

"Verbindungen" zwischen Zeichen, Darstellungen und Symbolen über weit entfernte Regionen zu Beginn des Holozän.

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
vorgelegt der Philosophischen Fakultät I
der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg,
von Daniela Straub

Gutachter:

Prof. Dr. François Bertemes, Halle (Saale)

Prof. Dr. Leonhard Helten Halle (Saale)

Tag der Verteidigung: 22. November 2022

Erklärung an Eides Statt Hiermit erkläre ich, Daniela Straub, dass ich die vorliegende Dissertationsschrift mit dem Titel „Verbindungen" zwischen Zeichen, Darstellungen und Symbolen über weit entfernte Regionen zu Beginn des Holozän.“ selbständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen gemäß der guten wissenschaftlichen Praxis kenntlich gemacht habe.

Weißenschirmbach, im Januar 2022

Inhalt

Vorwort	6
Danksagung.....	7
Teil I „Einleitung und Methoden“	8
Einleitung	8
1. Felsbilder als strukturierte Sprache und Mittel der Kommunikation.....	12
1.1. Was bedeutet der Begriff Kommunikation?.....	12
1. 2. Sprache / Bildsprache.....	18
1.3. Überlagerungen/Übermalungen und Staffellungen.....	23
2. Ursprung der Kunst/Bilderwelten	29
2.1. Ursprung der Erforschung.....	32
2.2. Felsbilder allgemein	32
2.2.1. Datierung	39
2.2.2. Mögliche Gründe für die Anbringung von Felsbildern.....	45
3. Was ist eigentlich nacheiszeitliche, frühholozäne Kunst?.....	54
3.1. Techniken und Farbstoffe.....	59
4. Exkurs – Psychologische Faktoren die unser Handeln beeinflussen	63
4.1. Psychologische Faktoren, die unser Handeln steuern – allgemein.....	65
4.1.1. Verschiedene Arten von Motivation „Wie“	68
4.1.2. Verschiedene Arten von Motivation „Was“	68
4.1.3. Motivation – die Frage nach dem „Warum“	70
4.2. Emotionen als Motivatoren.....	79
5. Kunst und Kommunikation.....	81
5.1. Zeichnen in der Gruppe – eine besondere Art der Kommunikation	100
6. Schamanismus – Theorie: „Stoned“ Age statt Stone Age – Kunst unter Einfluss von Psychedelika	104
Teil II „regionale Fallbeispiele“	137
7. Spanische Levante: erster Fundkomplex.....	137
7.1. Datierung.....	139
7.2. Topografie.....	145
7.3. Wirtschaftsformen der Produzenten der Felskunst	152
7.4. Forschungsgeschichte.....	153
7.5. Technik und Ausführung.....	154
7.5.1. Verschiedene Stile / Stufen in der Kunst	155
7.6. Balsa Calicanto.....	165
7.7. Provinz Castellón.....	188
7.8. Felsüberhänge am Barranco de la Valltorta.....	193
7.9. La Sarga – Alicante	205

7.10. Stile der spanischen Levante.....	209
7.10. 1. Makro-schematische Kunst.....	209
7.10.2. Schematischer Stil.....	211
7.10.3. Naturalistische Levantekunst.....	214
7.11.1. Auswertung der Region der autonomen Gemeinschaft Valencia.....	217
7.12. Auswertung der Tabellen.....	245
7.12.1. Auswertung der Fundstellen der spanischen Levante.....	246
7.12.2. Albacete.....	246
7.12.3. Alicante.....	248
7.12.4. Almeria.....	250
7.12.5. Barcelona.....	252
7.12.6. Valencia.....	252
8. Zusammenfassende Auswertung der Fundkomplexe	254
9. Valcamonica – zweiter Fundkomplex	265
9.1. Geografische Gegebenheiten/Landschaft.....	265
9.2. Forschungsgeschichte.....	270
9.3. Flora und Fauna.....	270
9.4. Motive und die dazu gehörige Lebensweise.....	271
9.4.1. Neolithikum	271
9.4.2. Bronzezeit	282
9.4.3. Eisenzeit	282
Teil 2 „Regionale Fallbeispiele“	298
10. Nordafrika – dritter Fundkomplex.....	298
10.1. Topografie.....	305
10.2. Klimatische Gegebenheiten.....	308
10.3. Flora und Fauna.....	311
10.4. Kulturelemente.....	312
10.5. Gesellschaften.....	312
10.6. Forschungsgeschichte	315
10.7. Bubalus-/Jägerperiode.....	317
10.8. Rundkopfperiode	323
10.9. Periode der Rinderhirten-/Hausviehperiode (Bovidane).....	334
10.10. Pferdeperiode.....	340
10.11. Kamelperiode.....	340
11. Techniken.....	341
12. Darstellungen/Motive.....	341
12.1. Datierung der Darstellungen.....	345

13. Plastiken.....	345
Teil III „Vergleichende Auswertung“	347
14. Norditalien, Nordafrika und die spanische Levante im Vergleich.....	347
15. Mögliche Gründe für Ähnlichkeiten im Stil über weite Regionen.....	364
16. Wechsel der Motive.....	368
17. Darstellungen in der Kupfersteinzeit/Bronzezeit.....	371
16. Zusammenfassung.....	381
Abbildungsverzeichnis.....	392
Tabellenverzeichnis.....	399
Tabelle 2 Fundstellen mit zusätzlichen „anderen“ Stilen	399
Literaturverzeichnis.....	400
Legenden zu den Abbildungen	442
Abbildung 37 Übersichtskarte der spanischen Levante mit den bedeutenden Fundkomplexen (Grafik erstellt anhand der Daten von Beltran 1982, 10.)	442
Anlage Tabellen:.....	447
Tabelle2 Fundstellen mit zusätzlichen „anderen“ Stilen	447
Tabelle 4 Aufschlüsselung der Fundkomplexe anhand der Provinzen und der Anzahl der Darstellungen.....	448

Vorwort

Vorliegende Studie wurde im 2022 an der Philosophischen Fakultät I der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Fach Prähistorische Archäologie als Dissertation eingereicht und am 22. November 2022 verteidigt.

Das Manuskript wurde für die Veröffentlichung, in Abstimmung geringfügig überarbeitet.

Die Anregung für diese Arbeit geht auf das Jahr 2016 zurück mit der Grundidee, Felsbilder transdisziplinär hinsichtlich ihrer kommunikativen Funktion zu bewerten.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank nachstehenden Personen entgegen bringen, ohne deren Mithilfe die Anfertigung dieser Promotionsschrift niemals zustande gekommen wäre:

Mein Dank gilt zunächst Herrn Prof. Dr. Bertemes, meinem Doktorvater, für die Betreuung dieser Arbeit, der freundlichen Unterstützung, Hilfe und Verständnis. Die Gespräche auf intellektueller und persönlicher Ebene waren für mich immer bereichernd und konstruktiv. Ich habe unsere Dialoge stets als Ermutigung und Motivation empfunden. Dafür bin ich dankbar.

Ich danke auch Herrn Prof. Dr. Helten, der sich ohne Zögern bereit erklärte, als Zweitgutachter für die Arbeit zu fungieren.

Des Weiteren gebührt mein Dank der Uni Halle für das Graduiertenstudium und somit für die finanzielle Unterstützung.

Ich bin Frau Meyer sowie Herrn Dr. Braun aufrichtig verbunden. Beide stellten mir Ihre Fotos der Fundkomplexe für diese Arbeit zur Verfügung.

Meinen Eltern danke ich für ihre Geduld, die Ermutigungen, die Zusprüche sowie die zahlreichen Betreuungsstunden meiner beiden Söhne während meiner Arbeit an dieser Dissertation. Durch sie war es mir erst möglich, die vorliegende Arbeit zu erstellen und zum Abschluss zu bringen.

Mein ganz besonderer Dank aber gilt meinen Großeltern, die mir mit meinen bisherigen Lebensweg ermöglichten und denen ich diese Arbeit widme.

Teil I „Einleitung und Methoden“

Einleitung

„Man kann nicht nicht kommunizieren.“

Paul Watzlawick (1921–2007)

Ein Zitat, was auf den ersten Blick nicht so erscheint, als würde es einen Zusammenhang mit der Felskunst geben. Betrachtet man es allerdings genauer und differenzierter, werden Parallelen deutlich. Bei dieser Grundregel handelt es sich um eines von fünf Axiomen von den österreichischer Philosoph, Psychotherapeut und Kommunikationswissenschaftler Paul Watzlawick (1921 – 2007), um die menschliche Kommunikation zu erklären und gleichzeitig ihre Paradoxie aufzuzeigen.¹ Im Verlauf der Arbeit werde ich dieses Thema erneut aufgreifen und den Zusammenhang mit der Felskunst darstellen. Die Darstellungen können als eine strukturierte Sprache der Kommunikation betrachtet werden.

In meiner Arbeit möchte ich „Verbindungen“ von Zeichen, Darstellungen und Symbolen über weit entfernte Regionen zu Beginn des Holozäns aufzeigen. Dies soll anhand von drei größeren Fundkomplexen geschehen: die Felsbilder der Sahara (Algerien, Marokko, Libyen) sowie die Felsmalereien der spanischen Levante. Des Weiteren soll es einen Vergleich mit den Felsbildern aus Valcamonica geben. Für den Bereich des Valcamonica soll allerdings nur ein kleiner Bereich ausgewählt werden. Dieser soll ebenfalls auf Übereinstimmungen (Tiere, Menschen, Bewegungen) bzw. den Zeitgeist überprüft werden.

Auf den ersten Blick scheinen die genannten Fundkomplexe durch ihre unterschiedlichen und zum Teil weit entfernten geografischen Lage, den unterschiedlichen chronologischen Stellungen und den klimatischen Verhältnissen² sehr verschieden. Betrachtet man aber die bildlichen Darstellungen genauer, kommen offensichtliche Parallelen zum Vorschein. Sie gilt es aufzuzeigen und mögliche Ursachen dafür zu finden. Die Darstellungen sollen u.a. anhand ihrer Symbolik interpretiert werden. Es sollen zudem Unterschiede und Gemeinsamkeiten sowie, insofern

¹ Vgl. Röhner/Schütz 2012, 25.

² Das Klima der Vorgeschichte zu rekonstruieren erweist sich zum Teil als schwierig, wenn alle Faktoren berücksichtigt werden, die das Klima bzw. die Gesamtheit aller meteorologischen Vorgänge ausmachen. Neben der Temperatur und der Niederschlagsmenge gehört auch Sonnenaktivität, Bewölkung, Wind sowie Luftdruck und Luftfeuchtigkeit usw. dazu.

vorhanden, stilistische Besonderheiten herausgestellt werden, ob diese sich auf eine Region beschränken und einen zeitlichen Horizont oder auch andere Regionen kennzeichnen. Schließlich soll es neben der Betrachtung des Epipaläolithikums noch zu einer „Vorschau“ in den Zeitabschnitt des Chalkolithikums/Bronzezeit kommen. Dabei sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgestellt werden und die möglichen Gründe für die Entwicklungen des unterschiedlich verwendeten Bildmaterials. Diese könnten in einer kulturellen Veränderung zu finden sein, beispielsweise in besseren Lebensbedingungen, einem anderen Klima oder einem Wechsel im kultisch religiösen Bereich (Götterdarstellungen?). Das Klima spielte dabei gewiss eine entscheidende Rolle für das Leben der damaligen Menschen. Es gilt daher, auch dies für die Betrachtung in groben Zügen zu rekonstruieren. Dadurch lassen sich ebenfalls Rückschlüsse auf die ehemalige Flora und Fauna ziehen und auch Hinweise in Bezug auf die soziale Nutzung des Lebensraumes ableiten.

Es treten dabei kulturelle Unterschiede auf. Diese betreffen das einzelne Individuum an sich und die Gemeinschaft, zu der die Person zugehörig ist. Zu den kulturellen Aspekten zählen neben der Lebensweise (Wohnen) auch der Umgang mit dem Tod in Form von Bestattungen, Kunst, Werkzeuge sowie Kleidung/Schmuck. Dabei können auch Rückschlüsse gezogen bzw. Verbindungen zwischen der Kunst und der Kultur sowie Merkmale ausgemacht werden, die diesen Stil kennzeichnen (abstrakt, realistisch usw.). Dies wiederum kennzeichnet eine bestimmte Gruppe. Anhand der Stile lässt sich in gewisser Weise auch eine Art „Bewegungsmuster/Übermittlungsmuster“ feststellen bzw. „Verbreitungen“ ausmachen. Deshalb müssen die vorhandenen Darstellungen aller Zeitabschnitte einer möglichst umsichtigen Interpretation zugeführt werden. Es geht darum, die Objekte bzw. Darstellungen zu deuten bzw. diese anhand von Fragen zu interpretieren. Es müssen hierzu Fragen gestellt werden, die dann öffentlich kommuniziert und weiter erforscht werden. Dabei gehen die Fragen und das Erforschen Hand in Hand gemäß dem Motto: Wir forschen, wenn wir fragen, und wir fragen, wenn wir forschen. Das eine setzt das andere voraus. Es liegt eine Interaktion zwischen Erfragen und Erforschen vor, anhand derer wir am Ende neue Erkenntnisse und ggf. Schlussfolgerungen ableiten können. Dies geschieht durch unterschiedliche Interpretationen und mögliche Deutungen der Objekte und Darstellungen.

Für die reine Interpretation der Darstellungen bietet sich ein deduktives Vorgehen (vom Allgemeinen zum Einzelnen/Besonderen) statt eines induktiven Vorgehens an.

Es bieten sich dabei verschiedene theoretische Grundlagen an: zum einen die Interpretation auf dem Prinzip der in den 1960er-Jahren entwickelten „New Archaeology“³ (z.B. Colin Renfrew).

Der Hauptschwerpunkt liegt auf einer kulturübergreifenden Entwicklung. Die Kulturen werden hierbei als Systeme beschrieben, bei denen Veränderungen in einem bestimmten Bereich, der als Subsystem bezeichnet wird, wiederum Verschiebungen in einem anderen Bereich zur Folge haben. Schon in der Vergangenheit wurde dieser Forschungsansatz stark diskutiert. Es stellt sich die Frage, ob man diese funktionalistische Methode im Bereich der Archäologie – insbesondere in dem hier interessierenden Themenbereich anwenden darf.

Vergleichbare strukturalistische Herangehensweisen⁴, insbesondere bei der Betrachtung der paläolithischen Kunst (z.B. Annette Laming-Emperaire, André Leroi-Gourhan), wurden in der Folge berechtigterweise äußerst kontrovers diskutiert und werden heute nicht mehr weiterverfolgt. Die Interpretationen sind hypothetisch und nicht restlos überzeugend. Selbst A. Leroi-Gourhan hatte 1972 einen Teil seiner Thesen zurückgenommen. Deshalb sollen diese theoretischen Grundlagen nicht weiter berücksichtigt werden.

Gedanken und Handlungen von Personen unterliegen gewissen Regeln, diese sind zu einem großen Teil kulturell und gesellschaftlich bedingt und lassen sich nicht wie eine naturwissenschaftliche Versuchsanordnung analysieren. In der Postprozessualen Archäologie (Interpretative Archäologie, z.B. Hodder) wird das Objekt als ein Ergebnis von sozialen Handlungen und Gedanken der Individuen betrachtet. Bei dieser Theorie steht der Mensch an sich als handelndes und seine Umwelt aktiv beeinflussendes Individuum im Vordergrund. Die Funktion einzelner Objekte wird durch den jeweiligen zeitlichen und räumlichen Kontext bestimmt. Aufgrund dessen ergeben sich verschiedene Interpretationsmöglichkeiten.

Die Postprozessuale Archäologie lässt sich in weitere kleinere Unterbereiche wie beispielsweise Kontextuelle Archäologie, feministische Theorien und Hermeneutik einteilen.

Meine Arbeit wird sich auf die Gedankenstränge der Interpretativen Archäologie beziehen, aber diese nicht fest miteinschließen.

³ Auch als „prozessuale Archäologie“ bezeichnet.

⁴ Bereits in den 1950er – 1960er Jahren wurde der strukturalistische Ansatz in Bereich der Felsbilder einbezogen. Die Inspiration des Strukturalismus geht dabei auf Ferdinand de Saussure zurück. Demzufolge herrscht ein abstraktes Regelsystem „langue“ und deren praktische Umsetzung „parole“ genannt wird.

Neben diesem Regelwerk der Methode ist es meiner Meinung nach wichtiger und sinnvoller, die Objekte an sich genau und umfassend zu beschreiben, um sie im Anschluss interpretieren zu können. Dabei dient eine Interpretation dazu, Behauptungen und Erkenntnisse über die Objekte zu treffen. Verschiedene Theorien sowie Meinungen können dazu herangezogen werden.

Das Erklären und Verstehen spielt eine entscheidende Rolle, was schon in den Schriften des deutschen Theologen und Philosophen Wilhelm Diltheys (1844–1911) ersichtlich wird.

Er beschreibt u.a. darin, dass Naturwissenschaften von einer empirischen Wahrnehmung ausgehen. Einzeltatsachen werden dabei als Zufälle angesehen. Durch nun wissenschaftliches Denken werden diese Einzeltatsachen in Zusammenhänge eingefügt unter Bezugnahme auf ein bestimmtes Gesetz. Diese Vorgehensweise wird als Erklären betrachtet. Dies ist entgegengesetzt zu dem geisteswissenschaftlichen Verstehen. Dieses befasst sich mit Gegenständen des menschlichen Seelenlebens. Dort wird ein Zusammenhang angenommen und verstanden. Dilthey beschreibt dies wie folgt: „*Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir.*“⁵ Er grenzt somit die Methoden der Naturwissenschaften eindeutig von den Methoden der Geisteswissenschaften ab. Diese Aussagen traf er zu jenem Zeitpunkt, als die evolutionistischen Strömungen ihren Höhepunkt hatten. Diese Darlegungen wurden später von dem französischen Philosophen und Nobelpreisträger für Literatur des Jahres 1927, Henri-Louis Bergson (1859–1941), aufgenommen. Er machte dabei eine falsche Denkweise für die Probleme in der Deutung der Geisteswissenschaften aus.

Die Beschäftigung mit den Felsbildern betrifft nicht nur den Bereich der Archäologie, sondern vielmehr auch Nachbardisziplinen (Landschaftsarchäologie, Geologie, Anthropologie, Ethnologie) sowie weiter entfernte Wissenschaften wie die Psychologie.

Man kann die Darstellung somit einteilen in das Bild an sich, den Ort sowie die Funktion des Dargestellten.

⁵ Dilthey 1924, 144.

1. Felsbilder als strukturierte Sprache und Mittel der Kommunikation

Am besten kann man die Felsbilder als eine Art strukturierte Sprache betrachten, sie sind somit ein Mittel der Kommunikation. Felsbilder umfassen einen immateriellen sowie einen materiellen Bestandteil. Mit den Felsbildern werden Informationen weitergegeben.

Nun gilt es aber, diese Informationen zu verstehen und in einen chronologischen und chorologischen Kontext einzuordnen. Auf den ersten Blick erscheint es so, als wären Bilder leichter zu deuten als ein geschriebener Text, man muss sich weniger „anstrengen“. Dies ist aber bei Weiteren nicht so, ein Bild zu verstehen erfordert in der Regel sogar mehr Aufmerksamkeit wie einen Text zu lesen und zu verstehen. Bilder müssen wie geschriebene Texte gleichartig „decodiert“ werden. Es können dabei in der Kommunikation „Störungen“ auftreten. Wie die gesprochene Sprache können auch Bilder verschiedene Funktionen haben und „Antworten“ liefern.

1.1. Was bedeutet der Begriff Kommunikation?

P. Watzlawick bezeichnet die Kommunikation als eine „*Conditio sine qua non*“⁶ menschlichen Lebens und gesellschaftlicher Ordnung.⁷

M. Blanz (2014) beschreibt Kommunikation als einen Prozess, der ohne lediglich Substanz ist. Zudem impliziert Kommunikation ein In – Beziehung setzen und kann Mittel sowie auch Gegenstand sein.⁸

Eine eindeutige Definition des Begriffes „Kommunikation“ gibt es allerdings nicht, obwohl wir einen Großteil unseres Lebens damit verbringen.

Bereits 1977 zählte der deutsche Kommunikationswissenschaftler K. Merten (*1940) in einer Studie über 166 Begriffsbestimmungen für „Kommunikation“.⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die heutige Kommunikation zu 55 % aus nonverbalen, zu 38 % aus paraverbalen und zu 7 % aus verbalen Mitteilungen besteht. Diese sogenannte 55-38-7 Regel geht auf Albert Mehrabain (1972) zurück.¹⁰ Die Komponenten des Kommunikationsprozesses, die dafür vonnöten

⁶ notwendige Bedingung / unabdingbare Voraussetzung

⁷ Watzlawick u. a. 1996, 13.

⁸ Blanz u.a. 2014, 13.

⁹ Von diesen definitorischen Ansätzen leitete er neun Arbeitsmodelle ab, z. B. die Kommunikation als einseitiger Prozess der Informationsübertragung oder als zweiseitiger Prozess des sozialen Austauschs (Blanz u.a. 2014, 25.).

¹⁰ Röhner/Schütz 2012, 28.

sind, werden u.a. im Modell der Signalübertragung von Claude E. Shannon und Warren Weaver (1949) deutlich.¹¹ (Abb. 1)

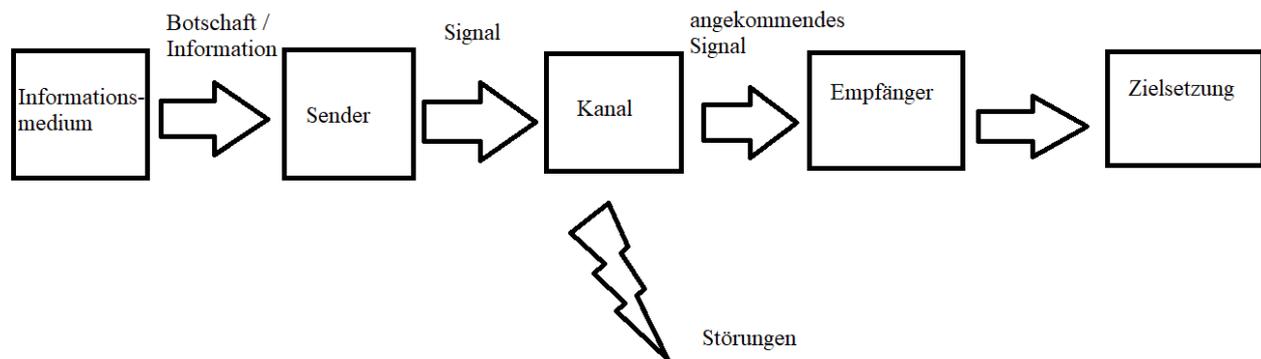


Abbildung 1: Modell der Signalübertragung im Kommunikationsprozess anhand der verschiedenen Komponenten erklärt - von Claude E. Shannon und Warren Weaver (Grafik erstellt anhand der Daten von Beck 2015, 20.)

Kommunikation ist ein Austausch von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen, Tieren sowie in der heutigen Zeit mit technischen Geräten.

Die Kommunikation wird in eine digitale und analoge Kommunikation eingeteilt. Die digitale Kommunikation umfasst dabei die Schrift und Sprache. Die analoge Kommunikation umfasst Zeichnungen, Symbole, Gesten und Mimik. Wenn man bspw. ein Lied in einer fremder und daher unbekannten Sprache hört, kann man dieses nicht verstehen. Sieht man aber ein Bild oder ein Symbol kann man aus diesem Objekt weitere Informationen ableiten und es augenscheinlich verstehen, selbst wenn die Person, welche das Bild angefertigt hatte, aus einer anderen Kultur stammt. Damit lässt sich das vierte von insgesamt fünf Axiomen von Watzlawick ableiten:

„Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige Syntax, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche Semantik. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die für eine eindeutige Kommunikation erforderliche logische Syntax.“¹²

Felsbilder repräsentieren das Denken bzw. die Gedanken der Künstler dieser Darstellungen. Die Betrachter sind zumeist für den Künstler anonym. Sie kommunizieren mit ihrer Umwelt und stellen sich selbst dar. Es handelt sich um eine Form der nonverbalen Kommunikation. Neben der

¹¹ Beck 2015, 20.

¹² Vgl. Watzlawick u.a. 1996, 68.

verbale Kommunikation, die durch Sprache gekennzeichnet ist, gibt es auch die nichtsprachliche bzw. nonverbale Kommunikation.

Um nonverbale Kommunikation handelt es sich nach Wiener¹³ u.a. (1972), wenn zwischen einer Quelle und dem Ziel ein sozial geteilter Code, ein Signalsystem, besteht. Dabei macht der Enkodierer (die Quelle) mithilfe dieses Codes (Intentionalität) eine Nachricht öffentlich und der Dekodierer (also das Ziel) reagiert systematisch auf diesen Code.¹⁴ Es gibt verschiedene „Signale“, welche die nonverbale Kommunikation (Nonverbal – körperlicher Bereich) charakterisieren, z. B. Mimik, Gestik, Blicke, Körperhaltung, haptische Signale, Kinesik sowie z. B. die äußere Erscheinung.¹⁵

Die nonverbale/visuelle Kommunikation kommt ohne Wörter bzw. eine gesprochene Sprache aus. Es gibt eine Vielzahl an verschiedenen Signalen. Diese können zum Teil einen Index (Anzeichen oder Kennzeichen) darstellen, beispielsweise dunkle Wolken, die auf ein Tiefdruckgebiet und möglichen Regen hindeuten, oder Symptome, die für eine Krankheit sprechen.¹⁶ Es gibt ein Ikon (ikonisches oder bildhaftes Zeichen), das von Menschen künstlich geschaffen wurde und nicht an die Existenz des Objektes gebunden ist (z. B. Geist, aber auch Mensch, Tier, sonstige Gegenstände). Eingeschlossen sind auch Symbole (künstliches Zeichen) wie beispielsweise ein Buchstabe. Symbole sind abstrakt, stilisiert und schematisch. Sie beruhen auf Konvention und müssen erlernt werden. Die Bedeutung ist nicht immer unmittelbar begreiflich wie z. B. Punktreihen, Zickzacklinien¹⁷, Spiralen¹⁸, Kreise, Linien, Striche usw. Bei den Felsbildern findet man häufig Symbole in Form von geometrischen Zeichen (Linien, Spiralen, Kreuze, Voluten, spiralförmige Einrollungen, Mäander¹⁹, Kreuze, Linien, Striche, Punkte, Dreiecke, Gitter, Klammerzeichen), scutiform (schildförmig), claviforme²⁰ (keulenförmig), pisciforme (fischförmig), tektiforme²¹ (dachförmig, zeltförmig), pektiniforme (muschelförmig) Symbole. Diese wiederholen sich oft in einem bestimmten geografischen Radius. Das lässt auf die Mobilität der Bewohner schließen.

¹³ Wiener u.a. 1972, 185–214.

¹⁴ Blanz u.a. 2014, 20.

¹⁵ Blanz u.a. 2014, 20–21.

¹⁶ Blanz u.a. 2014, 18.

¹⁷ Diese treten in der neolithischen Keramik ebenfalls gehäuft auf (z.B. Stichbandkeramik). Im Grunde genommen ist es eine einfache Methode, um Flächen zu füllen.

¹⁸ Ein dekoratives Merkmal in der neolithischen Kunst.

¹⁹ Mäanderlinien wurden nach den Fluß Mäander in der Türkei (Ionien) benannt. Vgl. David u.a. 2007, 418.

²⁰ David u.a. 2007, 160.

²¹ Die Deutung reicht von der Darstellung einer Behausung bis hin zu Großwildfallen. Besonders häufig ist diese Darstellungsart in den Höhlen im Dép. Dordogne. Vgl. David u.a. 2007, 707.

Nun stellt sich allerdings die Frage, was diese vornehmlich geometrischen Symbole zum Ausdruck bringen sollten.

Von der stilistischen Seite her ist dies keine „Erneuerung“. Schon aus dem vorangegangenen Paläolithikum sind solche Symbole in der europäischen Höhlenkunst sowie in der mobilen Kunst überliefert. Sie scheinen Hinweise auf eine bereits vorhandene frühe Kommunikation untereinander zugeben.

Die mobile Kunst umfasst dabei alle beweglichen/handlichen Artefakte (u.a. Statuetten, Schmuck, verzierte Lochstäbe) aus Knochen, Elfenbein oder Stein.

Mit der erste Forscher, der in diesen Zeichen Symbole mit einer besonderen Bedeutung sah, war der französische Archäologe André Leroi-Gourhan (1911–1986). Er teilte die Zeichen und Symbole in weibliche (z. B. Punkte, Kreise, Gitter, Dreiecke) und männliche Attribute (Striche, Pfeile, lineare Zeichen) ein.²² In den wiederkehrenden Zeichen und Symbolen sah er eine Art Kommunikationsmittel, mit der sich die damaligen Jäger verständigten.²³ Beispielsweise findet man solche „Gitter“ direkt neben den Darstellungen der Tiere von Lascaux. Ein Gittermotiv befindet sich dabei links neben einer laufenden Kuh, unter der drei Pferde zu sehen sind. Bei einem weiteren Motiv in Lascaux ist das Gitter in der Darstellung zwischen einem Steinbock und mehreren Pferden platziert. Die Interpretationsmöglichkeiten sind vielfältig, es könnte sich um die Darstellung von Fallen handeln. Da zum Zeitpunkt des Paläolithikums noch keine Domestikation nachweisbar ist, können Gatter als Abgrenzung ausgeschlossen werden. Auffällig ist, dass es mehr Darstellungen von Tieren ohne diese Gitter gibt. Die Darbietungen der Tiere an sich waren somit nicht an die Gitterdarstellungen gebunden. Leroi – Gourhan teilte zudem die paläolithischen Höhlen in verschiedene Bereiche ein. Nach dieser schematischen Einteilung befinden sich im Bereich des Eingangs männliche Darstellungen (Zeichen/Symbole) sowie Hirsche, in der Peripherie Pferde, Hirsche, Steinböcke sowie männliche Darstellungen (Zeichen/Symbole).²⁴ Im zentralen Teil der Höhle trifft man hingegen auf männliche sowie weibliche Zeichen/Symbole sowie auf Darstellungen von Pferden, Bisons und Auerochsen. Der hintere Höhlenabschnitt hingegen ist den gefährlichen Tieren vorbehalten.²⁵ Sicherlich spielte in diesem Zusammenhang auch die Akustik im Inneren der Höhle eine Rolle. Die Menschen zu dieser Zeit werden noch verstärkt auf äußere Reize wie Licht- und Schattenspiel, Echo/Akustik sowie Tastsinn eingegangen sein.

²² Die Grundlage für seine Arbeit waren das Studium und die statistische Auswertung von Bildern und Zeichen aus 100 Höhlen. Vgl. David u.a. 2007, 268.

²³ Leroi-Gourhan 1981, 75.

²⁴ Lewis-Williams 2002, 62–63.

²⁵ Lewis-Williams 2002, 62–63.

Vorher gab es ähnliche Deutungen der Zeichen / Symbole von den Kunsthistoriker Max Raphaël (1889 – 1952) und etwas später von der französischen Archäologin Annette Laming – Emperaire (1917 – 1977).

Neben dieser Theorie von Leroi-Gourhan befassten sich David Lewis-Williams (*1934) sowie Jean Clottes (*1933) ebenfalls damit, diese Zeichen in den französischen Höhlen zu deuten. Sie übertrugen diese dabei nicht auf die Sexualität bzw. auf eine binäre Fokussierung, wie es Leroi-Gourhan tat, sondern wendeten eine Schamanismusthese an.²⁶ Sie deuteten die Zeichen als neurophysiologische Phänomene, die vom Gehirn bei einer Art Trance produziert werden. Auf diese Schamanismusthese werde ich im Verlauf meiner Arbeit erneut eingehen und mögliche Gründe bzw. Hinweise darauf herausstellen.

Bereits 1928 erforschte Josef Winthuis (1876–1956) in seiner Publikation „Das Zweigeschlechterwesen bei den Australiern und anderen Völkern“²⁷ die Bedeutung der Zeichen. Dementsprechend bedeutet alles Geradlinige (Nase, Arm, Bein, Zunge, Feder, Pfeil) das Männliche und das Runde und Stichelförmige (Kopf, Augen, Mund) das Weibliche. Eventuell dienten diese Zeichen und Symbole als eine Art von „Zinken“, wie es später im Mittelalter u.a. bei den Gaunerzinken der Fall gewesen war. Oder es handelt sich dabei um Zeichen, die das „Eigentum“ oder den Künstler selbst gekennzeichnet haben?

Vielleicht sollten auch die Zeichen und Symbole eine schützende oder symbolische Wirkung haben, deren Sinn und Zweck uns heute fremd geworden ist. Sie sollten etwas charakterisieren oder kurze Informationen liefern. Die Zusammenhänge zwischen den Zeichen und Symbolen waren nur der damaligen Bevölkerung zugänglich. Am wahrscheinlichsten ist im Fall der geometrischen Symbole von einer Art Kommunikation (berichten oder etwas erzählen) auszugehen.

In Bezug auf die Felsbilder ist ein Zeichen eine materielle Ausdrucksform – eine physikalische Erscheinung, die je nach Kontext eine unterschiedliche Interpretation haben kann. Dieser Kontext kann sich dabei von Region zu Region unterscheiden. Ohne die exakten Hintergrundinformationen sind Zeichen schwer zu deuten, da es sich dabei um künstlich erschaffene Zeichen/Symbole handelt. Es wäre möglich, dass diese je nach Zusammenhang, ob in Kombination mit anderen

²⁶ David u.a. 2007, 307.

²⁷ Winthuis 1928.

Darstellungen oder Symbolen, eine andere Bedeutung hatten. Diese für die heutige Zeit zu erschließen erweist sich als schwierig.

Ebenfalls wird in den Darstellungen auch eine Form der nonverbalen Kommunikation ausgedrückt in Form der Gewalt. Sei es die Darstellung der Gewalt gegen Tiere in Form der Jagd, aber auch der Gewalt gegen andere Menschen in Form von Kampf.

Die Darstellung des Kampfes Mensch gegen Mensch findet allerdings erst im Neolithikum einen Ausdruck in der Felskunst. Während des Paläolithikums liegen Darstellungen von Gewalt gegen Tiere vor sowie Darstellungen von Tieren gegen Tiere (u. a. Grotte Chauvet – Löwenrudel jagt Bisonherde, Lascaux - Gravur des sog. Hirschs mit dem Löwen) vor.²⁸

Eine weitere Möglichkeit der Darstellung von Gewalt ist die Gewalt von Tieren gegenüber Menschen (u. a. Lascaux, Pechialet).²⁹ Dies stellt allerdings eine Seltenheit dar. Vornehmlich wird in den Darstellungen, die nicht nur die Jagd zum Ausdruck bringen, auch Gewalt an sich ausgedrückt, u.a. durch Bogenschützen. Der Anteil dieser Form der Darstellungen ist prozentual betrachtet eher gering. L. Dams (1984) geht davon aus, dass lediglich 8 % der Menschendarstellungen auch Kampf bzw. Gewalt widerspiegeln.³⁰ Im spanischen Raum gibt es 248 Menschenbilder, die dieser Kategorie zuzurechnen sind. Im Bereich Nordafrika, u.a. Tassili, finden sich unter den Kampfdarstellungen (Bogenschützen) auch Abbildungen, die weiblichen Individuen entsprechen. Vergleicht man bei den Kampfdarstellungen die einzelnen Gruppen, kann man erkennen, dass sich diese vom Äußeren, anhand der Kleidung, Kopfschmuck, Waffen oder ähnlichen persönlichen Gegenständen, kaum unterscheiden.³¹ Auch lassen sich keine Personen ausmachen, die eindeutig größer dargestellt wurden als der Rest der Gruppe – die Personen sind allerdings zum Teil „gestaffelt“ angeordnet, sodass die erste Person, die vorangestellt wurde, eventuell eine „Anführer“- Rolle eingenommen hatte. Bei einigen Darstellungen wirkt es allerdings wie ein wirres Durcheinander.³² Dabei ist auffallend, dass sich Darstellungsweise und Kleidung der Personengruppen, die sich als Kontrahenten gegenüberstehen, wenig unterscheiden, zum Teil identisch sind, was gegen eine Auseinandersetzung von verschiedenen Bevölkerungsgruppen spricht.

²⁸ Rauer 2017, 13, Abb. 13.

²⁹ Rauer 2017, 2.

³⁰ Risch/Meller 2015, 119.

³¹ U.a. Darstellung der Gruppe von Bogenschützen aus der Cueva del Civil, Albocáder (Castellón). vgl. Beltran 1982, 38.

³² U.a. Darstellung in der Minateda (Albacete). vgl. Beltran 1982, 68 – 69.

Die Darstellungen von Gewalt setzen sich dann in Europa und dem Vorderen Orient fort, wobei es Unterschiede in der Bedeutung und Auslegung der Darstellungen gibt.

Im Vorderen Orient beispielsweise lassen sich bei den dargestellten Figuren Unterschiede in der Kleidung sowie auch in der Größe der Kämpfer ausmachen (z.B. Geierstele von Eannatum – 2400 v. Chr.³³).³⁴ Die gesamte Darstellung der Geierstele von Eannatum wirkt wie eine reich ausgeschmückte Momentaufnahme eines Kampfes auf seinem Höhepunkt. Die Macht des Überlegenen wird anhand der Darstellung zelebriert. Es handelt sich dabei um eine Aufreihung von Kriegsszenen, u.a. eine Reihe von Soldaten mit Helmen, die Schilde vor sich halten. Davor befindet sich der König Eannatum. Er läuft auf der Standlinie. Die folgenden Soldaten laufen über die durch den König getöteten Feinde. Im oberen Teil der bogenförmigen Stele sind Geier dargestellt, die tote Feinde fressen. Des Weiteren befindet sich auf der Stele eine Opferszene. Diese ist markiert durch Opfertiere und konische Vasen. Eine weitere Darstellung bildet eine große Gottheit, die im Netz gefangene Feinde hält, sowie ein löwenköpfiger Adler. Charakteristisch sind die zottenförmigen Gewänder. In den Freiräumen befinden sich Keilschriftzeichen. Insgesamt wirkt diese Darstellung sehr detailreich und sie verfügt über einen hohen Erzählcharakter.

Die möglichen Bedeutungen dieser Veränderungen werden im Verlauf der Arbeit erneut aufgegriffen. Auch in diesem Fall geht es dabei um eine Form des Handelns, die zu der nichtsprachlichen Kommunikation gehört. Diese wurde bildlich ausgedrückt. In diesem Sinne gehören auch die Felsbilder zur Kommunikation, auch wenn es sich nicht um eine verbale Sprache handelt, sondern um ein eigenständiges Objekt.

1. 2. Sprache / Bildsprache

Eine genaue und eindeutige Definition des Begriffs Sprache ist schwer vorzunehmen. Sprache ist ein wichtiges Instrument der Kommunikation. Sie hat dabei u.a. drei Funktionen: Ausdrucks-, Darstellungs- und Appellfunktion.³⁵ Gewiss kann man nicht die Darstellungen der Felsbilder mit der Sprache, wie wir sie kennen, in geschriebener oder gesprochener Form, vollständig gleichsetzen. Dafür hat die Sprache an sich zu viele Komponenten, die sich in den Felsbildern nicht ausfindig machen lassen.

³³ In Fragmenten erhalten (Louvre Paris).

³⁴ Vgl. Edzard 2004, 54 – 55.

³⁵ Beyer/Gerlach 2011, 12.

Die gesprochene Sprache besteht im Gegensatz zu der geschriebenen Sprache nicht aus Graphemen, sondern aus Phonemen – die kleinsten Einheiten der Lautsprache. Die Wörter/Wortarten und Sätze sind beständig. Wobei einzelne dieser Elemente auch in einer Darstellung gefunden und wiederum in eine Sprache übersetzt werden können. Die Bedeutung des Bildes ist dann durch die „Übersetzung“ auf wenige Sätze beschränkt, auch wenn beispielsweise die Anfertigung des Bildes bedeutend mehr Zeit in Anspruch genommen hatte. Ein Grund dafür ist, dass Bilder (nonverbale Kommunikation) nicht so bewusst verarbeitet werden wie die geschriebene oder gesprochene Sprache, z. B. „Der blonde Mann jagt einen Hasen.“. Schwieriger ist es mit abstrakten Begriffen (u.a. Leben, Liebe, Wut, Freiheit). In diesem Fall ist die Darstellung mithilfe einer Assoziation möglich, weil diese Begriffe keine konkreten Bilder wie z.B. Baum, Pferd, Katze usw. haben. Bei diesen abstrakten Begriffen bedarf es der Hinzunahme einer Mimik oder Gestik in den Bildern.

Ebenfalls Schwierigkeiten in der Darstellung bieten Verneinungen, Konjunktive und Verben. Einen Menschen kann man nicht „bewegt“ zeichnen, sodass man es, wenn man ihn rennend darstellen will, anhand der Körperhaltung/Körperneigung wiedergibt.

Auch kann das „Ich“, was aus der Sprache bekannt ist, nicht bildlich ausgedrückt werden. Die Darstellungen können insofern abgekürzt werden, als anstelle des Bildes nur noch ein Symbol dafür erscheint. Das Symbol gehört damit zu der bildsprachlichen Umsetzung. Hier kann es ebenfalls zu Problemen kommen, diese Symbole, insofern sie nicht eindeutig sind, korrekt zu deuten.

Es lässt sich daher im Gegensatz zu dem geschriebenen Text nicht eindeutig kontrollieren oder beeinflussen, wie Aussagen gedeutet werden. Es liegt daran, dass sich ein Bild simultan darstellt.

Eine eindeutige Entwicklung von einer Bildsprache zu einer Schrift ist anhand der ägyptischen Hieroglyphen zu erkennen: Ursprünglich eine reine Bildersprache, die im Laufe der Zeit um Phonogramme und Determinationen ergänzt wurde. Die Bilder sind dennoch sprachunabhängig. Die Objekte/Darstellungen sind dabei annähernd identisch, weil sie aufgrund unserer Wahrnehmung als Entitäten mit bestimmten Eigenschaften unveränderlich sind und es lediglich kleinere Unterschiede in der Ausführung gibt. Beispielsweise wird die Darstellung eines Baumes auf der ganzen Welt gleich verstanden, auch wenn dieser in der Ausführungsweise unterschiedlich wirken kann, je nach der Region und der damit verbundenen Vegetation.

Der Grund für die Darstellungen kann variieren. Das dargestellte Bild kann eine Weltanschauung vermitteln und spiegelt zugleich die Kultur wieder und ist ein Teil davon.

Von der heutigen Kultur auf die damalige Kultur synchron zu schließen, dürfte allerdings nicht so einfach sein. Das Leben und die Umstände, welche diese begleitet hatten, sind grundlegend verschieden. Sehen wir beispielsweise eine Jagd- oder Kampfdarstellung, dann bedeutet diese Tätigkeit in der prähistorischen Zeit etwas Anderes, als wenn man es mit der heutigen Zeit gleichsetzt. Man kann zwar in diesem Fall den Inhalt der Darstellung erkennen, aber die damaligen kulturellen Gegebenheiten und Emotionen lassen sich nur rekonstruieren. Auf die möglichen Motivationen werde ich im Verlauf der Arbeit erneut eingehen. Geht man nun von verschiedenen Motivationen aus, wäre es naheliegend, diese Darstellungen in der Felskunst zu „lesen“ und so wiederum anhand einer methodisch-systematische Sammlung von Daten zu erfassen und dann auszuwerten. Eine hermeneutische Interpretation dürfte somit plausibel sein. Hierbei werden Symbole, Zeichen und sonstige Darstellungen in einen sprachlichen Ausdruck übertragen und so auch analysiert. Die Darstellungen, sei es nun Einzelmotive oder Szenen, werden damit als ein Text an sich betrachtet, der gelesen und interpretiert werden kann. Die Informationen, welche man dann erhält, sollten Hinweise liefern auf die prähistorische Bevölkerung. Diese Darstellungen (Einzeldarstellungen/Szenen) liefern uns noch heute Einblicke in die vorgeschichtliche Welt der Bevölkerung.

Es sind Hinweise zur damaligen Bekleidung, zum Schmuck, zur Haartracht und zu den Geräten sowie zu der Bewaffnung und somit auch zu kriegerischen Auseinandersetzungen.

Unterschiedliche Bekleidungen können auf Rivalitäten verschiedener Gruppen hindeuten.

Im Gegensatz dazu gibt es aber auch Ausschnitte aus friedlichen Szenen, die uns Hinweise auf das Sozialverhalten der prähistorischen Bevölkerung und ihre Sitten, Riten und Bräuche geben. Für die Darstellungen der Mischwesen und Masken gibt es unterschiedliche Möglichkeiten der Interpretation. Auf die möglichen Theorien werde ich im Verlauf der Arbeit erneut zurückgreifen.

Bei der Analyse eines Kunstwerkes geht es laut Alfred Lorenzer (1922 – 2002) um ein „Sinn – Verstehen“³⁶ und die unbewusste Bedeutung der Kunst. Dieser unbewusste Inhalt liefert zusätzlich genaue Aufschlüsse über mögliche Persönlichkeitsaspekte des damaligen Erschaffers.

„Wo der Mensch in seiner Qual verstummt, besteht die Begabung des Dichters bzw. Künstlers nicht allein in dem Vermögen, seine Traumbilder in sichtbaren, hörbaren oder greifbaren

³⁶ Lorenzer 1986, 62.

*bedeutungsvollen Objekten zu verwirklichen. Dieses Vermögen setzt voraus, dass er in dem, „was ich leide“, das Leiden der anderen mit artikuliert. Und diese überindividuelle Betroffenheit Persönlichkeitsaspekte des Künstlers und über die psychologisch-gesellschaftliche Situation seiner Zeit: holt der Leser/Interpret oder Therapeut ein.“*³⁷

In dieser Hinsicht kann man die Felsbilder nicht nur als Kunstwerke im eigentlichen Sinne betrachten, sondern auch als Kulturgüter/Kulturdenkmäler, die uns noch heute Hinweise auf das damalige Leben liefern können. Betrachtet man die Darstellungen genauer und will diese analysieren und verstehen, muss man sich im Vorfeld Gedanken über die Grundlagen der Einteilungen machen. Das bloße Erkennen und Benennen der einzelnen Darstellungen ist einer der Ausgangspunkte für ihre Analyse.

Allerdings bedarf es weiterer fundamentaler Analysen, um diese Darstellungen explizierter zu deuten und zu verstehen. Es muss in verschiedene Gruppen von Darstellungen eingeteilt werden: Menschen, Tiere sowie unbelebte Gegenstände/Symbole. Einzelne Elemente sollten dabei partikular betrachtet werden. Dabei gilt es auf die Positionen bzw. Besonderheiten an sich zu achten. Dies ist zum einen die Größe der Darstellungen (lebensgroß, überlebensgroß oder minimalistisch), die Position in der Bildebene (Vordergrund oder Hintergrund) sowie die Haltung der Person (bewegt oder unbewegt) sowie die Orientierung (nach links oder rechts gerichtet, frontal). Treten bestimmte Objekte nur in Kombination mit anderen auf, um welche handelt es sich dabei? Lassen sich in dieser Hinsicht Regelmäßigkeiten ableiten? Allein an diesen Variationen lassen sich Unterschiede herausstellen. Wie wurden die Darstellungen ausgeführt? Polychrom oder monochrom? Lassen sich hierbei ebenfalls bestimmte Regelmäßigkeiten ableiten? Wie wurden bestimmte Merkmale umgesetzt, beispielsweise die Füße von Mensch und Tier? Gibt es bestimmte Varianten/Formen, die bevorzugt wurden? Lassen sich Entwicklungstendenzen ableiten – vom Naturalistischen zum Schematischen oder umgekehrt? Die Darstellungen der Felsbilder sind vergleichbar mit einem Text oder einem Satz, der aus mehreren Wörtern besteht. Die einzelnen Wörter an sich betrachtet ergeben weniger Sinn, als wenn man alles als geschlossenes Ganzes sieht. Dennoch ist es schwierig, den konkreten Inhalt der Darstellungen zu deuten, weil wir nicht die damalige Gedankenwelt der Künstler kennen.

³⁷ Lorenzer 1986, 62.

Zeichen/Symbole bestehen aus zwei Bestandteilen: Ausdruck und Inhalt bzw. Bedeutung. Diese beiden Komponenten stehen in einem arbiträren Verhältnis zueinander.³⁸ Es ist anzumerken, dass gerade die Darstellung von eindeutigen Objekten eine gleiche, gemeinsame Sprache wiedergibt. Selbst wenn der Betrachter beispielsweise kein Wort der für ihn fremden Sprache verstehen sollte, kann er dennoch aufgrund des Motivs das Objekt verstehen (z.B. Darstellung einer Katze, Löwe, Vogel, Baum). Anders verhält es sich mit der Deutung der Darstellung, z.B. einer Katze. Das Objekt „die Katze“ ist in diesem Fall bekannt, aber nicht die Intension der Zeichnung.

Hinzukommt das einige Zeichen aus der Mythologie und Religion mit dem Laufe der Zeit an ihrer Bedeutung verloren haben. So standen früher z. B. „Blitz und Donner“ für ein göttliches Attribut. Die Zeichen von früher haben in der heutigen Zeit desweilen eine andere Bedeutung. In der heutigen Zeit symbolisiert das Blitzsymbol ⚡ ein Elektrowarnschild / Spannung / Gefahr, wird in Wetterberichten verwendet sowie in senkrechter Position, umgeben von einem Kreis versinnbildlicht es das „Opel“ Zeichen. Dies zeigt sogleich auf, dass es systematisch kommunikationstheoretisch zum Teil schwierig ist, für den modernen Forscher, die Kommunikation mit prähistorischen Kunstwerken und deren Schöpfer aufzunehmen und zu verstehen.

Zum einen liegt dies an verschiedenen zeitlichen Stellungen und verschiedenen Kulturen und zum anderen an unterschiedlichen Geistlichen Grundeinstellungen und unterschiedlichen Lebenssituationen.

Wir können zwar die Zeichen und Symbole als solche erkennen z. B. Zickzacklinien, aber wir können nicht mit Sicherheit sagen, was dieses Symbol in der damaligen Zeit für eine Bedeutung gehabt hatte. Zum Beispiel markiert die Zickzacklinie auf der Straße in der heutigen Zeit ein Verbot. Es handelt sich dabei um eine Grenzmarkierung für Halt – und Parkverbote. Ob es sich in der damaligen Zeit schon um ein Verbot – bzw. um eine Grenzmarkierung gehandelt hatte, ist fraglich. Dies macht deutlich, dass sich die Bedeutung von Zeichen und Symbolen mit dem Laufe der Zeit verändern. Den heutigen Betrachter fällt es somit schwer die damalige Bedeutung zu erfahren. In der Hinsicht fehlen uns wichtige Informationen bezüglich der Gedankenwelt der damaligen Schöpfer.

³⁸ De Saussure 1916.

Symbolen und Gesten können nicht so einfach gedeutet werden. Diese können je nach Kultur eine unterschiedliche Bedeutung haben, wie Beispiele auch noch aus der heutigen Zeit aufzeigen.

Tränen beispielsweise können bei Freude und auch bei Trauer hervorkommen oder ein Lachen Freude / Sympathie ausdrücken aber gleichzeitig auch Spott / Hohn.

Beispielsweise die Geste den Kopf zu schütteln, die in den meisten Ländern ein „Nein“ bedeutet, entspricht in Bulgarien, Indien sowie Pakistan einem „Ja“. Ähnlich verhält es sich auch bei der Geste des nach oben gestreckten Daumens: Hier ein Symbol für „super, gut gemacht“ oder das man per Anhalter mitfahren möchte sowie die Zahl eins, in Australien und Nigeria bedeutet der ausgestreckte Daumen eine vulgäre Beschimpfung. Man kann also erkennen, dass zwar die Symbole identisch sind, aber nicht deren Bedeutung. Dies kann ebenfalls auf Felsbilder übertragen werden. Die Gesten sowie auch die Mimik gehören zu der analogen Kommunikation. Zu der analogen Kommunikation gehört ebenfalls die „Bildsprache“. Dabei ist anzumerken, dass die analoge Kommunikation zum Teil sehr antithetisch sein kann. Bringt z. B. ein Ehemann seiner Frau Blumen als Geschenk mit, kann sie diese Geste auf verschiedene Arten deuten. Zum einen kann man es als Zeichen der Liebe und Zuneigung sehen und dass man den Partner Wertschätzt. Gleichzeitig kann es auch als Zeichen für eine Wiedergutmachung gedeutet werden oder als eine Art „Bestechung“ weil man zeitnah einen Fehler gemacht hatte.

1.3. Überlagerungen/Übermalungen und Staffelungen

Häufig trifft man bei den Malereien und Gravierungen³⁹ auch Überlagerungen an. Um die Bedeutung von Überlagerungen auszudrücken, gibt es verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Zum einen ist dies die „Palimpsests“-Theorie von Henri Breuil (1877 – 1961) und die strukturalistische Theorie von Max Raphaël (1889 – 1952), Annette Laming-Emperaire (1917 – 1977) und André Leroi-Gourhan (1911 – 1986). Breuil geht von einer chronologischen Bedeutung aus, welche die zahlreichen Motive an ein und derselben Stelle gehabt haben mussten.

³⁹ Der Begriff „Gravierung“ (*terminus technicus*) wird von dem französischen Begriff „gravure rupestre“ hergeleitet, bei dem ein Felsbild in Form von Vertiefungen dargestellt wurde. Technisch gesehen ist dies allerdings nicht korrekt, da der Begriff des Gravierens den Vorgang umfasst, wenn ein Werkzeug (u.a. Silex) in das Untergrundmaterial gestochen bzw. eine Linie geschoben wird, Hin- und Herbewegungen sowie ein Ziehen umfasst es nicht. Dies ist allerdings bei Felsbildern der Fall. Die daraus resultierenden Linien sind identisch, die Tiefe variiert abhängig vom Untergrund (Kalkstein, Sandstein) und der aufgewendeten Kraft und Dauer. Vgl. David u.a. 2007, 263.

Demzufolge ist die überlagerte Darstellung älter als die darüber liegende Darstellung. Dazu löst er die einzelnen Motive aus dem Grundzusammenhang heraus.⁴⁰

Bei der strukturalistischen Theorie hingegen werden die Überlagerungen als Verknüpfungen zwischen den Darstellungen betrachtet. Diese Überlagerungen sind dabei absichtlich entstanden, um die Darstellungen miteinander zu verknüpfen und in Beziehung zu setzen.⁴¹ Die zeitliche Differenz zwischen den Überlagerungen lässt sich allerdings nicht genau festlegen, dafür müssen weitere Untersuchungen durchgeführt werden (u.a. Stil, Technik). Die Überlagerung zählt dabei zu der direkten Datierungsmethode, wonach das darunterliegende Motiv älter ist als das Motiv, das überdeckt wird.

In die Deutung der möglichen Gründe sowie in die Chronologie müssen die Übermalungen einbezogen werden. Diese Übermalungen der Felsbilder können auch als „Erneuerungen“ betrachtet werden. Sie kennzeichnen somit auch, dass diese Stelle an der Felswand und auch das Motiv eine bestimmte Bedeutung gehabt hatten (z.B. La Ceja de Piezarrodilla⁴², El Prado de las Olivanas⁴³, El Prado del Azogue⁴⁴). In manchen Fällen wurde bei der Überlagerung aus einem Tier ein anderes Tier gezeichnet wie u.a. aus einem Hirsch eine Ziege (El Prado⁴⁵) sowie aus einem Stier und einem Hirsch (z. B. Alpera, Monte Arabí).⁴⁶ Es lassen sich in diesen Fällen keine „Vorlieben“ ableiten. Es stellt sich die Frage, warum den Tieren ein anderes Leben eingehaucht wurde. Man kann in diesem Fall von einer Art „Verwandlung“ ausgehen. Doch was sind die Gründe dafür? Hatte sich die Vorliebe für eine bestimmte Tierart geändert? Oder sollte das Tier wiederbelebt werden?

Die Frage ist dabei, innerhalb welchen Zeitraumes diese Verwandlung stattgefunden hatte. Im Rahmen des Schamanismus taucht der Schamane in ein anderes Wesen, vielleicht sollte auf diese Art und Weise auch die Veränderung bzw. die Verwandlung dargestellt werden. Es würde einer Wiedergeburt in einem anderen Wesen nahekommen. Auf der anderen Seite wurde dabei möglicherweise das Kunstwerk einer anderen Person verändert bzw. gelöscht. Warum tat man dies? Oder waren es dieselben Künstler, die in einer späteren Zeit ihre eigenen Kunstwerke abgeändert hatten? Auch hier wäre von Interesse, in welchem zeitlichen Abstand dies geschehen ist.

⁴⁰ Lorblanchet 2000, 289.

⁴¹ Lorblanchet 2000, 289–290.

⁴² Abbildung eines Stieres in ursprünglichen Weißton mit schwarzer Übermalung. vgl. Beltran 1982, 83.

⁴³ Vgl. Beltran 1982, 60.

⁴⁴ Vgl. Beltran 1982, 58.

⁴⁵ Vgl. Beltran 1982, 58.

⁴⁶ Vgl. Beltran 1982, 84.

Die Wände in der unmittelbaren Umgebung boten weiterhin Platz, der Faktor fehlender Platz kann als Grund für die Überzeichnungen ausgeschlossen werden. Recycling kann somit verneint werden, da dies nicht vonnöten war. Auffallend ist, dass nicht alle Motive der Fundkomplexe überzeichnet worden sind, sondern nur bestimmte. Es sollte daher nicht das komplette Kunstwerk an sich verändert werden, sondern lediglich nur ein Teil davon. Möglich wäre daher ein ritueller Rahmen, in welchem dies stattgefunden hatte. Oder hatte jemanden das Bild nicht gefallen, dann käme allerdings eine mangelnde Wertschätzung des anderen Künstlers zutage. Oder war der damalige Künstler mit seinem eigenen Werk nicht zufrieden? Dann hätte er dies selbst „ausbessern“ können, anstatt es in ein komplett neues zu verwandeln. Oder er hätte ein Kunstwerk in der direkten Nähe neu anfertigen können, um es besser zu machen. Eventuell bleibt uns in der Art der Ausführung einiges verborgen, was wir mit den heutigen Augen nicht mehr sehen können.

Überlagerungen sind dabei allerdings nicht gleichzusetzen mit Staffellungen. Diese dienen u.a. dazu, eine optische Tiefenstaffelung (Mittel der Perspektive) vorzunehmen. Gerade bei szenischen Darstellungen kann man eine Reihe von Staffellungen erkennen. Die Darstellungen mit zum Teil verdeckten Abschnitten erscheinen dabei weiter entfernt bzw. tiefer im Raum. Bei der Staffelung sind die überdeckte Richtung und auch die Abstände nahezu identisch.

Bei den Überlagerungen hingegen wurde derselbe Ort zu einem späteren Zeitpunkt erneut aufgesucht und die dort vorhandenen Zeichnungen überzeichnet, übermalt bzw. erweitert. Im Falle einer Überlagerung muss sich die Frage gestellt werden, ob die Malereien in der „heutigen“ Zeit „verschönert“ worden sind oder ob sie einen prähistorischen Ursprung haben. Im zweiten Fall stellt sich dann die Frage, ob es gewisse Gründe für diese Überlagerungen gegeben hat oder ob dies willkürlich geschehen ist. Die Frage der Chronologie ist dabei nicht immer problemlos zu klären. Man könnte von einer „Stratigrafie der Kunst“ sprechen, in der die Schichten der Malfolge untersucht werden. Chronologisch sind die Überlagerungen zum Teil nur sehr schwer einzuordnen, teilweise lassen sich allerdings Altersstrukturen der Motive erkennen. In diesem Falle ist eine chronologische Abfolge ersichtlich. Zum Teil sind die Erhaltungsbedingungen aber sehr schlecht und machen es unmöglich, aufgrund des Farbauftrages und der Stärke der verwendeten Farbe eine Abfolge abzuleiten.

Als einfache Hypothese kann man allerdings davon ausgehen, dass das überlagerte Element oder Motiv das ältere ist (*terminus post quem*). Zudem müssten dann gut erhaltene Darstellungen jene sein, welche überlagern, und die schlechter erhaltenen die darunterliegenden Bilder. Ebenfalls in

diesen Zusammenhang wäre dann zu klären, ob es Motive gab, welche häufig überzeichnet worden sind, und Motive, wo man dies nicht feststellen konnte. Mögliche Gründe dafür gilt es ebenfalls aufzuzeigen. Es ist festzuhalten, dass man von einer gewissen Tradition von Überlagerungen bzw. Übermalungen (Superimposition/Superposition) sprechen kann. Dies betrifft die prähistorischen Höhlenmalereien und Höhlengravierungen gleichsam wie die prähistorische Kleinkunst. Als Beispiel sind dabei die magdalénienzeitlichen Schieferplatten vom Fundkomplex Gönnersdorf⁴⁷ zu erwähnen.⁴⁸ Diese Schieferplatten weisen zum Teil zahlreiche Übergravierungen auf. Es erinnert an ein Palimpsest zumal die eigentliche Bedeutung dieser Schieferplatten nicht unumstritten ist. Sie könnten ebenfalls als zeichnerische Manuskriptseiten angesehen werden, durch die Zeichnungen wurden Informationen weitergetragen. Zum Teil lässt sich aber auch schlecht unterscheiden, ob es sich in um eine zusätzliche und spätere Übermalung handelt oder ob es sich um eine Verzierung handelt, die zum selben Zeitpunkt angefertigt worden ist.

Verschiedene Motive und unterschiedliche Mal-/Farbtechniken sowie der Farbauftrag können Hinweise auf die Chronologie liefern. Des Weiteren gilt es zu klären, ob die Überlagerungen zufällig oder mit Absicht vorgenommen worden sind. Es gilt dabei auch zu betrachten, ob der Platz in der unmittelbaren Nähe ausreichend gewesen ist. Sollte dies der Fall sein, kann Platzmangel, der zu der Überlagerung führte, ausgeschlossen werden. Anderenfalls könnte aber gerade eine bestimmte Stelle an der Wand eine gewisse Wirkung ausgeübt haben, sodass sie häufig ausgewählt worden ist. So ist dann zu untersuchen, ob es einen Zusammenhang zwischen der Größe der Darstellung und der Übermalung gibt. Es gilt festzustellen, ob es eventuell eher kleinere Darstellungen waren, die übermalt worden sind, oder ob dies auch mit größeren Kunstwerken geschehen ist. Bei der Betrachtung der Übermalung kann ebenfalls untersucht werden, wie die Ausrichtung vor der Überlagerung aussah: beispielsweise ein ursprünglich nach links gewandtes, stehendes Individuum, das übermalt wurde mit einem nach rechts gewandten, stehenden Individuum.

Wie verhält sich dies bei Darstellungen von Tieren? Hier können die Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit der Darstellungsweise von Menschenfiguren verglichen werden.

Die Zielsetzung unter der Überlagerung gilt es zu ermitteln. In den wenigstens Fällen wird es zu einer Überlagerung aufgrund eines Zufalls gekommen sein, weil der benötigte Platz nicht

⁴⁷ Vergleichbare gravierte magdalénienzeitliche Schieferplatten wurden u.a. auch in den Fundkomplexen Groitzsch (Sachsen) sowie Saaleck (Sachsen-Anhalt) gefunden.

⁴⁸ Güth 2008, 3 - 5.; David u.a. 2007, 250.

ausgereicht hatte. Hierbei spielt es eine entscheidende Rolle, ob nur ein geringer Teil des Motivs übermalt worden ist oder gar das gesamte.

Wenn man nun auf den Ausgangsgedanken dieser Deutungen, den Vergleich von Text und Wörtern, zurückkommt, kann man die Überlagerungen als Störungen in den Texten betrachten. Möchte man hingegen diese Darstellung nicht als pejorativ betrachten, könnte man darin eine Erweiterung des Textes erkennen. Der eigentliche „Text“ bzw. Sinn wird nicht gestört, sondern erweitert.

Gerade wenn Bilder so stark überzeichnet wurden, dass daraus neue Motive entstanden, z.B. aus einem Hirsch ein Stier, liegt die Vermutung nahe, dass die Stelle an sich noch eine besondere Deutung hatte, es aber zu einer „Verwandlung“ des Motives gekommen ist. Auf diese Umgestaltungen soll im späteren Verlauf der Arbeit erneut eingegangen und mögliche Ursachen dafür aufgeführt werden.

Wurde die Überlagerung kurz nach der Zeichnung des unterlagerten Bildes vollbracht oder liegen gar Jahrzehnte oder Jahrtausende dazwischen? Was gibt es für Gründe dafür? Sollte die ursprüngliche Bedeutung abgeändert werden, und wenn ja, warum?

Man könnte es damit erklären, dass es einen Wandel in der Kultur oder Glaubenswelt gab. Auf der anderen Seite zeigt es dennoch auf, dass die Stellen an der Felswand auch in späterer Zeit noch eine besondere Anziehung auf Menschen ausgeübt hatten, sonst hätten sie die Plätze nicht wieder aufgesucht. Es besteht eine Kontinuität in Bezug auf das Aufsuchen der Felswände.

Zur Auswertung der Daten kann auf isometrische Schichtendarstellungen zurückgegriffen werden. Sie bieten eine gute Möglichkeit, es übersichtlich und deutlich darzustellen.

Eine weitere Möglichkeit zur übersichtlichen Darstellung bietet die Harris-Matrix.⁴⁹ Hierdurch ergeben sich Möglichkeiten, Daten aufzunehmen und zu verwalten. Für die Interpretation der Daten stellen die Matrizen allerdings kaum eine Hilfe dar. Dafür sind weitere Überlegungen und Datenbanken zur Aufnahme und zum Vergleich notwendig.

⁴⁹ Der Name Harris-Matrix stammt von dem Urheber, dem englischen Archäologen Edward Cecil Harris (*1946). In seiner 1974 erschienenen Publikation "*Principles of Archaeological Stratigraphy*" stellte er diese erstmalig vor. Es handelt sich dabei um eine Darstellungsform von Beziehungen verschiedener Schichten und Befunde zueinander. Die chronologische Abfolge wird dadurch ersichtlich. Zudem war es auch Harris, der für die Stratigraphie erstmals im Jahre 1979 vier spezifische Gesetze im Bereich der Archäologie formulierte (vgl. das Stenosche Lagerungsgesetz – law of superposition; das Gesetz der ursprünglichen Horizontalität – law of original horizontality; das Gesetz der ursprünglichen Kontinuität – law of original continuity; das Gesetz der stratigraphischen Abfolge – law of stratigraphical succession).

Ich habe mich bei der Bestimmung der Darstellungen für die Einteilung in folgende Begriffe bzw. Konstellationen entschieden. Zum einen in die Einzelfigur, das Einzelmotiv sowie die Szene.

Bei der Einzelfigur handelt es sich um die Einzeldarstellung eines Subjekts ohne jegliche weitere Umrahmung. Diese Darstellungen stehen isoliert dar, beispielsweise die Darstellung einer Schlange oder eines Menschen. Insofern es möglich ist, lassen sich dabei noch weitere Eigenschaften herausfiltern wie das Geschlecht, falls Attribute dafür ablesbar sind.

Bei dem Einzelmotiv hingegen besteht die Darstellung aus verschiedenen Objekten, wie beispielsweise das Motiv einer Schlange und eines Wildschweins, ohne jegliche Handlungen. Bei Personen ist auch von Interesse, ob diese Person noch zusätzliche Gegenstände mit sich führt. Diese Darstellungen werden als Bildeinheit betrachtet. Hier ist es dann ebenfalls interessant, warum gerade dieses Motiv bzw. diese Tiere oder diese Darstellung gewählt worden sind.

Dabei handelt es sich um Einzelmotive, die als geschlossene Darstellungen in einer Gruppe betrachtet werden.

Eine weitere Darstellungsart ist die Szene. Diese ist gekennzeichnet durch beispielsweise mehrere Subjekte, die einer Handlung nachgehen: z.B. Menschen bei der Honigernte, kriegerische Auseinandersetzung mehrerer Personen mit Waffen oder das Leben in der Behausung oder ein Tanz. Bei der Darstellung geht es somit um ein bestimmtes Thema als Hauptelement. Die Honigernte ist dabei eher als eine Ausnahme in der Darstellung der Nahrungsmittelbeschaffung anzusehen, meist stand die Jagd im Vordergrund.

Die Motive der Darstellungen wiederum werden dabei in vorrangige bzw. übergeordnete Motive, untergeordnete Motive sowie drittrangige Motive eingeteilt. Die drittrangigen Darstellungen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie äußerst selten in Erscheinung treten. Neben der Einteilung in diese drei Formen kann man weitere Einteilungen vornehmen, die einer besseren Vergleichbarkeit dienen.

Weitere Einteilungen habe ich aufgrund der dargestellten Bewegungen vorgenommen. Die Darstellungen habe ich dann entsprechend in die Gruppen: unbewegte, bewegte (laufen, rennen) Darstellungen sowie Darstellungen mit Bewegungen einer Person in der Handlung (kriegerische Auseinandersetzung mit Waffen, tragen von Objekten) unterteilt. Vorausgesetzt ist die Annahme, dass diese Bilder auch dem entsprochen hatten, was die damaligen Künstler wahrgenommen hatten.

Abschließend sollen die verschiedenen Theorien⁵⁰ hinterfragt werden, die schon bei den prähistorischen Höhlenmalereien Anklang sowie Ablehnung fanden, um die Darstellungen damit zu interpretieren. Es ist nicht von Relevanz, ob es sich um ein Piktogramm oder um eine Petroglyphe handelt.

2. Ursprung der Kunst/Bilderwelten

In Vorfeld stellt sich allerdings die Frage, wo die Felsbilder bzw. die Kunst im Allgemeinen ihren Ursprung hatten. Die Kunst hat den Menschen eigentlich seit seiner frühesten Bewusstwerdung begleitet. Lange wurde angenommen, dass die ersten Felsbilder vom *homo sapiens* stammen. Diese These wurde allerdings anhand von Felsbildern aus drei Höhlen in Spanien (Cueva Ardales, Cueva de los Aviones, La Pasiega) widerlegt.⁵¹ Die dort gefundenen Malereien wurden bereits vor 64.000 Jahren von Neandertalern (*homo neanderthalensis*) erschaffen. Belegt wurde dies mithilfe der Uran-Thorium-Datierung. Ein internationales Forscherteam unter der Leitung von D. Hoffmann (Max-Planck-Institut für evolutionäre Anthropologie in Leipzig) konnte zudem nachweisen, dass Neandertaler schon vor über 115.000 Jahren Objekte mit einem symbolischen Charakter (Muschelschalen mit Farbresten) hergestellt hatten.⁵² Sie bedienten sich somit ebenfalls einer bestimmten Form der Kunst, die noch bis heute erhalten geblieben ist. Körperbemalungen zählen dabei ebenfalls zur Kunst. Diese lassen sich allerdings nicht fassen.

Wie kam es dazu, dass sich Menschen in ihrer Zeit damit beschäftigten? Eine Möglichkeit, den Ursprung der Kunst auszumachen, liegt in der Annahme, dass die Kunst ihren Ursprung in der Projektion hat. Dieser Gedanke reicht weit zurück, auf den italienischen Humanisten Leon Battista Alberti (1404–1472). *„Ich glaube, dass die Künste, die danach streben, die Schöpfungen der Natur nachzuahmen, folgendermaßen entstanden sind: Man entdeckte eines Tages in einem Baumstamm, in einem Klumpen Ton oder sonst einen natürlichen Gegenstand gewisse Umrisse, die nur ganz weniger Veränderungen bedurften, um irgendeinem natürlichen Objekt verblüffend zu gleichen. Als sie das bemerkten, versuchten nun die Menschen, ob sie nicht durch Hinzufügen oder Wegnehmen eine vollkommene Ähnlichkeit herstellen könnten. Durch solches Verhalten und Wegnehmen von Konturen und Flächen, wie sie der Gegenstand selbst zu verlangen schien, erreichten sie schließlich, was sie wollten, und fanden Gefallen daran. Von diesem Tage wuchs die*

⁵⁰ Theorien: „l’art pour l’art“, Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie, „Zauber magie“, Totemismus, Schamanismus usw., Kapitel 4.2

⁵¹ Hoffmann u.a. 2018, 912–915

⁵² Hoffmann u.a. 2018, 912–915.

Fähigkeit des Menschen, Bilder zu schaffen, rasch an, bis er imstande war, alles nachzuahmen, auch wenn im Material gar keine Andeutung mehr gegeben ist, die ihn leiten könnte.“ (Leon Battista Alberti – De statua).⁵³

Der Kunsthistoriker E. H. Gombrich (1909–2001) geht mit der Meinung konform, dass die Kunst ihren Ursprung in der Projektion hat. Seiner Meinung nach könnten auch sonderbare Felsformationen, Spalten und Adern an den Wänden dunkler Höhlen zu den suggestiven Formen zählen.⁵⁴ Es wäre daher auch möglich, dass Wisente und Pferde von den damaligen Menschen auf den Wänden zuerst entdeckt worden sind und dann mithilfe von Farbe fixiert wurden.⁵⁵ Auch natürliche Stalagmiten wurden in Zeichnungen mit einbezogen wie beispielsweise in Les Fieux⁵⁶ (Lot). Diese „Mithilfenahme“ der naturräumlichen Gegebenheiten findet bei der künstlerischen Umsetzung (u.a. Westeuropa, Nordafrika) weiträumige Anwendung und ist nicht auf eine bestimmte Region beschränkt. Die Wände kann man somit als Botschaftsträger ansehen. Somit kann auf die Fantasie der damaligen Künstler geschlossen werden. Es macht nicht den Anschein, als würde die Position an dieser Stelle zufällig ausgewählt worden sein. Es stellt sich daher die Frage, ob es gewisse „Produktionsregeln“ gab, z.B. ob Objekt A nur mit einem Objekt B zusammen auftrat und nie mit Objekt C, das nur mit Objekt B in Verbindung stand.

Es ist anzunehmen, dass die Darstellungen in den Höhlen einen anderen Hintergrund hatten als Plastiken und Gravierungen⁵⁷, u.a. auf Knochen und Geweih, die in den Siedlungen gefunden wurden. Zum einen lässt sich dies im Gebrauch der Gegenstände ausdrücken, da zum Teil Werkzeuge verziert wurden, die weiterhin dem ursprünglichen Zweck dienten, oder auch im Sinne der mobilen Kunst, welche sich leicht transportieren und möglicherweise handeln bzw. tauschen ließ. Prestige und Statusobjekte kommen ebenfalls in Betracht. Einige Objekte, die für den täglichen Gebrauch ungeeignet erscheinen, können im Rahmen von Riten, Zeremonien oder beim Schamanismus eingesetzt worden sein. Diese Objekte waren zudem leicht „zugänglich“ und wurden weitestgehend nicht versteckt gehalten.

Die mobile Kunst lässt sich zudem leicht in den Siedlungen anfertigen und aufbewahren. Bei der Felskunst ist dies nicht möglich. Es musste im Vorfeld eine geeignete Stelle gefunden werden, im Falle der mobilen Kunst das geeignete Rohmaterial.

⁵³ Gombrich 2002, 90.

⁵⁴ Gombrich 2002, 90 – 91.

⁵⁵ Gombrich 2002, 91.

⁵⁶ Vgl. David u.a. 2007, 397.

⁵⁷ Dabei entsprechen die Gravuren einer Darstellungsmethode in der Felsbildkunst sowie in der mobilen Kunst. Notwendig dafür ist ein Werkzeug (Silex) von einer großen Härte, mit welchem man den Stein bearbeiten kann.

Einen weiteren Punkt stellt der Aufwand dar. Dies bezieht sich nicht nur auf den zeitlichen Aufwand für die Herstellung im Allgemeinen, sondern auch auf den Zeitraum, der im Zusammenhang mit der Anfertigung des Kunstwerkes stand.

Bei der Höhlenkunst betrifft dies die Auswahl des Platzes und ist mit dem Aufwand verbunden, für eine ausreichende Beleuchtung zu sorgen, gerade wenn sich dieser im hinteren Teil der Höhle befand. Für Lampen, z.B. aus Sand- oder Kalkstein, musste im Vorfeld das benötigte Rohmaterial beschafft und bearbeitet werden. Hinzu kommt die Herstellung der Farben an sich.

Für die mobile Kunst, z.B. Statuetten aus organischen Materialien oder aus Gestein, musste ebenfalls das dafür erforderliche Material beschafft werden. Die Werkzeuge mussten ebenfalls zunächst im Vorfeld angefertigt werden.

Je nach Art und Ausführung kann dabei auch der zeitliche Aufwand variieren. Mit dem Neolithikum und dem Einsatz von Ton/Keramik kommt es dann gleichzeitig zu einem Wandel in der Kleinkunst, wo dieses Material ebenfalls verwendet wird. Figuren wurden mit Keramik angefertigt und Gefäße kunstvoll verziert. Es entwickelte sich so ein neuer Zweig in der Kunst. Gleichzeitig diente die Keramik der Vorratshaltung und ist dabei ein wichtiger Aspekt in der neolithischen Revolution.

Dabei kann der Begriff des „Künstlers“ in der prähistorischen Zeit, nicht mit dem Begriff des heutigen Künstlers gleichgestellt werden. Die Faktoren, was einen damaligen Künstler ausgezeichnet hatte, was ihn definierte und was er mit seiner Kunst bezwecken wollte, ist nicht gleichzusetzen mit den heutigen Künstlern. Die moderne Auffassung was einen Künstler ausmacht, welcher meist namentlich bekannt ist, ist nicht gleichzusetzen mit einem damaligen Künstler. Es war in der Hinsicht kein Künstler an sich, sondern jemand der besonders gut zeichnen konnte. Gerade bei der „Auftragskunst“ war eine Selbstverwirklichung unbekannt.

Blickt man in die griechische Antike oder in die ägyptische Kunst findet man vereinzelt Signaturen des Malers auf attischer Vasenmalerei.⁵⁸ Die Signaturen der Töpfer waren ebenfalls vorhanden. Die Maler waren daher den Handwerkern/ Töpfern gleichgestellt. Es waren in dieser Hinsicht keine Künstler im eigentlichen Sinne, sondern Handwerker.

Besonders die Aussage eines neuzeitlichen Buschmanns⁵⁹ beschreibt, dass die prähistorischen Bilder in Nordafrika „von Gott gemacht“ seien. Gewiss wird ein Gott an sich nicht die Kunstwerke

⁵⁸ Vgl. Mannack 2002, 104. ; Boardman 1981, 60.

⁵⁹ Coulson/Campbell 2001, 45.

erschafft haben, aber ein „Schöpfer“ mit einer besonderen Gabe. Das dieser „Schöpfer“ ein „Künstler“ war, wie es in der heutigen Zeit definiert wird, kann ausgeschlossen werden.

2.1. Ursprung der Erforschung

Die Erforschung der Felsbilder kann eher als ein junger Zweig in der Archäologie betrachtet werden. Die entsprechenden Malereien wurden nämlich zunächst als Fälschungen angesehen. Noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts war man der Meinung, dass diese Kunstwerke nicht von prähistorischen Menschen stammen konnten. Dies änderte sich dann aber im Laufe der Zeit, erste Forschungen begannen am Ende des 20. Jahrhunderts. Im Jahr 1901 entdeckte Abbé Henri Breuil die Felsbilder von Combarelles⁶⁰ und 1940 die Höhle von Lascaux.⁶¹

2.2. Felsbilder allgemein

Bei Felsenbildern handelt es sich um auf Felsen angebrachte Malereien und Ritzungen (Gravierungen) sowie Flachreliefs, die uns Informationen über die kulturelle und soziale Entwicklung in einer Region geben können. Sie geben Einblicke in die damalige Gedankenwelt der Künstler sowie der Bevölkerung. Die Motive können vielfältig sein und sind geprägt von den der dazugehörigen Kultur und Natur. Es lassen sich dabei regelrechte „Ballungszentren“ ausmachen. Neben dieser „Felsenkunst“ (art pariétal) gibt es noch eine „mobile Kunst – Kleinkunst⁶²“ (art mobilier, home art). Dazu gehört jegliche Art von künstlerischen Objekten, die man tragen und bewegen kann. Der Verbreitungsraum muss nicht immer identisch mit dem der Höhlenkunst sein, sondern kann auch darüber hinausgehen. Das Themenspektrum kann ebenfalls verschieden sein und der Fokus in einem anderen Bereich liegen. Zum Teil liegen auch keine Parallelen in der Darstellungsweise zwischen den Felsbildern und der Kleinkunst (z.B. Statuetten) vor.

⁶⁰ Die Höhle befindet sich 4 km von Les Eyzies (Dép. Dordogne) gelegen. Die ersten Gravuren befinden sich ca. 120 m vom Eingang der Höhle entfernt. Zu den Motiven gehören u.a. Hirsche, Steinböcke, Wildpferde, Höhlenlöwen, Menschenköpfe sowie zahlreiche Symbole. vgl. David u.a. 2007, 387, 397.

⁶¹ Die Höhle befindet sich im Dép. Dordogne und ist 24 km von Les Eyzies entfernt. Für die Besucher wurde die Höhle aufgrund eines hohen Algenbefalls, der das Resultat des Lichtes und der Feuchtigkeit aus der Atemluft der Besucher war, gesperrt. Die Besucher können aber eine Nachbildung der Bilderwand als Faksimile vor Ort besichtigen. Die Höhle wurde nachgebaut. Sie trägt den Zusatz „Sixtinische Kapelle der Vorgeschichte“. Zu den Darstellungen gehören u.a. Mischwesen (Mann mit Vogelkopf), Wildpferde, Hirsche, Rinder, Höhlenlöwen, Steinböcke, Tektiformen (Punktreichen, Gitterzeichen). Vgl. David u.a. 2007, 115, 376.

⁶² Hierbei handelt es sich um Statuetten, Knochenschnitzereien, Elfenbeinarbeiten, Figuren, verzierte Geräte, Lochstäbe (bâtons percés) sowie Schmuck. Im Paläolithikum reicht die Verbreitung der Kleinkunst von Spanien bis nach Sibirien.

Noch bevor der Mensch die Schrift erfand, hatte er so die Möglichkeit, seine Gedanken und Informationen festzuhalten und weiterzugeben. Man kann dabei von einer „Selbstdarstellung“ sprechen.

Für den heutigen Betrachter kann es allerdings schwer sein, diese Informationen korrekt zu deuten, weil wichtige Hintergrundinformationen, die bei der Anfertigung vorhanden waren, uns heute fehlen, wie u.a. der Zweck der Wandkunst und in welchem Rahmen diese vollzogen wurde. Auch über die Künstler im Allgemeinen liegen keine Hinweise vor. Darüber hinaus ist nicht bekannt, wer diese Objekte angefertigt hat.

Bei den Felsbildern handelt es sich um eine bedeutende archäologische Quellengattung mit enormem Aussagepotenzial in Bezug auf das Leben und die Kultur der damaligen Bewohner und Künstler. Wiederholungen von bestimmten Darstellungen, z.B. in einem größeren geografischen Raum, lassen zudem Rückschlüsse auf die Bewegungsmuster der Bevölkerung zu. Es lässt sich dadurch zugleich wiedergeben, in welchem Radius die Bevölkerung aktiv war oder über welche Entfernungen Ideen und Gedanken ausgetauscht worden sind. Diesen Austausch von Gedanken und Ideen muss es gegeben haben. Ebenfalls möglich ist eine synchrone Entwicklung in den geistigen Strömungen aufgrund von gleichen Lebensbedingungen. Die Künstler haben diese Bilder bestimmt nicht aus dem „Nichts“ erschaffen, sondern orientierten sich an schon vorhandenen „Vorlagen“. Diese wurden dann in ihrer Art kopiert und weitergegeben. Dies erklärt, dass bestimmte Themen und Motive gehäuft auftreten. Ob dabei die Darstellungen ästhetisch wirken, hängt vom jeweiligen Betrachter ab.

In diesem Hinblick könnte man von einer Felsbildforschung sprechen, in welcher die Darstellungen der verschiedenen Arten und Ausführungen einer weiteren Quellengattung entsprechen. Einen großen Verdienst im Bereich der Felsbildarchäologie hat der Archäologe David Lewis-Williams (*1934) durch seine Erforschung der Kunstwerke und seine Interpretation im Bereich der neuropsychologischen Erkenntnis erbracht.⁶³ Die Darstellungen wurden nicht dort angebracht, wo die Künstler lebten. Die damaligen Menschen haben wohl in den Stätten magische Orte gesehen. Möglicherweise wurden dort auch spezielle Rituale vorgenommen und die Zeichnungen unter bestimmten Bedingungen angefertigt. In welchem Rahmen dies geschehen ist, bleibt unklar. Topografische Faktoren dürften hier determinierend gewesen sein.

Der damalige Standort der Felsbilder an sich war gewiss nicht willkürlich gewählt worden.

⁶³ Vgl. David u.a. 2007, 274.

So wie wir heute eine genaue „Standortanalyse“ vollziehen, wenn wir ein Haus bauen, so wird es sicherlich auch schon die ehemalige Bevölkerung getan haben. Dabei spielten Faktoren wie der Zugang zu Wasser und klimatische Gegebenheiten eine tragende Rolle. Auch mussten „räumlichen Gegebenheiten“ vorhanden gewesen sein, noch heute lassen sich gewisse „Siedlungsmuster“ erkennen. Beispielsweise wurden Siedlungen praktischerweise gerne in der Nähe von Wasserläufen angelegt. Befand sich die Höhle in einem Jagdgebiet oder war in der unmittelbaren Nähe ein „Heiliger Ort“? Vielleicht war der „Heilige Ort“ auch die Höhle selbst, sie wurde daher eventuell nur von wenigen ausgewählten Personen aufgesucht und verehrt. Je nachdem, ob man wollte, dass sie einer kleineren oder größeren Gruppe frei zugänglich waren, wählte man Standorte, die man leicht und einfach finden konnte, oder solche, die eher im Geheimen und Verborgenen lagen. Dies könnte dann ebenfalls mit der Stellung des „Heiligtums“ in Verbindung stehen. Gab es an dieser Stelle eine besondere Aussicht, konnte man beispielsweise ein weites Gebiet überblicken, war ein besonderer Markierungspunkt der Landschaft (Landmarke) in der Ferne zu sehen oder gab es an der Stelle besondere akustische oder visuelle Faktoren (Schattenspiel, Echo/Nachhall, Ausblick). Gab es in der Nähe Siedlungen oder war es eher ein „menschenleeres Gebiet“? Gab es eine bestimmte Ausrichtung/Orientierung? Wie war die Sichtbarkeit der Felsbilder? Dabei steht die Frage im Raum, ob eine Sichtbarkeit des Ortes speziell so gewählt und gewollt war oder verhindert werden sollte.

Bei paläolithischen Höhlenmalereien, die sich im hinteren und damit dunklen und von der Außenwelt verschlossenen Teil der Höhle befinden, liegt die Vermutung nahe, dass man mit dieser Kunst kein breites „Publikum“ erreichen wollte, da die Kunstwerke für die Außenwelt schlichtweg unsichtbar waren.

Wie wirken die Darstellungen auf Außenstehende? Auf Gruppen aus anderen Regionen? Oder waren diese Darstellungen für andere nicht sichtbar? Aufgrund der Standorte und der verwendeten Techniken ist auch davon auszugehen, dass die Kunstwerke darauf angelegt waren, für eine längere Zeit und nicht lediglich nur temporär sichtbar zu sein. Begründet ist dies schon durch die geschützte Lage.

Felsbilder lassen sich u.a. durch verschiedene Aspekte und Analysen unterscheiden. Es lassen sich zwei verschiedene Methoden ausmachen: Malerei und Gravierung. Diese beiden Verfahrensweisen lassen sich wiederum in verschiedene Methoden einteilen.

Bei der Malerei werden Farbpigmente verwendet, vor allem roter Ocker oder schwarze Farbpigmente (Holzkohle, Manganoxyd, Knochenkohle).⁶⁴ Die Formen der Malereien sind Strichzeichnungen oder Silhouetten in monochromer oder polychromer Ausführung. Bei Strichzeichnungen wurden entweder Pinsel oder Finger verwendet, um die Farbe auf die Wand aufzutragen. Zum Teil wurden auch einzelne Punkte angebracht, die dann mit Linien verbunden wurden: Es entstanden linienförmige Konturen. Bei den Silhouetten wurde im Gegensatz zu den Strichzeichnungen die Farbe flächig aufgetragen und so die gesamte Darstellung damit ausgefüllt. Der großflächige Farbauftrag wurde mithilfe von Versprühen erreicht. Dafür wurden im Vorfeld die Farbpigmente in Pulverform zerrieben und dann in den Mund genommen und an die Wand gesprüht. Diese Methode wenden australische Ureinwohner noch in der heutigen Zeit an. Ebenfalls Anwendung fand diese Methode bei der Darstellung von Handabdrücken.

Eine weitere Methode ist die Gravierung. Für diese Art der Darstellungsweise wird der vorhandene Untergrund mithilfe von Feuersteinwerkzeugen abgetragen. Durch die Ritzung erhält man einen tieferen Strich im Felsenuntergrund, die Konturen zeichnen sich dabei deutlich ab. Eine weitere Möglichkeit der Darstellung sind neben den Ritzungen sogenannte geschabte Linien. Dafür wird ein Feuersteingerät mit einer breiten Schneide verwendet und die Ritzungen mehrfach parallel vollzogen. Diese Ausschabungen können dabei auch große Flächen des inneren Bereichs des Motivs betreffen. Eine weitere Form der Gravierung ist das Picken. Hierbei handelt es sich um viele Vertiefungen, die miteinander verbunden sind.

Weiterhin fanden ebenfalls Modellierungen sowie Flachreliefs eine Anwendung in der Felsbildkunst. Bei den Modellierungen wurden aus Lehm Plastiken erschaffen bzw. geformt wie die Lehmskulpturen von Bisons aus Tuc d'Audoubert.⁶⁵ Das Flachrelief hingegen ist gekennzeichnet durch verschiedene Arbeitsschritte, hierbei wurden Reliefs mit einer Tiefe von mehreren Zentimetern aus dem Felsen herausgearbeitet. Modellierungen treten ab dem Paläolithikum auf. Wie sind die Darstellungen orientiert und in welcher Haltung (stehend, laufend, sitzend, im Kampf)? Zusammen in Gruppen oder Einzelfiguren? Werden zusätzliche Komponenten/Objekte dargestellt wie Schmuck, Waffen oder fehlen diese? Ebenfalls unklar ist, wer diese Künstler eigentlich waren. In einigen Höhlen wurden Fußabdrücke⁶⁶ gefunden, die Hinweise auf die Anzahl der Personen geben und wer vor Ort war. Unter anderen aus den paläolithischen Höhlen von

⁶⁴ Vgl. Beltran 1982, 21 – 22.

⁶⁵ David u.a. 2007, 727, 730.

⁶⁶ Die bisher ältesten gefundenen Fußabdrücke mit einem Alter von ca. 3,6 Mio. Jahren wurden von M. Leakey in Laetoli (Tansania) entdeckt. Weitere stammen u.a. aus den paläolithischen Höhlen von Montespan, Pech Merle, Fontanet, Tuc-d'Audoubert sowie Niaux. Vgl. David u.a. 2007, 233, 235. 361.

Reseau Clastres, Niaux⁶⁷ sowie Tuc-d'Audoubert^{68 69} stammen auch Abdrücke von Kinderfüßen. Insgesamt wurden in der Höhle Reseau Clastres über 500 Fußspuren gefunden, wobei nicht alle zweifelsfrei dem Paläolithikum zugeordnet werden können. Es lässt sich zudem auch nicht klären, in welchen zeitlichen Abständen diese Fußspuren entstanden und wie viele verschiedene Leute daran beteiligt waren. Es macht daher einen Unterschied, ob beispielsweise 40 Personen zur selben Zeit in der Höhle waren oder nur vier Personen, die in regelmäßigen Abständen, z.B. wöchentlich, diese Stellen aufsuchten. Kinderfüße könnten darauf hindeuten, dass Kinder dabei gewesen waren, weil sie ebenfalls zu dem Künstler gehörten. Genauso ist es auch möglich, dass die Künstler Frauen waren, die ihre Kinder zu dieser Tätigkeit mitgenommen hatten, während die Männer auf der Jagd waren. Die Annahme, dass Frauen die Erschaffer der Felskunst waren, wurde u.a. durch Untersuchungen des Archäologen P. Pettitt von der Universität Durham bestätigt. Er hat zahlreiche Handabdrücke aus den Höhlen El-Castillo⁷⁰ sowie aus der nordspanischen Höhle La-Garma untersucht.⁷¹ Das Ergebnis war, dass ein Großteil der untersuchten Handabdrücke Frauen gehörten. Einige Jahre zuvor hatte sich bereits D. Snow⁷² dieser Thematik angenommen und kam zum selben Ergebnis. Er hatte die Handabdrücke aus spanischen und französischen Höhlen analysiert. In seiner Auswertung kam er zu dem Ergebnis, dass drei Viertel der Darstellungen von weiblichen Künstlern stammten. Er hielt ebenfalls fest, dass einige Handabdrücke von Kindern und Jugendlichen getätigt worden sind. Dies widerspricht somit der gängigen Annahme, dass die damaligen Künstler nur Männer waren. Die Auswertung der Handabdrücke spricht gleichsam für Frauen und Kinder.⁷³ Hierbei muss allerdings angemerkt werden, dass sich diese Aussagen lediglich auf die Darstellungen von Handabdrücken beziehen und nicht auf weitere Bilder, die sich in den Höhlen befinden. Man kann daher meiner Meinung nach nicht festlegen, wer diese Darstellungen angefertigt hat.

Heutige Studien von Kinderzeichnungen brachten dabei Interessantes zum Vorschein. Kinder zeichnen, was sie wissen und nicht was sie sehen.⁷⁴ Sie zeichnen aus dem Gedächtnis heraus und somit nach ihrem Wissen. Dabei können die Kinder in der Zeichnung mehr darstellen als sie

⁶⁷ Die Höhle Niaux, in französischen Dép. Ariège, beinhaltet eine große Anzahl an sehr naturalistischen Tierdarstellungen (Pferde, Steinböcke, Bisons, die von Pfeilen getroffen wurden), die sich ca. 720 m vom Eingang entfernt befinden. Der Boden der Höhle wurde ebenfalls mit plastischen Motiven verziert. Vgl. David u.a. 2007, 540.

⁶⁸ Clottes/Lewis-Williams 2001, 90–91.

⁶⁹ Befindet sich in der Nähe von (Montesquien-Avantès, Dép. Ariège) und wird charakterisiert durch modellierte Felsbilder aus Lehm, vier Wisente in unterschiedlichen Zuständen. Vgl. David u.a. 2007, 727.

⁷⁰ David u.a. 2007, 141.

⁷¹ Pettitt u.a. 2014, 47–63.

⁷² Snow 2006, 390 – 404.

⁷³ Snow 2006, 390 – 404.

⁷⁴ Vgl. Meili-Dworetzki 1957; Schuster 2007, 186.

eigentlich verbal wissen, aber auch weniger. Sie können auch, ohne dass sie es verbal ausdrücken können, ihre emotionale Situation wiedergeben. Zudem können sie auch wissen, dass zu einem Menschen ein Bauch gehört, ohne dass dieser in der Zeichnung dargestellt wird.⁷⁵ Erst in der späteren Entwicklungsstufe des Kindes folgt nach dem schematischen Zeichnen ein beginnendes Linien- und Formgefühl. An diese Stufe schließt sich dann die erscheinungsgemäße Darstellung an. Diese ist jedoch zu Beginn noch auf Umrisse beschränkt. Erst in der vierten und letzten Stufe werden die Darstellungen formgemäß und auch die Raumbtiefe wird zum Ausdruck gebracht.⁷⁶

Diese Entwicklungsstufen wurden zwar anhand heutiger Kinder erkannt, allerdings ist davon auszugehen, dass sich hier evolutionsbiologisch nicht viel verändert hat. Die Kinder bedienen sich dabei des Gegenstands-, Abbildungs- sowie Ausführungswissens.⁷⁷ Dies widerspricht der Annahme, dass auch die größeren Kunstwerke von Kindern angefertigt worden sind – jedenfalls nicht von kleineren Kindern. Die Handnegative könnten sie auch dadurch getätigt haben, dass sie lediglich ihre Hände zur Verfügung gestellt hatten und das eigentliche Besprühen durch Erwachsene durchgeführt worden ist. Aufgrund der hohen Qualität in der Ausführung der Höhlenbilder ist es auszuschließen, dass diese alleine von Kindern ausgeführt worden sind.

Wer waren die ehemaligen Künstler? War es eine besondere Gruppe von Menschen, die diese Fähigkeiten hatten, oder nur „Ausgewählte“?

Die Qualität der Malereien ist verschieden. Meiner Meinung nach deutet dies darauf hin, dass zum einen die Talente unterschiedlich waren, aber auch, dass es sogenannte „Lehrer“ und „Schüler“ gab.

M. Oser-Fischer stellte fest, dass Malen und Zeichnen heute bei uns als eine allgemeine Fähigkeit und als eine selbst evozierende Tätigkeit angesehen werden kann. Dies steht im Zusammenhang mit der Kultur, den materiellen Lebensverhältnissen und der Möglichkeit zu der damit einhergehenden differenzierten Tätigkeit.⁷⁸ Der ästhetische Anspruch kann aber verschieden sein.⁷⁹

⁷⁵ Vgl. Meili-Dworetzki 1957; Schuster 2007, 186.

⁷⁶ Mayer-Hillebrand 1966, 16; vgl. Kerschensteiner 1905.

⁷⁷ Vgl. Schuster, M., 2007, 186.

⁷⁸ Oser-Fischer 2004, 62.

⁷⁹ Oser-Fischer 2004, 140.

Bei den Eipomek/Eipo, ein Naturvolk aus Neuguinea, hingegen gibt es bis zum heutigen Zeitpunkt keine bildhaften Äußerungen. Bei diesem Volk sind die Kulturgüter durch Tänze und Lieder charakterisiert.⁸⁰

Ebenfalls eine Kultur ohne optische Bilder haben die Bewohner von der Insel Pohnpei/Ponape (Hauptinsel des zu den Föderierten Staaten von Mikronesien gehörenden Bundesstaates Pohnpei).⁸¹

Die Aborigines hingegen besitzen eine sehr reichhaltige Bilderwelt, die durch Tiere sowie abstrakte Formen gekennzeichnet ist. Bei den Aborigines ist es nur eingeweihten männlichen Stammesmitgliedern erlaubt, Felsbilder zu zeichnen bzw. bestehende Darstellungen in Form eines Rituals zu erneuern.

Weitere Aspekte und Analysen betreffen das Kunstwerk an sich. Dies ist zum einen eine formale Analyse der äußeren Merkmale, wie Stil (typologisch, klassifizierend, chronologisch), der verwendeten Farben und die damit verbundene Technik, u.a. auch die Linienführung, sowie der Objekte, die als darstellungsrelevant gelten. Gleiche Stile deuten dabei auf eine Verbreitung der Ideen über weitere Strecken sowie auf Migration hin. Die Darstellungen reflektieren somit auch eine Inkulturation der Gruppe, welche die Ideen an eine andere Gruppe weitergibt. Auf diese Art und Weise lassen sich zudem auch kulturelle Beziehungen zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen nachweisen, die im gleichen oder in unterschiedlichen geografischen Gebieten tätig waren.

Die Darstellungen unterlagen dabei Regeln, die in der sozialen Gruppe geteilt, weitergegeben und ausgedrückt wurden. Ob die Darstellungen einen eher symbolischen oder religiösen Charakter hatten, ist uns verschlossen und lässt Raum für Spekulationen. Gleichzeitig lässt sich daran, wie schon oben erwähnt, ein „Einfluss“ von anderen Stilen/Gruppen erkennen.

Der Stil ist ein variables Merkmal, das anhand des Kontextes unterschieden werden kann. Dabei kann beispielsweise das Objekt zu der Basiskategorie „Vogel“ gehören, die man wiederum in eine über- und untergeordnete Kategorie einordnen kann (Lebewesen – Storch). Innerhalb der Basiskategorie „Vogel“ kann es Variationen und Gemeinsamkeiten in der optischen Erscheinung geben. Vögel haben beispielsweise Federn, Schnäbel sowie einen Schwanz aus Federn, einige haben zusätzliche Elemente wie große Krallen an den Zehen. Sie werden allerdings nicht durch diese zusätzlichen Merkmale zu einem anderen Objekt. Zudem sind auch verschiedene Variationen

⁸⁰ Schiefenhövel 1975, 263–275; vgl. Oser-Fischer 2004, 139.

⁸¹ Oser-Fischer 2004, 139.

des Stils⁸² möglich. Es ist festzuhalten, dass eine Stilisierung⁸³ eher einem Ideal entspricht und eine Schematisierung eher einer Abstraktion.⁸⁴ Die Verschiedenheiten, wenn sie nur einen kleinen Teil bzw. einen geringen Grad vorweisen, sind normal und kommen wiederholt innerhalb eines Stils vor. Mithilfe des Stiles lässt sich eine Chronologie festlegen, da dieser meist nur in einem bestimmten Zeitabschnitt Anwendung gefunden hat.

Neben der Chronologie ist die Typologie bei der Betrachtung und der Einordnung der Felsbildarchäologie von entscheidender Bedeutung. Bei einer Typologie wird versucht, die Elemente zu gruppieren. Eine Typologie ist dennoch eine Abstraktion.

2.2.1. Datierung

Die Datierung der Felsbilder kann anhand der direkten und der indirekten Datierung vollzogen werden. Bei der indirekten Datierung bedient man sich der Stratigrafischen Überlagerungen, um das Alter der Darstellungen auszumachen. Eine weitere Möglichkeit der indirekten Datierung ist das Datieren mithilfe von stilistischen Vergleichen.

Bei der direkten Datierung kommen verschiedene Möglichkeiten zur Anwendung wie u.a. die Radiokarbonmethode. In diesen Fall wird das Farbpigment datiert. Eine weitere Methode zur Datierung wäre mit Hilfe des darüber liegenden Sinters.

Weitere Möglichkeiten zur chronologischen Einordnung bieten eine Datierung anhand des ikonographischen Gehalts, die Überlagerung der Linien sowie der Aufbau des Bildensembles.⁸⁵

Diese Methoden weisen allerdings auch Kritikpunkte auf, an welchen sich festmachen lässt, dass die Datierung an sich nicht zuverlässig ist. Die verschiedenen Methoden können verschiedene Aussagen aufweisen. Gerade bei den geringen Mengen der entnommenen Pigmente für die Radiokarbonmethode stellen Verunreinigungen der Proben ein hohes Risiko für eine nicht korrekte Datierung dar.⁸⁶ Die Verunreinigungen können im Labor passieren, durch fremden Kohlenstoff, während des Einsammelns der Probe oder durch natürliche Verschmutzungen der

⁸² Der Stil beschreibt dabei die Form der Darstellung.

⁸³ Bei einer Stilisierung eines Objektes werden besondere und ausgeprägte Elemente des Objektes hervorgehoben.

⁸⁴ Bei der Abstraktion werden ausgeprägte Einzelheiten von den realen Abbildern ausgesucht und wiedergegeben, dabei bleiben die typischen Merkmale des Objekts erhalten. Die Formen sind sehr stark vereinfacht wiedergegeben, der Sinngehalt der Darstellungen bleibt dennoch erhalten.

⁸⁵ Lorblanchet 2000, 267.

⁸⁶ Lorblanchet 2000, 267.

Kohle *in situ* durch Bakterien, sekundäre Karbonate oder durch Huminsäuren.⁸⁷ Eine „Überalterung“ der Datierung kann u.a. dann auftreten, wenn die Künstler für die Darstellungen bereits fossile Holzkohle verwendet hatten.⁸⁸

Weitere Möglichkeiten für eine Datierung liefert die Patina bzw. der Firnis auf den Gravierungen. In der Patina selbst bilden sich Substanzen wie Pottasche oder Calcium. Im Laufe der Zeit verändert sich dabei das Verhältnis der Pottasche zum Calcium, es nimmt ab. Dieses Verhältnis kann durch Messung der Kationen-Anteile in der Patina bestimmt werden. Die Datierung kann aufgrund von Klimaschwankungen, die Auswirkungen auf die Patina haben, ungenau sein.

Ebenso negativ können sich Klimaschwankungen auf die Datierung mittels Pollen auswirken. Weitere wissenschaftliche Möglichkeiten der Datierung sind die ¹⁴C-Methode^{89 90}, die Thermolumineszenz, Uran-Thorium-Datierung sowie die AMS (Accelerator Mass Spectrometry).

Eine weitere Möglichkeit zur direkten Datierungen bilden die Motive der Darstellungen. Sind die Tiere beispielsweise ausgestorben, aber in naturalistischer Form gezeichnet, dann spricht dies dafür, dass die Künstler diese Tiere noch im realen Leben gesehen hatten und diese Darstellungen nicht nur auf Überlieferungen beruhten. Es könnte aber sein, dass die Darstellung von einer anderen, älteren naturalistischen Darstellung „kopiert“ worden ist und dass der Künstler keinen direkten Kontakt mehr zu den Lebewesen hatte.

Neben den Darstellungen der Tiere dienen auch die Abbildungen der Artefakte wie. u. a. Werkzeuge, Waffen (z. B. Valcamonica, Mont Bégo, levantinische Felsbilder, Nordafrika) zur direkten Datierung. (Abb. 2)

⁸⁷ Lorblanchet 2000, 274.

⁸⁸ Lorblanchet 2000, 274.

⁸⁹ Libby 1952.

⁹⁰ Entwickelt wurde die Radiokarbondatierung 1946 von Willard Frank Libby.

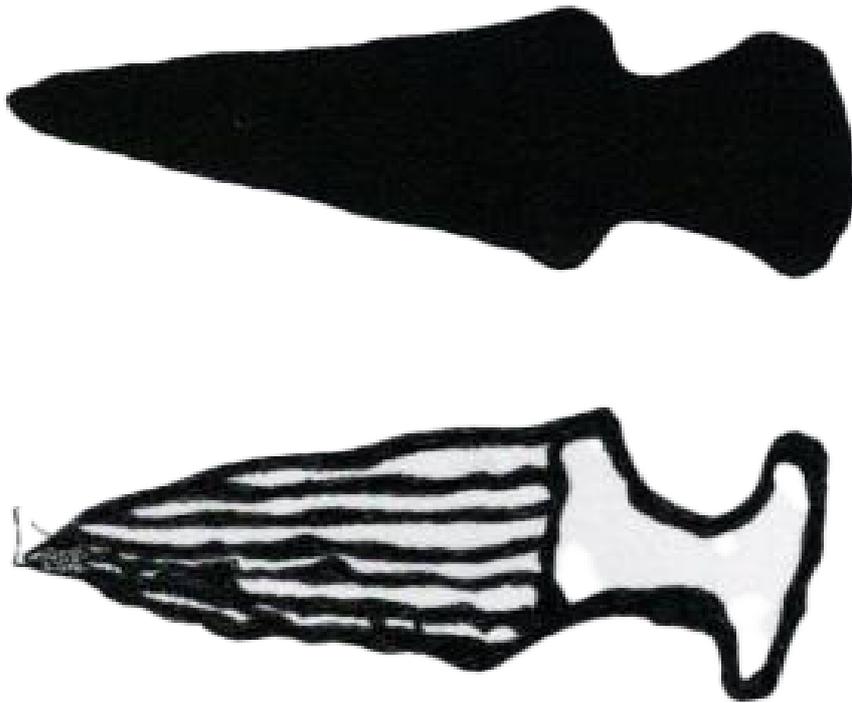


Abbildung 2: Gravierte Dolche von Mont Bégo (oben) sowie aus den Atlas Gebirge – Marokko (unten). Darstellungen die, die Datierung unterstützen. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 44, Fig. 38.).

Darüber hinaus wird angenommen, dass die Lage der Darstellungen in den Höhlen mit deren Chronologie im Zusammenhang steht. Dabei spricht eine Lage im hinteren Abschnitt der Höhle für ein hohes Alter. Diese Annahme geht auf die Vorstellungen von Leroi-Gourhan zurück, die beinhaltet, dass die frühesten Darstellungen dort angebracht wurden, wo noch Tageslicht einfiel, beispielsweise im Eingangsbereich oder unter einem Abri.⁹¹ Mit zunehmender Zeit wurden dann die Darstellungen immer tiefer in das Höhleninnere verlegt, wo komplette Dunkelheit herrschte. Während des jüngeren Magdalénien zieht Leroi-Gourhan eine Zurückverlegung in den vorderen Bereich in Betracht.⁹² Ich finde allerdings, dass man dies nicht so pauschal zuordnen kann. Die naturräumlichen Gegebenheiten sowie die allgemeine Intension der Künstler werden sicherlich auch bei der Wahl des Ortes eine ausschlaggebende Rolle gespielt haben. Vielleicht gab es auch bei einigen später genutzten Höhlen Darstellungen im Eingangsbereich, die aber nicht erhalten geblieben sind? Des Weiteren gibt es keine genaue Definition der Begriffe wie Eingangsbereich usw. Dies hängt mit der Art der Höhle zusammen, inwiefern diese Bereiche stark oder weniger stark ausgeprägt sind.

⁹¹ Lorblanchet 2000, 286.

⁹² Lorblanchet 2000, 286.

Es liegt zwar in der Natur des Menschen Leichtes vor Schwerem zu wählen, dennoch könnte es ebenfalls möglich gewesen sein, dass erst die exquisiten hinteren Abschnitte der Höhlen genutzt worden sind, als diese dann keinen Platz mehr boten, wurde immer weiter nach vorne gegangen.

Bei der indirekten Datierung gibt es ebenfalls verschiedene Möglichkeiten. Zum einen wären dies stratigrafische Überlagerungen, die Inbeziehungsetzung zu einer Fundschicht sowie die Datierung durch stilistische Vergleiche. Eine stratigrafische Überlagerung liegt dann vor, wenn die Bildfläche mit Materialien bedeckt ist, die sich u.a. mithilfe der Radiokarbonmethode datieren lassen. Dabei ist die überdeckte Darstellung älter als das Material, das sich auf der Darstellung befindet.

Bei der Inbeziehungsetzung zu einer Fundschicht mit Funden, die sich in der Umgebung der Darstellung befinden, wird u.a. anhand von Knochen, Resten der Fackeln, Silexartefakten, Holzkohleresten oder anderen Materialien datiert, die der Farbherstellung gedient hatten (Paletten, Mahlsteine usw.). Sicher sind diese Aussagen allerdings nicht, da die Höhlen wiederholt aufgesucht worden sein könnten.

Eine weitere Methode ist die Datierung mithilfe von stilistischen Vergleichen. Bei dieser Methode werden vergleichbare Darstellungen herangezogen, die bereits datiert wurden, um so Rückschlüsse auf das Alter zu erhalten. Neben den Darstellungen können auch Objekte aus dem Bereich der Kleinkunst als Vergleichsobjekte eingesetzt werden. Weitere stilistische Vergleiche kann man anhand von Artefakten bzw. Waffen vornehmen, z.B. Darstellungen von Kompositbögen, Dolchen usw.

Für die paläolithische Kunst hat Leroi-Gourhan vier Kunststile festgelegt, vom Aurignacien bis zum Magdalénien.⁹³ Er bezog sich auf das geografische Gebiet von Kanatabrien, Asturien, die Beckenlandschaften der Loire und der Garonne, das rechte Ufer der Rhone, die Pyrenäen sowie das französische und spanische Baskenland. Die Kunstwerke aus Italien und Russland sah er als isolierte Kunstformen an.

Der Stil I ist ein primärer Stil und gekennzeichnet durch Ritzzeichnungen (Périgord).⁹⁴ Es werden vorwiegend Pferde sowie Mammuts dargestellt. Die Darstellungen beschränken sich meist auf die Zeichnung der Rückenlinien oder auf die Darstellung des Kopfes. Neben diesen tierischen Darstellungen treten auch vereinzelt Darstellungen von Vulven (La Ferrassie) auf. Zum Stil I

⁹³ Vgl. Leroi-Gourhan 1967. ; Leroi-Gourhan 1958, 307–321. ; Leroi-Gourhan 1971.

⁹⁴ Leroi-Gourhan 1971, 248.

gehören u.a. die gravierten Platten aus Abri Cellier (Dordogne), Abri Castanet sowie Abri Belcayre. Sie datieren ins Aurignacien.⁹⁵

Der Stil II gehört ebenfalls zu den primären Stilen des Gravettien/Périgordien und reicht bis ins Solutréen.⁹⁶ Die Felsbilder befinden sich meist in den Eingangsbereichen der Höhlen oder an Abris. Einige Darstellungen befinden sich ebenfalls auf Steinplatten. Charakteristisch für die Darstellungsweise ist die geschweifte Hals-Rückenlinie.⁹⁷ Meist werden Pferde, Mammuts sowie Bisons dargestellt. Die ersten „Handabdrücke“ stammen ebenfalls aus dieser Zeit (Gargas⁹⁸ und Labatut). Im Bereich der Kleinkunst treten überwiegend sogenannte „Venusfiguren“ auf.⁹⁹ Diese sind stark stilisiert. Füße werden zum Großteil nicht dargestellt, Arme sowie das Gesicht werden ebenfalls nur angedeutet. Die Betonung der Figuren liegt auf den Brüsten und dem Bauch.¹⁰⁰ Neben den Statuetten gibt es auch Reliefdarstellungen von weiblichen Individuen (Venus von Laussel). Die eigentliche Bedeutung der Frauenfiguren bleibt uns allerdings weitestgehend verschlossen. In mehreren Höhlen wurden Gravierungen in diesem Stil gefunden wie u.a. in La Mouthe¹⁰¹, Cussac¹⁰², Gorge d'Enfer¹⁰³ sowie La Grèze¹⁰⁴. Diese Höhlen befinden sich alle in der Dordogne.¹⁰⁵

Der Stil III ist gekennzeichnet durch eine karikaturartige Darstellungsweise:¹⁰⁶ Der Kopf der Darstellungen ist von den Proportionen her zu groß, die Körper wirken dadurch sehr klein. Es erfolgte eine veränderte Darstellungsweise der Rückenlinie bei den Tieren. Diese wird im Stil III abgeschwächt dargestellt. Bei Tieren mit Hörnern oder Geweihen werden diese meist in einer anderen Perspektive wiedergegeben.¹⁰⁷ Zu den typischen tierischen Darstellungen gehören Pferde, Hirsche und Bisons. Menschliche Individuen werden ebenfalls dargestellt, oft im Zusammenhang mit Tieren (u.a. Lascaux). Die im Stil II aufkommenden Handabdrücke werden ebenfalls fortgeführt.¹⁰⁸ Es treten zudem Zeichen auf, die eine Tektiform aufweisen. Die Linien der Darstellungen wurden dabei sehr fein ausgeführt. Die Bilder wirken bewegt und lebendig. Es gibt

⁹⁵ Leroi-Gourhan 1971, 248.

⁹⁶ Leroi-Gourhan 1971, 248–250.

⁹⁷ Leroi-Gourhan 1971, 248–250.

⁹⁸ David u.a. 2007, 237.

⁹⁹ Leroi-Gourhan 1971, 248–250.

¹⁰⁰ Leroi-Gourhan 1971, 248–250.

¹⁰¹ David u.a. 2007, 368, 376

¹⁰² David u.a. 2007, 172.

¹⁰³ David u.a. 2007, 257.

¹⁰⁴ David u.a. 2007, 128.

¹⁰⁵ Leroi-Gourhan 1971, 248–250.

¹⁰⁶ Leroi-Gourhan 1971, 250–253.

¹⁰⁷ Leroi-Gourhan 1971, 250–253.

¹⁰⁸ Leroi-Gourhan 1971, 250–253.

eine Vielzahl an Höhlen, die diesem Stil zuzurechnen sind, wie u.a. Le Roc-de-Sers¹⁰⁹, Lascaux, Le Gabillou¹¹⁰, Bourdeilles bzw. Fourneau du Diable¹¹¹, Pech Merle¹¹², Saint-Cirq¹¹³, Isturitz¹¹⁴, Cougnac¹¹⁵, Villars¹¹⁶, La Mouthe¹¹⁷ sowie Le Portel¹¹⁸. Der Stil III datiert in das Solutréen bis ins frühe Magdalénien.¹¹⁹

Der Stil IV datiert vom frühen bis ins späte Magdalénien.¹²⁰ Die Darstellungen wirken sehr real und auch die Proportionen stimmen. Auch die Kleinkunst erreichte in dieser Zeit ihre Blüte. Im Gegensatz zu dem vorherigen Stil werden in dieser Periode die Geweihe der Tiere in der korrekten Perspektive wiedergegeben.¹²¹ Vorwiegend werden Pferde und Bisons dargestellt. Die Darstellung der Pferde ist gekennzeichnet durch eine geschwungene Bauchpartie sowie zwei Linien auf den Schultern.¹²² Ebenfalls werden Zeichen in der Nähe der Tiere angebracht (rechteckige, tektiforme) sowie auch Wundzeichen (Niaux).¹²³ Auch dieser Stil ist in einer Vielzahl in französischen Höhlen vertreten wie u.a. in La Colombière, Teyjat, Angles-sur-l'Anglin, Les Combarelles, La Magdelaine, Rouffignac, Pergouset, Arcy-sur-Cure, Le Portel¹²⁴, Les Trois-Frères, Niaux, Tuc d'Audoubert, Mas d'Azil, Abri Reverdit, Commarque, Montespan, Labastide, La Mouthe, Saint-Germain-la-Rivière, Le Cap Blanc, Saut du Perron, Limeuil, Font-de-Gaume¹²⁵, La Chaire à Calvin sowie Bernifal.¹²⁶

Anhand der Stile lässt sich nicht zweifelsfrei datieren da verschiedene Stile u. a. in den französischen Höhlen oft gemeinsam vorkommen. Gründe können dafür u. a. sein, dass die Fundkomplexe wiederholt aufgesucht worden oder dass die Stile „kopiert“ worden sind. Es lässt sich daher nicht zweifelsfrei eine Chronologie anhand der Stile ableiten.

¹⁰⁹ David u.a. 2007, 613.

¹¹⁰ David u.a. 2007, 237.

¹¹¹ David u.a. 2007, 225.

¹¹² David u.a. 2007, 582.

¹¹³ David u.a. 2007, 626.

¹¹⁴ David u.a. 2007, 310.

¹¹⁵ David u.a. 2007, 166.

¹¹⁶ David u.a. 2007, 761.

¹¹⁷ David u.a. 2007, 368.

¹¹⁸ David u.a. 2007, 387.

¹¹⁹ Leroi-Gourhan 1971, 250–253.

¹²⁰ Leroi-Gourhan 1971, 382.

¹²¹ Leroi-Gourhan 1971, 382.

¹²² Leroi-Gourhan 1971, 382.

¹²³ Leroi-Gourhan 1971, 382.

¹²⁴ David u.a. 2007, 387.

¹²⁵ David u.a. 2007, 225.

¹²⁶ Leroi-Gourhan 1971, 382.

2.2.2. Mögliche Gründe für die Anbringung von Felsbildern

Schon Sigmund Freud, schreibt, Kunst, Wissenschaft und Religion dienen der Erleichterung des Lebens.¹²⁷ Die möglichen Gründe für die Anbringung der Felsbilder sind vielfältig. Neben den Beweggründen für die Anbringung stellt sich im Vorfeld zuerst die Frage, für wen diese Felsbilder angebracht worden sind.

Im Gegensatz zu den paläolithischen Höhlen, die zum Teil schwer zugänglich waren und auch eine gewisse Beleuchtung erforderlich machten, wurden die Felsbilder von außen sichtbar angebracht. Sie konnten somit ein breiteres Publikum erreichen. Die Felsbilder bzw. die Stellen waren somit von Weitem sichtbar. Es ist daher davon auszugehen, dass diese nicht so einen „mythisch“/ „geheimen“ Hintergrund hatten wie die Bilder im hinteren Teil der Höhlen. Letztere waren nur Personen bekannt, die von diesen geheimen Stellen gewusst hatten. Inwiefern die Stellen in der Bevölkerung publik gemacht wurden, ist unklar. Man hätte aber gewiss nicht so „geheime“ Stellen gewählt, wenn man gewollt hätte, dass jeder davon Erkenntnis erlangte.

Die Gründe für die Anbringung reichen von sozialen, religiösen sowie wirtschaftlichen Aspekten. Wie schon eingangs erwähnt, können sie als Mittel der Kommunikation betrachtet werden. Die Bilder werden dahingehend als Sprache angesehen. Dabei muss die Sprache im räumlichen und zeitlichen Kontext betrachtet werden.

Hatte sich beispielsweise die Landschaft weiterentwickelt bzw. verändert, kam es gleichzeitig zu einer Veränderung des Stils in den Felsbildern. Wobei dann die Frage offen bleibt, was in der Hinsicht kommuniziert werden sollte. Kleinere Geschichten, Hinweise auf wichtige Stellen in der Landschaft oder Erfolge der einzelnen Gruppen. Vielleicht war es ein Mittel der Selbstdarstellung oder etwas Spirituelles, das so zum Ausdruck kommen sollte.

Zum einen können die Bilder als Bindeglied der Mimesis angesehen werden. Des Weiteren könnten einige Felsbilder auch eine Art „Faksimile“ sein. Ebenfalls in Betracht kommen könnte, dass so die Seele der Tiere ausgedrückt worden ist. Auf der anderen Seite wurden allerdings nicht nur Tiere, sondern auch Menschen und geometrische Muster dargestellt. In diesem Fall wäre es dennoch möglich, dass die Seele der Tiere dargestellt wurde und die Menschen sowie die geometrischen Darstellungen eine Art „Beiwerk“ waren. Den Tieren wurde dabei gehuldigt, da diese gejagt worden sind. Dies würde dem „Jagdzauber“ nahekommen.

¹²⁷ Schuster 2007, 21.

H. Breuil (1877–1961) vermutet eine Art Magie der Höhlen in seiner These der „Jagdmagie“. Die in den Höhlen dargestellten Tiere wurden vorwiegend laufend und lebendig wiedergegeben. Sie entsprechen nicht den vorwiegend gejagten Tieren (belegt durch Knochenfunde), die wiederum bei den Darstellungen fehlen. Es wurden somit häufig die Tiere gezeichnet, die gar nicht die übliche Nahrungsgrundlage bildeten.

Laut Leroi-Gourhan (1911–1986) wurden nur 3,8 % Rentiere dargestellt, obwohl beispielsweise das Jungpaläolithikum auch die Bezeichnung „Zeitalter des Rens“ trägt.¹²⁸ Dasselbe trifft für Hirsche und Hirschkühe zu, die häufig als Nahrung dienten. Vegetabile Motive fehlen in der Höhlenkunst völlig. Man kann zwar häufig Zeichen und Symbole finden, diese stehen jedoch nicht im konkreten Zusammenhang mit der Flora.

Auch Leroi-Gourhan lehnte später die Theorie der „Jagdmagie“ ab. Er sah in bestimmten Zeichen wiederkehrende Muster, mittels derer sich die Jäger verständigt haben.¹²⁹ Dies kommt einer Form der Kommunikation gleich.

Es liegt da die Vermutung nahe, dass bestimmte Zeremonien im Vorfeld abgehalten wurden, die den Erfolg begünstigen sollten.

Auf der anderen Seite datieren gerade die Felsbilder der spanischen Levante in das Neolithikum.

Eine weitere Hypothese ist, wie I. Muñoz und L. Briones 1998¹³⁰ vorgeschlagen haben, dass sich an den Felsbildern Handelspunkte befanden oder dass es dort zu einem Austausch und Kontakt zwischen verschiedenen Gruppen kam – sogenannte „Handelsmarken“ oder auch „territoriale Marker“ kommen dabei infrage. Eventuell wurde eine Region gekennzeichnet, in der nur eine bestimmte Gruppe an Jägern die Jagd ausüben durfte, wie eine Art Zeichenanspruch bzw. Kontrolle.

Auf der anderen Seite hätte dies aber auch offen zur Schau gestellt, dass es sich um ein erfolgreiches Jagdgebiet handelte. Manche Gruppen könnten sich nicht an diese „Hinweise“ gehalten und in den Gebieten gejagt haben. Dies könnte so Konflikte/Kriege zwischen den dort ansässigen Gruppen zur Folge gehabt haben.

Es fällt auf, dass gerade bei den Kampfdarstellungen der spanischen Levante die unterschiedlichen „Parteien“ sich nicht anhand der Kleidung unterscheiden lassen. Es könnte dafürsprechen, dass es

¹²⁸ Leroi-Gourhan 1981, 47.

¹²⁹ Leroi-Gourhan 1981, 75.

¹³⁰ Muñoz/Briones Poblados 1996, 47–84.

sich dabei um dieselben Gruppen gehandelt hatte oder dass es mögliche rituelle „Schaukämpfe“ waren, die nicht den unmittelbaren Sieg einer bestimmten Gruppe zur Folge hatten. Es würde sich nicht um einen richtigen Krieg in den Darstellungen handeln, sondern um einen inszenierten. Hierbei würde sich dann aber ebenfalls die Frage stellen, warum dieses Verhalten vollzogen wurde. Weiterhin könnte es sich bei den Felsbildern um Orientierungspunkte in der Landschaft gehandelt haben oder um Aggregationsorte.

Eventuell befanden sich die Felsbilder an verschiedenen Stationen auf den Wegen bzw. Pfaden, wo sich die damaligen Menschen trafen, um Gedanken und Ideen auszutauschen.

Je nach Lage lassen sich die Felsbilder schon von Weitem erkennen bzw. der Ort, wo diese angebracht worden sind. Bei einigen ist dies nicht der Fall. Zum Teil befinden sich in der näheren Umgebung ebenfalls Felsen, die geeignet gewesen wären, diese zu bemalen, aber fundfrei waren.

Es konnten an den Stellen kulturelle Interaktionen stattgefunden haben und im Rahmen dieser Interaktionen könnten dann zusätzlich die Zeichnungen angefertigt worden sein.

Ebenfalls könnte es auch infrage kommen, dass sich die Gruppen für eine gemeinsame Herstellung von verschiedenen Objekten an diesen Stellen getroffen oder Gegenstände und Gedanken ausgetauscht haben.

In den verschiedenen Publikationen werden Herstellungsreste oder sonstige Abfälle in der unmittelbaren Umgebung nicht erwähnt.¹³¹ Lediglich einige kleinere Funde wurden zum Teil dort gemacht (u.a. Cuevas de la Araña). Dies kann der nicht vorhandenen Erforschung geschuldet sein.

In der nahen Umgebung der Felsbilder waren keine Siedlungen vorhanden, jedenfalls keine wissenschaftlich nachgewiesenen. Die Stellen der Felsbilder waren somit nicht der Lebensmittelpunkt der Bevölkerung, sondern befanden sich außerhalb der Siedlungen. Vielleicht wollten die Menschen auf diese Art und Weise auch bestimmten Punkten in der Landschaft huldigen. Es wurde somit die enge Bindung zwischen den Menschen und der Natur bzw. den Tieren ausgedrückt.

Die Felsüberhänge boten zum anderen auch einen gewissen Schutz vor Umwelteinflüssen. Sie waren evtl. „Schutzhütten“ und dort Untergekommene hatten sich verewigt. Dies könnte ein Grund sein, warum gerade diese Stellen gewählt wurden.

Vielleicht lagen gerade diese Abris entlang einer bestimmten Route, die häufig genutzt wurde.

¹³¹ Bei einigen paläolithischen Fundkomplexen, u.a. in Nebra und Groitzsch, ließen sich neben gefüllten Abfallgruben auch regelrechte „Werkstätten“ mit ihren Schlagstellen anhand von zahlreichen Silexfunden ausmachen.

Auf der anderen Seite befanden sich bei den Abris meist in der unmittelbaren Nähe weitere, die nicht verziert wurden. Eine mögliche Erklärung wäre, dass die Darstellungen nicht erhalten geblieben sind. Auf der anderen Seite ist aber nicht davon auszugehen, dass verschiedene Farben verwendet wurden und auch die Witterungsbedingungen waren in denselben Regionen identisch. Unterschiedliche Untergründe des Gesteins können auch ausgeschlossen werden.

Es muss also dahingehend weitere Faktoren gegeben haben, warum gerade diese Plätze ausgewählt worden sind, gerade wenn die naturräumlichen Gegebenheiten der in der Nähe befindlichen Höhlen identisch waren.

Wären diese Abris zugleich Schutzhütten von Reisenden, könnte man damit die wiederkehrenden Motive erklären. Die Motive kannten sie dabei schon von anderen Stationen und die unterschiedlichen Ausführungen ließen sich somit auch erklären. Dies impliziert allerdings auch, dass jeder Reisende auch immer Farben und Pinsel bei sich trug. Aufgrund der Tatsache, dass die Personen immer ihr „Zeichenwerkzeug“ mit sich trugen, ohne dass sie einen „Schutzhütte“ benötigten, lässt sich damit auch ausschließen. Es kommt dabei eher infrage, dass sie während einer „Reise“ an bestimmten Orten Rast machten und sich dann in Form der Selbstdarstellung verewigt hatten. Dies könnte auch erklären, warum einige Darstellungen ähnlich sind. Zum einen könnten sie von denselben Künstlern stammen, die mobil waren, oder zum anderen könnte es jemand sein, der die Idee des Motives an einem anderen Fundort gesehen und dann kopiert hat.

In den sozialen Bereich zählt die Annahme, dass es sich bei den Stellen um Orte gehandelt hatte, wo Menschen sich trafen für „Kunst und Kultur“ beispielsweise zum Tanzen oder zur Überlieferung von Geschichten und Mythen. Diese Darstellungen könnten daher kleine Erzählungen der Bevölkerung wiedergeben.

Die Darstellungen könnten auch ein Abbild der damaligen Gesellschaft gewesen sein, oder eine Erinnerung an die Ahnen, welche die Zeit überwiegend mit der Jagd verbrachten, was dann mit dem Einzug der Ackerwirtschaft und der Viehzucht in den Hintergrund getreten ist. So wäre es zwar immer noch ein Abbild der Gesellschaft, aber jener der Vorfahren.

Ein weiterer großer Bereich, der ebenfalls Spekulationen zulässt, ist der religiöse Bereich. In diesem Sinne handelt es sich hierbei um „Heiligtümer“ bzw. um besondere Orte, wo mögliche Riten und Zeremonien durchgeführt wurden. Dabei kann der Schamanismus/Trance eine mögliche Rolle gespielt haben. Die Bilder könnten unter Hinzunahme von Hypnose entstanden sein.

Auf der anderen Seite gab es sicherlich auch „heilige Landschaften“ ohne dass diese einer Felskunst bedurften, daher kann im Umkehrschluss das „Heiligtum“ nicht die Ursache der Felskunst sein. Vielleicht wurde an den Stellen auch den Ahnen gedacht, oder die Bemalungen sorgten dafür, dass diese Orte mythisch wurden. Es könnte sich dabei um die Ahnen handeln, die zu einer früheren Zeit ausschließlich von der Jagd und dem Sammeln gelebt hatten. Dies sollte evtl. damit in Erinnerung gerufen werden.

Neben dem religiösen Aspekt wäre ein spiritueller Aspekt ebenfalls möglich getreu des Mottos „Spirituell, aber nicht religiös.“¹³² Die Spiritualität wird dabei nicht als eine Religion angesehen. Der Begriff der Spiritualität¹³³ ist erst in der heutigen Zeit populär geworden.¹³⁴ Die Ursachen sind vielfältig und reichen von Plausibilitätsüberlegungen institutioneller Religion, positive Effekte auf die Gesundheit und Wohlbefinden bis hin zur wissenschaftlichen Evidenz für Spiritualität.¹³⁵ Der Beginn der psychologischen Spiritualitätsforschung wird in die 1970er-Jahre datiert.¹³⁶ Wir befinden uns hier wiederum im Bereich des Schamanismus, der über 30.000 Jahre zurückreicht.¹³⁷ A. A. Bucher (2014, 25) nennt in seiner Publikation folgendes Beispiel dafür: *„Imaginieren wie einen unserer Vorfahren in der Cro-Magnon-Zeit. Die Natur erlebt er, permanent misstrauisch, als von ihm getrennt und bedrohlich, er ist zutiefst verängstigt, weil es begriffen hat, irgendwann sterben zu müssen. Ein anderer Vorfahre derselben Epoche machte auf der Jagd die Erfahrung, „von einer mächtigen, urtümlichen Gottheit umfassen“ zu sein, „von Hoffnung, Zuversicht und unbeschreiblicher Freude überwältigt“ Welcher dürfte eher in der Lage gewesen sein, seine Gene weiterzugeben? Gemäß zahlreichen Neurophysiologen der zweite.“*¹³⁸

Aufgrund der Nachweise von Bestattungen des Neandertalers liegt es nahe, dass auch dieser schon an eine gewisse Spiritualität gebunden war. Gründe dafür liegen in der Art und Weise der Bestattungen bzw. dem Umgang mit den Toten. Die Bestattungen wurden u.a. im Vorderen Orient (Kebara, Skhul, Tabun, Shanidar, Amud, Dederiyeh Qafzed), Osteuropa (Kiik Koba, Teshik – Tash, Zaskalnaya, Mezmajsk,), in Westeuropa/Frankreich gefunden (La Ferrassie¹³⁹, La Chapelle-aux-Saints, La Quina, Regourdon, Le Roc Marsal) sowie in Italien (Monte Circeo) entdeckt.

Wobei es keine eindeutige Definition für den Begriff der Spiritualität gibt.

¹³² Dieser Ausspruch gibt auch einen religionssoziologischen Trend in den USA mit dem Akronym „SBNR – spiritual but not religious“ wieder.

¹³³ Der Fachbegriff „Spiritualität“ stammt aus dem Französischen.

¹³⁴ Bucher 2014, 10.

¹³⁵ Bucher 2014, 15.

¹³⁶ Moberg 2011, 513 - 514.

¹³⁷ Vgl. Walsh 2000.

¹³⁸ Vgl. Alcorta/Sosis 2005, 323–359.

¹³⁹ In der Nähe von Le Bugue, Dép. Dordogne. Dort befinden sich mehrere Bestattungsplätze von Neandertalern (acht Skelette: sechs Kinder und zwei Erwachsene). Vgl. David u.a. 2007, 361,368.

„Wer versuche, Spiritualität definitorisch einzugrenzen, erfahre unvermeidlich, dass sie entgleitet. Denn sie sei individuelle, gelebte Erfahrung, wie der Wind, den man im Gesicht spüren, aber nicht mit Händen greifen kann.“ (Nye 1999).¹⁴⁰

Eine weitere mögliche Erklärung für die Anbringung von Bildern, auch wenn dies dann unbewusst erfolgt ist, ist die Tatsache, dass auch bei Bildern, Signets und Symbolen nach einigen Koppelungen eine reflektorische Reaktion im Sinne der Konditionierung¹⁴¹ ausgelöst wird.¹⁴²

Ein weiterer möglicher Grund für diese Zeichnungen könnte auch darin liegen, dass die Menschen eine gewisse Ordnung und Kontrolle haben wollten, die sie sonst nicht hatten. Dabei wären die Malereien in gewissem Sinne eine Demonstration dieser Ordnung. Naturerscheinungen, das Wetter sowie weitere damalige Gegebenheiten konnten sie sicherlich weder kontrollieren noch erklären. Den Wunsch nach Ordnung und Kontrolle konnten sie aber durch ihre Darstellungen ausdrücken. Sie konnten sich auch selbst definieren und ihre Weltanschauung nach außen tragen. Diese Leute hatten evtl. zudem ein hohes künstlerisches Empfinden, sei es musikalisch, wie bereits Funde von Flöten aus Schwanenknochen aus den Aurignacien (Hohle Fels, Höhlen Geißenklösterle und Vogelherd¹⁴³) sowie Elfenbein zeigen. Möglicherweise wurde mit diesen Kunstwerken kommuniziert. Gewiss gaben die Felsbilder keine Antwort, aber vielleicht haben die Künstler diese gar nicht erwartet. Selbst in der heutigen aufgeklärten Zeit kommunizieren Menschen mit Pflanzen, Tieren oder sonstigen Objekten (z.B. Plüschtiere, Auto), weil diese den Menschen was bedeuten und sie auch keine Reaktion davon verlangen.

Die Bilder spiegeln somit auch ein Gedächtnis und ein Bewusstsein wider. W. Wundt (1919) spricht in diesen Fällen von einer Erinnerungskunst.¹⁴⁴ Erzählbilder und kurze Geschichten kommen wie anfangs erwähnt ebenfalls infrage.

Weiterhin wäre es möglich, dass nicht das Motiv an sich im Vordergrund stand, sondern die Situation, dieses zu zeichnen, begleitet von verschiedenen Ritualen. Besonders tiefe Linien könnten auch dadurch entstanden sein, weil sie in einer Art Ritual mehrfach geritzt worden sind. Oder die prähistorischen Menschen sahen vielleicht auch in den Felsen und dem dazugehörigen Landschaftsbild einen spirituellen/religiösen Hintergrund.

¹⁴⁰ Bucher 2014, 28; ursprünglich Nye 1999, 57–82.

¹⁴¹ Vgl. Pawlow'scher Hund – klassische Konditionierung.

¹⁴² Schuster 2007, 27; vgl. Kroeber-Riehl/Gröppel-Klein 1980.

¹⁴³ David u.a. 2007, 761.

¹⁴⁴ Wundt 1919.

Somit wäre die dazugehörige Landschaft der ausschlaggebende Punkt. Die Landschaft an sich kann als soziales Konstrukt betrachtet werden. Die Felsbilder in der Landschaft und deren „Verbreitungsmuster“ in einem bestimmten Gebiet oder einer Region könnten ebenfalls Aufschlüsse über deren Bedeutung liefern. Bestimmte Gebiete wurden häufig aufgesucht und manche Bereiche eher weniger. Es ist zu berücksichtigen, dass naturgemäß für Felszeichnungen nur jene Regionen/Gebiete im Betracht kamen, wo sich auch die natürlichen Gegebenheiten dafür fanden.

Doch gab es auch Gebiete, die die geologischen Voraussetzungen hatten, aber befundfrei blieben. In diesem Fall könnte ebenfalls in Betracht gezogen werden, dass diese schlichtweg nicht überliefert worden sind. Oder diese Felsen zogen die Menschen nicht an, die Gründe dafür liegen allerdings im Verborgenen.

Daher kann angenommen werden, dass die Erschaffung dieser mehr von Bedeutung gewesen war als das Endprodukt.¹⁴⁵

Gleichzeitig kann von Bedeutung gewesen sein, dass der damalige Künstler so seine Kompetenz zeigen kann, seine Kreativität sowie sein „Gruppengefühl“ und seine Emotionen.

Die Künstler ließen so die anderen Menschen an ihrer Gedankenwelt teilhaben.

Während der Phase des „Schaffens“ soll der Künstler in eine Art „Flow-“Zustand versetzt werden. Das Bewusstsein soll sich in dieser „Flow-“Phase erweitern und man ist komplett vertieft in die Beschäftigung. In dieser Phase kann man seinen inneren Zustand nach außen bringen und gleichzeitig seinen Gefühlszustand freien Lauf lassen. Des Weiteren bearbeitet der Künstler in seinem Bild seine eigenen psychischen (z.T. unbewussten) Probleme und Konflikte.¹⁴⁶ Es wird zudem angenommen, dass das Bild sich der Sprache des Traums bedient und sich so direkt an das Unbewusste wendet.

Die Wirkung des fertigen Bildes ist dennoch als differenziert zu betrachten. Es zeigt sich dabei, dass es kaum möglich ist, diese Kunst außerhalb des Kontextes genauer zu deuten bzw. herauszufinden, in welchem Zustand sie geschaffen wurde. Wir müssen zwischen dem, was wir darüber denken, und dem, was wir darüber wissen, unterscheiden. Die damaligen Gedankengänge lassen sich nicht rekonstruieren und somit sind unsere Deutungen lediglich Behauptungen. Die Möglichkeiten sind vielfältig und verschiedene Elemente und Faktoren sind dabei maßgeblich.

¹⁴⁵ Stone/Bahn 1993, 113.

¹⁴⁶ M. Schuster 2007, 52.

Eine weitere Möglichkeit zur Deutung der Felsbilder wäre der Totemismus¹⁴⁷ sowie der Nagualismus. Im Bereich des Totemismus könnten dabei auch die Mischwesen (u.a. der Mensch in Hirschgestalt aus der Grotte des Trois-Frères¹⁴⁸) Bedeutung haben. Dabei handelt es sich bei einem Totem um ein Symbol, das eine mythische¹⁴⁹, verwandtschaftliche Verbindung zwischen dem Menschen und einer bestimmten Naturerscheinung (u.a. Pflanzen oder Tiere, Flüsse usw.) darstellt. Es ist eine enge Verbindung zwischen den Menschen und dem Totem vorhanden. Die Natur bzw. die Umwelt spielte für die damaligen Bewohner eine tragende Rolle. Sie bildeten eine Einheit.

Dabei hat der Totemismus seinen Ursprung im Animismus.

Bei dem Totemismus wurde von einer Abstammung von dem Totem ausgegangen, man ist mit diesem verwandt und identifiziert sich daher auch mit ihm. Dies hat zugleich zur Folge, dass man das Totemtier nicht essen darf. Im Umkehrschluss würde dies aber auch bedeuten, dass der Mensch beispielsweise den Hirsch nicht essen dürfte – es wäre ein Tabubruch. Knochenfunde belegen aber das Gegenteil. Diese Theorie kam daher auch dahingehend ausgeschlossen werden.

Bei dem Nagualismus handelt es sich um einen Schutzgeist (Alter égo) in Tier- oder Pflanzengestalt. Der Begriff Nagual wird abgeleitet von „etwas Vorborgenen“, „Maske“, „Verkleidung“ und „Verhüllung“. Dies spiegelt sogleich ebenfalls die „Mischwesen“ bzw. die Maskenträger wider. Diese würden dann in diesem Fall persönliche Schutzgeister darstellen. Es handelt sich dabei um einen besonderen Glauben, den man allerdings nicht mit einer Religion gleichsetzen kann.

Ebenfalls könnte es möglich sein, dass die Bilder im Rahmen eines Rituals oder während einer Zeremonie angebracht worden sind oder als eine Art von spiritueller Gegebenheit betrachtet wurden. Wegen der „Schönheit“ wegen, ohne das es dafür einen eigentlichen Grund gibt, haben

¹⁴⁷ John McLennan (1827–1881) brachte die Theorie des Totemismus in die Diskussion um die Felsdarstellungen ein. (Haller/Rodekohl 2010, 235.). McLennan sah dabei in der Verehrung von Tieren eine der ältesten animistisch geprägten „Religionen“.

Der schottische Ethnologe Sir James George Frazer (1854-1941) setzte sich später ebenfalls intensiv mit dem Totemismus auseinander. Unter anderen in der Publikation „*Totem und Exogamie*“ von 1910. Auch er hatte dabei die Annahme, einer Religion in der ursprünglichen Form, aus welcher sich die späteren Religionen entwickeln haben. Max Raphaël (1889 – 1952) befasste sich ebenfalls mit dem Totemismus. Seiner Theorie zur Folge, hätten die Tiere soziale Einheiten symbolisiert wie u. a. „Clan der Wisente und der Clan der Hirschkühe“. Er sah in den mit Darstellungen versehenen Wandflächen bildliche Anlagen, in welchen die Motive „*bedeutungstragende Einheiten waren, die aufeinander Bezug nahmen.*“ Raphaël 1986, 15.

Bereits in den 1920igern wurde die Theorie des Totemismus abgelehnt, da häufig Tiere dargestellt wurden sind, welche Nahrungsgrundlage waren. Dies widerspricht der Theorie.

¹⁴⁸ Vgl. David u.a. 2007, 725.

¹⁴⁹ Diese mythische Darstellung spiegelt zugleich die Glaubensvorstellung der damaligen Menschen wider.

die Menschen aufgrund ihrer selbst willen diese Bilder ausgeführt – eine mögliche Form der Überlieferung.

Die möglichen Gründe für die Anbringung der Felsbilder ist daher vielfältig. Oft werden dabei auch Begriffe für die Deutung synonym verwendet, obwohl man diese von der eigentlichen Definition her differenziert betrachten sollte, wie u. a. Ritus, Mythos, Kult, Magie / Schamanismus. Der Ritus umfasst dabei eine nach bestimmten Regeln vorgegebene Handlung. Rituale haben bis in der heutigen Zeit für die Menschen bestand.

Der Mythos in den Darstellungen hingegen umschreibt die damalige Glaubenswelt der Bevölkerung. Es kann dabei eine Geschichte wiedergegeben werden. Der Kult der damaligen Menschen erklärt die Praktiken / Handlungen, welche sie ausgeführt haben. Die Magie / Schamanismus umfasst dabei ebenfalls Praktiken (z. b. „Jagdzauber“).

Möglicherweise hatten die damaligen Bewohner auch „Gedankengänge“, die wir nach unseren heutigen als nicht korrekt bezeichnen würden, wenngleich wir diese Gedanken an sich nicht als falsch bezeichnen sollten. Für die damalige Zeit betrachtet, galt es als korrekt, sowie in 100 Jahren wohl einige unserer heutigen Gedanken oder Erkenntnisse ebenfalls als nicht korrekt angesehen werden könnten. Gerade bei den Darstellungen der spanischen Levante zeichnet sich ab, dass es gewiss bestimmte Vorlieben für die Anbringungen der Felsbilder gab.

Die Darstellungen ziehen sich zwar wie ein Band von Norden nach Süden entlang der Mittelmeerküste im ostspanischen Gebiet, dennoch zeichnen sich gewisse Konzentrationen (u.a. Gasulla Schlucht, Valltorta Schlucht) ab.

Einige Abris wurden dabei sehr konzentriert aufgesucht, obwohl es in der näheren Umgebung noch weitere gab, die keine Felszeichnungen aufweisen. Dies lässt zugleich den Schluss zu, dass diesen Stellen etwas Besonderes, etwas Magisches, zugeschrieben wurde. Eventuell wurden auch während der Bemalung Riten vollzogen wie Tänze, sie sind zum Teil auch Bestandteile der Darstellungen, wenngleich sie von Frauen vollzogen wurden.

Die Kombination Mensch und Tier wurde eventuell als Gegensatzpaar gedacht wie Mann und Frau oder rechts und links. Dabei ist festzuhalten, dass es in der Orientierung der Tiere oder Menschen keine festen Regeln gibt. Gerade bei größeren Darstellungen und Szenen wirkt es durcheinandergemischt, z.B. Cueva de la Vieja (Alpera), Ermites I (Ulldecona). Dies erklärt sich

schon aufgrund der Kampfdarstellungen Tier – Tier, z.B. Cueva de la Araña III – (Steinböcke), aber auch laufende Menschen/Bogenschützen sind nicht einheitlich in eine bestimmte Richtung orientiert – es variiert ebenfalls. Hinweise darauf, mit welchen Ereignissen dies zusammenhängen könnte, sind anhand der Darstellungen nicht ersichtlich.

3. Was ist eigentlich nacheiszeitliche, frühholozäne Kunst?

Welche psychologischen Motive dahintergesteckt haben könnten und was eigentlich den Begriff „Kunst“ ausmacht, wird in den folgenden Abschnitten erläutert. Zu Beginn muss geklärt werden, was der Begriff Kunst eigentlich bedeutet.

M. Hoernes beschreibt den Begriff wie folgt: *„Kunst ist eine Funktion der menschlichen Natur, wodurch diese ihrem Innenleben auf solche Art Ausdruck verleiht, daß ihr daraus Befreiung, Genuß und wohlgefallen erwächst [...]“*¹⁵⁰ *„Zwecke und Ziele lassen sich mit den Mitteln der Wissenschaft im organischen Leben nicht nachweisen; und so hat auch die Kunst keine wissenschaftliche Aufgabe und Bedeutung. Man hat ihr nichts vorzuschreiben, als daß sie da sein soll, und das leistet sie auch ohne Geheiß[...]“*¹⁵¹

Im ursprünglichen Sinne ist das Wort Kunst abgeleitet von dem Wort „können“ und beschreibt eine entwickelte Tätigkeit. Die Definitionen dafür sind vielfältig und manifestieren sich in der Aussage, dass es darum geht, mit verschiedenen Mitteln schöpferisch etwas Neues zu gestalten. Es handelt sich dabei im Grunde genommen um ein „Zufallsprodukt“, das einer Motivation zugrunde liegt. Wie dieses „Zufallsprodukt“ aussieht, bestimmen der Künstler und seine Fähigkeit, dies umzusetzen. In dieser Hinsicht kann man die Kunst auch als Selbsterfahrung („Art brut“) ansehen. Der Künstler, damals sowie auch heute, muss dabei eine spezielle „künstlerische Begabung“/Disposition vorweisen. Dies umfasst u.a. eine Art handwerkliches Geschick, zeichnerische Kreativität, visuelles Gedächtnis, Mitteilungsbedürfnis, sehr gute motorische Fähigkeiten, Intuition, Durchhaltekraft und eine gute Wahrnehmung sowie Anschauungen und Erfahrungen. Emotionale Vorgänge sind dabei ebenfalls von Bedeutung, zum Teil wird auch von einer „göttlichen Inspiration“ ausgegangen.

¹⁵⁰ Hoernes 1925, 1.

¹⁵¹ Hoernes 1925, 2.

Erste malerische Tätigkeiten in der Geschichte der Menschen könnten einige Skizzen auf dem Boden, am Körper oder auf sonstigen organischen und vergänglichen Materialien gewesen sein. Die geometrischen Symbole und Muster, die wir aus der Höhlenkunst kennen, könnten dabei beispielsweise ihren Ursprung im Bereich der Körperbemalung gehabt haben. Später fand es dann in der mobilen Kunst Anwendung.

Die Kunst ist damit sozusagen ein Ausdrucksmittel, ein Mittel zur Kommunikation und teilt desweilen Emotionen, Gefühle, Vorstellungen sowie Weltanschauungen mit. Wir haben somit noch in der heutigen Zeit die Möglichkeit Hinweise über die Vorstellungen der Menschen in der Prähistorischen Zeit zu erhalten, ohne das darüber schriftliche Hinweise vorliegen.

Die Fähigkeit zu Malen oder im Allgemeinen künstlerisch tätig zu sein, liegt aus anthropologischer Sicht weit zurück. Laut Leroi-Gourhan (1980) trug der aufrechte Gang und die damit freiwerdenden Hände und Arme und die Bipedie (Fortbewegung auf zwei Beinen) dazu bei, dass sich der Körperbau änderte. Dies hatte dann eine Weiterentwicklung des Gehirns zur Folge.¹⁵² Die Bipedie war dabei ausschlaggebend für die Entwicklung der motorischen Fähigkeiten. Motorische Fähigkeiten sind angeboren, deren Bewegungsmuster allerdings nicht. Hier spielt die Annahme zwischen „Versuch und Irrtum“ eine entscheidende Rolle. Diese Erfahrungen bilden ebenfalls die Grundlage für spätere Fähigkeiten. Zugleich änderte sich auch das Blickfeld, Augen und Hände treten dabei in eine „Partnerschaft“ ein und agieren zusammen. Die sensorischen und kognitiven Fertigkeiten konnten sich so entwickeln. Nur so war es möglich, dass sich der Mensch künstlerisch betätigen konnte.

Im hier betrachteten Kontext muss bei Kunst als solcher zunächst zwischen profaner und sakraler¹⁵³ bzw. religiöser/spiritueller Kunst unterschieden werden. Eine konkrete Trennung zwischen profanen und sakraler Kunst lässt sich für diesen Zeitraum nicht vornehmen. Es ist dahingehend unklar, was sich der damalige Künstler dabei gedacht hatte, als er die ersten Objekte „dekoriert“ hatte.

Darstellungen von Göttern, wie sie z. B. aus der griechischen Mythologie und Kunst bekannt, sind fehlen für den Abschnitt des Paläolithikums, desgleichen architektonische Zeugnisse, die diesem Bereich zuzuordnen sind.

¹⁵² Vgl. Leroi-Gourhan 1980.

¹⁵³ Für die von der Ur- und Frühgeschichte maßgebliche Zeit ist noch nicht von einer sakralen Kunst auszugehen.

Sakrale bzw. religiöse Kunst verwendet eine Bildsprache, welche auf das Heilige bzw. Göttliche ausgerichtet ist, und ein festes symbolisches „Vokabular“. Dabei können ebenfalls verschiedene religiöse Praktiken und Kulte in den Motiven (z. B. Tanz) dargestellt werden. Sakrale Bauwerke bzw. Teile davon sind ebenfalls in diese Kategorie einzuordnen.

Bei profaner bzw. weltlicher Kunst handelt es sich um Kunst in einer Bildsprache, welche alltägliche, gewöhnliche Motive (z. B. Menschen, Tiere, Pflanzen, Tanz, Musik usw.) wiedergibt und nicht im Zusammenhang mit einem Kult steht oder sonstige religiöse Bedeutung hat.

Auch architektonischen Hinterlassenschaften kann eine profane Bedeutung zugesprochen werden, z.B. als Wohnhaus oder Werkstatt.

Allerdings findet oftmals eine „Durchmischung“ statt, bei sich zwischen dem sakralen und dem profanen Bereich nicht genau differenzieren lässt.

Für den hier betrachteten Zeitraum der Menschheitsgeschichte liegen keine gesicherten Hinweise zu den religiösen Glaubensvorstellungen vor, und auch die damit in Verbindung stehenden religiösen Praktiken lassen sich nicht konkret fassen oder benennen. Aufgrund der Häufigkeit von Tierdarstellungen wird jedoch in der Forschung vielfach davon ausgegangen, dass wir es bei der Glaubenswelt der Schöpfer der Kunstwerke mit großer Wahrscheinlichkeit mit einer Art von Tieranimismus zu tun haben. Animismus¹⁵⁴ bezeichnet dabei den Glauben bzw. die Auffassung, dass ein bestimmtes belebtes oder unbelebtes Objekt (z. B. Tiere, Pflanzen, Flüsse, Gebirge usw.) einen Geist bzw. eine Seele besitzt.¹⁵⁵

Vermutlich wird es sich daher um im weitesten Sinne mythologische Darstellungen handeln, die in enger Verbindung mit dem sakralen Bereich und somit mit Kult, Mythos und Schamanismus stehen.

Hinter den Felsbildern bzw. der Kunst im Allgemeinen, seien es mobile oder nicht mobile Kunstwerke, wird sicherlich eine gewisse „Idee“ zur Anfertigung dahintergesteckt haben und weniger bloßer Zeitvertreib. Zumal gerade die größeren Felsbilder eine gewisse „Vorbereitung“ benötigt haben und nicht innerhalb von einer kurzen Zeit erschaffen werden konnten.

Folgendes, wenn auch etwas „übertriebenes“ Zitat des deutschen Philosophen F. Schlegel (1772–1829), auch wenn es sich auf die Kunst im allgemein bezieht, trifft dies auf den Punkt, dass „der

¹⁵⁴ Eingeführt wurde der Begriff Animismus von Edward Burnett Tylor (1832–1917) im Jahr 1871 in seinem Werk *Primitive Culture, Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*.

¹⁵⁵ Vergleichbar ist dies in der heutigen Zeit, wenn z. B. Kleinkinder ihre Spielzeugtiere füttern, weil sie diesen unbelebten Gegenständen lebendige Eigenschaften zuschreiben.

*Weg von der Inspiration bis zum vollendeten Werke mindestens so weit sei wie der Weg vom ersten Kuss zum Wochenbett“.*¹⁵⁶

Die Bedeutung der Kunstobjekte kann verschieden sein und die Relevanz der Objekte hängt damit zusammen, in welchem sozial-relationalen Rahmen diese Anwendung fanden. Neben den Künstlern, die diese Kunst geschaffen haben, wird es gleichzeitig auch welche gegeben haben, die diese konsumiert bzw. genossen haben. Sie besitzen in einem gewissen Sinn einen „Unterhaltungswert“ und geben Informationen wieder.

Wie kommt es nun zu diesen verschiedenen Phasen und was war die Motivation der Menschen, sich künstlerisch zu betätigen? Weiterhin stellt sich die Frage, was die Kunst alles umfasst. Gehören dazu auch geometrische Muster/Symbole, Art von „Schriftzeichen“ oder auch Handabdrücke?

Dabei stellt sich dann zwangsläufig die Frage, warum diese Bilder geschaffen wurden. Wie anfänglich bereits erwähnt der Kunst wegen oder um eine bestimmte Situation auszudrücken, Nachrichten oder Hinweise zu übermitteln oder um anderes damit zu erreichen (Mittel zum Zweck)? In diesen Fällen wäre es keine Kunst, sondern es würden so Informationen weitergetragen, eine Form der Kommunikation. Eventuell wurden während des Aktes des Zeichnens weitere Handlungen vorgenommen, die so indirekt in das Bild mit eingeflossen sind, sich aber nicht mehr nachweisen lassen (Tänze, Gesänge, bestimmte Rituale usw.). So könnten wiederum nicht direkt die Kunst bzw. das Bild im Fokus des damaligen Künstlers gestanden haben, sondern die Handlungen darum, die erfolgt sind, als die Bild geschaffen wurde.

Wer waren die Rezipienten dieser Werke?

Aufgrund der Tatsache, dass diese Bilder leicht zugänglich im Freien angebracht wurden und sich nicht tief im Innern einer Höhle befanden, ist nicht nur der Kreis der möglichen Rezipienten erweitert, sondern auch von einer höheren Anzahl potenzieller Betrachter auszugehen, auch wenn diese nur „zufällig“ an dieser Stelle vorbeikamen. Schon bei der Erschaffung des Kunstwerkes wird dessen Urheber also angenommen haben, dass sein Bild später von anderen Personen gesehen wird. Somit fand zu diesem Zeitpunkt auch bereits eine Kommunikation mit den späteren Betrachtern statt.

¹⁵⁶ Müller-Freienfels 1923, 9–10.

Bei diesen Adressaten kann es sich um Menschen aus derselben Gruppe gehandelt haben, aber auch um gruppenfremde Individuen.

Wie bei den frankokantabrischen paläolithischen Höhlen der Fall, kann es sich bei den Abris ebenfalls um sogenannte „Kultstätten“ handeln, welche temporär besucht wurden, um dort in unmittelbarer Nähe der Darstellungen bestimmte Feste abzuhalten und kultische Handlungen oder Rituale durchzuführen, entweder „von Angesicht zu Angesicht“ oder mit den Darstellungen im Rücken. Denkbar wäre, dass die damaligen Betrachter sich von den Darstellungen Stärkung, Glück und Unterstützung erhofften und ihnen somit einen apotropäischen Charakter zuschrieben.

Aber auch die Künstler selbst kommen als Betrachter der Kunstwerke infrage, welche nach der Fertigstellung das erschaffene Kunstwerk selbst „konsumierten“.

In dem Falle war der Maler dabei Künstler und Betrachter zugleich. Bei der Beurteilung des Empfängers ist ebenfalls zu berücksichtigen, in welchem Verhältnis der Betrachter zu dem Kunstwerk steht. Der „Produzent“ des Kunstwerkes betrachtet sein eigenes Werk unter anderen Gesichtspunkten als eine unabhängige Person. Während des Erstellens des Bildes an sich beeinflusst zusätzlich die Wahrnehmung des Künstlers die Ausprägung des gestalterischen Prozesses, indem Motive sowie unbewusste Intentionen dabei den Malvorgang steuern. Allerdings kann der Künstler auch umgekehrt am Ende des Fertigungsprozesses von dessen Ergebnis selbst überrascht sein, da er ein anderes Bild erschaffen hat als das, welches er ursprünglich „im Kopf gehabt“ hat. Die Kunst bzw. das Bild selbst ist somit auch für ihn am Ende ein Faszinosum.

E. Panofsky (1892–1968), Kunsthistoriker und Mitbegründer der Ikonologie, hat sich schon frühzeitig mit der Analyse (Thematik und Bedeutung) von Kunstwerken auseinandergesetzt. Demnach hat ein Kunstwerk immer eine natürliche bzw. primäre Bedeutung bzw. Inhalt. Das Kunstwerk ist gekennzeichnet durch das Identifizieren sowie durch die Empathie.¹⁵⁷

Die erste Ebene ist die vorikonographische Ebene. In der zweiten Stufe hat das Kunstwerk eine konventionelle bzw. sekundäre Bedeutung – die Motive sind die Träger einer Bedeutung.¹⁵⁸

*„Das Kunstwerk ist immer Ausdruck für die geistige Entwicklungsstufe des Schaffenden, es kann nur von dieser aus beurteilt und gewertet werden.“*¹⁵⁹ Es fällt uns daher schwer, die Darstellungen zu deuten und deren Bedeutung zu erkennen. Es kann daher nicht einheitlich festgelegt werden, warum diese Felsbilder erschaffen worden sind.

¹⁵⁷ Panofsky 1972, 3.

¹⁵⁸ Panofsky 1972, 4.

¹⁵⁹ Mayer-Hillebrand 1966, 3.

Abschließen möchte ich diesen Abschnitt mit einem Zitat von C. Züchner (1981): „Die urchenichtliche Kunst gilt als Zeugnis religiöser Vorstellungen, und in der Regel betrachtet man die Suche nach dem gedanklichen Hintergrund, die Interpretation als das höchste Ziel der Forschung.“¹⁶⁰

3.1. Techniken und Farbstoffe

Felsbilder lassen sich anhand der Techniken in zwei Methoden einteilen: Malerei und Petroglyphe. Bei der Malerei werden Farbstoffe, die mit Bindemitteln versetzt wurden, gemischt und dann auf die Fläche aufgetragen. Dafür wurden Linien bzw. Strichzeichnungen verwendet oder die gesamte Fläche mit den Farbpigmenten ausgefüllt. Hierzu konnten u.a. die Finger benutzt werden, aber auch Pinsel kamen zum Einsatz. Für die Herstellung der „Handabdrücke“ wurde die Farbe versprüht – meist mittels eines Blasrohres. Eine weitere Möglichkeit, um die Farbe zu versprühen, war, diese in den Mund zu nehmen und dann herauszublasen.

Bei den Petroglyphen wird graviert, geschabt oder gepickt und auf diese Art und Weise der Untergrund eingetieft. Diese drei Grundtechniken umfassen: Das Gravieren/Ritzen, dafür wird die Eintiefung mithilfe von dünnen Linien vorgenommen; beim Schaben/Schleifen wird eine reibende Bewegung in den Untergrund ausgeführt; bei der Technik des Pickens/Punzen werden Vertiefungen in der Untergrundfläche durch eine schlagende oder klopfende Bewegung erzielt.¹⁶¹

Bei allen drei Methoden wird das Felsmaterial „abgetragen“ mittels geeigneter Feuersteinwerkzeuge wie u.a. Stichel, Klingen sowie Abschläge. Diese Vertiefungen zeichnen dann das Motiv aus, da der aufgetragene Untergrund heller wirkt als die restliche Oberfläche, die nicht bearbeitet wurde.¹⁶²

Anhand der Gravierung lassen sich ebenfalls verschiedene Methoden ausmachen. Dies ist zum einen die Ritzung. Dafür wird das Werkzeug in einem bestimmten Winkel in die Felsoberfläche eingeführt und so das Material des Untergrundes entnommen. Die Ritzungen können auch mehrfach parallel verlaufen. Die Form der Einritzung verändert sich durch den Winkel, also wie der Künstler das Werkzeug hält.

¹⁶⁰ Züchner 1981, 108.

¹⁶¹ Lorblanchet 2000, 70.

¹⁶² Lorblanchet 2000, 70.

Des Weiterem gibt es auch die geschabte Linie (tracé raclé).¹⁶³ Dafür wird ein Gerät mit einer breiten Schneide verwendet. Diese geschabten Linien können dabei auch die gesamte Innenfläche des Motives ausfüllen.

Ebenso kann durch das Picken ein Motiv erzielt werden.¹⁶⁴ Es handelt sich dabei um eine Aneinanderreihung von Vertiefungen. Die einzelnen Vertiefungen können ebenfalls noch miteinander verbunden sein.

Eine Sonderform der Gravierung ist das Flachrelief.¹⁶⁵ Dieses kann eine Tiefe von bis zu 10 cm erreichen. Dafür wird vom Felsuntergrund mithilfe von Abschlügen Material herausgetrennt, sodass das Motiv entsteht. Diese Methode erfordert die längste Arbeitszeit bzw. den größten Aufwand.¹⁶⁶

Es gibt ferner noch die Methode der Modellierung, wenngleich nicht für die hier besprochene zeitliche Stellung/Region. Dabei wird der Lehm am Boden oder an den Wänden bearbeitet, sodass auf diese Art und Weise ein Motiv entsteht.

Die verschiedenen Techniken können ebenfalls in kombinierter Form Anwendung finden, meist in Abhängigkeit von Untergrund bzw. den natürlichen Gegebenheiten.

Als Farbstoff diente vorwiegend Ocker (u.a. Hämatit, Goethit, Limonit), insofern es sich nicht um Gravierungen handelte.¹⁶⁷ Wobei selbst diese farblich verziert gewesen sein könnten und dies aufgrund der Jahrtausende nicht erhalten geblieben ist. Es ist dabei anzunehmen, dass Ocker eine bestimmte Bedeutung zugesprochen wurde, da es für diesen auch schon sehr frühen Nachweis gibt, wie u.a. in den Gräbern der Neandertaler. Ebenfalls könnte er dazu gedient haben, dass nicht nur Wände damit verziert wurden, sondern auch Körper. Ein Großteil der paläolithischen Höhlen wurde mit Ocker verziert, zum Teil wurde auch Rötel verwendet wie u.a. in Altamira (Spanien) sowie Lascaux (Frankreich). Der älteste Nachweis von mineralischem Rot in Form eines Rohstoffstückes stammt aus der Höhle von Qafez in Israel. Ocker ist über ganz Europa verbreitet, zu den bekanntesten Ockervorkommen zählen Süditalien, Griechenland sowie Spanien. Noch in der heutigen Zeit wird in der spanischen Provinz Jaen (Andalusien) Ocker untertage abgebaut. Der bekannteste Ockersteinbruch befindet sich im heutigen Frankreich im französischen Ort Roussillon (Dép. Vaucluse Roussillon). Von dieser Ockerlagerstätte stammte auch jener Ocker, den die Römer

¹⁶³ Lorblanchet 2000, 70.

¹⁶⁴ Lorblanchet 2000, 71.

¹⁶⁵ Lorblanchet 2000, 71.

¹⁶⁶ Lorblanchet 2000, 71.

¹⁶⁷ Beltran 1982, 20.

für das „Rote Dorf“ (*vicus russulus*) verwendet hatten.¹⁶⁸ Auch in Deutschland wurde am Nordharzrand in der Gegend um Goslar sowie in der Oberpfalz Ocker gewonnen. Blickt man nun auf Spanien zurück, dann wird deutlich, dass dort ebenfalls Vorkommen von Ocker (u.a. Hämatit, Goethit, Limonit) vorhanden sind.¹⁶⁹ Es liegt also nahe, dass die natürlichen Vorkommen genutzt wurden, um die dortigen Bilder anzufertigen. Allein für Hämatit sind in Spanien 107 Orte verzeichnet, die dieses Mineral aufweisen, 110 Stellen mit Goethit sowie 42 mit Limonit¹⁷⁰.

Die rote Farbe wurde bei den Felsbildern der spanischen Levante am häufigsten verwendet, die Rottöne können allerdings stark variieren. Viele Darstellungen wirken in der heutigen Zeit eher rötlich-bräunlich. Dies steht auch im Zusammenhang mit dem Untergrund, den Beimengungen sowie der späteren Patina. Lediglich bei einigen Fundstellen in der Gegend um Tereul (Albarracin – u.a. La Ceja de Piezarrodilla) fand man Darstellungen in weißer Farbe vor.¹⁷¹ Eine Stierdarstellung aus La Ceja de Piezarrodilla hat insofern noch die Besonderheit, dass die weiße Stierdarstellung von einer schwarzen Stierdarstellung überlagert wurde. In diesem Fall sind sogar die Umrisse der beiden Tiere deckungsgleich, Unterschiede lassen sich allerdings an den Hörnern der Tiere feststellen.¹⁷²

Bei einer Stierdarstellung in El Prado de las Olivanas hingegen wurden Stiere, die einst eine rote Farbe trugen, mit einer schwarzen Farbe übermalt.¹⁷³ Dies könnte für eine Wiederbelebung sprechen, aber auch dafür, dass die Darstellung erneuert worden ist. Der Ort hatte somit auch in der späteren Zeit noch eine besondere Bedeutung bei der Bevölkerung.

Bei der Cueva del Civil (Valltorta) sowie bei den Abri El Single (La Montalbana) lassen sich ebenfalls weiße Farbränder an den Darstellungen feststellen.¹⁷⁴ Es wird daher angenommen, dass dies auch bei weiteren Fundkomplexen der Fall gewesen ist. Die Gründe für diese eher ungewöhnliche Farbgestaltung sind unklar. Weitere Darstellungen in der unmittelbaren Nähe wurden in rötlichen Tönen gehalten. Das rote Ausgangsmaterial war also vorhanden.

Bei der La Ceja de Piezarrodilla fand man beispielsweise einen weißen Stier.

Da für andere Darstellungen von Stieren eben auch andere Farbtöne gewählt wurden, kann ausgeschlossen werden, dass der Stier an sich der Grund für die Verwendung der weißen Farbe

¹⁶⁸ Schorn 2020.

¹⁶⁹ Vgl. Schorn 2020.

¹⁷⁰ Schorn 2020.

¹⁷¹ Vgl. Beltran 1982, 21 – 22.

¹⁷² Beltran 1982, 22.

¹⁷³ Vgl. Beltran 1982, 60.

¹⁷⁴ Beltran 1982, 22.

war. Beispielsweise ist es in der ägyptischen Kleinkunst bekannt, dass bei den weiblichen Statuetten weiße Töne in der Bemalung genutzt wurden und die Männer in Brauntönen gehalten waren. Diese geschlechtsspezifische Differenzierung lässt sich hier nicht ausmachen. Auch lassen sich so bei den tierischen Darstellungen keine farblichen Differenzierungen ausmachen.

Untersuchungen des Museums Barcelona bezüglich der Farbproben aus den Abris von Santolea bestätigten, dass folgende Mineralien verwendet wurden: Ocker, Eisen- und Manganoxyd, Zinnober, Hämatit, Limonit, Röteln, Holzkohle und Kaolin.¹⁷⁵ Für die Anwendung als Farbstoffe wurden die Substanzen zu einem Pulver verarbeitet. Dieses Pulver wurde dann vermutlich mit Lösungsmitteln wie u.a. Wasser, Säften von Pflanzen, Blut, Honig, Eiweißen, Tierfetten oder Harzen flüssig gemacht (Abb. 3).¹⁷⁶



Abbildung 3: Farbstoff auf Muschelschale. Ecomuseo de Bicorp. (Foto: Daniela Groth).

Es wird zudem angenommen, dass auch die Gesteinsoberfläche vor dem eigentlichen Auftragen der Farben präpariert worden ist. In welcher Form dies geschah, ist ebenfalls weitestgehend unklar.

Schwarze Farbtöne hingegen findet man kaum, allerdings häufiger als weiße.

Für eine schwarze Farbe wurden vorwiegend Holzkohle, Ruß oder Manganoxyd verwendet.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Beltran 1982, 22.

¹⁷⁶ Beltran 1982, 22.

¹⁷⁷ Beltran 1982, 22

Auch in Nordafrika, beispielsweise in Algerien und Marokko, gibt es Hämatitvorkommen. Die Beschaffung des Grundmaterials stellt in der Hinsicht kein Problem dar. Über weitere Entfernungen käme ebenfalls noch der Handel infrage.

Dabei stellt sich die Frage, ob bestimmte Motive auch in bestimmten Farben dargestellt worden sind wie beispielsweise Zeichen in Schwarz oder Menschen und Tiere in Rot. Dies kann gerade für die Darstellungen in Spanien, die meist einen rotbräunlichen Ton haben, verneint werden. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass in diesem Fall der Farbe an sich keine bestimmte Bedeutung zugesprochen worden ist, da diese fast bei allen Darstellungen gleich war.

Allerdings könnte dem Material selbst, z.B. Ocker oder Rötel, eine bestimmte Bedeutung zugesprochen worden sein, wie Funde aus Bestattungen deutlich machen.

4. Exkurs – Psychologische Faktoren die unser Handeln beeinflussen

Laut Sigmund Freud (1856–1939) liegt der Motivation zum künstlerischen Schaffen der Sexualtrieb zugrunde.¹⁷⁸ Die Kunst dient dabei nicht nur der Kommunikation, sondern auch zur Triebbefriedigung.¹⁷⁹

Die Kunst kann grundlegende Bedürfnisse des Menschen wie Sexualität, Aggression und Rangunterscheidung befriedigen.¹⁸⁰ Das Ausmaß dieser Faktoren kann von Epoche zu Epoche verschieden sein, beispielsweise stammen zahlreiche Darstellungen mit Genitalien aus dem Paläolithikum. Auf die verschiedenen Motivationen werde ich im Anschluss in einem kleinen Exkurs erneut eingehen.

Dazu kommt, dass der Mensch ein elementares Bedürfnis hat, sich mitzuteilen und seine Individualität auszudrücken. Dies kann er mithilfe der Kunst ausüben.¹⁸¹ Dabei gibt der Mensch, der in einer sozialen Gruppe lebt, seine Erfahrungen und Sichtweisen weiter und trägt so zugleich zur Weiterentwicklung der Kultur bei, ein Vorteil für die gesamte Gruppe.¹⁸²

¹⁷⁸ Aus dem Briefwechsel Vincent van Goghs (1853–1890) mit seinem Bruder und Kunsthändler Theo van Gogh (1857–1891) wird nach Untersuchungen von diesen Texten durch H. Nagera (1973) deutlich, dass er in der Malerei sexuelle Energie sublimierte und dass der Geschlechtsverkehr dem Malen abträglich sei. Unter anderen riet er dem jüngeren Malerfreund, vierzehntäglich eine Prostituierte aufzusuchen, um nicht allzu sehr von der Arbeit abgelenkt zu werden. Vgl. Schuster 2007, 78.; Nagera 1973.

¹⁷⁹ Schuster 2007, 11.

¹⁸⁰ Schuster 2007, 22.

¹⁸¹ Schuster 2007, 22.

¹⁸² Schuster 2007, 22.

Das Zitat von Pablo Picasso: *Kunst wischt den Staub des Alltags von der Seele*“ kann man zwar nicht eins zu eins auf die Prähistorie übertragen, weil die Hintergründe gewiss andere waren, aber indirekt war die Kunst schon damals eine Möglichkeit gewesen, für die Bevölkerung vom Alltag Abstand zu finden. Auch wenn der damalige Alltag nicht mit dem heutigen zu vergleichen ist. Die damaligen Menschen hatten eine viel engere Bindung zur Natur als die heutigen. Sie lebten komplett mit ihr im Einklang und nutzten diese. Sie war die Grundlage für ihr Leben und sie waren darauf angewiesen.

E. Panofsky hat sich ebenfalls mit den psychischen Faktoren bei der Analyse von Kunstwerken auseinandergesetzt. *„Kaum ein Kunsthistoriker hat sich so intensiv mit psychischen Kräften bildender Kunst auseinandergesetzt wie Erwin Panofsky, aber kaum einer hat diese Dimension zugleich so vehement abgewehrt.“*¹⁸³

Gewiss gab es eine gewisse Motivation der damaligen Künstler, solche Kunstwerke zu fertigen, sowie es auch in der heutigen Zeit immer noch Künstler gibt, die ebenfalls Kunstwerke, auch wenn diese einen anderen Stil haben, anfertigen. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass sich die Motivationen von heute in Bezug auf die Prähistorie unterscheiden. Spielen vielleicht in der heutigen Zeit finanzielle Faktoren eine Rolle, wird dies bei den prähistorischen Kunstwerken eher nichtig gewesen sein.

Sicherlich ist es auch gut vorstellbar, dass gerade kleinere Objekte der mobilen Kunst zugehörig, Schmuckobjekte oder Statuetten, vielleicht auch ein beliebtes Tauschgut gegen andere Materialien gewesen sind. Status- oder Prestigeobjekte kommen hier ebenfalls infrage. Auf der anderen Seite kann man auch die Höhlenkunst selbst als eine Art „Auftragsarbeit“ ansehen. Dies kann hypothetisch angenommen werden, beweisen lässt es sich nicht.

Ebenfalls könnte auch die Kunst selbst nicht im Vordergrund gestanden haben, sondern der gesellschaftliche Kontakt zu anderen Personen, bei der Schaffung des Kunstwerkes. Die Kunst wiederum könnte dann ein gewisses gesellschaftliches Verhalten ausgelöst haben, auch als Antrieb zur kulturellen Veränderung. Die Motivation für solch eine Handlung ist vielfältig und die Gründe lassen sich in der Psychologie des Menschen finden.

¹⁸³ Herding 1994, 146.

4.1. Psychologische Faktoren, die unser Handeln steuern – allgemein

Unter der Prämisse, dass es bei der Kunst um ein absichtliches, zielgerichtetes Handeln geht. Das Handeln unter Trance/Hypnose fällt nicht darunter. Die Gründe für die Handlungen sind in diesen Fall unbewusst.

Es muss für die damaligen Künstler eine gewisse Motivation gegeben haben bzw. verborgene Antriebskräfte für deren Handeln. Ohne Beweggründe wäre es nicht dazu gekommen. Es wäre aber auch falsch und ungenau, das Verhalten durch einfache „Scheinerklärungen“ zu begründen, z.B. wenn ein Mensch gerne malt oder künstlerisch tätig ist, dies als „Kunsttrieb“ und Ursache für das Verhalten abzutun. Es handelt sich lediglich um eine Feststellung, dass eine Tendenz dazu besteht, dass entsprechende Verhalten auszuführen.

Auf der anderen Seite lassen sich diesbezüglich wiederum keine pauschalen Aussagen treffen. Jeder Mensch/Künstler ist individuell. Es können daher auch verschiedene Einflussfaktoren dieses Verhalten begründen. Diese können sich dabei von einer Situation zur anderen unterscheiden.

Bei der Umsetzung einer Motivation in ein bestimmtes Verhalten muss das kognitive System (Wahrnehmung, Gedächtnis, Denken) auf das motivationale Ziel ausgerichtet sein. Hinzu kommt, dass es einer Unterstützung durch affektive Reaktionen bedarf.¹⁸⁴

Das Handeln wird von Motiven beeinflusst, noch bevor man sich dieser Beweggründe bewusst ist (Bauchentscheidungen).¹⁸⁵ Ebenfalls geleitet wird das Verhalten von der Emotion. Diese unterstützt die Motivation. In manchen Fällen kann allerdings die Emotion ein Gegenspieler der rationalen Planung zielgerichteter Handlungen sein. Ist das Ziel dann erreicht, führt dies zu einer Deaktivierung der entsprechenden zielgerichteten Motivation.¹⁸⁶ Die Motivation bzw. das menschliche Verhalten kann auf unterschiedliche Art gedeutet werden.

Von der Idee, ein „Kunstwerk“ zu erschaffen, bis zu dessen Fertigstellung sind verschiedene Stufen und Entscheidungen notwendig, die sowohl bewusst als auch unbewusst ablaufen. (Abb. 4)

¹⁸⁴ Rothermund/Eder 2011, 14.

¹⁸⁵ Rothermund/Eder 2011, 15–16.

¹⁸⁶ Rothermund/Eder 2011, 18.

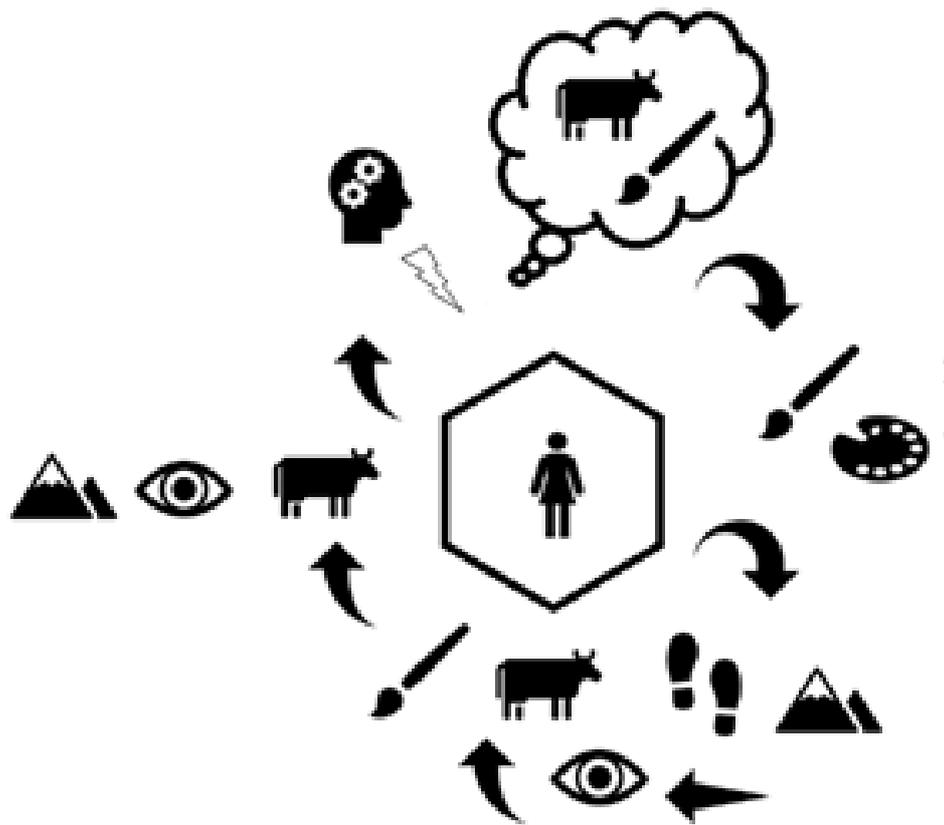


Abbildung 4: Von der Idee, ein „Kunstwerk“ zu erschaffen - bis zu dessen Fertigstellung - verschiedene Schritte bildlich erklärt. (Grafik selbst erstellt).

Der Künstler hat zuerst die Idee im Kopf, dass er ein Kunstwerk zeichnen möchte. Nicht nur beruht diese Idee als solche auf bewussten und unbewussten Motiven, sondern auch deren Umsetzung vollzieht sich mithilfe bewusst oder unbewusst motivierter Aktivitäten. Hat der Künstler sich einmal zur Umsetzung der Idee entschieden, muss er das dafür erforderliche Handwerkszeug (z. B. in Form von Farben und Pinseln) beschaffen. Für die Wahl des geeigneten Handwerkszeugs spielen wiederum persönliche Vorlieben (bevorzugte Farbtöne, bevorzugtes Medium, bevorzugter Untergrund, usw.) sowie bewusste und unbewusste Motivationen und Antriebe eine tragende Rolle. Neben dem erforderlichen Handwerkszeug ist ebenfalls der Ort zur Anbringung dieser Darstellung durch bewusst und unbewusst ablaufende Entscheidungen zu bewerten und auszuwählen. Während des gesamten Schaffensprozesses betrachtet und bewertet der Künstler selbst die von ihm erschaffene Darstellung, wobei unwillkürlich eigene Emotionen und Wahrnehmungen mit in die Tätigkeit einfließen und sich damit auch in deren Produkt

niederschlagen. Im Endeffekt hat der Schöpfer durch das Motiv gleichzeitig einen Teil von sich selbst preisgegeben und der Nachwelt überlassen.

Dabei stellt sich zwangsläufig die Frage, welche psychische Prozesse ablaufen, damit wir ein Bild verstehen. Den Kindern wird in der Schule das Lesen und Schreiben vermittelt, dass „Bildverstehen“ allerdings nicht, obwohl Piktogramme im täglichen Leben (u.a. Werbung, Hinweisschilder) überall vorkommen. Im Grunde genommen muss man zuerst das sehen, was man auch sehen soll. Der Betrachter muss dabei das Bild bzw. die damit verbundenen Informationen / Botschaften verarbeiten und die Bedeutung der Botschaft erkennen. Dies im Zusammenhang mit dem Allgemeinwissen, Kunstwissen, der Wahrnehmung, dem Kontext, dem kulturellen Umfeld sowie dem eigenen Charakter des Betrachters. Auch die Erwartungen des Betrachters spielen bei dem „Bild lesen“ eine bestimmende Rolle. In einer Kirche hat man andere Erwartungen an die Kunst als beispielsweise inmitten der Landschaft.

Ebenfalls im Zusammenhang steht, welche Zeit der Betrachter zum Betrachten des Bildes hat. Kann er sich auf die Darstellungen einlassen, Kleinigkeit suchen und erkennen? Oder ist die Dauer des Betrachtens so kurzgehalten, dass er es nur kurz benennen kann. Dies steht ebenfalls im Zusammenhang damit, ob es sich dabei um ein komplexes Bild handelt, oder eine einzelne „einfache“ Darstellung. Der Betrachter muss sich dabei bei der Bildbetrachtung aktiv mit einbringen, um alle Informationen aus dem Bild „lesen“ zu können. Das Verstehen eines Bildes erinnert daher an das „Trichterprinzip“ / „Umgekehrte Pyramide“ wie sie in Journalismus beim Übermitteln von Nachrichten Anwendung findet.¹⁸⁷ Das Prinzip besagt dabei, dass Nachrichten mit den wichtigsten Informationen beginnen und die dann nachfolgenden Informationen an Bedeutung verlieren. Das Wichtigste immer zuerst (Kernaussage).

Wenn wir ein Bild betrachten und es visuell wahrnehmen, heißt es noch lange nicht, dass wir es auch verstanden haben. Es muss ein gewisses Maß an „Vorwissen“ vorhanden sein, beispielsweise suchen wir „im Kopf“ nach ähnlichen Bildern, die den abgebildeten gleich sind. Wir ordnen das Bild oder das Motiv in der Hinsicht ein und identifizieren es z. B. als Katze. Das heißt aber noch nicht, dass wir auch das Bild an sich verstanden haben. Hier geht es darum, was der Künstler damit ausdrücken will. Ein Bild erkennen, heißt daher noch nicht, dass man es auch verstanden hat.

¹⁸⁷ Pöttker 2003, 414 – 416.

4.1.1. Verschiedene Arten von Motivation „Wie“

Bei der Motivation als Kraft lassen sich zwei Konzeptionen ausmachen: die Trieb- und die Feldtheorien. Diese werden wiederum in verschiedene Untertheorien eingeteilt. Das Theorem ist dabei, dass das Verhalten durch Triebzustände, Bedürfnisse und situative Anreize gesteuert wird.¹⁸⁸

Neben der Motivation als Kraft gibt es auch noch die Motivation als rationale Kalkulation – der Gegensatz zu der vorherigen Theorie. Auch in diesem Fall gibt es wieder verschiedene Theorien/Modelle. Die Verhaltenserklärungen sind dabei rational und kognitiv (geistige Wahrnehmung – Aufmerksamkeit, Wahrnehmung, Lernen, Erinnern, Lernen, Merken).

4.1.2. Verschiedene Arten von Motivation „Was“

Nach dem „Wie“ menschlicher Motivation stellt sich nun die Frage nach dem „Was“ menschlicher Motivation. In diesem Fall gibt es eine Vielzahl an Bedürfnissen, Vorlieben, Wünschen und Anreizen.¹⁸⁹ Dabei muss das Motiv nicht dem Verhalten entsprechen.¹⁹⁰

Die drei grundlegenden Themen/Basismotive des menschlichen Strebens sind: Macht, Anschluss/Bindung sowie Leistung. Diese Ziele sind ebenfalls in Bezug auf ihren inhaltlichen Hintergrund vielfältig.

Machtmotiv: Dieses Motiv ist ein Kennzeichen dafür, dass Hierarchien sich in den sozialen Gefügen verändern. Das Machtmotiv wird nach Max Weber wie folgt definiert: *„Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance besteht.“*¹⁹¹

Macht bedeutet zudem Einfluss, Wirksamkeit, Stärke und Prestige.

¹⁸⁸ Vgl. Rothermund/Eder 2011, 89–90; 95.

¹⁸⁹ Vgl. Rothermund/Eder 2011, 89–90; 95.

¹⁹⁰ Ein Kind kann gerne zum Spielplatz gehen, um dort seine Freunde zu treffen (Anschlussmotiv) oder um dort eine größere und höhere Sandburg zu bauen (Leistungsmotiv). Vgl. Rothermund/Eder 2011, 94.

¹⁹¹ Rothermund/Eder 2011, 119.

Anschlussmotiv bzw. Bindungsmotiv: Es ist meist gekennzeichnet durch den Verlust einer wichtigen Bezugsperson, durch die Wahrnehmung der Bedürftigkeit einer anderen und auch eine neue soziale Umgebung und den Kontakt mit einer neuen Person.¹⁹²

Das Intimitätsmotiv, ebenfalls ein Bindungsmotiv, hingegen bezieht sich auf die Vertiefung und Sicherung des Kontakts mit einer bereits bekannten Person.

Es geht dabei u.a. um die Erreichung gemeinsamer Ziele in der Gruppe und um bessere Lebensumstände.

Leistungsmotiv: Es hat seinen Ursprung in der Neugier. Nach der Definition von Heinz Heckhausen erklärt sich der Begriff wie folgt: „*Leistungsmotivation ist das Bestreben, die eigne Tüchtigkeit in all jenen Tätigkeiten zu steigern oder möglichst hoch zu halten, in denen man einen Gütemaßstab für verbindlich hält, und deren Ausführung deshalb gelingen oder misslingen kann.*“¹⁹³

Die Effekte von solch einem leistungsorientierten Handeln können Spaß und Stolz sein.¹⁹⁴ Der Künstler beispielsweise könnte sich nach Ruhm und Anerkennung sehnen, was ihn wiederum motiviert.

Diese „Basismotive“, distale Faktoren der Verhaltenssteuerung, sind grundlegend, zumeist unbewusst und für den direkten Beobachter ein verborgener Einflussfaktor.¹⁹⁵

Bezieht man nun diese Angaben auf den Ausgangsfall, die Kunst/Malerei, können für die „Was“-Motivation zahlreiche Beispiele ausgemacht werden. Dies umfasst zum einen die Basismotive Macht, Anschluss – Bindung, Leistung; aber auch andere Bedürfnisse sowie Vorlieben können hierbei der leitende Faktor gewesen sein.

Die Frage nach dem „Warum“ wird allerdings auch hier nicht durch die Angabe der Motive beantwortet.

In Rahmen der Ethnologie wird ebenfalls versucht in Anbetracht auf heutige Felsbilder Schlüsse auf deren Entstehung zu ziehen (Aszendenzrichtung) bzw. Beziehungen herzustellen von den ältesten Funden bis zu Darstellungen in der Gegenwart (Deszendenzrichtung).

¹⁹² Rothermund/Eder 2011, 96.

¹⁹³ Rothermund/Eder 2011, 105.

¹⁹⁴ Rothermund/Eder 2011, 105.

¹⁹⁵ Rothermund/Eder 2011, 128.

4.1.3. Motivation – die Frage nach dem „Warum“

Bei einem Motiv handelt es sich um eine Zielsetzung einer zu Grunde liegenden Bewertungsdisposition. Das Motiv benötigt dabei einen Anreiz, damit es verhaltenswirksam wird.¹⁹⁶ *„Das Motiv einer Handlung kann bestimmt werden als ein mehr oder weniger bewußter Grund oder eine mehr oder weniger bewußte Zielsetzung, Werthaltung oder Bedürfnislage, die den Handelnden zu einer Handlung veranlassen, die ihrerseits einen bestimmten Sinn haben.“*¹⁹⁷

Dafür bedarf es der Analyse weiterer Faktoren, die unser Handeln in direkter und bewusster Weise determinieren.

Es gibt verschiedene Quellen der Motivation, sei des Triebe, Motive der Erfahrungen, welche Faktoren darstellen. Hinzukommen äußere Reize, welche ebenfalls unser Verhalten beeinflussen und gleichzeitig eine Motivation darstellen.

Dabei steht offenbar das Handeln in direktem Zusammenhang mit dem Ziel der Aktion (z.B. „Warum hast du so viel Nudeln und Ketchup gekauft?“ – „Ich will Nudeln mit Tomatensoße kochen.“).

Bei einigen Aktivitäten und Handlungen kann man aber keine Ziele angeben. Diese Tätigkeiten werden wegen ihrer selbst willen ausgeführt wie z.B. Musik selbst machen oder hören, spielen, tanzen, sportlichen Aktivitäten nachgehen, wandern, Geschlechtsverkehr vollziehen.¹⁹⁸

Die Angabe des Ziels für die verfolgte Tätigkeit erscheint dabei künstlich (z.B. „Warum tust du das?“ – „Weil mir das Singen Spaß macht.“).¹⁹⁹ Ebenfalls in diesem Bereich ist die Malerei einzuordnen.

Die Fragen nach der „Wie“- und „Was“-Motivation lassen sich in Bezug auf die Malerei, wie schon gezeigt wurde, ausmachen, die konkrete Antwort nach dem „Warum“ bleibt allerdings verschlossen. Wenn man dies allerdings nicht mit den „Augen eines Psychologen“ betrachtet, sind meiner Meinung nach auch Tätigkeiten, die wegen ihrer selbst willen ausgeführt werden, von der Motivation „Wegen-ihrer-selbst-willen“ betroffen als eine zugrundeliegende Motivation.

¹⁹⁶ Heckhausen 1989, 9.

¹⁹⁷ Münch 1976, 12.

¹⁹⁸ Rothermund/Eder 2011, 129.

¹⁹⁹ Rothermund/Eder 2011, 129.

Die damaligen Künstler könnten das Malen und die besondere Begabung welche sie haben auch damit in Verbindung bringen, dass sie dies als „Lebensaufgabe“ gesehen hatten.

Von diesen Beispielen abgesehen kann man also sagen, dass das Verhalten einer Person von deren aktuellen Zielen und Absichten bestimmt ist. Das bloße Vorhandensein dieser Ziele ist allerdings noch keine Gewähr dafür, dass man diese dann auch durch das Verhalten erreicht.

Mit konkreten „Handlungsvorsätzen“, sogenannten „implementation intentions“, ist die Erreichung der Zielsetzung größer.²⁰⁰

Die Motivation, künstlerisch tätig zu werden, kann dabei vielfältig sein; so kann der Beweggrund zur Schaffung eines Kunstwerks im Drang bestehen, sich selbst ausdrücken zu wollen, in der Freude an der Tätigkeit selbst, aber auch darin, eine Art von Belohnung zu erhalten, sei dies in Form von Bezahlung oder als persönliche Anerkennung.

Betrachtet man die Erzeugnisse prähistorischer Künstler unter heutiger Sichtweise, dann haben die damaligen Künstler eine „Arbeit“ verrichtet, ohne einen Lohn für ihren Aufwand zu erhalten, und sich dabei z. T. selbst in Gefahr gebracht (Anbringung der Werke in großer Höhe, über einem Abgrund o. ä.) und mussten zudem für die erforderlichen Arbeitsmittel (Farben oder Gravurwerkzeug) selbst sorgen. Dies spricht dafür, dass der Anreiz für diese Tätigkeit nicht nur sehr stark war, sondern auch die Motivation nicht mit „geldwertem Vorteil“ zu bemessen ist.

Motivationstheorien, also der Versuch einer Erklärung, warum der Mensch tut, was er tut, sind so vielfältig wie die Motivation an sich und entspringen dabei den unterschiedlichsten Wissenschaftsfeldern. Eines der bekanntesten Motivationsmodelle geht dabei auf den US-amerikanischen Psychologen Abraham Maslow (1908–1970) zurück. Dieser entwickelte 1954 eine erste Grundform des Modells der mittlerweile nach ihm benannten Bedürfnishierarchie, häufig in Form der Bedürfnispyramide visualisiert, im Versuch, Motivation aus den hierarchisch geordneten menschlichen Bedürfnissen²⁰¹ zu erklären.²⁰²

²⁰⁰ Rothermund/Eder 2011, 135.

²⁰¹ Es wird dabei angenommen, dass seine Inspiration für die Theorie auf den Kontakt mit den nordamerikanischen Blackfoot-Indigenen zurückgeht, da er kurz vor der Verfassung seines Werkes mehrere Wochen mit ihnen verbracht hatte.

²⁰² Bei dem hier verwendeten Motivationsmodell nach Maslow handelt es sich um das Modell in seiner ursprünglichen Form. Welches später selbst von Maslow als unzulänglich erkannt und entsprechend 1970 verändert und erweitert wurde, zu einer 8-stufigen Pyramide. Laut des „neueren“ Motivationsmodells, steht auf der obersten Stufe die Transzendenz. Vgl. Maslow 1971. ; Koltko-Rivera 2006, 302–317.; Garcia-Romeu 2010, 26 – 47.

Nach diesem Modell sind die menschlichen Bedürfnisse auf verschiedenen Hierarchieebenen angesiedelt. (Abb. 5)

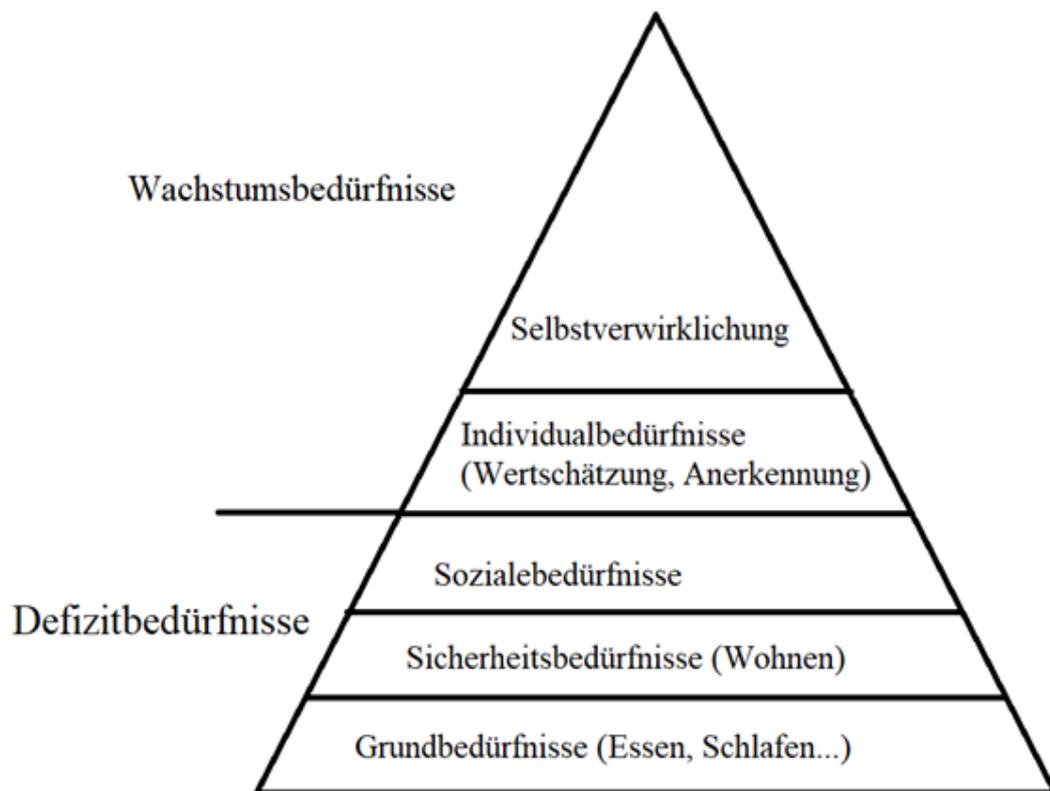


Abbildung 5: Bedürfnispyramide nach den Psychologen Abraham Maslow – die verschiedenen Stufen, welche die menschlichen Bedürfnisse beschreiben. (Grafik erstellt anhand der Daten von Maslow).

Die unteren Stufen der eponymen Pyramide bestehen aus den grundlegenden menschlichen Bedürfnissen nach, in hierarchischer Abfolge, Stillung von Hunger und Durst sowie Wärme und Schlaf (physiologische Bedürfnisse), nach körperlicher und materieller Sicherheit und nach sozialer Eingebundenheit. Dem übergeordnet steht an vierter Stelle das Bedürfnis nach Anerkennung und Wertschätzung, gefolgt zuletzt von dem Bedürfnis nach „Selbstverwirklichung“.

Aufgrund der Tatsache, dass eine Nichtbefriedigung der ersten drei Bedürfnisstufen schwerwiegende körperliche und psychische Folgen hat, werden diese auch als Defizitbedürfnisse bezeichnet; sie zeichnen sich dadurch aus, dass das Defizit behoben und das Bedürfnis gänzlich gestillt werden kann. Diesen gegenüber stehen mit dem Bedürfnis nach Anerkennung und Selbstverwirklichung die sogenannten Wachstumsbedürfnisse, deren Nichtbefriedigung weniger

fatale Auswirkungen hat, die jedoch im Unterschied zu den vorangehenden Bedürfnissen nie vollständig erfüllt werden können – bei Anerkennung existiert kein Sättigungsgrad.

Dabei geht Maslow von der Annahme aus, dass der Mensch das grundlegende Bestreben hat, sich zu entwickeln.²⁰³ Motivation entspringt, so die zugrundeliegende Annahme, der Notwendigkeit zur Stillung der Bedürfnisse, wobei die Bedürfnisse einer hierarchischen Stufe zunächst befriedigt sein müssen, bevor die Motivation zur Stillung der Bedürfnisse der nächsthöheren Stufe entstehen kann. Vereinfacht gesprochen wird ein Mensch, der heute friert oder verhungert, keine Motivation verspüren, Schritte zur langfristigen Sicherung seiner materiellen Existenz in Zukunft einzuleiten, zumindest nicht, ehe nicht sein Hunger gestillt und ihm nicht mehr kalt ist. Genauso wenig wird eine Person, die regelmäßig vor Feinden oder wilden Tieren fliehen muss, einen Gedanken daran verschwenden, dass sie zu wenig Freunde hat, geschweige denn sich um die eigene Selbstverwirklichung bemühen.

Wie aber lässt sich nun der Drang, Kunst zu schaffen bzw. zu konsumieren, in Hinblick auf diese Bedürfnishierarchie einordnen?

Deutlich wird, dass zumindest nach diesem Modell Kunst nicht zu den Grundbedürfnissen wie etwa Essen und Schlaf gehört und somit nicht den Defizitbedürfnissen zugerechnet werden kann. Vielmehr gehört das Bedürfnis nach „Produktion“ (und Konsum) von Kunst als etwas, was keinen materiellen Zweck erfüllt oder dessen ästhetische Gestaltung über das zur eigentlichen Zweckerfüllung Notwendige hinausgeht, zu den Wachstumsbedürfnissen und lässt sich dort den Individualbedürfnissen oder der Selbstverwirklichung zuordnen. Kunst ist somit an der Spitze der Bedürfnispyramide angesiedelt und kann demnach erst dann wichtig werden, wenn die hierarchisch niedrigeren Bedürfnisse erfüllt sind. Das Bedürfnis nach Kreativität, welches etwa ein Künstler verspürt, ist aber nicht damit gestillt, dass er ein Kunstwerk fertiggestellt hat. Vielmehr fertigt er typischerweise noch weitere an, etwa um sich in seiner Ausdrucksform zu verbessern, um „Erfolg“ (Anerkennung) damit zu erzielen und sich selbst zu verwirklichen.

Kann man aber von Kreativität sprechen, wenn immer wieder dieselben Motive (Hirsch, Reh, Jagdszenen usw.) gezeichnet werden, oder kommt dies schon einer „Serienproduktion“ gleich, vergleichbar etwa mit Blümchendekor auf Gebrauchsporzellan? Es handelt sich dabei zweifelsohne um Kunst, auch wenn die Themen und deren Umsetzung nicht im heutigen Sinne „kreativ“ sind.

²⁰³ Vgl. Gerrig/Zimbardo 2008, 421.

Aller Wahrscheinlichkeit ging es – anders als bei dem heutigen Anspruch an Kunst und Künstler – nicht darum, dass ein Künstler kreativ sein und sich beispielsweise gezwungenermaßen immer wieder neue Motive ausdenken musste. Das Gezeichnete sollte eventuell lediglich einem bestimmten „Schema“ folgen, wie u. a. Jagd mit Pfeil und Bogen, und dabei in der Ausführung lediglich das Sujet festigen.

Wie lässt sich nun das Verhalten bzw. das Bedürfnis der damaligen Künstler motivationstheoretisch herleiten? *„Musiker müssen Musik machen, Künstler malen, Dichter schreiben, wenn sie sich letztlich in Frieden mit sich selbst befinden wollen. Was ein Mensch sein kann, muss er sein.“*²⁰⁴

Zugegebenermaßen lassen sich nicht alle von Maslow festgehaltenen Ebenen eins zu eins auf den Menschen in prähistorischer Zeit übertragen. Die Lebensumstände sind zu verschieden, die Prioritäten gegebenenfalls andere, und möglicherweise ist auch die von Maslow seinem Modell zugrunde gelegte Annahme eines Menschen als hochindividuelles Wesen, das sich nach Sicherung der Grundbedürfnisse früher oder später seiner Selbstverwirklichung zuwenden wird, nicht unmittelbar auf den steinzeitlichen Menschen anwendbar. Die „Luxusprobleme“, welche der heutige Mensch in der Gesellschaft hat, waren für die damalige Bevölkerung unbekannt.

Dennoch soll nun das folgende Beispiel aufzeigen, welche Bedürfnisse befriedigt gewesen sein müssen, damit sich ein Künstler der Kunst widmen konnte. (Abb. 6)

²⁰⁴ Zitat von A. Maslow, vgl. Maslow 1954, 73 f.

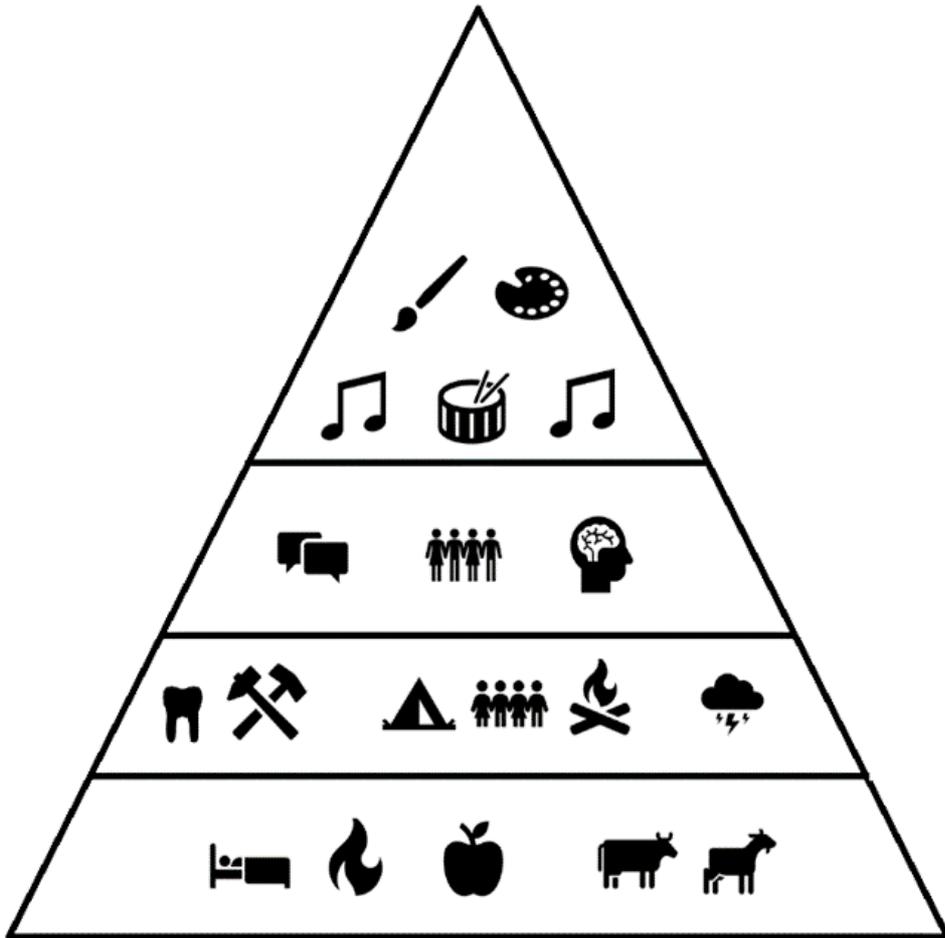


Abbildung 6: Bedürfnispyramide nach den Psychologen Abraham Maslow – die verschiedenen Stufen, welche die menschlichen Bedürfnisse beschreiben – dargestellt anhand von Symbolen. Beginnend mit den Grundbedürfnissen (Essen, Trinken, Schlafen) auf der untersten Stufe. (Grafik erstellt anhand der Daten von Maslow).

Aus vorangehender Betrachtung der Fundstätten ergibt sich, dass die Felsen, auf denen die Bilder angebracht wurden, nicht in der Nähe von Siedlungen lagen und folglich erst durch eine „Wanderung“ erreicht werden konnten.

Ein Künstler machte sich auf den Weg zu einem aus seiner Sicht besonderen, ausgewählten Felsen, um dort seine Kreativität auszuleben. Damit ihm diese Idee überhaupt erst in den Sinn kommen konnte, musste das grundlegendste Bedürfnis nach Essen und Schlaf gedeckt sein, was darauf schließen lässt, dass es der Gemeinschaft, der er entstammt, in dieser Hinsicht gut ging, sodass er sich eventuell sogar noch Essensvorräte auf den Weg mitnehmen konnte. In der nächsthöheren Stufe angesiedelt ist das Sicherheitsbedürfnis, was die Behausung, die Gesundheit, das Leben im Einklang mit der Natur und den dazugehörigen Witterungsverhältnissen, die Werkzeuge sowie das Leben in einer schutzbietenden Gruppe von angemessener Größe betrifft, die gemeinschaftlich

jagt und in der die Individuen einander unterstützen und im sozialen Austausch stehen. Zudem kann auch mit anderen Gruppen sozialer Kontakt bestehen, bei dem Rohstoffe und andere materielle Güter, nicht zuletzt aber auch Gedanken, Ideen und Fertigkeiten ausgetauscht werden. Diese Lebensbedingungen erfüllen im Wesentlichen die Maslowschen Defizitbedürfnisse und müssen als gegeben vorausgesetzt werden, damit aus den hierarchisch höchsten Bedürfnissen die Motivation zu Tätigkeiten entstehen kann, die der „Kultur“ zuzurechnen sind, u. a. Tanz, Musik und Kunst. Ein Mensch, der in Angst lebt, keine Nahrung findet oder keine sichere Unterkunft hat, wird sich künstlerischen Aktivitäten wohl kaum voll und ganz widmen können oder wollen.

Für die Wanderung selbst musste sein Sicherheitsbedürfnis ebenfalls befriedigt sein, sodass er sich Brennmaterial für ein Feuer, das ihn bei der Übernachtung warm – und zudem gefährliche wilde Tiere fern – hält, zusammengetragen haben wird. Auch für entsprechende Kleidung wird der Künstler gesorgt haben. Möglicherweise hat er sein geplantes Vorhaben mit anderen Menschen seiner Gruppe besprochen oder handelte gar in ihrem Auftrag, und auch auf seiner Wanderung zu den Felsen traf er gegebenenfalls auf andere Personen, wodurch seine sozialen Bedürfnisse erfüllt wurden.

Man darf also davon ausgehen, dass die Menschen, welche die künstlerischen Zeugnisse angefertigt haben, den Gegenstand dieser Arbeit sind, keine dauerhaften Defizite in den physiologischen Grundbedürfnissen verspürt haben, sodass die Motivation zur Befriedigung der Individual- und Wachstumsbedürfnisse entstehen konnte. Diese nämlich scheint wesentlich gewesen zu sein, bedenkt man die Mühen und Gefahren, die teilweise zur Schaffung der Kunstwerke erforderlich waren, was dafürspricht, dass ihre Schöpfer sich davon zumindest doch soziale Anerkennung, wenn nicht gar Selbstverwirklichung erhofft haben. So wäre etwa denkbar, dass der „Anreiz“ für die Erschaffung der Felsbilder auch in der Durchführung der Tätigkeit selbst liegt, z. B. im Rahmen eines partizipativen Erlebnisses oder als gefährliche Grenzerfahrung im Dienste einer Gemeinschaft. Insbesondere Kunst als identitätsstiftender Ausdruck von Gruppenzugehörigkeit oder sogar als Gruppenerlebnis ist in diesem Kontext unter motivationalen Gesichtspunkten nicht von der Hand zu weisen, denn dies beruht nicht zuletzt auf den sozialen Bedürfnissen und befriedigt dieses Bindungsbedürfnis zugleich. Auf diese Thematik werden die Ausführungen dieser Arbeit an späterer Stelle noch zurückkommen.

Eine andere Möglichkeit, um die Beweggründe des prähistorischen Künstlers zu fassen, besteht in der japanischen Lebensphilosophie „Ikigai“ (übersetzt etwa „das, wofür es sich zu leben lohnt“), die sich in mehrerer Hinsicht von Maslows Modell unterscheidet.²⁰⁵ (Abb. 7)

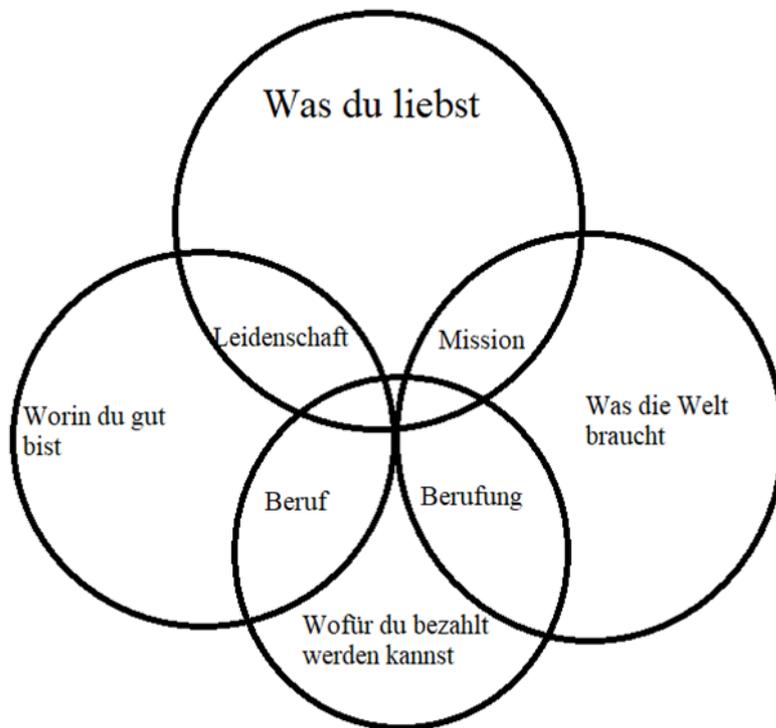


Abbildung 7: „Ikigai“ – die japanische Lebensphilosophie. Der Sinn des Lebens und Faktoren die dazu beitragen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Schwarz 2021.).

Zunächst einmal liegt Maslows Modell eine rein westliche Weltsicht zugrunde, die sich nicht zwangsläufig auf grundsätzlich andere Kulturen übertragen lässt. Darüber hinaus sind die Bedürfnisse dort anders gelagert und gehen ineinander über, anstatt aufeinander aufzubauen.

Aber auch andere Motivationsansätze können in dieser Betrachtung herangezogen werden. Ein Künstler kann dabei die Kunst nicht nur auch dafür nutzen, um Emotionen auszudrücken oder auszuleben, sondern auch, um seinen Drang nach Lob und Anerkennung zu befriedigen. Dabei handelt es sich um die intrinsische²⁰⁶ sowie extrinsischen²⁰⁷ Motivation.

²⁰⁵ Schwarz 2021.

²⁰⁶ Motivation auf Grund der Tätigkeit selbst.

²⁰⁷ Motivation auf Grund von zusätzlichen Anreizen.

Vielleicht wurde auch gezeichnet, um damit Gefühle zu vermitteln, Leid zu mindern und dann Freude zu bereiten?

So könnte der Vorgang der Anfertigung des Kunstwerkes ebenfalls an sich dazu beigetragen haben, seelische Spannungen und Konflikte zu beseitigen (Katharsis).

D. Lewis-Williams weist ebenfalls in seiner Publikation darauf hin, dass der Vorgang mehr im Vordergrund steht, als das sichtbare Ergebnis der Handlung. Die Handlung, das Zeichnen dient in dem Falle als eine Art Kommunikation mit einer „Anderenwelt“.²⁰⁸

Auch besteht die Möglichkeit, dass mit dem Motiv der Darstellung selbst Gefühle oder Erinnerungen verbunden wurden, und schlussendlich bestand gegebenenfalls ebenfalls ein Reiz darin, dort, wo vorher nichts war, *etwas* geschaffen zu haben, was nun dauerhaft sichtbar ist. Es darf folglich angenommen werden, dass die Künstler sowohl Emotionen beim Schaffensvorgang an sich empfunden haben als auch bestimmte Empfindungen mit dem Objekt (Felswand), an dem sie das Bild angebracht haben, assoziiert haben werden, denn sonst hätten sie nicht diese Stelle gewählt, sondern eine andere. Man kann daher auch die Felswände als eine große „Leinwand“ für Emotionen betrachten, die sich darauf entfalten und, um zur Kommunikationstheorie zurückzukehren, bei Sender und Empfänger gleichermaßen ausgelöst werden. Diese Emotionen können durchaus verschieden sein, was Störungen aufgrund von kulturellen und/oder temporalen Differenzen geschuldet sein kann: Der damalige Sender (Künstler) wird eine andere Emotion bei dieser Naturerscheinung (Felsen) verspürt haben als der heutige Empfänger (Betrachter). Auch die dargestellten Objekte können Emotionen auslösen. So wirkt die Darstellung eines Löwen mit aufgerissenem Maul meist aggressiv und beschreibt oder evoziert ein Angstgefühl. In diesen Fall werden Emotionen durch eine nonverbale Kommunikation ausgelöst.

Dabei muss zwischen Verhalten und Handlung entschieden werden. Eine Handlung ist zielgerichtet und ihr gehen Motivationen voraus. *„Verhalten ist jede Bewegung, die von einem Lebewesen ausgeführt wird (Gehbewegungen, Heben einer Hand usw.). Handlungen dagegen sind zielgerichtete Verhaltensweisen mit dem Ziel, vorhandene Differenzen zwischen Ist – und Soll – Wert zu verringern, oder das Auftreten solcher Differenzen zu verhindern.“*²⁰⁹

²⁰⁸ Lewis-Williams 2002, 210 – 220.

²⁰⁹ Zitat: Herkner 1992, 193.

Eine weitere Theorie der Bedürfnisse stammt u.a. von B. Malinowski. Es handelt sich dabei um eine funktionalistische Kulturtheorie die aus zwei Axiomen besteht. Dies ist zum einen das Grundbedürfnis sowie die Kulturreaktion.²¹⁰ (Tab. 1)

	(A)		(B)
	Grundbedürfnis		Kulturreaktion
1.	Stoffwechsel	1.	Ernährungswesen
2.	Fortpflanzung	2.	Verwandtschaft
3.	Körperliche Bequemlichkeit	3.	Wohnung
4.	Sicherheit	4.	Schutz
5.	Bewegung	5.	Tätigkeiten
6.	Wachstum	6.	Training
7.	Gesundheit	7.	Hygiene

Tabelle 1 Die funktionalistische Kulturtheorie von B. Malinowski - bestehend aus zwei Axiomen. Grundbedürfnis / Kulturreaktion (Grafik erstellt anhand der Daten von Malinowski 1975, 123.).

Dabei werden die Grundbedürfnisse wie u.a. der Stoffwechsel durch die Kulturreaktion z.B. Ernährung befriedigt.

4.2. Emotionen als Motivatoren

Emotionen sind Motivatoren, sie besitzen zugleich eine Signalfunktion. Sie haben einen Gefühlscharakter, sind objektgerichtet, unwillkürlich und von einer begrenzten zeitlichen Dauer. Emotionen können bei der Kunst ebenfalls eine Rolle spielen, ob nun angenehme Emotionen (Freude, Liebe, Stolz, Glück, Akzeptanz) sowie auch unangenehme Gefühle wie (Traurigkeit, Leid, Angst, Ärger, Furcht). Diese angenehmen und unangenehmen Emotionen könnten bei den Zeichnungen umgesetzt worden sein. Sei es, dass die Künstler diese Gefühle im Vorfeld erfahren hatten oder auch während des Akt des Zeichnens selbst. Wie bei den vorherigen Definitionen lässt sich auch bei diesem Begriff eine genaue Definition nur schwer treffen.

„In der That giebt es kaum ein Gebiet psychischer Erscheinungen, welche der Untersuchung größere Schwierigkeiten entgegenstellt, als eben die Region der Gefühle. Durchlaufen wie die

²¹⁰ Malinowski 1975, 123.

Psychologie älterer und neuerer Zeit, nirgends herrscht so viel Abweichung, ja so viel Widerstreit der Ansichten und Erklärungen, wie hier.“ (Nahlowky 1862)²¹¹

Es wird ersichtlich, dass verschiedene Faktoren unser Handeln beeinflussen und determinieren, heute wie auch ohne Zweifel bei unseren Vorfahren. Die genauen Gründe und Motive lassen sich allerdings in der heutigen Zeit kaum mit Sicherheit rekonstruieren. Schon alleine aufgrund der Tatsache, dass wir kaum die damaligen Gedankengänge greifen können bzw. sich die Ansichten auf bestimmte Sachen ebenfalls geändert haben könnten. Dabei haben wir ein ganz bestimmtes Bild von den Menschen – und versuchen für uns „fremdartige Erscheinungen“ zu erklären.

Eine Vielzahl an Handlungen, ob in der damaligen Zeit oder heute, mögen keine praktischen Zwecke als Hintergrund ihrer Ausführung haben. Sie haben zwar in dem Sinne keinen Zweck, dennoch werden sie um ihrer selbst willen ausgeführt – wie z.B. Handlungen aus dem Bereich der Kunst und Kultur, die noch bis in die heutige Zeit das gesellschaftliche und soziale Leben prägen.

Hinzu kommt, dass die damaligen Bewohner eventuell andere Denkprozesse anstellten als die heutigen. So ist es schwierig, das heutige Verständnis auf das damalige zu übertragen.

Beispielsweise führen wir auch heute Handlungen aus, die keinen verständlichen Zusammenhang mit der Funktion der Objekte erkennen lassen z.B. Rituale im täglichen Leben, Tischsprüche, Initiationsritus (z.B. „Bull Jumping“/„Rindersprung“ bei den Hamar in Äthiopien). Die Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung sind zum Teil nicht ersichtlich (z.B. Regenzauber).

Hierbei muss zwischen der üblichen Gewohnheit/Routine und einem Ritual unterschieden werden. Des Weiteren kann zwischen religiösen/spirituellen und profanen Ritualen unterschieden werden. Gewiss hat aber die Anfertigung der Kunstwerke auch gewisse Emotionen bei den Künstlern hervorgerufen – und wenn es nur zum Schluss die Freude darüber war, dass ein Kunstwerk gefertigt worden ist.

²¹¹ Battacchi u.a. 1997.

5. Kunst und Kommunikation

Kunst - Triade

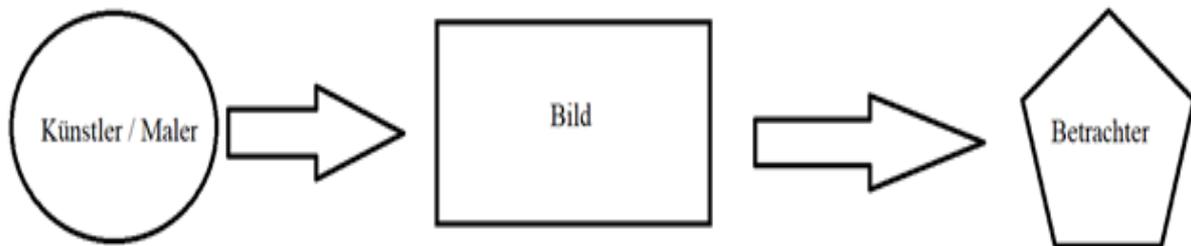


Abbildung 8: Kunst – Triade - Die drei Faktoren welche von Nöten sind, damit eine Kommunikation mittels Bild stattfinden kann. (Grafik selbst erstellt).

Wie aber lassen sich die Begriffe „Kunst“ im Sinne ästhetischer Darstellung und „Kommunikation“ miteinander in Einklang bringen?

Kommunikation beschreibt eine Verständigung mithilfe der Verwendung von Sprache und Zeichen (verbale / nonverbale Kommunikation), wohingegen Kunst zunächst einmal nur ein bestimmtes Objekt beschreibt, unabhängig von der ästhetischen Bewertung der Ausführungsweise.

Nichtsdestoweniger teilen Objekte der Kunst (Malerei, Plastik, Skulptur usw.) etwas mit. Einerseits dienen, im Gegensatz zu bspw. einem Tisch, künstlerische Objekte nicht immer einem unmittelbaren Zweck oder haben einen erkennbaren praktischen Nutzen, zum anderen werden aber auch praktische Objekte wie z. B. Messer verziert, ohne dass dies zu ihrem Nutzen oder ihrer Funktion beiträgt. In diesem Fall haben die Objekte immer noch die Eigenschaften und Nutzen eines Messers, sind aber gleichzeitig aufgrund der Verzierungen künstlerische Objekte (Waffenkunst).

Um ein solches Kunstwerk verstehen zu können, muss man dieses genau „lesen“ können. Mithilfe des Objektes werden Informationen nach außen getragen und weitergegeben, es erfolgt also eine Form von Kommunikation, auch wenn diese weder in mündlicher noch in schriftlicher Form abläuft. In der nonverbalen Kommunikation bzw. im nonverbalen Anteil einer verbal geführten

Unterhaltung fließen unwillkürlich Gefühle in die Kommunikation ein und bestimmen diese. Sie bestehen dabei implizit sowohl aufseiten des Senders als auch des Empfängers.

Welche Rolle diese mitschwingenden Emotionen in einer Kommunikation, und damit auch in der Kommunikation über bildliche Medien, spielen, sei im Folgenden anhand verschiedener Kommunikationsmodelle veranschaulicht.

Paul Watzlawick unterscheidet in seinen 5 Axiomen der Kommunikationstheorie zwischen verschiedenen Ebenen, auf denen eine Kommunikation parallel abläuft. Deren erste umfasst den Inhaltsaspekt, welcher den Inhalt der Mitteilung betrifft; ob dieser Inhalt wahr oder falsch ist, ist dabei irrelevant.²¹²

Die zweite Ebene der Kommunikation bezeichnet Watzlawick als den Beziehungsaspekt, der die Beziehung der Kommunizierenden untereinander, also das Verhältnis, in welchem Sender und Empfänger zueinander stehen, beschreibt oder betrifft.²¹³ Der Beziehungsaspekt bestimmt dabei den Inhaltsaspekt und stellt daher Metakommunikation dar²¹⁴, denn auf den Beziehungsaspekt bestehen laut Watzlawick drei Reaktionsmöglichkeiten: Diese sind zum einen die *Bestätigung* – dabei bestätigt der Empfänger die Selbstdefinition des Senders.²¹⁵ Die zweite Möglichkeit der Reaktion auf Beziehungsebene ist die *Verwerfung*, indem die Selbstdefinition des Senders begrenzt anerkannt, aber trotzdem verworfen wird. Die dritte Reaktion ist die *Entwertung*.²¹⁶ Dabei kommt es zu einer Nichtbetrachtung, bei der der Empfänger den Sender nicht wahrnimmt. Hinsichtlich dieses Aspekts der Kommunikation lässt sich in Bezug auf die Kommunikation mittels Feldbildern festhalten, dass dieser Aspekt in jeder Hinsicht nachrangig sein dürfte. Es ist davon auszugehen, dass zwischen Sender und Empfänger nicht oder nicht immer ein unmittelbarer persönlicher Bezug bestand, vor allen Dingen deshalb, weil durchaus lange Zeiträume zwischen ihnen stehen können. Zwar hat der Sender eine gewisse Vorstellung, wie ein potenzieller Empfänger auf diese Mitteilung (Kunstwerk) reagieren wird, eine direkte Interaktion findet allerdings nicht statt. Dies verunmöglicht auch die Interaktion des heutigen Betrachters mit dem Sender urgeschichtlicher Zeichnungen.

²¹² Watzlawick u. a. 1996, 53.

²¹³ Watzlawick u. a. 1996, 53.

²¹⁴ Watzlawick u. a. 1996, 56.

²¹⁵ Vgl. Watzlawick u. a. 1996, 86.

²¹⁶ Vgl. Watzlawick u. a. 1996, 86.

Friedemann Schulz von Thun (1944) hat sich ebenfalls mit der menschlichen Kommunikation befasst und seine Erkenntnisse in dem bekannten „Vier-Ohren-Modell“ festgehalten, auch bekannt als „Nachrichtenquadrat“. ²¹⁷ (Abb. 9)

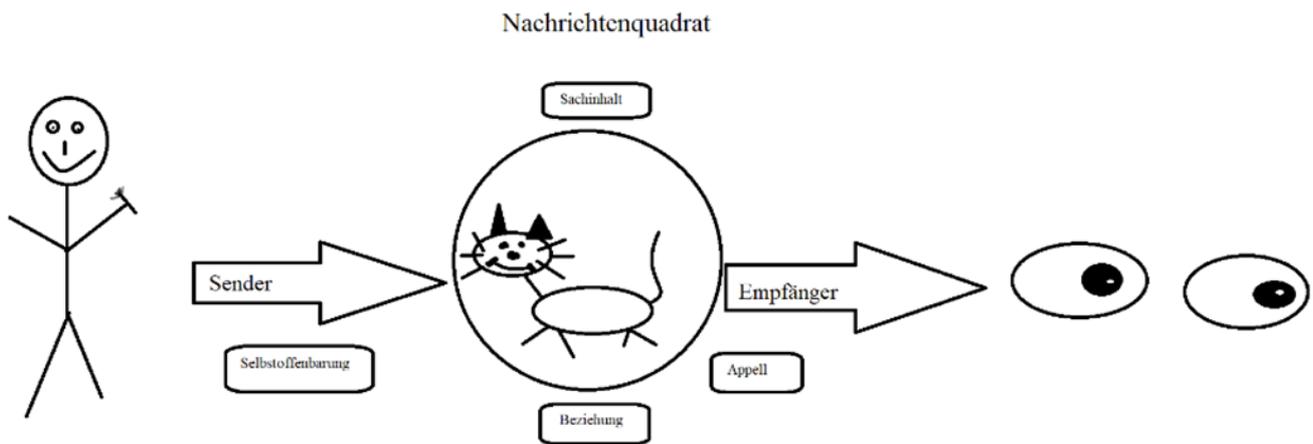


Abbildung 9: Darstellung des „Nachrichtenquadrat“ nach Friedemann Schulz von Thun mit den vier Botschaften – Sachinhalt, Appell, Beziehung sowie Selbstoffenbarung. (Grafik erstellt anhand der Daten von Schulz von Thun 1981b, 25 – 30.).

Dieses ist gewissermaßen eine erweiterte Form des Modells nach Watzlawick, denn es geht ebenfalls davon aus, dass eine Kommunikation gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen abläuft. Laut Friedemann Schulz von Thun enthält jede Äußerung, welche ein Mensch tätigt, gleichzeitig vier Botschaften, die vom Empfänger mit vier verschiedenen „Ohren“ rezipiert werden: Zum einen die Sachinformation, die Selbstkundgabe, den Beziehungshinweis sowie einen Appell. ²¹⁸ Mit Blick auf die Felsbilder übertragen bestünde die Sachinformation im dargestellten Objekt: Der Künstler informiert mit der Darstellung auf Sachebene über ein bestimmtes Objekt, z. B. einen Hirsch oder eine Gruppe von Menschen mit Pfeil und Bogen, die sich um einen Hirsch gruppieren. Hierbei ist es wichtig, dass der Sender (Künstler) den Sachverhalt (u. a. Jagd) klar und verständlich mithilfe des Bildes ausdrückt.

Mit der zweiten Botschaft, der Selbstkundgabe, gibt er sich anhand seiner malerischen Fähigkeiten als Künstler zu erkennen, und in sein Kunstwerk fließen auch seine Persönlichkeit sowie seine Emotionen mit ein. Anhand der Darstellung erhält dann der Empfänger wiederum Informationen über den Künstler, etwa dadurch, dass die Darstellung entweder bedrohlich oder idyllisch wirkt.

Wie beim vorangehenden Modell ist der dritte Faktor, der Beziehungshinweis, nur bedingt auf die Felsbilder zu übertragen, da es unter Umständen keinen direkten Kontakt zwischen Sender und

²¹⁷ Schulz von Thun 1981a.

²¹⁸ Schulz von Thun 1981b, 25 – 30.; Schulz von Thun 1981c, 31.

Empfänger gab bzw. gibt. Es beschreibt allerdings sehr wohl, dass der Künstler mit dem gezeichneten Objekt eine (oder mehrere) andere Person(en) (Empfänger) direkt ansprechen wollte, um Emotionen und Reaktionen auszulösen. Die vierte Botschaft, der Appell lässt sich ebenso schwer benennen, da die Gedankengänge der damaligen Künstler uns heute verschlossen sind. Beispielsweise könnte die Darstellung eines Hirsches oder einer Hirschjagd darauf hingewiesen haben, dass sich anbetreffender Stelle gute Jagdgründe befinden, oder im Gegenteil den Betrachter dazu aufrufen, den Hirsch als heilig zu verehren.

Im Jahr 2010 erfolgte durch Bernd Nitzschke²¹⁹ der Rückgriff auf eines der frühesten Kommunikationsmodelle, das Eisbergmodell nach Sigmund Freud, welches dieser erstmals 1923 in seiner Publikation *Das Ich und das Es* beschrieb.²²⁰ Die Namensgebung bezieht sich dabei auf die Tatsache, dass wie bei einem Eisberg, dessen größter Teil unterhalb der Wasseroberfläche liegt, auch bei Kommunikation der größte Teil im Verborgenen, also unbewusst, vonstattengeht.²²¹

Auch dieses Modell unterteilt Kommunikation in eine Sach – und eine Beziehungsebene, wobei die Sachebene den bewussten Teil darstellt; sie umfasst den Faktengehalt der Botschaft, das Gesagte, Geschriebene oder Dargestellte. Die Beziehungsebene hingegen beinhaltet den unbewussten und unsichtbaren Teil, der Emotionen, Erfahrungen, Persönlichkeitsmerkmale, Werte, Gedanken, Gefühle, Bedürfnisse, Antriebe, Motive sowie Interpretationen aufseiten sowohl des Senders als auch des Empfängers.²²²

Auch dieses Modell lässt sich auf die Kommunikation über Felsbilder anwenden. Wenn der Künstler z. B. einen Hirsch abbildet, dann lässt sich auf Sachebene lediglich festhalten, dass er absichtlich und bewusst dieses Tier gezeichnet hat. Die Beziehungsebene, welche bei der Darstellung ebenfalls eine Rolle spielt, ist für den späteren Betrachter nicht direkt ersichtlich, und die Gedanken, Gefühle, das Motiv und der Antrieb zur Erschaffung des Bildes bleiben letztendlich im Verborgenen.

Den Ablauf der Kommunikation bzw. der Weitergabe von Informationen anhand eines Kunstwerkes veranschaulicht das u. a. von Karl Bühler (1879–1963) aufgestellte „Organonmodell“ als Kommunikationsmodell.²²³ Diesem Modell zufolge besitzt jede Kommunikation drei Funktionen: die Ausdrucksfunktion, die Appellfunktion sowie die Darstellungsfunktion. Damit

²¹⁹ Vgl. Nitzschke 2010, 47 – 48.; Ruch/Zimbardo u.a. 1974, 366.

²²⁰ Freud 2010.

²²¹ Ruch/Zimbardo u.a. 1974, 367.

²²² Ruch/Zimbardo u.a. 1974, 366 – 367.

²²³ Bühler 1982.

Kommunikation vollzogen werden kann, sind bestimmte Faktoren unabdingbar, und zwar ein Sender (der eine bestimmte Information übermitteln will), die Botschaft (die Information, welche der Sender übermitteln möchte bzw. der eigentliche Inhalt der Kommunikation), der Code (das Medium, welches zur Kommunikation eingesetzt wird, z. B. Sprache, Schrift, Gesten usw.) sowie ein oder mehrere Empfänger (Person(en), an welche die Information gerichtet wird).

In Bezug auf die Felsbilder vollzieht sich die Kommunikation über das Wahrgenommene als solches, aber auch über den Prozess der Wahrnehmung, welcher allerdings von Mensch zu Mensch unterschiedlich ablaufen und ausfallen kann. Die Kunst kommuniziert dabei über das Bewusstsein der Menschen. Dem Vorgang können daher naturgemäß interindividuell unterschiedliche Empfindungen zugrunde liegen bzw. damit einhergehen (z. B. schön / weniger schön, interessant / uninteressant). Man könnte in diesem Zusammenhang somit von einer visuellen Kommunikation sprechen, welche – wie die sprachliche Kommunikation auch – einen Sender und einen Empfänger voraussetzt.

„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ – dieses alte fernöstliche Sprichwort verdeutlicht wohl am treffendsten den Mehrwert, den bildliche Darstellungen gegenüber dem gesprochenen oder geschriebenen Text haben. Die Deutung der Bilder bzw. die Entschlüsselung deren Bedeutung gestaltet sich allerdings nicht immer einfach. Wie bereits eingangs erwähnt, bedarf es auch in der visuellen Kommunikation eines Senders (Künstler) und eines Empfängers (diejenige Person, die die Kunst konsumiert).

Indirekt findet dabei auch eine Bewertung der Ästhetik²²⁴ des Bildes statt. Ein Bild kann dabei viel detaillierter sein als etwa ein Text, da es auf wenig Fläche eine Vielzahl von Informationen verdichtet. So müsste ein Text, um dieselbe Detailschärfe zu erreichen, auf die einzelnen Details eines Hirschs gesondert und nacheinander eingehen, indem z. B. dessen großes Geweih, langes Fell oder kräftiger Körperbau beschrieben werden, ganz im Gegensatz zu der bildlichen Darstellung, wo diese Komponenten konkret und „zeitgleich“ in dem Bild verarbeitet werden und keine Abstraktionen darstellen. Selbst eine exakte Beschreibung des Motives mit Worten ist nicht in der Lage, das konkrete Bild mit allen Details wiederzugeben, was unter anderem auch daran liegt, dass bei der sprachlichen Vermittlung des visuellen Inhalts bei jedem „Empfänger“ ein anderes Bild von dem Objekt selbst vor dem inneren Auge entsteht.

²²⁴ Ästhetik bzw. ästhetische Wahrnehmung darf beim Menschen schon im Altpaläolithikum/Mittelpaläolithikum vorausgesetzt werden. Dies legen beispielsweise perfekt herausgearbeitete Faustkeile nahe, welche keine Spuren von Benutzung aufwiesen und möglicherweise auf Grund ihres ästhetischen Werts erschaffen bzw. geschätzt wurden.

Die Kommunikation zwischen Künstler (Sender) und Betrachter (Empfänger) findet über das Bild statt. (Abb. 10)

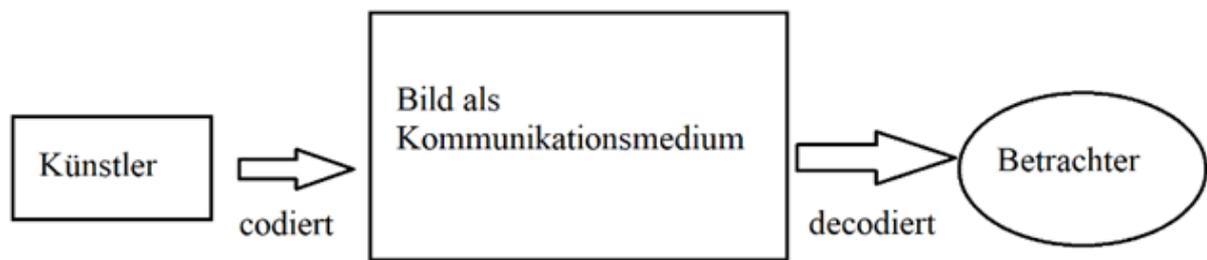


Abbildung 10: Voraussetzungen der Kommunikation mittels bildlicher Darstellung. Künstler – Bild – Betrachter. (Grafik selbst erstellt).

Voraussetzung zur Kommunikation ist dabei, dass das Medium (das Bild) auch dem Empfänger zugänglich ist: Malt zum Beispiel ein Künstler ein Bild und versteckt dies im Anschluss an einem „geheimen und sicheren“ Ort, so kann es für das Kunstwerk keinen Empfänger geben und Kommunikation findet nicht statt. Gleiches gilt, wenn das Bild im Anschluss vernichtet wird, wobei die Frage offenbleibt, ob das Vernichten des Bildes in den Moment ebenfalls als „Kunst“ oder Kommunikation betrachtet werden kann.²²⁵

Das Bild als Kommunikationsmedium definiert eine inhaltliche Aussage z. B. „Honigernte“. Der Künstler drückt sich mit dieser Darstellung aus und teilt sich zugleich mit. Gleichzeitig baut er über die indirekten Beziehungen zwischen sich als Sender und dem Werk einerseits bzw. zwischen dem Werk und seinem Betrachter (Empfänger) eine indirekte Beziehung zum Empfänger auf. Das Werk ist also der Mediator für diese indirekte Beziehung, die Jahrtausende überbrücken kann, wie es der Fall ist, wenn wir heutzutage prähistorische Höhlenmalerei betrachten. Allerdings ist das Kunstwerk in diesem Falle nur der sichtbare Ausschnitt einer Kommunikation, deren Ausgangs- und ursprünglicher Endpunkt nicht mehr fassbar sind, denn eine direkte Beziehung zwischen Sender und Rezipient kann insbesondere bei der Betrachtung von Kunst längst vergangener Epochen nicht mehr stattfinden.

Künstler sind somit Übermittler von Botschaften / Informationen und kommunizieren auf wahrnehmbare Weise vielschichtige Inhalte, ohne dabei komplexe Sätze oder Wörter zu

²²⁵ 2018 hatte der weltbekannte Streetart-Künstler Banksy sein Gemälde „Girl with Balloon“ nach der erfolgreichen Auktion bei dem Aktionshaus Sotheby's in London medienwirksam teilweise „geschreddert“. Durch diese Aktion entstand sogleich ein neues Werk – „Love is in the Bin“ – und das erste Kunstwerk, welches während einer Auktion erschaffen wurde.

verwenden. Der Künstler erschafft figürliche Elemente und erweckt damit das Interesse des interessierten Betrachters. Dabei fungiert der Maler als Sender, der eine indirekte und in der Regel einseitige Kommunikation mit dem Betrachter / Empfänger beginnt, denn selten findet eine direkte und unmittelbare Rückmeldung an den Sender statt. Nichtsdestotrotz will der Schöpfer einer künstlerischen Äußerung anhand seines Bildes etwas vermitteln bzw. kommunizieren und codiert dabei die „Nachricht“, welche vom Betrachter wieder decodiert werden muss. Bei diesem Vorgang läuft also ein Ver – und Entschlüsselungsprozess ab.²²⁶

Die Kunst bzw. das Malen ist eine Form der fixierten Kommunikation und im Gegensatz zu der verbalen (fixierten bzw. nicht fixierten) Kommunikation (geschriebene Texte, wörtliche Sprache) erhält man die Informationen, welche damit weitergegeben werden sollten, auch ohne die verbale Sprache des Senders zu beherrschen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Kommunikation über Bilder barrierefrei und ohne Störungen und Missverständnisse abläuft, ganz im Gegenteil. Wie bei jeder Art von Kommunikation können auch hier in den beteiligten Wirkungsfaktoren „Störungen“ auftreten. Derartige Störungen in der Kommunikation über Bilder können auf unterschiedliche Art und Weise entstehen und müssen nicht unbedingt nur die codierte Nachricht bzw. den Kanal betreffen, sondern können auch beim Sender bzw. Empfänger vorliegen.

Eine dieser Störungen kann zum Beispiel aus Stil bzw. Ausführungsweise des Künstlers entstehen. Jeder Künstler hat seinen eigenen Stil und somit seine eigene Ausdrucksweise, und demzufolge kann, auch wenn Thema bzw. Inhalt der Darstellung (die Botschaft) identisch ist, bspw. eine Kampfszene zwischen Mensch und Tier, jeder Künstler diese Botschaft anders wiedergeben und zum Ausdruck bringen.

Eine weitere Störung in der Kommunikation kann infolge zwischen Sender und Empfänger unterschiedlicher kultureller Kontexte entstehen oder auch dadurch, dass nicht alle zum Verständnis der Botschaft erforderlichen Informationen über das Kunstwerk an sich vorliegen, wie u. a. Datierung, Urheber des Kunstwerkes, Standort usw., aber auch die Motivation des Künstlers spielt eine nicht unmaßgebliche Rolle. Zwar sind diese Angaben nicht immer von existenzieller Bedeutung, erleichtern aber die Interpretation des Motives bzw. die Entschlüsselung der Informationen, welche damit nach außen getragen werden sollen.

Oftmals fungieren (Schrift-) Sprache und Bild in der heutigen Zeit als einander ergänzende Komponenten, was Missverständnisse reduziert. So dienen beispielsweise Illustrationen und Bilder

²²⁶ Während dieses Prozesses können auch Störungen auftreten.

z. B. in Aufbauanleitungen und Handbüchern für elektronische Geräte dazu, einen Text verständlicher zu machen und sind in dieser Hinsicht dem Text untergeordnet.²²⁷ Im praktischen Alltag eher seltener, im musealen oder kunstgeschichtlichen Bereich aber unabdingbar, kommt es auch vor, dass ein Text dazu dient, ein Bild zu verstehen.²²⁸ In beiden Fällen gilt jedoch: Das Bild nimmt weniger Platz ein als der Text, da es Informationen stark konzentriert und verdichtet übermittelt.

Die Übersetzung einer bildlichen Sprache in eine verbale Botschaft ist insofern problematisch, als der Kanal für die Übertragung der Botschaft oder Nachricht ein anderer ist als bei der Übertragung von verbalen Nachrichten. Zudem kann es in beiden Fällen zusätzlich zu Störungen kommen, welche dabei den Kanal selbst, den Sender sowie den Empfänger betreffen können. Die Bilder können dabei unübersichtlich oder auch mehrdeutig sein, was eine genauere Interpretation im Vorfeld erfordert.

Der Psychologe Bernd Weidenmann geht von 5 idealtypischen Phasen aus, welche beim Prozess des Bildverstehens ablaufen, welche allerdings voraussetzen, dass man das Dargestellte auch „identifizieren“ kann. (Abb. 11)

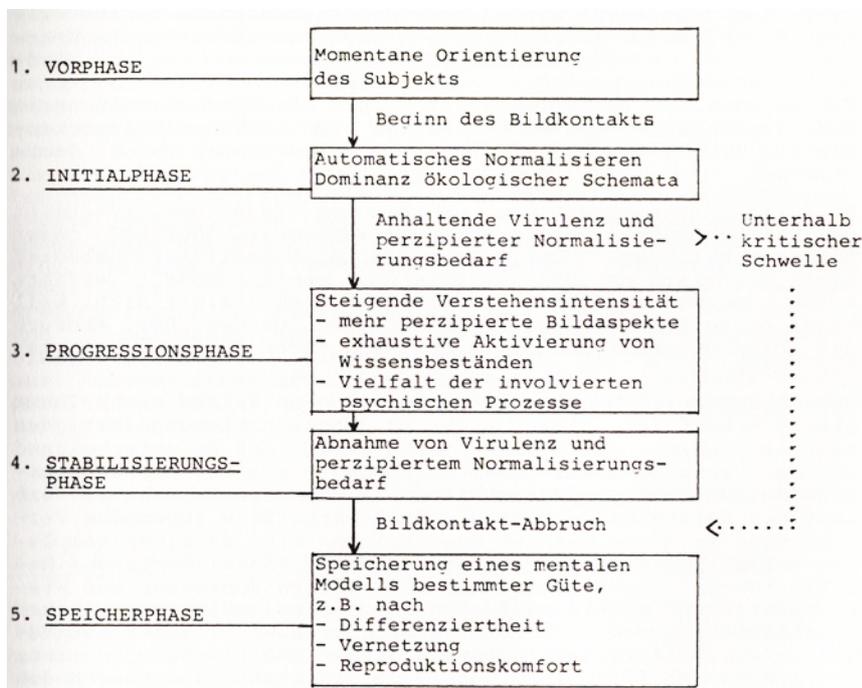


Abbildung 11: Das Prozessmodell des Bildverstehens, dargestellt in verschiedenen Phasen. (Quelle: Weidenmann 1988, 97 Abb. 15.).

²²⁷ Weidenmann 1988, 15.

²²⁸ Weidenmann 1988, 15.

Dabei spielt die Bildwahrnehmung eine entscheidende Rolle. Zunächst muss dafür ein sensorischer Reiz erfolgen, wie z. B. die Erfassung (Sehen) einer Darstellung eines weißen Hirsches.²²⁹ (Abb. 12)

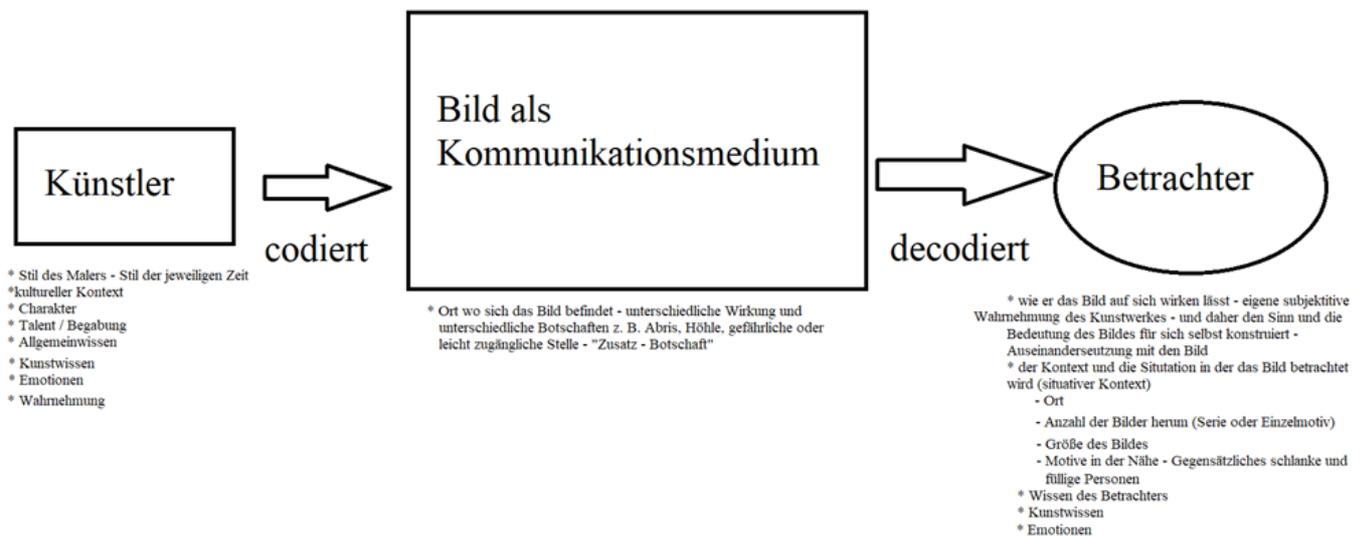


Abbildung 12: Das Bild als Kommunikationsmedium und wie die Faktoren Künstler und Betrachter die Interpretation der Darstellung beeinflussen können. (Grafik selbst erstellt).

Zuerst muss also das Bild oder Zeichen wahrgenommen (perzeptives Verstehen) und im Anschluss dann als Bild oder Zeichen an sich verstanden werden. Erst im Anschluss kann man den Bildinhalt interpretieren (z. B. Hirsch) und einen Sachbezug ableiten. Die Einordnung des Objektes, in dem Falle des weißen Hirsches, ist hier bereits ein Teilergebnis des Wahrnehmungsvorganges, denn der Betrachter hat den Gegenstand bereits klassifiziert. An dieser Klassifizierung selbst sind allerdings wiederum verschiedene Aspekte, die im Betrachter selbst liegen, in entscheidendem Maße beteiligt. Zum einen sind diese seine eigene Wahrnehmung, seine Weltanschauung und sein Vorwissen. Beispielsweise kann ein Mensch, der das Objekt „Hirsch“ (sondern vielleicht nur Antilopen oder Robben, je nach seiner Lebenswirklichkeit) nicht kennt, dessen Darstellung auch nicht als Hirsch interpretieren. Zudem spielen weitere Faktoren und Assoziationsketten eine Rolle, und so wird jemand, der umfangreiches Hintergrundwissen im Bereich der christlichen Religion verinnerlicht hat, außer dem Objekt „weißer Hirsch“ zusätzlich darin ein christliches Symbol²³⁰ sehen und das Gesehene dementsprechend interpretieren. Ein anderer „Empfänger“ wiederum erkennt möglicherweise in der Darstellung des Hirsches Eikthyrnir, einen Hirsch aus der nordischen Mythologie.²³¹ Deutlich wird, dass das Weltwissen eines Menschen somit auch die Interpretation

²²⁹ Darstellungen z.B. in Las Tajadas bei Bezas vgl. Beltran 1982, 83.

²³⁰ Psalm 42,2.

²³¹ Köbler 2003, 74.

der Objekte beeinflusst. In Bezug auf die Felsbilder vollziehen sich dabei die religiösen und mythischen Deutungen anachronistisch.

In den folgenden Abläufen befasst der Empfänger sich mit der Deutung des Gesehenen, versucht also die Fragen zu beantworten, was der Künstler ausdrücken wollte, welche Botschaft er vermitteln möchte und wie sie aufgefasst werden soll. Insbesondere mit Hinblick auf prähistorische Kunst sind diese letzten Schritte im Verstehensprozess die Stelle, an der die Kommunikation gestört ist oder gänzlich abbricht, denn jede Aussage, die sich aus heutiger Sicht zur Beantwortung der Deutungsfragen finden lässt, muss rein hypothetisch bleiben. Zwar kann der heutige Betrachter die Darstellung als Darstellung (und damit als Zeichen) erfassen und gegebenenfalls auch das Motiv des Bildes einordnen, aber wird nicht mehr in der Lage sein, den Inhalt der Botschaft mit Sicherheit zu bestimmen. Noch schwieriger gestaltet sich dies bei der Deutung geometrischer Zeichen oder stark abstrahierter Symbole. Eine Zickzack- oder Wellenlinie können wir zwar erfassen und deren Funktion als Zeichen korrekt deuten, das Zeichen selbst aber können wir nicht verstehen, da wir weder die genaue Bedeutung des abstrakten Symbols (wofür steht es?) noch dessen Appellfunktion oder das damalige Zeichensystem kennen. Erschwerend hinzu kommt, dass ein morphologisch identisches Zeichen (Zickzack-/Wellenlinie) für unterschiedliche Dinge stehen kann (Wasser/Schlange) und andere Assoziationen hervorruft, und ohne genaueres kontextspezifisches Wissen sind Rückschlüsse auf die dahinterstehende Intention und somit eine Decodierung nicht möglich. So signalisiert z. B. auch in heutiger Zeit die Darstellung eine Schlange je nach Kontext verschiedene Dinge: Sie fungiert als Wappentier der Automarke Alfa Romeo, zeigt um einen Stab gewunden dem Kranken oder Hilfebedürftigen an, wo es Abhilfe in Gestalt eines Arztes oder einer Apotheke gibt (Äskulapstab), oder weist auf guatemalteken Verkehrsschildern auf die sehr reale Gefahr durch Giftschlangen hin – je nach Kontext hat das Symbol „Schlange“ somit unterschiedliche, zum Teil vollkommen entgegengesetzte Bedeutungen. Bei der Darstellung eines Einzelmotives, z. B. – um bei dem Beispiel zu bleiben – eines einzelnen Hirschs, ist die Interpretation des Objektes „Hirsch“ (Vorwissen vorausgesetzt) noch vergleichsweise eindeutig, hingegen sind Gruppenszenen oder Motivgruppen z. B. aus Hirsch / Bogenschützen / geometrischen Motiven als Gesamtkomposition betrachtet von Grund auf schwerer zu interpretieren.

Der Malvorgang (das Senden) sowie auch die Betrachtung (Empfang) finden dabei jeweils in einer bestimmten Situation statt, welche maßgeblichen Einfluss darauf hat, wie das Bild von jeweiligen Kommunikationsteilnehmer wahrgenommen wird. (Abb. 13)

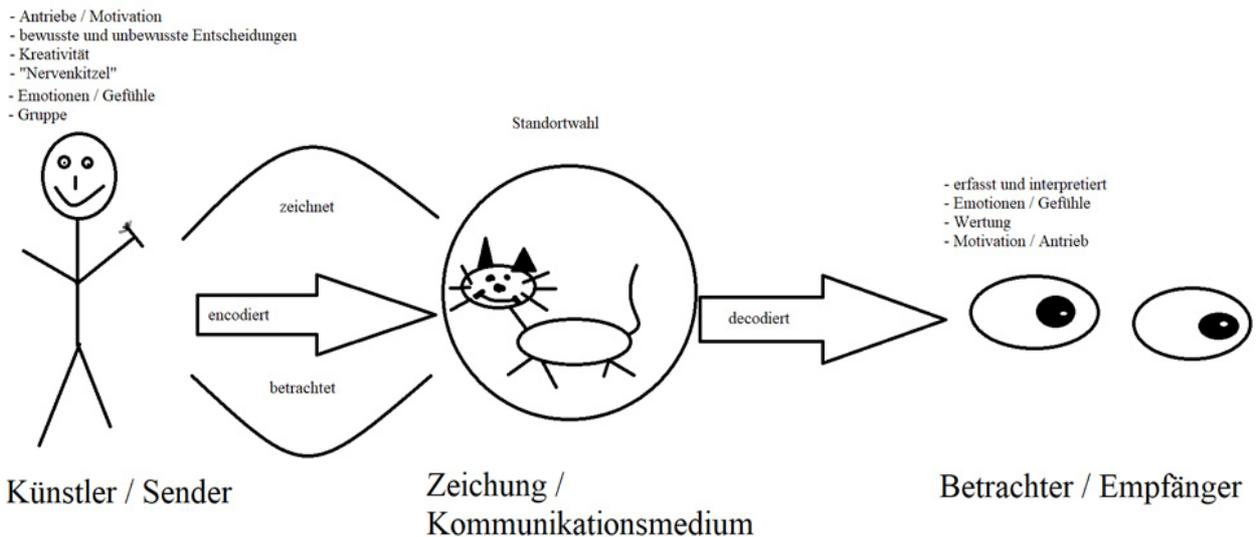


Abbildung 13: Darstellung der verschiedenen Faktoren, welche bei der Kommunikation mit Bildern notwendig sind und Faktoren, welche diese beeinflussen können. (Grafik selbst erstellt).

Die Gefühlslage von Maler und Betrachter, deren kultureller Hintergrund, kognitive Fähigkeiten, Kunstauffassung sowie Kunstverständnis/Kunstwissen und Allgemeinwissen bzw. Weltwissen spielen ebenso wie die genaue Wahrnehmung eine ausschlaggebende Rolle dabei.

Unüberbrückbare Differenzen zwischen diesen Faktoren auf Sender- und Empfängerseite, gemeinhin bekannt als „Missverständnisse“, stören also auch hier die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger. Die Bilder fungieren dabei als eine eigene Sprache, welche ebenfalls erlernt und verstanden werden muss. Ikonographische Inhalte zu „übersetzen“ ist schwierig und es treten Störungen auf. (Abb. 14)

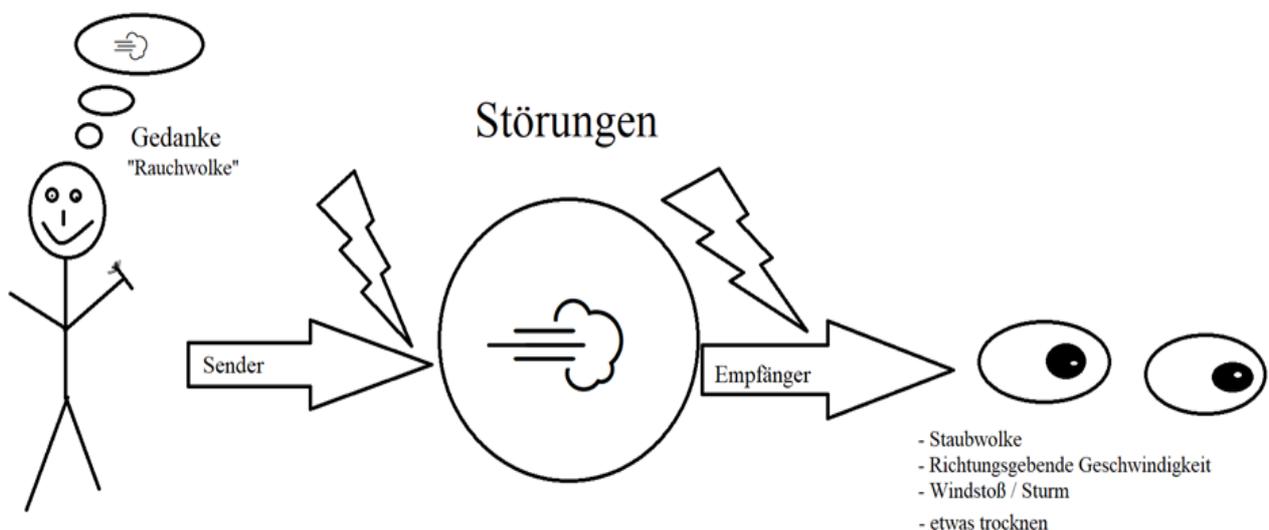


Abbildung 14: Darstellung der Störungen in der Kommunikation, auf Grund nicht korrekter Deutung des „eigentlichen Motives“. (Grafik selbst erstellt).

Zum einen kann das Motiv an sich nicht korrekt erkannt werden, oder es dient als Symbol oder Allegorie, die korrekte Deutung erfordert daher ein bestimmtes kulturspezifisches Hintergrundwissen. Gleichzeitig bedeutet dies auch, dass wir die evtl. von den Schöpfern beabsichtigten Allegorien hinter den prähistorischen Malereien ebenfalls nicht als solche einordnen und auch das Dargestellte in seiner Symbolfunktion nicht korrekt deuten können. So wäre in dem Zusammenhang etwa denkbar, dass in der paläolithischen Lebenswelt ein Hirsch allegorisch für Ruhm oder Tapferkeit stand, und demzufolge auch die Darstellung eines Hirsches nicht das Jagdwild meint, sondern vielleicht als Denkmal für einen besonders tapferen Krieger gedacht war oder als Symbol stellvertretend sinnbildlich auf einen gesamten Komplex verweist, etwa auf „Jagd“. Auch kann sich hinter der Darstellung ein ganzer Mythos verbergen, der sich einem (zeitlich und/oder kulturell getrennten) Betrachter schlichtweg nicht erschließt. Zwar findet trotz Störungen auch Kommunikation statt, indem der Empfänger das Gesehene deutet und daraus bestimmte Rückschlüsse auf den Sender zieht, die eigentliche vom Sender intendierte Botschaft wird dabei jedoch nicht verstanden und die Kommunikation ist nicht erfolgreich.

Auch Mehrdeutigkeit kann einerseits von Medium oder Botschaft selbst bedingt sein, indem der Erhaltungszustand des Bildes schlecht oder die Malweise undeutlich oder unscharf ist, Objekte abstrahiert oder stilisiert dargestellt wurden, oder infolge der Verwendung von Zeichen und Symbolen. Mehrdeutigkeit kann aber auch in der Sphäre des Betrachters liegen, z. B. wenn verschiedene Betrachter unterschiedliche Sichtweisen, unterschiedliches Wissen sowie verschiedene Erfahrungen in ihre Kommunikation mit dem Bild einbringen und das Dargestellte dementsprechend auf unterschiedliche Art und Weise interpretieren. Jeder Betrachter kann dabei ein und dasselbe Bild unterschiedlich wahrnehmen und anders interpretieren, das Dargestellte kann also auch unfreiwillig mehrdeutig sein. Hat beispielsweise ein Betrachter in seinem Leben gefährliche Situationen mit einem Hirsch erlebt, dann könnte er die Darstellung eines Hirsches als Zeichen eines kommenden Schicksalsschlags interpretieren, auch wenn dies vom Künstler so nicht beabsichtigt war. Anders herum kann es geschehen, dass Mehrdeutigkeit bzw. ein breites Assoziationsspektrum eines Motivs vom Künstler beabsichtigt ist, aber vom Betrachter nicht erkannt wird, womit ebenfalls ein Teil der eigentlichen Botschaft verlorengeht.

Ein weiterer Aspekt, der insbesondere in der Betrachtung stark stilisierter oder abstrahierter Darstellungen zum Tragen kommen und als Störfaktor fungieren kann, ist der Umstand, dass das

menschliche Gehirn Wahrgenommenes automatisch zu einer (evolutionsbedingt und auf Erlerntem basierenden) bildlichen und sinnhaften Darstellung zusammenfügt. (Abb. 15)

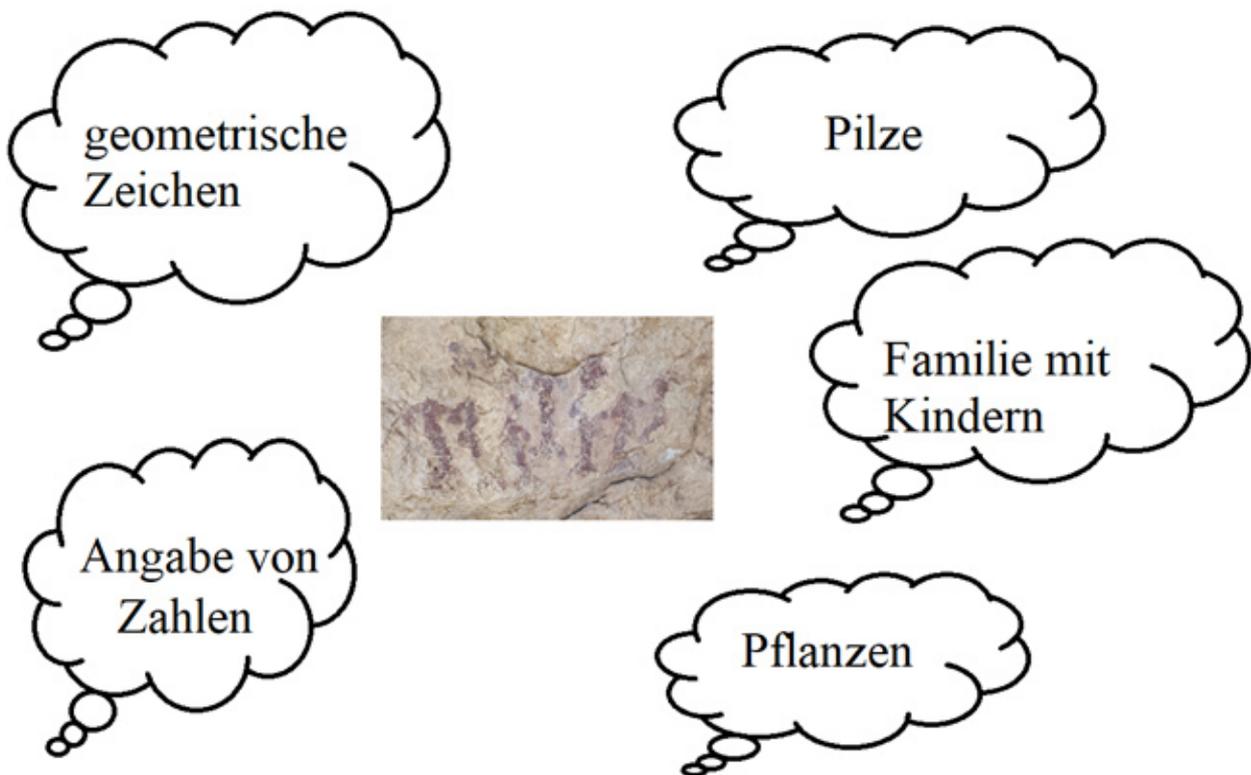


Abbildung 15: Ein Motiv – verschiedene Möglichkeiten der Interpretation. (Grafik selbst erstellt).

Das menschliche Gehirn ist auf die Erkennung von Gesichtern und Lebewesen programmiert, und dementsprechend verarbeitet es die eingehenden visuellen Reize. Dieses Phänomen ist einerseits dafür verantwortlich, dass Menschen Darstellungen anderer Menschen und Lebewesen auch dann erkennen können, wenn diese nur schematisch und in gekürzter Form vorliegen (so ist im heutigen Schriftbild in elektronischer Kommunikation mittlerweile ein Doppelpunkt, ein Bindestrich und eine geschlossene Klammer ein lächelndes Gesicht, und übereinander angeordnet gilt „Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Mondgesicht“), andererseits ist es aber schuld daran, dass Menschen Gesichter bisweilen auch dort erkennen, wo keine sind, etwa in Wolken oder in den Strukturen der Baumrinde. Menschen erkennen also im Grunde genommen das, was sie erkennen wollen, und es ist nicht auszuschließen, dass dasselbe Phänomen in der Betrachtung stilisierter Darstellungen und Motive zum Tragen kommt und eigentlich voneinander isolierte Elemente fälschlicherweise als sinntragendes Ganzes aufgefasst werden.

Auch gesprochene und geschriebene Sprache kann ein- oder mehrdeutig sein, was dem Phänomen der Polysemie geschuldet ist. Beispielsweise impliziert das Wort „Flügel“ entweder ein

Musikinstrument oder den Körperteil eines Vogels, wobei sich die zutreffende Bedeutung jeweils nur aus dem sprachlichen Kontext erschließt. Die Zeichnung des gemeinten Gegenstands wäre in dem Fall eindeutiger als die (deutsche) Sprache.

Abgesehen von der Inhaltsebene der Botschaft vermittelt ein Künstler auch Botschaften über sich selbst, allein schon anhand des Motivs und der Farbgebung, für welche sich der Künstler entscheidet. Selbst wenn dies unbewusst geschieht, so sendet der Schöpfer nichtsdestoweniger „Ich-Botschaften“; wählt er z. B. aus der zur Verfügung stehenden Palette mit den Farben Rot, Weiß, Schwarz und Ocker die weiße Farbe, so hat er sich bewusst gegen Rot oder Schwarz entschieden. Der exakte Grund für diese Wahl liegt in ihm selbst bzw. in seiner Lebenswirklichkeit verborgen, und die Bedeutung der Botschaft, welcher der Künstler mit der Farbgebung sendet, ist unklar und kann von dem Betrachter auch anders bzw. falsch aufgefasst werden.

Nichtsdestoweniger zeigt es aber, dass der Künstler diese Entscheidung selbst getroffen hat. Beispielsweise wurden die Stiere in den Felsbildern der spanischen Levante meist in Rot oder Rotbraun gezeichnet, lediglich bei einigen Fundstellen in der Gegend um Tereul (Albarracin – u. a. La Ceja de Piezarrodilla) finden sich in weißer Farbe ausgeführte Stierdarstellungen.²³² Eine Stierdarstellung aus La Ceja de Piezarrodilla weist insofern noch eine Besonderheit auf, als die weiße Stierdarstellung von einer schwarzen Stierdarstellung überlagert wurde.²³³ Neben diesen Ich-Botschaften sendet ein Künstler auch noch weitere Botschaften über sich selbst und seine Lebenswirklichkeit, und zwar anhand der Themen, mit denen er sich in seiner Kunst auseinandersetzt. Als Beispiel dafür seien die paläolithischen Frauenfiguren angeführt, die sich in Form der Darstellung üppiger nackter, meist gesichtsloser weiblicher Körper mit der Thematik der Sexualität und Fruchtbarkeit auseinandersetzen.

Wie bereits erwähnt handelt es sich bei Malerei um ein Mittel der nonverbalen Kommunikation. Verbale Kommunikation, also die Mitteilung von Informationen mittels gesprochenen oder geschriebenen Wörtern erfolgt nach bestimmten Regeln, auch den Satzaufbau betreffend, die zwar von Sprache zu Sprache unterschiedlich sind, aber innerhalb der Mitglieder einer Sprachgemeinschaft diesen die eindeutige Dekodierung des Inhalts einer Botschaft ermöglichen. Solche festgesetzten, verbindlichen und allseits bekannten Regeln zur Struktur und Aufbau fehlen im Falle von (künstlerischen) bildlichen Äußerungen.

²³² Beltran 1982, 21 – 22.

²³³ Beltran 1982, 22.

Im Deutschen beispielsweise besteht ein klarer Satzbau in seiner Grundform aus (in der Abfolge) Subjekt – Prädikat – Objekt als den einzelnen Satzgliedern. Das Subjekt bezeichnet dabei den Satzgegenstand, zudem trägt das Subjekt die Handlung und gibt an, wer oder was eine Handlung (Prädikat) durchführt und ist, da es stets im Nominativ steht, für den Kenner der Sprache unmissverständlich identifizierbar. Das Objekt kann in verschiedenen Fällen stehen (Akkusativ, Dativ und Genitiv) und gibt an, an wen oder was sich eine Handlung richtet, mit wem oder was diese Handlung geschieht usw. Diese Regeln führen dazu, dass der Sinn der Aussagen, die sich aus den Komponenten „Frau“ „beißen“ und „Hund“ zusammensetzen lassen, aufgrund genannter grammatikalischer und syntaktischer Merkmale eindeutig unterscheidbar wird: Für den Hörer oder Leser der Nachricht „Hund beißt Frau“ ist der Informationsgehalt des Satzes ohne jeden Zweifel unmissverständlich von dem der Formulierung „Frau beißt Hund“ zu unterscheiden.

In der Sprache führen Abweichungen im Aufbau zu wahrnehmbaren Unstimmigkeiten in der Grammatik (Das Mädchen trinkt Wasser /Wasser das Mädchen trinkt), die bei motivischer Darstellung irrelevant bzw. nicht sofort augenfällig sind. Gleich verhält es sich bei Fehlern in der Rechtschreibung (seit/seid, tod/tot/ usw.), die jedoch nur les-, nicht aber hörbar sind und gegebenenfalls auch keine Auswirkungen auf die Aussage haben. Vergleichbar wären solche Rechtschreibfehler in der Kunst etwa damit, dass eine ansonsten naturgetreu abgebildete Katze fehlerhaft mit fünf anstatt korrekt mit vier Pfoten dargestellt ist, was vermutlich dennoch die korrekte Zuordnung des Motivs als Katze nicht behindert.

Je abstrakter eine Information wird, desto schwieriger ist sie auf Bildebene festzuhalten und zu vermitteln, und umso schwieriger wird es, sie korrekt zu lesen. Insbesondere bei abstrakten Begriffen wie Wut, Hass, Freude, Frieden, Liebe usw. erfolgt in der Umsetzung solcher Konzepte in die Darstellungsebene oft der Rückgriff auf bildlich besser darstellbare, allerdings kulturspezifisch festgelegter Symbole (Tauben = Frieden, Liebe = Herz usw.), die sich der Betrachter als Empfänger der Information dann mithilfe (vorausgesetzter) Assoziationsketten erschließen muss. Dies birgt aber gleichzeitig die „Gefahr“ dass die Symbole nicht als solche verstanden werden oder auch falsch gedeutet werden. Ähnlich verhält es sich bei Verneinungen, Konjunktiven und bestimmten Verben. Während sich einige von Letzteren in der Kunst mit Symbolen und Bildern noch vergleichsweise gut und eindeutig darstellen lassen, wie z. B. essen, trinken, arbeiten, fangen, baden usw., gelangt das Bild als Ausdrucksform bei Wörtern wie bitten, vergeben, leugnen, verbieten, dürfen an seine Grenzen. Diese Verben müssen anhand von zusätzlichen weiteren Symbolen bzw. mithilfe von weiteren Objekten in der Darstellung veranschaulicht werden. So

erfordert die bildliche Übermittlung eines Durchfahrtsverbotes für Autos zusätzlich zur Darstellung eines Autos eine geschlossene Schranke in räumlicher Beziehung dazu oder einen schrägen Balken durch das Auto, um zu signalisieren, dass es für Autos nicht gestattet ist, dort entlangzufahren. Eine Bitte oder Forderung („Ich möchte bitte diese Blumen haben.“) lässt sich in der Darstellung nur mithilfe eines auf das Objekt der Begierde gerichteten Zeigers (Hand/Pfeil) umsetzen. Auch Realität bzw. Irrealität kann in einer Darstellung nicht ausgedrückt bzw. nicht erkannt werden, denn Konjunktive oder Optative lassen sich nicht trennscharf in dieses Medium übersetzen. Ein Versuch, den Satz „Wir könnten doch (mal wieder) den Wald gehen!“ zutreffend bildlich darzustellen, scheitert, da sich das Resultat (zwei oder mehr menschliche Figuren inmitten von Bäumen) nicht von der Visualisierung des Satzes „Wir sind/waren/werden im Wald sein“ unterscheidet. Gleich verhält es sich bei dem Pronomen „Ich“, das es dem Sprecher oder Schreiber in Wort- und Schriftsprache gestattet, auf sich selbst zu verweisen. In der Kunst lässt sich aber eben dieses „Ich“ nicht konkret darstellen. Zwar kann ein Subjekt (z. B. Mann, Frau) dargestellt werden, aber ohne weiteres Hintergrundwissen (z. B. Zuordnung als Selbstportrait aufgrund der Ähnlichkeit zwischen Motiv des Bilds und Fotografien des Künstlers) entzieht sich dem Betrachter des Bildes die Kenntnis, ob der Künstler sich selbst dargestellt hat oder eine dritte Person.

Adjektive, also Eigenschaftswörter, sind unterschiedlich gut darstellbar. Bei manchen gelingt die Umsetzung gut (z. B. groß, klein, bunt, flauschig, gefangen, krumm, lockig, steil usw.), bei anderen hingegen fällt die bildliche Darstellung schwer (z. B. effizient, ehrlos usw.). Auch eine Steigerung (Positiv – Komparativ – Superlativ) der darstellbaren Adjektive (z. B. groß – größer – am größten) ist mit bildlichen Mitteln einfach möglich, wie das folgende Beispiel zeigt (Abb. 16).

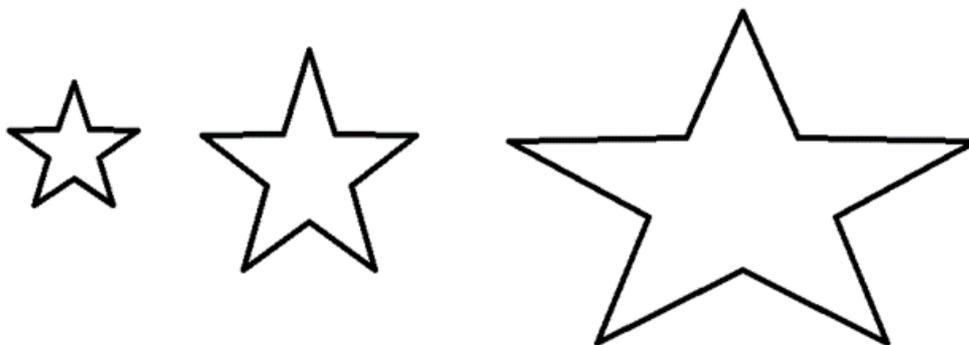


Abbildung 16: Bildliche Darstellung der Steigerung von darstellbaren Adjektiven – in den Fall: groß – größer – am größten. (Grafik selbst erstellt).

Als Beispiel dient der folgende Satz: „Oben fliegt eine große, flauschige graue Eule, die mit ihren spitzen Krallen eine kleine schwarze Maus gefangen hat.“

Dabei werden Subjekt (Eule) und Objekt (Maus) durch Zeichnungen/Bilder von einer Eule bzw. einer Maus repräsentiert. Zur näheren Beschreibung von Subjekt und Objekt werden die Adjektive wie u. a. flauschig und spitz anhand des Zeichenstils dargestellt, die Adjektive schwarz und grau sind mithilfe der Farbgebung in Schwarz und Grau deutlich gemacht, und auch das Adverb „oben“ lässt sich anhand der genauen Position der Eule in Relation zum Rest des Bildes (bspw. Bodenlinie, Bäume o. ä.) gut umsetzen. Die anderen Eigenschaften von Eule und Maus (groß bzw. klein) werden durch einen Größenunterschied in der Darstellung ebenfalls sichtbar. Verben, also in diesem Falle die Tatsache, dass die Eule fliegt und eine Maus gefangen hat, zeigen sich etwa (außer in der Tatsache, dass sie sich oben im Bild und damit nach heutiger Deutung in der Luft befindet) in ihren ausgebreiteten Flügeln sowie der Darstellung der Maus im Griff ihrer Krallen.

Wenn man nun das Gebiet der Grammatik, also der Regeln, die Kodierung und Dekodierung von Informationen in Sprache/Schrift festlegen, der Malerei als Kommunikationsmittel gegenüberstellt, lässt sich Folgendes ableiten.

Grammatik umfasst die drei Kerngebiete Lautlehre (Phonologie), Formenlehre / Wortbildung (Morphologie) und Satzbau (Syntax).

In der Sprache beschreibt die Phonologie die Form der Laute, was in der Kunst mit der Art der Darstellung gleichzusetzen wäre, also mit dem Stil. Jeder Stil erfordert eine bestimmte Ausdrucksweise z. B. stilisiert, naturell, schematisch, geometrisch usw. Dabei müssen die Charakteristika / Form des Körperbaues des Dargestellten (z. B. Hirsch) jedoch immer so dargestellt werden, dass der Betrachter immer noch deutlich erkennen kann, dass es sich um einen Hirsch handelt.

Die Morphologie ist die Formenlehre der Sprache. Dabei kann man einige Wörter in weitere einzelne Wörter einteilen, die jeweils für sich Sinn und Bedeutung haben, z. B. das Wort Apfelkuchenbäcker in Apfel – Kuchen – Bäcker. Bei anderen Morphemen wie u. a. Hund, Katze oder Hirsch ist eine weitere bedeutungstragende Einteilung nicht möglich. Die Morphologie entspricht in der „Grammatik der Kunst“ die einzelnen Elemente, aus denen sich ein Bild zusammensetzt.

Syntax, also die Satzlehre, betrifft in der Grammatik die regelhafte korrekte Verbindung von Wörtern zu Wortgruppen und schließlich zu ganzen Sätzen. Während die syntaktische Abfolge in

Sprache und Schrift hierarchisch und zeitlich gegliedert ist und sich daraus erst die Sinnhaftigkeit und die Aussage eines Satzes ergibt, steht auf syntaktischer Ebene in der Kunst nur die Komposition der Darstellung als geschlossenes Ganzes.

Nicht unerheblich ist daher in diesem Zusammenhang die Semantik (in der verbalen Kommunikation) bzw. Semiotik, die Bedeutungslehre der Zeichen und Symbole, die in der Darstellung Anwendung gefunden haben. In der verbalen Kommunikation über Sprache oder Schrift können besondere Sachverhalte durch Betonung oder durch Hervorhebung im Schriftbild (kursiv oder fett) bzw. durch Satzzeichen (Parenthese) so gekennzeichnet werden, dass der Hörer oder Leser unmittelbar weiß, dass es sich bei dem derart Hervorgehobenen um einen wichtigen Aspekt in der Botschaft handelt. Diese Möglichkeit fehlt in der nonverbalen Kommunikation und damit auch in der bildenden Kunst, weswegen hier der Rückgriff auf andere Mittel erfolgt. Eines der Hilfsmittel, um Objekte in ihrer Bedeutung hervorzuheben, besteht in der sogenannten Bedeutungsgröße/Bedeutungsperspektive, bei der wichtige Personen/Gegenstände ihrer (höheren) Bedeutung entsprechend größer dargestellt werden als andere, aber die Möglichkeit zur Hervorhebung besteht auch anhand der Farbgebung oder mithilfe besonderer Umrisslinien. Eine Betonung kann auch mittels der Positionierung des Objektes beispielsweise in der Mitte oder (bei zentralperspektivischen Darstellungen) im Bildvordergrund erreicht werden.

Bestimmte Inhalte der verbalen Kommunikation lassen sich somit in der nonverbalen Kommunikation mithilfe der Gestaltung und Komposition ebenfalls weitestgehend festlegen.

Nun gilt es die grammatischen Formen bildhaft zu deuten.

In der Regel erfordert es mehr Aufmerksamkeit, ein komplexes Bild richtig „zu lesen“ als einen Text zu verstehen. Dies trifft gerade bei größeren und komplexeren Darstellungen und Motiven zu: Ein Bild, das lediglich die Darstellung eines grünen Baumes beinhaltet, lässt sich leicht als solches erkennen und interpretieren. Anders verhält es sich, wenn es darum geht, noch weitere Gegenstände auf dem Bild zu erfassen und in ihrer Aussage und Bedeutung im Zusammenhang richtig zu interpretieren. Angenommen, im Baum sitzt eine graue Eule mit auffallend spitzen Krallen, die Sonne steht im Zenit und der grüne Baum ist umgeben von Häusern, aus denen Menschen hinausblicken. Während der Satz „Stell dir bloß vor, gestern Mittag habe ich eine graue Eule in diesem Baum in der Stadt gesehen!“ einfach gesagt/geschrieben ist und mithilfe parasprachlicher Mittel wie Betonung und Ausrufezeichen vor allen Dingen auf allen Ebenen verstanden wird (Information a: Zeugenaussage aus erster Hand zu Eule in Baum, Information b:

Nachrichtenwert; eine Eule ist scheu und nachtaktiv, ihr Erscheinen zur Mittagsstunde in einer Stadt hat also Nachrichtenwert und erklärt die Besonderheit der Information), verlangt die Extrahierung derselben Information aus dem Bild dem Betrachter einiges an Aufmerksamkeit und kognitiver Leistung ab.

Derartige eindeutige und verbindliche „Produktionsregeln“, wie sie Grammatik und Phonologie in der Sprache darstellen, existieren für die Herstellung eines Kunstwerkes (Farbe, Linie, Haltung usw.) nicht. Zwar ist auch bildende Kunst nicht frei von Regeln, diese wandeln sich aber im Verlauf der Zeiten und obliegen letztendlich auch (zupal in neuzeitlicher Kunst) dem Künstler selbst. Es gibt in der Hinsicht kein Richtig und kein Falsch, auch wenn Tiere auf dem Kopf stehend oder in einer nicht der Natur entsprechenden Farbe dargestellt werden.

Hinzukommt, dass Störungen auftreten können, und zwar auf allen vier Seiten des Nachrichtenquadrats nach Schulz von Thun. Je komplexer die Darstellungen werden bzw. die Botschaft, die dadurch vermittelt werden soll, umso schwieriger wird es für den Sender, diese korrekt umzusetzen, und für den Betrachter (Empfänger), diese später korrekt zu deuten. Selbst im Falle, dass das Motiv einfach (etwa: ein einzelner Baum) ist und in der Umsetzung eindeutig (der Sender ist erstens künstlerisch in der Lage, einen Baum so zu zeichnen, dass er von einem Blumenkohl oder Broccoli zu unterscheiden ist und verzichtet zweitens auf allzu starke Abstraktion), dann besteht nach wie vor Unsicherheit in Bezug auf die Beziehungsebene (Warum malt die Person einen Baum (und nicht eine Blume) und an wen richtet sich dieses Bild?) sowie auf die Appellfunktion (Was soll der Betrachter des Baumes nach Vorstellung des Senders mit dieser Information anfangen bzw. wozu soll er sie nutzen?) Ohne konkreten Kontext lässt sich nicht unbedingt auf die Intension der Aussage schließen.

Auf der anderen Seite verwenden wir in der verbalen Kommunikation ebenfalls bildhafte Metaphern wie beispielsweise „Da ist der Hund begraben“, „Die Würfel sind gefallen“, „ein Tropfen auf dem heißen Stein“, „etwas unter den Teppich kehren“, „jemandem das Herz brechen“ usw. Solange diese rhetorischen Stilmittel sich aus mehreren darstellbaren Wörtern zusammensetzen, kann man diese in der Bildsprache nur dann umsetzen und auch verstehen, solange man den Inhalt der Metapher an sich und zudem die betreffende verbale Sprache kennt. Anders verhält es sich bei Metaphern, die lediglich aus einem Wort bestehen z. B. „Rabeln“ sowie „Schneckentempo“, die nicht nur schwerer darstellbar sind, sondern, wenn der Betrachter diesen metaphorischen Begriff nicht kennt (weil er einer anderen Zeit und/oder Kultur entstammt), für diesen ohne weiteres Wissen unmöglich als Metapher zu erkennen und richtig zu

interpretieren sind. So wird durch Störungen in der Kommunikation der Sinn der Botschaft nicht verstanden.

Die Darstellungen der Felsbilder könnten auch eine Funktion dahingehend gehabt haben, dass sich dadurch verschiedene Menschengruppen mittels Zeichen (Handabdrücke, geometrische Symbole, „Landkarten“) verständigt hatten. Oder lag die Kommunikation der Felsbilder mit einer anderen Welt / anderen Macht vor und war gar nicht darauf ausgerichtet, damit mit „menschliche“ Wesen zu kommunizieren?

5.1. Zeichnen in der Gruppe – eine besondere Art der Kommunikation

Wäre es denkbar, dass die Künstler nicht allein agiert haben, sondern in einer Gruppe? Unter dieser Prämisse würde dies bedeuten, dass Malerei in der Gruppe ebenfalls eine Form der Kommunikation ist – eine, die etwaige sprachliche Unterschiede außen vorlässt. Die Kommunizierenden hätten dann eventuell, um sprachliche Barrieren zu überbrücken, auf einer visuellen Ebene kommuniziert, was gleichzeitig mit mehreren Vorteilen einhergeht. (Abb. 17)

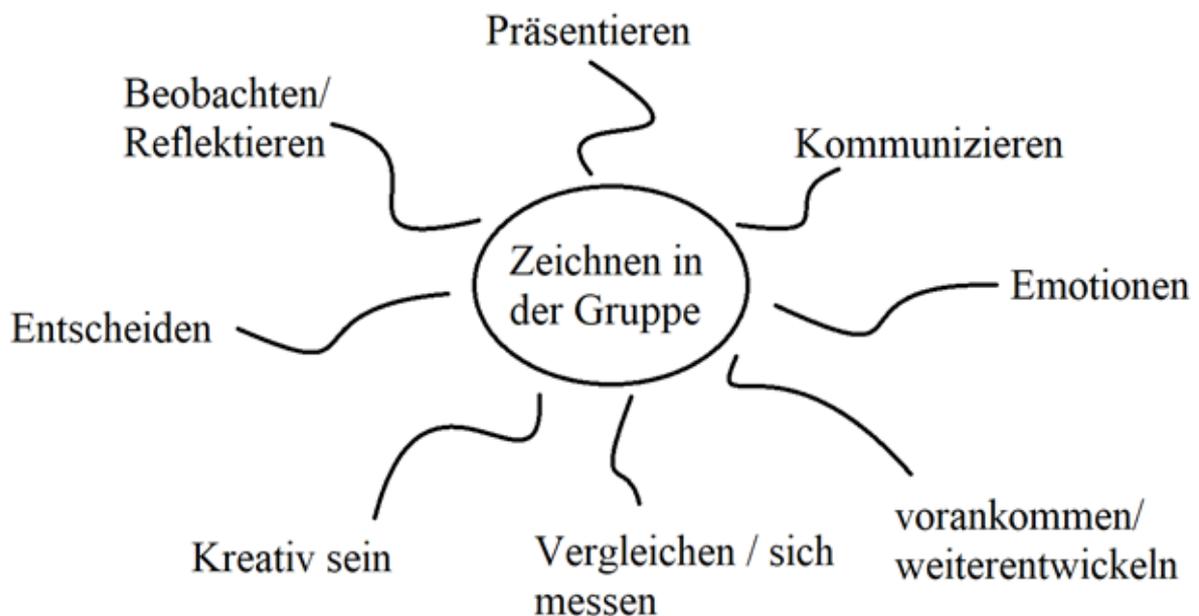


Abbildung 17: Faktoren, die das Zeichnen in der Gruppe beeinflussen und bestimmen. (Grafik selbst erstellt).

Die Felsbilder bestehen meist aus Einzelmotiven, größere Motivgruppen wie etwa mehrere Bogenschützen bei der Jagd bilden die Ausnahme. Die Tatsache, dass die Motive im selben Stil

ausgeführt sind, spricht dafür, dass solche Kompositionen an einer betreffenden Stelle von ein und demselben Künstler bzw. Angehörigen ein und derselben Gruppe angefertigt wurden. Dies schließt allerdings nicht aus, dass andere Motive z. B. geometrische Formen oder andere Tiere am Fundort nicht von anderen Künstlern/Gruppen erschaffen wurden. Vergleicht man die Fundkomplexe untereinander, ähneln sich zwar die Motive, aber in der Ausführungsweise lassen sich Unterschiede ausmachen. Während in einigen Fundkomplexen die tierischen und menschlichen Darstellungen dominieren, sind bei anderen Fundkomplexen die geometrischen Motive in der Überzahl, und auch eine Kombination von geometrischen Darstellungen mit menschlichen und tierischen Darstellungen ist ebenfalls möglich. Die Unterschiede in der Ausführung sprechen trotz aller Ähnlichkeiten im Motivkatalog und Stil dafür, dass die verschiedenen Fundkomplexe auch von verschiedenen Künstlern bzw. Gruppen aufgesucht wurden.

Beispielsweise wirken von der äußeren Erscheinung her die Bogenschützen bei der Hirschjagd beim Fundkomplex Cueva de los Caballos, Valltorta-Schlucht (Castellón) anders als die Bogenschützen bei der Steinbockjagd bei der Cueva Remigia, Gasulla-Schlucht (Castellón). In beiden Fällen sind die Menschen stilisiert dargestellt, allerdings wirken die Darstellungen in der Cueva Remigia stärker abstrahiert. Die Personendarstellungen aus dem sogenannten „Kriegstanz“ aus der Cueva Remigia weisen ebenfalls Parallelen in der Ausführung mit der Darstellung der Bogenschützen bei der Steinbockjagd aus demselben Fundkomplex (Cueva Remigia, Gasulla-Schlucht) auf (Abb. 18 - 19).



*Abbildung 18: Cueva Remigia.
Gasulla-Schlucht (Castellón).
Steinbockjagd, (Quelle: Bandi 1951,
159.) (links)Cueva Remigi.,
Gasulla-Schlucht (Castellón).
Kriegstanz, (Quelle: Bandi 1951,
161.) (rechts)*



Abbildung 19 Cueva de los Caballos. Valltorta-Schlucht (Castellón) Hirschjagd. (Quelle: Bandi 1951, 160.).

Die Menschen wurden bei den beiden Fundkomplexen zwar schematisch dargestellt, allerdings unterschieden sie sich in der Art der Stilisierung und Abstraktion. Dies kann dafür sprechen, dass die Darstellungen beider Fundkomplexe von verschiedenen Künstlern / Gruppen angefertigt wurden.²³⁴

²³⁴ Beide Fundkomplexe sind knapp 17 km Luftlinie voneinander entfernt.

6. Schamanismus – Theorie: „Stoned“ Age statt Stone Age – Kunst unter Einfluss von Psychedelika

Eine weitere Theorie besagt, dass die Kunstwerke in der Frühgeschichte eng im Zusammenhang mit dem Schamanismus standen. Wie auch schon bei dem Begriff der „Kommunikation“ lässt sich der Begriff Schamane bzw. Schamanismus nicht eindeutig definieren. Es ist eine Differenzierung zwischen dem heutigen und früheren Schamanismus möglich.

Im Fokus steht dabei die Reise der Seele sowie die Trance/Ekstase und Halluzinationen. Der Schamanismus beinhaltet bestimmte Praktiken bzw. Riten. Der Schamane steht in engem Kontakt mit der Natur und seiner Umwelt (Diesseits – Jenseits) und besitzt eine besondere Stellung in der Gesellschaft. Um in eine Art „Rausch“ zu verfallen, nutzten die Schamanen verschiedene Techniken, u.a. den Einsatz von pflanzlichen Drogen.

Versuche in der heutigen Zeit mit Künstlern und bewusstseinsweiternden Drogen (Psychedelika), wie LSD, Mescaline oder Psilocybin, zeigten dabei besondere visuelle Erfahrungen. Unter anderem entstand die psychedelische Kunst (Psychedelic Art/Psychedelia) daraus. Dabei ist die Droge laut H. C. Leuner (1981) an sich selbst nicht produktiv, sondern es muss eine Bearbeitung an Erlebnissen stattfinden.²³⁵ Einige Drogen putschen auf und andere beruhigen, ohne dass sich dies auf das dargestellte Bild auswirkt (Kokain, Crack). Alkohol hingegen lähmt das bewusste Denken.²³⁶ Gründe dafür liegen in der unterschiedlichen Wirkungsweise im Gehirn.

Der Künstler B. Saunders (1969) hat in einem Selbstversuch unter Einfluss von verschiedenen Drogen Selbstporträts gezeichnet. Diese stellen die Auswirkungen der Drogen auf seine Kunst dar. Selbstverständlich standen den damaligen Künstlern keine synthetischen Drogen zur Verfügung, die sie vor dem Anbringen der Bildern genommen haben könnten, allerdings pflanzliche in Form von halluzinogenen Pilzen.

Weitere pflanzliche „Drogen“ kommen ebenfalls in Betracht, im Rahmen von Schamanismus genutzt worden zu sein. Unter anderem sprechen prähistorische Funde von Marihuana für den Konsum, die Funde sind allerdings beschränkt. Diese Art von Droge wird geraucht bzw. verbrannt und außer der Asche bleibt nichts davon zurück. Daher ist der Nachweis, insofern nicht komplette Blüten erhalten geblieben sind, schwierig.

²³⁵ Schuster 2007, 161; vgl. Leuner 1981.; Hartmann 1974.

²³⁶ Schuster 2007, 161.

Der Nachweis von pflanzlichen Betäubungsmitteln ist in der Prähistorie allgemein denkbar schwer. Vereinzelt sind Funde auf der ganzen Welt verteilt, wie beispielsweise über 2000 Jahre alte Fundstücke aus der Karibik (Carriacou bei Grenada) aufzeigen. Dort haben Archäologen aus England und den USA Röhren und Schalen aus Keramik entdeckt, die für den Konsum bzw. die Inhalation von unbekanntem Drogen sprechen. Es wird vermutet, dass die damaligen Bewohner mit diesem Equipment „Cohoba“ zu sich genommen haben, das aus den Blättern von Mimosen gewonnen wird.²³⁷

In einer „Ritualhöhle“ in Nordmexico fand man Mescalbohnen mit einem Alter von ca. 8000 Jahren. Sie werden bis heute vorwiegend als Amulettschmuck getragen. Die Bohnen wirken psychoaktiv, zu hoch dosiert sind sie allerdings toxisch.²³⁸

Der Konsum von berauschenden Mitteln reicht weit in die Vergangenheit zurück. Bereits um 6000 v. Chr. wurde in Fernost die „Betelnuss“ gekaut, zeitgleich mit dem Opium-Anbau im Gebiet um das Mittelmeer.

Mohn (Opium) wurde bereits ab ca. 6000 v. Chr. in Südeuropa (Spanien, Italien) angebaut. In der Bronzezeit wächst Mohn überwiegend in Mesopotamien. Aus der mittleren Bandkeramik (ca. 5400–5200 v. Chr.) gibt es Funde aus Niederdeutschlands links des Rheins, Süddeutschland und Niedersachsen. Danach kommt es zu einem Abbruch, erst am Ende der Jungsteinzeit und dabei vor allem in den Seeufer- und Moorsiedlungen am nördlichen Alpenvorland und den Seen der Schweiz wird er wieder angebaut. Weitere Funde von Mohn wurden in Norditalien, Spanien und in Frankreich / Provence gemacht. In der Cueva de los Murciélagos / Spanien (Fledermaushöhle) wurden bei einer Bestattung zahlreiche Mohnsamen gefunden.²³⁹

Eine erste schriftliche Erwähnung des Mohns findet sich erstmals um 4000 v. Chr. bei den Sumerern. Sie beschreiben diese Pflanze als Arzneimittel.²⁴⁰ Ab der Bronzezeit sind sogenannte Bibil-Krüge aus Zypern bekannt. Die Form dieser Krüge hat Parallelen zu der Mohnpflanze (Blütenknospe). Ein Teil dieser Krüge weist Einritzungen auf, die identisch sind mit den Ritzungen, die vollzogen werden müssen, um Opium herzustellen. Einige der gefundenen Gefäße enthalten auch noch Rückstände von Opium. Opium wird im Laufe der Geschichte auch als „Kriegsdroge“ eingesetzt. Alexander der Große nimmt Mohnpflanzen sogar während der Kriegszüge mit, um die

²³⁷ Kulke 2008.

²³⁸ Rätsch 2009, 14.

²³⁹ Miedander 2018, 113.

²⁴⁰ Miedander 2018, 113.

Soldaten damit zu versorgen. So kam es dazu, dass Opium bis nach Afghanistan und Indien verbreitet wurde und noch heute dort den Grundstock für die Herstellung von Heroin bildet.

Eines der ältesten gefundenen Mohnkörner ist knapp 7000 Jahre alt und wurde in der Nähe von Köln gefunden.²⁴¹

Der alleinige Nachweis von Mohnsamen (*Papaver somniferum*) lässt aber noch keine Rückschlüsse zu, ob der Mohn nur als Nahrungsmittel genutzt worden ist oder auch die Opiate, also der Wirkstoff des Schlafmohns, in Form von Opium oder Heroin verwendet worden sind. Die Möglichkeit des Konsums bestand, einen Nachweis gibt es allerdings nicht.

In der Prähistorie wurden ebenfalls im Mittelmeergebiet Marihuana sowie Alraune (Ritual/Zauberpflanze) angebaut.²⁴² Beide verfügen über eine berauschende Wirkung. Hinweise auf die Nutzung von Marihuana verweisen bis weit in die Steinzeit zurück, auch wenn die Funde eher selten sind.

Ob der Neandertaler schon die berauschende Wirkung kannte, bleibt fraglich, allerdings fand man bei der Neandertaler Bestattung in Shanidar (Irak) als Beigabe Pflanzenreste vom Meerträubel im Grab. Datiert wird der Fund auf ca. 30.000 Jahre.²⁴³ Diese Pflanze wird auch in der heutigen Zeit noch von Schamamen im Himalaya genutzt. Sie besitzt ebenfalls eine berauschende Wirkung.

Weitere Funde, die den Anbau von Hanf bezeugen, stammen u.a. aus dem Dorf Xi'an Banpo in der chinesischen Provinz Shaanxi. Während der Grabungen fand man dort Kleidungsreste, die aus Hanf hergestellt worden sind, sowie auch Gefäße aus Keramik, die mithilfe von Hanfseilen verziert worden sind. Diese Artefakte wurden anhand der 14C-Methode auf ca. 6000 Jahre datiert, was der Yangshao-Kultur entspricht.²⁴⁴ Dies belegt allerdings wieder nur die Verwendung des Hanfes allgemein und liefert noch keine Hinweise auf den Konsum von THC-haltigen Hanf.

Des Weiteren wurden in Japan Höhlenmalereien gefunden (Kyushu), die in die Jomon Epoche datieren.²⁴⁵ Es handelt sich dabei vermutlich um die Darstellung von Händlern, welche Pflanzen in ein Boot tragen.²⁴⁶ (Abb. 20)

²⁴¹ Schulz 2002, 216.

²⁴² Kulke 2008.

²⁴³ Rätsch 2009, 13.

²⁴⁴ Lu/Clarke, o. A.

²⁴⁵ Olson 1997.

²⁴⁶ Olson 1997.



Abbildung 20: Kyushu. Höhlenmalerei aus Japan (Jomon Epoche). Vermutliche Darstellung von „Händlern“ welche Hanfpflanzen zum Boot tragen bzw. diese entladen (Quelle: Olson 1997.)

Dabei wird das Meer unterhalb des Bildes durch eine Art von „Wellen“ angedeutet. Die beiden Männer tragen sehr auffällige Hosen und es scheint so, als wenn sie ebenfalls ein Pferd in das Boot hineintragen. Oberhalb von dieser Darstellung befindet sich eine weitere Pferdedarstellung. Es scheint dabei so, als würde dieses Pferd etwas auf den Rücken tragen. Es könnte daher ebenfalls möglich sein, dass es sich bei der Darstellung nicht um die „Verladung“ der Hanfpflanzen als Hauptthema handelt, sondern um den Handel mit Pferden, und dass dann diese Pflanzen als

„Beiwerk“ bzw. als „Verzierung“ anzusehen sind. Des Weiteren sagen diese Pflanzen an sich nichts über den Konsum aus. Sie könnten ebenfalls für die Herstellung von Geweben oder Seilen genutzt worden sein. Der Aufbau der Pflanzen mit hohen Stängeln und den daran befindlichen Knospen sowie den sieben Blättern lässt die Vermutung zu, dass es sich hierbei um sieben-fingerige Hanfblätter handelt. Auf der anderen Seite könnte es sich bei der Darstellung aber auch um Palmen oder ähnliche Pflanzen handeln.

Weitere Hanffunde (*Cannabis sativa*) aus Mitteleuropa sind um die 5500 Jahre alt und stammen aus Thüringen (Eisenberg). Bei diesem Fund aus einer bandkeramischen Schicht kann aber nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass der Hanf bandkeramischen Ursprungs ist.²⁴⁷

Weitere Funde von Hanfsamen stammen aus Thuringen (Schweiz), Voslau (Österreich) sowie aus Frumusica (Rumänien) und datieren ins Neolithikum.²⁴⁸ Weitere Hinweise auf den Konsum von Hanfprodukten, evtl. im Zusammenhang mit Schlafmohn oder Opium (*Papaver somniferum*), liefern prähistorische Tonpfeifenköpfe mit hölzernen Saugrohren. Diese hat man während der Grabung der Hügelgräber von Bad Abbach-Heidfeld freilegen können. Sie könnten beweisen, dass bereits vor 3500 Jahren derartige Substanzen geraucht worden sind.²⁴⁹

2500 Jahre alte Cannabisfunde wurden 1897 von dem Archäologen Busse gemacht. Er fand in einem Grab im Wilmersdorf eine Vase, in deren sandigem Inhalt der Botanologe Wittmack, Cannabissamen vorfand.²⁵⁰

Schriftliche Hinweise auf die Verwendung von Cannabis stammen u.a. aus dem Alten Ägypten aus dem „Papyrus Ebers“ aus dem 16. Jahrhundert v. Chr. Hier wird beschrieben, wie ein Verband unter der Hinzunahme von Cannabis hergestellt wird für die Behandlung von Problemen mit den Zehennägeln.²⁵¹

In Mesopotamien wurde ebenfalls Cannabis für medizinische Zwecke verwendet, wie eine Keilschrifttafel aus der Zeit um 650 v. Chr. belegt.²⁵²

Weitere Funde, die auf die frühzeitige Verwendung von Marihuana schließen lassen, stammen u.a. aus den Tian Shan Gebirge.²⁵³ Dort wurden in einem Grab am Ostrand des Tianshan-Gebirges Spuren von Cannabis²⁵⁴ gefunden. Es wird angenommen, dass es sich bei dem Bestatteten um

²⁴⁷ Schultze-Motel 1967, 9.

²⁴⁸ Renfrew 1973, 163.

²⁴⁹ Probst 1996, 174.

²⁵⁰ Stringaris 1972, 20.

²⁵¹ Ghalioungui 1987, Part of Plate LXXVIII, Formula No. 618 (Plate #78, Lines 10-11).

²⁵² Objekt K10507, British Museum/Library of Ashurbanipal.

²⁵³ Bastian/Caro 2008, 111.

²⁵⁴ Hanf wächst sogar im Himalaya in einer Höhe von über 3000 m. Die extreme Sonneneinstrahlung erzeugt in den

einen Schamanen der Gushi-Kultur handelt. In der Grabkammer, die welche sich in der Nähe des Ortes Turpan befand, wurden zudem Waffen, Töpfe sowie Zaumzeug gefunden. Eine Besonderheit stellt ein Gefäß aus Holz dar, das knapp 1 kg Marihuana in Form von Blüten enthielt.²⁵⁵

Ähnliche Funde, die ebenfalls auf eine Verwendung von Marihuana schließen lassen, stammen von einem Friedhof, der sich an der Seidenstraße befand und ein Alter von ca. 2500 Jahren aufweist.

Dort wurden im Pamir Gebirge „Räuchergefäße“ gefunden, die Spuren von Cannabis beinhalteten.²⁵⁶

Hinweise auf die Verwendung von Marihuana liefert u.a. ein skythischer Kurgan mit der Bestattung einer ca. 30-jährigen Frau im Altaigebirge, der 1993 durch die russische Archäologin Natalja Polosmak (*1956) gefunden wurde.^{257 258} Die Verstorbene ist in der Literatur auch unter den Beinamen die „Prinzessin von Ukok“ bekannt. Sie war am Körper mit zahlreichen Tattoos versehen.²⁵⁹

MRT-Untersuchungen brachten zum Vorschein, dass diese sehr stark an Brustkrebs erkrankt war, die Metastasen hatten schon im ganzen Körper gestreut.²⁶⁰ Bei weiteren Untersuchungen stellte man einen erhöhten Kupfergehalt im Körper der jungen Frau fest. Der griechische Dichter Hesiod berichtet davon, dass die Skythen sogenannte „Schwitzhütten“/„Haschischsauna“ verwendeten, um sich dort zu berauschen. (Abb. 21)

Pflanzen einen hohen THC-Gehalt.

²⁵⁵ Bastian/Caro 2008, 111.

²⁵⁶ Donahue 2019.

²⁵⁷ Jiang u.a. 2016, 213 – 221.

²⁵⁸ Polosmak 1999.

²⁵⁹ Ausgestellt wird der Körper seit 2012 im Anokhin National Museum in Gorno-Altaysk.

²⁶⁰ Scinexx das Wissensmagazin Reaktion 2016

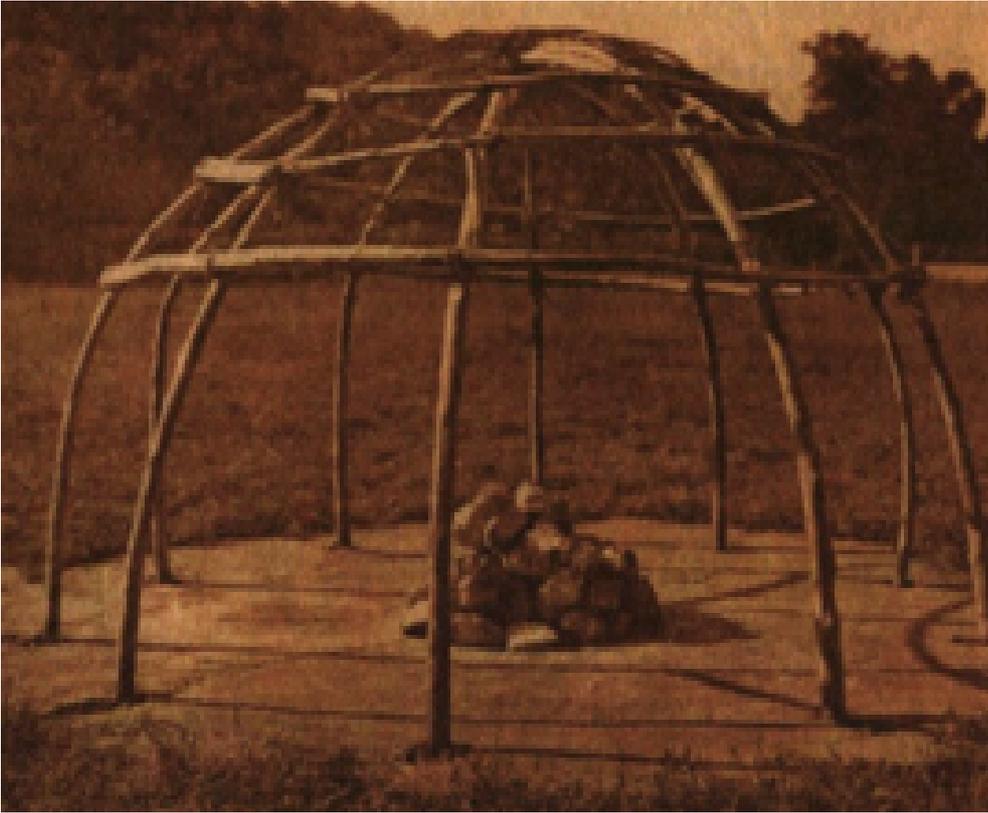


Abbildung 21: Darstellung einer Schwitzhütte ohne Felle auf dem Gerüst. (Quelle: Eilenstein 2009, 75.).

Dafür wurden kleine Kupferöfen/Kohlepfannen mit Marihuanasamen gefüllt und dann angezündet. Auf diese Art und Weise wurden die berauschenden Dämpfe eingeatmet, allerdings auch Rückstände vom Kupfer, die sich dann im Körper festsetzten. Diese Spuren von Kupfer ließen sich dann auch im Körper der Verstorbenen nachweisen. Da Kupfer im Körper nicht selbst hergestellt werden kann, ist eine Hinzuführung von außen notwendig.

Weitere Cannabisfunde wurden in Nordchina gemacht. Dort wurde während einer Grabung ein ca. 2500 Jahre altes Grab (M231) freigelegt, das Hanfpflanzen enthielt.²⁶¹ Der Verstorbene (männlich, ca. 35 Jahre alt) wurde zusammen mit 13 Hanfpflanzen bestattet. (Abb. 22 - 23)

²⁶¹ Scinexx das Wissensmagazin Reaktion 2016

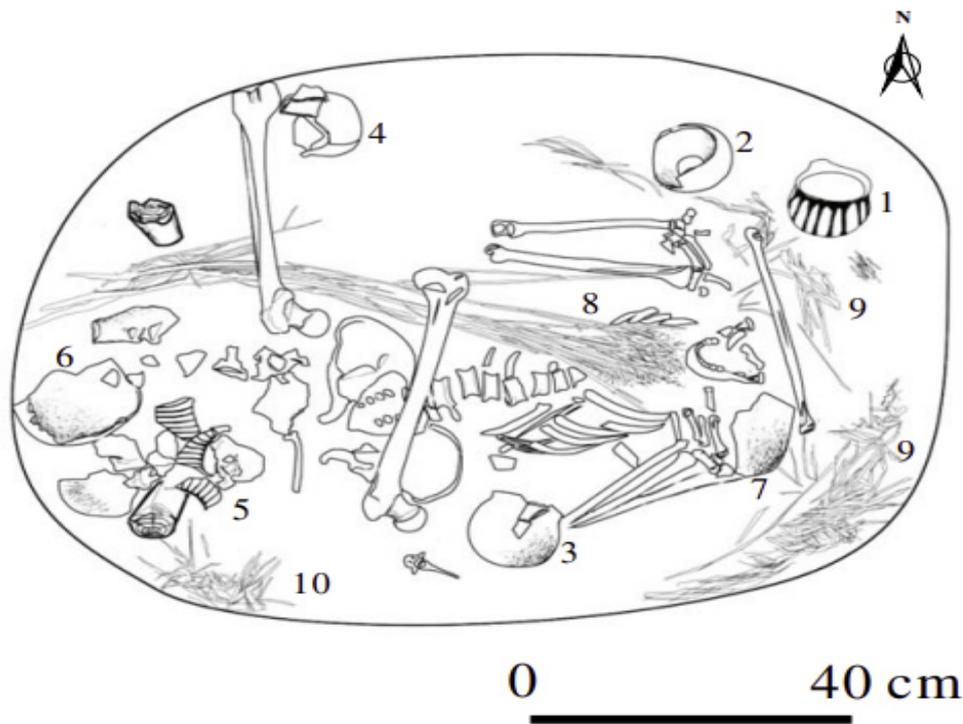


Abbildung 22: Grab M 231. Nordchina. Auf den Körper des Verstorbenen sowie in seiner unmittelbaren Nähe befanden sich Cannabispflanzen. (Quelle: Jiang u.a. 2016, Fig. 2c)



Abbildung 23: Grab M 231. Nordchina. Reste von Cannabispflanzen aus den Grab. (Quelle: Jiang u.a. 2016, Fig. 3a)

Die Pflanzen bedeckten seinen Körper. In weiteren Gräbern in unmittelbarer Nähe wurde ebenfalls Marihuana gefunden.²⁶²

Dabei stellt sich allerdings auch die Frage, wie der Mensch auf die Idee kam zu rauchen? Grundlage war dabei die „Entdeckung“ des Feuers, die bereits auf den Homo erectus zurückgeht.

Das Feuer diente nicht nur als Wärmequelle und Schutz vor Tieren, sondern auch für die Zubereitung von Nahrungsmitteln, später für die Verarbeitung von Ton/Keramik.

In der prähistorischen Zeit wurden dann gewisse organische Materialien in das Feuer geworfen, deren Rauch einen besonderen „Duft“ abgab. Diese Eigenschaft machten sich auch die Schamanen zunutze, um Rituale durchzuführen. Aus Zufall wird dann erkannt worden sein, dass, wenn man sich diese brennenden Objekte direkt an den Mund hält und daran „zieht“, die Wirkung noch verstärkt wurde. Diese Art des „Konsums“ des Feuers verbreitete sich dann immer weiter und hat auch noch bis in die heutige Zeit Bestand.

Durch Forschungen im Jahr 1994 kam ebenfalls zum Vorschein, dass u.a. auch das Lebermoos (Radula) Substanzen (Perrottetinen) enthält, die strukturell den das THC/CBD ähnlich sind.²⁶³ Die Wirkungsweise ist ebenfalls ähnlich.

Als Droge in der heutigen Zeit wird das Lebermoos als „Legal High“ angepriesen.²⁶⁴ Es wäre daher ebenfalls denkbar, dass schon die frühen Menschen diese berauschende Wirkung erkannt hatten, dieses Wissen dann aber im Laufe der Zeit wieder unterging.

Weitere Möglichkeiten für eine berauschende Wirkung liefern giftige bzw. halluzinogene Pflanzen – eigentlich ein Mittel, um die Pflanzen vor Tierfraß und anderen sekundären Einflüssen zu schützen wie u.a. Bakterien. Der Mensch machte sich die berauschenden Eigenschaften zunutze.

Der Fliegenpilz (*Amanita muscaria*), eine psychedelische „Pflanze“²⁶⁵, hat nicht seinen Namen davon, dass man nach dem Konsum das Gefühl hat zu fliegen, sondern der Ursprung des Namens ist darauf zurückzuführen, dass die Hüte des Pilzes mit Wasser und Zucker gekocht wurden, um damit Fliegen zu fangen. Bei dieser Pflanze macht die Dosis das Gift – wird zu viel konsumiert, ist er tödlich. Noch heute ist der Fliegenpilz ein Symbol für Glück.

²⁶² Scinexx das Wissensmagazin Reaktion 2016

²⁶³ Chicca u.a. 2018.

²⁶⁴ Chicca u.a. 2018.

²⁶⁵ Ein Pilz ist dabei im eigentlichen Sinne keine Pflanze, sondern ein eukaryotisches Lebewesen.

Eine weitere Pflanze mit berauscher Wirkung ist das Bilsenkraut.²⁶⁶ Es wirkt sich auf das Nervensystem aus, indem es dieses anregen sowie auch betäuben kann. Wird zu viel davon konsumiert, kann es Halluzinationen und Delirien auslösen und bis zum Tod führen.²⁶⁷

Es wird angenommen, dass das ägyptische Bilsenkraut (*Hyoscyamus muticus*) schon im Alten Ägypten als eine Trance induzierende Droge beim Tempelschlaf eine Anwendung gefunden hat.²⁶⁸

Frühe Nachweise von der Verwendung von Bilsenkraut stammen u.a. aus Groitzsch (Sachsen) in Mitteldeutschland. Dort konnte ein ca. 7000 Jahre alter Brunnen mit einem Gewicht von 32 t geborgen werden. Im Inneren des Brunnens wurden 12 linienbandkeramische Gefäße geborgen. In einem der Gefäße befand sich der Rückstand einer braunen Masse. Diese bestand aus 400 vertrockneten Brombeerkernen sowie Mohn und Bilsenkraut. Bei dem Bilsenkraut handelt es sich um ein Nachtschattengewächs mit einer halluzinogenen Wirkung.

Die Halluzination (Sinne werden getäuscht) unterscheidet sich von der Vision/Illusion (Sinne werden erweitert), bei der Halluzination wird die Wahrnehmung des Gehirns über die äußere Wirklichkeit projiziert.²⁶⁹

Die Realität, in der man sich scheinbar befindet, wird lediglich vom Gehirn hervorgerufen. Es wirkt dabei aber so real, dass man nicht erkennt, dass es eine Halluzination ist.

Weitere Pflanzen wurden ebenfalls in Rahmen von schamanischen Riten angewendet, wobei diese nicht ihre Heimat im europäischen Raum haben, sondern meist aus Mittelamerika und Afrika stammen, wie u.a. der psychoaktive Ibogastrauch, der welcher in westafrikanischen Kulturen (Bwiti) rituell benutzt wird. Er dient dazu, Kontakt mit den Ahnen herzustellen.

Weitere Pflanzen mit einer berauscher Wirkung sind u.a.²⁷⁰ Ayahuasca-Liane, Balché, Burundanga (Frucht der blutroten Engelstrome – Samen zur Herstellung von K.o.-Tropfen), Chakruna, Chaliponga, Coca, Copal, Goldkelch, Latua, Mexikanische Roskastanie, Nachtjasmine, Peyotekaktus, Pituri, San-Pedro-Kaktus, Stechapfel, Steppenraute, Tabak, Tollkirsche, Veilchenstrauch, Weihrauch, Winden, Yopo sowie diverse Zauberpilze (Flying Saucer Mushroom, Kahlkopf, Düngerling).²⁷¹ Die meisten dieser Pflanzen erhalten Alkaloide als Hauptwirkstoff.²⁷²

²⁶⁶ Richard 2019.

²⁶⁷ Ratsch 2009, 76.

²⁶⁸ Ratsch 2009, 78.

²⁶⁹ Ratsch 2009, 76 – 77.

²⁷⁰ Ratsch 2009, 25.

²⁷¹ Ratsch 2009, 25.

²⁷² Ratsch 2009, 25.

Aber auch Alkohol in Form von Bier war den Menschen in der prähistorischen Zeit nicht fremd. Bei Ausgrabungen in Göbekli Tepe wurden massive und sehr große Steingefäße gefunden. Der Archäologe J. Notroff hat diese näher erforscht.²⁷³ Der größte Steintrog hat dabei ein Fassungsvermögen von 160 l. Notroff spricht sich in diesem Fall dafür aus, dass diese Gefäße der Vorratshaltung dienten. Proben von Gefäßböden lieferten Hinweise auf Oxalat (Bierstein).²⁷⁴ Dies deutet darauf hin, dass Getreide mit Wasser in den Gefäßen über einen gewissen Zeitraum in Kontakt gekommen ist. Vergleichbar ist dies mit der Herstellung von „Bier“. ²⁷⁵ Bodenproben in der Nähe des Fundkomplexes brachten Einkorn, Emmer und Gerste zum Vorschein. Diese wiesen noch die typische Form des Wildgetreides auf. Im Unterschied zu domestiziertem Getreide weist Wildgetreide sogenannte „Sollbruchstellen“ am Halm auf. In weiteren Proben im Umland des Berges von Göbekli Tepe fand man domestiziertes Getreide. Dies spricht dafür, dass die Getreidearten nicht einfach bloß aufgesammelt, sondern auch kultiviert wurden. Der Ursprung der Sesshaftwerdung.

Der Evolutionsforscher J. Reichholf (1945) geht mit seiner These sogar so weit, dass der Mensch das Jagen und Sammeln aufgegeben hatte und den Übergang zum Getreideanbau vollzogen hat, nur um Bier zu brauen und sich an den Folgen des Konsums zu berauschen.²⁷⁶ Es wird daher davon ausgegangen, dass der Konsum des berauschenden Mittels zur Sesshaftwerdung des Menschen beigetragen hat.²⁷⁷ Laut G. Hirschfelder von der Universität Regens war Bier: *„im Prozess der Zivilisation ein ganz wichtiger Faktor“*.

Einige Forscher, wie H. Parzinger, sprechen sich gegen die extreme These aus, dass extremer Alkoholkonsum zur Sesshaftigkeit führte. Gleichzeitig stimmt er dem Konsum in Maßen zu: *„Es ist sicher nicht übertrieben, zu sagen, dass es für den Menschen stets eine große Rolle spielte, sich zu bestimmten Anlässen zu berauschen.“*²⁷⁸

Es wird angenommen, dass der Getreideanbau nur vollzogen wurde, um Bier in größeren Mengen produzieren zu können.²⁷⁹ Als Beleg dafür wird u.a. der Tempel von Göbekli Tepe angeführt, wo berauschende Rituale im Vordergrund gestanden haben sollen.

²⁷³ Ebbinghaus 2018.

²⁷⁴ Ebbinghaus 2018

²⁷⁵ Ebbinghaus 2018

²⁷⁶ Reichholf 2010.

²⁷⁷ Stark 2018.

²⁷⁸ Stark 2018.

²⁷⁹ Stark 2018.

Eine weitere Entdeckung, die auf einen frühen Konsum von Alkohol schließen lässt, fanden Archäologen in Israel. Dort wurden in der Höhle Rakefet (südlich von Haifa) drei kleine Kammern gefunden. Diese Kammern hatten eine Tiefe von 40–60 cm. D. Nadel von der Universität Haifa verweist darauf, dass es sich hierbei um den ältesten Hinweis auf eine Alkoholproduktion weltweit handeln könnte.²⁸⁰ Die drei kleinen Kammern wurden für die Alkoholproduktion verwendet. Dabei dienten zwei Kammern offensichtlich der Lagerung des Getreides und die dritte der Fermentation. In der unmittelbaren Nähe wurden zudem die Überreste von 30 Bestattungen gefunden, die in das 13. Jt. v. Chr. datieren.²⁸¹

In einer weiteren Höhle in Armenien stießen H. Barnard und G. Areshian von der Universität von Kalifornien in Los Angeles im Rahmen von Ausgrabungen ebenfalls auf Überreste, die darauf schließen lassen, dass dort schon in prähistorischer Zeit vor ca. 6100 Jahren Wein hergestellt worden ist.²⁸² Es kamen dabei u.a. Fermentationsbottiche, eine Weinpresse, Krüge sowie ein Trinkhorn zum Vorschein. Neben diesen Artefakten wurden ebenfalls die Reste von getrockneten Weintrauben, Samen, Stiele sowie die Häute von Weinbeeren gefunden. Die dort aufgefundenen Gefäße wurden zudem chemisch untersucht. Es bestätigte sich die Annahme, dass in der Höhle Rotwein hergestellt worden ist. In der unmittelbaren Nähe konnten zudem Gräber freigelegt werden.²⁸³

Auch aus dem benachbarten Iran stammen Funde, welche die Weinherstellung belegen. Dort konnte der Archäologe P. McGovern von der Universität Pennsylvania in ca. 7400 Jahre alten Gefäßen Rückstände von Wein nachweisen.²⁸⁴

Alkohol verleiht neben der berauschenden Wirkung auch ein wärmendes Gefühl im Inneren. Anfänglich werden die Menschen durchgärende Früchte mit dem Alkohol in Kontakt gekommen sein. Diese Art von Wein hat den Vorteil, dass sich dieser länger hält als beispielsweise Bier. Bei Bier ist die längerfristige Lagerung gerade in wärmeren Gebieten problematischer. Gründe dafür liegen im niedrigen Alkoholgehalt des Bieres. Schriftliche Hinweise auf die Herstellung von Bier stammen u.a. aus der Uruk III Zeit. Hier wurde auf den sogenannten Blauschen Steinen²⁸⁵ das Wort „Bier“ genannt.

²⁸⁰ Liu u.a. 2018.

²⁸¹ Stark 2018.

²⁸² Herrmann 2011.

²⁸³ Herrmann 2011.

²⁸⁴ Herrmann 2011.

²⁸⁵ Der Name Blauscher Steine stammt von dem Schweizer Kunsthändler A. Blau. Er brachte die Stücke nach Europa, sie werden heute im Britischen Museum von London aufbewahrt.

Weitere schriftliche Hinweise auf die frühe Nutzung des Bieres stammen u.a. aus dem Gilgamesch-Epos. Nin-Haara, der Fruchtbarkeitsgöttin wurde ebenfalls Bier geopfert.

Eine weitere Pflanze mit berauscher Wirkung ist der Hopfen. Es wird angenommen, dass Hopfen sowie auch Cannabis in prähistorischer Zeit geraucht wurden. Die Herstellung von Bier unter der Hinzunahme von Hopfen trat erst im Frühmittelalter und somit bedeutend später auf. Eine weitere Wirkmöglichkeit der Pflanzen könnte in besonderen „Räucherritualen“ gelegen haben. Auch hier lässt sich der Nachweis nur sehr schwer führen. Meiner Meinung nach wäre es daher ebenfalls möglich, dass schon die Menschen in der Prähistorie gerade im Bereich des Schamanismus Drogen eingesetzt haben. Dies könnten dann auch die paläolithischen Zeichnungen der „Mischwesen“ in den französischen Höhlen erklären.

Dabei handelt es sich bei den sogenannten „Mischwesen“ um Fabelwesen bzw. um übernatürliche Tier-/Menschkombinationen, wie etwa ein Tier mit einem Menschenkopf oder ein Mensch mit einem Tierkopf. Es besteht dabei die Ähnlichkeit zu Masken.

Diese anthropomorphen Gestalten könnten in verschiedenen Riten Anwendung gefunden haben, mit dem Wunsch, dass sich der Mensch in das Tier mit den dazugehörigen Eigenschaften verwandelt. Ebenfalls in dieses unnatürliche Schema fällt die Gravierung von Predmosti. Diese Darstellung wird als „Venusfigur“ angesprochen. Sie weist anthropomorphe Züge auf, die Darstellung ist aber durch geometrische Formen bestimmt – u.a. ist der Kopf in der Form eines Dreiecks mit daran befindlichen Linien und Stichen dargestellt. Im Bereich des Unterleibes befindet sich ein Oval, dieses ist ebenfalls durch mehrere ovale Linien dargestellt.²⁸⁶ Die Gravierung datiert in das Gravettien. Ebenfalls aus den Gravettien stammend ist die „Maske“ aus Dolní Věstonice²⁸⁷ sowie ein Frauenköpfchen aus Elfenbein.²⁸⁸

Funde von sogenannten prähistorischen „Hirschschildmasken“ geben zudem Hinweise auf eine reale Verkleidung, u.a. aus Bedburg-Königshoven und Hohen Viecheln.²⁸⁹ Sie stammen aus dem Mesolithikum. Die Masken weisen an den Seiten Löcher auf, die dafürsprechen, dass daran Riemen zum Tragen befestigt wurden.

Des Weiteren gibt es auch Objekte aus dem Bereich der paläolithischen Kleinkunst, die für den Einsatz von bewusstseinsweiternden Mitteln sprechen, wie u.a. der „Löwenmensch“

²⁸⁶ Befindet sich im Museum von Brno, Inventar Nr. 12186.; David 2007, 577 Abb. C.

²⁸⁷ Befindet sich im Museum von Brno, Inventar Nr. 30000.

²⁸⁸ Befindet sich im Museum von Brno, Inventar Nr. 30001.

²⁸⁹ Street 1989, 9 – 11.

(Aurignacien) vom Hohlenstein-Stadel im Lonetal.²⁹⁰ Diese Figur wirkt wie ein Fabelwesen, ein Objekt, das aus der Fantasie entsprungen ist und so real nicht existieren konnte. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass ein Schamane dargestellt wurde und der Löwe die Stärke symbolisieren sollte. Wenngleich die Ausführungsweise etwas anders ist, erinnert der „Löwenmensch“ indirekt an den Adoranten vom Geißenklösterle, der ebenfalls in das Aurignacien datiert. Es handelt sich dabei um eine Elfenbeinplakette mit der Darstellung eines menschlichen Wesens.

Dieses Halbrelief ist gekennzeichnet durch seine erhobenen Arme und gespreizten Beine. Neben der Figur und auf der Rückseite des Plättchens befinden sich geometrische Verzierungen. In der Höhle Altamira befindet sich eine gemalte Maske, die in die natürlichen Gegebenheiten der Höhlenwand integriert wurde.

Kleine Miniaturmasken stammen ebenfalls vom Fundkomplex Göbekli Tepe. Von der Ausführungsweise unterscheiden sich diese zum Teil, das Gesicht mit den Augen und der Nase lässt sich dennoch gut erkennen.

Bestimmte Werkzeuge bzw. Artefakte, die aufgrund ihrer Beschaffenheit eher untypisch für den täglichen Gebrauch sind, könnten ebenfalls in solchen Riten einen Einsatz gefunden haben, wie u.a. Loch- bzw. Kommandostäbe, die zahlreich aus dem Zeitabschnitt des Magdalénien vorliegen. Die Bedeutung der Lochstäbe (*bâtons percés*), die ebenfalls als Kommandostäbe (*bâtons de commandement*) bezeichnet werden, ist unklar. Es handelt sich dabei um stabförmige Objekte mit einer Durchbohrung. Diese Objekte aus Knochen, Elfenbein und Geweih wurden zum Teil sehr aufwendig verziert, zumeist mit Tiermotiven. Ihre Funktion kann im sakralen Bereich im Rahmen von rituellen Handlungen zu finden sein, aber auch als Gerät für den Gebrauch als „Pfeilrichter“, der zum Glätten der Pfeile diente. Wie u.a. auch der Kommandostab aus Abri Mège (Teyat). Ein weiterer Kommandostab stammt aus Montgardier, dieser trägt die Darstellung von einem Lachs, zwei Seehunden, zwei Schlangen und drei Wildpferden.

Zudem liegen aus der Zeit des Magdalénien zahlreiche Knochenstäbe vor, die ebenfalls eine aufwendige spiralförmige Verzierung tragen, u.a. aus Arudy, Lespugue, Istruritz und Lourdes.

Auch diese Motive könnten auf bestimmte Ritualen verweisen.

Bei einem Lochstab aus Gourdan ist eine männliche Figur abgebildet. Er trägt lange Haare und sein Geschlechtsteil ist stark hervorgehoben. Im oberen Teil des Lochstabes befinden sich strichförmige Einritzungen.

²⁹⁰ Vgl. David u.a. 2007, 290.

Des Weiterem wurden menschlichen Köpfe dargestellt, wie aus Gourdan, Le Placard²⁹¹ und Les Féés. Sie datieren ebenfalls in das Magdalénien.

Ein weiteres Objekt welches einen schamanistischen Hintergrund haben könnte, ist der phallische Lochstab vom Abri Montastruc, der aus der Sprosse eines Rengeweihes gearbeitet wurde. Das Objekt hat ein Alter von 12.500 Jahren und wurde sehr aufwendig mit eingeritzten Fischen und einer sehr detailreichen Spitze verziert. Ein weiteres Exemplar ist der Doppelphallus aus Gorge d' Enfer.²⁹² Bei den letztgenannten Beispielen wird deutlich, dass die Lochstäbe mit einer männlichen Symbolik in Verbindung stehen. Lochstäbe waren ebenfalls weit verbreitet, wie u.a. Funde aus der Ukraine (Mezin) zeigen.²⁹³ Der eigentliche Zweck, den diese Objekte besaßen, ist weitestgehend unklar. Sie könnten u.a. als Statussymbol gedient haben oder auch in Rahmen der Musik eingesetzt worden sein. Ebenfalls wäre es denkbar, dass Objekte, die in den Bereich des Schmucks zählen wie u.a. Amulette (Schnecken, Zähne, Muscheln), nicht nur reine Schmuck- bzw. Statussymbole waren, sondern auch einen anderen Hintergrund besaßen. Ob diese Objekte dann täglich offen getragen worden sind oder nur während bestimmter Riten, ist unklar. Auf der anderen Seite können diese Objekte, wie filigrane Blattspitzen oder sogenannte Doppeläxte, auch als reine Prestige- oder Kultobjekte angesehen werden, unabhängig vom Schamanismus. Oder sie waren eine besondere Grabbeigabe. Ebenfalls könnte man annehmen, dass die gefundenen Flöten (u.a. Höhle Geißenklösterle) im Bereich des Schamanismus einen Einsatz gefunden haben.

Möglicherweise waren diese Erscheinungen, welche die Menschen unter Drogeneinfluss sahen, Gedanken aus dem Unterbewusstsein, vor denen sie Angst hatten. Dafür würden Opiate oder auch bestimmte Pilze infrage kommen. Sie sahen vielleicht auch die Erscheinungsbilder, die sie nach der Einnahme hatten, als Zeichen aus einer anderen Welt, mit der sie auf diese Art und Weise kommunizieren konnten. Die halluzinogenen Pflanzen waren somit der „Grundstock“ für den Schamanismus. Offen bleibt dabei allerdings die Frage, inwiefern der Schamanismus bei der Felskunst bzw. in der Kunst eine Rolle gespielt hatte oder ob er nur im Zuge von Ritualen verwendet wurde, und ob und welche Drogen konsumiert wurden. Es könnte dabei ebenfalls in Betracht kommen, dass gerade die „Mischwesen“ Schamanen waren. Der Nachweis, ob und in welchen Mengen solche pflanzlichen Drogen während der Anfertigung von Felsbildern zur Verfügung standen, ist nicht realisierbar. Es gibt aber Hinweise, dass die dafür erforderlichen Substanzen bekannt waren. Allerdings lässt sich gerade vom Hanf oder Mohn nicht nachweisen,

²⁹¹ Vgl. David u.a. 2007, 387.

²⁹² Vgl. Feustel 1971, VI.

²⁹³ Vgl. Feustel 1971, 42.

ob dieser angebaut und gezüchtet wurde, um sich daran zu berauschen, oder ob man diesen für eine sekundäre Verwendung genutzt hatte. Der Mohn könnte als Samen, in Form von Nahrungsmittel oder als Öl und nicht als Opiate konsumiert worden sein. Gerade aber die paläolithischen Höhlenbilder von Mischwesen, wie u.a. Höhlenmalerei der Caverne du Volp (Ariège) in Frankreich, wo ein verkleideter Mensch mit Bogen/Musikinstrument dargestellt wird, sowie der Hirschmensch aus der Les Trois-Frères Höhle und der Le Gabillou („Der Zauberer“) sprechen für eine gewisse Fantasie oder eben auch für den Einfluss von berauschenden Mitteln, welche die Fantasie beflügelt hatten.

Bei der Darstellung aus Le Gabillou scheint es so, als hätte die verkleidete Person eine Art Flöte im Mund. (Abb. 24)



Abbildung 24: Le Gabillou. Mischwesen. (Quelle: Lorblanchet 2000, 129, Abb. 5.).

Auf der anderen Seite könnte es sich dabei ebenfalls um eine Art „Verkleidung“ handeln, die bei der Jagd als Tarnung eingesetzt wurde.

Vergleichbar mit der Darstellung aus Lascaux, in der ein menschliches Wesen mit einem Vogelkopf (evtl. Maske) und erigiertem Penis vor einen Wisent steht. (Abb. 25)



Abbildung 25: Lascaux. Menschliches Wesen mit einem Vogelkopf und erigiertem Penis vor einen mit Pfeilen getroffenen Wisent stehend. In der Nähe befindet sich ein sogenannter „Seelenvogel“. (Quelle: Lewis-Williams 2002, 248, Abb. 28.).

Es könnte sich dabei um eine postmortale Erektion handeln, das menschliche Wesen befindet sich im Sterbeprozess. Es würde damit der Übergang vom Leben in den Tod dargestellt werden. Auffallend bei der Darstellung des Vogel-Menschen sind seine Finger, jeweils vier an jeder Hand, die ebenfalls animalische Züge aufweisen, sie wirken wie die Krallen von einem Raubvogel. Dies passt wiederum zu dem vogelähnlichen Kopf der Person. Wobei diese Darstellung nicht wie ein Raubvogel erscheint. Der Wisent wurde von einem Pfeil getroffen und die Innereien treten aus dem Tier heraus. Unterhalb der Darstellung befindet sich ein sogenannter „Seelenvogel“ – ein Vogel, der scheinbar auf einer Stange sitzt. Links daneben ist die Darstellung eines Nashorns. Es ist nach links gerichtet und unterhalb seines Schwanzes befinden sich drei Reihen mit jeweils zwei Punkten.²⁹⁴ Die Darstellung eines „Kampfes“ Mensch gegen Bison wurde häufig in der Höhlenmalerei angewendet.²⁹⁵ L.-R. Nougier erklärte zudem, dass das Nashorn nicht zu der ursprünglichen Szene gehörte. Er konnte dies durch Farbanalysen bestätigen.²⁹⁶

²⁹⁴ Vgl. Leroi-Gourhan 1982, 207.

²⁹⁵ Vgl. Leroi-Gourhan 1982, 573.

²⁹⁶ Nougier 1991, 206ff.

Eine weitere Darstellung eines Zauberers stammt aus Saint Cirq.²⁹⁷ Die Darstellung ist 50 cm hoch und graviert. Die männliche Person befindet sich in einer halbschrägen Darstellung und trotzdem wirkt es so, als würde er sitzen. Sein Gesäß sowie das Geschlechtsteil sind überproportional groß dargestellt. Umgeben ist die Person von zahlreichen Linien und Strichen, die allerdings sehr unsystematisch wirken.²⁹⁸

In der Höhle Pech Merle wurden Darstellungen von sogenannten „Wisentfrauen“ gefunden. Neben diesen eher schematischen vollständigen Menschendarstellungen findet man ebenfalls Darstellungen, die sich nur auf den Kopf der Menschen beschränken.²⁹⁹ Diese sind zum Teil so abstrakt dargestellt, dass sie so wirken, als hätten sie zugleich tierische Züge, als wären es keine Menschen, sondern eher „Geister“. Ein Beispiel hierfür ist die Darstellung eines Mischwesens aus der Gabillou Höhle.³⁰⁰

Weitere Köpfe, die ebenfalls wie Geister erscheinen, stammen u.a. aus Cognac, Les Trois-Frères, Marsoulas, Massat, Rouffignac, Los Casares. In der Höhle El Juyo in Katalonien fand man auf einem Felsblock einen eingravierten und skulptierten Kopf. Dieser wirkt wie eine Mischung aus einem Menschen und einem Tier. Die Darstellungen wirken befremdlich und nicht real. Auch die ithyphallischen Darstellungen aus Portel sowie Sous-Grand-Lac wirken geisterhaft.³⁰¹ Die Personen tragen keine Waffen oder andere Gegenstände mit sich.

Bei den Darstellungen aus Lascaux („homme du puits“), des Auerochsenjägers aus Laugerie-Basse sowie bei der Darstellung eines Mannes auf der Vorderseite eines Rondells aus Mas-d’Azil³⁰², alle datieren ins Magdalénien, werden die Geschlechtsteile übermäßig groß dargestellt, aber vom Gesicht her wirken auch diese wie Geisterwesen. Der Auerochsenjäger aus Laugerie-Basse schwingt seine Arme so, als würde er Schwung holen und fliegen wollen.

In anderen Darstellungen hingegen wird nur der Kopf der Person dargestellt, der zum Teil tierische oder ebenfalls „geisterhafte“ Züge aufweist, u.a. in Saint-Cirq, Angles-sur-l’Anglin, La Marche, Isturitz, La Madeleine, Los Hornos, Les Combarelles, Commarque, Abri Murat, Font-de-Gaume sowie Rouffignac.

²⁹⁷ David 2007, 626.

²⁹⁸ Vgl. Nougier 1991, 270.

²⁹⁹ Leroi-Gourhan 1982, 574.

³⁰⁰ Vgl. Leroi-Gourhan 1982, 469.

³⁰¹ Es wird dabei angenommen, dass es sich bei der Darstellung um eine Ermordung handelt. Zahlreiche Speere treffen auf den menschlichen Körper, der Penis ist erigiert. Vgl. Rauer 2020, 5.

³⁰² David 2007, 461.

Bei den Kopfdarstellungen wird auf die Wiedergabe von Bärten verzichtet. Das bedeutet aber im Umkehrschluss nicht, dass es solche Darstellungen nicht gegeben hat. Beispielsweise wird in der Gravierung aus der Grotte Pechialet a Grolejac (Dordogne) ein bärtiger Mann dargestellt. Weitere Beispiele von bärtigen Männern stammen von den bemalten Flachreliefs aus Angles-sur l'Anglin und den Zeichnungen aus Isturitz, Lourdes, La Madeleine, Pechialet und La Colombiere.³⁰³ Aus Roc de Marcamps stammt der Rest von einer mobilen Kleinkunst, die ein menschliches Gesicht aufweist. Es wirkt maskenartig und erinnert an einen Vogel. Das Objekt datiert in das Magdalénien.

Dass die Darstellungen auch sehr real und detailreich gewesen sein können, zeigt ein Beispiel aus Laussel, das in das Gravettien datiert. Es handelt sich dabei um das Relief eines jungen Mannes, das in Laussel gefunden wurde. In der französischen Fachliteratur ist das Objekt unter dem Beinamen „archer“ bekannt. 1912 bezeichnet L. Capitan das Relief als Bogenschützen in der Aktion des Schießens.³⁰⁴ Nach S. Giedion konnte ein Boxer dargestellt sein und nach Leroi-Gourhan eine menschliche Figur im Kampf mit einem Tier.³⁰⁵ Die Figur ist nackt dargestellt und trägt eine Art Gürtel. Der Kopf fehlt und der Körper ist so gedreht, dass man das Gesäß im Profil und die Brust in der Vorderansicht erkennen kann. Das Geschlecht ist nicht erkennbar. Sie wirkt sehr real und sollte daher nicht mit dem Schamanismus in Verbindung gebracht werden, anders als die zuvor beschriebenen Beispiele der Köpfe. Allerdings fällt bei den schemenhaften bzw. geisterhaften Darstellungen auf, dass diese zumeist ithyphallisch sind und keine Waffen tragen. Daher wäre es gut möglich, dass auch die Phallussymbole/-darstellungen allgemein einen schamanistischen Hintergrund besaßen.

Die bisher älteste Phallusimitation aus Deutschland mit einem Alter von 28.000 Jahren (Gravettien) wurde im Jahr 2004 im Rahmen von Ausgrabungen am Hohle Fels geborgen. Er lag in Bruchstücken vor und konnte wieder zusammengesetzt werden. Im Jahr 2005 wurde er in der Sonderausstellung „Eiszeitkunst – eindeutig männlich“ im Urgeschichtlichen Museum Blaubeuren der Öffentlichkeit präsentiert. Der Phallus weist charakteristische Narbenfelder auf, die auf eine Verwendung als Schlagstein hindeuten.

Ein weiterer, noch älterer Phallus stammt aus Frankreich und wurde im Abri Blanchard, Sergeac gefunden. Das Objekt entstand 30.000 v. Chr. Heute befindet sich das Objekt im Musée des Antiquités Nationales, St. Germain-en-Laye.

³⁰³ Vgl. Angeli 1974, 8.

³⁰⁴ Duhard 1993, 71.

³⁰⁵ Duhard 1993, 71.

Zur Zeit des Magdalénien entstanden neben Gravierungen auch Phallusimitationen (Oelknitz, Mezine) und Phallussymbole/-darstellungen (Laussel, Fronsac und Mas d'Azil). Im Fundkomplex Fronsac wurden in der Höhle Gravierungen von Frauen, Phalli, Vulven und Tieren entdeckt. Diese Komposition kann nicht bei gravierten Plaketten nachgewiesen werden.³⁰⁶ Die Deutung dieser Imitationen ist vielfältig. Da derartige Symbole in der Kunst wiederholt auftauchen, spricht dies gleichsam dafür, dass sie eine tiefere Bedeutung hatten. Ihnen wird zum Teil ein sexueller Aspekt zugesprochen. Hierbei ist es nicht unbedeutend, dass die Sexualwissenschaft und deren entsprechende Begrifflichkeit im 19. Jahrhundert geprägt worden ist. Diese auf die Prähistorie zu übertragen, ist reine Spekulation. Es tauchten diverse Interpretationen auf, die sich nicht verifizieren lassen. R. Richter beschäftigt sich ebenfalls mit der Thematik der Sexualität, allerdings in späteren Zeitabschnitten. Er bezieht sich dabei auf Überlieferungen des Portugiesen Duarte Barbosa aus dem 16. Jahrhundert. Dieser berichtete von der religiösen Defloration von Mädchen im südlichen Dekhan (Indien), für die phallusartige Instrumente benutzt wurden. Ähnliche Sitten sind aus Goa (Indien) bekannt.³⁰⁷ Vergleichbare Riten sind schon aus der Antike überliefert und zum Teil noch heute bei einigen zentralafrikanischen Stämmen in Gebrauch. In diesem Zusammenhang führt Richter die Statuetten von Mal'ta an und vermutet einen Zusammenhang mit Initiationsriten zur Erhöhung der Fruchtbarkeit.³⁰⁸ Auf Sexualriten deuten seiner Meinung nach noch andere Funde hin. Dies sind zum einen die reinen Phallusdarstellungen sowie die Darstellungen von anthropomorphen Figuren in Tierpelzen, bei denen der Phallus überbetont wurde, aber auch die reinen Phallusidole wie der Fund aus Mas d'Azil und die Figur aus der Höhle Le Porte.³⁰⁹ Des Weiteren nimmt R. Feustel³¹⁰ (1971) auf der Grundlage der Berichte von F. Herrmann³¹¹ an, dass die Phallusimitationen zur Masturbation dienten. Belegen will er dies mit dem Geröll aus Oelknitz. Dieses phallische Gestein besitzt in der vorderen Hälfte noch seine natürliche raue Oberfläche, die basale Hälfte ist geglättet. Dies führt er aufgrund von Reibungen mit der Hand zurück. Allerdings konnten die Abnutzungsspuren durch Reibungen entstanden sein, die in einem anderen Zusammenhang standen. Eventuell konnte im Rahmen einer rituellen Handlung bzw. eines Fruchtbarkeitszaubers mehrfach über dieses Geröll – als Symbol der Fruchtbarkeit oder Kraft – gestrichen worden sein. Hinzu kommt, dass nicht geklärt werden kann, wer diese Gerölle verwendete hat (Männer oder Frauen) und in welchem Rahmen (privat, kultisch)

³⁰⁶ Bosinski 1991, 57.

³⁰⁷ Richter 1954, 81.

³⁰⁸ Richter 1954, 81.

³⁰⁹ Richter 1954, 81.

³¹⁰ Feustel 1971.

³¹¹ Herrmann 1953, 319.

sie Verwendung fanden. Sollte die Vermutung von Feustel zutreffen, würde es sich bei diesem Objekt um ein sehr privates Gebrauchsgut handeln, das nach Verlassen der Siedlung nicht mit Vorsatz dort verblieben ist. Es sei denn, die Sexualität hatte in der prähistorischen Zeit einen anderen Stellenwert als in der heutigen, und die Menschen gingen offener und freier damit um. Es sind nur wenige Phallusobjekte aus Knochen überliefert.

Eine Phallusimitation aus Knochen wurde im Abri Blanchard gefunden und datiert in die Zeit um 30.000 v. Chr. Sie gehört somit nicht zum Magdalénien, zeigt aber, dass sich diese Tradition der Phallusherstellung über einen langen Zeitraum fortgesetzt hat.³¹²

Ein weiteres Objekt ist der phallische Lochstab vom Abri Montastruc, der aus der Sprosse eines Rengeweihs gearbeitet wurde. Das Objekt hat ein Alter von 12.500 Jahren und wurde sehr aufwendig u.a. mit eingeritzten Fischen und einer sehr detailreichen Spitze verziert. Ein weiteres Exemplar ist der Doppelphallus aus Gorge d' Enfer.³¹³ Sehr aufwendig verziert ist der Phallus aus der Höhle Mas-d'Azil. Eine eher abstrakte und nicht so reich verzierte Variante ist der Phallus aus Saint-Marcel. Der Umstand, dass kaum Phalli aus organischen Materialien vorliegen, könnte daran liegen, dass diese Objekte nicht erhalten geblieben sind oder sie wurden im Rahmen von kultischen Handlungen geopfert bzw. verbrannt. Eine weitere mögliche Erklärung dafür ist, dass diese auf den Grabungen nicht als solche erkannt wurden. Wie die „Venusfiguren“ könnte es sich bei den Phalli um Fruchtbarkeitssymbole für Menschen oder Tiere handeln. Eventuell sollte nur die Männlichkeit zum Ausdruck kommen. Weitere Deutungen im nicht sexuellen Bereich sind möglich. Eine weitere Erklärung liegt im Bereich des Totemismus. Eine Besonderheit ist die „Venus von Milandes“. Diese „Venusfigur“ hat die Form eines Phallus, stellt aber eine Frauenfigur dar. Bei den Figuren aus Le Placard, Dolni Věstonice und Savignano wird von einer „Venus-Phallus-Kombination“ gesprochen.

Ebenfalls Hinweise auf Schamanismus können Tiere ohne Kopf darstellen. Hierbei bleibt die Frage offen, warum diese nicht vollständig gezeichnet wurden. Wurde absichtlich der Kopf weggelassen oder ist das Bild in einem unfertigen Zustand. Aus dem Paläolithikum stammen einige Darstellungen von scheinbar „kopflosen“ Tieren.³¹⁴ Andere Tiere hingegen wurden komplett und mit viel Liebe zum Detail dargestellt. Auf der anderen Seite findet man keine Darstellungen, wo nur die Köpfe abgebildet wurden.

³¹² Er befindet sich heute im Musée des Antiquités Nationales in St-Germain-en-Laye.

³¹³ Vgl. Feustel 1971, VI.

³¹⁴ Vgl. Leroi-Gourhan 1982, 573.

Neben der „Zauberei“ waren die Schamanen ferner in sozialen Funktionen tätig. Sie galten als Hellseher, Heiler und Kommunikationsmittel in eine andere Welt. Durch ihr Wissen in Bezug auf Pflanzen galten sie gewiss auch als sehr gebildet. Masken können dabei ein wichtiges Mittel der Verkleidung darstellen. Auf der anderen Seite stellt dann sogleich die Maske die „Verwandlung“ dar bzw. den Übergang in die andere Welt/Sphäre.

Es zeigt allerdings nicht auf, ob die Künstler selbst bewusstseinsweiternde Mittel unter der Aufsicht von Schamanen genommen hatten, oder ob vielleicht die Schamanen unter den Drogen diese Wesen sahen und dann die Informationen, u.a. über Mischwesen, an die Künstler weitergaben, die diese dann mit den charakteristischen Eigenschaften zeichneten, die ihnen im Vorfeld zugetragen worden sind.

Gräber bzw. sonstige Hinweise auf Schamanen in der Ur- und Frühgeschichte sind sehr selten. Eines der bekanntesten Beispiele ist die Schamanin aus Bad Dürrenberg (Sachsen-Anhalt) mit einem Alter von um die 9000 Jahren. Sie zählt zu den ältesten Bestattungen in Mitteldeutschland.³¹⁵ Das Grab wurde bereits 1934 m Zuge von Kanalarbeiten im Kurpark gefunden.³¹⁶ Sie weist Fehlbildungen am Skelett auf.³¹⁷ Vielleicht war dies der Grund, warum sie als besonders betrachtet wurde. Es wird angenommen, dass die Frau aufgrund ihrer Fehlbildung eine Ohnmacht absichtlich herbeiführen konnte. Diesen „Vorteil“ könnte sie dann im Rahmen von Riten genutzt haben.³¹⁸ Das Alter der Frau wird auf 25–30 Jahre geschätzt.³¹⁹ Mit ihr zusammen wurde ein Säugling bestattet.³²⁰ Die Verstorbene war auf Röteln gebettet, zahlreiche Artefakte von verschiedenen Tieren befanden sich ebenfalls im Grab.

Eine weitere weibliche Bestattung, die einen deformierten Körper bzw. einen deformierten Schädel aufweist, stammt aus Dolni Věstonice (Pavlovien, östliches Gravettien). Dort wurde während der Grabung eine „Maske“ aus Elfenbein gefunden. Bei diesem aus Elfenbein geschnitzten Frauenköpfchen fällt das deformierte Gesicht auf der linken Gesichtshälfte auf. Erstaunlich war, dass sich in der Nähe ein Grab befand, das ein weibliches Individuum enthielt,

³¹⁵ Der Begriff „Mitteldeutschland“ stammt aus der Archäologie und wurde zuerst von H. Behrens (1973) verwendet. O. Schlüter und O. August (zuletzt 1958) verwendeten den Begriff des „*mitteldeutschen Raum(es) und Mittelbesaalegebiet*“ (Küßner 2006, 7). Begrenzt wird das Gebiet durch verschiedene Höhenlagen: Thüringer Wald, Hainich, Elm, Fläming, Lausitzer Landrücken, Erzgebirge und Frankenwald. Das gesamte Gebiet besteht aus ausgedehnten Becken- und Hügellandschaften, die von niedrigen Höhenzügen und Mittelgebirgen (bis ca. 1200 m über NN) umgrenzt werden (Küßner 2006, 7). Das Gebiet ist durch Flüsse gekennzeichnet, der größte Fluss ist die Elbe. An den Flüssen konzentrierten sich auch die Siedlungsplätze.

³¹⁶ Grünberg 2004, 275–287.

³¹⁷ Orschiedt 1999, 128 – 129.

³¹⁸ Pörr 2004, 295.

³¹⁹ Orschiedt 1999, 128.

³²⁰ Grünberg 2004, 275

welches ebenfalls einen deformierten Schädel aufwies. Zu den Grabbeigaben gehörten u.a. zwei große Mammutschulterblätter, Feuersteinartefakte sowie Knochen und Eckzähne eines Fuchses. Der Kopf der Verstorbenen war mit einer roten lehmigen Masse überzogen. Es besteht eine Ähnlichkeit zu dem Frauenköpfchen, das in der Nähe gefunden wurde. Dies legt die Vermutung nahe, dass es sich um ein Abbild der Verstorbenen handeln könnte. Aufgrund der besonderen Bestattung und den Beigaben könnte es sich ebenfalls um eine Schamanin handeln.

Auch bei dem nordafrikanischen Felsbild im Tassili-Gebirge der Sahara (gestreiftes Mischwesen mit verhältnismäßig großen Augen „Bienenmann“) ist eine Maske dargestellt.³²¹ Betrachtet man die Darstellung des sogenannten „Bienenmann“ genauer, dann fallen unzählige Pilze auf, die offensichtlich aus dem Körper des Menschen herauswachsen. Es handelt sich dabei um die Darstellung eines Mannes mit einer Art Maske, die von H. Lhote „The Negro Mask“ genannt wird. Die Darstellung des Mannes mit Maske wurde dabei über eine bereits vorhandene Zeichnung gemalt. Diese Übermalung wirkt dabei so, als wäre der Körper des Menschen in Trance gewesen und tritt aus dem ursprünglichen Körper heraus. Der Geist verlässt den Körper. (Abb. 26)

³²¹ Lhote 1958, 97.

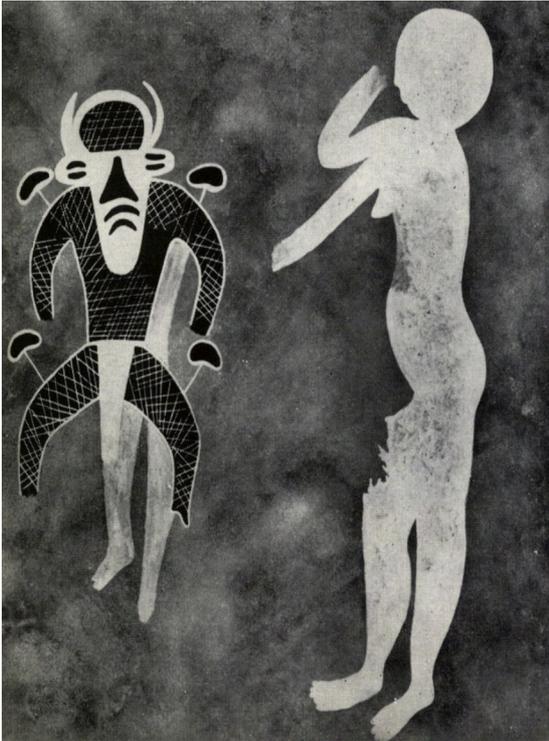


Abbildung 26: Auanrhet (Rundkopfperiode). Darstellung eines Mannes mit einer Maske auf dem Kopf, aus dessen Körper vermutlich Pilze herauswachsen. Überzeichnung einer bereits vorhandenen menschlichen Darstellung. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 46.).

Die Darstellung des sogenannten „Bienenmann“ wurde über die Darstellungen eines weißen „Rundkopfmenschen“ gezeichnet. Die Maske dieser Figur ähnelt einem Rind mit Hörnern und Ohren an der Seite. Auf dem Oberkörper und den Schultern der Figur befinden sich Objekte, die die Form von Pilzen haben. Um seine Taille trägt die Figur ein weißes Lendentuch. Die Maske, die die Person trägt, weist Ähnlichkeiten mit den Masken der modernen Senufo (westliches Afrika) auf. Lhote datiert diese Darstellung in die Rundkopfperiode.

Eine ähnliche Darstellung, allerdings von einzelnen Masken ohne Träger, wurde in Sefar gefunden.³²² (Abb. 27 -28)

³²² Lhote 1958, 176 Abb. 95–96.

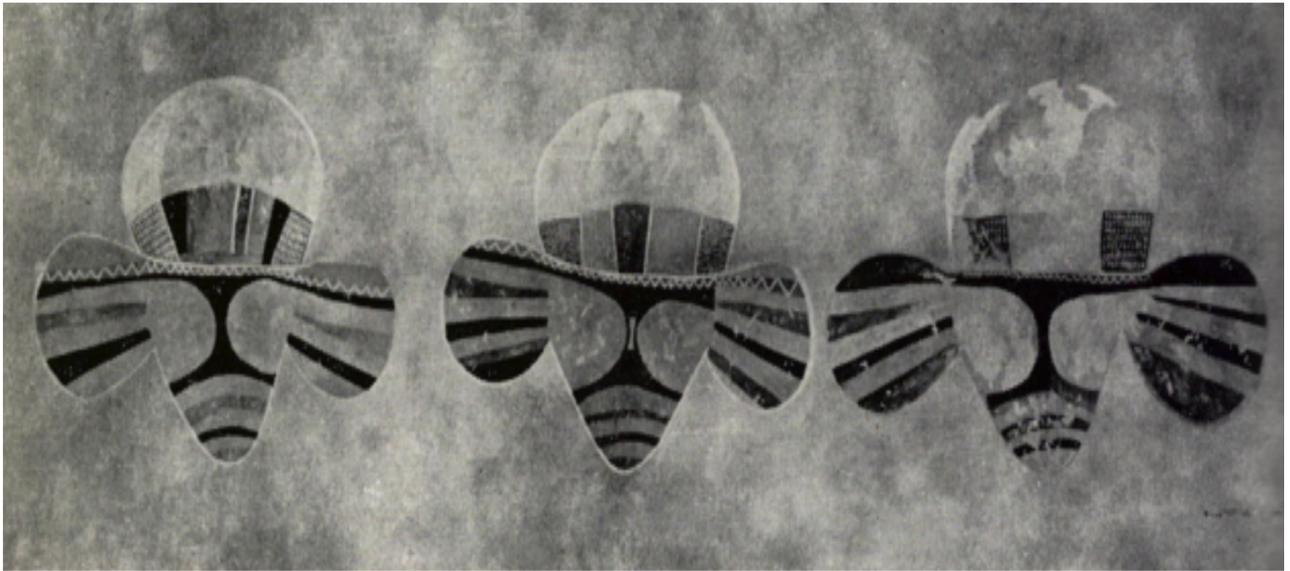


Abbildung 27: Sefar. Stilisierte Masken, welche wie Bienen wirken. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 95 – 96.)

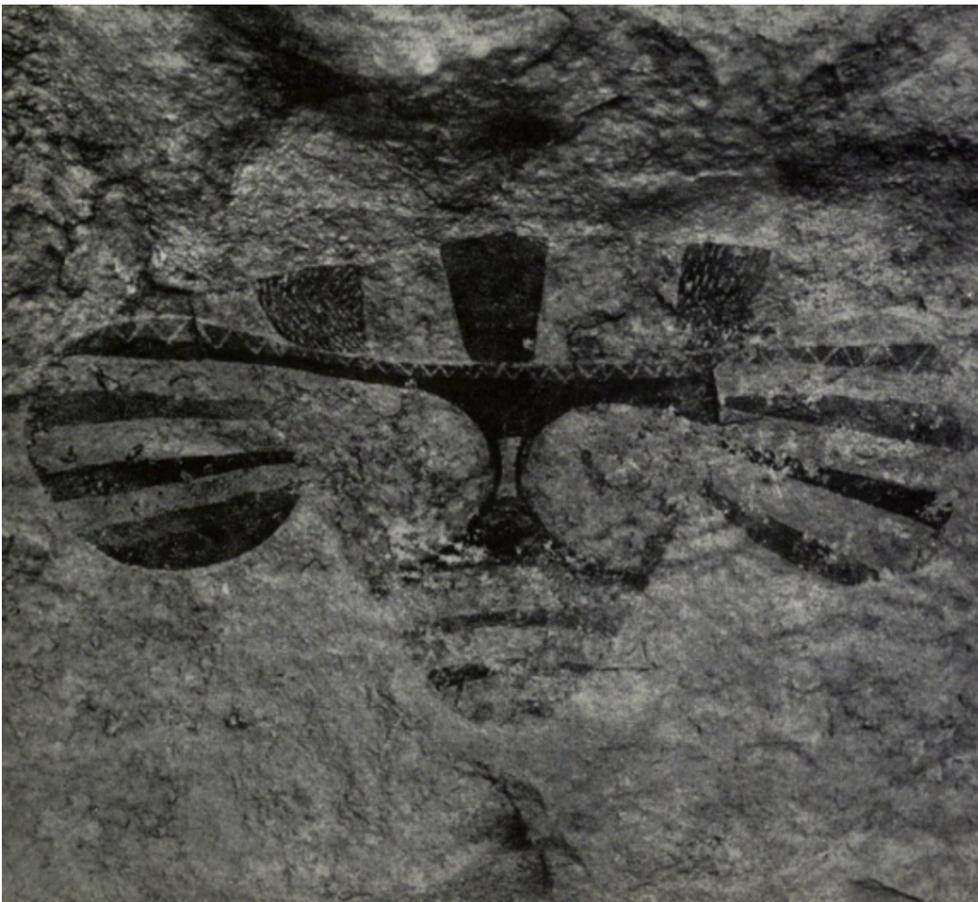


Abbildung 28: Sefar. Stilisierte Maske. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 95 – 96.)

Sogenannte Männer mit Pilzköpfen fand man in Sefar. Die Darstellungen haben Größen von 20–30 cm. Die Beine der Männer nehmen dabei eine gespreizte Haltung ein – es wirkt so, als würden sie tanzen. Auffallend ist ebenfalls ihr Körperschmuck an den Schenkeln. (Abb. 29)

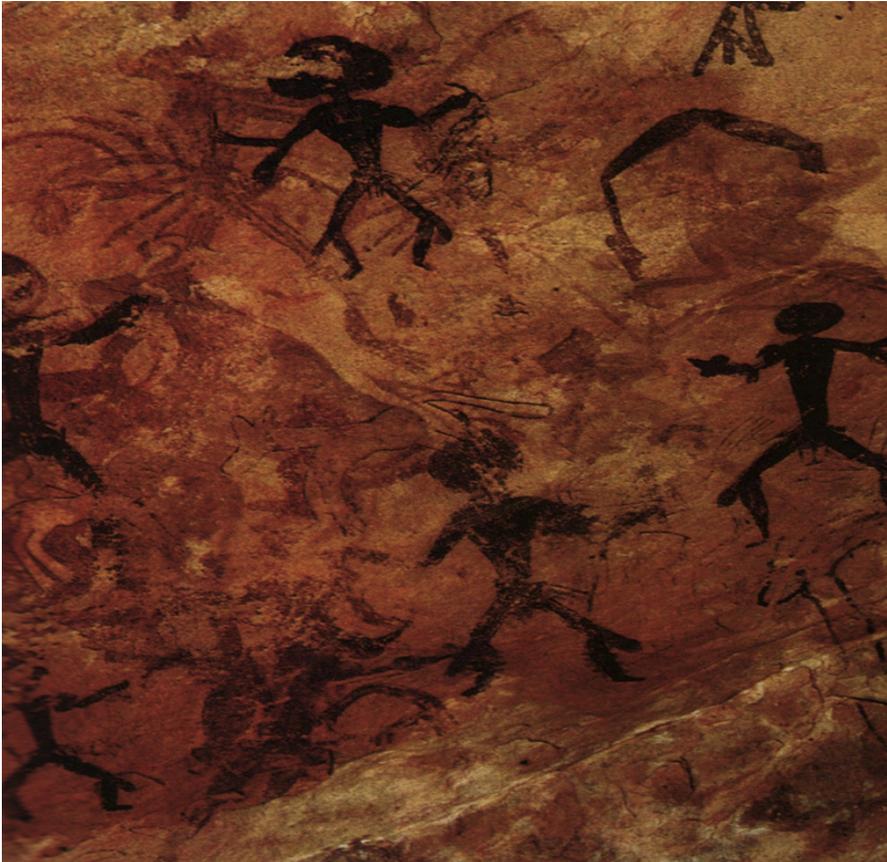


Abbildung 29: Sefar. Rundkopferperiode. „Tänzer mit Pilzköpfen“ und Gegenständen in den Händen haltend. (Quelle: Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Tafel 16.).

Weitere Darstellungen von „sogenannten“ Pilzköpfen stammen u.a. aus Niger (Ténéré Desert). (Abb. 30)

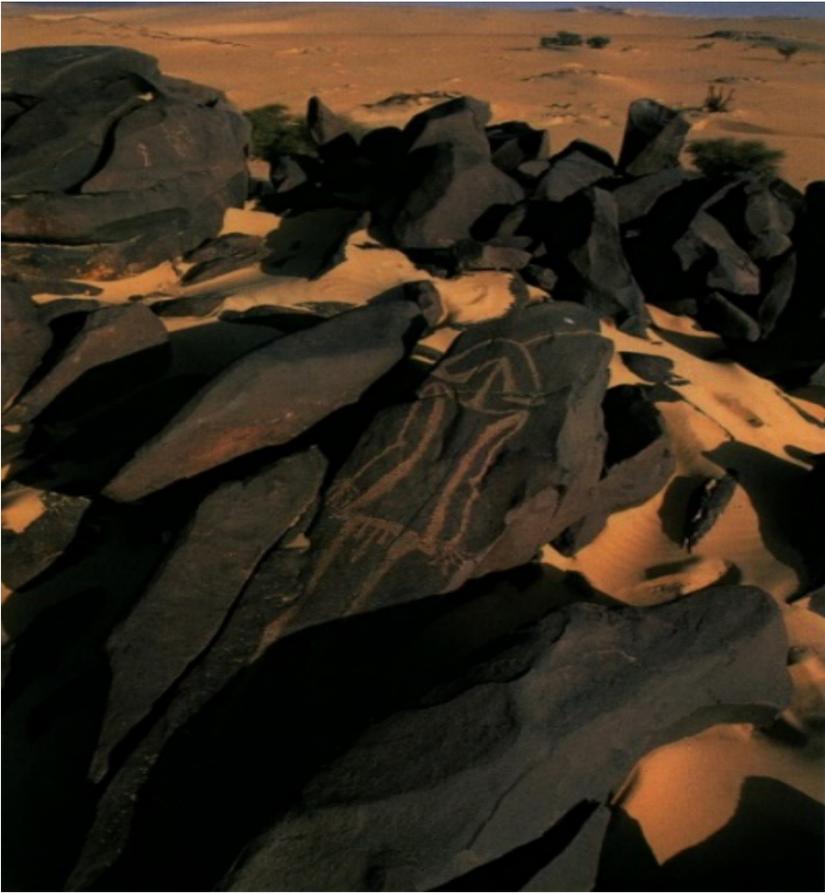
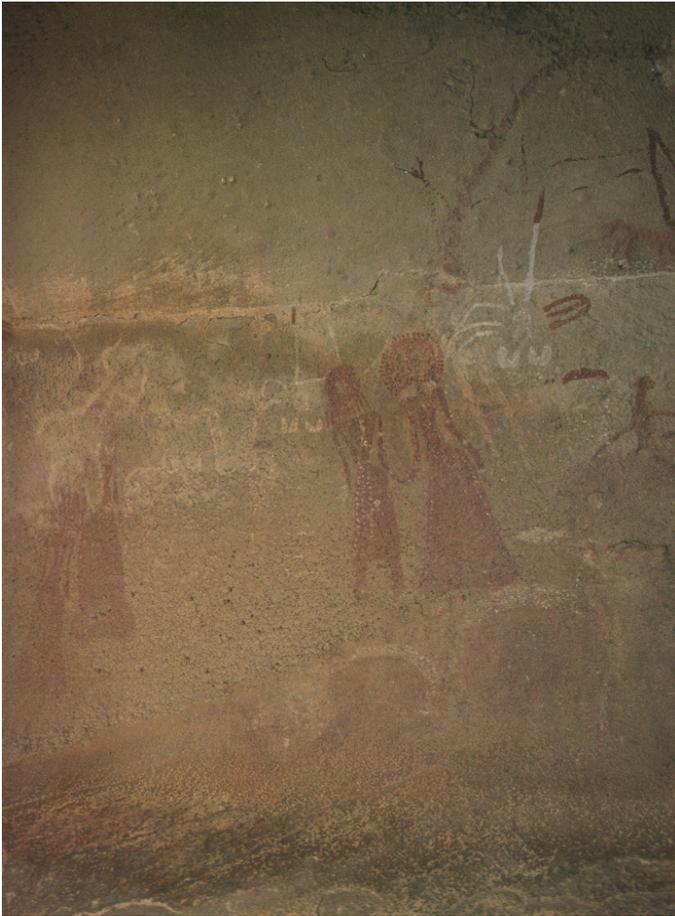


Abbildung 30: Niger (Ténéré Desert). „Pilzkopfmensch“ mit einer Größe von 190 cm. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 213, Fig. 259.).

Bei der Darstellung der sogenannten „Lovers“ aus den westlichen Chad könnte man die Haartracht der Frau so deuten, dass auch hier aus den Köpfen „Pilze“ herauswachsen. Es handelt sich um zwei menschliche Figuren, die in roter Farbe gehalten und umgeben sind von Tieren in weißer Farbe. Die beiden Figuren halten sich an den Händen.³²³ (Abb. 31 - 32)

³²³ Vgl. Coulson/Campbell 2001, 194 fig. 230–231.



*Abbildung 31: Chad. Sogenannte „Lovers“.
Personen die sich an den Händen halten, mit
Pilzartiger Haartracht. (Quelle: Coulson/Campbell
2001, 195 fig. 230.).*



*Abbildung 32: Chad. Sogenannte
„Lovers“. Zeichnung der vorherigen
Abbildung. (Quelle: Coulson/Campbell
2001, 194 fig. 231.).*

Diese nordafrikanischen „Bienenmänner“ haben wiederum eine gewisse Ähnlichkeit mit Darstellungen der spanischen Levante.

Beispielsweise fand man beim Fundkomplex von Los Organos (Jaén) schematische Frauendarstellungen, die einen auffälligen Kopfschmuck tragen.³²⁴ Der Körper dieser Frauen ist charakterisiert durch eine eingeschnittene Taille – sie wirken so ebenfalls wie Bienen. (Abb. 33)



Abbildung 33: Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen mit einem dreieckigen Körperbau und auffälligen Kopfschmuck. (Quelle: Beltran 1982, 43.).



Abbildung 34: Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen mit einem dreieckigen Körperbau und auffälligen Kopfschmuck. (Quelle: Beltran 1982, 43.).

Die

Besondere Darstellungsweise von Pilzen im Zusammenhang mit menschlichen Figuren findet man ebenfalls in Papua-Neuguinea. Aus Indien und Guatemala stammen Plastiken von Menschen in Pilzform.³²⁵ Die meisten Darstellungen zeigen dabei einen Pilz mit einem langen Stil und einer spitzen Manschette im oberen Bereich. Diese Pilze werden als „Kahlköpfe“ bzw. „Magic Mushrooms“ bezeichnet, die psilocybinhaltig sind und psychedelisch wirken. Bei der Einnahme wird das Logikzentrum im Gehirn blockiert. Dafür werden die Zentren in Gehirn aktiv, die für die Fantasie, Erinnerung und Emotionen verantwortlich sind.

Einige Darstellungen haben das Erscheinungsbild eines Fliegenpilzes aufgrund des charakteristischen Hutes mit der Manschette. Auch bei anderen Darstellungen in der Felsbildkunst könnte man annehmen, dass es sich um die Darstellung von Pilzen handelt.

³²⁴ Beltran 1982, 43.

³²⁵ Schöttl 2018.

Fraglich bleibt jedoch, ob diese normal gegessen oder ob Pilze herausgesucht wurden, die eine berauschende Wirkung hatten.

Auch in der spanischen Felskunst gibt es einige Darstellungen, in denen evtl. Pilze dargestellt wurden. (Abb. 35)



Abbildung 35: Balsa Calicanto – Darstellung von evtl. Pilzen. (Foto: Daniela Groth).

Bei dem Fundkomplex von Selva Pascuale (Villar del Humo) befindet sich auf der Felswand im oberen Bereich die Abbildung eines großen Stieres. Unterhalb des Tieres befinden sich weitere Darstellungen, die ebenfalls aufgrund des Stiles und der darauf befindlichen Kappe als Pilze gedeutet werden können. Insgesamt wurden elf dieser Objekte in einer Reihe stehend nebeneinander dargestellt. Diese Darstellungen weisen eine sehr große Ähnlichkeit zu den „Pilzdarstellungen“ in den Balsa Calicanto auf.

Auch die Darstellungen der Handabdrücke können im Rahmen von schamanischen Riten gedeutet werden. Einige neolithische Darstellungen, auch aus Nordafrika, sprechen aufgrund ihrer Erscheinung ebenfalls für schamanistische Einflüsse – u.a. der sogenannte „Marsmensch“ aus Tassili (Algerien), der „Gott von Séfar“ - ebenfalls ein Fantasiemischwesen aus Séfar, die Maskenträger aus Wadi Mathendous (Fezzan) - ein Mann mit einem Hundekopf und ein Nashorn, das erlegt wurden, sowie der „Adorant“ von Djado. (Abb. 36)

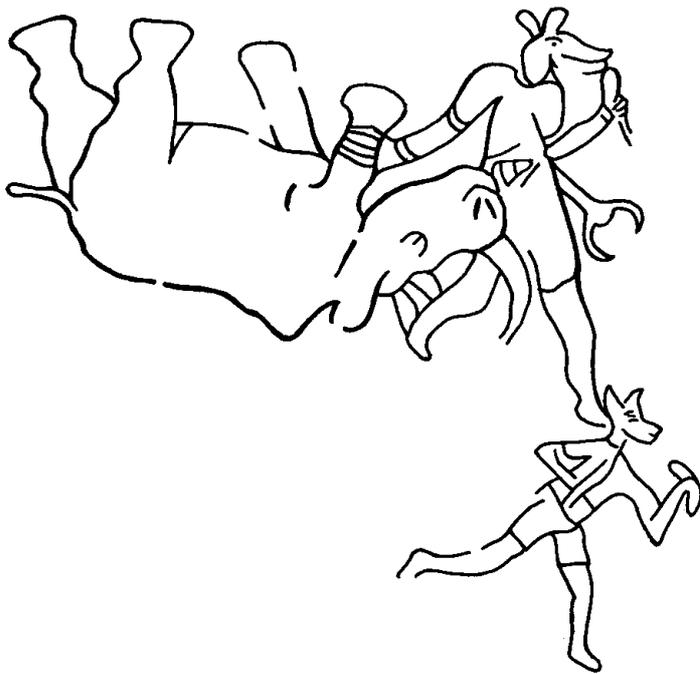


Abbildung 36: Wadi Mathendous (Fezzan). Maskenträger mit einem erlegten Nashorn. Jägerperiode. (Quelle: Striedter 1984, 48, Abb. 27.).

Bei der Darstellung aus Timenzuzin wurden Figuren mit einer auffälligen Körperbemalung dargestellt, wobei die eine Figur auch noch Ohren zu haben scheint.³²⁶ Auch das Gesicht weist animalische Züge auf. In den Händen halten die Figuren Objekte, die an Äxte erinnern.

Selbst die späteren Dekarnationen und Exkarnationen könnten für Rituale im schamanistischen Bereich sprechen, beispielsweise die nachmodellierten Schädel aus Jericho. Es stellt eine besondere Art und Weise dar, mit den Verstorbenen umzugehen.

Hinweise auf die Kleidung bzw. Tanz und Musik während der Rituale lassen sich u.a. aus der Darstellung der „Weißen Dame“/„Gehörnte Göttin“ aus Auanrhet ableiten.³²⁷ Diese Frau trägt auf dem Körper eine punktförmige Verzierung, die für Tätowierungen sprechen könnte. An der Kleidung sowie an den Armen und Beinen befinden sich Bänder, die gewiss den Tanz unterstützen sollten. An ihren Händen trägt sie „Fausthandschuhe“, die ebenfalls Bänder tragen. Auffällig ist eine weitere Darstellung, die direkt oberhalb der Hörner anschließt. Es wird dabei angenommen, dass es sich um den Ausschnitt eines Getreidefeldes handelt – der Samen des Getreides rieselt auf die Damen.³²⁸ Diese Darstellung wurde zum Teil mit kleineren menschlichen Figuren übermalt, die

³²⁶ Lhote 1958, 76 Abb. 28.

³²⁷ Vgl. Lhote 1958, 104; Abb. 54.

³²⁸ Lhote 1958, 105.

aus der Rinderhirtenperiode stammen, die Darstellung der tanzenden Frau selbst stammt aus der Rundkopfzeit.

Auf der anderen Seite ist es möglich, Ekstase auch unabhängig von pflanzlichen Mitteln zu erlangen, beispielsweise durch Tanz, Musik, Reizentzug oder Reizüberflutung.³²⁹ Es könnte daher möglich gewesen sein, dass sich die Schamanen mithilfe dieser Techniken in Ekstase versetzt hatten. Bei der Ekstase handelt es sich dabei um einen Zustand der Erregung im Unterschied zum Trance, in welchem man in einen ruhigen Zustand versetzt wird.³³⁰ Bei Untersuchungen von Trancezuständen wurde erkannt, dass während der Trance das Gehirn überwiegend Theta-Wellen (4-8 Hz im EEG) aussendet.³³¹ Es handelt sich zwar dabei um einen ruhenden Zustand, allerdings befindet sich das Gehirn in einem Zustand, der außeralltägliche Wahrnehmungen zulässt. Es kommt somit zu einer außeralltäglichen Erfahrung.³³² In diesem Zusammenhang stehen ebenfalls Phosphene. Dabei handelt es sich um Lichterscheinungen (u.a. Sternchen, Blitze), die ohne den Einfluss von Licht vom menschlichen Auge erzeugt werden. Diese Reize werden vom Gehirn oder dem Sehnerv im Auge ausgelöst. Faktoren, die Phosphene auslösen können, sind u.a. Migräne, starke körperliche Schmerzen, Isolation, Schlafmangel oder auch Druck auf den Augapfel (Druckphosphene). In der heutigen Zeit können sie ebenfalls als Nebenwirkungen von bestimmten Medikamenten (z.B. Ivabradin) auftreten.

M. Lorblanchet führt des Weiteren auf, dass bei der Entstehung der Felsbilder häufig Manganoxid eingesetzt worden ist und dass dieses, wenn man es in den Mund nimmt, ebenfalls eine halluzinogene Wirkung auslösen kann.³³³ D. Lewis-Williams gibt an, dass vor allem die geometrischen Formen, die häufig in der Felskunst dargestellt wurden, sogenannte „leuchtende Bilder“ (entoptic phenoena) darstellen, die von Menschen gesehen werden, welche sich in einem anderen Bewusstseinszustand wie beispielsweise in einem Trancezustand befinden.³³⁴ Während der Trance durchlaufen die Menschen laut Lewis-Williams verschiedene Phasen, die wiederum durch verschiedene Motive gekennzeichnet sind. Dabei werden in der ersten Phase vorwiegend geometrische Formen wie Punkte, Zickzacklinien, Mäander, Linien sowie Gittermotive vor den Augen gesehen. Die zweite Phase ist gekennzeichnet durch Gegenstände aus dem Alltag wie u.a. Tiere, Steine, Schalen und Wasser. Dabei erhalten die Zeichen und Symbole eine emotionale

³²⁹ Rätsch 2009, 22.

³³⁰ Rätsch 2009, 22.

³³¹ Rätsch 2009, 22.

³³² Rätsch 2009, 22.

³³³ Lorblanchet 2000, 261–263.

³³⁴ Clottes/Lewis-Williams 1997, 14–17.

Bedeutung, die anfangs betrachtete Zickzacklinie könnte dann eine Schlange darstellen. Die geometrischen Formen erhalten somit einen anderen Sinn als in der ersten Phase. In der dritten Phase wird man dann in das Bildmotiv „hineingezogen“ und kann so einen regelrechten Wirbel bzw. Tunnel erkennen.³³⁵ Diese Phase ist zudem dadurch gekennzeichnet, dass man diese Erscheinungen nun als real betrachtet.

Untersuchungen in Bezug auf die Kultur der Atacameños ergaben, dass diese mithilfe von Schnupftabak eine „visionäre Kraft“ entwickelt hatte. Die Nutzung von Schnupftabak bei den Atacameños dauerte vom 2. bis 10. Jahrhundert.³³⁶

Die Atacameños verwendeten Cebil. Aus den Cebilsamen wird das Schnupfpulver hergestellt sowie eine Räuchermischung. C. Ratsch berichtet, dass über 20% der männlichen Bevölkerung am psychoaktiven Geschnupfe aktiv beteiligt war.³³⁷ Er begründet dies mit archäologischen Untersuchungen, geht aber in seiner Publikation nicht weiter drauf ein, wie diese Untersuchungen stattgefunden hatten.³³⁸ Aufgrund von fehlenden Waffen dieser Bevölkerungsgruppe in Überlieferungen geht man davon aus, dass diese friedlich zusammengelebt hatten. Für Ratsch ein Hinweis darauf, dass evtl. der tägliche Konsum des Schnupfpulvers ein starkes Bedürfnis nach Frieden auslöste.³³⁹ Die Kultur der Atacameños ist geprägt durch die Kunst wie Masken, Götterbilder, Mischwesen, Jaguare, Menschengesichter sowie abstrakte geometrische Muster usw.³⁴⁰ Bis in die heutige Zeit gibt es noch kleinere Atacameño Dörfer wie u.a. Caspana. Eventuell lagen auch andere Faktoren vor, die Waffen nicht notwendig machten. Unter anderem ist bei den Skythen der Einsatz von Cannabis in Form von pflanzlichen Drogen belegt sowie Opium, u.a. unter der Herrschaft von Alexander der Große. In diesen Fällen trugen Drogen sehr wohl zum Krieg bei. Möglich wäre in der Hinsicht nur, dass sich lediglich Cebil so auf den Körper auswirkte, sodass diese Droge friedlich machte. Auf der anderen Seite wird Cebil als Marihuana-Substitut angesehen und die berausende Wirkung lässt bereits nach kurzer Zeit wieder nach. Selbst wenn man bei den Atacameños keine Waffen archäologisch nachweisen konnte, schließt dies nicht aus, dass es keine gab. Selbst normale Alltagsgegenstände könnten als Waffen verwendet worden sein. *„Es gibt keinen Frieden für die Völker ohne Waffen, noch Waffen ohne Löhnung, noch Löhnung ohne Steuern.“* (Cornelius Tacitus³⁴¹).

³³⁵ Clottes/Lewis-Williams 1997, 14–17.

³³⁶ Ratsch 2009, 128.

³³⁷ Ratsch 2009, 128.

³³⁸ Ratsch 2009, 128.

³³⁹ Ratsch 2009, 128.

³⁴⁰ Ratsch 2009, 128.

³⁴¹ Römischer Historiker und Senator.

Teil II „regionale Fallbeispiele“

7. Spanische Levante: erster Fundkomplex

Der erste Fundkomplex, der hier vorgestellt werden soll, ist die Felskunst der spanischen Levante.

Der Begriff „Levante“ steht dabei nicht im Zusammenhang mit dem Begriff „Levante“ (Orient, Morgenland), der seinen Ursprung im Zusammenhang mit dem Sonnenaufgang (lat. Levare: aufgehen) hat.³⁴² Geografisch gesehen beschreibt er die Länder im östlichen Mittelmeer (Libanon, Palästina, Jordanien, Israel, Syrien). Die spanische Levante umfasst einen Großteil Ostspaniens.³⁴³ (Abb. 37 – 38)



Abbildung 37: Übersichtskarte Spanien mit Städten. Das Gebiet der spanischen Levante markiert. (Grafik erstellt anhand der Daten von Beltran 1982, 10.).

³⁴² David u.a. 2007, 400.

³⁴³ David u.a. 2007, 400.



Abbildung 38: Übersichtskarte der spanischen Levante mit den bedeutenden Fundkomplexen (Grafik erstellt anhand der Daten von Beltran 1982, 10.). (Legende siehe Anlage)

Bei der Kunst der spanischen Levante handelt es sich nicht um Höhlenbilder, sondern meist um monochrome Zeichnungen, die an geschützten Stellen an Felswänden, Abris und Felsnischen angebracht worden sind. Es wird eine leichte Sinterschicht als Schutzfilm über den Darstellungen angenommen, die so eine Konservierung ermöglicht hat. Aus diesem Grund sind die Felsbilder so gut erhalten geblieben. Das „neuzeitliche“ Benetzen der Darstellungen mit Wasser hat allerdings für eine Vielzahl an Beschädigungen und Zerstörungen gesorgt (u.a. Valltorta Schlucht).

Aufgrund der enormen Anzahl an Fundstellen wurden bei der Bearbeitung einige herausgestellt und genauer betrachtet. Der Mensch steht bei dieser Kunst im Mittelpunkt und die lineare Form des Spätmagdalénien wurde aufgenommen, fortgesetzt und übersteigert. Der geografische Raum

ist dabei nicht identisch. Die Bilder wirken belebt, die Personen befinden sich in einer zum Teil ausdrucksstarken Bewegung (tanzend, laufend, rennend, kletternd, kämpfend).

Es gibt u.a. Jagd-, Tanz-³⁴⁴ sowie Kampfdarstellungen, wobei anzumerken ist dass die Kunst ein Ausdruck des psychologischen Erlebens ist. Es findet eine Reflexion statt. Es macht den Anschein, als wären es „Erzählbilder“³⁴⁵, ohne dass wir die konkreten Geschichten dahinter heute noch erkennen. Es gibt auch kurze Sequenzen aus einer „Geschichte“, u.a. die „Honigernte“, vielfach auch Jagdszenen.

Da häufig dieselben Szenen dargestellt wurden, wie u.a. die Jagd, spricht dies auch dafür, dass die „Erzählbilder“ einen besonderen Ausschnitt aus einer damals bekannten Geschichte wiedergeben, oft begleitet von einer szenenhaften Darstellungsweise, in Kombination mit verschiedenen Tieren aber auch geometrischen Motiven (u.a. Zickzacklinien). Die Deutung dieser geometrischen Darstellungen ist unklar.

7.1. Datierung

Die Annahme, dass die Felsbilder aus dem Neolithikum stammen, wurde bereits von M. Santa-Olalla vertreten.³⁴⁶ Hingegen gab es auch früher die Meinung, dass die Felsbilder zumindest teilweise zur selben Zeit entstanden wie die eiszeitliche frankokantabrische³⁴⁷ Kunst.³⁴⁸

Diese unterscheidet sich von den Darstellungen der spanischen Levante aufgrund des Anbringungsortes (Höhlen, im geografischen Raum Südfrankreich und Nordspanien) und anhand der Ausführungsweise der sehr realistischen Darstellungen.

M. Almagro legte bereits 1954 fest, dass die Kunstwerke in einer nacheiszeitlichen Epoche entstanden sein müssen.³⁴⁹ Nach H.-G. Bandi sind die ehemaligen Künstler mesolithische Jäger

³⁴⁴ Eine der frühesten Darstellung eines Tanzes stammt aus Addaura bei Palermo und datiert in das Paläolithikum. Es handelt sich bei der Tanzdarstellung um eine Gravierung auf einer Felswand (Größe Bildfläche: 31 cm) in der Höhle Addaura (12.000 v. Chr.). Die Darstellung befindet sich 70 m über NN. Spätere Darstellungen von Tänzen stammen u.a. aus der Türkei. Vgl. Graziosi 1956, 122 – 127.; David 2007, 573. Die früheste Darstellung stammt erst aus dem 7. Jt. v. Chr. aus Çatal Höyük. Dort sind auf einem Bilderfries ein tanzender Jäger sowie ein Trommler zu sehen.

³⁴⁵ Die eigentliche Deutung dieser Struktursymbolik kann nur eine Person vornehmen, die diese Bilder „lesen“ kann. Die Bewegungen sowie auch die Handlungen können durch verschiedene Objekte angedeutet sein, die interpretiert werden müssen.

³⁴⁶ Vgl. Martíenz Santa-Olalla 1941/42, 1–24.

³⁴⁷ Die Verbreitung erstreckt sich von Südfrankreich (Dordogne, Les Eyzies, Pyrenäen) bis nach Nordspanien (kantabrisches Gebiet). Einige Höhlen liegen auch außerhalb des eigentlichen nordspanischen Bereiches wie u.a. La Pileta in Andalusien. Zu den bekanntesten Höhlen der frankokantabrische Kunst zählen u.a. Altamira, Pech-Merle, Niaux, Font-de-Gaume, Les Combarelles, Trois-Frères, Rouffignac usw. vgl. David u.a. 2007, 230.

³⁴⁸ Obermaier 1937, 477–498.

³⁴⁹ Vgl. Almagro 1954; Bandi u.a. 1964, 83.

gewesen, die lange Zeit im Gebirgsraum Ostspaniens aktiv waren.³⁵⁰ Als Gründe dafür führt Bandi ebenfalls an, dass weder Menschen aus dem Neolithikum noch aus dem Paläolithikum die Künstler waren. Seiner Meinung nach ist unwahrscheinlich, dass am Ende des Jungpaläolithikums in Ostspanien zwei verschiedene Kunstgruppen existierten. Dies begründet er damit, dass man durch Funde aus Parpalló³⁵¹ und von anderen Fundorten weiß, dass es in diesen Gebieten Ausläufer der frankokantabrische Kunst gab.

Da hier ebenfalls Malereien des „Levantestils“ auftreten, müsste dieser einer anderen Periode angehören.

Die teilweisen Übereinstimmungen von Levantestil-Tier-Darstellungen mit Darstellungen des frankokantabrische Stils deuten zwar auf eine Abfolge hin, liefern aber keine Hinweise auf eine Gleichzeitigkeit.³⁵²

Die häufigen Darstellungen von Menschen sowie die Tendenz zu Bilderzählungen sind zwei neue Elemente und unterscheiden sich damit von der frankokantabrische Kunst. Ähnliche wie bei den nordafrikanischen Bildern wurden Höhlen gemieden. Bei der frankokantabrische Kunst gibt es aber auch Beispiele, wo sich die Kunstwerke in nicht allzu tiefen Abris befinden (z.B. Cap Blanc³⁵³).

Die Mehrzahl der Tierdarstellungen zeigen Arten, die auch in der Nacheiszeit in Ostspanien existiert haben.³⁵⁴

Eine weitere zeitliche Einordnung nimmt Bandi anhand der folgenden Hinweise vor.³⁵⁵

Der Inhalt der Darstellungen spricht nach ihm dafür, dass diese von einem Jägervolk stammen und somit in das Mesolithikum datieren. Er stellt klar, dass obwohl zum Teil domestizierte Arten dargestellt wurden, dies zum einen unsichere Einzelfälle sein könnten und zum anderen sei das Auftreten von Haustieren in der Mittelmeerregion in einer nacheiszeitlichen Jägerkultur ebenfalls nicht ausgeschlossen.³⁵⁶

³⁵⁰ Vgl. Almagro 1954; Bandi u.a. 1964, 84 – 85.

³⁵¹ In der Nähe der spanischen Stadt Valencia gelegen beinhaltet diese Höhle eine enorme Anzahl (über 6000) an gravierten Plaketten mit den Darstellungen u.a. von Cerviden (Geweihträgern). David 2007, 578.

³⁵² Bandi u.a. 1964, 85.

³⁵³ Vgl. David u.a. 2007, 128.

³⁵⁴ Bandi u.a. 1964, 85.

³⁵⁵ Bandi u.a. 1964, 84 – 93.

³⁵⁶ Bandi u.a. 1964, 86.

Es besteht die Möglichkeit einer zeitlichen Überschneidung der Bauern- und Hirtenkulturen. Zudem könnten die Darstellungen der betroffenen Tiere darauf basieren, dass diese bei einer benachbarten Gruppe gesehen, eingetauscht oder geraubt wurden.³⁵⁷

Ferner wäre es seiner Meinung nach ebenfalls möglich, dass es durch äußere Einflüsse bedingt bereits zu ersten Ansätzen der Tierhaltung kam. Die Region, in der die Kunstwerke angefertigt wurden, ist ein hügeliges Hinterland der Küstenzone. Er nimmt an, dass es sich hierbei um ein Rückzugsgebiet handelt. Dies lässt daher seiner Meinung nach die Vermutung zu, dass die eigentliche Küstenzone von einer anderen Bevölkerung besetzt war.³⁵⁸ Hierfür schlägt er die Grotten- oder Almeriakultur vor.³⁵⁹ Die Annahme der Existenz als Rückzugsgebiet wird seiner Meinung nach auch dadurch bestärkt, dass maritime Szenen fehlen wie z.B. Fischereiszenen oder Bootsdarstellungen.³⁶⁰

Demzufolge war die Meeresküste den Künstlern nicht zugänglich gewesen. Tatsächlich fehlen bei den Darstellungen die maritimen Motive, wohlgleich die Stellen nicht weit im Landesinneren lagen.

Bei einer Darstellung in der Covacho de Cogul (Roca dels Moros) soll es sich laut der Datenbank von M. Almgra Basch, CSIC (Corpus de Pintura Rupestre Levantina)³⁶¹, um die Darstellung eines Fisches (pez) handeln. Die Darstellung ist 24,5 cm lang und wurde 1972 entdeckt. (Abb. 39)

³⁵⁷ Bandi u.a. 1964, 86.

³⁵⁸ Bandi u.a. 1964, 88.

³⁵⁹ Bandi u.a. 1964, 89 – 90.

³⁶⁰ Bandi u.a. 1964, 87.

³⁶¹ <http://161.111.45.100/AAR/menu>



Abbildung 39: Covacho de Cogul (Roca dels Moros). Detailansicht. Vermutliche Darstellung eines Fisches. (Quelle: Datenbank von M. Almgra Basch, CSIC (Corpus de Pintura Rupestre Levantina 161.111.45.100/AAR/frames.php).

Die Entfernung Felsbildern zu den Küsten wird im späteren Verlauf der Arbeit erneut aufgegriffen, sie kann sehr stark variieren.

Die fehlenden maritimen Motive in der spanischen Levante können daher darauf zurückzuführen sein, dass die Bevölkerung nicht in den Gebieten des Mittelmeers heimisch war; aber auch dafürsprechen, dass sie den Motiven keinerlei Bedeutung zugesprochen hatten. Andererseits befinden sich einige Fundkomplexe in direkter Nähe zum Meer, sodass eine „Abgrenzung“ zum Meeresgebiet ausgeschlossen werden kann, wie u.a. die Abris de l'Apotecari (Tarragona) – ca. 3 km Luftlinie vom Meer entfernt – sowie Cueva de la Higuera – Isla Plana (Murcia) –ca. 1 km Luftlinie vom Meer entfernt. Der Großteil der Fundkomplexe liegt allerdings weit entfernt vom Meer.

Anhand der Darstellungsweise der Menschen lassen sich verschiedene „Typen“ ausmachen. Die Gründe dafür müssen laut Bandi keine stilistischen Besonderheiten sein, sondern könnten

tatsächlich verschiedenen Bevölkerungsgruppen entsprechen. Die verschiedenen Typen von Menschen könnten dabei meiner Meinung nach auch im Zusammenhang mit verschiedenen Künstlergruppen stehen. Auf der anderen Seite stellt er ebenfalls fest, dass gerade bei Kampfszenen keine unterschiedlichen „Typen“ dargestellt wurden (z.B. Les Dogues, Castellón).

Die Männerfiguren wurden fast immer komplett oder teilweise ohne Bekleidung dargestellt, was seiner Meinung nach für eine relativ warme Klimaphase spricht.³⁶² Er möchte dabei gerne an das Klimaoptimum des 4./3. Jts. v. Chr. denken. Weitere Hinweise sieht er in der Bekleidung der Frauen in den Darstellungen. In einigen Darstellungen sind „Glockenröcke“ zu erkennen. Das könnte nicht nur auf die Verwendung gewebter Stoffe hindeuten, sondern auch auf Einflüsse aus dem minoischen Kreta hinweisen.³⁶³

Aus heutiger Perspektive würde ich einige Kritikpunkte an der Aufzählung vorbringen. Unter anderem bezog er seine Datierung auf die Tatsache, dass die Menschen mit wenig oder ohne Bekleidung dargestellt wurden, was dafürspricht, dass es in der Zeit warm gewesen sein muss. Denkt man nun an Darstellungen in Form von Statuetten oder Malereien aus dem Paläolithikum, in welchem das Klima kühler gewesen war, dann fällt auf, dass in paläolithischen Darstellungen nur wenig oder gar keine Bekleidung dargestellt worden ist. Die Darstellungen müssen somit nicht ein reales Abbild der damaligen Kultur liefern.

Eine genaue Datierung der Felsbilder der spanischen Levante erweist sich als schwierig. Es gibt schon seit Jahren verschiedene Forschungsansätze. Die Schwierigkeiten liegen auch in den unterschiedlichen Stilen: naturalistisch bis hin zu schematisch inkl. der Zeichen und Symbole (geometrische Muster). Auch anhand von Überlagerungen lässt sich keine Chronologie festlegen. H. Breuil nimmt beispielsweise an, dass der Beginn der Levantekunst im Gravettien lag und ihren Höhepunkt im Epigravettien und Magdalénien erreichte. Den naturalistischen Stil gliedert er ins Mesolithikum ein, den schematischen Stil ins Neolithikum sowie in die Bronzezeit.³⁶⁴

L. Pericot hingegen datiert die Anfänge der Kunst ins Epigravettien und ins Magdalénien, das Ende bestimmt er mit dem Einsetzen der schematischen Kunst im Neolithikum. Die schematische Kunst datiert er in die Bronze- bis Eisenzeit.

³⁶² Bandi u.a. 1964, 89.

³⁶³ Bandi u.a. 1964, 89.

³⁶⁴ Beltran 1982, 61.

Martín Almagro sowie auch Bandi hingegen gehen davon aus, dass die Levantekunst ihren Ursprung im Mesolithikum hatte und sich dann im Laufe des Neolithikums weiter fortsetzte und entwickelte. Den schematischen Stil schreiben sie ebenfalls der Bronze- sowie Eisenzeit zu.³⁶⁵ Laut Pere Bosch Gimpera und Sergio Ripoll soll sich die naturalistische Kunst demzufolge bis hin zum schematischen Stil entwickelt haben. Dies deckt sich aber nicht mit der Gegebenheit, dass es Regionen gibt, wo schematische Kunst auftritt, aber keine im naturalistischen Stil.³⁶⁶ In manchen Gebieten treten die verschiedenen Stile auch parallel auf. Es wird zudem angenommen, dass fremdartige Einflüsse in Form eines „Imports“ von künstlerischen Gedankengängen zu einem Verfall der Levantekunst geführt haben können. Diese neuen Anregungen kamen aus dem östlichen Mittelmeerraum während der Kupfersteinzeit. Der Stil veränderte sich, erkennbar beispielsweise an der Darstellung des „Reiters“ von El Cingle de la Mola Remigia erkennen kann.³⁶⁷ Durch seinen markanten Helm und die konkrete Nutzung eines Reitpferdes wird davon ausgegangen, dass sie nicht vor 1200 v. Chr. datieren kann. Der Stil ist wieder sehr naturalistisch. Eine weitere Möglichkeit die Darstellungen zu datieren erfolgte über stilistische Vergleiche und die absolute Datierung über Calcimoxalatschichten. Es wird angenommen, dass die meisten Darstellungen zwischen dem 8. und 3. Jt. v. Chr. entstanden.³⁶⁸ Die Gewalt- und Kampfdarstellungen, die dadurch charakterisiert sind, dass die Figuren in einem halbschematischen Stil in Form von einfachen Strichen ausgeführt wurden, datieren vermutlich ca. 5500–3000 v. Chr. oder sogar kupferzeitlich ca. 3000–2200 v. Chr.³⁶⁹ Bei den Darstellungen mit einem doppelt S-förmigen geschwungenen Recurve- oder Reflexbogen (spanische Levante sowie auch in Nordafrika) liegt die Datierung vermutlich im 4. oder 3. Jt. v. Chr. Festgemacht wird dies anhand von vergleichbaren Darstellungen aus Ägypten, dem Vorderen Orient, dem nördlichen Kaukasus sowie Mitteldeutschland.³⁷⁰ Im Jahre 2017 wurden Fundkomplexe (57) in Spanien³⁷¹ (42), Portugal (14) und ein Fundkomplex in Marokko (Ifri N'ammur o Moussa) neu datiert mithilfe von DNA-Analysen. Diese kamen ebenfalls zu der Erkenntnis, dass die Fundkomplexe ins Neolithikum und darüber hinaus datieren.³⁷²

³⁶⁵ Beltran 1982, 61.

³⁶⁶ Beltran 1982, 61–62.

³⁶⁷ Beltran 1982, 61.

³⁶⁸ Risch/Meller 2015, 119.

³⁶⁹ Risch/Meller 2015, 119–120.

³⁷⁰ Risch/Meller 2015, 119–120.

³⁷¹ Wobei der Fundkomplex Es Forat de ses Aritges sich auf der Balearen Insel – Menorca befindet.

³⁷² Vgl. Szécsényi-Nagy u.a. 2017.

Ferner wurde auch die Datierung anhand von feinen Calcimoxalatschichten festgelegt. Diese Calcimoxalatschichten befinden sich über den Bildern.³⁷³ Es liegt daher die Vermutung nahe, dass der Großteil der Bilder zwischen dem 8. und dem 3. Jt. v. Chr. entstand.³⁷⁴

Es lassen sich zudem verschiedene Stile in den Darstellungen ausmachen. Diese Veränderungen der Darstellungen konnten sehr gut auf Veränderungen in der Landschaft/Umgebung beruhen. Die verschiedenen Stile werden im Anschluss erneut aufgegriffen.

Die Veränderungen betreffen dabei den Stil der Darstellungen und nicht die reinen Motive an sich. Weiterhin kam man in diesen Zusammenhang zu dem Ergebnis, dass die damalige Bevölkerung Verbindungen zu Mitteleuropa und Asien hatte. Dies ist in Bezug auf den Austausch bzw. die Frage der Herkunft der spanischen und nordafrikanischen Felsbilder von Bedeutung. Mit der Annahme, dass die ehemaligen Bewohner der spanischen Levante aus Mitteleuropa/Asien stammen könnten, kann eine Einwanderung aus Nordafrika und eine damit verbundene Tradition ausgeschlossen werden. Vielmehr spricht dies für einen Austausch von Nord nach Süd.

7.2. Topografie

Die Landschaft in diesem Gebiet ist sehr vielfältig. Das Gebiet umfasst im Norden das Vorland der Pyrenäen (Provinz Huesca) bis hin zum Mittelmeer, das Gebiet um Tarragona im heutigen Katalonien, von dort aus die Mittelmeerküste entlang, über die heutigen Städte Castellon de la Plana, Valencia, Alicante, bis zum südlichsten Punkt des heutigen spanischen Festlandes im Gebiet um Malaga. Von dort aus erstreckt sich das Gebiet der spanischen Levante weiter landeinwärts, im Osten bis in die heutige Region Cádiz, Jaén, Cuenca, Teruel und bis Huesca im Norden.

Diese Landschaft bestimmte das Leben und die Jagdmöglichkeiten der damaligen Bevölkerung. Dabei kann sich das Klima je nach Region unterscheiden. Es dominiert Kalk- und Sandstein.

Die UNSECO listet in dem hier genannten Bereich 727 Fundorte auf, unterteilt man diese in ihre weiteren namentlichen Einteilungen, z.B. La Sarga, Abri I; La Sarga, Abri II; La Sarga, Abri III, ergeben sich 797 Fundkomplexe. Darin inbegriffen sind allerdings auch 13 ausschließlich paläolithische Fundstellen (Cova de Reinós, Cova Fosca, Cueva Ambrosio, Cueva de la Fuente del

³⁷³ Risch/Meller 2015, 119. sowie Ruiz López u. a. 2009.

³⁷⁴ Risch/Meller 2015, 119.

Trucho, Cueva del Nino, Cueva de la Hoz en Santa María del Espino, Cueva de los Casares, Cueva del Turismo, Cueva de las Ovejas, Cueva del Reno, Arco I, Arco II, Cueva de Jorge und Cueva de las Cabras). In Cueva del Nino gibt es ebenfalls Darstellungen des Levantestils, die anderen genannten Fundkomplexe enthalten ausschließlich paläolithische. Des Weiteren listet die UNSECO auch die Fundkomplexe auf, wo ausschließlich „andere“ Stile (5) gefunden wurden.

Bei der Vielzahl an Fundkomplexen mit der Kategorie „andere“ befinden sich zusätzlich Darstellungen der oben genannten Stile. (vgl. Tab. 2)

Somit muss man von der Gesamtanzahl von 797 Fundkomplexen 18 Fundkomplexe abziehen, die ausschließlich andere oder paläolithische Malereien enthalten. Somit ergibt sich eine Gesamtanzahl von 779 Fundstellen mit Darstellungen im levantinischen, schematischen oder makro-schematischen Stil. Anhand der Häufigkeiten der Fundstellen in Bezug auf die Provinzen lassen sich ebenfalls gewisse Konzentrationen feststellen (Abb. 40; Tab. 3)

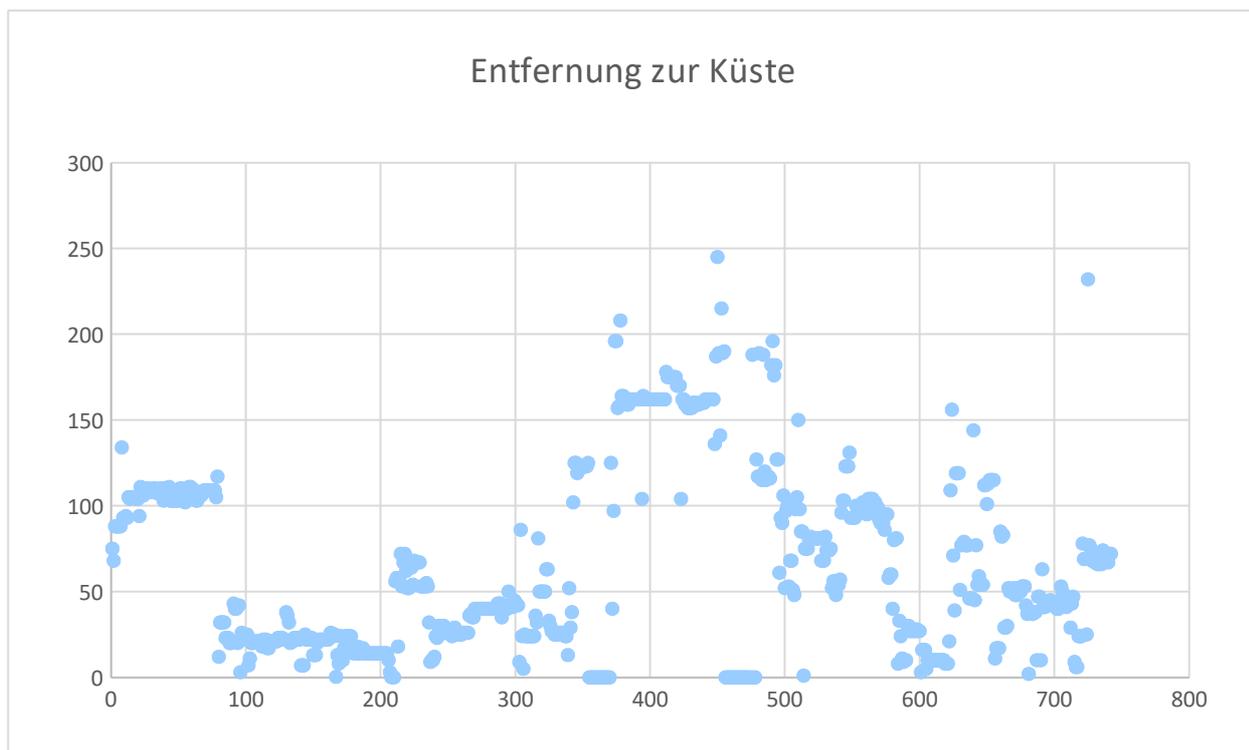


Abbildung 40: Anzahl der Fundkomplexe in den einzelnen Provinzen. (Grafik selbst erstellt).

Provinz	Anzahl von Fundstelle
Albacete	79
Alicante	130
Almería	25
Barcelona	5
Castellón	102
Cuenca	29
Granada	2
Guadalajara	2
Huesca	78
Jaén	42
Lleida	16
Murcia	72
Tarragona	39
Teruel	33
Valencia	69
Zaragoza	18

Tabelle 3 Anzahl der Fundkomplexe in den einzelnen Provinzen. (Grafik selbst erstellt).

Die Abris mit den Abbildungen befinden sich meist auf einer Höhe von 600 bis 1000 m über dem Meeresspiegel nahe der Küstenebene, sind aber meist etwas weiter im Landesinneren gelegen. In der unmittelbaren Nähe befanden sich meist Flussläufe, auch wenn diese über die Sommermonate nicht wasserführend waren.

Geografisch ist die Landschaft sehr vielfältig, geprägt von flachen Küstenregionen bis hin zu Hochebenen und massiven Gebirgen. Die Gebiete sind zum Teil noch in der heutigen Zeit sehr unwegsam und bewachsen. Es wird davon ausgegangen, dass die damalige Landschaft mit einem mediterranen Buschwald bewachsen war. Eine sehr gute Grundlage für die damalige Bevölkerung, um gute Erfolge bei der Nahrungsmittelbeschaffung zu erzielen.

Geologisch gesehen lassen sich anhand der heutigen Provinzen Unterschiede ausmachen. Zum Teil findet man unebenes Tafelland vor, u.a. im heutigen Katalonien, wo sich die Abris in einer eher niedrigen Höhenlage befinden.

Im Gegensatz dazu gibt es auch Regionen mit Felsbildern, die sich in den Bergmassiven und dementsprechend in einer höheren Lage befinden. Es lässt sich somit keine spezielle Vorliebe für bestimmte Regionen oder Höhen ausmachen.

Auch das Klima unterscheidet sich je nach Provinz.

Die Verteilung von Nord nach Süd im ostspanischen Gebiet wirkt dennoch isoliert, wie ein Band, das sich an der Ostküste des heutigen Spaniens abzeichnet. Es wurden daher keine Unterschiede in der Standortwahl vorgenommen.

Die Landschaft ist überwiegend geprägt durch Sand- sowie Kalkstein. Sand – sowie Kalkstein sind sehr gut geeignet für das Auftragen der Farben.

Bezüglich der Höhenlage lassen sich keine „Vorlieben“ ableiten, es wird allerdings deutlich, dass die Anzahl der Fundkomplexe ab einer Höhe von über 1400 m abnimmt, die durchschnittliche Höhe der Fundkomplexe liegt bei 753 m. (Abb. 41 -42)

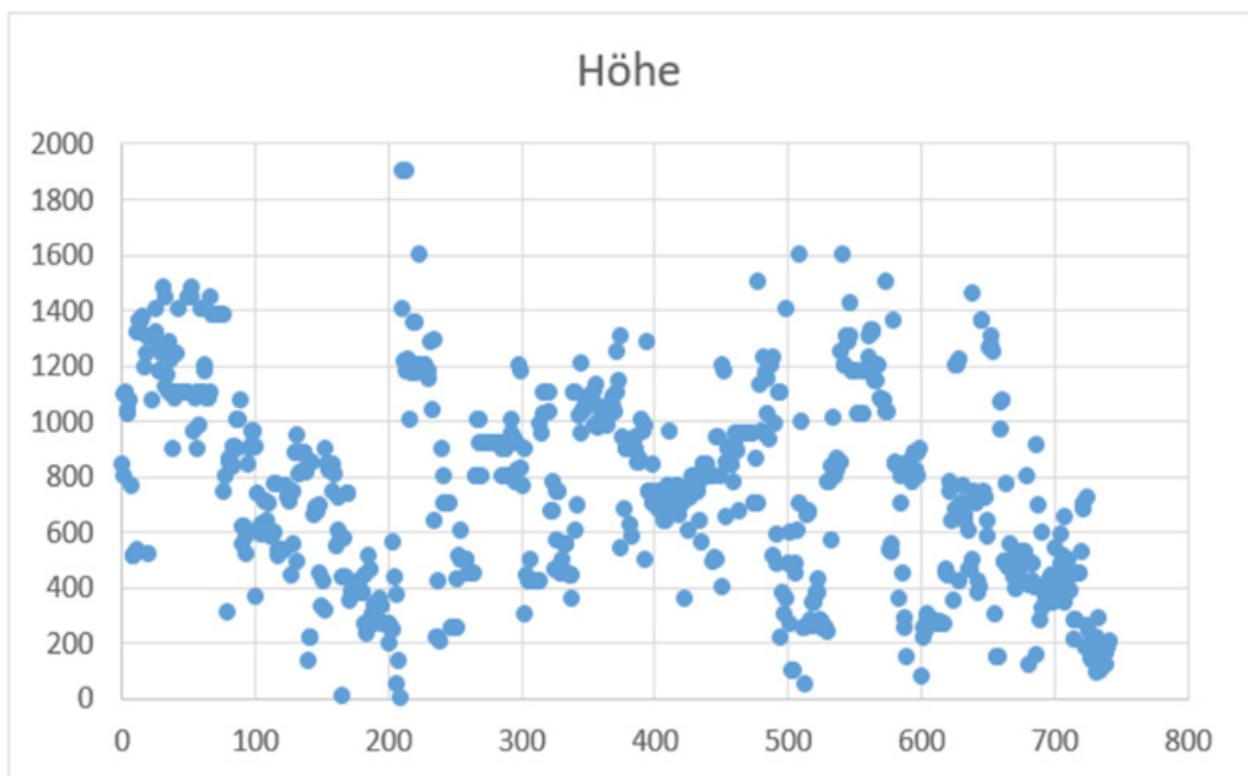


Abbildung 41: Mengenmäßige Verteilung der einzelnen Fundkomplexe anhand der Höhenlage. (Grafik selbst erstellt).

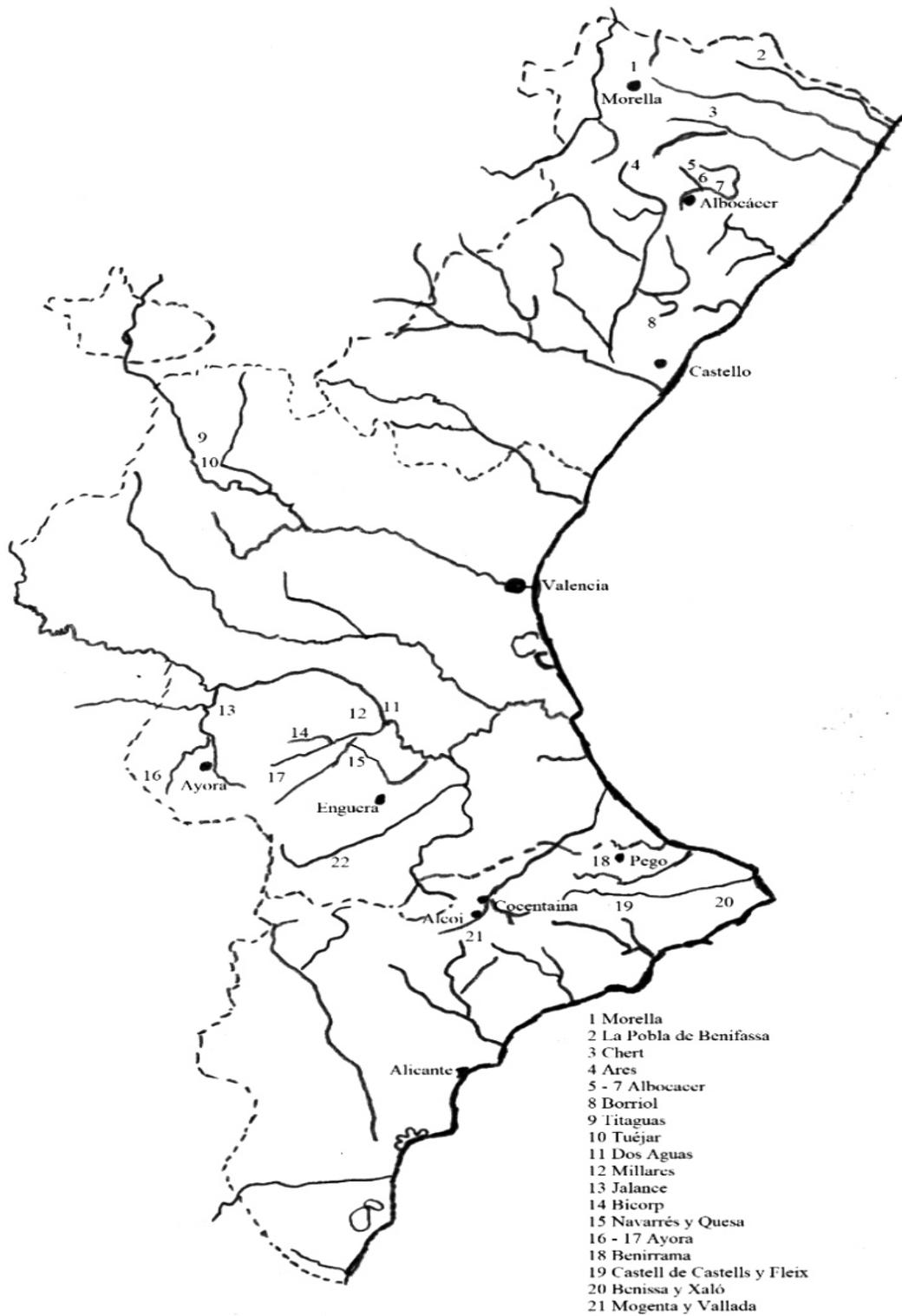


Abbildung 42: Karte. Spanische Levante mit bedeutenden Felsbilder - Zentren (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 92, Fig. 4.)

Wie bei den paläolithischen Darstellungen, allerdings nicht in der ausgeprägten Form, wurden bei den Darstellungen der spanischen Levante der Untergrund bzw. die Beschaffenheit des Felsens teilweise in die Darstellungen einbezogen. Es wurde meist eine glatte, freie Fläche ausgewählt. Die Darstellungen wurden allerdings von der Felswand begrenzt, was bei einer menschlichen Darstellung bei Los Grajos so wirkt, als würde sich der Mensch bücken. Im Fall der Jagddarstellung von El Prado del Navazo befindet sich die menschliche Darstellung direkt an jener Stelle, an der sich in der Felswand eine kleine Nische befindet. Ähnliches kann man bei der berühmten Darstellung der Honigernte bei der Cueva de la Araña bei Bicorp erkennen. Auch hier befinden sich Löcher in der Felsoberfläche, die in die Darstellung mit einbezogen worden sind. Auf der anderen Seite dieser Felsenwand befinden sich noch weitere zahlreiche natürliche Löcher, die nicht Teil der Darstellungskomposition sind. (Abb. 43)



Abbildung 43: Cueva de la Araña. Felswand mit Darstellungen im unteren Bereich. (Foto: Daniela Groth).

Im unteren Teil befinden sich Darstellungen von Hirschen, wobei einer vertikal angeordnet ist, links neben dieser Darstellung befinden sich Zickzacklinien sowie die Darstellung der „Honigernte“ rechts davon. (Abb. 44)



Abbildung 44: Cueva de la Araña. Felswand mit Darstellungen im unteren Bereich – Detailansicht. (Foto: Daniela Groth).

Vielleicht wurden zum Teil auch gerade jene Abris genutzt, bei denen es möglich war, den Untergrund mit in die bildlichen Darstellungen einfließen zu lassen. Allerdings wurden die „Löcher“ nicht immer in die Bildkomposition aufgenommen.

Die Felsoberfläche bei dem in der Nähe befindlichen Fundkomplex Balsa Calicanto weist ebenfalls eine weniger glatte Oberfläche auf. Dort sind zum Teil starke Unebenheiten vorhanden. Der überwiegende Teil des Felsens ist allerdings glatt und eben und weist keine Vertiefungen

natürlichen Ursprungs auf. Diese glatte Oberfläche ermöglichte eine bessere Darstellungsweise. Des Weiteren wurden zwar Darstellungen der Jagd gezeichnet, aber keine umgebende Landschaft. Auf Details wie Jagdwaffen oder auch Körbe und Köcher hingegen wurde nicht verzichtet wie u.a. bei den Darstellungen in der Gasulla Schlucht/Ares del Maestre, wo Frauen zusammen mit Körben dargestellt worden sind. Weitere Darstellungen von Körben stammen u.a. aus der Valltorta Schlucht (Cueva Saltadora). Dies spiegelt zugleich die Kultur der Bevölkerung wider. Andere Objekte des täglichen Lebens wurden hingegen nicht gezeichnet, u.a. die Behausungen oder andere Szenen des täglichen Lebens. Diese sind beispielsweise für Nordafrika belegt.

7.3. Wirtschaftsformen der Produzenten der Felskunst

Wie neuere Untersuchungen gezeigt haben, datieren die Felsbilder in das Neolithikum bzw. in die Kupferzeit. Die Bevölkerung wurde zu dieser Zeit sesshaft und die Domestizierung der Tiere trat in den Vordergrund. Durch die veränderte Lebensweise mussten auch Veränderungen im Lebensumfeld geschaffen werden. Die Keramikherstellung wurde entwickelt und damit auch die Vorratshaltung.

Es wird angenommen, dass die damalige Bevölkerung mit der des Capsien in Nordafrika identisch war.

Die Felskunst³⁷⁵ im heutigen Spanien ist nicht das erste Zeichen von Parietalkunst in diesem Land. Bereits im Jungpaläolithikum (40.000–10.000 v. Chr.), während des Aurignacien bis zum Magdalénien, ist sie im spanischen Raum verbreitet. Die Konzentration liegt im Norden des Landes und stimmt nicht mit dem Gebiet der späteren neolithischen Felskunst überein. Es kann daher nicht von einer kontinuierlichen Tradition in diesem bestimmten Gebiet gesprochen werden.

Die Themen der Felsmalereien bzw. deren Stile sind über eine weite Entfernung überliefert. Dies spricht für einen Austausch der jeweiligen Gruppen untereinander, aber auch für eine gewisse Mobilität der damaligen Bevölkerung. Durch neue und andere Strategien, die sie so erlernten und erfuhren, konnten sie das Überleben sichern. Die Cardialkeramik beispielsweise wurde in verschiedenen Gebieten Spaniens gefunden, was für einen Kontakt und Austausch zwischen den Bevölkerungsgruppen der Regionen der heutigen Provinzen Valencia und Andalusien spricht (z.B.

³⁷⁵ Darstellungen der Felskunst wurden sogar auf Sonderprägungen von Briefmarken (1967) herausgegeben (Spanien Michel Nr. 1665-1674).

Cova de la Sarsa³⁷⁶: Gräber mit der Keramikgefäßen; Coveta Emparedada, Cova de Dalt oder Forat de l'Aire Calent: Gräber mit der Keramikgefäßen).

Die UNESCO listet über 750 Fundorte³⁷⁷ in Ostspanien auf, die die Felskunst der spanischen Levante aufweisen. Diese 758 Fundkomplexe verteilen sich über den gesamten ostspanischen Raum und können in verschiedene Regionen/Gebiete eingeteilt werden. Innerhalb dieser Regionen (Katalonien, Andalusien, Murcia, Valencia, Aragón, Kastilien, La Mancha) zeichnen sich wiederum gewissen Konzentrationen ab.

Geologische Gegebenheiten dürften eine Ursache dafür sein. Die Erhaltungsbedingungen für diese Kunstwerke waren über viele Jahrtausende hinweg aufgrund der klimatischen Gegebenheiten, trockenes Klima, hervorragend. Sie ermöglichten es, dass diese Werke, wenngleich sie sich nicht in geschützten inneren Teilen der Höhlen befanden, so gut erhalten geblieben sind.

7.4. Forschungsgeschichte

Die Kunstwerke der spanischen Levante wurden bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts von dem Dichter Lope de Vega (1562–1635) beschrieben.^{378 379} Am Ende des 19. Jahrhunderts wiesen dann auch die ersten Heimatforscher auf diese Kunstwerke hin.³⁸⁰ Die Erforschung selbst begann aber erst im 20. Jahrhundert, als man deren Bedeutung erkannte. 1903 begann die Erforschung der Felsbilder. In diesem Jahr fand der spanische Archäologe J. Cabré Aguiló (1882–1947) in der Provinz Teruel (Ostspanien) die Felsbilder von Calapatá (Abri von Roca de los Moros).³⁸¹ Zu einer umfangreichen Untersuchung dieser Felsbilder kam es allerdings erst ab 1908 durch den französischen Prähistoriker H. Breuil (1877–1961).³⁸² Er entwickelte ein Datierungs- und Entwicklungsschema der Fundkomplexe. 1915 wurde dann das erste umfangreiche Werk zu diesem Thema von J. Cabré Aguiló mit dem Titel „El arte rupestre en España“ publiziert.³⁸³ 1917 veröffentlichte E. Herández Pacheco (1872–1965) den Fundkomplexe Morella la Vella und 1924 die Werke des Fundkomplexes der Cueva de la Araña.³⁸⁴ Ab dem Jahr 1917 beteiligte sich dann

³⁷⁶ Makroschematischerstil.

³⁷⁷ Erhebung aus dem Jahr 1998.

³⁷⁸ Lope de Vega hat die Komödie „Las Batuecas del Duque de Alba“ 1598 geschrieben, in der er die Felsbilder in Las Batuecas erwähnte.

³⁷⁹ Beltran 1982, 14. Sowie Bandi u.a. 1964, 157.

³⁸⁰ Beltran 1982, 14.

³⁸¹ Bandi u.a. 1964, 67.

³⁸² Bandi u.a. 1951, 157.

³⁸³ Beltran 1982, 14 – 15.

³⁸⁴ Beltran 1982, 15.

auch der deutsche Prähistoriker H. Obermaier (1877–1946) an den Untersuchungen. Obermaier bearbeitet u.a. die Kunstwerke in der Valltorta- und Gasulla- Schlucht (Castellón).³⁸⁵ In den Jahren 1971–1976 erfolgten erste systematische Untersuchungen und Dokumentationen der Felsbilder u.a. in Albrarracin, El Cogul, La Valltorta und Cingle de la Centro. Im Jahr 1992 begann ein neues Forschungsvorhaben zur Digitalisierung der Felsbilder durch des Centro de Estudios Históricos in Madrid.

7.5. Technik und Ausführung

Die Darstellungen sind meist einfarbig und flächig, nur in wenigen Fällen polychrom. Es lassen sich keine speziellen „Vorlieben“ anhand der Orientierung der Abris ausmachen, viele sind nach Westen hin geöffnet. Dabei denkt man zwangsläufig an den Verlauf der Sonne, die im Westen untergeht. So könnten die Darstellungen dann dort gezeichnet worden sein, wo das Licht und auch die Sonneneinstrahlung am günstigsten waren. So boten nämlich die Felsüberhänge kaum Schutz.

Dabei könnten eher die Höhenlage der Abris und der damit verbundene Blick oder die Landschaft und das Jagdwild eher als Beweggründe herangezogen worden sein. Die Abris ermöglichten eine gute Sicht ins Tal und auf die darunter befindlichen Beutetiere.

Die Bilder wirken lebendig und szenenhaft, häufig werden Gruppen dargestellt. Schon im vorangegangenen Paläolithikum traten vereinzelt Gruppendarstellungen auf, allerdings nicht in dieser Konzentration.

Die Szenen der ostspanischen Levante können dabei unterschiedliche Inhalte haben. Es handelt sich um Darstellungen mit Tieren, von Kämpfen und Tänze sowie Jagddarstellungen. Eine Besonderheit der „Gewaltdarstellungen“ sind die sogenannten „Hinrichtungsszenen“.³⁸⁶ Diese Darstellungen (u.a. Cova Remigia-V) zeichnen sich dadurch aus, dass jeweils eine Gruppe an Bogenschützen eine oder mehrere unbewaffnete Personen angreift oder tötet.

Zum Teil findet man Einzelbilder vor, aber auch szenenhafte Darstellungen wie u.a. Jäger bei der Jagd mit den typischen Attributen.

³⁸⁵ Bandi u.a. 1964, 69.

³⁸⁶ Risch / Meller 2015, 122, Abb. 5.

Die Darstellungen wirken teilweise wie eine Komposition aus Motiven aber auch wie eine Anordnung aus voneinander unabhängigen Motiven, die ohne jeglichen Zusammenhang zusammen abgebildet wurden.

Einzel motive aber auch Kompositionen aus verschiedenen Szenen beschreiben die damalige Kunst. Die Bilder können einzeln oder auch als geschlossen betrachtet werden. Zum Teil sind dabei die Personen eng zusammen angeordnet, wie bei den Kampfszenen, aber auch als einzelne Elemente, wie ein Bogenschütze, der allein dargestellt wurde. Er wirkt dabei auch bewegt, dies deutet somit ebenfalls auf eine aktive Handlung hin. Die Anordnung wirkt zum Teil zufällig. Einige Tiere werden auch in einer schrägen Perspektive dargestellt. Durch diese schräge Perspektive wirkt es so, als würden die Tiere schweben. Dies könnte ebenfalls im Zusammenhang mit Schamanismus gedeutet werden. Es macht zugleich deutlich, dass es keine bestimmten Regeln bei der Anordnung der Motive gab. Diese sind zum Teil auf der gesamten Fläche der Felswand verteilt, aber auch in gewissen Konzentrationen angeordnet. Es lässt sich allerdings erkennen, dass die Motive in einer Höhe angebracht wurden, die für damalige Künstler leicht erreichbar gewesen sein könnte, nicht in extremen Höhen oder direkt über der Abbruchkante. Die Bilder konnten somit ohne großen Aufwand angebracht werden und durch das Tageslicht war keine weitere Beleuchtung notwendig. Dies hat aber auch den Nachteil, dass die Motive ungeschützt der Witterung ausgesetzt waren. Das lässt sich auch anhand der verschiedenen Größen feststellen. Selbst bei ein und demselben Fundkomplex kann die Größe der Darstellungen variieren.

7.5.1. Verschiedene Stile / Stufen in der Kunst

Wie bei der Kunst in Nordafrika lassen sich auch hier verschiedene Stufen bzw. Stile ausmachen.

Die Kunst der spanischen Levante kann in verschiedene Stile eingeteilt werden: Eine mögliche Einteilung stammt aus dem Jahr 1999 von A. Moure (144-145).³⁸⁷ Er legt u.a. fest, dass die größeren, naturalistischen Darstellungen die älteren sind.³⁸⁸

Eine weitere Einteilung, wenn gleich älter, stammt von E. Ripoll aus dem Jahr 1964.³⁸⁹ Er legt folgende vier zeitliche Abschnitte fest:

³⁸⁷ Moure Romanillo 1999.

³⁸⁸ Moure Romanillo 1999, 144–145.

³⁸⁹ Ripoll 1964, 171.

A.) naturalistische Phase: erste Periode, präsentiert durch die Stiere von Albarracín (große, weiße, rote Stiere) von Albarracín); durch die Hirsche von Calapatá sowie durch die Stiere von La Gasulla, Ladruñán, Santolea, Mas del Llorç, sowie den Hirsch von La Araña;

B.) stilisierte, statische Phase: Darstellungen von stilisierten Menschen, naturalistischen Tieren;

C.) stilisierte, dynamische Phase: Jagd- und Kampfszenen (La Gasulla, La Valltorta, Val del Charco del Amarga, Alacón);

D.) Übergangsphase zur schematischen Malerei: sehr schematisch (Albarracín, Cuenca, Alacón, Vélez Blanco)³⁹⁰.

Ripoll stellt ebenfalls fest, dass sich in der Phase B das Klima und dadurch auch die soziale Struktur geändert hatte. In der Phase B und C nimmt er daher auch das Ankommen der ersten Neolithiker an.³⁹¹

Bei einigen Darstellungen in der spanischen Levante fällt auf, dass in ein und demselben Bild eine Figur unverhältnismäßig groß dargestellt ist. In der Cueva de la Araña I/II ist es beispielweise ein überproportional großer Mensch, der sich im unteren Teil der Darstellungen befindet. Von diesem sind allerdings nur die Füße, Beine und der Rumpf erhalten, die Arme sowie der Kopf fehlen. Umgeben wird er u.a. von einem Vierfüßler, der gegenüber dem Menschen klein wirkt, sowie von Bogenschützen und weiteren Tieren.

In der benachbarten Cueva de la Araña III ist es die Darstellung eines Stieres, der unverhältnismäßig groß ist. Er befindet sich im oberen rechten Rand des Bildes. Unter dem Stier befinden sich zwei kleinere Ziegen und im weiteren Verlauf des Bildes Bogenschützen. In dieser Felswand befinden sich wie in der Cueva de la Araña I/II natürliche Löcher, die allerdings nicht in die Darstellungen einbezogen wurden.

Ähnlich verhält es sich bei der Darstellung des Hirsches aus Val del Charco del Agua Amarga. Dieser ist ebenfalls bedeutend größer als die restlichen Darstellungen im Bild.

In La Cova Remigia ist es wiederum die Darstellung eines Menschen, der durch seine Größe wie ein Riese wirkt im Vergleich zu den restlichen Darstellungen. Es wirkt in diesen Fall allerdings nicht so, als gehöre er nicht in das Bildmotiv, sondern er ist Teil des Motives, auch wenn seine Größe proportional gesehen nicht dazu passt. Am ehesten lässt es sich damit erklären, dass diese

³⁹⁰ Ripoll 1964, 171–172.

³⁹¹ Ripoll 1964, 174–175.

Gestalten eine andere Bedeutung hatten und daher größer abgebildet wurden. Es liegt eine sogenannte „Bedeutungsperspektive“ vor.

Eine weitere Möglichkeit wäre, dass diese Darstellungen entweder von verschiedenen Künstlern gefertigt wurden oder zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden. In den Fällen, in denen die übergroßen Darstellungen nicht direkt einen Bezug zu den restlichen haben, wie beispielsweise der Stier in der Cueva de la Araña III, der sich zudem im oberen Bereich befindet, könnte es ebenfalls möglich sein, dass dieser zu einem anderen Zeitpunkt als die anderen Darstellungen gezeichnet worden ist.

Die zeitliche Spanne, die dann zwischen den Darstellungen liegt, lässt sich allerdings nicht genau ableiten.

Gründe für die unterschiedlichen Größen lassen sich nicht erkennen. Am ehesten liegen sie in der Bedeutung der Darstellung, oder es waren verschiedene Künstler zu unterschiedlichen Zeitpunkten beteiligt.

Die Darstellungen der spanischen Levante unterscheiden sich ikonographisch von den paläolithischen Darstellungen der Höhlenkunst sowie den späteren bronzezeitlichen Darstellungen im heutigen spanischen Gebiet. Eine bekannte bronzezeitliche Darstellung befindet sich in der Gasulla Schlucht/Cingle de la Remigia, sie stellt einen Reiter mit Helm dar.³⁹² Anhand des Helms lässt sich eine Datierung in die Bronzezeit vornehmen. Es lassen sich noch weitere Reiterdarstellungen ausmachen (Abrigo de los Trepadores, Barranco del Mortero, Covacho Ahumado, Bco. del Mortero, Abrigo del Mediodía, Los Grajos, Barfaluy II, Barfaluy III). Diese Darstellungen spiegeln zugleich die Domestikation des Pferdes wider. Es wird dabei angenommen, dass diese um 1500 v. Chr. im Mittelmeerraum vollzogen wurde.³⁹³ Die Anwendung der Technik des Reitens ist erst am Ende der Bronzezeit anzunehmen.

Die Überdeckung bzw. die Umzeichnung von Darstellungen ist keine Besonderheit für den Bereich der spanischen Levante. Auch bei der Felskunst in Nordafrika kam es zu sogenannten Überzeichnungen, beispielsweise ist bei einer Darstellung in Timoulassi ein Rind von einer menschlichen Darstellung überdeckt. Die Datierung ist allerdings unklar.³⁹⁴

³⁹² Die Darstellung ähnelt der Gravierung aus Valcamonica – Bedolina (Capo di Ponte).

³⁹³ Beltrán 1982, 43.

³⁹⁴ Vgl. Sébe 1991. Abb.

Anhand der Auswahl der Stellen, wo die Bilder angebracht worden sind, lassen sich weder Regelmäßigkeiten noch andere Vorlieben ausmachen. Sie wirken willkürlich ausgewählt. Zum Teil gab es Konzentrationen auf einen Bereich, aber einzelne Motive wurden des Weiteren auch an entfernteren Stellen angebracht. Dadurch lässt sich nicht nachweisen, welche Rolle diese Stellen an der Wand eingenommen hatten. Es lassen sich daher auch keine Bewegungsmuster der Künstler festlegen, wie sie sich während der Bemalung bewegt hatten. Dies macht es auch unmöglich, einen Anfang und ein Ende der Bilder bzw. eine Reihenfolge festzustellen, in der diese an die Wand angebracht worden sind, beispielsweise zuerst die Szenen und dann ergänzend die Einzelmotive oder in umgekehrter Folge.

Die Tatsache, dass sich bei einigen Fundkomplexen zahlreiche Darstellungen befanden und bei anderen Fundkomplexen eher wenige, spricht dafür, dass die Stellen häufiger aufgesucht wurden oder die Darstellungen in einem Arbeitsvorgang erschaffen worden sind, d.h. dass sich die Künstler über eine längere Zeit an ein und derselben Stelle aufhielten.

Die Menge der Darstellungen kann dabei von Region zu Region variieren. Es zeichnen sich allerdings anhand der heutigen Provinzen gewisse Konzentrationen von Fundstellen ab, die oft aufgesucht und wo eine Vielzahl an Bildern gezeichnet wurden.

Es wurde in folgende Punkte eingeteilt: Provinz, Name des Fundortes, Höhe und Stil (paläolithischer Stil [PA], linearer – geometrischer Stil/Makrostil [LG], schematischer Stil [S], naturalistischer Levantestil (Nat.) sowie „andere“).

Dies ergibt zehn Fundkomplexe mit Darstellungen im paläolithischen Stil, 21 Fundkomplexe mit Darstellungen im linearen – geometrischen Stil (Makrostil), 446 Fundkomplexe mit Darstellungen im schematischen Stil sowie 344 Fundkomplexe mit Darstellungen im naturalistischen Levantestil. In zahlreichen Fundkomplexen konnte man allerdings auch mehrere Stile nachweisen. In den Fällen, wo mehrere Stile in einem Fundkomplex vorhanden sind, ist der in Klammern eingefasste Stil „der dominante. (Abb. 45)

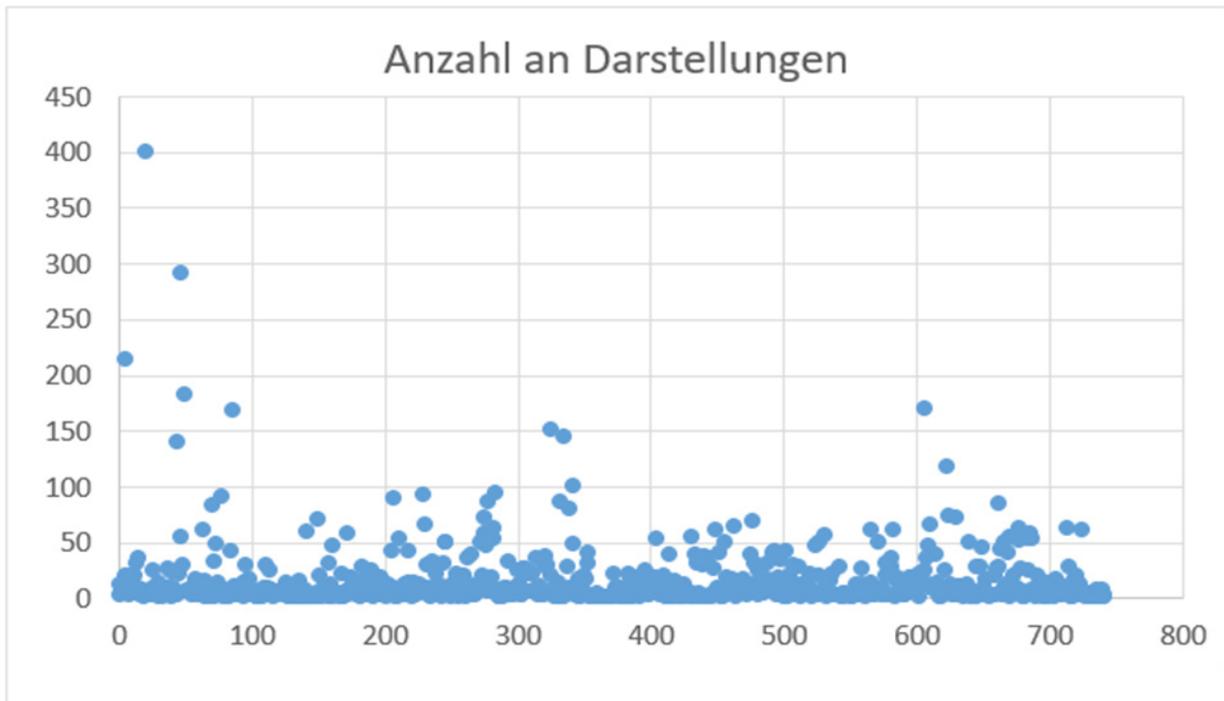


Abbildung 45: Verteilung der Anzahl der Darstellungen anhand der einzelnen Fundkomplexe. (Grafik selbst erstellt).

Es fällt auf, dass bis auf wenige Ausnahme die meisten Fundkomplexe weit weniger als 50 Darstellungen aufweisen. Die Anzahl der durchschnittlichen Darstellungen beträgt 16. Bei einigen Fundkomplexen lässt sich keine genaue Anzahl der Darstellungen festlegen. (Tab. 4)

Die verschiedenen Provinzen befinden sich dabei in den nachfolgenden Bereich. (Abb. 46)

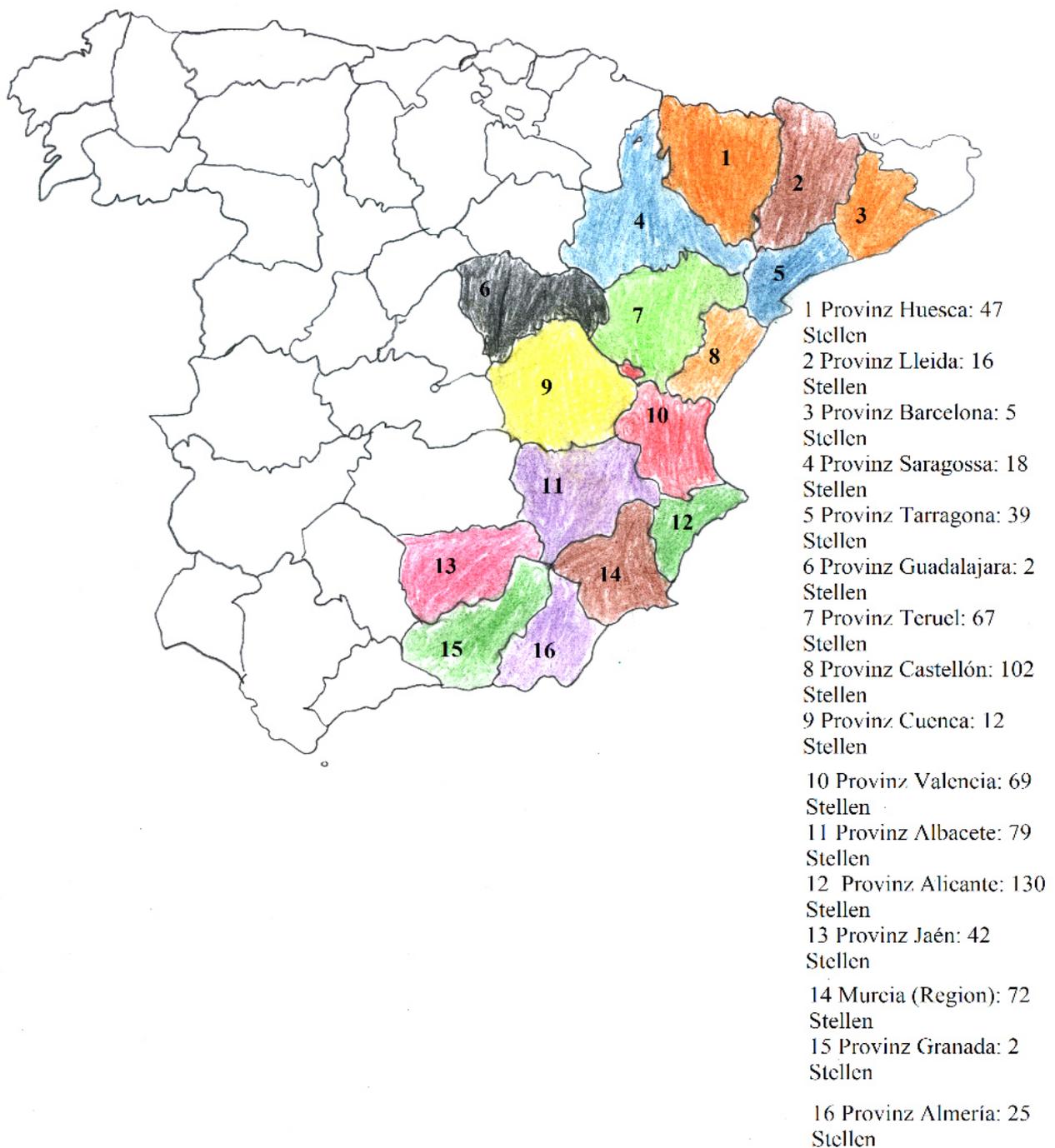


Abbildung 46: Übersichtskarte Spanien. Farblich markierte Regionen der Fundkomplexe mit der Anzahl an Fundstellen (727 Stellen) welche von der UNESCO geschützt sind. (Grafik selbst erstellt).

Lediglich der Fundkomplex von Abrigo grande de Minateda (Albacete) weist die erstaunliche Anzahl von 400 Abbildungen auf. Nur vereinzelt weisen Fundkomplexe über 100 Darstellungen auf. Dabei lassen sich auch Unterschiede in den Darstellungen ausmachen, ob beispielsweise häufig Menschen oder Tiere dargestellt worden sind oder „gemischt“ (Menschen und Tiere). Anhand der Zusammenstellung wird deutlich, dass anthropomorphe Darstellungen meist in Kombination mit zoomorphen Darstellungen oder in Kombination mit geometrischen

Darstellungen (Punkte, Kreise, Kämme, Sonnen und Strahlenförmige Objekte, Sternförmige Objekte, Striche / Balken, Spiralen usw.) auftreten.

Auch die Darstellungen an sich können untereinander differenziert werden. Einige Motive scheinen häufiger verwendet worden zu sein.

Es wird dadurch deutlich, dass Mensch und Tier in der Darstellungsart im Vordergrund stehen, aber auch geometrische Motive waren beliebt, vornehmlich Striche und Balken. Hierbei stellt sich dann auch zwangsläufig die Frage, welche Bedeutung diese hatten. Wurde damit etwas abgezählt, markiert oder dienten sie dazu, die Darstellungen „abzurunden“? Wobei die Form der Linie ebenfalls eine Bedeutung haben kann. Verläuft diese vertikal, schräg oder horizontal? Beispielsweise stehen senkrechte/vertikale Linien eher für etwas Festes und Stabiles oder wirken auch ruhig. Schräge Linien bzw. Striche wirken im Gegensatz dazu unruhig und richtungsgebend, wellenförmige Linien, wie man diese aus dem Zickzackmotiv kennt, wirken bewegt und unruhig. Diese „schlangenförmigen“ Motive sind bereits aus der Höhlenkunst des Paläolithikums bekannt und werden da ebenfalls als Schlangen gedeutet, u.a. in La Pileta³⁹⁵ (Malaga).

Die Darstellungen sind zumeist monochrom, mehrfarbige Darstellungen können als Ausnahme gelten. Eine gewisse Farbvielfalt ist ebenfalls noch nicht gegeben. Es dominieren rötliche, schwarze und in seltenen Fällen weiße Töne. Sie wurden in einer mehrschichtigen Lasurtechnik aufgetragen. Der Auftrag der Farben erfolgte vermutlich auf einem angefeuchteten Untergrund (al fresco) und nicht auf trockenem Untergrund (al secco).

Das Besondere an den Darstellungen ist die Lebendigkeit der Bilder. Die Figuren wirken sehr dynamisch (Tanz, Kampf). Die Tiere sowie die Menschen wirken voller Energie, nur wenige Tiere befinden sich in einer ruhig wirkenden Position. Am häufigsten werden allerdings Menschen dargestellt, diese dann meist in Form von Jägern, die das Tier verfolgen. Darstellungen, die einen möglichen Krieg darstellen, einen Kampf oder friedliche Szenen wie ein Tanz, sind ebenfalls in der Motivwahl enthalten. Frauen werden auch als Tänzerinnen (bspw. Cogul³⁹⁶, Los Grajos) dargestellt. (Abb. 47)

³⁹⁵ Vgl. David u.a. 2007, 376.

³⁹⁶ Südlich der spanischen Stadt Leridá ist diese Fundstelle charakterisiert durch die Malerei des „Weibertanzes“. Vgl. Ebert 1926, 152.; Maringer 1982, 11.; David u.a. 2007, 158. In der unmittelbaren Nähe der Tanzdarstellung befinden sich Darstellungen von verschiedenen Tieren sowie iberische und lateinische Schriftzeichen.



*Abbildung 47: Cogul (Lérida).
Sogenannter „Weibertanz“.
Darstellung eines Tanzes mit zwei
weiblichen Individuen. (Quelle:
Beltrán 1982, 43.).*

Die Darstellung aus Dos Aguas (Valencia) könnte man ebenfalls als eine Darstellung eines Tanzes interpretieren. (Abb. 48)



*Abbildung 48: Dos Aguas
(Valencia). Vermutliche Darstellung
eines Tanzes von zwei Individuen.
Sie halten Gegenstände in den
Händen. (Quelle: Beltran 1982, 43.)*

Als Charakteristikum lassen sich die Frauen in den Darstellungen anhand der Brüste, des überbetonten Gesäßes, der Kleidung sowie auch anhand der Aktivitäten ausmachen. Anhand des Schmuckes und die Haartracht lassen sich hingegen keine Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Individuen ausmachen.

Es gibt ebenfalls Darstellungen mit Kindern. Bei dieser Darstellung in Minateda, führt eine Frau ein Kind an der Hand.³⁹⁷

Ein weiteres besonderes Motiv ist die „Honigernte“ aus der Cueva de la Araña. Es zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben der Menschen.

Die Größe der Darstellungen kann ebenfalls unterschiedlich sein. Beispielsweise sind sehr große aber auch kleinere Abbildungen von Stieren vorhanden.

Es werden im Verhältnis allerdings mehr Menschen als Tiere dargestellt. In früheren zeitlichen Abschnitten war dies umgekehrt.

Auch die stilistische Darstellungsweise der Tiere hat sich in diesem Zeitabschnitt verändert, es fand eine Stilisierung statt. Zudem wurden die einzelnen Tiere mit einer Art festen Umrandung dargestellt und keine Bedeutung mehr eine Flächenakzentuierung gelegt.

Wurden in früheren Zeitabschnitten noch schwer zugängliche und bestimmten Regeln unterworfenen Positionen gewählt, wurden die Darstellungen später an Stellen angebracht, die relativ leicht und einfach zugänglich waren. Wie ist dieser Wandel zu erklären und wie unterscheiden sich die Darstellungen in der Deutung?

Bei den jungpaläolithischen Darstellungen, u.a. aus dem Magdalénien in Frankreich, trug sicherlich die Form der Höhle für die Aussage Darstellungen bei. Schon allein aufgrund der Tatsache, dass diese Darstellungen damals nicht frei zugänglich waren, daher auch nicht sichtbar waren und nicht in direktem Kontakt zur Natur bzw. zur Umgebung standen, in der diese Kunst (Freilandkunst) dargestellt wurde. Da die Kunst im Freien ausgeübt worden ist und kaum weitere Funde bis auf wenige Werkzeuge gemacht wurden, ist es nicht möglich, Parallelen zwischen der Felskunst und der Kleinkunst/mobilen Kunst aufzuzeigen, wie dies im Paläolithikum möglich gewesen ist. Hier fehlen schlichtweg die Funde, wie u.a. Statuetten, kleine gravierte Plättchen usw. Dies birgt zugleich Schwierigkeiten in der Datierung der einzelnen Darstellungen.

³⁹⁷ Bandi u.a. 1964, 160.

Bevor erneut auf die Kunst der spanischen Levante im Allgemeinen eingegangen wird, sollen einige Fundstellen in der Region um Valencia vorgestellt werden, um einen Eindruck zu vermitteln, warum sich die damaligen Künstler gerade für diese Region entschieden haben. Das Gebiet bzw. Landschaft ist sehr vielfältig geprägt. (Abb. 49)

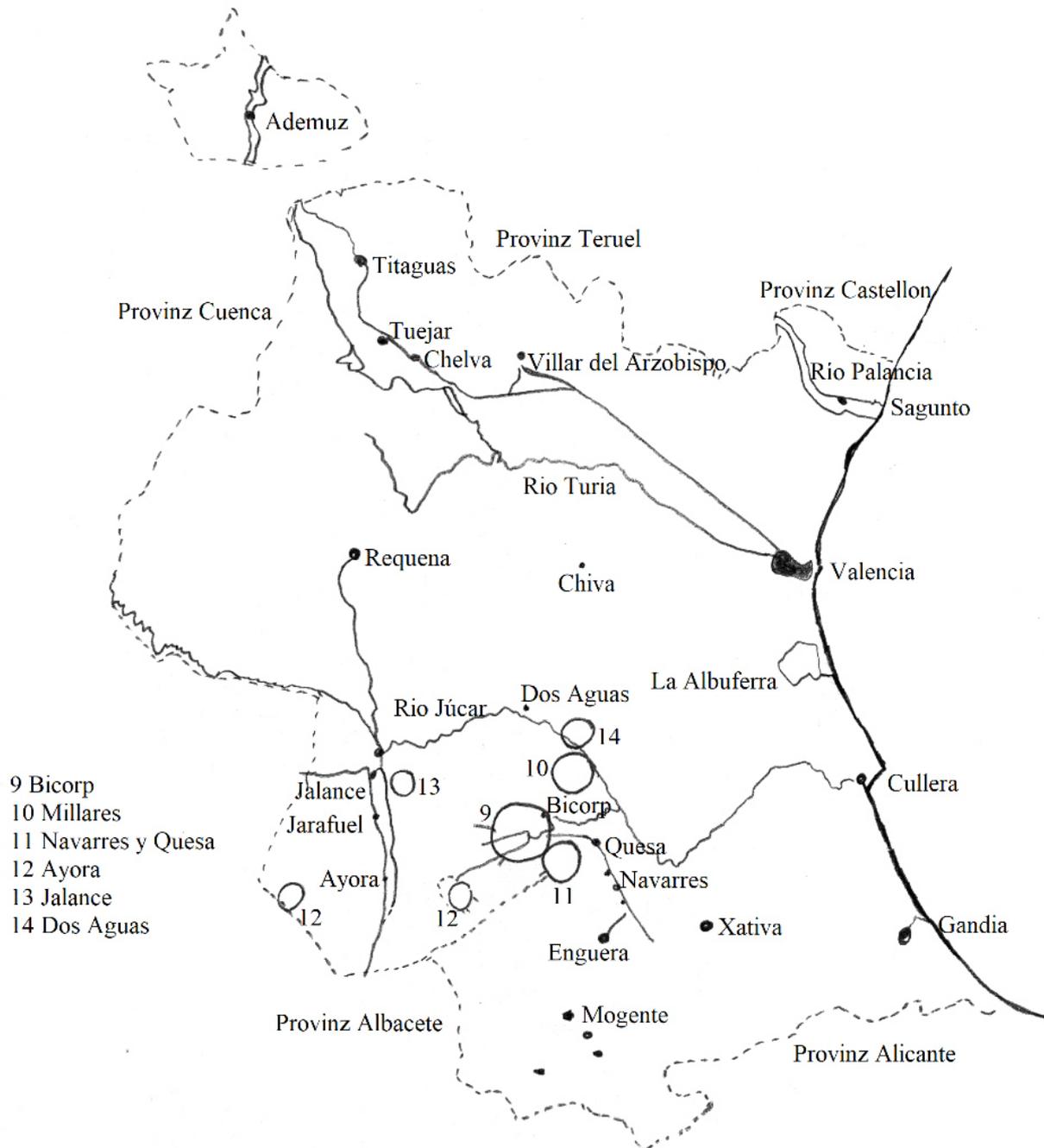


Abbildung 49: Karte. Provinz von Valencia mit bedeutenden Fundkomplexen (Quelle: Grafik erstellt anhand der Daten von nach Pérez, 2007, 95, Fig. 1).

7.6. Balsa Calicanto

Der Balsa Calicanto ist 18 km von der heutigen Ortschaft Bicorp entfernt und auch zu Fuß gut erreichbar. (Abb. 50)



*Abbildung 50:
Übersichtskarte. Lage des
Balsa Calicanto in der
Valencianischen Gemeinschaft
(Provinz Valencia) (Karte
selbst erstellt).*

Die Stelle gehört zu den Ausläufern des Caroig-Massivs. Kommt man in der heutigen Zeit in die Region um den Balsa Calicanto, vernimmt man kurz vor der eigentlichen Fundstelle einen Geruch von Gewürzen, es riecht nach Thymian, die Luft ist frisch, es weht ein leichter Wind, was selbst an einem warmen und sonnigen Tag für eine gewisse Abkühlung sorgt. In unmittelbarer Nähe des Abri entspringt eine Quelle und unten im Tal (Barranco Moreno) befindet sich ein Fluss. Auch wenn der Name, Barranco Moreno, es nicht vermuten lässt, führt der Fluss ganzjährig Wasser. Von einem Plateau, das sich direkt über den Abri befindet, hat man eine gute Rundumsicht auf die übereinanderliegenden Felsen und den Flusslauf im Tal. (Abb. 51 - 52)



Abbildung 51: Balsa Calicanto. Blick von der Stelle, welche sich über den Balsa Calicanto befindet - ins ausgetrocknete Flußbett. (Foto: Daniela Groth).



Abbildung 52: Balsa Calicanto. Blick vom Balsa Calicanto nach oben (Foto: Daniela Groth).

Die heutige Landschaft ist mediterran geprägt, sie ist durch Nadelhölzer und verschiedene Gräser charakterisiert. Die Fundstelle ist dicht bewaldet – daher von der Ferne kaum einsehbar. Die Gesamtlänge des Abris beträgt 33 m, wobei sich auf einer Länge von 31 m die Darstellungen befinden. Die Verteilung ist unregelmäßig.

Die Darstellungen sind charakterisiert durch Darstellungen des schematischen und levantinischen Stils. Bei den schematischen Darstellungen überwiegen „Linien“. Diese lassen sich anhand des Schwunges in der Ausführung in verschiedene Gruppen einteilen. Einige der „Zickzacklinien“ wirken wie Schlangen, die sich in der Gruppe zusammen fortbewegen. Bei den Darstellungen aus Nordafrika ist das Motiv der „Zickzacklinien“ ebenfalls verbreitet. Die Deutung dieser Symbole ist vielfältig. Neben den schon genannten „Schlangen“ wäre eine Deutung als Blitze ebenfalls denkbar. Dieses „Zickzackmotiv“ trifft man häufiger, u.a. in der nahegelegenen Cueva de la Araña, an. Dort mischt sich auch an einer Stelle dieses Motiv zwischen die sonst vom naturalistischen Levantestil geprägten Darstellungen.

Weitere Fundkomplexe mit „Zickzackmotiven“ verteilen sich in den gesamten Raum der spanischen Levante.³⁹⁸

Sie stellen somit keine „Besonderheit“ in Sinne einer ungewöhnlich niedrigen Anzahl an Darstellungen dar. Ihre Verteilung ist zwar unregelmäßig, aber konstant. (Abb. 53 – 54)



Abbildung 53: Balsa Calicanto. Verschiedene Darstellungsmöglichkeiten von Zickzacklinien /Makkaroni-Linien. (Foto: Daniela Groth).

³⁹⁸ U.a. in Barranc del Salt – Abric IV (Arc de Sta. Lucía) / Alicante
Penya Escrita / Alicante
Barranc de la Palla / Alicante
Barranc de Benialí / Alicante
Coves Santes de Dalt / Alicante
Derecho Estrecho de Santonje / Almería
Abric d'Ermistes IV o Cova Fosca / Tarragona
Abric de la Balsa Calicanto / Valencia
Abric de los Gineses / Valencia
Abric del Zuro / Valencia



Abbildung 54: Balsa Calicanto. Verschiedene Darstellungsmöglichkeiten von Zickzacklinien /Makkaroni-Linien. (Foto: Daniela Groth)

Ihre Ausführungsweise kann dabei verschieden sein, was u.a. die „Schwünge“ betrifft.

Neben diesen „Zickzackmotiven“ sind einfache vertikale Linien zu erkennen. Diese machen den Anschein, als wurde etwas damit abgezählt und festgehalten werden. Weitere Deutungen als Schlangen oder Ranken wären ebenfalls denkbar. Meist treten sie im Zusammenhang mit anderen Motiven auf, ohne dass sie einen direkten Bezug zu den Darstellungen haben, jedenfalls kennen wir diesen Bezug nicht. Es scheint sich um ein eigenständiges Motiv zu handeln.

Im Fall der „Zickzackliniendarstellung“ von Balsa Calicanto befindet sich in unmittelbarer Nähe auf der linken Seite eine weitere Darstellung in Form von stilisierten Menschen in unterschiedlichen Größen. Es wirkt wie ein Paar mit einem möglichen Kleinkind (Abb. 55).



Abbildung 55: Balsa Calicanto. Darstellung von stilisierten Menschen und daneben befindlichen Zickzacklinien / Makkaroni-Linien. (Foto: Daniela Groth).

Rechts daneben sind ebenfalls Linien dargestellt, allerdings in einer anderen Ausführung. Durch ihre geschwungene Form werden diese auch als „Makkaroni-Linien“ angesprochen. Des Weiteren findet man auch fast gerade, senkrechte Linien vor. (Abb. 56-57)



Abbildung 56: Balsa Calicanto. Darstellung von dreizehn senkrechten Linien / Strichen (Foto: Daniela Groth).



Abbildung 57: Balsa Calicanto. Darstellungen von Zickzacklinien / Makkaroni-Linien (rechts). (Foto: Daniela Groth)

Weiterhin befinden sich dort anthropomorphe und zoomorphe Darstellungen, u.a. Füchse, die im naturalistischen Levantestil geschaffen worden sind, sowie die schematische Darstellung eines Hirschkopfes mit einem charakteristischen Geweih. (Abb. 58)



Abbildung 58: Balsa Calicanto. Schematische Darstellung eines Hirschkopfes mit einem charakteristischen Geweih. (Foto: Daniela Groth).

Weitere Hirsche, im Form von vollständigen Tieren, sowie ein Fuchs wurden ebenfalls abgebildet. (Abb. 59 - 60)



Abbildung 60: Balsa Calicanto. Darstellung eines Hirsches (Foto: Daniela Groth)



Abbildung 59: Balsa Calicanto. Darstellung eines Fuchses (rechts). (Foto: Daniela Groth)

Insgesamt besteht der Fundkomplex aus zwei Bereichen, die in der Mitte voneinander abgetrennt sind.

Im oberen, hinteren Bereich, der als eine Art „Wasserbecken“ dient, befindet sich ein Abfluss, der, wenn er geöffnet ist, dann das Wasser in den zweiten Bereich ableitet. Dieses Wasserbecken dient zur Bewässerung der umliegenden Felder, indem man das gesammelte Wasser wieder entnimmt. Dieser „Pool“ ist kein prähistorischer Einbau, sondern wurde vermutlich Anfang der 20er-Jahre des letzten Jahrhunderts angelegt und von den dort ansässigen Bewohnern genutzt.

Die Höhe des Wasserstandes lässt sich noch heute an den Wänden erkennen. Eine Quelle grenzt direkt an (Abb. 61)



Abbildung 61: Balsa Calicanto. Blick auf die Felswand. (Foto: Daniela Groth).

In der unmittelbaren Nähe des Balsa Calicanto befinden sich entlang des Flusslaufes weitere Felsmalereien (Cueva de la Joagiuna, Charco de la Madera, Solana de la Rubia, Abri de la Era del Bolo, Abri de las Sabinas, Abri de los Gineses, Abri de Lucio o Gavidia, Abri de Tollos I o de la fuente Seca, Abri de Tollos II o de Cambriquia, Abri del Barranco Garrofero, Abri del Zuro, Cueva de la Araña-Abrigo I, Cueva de la Araña-Abrigo II, Cueva de la Araña-Abrigo III). Das Gebiet wurde daher oft von den Künstlern aufgesucht, die dort bestimmte Situationen festgehalten haben.

Es stellt sich zwangsläufig die Frage, warum gerade dieses Gebiet ausgewählt wurde. Es lässt sich u.a. damit erklären, dass an den Stellen wichtige Pässe oder andere Kommunikationswege verliefen und die Stellen somit oft besucht wurden. Von Weitem konnte man allerdings diese Stellen nicht einsehen, erst, wenn man sich unmittelbar davor befand. Die Felsen waren sichtbar, aber nicht die Darstellungen darauf. Einige erreicht man heute nur, wenn man vorher in unwegsamem Gelände unterwegs war. Irgendetwas muss daher auch die damaligen Künstler in der Region angezogen haben.

1.1. Cuevas de la Araña

Die Cuevas de la Araña befindet sich 480 m über dem Meeresspiegel und ist Richtung Süden ausgerichtet.

Sie gehört zu einer Gruppe von Höhlen in der Gemeinde von Bicorp.

Der Name bedeutet zwar übersetzt „Spinnenhöhle“, aber an diesem Felsüberhang wurden weder Spinnen dargestellt, noch leben dort welche. Es ist der populäre Name der Höhle und der Spitzname des Eigentümers.³⁹⁹ Der Weg dorthin von Bicorp auskommend beträgt fast 16 km und lässt erahnen, warum die damaligen Bewohner diesen Fleck Natur für ihre Kunstwerke ausgesucht hatten. (Abb. 62 - 65)



*Abbildung 62:
Übersichtskarte. Lage der
Cuevas de la Araña in der
Valencianische
Gemeinschaft (Provinz
Valencia). (Karte selbst
erstellt).*

³⁹⁹ Ein Großteil der Höhlen ist in Privateigentum.



Abbildung 63: Übersichtskarte. Provinz Valencia mit wichtigen Fundkomplexen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 95, Fig. 1.).



Abbildung 64: Gumpen in der Nähe der Cuevas de la Araña. (Foto: Daniela Groth).



Abbildung 65: Gumpen in der Nähe der Cuevas de la Araña. (Foto: Daniela Groth).

Das Gebiet ist durchzogen von engen Schluchten mit Pinien, Eschen und anderen mediterranen Unterhölzern. Hydrografisch gesehen ist das Gebiet um Bicorp gekennzeichnet durch die Flüsse Río Cazuma, Río Ludey, Río Grande-Escalona und den Xúquer.

Entdeckt wurden diese nach Süden gerichteten Abris bereits 1920⁴⁰⁰ durch den ortsansässigen Jaime Garí i Poch. Von einem Plateau aus, wo man eine sehr gute Einsicht in das Tal hat, muss man ca. 100 m bergab laufen, um die Höhle zu erreichen, vorbei an steinigen Felsen. Bei der Höhle angekommen, kann man ebenfalls ins Tal bzw. in die Schlucht (Barranco de Hongares) blicken und durch den relativ dichten Bewuchs lässt sich ein kleiner Fluss/Bach erkennen. Wenn es längere Zeit stark regnet, dann führt dieser auch Wasser. Dieses Wasser fließt dann zum Cazuma Río, der sich einige Hundert Meter hinter der Höhle befindet.

⁴⁰⁰ In der Beschilderung der Höhle wurde das Entdeckungsjahr durch Jaime Garí i Poch auf 1920 festgesetzt.

Neben der Höhle I und II⁴⁰¹ befindet sich auf der linken Seite in unmittelbarer Nähe eine weitere Höhle (Abb. 66)



Abbildung 66: weitere Höhle direkt neben der Cuevas de la Araña I-III ohne Zeichnungen. (Foto: Daniela Groth).

Diese enthält keine Zeichnungen. Die Wände sowie die Decke sind durch Rauch in tiefe Schwarztöne gefärbt.

In der unmittelbaren Nähe rechts von den Höhlen II und III befindet sich die Cuevas de la Araña III. Diese hält ebenfalls Felsbilder im Levantestil bereit. Das Thema sind verschiedene Vierfüßler sowie Bogenschützen. Im Vergleich zu den anderen Darstellungen wird ein Stier, der sich im oberen Abschnitt der Darstellung befindet, verhältnismäßig groß dargestellt – umgeben von Menschendarstellungen (Bogenschützen) und weiteren Tieren. (Abb. 67)

⁴⁰¹ Die Cuevas de la Araña I und II befinden sich unter demselben Felsüberhang. Der rechte Abschnitt mit drei übereinander befindlichen Hirschen gehört zu der Cuevas de la Araña I. Zu der Cuevas de la Araña II zählen die weiteren Abbildungen wie u.a. die „Honigernte“. Dieser Abschnitt ist ca. 4 m lang, die Abbildungen befinden sich auf einer Länge von ca. 3 m und einer Höhe von ca. 1 m. Aufgrund des geringen Überstandes des Abris lassen sich deutlich die Kalkkonkretionen erkennen.

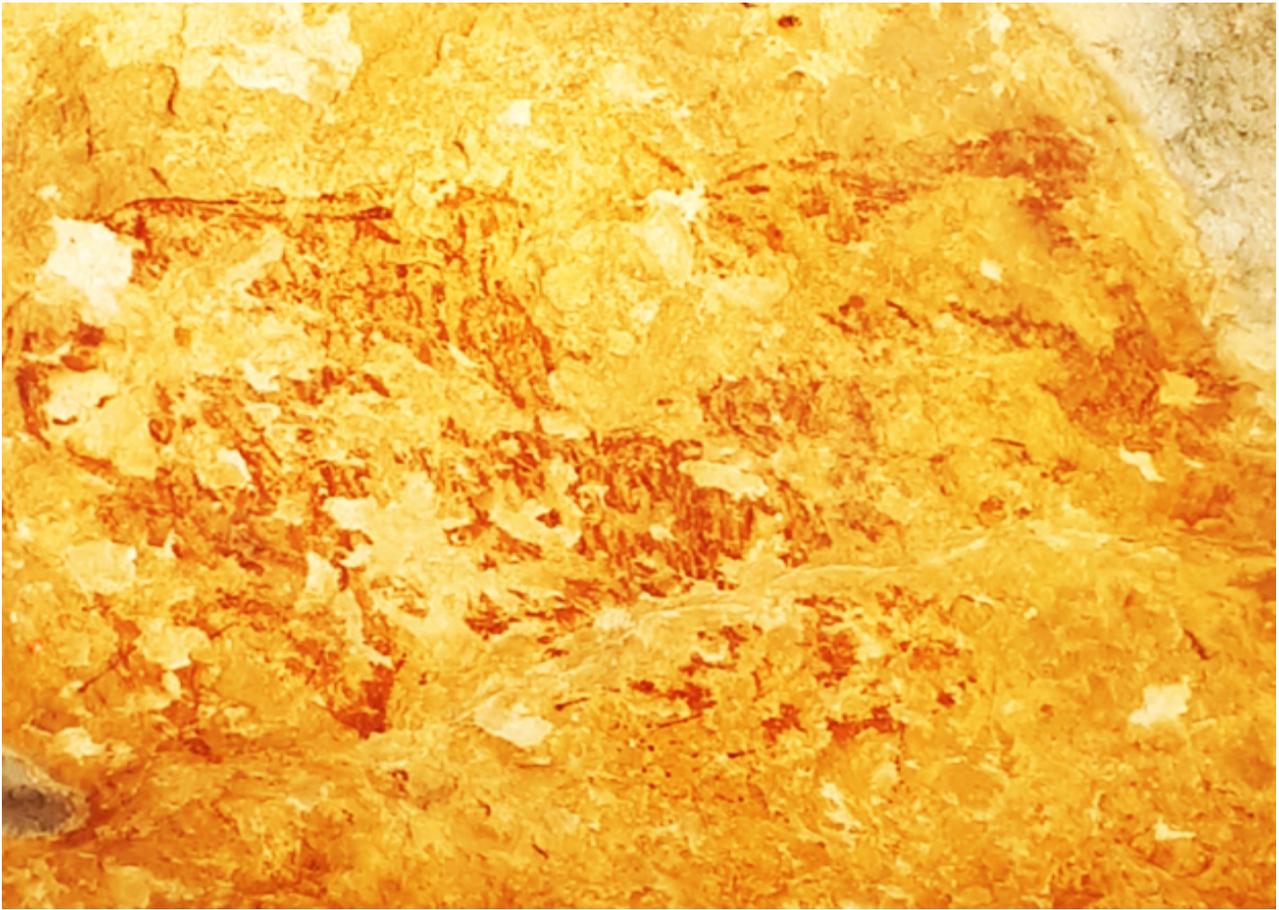


Abbildung 67: Cuevas de la Araña III. Darstellung eines Stieres. (Foto: Daniela Groth).

Diese Darstellungen nicht so gut erhalten geblieben, viele Elemente des Stieres sind bereits abgeblättert. In der Nähe des Stieres befinden sich noch die Darstellungen zweier Ziegen. Diese stehen sich gegenüber und sind unmittelbar unter dem Stier angeordnet. Zu den weiteren Bildelementen gehören ebenfalls Bogenschützen und Vierfüßler.

Auch von hier aus kann man weit ins Tal und auf die gegenüberliegenden dicht bewaldeten Hänge sowie den ehemaligen Flusslauf blicken. (Abb. 68 - 69)



Abbildung 68: Blick von der Cuevas de la Araña I ins darunter befindliche Tal. (Foto: Daniela Groth).



Abbildung 69: Blick von der Cuevas de la Araña III ins darunter befindliche Tal. (Foto: Daniela Groth).

Die bekannteste Zeichnung stammt aus der Höhle II und stellt eine „Honigernte“ dar.⁴⁰² Für diesen Vorgang lässt sich eine Frau, mit Seilen gesichert, auf einer Strickleiter einen steilen Felsen herab, an dem sich eine lange und ungeschützte Bienenwabe befindet. Kleine Bienen, die um die Dame herumfliegen, runden den Eindruck der Honigernte ab. (Abb. 70)

⁴⁰² Eine ähnliche bronzezeitliche Darstellung stammt aus Indien (Mahadeo Hills), vgl. Gordon 1936.



Abbildung 70: Cuevas de la Araña. Darstellung der „Honigernte“ und weiteren daneben befindlichen Tieren. (Foto: Daniela Groth).

In der unmittelbaren Nähe der Darstellung befinden sich weitere Darstellungen, u.a. Vierfüßler, Bogenschützen und die schon bekannten Zickzacklinien. An sich ist die Darstellung von kleinen Insekten/Bienen zu dieser Zeit keine Seltenheit, wenngleich man dies nicht mit der mengenmäßigen Anzahl an Darstellungen von Vierfüßlern vergleichen kann.

L. R. Dams listet folgende Fundkomplexe mit Bienen/Insekten auf: Covetes del Puntal, Cueva Remigia, Eremita, Abri III, Cingle dels Tolls del Puntal, Galería del Roure, Eremita del Barranc Fondo, Dos Aguas⁴⁰³ ⁴⁰⁴. In weiteren Publikationen konnte ich allerdings nicht zu jedem genannten

⁴⁰³ Die Bezeichnung Dos Aguas beschreibt mehrere Felsbildfundkomplexe westlich von Valencia.

⁴⁰⁴ Vgl. Dams 1983.

Abri die entsprechende Darstellung finden – weder in der UNESCO-Liste noch in weiteren literarischen Quellen. Zum Teil ließ sich auch der Fundkomplex selbst nicht über die UNSECO-Datenbank oder ähnliche Quellen genauer lokalisieren (z.B. Eremita, Abri III, Eremita del Barranc Fondo, Dos Aguas). Dies betrifft auch eine Darstellung der Honigernte aus dem Fundkomplex Barranc Fondo. Dieser wird ebenfalls nur bei Dams erwähnt – eine genaue Lokalisation lässt sich nicht vornehmen. Laut der Datenbank vom M. Almgra Basch/CSIC (Corpus de Pintura Rupestre Levantina) stammen die Darstellungen von Insekten aus den Fundkomplexen Cuevas de la Araña sowie Cingle de la Gasulla/Cingle de la Mola Remigia, Abrigo IV. Bandi beschreibt dabei die Darstellung in der Cingle de la Mola Remigia, einer Spinne, welche von einem Fliegenschwarm umgeben ist. Das Motiv ist dabei in dunkelroter Farbe gehalten.⁴⁰⁵

Der Vorgang der Honigernte erinnert an die zum Teil noch heute verrichtete Honigernte im Himalaya (Nepal).

Das Thema „Honig“ ist in der Prähistorie eher eine Seltenheit, wenngleich andere Beispiele beispielsweise aus Çatal Höyük (Türkei) überliefert sind. In diesem Fall wurde auf einer Wand eine Bienenwabe dargestellt.⁴⁰⁶

Das Thema ist weit verbreitet und reicht u.a. bis nach Südafrika und Zimbabwe, z.B. dargestellt auf einem Granitabri in Mashonaland.⁴⁰⁷ (Abb.71)

⁴⁰⁵ Bandi u.a. 1964, 77 – 78.

⁴⁰⁶ Crane 1999, 41, Fig. 6.3a.

⁴⁰⁷ Vgl. Coulson/Campbell 2001, 91 fig. 90; 97 fig. 99.

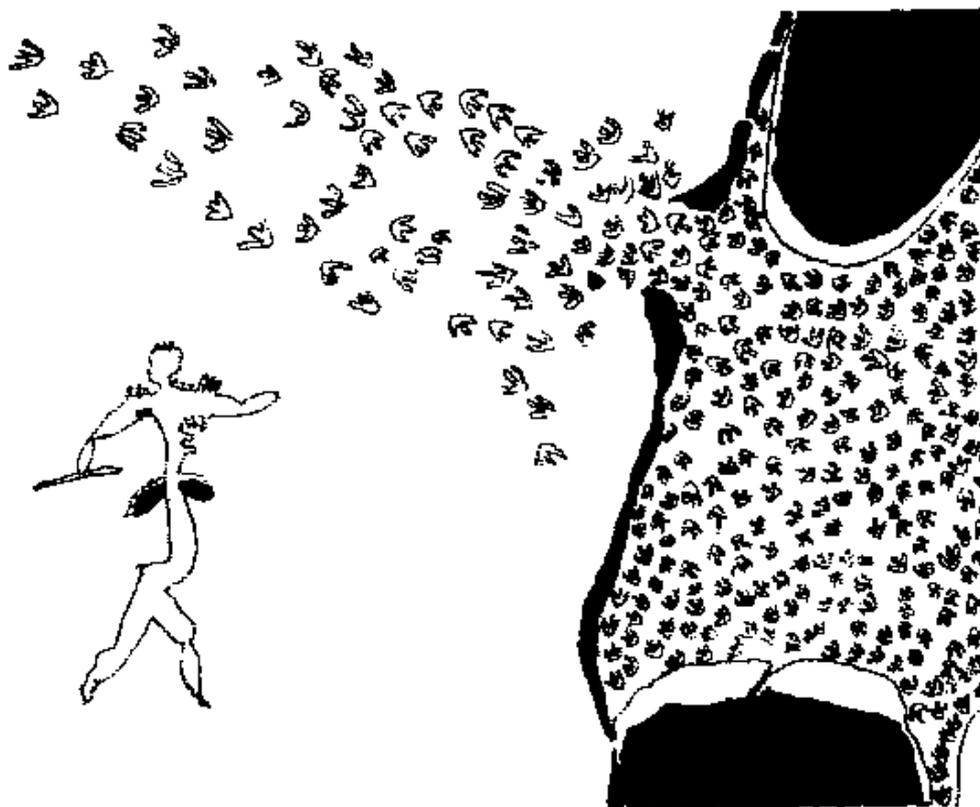


Abbildung 71: Mashonaland. „Honigernte“ Darstellung auf einem Granitabri.
(Quelle: Coulson/Campbell 2001, 91 fig. 90; 97 fig. 99.).

Unter diesem Abri wurde eine Reihe von Darstellungen gezeichnet, u.a. eine weibliche Figur, die ihren rechten Arm erhoben hat und in der linken, leicht gesenkten Hand einen „Stab“ trägt. Diese Darstellung trägt eine Art von „Flügeln“, die jenen einer Biene ähnlich sind. Oberhalb dieser Figur fliegen zahlreiche Bienen in und aus ihrem Bienenstock.

Das Thema wird dann immer beliebter, vor allem im Gebiet des Vorderen Orient/Ägypten.

So sind uns Darstellungen  u.a. aus den ägyptischen Hieroglyphen belegt sowie von Wandmalereien in Tempel- und Grabanlagen (Relief aus dem Tempel des Ne-user-re in Abusir⁴⁰⁸) sowie aus der Kleinkunst (u.a. auf Rollsiegeln⁴⁰⁹ von Pepi I., Stempelsiegel-Amuletten von Pepi II., Skarabäen und auf Schmuckobjekten in Form von stilisierten Bienen als Amulettanhänger).⁴¹⁰

Die Bedeutung der Bienen in den Darstellungen mag in der Kunst im Alten Ägypten eine andere gewesen sein als in der Darstellung in der Cuevas de la Araña II. Die Biene mag zwar nicht als Gottheit betrachtet worden sein, dennoch wurde ihr eine besondere Kraft zum Schutz, für Macht

⁴⁰⁸ Ägyptisches Museum Berlin.

⁴⁰⁹ Dabei ist anzumerken, dass in Ägypten zuerst die Rollsiegel und danach die Stempelsiegel Anwendung fanden. Im vorderasiatischen Raum war dies umgekehrt. Mit den Rollsiegeln wurden u.a. kleine Tonklumpen als Frachtbriefe gesiegelt.

⁴¹⁰ Crane 1999, 42.

oder eine apotropäische Wirkung zugesprochen. Dies wird u.a. daran deutlich, dass die Symbole der Biene, u.a. in Form der Amulette, in den Gräbern niedergelegt worden sind. Weitere Darstellungen von Bienen und der Honigernte stammen u.a. aus Indien (Ganeshghati, Imlikhoh) und Australien.⁴¹¹ Als Gottheit angesehen und als solche auch dargestellt wurde die Biene u.a. im antiken Knossos. Die Darstellungsweise mit den erhobenen, angewinkelten Armen, dem ausgestellten Rock sowie dem auffälligen Kopfschmuck erinnert die Darstellung aus Knossos an eine sehr ähnliche Felszeichnung aus Niger (Pferdeperiode).⁴¹²

Die Biene war den Menschen schon vor der Zeit des Neolithikums bekannt. Die ältesten „Bienenfunde“ (Electapis) in Bernstein stammen bereits aus dem Eozän.⁴¹³

Der Honig war schon in prähistorischer Zeit ein beliebtes Sammelgut. Noch in der heutigen Zeit sind die Ogiek, eine Jäger- und Sammlergruppe aus Kenia (Hochlandregenwälder), auf die Honigherstellung spezialisiert.⁴¹⁴ Bei den Ogiek sammeln traditionell die Männer den Honig.

Die Darstellung der „Honigernte“ in der Cuevas de la Araña II ist eine von vielen, die in diesen Abris zu erkennen ist. Sie steht aber lediglich von der Aufteilung der Darstellung her im Mittelpunkt, und nicht, weil sie als eine besondere Darstellung größer oder ausgeschmückter als die anderen dargestellt worden ist.

Um sie herum befinden sich Darstellungen von Tieren, Bogenschützen und eine überdurchschnittlich große menschliche Abbildung, wobei nur der Unterkörper erhalten geblieben ist. Direkt daneben befindet sich eine Pferdedarstellung, bei der das Pferd auf dem Kopf steht, im unteren Bereich wurde es von vier Pfeilen getroffen. (Abb. 72)

⁴¹¹ Crane 1999, 7–8.

⁴¹² Vgl. Coulson/Campbell 2001, 211 fig. 256.

⁴¹³ Crane 1999, 7–8.

⁴¹⁴ Vgl. Blackburn 1971.; Kratz o. J.; David u.a. 2007, 96.



Abbildung 72: Cuevas de la Araña. Weitere Darstellungen in der unmittelbaren Nähe zu der „Honigernte“. (Foto: Daniela Groth).

Eine weitere Darstellung eines Hirschs, der senkrechte Linien trägt, die ebenfalls auf Pfeile hindeuten, stammt aus der Solana de las Covachas in der heutigen Provinz von Albacete.

Das Motiv der Pferde, auch von Pfeilen getroffene Pferde, ist schon aus dem Paläolithikum bekannt. Aus der Cova del Papalló – obere Altsteinzeit (Granada), stammen beispielsweise verzierte Platten mit Darstellungen von Pferden, allerdings ohne Pfeile. (Abb. 73 – 74)



Abbildung 73: Cova del Papalló. Darstellungen vom Pferd. Museo de Prehistoria de Valencia. (Foto: Daniela Groth).



Abbildung 74: Cova del Papalló. Darstellungen vom Pferd. Museo de Prehistoria de Valencia. (Foto: Daniela Groth).

Beispielsweise fand man in Groitzsch (Sachsen) in Deutschland auf dem Fundplatz D Schieferplatten mit Pferdedarstellungen. Die Tiere wurden zum Teil verwundet bzw. mit Einstichen im Halsbereich dargestellt. Weitere Darstellungen von verwundeten Tieren aus Zeit des Magdalénien stammen aus Oelknitz und der Kniegrotte. Das Wildpferd aus Oelknitz wurde von vier Pfeilen gleichzeitig getroffen. Weitere Darstellungen von Pferden stammen aus Saaleck (Sachsen-Anhalt) auf Schieferplatten, der Teufelsbrücke (Thüringen) und der Kniegrotte (Thüringen) auf einem Geweihmeißel und auf einem längs durchlochtem Stück Rentiergeweih. Die genannten Fundkomplexe datieren ins Magdalénien. Weitere frühe Pferdedarstellungen stammen aus der französischen und spanischen Höhlenkunst. Als Beispiele sei auf die Fundkomplexe von Pech Merle⁴¹⁵, Saint Cirq⁴¹⁶ und Ekain⁴¹⁷ verwiesen. Sie datieren ebenfalls ins Jungpaläolithikum. Noch älter sind hingegen die Darstellungen aus Lascaux.

Links neben der Pferdedarstellung aus Cuevas de la Araña befindet sich ein „Zickzackmotiv“ mit ursprünglich sieben Linien, wobei nicht alle vollständig erhalten geblieben sind.

Interessant ist, dass auch bei den vorher erwähnten Darstellungen aus Saaleck (Deutschland) Zickzackbänder im Zusammenhang mit Pferdedarstellungen auftreten.⁴¹⁸

7.7. Provinz Castellón

Zu der autonomen Region Valencia und zu der Provinz Castellón gehört das Gebiet um Tirig, das ebenfalls eine große Anzahl an Felsmalereien aufweist. (Abb. 75 - 76)

⁴¹⁵ Wurde bereits 1922 erforscht, jedoch trägt nur ein Teil der Höhlen Malereien. Zu den bekanntesten Bildwerken gehören die Mammutdarstellungen in der sogenannten „Mammut-Kapelle (chapelle des mammoths), in der ebenfalls noch Rinder, Pferde sowie Handnegative zu erkennen sind. Vgl. David u.a. 2007, 582.

⁴¹⁶ Zahlreiche detailreiche Darstellungen von Tieren, Menschen sowie Köpfen von Menschen und die Gravur eines Mannes „Le Sorcier“ charakterisieren diese Höhle in dem französischen Dép. Dordogne. Eine ähnliche männliche Darstellung stammt aus Sous-Grand-Lac (Sireuil, Dép. Dordogne). Vgl. David u.a. 2007, 626.

⁴¹⁷ Die Höhle mit Gravuren u.a. von Steinböcken, Fischen sowie Pferden befindet sich in Nordspanien (Kantabrien). Vgl. David u.a. 2007, 192.

⁴¹⁸ Es handelt sich um eine Schieferplatte mit einer Pferdekopfgravur. Neben diesem Kopf befinden sich mehrere nicht zu deutende Linien, auf der Rückseite dieser Platte wurden vier parallel verlaufende „Zickzackbänder“ eingraviert. Vgl. Bosinski 1982, 45–46.



Abbildung 75: Übersichtskarte der Regionen Castellón, Valencia und Alicante - Valencianische Gemeinschaft (Abbildung selbst erstellt).

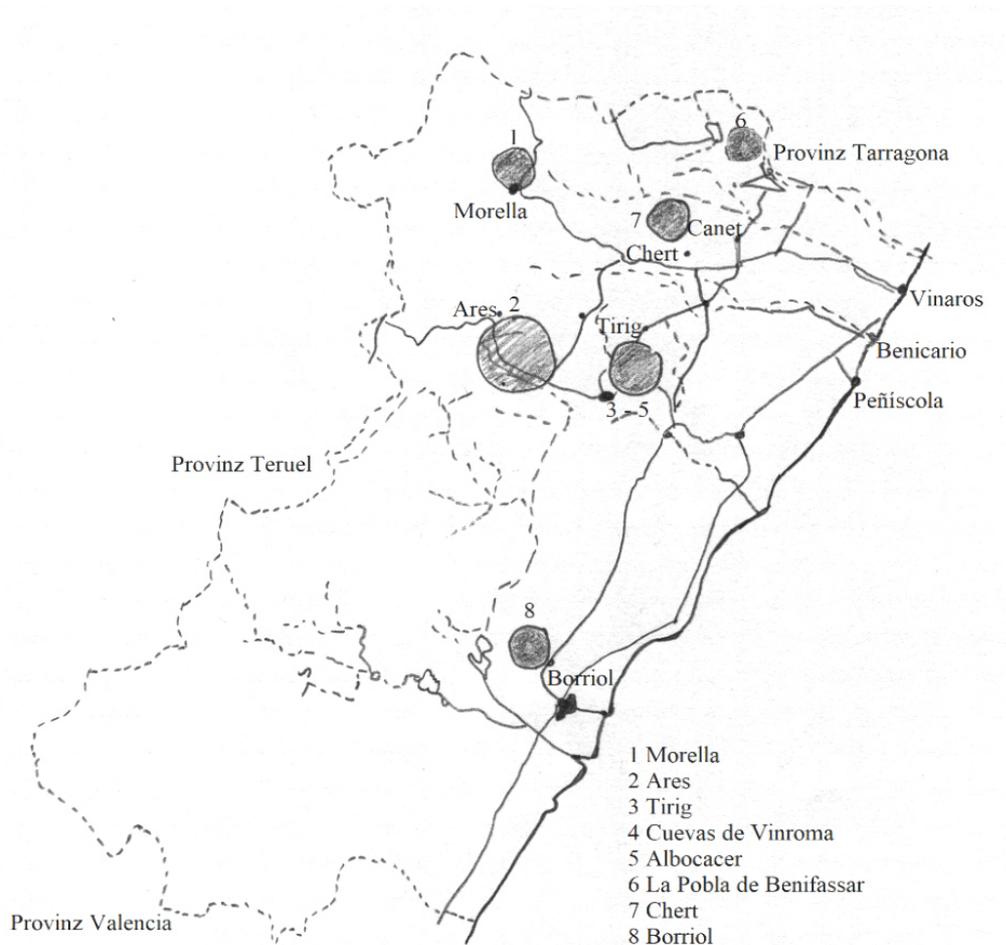


Abbildung 76: Übersichtskarte der Fundkomplexe in der Region von Castellón. (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 91, Fig. 3.).

Allerdings gehören nicht alle Fundkomplexe, die sich am Verlauf des Barranco de la Valltorta befinden, zu der heutigen Gemeinde von Tirig. Cova del Llidoné, Cova de la Saltadora, Abrigos de les Calçaes del Matá gehören beispielsweise zu den Cuevas de Vinroma und die Cuevas Grandes y Pequeñas del Puntal und Cingle dels Tolls del Puntal, Coveta de Montegordo (Abrigo de Montegordo) zu Albocacer. Letzterer befindet sich nicht mehr in der Valltorta Schlucht.

Die Umgebung ist ähnlich der um Valencia (Bicorp), aber nicht identisch, die Felsen bzw. Berge wirken mächtiger und massiver. Man hat einen guten Rundumblick – sei es auf die angrenzenden und gegenüberliegenden Berge oder in das Tal. Zahlreiche Terrassenanlagen und Hirtenunterstände in Trockensteinbauweise prägen das heutige Landschaftsbild. (Abb. 77)



Abbildung 77: Blick in die Landschaft. Valltorta – Schlucht. Neuzeitliche Hirtenunterstände. (Foto: Daniela Groth)

Ebenfalls in der Region befindet sich die Cueva Remigia (Gasulla Schlucht), südlich von Ares del Maestre. Eine Darstellung aus der Cueva Remigia ist dahingehend besonders, da eine Jagdszene dargestellt wird, bei der ein von Pfeilen getroffenes Rind von Jäger verfolgt wird. ⁴¹⁹

Eine weitere besondere Darstellung ist ein Mischwesen (Therianthropismus) mit anthropomorphen⁴²⁰ und zoomorphen⁴²¹ Zügen und einer Art Maske. ⁴²²

Eine weitere Darstellung eines Mischwesens stammt aus Racó Molero. (Abb. 78)



Abbildung 78: Racó Molero. Darstellung eines Menschen mit Tiermaske. Er hält Pfeil – und Bogen in den Händen. (Quelle: Beltran 1982, 42.).

Eine ähnliche Darstellung stammt aus der El Cingle de la Mola Remigia (Gasulla – Schlucht). (Abb. 79)

⁴¹⁹ Bandi u.a. 1964, 79, Fig. 23.

⁴²⁰ Dabei handelt es sich um eine „menschenähnliche“ Erscheinungsform, zum Teil auch mit besonderer Kleidung (Tierfelle, Masken) in Form eines Mischwesens.

⁴²¹ Ein Wesen in Tiergestalt bzw. mit tierischen Wesenszügen.

⁴²² Bandi u.a. 1964, 76, 90.



*Abbildung 79: El Cingle de la Mola Remigia.
Mensch mit Tiermaske auf dem Kopf tragend.
(Quelle: Beltran 1982, 42.).*

In dieser Darstellung kann man eine gehörnte Maske erkennen. Das Wesen hält eine Art Stab in der Hand und besitzt einen langen Schwanz.

Das Landschaftsbild mit den Bergketten im Hintergrund und den heutigen Terrassenanlagen ist daher ähnlich geprägt wie das der Cova del Cavalls, einer der bedeutendsten Felsschutzdächer in der Valltorta Schlucht (zwischen Albocácer und Tirig) in der heutigen Provinz von Castellón.

7.8. Felsüberhänge am Barranco de la Valltorta

Das Gebiet bzw. die Schlucht ist von zahlreichen mit Felsbildern verzierten Felsüberhängen geprägt und in der Mitte zwischen Coves de Ribasals o del Civil und Cova del Mas d'en Josep gelegen. (Abb. 80)

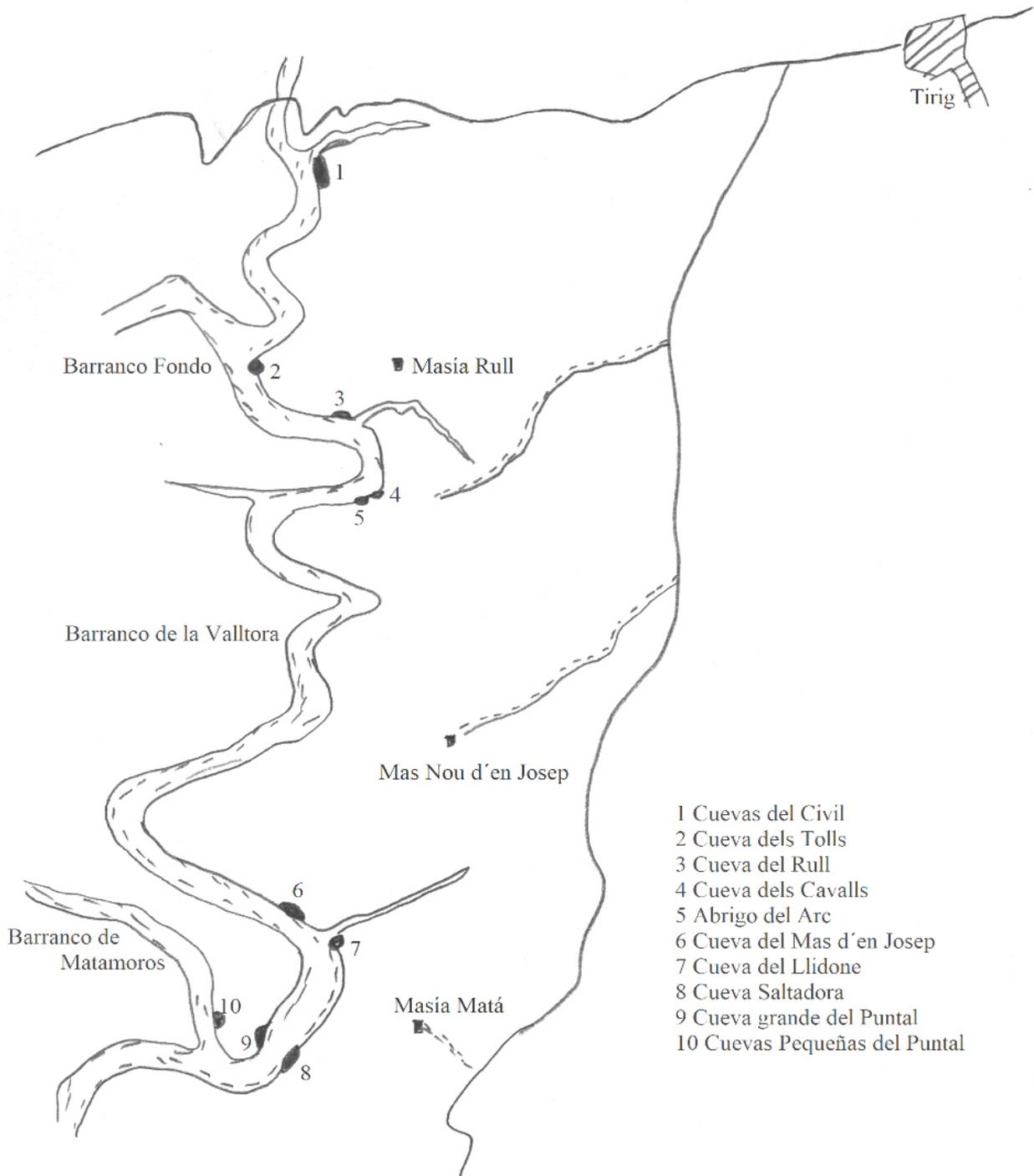


Abbildung 80: Übersichtskarte. Fundkomplexe in der Valltorta – Schlucht (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 90, Fig. 2.).

Die Schlucht ist nach Osten ausgerichtet und die Felswand besitzt eine Größe von 9 x 4 m, ebenfalls auf der linken Seite der Schlucht wie die beiden zuvor genannten befindet sich die Cova del Cavalls.

Zwischen Coves de Ribasals o del Civil und Cova del Cavalls befinden sich noch zwei weitere Überhänge, die von der Größe her bedeutend kleiner sind. Dies sind die Cueva dels Tolls (Cova dels Tolls Alts) sowie Cueva del Rull.⁴²³

Die Cova dels Tolls Alts ist nach Südosten ausgerichtet und liegt 425 m über dem Meeresspiegel in der unmittelbaren Nähe des Zusammenflusses von Barranc Fondo und Barranco de la Valltorta.⁴²⁴

Die Cueva del Rull (Abrigo de Rull)⁴²⁵ ist nach Südwesten ausgerichtet, ein ähnlich kleiner Felsüberhang zu der Cova dels Tolls mit insgesamt 13 anthropomorphen und zoomorphen Darstellungen. Sie befindet sich in der Nähe von Cova del Cavalls sowie Abrigo del Arco (L'Arc) an jener Stelle, wo man in der Schlucht eine kleine Biegung erkennen kann. An dieser Stelle fließen der Barranco de la Valltorta mit dem Barranco de la Zorra ineinander.

In der heutigen Zeit befinden sich am Zusammenfluss beider Flüsse sehr große Felsbrocken, der Weg ist sehr steinig und zudem stark bewachsen. Es ist kaum bis unmöglich in diese Schlucht hinein zu laufen.

Zu den Darstellungen gehören u.a. eine Bogenschütze und ein Hirsch im levantinischen Stil.

Von einem gegenüberliegenden Plateau hat man einen guten Blick auf die Cova del Cavalls und zugleich kann man in das Tal mit den angelegten Terrassen und dem ehemaligen Flusslauf blicken.

(Abb. 81)

⁴²³ Beide wurden ebenfalls in der UNSECO-Liste aufgenommen. Vor Ort sind sie nicht mit Gittern oder zusätzlichen Schutzmaßnahmen gesichert.

⁴²⁴ Kann nicht besichtigt werden.

⁴²⁵ Kann nicht besichtigt werden.



Abbildung 81: Blick auf die Cova del Cavalls vom daneben befindlichen Plateau. (Foto: Daniela Groth).

Dies macht zugleich deutlich, welcher Gefahr sich die damaligen Künstler an dieser Stelle ausgesetzt hatten. Deutlich wird dies auch, wenn man die Stelle des Cova del Cavalls auf Schwarz-Weiß-Fotografien von 1917 betrachtet.

Um vom Plateau auskommend die Stelle zu erreichen, muss man eine schmale und steile Schlucht passieren. Diese ist aber breit genug, dass der „Abstieg“ ohne Probleme vollzogen werden kann. (Abb. 82)



Abbildung 82: Zugang zur der Cova del Cavalls. Blick von der Fundstelle aus nach oben. (Foto: Daniela Groth).

Unten auf dem Plateau des Felsüberhanges der Cova del Cavalls angekommen bietet sich ein spektakulärer Blick in die Umgebung. Dies mag wohl auch ein Grund dafür gewesen sein, dass gerade dieser Platz ausgewählt worden ist. Der ehemalige Flusslauf ist zu erkennen, der an dieser Stelle eine Biegung vollzieht und so zu enden scheint, was allerdings eine optische Täuschung ist.

Die Felsbilder an dieser Stelle sind gut erhalten geblieben, wenngleich zahlreiche Graffitis der letzten Jahrzehnte die Bilder verunstalten. Die Darstellungen sind im naturalistischen Levantestil gehalten. (Abb. 83 - 84)



8

Abbildung 83: Cova del Cavalls. Darstellung eines Bogenschützen. Museo de la Valltorta. (Foto: Daniela Groth)



Abbildung 84: Cova del Cavalls. Nachbildungen der Darstellungen aus der Cova del Cavalls. Museo de la Valltorta. (Foto: Daniela Groth).

Zu den dominierenden Darstellungen zählen Bogenschützen sowie Vierfüßler als ihre Beute. Sie zeigen eine sehr aktive Jagdszene am Höhepunkt der Jagd. Die Tiere sind von Pfeilen getroffen. Die Darstellungen wurden nicht gleichzeitig dort angebracht, sondern in vier verschiedenen Phasen.

In der direkten Nähe der Cova dels Cavalls befindet sich ein weiterer Felsüberhang – der Abrigo del Arco (L'Arc) –, der ebenfalls von Alberto Roda Segarra entdeckt wurde. Dort gibt es zwei verschiedene Darstellungen – eine zoomorphe und eine anthropomorphe im Levantestil. Allerdings sind sie nur sehr schlecht erhalten und heute nicht mehr zugänglich.

Die Abrigo de Arco befindet sich mit 450 m über dem Meeresspiegel auf der gleichen Höhe wie die Cova del Cavalls.

Von der Fundstelle selbst kann man ohne bergsteigerische Fähigkeiten nicht direkt ins Tal herabsteigen. Der Weg von oben nach unten durch die Schlucht dauert knapp zwei Stunden zu Fuß durch noch heute sehr unwegsames und gestrüppreiches Gelände, das den Abstieg zusätzlich erschwert. Am Flusslauf angekommen, erklärt und entschädigt ein Blick nach oben für alles: Der Fels mit den angebrachten Bildern ragt sinnbildlich hervor. (Abb. 85 – 87)



Abbildung 85: Cova del Cavalls. Blick von unten auf den Fundkomplex. (Foto: Daniela Groth)



Abbildung 86: Cova del Cavalls. Blick von unten auf den Fundkomplex. (Foto: Daniela Groth).



Abbildung 87: Cova del Cavalls. Blick von unten auf den Fundkomplex. (Foto: Daniela Groth).

Ein Felsabschnitt, der sich direkt darunter befindet, ragt noch weiter hervor. Die kleine Schlucht hinter dem Felsabschnitt ist ebenfalls erkennbar. Vielleicht war es gerade dieser Anblick vom Fluss aus, der diese Stelle so besonders machte.

Entdeckt wurde die Cova del Cavalls bereits 1917 durch Alberto Roda Segarra. Die Darstellungsweise der Bogenschützen erinnert stark an die Darstellungen aus den Abris Centelles (Albocásser, Castellón) ebenfalls in der näheren Umgebung.

Die Landschaft ähnelt der Landschaft der Valltorta Schlucht. Zahlreiche Felsbilder befinden sich hier eng aneinander gereiht in der näheren Umgebung mit einer gewissen Konzentration am ehemaligen Flussverlauf und der Schlucht.

Ebenfalls in der Region gelegen, unweit von Cova del Cavalls, liegt Cova del Mas d'en Josep (375 m über dem Meeresspiegel). Dieser nach Süden ausgerichtete Felsüberhang beinhaltet ebenfalls Darstellungen von Bogenschützen, Hirschen, Wildschweinen, Ziegen sowie Rindern im Levantestil.

Die Landschaft ist ebenfalls durch die Schlucht, den ehemaligen Flusslauf, der von dieser Stelle aus gut sichtbar ist, sowie Gestrüpp geprägt.

Etwas versetzt auf der gegenüberliegenden Seite kann man die Cova gran del Puntal erkennen. In der direkten Nähe und in Sichtweite Richtung Osten sind weitere Fundkomplexe mit Felsbildern (Coves de la Saltadora sowie Cova Alta del Lledoner⁴²⁶) erkennbar.

In Cova Alta del Lledoner (auf halber Strecke zwischen Cova del Mas d'en Josep und Coves de la Saltadora, 375 m über dem Meeresspiegel) sind die Darstellungen stark zerstört. Der Zugang erfolgte von oben.

La Saltadora ist nach Westen orientiert und liegt 400–410 m über dem Meeresspiegel. Der Felsabschnitt wird in verschiedene Abschnitte eingeteilt, auf einer Länge von über 125 m beinhaltet er verschiedene Darstellungen im levantinischen Stil – überwiegend Jagddarstellungen von Bogenschützen und Vierfüßlern.

Wie bei den vorherigen Felsüberhängen hat man auch hier einen guten Blick ins Tal und auf den ehemaligen Flusslauf. Direkt unter dem Fundkomplex ist reiche Vegetation vorhanden

Etwas oberhalb, in der direkten Nähe, befindet sich 425 m über dem Meeresspiegel der Abrigo Calçaes del Matá. Zu den Darstellungen im levantinischen Stil gehören u.a. Ziegen und Bogenschützen.

⁴²⁶ Lässt sich nicht direkt besichtigen, gehört zur UNESCO-Liste. Nicht von Gittern umgeben.

Direkt gegenüber befindet sich auf dem Hügel El Puntal die Cova gran del Puntal (Cueva grande del Puntal) 410 m über dem Meeresspiegel.⁴²⁷ (Abb. 88)



Abbildung 88: Blick auf die Coves de la Saltadora, von einem in der Nähe befindlichen Plateau. (Foto: Daniela Groth).

Hier gibt es ebenfalls Darstellungen in levantinischen Stil (Bogenschützen, Hirsche, Ziege), wenngleich ihre Gesamtanzahl geringer ist und es größere Abstände zwischen den einzelnen Darstellungen gibt.

Der Erhaltungszustand ist eher schlecht. Die Felsmalereien sind in der heutigen Zeit nicht mehr frei zugänglich.

Die Cova gran del Puntal liegt in der Nähe der Matamoros Schlucht und auf der rechten Seite der Valltorta Schlucht. Dies stellt eine Ausnahme dar, die anderen Fundkomplexe befinden sich alle auf der linken Seite der Valltorta Schlucht. Dies mag an den geologischen Gegebenheiten liegen.

Die Cingle dels Tolls del Puntal⁴²⁸ ist nach Südosten ausgerichtet und befindet sich 345 m über dem Meeresspiegel in der Nähe von Cova del Mas d' en Josep und Cova gran del Puntal, ist allerdings nicht von dort einsehbar. Cingle dels Tolls del Puntal liegt auf der linken Seite der Matamoros Schlucht, fast auf einer Linie mit den beiden anderen Felsüberhängen. Insgesamt sind 14

⁴²⁷ Der Fundkomplex gehört nicht mehr zu der Gemeinde Tirig, sondern zu Albocacer.

⁴²⁸ Lässt sich nicht direkt besichtigen, nicht von Gittern umgeben, gehört zur Liste der UNESCO.

Darstellungen im levantinischen Stil erhalten.⁴²⁹ Allerdings ist der Erhaltungszustand eher schlecht, viele Teile der Darstellungen sind schon „abgeblättert“. Es handelt sich aber um keine absichtliche Zerstörung.

Die Fundstelle befindet sich direkt an der Biegung des Tales, dennoch kann man gut in beide Richtungen blicken.

Dargestellt werden Bogenschützen und Vierfüßlern im levantinischen Stil, darunter auch weibliche Figuren auf einer Fläche von 40 x 4 m.

Entdeckt wurde dieser Felsüberhang in der Valltorta Schlucht im Jahr 1917 von Alberto Roda Segarra. Ebenfalls in der näheren Umgebung befindet sich die Coves de Ribasals o del Civil.

In der Coves de Ribasals o del Civil befindet sich eine bedeutende Kampfdarstellung, welche allerdings leider schlecht erhalten geblieben ist. Auf der rechten Angreiferseite befinden sich zirka 40 Personen.⁴³⁰ Unter diesen 40 Personen befinden sich auch augenscheinlich Frauen sowie Kinder. Im Vergleich zu den Darstellungen bei anderen Fundkomplexen, sind hier die Darstellungen relativ groß, die meisten Bogenschützen haben eine Größe von 30 cm – die zentrale Figur in der Mitte der rechten Gruppe, weist sogar eine Höhe von 55 cm auf.⁴³¹

Die Männer werden durch ihren schlanken Körperbau mit muskulösen Beinen und breiten Schultern charakterisiert. Der Hals der Personen wird allerdings nicht abgebildet und der Kopf ist verhältnismäßig klein.⁴³² Nicht alle dargestellten Personen nehmen an den „Kampf“ teil.

Von einer Art Plateau aus geht es gute 15 Minuten zu Fuß nach unten. In der heutigen Zeit erleichtern Treppen den Abstieg durch einen kleinen Nadelwald und niedriges Gestrüpp. Vom Plateau aus hat man einen guten und vor allem sehr weiten Ausblick auf die angrenzenden Berge (Montegordo) und das Tal. Der Flusslauf sowie die Terrassenanlagen lassen sich erkennen. (Abb. 89)

⁴²⁹ Der Fundkomplex gehört nicht mehr zu der Gemeinde Tirig, sondern zu Albocacer.

⁴³⁰ Risch / Meller 2015, 121.

⁴³¹ Risch / Meller 2015, 121.

⁴³² Risch / Meller 2015, 121.



Abbildung 89: Blick von der Coves de Ribasals o del Civil ins Tal. (Foto: Daniela Groth).

Die gute Aussicht setzt sich an der Stelle der Felsbilder fort. Auch an dieser Stelle macht der Fluss eine Biegung und es scheint, als ob er hier endet. Dies ist nicht der Fall, denn er setzt sich hinter der Biegung fort.

Die Motive ähnlich den Darstellungen der zuvor beschriebenen Fundstellen.

Der Abri ist Südwest ausgerichtet und in drei Hohlräume aufgeteilt, ca. 13 m lang und 4 m tief. Die geschützten Darstellungen befinden sich lediglich im ersten, vorderen Hohlraum. Die beiden weiteren lassen sich auch nur von der gegenüberliegenden Seite der Schlucht erkennen.

Im größten Abschnitt befinden sich insgesamt 102 Darstellungen, darunter Bogenschützen mit Pfeil und Bogen, weibliche und männliche Figuren und zahlreiche zoomorphe Darstellungen (Hirsche und Ziegen). Die Tiere sind von Pfeilen getroffen. Die Darstellungen haben sich gut erhalten.

Insgesamt befinden sich hier im Bereich der Valltorta Schlucht auf kurzer Distanz insgesamt 10 Plätze, an denen einst Felsbilder angebracht wurden. Sie ziehen sich perlschnurartig am Barranco de la Valltorta entlang, meist in Biegungen gelegen. Lediglich die Cuevas Pequeñas del Puntal

befindet sich in der Matamoros Schlucht, einem Ausläufer der Valltorta Schlucht.⁴³³ Die Stellen sind meist an sehr markanten Plätzen in der Natur situiert. Alleine der Anblick der Felsformationen, ohne das Wissen, dass sich an jener Stelle Felsbilder befinden, ist zum Teil fantastisch. Schon alleine vom Anblick her haben sie eine gewisse Wirkung. Die naturräumlichen und geografischen Gegebenheiten lassen sich mit der Region um Bicorp und Tirig vergleichen: Tiefe Schluchten und alte Flussläufe prägen das Landschaftsbild mit Steineichen und Nadelhölzern.

7.9. La Sarga – Alicante

Das Gebiet um La Sarga (Sierra de la Carrasqueta) in der heutigen Provinz von Alicante wirkt hingegen anders. Mit knapp 900 m über dem Meeresspiegel ist es auch bedeutend höher gelegen als die zuvor beschriebenen Fundstellen, wenngleich die Zugänglichkeit weniger schwierig ist.

(Abb. 90)



*Abbildung 90: Übersichtskarte.
Lage von La Sarga in der Provinz
Alicante. (Karte selbst erstellt).*

Man hat zwar ebenfalls einen guten Ausblick, die Landschaft erscheint offener. Blickt man steil nach, schaut man auf anstehenden Felsen, dazwischen befindet sich die Schlucht (Barranco de la Cova Foradada), schaut man aber darüber hinweg, zeigen sich bewaldete Landschaft, Terrassenanlagen und im weiteren Verlauf entfernte Berge (Abb. 91 - 92).

⁴³³ Nicht alle Felsüberhänge wurden 1998 in die Liste der UNESCO aufgenommen.



Abbildung 91: La Sarga. Blick vom Fundkomplex aus in die Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 92: Blick auf den Fundkomplex von La Sarga. (Foto: Ingmar M. Braun).

Im Gegensatz dazu, kann man diese Stelle auch schon von den Terrassenanlagen aus gut erkennen. So eindeutig konnte man die anderen Fundstellen nicht von der Ferne aus sehen. In der näheren Umgebung finden sich Riu Serpis und der Riu d'Alcoy.

Der heutige Zustand der Felsbilder ist gut. (Abb. 93)



Abbildung 93: La Sarga. Hirschdarstellung. (Foto: Ingmar M. Braun).

Um diese herum befindet sich eine Zaunabspernung, welche bereits 1977 angelegt wurde.

Die Felsbilder sind leicht zugänglich und fast komplett sogar mit dem Auto (von La Sarga auskommend und auf einer schmalen aber gut befestigten Straße nach Nordosten aus ca. 800 m folgend erreichbar) und anschließend ca. 500 m zu Fuß zu erreichen.

Entdeckt wurde die Fundstelle von D. Mario Brotons, D. Juan Pastor und D. Héctor García. Das Besondere an diesem Felsüberhang ist, dass hier mehrere Stile anzutreffen sind: den naturalischen Levantestil, den schematischen Stil sowie den Makroschematische Stil. Letzteren trifft man in Bezug auf die Gesamtanzahl eher selten an. (Abb. 94)



Abbildung 94: La Sarga. Darstellungen in Makroschematischen Stil. (Foto: Ingmar M. Braun).

Es zeichnen sich gewisse Konzentrationen u.a. in der heutigen Provinz von Alicante ab: Cova Alta. Abri I, Pla de Petracos; Abri III, Pla de Petracos; Abri IV, Pla de Petracos; Abri V, Pla de Petracos; Abri VII, Pla de Petracos; Abri VIII, Racó dels Sorellets; Abric I, Coves Roges; Abric I, Coves Roges, Barranc de l'Infern; Conjunt II, Abri I, Barranc de l'Infern; Conjunt IV, Abri I, Barranc de l'Infern; Conjunt IV, Abri II, Barranc de Famorca; Abri I, Barranc de Famorca, Abri V).

Außerhalb der heutigen Provinz Alicante tritt der makro-schematische Stil nur vereinzelt auf: Barranco de las Clochas; Abri II (Valencia), L'Arc (Castellón) sowie Collado del Toro II (Cuenca).

7.10. Stile der spanischen Levante

Für die Region lassen sich verschiedene Stile und deren charakteristische Kennzeichen ausmachen. Es gilt allerdings nicht, dass nur bestimmte Stile in einer begrenzten Region vorkommen. Neben den Stilen lassen sich ebenfalls Unterschiede in den Motiven ausmachen.

7.10. 1. Makro-schematische Kunst

Darstellungen im makro-schematischen Stil befinden sich unter Abris und sie die Gesamtanzahl ist eher als gering zu betrachten.

Es sind meist Malereien in einer roten Farbe und meist mit Darstellungen eines anderen Kunststils. (z.B. del Pla de Petracos und Barranc del Infern). Insgesamt sind 20 Fundkomplexe bzw. 10 Fundstellen bekannt, wo man diesen Stil vorgefunden hat. Das ergibt bei insgesamt 779 neolithischen Fundstellen etwa 2,5 %.⁴³⁴ (Tab. 3)

Fundkomplex	makroschema	schematisch	Levante	andere
Barranc de l'Infern. Conjunt II, abric I	x	x		
Barranc de l'Infern. Conjunt IV, abric I	x	x		
Barranc de l'Infern. Conjunt IV, abric II	x	x		x
Barranc de Famorca. Abric I	x			
Barranc de Famorca. Abric V	x	x		
Cova Alta. Abric I	x	x		
Pla de Petracos. Abric III	x			

⁴³⁴ Ausgehend von insgesamt 20 Fundkomplexen, berechnet man lediglich die Fundstellen mit 10 Stück, ergibt sich 1,28%.

Pla de Petracos. Abric IV	x			
Pla de Petracos. Abric V	x			
Pla de Petracos. Abric VII	x			
Pla de Petracos. Abric VIII	x			
Racó dels Sorellets. Abric I	x		x	
La Sarga. Abric I	x		x	
La Sarga. Abric II	x	x	x	x
La Sarga. Abric III	x	x		
Coves Roges. Abric I	x			
Coves Roges. Abric II	x	x	x	
Barranco de las Clochas. Abric II	x	x		
L'Arc	x	x		
Collado del Toro II	x	x	x	

Tabelle 3 Aufschlüsselung der Fundkomplexe mit Makro-schematischer Kunst. (Grafik selbst erstellt).

Diese Stilrichtung kann menschliche Figuren, geometrische Darstellungen sowie Mischungen von verschiedenen Stilen beinhalten. Die Darstellungen der Menschen wirken dabei keineswegs realistisch. Sie sind meist ca. 1 m groß und werden charakterisiert durch einen Kopf, der kreisförmig wirkt. Die Arme der Personen sind meist erhoben, zum Teil werden auch die Finger dargestellt, wobei es auch mehr als fünf Finger sein können.

Die geometrischen Motive sind gekennzeichnet durch dicke Linien, zum Teil in doppelter Ausführung.

Häufig findet man in den Darstellungen Linien, Ovale⁴³⁵, aber auch Mäander motive.

⁴³⁵ Die Ovale waren bereits im Paläolithikum gebräuchlich, u.a. in Romanelli (Otranto). Vom diesen Fundkomplex stammen ebenfalls noch Darstellungen vom Urrind sowie weitere geometrische Muster und spindelförmige Zeichen. Vgl. David u.a. 2007, 613.

In La Sarga fand man zahlreiche Motive, die dem makro-schematischen Stil zuzurechnen sind. Die Motive des Stiles wurden nicht nur auf den Felswänden verewigt, sondern auch als Verzierung auf der Keramik in Cova de l'Or, Abrics de la Falaguera und Cova de la Sarsa (Cardial-Keramik) angebracht. (Abb. 95)



Abbildung 95: Cova de l'Or (Neolithikum). Replikation eines Keramikgefäßes. Ecomuseo de Bicorp. (Foto: Daniela Groth).

Dies ermöglicht, eine Datierung ins 6. Jt. v. Chr. vorzunehmen.

Der Fundkomplex Cova de la Sarsa umfasste neben der Siedlung auch Gräber aus dem frühen Neolithikum.

Das Motiv der „Spiralmäander“ ist nicht nur auf das Gebiet La Sarga beschränkt gewesen, weitere Beispiele auf Ton stammen u.a. von den neolithische Fundkomplex Butmir in der Nähe des heutigen Sarajewo sowie von Tongefäßen aus Dolmen aus der Bretagne. Weiterhin ist es in der Bandkeramik in Mitteleuropa ein beliebtes Motiv.

7.10.2. Schematischer Stil

Die nächste Stilgruppe ist der schematische Stil. Dieser ist weit verbreitet und lässt sich über den ganzen ostspanischen Raum nachweisen, auch in Kombination mit dem naturalistischen Levantestil.

Die Objekte sind willkürlich, abstrakt und nicht originalgetreu wiedergegeben.

Die Darstellungen der Objekte sind verkürzt und zum Teil nur noch auf das Wesentliche reduziert bzw. vereinfacht (Schematisierung⁴³⁶). Dennoch lässt sich das Dargestellte noch bestimmen (*par-s pro to-to*).

In insgesamt 446 Fundkomplexen tritt dieser Stil auf, vergleichbare Funde sind aus Frankreich (z.B. Mont Bégo⁴³⁷) sowie Norditalien belegt.

Auch bei diesem Stil lassen sich gewisse Konzentrationen ausmachen, beispielsweise in Andalusien. Teilweise befinden sich die Fundkomplexe in der Nähe von Fundstellen, an denen man auf die naturalistische Levantekunst trifft.

Dieser Stil wurde in zahlreichen Fundkomplexen vorgefunden wie u.a. in Cuevas de la Sarga, Cuevas de la Araña, Abrigo Grande de Minateda, Abrigo de los Ídolos, Cortijo de la Rosa.

Im Vergleich zu den anderen Stilen ist bei der linear-geometrischen Kunst das Repertoire ebenso vielfältig. Es handelt sich häufig um einfache senkrechte Linien oder Zickzacklinien, fischgrätenförmige Muster⁴³⁸, aber auch um parallele Linien, sehr abstrakte menschliche oder tierische Darstellungen, Idole (Idolos bitriangulares), sonnen-/strahlenförmige Darstellungen, Kreise, Zeichen und Symbole, kammförmige Darstellungen usw.

Menschen und Tiere wurden in ihrer Ausführung auf die Grundlinien reduziert. Die Darstellungen gelten als formal einfach und sind sehr schematisch gehalten. Bei einigen Fundkomplexen fand man ebenfalls szenenhafte Darstellungen vor.

Die geringe Anzahl der Fundstellen spricht für begrenzte Verbreitung (z.B. Barfaluy I, Mallata I, Mallata B1, Remosillo, Gallinero II). Die meisten Darstellungen stellen Malereien in einer roten Farbgebung dar, es gibt nur wenige Gravuren.

In den Bildern selbst spielen Pflanzen an sich keine tragende Rolle, lediglich Tiere galten als darstellungsrelevant. Lediglich im Fundkomplex von La Sarga fanden florale Motive einen Eingang.⁴³⁹ Dies gilt als eine Ausnahme. Bei einigen Darstellungen kann man annehmen, dass es sich um Pilze handeln könnte. Dagegen gibt es eine Reihe von Zeichen und Symbolen, die nicht eindeutig zuordbar sind – sei es in der Chronologie wie auch in ihrer Bedeutung.

⁴³⁶ Vgl. Paläolithikum: „Venusfiguren vom Typ Gönnersdorf“.

⁴³⁷ Ca. 40.000 Einzelbilder (Äxte, Dolche, Sperrspitzen, Symbole, Pflüge, Menschen usw.) in Form von Gravuren/Punzierungen. Vgl. Hoernes 1925, 215, Abb. 1.; David 2007, 513 – 517.

⁴³⁸ Die fischgrätenförmigen Muster traten bereits bei Verzierungen in der Kniegrotte (Magdalénien) auf.

⁴³⁹ Beltran 1982, 53.

Es ist unklar, inwiefern die Zeichen und Symbole diesen Bereich erfasst hatten, beispielsweise könnten sogenannte „Zickzacklinien“ eine nach oben gewachsene Pflanze/Ranke wiedergegeben haben. Gleichzeitig können sie auch als Schlangen interpretiert werden. Aufzählungen oder weitere Hinweise wären in dem Fall ebenfalls möglich. Punkte oder Kreise könnten ebenfalls bestimmte Obst- oder Gemüsesorten symbolisieren und wiederum könnte es sich dabei um Hinweise oder Aufzählungen handeln. Auch die tectiformen Zeichen, die ebenfalls schon aus dem Paläolithikum bekannt waren, könnten etwas darstellen, was wir heute nicht mehr deuten können. Interessant ist dabei die Tatsache, dass die abgekürzten Menschenfiguren der levantinischen Felsbilder Parallelen in der Kleinkunst haben. Die spanischen Idole entsprechen in Großen und Ganzen derselben Darstellungsweise.⁴⁴⁰ Weitere Parallelen in der abgekürzten Darstellungsweise lassen sich auf Azilienkieseln ausmachen.⁴⁴¹ Die Idole stammen aus den Süden von Spanien.⁴⁴² (Abb. 96)



*Abbildung 96: Darstellung von schematischen Idolen.
Museum Valltóra. (Foto: Daniela Groth).*

Diese schematischen Idole werden auch als „Ídolos "Almerienses“⁴⁴³ bezeichnet.

⁴⁴⁰ Vgl. Hoernes 1925, 685, Abb.

⁴⁴¹ Vgl. Hoernes 1925, 684, Abb.

⁴⁴² Hoernes 1925, 683.

⁴⁴³ Valera 2018, 137, Fig. 3 – 8.

7.10.3. Naturalistische Levantekunst

Die nächste Stilgruppe ist die naturalistische Levantekunst. Diese unterscheidet sich deutlich von den beiden anderen Stilen. In 344 Fundkomplexen fand man diesen Stil vor. Die Darstellungen wirken naturalistisch und sind ebenfalls weit verbreitet. Die Darstellungen (u.a. in den autonomen Gemeinschaften Katalonien, Comunidad Valenciana, Región de Murcia, Aragón, Castilla la Mancha und Andalucía sowie die Provinzen Barcelona, Tarragona, Lleida, Castellón, Valencia, Alicante, Murcia, Huesca, Saragossa, Teruel, Guadalajara, Cuenca, Albacete, Jaén, Granada und Almería) sind naturgetreu. Es fällt auf, dass die Darstellungen häufig männliche Individuen zeigen. Im Vergleich dazu waren die meisten Darstellungen, wenn gleich in figürlicher Weise, im Paläolithikum weiblich. Die Frauen tragen bei den Darstellungen in den oben genannten Regionen ein langes Kleid, das den Körper komplett bedeckt. Fehlt dieses Attribut, wird die Darstellung als männlich gewertet. Meiner Meinung nach, wenn man dies in die heutige Zeit projiziert, wäre das Kleid ein weibliches Attribut. Aber warum sollten nicht auch Männer damals solch eine Kleidung getragen haben? Insbesondere in den Fällen, in denen weitere männliche Attribute fehlen (z.B. Bart). Vielleicht hatte die Kleidung in der damaligen Zeit einen anderen kulturellen Stellenwert eingenommen als heute. Auf der anderen Seite können auch Darstellungen von Personen mit Pfeil und Bogen weibliche Individuen gewesen sein.⁴⁴⁴

In La Sarga erscheinen zahlreiche menschliche Darstellungen, allerdings lediglich männliche in Form von Bogenschützen vornehmlich mit Pfeil und Bogen. Aus Abri II stammen auch Darstellungen von menschlichen Individuen mit Armbändern. In La Sarga sind Bäume und deren Früchte dargestellt, die schon zu Boden gefallen sind.⁴⁴⁵ Dies kann als eine Ausnahme betrachtet werden. Es wird dabei angenommen, dass es sich bei den Bäumen um Mandel – oder Olivenbäume handelt.⁴⁴⁶ Am häufigsten werden Tiere dargestellt, wie u.a. Hirsche, Ziegen, Füchse, Pferde, Wildschweine, Rehe, Esel sowie Vögel (Störche, Kraniche). Menschlichen Individuen und Tiere treten häufig zusammen in Szenen auf (u.a. Kampf- und Jagdszenen). Die meisten Darstellungen sind wieder monochrom in Rot gehalten.

Neben der stilistischen Einteilung kann zusätzlich auch anhand des Verbreitungsgebietes differenziert werden. Beispielsweise findet man in dem Gebiet der Pyrenäen/Aragon häufig

⁴⁴⁴ Vgl. „Amazonen“ und die Funde in skythischen und sarmatischen Kurganen, wo man in den Gräbern der weiblichen Individuen u.a. Waffen fand – z.B. Nekropole von Pokrovka. Vgl. Davis-Kimball u.a. 2000.; Spiegel-Redaktion, 1997.

⁴⁴⁵ Beltran 1982, 53.

⁴⁴⁶ Beltran 1982, 53.

Fundkomplexe mit Darstellungen, die im naturalistischen Levantestil gehalten sind: Am häufigsten Tiere, meist in Kombination mit Menschen (z.B. in der heutigen Provinz Lleida, Katalonien). Für die weiteren Regionen kann man ebenfalls Besonderheiten ausmachen.

Coves Santes de Baix (cova nº 4) und die in der Nähe befindliche Coves Santes de Dalt liegen direkt an der Küste, wo das Meer gut überblickt werden kann. Dieser Fundkomplex beinhaltet mehrere Felsüberhänge/Höhlen. Er scheint strategisch wichtig gewesen zu sein.

Dies spricht dafür, dass sich die Plätze mit den Felsbildern nicht an einem gewöhnlichen Ort befanden, sondern ein strategisch besonderer Ort gewählt worden ist; evtl. auch ein Ort, wo sich mehrere Menschen versammelt hatten.

7.11. Auswertung

Bei der Erstellung der Tabellen ist aufgefallen, dass für manche Fundkomplexe verschiedene Bezeichnungen eine Anwendung finden. Diese Begriffe habe ich in der nachfolgenden Tabelle deutlich gemacht – zum Teil gibt es auch für ein und denselben Abri verschiedene Bezeichnungen.

Oft trifft man den Zusatz „abrigo“, aber auch „balma“ und „abric“ an. Hierbei ist anzumerken, dass die beiden letztgenannten Begriffe Synonyme des ersten sind bzw. das Wort „balma“ und „abric“ ist die valencianische Variante des spanischen Begriffes „abrigo“. (Tab. 5)

Spanisch	Valencianisch	deutsch	Beispiel
Agua	aigua	Wasser	Covacha de l'Aigua Amarga, Val del Charco del Agua Amarga
alto	alt	Anhöhe, Berg	
barranco	barranc	Schlucht, Bachbett	Barranco de la Cueva I, Barranco de Gibert II, Barranc de Jeroni. Abric I
Castillo	Castell	Burg	Abrigo del Castillo de Taibona,
cerro	tossal	Anhöhe, Berg	Cova del Cerro, Cerro de la

			Caldera,
cueva	cova	Höhle	Cueva Ambrosio, Camino de la Cova Plana I
fuelle	font	Quelle	Abrigo I (Abrigo de la Fuente de la Arena), Fuente del Sauco, Cueva de la Font de la Bernarda
muela	mola	Tafelberg	Cingle de la Mola Remigia. Abric I,
paso	pas	(Berg-) Pass	Abrigo del Paso,
peña	penya, cingle	Fels (-klippe)	Barranc de la Penya Blanca, Cueva Peña Miel I, Abrigo de Santa Eulalia de la Peña (La Raja L), Cova del Cingle, Ringle de l'Ermità. Abric I
río	riu	Fluss	

Tabelle 5 Erläuterungen zu den verschiedenen Begriffen. (Grafik selbst erstellt).

Zum Teil sind die Fundkomplexe auch völlig anders bezeichnet wie folgende Beispiele aufzeigen: Cingle de la Gasulla/Cingle de la Mola Remigia, Abrigo de Miniaturas/Abrigo de los Recolectores (Cerro Felio) und Covacho de Cogul/La Roca dels Moros.

Weiterhin ist bei der Bearbeitung aufgefallen, dass die angegebenen Koordinaten zum Teil unterschiedlich waren und meist nicht auf den Meter genau den Fundort markierten. Bei der Erfassung der Daten habe ich die nicht korrigierten Daten übernommen, auch wenn sie nicht 100% genau den Ort markierten. Sie gelten als eine grobe Orientierung. Dies betrifft das Gauß-Krüger-Koordinatensystem und ebenfalls die UTM Koordinaten in der UNESCO Datenbank, beispielsweise liegen zwischen den Koordinaten der Cuevas de la Araña und dem korrekten Fundplatz über 200 m Differenz. Gründe dafür sind die Messverschiebung, dass die Berechnung der UTM-Koordinaten aus den bereits bekannten Koordinaten erfolgte, dass die Koordinaten der Luftbilder nicht 100% übereinstimmen oder dass es schon bei der Messung zu kleineren Ungenauigkeiten gekommen ist, beispielsweise in der Angabe der Anzahl der Kommastellen. Bei einigen Angaben, hauptsächlich jenen, die Bereich Jaén – Aldeaquemada betreffen, lagen die von der UNSECO vorliegenden Daten

im Mittelmeer. Selbst das Tauschen der Koordinaten führte nicht in die gewünschte Region. Ich habe daher die Koordinaten aus der Auswertung herausgenommen und mich an markanten Punkten oder Ortschaften bei der Ermittlung der Kilometer orientiert. Bei einigen Fundkomplexen fehlten die Angaben der Koordinaten vollständig, in diesen Fällen bin ich so wie mit den nicht korrekten Daten verfahren. Wenn eine ungefähre Lokalisation nicht möglich war, habe ich auf die Kilometerbestimmung komplett verzichtet. Des Weiteren war es nicht immer möglich, für einen Fund alle Daten komplett aufzuzeigen. Auch die Einteilung der Fundkomplexe war bei den Datenbanken unterschiedlich. Die Datenbank der UNESCO gliedert anhand ihrer durchlaufenden Nummern und nicht anhand einer alphabetischen Aufschlüsselung. Zur Übersichtlichkeit und Vergleichbarkeit habe ich diese Nummern ebenfalls als Anmerkung in der Tabelle mit aufgenommen. Die Fundkomplexe habe ich allerdings alphabetisch und nach Provinzen aufgeteilt aufgenommen. Insofern vorhanden, habe ich auch die Koordinaten der Fundkomplexe aufgenommen (Länge, Breite sowie UMT). Einerseits um zu prüfen, ob die Standorte der einzelnen Koordinaten mit den daraus resultierenden Orten identisch sind, andererseits um die ungefähre Höhe mit einem Programm zu berechnen. Die Angabe der Koordinaten soll in der weiteren Standortanalyse eine Rolle spielen. Dafür werden die Fundstationen in verschiedene Höhengruppen eingeteilt. Es soll damit dargestellt werden, ob es bestimmte Höhenlagen gibt, die bevorzugt wurden und ob diese Werte auf den gesamten Raum anzuwenden sind oder nur jeweils auf ein bestimmtes Gebiet. Es fielen in diesen Zusammenhang einige Differenzen in den Koordinaten auf.

7.11.1. Auswertung der Region der autonomen Gemeinschaft Valencia

Betrachtet man die Region der autonomen Gemeinschaft Valencia als „Mikro-Region“ für sich, zeichnen sich gewisse Auffälligkeiten ab. Geografisch gesehen ist dieser Raum in zwei Bereiche gegliedert: zum einen das Landesinnere, zum anderen die Küste. Flüsse gibt es ebenfalls in der Region, von der Länge der Flussläufe her sind diese allerdings als eher kurz zu betrachten. Die Höhenlagen der Felsen, auf denen die Darstellungen angebracht wurden, reichen von 119–1063 m, wobei 1063 m eine Ausnahme darstellt, der Mittelwert liegt bei 429 m. Geografisch gesehen ist der höchste Punkt der Region der Penyagolosa (1813 m). Dieser Berg gehört zu dem Iberischen Gebirge (Sistema Ibérico) und befindet sich 40 km von Tirig entfernt. Teilt man nun die Höhenlagen in verschiedene Gruppen ein, zeichnen sich gewisse Konzentrationen ab.

Dies zeigt sich auch, wenn man die „Höhen“ wie folgt einteilt: Gruppe 1 (100–350 m), Gruppe 2 (351–450 m), Gruppe 3 (451–550 m), Gruppe 4 (551–650 m), Gruppe 5 (651–750 m), Gruppe 6 (751–850 m), Gruppe 7 (851–950 m), Gruppe 8 (951–1050 m) sowie Gruppe 9 (1051–1150 m).

Paläolithische sowie makro-schematische Kunst kommen in diesem Bereich der spanischen Levante nicht vor.

Der überwiegende Teil der Darstellungen stammt aus dem Bereich „schematische Kunst“ sowie „naturalistische Levantekunst“.

In neun Fundkomplexen fand man beide Stile vor, in diesen Fällen dominierte die „naturalistische Levantekunst“.

In der Auswertung zeigt sich, dass es keine speziellen Höhenlagen für schematische Malerei oder für die naturalistische Levantekunst gibt.

Die Verteilung ist annähernd identisch, es zeigen sich keine signifikanten Unterschiede. Man kann also nicht sagen, dass bis zu einer Höhe von beispielsweise 350 m vorwiegend schematische Kunst und darüber hinaus naturalistische Levantekunst angewandt worden ist. Beide Stile sind in annähernd allen Höhengruppen gleich vertreten.

Bei den Gesteinsarten lassen sich gewisse Konzentrationen ausmachen. Zum Teil wurde die Gesteinsart nicht mit vollkommener Sicherheit bestimmt, nur bei einem Stück ist diese genau definiert worden.⁴⁴⁷ Bei Felsen aus Kalkstein ist häufig die Felskunst angewendet worden. Bei den anderen Gesteinen, mit Ausnahme des Sandsteines, handelt es sich um den Kalkstein verwandte Formen. Fasst man diese Arten zusammen, erhält man 63 Fundkomplexe mit kalkhaltigem Gestein und lediglich fünf Fundkomplexe mit Sandstein.

Anhand der Ausrichtungen der Abris lassen sich keine gewohnten Muster erkennen.

Die Verteilung ist unregelmäßig und die Auswahl wirkt willkürlich. Anhand der Ausrichtung lassen sich allerdings klimatische Unterschiede feststellen. Gerade die nach Süden ausgerichteten Felsüberhänge sind im Sommer sehr warm. Es liegt daher die Vermutung nah, dass diese eher im Winter aufgesucht worden sind. Ähnlich verhält es sich mit den Fundkomplexen, die nach Norden orientiert sind. Im Sommer sind diese relativ kühl. Sie wurden daher auch vermutlich verstärkt im Sommer aufgesucht. In diesem Fall wäre es interessant zu klären, ob man eine jahreszeitliche

⁴⁴⁷ Die Daten stammen aus der Datenbank der UNESCO. Vgl. http://whc.unesco.org/en/list/874/multiple=1&unique_number=1026

Einteilung anhand der Darstellungen feststellen kann. Dafür können bestimmte Attribute der Tiere eine entscheidende Rolle spielen. Ein Beispiel dafür könnte das Geweih der Hirsche sein. Dieses bildet sich jedes Jahr neu, indem es nach der Paarungszeit (zwischen Februar und April) abgeworfen wird. Zwischen dem Verlust des alten Geweihs und der Bildung eines neuen vergehen meist zwei Monate. Indirekt geben die Anzahl der Geweihenden Auskunft über das Alter, wobei es Faktoren gibt, die dies beeinflussen können (z.B. Krankheit, Futter). Bei Tierdarstellungen beispielsweise in Arpán (Huesca) haben die Hirsche zahlreiche Geweihenden. Dies spricht für eine Darstellung von älteren Tieren vor der Paarungszeit – d.h. Winter bis zum Beginn des Frühlings. Eine weitere Darstellung mit einem ebenfalls großen Geweih stammt aus Chimiachas (Huesca) – Südost; Abric de l'Apotecari (Tarragona) – Süden; Abric d'Ermite VIII (Tarragona) – Südost; La Saltadora (Castellón) – Südost; Cova del Civil (Castellón) – Südost Mas d' en Josep (Castellón) – Süden; Cingle dels Tolls del Puntal (Castellón) – Südost; Cingle de la Mola Remigia (Castellón) – Südost und La Sarga (Alicante) – Südost.

Bei diesen zufällig ausgewählten Beispielen trifft es zu, dass sich in den nach Süden ausgerichteten und so von den klimatischen Gegebenheiten eher im Winter besuchten Fundkomplexen auch Tierdarstellungen befinden, die die Attribute der „Wintertiere“ aufweisen: Racó de Nado (Castellón) – Süd, unklare Darstellungen und ohne großes Geweih; Fuente Seca o Tollos. Abric I (Valencia) – Ost-Südost mit einem relativ kleinen Geweih; Charco de la Madera (Valencia) mit einem ausgeprägten großen Geweih; Barranc de la Falaguera (Valencia) – Nordost mit einem großen Geweih; Tortosillas (Valencia) – Ost-Südost, ebenfalls mit einem sehr ausgeprägten Geweih.

Es zeigt sich damit, dass es zwar Tendenzen gibt, bei „Winterstationen“ auch Tiere des Winters dazustellen, dies aber nicht immer zutrifft. Man kann also nicht pauschal davon ausgehen, dass die Tiere, die gemalt worden sind, auch zu der jeweiligen Jahreszeit passend sind. Weitere Probleme ergeben sich bei der genauen Bestimmung. Ein Cervidae mit einem großen und ausgeprägten Geweih kann eindeutig als Hirsch angesprochen werden. Die Grenze zwischen einem Reh und einem Hirsch, wo das Geweih nachwächst, ist dabei fließend. Nicht immer kann man lediglich aufgrund des Körperbaus das Geschlecht festlegen. Bei Hornträgern (Bovide⁴⁴⁸), u.a. Schaf (Capra) und Ziege, wechselt das Geweih nicht und bleibt erhalten. Hier kann man anhand des Fells ausmachen, um welche Jahreszeit es sich handelt. Aufgrund von zeichnerischen Darstellungen ist dies allerdings schwer festzustellen. Das Geschlecht lässt sich allerdings anhand des Horns

⁴⁴⁸ Z.B. Gämse, Büffel, Bison, Steinbock, Wisent, Rind.

determinieren. So sind die Hörner der weiblichen Tiere (z.B. Cueva del Tio Modesto, Abric d'Ermite V) eher kurz und nur leicht gebogen, die der männlichen Tiere (z.B. Pintures Rupestres d'Alfés, Mas d'En Llorç, Cabra Feixet, Cova del Ramat) hingegen sind lang und bedeutend stärker nach hinten gebogen und zum Teil auch spiralartig in sich gedreht.

Der Geschlechtsdimorphismus lässt sich bei Wildschweinen ebenfalls feststellen. Männliche Tiere (Keiler) haben große und nach oben gekrümmte obere und untere Eckzähne, bei weiblichen Tieren (Bachen) sind diese bedeutend kleiner. Dieses Geschlechtsmerkmal lässt sich allerdings nur schwer erkennen. Dennoch gehörten Wildschweine zu den darstellungswürdigsten Objekten. In Mas d'en Josep (zwei Darstellungen – eher weiblich), La Saltadora (Geschlecht unklar), Cingle de la Mola Remigia (drei Darstellungen – Geschlecht unklar), La Roca dels Moros (vermutlich männlich), Val del Charco del Agua Amarga (Geschlecht unklar), Cova dels Rossegadors o del Polvorí (vier Darstellungen – Geschlecht unklar), Cova Remigia (fünf Darstellungen – eher weiblich), Coves del Civil (Geschlecht unklar), Peña del Escrito (zwei Darstellungen – eher weiblich), Racó Gasparó (Geschlecht unklar), Racó de Nando (Geschlecht unklar). Wildschweine besitzen Sommer- und Winterfell. Nur wenn das Tier sein Sommerfell hat, ist der kurze, gedrungene Hals erkennbar. Beim Winterfell verschwindet der Hals augenscheinlich komplett darin und es wirkt, als würde der Kopf des Tieres komplett in den Rumpf übergehen. Dies lässt sich ebenfalls schwer in den Darstellungen erkennen. Die Abbildung des Wildschweines aus Peña del Escrito wirkt sehr stämmig. Der Rumpf scheint komplett in den Kopf überzugehen. Dies könnte für ein Winterfell sprechen, eventuell ist es auch nur eine künstlerische Eigenheit.

Der Stier unterscheidet sich ebenfalls im äußeren Erscheinungsbild von der Kuh. Von Interesse ist dabei die Erklärung der einzelnen Begriffe bei der Zuordnung der Tiere. Die Jungtiere (bis 1 Jahr) heißen „Kälber“ und das weibliche Rind, bis es das erste Nachkommen zur Welt gebracht hat, „Starke oder Ferse“, danach ist es eine „Kuh“. Das männliche Tier, nachdem es ein „Kalb“ war, heißt „Jung“ oder „Stier“ und ab dem zeugungsfähigen Alter ist es dann ein „Bulle“.⁴⁴⁹

Unterschiede lassen sich bildlich gesehen anhand der Größe der Hörner feststellen. Diese sind bei Kühen nicht so stark ausgeprägt wie bei den Stieren oder Bullen.

Ebenfalls können Zugvögel bzw. die Darstellungen von Vögeln Hinweise auf die Jahreszeit geben. Störche/Kraniche fliegen beispielsweise nach Afrika.⁴⁵⁰ Auf der anderen Seite könnten die Zugvögel auch für eine freie Bewegung stehen und für den Himmel und die Erde. Wobei die

⁴⁴⁹ Ein beschnittener „Bulle“ wird als „Ochse“ bezeichnet.

⁴⁵⁰ In der heutigen Zeit lässt sich allerdings aufgrund des Klimawandels beobachten, dass einige Störche sowie Kraniche in der Extremadura in Spanien überwintern.

Küken/Jungvögel für neues Leben stehen könnten, aber auch für den Zeitraum, in dem diese geschlüpft sind (Frühling).

Ebenfalls lässt sich keine Verbindung zwischen der Größe, der Höhe und dem „Stil“ ableiten, es sind keine Besonderheiten erkennbar.

Die Verteilung der Fundkomplexe variiert. Zum einen zeichnen sich gewisse Konzentrationen ab, zum anderen befindet sich von einem Komplex zum anderen eine weitere Entfernung. Es scheint daher so, als wären bestimmte Gebiete bevorzugt worden.

Beispielsweise befinden sich um den Komplex Cueva de la Araña-Abrigo I–III in der unmittelbaren Nähe zehn weitere Fundkomplexe. Der Abstand von diesen zu von Cueva de la Araña-Abrigo I–III beträgt Luftlinie ca. 3–5 km. Diese wiederum liegen sehr dicht zueinander, teilweise in Abständen von weniger als einem halben Kilometer beziehungsweise in einem Radius von ca. 1,7 km und ein Umkreis von 10 km vom Fundkomplex Abric de la Era del Bolo ausgehend.

Nimmt man Cueva de la Araña-Abrigo I–III in diesen Radius mit auf, ergibt sich ein Umfang von 22 km.

Zwischen den Komplexen Cueva de la Araña-Abrigo I–III (525 m) und Abric de Lucio o Gravidia (473 m) liegen 4 km.

Dazwischen finden sich keine weiteren Fundkomplexe. Dies bedeutet, dass sich zwar die Fundstellen per Luftlinie in der Nähe befanden, aber beim Zugang zu den Fundstellen auch enorme Steigungen bzw. Höhendifferenzen zu überwinden sind. Ähnlich verhält es sich auch bei den zehn Fundkomplexen, die sich in der unmittelbaren Nähe der Cueva de la Araña befinden.

Beispielsweise befinden sich die Fundkomplexe Abric de Lucio o Gavidia (473 m), Abric de la Balsa Calicanto (471 m) und Abric del Charco de la madera (472 m) fast auf einer Linie über eine Gesamtlänge von ca. 1 km. Es wird anhand der insgesamt 12 Fundkomplexe auch deutlich, dass das Gebiet um die heutige Gemeinde vom Bicorp häufig aufgesucht worden ist. Ähnlich verhält es sich mit der Umgebung von Millars, wo sich insgesamt 13 Fundstellen befinden.

Auffallend ist die Verteilung der Fundkomplexe. Diese konzentrieren sich im Landesinneren, sie treten weniger in küstennahen Gebieten oder direkt an der Küste auf. Zum Beispiel liegt der schon mehrfach erwähnte Fundkomplex von Cueva de la Araña-Abrigo I–III mehr als 50 km Luftlinie vom Mittelmeer entfernt, vergleichbar mit den Fundkomplexen aus den Gemeinden Dos Agua, Bocairent, Gestalgar, Moixent, Millars, die sich ebenfalls um die 50 km von der Küste entfernt

befinden. Jalance, über 70 km von der Küste entfernt, weist nur einen Fundkomplex auf. Der Fundkomplex von El Corral de Silla, Abric I–II in der Gemeinde Tuéjar liegt rund 75 km von der Küste entfernt und in der Nähe des Fundkomplexes Abric del Rincón del Tío Escribano. Die drei Fundkomplexe in der Gemeinde Ayora liegen zwischen 80–90 km von der Küste entfernt, dies gilt auch für den 90 km entfernt liegenden Abric del Rincón del Tío Escribano in der Gemeinde Titaguas. Der knapp 10 km von Cueva de la Araña-Abrigo I–III entfernt liegende Abric del Garrofero in der Gemeinde Navarrés ist über 40 km von der Küste entfernt. (Abb. 97)

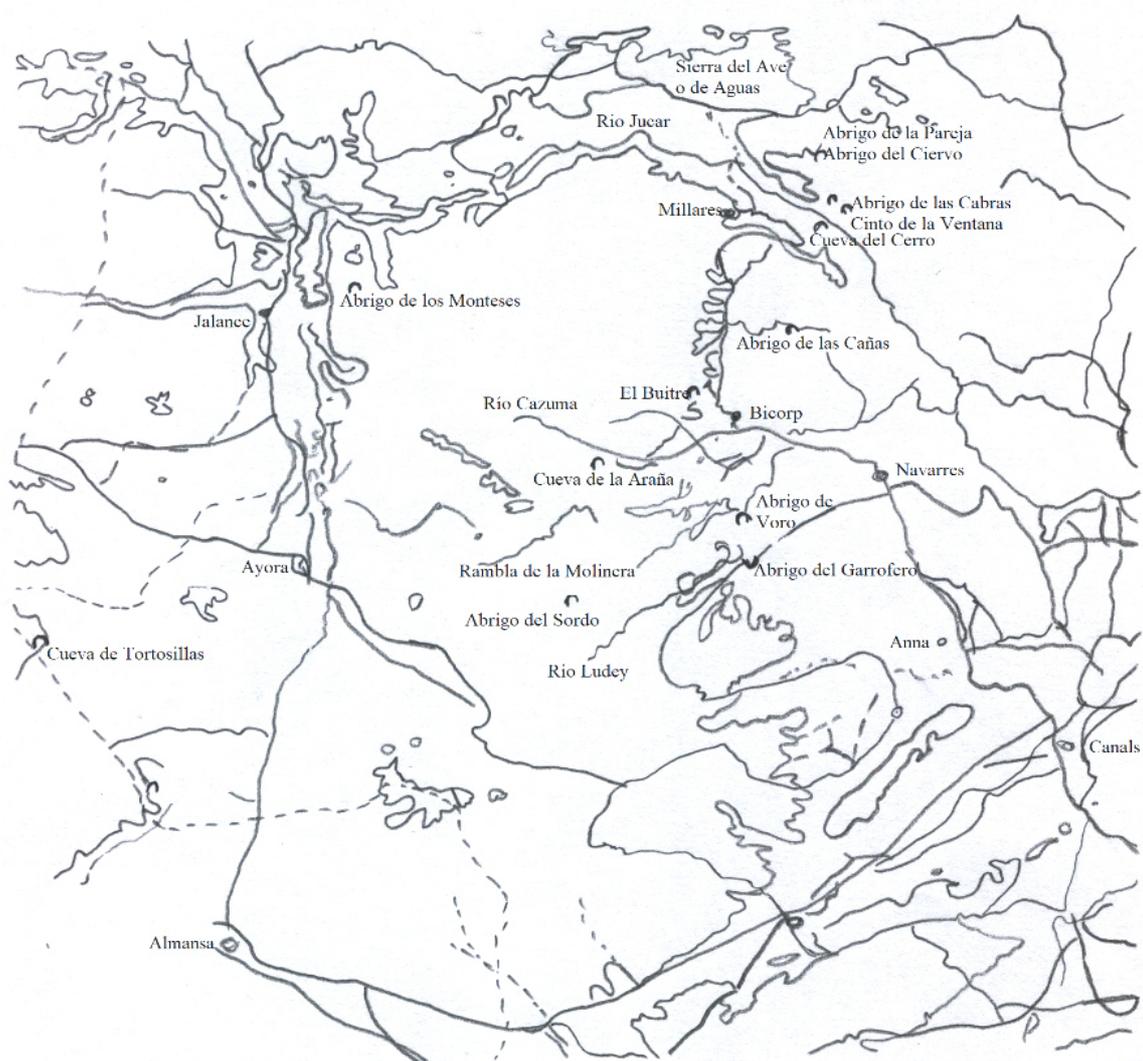


Abbildung 97: Übersichtskarte. Provinz von Valencia mit wichtigen Fundkomplexen (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 97, Fig. 3.)

Ebenfalls etwa 40 km von der Küste entfernt im Landesinneren liegen die beiden Fundkomplexe aus der Gemeinde Ontinyent sowie zwei weitere in der Gemeinde Quesa, die sich ebenfalls in der näheren Umgebung zu der Gemeinde Navarrés befinden. Die Gemeinden Alfarp (Barranc de la

falaguera-Abric I–III) sowie Salem liegen rund 25 km von der Küste entfernt, die drei Fundkomplexe aus der Gemeinde Beniatjar sowie der Fundkomplex Cova de la Petxina (Xàtiva) um die 30 km. Ausnahmen bilden die Fundkomplexe in den Gemeinden von Sargunto, Albalat dels Tarongers und Gandía, Gilet mit einer jeweiligen Entfernung zur Küste von um die 10 km sowie der Abri Lambert (119 m) mit weniger als 2 km. Von dieser Fundstelle aus hat man einen guten Blick in die Umgebung. Vielleicht war auch damals dieser imposante Ausblick der Grund für die Wahl dieses Ortes. (Tab. 5).

<i>Entfernung in Kilometern (bis)</i>	<i>Anzahl der Fundkomplexe</i>
2	1 Fundkomplex
10	6 Fundkomplexe
25	6 Fundkomplexe
30	4 Fundkomplexe
40	8 Fundkomplexe
50	37 Fundkomplexe
70	1 Fundkomplex
75	2 Fundkomplexe
80–90	4 Fundkomplexe

Tabelle 5 Aufschlüsselung der Entfernungen zwischen den Fundkomplexe und der Küste in Kilometern und der Anzahl der Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).

Nun stellt sich die Frage, ob sich daraus gewisse „Vorlieben“ ableiten lassen. Es zeigt sich, dass die meisten Fundkomplexe (37) in einer Entfernung von ca. 50 km zur Küste liegen, in einer Entfernung von über 50 km liegen 7 Fundkomplexe, bei 19 Fundkomplexen liegt die Entfernung unter 50 km. Dennoch kann nicht von einem kontinuierlichen Anstieg bis 50 km und einem anschließenden stetigen Abfall ab 50 km gesprochen werden. Beispielsweise wurden bei 10 und 25 km Entfernung mit je sechs Fundkomplexen mehr Fundstellen gefunden als bei 30 km Entfernung mit vier Fundkomplexen. Bezieht man für die Auswertung die restlichen Fundkomplexe mit ein, lassen sich Gemeinsamkeiten und Differenzen ausmachen. Diese basieren u.a. auf den verschiedenen geografischen Lagen, weil die unterschiedlichen Provinzen verschieden weit in das Landesinnere hineinreichen. (Abb. 98)

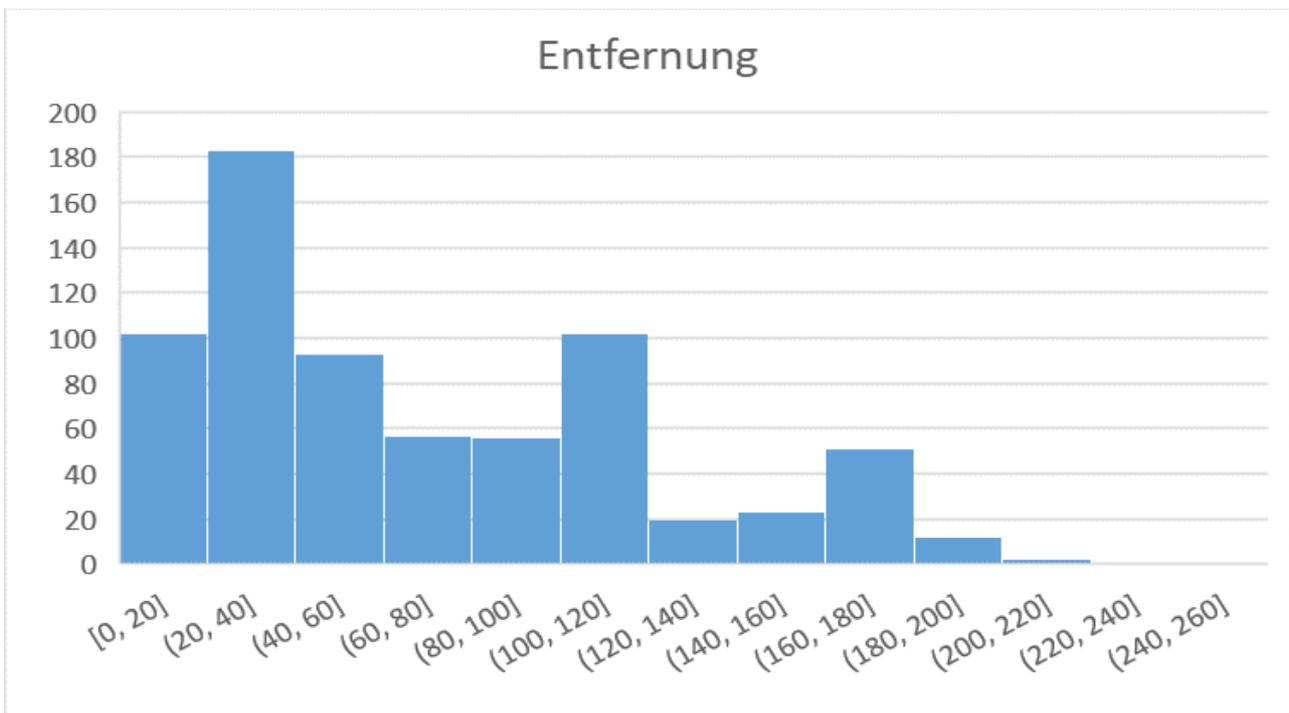


Abbildung 98: Aufschlüsselung der Fundkomplexe anhand ihrer Entfernung zur Küste in Kilometern. (Grafik selbst erstellt).

Auf die Mikroregion Valencia bezogen stellt sich in diesem Zusammenhang dann ebenfalls die Frage, ob es unterschiedliche Stile im Verhältnis zu der Entfernung gibt. In dieser Hinsicht zeigen sich keine Auffälligkeiten. In den Fundkomplexen in Küstennähe und auch in den weiter entfernten Gebieten fand man beide Stile vor. Es wird aber deutlich, dass in den Gebieten um Navarrés, Ontinyent, Queso, Sagunto, Salem und Titaguas der schematische Stil überwiegt. Bei den Fundkomplexen in Ontinyent liegt lediglich der schematische Stil vor. Die naturalistische Levantekunst fehlt dort vollständig, dies gilt ebenfalls für Sagunto und Salem sowie Cullera. In den anderen genannten Fundkomplexen tritt der schematische Stil zusammen mit der naturalistischen Levantekunst auf.

Auf den ersten Blick scheint es daher so, als wären die küstennahen Bereiche (2–10 km) von der schematischen Kunst geprägt, auf der anderen Seite überwiegt im Fundkomplex von Albalat dels Tarongers die naturalistische Levantekunst. Mit zunehmender Entfernung von der Küste nimmt die Kombination beider Kunststile zu. Es kann dann auch innerhalb einer Entfernungsgruppe Fundkomplexe geben, die den einen oder auch den anderen Kunststil aufweisen. Es lassen sich mit zunehmender Entfernung keine „Vorlieben“ mehr ableiten. (Tab. 6).

Entfernung	Gesamtanzahl der Darstellungen
2 km	6
10 km	40
25 km	17
30 km	142
40 km	113
50 km	655
70 km	6
75 km	10
80 – 90 km	72
90 km	20

Tabelle 6 Aufschlüsselung der Entfernungen zwischen den Fundkomplexe und der Küste in Kilometern für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).

Auffallend für die Region Valencia ist ebenfalls, dass relativ häufig Menschen sowie auch Tiere das Motiv bilden. Bei anderen Regionen gibt es in dieser Hinsicht regionale Unterschiede.

Häufig auch Darstellungen in der Kombination von Mensch und Tier während eines Fundkomplexes abgebildet. (Tab. 7).

Darstellungen	Anzahl	Prozent
geo.	33	47,83
zoo.	44	63,77
anth.	46	66,67

Tabelle 7 Aufschlüsselung der Darstellungen in der Region Valencia. Geometrisch, Zoomorph, anthropomorph, (Grafik selbst erstellt).

Diese Werte wurden aus dem Vergleich mit Alicante ermittelt. Es zeichnen sich bei der Darstellung und den Motiven Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede ab. (Tab. 8)

Alicante:

Paläolithikum: 2 (1,26%)

Makro- schematischer Stil: 20 (12,58%)

Schematischer Stil: 88 (55,35%)

Levantekunst: 41 (25,79%)

Andere: 8 (5,30%)

Valencia:

Paläolithikum: 0

Makro-schematischer Stil: 0

Schematischer Stil: 38 (47,5%)

Levantekunst: 40 (50%)

Andere: 2 (2,5%)

Tabelle 8 Verteilung der verschiedenen Stile in den Provinzen von Alicante und Valencia. (Grafik selbst erstellt.).

Es lassen sich deutliche Unterschiede in der mengenmäßigen Verteilung erkennen. In beiden Fundkomplexen ist die schematische Kunst prozentual stark vertreten, wobei der Anteil der naturalistischen Levantekunst in der Region Alicante im Vergleich zu Valencia halbiert wurde. Ebenfalls lassen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Motiven darlegen. Zwar überwiegen in beiden Fällen die geometrischen (unbelebten) Darstellungen, die zoomorphen Motive sind in beiden Fundkomplexen nur wenig vertreten. Unterschiede lassen sich vor allem in den Kombinationen ausmachen. Liegt die Kombination anthropomorphe + zoomorphe Darstellungen im Gebiet von Valencia mit 26 Fundstellen bei 37,68 %, so beträgt der Anteil in Alicante mit nur 7 Fundstellen nur noch 5,26%. In diesem Zusammenhang muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass sich diese Angaben nicht eins-zu-eins vergleichen lassen. Gründe dafür sind die verschiedenen geografischen Gegebenheiten. Beispielsweise liegen Valentias Fundkomplexe wie schon erwähnt bis zu 90 km von der Küste entfernt. Im Vergleich dazu liegen die Fundkomplexe von Alicante maximal 42 km von der Küste entfernt, wobei dies schon eine Ausnahme ist. Dabei ist allerdings auch darauf hinzuweisen, dass aus geografischer Perspektive sich das Gebiet der Provinz Alicante nicht über 90 km weit ins Landesinnere erstreckt. Die Territorialgrenze hat eine wesentlich geringere Ausdehnung zum Landesinneren im Vergleich zu jener von Valencia. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch nicht, dass es noch weitere Fundkomplexe gibt, die sich im Landesinneren befinden. Die Felskunst ist lediglich auf die „küstennahen“ Gebiete beschränkt. Im Vergleich dazu war die vorangegangene frankokantabrische Höhlenkunst (Paläolithikum) auch noch weiter im Landesinneren vertreten, im nördlichen Teil von Spanien (Baskenland, Kantabrien, Asturien). Dort reihen sich die Darstellungen perlschnurartig aneinander (u.a. Altamira⁴⁵¹).

⁴⁵¹ Die Höhle (Nordspanien, in der Nähe Santillana de Mar, Provinz Santander) selbst wurde bereits 1868 von M. S. de Sautuola entdeckt, die Bilder darin hingegen erst 1879, wobei man die Echtheit zuerst nicht anerkannte. Dies geschah erst 1902. Bis 1994 war die Höhle mit ihren über 150 Felsbildern für die Öffentlichkeit zugänglich.

Weitere Funde stammten aus dem südlichen Teil Andalusiens, wie die Darstellungen aus der Cueva de la Pileta (Aurignacien, Solutréen, Magdalénien), Cueva del Parpalló⁴⁵² (Gravettién, Solutréen, Magdalénien), Cueva de Nerja⁴⁵³ (Magdalénien) zeigen.

Die beschriebenen Daten wurden zwar aufgenommen, allerdings flossen sie nicht in den vergleichenden Auswertungen der Fundkomplexe ein. Lediglich für den Vergleich zwischen dem nördlichen und südlichen Teil wurden diese einbezogen. Dies betrifft die Provinzen der autonomen Gemeinschaft Andalusien (Jaén, Granda sowie Almeria) im Süden sowie Girona in der autonomen Gemeinschaft Katalonien im Norden des Landes. Dabei beträgt die Nord-Südausdehnung insgesamt rund 750 km Luftlinie.

Katalonien im Nordosten Spaniens ist geografisch charakterisiert durch das Katalonische Gebirge, das parallel zur Küste verläuft. Aragonien, ebenfalls im Nordosten Spaniens gelegen und territorial gesehen westlich gelegen von Katalonien im Landesinneren, ist ohne jeglichen Bezug zur Küste. Dort befinden sich 132 Fundstellen, verteilt in drei Provinzen. Der bedeutendste Fluss in Aragonien ist der Ebro, der als einziger großer spanischer Fluss in das Mittelmeer mündet.⁴⁵⁴

Das Gebiet ist von Gebirgen umschlossen und entspricht in der heutigen Zeit einem eher kargen Hügelland. Landwirtschaft ist auf die Uferregionen der Flüsse beschränkt. Diese Flussoasen „Huertas/Garten“ ermöglichen den Verhältnissen angepasst eine gute landwirtschaftliche Nutzung der Gebiete.

Die Gemeinschaft Valencia ist charakterisiert durch die Kalk- und Sandsteinhochflächen. Murcia ist südlich von der Gemeinschaft Valencia gelegen. Andalusien ist die südlichste Region der Iberischen Halbinsel. Im Norden ist Andalusien geprägt und begrenzt von der Gebirgskette der Sierra Morena. An der Grenze zum heutigen Portugal im Westen markiert der Río Guadiana die Grenze. Der südliche Teil ist geprägt durch das Andalusische Kettengebirge mit den Cerro de Mulhacén (höchster Berg Spaniens mit 3481 m). Hier befinden sich 69 Fundstellen aufgeteilt auf drei Provinzen (Granada, Jaén, Almeria). (Tab. 9)

⁴⁵² Diese Höhle weist neben den Höhlenmalereien auch die Besonderheit auf, dass man hier während der Grabung 48 Pfeilspitzenprojekte gefunden hat, die in das späte Solutréen datieren. Sie stellen sogleich den ältesten Nachweis von Pfeilspitzen dar.

⁴⁵³ Mit Darstellungen von Meerestieren, Robben sowie Fischen auf den Stalaktiten und Sintervorhängen. Vgl. David 2007, 534.

⁴⁵⁴ Alle anderen großen und bedeutenden spanischen Flüsse münden in den Atlantik (u.a. Tajo, Guadiana, Duero, Guadalquivir).

Darstellungsobjekt	Fundkomplex
Vogel	Abrigo de la Ventana, Cantos de la Visera, Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Cova dels Rossegadors o del Polvorí
Bison	Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas
Esel	Abrigo de los Borriquitos (Barranco del Mortero)
Rind	Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas, Abrigo de las Figuras Diversas, Abrigo de la Vacada, Mas d'En Ramon d'en Besso, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, Mas d'en Josep, Marmalo, Cantos de la Visera II, Cingle de la Mola Remigia, Cova dels Cavalls, Cova dels Rossegadors o del Polvorí, Peña del Escrito I, Abrigo del Medio Caballo, Abrigo del Toro Negro, La Cocinilla del Obispo, Abrigo de Cornibelete, Cueva del Tio Modesto, Hoya del Niño I, Collado de la Losa, Collado del Toro III, Collado del Toro V, Mas d'En Ramon d'en Besso, Cueva Negra del Bosque
Pferd	Abrigo de los Dos Caballos, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, Cova dels Cavalls
Ziege	Cueva del Queso, Cueva Negra del Bosque, Cabra Feixet, Abric de les Llibreres, Abric d'Ermistes IIIa, Covacha de las Cabras o Cueva del Tío Asensio, Chiquita, Los Grajos, Las Cañas. Abric I, Calçaes del Matà, Abrigo de los Borriquitos (Barranco del Mortero), Abrigo de la Ventana, Cañada de Marco, Abrigo del Torico del Pudial, Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas, Abrigo de la Vacada, Els Gascons, Abrigo de la Paridera de Tormón, Cueva de la Vieja, Abrigo de Jutia I, Abrigo del Castillo de Taibona, Cavidad I (Torcal de las Bojadillas)Friso de los T, Zona 5 (Solana de las Covachas), Cortijo de Sorbas III, Abrigo de la Laguna del Arquillo, Cueva del Tio Modesto, Abrigo de los Corbeteros I, Hoya del Niño II, Pintures Rupestres d'Alfés, Mas d'En Llord, Cova del Ramat, Abric d'Ermistes IV o Cova Fosca, Abric d'Ermistes V, Abric d'Ermistes VIII, Manolo Vallejo, Prado del Azogue, Barfaluy III, Abrigo de los Recolectores (Barranco del Mortero), Covacho Ahumado (Bco. del Mortero), Covacho Ahumado (Cerro

	Felio), Cueva del Garroso (Cerro Felío), Frontón de los Cápridos (Cerro Felío),
Hund	Covacho Ahumado (Bco. del Mortero), Cueva de la Vieja, Los Grajos, Cova dels Rossegadors o del Polvorí, Collado del Toro III, Abric d'Ermities IV o Cova Fosca
Reh	Cañada de Marco, Cova dels Cavalls, Racó Gasparo
Hirsch	Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas, Abrigo de la Vacada, Abrigo del Medio Caballo, Mas d'en Josep, La Saltadora, Abrigo de la Fuente del Cabrerizo, Cantos de la Visera, Covacho Ahumado (Cerro Felio), Cabra Feixet, Cova dels Cavalls, Tortosillas, Abrigo de los Toros del Prado del Navazo, Cueva del Peliciego, Cova dels Rossegadors o del Polvorí, Cova Gran del Puntal, Cingle de la Mola Remigia, Cueva de la Araña, La Sarga, Coves del Civil, Cueva del Encajero, Tabla de Pochico, Covacho de Labarta, Chimiachas L, Quizans I, Barfaluy II, Barfaluy III, Lecina Superior, Artica de Campo, Muriecho L, Arpán E, Arpán L, Cueva de Regacens, Litonares L2/E3, Forau del Cocho (Sierra de la Carrodilla), Abrigo de Santa Eulalia de la Peña (La Raja L), Abrigo de los Borriquitos (Barranco del Mortero), Cueva del Garroso (Cerro Felío), Frontón de los Cápridos (Cerro Felío), Abrigo de la Fuente del Cabrerizo, Abrigo de las Figuras Diversas, Abrigo del Ciervo, Abrigo del Tío Campano, Abrigo de la Higuera del Barranco de Estercuel, Val del Charco del Agua Amarga, Abrigo Contiguo a la Paridera de las Tajadas, Abrigo de la Paridera de las Tajadas, Abrigo del Barranco Hondo, Roca dels Moros, Els Figuerals, Caídas del Salbimec, Abrigo del Plano del Pulido, Cueva de la Vieja, Cueva del Queso, Zona 4 (Solana de las Covachas), Abrigo de la Laguna del Arquillo, Abrigo de Arroyo Blanco II, La Hoz de Vicente, Cueva del Tío Modesto, Abrigo de los Corbeteros III, Abrigo de Los Arenales, Collado de la Losa, Collado del Toro II, Abric d'Ermities V, Abric d'Ermities VIII, , Las Cañas, Cañada de Marco, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, Marmalo, Castellon de los Machos, Cingle dels Tolls del Puntal, Cova del Cogulló, Covetes del Puntal, Cova Alta del Llidoner, Los Grajos, Cueva de la Araña, La Sarga,

	Peña del Escrito, Racó Molero, Racó de Nando, Roca dels Moros, Cueva Negra del Bosque, Abrigo de las Canadas II, Abrigo del Molino Juan Basura o Molino Cipriano, Cavidad I (Torcal de las Bojadillas) Friso de los T, Prado del Tornero II, Zona 1 (Solana de las Covachas), Zona 3 (Solana de las Covachas), Zona 6 (Solana de las Covachas), Zona 8 (Solana de las Covachas), Zona 9 (Solana de las Covachas), Cova dels Vilasos o dels Vilars, Albi II / Balma dels Punts, Mas d'En Llord, Mas del Gran, Abrics de l'Apotecari, Cova del Taller, Abric de les Llibreres, Abric d'Ermitemes I, Abric d'Ermitemes IIIa, Derecho E. de Santonje, L. Tello I. Cama del Pastor, Chiquita, Canada de la Cruz, Abrigo del Engarbo,
Hirschkuh	Las Cañas, Abrigo Contiguo a la Paridera de las Tajadas, Cañada de Marco, Caídas del Salbimec, Abrigo de la Vacada, Mas d'En Llord, Abrigo del Medio Caballo, El Sordo, Cova de Rull, La Saltadora, Cantos de la Visera II, Cingle de l'Ermità. Abric II, Cova del Cogulló, Covacho de la Tía Mona (Cerro Felío), Covetes del Puntal, Cabra Feixet, Cova de l'Escoda, Cova Alta del Llidoner, Cova dels Cavalls, Val del Charco del Agua Amarga, Cueva del Garroso (Cerro Felío), Los Grajos, Cova Gran del Puntal, Cingle de la Mola Remigia, Cueva de la Araña, Coves del Civil, Friso Abierto del Pudial, Abrigo de la Paridera de las Tajadas, Peña del Escrito, Roca Roja, Los Estrechos II,
Vierfüßler	Abrigo de los Borriquitos (Barranco del Mortero), Cañada de Marco, Cova de l'Arc, Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas, Abrigo de la Vacada, Abrigo del Huerto de las Tajadas, Abrigo del Medio Caballo, Abrigo de los Trepadores (Barranco del Mortero), El Sordo, Abrigo de los Recolectores, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, La Saltadora, Marmalo I, Cantos de la Visera I, Cantos de la Visera II, Cantos de la Visera, Castellon de los Machos, Cingle de l'Ermità. Abric III, Cingle de la Mola Remigia, Covacho Ahumado (Bco. del Mortero), Cova del Cogulló, Cova de l'Escoda, Cueva de Doña Clotilde, Covacho de Eudoviges (Cerro Felio), Cueva de la Vieja, Val del Charco del Agua Amarga, Cueva del Garroso (Cerro Felío), Abrigo de los Toros del Prado del Navazo, Los

	<p>Grajos, Cueva del Peliciego, Cova dels Rossegadors o del Polvorí, Cingle de la Mola Remigia, Cueva de la Araña, Coves del Civil, Abrigo de los Encebros(Cerro Felio), Abrigo Contiguo a la Paridera de las Tajadas, Peña del Escrito, El Portell de les Lletres, Racó Gasparo, Racó de Nando, Tejera, Barranco de la Cueva II, Covacho de Labarta, Cueva Palomera, Les Coves, Barfaluy I, Gallinero I, Lecina Superior, Cueva de Pacencia, Mallata B 1, El Remosillo (Congosto de Olvena), Otros restos levantinos (Cerro Felio), Abrigo del Huerto de las Tajadas, Barranco de la Mortaja I, La Higuera(Barranco de la Mortaja), Abrigo del Cerro de Barbatin, Abrigo de Jutia I, Abrigo de Jutia II, Abrigo de la Cornisa, Abrigo de la Fuente de Montañoz II,Abrigo de la Fuente del Sapo, Abrigo de la Llagosa, Abrigo de la Vinuela, Abrigo de las Cañadas II, Abrigo de los Covachos, Abrigo del Castillo de Taibona, Abrigo del Collado de la Cruz, Abrigo del Molino Juan Basura o Molino Cipriano, Cavidad I (Torcal de las Bojadillas)Friso de los T, Cavidad VI (Torcal de las Bojadillas), Concejal I, Las Casas de los Ingenieros I, Molino de las Fuentes I, Molino de las Fuentes II o de Sautuola, Zona 1 (Solana de las Covachas), Zona 6 (Solana de las Covachas), Zona 7 (Solana de las Covachas), Zona 8 (Solana de las Covachas), Castellon de los Machos, Marmalo V, Peña del Escrito I, La Pedra de les Orenetes, Abric de Can Castellví, Antona I, II, III, Cova del Tabac, Cova dels Vilasos o dels Vilars, La Vall de la Coma, Abric del Barranc de Canà o de la Mina Federica, Mas del Gran, Abric de la Serra de la Mussara, Cova del Pi, Abric d'Esquarterades I,Abric d'Esquarterades II, Abric d'Ermites I, Abric d'Ermites IV o Cova Fosca, Abric d'Ermites VIII, Cova de Vallmajor, Abrigos del Pozo I y II, Cueva de las Conchas, Cueva de las Palomas, Cueva del Humo, Abrigo de la Ventana II, Los Grajos II, Los Grajos III, C, El Laberinto, Abrigo del Molino de Bagil, Abrigo del Mojao, Las Covaticas I, La Risca I, Benizar I, Benizar III, Los Grajos I, Fuensanta II (Fuente del Buitre), Fuente del Sabuco I, Fuente del Sabuco II,</p>
--	---

Einhufer /Pferdeartig (Equido)	Abrigo de la Vacada, Abrigo de los Dos Caballos, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, Abriuge de la Fuente del Cabrerizo, Cantos de la Visera I, Cantos de la Visera II, Ingle de la Mola Remigia, Cueva de la Vieja, Abrigo de losToros del Prado del Navazo, Cueva de la Araña, Coves del Civil, Abrigo del Medio Caballo, Cueva de Doña Clotilde, Zona 3 (Solana de las Covachas), Hoya del Niño II, Collado del Pino de la Oración, Abric d'Ermities V,
Insekten	Cingle de la Mola Remigia, Cueva de la Araña
Wildschwein	Mas d'en Josep. Abric I, La Saltadora, Cingle de la Mola Remigia, Cova del Cogulló, Val del Charco del Agua Amarga, Cova dels Rossegadors o del Polvorí, Coves del Civil, Peña del Escrito, Racó Gasparo, Racó de Nando, Abrigo del Engarbo
Hase	Cueva del Garroso (Cerro Felío), Cueva de la Araña, Abrigo de los Encebros(Cerro Felio),
Schaf	Cueva del Peliciego
Fisch	La Roca dels Moros
Stier	Cañada de Marco, Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas, Abrigo de la Vacada, Mas d'En Ramon d'en Besso, Abrigo del Medio Caballo, Abrigo del Torico del Pudial, Abrigo de los Recolectores (Barranco del Mortero), Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, La Saltadora, Marmalo, Cantos de la Visera, Ceja de Piezarrodilla, Cerrada del Tío Jorge, Cingle de la Mola Remigia, La Cocinilla del Obispo, Cova del Cogulló, Cueva de la Vieja, Val del Charco del Agua Amarga, Abrigo de losToros del Prado del Navazo, Cueva de la Araña, Peña del Escrito
Kuh	Abrigo de la Vacada, Cantos de la Visera
Stute (yegua)	Abrigo de los Dos Caballos
Fuchs	Cantos de la Visera, Cueva de la Vieja, Cueva de la Araña
Kreis	Cinto de la Ventana, El Cireral, Abrigo del Medio Caballo, Cova del Pi, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala

Gemüse / Obstähnlich (fitomorph)	Abrigo de los Trepadores (Barranco del Mortero), La Saltadora, Cingle de la Mola Remigia, Covacho Ahumado (Bco. del Mortero), Cueva de Doña Clotilde, Coves del Civil
Fußabdrücke, Spuren (Huellas)	Cañada de Marco, Abrigo del Arquero, Cova dels Tolls Alts, La Saltadora, Cingle de la Mola Remigia, La Sarga
Frau	Cañada de Marco, La Pareja, Abrigo de la Vacada, Barranco del Pajarejo, Abrigo del Ciervo, Cingle de la Mola Remigia, Cova del Cogulló, Covetes del Puntal, Cueva de Doña Clotilde, Cueva de la Vieja, Val del Charco del Agua Amarga, Los Grajos, Racó Gasparo, Barranco del Cabezo del Moro, La Pedra de les Orenetes,
Eintiefung / Loch	El Sordo, Cova del Pi, Cueva de la Araña,
Zeichen (signos)	El Cireral, Cañada de Marco, Abrigo del Arquero, Abrigo de los Toros del Barranco de las Olivanas, Abrigo del Huerto de las Tajadas, Mas d'En Ramon d'en Besso, El Sordo, Abrigo de la Fuente de Selva Pascuala, Marmalo, Cantos de la Visera, Cingle de l'Ermità, Cingle de la Mola Remigia, La Roca dels Moros, Covetes del Puntal., Cueva del Garroso (Cerro Felío), Cova del Pi, Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla, Cueva de Doña Clotilde, Covacho de Eudoviges (Cerro Felio), Cova de la Cocina, Cueva de la Vieja, Val del Charco del Agua Amarga, Abrigo del Mediodía, Los Grajos, Cueva del Peliciego, Cueva de la Araña, La Sarga, Peña del Escrito, El Portell de les Lletres, Abrigo de las Enredaderas, Cueva-sima de la Serreta, Abrigo de los Gavilanes, Abrigo del Milano, Covacho de Labarta, Corral de la Gascona, Les Coves, Barfaluy I, Barfaluy II, Barfaluy IV, Fajana de Casabón, Mascún V, Monderes, Muriecho E1, Mallata B 1, Mallata I, Abrigo de la Ermita de San Urbez, Los Chaparros, Los Estrechos I, Abrigo del Torico del Pudial, Las Rozas I, Cueva de la Font de la Bernarda, Cueva de Mas del Abogat, Abrigo de Arroyo Blanco I, Abrigo de Cornibelete, Cueva de la Sarna, Cabeza Sancha, La Garita III, Pardos III, Rillo III,
Symbol (Simbólicos)	Balma de la Fabriqueta, Barranc de Jeroni. Abric I, Barranc de la Magrana, Cova Jeroni, Racó del Pou, Barranc dels

	Garrofers. Abric II, Barranc de l'Infern. Conjunt II, abric I, Barranc de Famorca. Abric II, Barranc de Famorca. Abric III, Barranc de Famorca. Abric V, Cova Alta. Abric II, Cova Alta. Abric III, Barranc de les Covatelles, Barranc del Salt del Castellet. Abric VI, Port de Penàguila. Abric II, La Sarga. Abric II, Cova del Barranc del Migdia, Penya de l'ermita del Vicari o Abric del Relotge, Coves Roges. Abric II, Barranc de la Fita. Abric III, Penya Escrita - Cova de ses Lletres - Cova del Regall, Les Torrudanes, Barranc de la Palla, Cova del Cerro, El Mal Paso, Rosser,
Trepador (aufsteigend, kletternd)	Mas d'en Josep, Abrigo de los Trepadores (Barranco del Mortero), Cingle de la Mola Remigia, Covacho Ahumado (Bco. del Mortero), Cueva de la Vieja, Cueva de la Araña

Tabelle 9 Fundkomplexe und ihre Darstellungen. (Grafik selbst erstellt).

Dabei lassen sich ebenfalls Unterschiede anhand der Verteilung feststellen. Einige Motive wurden in ein und demselben Fundkomplex oft gewählt.

Eine Besonderheit befindet sich in La Vacada bei Santolea in der heutigen Provinz Teruel auf einer Höhe von 700 m über NN. Dort wurde die Darstellung eines Stierkopfes gefunden.⁴⁵⁵ Man nimmt an, dass diese Darstellung für sich alleine gestanden hatte in Form einer „Stiermaske“. Ähnliche Beispiele stammen aus Valcamonica, Fessan und Tassili.⁴⁵⁶ Es ist daher davon auszugehen, dass Stiere eine besondere Bedeutung in der damaligen Kultur hatten. Dieser „Stierkult“ setzt sich bis in die heutige Zeit in Spanien fort. Mischwesen, in Form von menschlichen Individuen mit Stierköpfen, Hörnen und Schwanz fand man ebenfalls bei den Fundkomplex von La Vacada.⁴⁵⁷ In ihren Händen halten die beiden Mischwesen eine Lanze sowie einen Bogen. Weitere sogenannte „Maskenträger“ wurden bei den Darstellungen in Abris Racó de Gasparo sowie Racó de Molero gefunden.⁴⁵⁸

Besonders sind auch die Mischwesen aus Val del Charco del Aqua Amarga und La Cañada de Marco. Es handelt sich dabei um Menschenfiguren mit einem auffallenden Federschmuck. Es wird dabei angenommen, dass der Federschmuck eine Art „Tarnung“ darstellt.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Beltran 1982, 42

⁴⁵⁶ Beltran 1982, 42–43.

⁴⁵⁷ Beltran 1982, 42.

⁴⁵⁸ Beltran 1982, 42.

⁴⁵⁹ Beltran 1982, 43.

Parallelen von menschlichen Figuren mit Federschmuck auf dem Kopf stammen aus Nordafrika / Tassili. (Abb. 99)



Abbildung 99: *Ti-n-Tazarift. Mit Federn geschmückter Bogenschütze (Rundkopfperiode).*
(Quelle: Sébe 1991.).

Bei einigen Darstellungen aus den Valcamonica wirkt es ebenfalls so, als würden Federn den Kopf „verzieren“. (Abb. 100 - 102)



Abbildung 100: Valcamonica. Darstellung eines Menschen mit auffälligen Kopfschmuck. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 101: Valcamonica. Darstellungen von einem Menschen mit auffälligen Kopfschmuck in bewegter Position. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 102: Valcamonica. Darstellungen von Menschen mit auffälligen Kopfschmuck in bewegter Position. (Foto: Ingmar M. Braun).

Die Übergänge zwischen Zeichen/Symbolen und geometrischen Objekten können fließend sein. Zum Teil lassen sich keine genauen Abgrenzungen feststellen. Der Begriff „Symbol“ bildet den Überbegriff für Zeichen. Je nach Auslegung können diese Begriffe dasselbe bedeuten: Symbole repräsentieren beispielsweise die Sonne in Form von einer Sonne mit Strahlen. Ein Symbol (Erkennungszeichen/Sinnbild/Merkmal) ist ein Bedeutungsträger wie ein Zeichen, Objekte usw. Dabei wird ein Wort mit einem Symbol verdeutlicht – das Symbol kann somit auch ein Zeichen sein.

Zieht man Parallelen zu der Kleinkunst, wird deutlich, dass diese im levantinischen Stil nicht vorhanden sind, wohlgleich aber im schematischen und makro-schematischen Stil, deren „Motive“ in den Verzierungen der Keramik und Knochenartefakte aufgegriffen worden sind.

Es liegen keine Objekte vor, die in stilistischer Hinsicht denen der Wandbilder entsprechen. Aus dem vergangenen zeitlichen Abschnitt liegen im Bereich der spanischen Levante Belege für franko-kantabrische Kleinkunst vor, wie u.a. bemalte und gravierte Steinplättchen aus der Parpalló

Höhle⁴⁶⁰ – Grandia, im Mondúver Massif (Solutreén⁴⁶¹). Weitere dort gefundene Objekte waren u.a. Silexartefakte.⁴⁶²

In der „Weiterentwicklung“ setzten sich die Darstellungen in Form von Malereien und Gravierungen fort. Zahlreiche Megalithbauten spiegeln dies wider. Die Fundkomplexe befinden sich allerdings nicht deckungsgleich in dem hier beschriebenen Gebiet. Die Dolmen konzentrieren sich auf Westspanien/Portugal (Anta pintada von Antelas).⁴⁶³ Sie weisen Gravierungen und Malereien auf, zum Teil auch kombiniert (Anta pintada von Antelas).⁴⁶⁴ Die Mitte von Spanien sowie die Ostküste scheint hingegen komplett ausgespart. Erst im südlichen Bereich unterhalb von Cartagena befindet sich ein Gebiet mit megalithischen Gräbern und Kultanlagen (u.a. Los Millares – Kuppelgrab⁴⁶⁵, Anteguera⁴⁶⁶). Die Hauptmotive hier sind geometrische Formen, u.a. Zickzacklinien. Das Zickzackmotiv wurde häufig im Kontext der Dolmen genutzt wie auch weitere Beispiele aus Spanien (Dólmen Forno dos Mouros – Moruxosa⁴⁶⁷, Dolmen von Dombate⁴⁶⁸, Dolmen Roza das Modias⁴⁶⁹, Dolmen von Soto – Huelva⁴⁷⁰, Dolmen von El Pozuelo III⁴⁷¹) sowie aus Deutschland (Göhlitzsch⁴⁷²) zeigen. Bei den „Timber of maerdy“⁴⁷³ handelt es sich um ein ca. 6000 Jahre altes Eichenholzstück aus Wales (UK), das ebenfalls dieses Motiv zusammen mit

⁴⁶⁰ Die Höhle wurde bereits 1866 von J. Vilanova entdeckt und in den Jahren 1929 und 1931 von L. Pericot erforscht. Die Stratigrafie reichte über 8 m in die Tiefe. Die Schichten enthielten zahlreiche Knochen- und Silexartefakte sowie mehr als 5600 gravierte und bemalte Kalksteinplättchen. Die ältesten gefundenen Silexartefakte in dem Bereich um Valencia datieren in das Aurignacien und stammen aus der Malladetes-Höhle (Barx), ebenfalls im Mondúver Massif gelegen. Dort wurden auch epipaläolithische Mikrolithe gefunden. Vergleichbare Silexartefakte sowie kleine gravierte Plättchen mit geometrischen Motiven stammen aus der Cocina-Höhle (Dos Aguas); vgl. de la Peña 2013; García-Puchol u.a. 2018.

⁴⁶¹ Hierbei handelt es sich um eine westeuropäische Kultur (Frankreich, Iberische Halbinsel). Das Pariser Becken ist dabei der nördlichste Punkt der Verbreitung. Zu den Leitfossilien des älteren Solutreén gehört die Spitze mit einer ebenen Ventralfläche. Die Lorbeerblattspitzen gelten als Leitfossil des mittleren Solutreén. Das Leitfossil des jüngeren Solutreén ist die Kerbspitze. Sie diente als Bewahrung von Geschossen/Jagd Waffen. Die Nähnadel sowie die Speerschleuder wurden ebenfalls im jüngeren Solutreén erfunden. Objekte im Bereich der Kleinkunst sind gravierte Steinplättchen, Steinblöcke sowie Höhlenkunst. Es kam zur Darstellung von Zeichen in der Höhlenkunst, sog. klammerförmige Zeichen bzw. „aviformes“ (Cognac, Pech – Merle, Le Placard, La Tête-du-Lion). Die eponyme Fundstelle ist Solutré. In der Nähe wurden zahlreiche Pferdeknochen gefunden. Dies führte zu der veralteten Hypothese, dass an dieser Stelle Pferde über die Felsen getrieben wurden. Klimatisch betrachtet liegt das Solutreén im Kältemaximum. Es herrschte ein sehr trockenes und kaltes Klima,

⁴⁶² Die Objekte befinden sich im Prähistorischen Museum von Valencia.

⁴⁶³ De Albuquerque e Castro/ Ferreira/ Viana 1957, 325 – 346.
sowie Schnattner 1998, 94.

⁴⁶⁴ Fleming 1969, 255.

⁴⁶⁵ Vgl. Millán / Márques 1997.
sowie Serrano u.a. 2005.

⁴⁶⁶ Vgl. Romero/Ruiz 2009.

⁴⁶⁷ López 1992, 29. Sowie Hoernes 1925, 687.

⁴⁶⁸ Vgl. Varela / Boado/ Diéguez 1987. ; Garrido / Seara 2005.

⁴⁶⁹ Guilaine 2017, 4.

⁴⁷⁰ Vgl. Georg / Leisner 1952.; Obermaier 1924.

⁴⁷¹ Vgl. Molina 1978.

⁴⁷² Vgl. Meller 2001.; Meller 2013, 151 – 155.; Hoernes 1925, 692.

⁴⁷³ Vgl. Scott 2009, 79 -82.; Jones / Díaz-Guardamino 2019, 84 – 85.

konzentrischen ovalen Mustern aufweist. Die Motive wurden dabei dekorativ in das Holz hineingeschnitzt. Beim Tumulus von Barnenez⁴⁷⁴ (Frankreich) fand man ebenfalls ein „zickzack-“ bzw. wellenförmiges Motiv vor. Auch bei dem Fundkomplex Ness of Brodgar⁴⁷⁵ (Schottland) fand sich dieses Motiv. Es macht den Anschein, als würde es sich um ein atlantisches Symbol handeln. Auf der anderen Seite gibt es genug Beispiele, wo dieses Symbol über die Atlantikküste hinaus verwendet wurde (beispielsweise in Deutschland, Dänemark sowie Sardinien). Das Symbol liefert einen Hinweis auf ein „Netzwerk“ in diesem Gebiet, das auch ein Bindemittel symbolisiert. Weitere Beispiele von Zickzackmotiven findet man als Verzierungen auf nordischen Bronzemessern. Wie auch schon die Zickzackmotive in der schematischen Felsmalerei lassen auch diese Spekulationen zu.

Dolmen sind über diesen Bereich hinaus in Europa verbreitet, u.a. in Großbritannien, Frankreich und Deutschland. Die Motive sind dabei anthropomorph und geometrisch.

Die Felskunst im Allgemeinen setzt sich fort, wie das bronzezeitliche Beispiel aus Peña Tú⁴⁷⁶ (Asturien in Spanien), einem prähistorischen Heiligtum mit 3700 Jahre alten Felsbildern zeigt, u.a. eine Menhirdarstellung mit einem daneben befindlichen Dolch. Unterhalb des Dolches befinden sich schemenhafte menschliche Darstellungen. Der Menhir zeigt ein Gesicht mit Augen und Nase. Darum befinden sich zahlreiche Linien und Striche, die wiederum die Darstellung kompensieren und die Fläche ausfüllen. Darstellungen in Form von Gravierungen erinnern in ihrem Stil an jene aus La Sarga (Makro-schematischer sowie schematischer Stil) sowie u.a. „The Prayer of Pla de Petracos“⁴⁷⁷ (Alicante) im makro-schematischen Stil. Die schematische Darstellung der Menschen ähnelt jenen des schematischen Stils der spanischen Levante u.a. aus Balma de les Ovelles, Villaroges, Barranc de l'Infern. Conjunt IV, abric III, Racó de Gorgori, Barranc del Salt del Castellet. Abric IV - Arc de Santa Llúcia, Barranc de Bolulla.

Im Gegensatz zu der vorangegangenen Epoche treten die menschlichen Darstellungen nicht mit Pfeil und Bogen, den Bogenschützen kennzeichnend, sondern in Kombination mit Nahkampfwaffen auf.

⁴⁷⁴ Vgl. Briard 1987.

⁴⁷⁵ Vgl. Eickhoff 2018. ; Jones / Díaz-Guardamino 2019, 84 – 85. ; Russell / Cochrane 2014.

⁴⁷⁶ Vgl. Hernández-Pacheco u.a., 1914. ; Scarre / Laporte 2015, 103. ; Hoernes 1925, 686.

⁴⁷⁷ Vgl. Fernádes 2008, 224. ; Hernández Pérez u.a. 1988, 304. ; Roche Cárcel 2020, 19 – 25.

Hinzu kommen Objekte der Kleinkunst/mobilen Kunst wie sogenannte „Idole“. Die Definitionen sind allerdings vielfältig im Gebrauch und damit in der Bedeutung. Im archäologischen Kontext bedeutet ein Idol ein religiöses Kultbild bzw. Abbild, um eine abstrakte anthropomorphe Figur abzubilden. Zum Begriff Idol (allerdings im Bereich der orientalischen Objekte) stellen O. Keel (*1937) und S. Schroer (*1958) heraus: *„Im Blick auf Artefakte der Vergangenheit beinhaltet der populäre Begriff eine (angenommene, nicht überprüfte) frühere Verehrung oder Vorbildfunktion, die nicht gewertet wird.“*⁴⁷⁸ Die ursprüngliche Funktion dieser Objekte kann daher verschieden sein und ist nicht genau definierbar. Die beiden oben genannten Autoren beschreiben es wie folgt: *„Was landläufig als Idol figuriert, kann ein Kultbild gewesen sein, aber auch eine Kopie in miniature eines berühmten, großen Kultbildes für familiären und anderen Gebrauch. Es kann sich um ein Figürchen handeln, das im Haus als Segensbild stand oder sorgfältig irgendwo im Wohnbereich deponiert, bei einem Heiligtum als Votivgabe aufgestellt wurde, oder den Verstorbenen als Trost oder Schutz mit ins Grab gegeben wurde. Vielleicht dienten manche, beispielsweise sehr kleine und mutwillig zerbrochene Exemplare, magischen Praktiken.“*⁴⁷⁹

Diese menschlichen Statuetten sind besonders durch ihre Augen gekennzeichnet. Diese „Augensymbole“/„Okulus-Motive“ finden sich nicht nur auf Statuetten, sondern auch als Verzierungsmöglichkeiten auf der Keramik (u.a. Los Millares, Costamar de Castellon⁴⁸⁰) des Neolithikums/Chalkolithikums. Zahlreiche Funde von „Augenidolen“ (Stein, Knochen) stammen u.a. aus den Gräbern von Los Millares.⁴⁸¹ Diese sind aus Stein, Knochen sowie aus gebranntem Ton gefertigt. Auch die dort gefundene Keramik weist ebenfalls Augendarstellungen auf. In der Ereta del Pedrega (Navarrés, Valencia) wurden ebenfalls sogenannte „Augenidole“ gefunden. Sie datieren 2.500 – 2.000 v.Chr. (Abb. 103)

⁴⁷⁸ Keel/Schroer 2004, 12.

⁴⁷⁹ Keel/Schroer 2004, 12–13.

⁴⁸⁰ Flors u.a. 2012.

⁴⁸¹ Glyn 1980, 49.



Abbildung 103: Ereta del Pedrega (Navarrés, Valencia). sogenannte „Augenidole“ aus Knochen angefertigt. Museum Valencia. (Foto: Daniela Groth).

Im Allgemeinen ist dieses Motiv weit verbreitet und wird über einen längeren Zeitraum in verschiedenen Kulturen aufgegriffen.

Den sogenannten „Augenidole“ wird neben dem verzierenden Charakter auch ein symbolischer Charakter bzw. ein apotropäischer Charakter zugewiesen. Im Alten Ägypten wurde beispielsweise das Udjat – Auge des Gottes Horus – dargestellt, dem man eine besondere Heilkraft nachsagte.⁴⁸² In Tell Brak im heutigen Syrien fand man den sogenannten „Augentempel“⁴⁸³ (Dschemdet Nasr-Periode, 3000 v. Chr.). Dieser Tempel verfügte über eine Vielzahl an sogenannten „Augenidolen“.⁴⁸⁴ Aus Zypern stammen sogenannte „Brettidole“ aus Terrakotta (2000–1900 v. Chr.).⁴⁸⁵ Ihr Charakteristikum sind große Augen, die aus konzentrischen Ringen geformt wurden. Das Thema der „Augen“ setzte sich später bei den sogenannten „Augenschalen“ fort. Eine der bekanntesten Augenschalen ist die sogenannte Phineusschale (520 v. Chr.).⁴⁸⁶ Das Augenmotiv tritt

⁴⁸² Vgl. Glyn 1980, 49.

⁴⁸³ Vgl. Mallowan 1947. ; Oates u.a. 2007, 585–600.

⁴⁸⁴ Glyn 1980, 49.

⁴⁸⁵ Glyn 1980, 49.

⁴⁸⁶ Glyn 1980, 49.

ebenfalls in Malereien auf (Penya de l'ermita del Vicari o Abric del Rellotge). Das „Augenmotiv“ kann auch variieren, wie u.a. in Cabeçó d'Or sowie Cova del Barranc del Migdia. Es erscheint wie Sonnenstrahlen, die das Auge umgeben, bzw. als lange Ober- und Unterwimpern. Eine Besonderheit der Cova del Barranc del Migdia sind die Funde in der Höhle selbst, die eine Datierung ins späte Chalkolithikum ermöglichen. Neben den schematischen Felsbildern wurden in der Höhle ebenfalls Bestattungen gefunden. Zu den Grabbeigaben gehörten u.a. Pfeilspitzen aus Silex, Steinwerkzeuge, Keramik und eine Ahle aus Kupfer. Glockenbecher-Keramik wurde nicht gefunden.⁴⁸⁷ Die Datierung stützt sich auf die vorgefundenen Bestattungen. Es lässt sich daher nicht genau sagen, ob die Bilder davor oder danach an den Felswänden angebracht worden sind. Die Funde zeugen allerdings für eine kontinuierliche Nutzung dieser sehr schwer zugänglichen Stelle. Insofern ist dies eine Besonderheit, weil sonst üblicherweise keine Bestattungen im Umfeld der Felsbilder gefunden worden sind. Des Weiteren treten diese Motive ebenfalls als Verzierungen auf Knochen (Almizaraque⁴⁸⁸, Cova de la Pastora) und Amuletten auf, meist im Zusammenhang mit Gräbern. In der Cova de la Pastora wurden über 75 Bestattungen gefunden.⁴⁸⁹ Dies zeigt zugleich einen Wandel im Glauben und den Vorstellungen der damaligen Bevölkerung an. Der Zusammenhang dieser Symbolik im Kontext mit den Gräbern macht deutlich, dass diese eventuell mit dem Bestattungsbrauch verbunden waren. Diese Bestattungen in Höhlen sind fast vergleichbar mit den Megalithbauten. Einige Skelette wiesen Hinweise auf eine Trepanation auf.

Die Venus de Gavá⁴⁹⁰ (Neolithikum) weist ebenfalls diese markanten Augen auf, die Arme sind auf Höhe des Bauches verschränkt. Diese anthropomorphe Figur hat sonst keine Ähnlichkeit mit den Venusfiguren des Paläolithikums. Auch in sehr stark reduzierter Form wurden diese „Idole“ dargestellt, Beispiele stammen aus Gran Abrigo de las Viñas (Badajoz) sowie El Gabal⁴⁹¹. Die Darstellungen wirken in diesen Fällen wie zusammengesetzte Dreiecke. Nicht so stark reduziert, wenngleich sehr schematisch, sind die Frauendarstellungen aus Los Organos (Jaen). (Abb. 104 – 105) Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen. (Quelle: Beltran 1982, 43.).

⁴⁸⁷ Szécsényi-Nagy u.a. 2017, 20.

⁴⁸⁸ Vgl. Hoernes 1925, 213, Abb. 3. a

⁴⁸⁹ McClure/ Puchol/ Culleton 2010.

⁴⁹⁰ Bosch / Estrada 1994.

⁴⁹¹ Acosta 1999.



Abbildung 104: Los Organos (Jaén).
Schematisierte Frauendarstellungen. (Quelle:
Beltran 1982, 43.)



Abbildung 105: Los Organos (Jaén). Schematisierte
Frauendarstellungen. (Quelle: Beltran 1982, 43.

Von der Darstellungsweise erinnern diese Darstellungen an jene aus den nördlichen Teil von Niger (Pferdeperiode).⁴⁹² (Abb. 106)



Abbildung 106: Nördlicher Niger. Frauendarstellung mit Speeren in den Händen haltend. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 210, Fig. 257.).

Die anthropomorphen Darstellungen wirken wie zusammengesetzte Dreiecke.

Dieses Motiv der „Augen“ bzw. „Eulenaugen“ setzt sich weiter fort und es ist nicht nur auf den hier besprochenen spanischen Raum beschränkt. Weitere Beispiele, u.a. auf Gefäßen, stammen aus der heutigen Türkei (Hissarlik – Troja⁴⁹³), in Form von „Augen-Idole“ als mobiler Kunst aus dem heutigen Syrien (Tell Brak – Khabur Valley) aus der Uruk-Periode, „Scheibenidole“ aus der Türkei sowie die sogenannten tönernen „Brettidole“ aus Zypern.

Möglicherweise zeugen diese Augenidole von Körperbemalungen bzw. Körperschmuck. Bevor der Mensch seine Umgebung schmückte, wird er wohl sich selbst geschmückt haben. Diese

⁴⁹² Coulson/Campbell 2001, 210, Fig. 257

⁴⁹³ Idole, Augenschalen sowie Gesichtsurnen. Gesichtsurnen sind auch in der Eisenzeit in Osteuropa verbreitet wie u.a. die Gesichtsurne von Starzin sowie die Gesichtsurne von Henriettenhof. Vgl. Hoernes 1925, 527, Abb. 7 – 8.; Hoernes 1925, 214.

Entwicklung setzte sich dann kontinuierlich bis in die Gegenwart fort, u.a. zeugen Mumien aus den skythischen Fürstengräbern von Pazyryk, Katanda und Ak-Alacha mit ihren Tätowierungen im Tierstil von einer einstigen auffälligen Körpergestaltung.⁴⁹⁴ Warum sollte dies dann nicht schon in der Vorzeit der Fall gewesen sein.

7.12. Auswertung der Tabellen

Betrachtet man nun die „Kunstrichtungen“ – schematischer, makro-schematischer Stil und Levantekunst, dann lassen sich bis auf die „Richtung“ makro-schematischer Stil, der nur im Bereich der heutigen Provinzen von Alicante (Barranc de l'Infern. Conjunt II, Abric I, Barranc de l'Infern. Conjunt IV, Abric I, Barranc de l'Infern. Conjunt IV, Abric II, Barranc de Famorca. Abric I, Barranc de Famorca. Abric V, Cova Alta. Abric I, Pla de Petracos. Abric III, Pla de Petracos. Abric IV, Pla de Petracos. Abric V, Pla de Petracos. Abric VII, Pla de Petracos. Abric VIII, Racó dels Sorellets. Abric I, La Sarga. Abric I, La Sarga. Abric II, La Sarga. Abric III, Coves Roges. Abric I, Coves Roges. Abric II, Coves Roges. Abric I, und Cuenca [(Collado del Toro II/Villar del Humo)]) sowie in der heutigen Provinz von Valencia ([Barranco de las Clochas. Abric II], Castellón [L'Arc]) vorzufinden ist, keine geografischen „Vorlieben“ ausmachen. Im Fundkomplex von Alicante treten zudem die meisten Kombinationen auf. Bei den weiteren Fundkomplexen hingegen dominiert die Kombination Levantekunst/schematischer Stil. Hingegen gibt es auch Fundregionen bzw. heutige Provinzen, in denen lediglich immer nur eine Gattung auftritt (Levantekunst oder schematischer Stil), z.B. in Huesca, Teruel, Zaragoza, Granada, Guadalajara. Das ergibt bei insgesamt 16 Provinzen mit einem Anteil von 31,25 %.

Weiterhin kann eine Einteilung der Darstellungskombinationen vorgenommen werden. Es dominieren die Kombinationen Mensch – Tier (z.B. in Castellón, Tarragona, Cuenca, Albacete, Teruel).

⁴⁹⁴ Vgl. Parzinger 2007.

7.12.1. Auswertung der Fundstellen der spanischen Levante

Punktuell sollen im Folgenden exemplarisch größere und kleinere Provinzen ausgewertet werden.

Die Auswertung der restlichen Provinzen erfolgt in einer verkürzten Form (Tabelle).

7.12.2. Albacete

Die 79 Fundkomplexe befinden sich auf einer Höhe zwischen 510 und 1480 m ü. NN. (Abb. 107)

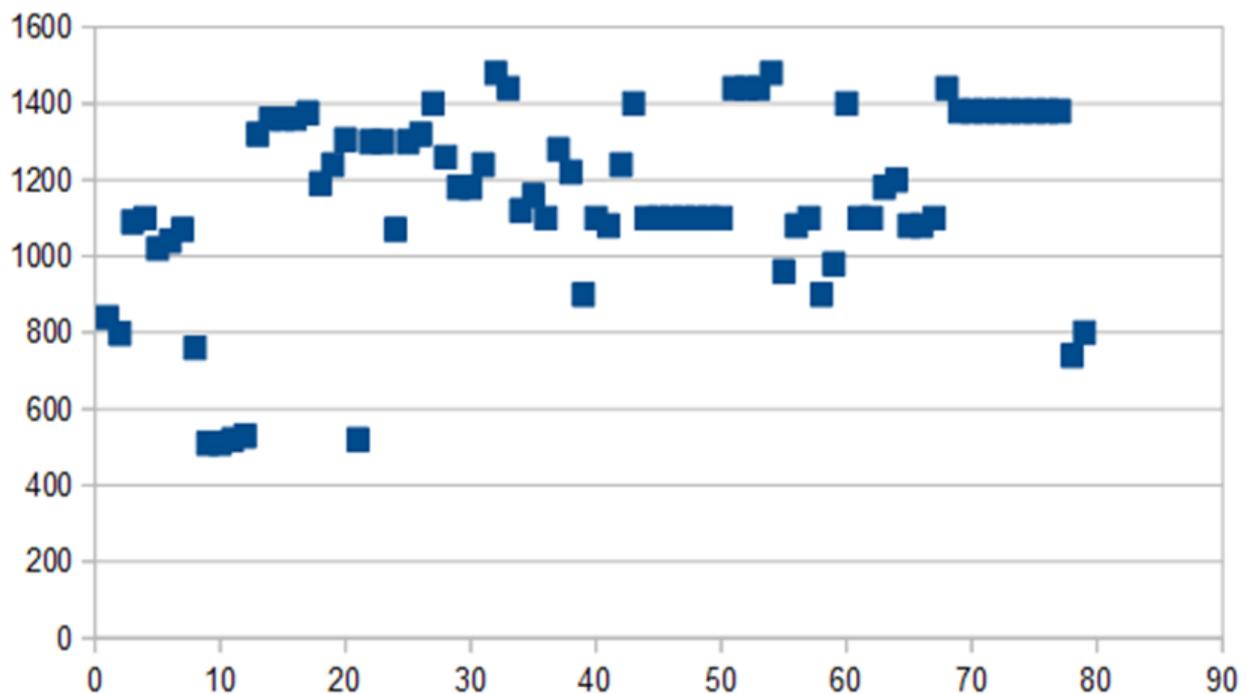


Abbildung 107: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Albacete. (Grafik selbst erstellt).

Die Provinz ist geprägt von der zentralen Hochebene. Der südliche Teil von Albacete gehört zu dem Andalusischen Faltengebirge (Cordilleras Béticas oder Sistema Penibético). Charakterisch sind die Karsterscheinungen sowie tiefe Schluchten. Es zeichnen sich gewisse Konzentrationen an häufig aufgesuchten Stellen ab.

Nur wenige Fundkomplexe liegen in dem Bereich von 510–1000 m ü. NN (14 = 17,72 %). Die Fundkomplexe über 1400 m ü. NN (7 = 8,8 %) stellen ebenfalls eine Besonderheit dar.

Die restlichen 58 Fundkomplexe (73,41 %) liegen in eine Höhe von mehr als 1000 m ü. NN bis 1400 m ü. NN.

Es zeichnet sich die Dominanz eines Stils ab. Lediglich eine Fundstelle weist Darstellungen aus dem Paläolithikum auf. Daneben beinhaltet dieser Fundkomplex (Ayna) auch Darstellungen des naturalistischen Levantestils. Der makro-schematische Stil fehlt in dieser Region.

Es dominiert der schematische Stil (33 Darstellungen) sowie der naturalistische Levantestil (54 Darstellungen). In einigen Fundkomplexen treten auch beide Stile auf. In diesem Fall zeichnen sich Konzentrationen ab, ein Stil überwiegt dabei mengenmäßig.

Häufig zeichnet sich neben dem verwendeten Stil auch eine Dominanz in den verwendeten Motiven (Tier – Mensch – geometrisch) ab. Die Motivgruppen werden einzeln dargestellt oder in Kombination mit anderen Motivgruppen. Bei einem Fundkomplex ist die Darstellung unklar. Es dominieren die anthropomorphen Darstellungen (in 20 Fundkomplexen), wobei es zusammengerechnet mehr als 17 menschliche Darstellungen in den Fundkomplexen gibt. Zoomorphe Darstellungen befinden sich an 12 Fundstellen, dicht gefolgt von den geometrischen Darstellungen in insgesamt 9 Fundkomplexen. In 20 Fundkomplexen tritt die Kombination von anthropomorphen und zoomorphen Darstellungen auf. Dabei sind einige Fundstellen reich an Darstellungen, bei anderen wiederum sind nur wenige erhaltenen. Es zeichnet sich ab, dass die Fundkomplexe mit 400, 291, 214, 182 sowie 139 Darstellungen insgesamt eher die Ausnahme bilden. Die meisten Fundkomplexe weisen 1–20 Darstellungen auf. Die anthropomorphen Darstellungen beinhalten neben der normalen Darstellung von Menschen auch jene in der typischen Position eines Bogenschützen (15). Dies kann ebenfalls kombiniert sein mit der normalen Darstellung eines Menschen. Neben diesen anthropomorphen Darstellungen, die als männliche Individuen betrachtet werden können, wurden bei insgesamt drei Fundkomplexen Darstellungen von weiblichen Individuen vorgefunden.

Ein Großteil der zoomorphen Darstellungen lässt sich nicht zweifelsfrei einer bestimmten Gattung zuordnen. In diesem Fall wurde der Begriff „Vierfüßler“ verwendet. Kann die Darstellungen einer Gattung zugeordnet werden, handelt es sich dabei um Cerviden (14), Capriden (17) sowie Boviden (2). Bei einer Darstellung (Minateda) handelt es sich um eine sogenannte „Jagdscene“. Diese ist gekennzeichnet durch die Darstellung von Bogenschützen und Tieren. Ebenfalls vertreten sind sogenannte geometrische Darstellungen, die zum Teil lediglich Strich/Balken (16) sowie Flecken/Kleckse/Tupfen (2) umfassen. Diese lassen sich weder genauer bestimmen, noch deuten.

Es könnte sich um Aufzählungen handeln, aber auch um Abkürzungen bzw. Umschreibungen von anderen Objekten. Sie kommen meist einzeln vor (9), aber auch in der Kombination mit anthropomorphen (5) oder zoomorphen Darstellungen. In zwei Fundkomplexen weisen die Striche eine kreuzförmige Anordnung auf. Auch in diesem Fall lässt sich hiermit nicht auf den symbolischen Charakter dahinter schließen. Bei den Fundkomplexen von „Cueva Colorá “ wird eine Darstellung als „halterförmig“ bezeichnet. Diese tritt in Kombination mit einer kreuzförmigen Darstellung auf. In zwei Fundkomplexen fand man „serpentinförmige“ Darstellungen und in einem Komplex strahlen- bzw. sonnenförmige Abbildungen. Eine Darstellung glich einer Kugel (Abrigo de la Rambla de Pedro Izquierdo) und eine glich der Form eines Punktes (Cueva del Gitano). Diese Darstellungen sind aufgrund ihrer geringen Anzahl als Seltenheit zu betrachten, was auch für die sogenannten „Augenidole“ zutrifft. Einige Darstellungen können zudem nicht mehr bestimmt werden, da sie nur fragmentiert erhalten geblieben sind. Diese Darstellungen werden als unklare bzw. unbestimmbare Darstellungen eingestuft. Zum Teil sind die Darstellungen auch zu abstrakt, sodass sie keiner passenden Kategorie zugewiesen werden können. In der regionalen Verteilung fällt zudem auf, dass sich die meisten Fundkomplexe in der unmittelbaren Nähe zu weiteren Fundkomplexen befinden. Zum Teil sind diese wenigen Meter bis einige Kilometer Luftlinie voneinander entfernt. Es zeigt, dass diese Region sequenziell häufig aufgesucht worden ist.

Die Entfernung zur Küste liegt meist bei über 100 km.

7.12.3. Alicante

Die 130 Fundkomplexe befinden sich auf einer Höhe zwischen 10 m ü NN und 1072 m ü. NN. (Abb. 108)

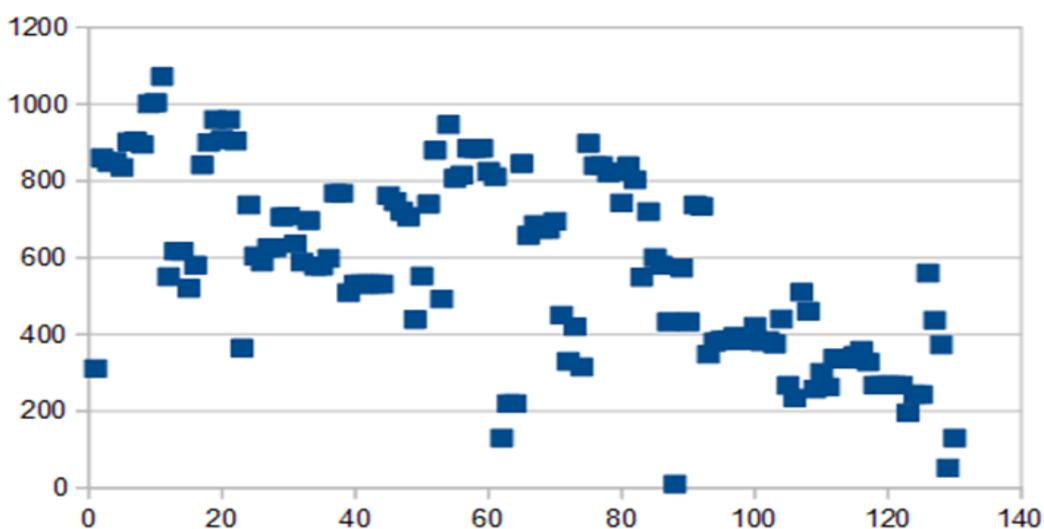


Abbildung 108: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Alicante. (Grafik selbst erstellt).

Der Großteil der Fundkomplexe liegt dabei zwischen 200 m ü. NN und 1000 m ü. NN. Geprägt ist die Region durch das Andalusische Faltengebirge (Cordilleras Béticas oder Sistema Penibético).

Es zeichnet sich die deutliche Dominanz eines Stils ab. Lediglich zwei Fundstellen weisen Darstellungen aus dem Paläolithikum auf. Der makro-schematische Stil tritt bei 16 Fundstellen auf, wobei bei vier Fundstellen dieser noch in Kombination mit einem anderen Stil vorkommt.

Es dominieren der schematische Stil (89) sowie der naturalistische Levantestil (41). Bei einigen Fundkomplexen treten auch beide Stile gleichzeitig auf. In diesem Fall zeichnen sich Konzentrationen ab, in denen ein Stil überwiegt.

Bei acht Fundkomplexen befinden sich zudem Darstellungen, die in keines der genannten Schemata passen. Häufig zeichnet sich neben dem verwendeten Stil auch eine Dominanz in den verwendeten Motiven (Tier – Mensch – geometrisch) ab. Die Motivgruppen werden einzeln dargestellt oder in Kombination mit anderen Motivgruppen. Bei einigen Fundkomplexen sind die Darstellungen unklar.

Es überwiegen geometrische Darstellungen mit 35 Fundkomplexen. Der Anteil an anthropomorphen (13) sowie zoomorphen (9) Darstellungen ist dabei als verhältnismäßig gering anzusehen.

Weiterhin treten Kombinationen auf. Am häufigsten kombiniert sind anthropomorphe und geometrische Darstellungen (21). Einige Fundstellen sind reich an Darstellungen, bei anderen wiederum sind nur wenige erhalten. Die Anzahl der Darstellungen variiert dabei zwischen 1 und 168 je Fundkomplex. Die Dominanz liegt bei einem Wert von um die 10 Darstellungen.

Die anthropomorphen Darstellungen (13) beinhalten neben der naturalistischen Darstellung von Menschen (62) auch jene in der typischen Position eines Bogenschützen (14). Dies kann ebenfalls kombiniert sein mit der normalen Darstellung eines Menschen. Weibliche Individuen wurden nicht vorgefunden. Nicht eindeutig identifizierbare „Vierfüßler“ fand man 36 Darstellungen. Kann die Darstellung einer Gattung zugeordnet werden, handelt es sich dabei um Cerviden (8). Es finden sich keine eindeutig identifizierten Darstellungen von Capriden sowie Boviden, die Darstellung eines Vogels stammt aus dem Fundkomplex Benirrama – Abric II.

Ebenfalls vertreten sind sogenannte geometrische Darstellungen, die zum Teil lediglich Striche/Balken (13) umfassen. Darstellungen in fünf Fundkomplexen sind als „kreuzförmig“ anzusprechen.

In 15 Fundkomplexen fand man „serpentinförmige“ Darstellungen, in einem Fundkomplex „Idolos bitriangulares“, in neun Fundkomplexen punktförmige Darstellungen sowie in fünf Fundkomplexen ein „Zickzackmotiv“. 12 Fundkomplexe verfügten über „kammförmige“ Motive sowie fünf Fundkomplexe über einzelne zusätzlich isolierte Darstellungen (La Sarga – Abric II, Barranc de Fomorca – Abric VI, Benirrama – Abric II, Barranc de l’Infern – Abrigo I/Conj. 6, Cova Mansano).

Eine sogenannte „schalenförmige“ Darstellung stammt aus den Barranc de Màstec. Kreisförmige Darstellungen stammen aus weiteren sechs Fundkomplexen, vier Fundkomplexe beinhalten halbkreisförmige Darstellungen.

Für die Region fällt zudem auf, dass sich die meisten Fundkomplexe in der unmittelbaren Nähe zu weiteren Fundkomplexen befinden, zum Teil sind diese nur wenige Kilometer Luftlinie voneinander entfernt. Es zeigt, dass diese Region sequenziell häufig aufgesucht worden ist. Die Entfernung zu der Küste liegt von 0,1 km bis zu 43 km.

7.12.4. Almeria

Die 25 Fundkomplexe befinden sich auf einer Höhe zwischen 1000 m ü. NN und 1900 m ü. NN. (Abb. 109)

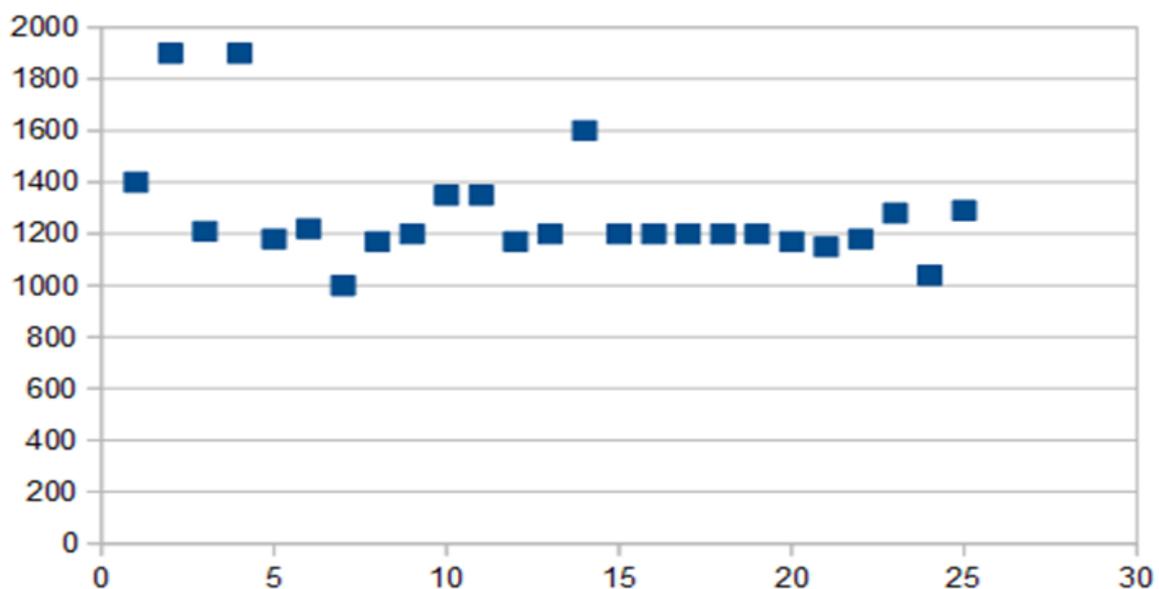


Abbildung 109: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Almeria. (Grafik selbst erstellt).

Die Konzentration liegt dabei um 1200 m ü. NN. Geprägt ist die Region durch das Andalusische Faltengebirge.

Von Westen nach Osten durchziehen massive Hochgebirgszüge diese Provinz, die Teil der Sistema Penibético (Betische Kordillere) sind. Durch die Gebirgszüge wirkt es so, als wäre diese Region von den anderen Regionen „abgeschirmt“ gewesen. Dies wirkt sich auch auf das Klima aus. Charakteristisch für die Region sind die heutigen Trockenflussbetten.

Der höchste Berg der Provinz Almeria ist der Chullo (2609 m ü. NN.). Er gehört zu der Sierra Nevada.

Die Cueva Ambrosio ist der einzige Fundkomplex mit Darstellungen aus dem Paläolithikum.

Es zeichnet sich eine Konzentration in den verwendeten Stilen ab: 22 Fundkomplexe weisen den schematischen Stil auf, in vier Fundkomplexen findet man den naturalistischen Levantestil, allerdings meist in Kombination mit dem schematischen Stil, vor. Lediglich beim Fundkomplex L. Tello I. Cama del Pastor tritt dieser allein auf. Der makro-schematische Stil ist in dieser Region nicht vertreten. Neben den dominierenden Stilen gibt es auch überwiegend verwendete Motive bzw. Darstellungen: In 14 Fundkomplexen findet man anthropomorphe Darstellungen.

Tierische Darstellungen wie u.a. nicht genau identifizierbare „Vierfüßler“ sind lediglich in drei Fundkomplexen belegt: Cerviden in zwei und Capriden sowie Einhufer jeweils in einem Fundkomplex. Geometrische Darstellungen wurden ebenfalls verwendet. Es dominieren Striche/Balken, die in vier Fundkomplexen vorgefunden wurden.

In vier Fundkomplexen finden sich „kammförmige“ Darstellungen, in einem Fundkomplex „Zickzacklinien“ und in vier Fundkomplexen Punkte. Bei weiteren sechs Fundkomplexen ließen sich die Darstellungen nicht mehr zweifelsfrei einer Kategorie zuordnen. Kreuzförmige Motive finden sich in zwei Fundkomplexen sowie sonnen- bzw. strahlenförmige Motive in drei Fundkomplexen. Eine Besonderheit der Darstellung sind die sogenannten „Idolos bitriangulares“. Diese wurden in einem Fundkomplex angetroffen.

Die verwendete Anzahl an Motiven unterscheidet sich ebenfalls von Fundkomplex zu Fundkomplex, wobei bei jeweils zwei Fundkomplexen eine bzw. zwei Darstellungen vorgefunden worden sind. Die höchste Konzentration an Darstellungen stammt vom Fundkomplex Letreros mit 92 Darstellungen. Meist traten die anthropomorphen Darstellungen allein, ohne weitere Kombinationen auf (10 Fundkomplexe). Auch lässt sich in diesen Fall beobachten, dass zwar die

Darstellungen kombiniert wurden, allerdings nicht in einer so hohen Anzahl wie bei den vorherigen Fundkomplexen. Die Entfernung zu der Küste variiert zwischen 18 km und 72 km.

7.12.5. Barcelona

Die Provinz liegt in der heutigen autonomen Gemeinschaft Katalonien und grenzt an die Provinzen Girona, Tarragona und Lleida. In der Region befinden sich fünf Fundkomplexe auf Höhen zwischen 200–600 m ü. NN. Felskunst aus dem Paläolithikum sowie der makro-schematische Stil sind nicht vertreten. Bei allen fünf Fundkomplexen fand man den schematischen Stil vor (100 %), bei zwei Fundkomplexen neben dem schematischen auch den naturalistischen Stil.

Die Anzahl der Darstellungen variiert zwischen 3 bis 32 Darstellungen je Fundkomplex. Es werden dabei überwiegend Vierfüßler dargestellt.

7.12.6. Valencia

Die insgesamt 69 Fundkomplexe befinden sich zwischen 144 m ü. NN und 1047 m ü. NN. Die meisten Darstellungen konzentrieren sich auf einer Höhenlage zwischen 451–550 m ü. NN. (Abb. 110; Tab. 10 - 12)

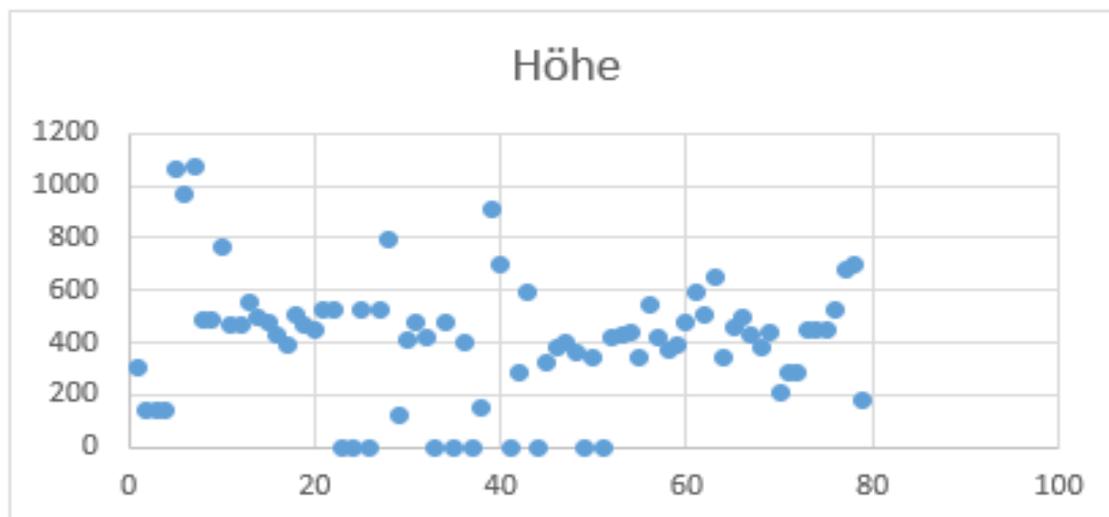


Abbildung 110: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).

<i>Entfernung in Kilometern zur Küste</i>	<i>Anzahl</i>
2	1 Fundkomplex
10	6 Fundkomplexe
25	6 Fundkomplexe
30	4 Fundkomplexe
40	8 Fundkomplexe
50	37 Fundkomplexe
70	1 Fundkomplex
75	2 Fundkomplexe
80–90	4 Fundkomplexe

Tabelle 10 Aufschlüsselung der Entfernung zur Küste für die Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).

<i>Höhenlage</i>	<i>Anzahl</i>
Gruppe 1 (100 -350 m)	15
Gruppe 2 (351 – 450 m)	18
Gruppe 3 (451- 550 m)	23
Gruppe 4 (551 – 650 m)	3
Gruppe 5 (651 – 750 m)	4
Gruppe 6 (751 – 850 m)	2
Gruppe 7 (851 – 950 m)	1
Gruppe 8 (951 – 1050 m)	1
Gruppe 9 (1051 -1150 m)	2
	69

Tabelle 11 Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).

Es lassen sich wiederum stilistische Unterschiede ausmachen. (Tab. 12)

Paläolithikum	0
schematische Kunst	38
naturalistische Levante	40
beide	11
andere	2
makroschematisch	0
schematische Kunst	Anzahl
Gruppe 1 (100 -350 m)	10
Gruppe 2 (351 – 450 m)	7
Gruppe 3 (451- 550 m)	16
Gruppe 4 (551 – 650 m)	
Gruppe 5 (651 – 750 m)	2
Gruppe 6 (751 – 850 m)	1
Gruppe 7 (851 – 950 m)	1

Gruppe 8 (951 – 1050 m)	
Gruppe 9 (1051 -1150 m)	1
	38

naturalistische Levante	
Gruppe 1 (100 -350 m)	7
Gruppe 2 (351 – 450 m)	13
Gruppe 3 (451- 550 m)	12
Gruppe 4 (551 – 650 m)	3
Gruppe 5 (651 – 750 m)	2
Gruppe 6 (751 – 850 m)	
Gruppe 7 (851 – 950 m)	
Gruppe 8 (951 – 1050 m)	1
Gruppe 9 (1051 -1150 m)	2
	40

Tabelle 12 Aufschlüsselung der Stile der Fundkomplexe für die Region Valencia sowie Aufschlüsselung der Stile anhand der Höhenmeter (Grafik selbst erstellt).

8. Zusammenfassende Auswertung der Fundkomplexe

Zusammenfassend lässt sich für den Fundkomplex der spanischen Levante sagen, dass die Darstellungen überwiegend klein bzw. handgroß sind. Es handelt sich dabei um einzelne Figuren oder um szenische Darstellungen (Mensch – Tier), in den Szenen überwiegen die Jagddarstellungen. Diese wirken sehr lebendig. Anhand der Szenen lassen sich ebenfalls verschiedene Motive ausmachen: Jäger folgen dem Wild (Cueva Remigia – Gasulla Schlucht); Tiere und Menschen in bewegten Gruppen – Bogenschützen und Steinbock (Cueva Remigia – Gasulla Schlucht); Tiere und Menschen in bewegten Gruppen – Hirsch (Mas den Josep – Valltorta Schlucht); Treibjagd – Gruppe von Bogenschützen im Pfeilhagel bei der Hirschjagd (Cueva de los Caballos); sowie Gruppe von Männern (schematische Darstellung) mit Pfeil und Bogen und einem vor ihnen liegenden Tier, das bereits getroffen wurde (Cueva Remigia – Gasulla Schlucht). Des Weiteren findet man ebenfalls sogenannte „Kriegsszenen“ vor: beispielsweise fünf Männer (z.T. mit Bart) laufen hintereinander, in der Hand Pfeil und Bogen (evtl. Kriegstanz?) – (Mola Remigia – Gasulla Schlucht); Szenen von kämpfenden und verwundeten Männern (Morella la Vella, Abris Les

Dogues) sowie ein laufender und von mehreren Pfeilen getroffener Krieger, der zusammenbricht (Cueva Saltadora – Valltorta Schlucht). (Abb. 111)

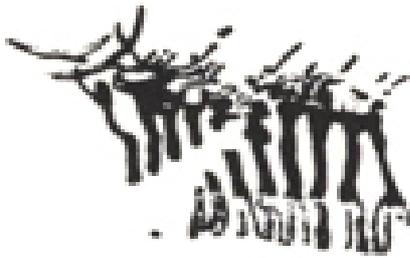


*Abbildung 111: Cueva del Roure, Morella (Castellón).
Verwundeter Bogenschütze. (Quelle: Beltran 1982, 45.).*

Aus demselben Fundkomplex stammen noch weitere Darstellungen, welche das Thema „Kampf“ thematisieren. (Abb. 112 - 114)



*Abbildung 112: Cueva del Roure, Morella (Castellón).
Kampfdarstellung eines Bogenschützenkampfes. (Quelle:
Beltran 1982, 45.).*



4



Abbildung 113: Cueva del Roure, Morella (Castellón).
"Hinrichtungsszene" (Quelle: Beltran 1982, 45.).



Abbildung 114: Cueva del Roure, Morella (Castellón).
Bogenschützenparade. (Quelle: Beltran 1982, 45.).

Eine weitere Darstellung einer Bogenschützenparade stammt aus Abri Boro, Quesa (Valencia).
(Abb. 115)



Abbildung 115: Abri Boro, Quesa (Valencia). Bogenschützenparade.
(Quelle: Beltran 1982, 45.).

Aber auch friedliche Szenen galten als darstellungsrelevant, beispielsweise Menschen bei der Honigernte (Cueva de la Araña), Tanzszenen mit Frauen im „Glockenrock“ (Alpera), Mutter mit „Glockenrock“ geht mit Kind an der Hand spazieren (Minateda), Frauentanz – Frauen tragen „Glockenrock“ und freien Oberkörper unmittelbar vor unbekleidetem Mann – Zeremonialtanz? (Cogul), anthropomorphe Darstellungen – Maskentänzer und Zauberer, Fabelwesen (Mola Remigia – Gasulla Schlucht).

Aus der Cingle de la Mola Remigia stammt zudem eine besondere Darstellung, welche keine Parallelen zu anderen Darstellungen aufweist.

Zu erkennen ist dabei ein männlicher Bogenschütze, welcher eine anscheinend getötete Person auf den Armen trägt.⁴⁹⁵

Dies stellt sogleich den Alltag der damaligen Bevölkerung dar. Hierbei ist die Darstellung der Menschen unterschiedlich: einige wurden naturalistisch dargestellt, aber es treten auch sehr schematische Darstellungen auf. Bei einigen Darstellungen fällt auf, dass bestimmte Körperteile extrem vergrößert oder verkleinert dargestellt werden – sie wirken wie eine Schattenprojektion. Der Oberkörper ist dabei zum Teil sehr stark reduziert und wirkt linear. Auch Details wie Kopf- und Körperschmuck (z.B. Kniebänder) sowie Waffen werden dargestellt. Die Tiere werden real abgebildet, die umgebende Landschaft wird nicht wiedergegeben.

⁴⁹⁵ Risch / Meller 2015, 122 – 123.

Was stellen nun im Fall der spanischen Levante die Felsbilder dar? Wie werden diese interpretiert und warum wurden sie überhaupt an den Fundorten angebracht. Es könnte sich dabei um heilige Orte in Form von Schreinen gehandelt haben. Es würde sich somit um Heiligtümer handeln.

Eine weitere Hypothese bezieht sich auf den schamanistischen Bereich. An den Fundorten konnten spezielle Riten vollzogen worden sein.

Eine weitere Möglichkeit wäre, dass die Gebiete Treffpunkte waren, oder die Treffpunkte befanden sich in der unmittelbaren Nähe und die Abris boten lediglich bei schlechten Witterungsverhältnissen Schutz. In diesen Fall spielen die Standorteigenschaften eine bedeutende Rolle, d.h., ob sich das Gebiet überhaupt dafür anbot. Abris könnten auch als „Schutzräume“ gegolten haben bei schlechten Wetterverhältnissen oder Einbruch der Dunkelheit. Dies setzt allerdings voraus, dass die Stellen im Allgemeinen bekannt waren und leicht gefunden werden konnten. Vergleichbar wäre dies mit den heutigen Almhütten in den Bergen, auch wenn das Beispiel doch etwas abstrakt wirkt. Die Bilder könnten ebenfalls von Künstlern angelegt worden sein, um kleinere Geschichten oder die Erfolge darzustellen. Auf diese Weise wurden dann die Geschichten von Generation zu Generation weitergegeben. Unklar bleibt, ob es sich dabei um fiktive Geschichten ohne realen Hintergrund handelte, oder ob zeitgenössische Ereignisse dargestellt wurden.

Es darf als gegeben vorausgesetzt werden, dass die prähistorischen Darstellungen eine kommunikative Funktion gehabt hatten insofern, als es einen oder mehrere Menschen gab, der sich (aus unklarer Motivation heraus) entschlossen hat/haben, etwas auf der zugänglichen Wand bildlich festzuhalten, und einen oder mehrere Empfänger, die das Bild beim Vorüberkommen später betrachteten. Die Hauptkomponenten der Kommunikation sind damit etabliert: Es gab einen Sender, ein Medium, eine Botschaft (welcher Lesart auch immer) und eine nicht näher definierte Anzahl von Empfängern.

Gezeigt sei dies anhand des Beispiels der sogenannten „Honigernte“ aus den Cuevas de la Araña. (Abb. 116)



Abbildung 116: Cuevas de la Araña. „Honigernte“. (Foto: Daniela Groth).

Dargestellt ist eine auf einer Strickleiter stehende Frau, die von Bienen umschwirrt wilden Honig in einem Gefäß sammelt. Um dieses Motiv herum befinden sich weitere Darstellungen, u.a. auf dem Kopf stehende Tiere, geometrische Zeichen sowie Bogenschützen, einer davon parallel zu der Frau in einigen Zentimetern Entfernung. Trotz der räumlichen Nähe dürfte dieser nicht Teil dieser Darstellung sein. Insgesamt betrachtet wirkt diese Felswand mit ihren „wild“ angeordneten Darstellungen zunächst unstrukturiert. Betrachtet man aber die einzelnen Motive für sich, ändert sich das Bild.

Das Besondere an der Darstellung der „Honigernte“ ist der Einbezug der geologischen Gegebenheiten in die Darstellung: An der Stelle, wo sich in der Darstellung das Bieneneinflugloch

befindet, weist der Felsen eine kleine Öffnung auf. Diese komplexere Darstellung spiegelt sogleich die Kreativität des Künstlers wider, der eine Szene aus dem täglichen Leben wiedergibt, die der damalige wie heutige Empfänger sofort erkennen kann.

Er thematisiert die nicht ganz gefahrlose Nahrungsbeschaffung, bei der die Honigsammlerin in großer Höhe wilden (und stechbereiten) Bienen den kostbaren Honig entwenden muss. Auch weitere Darstellungen dieser Felswand (Bogenschützen und Tiere) spiegeln ebenfalls das Thema der Nahrungsbeschaffung wider.

Der Anbringungsort dieser Darstellung zeichnet sich durch seine besondere Lage in der Landschaft aus, von dem aus man einen guten Rundumblick und relativ sicheren Stand hat. Dies mag der Künstler in der Wahl des Ortes eventuell mit einbezogen haben; zudem wurde der Abris über die Zeit häufig aufgesucht, bot also eine gute Stelle, um eine Botschaft zu hinterlassen.

Die Kommunikation zwischen Künstler (Sender) und Betrachter (Empfänger) findet über das Bild statt, in diesem Falle über die Darstellung der „Honigernte“.

Der Künstler will anhand seines Bildes etwas vermitteln / kommunizieren und codiert dabei die „Nachricht“, welche vom Betrachter wieder decodiert werden muss. Dies setzt voraus, dass das Kommunikationsmedium (Bild) auch dem Empfänger zugänglich ist, was hier der Fall ist, denn der Anbringungsort lag frei zugänglich und wurde wiederholt aufgesucht. Auch die Zeichnung selbst ist eindeutig, es liegt keine Mehrdeutigkeit vor; anders verhält es sich (zumindest aus heutiger Sicht) mit den geometrischen Motiven, mit denen sich die Darstellung die Felswand teilt.

Anhand der Kommunikationsmodelle von Watzlawick und Schulz von Thun liegt bei der Darstellung der Honigernte auf Inhalts- bzw. Sachebene lediglich die Information vor, dass jemand Honig erntet. Er/Sie tut dies unter bestimmten Risiken (Höhe, Gefahr von Bienenstichen). Auf der Beziehungsebene bzw. hinsichtlich der Selbstkundgabe gibt der Künstler insofern etwas über sich preis, als dass deutlich wird, dass er offensichtlich die Honigernte aus eigener Anschauung kennt, sie der Darstellung wert befunden hat und anhand der Details, die er in die Darstellung einarbeitet, etwa die Andeutung der um die Honigdiebin herumschwirrenden Bienen, sicherstellen wollte, dass das Motiv vom Betrachter eindeutig zugeordnet werden kann. Über die Beziehungs- bzw. Appellfunktion lässt sich indes wenig sagen, denn es ist unklar, ob der Schöpfer der Zeichnung eine Erfahrung aus dem eigenen Leben verewigen und so den Vorbeikommenden Zeugnis von seinen oder ihren Heldentaten ablegen wollte, oder ob diese Darstellung an dieser Stelle den Betrachtern signalisieren sollte, dass in der Nähe wilder Honig geerntet werden kann.

Ohne Rückmeldung des eigentlichen Künstlers ist schwer zu deuten, welche Motivation ihn dazu gebracht haben, genau dieses Motiv festzuhalten.

Noch schwieriger gestaltet sich der Versuch, eine Kommunikation zu entschlüsseln, wenn Darstellungen nicht auf dem ersten Blick erkannt und interpretiert werden können, wie beispielsweise bei geometrischen Mustern der Fall. Auch in diesem Falle encodiert der Sender die Nachricht und der Empfänger muss diese decodieren, wie nachfolgende Darstellung vom Balsa de Calicanto (Bicorp) zeigt. (Abb. 117)



Abbildung 117: Balsa de Calicanto. Darstellung von dreizehn senkrechten Strichen an der Felswand. (Foto: Daniela Groth).

Dabei wird die Debatte, ob es sich bei der Darstellung von 13 einzelnen Strichen bereits um „Kunst“ handelt oder nicht, in der Betrachtung außen vorgelassen, denn offenkundig handelt es sich dabei um eine Art der Kommunikation. Jemand hat sich die Mühe gemacht, diese 13 Striche in zwei Reihen gruppiert zu zeichnen und wollte dadurch etwas mitteilen. Dafür muss im Vorfeld eine bestimmte Motivation bzw. ein Antrieb für diese Darstellung bestanden haben, denn sonst existierte diese Darstellung heute nicht. Diese muss uns allerdings verschlossen bleiben, zumal wir den eigentlichen Zweck der geometrischen Darstellungen nicht kennen. Ebenfalls muss der

Urheber der Striche in diesen Zusammenhang die Entscheidung für eine Stelle gefällt haben, an der er das Motiv anbringt. Die betreffende Felswand beim Balsa de Calicanto ist mit mehreren Darstellungen verziert, die unter anderem Tiere, stilisierte Menschen und auch verschiedene geometrische Muster zeigen. Zwar wirkt aus heutigem Blickwinkel die Zeichnung wie ein spontaner Einfall, vergleichbar mit Telefonkritzeleien, was allerdings auf keinen Fall ausschließt, dass der damalige Schöpfer die Zeichnung vorher geplant, den Anbringungsort bestimmt, das geeignete Werkzeug beschafft und sich dann zu der Stelle begeben hat, um exakt 13 (und nicht 12 oder 14) Striche zu hinterlassen. Uns fehlt in diesem Fall das Hintergrundwissen, um Aussagen zu der Deutung der Darstellung und der Motivation des Urhebers selbst treffen zu können, was aber bei einem zeitgenössischen Empfänger der Botschaft durchaus anders gewesen sein mag.

In vorliegendem Falle besteht ebenfalls die Möglichkeit, dass dieses Motiv von einem Kind angefertigt wurde, welches an der Stelle anwesend war. Die Anwesenheit von Kindern würde zu einer weiteren Darstellung desselben Fundkomplexes passen, die als Darstellung einer Familie mit Kind gedeutet wird. (Abb. 118)

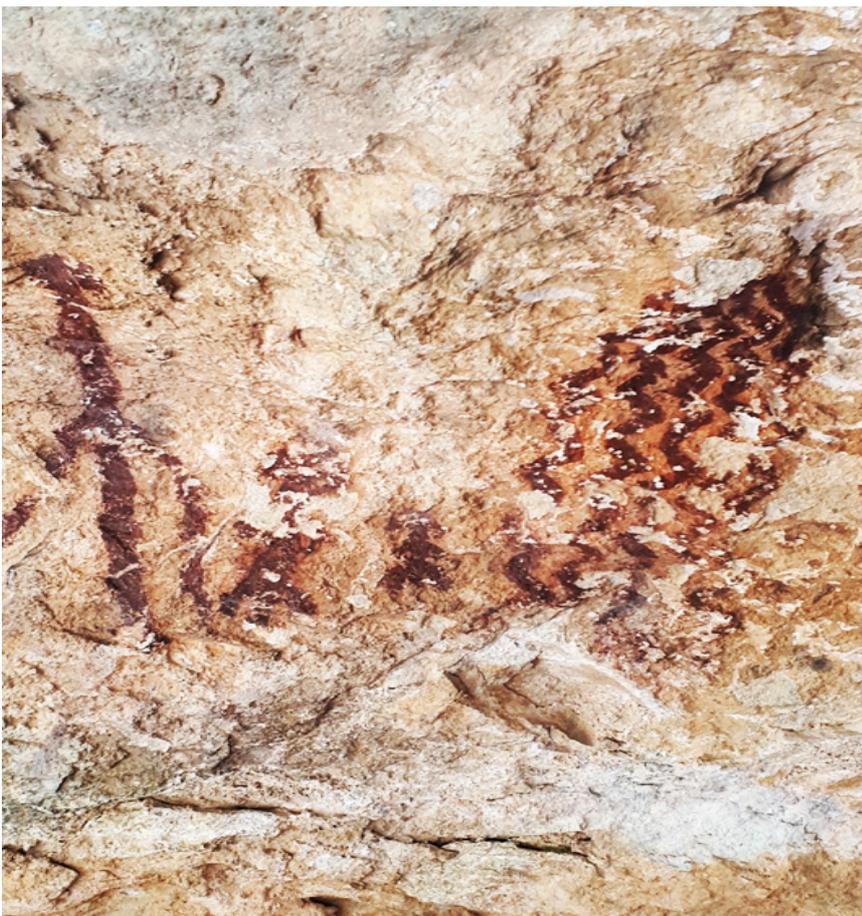


Abbildung 118: Balsa de Calicanto. Mögliche Darstellung von einer Familie mit Kind. (Foto: Daniela Groth).

Sollte der Künstler in dem Falle ein Kind gewesen sein, lassen sich ebenfalls Motivationen / Antriebe für die künstlerische Äußerung ableiten, die allerdings nicht dieselben sind, als wenn es sich dabei um einen Erwachsenen handelte. Möglicherweise war die künstlerische Äußerung nur Ausdruck des kindlichen Spaßes am Malen (intrinsische Motivation), möglicherweise wollte das Kind aber auch Teil der Gemeinschaft sein, an deren Aktivitäten teilnehmen und dafür Anerkennung erfahren (Bindungsmotiv, Leistungsmotiv). Auf jeden Fall handelt es sich bei dieser Darstellung, auch wenn der Künstler unbekannt ist, um ein Kommunikationsmedium. Ob man diese Art der Darstellung als kreativ oder als „Kunst“ bezeichnen kann, steht außen vor, wichtig ist, dass ihr Schöpfer mit zu der Gruppe gehört, welche an dieser besonderen Stelle ihre „Botschaften“ hinterließ. Nun gilt es allerdings, als Betrachter diese Darstellungen zu decodieren. Bei den insgesamt 13 Strichen – sieben in der oberen Reihe und sechs in der unteren Reihe – handelt es sich ebenfalls um eine eindeutige Darstellung: Es sind gruppierte Striche, die vom Betrachter auch eindeutig als solche erfasst werden. Schwieriger erweist sich allerdings die Interpretation der Botschaft, denn zumindest aus heutiger Sicht ist vollkommen unklar, ob diese Striche als Symbol für etwas Anderes stehen und falls ja, für was. Wurde damit etwas abgezählt, hat jemand seinen Jagderfolg festgehalten oder handelt es sich hierbei doch um bis zur Unkenntlichkeit stilisierte Menschen? Diese Nachricht wurde so verschlüsselt, dass sie im Nachgang nicht mehr entschlüsselt werden kann. Uns fehlt für eine genaue Interpretation weiteres Hintergrundwissen. Dieses fehlende Hintergrundwissen über Lebenswirklichkeit, kognitive Voraussetzungen und Intention des Schöpfers macht es unmöglich, die Darstellung zu deuten – es sorgt für Störungen in der Kommunikation. Wie bei einer fremden gesprochenen Sprache, welche wir nicht erfassen können, so können wir die Aussage dieses Bilds nicht erfassen. Aufgrund von unzureichendem Wissen ist die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger gestört, und da auch keine Interaktion stattfinden kann, kann diese Störung auch nicht aufgehoben werden. Mit Hinblick auf Watzlawicks Kommunikationsmodell entsteht die Störung also auf der Beziehungsebene.

Auch die Anwendung des Kommunikationsquadrats nach Schulz von Thun auf den Kommunikationsprozess mit einem heutigen Betrachter enthüllt, dass zwar Sachinformation (13 Striche) und Selbstkundgabe vom Empfänger wahrgenommen werden, die Beziehungs- und erst recht die Appellfunktion aber in diesem Vier-Ohren-Modell verlorengelassen und quasi „auf taube Ohren treffen“.

Ein Sonderfall der Kommunikation liegt vor, wenn sich der Künstler dafür entscheidet, ein bestehendes Bild mit seiner eigenen Darstellung zu überlagern. In diesen Fall nimmt er die direkte

Kommunikation mit seinem „Vorgänger“ auf, um das Bild seiner Meinung nach zu verbessern, zu verändern oder komplett zu löschen. In dem Fall ist der Künstler erst der Empfänger (Betrachter) und wird dann im Anschluss zum Sender, der ebenfalls wieder erwartet, dass ein neuer Empfänger (Betrachter) das nun vollendete Werk ansieht.

9. Valcamonica – zweiter Fundkomplex

9.1. Geografische Gegebenheiten/Landschaft

Eine weiteres an Felsbildern überaus reiches Fundgebiet ist das Valcamonica im heutigen Italien. Das Valcamonica ist ein ca. 70 km langes Tal in der heutigen Lombardei (Provinz Brescia), das sich vom Iseosee bis zum Tonalepass erstreckt. (Abb. 119 - 121)



Abbildung 119: Karte. Provinz - Provin Brescia (Provincia di Brescia) mit Fundkomplexen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Marretta 2011, 9.)



Abbildung 120: Übersichtskarte. Provinz - Provin Brescia (Provincia di Brescia) mit Fundkomplexen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Marretta 2011, 9.)



Abbildung 121: Valcamonica. Blick in die Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun.).

Von den oben besprochenen Felsbildern der spanischen Levante unterscheiden sich die dortigen Funde insofern, als es sich hierbei nicht um gemalte, also aufgetragene Abbildungen handelt, sondern um Gravuren. Die Fundkomplexe sind heutzutage relativ leicht zu erreichen, es liegt daher die Vermutung nahe, dass auch in der Vergangenheit diese Stellen zugänglich und keineswegs exklusiv oder „geheim“ waren. Nichtsdestoweniger besteht Grund zur Vermutung, dass die damaligen Bewohner ihnen eine gewisse „Atmosphäre“ zusprachen oder sie eventuell auch von sakraler Bedeutung waren. Das Valcamonica ist topographisch günstig entlang einer Nord-Süd-Passage der Alpen gelegen und stellte daher auch in prähistorischer Zeit ein Nadelöhr dar, das bei einer Überquerung der Alpen zwangsläufig von Reisenden oder Handeltreibenden durchschritten werden musste. Links und rechts des Tals erheben sich die steilen und hohen Bergmassive der Alpen, welche das Gebiet begrenzen und die Route vorgaben. Diese Nord-Südpassage ermöglichte einen Waren - und Ideenaustausch zwischen Nord- und Südeuropa und damit auch zwischen den unmittelbaren nördlichen und südlichen Alpenanrainern, denn die Alpen waren nicht nur Durchgangsort, sondern wurden – wo es möglich war – auch als Lebensraum

genutzt bzw. vom Menschen nutzbar gemacht. Bereits während des Neolithikum fand Brandrodung zur Gewinnung von Almland an den Süd- und Westabhängen der Alpen statt⁴⁹⁶, und um 4000 v. Chr. wurde von dort aus die klimatisch ungünstigere Nordseite der Alpen erschlossen.⁴⁹⁷ Der Kupferreichtum der Alpen machte dieses Gebiet wirtschaftlich interessant, und mit zunehmender Ausbeute des Rohstoffs ging ein Bevölkerungsanstieg in der Region einher, mit dem weiterer Ausbau der Viehwirtschaft und des Ackerbaus in der Region in Zusammenhang steht.⁴⁹⁸ Auch neue Tierarten wurden im Gefolge des Menschen dort heimisch, wie u. a. das Murmeltier⁴⁹⁹, dessen ursprüngliches Verbreitungsgebiet sich auf die Hohe Tatra und die Schweizer Alpen beschränkte. Erst durch das Aussetzen durch Menschen siedelten sich Murmeltiere auch in den Ostalpen und Pyrenäen an.⁵⁰⁰ Dies geschah vermutlich wegen des Fells. Die damaligen Siedlungen befanden sich auf dem Talgrund oder talnah an den Berghängen.⁵⁰¹

Angesichts der Größe des alpinen Gebiets mit einer Fläche von insgesamt zirka 200.000 km² und etlichen auch in prähistorischer Zeit zumindest im Sommer gangbaren Pässen erstaunt die Konzentration von Felsbildern auf nur sehr wenige Stellen in diesem riesigen Gebiet, denn derartige Zeugnisse finden sich nur im Valcamonica, am Mont Bégo und in Carschenna. Dies spricht ebenfalls dafür, dass die Regionen, an denen sich Felsbilder finden, für die damalige Population eine in bestimmter Hinsicht herausragende Bedeutung gehabt und vielleicht sogar heilig gewesen sein müssen. (Abb. 122 - 123)

⁴⁹⁶ Winckler 2012, 36.

⁴⁹⁷ Winckler 2012, 36–37.

⁴⁹⁸ Winckler 2012, 37.

⁴⁹⁹ Winckler 2012, 37.

⁵⁰⁰ Winckler 2012, 37.

⁵⁰¹ Grünig 2012, 34–35.



Abbildung 122: Valcamonica. Verzierter Felsen in der Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 123: Valcamonica. Verzierter Felsen in der Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun).

Man könnte hier also einen prähistorischen „Wallfahrtsort“ vermuten, den die Menschen damals besucht haben. Für den Fundkomplex von Mont Bégo ist zusätzlich in die Betrachtung miteinzubeziehen, dass sich die Fundstelle in großer Höhe an einer sehr schwer zugänglichen Stelle befindet. Es muss daher ein besonderer Grund vorgelegen haben, dass die damaligen Künstler diesen schweren Aufstieg antraten.

9.2. Forschungsgeschichte

Die ersten Darstellungen wurden 1909 als vorgeschichtliche Darstellungen „entdeckt“ und als prähistorische Kunstwerke anerkannt.⁵⁰² Eine erste planmäßige Erfassung und Auswertung der Felsbilder fand allerdings erst ab 1964 durch die Gründung des „Centro Camuno di Studi Preistorici“ (CCSP) unter der Leitung von E. Anati statt.⁵⁰³ Die erste schriftliche Erwähnung gibt es bereits 1650 durch den aus Nizza stammenden Historiker P. Gioffredo in seinen Aufzeichnungen „Histoire des Alpes maritimes“.⁵⁰⁴ Das Gebiet wurde kontinuierlich von Menschen aufgesucht.

9.3. Flora und Fauna

Die frühesten Darstellungen in der Region sind um die 12.000 Jahre alt (Luine bei Boario Terme). Dies war der Zeitpunkt, als die Region frei vom Eis war – die Gletscher hatten sich zurückgezogen, dies hatte die positive Folge, dass sich Tiere (Steinböcke, Elche, Rotwild) niederließen und eine üppige Flora entstand.⁵⁰⁵ Die Fauna wurde auch in den Darstellungen wiedergegeben (u.a. Hirsche von Lanzen getroffen). Die damaligen Künstler waren Jäger und Sammler.

Das Klima war zu dem Zeitpunkt noch kalt, es wurde aber zunehmend wärmer und trockener.⁵⁰⁶ Hinweise auf eine halbnomadische Lebensweise liefern u.a. ein altsteinzeitlicher Schlachtplatz bei Breno und Foppe di Nadro.⁵⁰⁷ Ein Abri in Fomme Di Nadro gibt Hinweise auf eine ehemalige Siedlungsstelle. Hier wurden zahlreiche Silexartefakte aus dem Mesolithikum gefunden. Es wird angenommen, dass an diesem Ort zahlreiche Generationen zusammenlebten.⁵⁰⁸

⁵⁰² Grünig 2012, 11.

⁵⁰³ Habeck 2014, 19.

⁵⁰⁴ Habeck 2014, 17–18.

⁵⁰⁵ Grünig 2012, 13.

⁵⁰⁶ Grünig 2012, 15.

⁵⁰⁷ Grünig 2012, 15.

⁵⁰⁸ Grünig 2012, 15.

Die Darstellungen, u.a. von Lanzen getroffene Hirsche, sind im subnaturalistischen Stil gehalten und leider nur noch schwer zu erkennen.⁵⁰⁹ Dies weist ebenfalls auf Ähnlichkeiten im Symbolcharakter mit dem spanischen Levantestil hin. Auch hier wurden, wie schon ausführlich dargestellt, Tiere während der Jagd abgebildet. Diese Parallelen sind wahrscheinlich aufgrund von verschiedenen geistigen Störungen entstanden und weniger durch einen direkten kulturellen Austausch. Die Entwicklungen der damaligen Menschen verliefen wahrscheinlich parallel und durch ähnliche Lebensbedingungen (Natur, Flora, Fauna, Klima) konnten sich auch ohne einen direkten Austausch die geistigen Störungen verbreiten.

Die Darstellungen zeigen die Geisteshaltung der damaligen Gesellschaft der Jäger und Sammler auf. Es lässt sich beobachten, dass am Übergang Jäger und Sammler zu Ackerbauern und Viehzüchtern eine stärkere Stilisierung Einzug hält. Gründe dafür könnten in einem geänderten Gedankengut bzw. Empfinden zu finden sein.

Valcamonica selbst erlebt ebenfalls einen Wandel in der Darstellungsweise bezüglich der einzelnen Themen.

Das Gebiet wird kontinuierlich aufgesucht, die damaligen Menschen hatten demnach ein Bedürfnis, an dieser Stelle festzuhalten.

9.4. Motive und die dazu gehörige Lebensweise

9.4.1. Neolithikum

Mit dem Neolithikum und der Sesshaftwerdung änderten sich auch die vorrangig dargestellten Motive. Die Darstellungen finden sich vornehmlich in Siedlungsnähe, etwa an den Felsen in Paspardo, Borno, Ossimo, Bagnolo di Malegno, Cemmo di Capo di Ponte, Corni Freschi sowie Luine Darfo.⁵¹⁰

Es wird angenommen, dass die ersten Ackerbauern und Viehzüchter dem Kulturkreis der „Bocca-Quadrata-Kultur“ angehörten.⁵¹¹ Ihr Waffenrepertoire erweiterte sich um Äxte und Steinbeile, die auch in der darstellenden Kunst Einzug hielten. Es wurden nun vornehmlich sogenannte

⁵⁰⁹ Grünig 2012, 13.

⁵¹⁰ Grünig 2012, 17.

⁵¹¹ Grünig 2012, 16.

„Adoranten“⁵¹² dargestellt: Menschen mit erhobenen Armen, die zum Teil Gegenstände wie Äxte in den Händen halten.⁵¹³ (Abb. 124 - 129)



Abbildung 124: Abbildung 120 Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen und Waffen. (Foto: Ingmar M. Braun.).

⁵¹² Grünig 2012, 16.

⁵¹³ Grünig 2012, 16.



Abbildung 125: Valcamonica. Gruppe von Adoranten mit erhobenen Händen. (Foto: Ingmar M. Braun.).



Abbildung 126: Abbildung 122 Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen und Waffen. (Foto: Ingmar M. Braun.).



Abbildung 127: Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen. (Foto: Ingmar M. Braun.)



Abbildung 128: Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen. (Foto: Ingmar M. Braun.)



Abbildung 129: Valcamonica. Darstellung Adorant.
Überverhältnismäßig groß dargestellt. (Foto: Ingmar M. Braun)

Darstellungen mit einem Strich zwischen den Beinen werden als männliche Individuen definiert, jene mit einem Punkt zwischen den Beinen als weibliche.⁵¹⁴ Die Darstellungen wirken sehr bewegt und lebendig, als würden die Personen tanzen oder rennen.⁵¹⁵ Die sogenannte „Teufelsszene“ von Bedolina zeigt eine gehörnte menschliche Figur, die sich mit anderen Personen im Kampf befindet⁵¹⁶, denen allem Anschein nach schon einige Gliedmaßen fehlen. Die gehörnte Figur erscheint dabei nicht wie ein normaler Mensch: Neben den Hörnern besitzt sie auch eine Art Schnabel und trägt eine lange „Gabel“ in der Hand, was aufgrund der Ähnlichkeit zu neuzeitlichen Teufelsdarstellungen zu ihrer Bezeichnung führte.

Zusammen mit den „Adoranten“ treten häufig „Paletten“ und „Schaufeln“ auf. Es ist allerdings nicht klar, ob diese Darstellungen zur selben Zeit entstanden und damit miteinander in Zusammenhang stehen, und ihre symbolische Bedeutung bleibt unklar.⁵¹⁷

Weitere beliebte Motive der Felskunst sind Sonnensymbole, Äxte, Pflüge, Rinder, Ziegen, Schweine sowie Hunde. Ebenfalls graviert wurden sogenannte „Näpfchen“, Kreise sowie Spiralen.^{518 519} Die Darstellungen an sich sind sehr schemenhaft, sie sind auf ein Minimum reduziert.⁵²⁰ Die Bedeutung dieser Zeichen ist trotz des geographisch weiten Verbreitungsgebiets im Neolithikum in letzter Konsequenz unklar.

⁵¹⁴ Grünig 2012, 16.

⁵¹⁵ Vgl. Habeck 2014, 29.

⁵¹⁶ Vgl. Habeck 2014, 30.

⁵¹⁷ Grünig 2012, 16.

⁵¹⁸ Grünig 2012, 17.

⁵¹⁹ David u.a. 2007, 746.

⁵²⁰ Grünig 2012, 16.

Gegen Ende des Neolithikums wurden sehr große „Idole“ in Menschengestalt geschaffen.⁵²¹ Ab dem Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. entstanden die ersten Menhire, welche auf den Vertikalseiten sehr aufwendig mit Tier- und Waffendarstellungen verziert wurden.⁵²² Es wird angenommen, dass diese Objekte in der ausgehenden Jungsteinzeit und der beginnenden Kupfersteinzeit (3 300–2 500 v. Chr.) von aus dem Osten eingewanderten Indoeuropäern geschaffen wurden, deren Siedlungen sich in der Nähe der heutigen Ortschaften Castello di Breno, Torbiere d’Iseo sowie Castelliere di Dos dell’ Arca befanden.⁵²³

Mit dem Neolithikum und der Sesshaftwerdung änderten sich auch die vorrangig dargestellten Motive. Es wurden nun vornehmlich sogenannte „Adoranten“ dargestellt: Menschen mit erhobenen Armen, die zum Teil auch Gegenstände wie Äxte in den Händen halten.⁵²⁴ (Abb. 130)



Abbildung 130: Valcamonica. Darstellung von „Adoranten“ mit Gegenständen in den Händen. (Quelle: Foto: Ingmar M. Braun).

⁵²¹ Grünig 2012, 16.

⁵²² Grünig 2012, 17.

⁵²³ Grünig 2012, 17.

⁵²⁴ Grünig 2012, 16.

Die Darstellungen wirken sehr bewegt und lebendig, zum Teil so, als würden die Personen tanzen oder rennen.⁵²⁵ Bei der sogenannten „Teufelsszene“ von Bedolina wurde eine „gehörnte“ Person dargestellt, die sich mit anderen Personen im Kampf befindet.⁵²⁶ Diesen Personen fehlen schon einige Gliedmaßen. Die „gehörnte“ Person wirkt nicht wie ein normaler Mensch: Sie besitzt eine Art von Schnabel und Hörner auf dem Kopf, in der Hand trägt sie eine lange „Gabel“. Dies „gehörnte“ Darstellung erinnern an die Darstellung aus Jabbaren (Rundkopfperiode). (Abb. 131 - 132)



Abbildung 131: Jabbaren. „Die Teufelchen“ (Mittlere Rundkopfperiode). (Quelle: Lhote 1958, 86, Abb. 3.).

⁵²⁵ Vgl. Habeck 2014, 29, Abb.

⁵²⁶ Vgl. Habeck 2014, 30, Abb.



Abbildung 132: Valcamonica. Bedolina.
„Die Teufelszene“. Eine Person mit
Hörnern kämpft mit weiteren Personen.
(Quelle: Habeck 2014, 57.).

Es handelt sich dabei um Wesen mit Hörnern, die einen auffälligen Lendenschurz tragen. Es wirkt aufgrund der Darstellungsweise so, als würden diese Personen tanzen. Zum Teil halten sie Objekte in den Händen, die Musikinstrumente darstellen könnten.⁵²⁷

Vom selben Fundkomplex stammen ebenfalls Darstellungen von tanzenden Personen. Diese sind charakterisiert durch ihre überproportional langen Beine.

Die zeitliche Stellung dieser Darstellung, die sich auf einer Wand über einer Klippe befindet, ist unklar.

In der Darstellung aus Auanrhet wurde eine weibliche Person, ebenfalls mit Hörnern, dargestellt. In der Literatur ist diese Darstellung als „Weiße Dame“ oder die „Gehörnte Göttin“ verzeichnet. Datiert wird sie in die Rundkopfszeit.⁵²⁸ (Abb. 133)

⁵²⁷ Vgl. Lhote 1958, 90, Abb. 37.

⁵²⁸ Vgl. Lhote 1958, 104, Abb. 54.



Abbildung 133: Auanrhet „Die gehörnte Göttin“ / „Weiße Dame“.
(Rundkopferperiode) (Quelle: Lhote 1958, Abb. 54.).

Die Darstellungen änderten sich im Neolithikum, gleichsam mit der veränderten Lebensweise. Es wird angenommen, dass die ersten Ackerbauern und Viehzüchter dem Kulturkreis der „Bocca-Quadrata-Kultur“ angehörten.⁵²⁹ Ihr Waffenrepertoire ist erweitert wurden um Äxte und Steinbeile und dies spiegelt sich zugleich in der Kunst wider. Es werden häufig „Adoranten“ dargestellt.⁵³⁰ Darstellungen mit einem Strich zwischen den Beinen werden als männliche Individuen definiert, jene mit einem Punkt zwischen den Beinen als weibliche.⁵³¹ Zusammen mit den „Adoranten“ treten häufig „Paletten“ und „Schaufeln“ auf. (Abb. 134)

⁵²⁹ Grünig 2012, 16.

⁵³⁰ Grünig 2012, 16.

⁵³¹ Grünig 2012, 16.



Abbildung 134: Foppe di Nadro. Darstellung von „Paletten“ bzw. „Schaufeln“ sowie daneben befindlichen Vierfüßlern. (Foto: Ingmar M. Braun).

Es ist allerdings nicht klar, ob diese Darstellungen zur selben Zeit entstanden und damit miteinander im Zusammenhang stehen. Auch ist deren symbolische Bedeutung unklar.⁵³²

Ebenfalls graviert wurden sogenannte „Näpfchen“, Kreise sowie Spiralen. Die Darstellungen an sich sind sehr schemenhaft, sie sind auf ein Minimum reduziert.⁵³³

Gegen Ende des Neolithikums wurden sehr große „Idole“ in Menschengestalt geschaffen.⁵³⁴ Gegen Ende des 4. Jts. v. Chr. entstanden die ersten Menhire. Diese wurden auf den Vertikalseiten sehr aufwendig mit Tieren und Waffen verziert.⁵³⁵ Es wird angenommen, dass diese Objekte in der ausgehenden Jungsteinzeit und der beginnende Kupfersteinzeit (3300–2500 v. Chr.) von aus dem Osten eingewanderten Indoeuropäern geschaffen wurden. Ihre Siedlungen befanden sich in der

⁵³² Grünig 2012, 16.

⁵³³ Grünig 2012, 16.

⁵³⁴ Grünig 2012, 16.

⁵³⁵ Grünig 2012, 17.

Nähe der heutigen Ortschaften: Castello di Breno, Torbiere d'Isseo sowie Castelli di Dos dell'Arca.⁵³⁶

Die Darstellungen an den Felsen in Paspardo, Borno, Ossimo, Bagnolo di Malegno, Cemmo di Capo di Ponte, Corni Freschi sowie Luine Darfo.⁵³⁷ Die Darstellungen befanden sich unweit der Siedlungen.

Beliebte Motive der Felskunst sind Sonnensymbole, Äxte, Pflüge, Rinder, Ziegen, Schweine sowie Hunde. Auch Valcamonica werden vorrangig Tiere sowie Menschen dargestellt, daneben gibt es auch Darstellungen von Gegenständen (Waffen, Steinbeile und Äxte), Zeichen (Kreise, Spiralen) sowie sogenannte „Näpfchen“ (Vertiefungen).⁵³⁸

Die Bedeutungen der Zeichen wie u. a. Kreise und Spiralen sind noch unklar. Bei den Spiralen handelt sich allerdings um ein Symbol welches weit verbreitet ist. In Peru in der Nähe von Nazca wurden sogenannte „Scharzeichnungen“ gefunden, welches ebenfalls die Spiralen thematisieren. Die Größe der Zeichnungen beträgt dabei zum Teil mehrere Hundert Meter. Das besondere an diesen Zeichnungen ist, dass diese nur aus der Luft zu erkennen sind, auf Grund ihrer monumentalen Größe. Dabei drängt sich die Frage auf, wer diese großen Bilder veranlasst hat und wie man diese ausführen konnte. Der Amerikaner Jim Wood nahm sich Anfang der 70iger Jahre dieser Sache an und ergründete die technischen Möglichkeiten, welche die Menschen vor 1500 Jahren hatten um einen einfachen Heißluftballon zuzubauen.⁵³⁹ Die dazu erforderlichen Stoffproben und Taue stammten aus Grabbeigaben. Sie wurden im Labor getestet und erwiesen sich als geeignet. Im Folge dessen rekonstruierte Wood einen Heißluftballon in Form eines Tetraeders und nannte ihn „Condor I“. 1975 fand dann ein symbolischer Flug statt, der bewies das es auch in der Vorgeschichte hätte möglich sein können. Weitere „Scharmotive“ im europäischen Raum stammen u. a. aus Newgrange in Irland.⁵⁴⁰

⁵³⁶ Grünig 2012, 17.

⁵³⁷ Grünig 2012, 17.

⁵³⁸ Grünig 2012, 17.

⁵³⁹ Woodman 1977.; Spiegel-Reaktion 1977.

⁵⁴⁰ David u.a. 2007, 310.

9.4.2. Bronzezeit

Am Ende der Bronzezeit (2 500–1 200 v. Chr.) veränderte sich das Klima in dem Gebiet: Es wurde trockener und kühler.⁵⁴¹ In diesem Zeitabschnitt wurden im Valcamonica überwiegend Einzeldarstellungen von Waffen graviert, zum Teil in einem übergroßen und nicht realen Größenverhältnis, aber auch Zeugnisse der zivilisatorischen Anpassung des Menschen an neue Gegebenheiten, denn Wagen, Webstühle und Werkzeuge des Ackerbaus⁵⁴² gehören zu den weiteren beliebten Motiven der Felsbilder dieser Zeit.⁵⁴³

Die Siedlungen der damaligen Bewohner befanden sich in Luine di Darfo, Overe, Dos dell' Arzo, Dos Pitiglia, Rocca d' Iseo und Breno.⁵⁴⁴ Die Felsbilder konzentrieren sich in Naquane, Bedolina, Serdina (Capo di Ponte), Foppe di Nadro, Ceto (Dos Ciu) sowie Darfo (Luine).⁵⁴⁵

9.4.3. Eisenzeit

In der Eisenzeit (ca. 1200 – 16 v. Chr.) veränderten sich die Motive in den Darstellungen abermals, denn nun treten Szenen von Zweikämpfen auf. Die Waffen werden wieder nicht mehr isoliert, sondern in direkter Verbindung zu Menschen dargestellt, bleiben allerdings überproportional groß.⁵⁴⁶

Andere menschliche Darstellungen zeigen die Menschen überwiegend beim Koitus.⁵⁴⁷

Die Szenen des Geschlechtsverkehrs könnten in Zusammenhang mit der Fruchtbarkeit stehen oder als Analogiezauber / Fruchtbarkeitsritus.⁵⁴⁸

⁵⁴¹ Dies könnte im Zusammenhang mit den Vulkanausbruch von Thera stehen.

⁵⁴² David u.a. 2007, 743.

⁵⁴³ Grünig 2012, 17–18.

⁵⁴⁴ Grünig 2012, 18.

⁵⁴⁵ Grünig 2012, 18.

⁵⁴⁶ Grünig 2012, 18.

⁵⁴⁷ Grünig 2012, 19.

⁵⁴⁸ Evtl. ist dies auch eine Parallelen zum keltischen Beltanefest

Weitere Motive sind Wagen mit Zugtieren⁵⁴⁹, die allerdings aus der Vogelperspektive wiedergegeben wurden⁵⁵⁰, sowie Fußabdrücke, Labyrinth sowie die „Rose von Cammuna“.⁵⁵¹
(Abb. 135 - 136)



Abbildung 135: Valcamonica. „Rose von Cammuna“. (Foto: Ingmar M. Braun).

⁵⁴⁹ U. a. Capo di Ponte.

⁵⁵⁰ Die Darstellung der „Vogelperspektive“ ist keine Besonderheit. Beispielsweise fand man auch in Ungarn verzierte Tonscherben in einem Grabhügel bei Ödenburg mit ähnlichen Darstellungen.

⁵⁵¹ U. a. Bedolina (Capo di Ponte), in der unmittelbaren Umgebung eines Vierecks mit Eintiefungen, sog. „Näpfchen“ (cup marks), sowie in Carpène und Dos Sottolaiolo (Sellero). Bei der Darstellung aus Foppe di Nadro befinden sich in der unmittelbaren Nähe der Rose Darstellungen von anthropomorphen Wesen, die eine Art „Helm“, von dem Strahlen ausgehen, tragen.



Abbildung 136: Valcamonica. Wagen mit Zugtieren aus der Vogelperspektive betrachtet. (Foto: Ingmar M. Braun).

Bezüglich des Labyrinthmotivs wurden verschiedene Deutungsmöglichkeiten vorgebracht: Einige Forscher vermuten einen minoisch-mykenischen Bezug, bei dem das Motiv über Händler bzw. deren Handelswaren aus dem Mittelmeerraum in den Alpenraum einwanderte, und die Deutungsversuche reichen bis hin zur Darstellung eines Kriegswettkampfs (Troia-Spiel).⁵⁵² (Abb. 137 - 138)

⁵⁵² Grünig 2012, 19.



Abbildung 137: Valcamonica. Darstellung vom Labyrinthmotiv sowie weiteren menschlichen und tierischen Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 138: Valcamonica. Detaildarstellung vom Labyrinthmotiv. (Foto: Ingmar M. Braun).

Auch die „Rosa Camuna“ wird unterschiedlich entweder als Musikinstrument, Brettspiel, Mond- oder Sonnensymbol, Geheimzeichen usw. gedeutet.⁵⁵³ Möglicherweise war sie auch ein Totemzeichen für einen bestimmten Stamm – die namengebenden eisenzeitlichen Camunni – wogegen aber die Tatsache spricht, dass dieses Symbol in nahezu identischer Gestalt in Großbritannien sowie in Skandinavien auftritt.⁵⁵⁴

In der Eisenzeit wurden in den norditalienischen Felszeichnungen überdies neben Menschen und Säugetieren erstmals Fische dargestellt, auf die Darstellung von Pflanzen wird weiterhin verzichtet. Am Ende der Eisenzeit wird der etruskische Einfluss in der Kunst deutlich (etruskischer Helm, etruskische Inschriften). (Abb. 139 - 140)

⁵⁵³ Grünig 2012, 19.

⁵⁵⁴ Grünig 2012, 19.



Abbildung 139: Valcamonica. Reiter mit Helm. (Foto: Ingmar M. Braun.).



Abbildung 140: Valcamonica. Reiter mit Helm. (Foto: Ingmar M. Braun.).

Zu den weiteren Neuerungen im Motivrepertoire gehören nun auch Darstellungen von Gebäuden, die Grünig zufolge in die Eisenzeit datieren.⁵⁵⁵

Von besonderem Interesse sind die verschiedenen Hausformen⁵⁵⁶, die in den Felsbildern des Valcamonica anzutreffen sind, unter denen sich verschiedene Typen ausmachen lassen. Allerdings bleibt ihre Datierung schwierig, da Analogien zu realen Vorbildern schwer herstellbar sind.⁵⁵⁷ Ein Großteil der Darstellungen blieb unvollendet.

Die Bilder unterscheiden sich in ihrer Größe deutlich, wobei die Spanne von wenigen Zentimetern bis zu Darstellungen von über 1 m Größe reicht.

Möglich wäre durchaus eine zeitliche Streckung bzw. Streuung der Anbringung dieser Darstellungen, indem mehrere Generationen dazwischenliegen konnten.

Es zeichnet sich keine geografische Konzentration ab, vielmehr treten die Darstellungen im gesamten Gebiet um Capo di Ponte auf.

Es ist fraglich, welchem Zweck die realen Vorbilder dieser Bauten dienten bzw. ob mit den Darstellungen Wohnraum, Speicherorte oder Sakralgebäude gemeint sind, zumal sich anhand der Bilder nicht ableiten lässt, wie groß die Häuser in Wirklichkeit waren. Dabei bleibt letztendlich auch die Frage offen, ob es diese Häuser auch in der Realität gab. (Abb. 141 - 144)

⁵⁵⁵ Grünig 2012, 17.

⁵⁵⁶ David 2007, 590.

⁵⁵⁷ Vgl. Grünig 2012, 28, Abb. Fels 6.



Abbildung 141: Valcamonica. Darstellung eines Gebäudes. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 142: Valcamonica. Darstellungen von Gebäuden. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 143: Valcamonica. Darstellung eines Gebäudes. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 144: Valcamonica. Darstellungen von Gebäuden sowie menschlichen und tierischen Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun).

Denkbar wäre m. E. auch eine Deutung als Ossuare, die seit der frühen eisenzeitlichen Villanovakultur in Mittelitalien belegt sind, für die bislang aber norditalienische Vergleichsstücke fehlen. Besonders die Darstellungen von „Pfahlbauten“ erinnern an die osteuropäischen Urnen von Kolomijscina, Obliwitz⁵⁵⁸ sowie Friederikenhöhe.

Ebenfalls wäre es denkbar, dass es nicht um die Darstellung eines real existierenden „Hauses“ an sich geht, sondern dass diese Darstellung ein Symbol für eine bestimmte (Welt-)Ordnung in mehreren Ebenen darstellt.⁵⁵⁹

Die Dreiteilung dieser Darstellungen in Unterteil (Basis), Mittelteil (meist rechteckig) sowie Dach erinnert an die gängige kosmologische Einteilung in Unterwelt, „Erde“ und spirituelle Gefilde.

⁵⁵⁸ Sabatini 2007, 76 Abb. 40, 91 Abb. 52.

⁵⁵⁹ Vgl. zum „tiered cosmos“/ „Seeing and Building a Cosmos“ Lewis Williams, 2005, 60 – 87.

Zu den ebenfalls besonderen Darstellungen gehören sogenannte „Landkarten“, u. a. von Bedolina⁵⁶⁰ und Capo di Ponte.⁵⁶¹ (Abb. 145 - 147)



Abbildung 145: Valcamonica. Sogenannte „Landkarten“. (Foto: Ingmar M. Braun.)



Abbildung 146: Valcamonica. Sogenannte „Landkarten“. (Foto: Ingmar M. Braun.)

⁵⁶⁰ Smith 1987, 62.

⁵⁶¹ David u.a. 2007, 745.



Abbildung 147: Valcamonica. Sogenannte „Landkarten“. (Foto: Ingmar M. Braun.).

Wesentlich frühere Vergleichsbeispiele für prähistorische Landkarten finden sich u.a. in der Siedlung von Çatal Höyük⁵⁶² in einer topographischen Darstellung, auf der der Vulkan Hasan Dagi zu erkennen ist. Dabei handelt es allerdings nicht um die ältesten gefundenen kartografischen Hinterlassenschaften. Die bisher älteste (vermutete) Landkarte stammt aus dem heutigen Spanien und wurde 1993 in der Höhle Abautz⁵⁶³ in Nordspanien (Navarra) gefunden.⁵⁶⁴ Das Alter der Karte, die zutreffend die unmittelbare Umgebung der Höhle, inklusive der Wasserläufe und Wege, darstellt, beträgt ca. 14 000 Jahre.

Bei einem weiteren Beispiel einer Wandmalerei in der Höhle El Castillo (ebenfalls Spanien) handelt es sich vermutlich um eine Seekarte, die ebenfalls ins Magdalénien datiert.⁵⁶⁵

Bezüglich der topografischen Darstellungen im Valcamonica ist allerdings fraglich, ob es sich hierbei tatsächlich um Landkarten im Sinne eines richtungsweisenden Hilfsmittels handelt, denn

⁵⁶² Smith 1987, 74.

⁵⁶³ Scharerweger 2020, 1.

⁵⁶⁴ Ob es sich bei der Darstellung auf einem Mammutstoßzahn aus Pavlov (Pavlovien) um die Darstellung einer Landkarte handelt, ist umstritten.

⁵⁶⁵ David u.a. 2007, 140.

gegen diese Auslegung sprechen im Falle des Valcamonica durchaus einige Faktoren: In einem Gebiet, in dem die Wegführung von Nord nach Süd und umgekehrt durch die geografischen Gegebenheiten, also den Verlauf des von steilen Bergen begrenzten Tals, vorgeben war und sich die Siedlungen entlang der einzigen möglichen Route in Talnähe erstreckten, war ein eigentliches Verlaufen bzw. Vom-Weg-Abkommen so gut wie unmöglich. Ein weiteres und schwerwiegenderes Argument gegen die „Landkarten-Theorie“ besteht jedoch in der Lage eben dieser vermeintlichen Landkarten selbst. Diese befanden sich ausgerechnet hoch oben in den Bergen an kaum zugänglichen Stellen und damit fernab jeder Route, die man vernünftigerweise für die betreffende Zeit postulieren könnte.⁵⁶⁶ Nicht nur waren diese Darstellungen somit schwer auffindbar, sondern sie finden sich außerdem teilweise gehäuft in unmittelbarer Nähe zueinander (was sie in ihrem Verwendungszweck als Landkarte stark einschränkt).⁵⁶⁷ Eine andere und zumindest wahrscheinlichere Interpretationsmöglichkeit dieser „Landkarten“ ist die Deutung als Flurkarten oder Liegenschaftskarten, welche das Eigentum an Feldern oder Wassernutzung festhalten.⁵⁶⁸ Ebenfalls häufig im Valcamonica sind Darstellungen von Füßen ohne Zehen bzw. die Umrise von Schuhen⁵⁶⁹, die in den Felsen eingraviert sind.⁵⁷⁰ (Abb. 148 - 150)

⁵⁶⁶ Grünig 2012, 35.

⁵⁶⁷ Grünig 2012, 35.

⁵⁶⁸ Grünig 2012, 35.

⁵⁶⁹ Darstellungen von Schuhsohlen fand man ebenfalls in Nordafrika (Sidi Maklouf / Algerien). David 2007, 657, 665.

⁵⁷⁰ Vgl. Grünig 2012, 31, Abb.



*Abbildung 148: Valcamonica. Darstellungen von Fußabdrücken auf dem Felsen.
(Foto: Ingmar M. Braun).*



Abbildung 149: Valcamonica. Darstellungen von Fußabdrücken auf dem Felsen. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 150: Valcamonica. Darstellungen von Fußabdrücken auf dem Felsen. (Foto: Ingmar M. Braun).

Während die eingangs erwähnten Fußspuren aus den französischen Höhlen Réseau Clastres, Niaux sowie Tuc-d'Audoubert. dort zufällig entstanden und überdauerten, handelt es sich bei den Beispielen aus dem Valcamonica um absichtlich angebrachte Verzierungen in Form von Füßen, die in den Felsen eingetieft wurden. Sie stellen zwar an und für sich keine Besonderheit dar und sind im gesamten Alpenraum verbreitet, treten jedoch im Valcamonica in gehäufte Konzentration auf. Die Datierung dieser Darstellungen ist nicht unumstritten, sie stammen wahrscheinlich erst aus dem ersten vorchristlichen Jahrtausend.⁵⁷¹

Auch Handabdrücke findet man u. a. in dem Fundkomplex in der Nähe der heutigen Ortschaft Darfo Boario Terme.⁵⁷² Auch diese sind zwar vergleichbar mit den Handabdrücken aus dem Paläolithikum (u. a. aus der Grotte Chauvet), die Bedeutung hinter den Darstellungen mag sich aber verändert haben. Zudem wurden im Unterschied zu den Beispielen aus den paläolithischen Höhlen die Handabdrücke von Darfo Boario Terme nicht als Negativ- oder Positivabdruck mittels Farbe auf die Felswand aufgebracht oder in feuchten Lehm gedrückt, sondern wie üblich in diesem Fundgebiet graviert.

Ebenfalls schwer zu datieren sind die Zeichen und Symbole. Insofern es keine vergleichbaren Funde aus der Kleinkunst mit ähnlichen Motiven gibt, lassen sich diese nur vage datieren.

⁵⁷¹ Habeck 2014, 55.

⁵⁷² Vgl. Grünig 2012, 44 Abb. Fels 73.

Teil 2 „Regionale Fallbeispiele“

10. Nordafrika – dritter Fundkomplex

Die Felsbilder Nordafrikas befinden sich auf großen Felsbrocken, aber auch auf Abris, in der Nähe von ausgetrockneten Flussbetten (z.B. Wadi Djerat in Algerien), vorzugsweise im Talbereich aber auch in Gebirgsregionen (z.B. Acacus-Gebirge in Libyen, Tassili-Gebirge in Algerien). B. W. Smith hält es für möglich, dass sich in dem Bereich von Nord- und Westafrika über 100.000 Felsbilder (Malereien und Gravierungen) befinden.⁵⁷³

Zu den beliebten Motiven gehörten Elefanten, Giraffen, Flusspferde, Nashörner und Büffel/Bubalus. In den späteren Epochen kamen noch Rind, Kamel und Pferd in Verbindung mit den Menschen dazu (z.B. Jagdszenen, Tanzszenen, Rinderherden, Kampfdarstellungen).

Die Darstellungen sind zum Teil polychrom gestaltet (Weiß, Gelb, Rot). Die Farben wurden aus rotem Ton, Kaolin, Schiefer und Mangan hergestellt.

Das Gebiet war schon vor der Anfertigung der Felsbilder besiedelt gewesen, wie Oberflächenfunde zeigen.

Neben den zahlreichen Felsbildern zeugen auch noch heute verschiedene Oberflächenfunde von Artefakten von der damaligen Kultur.⁵⁷⁴ Es handelt sich meist um die Reste der Werkzeugherstellung, Steinwerkzeuge und Kern- sowie Schlagsteine. Die Erhaltungsbedingungen sind sehr gut. Die ältesten Funde, die auf die Existenz des Menschen in diesem Gebiet hinweisen, stammen aus dem Paläolithikum: Geröllgeräte, sogenannte „Pebble tools“ / „galet amenagé“ – Steinwerkzeuge mit anfangs einseitiger und später zweiseitiger Abschlagsfläche.⁵⁷⁵ Für das Gebiet wird zudem angenommen, dass die frühesten Kulturen im unteren Pleistozän siedelten. Typische Artefakte aus den Acheuléen sind kleine, beilartige Klingen und der Faustkeil.⁵⁷⁶ Zum Teil wurden auch Schlagplätze gefunden, wo eine größere Anzahl an Werkzeugen hergestellt worden ist. Über die anthropologische Ausprägung der Kultur liegen keine Hinweise vor.⁵⁷⁷ Vermutlich

⁵⁷³ Smith 2013, 155.

⁵⁷⁴ Bandi u.a. 1964, 145.

⁵⁷⁵ Bandi u.a. 1964, 147.

⁵⁷⁶ Striedter 1984, 15–16.

⁵⁷⁷ Striedter 1984, 16.

waren es Pithecanthropus-Arten (*homo erectus*).⁵⁷⁸ Eine Verbreitung der Kultur vor dem Pleistozän, im Tertiär, kann ausgeschlossen werden, da das Gebiet in diesem Zeitraum eine Wüste und somit unbewohnbar war.⁵⁷⁹ Das Moustérien ist in Nordafrika auf das sogenannte „Magreb“-Gebiet beschränkt. Anthropologisch handelt es sich dabei um Neandertaler, die sich allerdings von den europäischen Neandertalern unterschieden. Die Besiedlung setzte sich im darauffolgenden Atérien⁵⁸⁰ fort und umfasste den „Magreb“-Bereich sowie die Sahara (im Süden bis in die heutige Region der Sahel und im Osten bis in die libysche Wüste). In dieser Zeit wird die „Steinindustrie“ fortgesetzt und um die „gestielten Spitzen“ erweitert.⁵⁸¹ Organische Funde erbrachten die Erkenntnis, dass das Atérien vor ca. 40.000 Jahren begann und vor 28.000 Jahren endete. Es wird angenommen, dass es sich hierbei ebenfalls um Neandertaler gehandelt hatte. Gesicherte Hinweise darauf brachten die Grabungen nicht.⁵⁸²

Das Klima in dieser Zeit war überwiegend feucht und die Landschaft geprägt von Flüssen, Seen, Sümpfen und einer üppigen Vegetation.⁵⁸³ Das wirkte sich zugleich auf die Flora und Fauna aus. Weitere Arten kamen über eine zeitweise vorhandene Landbrücke zwischen der Iberischen Halbinsel und Nordafrika dazu, wie u.a. Bären und das arktische Nashorn (*Rhinoceros Mercki*).⁵⁸⁴ Weitere damalige Tierarten waren u.a. Elefanten, Nashörner, Giraffen, Löwen und Antilopen.⁵⁸⁵ Im Epipaläolithikum liegt die Verbreitung der Menschen in Nordafrika schwerpunktmäßig im Bereich des „Magreb“ sowie im Niltal. Charakterisiert wird das Epipaläolithikum durch einen neuen Steinwerkzeugtyp, den sogenannten Mikrolithen.⁵⁸⁶ Dieser tritt häufig in Form von Rechtecken auf, aber auch geometrische Formen wie Dreiecke⁵⁸⁷, Trapeze und Segmente sind möglich.⁵⁸⁸

Es gibt zwei epipaläolithische Kulturen: Ibéromaurusien/Oranien sowie Capsien. Das Ibéromaurusien ist eine Kultur des Epipaläolithikums in Nordafrika, die als Nachfolgekultur des Atérien gilt. Ist etwa zeitgleich zum europäischen Magdalénien. Die Benennung geht auf die heute überholte Meinung zurück, dass diese Kultur außer in Nordafrika auch auf der Iberischen Halbinsel

⁵⁷⁸ Striedter 1984, 21.

⁵⁷⁹ Striedter 1984, 16.

⁵⁸⁰ Dabei handelt es sich um eine jungpaläolithische Kultur in Nordafrika. Die eponyme Fundstätte ist Bir el Ater (Algerien). Die Werkzeuge sind jenen aus den Moustérien ähnlich, wie u.a. gestielte Spitzen. Vgl. David u.a. 2007, 69.

⁵⁸¹ Striedter 1984, 21.

⁵⁸² Striedter 1984, 21.

⁵⁸³ Striedter 1984, 21.

⁵⁸⁴ Striedter 1984, 21.

⁵⁸⁵ Striedter 1984, 16.

⁵⁸⁶ Steingeräte, die nicht länger als 4 cm und weniger als 1 cm breit sind.

⁵⁸⁷ Mikrolithe bzw. Dreiecke traten bereits während des Magdalénien in Europa auf. Sie gelten als eine Leitform zur Untergliederung des Magdalénien in Europa. Die Verbreitung liegt im Gebiet von Südwestfrankreich und den Pyrenäen. Es sind jedoch auch vereinzelt Funde in Mitteleuropa (Deutschland, Schweiz, Mähren) gemacht worden.

⁵⁸⁸ Striedter 1984, 16.

verbreitet gewesen sei. Die Kultur erstreckte sich im Bereich der Mittelmeerküste von Tunesien über Algerien bis Marokko an der Atlantikküste. Fundstellen im Landesinneren sind sehr selten.⁵⁸⁹ Zu den Leitfossilien gehören: kleine Klingen mit abgeschlagenen Kanten, Rückenmesser, Rückenklingen, Krater, Schaber, Stichel/Mikrostichel, geometrische Mikrolithe, Pfeilspitzen, Harpunen⁵⁹⁰, messerartige Gegenstände und möglicherweise auch Schmuck aus Knochen.⁵⁹¹ Das Klima jener Epoche, gegen Ende der Würmeiszeit, war etwas kühler als heute. Die Menschen lebten meist unter Abris⁵⁹², in Höhlen, aber auch in Freilandsiedlungen. Zu den Tätigkeiten der Menschen gehörten das Jagen und Sammeln. Funde von Tierknochen (Groß- und Kleinwild) sowie Schalen von Mollusken, Muscheln und Schnecken bezeugen dies.⁵⁹³ Skelettfunde in ehemaligen Siedlung liefern Hinweise darauf, dass es sich bei den Ibéromaurusien um einen Homo sapiens des Cro-Magnon-Typs handelt. Dieser Typus ist nah verwandt mit den westeuropäischen Cro-Magnon-Menschen.⁵⁹⁴

In der Zeit dem Atérien bis zum Ibéromaurusien herrschte eine Besiedlungslücke, die aufgrund von Fundstellen mit datierbaren Materialien ausgemacht werden konnte. Die Dauer betrug 12.000–15.000 Jahre.⁵⁹⁵ Erste Belege auf die Kultur des Ibéromaurusien stammen aus dem 14. Jt. v. Chr. und belegen eine Existenz bis ins 9. Jt. v. Chr.⁵⁹⁶

Der darauffolgende Kulturkomplex ist das Capsien. Die namensgebende Fundstelle ist die tunesische Fundstätte El Rekta bei Gafsa, die zur römischen Zeit Capsa genannt wurde.⁵⁹⁷ Die Endphase des Ibéromaurusien überschneidet sich dabei zeitlich mit dem Beginn des Capsien. Es handelt sich bei dieser Kultur um eine reine Binnenlandkultur, die Verbreitung erstreckt sich auf die Hochebenen von Tunesien und Algerien.⁵⁹⁸ Es kann ferner differenziert werden zwischen einem „oberen Capsien“/„Capsien supérieur“, das gekennzeichnet ist durch eine Vielzahl an lokalen Varianten, sowie einem „typischen Capsien“/„Capsien typique“. Letztere Variante weist weniger Formen auf und ist technisch betrachtet weniger entwickelt. Die Verbreitung beschränkte sich auf das algerisch-tunesische Grenzgebiet südlich von Tebessa. Das Gebiet hat eine

⁵⁸⁹ Striedter 1984, 21.

⁵⁹⁰ Aus Knochen oder Horn hergestellt und für den Fischfang seit den Magdalénien verwendet.

⁵⁹¹ Striedter 1984, 21.

⁵⁹² Bei einem Abri (franz.: abri sous roches, engl.: rockshelter, schweiz.:Balm) handelt es sich um einen offenen Raum, der sich unter einem Felsüberhang befindet. Die Größe des Abris kann stark variieren. Die einzelnen Kulturschichten/Ablagerungen lassen sich bei guten Erhaltungsbedingungen nachweisen. Vgl. David u.a. 2007, 1.

⁵⁹³ Striedter 1984, 21 – 22.

⁵⁹⁴ Striedter 1984, 22.

⁵⁹⁵ Striedter 1984, 22.

⁵⁹⁶ Striedter 1984, 22.

⁵⁹⁷ Striedter 1984, 22.

⁵⁹⁸ Striedter 1984, 22.

Ausdehnung von um die 100 km.⁵⁹⁹ Zu dem typischen Geräteinventar gehören Rückenmesser, Rückenklingen, Kratzer, Schaber, Stichel⁶⁰⁰ und Spitzen sowie ausgeprägte Mikrolithen in Form von Dreiecken, Vierecken, Trapezen sowie Segmenten. Charakteristisch sind Messer mit einer Länge von bis zu 15 cm mit einem bogenförmigen, retuschierten Rücken.⁶⁰¹ Die Artefakte wurden häufig aus Silex (Feuerstein, Flint) hergestellt.⁶⁰²

Während des zeitlichen Abschnittes kommt es auch zu einer Verarbeitung von Straußeneier, beispielsweise wurden daraus sogenannte „Perlen“ hergestellt – kleine kreisrunde Plättchen mit einem Loch in der Mitte.⁶⁰³ Große Schalen wurden zudem als Behälter genutzt. (Abb. 151)

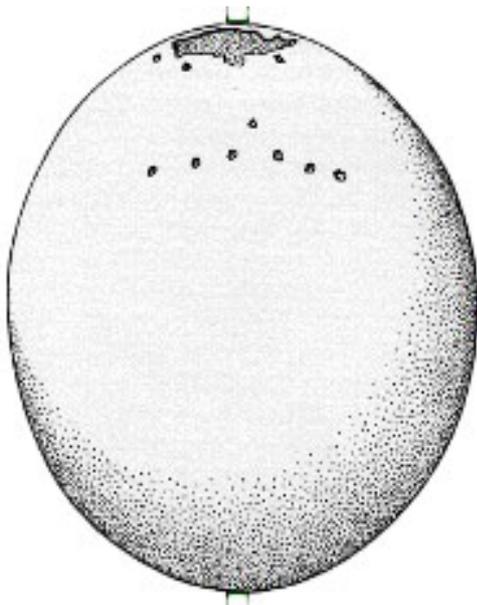


Abbildung 151: Behälter aus Straußeneischale. Capsien sowie Capsien – Neolithikum. (Quelle: Striedter 1984, 22, Abb.5.).

Diese Behälter wurden mit linearen und geometrischen Mustern verziert, selten auch mit tierischen Motiven. Zudem wurden auch kleine Statuetten in Form von menschlichen und tierischen Darstellungen angefertigt.⁶⁰⁴ Eine große Anzahl an ehemaligen Siedlungsplätzen befand sich auf der Hochebene des östlichen Algerien. Charakteristisch war eine Vielzahl an Haufen von SchneckenSchalen (Escargotières), Asche sowie Steinen.⁶⁰⁵ Zum Teil hatten diese Haufen einen

⁵⁹⁹ Striedter 1984, 21–22.

⁶⁰⁰ Stichel kommen vor allem im Jungpaläolithikum vor.

⁶⁰¹ Striedter 1984, 23.

⁶⁰² Striedter 1984, 23.

⁶⁰³ Striedter 1984, 23.

⁶⁰⁴ Striedter 1984, 23.

⁶⁰⁵ Striedter 1984, 23.

Durchmesser von über 100 m und eine Höhe von bis zu 3 m. Diese Plätze wurden mit Unterbrechungen über einen längeren Zeitraum genutzt.⁶⁰⁶

Dies erinnert sogleich an die „Køkkenmøddinger“/„Küchenabfallhaufen“⁶⁰⁷ in Nord- und Westeuropa entlang der Atlantikküste.⁶⁰⁸ Die Funde solcher Haufen reichen von Afrika, Asien bis nach Amerika und spiegeln zugleich die damalige „Essenskultur“ wider. In den Haufen der Capsien-Kultur wurden neben den Speiseresten aus maritimer Herkunft ebenfalls Reste landlebender Tiere (Vögel, Hasen, Mufflons, Zebras, Wildrinder) gefunden. Eine Viehhaltung gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht.⁶⁰⁹

Das Klima zu jener Zeit ist annähernd identisch zu dem heutigen. Die Flora und Fauna konnte dabei anhand von Grabungen festgestellt werden. Sie ähnelt der heutigen, ein Teil der Tiere wurde allerdings ausgerottet.⁶¹⁰

Die Toten wurden mit Beigaben (z.B. Ocker) bestattet. Anhand der Skelette konnte festgestellt werden, dass die Bevölkerungsgruppe einem mediterranen Typ entsprach und damit als Vorfahren der heutigen Bevölkerung Nordafrikas gelten könnte.⁶¹¹ Es wird angenommen, dass die Menschen des Capsien aus dem Vorderen Orient nach Nordafrika eingewandert sind. Auch für die Menschen des Ibéromaurusien wird angenommen, dass sie ursprünglich ebenfalls aus dem Vorderen Orient stammten.

Datiert wird das Capsien anhand von Radiokarbonaten auf 7500/7000–4000 v. Chr.⁶¹²

Neben diesen beiden großen epipaläolithischen Kulturen gab es im Bereich des Maghreb noch weitere kleinere Kulturen mit einer geringeren Verbreitung.⁶¹³

Daran anschließend folgte das Neolithikum. Charakteristisch für den Zeitabschnitt waren das Auftreten von Keramik sowie die geschliffenen und polierten Steingeräte. Zudem fand ein Wandel

⁶⁰⁶ Striedter 1984, 22–23.

⁶⁰⁷ Es handelt sich um die dänische Bezeichnung für prähistorische Abfallhaufen von Siedlungsstellen, die sich in der unmittelbaren Nähe vom Meer befanden und häufig maritime Küchenabfälle wie Muschelschalen oder Schnecken beinhalteten. Einige dieser Abfallhaufen beinhalteten zudem Steinabschläge und Werkzeuge. Sie sind charakteristisch für die Ertebølle-Kultur. Dies ist eine Kulturgruppe mit einer Verbreitung von Südschweden, Dänemark bis nach Norddeutschland (Schleswig-Holstein). Neben den Muschelhaufen wurden ebenfalls Paddel als Holz, Fischreusen sowie Angelhaken gefunden, was auf eine maritime Lebensweise hinweist. Schafe, Schweine sowie Rinder konnten bei dieser Kulturgruppe, die meist in unmittelbarer Meeresnähe siedelte, ebenfalls nachgewiesen werden. Eingeführt wurde dieser Begriff im 19. Jahrhundert vom dänischen Zoologen Japetus Steenstrup. Vgl. David u.a. 2007, 203.

⁶⁰⁸ Striedter 1984, 23.

⁶⁰⁹ Striedter 1984, 23.

⁶¹⁰ Striedter 1984, 23.

⁶¹¹ Striedter 1984, 24.

⁶¹² Striedter 1984, 24.

⁶¹³ Striedter 1984, 24.

in der Lebensweise statt, es kam zu einer neolithischen „Revolution“ – der Einführung von Ackerbau und Viehzucht.⁶¹⁴ Das Leben und die sozialen Strukturen veränderten sich.

Die Innovationen, wie u.a. die bereits erwähnte Keramik, brachten weitere Neuerungen wie eine einfachere Vorratshaltung hervor.

Das Neolithikum kann in Nordafrika in drei Gruppen eingeteilt werden: das Sahara-Sudan-Neolithikum (im südlichen und zentralen Teil der Sahara), das Neolithikum mit einer Capsien-Tradition (Küstengebirge im Bereich des Maghreb) sowie das Mittelmeer-Neolithikum (Küstenregion des Maghreb).⁶¹⁵

Das Sahara-Sudan-Neolithikum wird u.a. charakterisiert durch seine besondere Keramik, die durch ein reich verziertes Dekor, das meist den gesamten Korpus bedeckt, sowie einen runden Boden gekennzeichnet ist.⁶¹⁶ Die Steingeräte umfassen z.B. Reibsteine, Reibschalen, Steinbeile, Mikrolithen, Mikrostickel, Klingen, Schaber, Bohrer, Pfeilspitzen, blattförmige Spitzen, zerbrechliche Scheiben, Querbeile, Messer sowie Arm- oder Beinringe.⁶¹⁷ Hinzu kommen kleine Plastiken in Form von sogenannten „Rondes bosses“, als Tiere oder mit anthropomorphen Zügen.⁶¹⁸ Häufig wurden diese in der Region Erg d´Admer gefunden. Aus dem frühen Neolithikum stammen die Felsbilder der „Rundkopf“-Periode.⁶¹⁹

Das Neolithikum setzt im Mittelmeer etwas später ein als in der Sahara. Die Keramik ist charakterisiert durch Gefäße mit einem spitzen und konischen Boden. Die Gefäße wurden auf dem oberen Teil verziert (eingedrückte, eingeritzte, eingeschnittene Muster). Es kam zu einer Domestizierung von Schafen, Ziegen, Schweinen und Hunden.⁶²⁰

Das Neolithikum mit der Capsien-Tradition setzt wesentlich später als das Neolithikum in der Sahara ein. Charakteristisch ist die sehr seltene Verbreitung der Keramik, es wurden Behälter aus Straußeneiern verwendet. Die Keramik besitzt einen eiförmigen Körper und einen spitzen Boden und weist wenig Dekoration auf, die sich auf den oberen Bereich beschränkt.⁶²¹

⁶¹⁴ Striedter 1984, 24.

⁶¹⁵ Striedter 1984, 25.

⁶¹⁶ Striedter 1984, 26.

⁶¹⁷ Striedter 1984, 26–28.

⁶¹⁸ Striedter 1984, 28.

⁶¹⁹ Striedter 1984, 26.

⁶²⁰ Striedter 1984, 28.

⁶²¹ Striedter 1984, 29.

Die Jagd spielte noch eine wichtige Rolle im Leben der Menschen, da die Tierhaltung war noch wenig verbreitet war.⁶²²

Wie in den Fundschichten des Capsien fand man auch in neolithischen Fundschichten eine große Anzahl an Schnecken und Muschelschalen, aber auch Haustiere (Hund, Rind, Schwein und Schaf) konnten nachgewiesen werden.⁶²³

Wie bei den Felsbildern der spanischen Levante wurden auch diese an jenen Stellen angebracht, die von der Höhe her leicht und frei zugänglich waren.

Dies hat auch hier den Nachteil, dass die Felsbilder der Witterung und weiteren Umwelteinflüssen frei zugänglich waren bzw. sind.

Es lassen sich regionale Unterschiede in der Ausführungsweise der Darstellungen ausmachen. Im Südoran⁶²⁴ findet man beispielsweise Darstellungen von Widdern, die eine „Scheibe“ zwischen den Hörnern tragen. Diese „Scheibe“ findet man nicht in Darstellungen aus Tassili und Fezzan.⁶²⁵

Hingegen findet man in Tassili-Gebiet oft Tierdarstellungen in Kombination mit Spiralmotiven, die wiederum in Fezzan und Südoran nicht verwendet wurden.

Es zeichnen sich Zentren mit Felsbildern ab. Diese liegen hauptsächlich in dem Gebiet um das Wadi Djerat (Tassili-n-Ajjer, Fezzan).

Der Anbringungsort der Darstellungen aus Tamrit stellt insofern eine Ausnahme dar, da sich die Darstellungen in 9 m Tiefe befinden.⁶²⁶ Es handelt sich dabei u.a. um einen Jäger (Rinderperiode). Diese Darstellung wurde bereits 1934 von H. Lhote ausgemacht. Weitere Darstellungen aus diesem Fundkomplex stammen aus der Rundkopfperiode. Dargestellt wurde ein Mufflon sowie Jäger, die eine auffällige Körperbemalung tragen. Ausgestattet sind sie mit Bogen oder Speer. Die Menschen wurden dabei komplett abgebildet, bei den Tieren ist auffällig, dass nur die Köpfe (Mufflons) dargestellt wurden. Auf den restlichen Körper der Tiere wurde in der Darstellung verzichtet. Farblich wurde sie in Rot, Weiß sowie Gelb gehalten.⁶²⁷

⁶²² Striedter 1984, 29–30.

⁶²³ Striedter 1984, 29.

⁶²⁴ Es handelt sich dabei um eine Provinz in Algerien.

⁶²⁵ Striedter 1984, 50.

⁶²⁶ Lhote 1958, Abb. 22.

⁶²⁷ Vgl. Lhote 1958, Abb. 22.

Die Funde stammen aus der Zeit um 8000 v. Chr. und umfassen nach Lhote (1958)⁶²⁸ einen zeitlichen Rahmen von 8000 Jahren.

10.1. Topografie

Der Bereich der Felsbilder im Gebiet von Nordafrika umfasst einen weiten geografischen Raum, der die modernen Staaten Algerien (Atlas-Gebirge, Ahaggar, Tassili-n-Ajjer), Marokko (Atlas-Gebirge), Libyen (Tadrart Acacus, Fezzan) sowie auch Teile des Tschad (Tibesti, Ennedi), Niger (Aïr, Ténéré) und Mali (Adrar des Ifoghas) umfasst. (Abb. 152 - 153)



Abbildung 152: Übersichtskarte. Nordafrika. (Grafik selbst erstellt).

⁶²⁸ Striedter 1984.

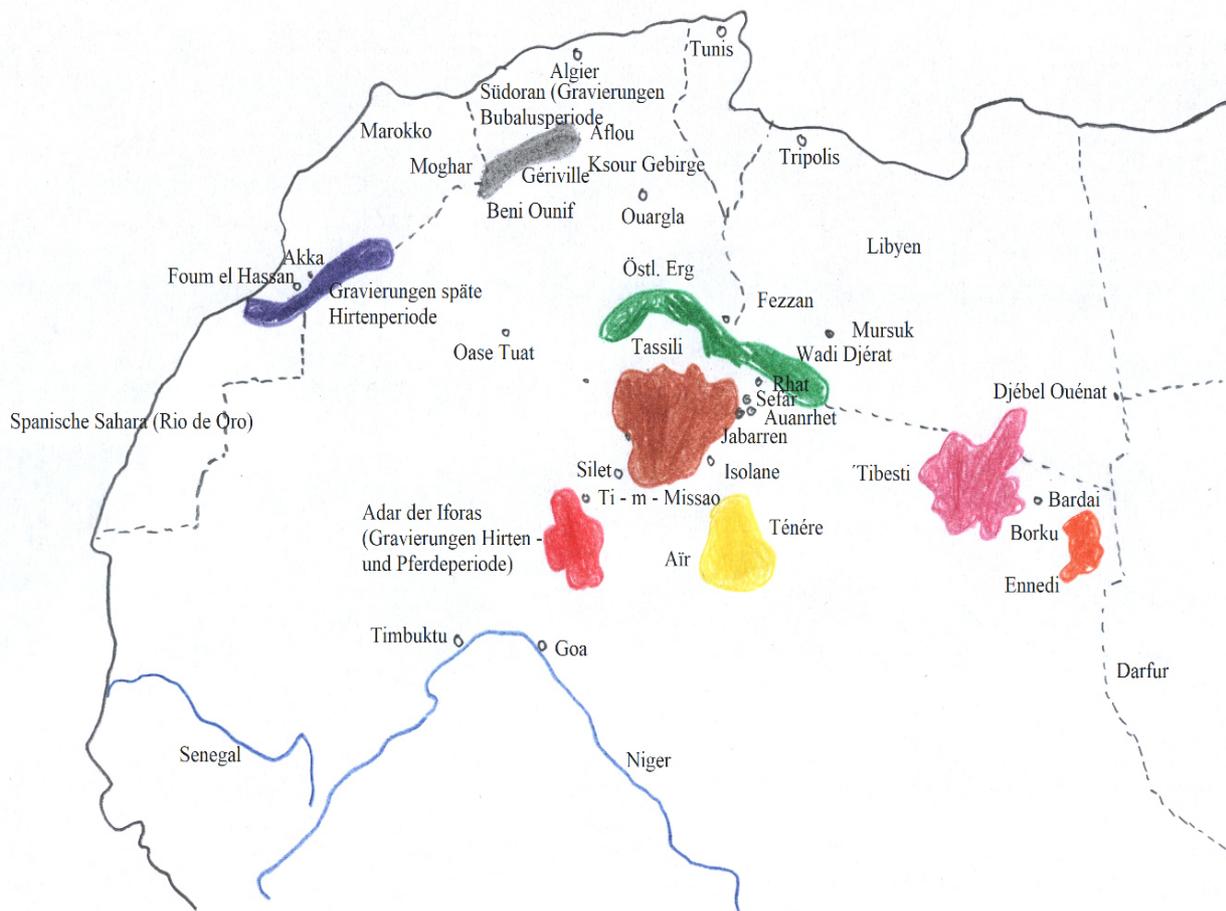


Abbildung 153: Übersichtskarte. Felsbildzentren in Nordafrika. (Grafik erstellt anhand der Daten von Bandi u.a. 1964, 126.).

Die Felsbilder teilen sich in unterschiedlich große Komplexe auf: Wadi Djèrat, einem Tal des Gebirgsmassivs des Tassili-n-Ajjer⁶²⁹, den Fezzan und den Südorans. Diese Komplexe weisen Analogien zueinander auf. Weitere Darstellungen wurden in Tibesti (u.a. Rinder) und Ennedi gefunden. Dabei lassen sich zeitliche Unterschiede ausmachen. Einige Komplexe wurden kontinuierlich über eine längere Zeit von verschiedenen Menschengruppen aufgesucht und andere hingegen nicht stetig. Es lassen sich Zentren in den Gebirgsregionen ausmachen. (Tab. 13).

⁶²⁹ Tassili-n-Ajjer ist eine Hochebene, sich im Südosten Algeriens an den Grenzen zu Libyen, Niger und Mali befindet. Das Gebiet erstreckt sich über eine Fläche von 72.000 km². Über 15.000 Darstellungen wurden bereits in diesem Gebiet lokalisiert. Vgl. David u.a. 2007, 699.

Marokko	Akka und Fom el Hasan	Gravierungen späte Hirtenperiode
Marokko	Talaat-n-lisk	Pferdeperiode
Marokko	Rio de Or	
Marokko	Zemmour	Pferdeperiode
Algerien	Südran (Beni Ounif, Aflou, Moghar, Thyout, Tahatani)	Gravierungen Bubalusperiode
Algerien	Tassili (Wadi Djèrat)	Bubalusperiode, Rundkopferiode, Hirtenperiode, Pferdeperiode
Algerien	Hoggar (Ahnet)	Bubalusperiode, Hirtenperiode, Pferdeperiode
Algerien	Adrar der Iforas	Hirtenperiode, Pferdeperiode
Libyen	Fezzan	Bubalusperiode
Algerien	Aïr	Pferdeperiode, Kamelperiode
Algerien	Tibesti und Borku	
Algerien	Ennedi	
Mauretanien	Adar	
Oberägypten und Sudan		

Tabelle 13 Fundkomplexe in Nordafrika und deren chronologische Einordnung. (Grafik selbst erstellt).

Heute ist das Gebiet der Sahara die größte Wüste der Welt mit ca. 8,7 Millionen km³ und zählt zu dem am dünnsten besiedelten Gebiet der Welt. Im gesamten Gebiet der Sahara westlich des Nils, unter Ausschluss des Niltals selbst und Nubien sind über 2000 Fundstellen bekannt, an denen man Felsbilder antrifft. Wenn man dies auf einzelne Darstellungen bezieht, dann nimmt K. H. Striedter über 100.000 Einzeldarstellungen an.⁶³⁰

Das Gebiet war früher ein Raum voller Leben, wie auch aus den Darstellungen (Nashörner, Krokodilen, Elefanten, Giraffen; Fußpferde, Büffel) deutlich wird und nicht mit den heutigen Gegebenheiten zu vergleichen ist. Die genannten Tiere waren in dem Gebiet ansässig, wie Knochenfunde belegen.⁶³¹

⁶³⁰ Striedter 1984, 32.

⁶³¹ Striedter 1984, 14.

Sie liefern zugleich auch Hinweise auf die damalige Vegetation, aufgrund der Tatsache, dass diese Tiere größere Mengen an Wasser sowie auch einige von ihnen Grünfutter benötigten. Dies bildet einen deutlichen Kontrast zu der heutigen wüstenartigen Landschaft.⁶³²

Schon 1850 schloss der deutsche Afrikaforscher Heinrich Barth (1821–1865), der die Sahara durchquerte, aufgrund der Darstellungen auf einen Klimawandel in diesem Bereich.⁶³³ Hätte die Region dieselben klimatischen Gegebenheiten wie heute, wäre ein menschliches Leben, das sich auf Jäger- und Sammlertum gründete, nicht möglich gewesen.

10.2. Klimatische Gegebenheiten

Wie schon anfangs erwähnt, gestaltet sich die Rekonstruktion des Klimas schwierig.

Gegebenheiten in der heutigen Landschaft können allerdings Hinweise auf das damalige Klima liefern. Als ein Beispiel dafür sollen die Wadis angeführt werden.⁶³⁴ Dabei handelt es sich um einen ausgetrockneten Flusslauf (Trockenflussbett), der sich bei starken Regenfällen mit Wasser füllt. Die Tatsache, dass es in der Region Wadis gibt, spricht dafür, dass es in diesem Gebiet früher ausreichende Mengen an Niederschlägen gegeben haben muss. Ein weiterer Hinweis darauf, dass es größere Mengen an Wasser in dem Gebiet gegeben haben muss, sind die ehemaligen Seen.⁶³⁵ Einige davon waren sogar abflusslos. In diesem Fall musste es ein Gleichgewicht zwischen Zustrom und Verdunstung gegeben haben. Dies spricht für starke Niederschläge, eine ausgeprägte Wolkenbedeckung, niedrige Temperaturen sowie eine hohe Luftfeuchtigkeit.⁶³⁶ Zur Bubaluszeit um 10.000 v. Chr. war diese Region keine trockne Wüste, sondern durch lebensfreundliche klimatische Gegebenheiten gekennzeichnet. Es gab große Seen und Flüsse, die ihren Ursprung in den Zentralgebirgen hatten. Diese versorgten Menschen und Tiere. Die Gebirge selbst waren noch bewaldet. Eine dichte Bewaldung kann allerdings ausgeschlossen werden, die Vegetation dürfte sich auf die Flusstäler beschränkt haben. Das Klima zu der Zeit war feucht. Parallel ging zu diesem Zeitpunkt in Europa die Eiszeit ihrem Ende entgegen.⁶³⁷

Während der nachfolgenden Periode der Rundkopfmalerie änderte sich auch das Klima in dem Gebiet. Die Niederschläge gingen zurück und folglich auch die Wassermengen an den

⁶³² Striedter 1984, 14.

⁶³³ Bandi u.a. 1964, 125 – 126.

⁶³⁴ Gabriel 1978, 22.

⁶³⁵ Gabriel 1978, 22.

⁶³⁶ Gabriel 1978, 22 -23.

⁶³⁷ Striedter 1984, 14.

Wasserstellen. Bis zum Ende dieser Periode begannen die Seen zu schrumpfen, erste trockene Phasen traten auf. Zwar dehnte sich in der darauffolgenden Zeit die Wüste immer weiter aus, trotzdem gab es immer wieder günstigere Klimaphasen.⁶³⁸ Die demografische Reaktion auf den Klimawandel im Holozän in der Sahara wurde 2014 unter selbigen Titel⁶³⁹ von K. Manning und A. Timpson unter Einbeziehung von 3287 kalibrierten 14C-Daten von 1011⁶⁴⁰ archäologischen Fundstätten publiziert.⁶⁴¹ Sie bedienten sich der Monte-Carlo Summierte Wahrscheinlichkeitsverteilung-Methode (Monte-Carlo Summed Probability Distribution – MCSPD), die eine kombinierte Wahrscheinlichkeit berechnet in Bezug auf die Radiokarbondaten.⁶⁴² Anhand dieser Daten ließen sich dann mehrere Wachstumsphasen sowie der Rückgang der Bevölkerung nachweisen. (Abb. 154)

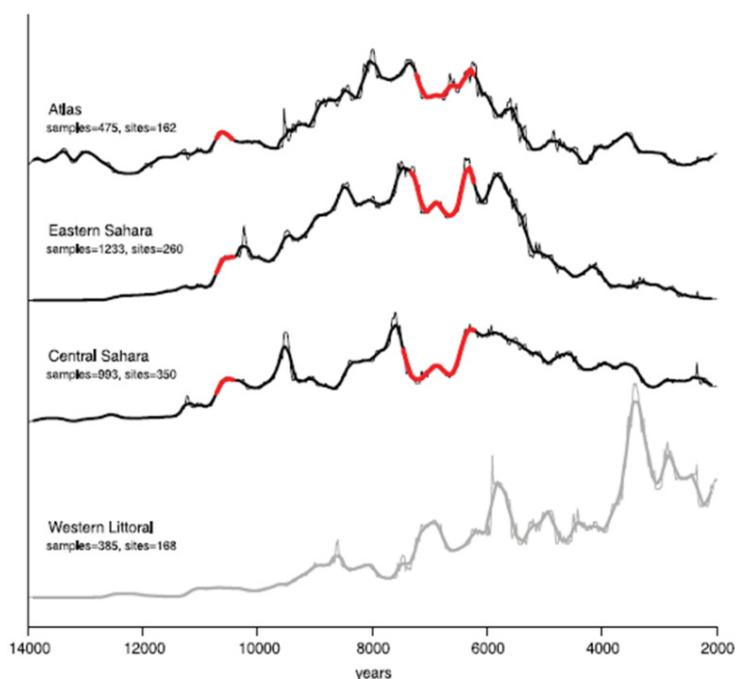


Abbildung 154: Klimaentwicklung Nordafrika (Quelle: Manning/Timpson 2014, 29, Fig. 2.).

Ein Anstieg der Bevölkerung war dabei um 10250 BP und einer weiterer um 9500 BP zu verzeichnen. Bis 7500 BP fand in dem untersuchten Raum ein weiteres, stetiges Wachstum statt, das bis um 7500 BP andauerte. In der folgenden Zeit kam es dann zu einem Rückgang der Bevölkerung. Dieser Rückgang dauerte nicht lange, es schloss sich ein erneuter Anstieg zwischen 6700 und 6300 BP an. Während dieser Zeit erreichte auch die Bevölkerungszahl ihren Höhepunkt

⁶³⁸ Striedter 1984, 14 – 15.

⁶³⁹ Manning/Timpson 2014.

⁶⁴⁰ Ostsahara, Zentralsahara, Atlasregion.

⁶⁴¹ Manning/Timpson 2014, 28.

⁶⁴² Manning/Timpson 2014, 29.

in dem beobachteten Zeitabschnitt. In diesen Abschnitt spielte die Viehzucht eine entscheidende Rolle. Die Bevölkerung nahm trotz kleinerer Schwankungen stetig ab. Zwischen 3800 und 3500 BP ist ein weiterer kleinerer Anstieg in der Bevölkerung zu verzeichnen, allerdings nicht vergleichbar mit dem vorherigen (zwischen 6700 und 6300 BP). In der darauffolgenden Zeit nimmt die Bevölkerung weiter ab.⁶⁴³ Es ist dabei anzumerken, dass diese Anstiege und Rückgänge in den untersuchten Gebieten nahezu parallel bzw. synchron verliefen.⁶⁴⁴ Gründe für den Anstieg und den darauffolgenden Rückgang sind in der Veränderung des Klimas und dem damit verbundenen Rückgang der pflanzlichen und tierischen Ressourcen zu finden, von denen die damaligen Bewohner abhängig waren. Es zeigte sich dabei ein großer und schneller Wandel in der Zeit zwischen 10.500 BP und 5.500 BP. Dies wiederum fällt in die afrikanische Feuchtperiode. Der Beginn dieser afrikanischen Feuchtperiode (African Humid Period/AHP) lag vor ca. 12.000 Jahren. Die daraus resultierende üppige Flora und Fauna fand in den Felsbildern ihren Ausdruck (Viehzucht, Großwildjagd).⁶⁴⁵

Diese Tiere, gerade das Großwild, beanspruchten eine große Menge an Nahrung. Sie sind somit auch ein Indikator, dass diese in den Gebieten noch vorhanden waren.

Einher ging der Beginn der afrikanischen Feuchtperiode mit einer Zunahme der Bevölkerung nach 11.000 BP in dem Gebiet. Nach den Ergebnissen von Manning und Timpson folgte auf diesen Bevölkerungszuwachs in der Zeit zwischen 7600 BP und 6700 BP ein temporärer Rückgang, der dann mit dem Ende der afrikanischen Feuchtperiode 6300 BP und 5200 BP zu einem „Bevölkerungszusammenbruch“ führte. In Bezug auf die zeitliche Einordnung sowie die Auswirkungen liegen verschiedene Analysen mit unterschiedlichen Ergebnissen vor. Auf diese Differenzen nehmen auch Manning und Timpson Bezug.⁶⁴⁶

Es liegen Sedimentfluss-Aufzeichnungen aus Tiefseebohrkernen vor der Küste Nordwestafrikas vor, sowie $\delta^{18}O$ Isotopen-Werte aus Ost- und Nordostafrika. Diese Werte charakterisieren eine schnelle klimatische Veränderung zwischen 12.500/11.500 BP und 5500 BP.

Im Gegensatz dazu weisen Pollen sowie sedimentologische Aufzeichnungen vom Yoa See auf einem allmählichen Rückgang der Niederschläge und den damit verbundenen Veränderungen des Ökosystems hin.⁶⁴⁷

⁶⁴³ Manning/Timpson 2014, 29, Fig. 2–3.

⁶⁴⁴ Manning/Timpson 2014, 29, Fig. 2–3.

⁶⁴⁵ Manning/Timpson 2014, 28.

⁶⁴⁶ Manning/Timpson 2014, 29.

⁶⁴⁷ Manning/Timpson 2014, 29.

Darstellungen von Giraffen, Nashörnern, Löwen und Elefanten sprechen für ein feuchtwarmes Klima in der Sahara – begründet in der Annahme, dass die dargestellten Motive auch die Tiere wiedergeben, die in der Umgebung zur Zeit der Fertigung der Bilder gelebt hatten.

Die meisten Stationen befinden sich in der Nähe von Wadis.

Die späteren Darstellungen von Kamelen stellen ebenfalls die Veränderungen des Klimas dar, die Eingang in die Kunst fanden.

Nach ca. 3900 v. Chr. herrschten in Nordafrika trockene Landschaften vor.

Das heutige Klima in diesem Gebiet ist aufgeteilt in ein Mittelmeerklima im Bereich der nordwestlichen Hochländer und Küstengebiete des Maghreb (Marokko, Algerien, Tunesien, Libyen). Geografisch wird dieser Teil als Wüste klassifiziert. Die Landschaften sind allerdings vielfältig.⁶⁴⁸

10.3. Flora und Fauna

Wie schon erwähnt, wuchsen in den Gebirgen uns bis heute bekannte Baumarten. Hinweise auf die Vegetation liefern u.a. verkalkte Wurzeln, gelegentliche Blattabdrücke (u.a. Schliff) sowie Holzkohlereste. Weitere Hinweise liefern Pollenanalysen.⁶⁴⁹ Hier liegt aber die Schwierigkeit darin, dass man „weite Flüge“ der Pollen ausschließen muss.

Zu den damaligen tierischen Bewohnern in dem Gebiet zählen u.a. Elefanten, Nashörner, Rinder⁶⁵⁰ und die diese Periode prägenden Bubalus (Büffel). Knochenfunde untermauern diese Annahmen.⁶⁵¹

Diese Tiere sind Pflanzenfresser, was ebenfalls für eine reiche Vegetation spricht.⁶⁵² Zudem handelt es sich bei ihnen um Herdentiere. Es ist daher davon auszugehen, dass nicht nur wenige Tiere in den Gebieten lebten.

Neben den Tieren hatten auch die damaligen Menschen einen Anspruch an die damalige Vegetation, sei es für die Ernährung aber sicherlich auch für das alltägliche Leben.

Die Flora und Fauna war an die klimatischen Gegebenheiten in der Region angepasst.

⁶⁴⁸ di Lernia 2017, 3.

⁶⁴⁹ Striedter 1984, 14.

⁶⁵⁰ Die Darstellungen der Rinder, die gescheckt sind, weisen auf Zuchtmerkmale hin.

⁶⁵¹ Beispielsweise der Fund eines Oberschenkelknochens eines Elefanten am Nordrand des Tibesti.

⁶⁵² Striedter 1984, 14.

10.4. Kulturelemente

Es kam zu Beginn des Epipaläolithikums zu einem Wandel in der Steingeräteherstellung, mikrolithischen Geräte nahmen zu.⁶⁵³ Die ersten mikrolithischen Geräte gab es allerdings bereits während es Jungpaläolithikums (u.a. Rückenmesser).

10.5. Gesellschaften

Meiner Meinung nach wichtiger als die Zuordnung zu einer bestimmten ethnologischen Kultur ist die Bestimmung der Wirtschaftsform.

Wie schon die zuvor beschriebenen Stationen waren auch die in Nordafrika gefundenen keine Wohnplätze der damaligen Künstler. In der näheren Umgebung wurden zum Teil Besiedlungsspuren gefunden.⁶⁵⁴

Es lassen sich Unterschiede in der Ausführung ausmachen. Ein Großteil der Darstellungen bilden Gravierungen bzw. Ritzungen, Malereien hingegen findet man nur in den Gebieten der heutigen Zentralsahara. Gründe dafür könnten in verschiedenen geologischen Voraussetzungen (unterschiedliche Untergründe), unterschiedlichen Gruppen oder einem anderen künstlerischen Empfinden liegen.

Für diese Arbeit ist lediglich die neolithische (Rinder-)hirten-Periode (ca. 5000–1500 v. Chr.) ausschlaggebend. Die Darstellungen der Tiere dienen auch als Grundlage für die chronologische Einordnung der Fundkomplexe, da die Leitformen immer wieder in Erscheinung treten und charakteristisch für diese zeitliche Epoche sind. (Tab. 14)

Bubalus-/Jägerperiode (ca. 10.000–6000 v. Chr.)	Gravierungen, vorwiegend große Wildtiere
Rundkopfmalerei-Periode (ca. 7000–6000 v. Chr.)	Große, bis zu 5 m große, flächige Menschenfiguren mit kreisförmigem Kopf, der unmittelbar auf dem Körper sitzt; der Farbauftrag ist sehr dick; Bogenschützen – z.T. auch mit auffälligem Haarschmuck; im Vergleich zu dem Körper sind die Köpfe

⁶⁵³ Dabei handelt es sich um sehr kleine, bis zu 4 cm in der Länge und um 1 cm in der Breite große Geräte, die meist eine scharfe Spitze und scharfschneidige Ecken als Charakteristikum aufweisen. Sie können eine rechteckige, dreieckige oder trapezförmige Form haben. Verwendet wurden sie als Pfeilspitzen, Einsatzelemente in Waffenspitzen sowie als Messer.

⁶⁵⁴ Heckendorf 2008, 79.

Bubalus-/Jägerperiode (ca. 10.000–6000 v. Chr.)	Gravierungen, vorwiegend große Wildtiere
	unverhältnismäßig groß; es wird angenommen, dass diese Werke von negroiden Jägern geschaffen wurden
(Rinder-)hirtenperiode (ca. 5000–1500 v. Chr.) Neolithikum	Malereien; Lebendigkeit und Formenreichtum werden ausgedrückt; bewegte Darstellungen; Figuren zwischen 10–30 cm; detailreiche Darstellungen und dünner Farbauftrag; Tiere werden mit Halsbändern dargestellt – evtl. als Zeichen für eine Zähnung dieser
Pferdeperiode (ab ca. 1500 v. Chr.)	Zweirädrige Wagen; meist flächige Malerei in Rot oder Weiß; Menschenfiguren sind stark stilisiert
Kamelperiode (ab ca. 100 v. Chr.)	Dromedare, menschliche Darstellungen, abstrakte Darstellungen und Symbole; Kamele wurden aus Asien eingeführt und zu einem wichtigen Nutztier in der Wüste

Tabelle 14 Zeitliche Perioden und deren Besonderheiten anhand der Darstellungen. (Grafik selbst erstellt).

Es zeichnen sich dabei Veränderungen in den Darstellungen ab. Diese betreffen überwiegend die dargestellten Tiere, weniger die ausführende Technik. Diese ist lediglich in der Bubalusperiode durch Gravierungen geprägt, in den nachfolgenden dominieren Malereien.

Auffallend ist die Entwicklung von der naturalistischen zur schematischen Darstellungsweise. Bei wenigen Ausnahmen trifft diese These allerdings nicht zu.

Die Datierungen der einzelnen Epochen sind dabei verschieden. Im Zeitraum der frühesten Stile (Bubaluszeit und Rundkopfzeit) waren die ehemaligen Künstler noch Jäger. Erst gegen Ende dieser Periode kam es zu einem Wandel. Die erste Keramik trat auf und das Jäger- und Sammlertum wechselte zum Hirtentum, während der Rinderzeit, in der u.a. Plastiken aus Stein zu den mobilen Artefakten gehörten.

Diese verschiedenen Epochen spiegeln zugleich die Entwicklung des Lebens und des Klimas in der Sahara wider, grob ausgedrückt vom Jäger auf Großwild, über Rinderhirten bis hin zum Menschen auf zweirädrigen Pferdewagen und abschließend der Besitz von Dromedaren in der Kamel-Periode.

Die Felsbilder lassen sich neben den Tieren auch anhand der Gestaltung der Menschen bestimmen. Dies betrifft neben der Darstellungsweise der Menschen selbst auch die Bewaffnung. Zur Zeit der Bubalusperiode wurde der Mensch mit einem Wurfholz oder einer Axt bewaffnet dargestellt, nur wenige Beispiele zeigen ihn mit einem Bogen in der Hand. Dieser dominiert in der Rinderhirtenperiode, wobei das Wurfholz in den Darstellungen eher eine untergeordnete Rolle spielte. Dies ermöglicht, eine relative Chronologie festzulegen.

Zusammengefasst kann man zu den hier dargestellten Zeitabschnitten sagen, dass die Bubalusperiode die älteste Periode ist, fast zeitgleich mit der Rundkopfmalerei-Periode bestand.

Die besonderen Kennzeichen der Bubalusperiode sind sehr große Einzelmotive von Wildtieren in der Seitenansicht. Die Darstellungen der Rundkopfmalerei-Periode sind gekennzeichnet durch einen kleinen Körper mit einem übermäßig großen Kopf. Diese Darstellungen sind zum Teil flächig ausgemalt. Die Personen werden ebenfalls einzeln in der Seitenansicht dargestellt. Dies ist identisch mit den Tierdarstellungen aus der Bubalusperiode. Die Darstellungen der (Rinder-)hirten-Periode hingegen sind deutlich kleiner, aber auch feiner ausgeführt. Sie sind mehrfarbig und flächig ausgestaltet. Des Weiteren kamen abstrakte Formen zum Einsatz wie z.B. Punkte, Ovale und Kreise. Menschen und Tiere wurden in diesem Zeitabschnitt in Gruppen dargestellt. Diese können verschiedene Positionen einnehmen (sitzend/stehend).

Hallier (1990) beschreibt diesen stilistischen Wandel als eine stilistische Entwicklungsreihe. Diese ist gekennzeichnet durch naturalistische, halbnaturalistische, schematisierte bis figürliche, geometrische bis symbolische Darstellungen. Dieser Wechsel bzw. die Veränderungen in den Darstellungen, zunehmende Abstraktion, könnten laut Hallier (1990, 23) mit einer geänderten Einstellung und Sicht des Menschen einhergegangen sein. Diese Veränderungen bezogen sich dabei auf die veränderte Umwelt – klimatisch und ökologisch.⁶⁵⁵

Das Gebiet wurde kontinuierlich aufgesucht und die Felsen dienten als Bildträger. Es zeichnen sich verschiedene Phasen ab. Auf alle wird hier nicht weiter eingegangen, da diese zeitlich nicht mit zu dem besprochenen Rahmen passen. Ebenfalls werden nicht alle Fundkomplexe in dem besprochenen Gebiet vorgestellt und aufgenommen.

Die Themen ähneln sich, Besonderheiten werden extra erwähnt. (Tab. 15)

⁶⁵⁵ Hallier 1990, 23.

Bubaluszeit	<p>Bubalus von Jägern umgeben, Darstellungen von Eseln, Boviden, Hasen, Rindern, (zum Teil auch mit Verzierungen,) Nashörner (auch in Zusammenhang mit Jungtieren), Frauen und Männern, Elefanten (Einzeldarstellungen und auch in Szene), Krokodilen (auch im Zusammenhang mit Jungtieren), Strauße, Nilpferde, Hyänen, Antilopen, Gazellen, Wildesel, Geparden, Pythons, Viper, Schleiereulen, Pelikane, Schakale, Langschwanzaffen, Flamingos, menschliche Darstellungen auch mit Waffen in der Hand, z.B. Bogen.</p> <p>Das größte Tier hat eine Größe von 8 m und zeigt keine Verletzungen.</p> <p>Im Tassili (Wadi Djerat) war ein „Zentrum“ der Felskunst.</p>
Rundkopfzeit	<p>Frauendarstellungen mit Maske – ebenfalls Darstellung von Gegenständen, Schmuck, u.a. Gefäße und Körbe, menschliche Figuren in Form von Umrisslinien, Bogenschützen, Szenen von laufenden Figuren, Darstellung eines Kindes, Antilopen, kleinere Tierdarstellungen, Malereien</p>

Tabelle 15 Inhalte der Darstellungen in den verschiedenen zeitlichen Perioden (Themen). (Grafik selbst erstellt).

Eine genaue Datierung ist problematisch. In verschiedenen literarischen Quellen wird von unterschiedlichen zeitlichen Angaben ausgegangen: sei es bei der Datierung der einzelnen Perioden an sich oder wann überhaupt die Darstellungen in der Sahara angefertigt wurden.

10.6. Forschungsgeschichte

Die ersten Felsbilder vom Ostrand des Sahara-Atlas-Gebirges wurden bereits 1847 avisiert.⁶⁵⁶ Ein französischer Spähtrupp befand sich in diesem Jahr in dem Gebiet um Aflou und Moghrar Tahatania. Während einer Rast bemerkten ein Arzt und ein Offizier diese Darstellungen. 1850 entdeckte dann Heinrich Barth im Fezzan szenische Darstellungen von menschlichen Wesen mit Masken⁶⁵⁷ und Rindern. Er bezeichnete eine Darstellung im Messak-Plateau (Libyen) als „Garamantian Apollo“.⁶⁵⁸ Zehn Jahre später, 1860, erwähnte der französische Afrikaexperte Henri

⁶⁵⁶ di Lernia 2017, 5. : David u.a. 2007, 240.

⁶⁵⁷ Bei der Maske könnte es sich evtl. ebenfalls um einen Schlüsselreiz handeln. Vielleicht sollte diese abschreckend wirken und den Betrachter einschüchtern.

⁶⁵⁸ di Lernia 2017, 5.

Duveyrier (1840–1892) einige Malereien in dem Gebiet um Rhat. Weitere zehn Jahre später, 1870, entdeckte der deutsche Afrikaforscher Gustav Nachtigal (1834–1885) ebenfalls Darstellungen. 1877 berichtete dann auch der deutsche Erwin de Bary (1846–1877) von den Darstellungen im Aourer Massiv im Aïr. Die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen fanden allerdings erst gute 50 Jahre später statt. 1914 führte der deutsche Ethnologe Leo Frobenius (1873–1938) eine Erkundung der Kunstwerke durch. Die Ergebnisse seiner Forschungen stellte er dann 1925 zusammen mit H. Obermaier in der Publikation „Hadschra Maktuba, urzeitliche Felsbilder Klein-Afrikas“ vor.

Eine erste Zusammenfassung der Kunstwerke erfolgte bereits in der Veröffentlichung „Les Pierres écrites (Hadjrat-mektoubat) du nord de l'Afrique et spécialement de la région d'In-Salah“ durch den französischen Geologen Georges Barthélemy Médéric Flamand (1861–1919) im Jahr 1921.⁶⁵⁹

1956 entdeckte Lhote eine Vielzahl an Felsbildern im Tassili-Gebirge (mittlere Sahara).⁶⁶⁰

Die Forschungslage und Publikation der Fundkomplexe ist allerdings bei Weitem nicht so ausgeprägt wie bei den anderen beiden hier vorgestellten Fundkomplexen. Es handelt sich überwiegend um ältere Veröffentlichungen, wie u.a. von K. H. Striedter⁶⁶¹ und zum Teil beinhalten diese auch nicht alle Fundkomplexe in der Übersicht. Es gibt leider keine umfassende internationale Datenbank zu Felskunstfundkomplexen in Nordafrika.

Zwar hatte Striedter schon zu Beginn der 1970er-Jahre damit angefangen, die Bilder bzw. Daten aufzunehmen (Computerklassifikation), aber laut eigener Aussage war sein Versuch, die elektronische Datenverarbeitung für die Felsbildforschung einzusetzen, verfrüht. Es gab keine geeigneten Geräte dafür, Lochkarten waren noch die üblichen Datenträger. Die von ihm entwickelte Methode teilte die Felsbilder in verschiedene Merkmale ein, wie u.a. zum einen Menschen und/oder Tiere sowie das äußere Erscheinungsbild.

Die UNESCO hat ebenfalls einige Fundkomplexe unter ihren Schutz genommen, allerdings bei Weitem nicht alle. Die Konzentration liegt bei architektonischen Bauwerken (z.B. Tempel). Die Felsbilder, die nach heutigem Stand unter Schutz stehen, sind die folgenden Fundkomplexe, die immer die gesamten Gebiete umfassen und nicht die einzelnen Fundkomplexe an sich: Algerien: Tassili-n-Ajjer (1982); Libyen: Tadrart Acacus (1985); Chad: Ennedi Massiv (2016).

⁶⁵⁹ Die Bildwiedergabe war allerdings lückenhaft.

⁶⁶⁰ di Lernia 2017, 56.

⁶⁶¹ Striedter 1983.

Die Felsbilder in Marokko und Tunesien wurden nicht in die Liste aufgenommen. Für die Region Marokko gibt es eine Datenbank, welche die Fundkomplexe hauptsächlich namentlich auflistet (IDPC).⁶⁶² In dieser ist die genaue Lokalisation der Fundorte ersichtlich und bei einigen sind Hinweise u.a. zu der Ikonographie ergänzt. Zudem kann man eine Aufschlüsselung der lokalisierten Ergebnisse nach Regionen vornehmen. Bei dieser Datenbank ist allerdings zu beachten, dass es sich um eine Datenbank für allgemeine kulturelle Güter handelt. Neben den Felsbildern sind hier ebenfalls u.a. Schmuckobjekte aus verschiedenen Epochen aufgenommen.

Die Datenbank des ICOMOS⁶⁶³ beinhaltet zwar archäologische Denkmäler aus verschiedenen Ländern, allerdings sind die Felsbilder Nordafrikas nicht mit aufgenommen. Dies wurde mir auch auf schriftliche Nachfrage bestätigt.

Das größte Online-Archiv für afrikanische Felskunst, das auch viele nordafrikanische Fundkomplexe umfasst, ist: <http://www.sarada.co.za/#/library/>.

Weitere Datenbanken, sind die: <https://aars.fr/>, <https://africanrockart.britishmuseum.org/>, <http://bradshawfoundation.com/africa>, <http://africanrockart.org/>.

Die Tatsache, dass es keine vollständige Datenbank gibt und ein Großteil der Aufnahmen weder publiziert noch öffentlich zugänglich sind, macht die Schwierigkeit deutlich, das Thema abschließend zu behandeln.

10.7. Bubalus-/Jägerperiode

Wie schon der Name vermuten lässt, dominieren Bubalusgravierungen auch in Kombination mit Jägern (u.a. Wadi Djerat, Tassili) oder mit anderen Tieren, u.a. Strauß (Wadi Mathendus-Fezzan). Dabei wurden die Jäger nicht nur wie menschliche Individuen dargestellt, sondern auch in Form von Mischwesen, wie Figuren mit schakalartigen Köpfen, die ebenfalls ein Tier erlegt hatten (Habeter, Fezzan).

Ein typisches Motiv dieser Periode ist der Bubalus, ein großes, in der Zwischenzeit ausgestorbenes Wildrind/Altbüffel. (Abb. 155)

⁶⁶² Inventaire et Documentation du Patrimoine Culturel du Maroc.

⁶⁶³ International Council on Monuments and Sites.

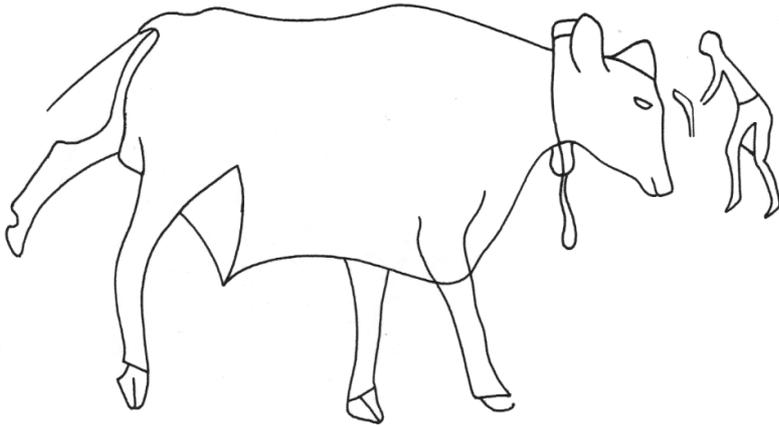


Abbildung 155: Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer). Jägerperiode.
Ein menschliches Wesen steht vor einen „übergroßen“ Rind. (Quelle: Striedter 1984, 50. Abb. 31.).

In einigen Publikationen wird auch von der Jägerperiode gesprochen. Die Bubalus-/Jägerperiode ist gekennzeichnet durch die Darstellungen von Großwild (Elefant, Flusspferd, Giraffe, Antilope, Gepard, Strauß, Flamingo).

Dabei wirken die tierischen Darstellungen sehr naturalistisch.

Charakterisiert ist die Felskunst durch Gravierungen. Die Tiere wurden dabei meist sehr groß, in Lebensgröße oder zum Teil überlebensgroß dargestellt. Zum Beispiel wurde eine Giraffe mit einer Größe von über 8 m gezeichnet (Tassili-n-Ajjer).⁶⁶⁴ Menschen wurden ebenfalls dargestellt, meist mit Tieren in einer Szene. Zum Teil tragen die menschlichen Darstellungen auch Masken. Diese erscheinen wie Hundemasken. Die Interpretationen für diese Masken sind vielfältig. Zum einen werden sie als Jagdmasken und zum anderen als Darstellungen von Gottheiten betrachtet.⁶⁶⁵

Die Menschen führen meist Waffen in Form von Axt oder Bogen mit sich. Die Frauen tragen meist eine Art „Kleid“, was den gesamten Körper bedeckt, und die Männer einer Art „Lendenschurz“.⁶⁶⁶ Zum Teil wurde auch der Schmuck abgebildet. Neben den Tierdarstellungen findet man auch eine Reihe von sexuellen Motiven. Dabei werden weibliche und männliche Abbildungen mit hypertrophen Geschlechtsmerkmalen abgebildet, zum Teil während des Koitus (u.a. Tin Lalan).⁶⁶⁷ (Abb. 156 - 158)

⁶⁶⁴ Striedter 1984, 48.

⁶⁶⁵ Striedter 1984, 48–49.

⁶⁶⁶ Striedter 1984, 50.

⁶⁶⁷ Striedter 1984, 49.



Abbildung 156: Tin Lalan (Akakus). Jägerperiode. Menschliche Darstellung mit Maske und hypertrophem Phallus. (Quelle: Striedter 1984, 48, Ab. 28.).

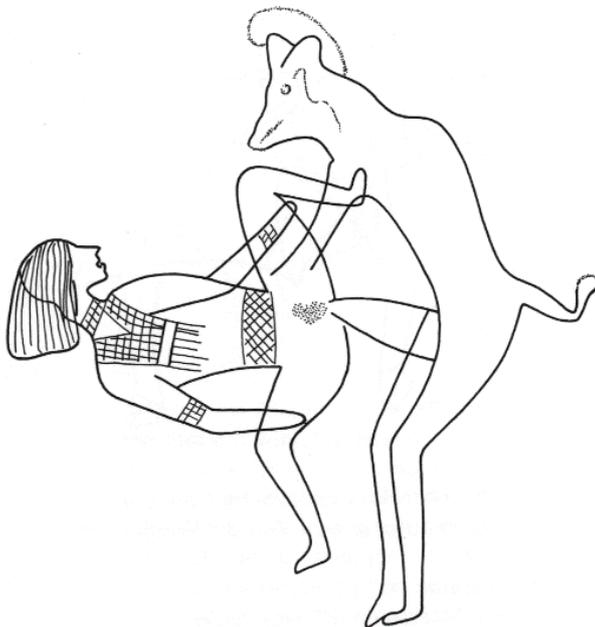


Abbildung 157: Tin Lalan (Akakus). Jägerperiode. Koitus – Darstellung (Quelle: Striedter 1984, 49, Ab. 29.).



Abbildung 158: Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer). Jägerperiode. Darstellung mit einem sexuellen Inhalt. (Quelle: Striedter 1984, 50, Abb. 32.).

Bei einigen Darstellungen werden auch Tiermasken von männlichen Personen getragen.⁶⁶⁸

Eine weitere Konstellation ist eine männliche Figur mit einem Großwild. Bei einer Darstellung in Tassili-n-Ajjer (Oued Djerat), scheint ein männliches Individuum mit einem übergroß dargestellten Penis einen Elefanten an der Leine zu führen.⁶⁶⁹ (Abb. 159)

⁶⁶⁸ Striedter 1984, 50.

⁶⁶⁹ Striedter 1984, 49, Abb. 30.

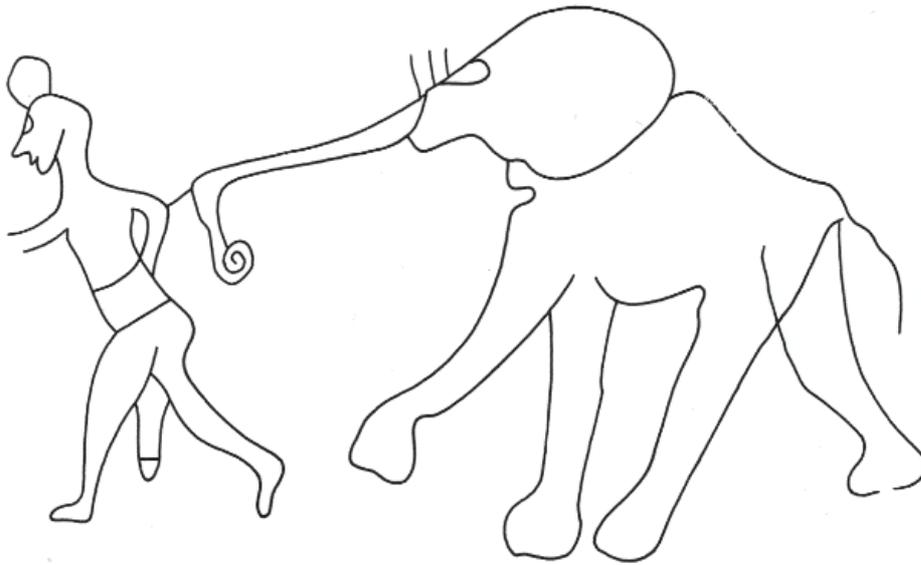


Abbildung 159: Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer). Jägerperiode. Ein Mensch führt einen Elefanten am Seil. (Quelle: Striedter 1984, 49, Abb. 30.).

Symbole sowie auch Zeichen treten ebenfalls in dieser Periode auf, am häufigsten Spiralen (konzentrische Kreise).⁶⁷⁰ Im Allgemeinen liegt die Deutung dieses Symbols im Bereich der Sonne.

Bei einigen Darstellungen, u.a. aus Nordamerika, handelt es sich bei dieser Art von Symbolen möglicherweise um Wasserstellen. Im Kontext der zunehmenden Trockenheit in den Gebieten Nordafrikas und der intensiven Weidenutzung, welche eine Überweidung zur Folge hatte, liegt die Vermutung nahe, dass hier ebenfalls Wasserreserven gezeichnet wurden.

Je weiter die Periode voranschritt, desto mehr wurde auf die Detailgenauigkeit verzichtet (z.B. Hufe, Füße).⁶⁷¹ Die Darstellungen sind lebendig und detailreich gearbeitet. Sie sind charakterisiert durch einen tiefen, polierten Strich und die Innenflächen sind meist geglättet oder linear ausgestaltet.

Im Bereich des Maghreb gibt es ebenfalls eine Reihe von Darstellungen, die man der Bubalus-/Jägerperiode zurechnet. Es wurden ebenfalls meist Umrissgravierungen angefertigt mit einer glatten, geschliffenen Kontur und einer meist geglätteten Innenfläche. Zu den Motiven zählen ebenfalls lebensgroße Wildtierdarstellungen, wie der Bubalus und der sogenannte „Sonnenwidder“⁶⁷² (*Ovis longipes*).⁶⁷³ Dieses Tier ist auch zumeist reich geschmückt (Halsband, Kopfschmuck).⁶⁷⁴ Neben diesen beiden Tierarten wurden häufig auch Antilopen, Elefanten,

⁶⁷⁰ Striedter 1984, 49.

⁶⁷¹ Striedter 1984, 50.

⁶⁷² U.a. Djebel bes Seba. David 2007, 677.

⁶⁷³ Striedter 1984, 50.

⁶⁷⁴ Striedter 1984, 50.

Wildrinder, Raubkatzen, Strauße, sowie Nashörner dargestellt. Die Köpfe sind en face abgebildet und der restliche Körper im Profil, sodass aber auch immer nur zwei Beine sichtbar sind.⁶⁷⁵ Diese Form der verdrehten Perspektive, eine Kombination zwischen Seiten- und Frontalansicht, kommt häufig bei prähistorischen Felsbildern vor.

In der altägyptischen Kunst lässt sich dieser Stil ebenfalls beobachten. In diesem Fall spricht man von einer aspektivischen Kunst. Die Augen der Personen sowie deren Schultern wurden en face, das Gesicht und der Körper aber im Profil dargestellt.

Es wurden ebenfalls Menschen dargestellt, zum Teil ebenfalls mit Masken und einer ähnlichen Kleidung.⁶⁷⁶

Die sexuellen Darstellungen sind im Bereich des Maghreb zwar vorhanden, aber doch eher selten.

Zum Teil ist es auch nicht eindeutig, welche Szene (Frau nackt, mit gespreizten Beinen und ausgestreckten Armen) dargestellt wurde – z.B. Geburt oder Phallus (Libyen Messak, Wadi Imrawen).

Die Darstellungen wirken sehr realistisch und spiegeln zum Teil das tägliche Leben wider, u.a. eine Darstellung aus Wadi Djerat, Tassili, in der ein männliches Individuum (Jäger) einen Bubalus verfolgt. Dieser ist gekennzeichnet durch sehr große und stark gebogene Hörner. In Relation zu dem Büffel wirkt der Jäger ebenfalls groß. Er rennt und greift dabei das Tier an den Hinterläufen. Er wirkt menschlich. Bei anderen Darstellungen, die ebenfalls in diese zeitliche Epoche datieren, ist dies nicht der Fall. Diese wirken wie Mischwesen oder menschliche Individuen, die Masken tragen, wie dies bei der Darstellung aus Fezzan-In Habeter der Fall ist. Bei dieser Gravierung sind zwei Individuen dargestellt, die zwar einen menschenähnlichen Körper haben, deren Köpfe aber an Schakale erinnern.⁶⁷⁷ Zwischen diesen beiden Wesen befindet sich ein erlegtes Tier. Die Köpfe der Wesen sind im Profil dargestellt und auf diese Art und Weise kommen die Eigenschaften des Kopfes wie u.a. die großen Ohren und der Mundbereich zur Geltung. Diese Darstellung der Mischwesen mit dem getöteten Tier könnte man ebenfalls im Rahmen des Schamanismus deuten. Vielleicht nahmen diese Mischwesen so Kontakt zu den erjagten Tieren auf.

⁶⁷⁵ Striedter 1984, 51.

⁶⁷⁶ Striedter 1984, 50.

⁶⁷⁷ Striedter 1984, 48, Abb. 27.

Eine im Aufbau ähnliche Darstellung, zwei menschliche Figuren mit Tierköpfen (Antilopen mit Hörnern) und Pfeil und Bogen in der Hand, die links und rechts von einem Vierfüßler mit Geweih stehen, stammt aus Fezzan (Wadi Elghom-ude) Libyen.⁶⁷⁸

Weitere Tierdarstellungen befinden sich u.a. in der Region von Wadi Mathendous (Fessan)⁶⁷⁹ in Libyen. Dort befinden sich zahlreich prähistorische Darstellungen u.a. von Katzen, die auf den Hinterläufen stehen und den Anschein erwecken, als würden sie gegeneinander kämpfen.⁶⁸⁰

10.8. Rundkopfperiode

Die **Rundkopfperiode** ist durch das Jagen und Sammeln charakterisiert. Es wird angenommen, dass der Beginn mit dem frühesten Neolithikum gleichzusetzen ist und sie bis 6000 v. Chr. reichte. Dennoch ist die Datierung problematisch.⁶⁸¹

Neuere Datierungen deuten bereits auf ein Alter von 9000–10000 Jahren hin.⁶⁸² Funde dieser Periode stammen aus Algerien und Libyen (Tassili-n-Ajjer, Air sowie Akakus-Gebirge). In der daran anschließenden Rundkopfmalerei-Periode dominieren die menschlichen Darstellungen, die durch einen großen und runden Kopf charakterisiert sind. Die Gesichtszüge an sich werden dabei nicht wiedergegeben. Die Darstellungen konzentrieren sich in dem Gebiet um Tassili-n-Ajjer.

Die Köpfe der Figuren wirken übergroß und als würden sie direkt auf der Schulter sitzen. Der restliche Körper hat normale Proportionen (z.B. in Tazarift-Tassili). Die Menschen können einzeln, aber auch in Gruppen (Sefar-Tassili) mit anderen Personen, beispielsweise mit Kindern, dargestellt sein (Uan Tamauat-Acacus, Ghrub I-Acacus).

Bei einer Darstellung aus Sefar unterscheidet sich eine Person von den anderen durch Größe und Erscheinungsbild. Diese ist deutlich größer (knapp 3 m) als die umliegenden Darstellungen. Die Hände sind in einer erhobenen ausgestreckten Haltung. Diese Geste wirkt gebetsartig.

Angesprochen wird diese Figur als der „große Gott“/„Marsgott“ (le grand dieu de Sefar/The great god of Sefar). (Abb. 160)

⁶⁷⁸ Vgl. Coulson/Campbell 2001, 39 fig. 32.

⁶⁷⁹ Vgl. David 2007, 478.

⁶⁸⁰ Vgl. Coulson/Campbell 2001, 181 fig. 215.

⁶⁸¹ Striedter 1984, 41.

⁶⁸² di Lernia 2017.



Abbildung 160: Sefar. „Der große Gott mit den Betenden“ (Rundkopfperiode)
(Quelle: Lhote 1958, Abb. 80.).

Diese Darstellung trägt in der Literatur auch den Beinamen „Regengott“ von Sefar. (Abb. 161) ⁶⁸³



Abbildung 161: Sefar. „Regengott“ von Sefar. (Quelle: Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Tafel 1.).

⁶⁸³ Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Tafel 1.

In der Literatur gibt es eine weitere Darstellung aus Jabbaren, ebenfalls aus der Rundkopferperiode, welche ebenfalls als der große Marsgott angesprochen wird.⁶⁸⁴ Diese Darstellung ist 85 x 130 cm groß. (Abb. 162)



Abbildung 162: Jabbaren. „Großer Marsgott“. Rundkopferperiode (Quelle: Lhote 1958, 89, Abb. 36).

Ein weiteres „Wesen“ mit erhobenen Armen stammt aus Yagour. (Abb. 163)

⁶⁸⁴ Lhote 1958, 88.



Abbildung 163: Yagour. Menschliches Wesen mit erhobenen Armen. In der Nähe des Körpers befinden sich Darstellungen von Waffen. (Quelle: Rodrigue 2009, 18 Fig. 2).

Weitere Darstellungen wurden ebenfalls in Marokko gefunden. (Abb. 164– 166)

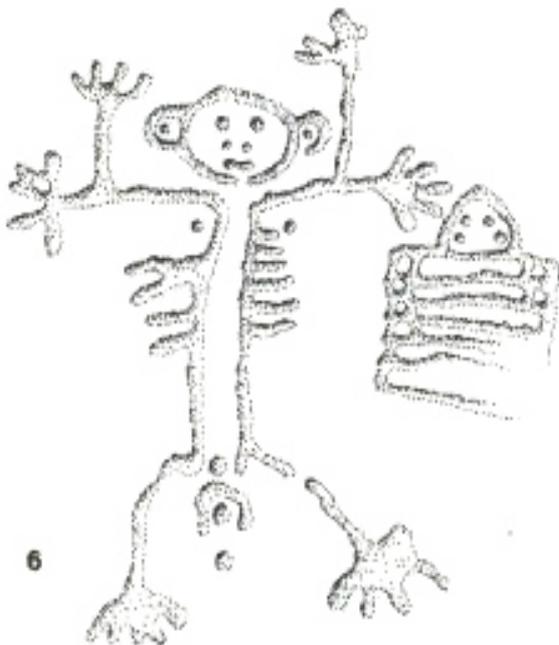


Abbildung 164: Jbel Rat (Rhat). (Quelle: Rodrigue 2009, 144, Planche 40.).

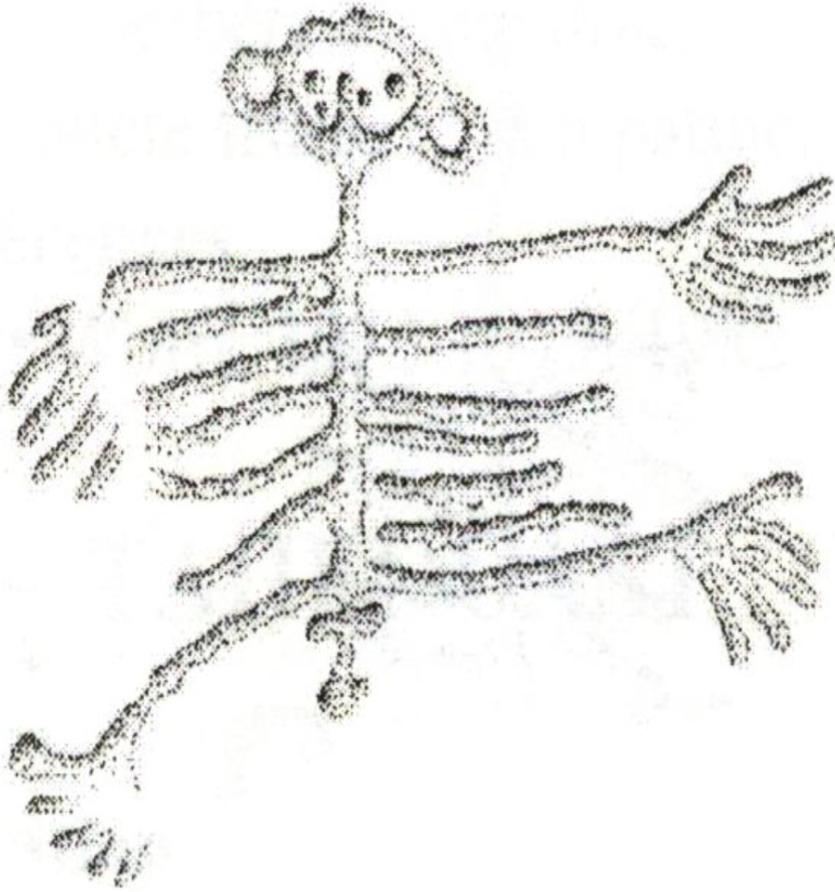


Abbildung 165: Telouet. Anthropomorphe Darstellungen. (Quelle: Rodrigue 2009, 158, Planche 48).

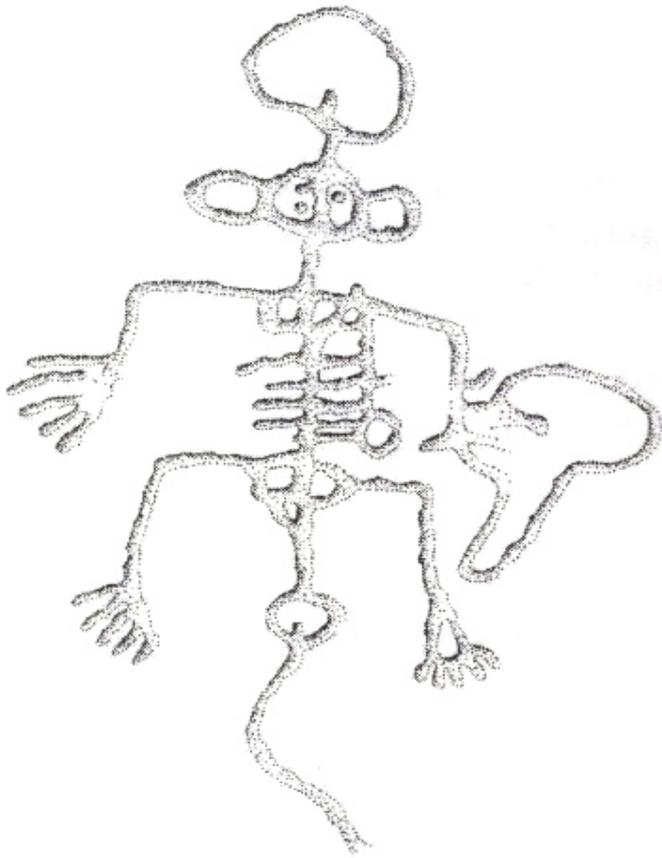


Abbildung 166: Telouet. Anthropomorphe Darstellungen. (Quelle: Rodrigue 2009, 158, Planche 48).

Auch in diesem Fall liegt die Vermutung nahe, dass es sich um ein besonderes Wesen aus dem Bereich des Schamanismus handelt. Das Gesicht wirkt unnatürlich maskenartig. Weder Gesichtszüge noch andere Bestandteile des Gesichtes lassen sich erkennen. Umgeben ist diese Darstellung von weiteren Menschen mit auffällig runden Köpfen und Tieren. Diese sind allerdings bedeutend kleiner dargestellt.

Die Darstellungen der Tiere sind denen der vorangegangenen Bubalus-/Jägerperiode ähnlich.

Bei einigen Darstellungen lassen sich auch Masken oder andere Objekte bzw. Accessoires beobachten. Es lassen sich bei einigen Darstellungen auch Tätowierungen ausmachen, in Form von Punkten.⁶⁸⁵ Meist wirken diese dann szenenhaft (Sefar-Tassili, Auanrhat, Tassili). Im Gegensatz zu der vorangegangenen zeitlichen Periode handelt es sich nicht um Gravierungen, sondern um Malereien. (Abb. 167)

⁶⁸⁵ Lhote 1958, 80.



Abbildung 167: Jabbaren. Bogenschützen (Rundkopfperiode). Einer der Bogenschützen trägt einen Federschmuck auf dem Kopf. (Quelle: Lhote 1958, 80 Abb. 33.).

Es werden dabei männliche sowie weibliche Individuum mit Masken dargestellt. (Abb. 168)

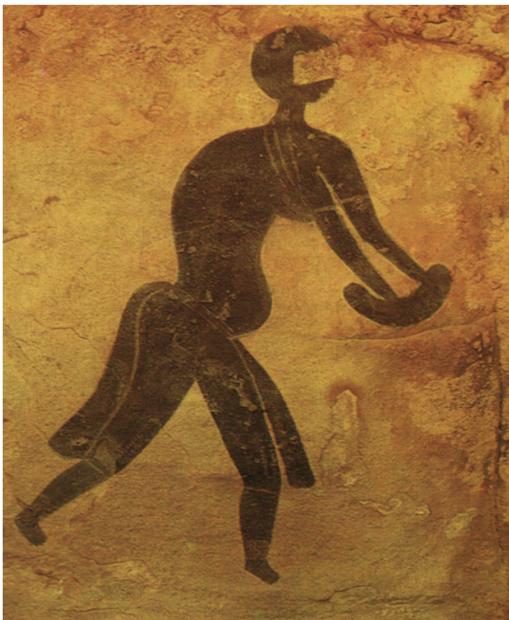


Abbildung 168: Sefar. Frau mit Maske (Rundkopfperiode) (Quelle: Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Tafel 6.).

Tiere wurden ebenfalls abgebildet. Hinzu kommen Darstellungen von Behausungen (Sefar-Tassili), u.a. die Darstellung einer in einer Behausung liegenden Person umgeben von zahlreichen Objekten (u.a. Pfeil, Bogen) und einer Frau mit Kind. Eine weitere Darstellung aus Sefar-Tassili zeigt ebenfalls eine Behausung, um die sich Rinder befinden.

Es gab ebenfalls sogenannte „Tanzszenen“ (Jabbaren-Tassili, Wadi Ekki-Tassili). Die Tanzenden werden dabei mit bedeutenden Elementen wie u.a. Masken dargestellt. Bei einer Darstellung aus Tin Tazarift-Tassili macht es sogar den Anschein, als würde es sich um die Darstellung eines Bootes handeln, auf welchem sich zwei Bogenschützen befinden. (Abb. 169)

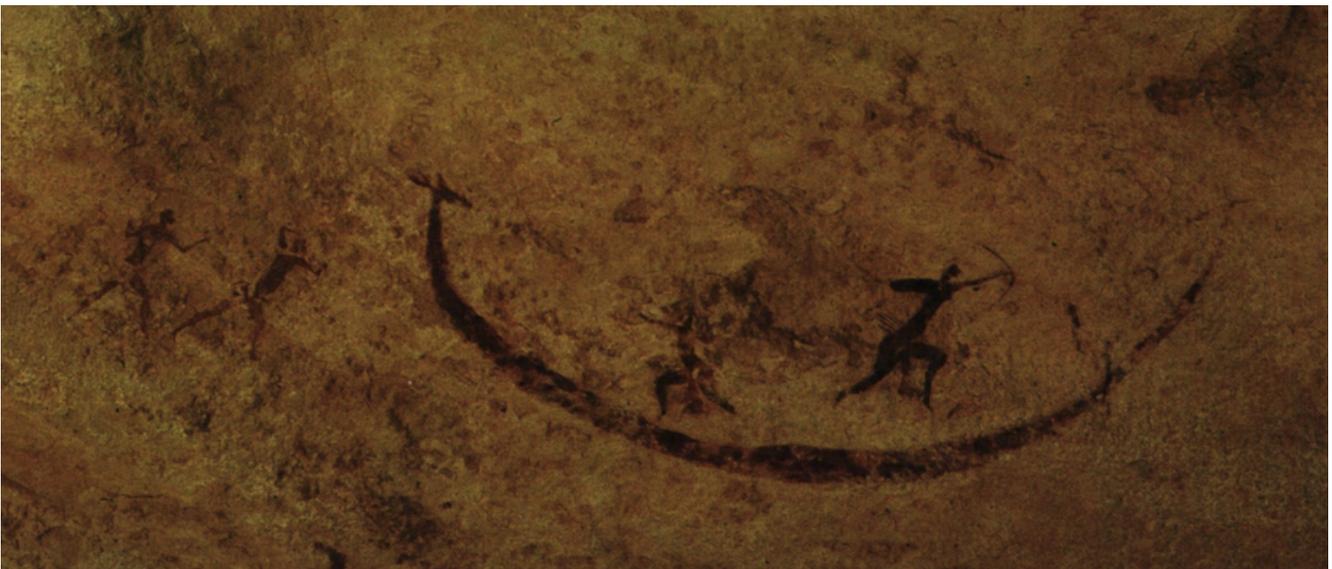


Abbildung 169: Tin Tazarift-Tassili. Bootsdarstellung mit zwei Bogenschützen auf dem Boot. Vor dem Boot laufen Personen. (Quelle: Sebé 1991.).

Der rechte Bogenschütze ist nach rechts orientiert und der linke Bogenschütze zur linken Seite. Von der linken Seite aus laufen zwei Personen auf dieses vermutliche Boot zu.

Eine gewisse Konzentration an Felsbildern der Rundkopfperiode befindet sich im Bereich Tassili-n-Ajjer sowie im Tadrart Akakus.⁶⁸⁶

Zu Beginn dieser Periode sind die Darstellungen noch monochrom, in Rotbraun gehalten.

Die menschlichen Darstellungen sind meist klein, nur die Köpfe sind überproportional groß und rund gehalten. Einige Darstellungen hingegen sind überproportional/überlebensgroß wie u.a. eine 5,5 m große Figur des sogenannten „Marsgott“ in Tassili-n-Ajjer. Die Darstellung ist vermutlich um die 9000 Jahre alt.

⁶⁸⁶ Im April 2014 wurden die Felsbilder zerstört, die zum UNSECO Kulturerbe gehörten.

Diese Darstellungen mit großen runden Köpfen erinnern an die Darstellungen aus Valcamonica, wo bei einigen Abbildungen die Menschen auch große runde Köpfe besitzen. Diese erinnern aber wie schon im Vorfeld erwähnt eher an „Taucherhelme“. Bei einem Teil der Darstellungen ist sogar ein Kopfschmuck vorhanden. Sonst tragen auch diese Figuren Lendenschürze und zum Teil ebenfalls Waffen im Form von Bögen. Im späteren Verlauf dieser Perioden sind die Darstellungen polychrom gemalt (Weiß, Ocker, Gelb, Braun).⁶⁸⁷

Ebenfalls wurden Tiere der Sahara dargestellt, meist Einzeldarstellungen und nur selten in Gruppen, wobei die Tiere auch nicht mehr so belebt wirken. Die Tierarten sind allerdings identisch mit Bubalus, Antilopen, Giraffen, Elefanten sowie Strauße.

Menschen wurden ebenfalls dargestellt und wie schon eingangs beschrieben mit großen runden Köpfen. Szenen zwischen Menschen und Tieren sind selten.

Einen ähnlichen „Rundkopfstil“ findet man in Niger (Djado-Bergland). Die Darstellungen in Niger sind gemalte, aber auch graviert. Sonst kommen gravierte Darstellungen in der Rundkopfperiode eher selten vor. Auch die Motive sind nicht identisch. Die Köpfe sind durch große Kreise gekennzeichnet. In den Kreisen sind geometrische Formen vorhanden, die Augen, Mund und Nase darstellen. Die Ausprägungen dieser Variante sind sehr verschieden. Es gibt über 30 verschiedene Ausführungen davon.⁶⁸⁸ Die Personen haben verschiedene Größen. Diese reichen von minimalistisch (0,20 m) bis hin zu überlebensgroß (8 m). Weitere Unterschiede können auch in der Farbgestaltung ausgemacht werden. Wie in der vorangegangenen Phase werden auch in dieser Periode Tiere dargestellt. Sie wirken allerdings nicht mehr so naturalistisch.

Sekundäre Funde in der Nähe der Malereien im Tassili-n-Ajjer unter den Abris liefern uns heute Einblicke in die damalige Kultur der Künstler. So sind es die Abfälle, die uns heute einen kleinen Einblick in die damalige Speisekarte der Bewohner liefern. Die Tiere lassen dann wiederum Rückschlüsse auf die damalige Vegetation und das Klima zu.

Es dominieren die Darstellungen von Tieren. Diese wurden stilisiert und trotzdem so real ausgeführt, dass sich die Gattung des Tieres determinieren lässt. In einem Teil der Bilder tragen die Tiere (z.B. Ziegen) auch eine Art Halsband. Dies lässt den Schluss zu, dass es sich hierbei um domestizierte Tiere handeln muss.

⁶⁸⁷ Striedter 1984, 53.

⁶⁸⁸ Striedter 1984, 53.

Es handelt sich bei den Tierdarstellungen überwiegend um Einzeldarstellungen. Gruppen kommen ebenfalls vor, allerdings in einer geringeren Anzahl. In diesen Fällen kann es sich auch um Kampfdarstellungen handeln.

Die Darstellungen in Nordafrika sind meist Kombinationen von Darstellungen von Tieren und Menschen. Die Größe der Darstellungen ist ebenfalls unterschiedlich. Die Menschen nehmen dabei offensichtliche Jagdposen ein. Einzeldarstellungen von Tieren kommen ebenfalls vor.

Insgesamt wirken die Darstellungen aus Nordafrika wie Jagddarstellungen.

Auch in diesem Fall treten wieder Parallelen auf, wenn man die Felsbilder aus Nordafrika (meist in Höhlen oder Gebirgen) mit der Felsmalerei aus Spanien (selten unter Abris, oft auf freiliegenden Felsflächen in verschiedenen Höhen) vergleicht. Sie haben einen ähnlichen künstlerischen Stil und identische Motive.

Wie bei den Darstellungen der spanischen Levante werden auch in diesem Bereich keine bestimmten Lagen bevorzugt. Die meisten Darstellungen sind an leicht zugänglichen Stellen und nur wenige in tiefen Höhlen wie in Tan-Zumaitak, Tamrit sowie Auanrhet. In diesen Fällen liegt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um Heiligtümer handeln könnte.

Eine Schlussfolgerung auf die Bedeutung der Darstellungen ist dennoch damit nicht gegeben, da sich selbige Motive ebenfalls an weniger imposanten Stellen wiederfinden lassen. Es wirkt so, als wurde gerade die Stelle gewählt, die sich gut für die Malerei eignete, bevorzugt in der unmittelbaren Nähe zu der Siedlung. Allerdings gibt es auch hier Ausnahmen. Die Bilder befanden sich an jenen Stellen, wo den ganzen Tag über die Sonne einfiel. Man kann davon ausgehen, dass dies bewusst gewählt wurde. In der unmittelbaren Nähe befanden sich schattigere Stellen, die keine Bilder hatten.

Häufig wurden die Bilder der Jagdtiere an jenen Stellen angebracht, wo sich ehemals Wasserstellen befunden haben. Diese ausgewählte Position kann für eine weitere Bedeutung sprechen. Allerdings befinden sich in der Nähe dieser Bilder zum Teil auch welche, die so gar nicht in diesen Kontext passen, wie u.a. Menschen in Gruppen, welche die Hände nach oben strecken. Eventuell liegt aber auch in dieser Geste die weitere Bedeutung. Zeigen diese Menschen möglicherweise in Richtung Himmel und erhoffen sich so Regen? Sind dies die Darstellungen von Gebeten? Anhand der Darstellungen lassen sich keine Rückschlüsse auf die Art der Gebete finden, vorausgesetzt, dass es solche überhaupt sind. Die erhobenen Hände könnten ebenfalls für eine

andere Bedeutung sprechen, die abseits von Gebeten liegt, wie beispielsweise, dass diese etwas halten oder stützen, was nicht ersichtlich ist.

Die Darstellungsweise der Menschen erinnert zum Teil an Reliefdarstellungen aus Ägypten. Die Ausführung ist allerdings so schemenhaft, dass man in dieser Hinsicht auf weitere Rückschlüsse verzichten kann. Die in Ägypten verwendete Standlinie ist nicht vorhanden.

Fernen sind die Darstellungen auch nicht so expressionistisch ausgeführt, wie jene aus der spanischen Levante. Die Themen der Jagd sind identisch.

Die Ausführung der Techniken konnten ebenfalls verschieden sein. Die Gravierungen wurden mit Steinwerkzeugen herausgehauen oder komplett ausgeschliffen.

Wie in der vorangegangenen Periode lebten die damaligen Künstler noch als Jäger und Sammler. Ein Wechsel zum Hirtentum tritt erst gegen Ende dieser Periode ein.

War die Bubalusperiode noch von Gravierungen geprägt, ist für diese die Malerei charakteristisch. Die Darstellungen sind überwiegend szenenhaft aufgebaut. Charakteristisch ist die typische Kopfform, bei der der große runde Kopf gleich in den Rumpf übergeht. Einige menschliche Individuen tragen Körperverzerrungen (u.a. Punkte) wie die Darstellung aus der Grotte von Tanzoumaitak-Tassili. Neben den überdurchschnittlich großen und runden Köpfen treten auch häufig Darstellungen von Maskenträgern auf. Beispiele davon gibt es u.a. aus der Tassili-Region von Auanrhat und Sefar.

Zum Teil kann man auch die Kleidung deutlich erkennen, wie u.a. in Auanrhat. Diese Figur trägt ebenfalls eine auffällige Maske. Es liegen auch Darstellungen vor, wo ausschließlich Masken ohne Träger dargestellt wurden. Diese Szenen bzw. Darstellungen wirken dadurch spirituell. Sie beziehen sich auf den Menschen an sich und nicht auf die Tiere in der Umgebung. Einige Szenen wirken wie ein Tanz und andere zeigen die Ausübung einer Tätigkeit. Bei einigen Darstellungen halten die Menschen Objekte in den Händen. (Abb. 170)

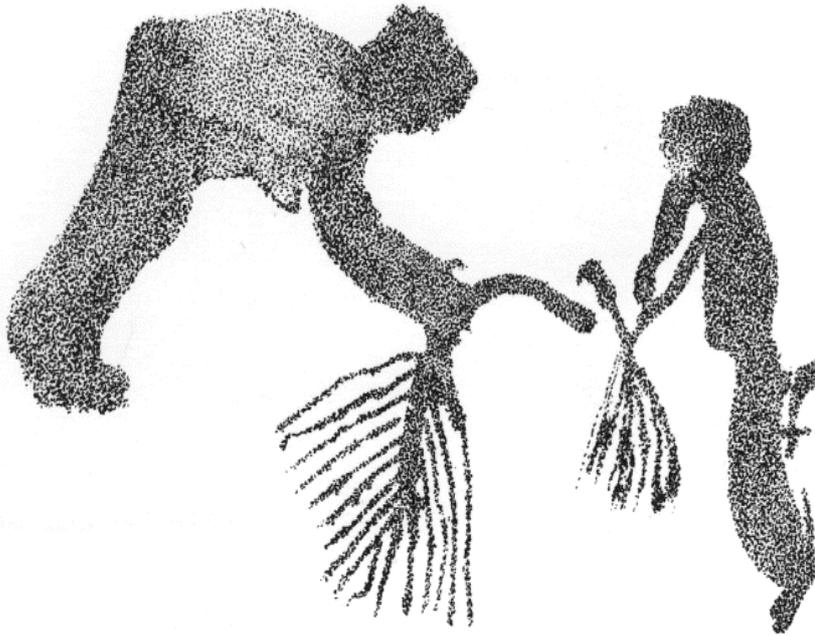


Abbildung 170: Tin Teferiest (Tassili – n – Ajjer). Rundkopfperiode.
Menschen halten Objekte in den Händen (Pflanzen?). (Quelle:
Striedter 1984, 28, Abb. 14.).

10.9. Periode der Rinderhirten-/Hausviehperiode (Bovidane)

Die Rinderhirtenperiode ist gekennzeichnet durch die Darstellung von Rindern. Diese Periode ist jünger als der Bubalus-Antiquus-Stil und der Rundkopfstil. Die Bevölkerung war nicht mehr nur ausschließlich von der Jagd abhängig, sondern hielt ebenfalls Haustiere wie u.a. Rinder. Dies spiegelte sich auch in den Motiven der Darstellungen wider. Zudem lassen sich Rückschlüsse auf die damalige Landschaft ziehen. Die Gebiete um Tassili-n-Ajjer und Acacus müssen eine reiche Vegetation geboten haben, sodass eine Weidehaltung möglich gewesen war.

In der Rinderhirtenperiode findet man neben den Darstellungen von Jagd und Kampf ebenfalls Abbildungen, die das tägliche Leben wiedergeben: Tanz, Behausung, erotische Szenen, Menschen in der Gruppe sowie am Feuer. (Abb. 171)



Abbildung 171: Sefar. Rinderherde und Menschen bei einer Behausung (Rinderzeit). (Quelle: Sebé 1991.).

Die Themen bzw. Darstellungen scheinen komplexer und konzentrieren sich mehr auf Szenen. Nicht das einzelne Bild stand im Vordergrund, sondern ein szenenartiges Motiv, u.a. Ihéren (Nordwest-Tassili), Sefar (Südost-Tassili). (Abb. 172)



Abbildung 172: Ihéren (Tassili-n-Ajjer). Rinderperiode. Zwei Menschen mit einer auffälligen Körperbemalung sitzen zusammen vor einem Gefäß. (Quelle: Striedter 1984, 54, Abb. 38.).

Ob diese Szenen den Alltag wiedergeben oder einzelne Geschichten, lässt sich nicht nachvollziehen. Dabei können die Darstellungen graviert (u.a. Debiren, Terarart-Tassili) sowie gezeichnet sein (Ihéren-Tassili, Tissoukai-Tassili, Uan Muhuggiag).

Die Darstellungen sind meist in Szenen dargestellt, wie u.a. Rinder an einem Seil (Tissoukai-Tassili). Die Art der Darstellungen kann sich von Gebiet zu Gebiet unterscheiden, beispielsweise stammen aus Fada Ennedi-Darstellungen von gefleckten Rindern. Diese wirken nicht so naturalistisch wie jene aus Tassili. Ihre Beine wirken überproportional lang und sehr dünn.

Neben den Tieren wurden auch Menschen dargestellt, zum Teil szenenhaft in Gruppen beim Tanz (Jabbaren-Tassili), mit Objekten in den Händen (Tin Abaniora-Tassili, Sefar-Tassili und Ozaneare-Tassili), aber auch Menschen in Kombination mit Tieren (Tin Tazarift-Tassili). Dabei wirkt ein Teil der Darstellung friedlich, auf einigen sind Bogenschützen (Jabbaren-Tassili) zu erkennen, die ein Rind (Sefar-Tassili) oder ein Mufflon (Ehed-Acacus) erlegen wollen.

Die Personen tragen zum Teil Gegenstände wie Gefäße (Jabaren-Tassili) oder auch Körperschmuck (Tissoukai-Tassili), Waffen (Uan Amil-Acacus) und andere Objekte wie Wedel (Tahilahi-Tassili).

Dies spiegelt sogleich deren Kultur wider.

Bogenschützen werden ebenfalls dargestellt (Tin Tazarift-Tassili, Tin Aboteka-Tassili und Jabbaren) sowie Menschen mit anderen Waffen, beispielsweise Beilen (Sefar-Tassili). Die Darstellungen wirken bewegt. (Abb. 173)

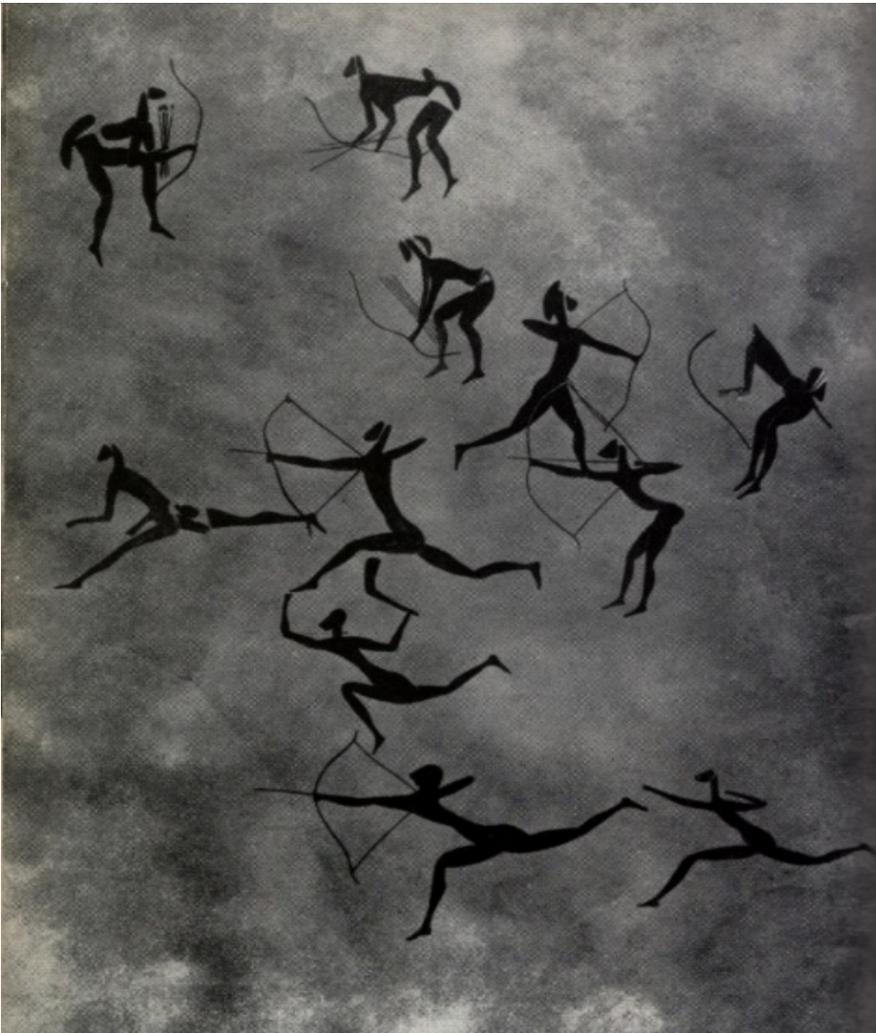


Abbildung 173: Ti-n-Tazarift. Bogenschützen (Rinderzeit). Kampf zwischen zwei Gruppen von Bogenschützen. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 75.).

Tiere konnten auch einzeln dargestellt werden wie u.a. Giraffen (Iheren-Tassili), Antilopen (Tamrit-Tassili), Esel (Jabbaren-Tassili), Elefanten (Wadi Ertan), Flusspferde (Tin Tazarift) sowie Strauße (Iheren-Tassili).

Männer werden in Verbindung mit der Jagd und den Tieren dargestellt, Frauen häufig mit den Kindern und der Behausung. Es lässt sich auf eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung innerhalb der Gesellschaft schließen. Beispielsweise ist eine Siedlung in Bordj Mellala (Algerien) bekannt.

Zu den Funden aus der Siedlung gehörten zahlreiche Silexartefakte (mehr als 20.000 Objekte auf einer Fläche von 2 ha), Reibsteine, Straußeneier, Schmuckstücke sowie Feuerstellen.⁶⁸⁹ Datiert wird diese Siedlung in das 8.–5. Jt. v. Chr.

Der Bubalus erscheint nicht mehr in den Darstellungen.

Neben den üblichen Tieren (u.a. Antilopen, Rinder, Giraffen, Strauße, Esel) werden Menschen mit Pfeil und Bogen dargestellt.⁶⁹⁰ Neben den Jagddarstellungen griff man auch auf Szenen aus dem täglichen Leben, beispielsweise durch Abbildungen der Behausungen, zurück. Es entstanden Darstellungen von Versammlungen von Menschen wie u.a. auch Tanzveranstaltungen.⁶⁹¹

Die Darstellungen von Menschen und Tieren scheinen sich zu ergänzen. Sie sind teils graviert und teils gemalt. Neben den Darstellungen von Menschen wurden nun auch wieder überwiegend Tiere dargestellt. Die Darstellungen wirken sehr szenenhaft und spiegeln das tägliche Leben wider.

Während dieser Zeit gab es auch einen Wandel im gesellschaftlichen Leben: Aus den Jägern und Sammlern wurden Hirten. Tiere wurden domestiziert und bildeten somit ebenfalls einen festen Bestandteil im Leben der Menschen. Häufig wurden Hirten mit Rinderherden dargestellt, aber auch Menschen mit Gegenständen und in und an der Behausung. Das letztgenannte Motiv tritt erstmals auf, als die Menschen sesshaft wurden.⁶⁹² Mit dem gesellschaftlichen Wandel und der Sesshaftwerdung und dem Auftreten der Behausung in der Kunst könnte man annehmen, dass diese nun auch im persönlichen Leben der Menschen eine entscheidende Rolle gespielt hatte.

Eine besondere Szene, vermutlich die Darstellung eines Bootes, auf welchen sich zwei Menschen mit Pfeil und Bogen befinden, stammt aus Tin Tazarift-Tassili. Vor dem Bug des Bootes befinden sich zwei weitere Personen, die den Anschein erwecken, als würden sie die Krieger im Boot angreifen wollen. Für den Fall, dass es sich bei der Darstellung um ein Boot handeln sollte, stellt sich die Frage, welcher Bootstyp dargestellt wird. Der Fundkomplex befindet sich knapp 900 km vom Mittelmeer entfernt. Die einstige landschaftliche Situation der Region unterscheidet sich im Vergleich zur heutigen. Zu diesem Zeitpunkt war das Gebiet nicht trocken, sondern wasserreich, wie die Darstellungen der Wildtiere widerspiegeln. Es könnte sich daher gut um die Darstellung eines Bootes auf einem Fluss handeln, wengleich es sonst keine maritimen Motive wie Fische oder Fischfang gibt.

⁶⁸⁹ Tixier 1978, 177.

⁶⁹⁰ Striedter 1984, 54.

⁶⁹¹ Striedter 1984, 54.

⁶⁹² Striedter 1984, 54.

Eine weitere Darstellung einer sogenannten Piroge stammt aus Auanrhet. Es handelt sich hierbei vermutlich um eine Flusspferdjagd aus der Rinderhirschenzeit. Zu sehen sind in der gesamten Darstellung drei Flusspferde sowie drei Pirogen.⁶⁹³ (Abb. 174)



Abbildung 174: Auanrhet. Flusspferdejagd (Rinderzeit). (Quelle: Lhote 1958, 100, Abb. 51.)

Eine ähnliche Darstellung eines Bootes mit Besatzung stammt aus dem Chad und datiert ebenfalls in diese Periode.⁶⁹⁴ Bei dieser Darstellung befinden sich insgesamt fünf Personen zusammen in einem Boot, wobei sich drei in der Mitte des Bootes aufhalten und jeweils eine am Bug und Heck steht. Im Vergleich zu den anderen Personendarstellungen ist die Person, welche sich auf dem Bug stehend befindet, bedeutend größer als die restlichen.

In den Abris selbst wurden neben den Zeichnungen auch Knochen von Krokodilen und Fischen gefunden.⁶⁹⁵

⁶⁹³ Lhote 1958, 100; Abb. 51.

⁶⁹⁴ Vgl. Coulson/Campbell 2001, 202 fig. 241.

⁶⁹⁵ Vgl. Coulson/Campbell 2001, 202 fig. 241.

Der Beginn dieser Periode datiert vor ca. 7500 Jahren und dauerte bis zu der „Wüstenbildung“ in der Sahara vor ca. 4000 Jahren an.

10.10. Pferdeperiode

Der Rinderhirtenperiode schließt sich die Pferdeperiode/(Equiden-Phase) an. Charakterisiert ist diese durch Pferde und Wagen. Die großen Wildtiere werden nicht mehr dargestellt mit Ausnahme von einigen Elefantendarstellungen. Neben Pferden werden Rinder, Mufflons und Hunde dargestellt. Eine Veränderung im Klima ließ die Großwildbestände abnehmen.⁶⁹⁶

Die Menschendarstellungen in dieser Phase sind charakterisiert durch einen schmalhüftigen Körperbau, wobei dieser aus zwei mit den Spitzen einander zugewandten Dreiecken besteht.

10.11. Kamelperiode

Daran anschließend folgt die Kamelperiode, charakterisiert durch die Darstellung von Kamelen, Oryxantilopen, Antilopen, Ziegen, Zebra, Strauße und Zebu. In einigen Gebieten sind noch Darstellungen von Giraffen vorhanden (Aïr, Adrar der Iforas).

Der Stil wirkt nicht mehr so naturalistisch. Menschen werden als Bogenschützen dargestellt.⁶⁹⁷

Das Kamel als Reit- und Lastentier symbolisiert zugleich die Austrocknung des Gebietes.

Innerhalb der einzelnen zeitlichen Perioden lassen sich Besonderheiten anhand der Darstellungsweise festmachen. Unter anderem findet man während der Bubalus- und Rinderhirtenzeit keine reinen Kampfdarstellungen – jedoch Jagddarstellungen.

Kampfdarstellungen erfreuen sich erst ab der Pferdeperiode zunehmender Beliebtheit.

Weitere Unterschiede lassen sich anhand des „Themas“ festlegen.

⁶⁹⁶ Striedter 1984, 57.

⁶⁹⁷ Striedter 1984, 60 – 61.

11. Techniken

Es handelt sich dabei um Gravierungen sowie um Malereien, die nur selten zusammen auftreten.

In manchen Regionen treten ausschließlich Gravierungen und in anderen nur Malereien auf.

Bei der Gravierung kann man zwei unterschiedliche Techniken unterscheiden (gezogener sowie geschlagener Strich).

Der Großteil der Darstellungen besteht aus dem Umriss und einer Ausgestaltung der Innenfläche.

Einige Darstellungen kommen auch ohne diese Innenausarbeitung aus. Bei der Gestaltung der Innenfläche kann man zusätzlich zwischen einer linearen (z.B. Struktur der Haut des Tieres) und einer flächigen Ausarbeitung unterscheiden.

Es wird angenommen, dass die Technik der Malerei jünger ist als die Gravierung.

Grabungen ergaben auch die Erkenntnis, dass die Abris zum Teil eine Zeit lang als Aufenthaltsort dienten.

12. Darstellungen/Motive

Bei den Darstellungen der Jagd und den Kämpfen untereinander fällt auf, dass diese von anscheinend männlichen Individuen ausgeführt wurden. Im Umkehrschluss könnte dies darauf hindeuten, dass zu jener Zeit schon eine gewisse „Arbeitsteilung“ bestanden hatte. Die Darstellungen beschränken sich nicht nur auf die Jagd, sondern es werden auch sexuelle Szenen, u.a. in Tassili-n-Ajjer, dargestellt in Form eines kopulierenden Paares. (Abb. 175)



Abbildung 175: Tassili n'Ajjer (Algerien). Paar während des Koitus (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 56, Fig. 49.).

Aus den Akakus Bergen stammt ebenfalls eine Koitusszene. Die menschlichen Wesen tragen dabei Hundeköpfen.

Gegenstände wie Boote, Pflanzen, Netze, Waffen, Kleidung, Schmuck, Stöcke sind lediglich Beiwerke zu menschlichen und tierischen Figuren und bilden keine eigenständigen Motive. Es lassen sich auch gewisse „Vorlieben“ ausmachen: z.B. Elefant (Habeter III), Kopf eines Wollschafes (Habeter III), Altbüffel (Fezzan), Maskenträger als Hirte (Habeter III c, Fezzan), Jägerdämonen (Habeter II) sowie Maskentänzer und eine Frau der „Rundköpfe“ (Auanrhet, Tassili), Masken (Sefar) sowie Strauße im Gatter (Habter III c).

Es zeichnen sich gewisse „Vorlieben“ für bestimmte Motive ab sowie Kombinationen von beispielsweise Hornträgern mit geometrischen Darstellungen. Diese Kombination ist auch schon aus den Darstellungen der spanischen Levante bekannt.

Die Darstellungsmotive lassen sich in drei Typen einteilen: geometrische Formen (Linien, Striche, Punkte), zoologische Motive sowie anthropomorphe Figuren.

Neben Menschen und Tieren wurden auch Gegenstände dargestellt, die aufgrund der Wiedergabe eine bestimmte Bedeutung für die damaligen Künstler bzw. den damaligen Menschen gehabt haben müssen. In Kombination mit Bodenfunden (z.B. Darstellung einer Waffe und Fund von diesem Typen) lassen sich reale Lebensbedingungen wiedergeben.

Zu den gegenständlichen bzw. unbelebten Motiven gehören u.a. Pfeil und Bogen. Diese Objekte treten in Zusammenhang mit Menschendarstellungen auf. Weitere Beispiele sind u.a. Waffen (Beil, Axt, Dolch). (Abb. 176)

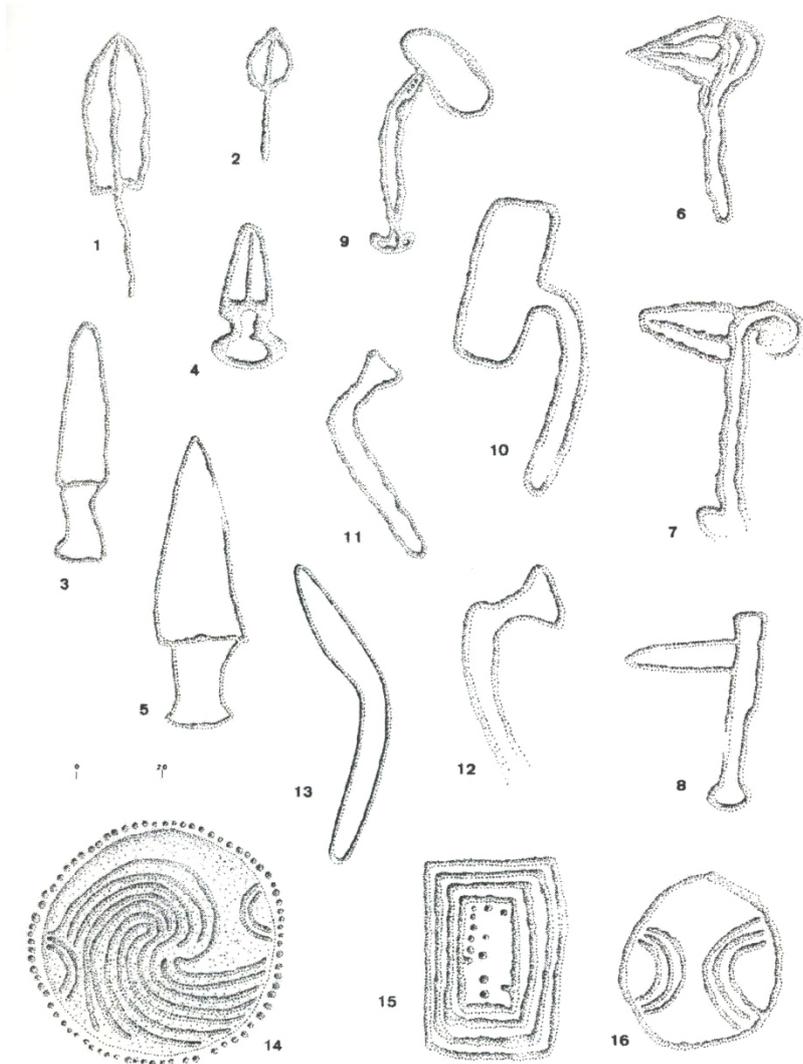


Abbildung 176: Oukaimeden. Verschiedene Waffendarstellungen.
(Quelle: Rodrigue 2009, 137, Planche 35.).

Interessant ist dabei die Tatsache, dass die dargestellten Stabdolche denen aus Europa entsprechen (Typ Carrapatos und El Argar).⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Heckendorf 2008, 220; vgl. Züchner 1998, 300.

Die Darstellung von Waffen auf künstlerischen Objekten ist keine Seltenheit. Beispielsweise gibt es frühbronzezeitliche gravierte Darstellungen von iberischen Waffen auf Grabdeckplatten in Portugal.⁶⁹⁹ Felsbilder aus Vallée des Merveilles⁷⁰⁰ zeigen ebenfalls verschiedene Waffendarstellungen.

Neben den Waffen wurden stilisierte Tiere, Menschen, geometrische Formen sowie Dinge des Alltages, wie Sichel und Pflüge, dargestellt. Diese beschreiben zugleich das „Bäuerliche Leben“ der damaligen Künstler. Es werden ebenfalls Waffen wie u.a. Dolche/Stabdolche⁷⁰¹ dargestellt. Diese treten alleine auf ohne jeglichen Bezug.⁷⁰² Bei den Stabdolchen handelt es sich um ein reines Prestigeobjekt, welches zugleich eine Elite kennzeichnet. Dabei entsprechen die Stabdolche auf den Abbildungen dem Typ Carrapatos und El Argar.⁷⁰³ Es zeigen sich somit Verbindungen zu der iberischen Halbinsel und sie geben ferner Hinweise auf die Datierung.

Weiterhin zeigen sich Parallelen in den Darstellungen von Waffen zwischen Mount Bégo und den Darstellungen aus dem Atlas-Gebirge in Marokko. Anhand der Motive stellt sich dabei allerdings auch die Frage, ob die Motive oder die Gegenstände, wie beispielsweise die Waffen, „importiert“ worden sind.

Es werden Menschen bei Handlungen, wie z.B. dem Koitus, dargestellt (z.B. Tassili-n-Ajjer), aber auch laufend, sitzend, tanzend, rennend und stehend.

Die damalige Kultur stand daher im Vordergrund. Eventuell wurden auch hier mithilfe der Darstellungen kleine Geschichten erzählt und so weitergegeben.

Neben den Darstellungen von Menschen und Tieren fand man auch zahlreiche geometrische Motive.

Die Auswahl des Dargestellten ähnelt den Motiven der spanischen Levante. Es wurden vorwiegend Linien, Striche, Ovale, Kreise, Punkte, Vierecke, Dreiecke, Schalen, konzentrische Ringe, Spiralen und Mäanderformen verwendet. Dabei ist festzuhalten, dass Kreise und Spiralen im Allgemeinen sehr häufig vom Neolithikum bis in die Bronzezeit auftraten. Kreise sowie Spiralen werden gerne mit Regen oder einen Regenzauber in Verbindung gebracht. Eine weitere mögliche Deutung liegt im Bereich der Astronomie (Sonne-Mond-Steine).

⁶⁹⁹ Hoernes 1925, 215 Abb. 1

⁷⁰⁰ In der unmittelbaren Nähe bei Rocamadour im Dép. Lot, u.a. mit Malereien von Cerviden und Pferden.

⁷⁰¹ Stabdolche sind in Europa die Leitform der frühen Bronzezeit.

⁷⁰² Vgl. Heckendorf 2008, 220; Abb. 88; 89.

⁷⁰³ Vgl. Heckendorf 2008, 220.

Die geometrischen Darstellungen sind ebenfalls nicht nur auf Nordafrika beschränkt, sondern in ganz Afrika verbreitet.

12.1. Datierung der Darstellungen

Bieten sich keine naturwissenschaftlichen Methoden an, kann die relative Chronologie hier eine Anwendung finden. Bei der relativen Chronologie von Gravierungen spielen besondere Faktoren eine entscheidende Rolle und tragen dazu bei, diese zu bestimmen. Zu diesen Faktoren gehören die Patina, der Stil der Darstellung, die dabei angewandte Technik, die Dimension sowie das Motiv an sich. Sollten sich mehrere Motive an derselben Stelle befinden, kommt ein weiterer Faktor dazu, nämlich die Überlagerung.

Hinweise auf die relative Datierung liefern auch die Motive, wie u.a. die Tierarten, welche dargestellt (Pferd, Rind, Kamel) wurden. Beispielsweise wie schon für die spanische Levante erwähnt, liefert die Darstellung von doppelt S-förmig geschwungenen Recurve- oder Reflexbögen Anhaltspunkte für die Datierung im 4. oder 3.Jt. v.Chr.⁷⁰⁴

Ein weiteres Mittel zur Datierung ist die Stärke der Patinierung an den Felsbildern.

Die Felsbilder absolutchronologisch zu datieren ist schwierig. Nur sehr selten fand man wie u.a. in Tadrart Accacus (Libyen)⁷⁰⁵ ein herabgefallenes Stück eines Felsbildes in einer datierbaren Fundschicht.

13. Plastiken

Wie bereits erwähnt, wurde die Partialkunst z.T. sehr naturalistisch und daher entsprechend genau dargestellt. Dazu steht im Gegensatz die neolithische plastische Kleinkunst. Zwar meist zur selben Zeit entstanden, ist diese aber schematisch und abstrakt in der Ausführungsweise. Dabei wurden Menschen, wenn auch in stark abstrahierter Form (Tabelbalet-Nord-Tassili), und Tiere, wie u.a. Rinder (Hoggar), dargestellt. Eine gewisse Konzentration zeichnet sich im Bereich der Zentralmassive des Hoggar sowie Tassili ab.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Risch / Meller 2015, 119.

⁷⁰⁵ In heutigen Libyen an der Grenze zu Tassili-n-Ajjer. Laut UNESCO-Karte umfasst das Gebiet eine Fläche von 3923,9613 ha.

⁷⁰⁶ Camps-Fabrer 1978, 247.

In einem Fall wurde die Figur in einem Abri (Jabbaren-Tassili) zusammen mit neolithischen Werkzeugen und Holzkohle gefunden. Datiert wurde der Komplex mithilfe von Holzkohle auf 3500 +/- 200 v. Chr.⁷⁰⁷

Bei den ca. 40 gefundenen Objekten handelt es sich um 11 anthropomorphe Darstellungen (27,5%).⁷⁰⁸ Die anthropomorphen Darstellungen stammen alle aus dem Gebiet nördlich von Tassili: acht Objekte aus Tabelbalet (am Rande des östlichen Großen Erg), zwei Darstellungen aus dem Wadi Iler und dem Eerg Issaouane-n-Irraaren sowie eine Darstellung aus dem Puits de Ouan Sidi.⁷⁰⁹

Bei der Darstellung aus Ouan Sidi handelt es sich um einen sogenannten Heiligen Stein mit Menschenkopf. Der Stein besitzt eine längliche Form.

Am häufigsten wurden zoomorphe Plastiken hergestellt, wie u.a. vier Widder (Tadjentourt, Tamentit, Tabelbala), elf Hornträger (Silet, Jabbaren, Tanitir, Wadi Hed, Anou oua Lelioua, Fort Flatters, Djanet).⁷¹⁰ Weitere Tierarten waren u.a. Antilopen (Zaouatallaz-Tassili, Imakassen, Tissoukai-Tassili), ein hasenartiges Tier (Adjefou) und ein Nagetier (Anou oua Lelioua im Erg d 'Admer).⁷¹¹ Eine Darstellung vom Tassiliplateau erinnert an einen Mistkäfer und zwei Darstellungen (Sadjefour, Edehi) sind unbestimmbare Säugetiere.⁷¹²

Einige verzierte Objekte weisen geometrische Verzierungen auf wie u.a. ein omphallusförmiger Stein aus Edrichinga.⁷¹³

Eine genaue Datierung ist kaum möglich.

⁷⁰⁷ Camps-Fabrer 1978, 247.

⁷⁰⁸ Camps-Fabrer 1978, 247.

⁷⁰⁹ Camps-Fabrer 1978, 246.

⁷¹⁰ Camps-Fabrer 1978, 247.

⁷¹¹ Camps-Fabrer 1978, 248.

⁷¹² Camps-Fabrer 1978, 248.

⁷¹³ Camps-Fabrer 1978, 249.

Teil III „Vergleichende Auswertung“

14. Norditalien, Nordafrika und die spanische Levante im Vergleich

Erste augenfällige Unterschiede in den Darstellungen bestehen hinsichtlich ihres Anbringungsortes und des geographischen Kontexts. Die Felsbilder in Norditalien befinden sich entlang einer wichtigen Nord-Süd-Passage durch die Alpen, somit an einem zentralen Nadelöhr dieses Verbindungswegs, und waren damit für ein breites „Publikum“ frei zugänglich. Sie wurden dabei direkt in den anstehenden Felsen eingraviert.

Felsbilder in Nordafrika wurden vor allem in den Gebirgen und Hochplateaus (u. a. Tassili) der Zentralsahara sowie im Atlasgebirge angefertigt. Genutzt wurden dafür Felsüberhänge. Je nach ihrer Entstehungszeit wurden sie entweder graviert oder gemalt.

In der spanischen Levante wurden ebenfalls Felsüberhänge, sogenannte Abris, für die Anbringung der Felsmalereien genutzt. Diese befanden sich allerdings im Hinterland, vornehmlich an Schluchten, an entlegenen und nicht von Weitem einsehbaren Stellen. Die Felsbilder wurden ausschließlich gezeichnet.

In allen drei Regionen wurden die Fundkomplexe über eine längere Zeitspanne hinweg aufgesucht und dekoriert.

Im norditalienischen Valcamonica datieren die frühesten Darstellungen um ca. 10 000 v. Chr. und stammen damit aus der Zeit des Spätpaläolithikums. Charakteristisch für diese frühe Phase sind verhältnismäßig große Darstellungen von Hirschen, welche von Lanzen getroffen wurden.

Dieser Zeitraum entspricht in etwa der nordafrikanischen Bubalus-/Jägerperiode der Felsbilder, benannt nach ihrem Leitmotiv, dem Bubalusrind. Weitere Motive zu der Zeit waren u. a. Krokodile, Nilpferde, Antilopen, Gazellen sowie Geparden. Im Tassili (Wadi Djerat) war ein „Zentrum“ der Felskunst. Die Darstellungen wurden graviert. Die Darstellungen der spanischen Levante lassen sich in verschiedene Phasen einteilen. (Abb. 177)

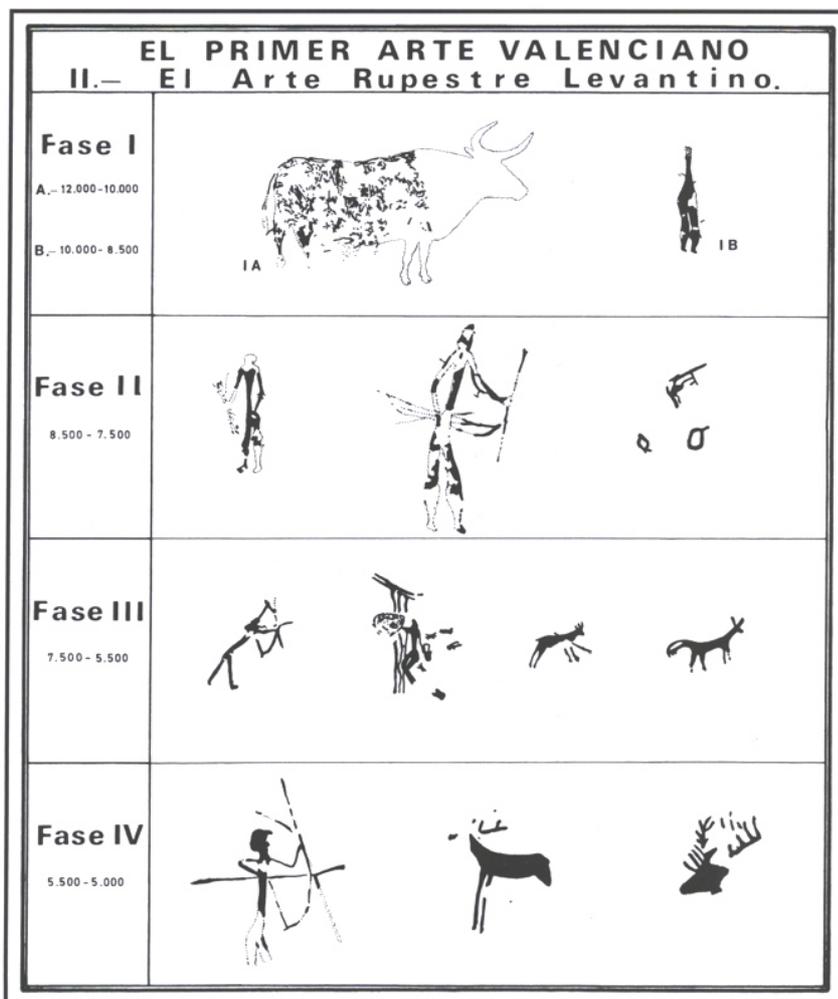


Abbildung 177: Spanische Levante. Verschiedene Phasen der Darstellungen der Felskunst. (Quelle: nach Pérez 2007, 89, Fig. 1.)

Dabei entspricht die Phase 1A zeitlich den frühen Darstellungen in Nordafrika und Valcamonica. Auch in diesen Fall wurden die Tiere und Menschen verhältnismäßig groß dargestellt, wie Beispiele aus den Cuevas de la Araña aufzeigen. Der Erhaltungszustand der Darstellungen ist als sehr schlecht zu bewerten.

Nimmt man die neueren Datierungen von Nordafrika für die Rundkopfperiode als Ausgangspunkt, so datieren auch diese Darstellungen ebenfalls in diesen Zeitabschnitt, da neuere Datierungen der „Rundkopf“-Periode auf ein Alter von 9 000–10 000 Jahren hinweisen.⁷¹⁴ Typische Motive für diese Periode waren menschliche Darstellungen mit auffällig runden Köpfen, die nicht mehr graviert, sondern auf den Fels gemalt wurden. In Jabbaren in Nordafrika findet sich eine Darstellung eines Mischwesens mit dem Körper eines Elefanten und dem Kopf einer Antilope⁷¹⁵, die in die

⁷¹⁴ di Lernia 2017.

⁷¹⁵ Lhote 1958, 97 Abb. 44.

Rundkopfperiode datiert. Das Motiv ist nicht nur aufgrund seiner Größe von annähernd 2 m eine Besonderheit, sondern unterscheidet sich auch von den europäischen Mischwesen insofern, als dass Letztere Tier-Mensch-Hybriden darstellen, während hier eine Mischung verschiedener Tiere zur Darstellung kommt.

Die neolithische Phase brachte in allen drei Fundregionen Veränderungen mit sich, die sich auch in der Kunst niederschlugen. Besonders interessant ist dabei ein Vergleich der für diese Phase in Norditalien typischen „Adoranten“ mit in ihrer Erscheinung ähnlichen Beispielen in Nordafrika, die dort in Forschung und Literatur indes unter „Götter“-Darstellungen firmieren.

Der sogenannte „große Gott von Séfar“ mit erhobenen Händen datiert in die Rundkopfzeit, die wie erwähnt möglicherweise früher datiert als bislang angenommen und damit zeitgleich mit den Adoranten aus dem Valcamonica wäre. Eine weitere Parallele lässt sich zwischen den „gehörnten“ Darstellungen des Neolithikums aus verschiedenen Fundregionen ziehen. So erinnert die erwähnte sogenannte „Teufelsszene“ von Bedolina in Capo di Ponte im Valcamonica an nordafrikanische Darstellungen der Rundkopfperiode. Bei einer davon aus Jabbaren handelt sich um mit auffälligen Lendenschurzen bekleidete menschliche Figuren mit Hörnern, welche zum Teil Objekte in den Händen halten, die eventuell Musikinstrumente darstellen könnten.⁷¹⁶ Dies und die Darstellungsweise suggerieren, dass diese Personen tanzen. Eine weitere in die Rundkopfzeit datierende Darstellung aus Auanrhet zeigt eine weibliche Person ebenfalls mit Hörnern, welche in der Literatur als die „Weiße Dame“ oder die „Gehörnte Göttin“ bezeichnet wird.⁷¹⁷

Auch aus der spanischen Levante (Pla de Petracos V; makro-schematischer Stil) ist die Darstellung eines „Mischwesens“ mit erhobenen Armen bekannt, die an eine Beterfigur erinnert. Die Figur ist von geschlängelten Linien und Punkten umgeben sowie in Gesellschaft einer weiteren menschlichen Figur darüber, die ebenfalls mit erhobenen Armen, jedoch weitaus kleiner dargestellt ist. Eine ähnliche anthropomorphe Darstellung stammt aus Vall de Laguar (Barranc de l'Infern). Auch in diesem Fall ist die Darstellung durch die erhobenen Hände charakterisiert.

Ebenfalls zu der Kategorie „Mischwesen“ zählt der sogenannte „Bruixot“ aus La Sarga.

Darstellungen von Mischwesen bzw. von Personen, die eine Art Maske tragen, treten somit bei dem drei Fundkomplexen Nordafrika, spanische Levante, Valcamonica sowie später dann in bronzezeitlichen Darstellungen in Skandinavien auf.

⁷¹⁶ Vgl. Lhote 1958, 90 Abb. 37.

⁷¹⁷ Vgl. Lhote 1958, 104 Abb. 54.

Die Darstellungen des Neolithikums in der spanischen Levante umfassen hauptsächlich Szenen der Jagd – Menschen mit Pfeil und Bogen sowie Vierfüßler – aber auch geometrische Zeichen und Symbole. Die geometrischen „Gebilde“ u. a. von La Cova de Gargán und Xodos (Castelló de la Plana) erinnern dabei an die neolithischen Darstellungen im Valcamonica. (Abb. 178)

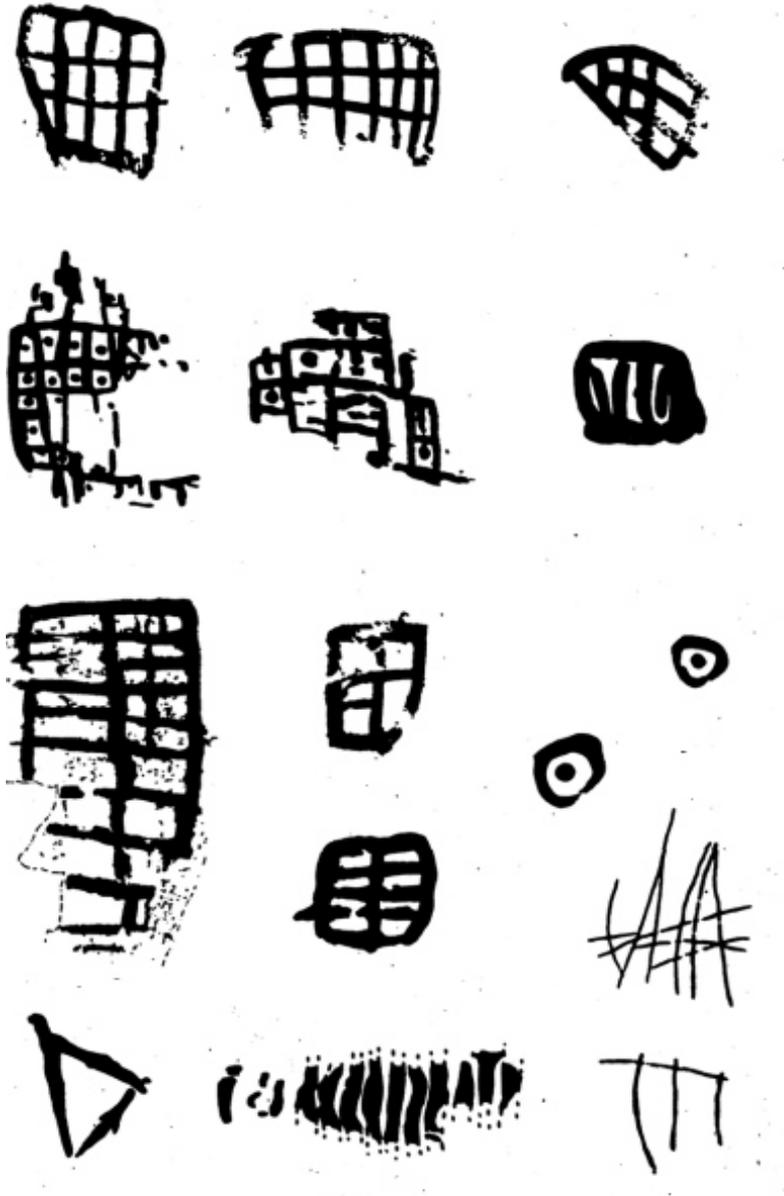


Abbildung 178: La Cova de Gargán.
Geometrische Gebilde. (Quelle: R. Viñas/ E.
Sarriá / A. Alonso, 1983, 313, Fig. 5.).

Insgesamt betrachtet sind die Darstellungen sehr schemenhaft. Gegen Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. wurden zudem im Gebiet von Valcamonica Menhire aufgestellt. (Abb. 179 - 180)



Abbildung 179: Valcamonica. Menhire mit Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun).



*Abbildung 180: Valcamonica. Detaildarstellungen. Menhire mit Darstellungen.
(Foto: Ingmar M. Braun).*

Diese fehlen bei den Fundkomplexen der spanischen Levante sowie in Nordafrika.

Vom Stil der Darstellungen sowie auch hinsichtlich der Motivauswahl ähneln sich die Fundkomplexe aus Spanien (Neolithikum) und Nordafrika (Rinderhirtenperiode/Neolithikum) stark, auch wenn sie sich in der Technik unterscheiden. In beiden Fällen liegt das Hauptaugenmerk auf Motiven der Jagd und des Kampfes. Die Bilder bzw. Darstellungen sind dabei polykonisch aufgebaut; in dieser Zeit übertreffen in beiden geographischen Räumen die Jagdmotive in der Anzahl noch die Kampfdarstellungen (Mensch gegen Mensch). Aber auch andere Themen aus dem täglichen und rituellen Leben wurden in beiden Fundkomplexen in dieser Zeit thematisiert. Auch Kinderdarstellungen sind vertreten. Die Motive wirken sehr bewegt und belebt, aber ohne Anwendung einer erkennbaren Perspektive.

Besonders deutlich werden die stilistischen Ähnlichkeiten in der Darstellungsweise der Menschen im direkten Vergleich der Felsbilder aus der Valltorta-Schlucht mit jenen aus Tassili-n-Ajjer. Dabei stellt sich allerdings die Frage, warum manche Motive relativ oft und andere nur gelegentlich verwendet wurden. Bei den Felsbildern der spanischen Levante fällt auf, dass überwiegend Cerviden dargestellt wurden. Schaut man sich die unmittelbare Umgebung der Darstellungen an – mitten im Wald, in unmittelbarer Nähe zu ehemaligen Flussläufen – so wird deutlich, warum. Man

sich gut vorstellen, dass die Menschen die in der bewaldeten Region beheimateten Lebewesen – Cerviden – bejagten und dabei beobachteten und folgerichtig auch darstellten.

Zeichen und Symbole treten in allen Fundkomplexen auf. Die Deutungen bzw. Bedeutungen sind vielfältig und können sich auch je nach Region marginal unterscheiden, denn möglicherweise erfolgte die Anbringung aus unterschiedlicher Intension.

In Spanien setzte sich in der Kupfer- und Bronzezeit die Tradition der Felsbilder (u. a. Campo Lameiro⁷¹⁸) im Nordwesten der Halbinsel fort, aber einige Beispiele stammen auch aus dem Bereich der spanischen Levante, u. a. der Reiter mit Helm aus der Gasulla-Schlucht/Cingle de la Remigia. (Abb. 181)



Abbildung 181: Cingle de la Remigia (Gasulla-Schlucht). Reiter mit Helm (Bronzezeit) (Foto: Daniela Groth, Valltóra Museum).

Abgesehen davon sind bronzzeitliche Felsbilder allerdings selten in diesem Raum, wohingegen die Siedlungsarchitektur, etwa mit Siedlungen der El Argar-Kultur⁷¹⁹, u. a. La Almoloya im Südosten des Landes in der Region von Murcia, in den Vordergrund tritt. In dieser stadtförmigen Siedlung mit Gräbern⁷²⁰ finden sich Überreste von verputzter, mit Stuck verzierter und mit Motiven geschmückter Palast- bzw. Wohnraumarchitektur. Bei den gewählten Motiven handelt es sich um geometrische Muster, aber auch Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt kommen vor. Diese geschmückten Räume könnte man als eine Weiterentwicklung der Felskunst im spanischen Raum ansehen.

⁷¹⁸ Vgl. Kühn 1970 / 1973.

⁷¹⁹ Die El Argar-Kultur war im Südosten des Landes verbreitet und ging aus der früheren Los Millares-Kultur hervor. Die namensgebende Fundstelle ist die Höhsiedlung El Argar in der heutigen Provinz von Almería. Weitere Fundkomplexe der Kultur sind u. a. La Bastida de Totana, Tira del Lienzo sowie Fuente Álamo.

⁷²⁰ Vgl. Lull/Micó/Rihuete/Risch 2015.

Während der Kupferzeit kamen im Gebiet von Valcamonica ebenfalls neue Motive in den Darstellungen hinzu, u. a. Sonnensymbole, Pflug, „Hellebarden“⁷²¹, Äxte, Rinder, Ziegen, Schweine sowie Ziegen.⁷²² Erste Darstellungen von Wagen treten ebenfalls auf. Im Bereich der spanischen Levante wurden nun neben den üblichen Jagdszenen (Bogenschütze mit Pfeil und Bogen) ebenfalls Sonnensymbole graviert (u. a. in Abrigo de la fuente de Selva Pascuala, Las Covachicas, Letreros de los Mártires, Izquierda Estrecho de Santonje, Molinos I–II, Mas de Patriciel I, Vall de Mamet II, Vall de Caballé I, Vall de Mamet I, Benizar V, Benizar IV, Villar del Humo).

In der anschließenden Bronzezeit waren in Valcamonica nun die Waffen als Einzelmotive dargestellt, ohne dass sie von einer menschlichen Figur getragen werden, und im Motivkatalog treten weitere Kulturobjekte wie Webstühle und Szenen aus dem Ackerbau, Metallverarbeitung hinzu. Weitere Neuerungen unter den Bildmotiven dieser Zeit sind Pferdedarstellungen sowie die bereits diskutierten „topografischen Karten“.⁷²³

In Nordafrika erstreckt sich die nach dem Wandel im Leitmotiv in den Darstellungen benannte Rinderhirten-/Hausviehperiode (Bovidane) in der Felsbildkunst vom europäischen Neolithikum bis in die europäische Bronzezeit. Interessant ist dabei allerdings die Darstellung von Stabdolchen, die den europäischen Beispielen entsprechen (Typ Carrapatas und El Argar).⁷²⁴ Zu dem Zeitpunkt änderten sich jedoch auch dort die im Vordergrund stehenden Motive, indem in der nach dem Leitmotiv benannten Pferde-Periode zweirädrige, von Pferden gezogene Wagen, die in flächiger Malerei in Rot oder Weiß ausgeführt sind, auftreten. Zu den beliebten Szenen gehören u. a. lebhaftere Darstellungen mit Pferden, teilweise in vollem Galopp (z. B. aus Ti-n-Abotéka, Aftoun, Tamadjert, Teschuinat VI). Auch Schafe sind unter den Tierarten, die in dieser Zeit in Nordafrika gerne in der Felskunst dargestellt wurden. Der Mensch wird weiterhin abgebildet, allerdings sehr stark stilisiert und nun immer öfter zum Kampf mit Lanzen bewaffnet (Nafeg). Auch andere Waffen wie Dolche wurden dargestellt und liefern gute Grundlagen für eine Datierung anhand typologischer Vergleiche.

Jedoch wurde auch das alltägliche zivile bzw. kultische Leben dargestellt: Eine szenische Darstellung aus Oued Imirhou mit stark stilisierten Tieren und Menschen scheint wie eine Tanzszene, und Darstellungen aus Ahelef und Tamadjert zeigen Menschen im Inneren einer Hütte.

⁷²¹ David u.a. 2007, 283.

⁷²² Grünig 2012, 17.

⁷²³ U. a. Pia d'Ort-Le Crus (Capo di Ponte), Seradina I-Ronco Felappi (Capo di Ponte).

⁷²⁴ Heckendorf 2008, 220; vgl. Züchner 1998, 300.

In dieser Zeit fanden zudem in diesem Gebiet Übermalungen von Felsbildern früherer Epochen statt: So wurde u. a. in Séfar Darstellungen aus der Rundkopfperiode mit Mufflons, Straußen und Menschen übermalt.

Ein Vergleich zwischen den Fundregionen zeigt wenig überraschend, dass Krieger, Waffen und Kampfdarstellungen zu den zu den beliebten Motiven der Bronzezeit gehörten. Auch tritt in dieser Zeit das Pferd überall in den Darstellungen auf, entweder für sich stehend oder als Zugtier in (ebenfalls neu auftretenden) Wagendarstellungen.

In der Eisenzeit ändern sich erneut die Darstellungen in Valcamonica. Es dominieren nun Darstellungen des täglichen bäuerlichen Lebens, des Handwerks sowie bewaffneter Zweikämpfe. Zudem werden außer den Krieger selbst auch deren Gefangene dargestellt. Darstellungen mit gefiederten Helmen weisen dabei auf etruskische Einflüsse hin.⁷²⁵ Zu den besonderen Darstellungen gehören die Gebäude, Fußabdrücke, Labyrinth sowie die „Rose von Cammuna“.

Trotz ihrer äußerlichen Ähnlichkeit der eisenzeitlichen helmtragenden Kriegerdarstellungen aus dem Valcamonica mit nordafrikanischen Beispielen der Rundkopfperiode sind diese, wie die bereits erwähnte Neudatierung⁷²⁶ Letzterer zeigt, nicht zeitgleich, sondern vielmehr deutlich jünger.

Es stellt sich dabei die Frage, welchen Zweck diese „Helme“ erfüllen sollten. (Abb. 182 - 185)

⁷²⁵ Grünig 2012, 29.

⁷²⁶ di Lernia 2017.



Abbildung 182: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 183: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun)



Abbildung 184: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun).



Abbildung 185: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun)

Sie muten wie Tauchermasken oder Taucherhelme an, ein Eindruck, der durch die scheinbar transparente Wiedergabe der Helme verstärkt wird, was aus diversen Gründen für diese Zeit jedoch abwegig scheint. Vielleicht liegt die Erklärung auch außerhalb des weltlichen Bereichs; denkbar wäre etwa, dass es sich hier um die Darstellung spirituell oder religiös besonders herausgehobener Personen (Schamanen o. ä.) oder gar Götter handelt, deren Nimbus (etwa vergleichbar etwa mit dem den gesamten Kopf umgebenden Heiligenschein in der byzantinischen Kunst) oder spirituell reisender Geist hier zeichnerisch wiedergegeben wurde. Dafür spräche, dass die „Helme“ zusätzlich mit radialen Linien versehen sind, welche als Strahlen gedeutet werden

können. Vielleicht waren diese Figuren „Nachfahren“ der sogenannten „Mischwesen“, welche die Schamanen während der Trance oder im Rausch sahen?

Aus dem nordafrikanischen Jabbaren stammt eine 24 x 37 cm⁷²⁷ große Darstellung von vier Frauen mit Vogelköpfen, für die ein ägyptischer Einfluss angenommen wird. Sie datieren vermutlich in die Zeit, die in Ägypten der XVIII. Dynastie entspricht (16.–14. Jh. v. Chr.).⁷²⁸

Deutlich wird aus diesem Vergleich der Fundregionen im Verlauf der Zeiten somit, dass es trotz aller der Lebenswirklichkeit der jeweiligen Künstler (Unterschiede in der lokalen Fauna, unterschiedliche Lebensweisen) geschuldeten Unterschiede Gemeinsamkeiten in der Felskunst gibt. Es kommt daher die Frage auf, ob sich daran eine prähistorische Kolonisation festmachen lässt bzw. Assimilation oder Adaption stattgefunden hat. Als Motor für diese interkulturelle Assimilation lässt sich die Schifffahrt ausmachen, die mit der Bronzezeit eine erhebliche Weiterentwicklung erfuhr: Erstmals können Segelschiffe (auch in Darstellungen) nachgewiesen werden, die Ruderboote ablösten und es erlaubten, Strömungen und Windrichtungen auszunutzen und so das unmittelbare Kommunikationsnetzwerk vor allem im Mittelmeerbereich weiter auszubauen. Dies trug u. a. zu den engeren Beziehungen bei, denn für die Bronzezeit ist ein reger Austausch zwischen Kulturen belegt, der sich auf weitreichenden und gut vernetzten Handelswegen zu Lande und zu Wasser vollzog. So wurde beispielsweise Lapislazuli afghanischer Provenienz in Gräbern auf Kreta, in Mesopotamien und Ägypten gefunden, und die für die südeuropäische Bronzeherstellung notwendigen Metalle Zinn und Kupfer stammten teilweise aus dem heutigen Großbritannien und Afghanistan bzw. aus Anatolien, dem Balkan, Bulgarien und Zypern. Zu Handelszwecken existierten bereits Normgewichte, nach denen das Metall für den Handel u. a. in Ösenring-, Spangen- und Rippenbarren sowie Ochsenhautbarren gegossen wurde. Beispiele für Handelswaren in Barrenform entstammen aus versunkenen Schiffen (u. a. Uluburun⁷²⁹ vor der türkischen Küste) sowie aus Deponierungen und Hortfunden. Auf den Schiffen wurden neben Kupfer und Zinn⁷³⁰ auch andere Materialien wie Waffen, Siegel und Bernstein sowie Flüssigkeiten (Öl, Wein u. ä.) in entsprechenden Gefäßen transportiert.

Ein direkter geistiger und kultureller Austausch zwischen weit entfernten Regionen wie etwa zwischen Norditalien und dem nordwestlichen Afrika kann zwar weder mit Sicherheit angenommen noch vollständig ausgeschlossen werden, die indirekte Verbindung eines

⁷²⁷ Lhote 1958, 92 Abb. 43.

⁷²⁸ Lhote 1958, 92 Abb. 43.

⁷²⁹ Vgl. Cline 2018.

⁷³⁰ War Zinn nicht zur Verfügung, wurde stattdessen Arsen beigemischt.

Motivtransfers z. B. über dekorierte Handelswaren ist zumindest für diese Zeit mehr als wahrscheinlich.

Es ist daher nicht auszuschließen, dass die damaligen Menschen in Nordafrika auch Kontakt zu den damaligen Menschen in Spanien hatten, schon auf Grund der geringen Entfernung. Dies könnte dann zu den ähnlichen Stilen geführt haben.

Die wahrscheinlichste Erklärung für Ähnlichkeiten in der Darstellungsweise und den Motiven in früherer Zeit liegt darin, dass ein sich zeitgleich vollziehender Wandel in der Lebensweise der Menschen zwangsläufig zu einer gemeinsamen geistigen Strömung in jener Zeit führte. Diese Analogien in den Vorstellungen, Ideen und Anschauungen finden sich aus dem Grunde in ganz Europa, gerade weil die Bewohner dieselbe Lebensweise und Kultur besaßen. Ihre Lebensbedingungen waren identisch, was zu identischen Vorstellungen und einer ähnlichen Glaubens- und Gedankenwelt beigetragen haben könnte. Dasselbe lässt sich bei den paläolithischen Venusfiguren beobachten, die von Frankreich bis nach Sibirien verbreitet waren, auch, wenn es in der Ausführung regionale Unterschiede gab. Für all diese Fundorte kann man zwar keine zeitliche Gemeinsamkeit postulieren, sehr wohl aber möglicherweise eine in den Lebensumständen der Schöpfer der Kunst.

In diesem Zusammenhang könnte man allerdings den Einwand vorbringen, dass diese Gemeinsamkeiten an sich so gar nicht existieren, sondern lediglich darauf beruhen, dass es bei der Fülle an Zeichnungen notgedrungen Gemeinsamkeiten geben muss, da sich die Vorbilder für naturalistische Darstellungen von Tieren und Menschen ja nicht unterscheiden.

Die Stile in Bezug auf die Darstellung der Menschen sind sehr ähnlich. Wenn man beispielsweise die zeitgleichen Darstellungen aus Algerien mit jenen der spanischen Levante vergleicht, werden die Menschen annähernd identisch gezeigt, was besonders beim Vergleich der Darstellungen aus der Valltorta-Schlucht (Tirig) mit jenen aus u. a. Séfar ins Auge fällt. Bei einer Kampfdarstellung aus Séfar fällt auf, dass es sich vermutlich um die Darstellung von zwei kämpfenden Gruppen weiblicher Bogenschützen handelt⁷³¹, und auch bei der gut erhaltenen rechten Hälfte der Kampfdarstellung aus Cova del Civi wird angenommen, dass unter den etwa 40 Personen auch beteiligte Frauen und Kinder dargestellt sind. Scheinbar war es also in beiden Kulturkreisen nicht unüblich, dass auch Frauen sich an bewaffneten Konflikten beteiligten.

⁷³¹ Müller-Karpe 2002, 26 Abb. 4.; Risch /Meller, 2015, 121.

Ansonsten waren Jagd- und Kampfszenen allerdings eher den männlichen Individuen vorbehalten. Eine weitere Darstellung aus dem Fundkomplex von Séfar zeigt zwei einander gegenüberstehende Gruppen von Männern⁷³² – auf der linken Seite 24 und auf der rechten Seite 13 Individuen –, die sich mit Pfeil und Bogen bekämpfen.⁷³³ Eine Person trägt ein Beil in der Hand.

In dieser szenischen Darstellung kann man eine Vielzahl an zwischen den Personen am Boden liegenden Pfeilen erkennen; es liegt daher die Vermutung nahe, dass es sich dabei um verschossene Pfeile handelt und somit ein zeitlicher Faktor in der Darstellung impliziert wird, indem so gezeigt wird, dass der Kampf schon etwas länger andauert.⁷³⁴ Die Bogenschützen selbst weisen keine Spuren des Kampfes in Form von Verletzungen oder Tod auf.⁷³⁵ Die meisten Bogenschützen verwenden dabei einfache Bögen, Recurvebögen kommen aber ebenfalls vor und bieten Hilfestellung zur Datierung.⁷³⁶

Diese Szene weist Ähnlichkeit mit einer Szene aus Les Dogues (Castellon/Spanien) auf. Dort befinden sich auf der rechten Seite 18 bzw. 17, auf der linken Seite 10 Bogenschützen.⁷³⁷ Auch diese Bogenschützen verwenden einfache Bögen sowie Recurvebögen⁷³⁸, jedoch wird hier ein Opfer des Kampfs dargestellt: Einer der Bogenschützen weist eine Verletzung am Oberschenkel auf.⁷³⁹

Auch sogenannte „Fußabdrücke“ sind ein Motiv, das sich sowohl im eisenzeitlichen Valcamonica als auch im neolithischen Nordafrika (Tassili) findet. Bei einem Fußabdruck in Tassili fand man oberhalb der zwei eingetieften Füße ein eingetieftes Oval, das noch in der heutigen Zeit von Einheimischen dazu genutzt wird, vermutlich zum Zeitpunkt der Sonnenwende in alter Tradition Milch oder Butter zu opfern.⁷⁴⁰ Somit könnten auch diese Eintiefungen mit demselben Grundgedanken, beispielsweise zur Aufnahme von „Opfergaben“, angelegt worden sein.

Handnegative sind weit häufiger verwendet worden als Handabdrücke/-darstellungen.⁷⁴¹ M. Lorblanchet spricht dabei von zirka zwanzig Handpositiven und rund 500 Handnegativen in der prähistorischen Wandkunst aus zirka zwanzig Höhlen.⁷⁴² Bei den Handnegativen wird die Hand auf

⁷³² Risch/Meller 2015, 121.

⁷³³ Risch/Meller 2015, 121.

⁷³⁴ Risch/Meller 2015, 121.

⁷³⁵ Risch/Meller 2015, 121.

⁷³⁶ Risch/Meller 2015, 121.

⁷³⁷ Risch/Meller, 2015, 121.

⁷³⁸ Risch/Meller 2015, 121.

⁷³⁹ Risch/Meller 2015, 121.

⁷⁴⁰ Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Taf. 4.

⁷⁴¹ Lorblanchet 2000, 62.

⁷⁴² Lorblanchet 2000, 62 - 63.

den Untergrund aufgelegt und mittels Blasrohr mit Farbe besprüht oder umrandet. Dabei ist im Ergebnis nur die Umrandung der Hand zu erkennen. Die von der Hand bedeckte Fläche bleibt frei von Farbe. Zu den bekanntesten Höhlen mit Handabdrücken gehört die Höhle von Gargas in Frankreich.⁷⁴³ Hier befinden sich zirka 150 Handabdrücke⁷⁴⁴ in schwarzer und roter Farbe, wobei vorwiegend die linke Hand für die Herstellung des Handabdrucks verwendet wurde. Der naheliegende Grund könnte gewesen sein, dass der Großteil der Künstler Rechtshänder war. Weitere Darstellungen aus dem französischen/spanischen Raum stammen u.a. aus Altamira, La Pileta, Pech-Merle, Font de Gaume⁷⁴⁵, Trois-Frères, Montespan, Monte del Castillo, Bernifal⁷⁴⁶, Cosquer und Tibiran. Die Darstellungen von Maltravieso-Caceres⁷⁴⁷ befinden sich in Portugal und weitere Darstellungen in der italienischen Paglici-Höhle (Rignano).⁷⁴⁸

Auch in der späteren nordafrikanischen Felskunst sind Handnegative bekannt, wie die Darstellungen aus Sefar zeigen. (Abb. 186)



Abbildung 186: Sefar. Handnegative. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 79.).

Die Darstellungen datieren allerdings vermutlich erst nach der Rinderzeit.⁷⁴⁹ Sie spiegeln zugleich eine lange Tradition wider. Weitere Handnegative wurden in Nordafrika u.a. in Jabbaren und Ti-n-

⁷⁴³ Vgl. David u.a. 2007, 237.

⁷⁴⁴ Breuil und Cartailhac zählten mehr als 150 Handabdrücke in der Höhle. Claude Barrière hatte desweilen 231 festgestellt, einige von ihnen sind der Erosion und Vandalismus zum Opfer gefallen. Vgl. Barrière 1984, 514 – 516.; David u.a. 2007, 268.

⁷⁴⁵ David u.a. 2007, 4.

⁷⁴⁶ David u.a. 2007, 92.

⁷⁴⁷ David u.a. 2007, 268.

⁷⁴⁸ David u.a. 2007, 268, 310.

⁷⁴⁹ Lhote 1957, 152, Abb. 79.

Tazarift gefunden. Wie schon eingangs erwähnt, könnten die Gründe für die Herstellung im Schamanismus liegen. Weitere Möglichkeiten kommen ebenfalls in Betracht, warum der Künstler seine Hand so sichtbar gemacht hatte, um den Abdruck für die Nachwelt zu erhalten. Vielleicht war auch der Moment der Anfertigung das Magische und nicht das danach entstandene Bild. Dies könnte im Rahmen einer rituellen Handlung vorgenommen worden sein. Vielleicht war es auch der Moment der Berührung der Hand mit der Bildfläche, der eine besondere Bedeutung gehabt hatte. Es drückt auf jeden Fall einen besonderen Bezug zu den Felsen aus. Ebenfalls käme es in Betracht, dass es sich um die „Unterschrift“ des Künstlers handelt. Bei einigen Darstellungen scheinen einige Finger zu fehlen. Gründe dafür können in dem einfachen Abknicken während der Anfertigung zu finden sein, oder in einer Amputation. In einigen Höhlen (u.a. Pech – Merle) wurden Hände mit „verstümmelten Fingern“ wiedergegeben.⁷⁵⁰

Die Deutung dieser „Motive“ ist vielfältig und reicht von einer Art „Unterschrift“ des damaligen Künstlers bis in einen spirituellen Bereich. Zum einen könnte sich der Künstler damit verewigt haben, vergleichbar mit einer heutigen Signatur, oder er hat einfach damit ausgedrückt, dass er sich hier ebenfalls aufgehalten hatte. Eventuell lag das Motiv auch nicht in der Mitteilung der eigenen Persönlichkeit, sondern es sollte damit ein bestimmter Vorgang eingeleitet werden. Vielleicht wurde dadurch auch ein Zeichen ausgedrückt – die Hand als eine Art „Stopp“-Zeichen. In der Art Stopp-Zeichen. Oder als eine Geste der Abwehr. Vielleicht sollte die Hand auf der Wand auch eine Form von Kraft weiterleiten, indem mit dieser eine Symbiose eingegangen wird. Oder durch das Drücken gegen die Wand hatte man die Hoffnung, dass diese sich verschiebt/wegdrückt wird und so möglicherweise weitere Geheimnisse preisgibt bzw. als eine Geste des Nehmens/Greifens. Vielleicht sollte die Darstellung auch eine apotropäische Wirkung erzielen. Aufgrund der Tatsache, dass dieses Motiv so stark verbreitet ist, spricht dies dafür, dass die Bedeutung von Ort zu Ort auch eine andere gewesen sein könnte. Es stellt sich die Frage, ob dieser Handabdruck an sich ein zufälliges Zeichen darstellt oder ein beabsichtigtes. Dies lässt sich zum Teil aufgrund der Anbringungsweise erschließen. Ein mit einem Pusterohr angebrachter Handabdruck kann nicht durch Zufall entstanden sein. Auch spricht das kontinuierliche Anbringen gegen einen Zufall. Man kann allerdings in Betracht ziehen, dass der erste Handabdruck aus „Zufall“ entstanden ist und der Künstler dann daran Gefallen gefunden hatte und dies bewusst fortgesetzt hatte.

⁷⁵⁰ Vgl. Weiler 1994, 163f.

15. Mögliche Gründe für Ähnlichkeiten im Stil über weite Regionen

Das zeitlich und räumlich getrennte Kunstperioden ähnliche Züge vorweisen, kommt immer wieder vor. Die Werke der Spätgotik, des Barock und der Renaissance weisen beispielsweise Ähnlichkeiten zu der klassischen griechischen Epoche und der Romantik auf, die ägyptische Kunst zu der byzantinischen Epoche sowie die hellenistische Kunst zu der Spätgotik und dem Barock. Die Grundlagen sind in der Kultur der Menschen zu finden. In der heutigen Zeit wurden u.a. anhand von Kindern ethnische Vergleiche angestellt, inwiefern sich verschiedene kulturelle Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen auswirken. R. Kellogg untersuchte fast eine Million Kinderzeichnungen aus dem frühen „Kritzestadium“, aus dem Kindergartenalter bis zum Alter von 8 Jahren von verschiedenen in den USA lebenden Menschengruppen und aus anderen Ländern.⁷⁵¹ Er machte dabei folgende Feststellungen: Im ersten Stadium „Kritzeln“ sind keine offensichtlichen kulturspezifischen Unterscheide feststellbar.⁷⁵² Im nächsten Stadium, dem Bildhaften, kam es ebenfalls zu Ähnlichkeiten in der grafischen Anlage und den Ausformungen der figürlichen Abstraktionen wie z.B. Menschen, Blumen, Häuser und Bäume. Zum Teil kam es hier auch zu kulturspezifischen Formeln.⁷⁵³ Aufgrund der Studie nimmt R. Kellogg an, dass spontane Kunst von Kindern sowie von Erwachsenen auf der ganzen Welt eine bildnerische Regelmäßigkeit aufweist.⁷⁵⁴ Eine weitere Studie zu diesem Thema wurde einige Jahre später durch A. Alland durchgeführt.⁷⁵⁵ Diese war bei Weitem nicht so umfangreich und beschränkte sich auf Bilder (ausgeführt in den Heimatländern auf gleich großen Blättern und mit einer Auswahl von sechs farbigen Filzstiften) von 2- bis 8-jährigen aus sechs Nationen. Es handelte sich jeweils 40 Kinderzeichnungen aus Bali, Ponape, Taiwan, Japan, Frankreich sowie Amerika. Seine Annahme war, dass die Kultur die Art und Weise des Zeichenstils beeinflusst.⁷⁵⁶ Seine Ergebnisse sollen kurz dargestellt werden. In Bali hatten die Kinder meist keine Erfahrung mit dem Malen. Kinder unter 6 Jahren besuchten keine Vorschule und in der Schule selbst wurde keine bildhafte Kunst gelehrt. Die Zeichnungen wirkten dennoch sehr farbenfroh und detailreich. Es gab „Kritzelformen“, aber auch abstrakte Zeichen. Signifikant waren kreisförmige Zeichen. Die älteren Kinder malten realistische Objekte wie u.a. Palmen, Menschen, Vögel und Hubschrauber. Hinzu kommen einfache Zeichen und Formen,

⁷⁵¹ Kellogg 1970.

⁷⁵² Oser-Fischer 2004, 140–141.

⁷⁵³ Kellogg 1970, 44; vgl. Oser-Fischer 2004, 141.

⁷⁵⁴ Kellogg 1970, 38; 77; vgl. Oser-Fischer 2004, 141.

⁷⁵⁵ Alland 1983; vgl. Oser-Fischer 2004, 141–142.

⁷⁵⁶ Oser-Fischer 2004, 141–142.

welche die Vielfalt ausmachten.⁷⁵⁷ Das Blatt wurde bunt ausgefüllt. Es gibt keine Erzählbilder, aber oft werden Objekte dargestellt. Eine kulturelle Beeinflussung in der Art und Weise der Gestaltung sieht Alland in der allgegenwärtigen rhythmischen Perkussionsmusik und den dazugehörigen Bewegungstänzen. Die Darstellungen der Kinder im Vorschulalter aus Ponape kann man als monochromatische Formkonglomerate „Kritzeleien“ bezeichnen. Es gab ein „Kernzeichen“ und von diesem ausgehend wuchsen durch weitere Hin- und Herbewegungen und Verbindungen Unterformen, die zum Schluss ein abgeschlossenes Gebilde ergaben.⁷⁵⁸ Mit diesem Gebilde war dann allerdings meist nur ein Teil des Blattes bedeckt. Außergewöhnlich ist, dass keine Kreisform auftritt und es zu keinen Bildgeschichten kommt. Nur bei den älteren Kindern treten Kreisformen bei einem bestimmten Blumenschema auf. Nur einige Objekte, Menschen und Tiere wurden dargestellt (Haus-, Menschen- und Tierschema, Auto und Baum).⁷⁵⁹ Gründe für die „Armut“ der Formen sieht Alland in der mangelnden Präsenz von Bildmaterial oder Kunstobjekten.

Taiwan hat eine lange Tradition in der Kunst. Schon in der Vorschule werden chinesische Schriftzeichen gelehrt.⁷⁶⁰ Die Blätter der Kinder sind ebenfalls bunt ausgefüllt. Auffallend ist, dass die Blätter der jüngeren Kinder stärker bemalt waren als die der älteren. Die Bilder der jüngeren waren gekennzeichnet durch Bewegungsspuren und abstrakte Formgebilde, die älteren zeichneten realistische Objektschemata. Auffallend waren die häufigen Kreisformen und viele Menschendarstellungen. Wie in Ponape gab es eine Tendenz zum Aneinanderfügen einiger Formelemente. Innerhalb einer Form kommt es zum Teil zu einer sehr detailreichen Ausgestaltung.⁷⁶¹ Einen möglichen Grund dafür sieht er in den frühen Kontakt zu den chinesischen Schriftzeichen.

Japan ist ebenfalls ein sehr modernes Land mit vielfältigen Traditionen (Tempel, Teezeremonien, Kleidung, Ikebanakunst). Schon im Kindergarten lernen die Kinder das Papierfalten, Malen sowie den Umgang mit Ton.⁷⁶² Die Kinder sind sehr kreativ und haben schon in einem jungen Alter erste Erfahrungen gesammelt. Auch sie malten polychrom, wobei die meisten Kinder nur ein Objekt malten (Blume, Person, zusammenhängendes Formgebilde). Kritzelformen kamen selbst bei den jüngeren Kindern nur selten vor. Selten war ebenfalls die Kreisform.⁷⁶³ Hingegen konnten selbst die jüngeren Kinder schon sehr gute Menschendarstellungen zeichnen. Hinzu kommt eine Vielzahl an

⁷⁵⁷ Oser-Fischer 2004, 141–142.

⁷⁵⁸ Vgl. Oser-Fischer 2004, 142.

⁷⁵⁹ Oser-Fischer 2004, 142.

⁷⁶⁰ Oser-Fischer 2004, 142–143.

⁷⁶¹ Vgl. Oser-Fischer 2004, 143; vgl. Alland 1983, 128.

⁷⁶² Vgl. Oser-Fischer 2004, 143.

⁷⁶³ Oser-Fischer 2004, 143.

Erzählbildern wie u.a. Unterwasserszenen mit Fischen und Schilf, Autokorso auf der Straße vor einem Berg. Die Technik ist detailreich und erscheint erlernt. Die Darstellungen sind stil- und formenreich. Gründe dafür werden im frühen Umgang mit dieser Thematik liegen.

In den USA wurden ebenfalls 45 Bilder von Kindern im Alter zwischen 3–6 Jahren untersucht. Die Kinder stammten aus verschiedenen sozialen Schichten. Fast die Hälfte der Bilder war monochrom ausgeführt. Die Bilder der jüngeren wiesen Kritzeleien auf. Kreisformen kamen ebenfalls vor, wenn auch nicht in einer großen Anzahl und oft als Kopfform für Menschen oder Tiere. Viele Bilder wurden schnell und einfach fertig gestellt.⁷⁶⁴

Aus Frankreich wurden 15 Zeichnungen von Kindern im Alter zwischen 2 und 5 Jahren herangezogen und analysiert. Der überwiegende Anteil ist mehrfarbig, lediglich drei sind einfarbig. Es waren meist abstrakte Zeichnungen, aber kaum Bewegungskritzel, zum Teil Loopings und ebenfalls selten Kreisformen. GleichermäÙe selten waren menschliche Figuren und Formen anderer realistischer Objekte. Er stellte dabei fest, dass sich die Kinder eine längere Zeit mit dem Bild ausgiebig beschäftigten.⁷⁶⁵

Insgesamt betrachtet kam er zu dem Ergebnis, dass stilistische Bilder in ihren Gestaltungsmustern keine kulturübergreifenden Verallgemeinerungen zulassen. Für ihn stimuliert die Kultur den artifiziellen Formfindungsprozess schon früh, gleich im Anschluss an das Bewegungskritzeln. Die Kultur beeinflusst die Gestaltungsinhalte sowie die Formgebung. Die Geschicklichkeit hängt dabei von vielfältigen Einflüssen ab. Die jeweilige Kultur bestimmt auch die visuelle Stimulierung. Des Weiteren führt er an, dass bildhaftes Gestalten nicht automatisch in der Entwicklung eines Kindes vorhanden ist. Zudem kommt er zu dem Schluss, in Anlehnung an die verschiedenen Sprachen auf der Welt, dass diese Vielfalt auf die Kunst übertragen werden kann, dass es wohl grundsätzliche Gestaltungsregeln für eine erfolgreiche bildhafte Kunst gibt, ähnlich prinzipieller grammatikalischer Sprachregeln.⁷⁶⁶

Eine weitere Studie, die auf die kulturelle Einbeziehung basiert, stammt von Meili-Dworetzki (1981; 1982). Die Studie untersucht türkische, schweizerische und japanische Kinder. Die türkischen Kinder entstammen allen sozialen Schichten aus Istanbul im Alter von 6–8 Jahren. Diese Kinder stellten die Menschen sehr klein dar (5 cm und weniger).⁷⁶⁷ Im Vergleich dazu waren die Menschendarstellungen von Schweizer Kindern 8–19 cm groß. Meili-Dworetzki spricht in diesem

⁷⁶⁴ Oser-Fischer 2004, 144.

⁷⁶⁵ Vgl. Oser-Fischer 2004, 145.

⁷⁶⁶ Vgl. Oser-Fischer 2004, 146.

⁷⁶⁷ Meili-Dworetzki 1981, 117.

Fall von einer Miniaturisierung des Menschenbildes. Ihre Begründung für die kleinen Menschendarstellungen basiert auf der Hypothese, dass es zum einen in der islamisch geprägten Kunst nicht üblich ist, Menschen darzustellen, und zum anderen, was damit einhergeht, dass diese Motive dann an den Zimmerwänden als Wandgestaltung fehlen. Des Weiteren führt sie strenge patriarchale Strukturen des Staates und die vom Vater autoritäre dominierte Art an.⁷⁶⁸ Sie spricht ferner von einer kulturellen Leitidee und einem untergeordneten Selbstwertgefühl.⁷⁶⁹ Signifikant ist bei den Darstellungen die häufige Darstellung von Augenbrauen. Gründe dafür, dass Mädchen sowie auch Jungen diese so deutlich darstellen, sieht sie in der Erziehung der Mutter und der damit verbundenen Mimik, vor allem bei einem nonverbalen Nein. Eine weitere Möglichkeit könnte sein, dass es sich hierbei um Fixierpunkte in der Wahrnehmung handelt.⁷⁷⁰ Der Rumpf bei menschlichen Darstellungen ist meist trapezförmig, die Schultern betont und nur ein kleiner Hals. Die Gliedmaßen sind kaum extensiv ausgerichtet.⁷⁷¹

Die Menschendarstellungen der Schweizer Kinder hingegeben sind gerundete Leibformen, ausgestellt Gliedmaßen (erhobene Arme), ein lachender Mund, kaum Augenbrauen und häufig auch Hut und Knöpfe.

Für die Auswertung der Darstellungen aus Japan liegen 500 Darstellungen vor. Dabei ist auffallend, dass der Kopf sehr groß und die Beine kurz und die Füße in der Frontalansicht dargestellt werden. Die Posen sind verhalten, wobei die Arme und Beine eng am Körper anliegen. Die Augen sind übergroß und oval. Der Kopf ist horizontal abgeflacht für einen geraden Haaransatz.⁷⁷² Das Schönheitsideal wird in den Zeichnungen deutlich. Die Kinder können in jungen Jahren naturalistische Darstellungen erstellen. Dies mag u.a. an der visuell orientierten Kultur liegen.⁷⁷³ Ebenfalls interessant ist die Tatsache, dass sich der Malstil bei einem kulturellen Wechsel auch ändern kann. M. Schuster nennt als Beispiel ein ursprünglich europäisches Mädchen, das in Japan lebt und schon nach kurzer Zeit wie ein japanisches Kind malt.⁷⁷⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass kulturspezifische Einflüsse die Erscheinungen ausmachen. Dabei wirken sich ökonomische, kulturelle und soziale Verhältnisse durch ihre entsprechende Stimulation aus.⁷⁷⁵ Die Darstellung muss daher immer im zeitlichen und räumlichen

⁷⁶⁸ Meili-Dworetzki 1981, 117.

⁷⁶⁹ Meili-Dworetzki 1981, 117; vgl. Oser-Fischer 2004, 146–147.

⁷⁷⁰ Oser-Fischer 2004, 147.

⁷⁷¹ Vgl. Oser-Fischer 2004, 147.

⁷⁷² Vgl. Oser-Fischer 2004, 147.

⁷⁷³ Schuster 2002, 196.

⁷⁷⁴ Schuster 2002, 197 Abb. 67–68.

⁷⁷⁵ Vgl. Oser-Fischer 2004, 150.

Kontext betrachtet werden. Ändert sich beispielsweise die Umgebung/Landschaft, ändern sich auch die Motive in der Kunst. Von entscheidender Bedeutung scheinen nach M. Oser-Fischer die visuelle Stimulierung, eine kreative Atmosphäre und Übungsmöglichkeiten zu sein. Zudem geht Alland davon aus, dass wenn Kinder im frühen Alter mit den entsprechenden Formen spielen, sich dann frühzeitig kulturspezifische Ausprägungen in Form- und Raumgestaltung ausbilden.⁷⁷⁶

Jetzt stellt sich die Frage, wie man dies auf die prähistorischen Künstler übertragen kann. Welchen Einflüssen waren diese ausgesetzt? Wie prägte die umgebende Landschaft die dargestellten Motive? Auf der anderen Seite könnte man ebenfalls annehmen, dass die Darstellungen durch Zufall entstanden sind und nicht durch einen Austausch. Sie wären somit autochthonen Ursprungs und die Künstler hätten einfach dieselben Gedankengänge gehabt wie andere Bewohner zum Zeitabschnitt des Neolithikums. Erklären könnte man dies aufgrund der Tatsache, dass bestimmte Zeichen/Symbole und Darstellungen überall auf der Welt immer wieder aufgetreten sind (u.a. Handabdrücke). Viel näher liegt allerdings die Annahme, dass die übereinstimmenden Motive auf Fernaustausch und Mobilität der Menschen zurückzuführen sind. Hinweise darauf liefern DNA-Analysen: Vor allem jene über die Besiedlung der Iberischen Halbinsel, die insofern von doppeltem Interesse sind, da mit diesen ebenfalls neueren Datierungen der spanischen Felsbilder belegt werden konnten. Diese kennzeichnen die Besiedlungsrichtungen und bezeugen zugleich die Mobilität der damaligen Bevölkerung.

Für die Menschen im Paläolithikum/Neolithikum waren die Umwelt bzw. die Tiere eine wichtige Grundlage des Lebens. Dies spiegelt sich auch in den Darstellungen wider, die Tiere waren ein beliebtes Motiv. Waffen (Dolche) oder andere Alltagsgegenstände wurden vornehmlich ab der Bronzezeit dargestellt.

Wobei die ersten Darstellungen vom Kämpfen mit Pfeil und Bogen schon im Neolithikum auftauchen. Aus dem Paläolithikum gibt es Darstellungen von Pfeilen, die Tiere getroffen hatten.

16. Wechsel der Motive

Der Wandel, der in der Felsbildkunst zu verzeichnen ist, geht mit dem Wandel der Menschen einher. Diese legten das Nomadentum ab und wurden sesshaft. Ihr Umfeld veränderte sich und auch die Landschaft. Tiere wurden nicht mehr nur gejagt, sondern in den Siedlungen gezüchtet und gehalten. Die möglichen Gründe für diese neolithische Revolution sind vielfältig. Bedingt

⁷⁷⁶ Vgl. Oser-Fischer 2004, 150–151.

wurde dies durch einen Temperaturanstieg und die damit verbundenen besseren klimatischen Gegebenheiten. Der Temperaturanstieg hatte allerdings auch die Folge, dass bisherige Jagdtiere, beispielsweise Mammuts, als Beutetiere weggefallen sind. In dieser Zeit wurden die Jagdtechniken und Jagdwaffen verbessert bzw. optimiert. Dies konnte allerdings nur einen kleinen Teil der rückgängigen Jagdtiere ausgleichen. Pflanzen standen auf dem Speiseplan. Diese wuchsen zu diesem Zeitpunkt allerdings nur wild und waren daher nicht in einer so großen Menge für Menschen sowie Tiere verfügbar. Es folgte darauf das sogenannte „Wanderhirtentum“. Die ersten Tiere (u.a. Ziegen, Schafe) wurden eingesperrt und mit der Zeit auch gegenüber den Menschen zutraulicher, die diese dann bei Bedarf getötet hatten. Dies hatte allerdings auch zur Folge, dass die Menschen nicht nur sich, sondern auch ihre Tiere versorgen mussten. Bot dann die Region keine ausreichende Nahrungsgrundlage mehr für die Tiere, mussten sie mit diesen weiter ziehen in eine Region, wo noch Ressourcen vorhanden waren. Diese Wirtschaftsweise wurde dann ebenfalls abgelegt und es bildete sich das „Bauerntum“ heraus: Tiere wurden domestiziert und es wurde Ackerbau betrieben. Daraus resultierten immer größere Gemeinschaften/Siedlungen/Dörfer, was im Verlauf der Geschichte wiederum zur Folge hatte, dass Konflikte zwischen den einzelnen Gruppen entstanden, u.a. Auseinandersetzungen um Landbesitz.

Wie kann es nun im Paläolithikum und im Epipaläolithikum zu den Wechseln in der Kunst gekommen sein? Am ehesten ist es damit zu erklären, dass sich der Geschmack oder die Grundeinstellungen der Menschen geändert hatten. Veränderungen in der Kultur/Gesellschaft könnten ebenfalls dazu beigetragen haben, dass sich die Kunst änderte. Ebenfalls könnte der Wandel vom Matriarchat zum Patriarchat Veränderung in der Glaubenswelt sowie in der Kultur der Menschen ausgelöst haben. Ferner könnte die Entwicklung der Menschen an sich und die damit einhergehenden Veränderungen in der Wahrnehmung und Entfaltung der Persönlichkeiten dazu beigetragen haben.

Der Klimawechsel gegen Ende der Eiszeit (um 10.000 v. Chr.) führte zu einem Stillstand in der Felsbildkunst. Zu diesem Zeitpunkt kam es zu einem ökologischen Wandel: Die Natur veränderte sich stark. Ein Ergebnis davon war u.a. die Ausbreitung der Wälder. Dies hatte wiederum zur Folge, dass die Jagd zurückging. Im beginnenden Neolithikum entstanden dann die Felsbilder in Ostspanien und Nordafrika. Diese sind szenenhaft (Mensch und Tier). Herbert Kühn bezeichnet den Malstil als expressionistisch.⁷⁷⁷ Es ist dabei festzuhalten, dass sich die Lebensweise ab dem Neolithikum geändert hatte. Es kam zu einem Wechsel von der Jägerkultur zu einer Hirtenkultur

⁷⁷⁷ Vgl. Kühn 1952.

und gleichzeitig nahm die Abstraktion in den Darstellungen zu. Die Darstellungen wirken zwar immer noch naturalistisch, aber nicht im gleichen Ausmaß wie in den vorherigen Höhlenbildern beispielsweise in Frankreich. Der Wechsel in den Motiven waren gewiss auch von einem Wechsel der Gesellschaft bzw. der Lebensweise geprägt, wie beispielsweise der Wechsel von der Jägerkultur zu Ackerbau und Viehzucht – Nomadentum und Sesshaftwerdung.

Von einer regelrechten Hierarchie kann man zu dieser Zeit noch nicht ausgehen. Die Stellung Mann – Frau wird ebenfalls gleichgestellt gewesen sein. Das Leben war in der Hinsicht flexibler bzw. musste es sein, damit die Gesellschaft in den neuen Lebensräumen überlebte.

Der Wald bot ihnen neben dem Schutz vor Feinden und Tieren auch Grundnahrungsmittel, u.a. Früchte, Beeren, Wildtiere sowie Honig. Die Akkumulation von verschiedenen Gegenständen war aufgrund der Lebensweise ebenfalls eher schwierig, vor allem was sogenannte „Sozialprestigegüter“ betraf. Frauen wurden zu diesem Zeitpunkt noch vorwiegend als Statuetten dargestellt, was indirekt auf die besondere Stellung der Frau in der Gesellschaft hinweist. Wie dies die Menschen und deren Kultur beeinflusst hat, wird durch diese Einflüsse und Veränderungen auch in der Kunst ersichtlich. Möglicherweise lag der Wechsel der Motive und Darstellungsweisen auch in einem Wechsel der Künstler an sich begründet. Im Paläolithikum waren die Männer meist jagen, die Frauen in der Nähe der Behausung. Sie hatten somit Zeit für die Dekoration und konnten die mobile Kleinkunst anfertigen.

Auf der anderen Seite wäre es ebenfalls denkbar, dass die Männer diese Objekte unterwegs während des Wartens angefertigt und dann die fertigen Objekte mit in die Siedlung genommen hatten. Es lässt sich daher nicht eindeutig festlegen, wer die Künstler waren.

Zum Zeitpunkt des Neolithikums, mit Ackerbau und der Viehzucht, fiel das Nomadentum weg. Der Lebensmittelpunkt der Menschen beschränkte sich auf einen kleineren Bereich. Dies bedeutet aber im Umkehrschluss nicht, dass die Menschen nun mehr Zeit zur freien Verfügung hatten. Grund dafür war ein verändertes Klima. Das Klima würde feuchter und wärmer und ermöglichte so eine bessere Verbreitung der Tiere und Pflanzen, was wiederum wichtig für die Domestikation gewesen war. Diese landwirtschaftliche Veränderung hatte ebenfalls ein Bevölkerungswachstum zur Folge. Dies war die Grundlage für die sozialen Schichten/gesellschaftliche Organisation, weitere Handelsnetzwerke sowie eine Spezialisierung beispielsweise im Handwerk. Die größere werdende Bevölkerung wiederum benötigte mehr Nahrungsmittel und Wohnraum. Letztere musste zugleich mit den Tieren geteilt werden. Die Werkzeuge/Gebrauchsgegenstände

veränderten sich und passten sich so der Lebensweise an. Auch die Keramik wurde ein wichtiger Bestandteil in der Vorratshaltung und eine Notwendigkeit. Es kam zu Veränderungen in der Lebensweise. Auch erste „städtische Zentren“ konnten so wachsen. Die Glaubenswelt der Menschen änderte sich ebenfalls im Laufe des neolithischen Prozesses, was man auch an den Bestattungen und ihren Beigaben erkennen kann. In einigen Gebieten der Welt, wo die Umgebung bzw. das Klima so extrem sind, dass kein Ackerbau und keine Viehzucht möglich ist (z.B. Wüste, Arktis), leben bis in unsere Zeit die Menschen noch als Jäger und Sammler.

17. Darstellungen in der Kupfersteinzeit/Bronzezeit

Die ersten Felsbilder sind paläolithische Höhlenmalereien, vornehmlich im hinteren Teil der Höhle gelegen, ohne direkte Lichteinstrahlung und nur schwer zugänglich. Die natürlichen Gegebenheiten der Höhlen (Risse, Furchen, Erhebungen usw.) wurden berücksichtigt und in die Darstellungen einbezogen, wie beispielsweise in der spanischen Höhle von La Pasiega⁷⁷⁸ (Puente Viesco) der Fall, in der u. a. Wisente, Equiden und ein Pferd dargestellt wurden. Es handelt sich dabei um ursprüngliche und von der Natur geschaffene und nicht idiomorphe Gegebenheiten, die die Darstellung beeinflussten. Die meisten neolithischen und späteren Darstellungen sind hingegen Felsbilder, welche im Freien bzw. außen angebracht wurden und frei zugänglich und für jeden Vorbeikommenden sichtbar waren.

Diese Tradition der Parietalkunst setzte sich in der Bronzezeit fort und ist weit verbreitet. Die Darstellungen der Bronzezeit im skandinavischen Raum wirken eher unscheinbar. Die Figuren sind stark stilisiert und die Krieger gekennzeichnet durch Äxte und Schwerter.⁷⁷⁹ Vertiefungen findet man ebenfalls bei den skandinavischen Felsbildern, sogenannte „Schalengruben“ mit einem Durchmesser von drei bis fünf Zentimetern, können dabei die Darstellungen umgeben, oder auch als selbstständig Motiv angebracht wurden sein.⁷⁸⁰ Auch hier ist der Hintergrund der Anbringung unklar.

⁷⁷⁸ Gefunden wurde diese Höhle am 23. Mai 1911. Sie enthält 226 Malereien sowie 36 Gravierungen. Vgl. Kühn 1976, 286.

⁷⁷⁹ Einer der frühesten Funde eines Kurzschwertes stammt aus Arslantepe (Türkei) und datiert in das 3. Jt. v. Chr.

⁷⁸⁰ Almgren 1980, 5.

In Skandinavien (Schweden) zählten zu den beliebten Themen u.a. Tiere, Schiffe und Menschen (Helleristninger) sowie Szenen von Ackerbau und Fischfang. Dabei handelt es sich u.a. um Pflüge sowie vierrädrige Wagen vor welchen Ochsen gespannt worden sowie um zweirädrige Wagen mit Pferden.⁷⁸¹ (Abb. 187- 189)



Abbildung 187: Petroglyphen von Högsbyn – Personen auf einem Schiff. (Foto: Kerstin Mayer).



Abbildung 188: Petroglyphen von Högsbyn – Processionshallen / Der Prossionsfelsen. (Foto: Kerstin Mayer)

⁷⁸¹ Almgren 1980, 8.



Abbildung 189: Petroglyphen von Högsbyn – Processionshällen / Der Prossionsfelsen.
(Foto: Kerstin Mayer)

Es fällt bei den Darstellungen der Füße auf, dass diese von der Ansicht her, meist auf den Betrachter gerichtet sind und paarweise. Weitere Fußabdrücke stammen u.a. aus Tossene, Bohuslän.⁷⁸² (Abb. 190 – 191)



Abbildung 190: Petroglyphen von Högsbyn – Fußabdrücke. (Foto: Kerstin Mayer).

⁷⁸² Vgl. Almgren 1980, 26, Abb. 21.



Abbildung 191: Petroglyphen von Högsbyn – Utmed stranden 1 – Augen / Sonnensymbol? (Foto: Kerstin Mayer).

Neben der Schifffahrt werden häufig Tiere dargestellt. Es handelt sich dabei um Wild – sowie Zahmtiere (Hirsch, Elch, Ren, Vogel, Stier, Pferd, Rind, Schwein, Wal).⁷⁸³

Die Schifffahrt an sich hat sich erst in der Bronzezeit verändert. Aus diesem Zeitraum können erstmals Segelschiffe nachgewiesen werden, vorher nutzte man Paddelboote. So konnten die Kommunikationsnetzwerke weiter ausgebaut werden. Wichtige Faktoren für die Fahrt mit Segelbooten waren die Strömungslage und die Hauptwindrichtungen – u.a. an der Nordägäis – wo man bis nach Ägypten, Syrien, Zypern usw. gelangen konnte. Dies trug u.a. auch zu den engen Beziehungen bei. In der Bronzezeit wurden vor allem Zinn (Afghanistan, Cornwall) und Kupfer (Anatolien, Balkan, Bulgarien, Zypern) so transportiert. Dafür gab es schon sogenannte Normgewichte, die für den Handel u.a. in Ösenring-, Spangen- und Rippenbarren gegossen wurden.

Sogenannte Ochsenhautbarren, fast Menschengroße Barren meist aus Kupfer.

Einige Stücke sind uns durch Funde von versunkenen Schiffen (u.a. Uluburun⁷⁸⁴ – Türkei) bekannt.⁷⁸⁵ Die kleineren Barrenformen werden u.a. bei Deponierungen und Hortfunden vorgefunden. Wahrscheinliche Darstellung von Ochsenhautbarren wurden zudem bei der

⁷⁸³ Almgren 1980, 6 – 7.

⁷⁸⁴ Vgl. Cline, 2018.

⁷⁸⁵ Hauptmann/Maddin 2005, 133–141.

Felsdarstellung in Torsbo, Bohuslän in Schweden sowie in Östra Eneby⁷⁸⁶ Aus Östra Eneby, stammt aus dem Bereich der Felskunst eine Darstellung eines Schiffes mit Ochsenhautbarren.⁷⁸⁷

Auf den Schiffen wurden neben Kupfer und Zinn⁷⁸⁸ auch andere Materialien wie Waffen, Siegel und Bernstein⁷⁸⁹ transportiert.

Für die spätere Weiterverarbeitung des Kupfers wurden größere Mengen an Holz als Brennmaterial benötigt, was gewiss die Ökologie und das Erscheinungsbild der Landschaft geprägt hatte. Das Gleiche gilt für die damaligen Abbaugelände, wo aufgrund von Materialknappheit tiefer gelegene Schichten erreicht werden mussten. Dieses Material konnte neben einem anderen Aussehen auch andere Eigenschaften (Gießfähigkeit, Härte usw.) besitzen.

Auch die schalenförmigen Eintiefungen setzen sich in der Bronzezeit fort.

Auch innerhalb der Bestattungskultur lassen sich Veränderungen ausmachen. Liegen für den Zeitabschnitt des Paläolithikums noch wenige Bestattungen vor, in Form von Einzelgräbern und einigen größeren Gräbern, so lässt sich ab dem Mesolithikum eine größere Verbreitung von „Friedhöfen“ nachweisen. Es lassen sich dabei regionale Unterschiede ausmachen. Ein beeindruckendes Beispiel einer Bestattung stammt aus Vedbæk (Dänemark).⁷⁹⁰ Es handelt sich um das Skelett einer jungen Frau, neben dem sich das Skelett eines Babys befand, an dessen Hüfte eine Feuersteinklinge geborgen wurde.⁷⁹¹ Das Baby lag auf einen Schwanenflügel, wie durch die erhaltenen Knochen ersichtlich ist.⁷⁹² Neben dem Kopf der Frau befanden sich zahlreiche Tierzähne.⁷⁹³ Es wird angenommen, dass die Frau und das Baby während der Geburt verstorben sind.

Dagegen gibt es kaum plastische Objekte aus der Jungsteinzeit und der frühen Eisenzeit im skandinavischen Raum (u.a. neolithische Tonfiguren von der Insel Åland – Finnland⁷⁹⁴).

Die Felsbilder im nördlichen Skandinavien bzw. Norwegen können in zwei Gruppen eingeteilt werden⁷⁹⁵: Zum einen Bilder aus der jüngeren Steinzeit (z.B. Rentierdarstellungen – Bøla sowie in

⁷⁸⁶ Sabatini 2016, 19–26, Abb. 1, 2a, 2b, 3, 4; 49 - 50 Tabelle 1.; Ling/Stos-Gale/Grandin/Billström/Hjärthner- Holdar/ Persson 2014, 106 – 132.

⁷⁸⁷ Sabatini 2016, 23.

⁷⁸⁸ Stand Zinn nicht zur Verfügung, wurde stattdessen Arsen beigemischt.

⁷⁸⁹ Ling/Stos-Gale/Grandin/Billström/Hjärthner- Holdar/ Persson 2014, 126 – 129.

⁷⁹⁰ Baales / Pollmann / Stapel 2014, 166, Abb. 210.

⁷⁹¹ Grünberg 2016, 140.

⁷⁹² Grünberg 2016, 140 – 141.

⁷⁹³ Grünberg 2016, 141.

⁷⁹⁴ u.a. „Jettböle Mann“ eine anthropomorphe Figur der Grübchenkeramik vgl. Arne 1918, 147.

⁷⁹⁵ Almgren 1980, 1.

der Nähe von Hell), die sehr naturalistisch wirken und an die westeuropäischen Felszeichnungen des Paläolithikums erinnern. Ihre Verbreitung liegt im Bereich Oslo – Stockholm und Helsingfors.⁷⁹⁶ Dabei sind die Darstellungen im finnischen Gebiet gemalt, im norwegischen und schwedischen Bereich gemalt sowie eingehauen bzw. geschliffen. In Norwegen erstreckt sich das „Gebiet“ der Felsbilder bis fast zum Nordkap.⁷⁹⁷ Die zweite Gruppe sind jene Felsbilder aus der Bronzezeit (z.B. Bardal⁷⁹⁸), die einen stilisierten Stil aufweisen. Die Felsbilder im südlichen Skandinavien weisen ebenfalls einen etwas anderen Stil auf und sind vorwiegend auf Granitplatten angebracht. Es handelt sich um Einzel- sowie Gruppendarstellungen in einer stark stilisierten Ausführung.⁷⁹⁹ Als Motive wurden ebenfalls Bootsdarstellungen sowie Darstellungen von Menschen (Krieger), Tieren (u.a. Hirsche, Elch, Reh), Wagen und Waffen gewählt. (Abb. 192 - 193)



Abbildung 192: Petroglyphen von Högsbyn. Blick in die Umgebung der Felskunst. (Foto: Kerstin Mayer).

⁷⁹⁶ Almgren 1980, 1.

⁷⁹⁷ Almgren 1980, 1.

⁷⁹⁸ Hoernes 1925, 233 – 235.

⁷⁹⁹ Almgren 1980, 1.



Abbildung 193: Petroglyphen von Högsbyn. (Foto: Kerstin Mayer).

Ebenfalls dargestellt wurden Zeichen und Symbole. Die Schiffsdarstellungen an den Felsen weisen Parallelen zu den Schiffsdarstellungen auf den bronzezeitlichen Rasiermessern auf.⁸⁰⁰

Dies lässt auf eine bronzezeitliche Datierung schließen. Es handelt sich dabei u.a. um Rasiermesser mit Schiffdarstellungen welche charakterisiert sind durch die selben „Kiel – Balken“ und hochgeführte Steven, wie sie auch in der bronzezeitlichen Schifffahrt vorkommen (1500 – 500 v. Chr.).⁸⁰¹

Im skandinavischen Raum trifft man ebenfalls auf schalenförmige Vertiefungen. Diese Vertiefungen wurden zum Teil so angeordnet, dass sie ein Motiv ergaben, z.B. einen Hakenpflug (Ryk Kasen⁸⁰² – Tanum, Vitlycke). Der Anbringungsort der Darstellungen im skandinavischen Bereich lag meist an nicht leicht zugänglichen Stellen. Obwohl zahlreiche Felsblöcke in der Region vorhanden sind, konzentrieren sie sich an bestimmten Stellen. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass sich diese Stellen an wichtigen Routen befanden.⁸⁰³ Sie befinden sich hauptsächlich in der Nähe des Meeres oder eines fließenden Gewässers, wie u.a. an Fjorden oder in der Nähe von Seen und Flüssen. Einige Darstellungen befinden sich sogar an Felswänden, die steil ins Meer abfallen und die man nur per Boot bzw. mithilfe von Abseilen erreichen kann. Als Technik wurden Gravierungen sowie auch Malereien angewendet. Die Größe der Darstellungen reicht dabei von

⁸⁰⁰ Almgren 1980, 1.

⁸⁰¹ Almgren 1980, 6.

⁸⁰² Almgren 1980, 24, Abb. 19

⁸⁰³ Almgren 1980, 3.

kleinen Motiven bis hin zu überlebensgroßen Abbildungen. Als Motive wurden Tiere, Menschen sowie Zeichen gewählt. Die Darstellungen sind sehr realistisch dargestellt.

Zu den besonderen Darstellungen zählen die sogenannten „Akrobaten“. Diese werden zum Teil schwebend über den Booten dargestellt.⁸⁰⁴ Mischwesen kommen ebenfalls in der Kunst vor, wie u.a. in Kallsängen (Bottna – Bohuslän).⁸⁰⁵ (Abb. 194)



Abbildung 194: Kallsängen, Bottna. Bohuslän, Männer verkleidet als Kraniche. (Quelle: Almgren 1980, 22, Abb. 17.)

Es handelt sich dabei um als Kraniche verkleidete Männer. Es wird sich bei dieser Darstellung vermutlich um eine rituelle Handlung handeln.

Eine weitere Darstellung eines Menschen mit einer Tierkopfmassage (vermutlich Bär) stammt aus Besso-Noss Nordkap (Onegasee).⁸⁰⁶ In der Hand trägt das Mischwesen eine Art „Mond-Sonnensymbol“. Direkt neben der Darstellung befindet sich die Darstellung eines Elches.⁸⁰⁷

Neben den Felsbildern gibt es auch mobile Kunst, die dieselben Motive verwendete, wie u.a. ein Elchkopf, der ursprünglich zu einer Steinaxt gehörte (Säkkijärvi – Finnland⁸⁰⁸). Weitere Darstellungen befinden sich u.a. in Norddeutschland. Auch in Spanien setzte sich die Tradition der

⁸⁰⁴ Almgren 1980, 13, Abb. 9.

⁸⁰⁵ Almgren 1980, 22, Abb. 17.

⁸⁰⁶ Bandi u.a. 1964, 102, Fig. 42

⁸⁰⁷ Bandi u.a. 1964, 102, Fig. 42

⁸⁰⁸ Ebert 1925, 193.

Felsbilder (u.a. Campo Lameiro⁸⁰⁹) im Nordwesten der Halbinsel fort. Einige Beispiele stammen aus dem Bereich der spanischen Levante, u.a. der Reiter mit Helm aus der Gasulla Schlucht/Cingle de la Remigia. Sonst sind bronzezeitliche Felsbilder allerdings selten in diesem Raum. Charakteristisch hingegen sind bronzezeitliche Siedlungen der El Argar-Kultur⁸¹⁰, u.a. die Siedlung von La Almoloya im Südosten des Landes in der Region von Murcia.

La Almoloya ist gekennzeichnet durch eine stadtförmige Siedlung mit Gräbern.⁸¹¹ Die Wände der Residenzen waren mit Stuck verziert, verputzt und mit Motiven geschmückt. Es handelt sich um geometrische Muster, aber auch Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt kommen vor. Wobei die verzierten Wände keine „Erfindung“ der Bronzezeit darstellen, schon die Wände der jungsteinzeitlichen Siedlung von Çatal Höyük⁸¹² trugen Wandbemalungen (u.a. Lageplan der Siedlung, Jagdszenen, Geier, Stiere, geometrische Darstellungen).

Zahlreiche Darstellungen aus dem schon vorgestellten Valcamonica datieren ebenfalls in die Bronzezeit. Im Fall von Valcamonica haben sich die Motive der Gravierungen geändert. In der Bronzezeit wurden vorwiegend Kampfszenen dargestellt, Einzeldarstellungen von Äxten und Dolchen treten zurück. Die Figuren sind meist anthropomorph und das Pferd kommt als neues Motiv hinzu. Ein neues Bildmotiv sind „topografische Karten“⁸¹³ sowie Darstellungen aus dem täglichen Leben wie die Metallverarbeitung und die Weberei.⁸¹⁴

Die Tradition der nordafrikanischen Felsbilder setzte sich auch in der Bronzezeit fort. Zu dem Zeitpunkt änderten sich die Motive. Neue Motive traten in den Vordergrund. Gekennzeichnet ist dies durch die Pferde-Periode. Zweirädrige Wagen stehen im Vordergrund. Es handelt sich meist um eine flächige Malerei in Rot oder Weiß.⁸¹⁵ Der Mensch wird ebenfalls dargestellt, allerdings sehr stark stilisiert. Zu den beliebten Szenen gehören u.a. Darstellungen mit Pferden in zum Teil vollem Galopp, die Wagen ziehen (Ti-n-Abotéka⁸¹⁶, Aftoun⁸¹⁷, Tamadjert⁸¹⁸). Bei der Darstellung aus

⁸⁰⁹ Vgl. Kühn 1970 / 1973.

⁸¹⁰ Die El Argar-Kultur war im Südosten des Landes verbreitet und entstand aus der früheren Los Millares-Kultur. Die eponyme Fundstelle ist die Höhensiedlung El Argar in der heutigen Provinz von Almería. Weitere Fundkomplexe der Kultur sind u.a. La Bastida de Totana, Tira del Lienzo sowie Fuente Álamo.

⁸¹¹ Vgl. Lull/ Micó / Rihuete / Risch 2015

⁸¹² Vgl. Mellaart 1973.

⁸¹³ U.a. Pia d'Ort-Le Crus (Capo di Ponte), Seradina I-Ronco Felappi (Capo di Ponte).

⁸¹⁴ David u.a. 2007, 748 – 749.

⁸¹⁵ Gardi/Neukorn-Tschudi 1977

⁸¹⁶ Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸¹⁷ Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸¹⁸ Vgl. Abb. Sébe 1991.

Adjefu, werden die Menschen in einer Art „Dreiecksform“ dargestellt.⁸¹⁹ Die Wagen wirken dabei so, als würden diese fliegen.⁸²⁰

Menschen wurden mit Waffen in Form von Lanzen dargestellt (Nafeg).⁸²¹ Krieger gehörten somit auch zu den beliebten Motiven der Bronzezeit. Zu den beliebten Tieren gehörten neben Pferden auch Schafe.

Bei einer Darstellung aus Oued Imirhou mit stark stilisierten Tieren und Menschen scheint es so, als würde es sich hierbei um eine Tanzszene handeln.⁸²² Bei einer weiteren Abbildung aus demselben Fundkomplex kann man eine vermutlich weibliche Person erkennen, die ebenfalls von verschiedenen Gegenständen umgeben ist. Weitere Gegenstände bzw. Szenen werden dargestellt, u.a. in Ahelef.⁸²³

Hier wurde eine Gruppe von Menschen abgebildet, die sich in einer Hütte befinden. Eine Person hält einen Gegenstand in der Hand. Eine weitere Darstellung einer Hütte befindet sich in Tamadjert.⁸²⁴ Dort befinden sich mehrere Personen in einer Hütte.

Waffen wie Dolche wurden ebenfalls dargestellt und liefern gute Grundlagen für eine Datierung. Auch fanden Übermalungen statt, u.a. in Séfar. Dort wurde bei einer Darstellung vom Mufflons, Strauße und Menschen Darstellungen aus der Rundkopfperiode übermalt.⁸²⁵

Es kam dazu, dass außer der Keramik nun auch Bronzen verziert wurden. Zum Teil ebenfalls mit Fabelwesen, u.a. das Bruchstück eines gravierten Bronzegürtels aus Chodschali⁸²⁶ und sowie die Bronzen aus Ober-Koban (Ossetien)⁸²⁷ (Transkaukasien). Aus Italien sind aus der Bronzezeit zahlreiche Bernstein- und Bronzefiguren überliefert (u.a. Narce, Vetulonia, Novilara, Verona, Torre di Mordillo, Vetulonia).⁸²⁸

⁸¹⁹ Lhote 1958, Abb. 91

⁸²⁰ Lhote 1958, Abb. 91

⁸²¹ Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸²² Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸²³ Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸²⁴ Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸²⁵ Vgl. Abb. Sébe 1991.

⁸²⁶ Vgl. Virchow, 1895, 66. ; Hoernes 1925, 429 Abb. 5.

⁸²⁷ Hoernes 1925, 429 Abb. 1 – 4.

⁸²⁸ Vgl. Hoernes 1925, 451, Abb. 1 – 12.

16. Zusammenfassung

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die These, „Man kann nicht kommunizieren“ auf Grundlage der Aussage von Paul Watzlawick in den Raum gestellt. Ziel war es, Zeugnisse prähistorischer Kunst, insbesondere Felsbilder, unter dem Aspekt ihrer kommunikativen Funktion zu untersuchen. Diese konnte dahingehend bestätigt werden. Jegliches menschliches Verhalten ist Teil eines Kommunikationsprozesses. Die Kommunikation als solche kann dabei in verbale und nonverbale Kommunikation eingeteilt werden. Kunst bzw. das Anfertigen von Kunstwerken und damit auch Felsbildern stellt eine Form der nonverbalen Kommunikation dar. Der Künstler teilt sich mittels der Bilder der Außenwelt mit und übermittelt Informationen, welche vom Betrachter (Empfänger) wahrgenommen werden. In der Regel handelt es sich bei der Anfertigung bzw. Betrachtung von Kunst um eine einseitige Kommunikation, ohne eine direkte Rückmeldung / Rückkopplung zwischen Betrachter (Empfänger) und Künstler (Sender). (Kapital 1)

Schon Neandertaler schufen Kunst in Form von Felsbildern, und diese Tradition setzte sich im Laufe der Menschheitsgeschichte fort. Dabei kam es den zeitlichen Epochen entsprechend zu Veränderungen der Stile, wobei jede einzelne Epoche bestimmte Charakteristika aufweist. Diese Charakteristika stehen, neben dem Stil und der Ausführungsweise, auch in Bezug zu den jeweiligen naturräumlichen Gegebenheiten sowie kulturellen und sozialen Lebensumständen. Es kann unterschieden werden, ob Höhlen, Abris oder freie Felsflächen genutzt und ob die Darstellungen graviert oder gezeichnet wurden. (Kapitel 2)

Im Vorfeld stellt sich allerdings die Frage, was mit den Kunstwerken ausgedrückt werden sollte. Es gilt die Annahme, dass Darstellungen ein Mittel der nonverbalen Kommunikation und vergleichbar mit einer strukturierten Sprache sind. Wie in jeder Sprache werden damit Informationen weitergetragen und festgehalten. (Kapitel 1.1) Für die Entstehung von Kommunikation bedarf es eines Senders – der Künstler – und eines Empfängers, dieser ist der Betrachter. Zwischen diesen beiden steht als Kommunikationsmedium die Darstellung. Dabei ist es nicht unerheblich, wo sich diese Darstellung befindet. Je nach Ort und Zeit kann dabei das Bild anders eingeordnet und interpretiert werden. Die Wirkung des Bildes kann sich abhängig vom Anbringungsort unterscheiden. (Kapitel 1.1. - 1.2)

Der Künstler verschlüsselt (encodiert) dabei seine Mitteilung in dem Motiv, welche dann vom Betrachter wieder decodiert werden. (Kapitel 1.1) Während der Anfertigung des Bildes und während des Betrachtens spielen verschiedene Faktoren eine ausschlaggebende Rolle. Manche dieser Faktoren, Motive und Entscheidungen sind dabei bewusst, andere unbewusst. Bei den unbewussten Komponenten handelt es sich z. B. um beim Künstler und beim Betrachter entstehende Emotionen. (Kapitel 4.2) Der Künstler sowie der Betrachter befinden sich dabei in einer bestimmten Situation, welche ihrerseits bestimmt, wie das Bild wahrgenommen wird. Anhand des Bildes lassen sich Aussagen über den Künstler treffen. Diese Aussagen betreffen u. a. seinen Stil, seine Kreativität, seine Kultur, sein Wissen, sein Talent, seinen Charakter sowie seine eigene Wahrnehmung. Auch der Betrachter gibt einen Teil seiner selbst preis, wenn er sich auf die Darstellung einlässt. Dabei spielt seine subjektive Wahrnehmung eine ausschlaggebende Rolle, denn er (re)konstruiert dabei unter dem Einfluss von Faktoren wie Emotionen, Kunstwissen und Weltanschauung für sich selbst den Sinn und die Bedeutung des Bildes. (Kapitel 4. - 4.2)

Es ist daher in jedem Falle schwierig, die Bedeutung der Information – also die vom Sender intendierte Botschaft – korrekt oder zumindest doch schlüssig zu deuten.

Wie auch in der sprachlichen Kommunikation, so können auch in der Kommunikation über bildliche Medien Störungen auftreten. Diese können dabei durch den Künstler oder durch das Bild als Kommunikationsmedium verursacht werden sowie auch im Betrachter auftreten.

Störungsursachen aufseiten des Senders (Künstler) können z. B. auf mangelndes Talent oder seinen Stil zurückzuführen sein, die Störungen auf der Ebene des Mediums Bild betreffen u. a. den Erhaltungszustand sowie die Lichtverhältnisse. (Kapitel 5) Störungen beim Betrachter werden verursacht durch kulturelle Unterschiede, die verhindern, dass das Objekt richtig (im Sinne der intendierten Bedeutung) interpretiert werden kann, oder auch durch Einschränkung in der Sehfähigkeit. (Kapitel 5) Eine Sonderform der Störung ist dabei die Überlagerung. (Kapitel 1.3)

Der Künstler entscheidet sich dabei dafür, sein Bild über das eines vorherigen Künstlers zu zeichnen. In diesen Fall tritt er in eine direkte Kommunikation mit seinem „Vorgänger“ ein, um das Bild seinen Vorstellungen entsprechend zu verbessern, zu verändern oder komplett zu löschen. In diesem Sonderfall ist der Künstler erst der Empfänger (Betrachter) und wird dann im Anschluss zum Sender, der ebenfalls wieder erwartet, dass ein neuer Empfänger (Betrachter) das nun vollendete Werk ansieht. (Kapitel 1.3)

Es existieren unterschiedliche Kommunikationstheorien, darunter als bekannteste diejenigen von Watzlawick, Schulz von Thun sowie das adaptierte Eisbergmodell nach Sigmund Freud, denen jedoch eines gemeinsam ist: Kommunikation ist stets vielschichtig, und neben der bewusst transportierten Botschaft werden unbewusste Komponenten gesendet und rezipiert. Diese Modelle lassen sich mit Einschränkungen auch auf die Kommunikation über Felsbilder übertragen. (Kapitel 5)

Doch welche psychischen Faktoren bestimmen unser Handeln und sind damit auch für den Schaffensdrang verantwortlich? Gibt es verschiedene Formen von Motivation? Diese Frage kann eindeutig mit Ja beantwortet werden. (Kapitel 4)

Bevor der Impuls, Kunst zu schaffen, entstehen kann, müssen – folgt man dem Grundgedanken der Maslowschen Bedürfnishierarchie – physiologische und soziale Grundbedürfnisse des Menschen erfüllt sein, denen Kunst, wie man es auch dreht und wendet, schwer zugerechnet werden kann. Zumindest nach Maslows heutigem Verständnis gehören Kunst und Kreativität zu den Wachstumsbedürfnissen und lassen sich damit den Individualbedürfnissen oder dem Bedürfnis nach Selbstverwirklichung zuordnen. (Kapitel 5)

Dessen ungeachtet besteht mit der Möglichkeit, die „Produktion“ der Felsbilder als identitätsstiftendes und/oder gemeinschaftliches Unterfangen aufzufassen, auch ein Ansatzpunkt, um die Motivation zu deren Schaffung aus sozialen Bedürfnissen nach Anschluss und Bindung zu erklären.

Dabei stellt sich allerdings die Frage, wo der Ursprung der Kunst liegt. Einfache Zeichnungen oder Linien auf dem Erdboden oder Körpern könnten den Beginn der Kunst eingeläutet haben. Erste Höhlenbilder wurden von Neandertalern angefertigt, u. a. in den spanischen Höhlen von Cueva Ardales, Cueva de los Aviones sowie La Pasiega.

Mit ihrem Einsetzen am Ende des 20. Jhs. kann die Felsbildforschung (im Unterschied zur Erforschung der Höhlenmalereien) mit namhaften Vertretern wie u.a. Abbé Henri Breuil (Frankreich), Lewis-Williams (Frankreich), Haetta (Finnland) sowie Blundell (Südafrika) als ein eher junger Zweig der Archäologie betrachtet werden. Sie liefert Hinweise auf die damalige Gesellschaft und deren Kultur, jedoch bestehen nach wie vor Differenzen hinsichtlich der Datierung der Bilder an unterschiedlichen Fundstätten. Gravuren oder Ritzungen lassen sich in der Regel schwer absolut datieren, und stilistische Vergleiche etwa aus der ggf. leichter stratifizierbaren mobilen

Kunst fehlen für die derart frühe Zeit oft. Gerade geometrische Darstellungen sind kaum sicher zu datieren. (Kapitel 2.1)

Selbst im Falle, dass eine Datierung mithilfe von Radiocarbonaten als gesichert gilt, stellt sich immer noch die Frage, warum derartige Bilder angefertigt worden sind. Auch hier stehen verschiedene Interpretationsmöglichkeiten im Raum; diese reichen von sozialen über religiöse bis hin zu wirtschaftlichen Aspekten. Die sogenannte „Jagdmagie“-Theorie, also die Vorstellung, dass die Darstellung des Tieres ihrem Zeichner Macht über das Tier und Jagderfolg verleihen sollte, gilt heutzutage als überholt. Gründe dafür sind zum einen, dass die Tiere in einem belebten Zustand dargestellt worden sind, andererseits weichen die am häufigsten dargestellten Tierarten in aller Regel von den üblicherweise bejagten und als Nahrungsmittel konsumierten Tieren ab, wie Knochenfunde aus Nahrungsabfällen schlüssig belegen. (Kapitel 2.2.1.)

Eine vermutete soziale Funktion der Felsbilder gründet auf der Tatsache, dass sich die Anbringungsorte der Felsbilder an zugänglicher Stelle und häufig an Handelsrouten befanden und somit eventuell territoriale Marker darstellten. An diesen Stellen fand ein Austausch von Objekten und Gedanken zwischen verschiedenen Gruppen statt. Ebenfalls könnte es möglich gewesen sein, dass dadurch bestimmte Regionen gekennzeichnet worden sind oder die Bilder auch Orientierungspunkte in der Landschaft boten. (Kapitel 2.2.2.) Vielleicht trafen sich auch Menschen aus verschiedenen Regionen an solcherart markierten Stellen, um bestimmte Rituale oder Zeremonien abzuhalten. In diesem Fall könnte es sich um Feste gehandelt haben, bei denen auch Tanz und Musik eine Rolle spielten. Möglicherweise waren die Darstellungen auch Erinnerungsbilder oder Denkmäler an bestimmte Ereignisse und als solche Abbilder der damaligen Gesellschaft. (Kapitel 2.2.2.)

Sucht man nach der Funktion der Felsbilder, so besteht eine weitere und nicht von der Hand zu weisende Interpretationsmöglichkeit darin, dass nicht das Ergebnis, also das Bild, der ausschlagende Punkt im Schöpfungsprozess war, sondern vielmehr der Weg dahin, also das Erschaffen der Kunstwerke, das gegebenenfalls in einem besonderen gemeinschaftlichen zeremoniellen Rahmen ausgeführt wurde. (Kapitel 6) Denkbar wäre hier die von Lewis-Williams vorgeschlagene Kommunikation mit einer Anderswelt durch Tasten, (Nach-) Zeichnen und Herausarbeitung von Konturen über die Felsoberfläche oder Höhlenwand als die Diesseits und Jenseits trennende Membran. Weitere Theorien zu Ursprung und Zweck der Felsbilder ziehen Analogien zu rezentem Totemismus, Nagualismus bzw. Schamanismus. Anzeichen dafür fänden sich in der Darstellung von „Mischwesen“ oder auch in Darstellungen von Masken. Auch dafür

liegen weitere Belege vor, wie u. a. Gräber sogenannter Schamanen. Schamanismus kennzeichnet sich dadurch, dass versucht wird, mittels Trance und Halluzination zu naturalen „Schutzgeistern“ einer anderen Welt Kontakt aufzunehmen. (Kapitel 6) Als Mittel, um in den dafür erforderlichen geistigen Zustand zu gelangen, macht der Schamane bzw. die Schamanin u. a. von Tanz, rhythmischer Musik, Isolation, Reizentzug oder Reizüberflutung Gebrauch, aber auch von pflanzlichen psychotropen Substanzen. Einige Funde von Samen deuten darauf hin, dass auch in prähistorischer Zeit derartige Mittel zum Einsatz kamen; jedoch kann nicht sicher geklärt werden kann, ob, wie und wozu diese berauschenden Substanzen (Mohn, Hanf, Alraune, Pilze, Bilsenkraut) tatsächlich konsumiert wurden. (Kapitel 6)

In dieser Arbeit wurden drei große Fundgebiete vorgestellt und diese anhand der Darstellungen ausgewertet. Es zeichneten sich dabei Unterschiede und Gemeinsamkeiten ab. Das erste Fundgebiet umfasst die spanische Levante, eine auf die Nord-Süd-Ausdehnung Spaniens entlang der Mittelmeerküste beschränkte Region, die sich ins Landesinnere hineinzieht. (Kapitel 7.11; 14) Die dortigen Felsbilder wurden unter Abris gezeichnet, meist in einem rötlichen Farbton. Im Mittelpunkt der Darstellungen stehen die Abbildungen von Tieren, Menschen und geometrische Zeichen und Symbole. Insbesondere Letztgenannte lassen sich nur schwer deuten. Die Darstellungen der Tiere und Menschen wirken sehr bewegt, teilweise in szenenhafter Ausführung. Dabei werden u.a. Szenen der Jagd, der kriegerischen Auseinandersetzungen sowie des Tanzes dargestellt. Eine besondere Darstellung ist die „Honigernte“ vom Fundort Cuevas de la Araña. Es lassen sich dabei verschiedene Stile ausmachen: der schematische Stil, der makro-schematische Stil sowie der naturalistische Levantestil mit insgesamt 779 Fundstellen. (Kapitel 7.10; 7.11; 14)

Bei dem schematischen Stil sind die Objekte willkürlich, abstrakt und ohne originalgetreue Wiedergabe am natürlichen Gegenstand angebracht. Die Darstellungen sind verkürzt und zum Teil nur noch auf das Wesentliche reduziert bzw. vereinfacht (Schematisierung). (Kapitel 7.10) Es handelt sich häufig um einfache senkrechte Linien oder Zickzacklinien, fischgrätenförmige Muster, aber auch um parallele Linien, sehr abstrakte menschliche oder tierische Darstellungen, Idole (Idolos bitriangulares), sonnen-/strahlenförmige Darstellungen, Kreise, Zeichen und Symbole, kammförmige Darstellungen usw. Eine Deutung der geometrischen Motive kann nicht ohne Zweifel vollzogen werden. Die makro-schematische Kunst kann menschliche Figuren, geometrische Darstellungen sowie Mischungen von verschiedenen Motiven aufzeigen. (Kapitel 7.10.1) Die Darstellungen der Menschen wirken keineswegs realistisch. Die geometrischen Motive sind

gekennzeichnet durch dicke Linien, zum Teil in doppelter Ausführung. Die Motive können ebenfalls variieren, es treten Linien, Ovale, aber auch Mäandermotive auf. Die Leitmotive des Stiles wurden nicht nur auf den Felswänden verewigt, sondern finden sich auch als Verzierung auf der Keramik aus Cova de l'Or, Abrics de la Falaguera und Cova de la Sarsa (Cardial-Keramik). (Kapitel 7.10; 7.10.1)

Die dritte Stilgruppe ist die naturalistische Levantekunst. Diese unterscheidet sich insofern wesentlich von den vorherigen Stilen, als die Darstellungen realistisch und detailgetreu wirken. Es werden Menschen sowie Tiere dargestellt, mit einigen szenischen Darstellungen von z. B. Kampf, Jagd, Tanz usw. (Kapitel 7.10.3)

Die Verteilung der Stile auf das Fundgebiet ist unterschiedlich, zum Teil treten innerhalb eines Fundkomplexes verschiedene Stile zusammen auf.

Anhand der topografischen Merkmale zeichnen sich gewisse Vorlieben ab. So finden sich nur wenige Darstellungen in unmittelbarer Nähe zum Meer, sondern die mittlere Entfernung zur Küste beträgt ca. 50 km. Auch anhand der Höhenlage lassen sich Unterschiede ausmachen. Eine Konzentration der Fundkomplexe liegt bei 600–1 000 m über dem Meeresspiegel, und nur wenige Fundkomplexe liegen oberhalb von 1 400 m. (Kapitel 7.11)

Die Datierung der Kunstwerke ist umstritten; neueren Forschungen zufolge liegen die Ursprünge dieser Kunstwerke erst im Neolithikum.

Das zweite behandelte Fundgebiet war das Valcamonica, das sich vom Iseosee bis zum Tonalepass auf einer Länge von ca. 70 km im heutigen Norditalien an der Grenze zur Schweiz erstreckt. Diese Region wurde über einen langen Zeitraum kontinuierlich von Menschen aufgesucht, um Felsbilder in die dort vorhandenen Felsen zu gravieren. Die ältesten dieser Darstellungen stammen aus dem Paläolithikum, der größte Teil datiert jedoch in die Bronze- und Eisenzeit, und die jüngsten stammen aus dem Mittelalter. Insgesamt finden sich in diesem relativ kleinen topografischen Gebiet über 300.000 Felsbilder, die sich in Motivkatalog und Stil entsprechend der zeitlichen Stellung unterscheiden. (Kapitel 9)

Die frühesten Darstellungen aus dem Valcamonica entstanden vor über 12 000 Jahren und zeigen jagdliche Motive (u. a. Hirsch, mit Lanzen erlegt). Im Neolithikum wandelten sich die Motive, und die Darstellungen zeigen vielfach sogenannte Adoranten – Menschen mit erhobenen Armen und zum Teil mit Äxten in den Händen – aber auch geometrische Zeichen wie Kreise, Spiralen und Vertiefungen (Näpfchen). (Kapitel 9.2.)

Vom Chalkolithikum bis zur Bronzezeit lässt sich erneut ein Wandel im Motivspektrum ausmachen, denn in der ausgehenden Jungsteinzeit und der beginnenden Kupferzeit treten Statuen-Menhire und neue Motive wie Sonnensymbole, Pflug, Hunde, Ziegen, Rinder, Schweine, Äxte sowie „Hellebarden“ in der lokalen Felsbildkunst auf. Zudem finden sich erste Wagendarstellungen.

(Kapitel 9.4)

Die Bronzezeit brachte weitere Neuerungen in der Felsbildkunst, indem Waffen als isolierte Motive dargestellt wurden, und die darauffolgenden eisenzeitlichen Darstellungen zeichnen sich durch ihre zunehmende Vorliebe für Krieger, voll ausgerüstet mit Helm, Dolchen und Schilden, aus. Daneben finden sich jedoch weiterhin Zeugnisse des friedlichen Alltagslebens der Bewohner der Region: Einige Gravuren gemahnen an Gebäude, und Darstellungen von Pflügen, Hacken und Sensen legen Zeugnis von Ackerbau ab, sogar Fische wurden nun in der Kunst dargestellt. Hinzu kommen Darstellungen von Fußabdrücken, Labyrinth sowie die „Rose von Cammuna“. (Kapitel 9.4.2.)

Die dritte besprochene Fundregion ist Nordafrika, der dritte Fundkomplex umfasst damit Felsbilder aus Algerien, Marokko, Libyen sowie auch aus Teilen des Tschad, Niger und Mali. Auch hier unterscheiden sich die dargestellten Motive im Zeitverlauf. Das Gebiet wurde kontinuierlich aufgesucht, wie sich anhand der verschiedenen Motive zeigen lässt. Die Motive wurden gemalt sowie graviert – abhängig von der Zeitstellung. (Kapitel 10)

Während der Bubalus-/Jägerperiode (ca. 10 000–6 000 v. Chr.) wurden die Darstellungen graviert. Zu den beliebten Motiven gehörte das Großwild, auch im Zusammenhang mit Jägern. Unter den weiteren Motiven finden sich Boviden, Hasen, Rinder, Nashörner, Elefanten, Krokodile, Strauße, Nilpferde, Hyänen, Antilopen, Gazellen, Esel, Geparden, Pythons, Viper, Schleiereulen, Pelikane, Schakale, Langschwanzaffen sowie Flamingos. (Kapitel 10. 7)

Darstellungen von Menschen sind häufig um Objekte wie Waffen in der Hand erweitert.

Während der sich anschließenden „Rundkopfperiode“ (ca. 8000 v. Chr.) kam es zu einem Wandel in der Motivwahl und vor allen Dingen zu einer Änderung in der Ausführung, denn in dieser Zeit wurden die Felsbilder gezeichnet. Für diese Epoche sind große Menschendarstellungen (u. a. „Marsgott“ in Tassili-n-Ajjer) mit kreisförmigen Köpfen sowie Bogenschützen, die u.a. einen auffälligen Haarschmuck tragen, charakteristisch. Bekleidet sind diese Figuren mit Lendenschurz, zum Teil sind sie mit Bogen bewaffnet, und einige Frauendarstellungen tragen zusätzlich Masken. Die Individuen wurden ebenfalls mit Gegenständen wiedergegeben (Schmuck, Gefäße, Körbe), und

auch szenische Darstellungen finden sich. Ebenfalls wurden Tiere der Sahara dargestellt, jedoch nun meist als Einzeldarstellungen und nur selten in der Gruppe, wobei die Tiere auch nicht mehr derart belebt dargestellt wirken. Die abgebildeten Tierarten bleiben allerdings identisch mit denen der Bubalusperiode. (Kapitel 10.8)

Während der (Rinder-)Hirtenperiode (ca. 5500–2000 v. Chr.) änderte sich die Auswahl der dargestellten Motive erneut. In sehr bewegten Darstellungen wurden Menschen und Tiere abgebildet, wobei man bei einigen Tieren eine Art Halsband erkennen kann. Zu den beliebtesten Tieren gehören u. a. Antilopen, Rinder, Giraffen, Strauße sowie Esel. Die Menschen werden mit Pfeil und Bogen abgebildet. Neben diesen Jagdszenen hielten auch Szenen aus dem täglichen Leben Einzug in die Darstellungen (Behausung, Tanz). In dieser Zeit kamen sowohl Gravierungen als auch Malerei zum Einsatz. (Kapitel 10.9.)

Der Rinderhirtenperiode schließt sich in Nordafrika ab ca. 1500 v. Chr. die Pferdeperiode/ (Equiden-Phase) an. Zu den beliebten Motiven dieser Periode zählen die eponymen Pferde, zweirädrige Wagen und stark stilisierte Menschenfiguren (keil- oder sanduhrenförmig). Mit Ausnahme von einigen Elefantendarstellungen verschwinden große Wildtiere aus dem Motivkatalog und machen domestizierten Arten wie Pferden, Rindern, Mufflons und Hunden Platz. Die Darstellungen sind meist in einer flächigen Malerei in Rot oder Weiß ausgeführt. (Kapitel 10.10.)

Dieser Periode folgt die Kamel-Periode (ab ca. 100 v. Chr.). Hauptthemen sind Dromedare, Oryx, Antilopen, Ziegen, Zebra, Strauße, Zebu sowie menschliche Darstellungen (Bogenschützen) und abstrakte Darstellungen und Symbole. Diese Darstellungen wurden ebenfalls gezeichnet. (Kapitel 10.11)

Ein Vergleich zwischen den drei Komplexen zeigt sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede. Diese betreffen die Motive sowie die Anbringungsorte. Zunächst einmal unterscheiden sich die dargestellten Tiere entsprechend ihres natürlichen Vorkommens in dem betreffenden Gebiet. (Kapitel 14)

Darstellungen von Menschen sind in allen drei Fundkomplexen vorhanden, allerdings in unterschiedlicher Ausführung. In der spanischen Levante, Valcamonica sowie Nordafrika werden die Menschen komplett und damit lebendig gezeichnet, obwohl einige Darstellungen maskenartig wirken oder lediglich auf Masken beschränkt sind. Dies erinnert zugleich an die „Mischwesen“, die bereits im Paläolithikum bekannt waren. (Kapitel 14)

Ab dem Neolithikum lässt sich eine grundlegende Veränderung in den dargestellten Motiven verzeichnen, denn im Unterschied zu den Jagdthemen des Paläolithikums (Mensch gegen Tier) hält nun in Gestalt von Darstellungen einander sich bekriegender Menschen das Motiv der zwischenmenschlichen Gewalt Einzug. Auch wenn Darstellungen dieser Art für das Paläolithikum nicht belegt sind, bedeutet dies jedoch noch lange nicht, dass vor der Neolithisierung (und damit der zunehmenden Konkurrenz einer stetig wachsenden Bevölkerung um Flächen für Ackerbau und Viehzucht) unter den Menschen ein paradiesischer Zustand der Gewaltlosigkeit und des friedlichen Miteinanders herrschte. Diese Form von Auseinandersetzung wurde lediglich in der figürlichen Kunst nicht thematisiert, aus welchen Gründen auch immer.

Die Tradition der Parietalkunst setzte sich in den Fundgebieten in der Bronzezeit fort und zeugt zugleich davon, dass die betrachteten Gebiete kontinuierlich aufgesucht wurden. (Kapitel 17)

Vergleicht man nun die Darstellungen des Neolithikums mit jenen der Kupfersteinzeit/Bronzezeit, dann lassen sich ebenfalls Unterschiede ausmachen, aber auch in den bronzezeitlichen Darstellungen spielte die Gewalt bzw. der Kampf eine tragende Rolle. Tiere wurden ebenfalls dargestellt. Weiterhin fortgeführt wurde die Tradition der Darstellung von Zeichen und Symbolen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass von den Jägern und Sammlern vorwiegend Jagdszenen dargestellt wurden sind. Die Kunst im Neolithikum war geprägt u.a. von Darstellungen von Adoranten, was den Kult widerspiegelt (bisher zum Krieger Kampfszenen) und Waffendarstellungen. Dies lässt zugleich den Entschluß zu, dass die früheren Menschen ihre „Probleme“ über einen kultischen Kontakt gelöst hatten und später die Waffen anstelle der „Kultobjekte“ Einklang in der Kunst fanden bzw. Darstellungen von menschlichen Wesen vereint mit Waffen, wie diese u.a. im Valcamonica dargestellt wurden.⁸²⁹ (Kapitel 14)

Für den Wandel des Stils lassen sich verschiedene Theorien zur Erklärung heranziehen.

Am schlüssigsten scheint jedoch die auf der Hand liegende Erklärung, dass sich die Grundeinstellungen, die Lebenswirklichkeit und damit die Kultur der Menschen veränderte und sich dies in den künstlerischen Äußerungen niederschlug. Die Menschen wandelten sich von Jägern und Sammlern zu Ackerbauern und Viehzüchtern und mit der Zeit von

⁸²⁹ Obwohl es nicht den geografischen Kontext betrifft sei an der Stelle die bronzezeitliche minoische Doppelaxt als Architekturelement, als übergroßes vollplastisches (Kult)Symbol, in Miniatur und Amulettform und in der Malerei zu erwähnen. Welche ebenfalls symbolisiert, dass der „Krieg“ in der Kunst eine eigenständige Rolle gespielt hat.

Subsistenzwirtschaftenden zu Händlern und Eroberern. (Kapitel 16) Somit änderte sich auch der Alltag der Bevölkerung, was sich auch in der Bildersprache niederschlägt. Andere Themen finden Anklang, Themen, die das damalige Leben prägten, wie die Gewalt von Menschen gegen Menschen, die um Gebietsbesitz zur Kultivierung von Nahrungsmitteln konkurrierten. Die zunehmende Bedeutung von Waffenbesitz einerseits und von Kulturtechniken wie (Wohn-) Architektur, Ackerbau und Textilherstellung andererseits spiegelt sich nicht nur in den isoliert und übergroß dargestellten Waffen, sondern auch in der wachsenden Anzahl der Darstellungen von Häusern oder von Ackerbau und Viehzucht (Valcamonica) wider.

Auch ein postulierter Wandel vom Matriarchat zum Patriarchat kann soziale Veränderungen ausgelöst und zu Veränderungen in der Glaubenswelt sowie in der Kultur der Menschen beigetragen haben. (Kapitel 14)

Eines ist jedoch unbestritten: Unerheblich, aus welcher Zeit die Kunstwerke stammen, sie sind in jedem Fall Ausdruck und Mittel menschlicher Kommunikation. (Abb. 195)

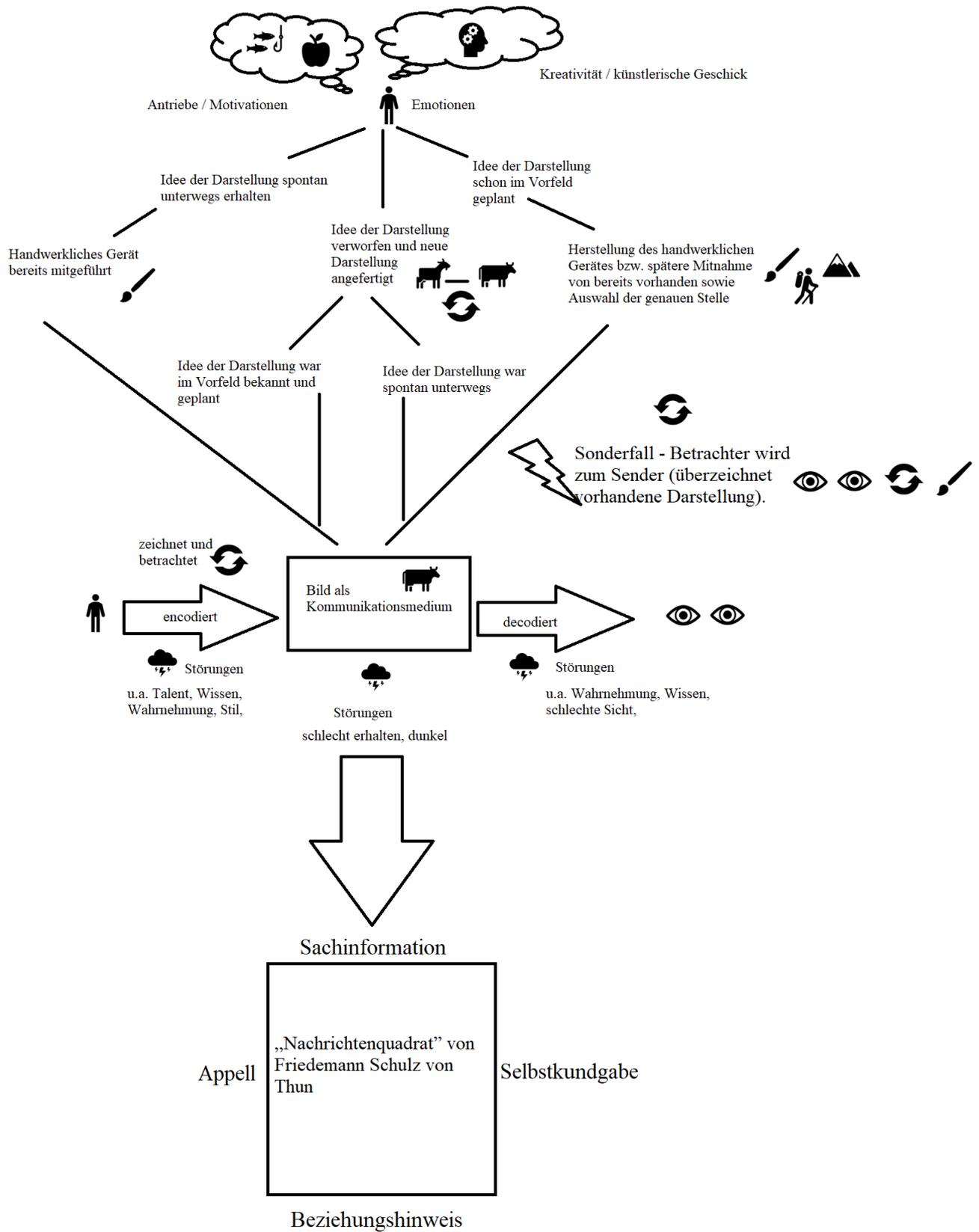


Abbildung 195: Kommunikationsschema. (Grafik selbst erstellt).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Modell der Signalübertragung im Kommunikationsprozess anhand der verschiedenen Komponenten erklärt - von Claude E. Shannon und Warren Weaver (Grafik erstellt anhand der Daten von Beck 2015, 20.)	13
Abbildung 2: Gravierte Dolche von Mont Bégo (oben) sowie aus den Atlas Gebirge – Marokko (unten). Darstellungen die, die Datierung unterstützen. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 44, Fig. 38.).....	41
Abbildung 3: Farbstoff auf Muschelschale. Ecomuseo de Bicorp. (Foto: Daniela Groth).....	62
Abbildung 4: Von der Idee, ein „Kunstwerk“ zu erschaffen - bis zu dessen Fertigstellung - verschiedene Schritte bildlich erklärt. (Grafik selbst erstellt).	66
Abbildung 5: Bedürfnispyramide nach den Psychologen Abraham Maslow – die verschiedenen Stufen, welche die menschlichen Bedürfnisse beschreiben. (Grafik erstellt anhand der Daten von Maslow).....	72
Abbildung 6: Bedürfnispyramide nach den Psychologen Abraham Maslow – die verschiedenen Stufen, welche die menschlichen Bedürfnisse beschreiben – dargestellt anhand von Symbolen. Beginnend mit den Grundbedürfnissen (Essen, Trinken, Schlafen) auf der untersten Stufe. (Grafik erstellt anhand der Daten von Maslow).	75
Abbildung 7: „Ikigai“ – die japanischen Lebensphilosophie. Der Sinn des Lebens und Faktoren die dazu beitragen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Schwarz 2021.).	77
Abbildung 8: Kunst – Triade - Die drei Faktoren welche von Nöten sind, damit eine Kommunikation mittels Bild stattfinden kann. (Grafik selbst erstellt).	81
Abbildung 9: Darstellung des „Nachrichtenquadrat“ nach Friedemann Schulz von Thun mit den vier Botschaften – Sachinhalt, Appell, Beziehung sowie Selbstoffenbarung. (Grafik erstellt anhand der Daten von Schulz von Thun 1981b, 25 – 30.).	83
Abbildung 10: Voraussetzungen der Kommunikation mittels bildlicher Darstellung. Künstler – Bild – Betrachter. (Grafik selbst erstellt).	86
Abbildung 11: Das Prozessmodell des Bildverstehens, dargestellt in verschiedenen Phasen. (Quelle: Weidenmann 1988, 97 Abb. 15.).	88
Abbildung 12: Das Bild als Kommunikationsmedium und wie die Faktoren Künstler und Betrachter die Interpretation der Darstellung beeinflussen können. (Grafik selbst erstellt).	89
Abbildung 13: Darstellung der verschiedene Faktoren, welche bei der Kommunikation mit Bildern notwendig sind und Faktoren, welche diese beeinflussen können. (Grafik selbst erstellt).	91
Abbildung 14: Darstellung der Störungen in der Kommunikation, auf Grund nicht korrekter Deutung des „eigentlichen Motives“. (Grafik selbst erstellt).	91
Abbildung 15: Ein Motiv – verschiedene Möglichkeiten der Interpretation. (Grafik selbst erstellt).	93
Abbildung 16: Bildliche Darstellung der Steigerung von darstellbaren Adjektiven – in den Fall: groß – größer – am größten. (Grafik selbst erstellt).	96
Abbildung 17: Faktoren, die das Zeichnen in der Gruppe beeinflussen und bestimmen. (Grafik selbst erstellt).	100
Abbildung 18: Cueva Remigia. Gasulla-Schlucht (Castellón). Steinbockjagd, (Quelle: Bandi 1951, 159.) (links)Cueva Remigi., Gasulla-Schlucht (Castellón). Kriegstanz, (Quelle: Bandi 1951, 161.) (rechts)	102
Abbildung 19 Cueva de los Caballos. Valltorta-Schlucht (Castellón) Hirschjagd. (Quelle: Bandi 1951, 160.).	103
Abbildung 20: Kyushu. Höhlenmalerei aus Japan (Jomon Epoche). Vermutliche Darstellung von „Händlern“ welche Hanfpflanzen zum Boot tragen bzw. diese entladen (Quelle: Olson 1997.).....	107
Abbildung 21: Darstellung einer Schwitzhütte ohne Felle auf dem Gerüst. (Quelle: Eilenstein 2009, 75.).	110

Abbildung 22: Grab M 231. Nordchina. Auf den Körper des Verstorbenen sowie in seiner unmittelbaren Nähe befanden sich Cannabispflanzen. (Quelle: Jiang u.a. 2016, Fig. 2c)	111
Abbildung 23: Grab M 231. Nordchina. Reste von Cannabispflanzen aus den Grab. (Quelle: Jiang u.a. 2016, Fig. 3a).....	111
Abbildung 24: Le Gabillou. Mischwesen. (Quelle: Lorblanchet 2000, 129, Abb. 5.).	119
Abbildung 25: Lascaux. Menschliches Wesen mit einem Vogelkopf und erigiertem Penis vor einen mit Pfeilen getroffenen Wisent stehend. In der Nähe befindet sich ein sogenannter „Seelenvogel“. (Quelle: Lewis-Williams 2002, 248, Abb. 28.).	120
Abbildung 26: Auanrhet (Rundkopfperiode). Darstellung eines Mannes mit einer Maske auf dem Kopf, aus dessen Körper vermutlich Pilze herauswachsen. Überzeichnung einer bereits vorhandenen menschlichen Darstellung. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 46.).	127
Abbildung 27: Sefar. Stilisierte Masken, welche wie Bienen wirken. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 95 – 96.).....	128
Abbildung 28: Sefar. Stilisierte Maske. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 95 – 96.).....	128
Abbildung 29: Sefar. Rundkopfperiode. „Tänzer mit Pilzköpfen“ und Gegenständen in den Händen haltend. (Quelle: Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Tafel 16.).....	129
Abbildung 30: Niger (Ténéré Desert). „Pilzkopfmensch“ mit einer Größe von 190 cm. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 213, Fig. 259.).	130
Abbildung 31: Chad. Sogenannte „Lovers“. Personen die sich an den Händen halten, mit Pilzartiger Haartracht. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 195 fig. 230.).	131
Abbildung 32: Chad. Sogenannte „Lovers“. Zeichnung der vorherigen Abbildung. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 194 fig. 231.).	131
Abbildung 33: Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen mit einem dreieckigen Körperbau und auffälligen Kopfschmuck. (Quelle: Beltran 1982, 43.).....	132
Abbildung 34: Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen mit einem dreieckigen Körperbau und auffälligen Kopfschmuck. (Quelle: Beltran 1982, 43.).....	132
Abbildung 35: Balsa Calicanto – Darstellung von evtl. Pilzen. (Foto: Daniela Groth).....	133
Abbildung 36: Wadi Mathendous (Fezzan). Maskenträger mit einem erlegten Nashorn. Jägerperiode. (Quelle: Striedter 1984, 48, Abb. 27.).	134
Abbildung 37: Übersichtskarte Spanien mit Städten. Das Gebiet der spanischen Levante markiert. (Grafik erstellt anhand der Daten von Beltran 1982, 10.).	137
Abbildung 38: Übersichtskarte der spanischen Levante mit den bedeutenden Fundkomplexen (Grafik erstellt anhand der Daten von Beltran 1982, 10.). (Legende siehe Anlage)	138
Abbildung 39: Covacho de Cogul (Roca dels Moros). Detailansicht. Vermutliche Darstellung eines Fisches. (Quelle: Datenbank von M. Almgra Basch, CSIC (Corpus de Pintura Rupestre Levantina 161.111.45.100/AAR/frames.php).....	142
Abbildung 40: Anzahl der Fundkomplexe in den einzelnen Provinzen. (Grafik selbst erstellt).....	146
Abbildung 41: Mengenmäßige Verteilung der einzelnen Fundkomplexe anhand der Höhenlage. (Grafik selbst erstellt).....	148
Abbildung 42: Karte. Spanische Levante mit bedeutenden Felsbilder - Zentrien (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 92, Fig. 4.).....	149
Abbildung 43: Cueva de la Araña. Felswand mit Darstellungen im unteren Bereich. (Foto: Daniela Groth).....	150
Abbildung 44: Cueva de la Araña. Felswand mit Darstellungen im unteren Bereich – Detailansicht. (Foto: Daniela Groth).....	151
Abbildung 45: Verteilung der Anzahl der Darstellungen anhand der einzelnen Fundkomplexe. (Grafik selbst erstellt).....	159
Abbildung 46: Übersichtskarte Spanien. Farblich markierte Regionen der Fundkomplexe mit der Anzahl an Fundstellen (727 Stellen) welche von der UNESCO geschützt sind. (Grafik selbst erstellt).....	160
Abbildung 47: Cogul (Lérida). Sogenannter „Weibertanz“. Darstellung eines Tanzes mit zwei weiblichen Individuen. (Quelle: Beltrán 1982, 43.).....	162

Abbildung 48: Dos Aguas (Valencia). Vermutliche Darstellung eines Tanzes von zwei Individuen. Sie halten Gegenstände in den Händen. (Quelle: Beltran 1982, 43.).....	162
Abbildung 49: Karte. Provinz von Valencia mit bedeutenden Fundkomplexen (Quelle: Grafik erstellt anhand der Daten von nach Pérez, 2007, 95, Fig. 1).	164
Abbildung 50: Übersichtskarte. Lage des Balsa Calicanto in der Valencianischen Gemeinschaft (Provinz Valencia) (Karte selbst erstellt).	165
Abbildung 51: Balsa Calicanto. Blick von der Stelle, welche sich über den Balsa Calicanto befindet - ins ausgetrocknete Flußbett. (Foto: Daniela Groth).....	166
Abbildung 52: Balsa Calicanto. Blick vom Balsa Calicanto nach oben (Foto: Daniela Groth).....	167
Abbildung 53: Balsa Calicanto. Verschiedene Darstellungsmöglichkeiten von Zickzacklinien /Makkaroni-Linien. (Foto: Daniela Groth).....	168
Abbildung 54: Balsa Calicanto. Verschiedene Darstellungsmöglichkeiten von Zickzacklinien /Makkaroni-Linien. (Foto: Daniela Groth).....	169
Abbildung 55: Balsa Calicanto. Darstellung von stilisierten Menschen und daneben befindlichen Zickzacklinien / Makkaroni-Linien. (Foto: Daniela Groth).....	170
Abbildung 56: Balsa Calicanto. Darstellung von dreizehn senkrechten Linien / Strichen (Foto: Daniela Groth).....	171
Abbildung 57: Balsa Calicanto. Darstellungen von Zickzacklinien / Makkaroni-Linien (rechts). (Foto: Daniela Groth).....	171
Abbildung 58: Balsa Calicanto. Schematische Darstellung eines Hirschkopfes mit einem charakteristischen Geweih. (Foto: Daniela Groth).	172
Abbildung 59: Balsa Calicanto. Darstellung eines Fuchses (rechts). (Foto: Daniela Groth).....	172
Abbildung 60: Balsa Calicanto. Darstellung eines Hirsches (Foto: Daniela Groth).....	172
Abbildung 61: Balsa Calicanto. Blick auf die Felswand. (Foto: Daniela Groth).....	173
Abbildung 62: Übersichtskarte. Lage der Cuevas de la Araña in der Valencianische Gemeinschaft (Provinz Valencia). (Karte selbst erstellt).	174
Abbildung 63: Übersichtskarte. Provinz Valencia mit wichtigen Fundkomplexen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 95, Fig. 1.).	175
Abbildung 64: Gumpen in der Nähe der Cuevas de la Araña. (Foto: Daniela Groth).....	176
Abbildung 65: Gumpen in der Nähe der Cuevas de la Araña. (Foto: Daniela Groth).....	177
Abbildung 66: weitere Höhle direkt neben der Cuevas de la Araña I-III ohne Zeichnungen. (Foto: Daniela Groth).....	178
Abbildung 67: Cuevas de la Araña III. Darstellung eines Stieres. (Foto: Daniela Groth).....	179
Abbildung 68: Blick von der Cuevas de la Araña I ins darunter befindliche Tal. (Foto: Daniela Groth).....	180
Abbildung 69: Blick von der Cuevas de la Araña III ins darunter befindliche Tal. (Foto: Daniela Groth).....	181
Abbildung 70: Cuevas de la Araña. Darstellung der „Honigernte“ und weiteren daneben befindlichen Tieren. (Foto: Daniela Groth).....	182
Abbildung 71: Mashonaland. „Honigernte“ Darstellung auf einem Granitabri. (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 91 fig. 90; 97 fig. 99.).	184
Abbildung 72: Cuevas de la Araña. Weitere Darstellungen in der unmittelbaren Nähe zu der „Honigernte“. (Foto: Daniela Groth).....	186
Abbildung 73: Cova del Papalló. Darstellungen vom Pferd. Museo de Prehistoria de Valencia. (Foto: Daniela Groth).....	187
Abbildung 74: Cova del Papalló. Darstellungen vom Pferd. Museo de Prehistoria de Valencia. (Foto: Daniela Groth).....	187
Abbildung 75: Übersichtskarte der Regionen Castellón, Valencia und Alicante - Valencianische Gemeinschaft (Abbildung selbst erstellt).....	189
Abbildung 76: Übersichtskarte der Fundkomplexe in der Region von Castellón. (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 91, Fig. 3.).....	189
Abbildung 77: Blick in die Landschaft. Valltorta – Schucht. Neuzeitliche Hirtenunterstände. (Foto:	

Daniela Groth).....	190
Abbildung 78: Racó Molero. Darstellung eines Menschen mit Tiermaske. Er hält Pfeil – und Bogen in den Händen. (Quelle: Beltran 1982, 42.).....	191
Abbildung 79: El Cingle de la Mola Remigia. Mensch mit Tiermaske auf dem Kopf tragend. (Quelle: Beltran 1982, 42.).....	192
Abbildung 80: Übersichtskarte. Fundkomplexe in der Valltorta – Schlucht (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 90, Fig. 2.).....	193
Abbildung 81: Blick auf die Cova del Cavalls vom daneben befindlichen Plateau. (Foto: Daniela Groth).....	195
Abbildung 82: Zugang zur der Cova del Cavalls. Blick von der Fundstelle aus nach oben. (Foto: Daniela Groth).....	196
Abbildung 83: Cova del Cavalls. Darstellung eines Bogenschützen. Museo de la Valltorta. (Foto: Daniela Groth).....	197
Abbildung 84: Cova del Cavalls. Nachbildungen der Darstellungen aus der Cova del Cavalls. Museo de la Valltorta. (Foto: Daniela Groth).	197
Abbildung 85: Cova del Cavalls. Blick von unten auf den Fundkomplex. (Foto: Daniela Groth).	198
Abbildung 86: Cova del Cavalls. Blick von unten auf den Fundkomplex. (Foto: Daniela Groth).	199
Abbildung 87: Cova del Cavalls. Blick von unten auf den Fundkomplex. (Foto: Daniela Groth).	200
Abbildung 88: Blick auf die Coves de la Saltadora, von einem in der Nähe befindlichen Plateau. (Foto: Daniela Groth).....	202
Abbildung 89: Blick von der Coves de Ribasals o del Civil ins Tal. (Foto: Daniela Groth).....	204
Abbildung 90: Übersichtskarte. Lage von La Sarga in der Provinz Alicante. (Karte selbst erstellt).	205
Abbildung 91: La Sarga. Blick vom Fundkomplex aus in die Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun).	206
Abbildung 92: Blick auf den Fundkomplex von La Sarga. (Foto: Ingmar M. Braun).	206
Abbildung 93: La Sarga. Hirschdarstellung. (Foto: Ingmar M. Braun).	207
Abbildung 94: La Sarga. Darstellungen in Makroschematischen Stil. (Foto: Ingmar M. Braun)....	208
Abbildung 95: Cova de l'Or (Neolithikum). Replikation eines Keramikgefäßes. Ecomuseo de Bicorp. (Foto: Daniela Groth).....	211
Abbildung 96: Darstellung von schematischen Idolen. Museum Valltorta. (Foto: Daniela Groth).	213
Abbildung 97: Übersichtskarte. Provinz von Valencia mit wichtigen Fundkomplexen (Grafik erstellt anhand der Daten von Pérez 2007, 97, Fig. 3.).....	222
Abbildung 98: Aufschlüsselung der Fundkomplexe anhand ihrer Entfernung zur Küste in Kilometern. (Grafik selbst erstellt).....	224
Abbildung 99: Ti-n-Tazarift. Mit Federn geschmückter Bogenschütze (Rundkopfperiode). (Quelle: Sébe 1991.).	235
Abbildung 100: Valcamonica. Darstellung eines Menschen mit auffälligen Kopfschmuck. (Foto: Ingmar M. Braun).....	236
Abbildung 101: Valcamonica. Darstellungen von einem Menschen mit auffälligen Kopfschmuck in bewegter Position. (Foto: Ingmar M. Braun).....	236
Abbildung 102: Valcamonica. Darstellungen von Menschen mit auffälligen Kopfschmuck in bewegter Position. (Foto: Ingmar M. Braun).....	237
Abbildung 103: Ereta del Pedrega (Navarrés, Valencia). sogenannte „Augenidole“ aus Knochen angefertigt. Museum Valencia. (Foto: Daniela Groth).	241
Abbildung 104: Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen. (Quelle: Beltran 1982, 43.).....	243
Abbildung 105: Los Organos (Jaén). Schematisierte Frauendarstellungen. (Quelle: Beltran 1982, 43.	243
Abbildung 106: Nördlicher Niger. Frauendarstellung mit Speeren in den Händen haltend. (Quelle:	

Coulson/Campbell 2001, 210, Fig. 257.)	244
Abbildung 107: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Albacete. (Grafik selbst erstellt)	246
Abbildung 108: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Alicante. (Grafik selbst erstellt)	248
Abbildung 109: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Almeria. (Grafik selbst erstellt)	250
Abbildung 110: Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt)	252
Abbildung 111: Cueva del Roure, Morella (Castellón). Verwundeter Bogenschütze. (Quelle: Beltran 1982, 45.)	255
Abbildung 112: Cueva del Roure, Morella (Castellón). Kampfdarstellung eines Bogenschützenkampfes. (Quelle: Beltran 1982, 45.)	255
Abbildung 113: Cueva del Roure, Morella (Castellón). "Hinrichtungsszene" (Quelle: Beltran 1982, 45.)	256
Abbildung 114: Cueva del Roure, Morella (Castellón). Bogenschützenparade. (Quelle: Beltran 1982, 45.)	256
Abbildung 115: Abri Boro, Quesa (Valencia). Bogenschützenparade. (Quelle: Beltran 1982, 45.)	257
Abbildung 116: Cuevas de la Araña. „Honigernte“. (Foto: Daniela Groth)	259
Abbildung 117: Balsa de Calicanto. Darstellung von dreizehn senkrechten Strichen an der Felswand. (Foto: Daniela Groth)	261
Abbildung 118: Balsa de Calicanto. Mögliche Darstellung von einer Familie mit Kind. (Foto: Daniela Groth)	262
Abbildung 119: Karte. Provinz - Provin Brescia (Provincia di Brescia) mit Fundkomplexen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Marretta 2011, 9.)	265
Abbildung 120: Übersichtskarte. Provinz - Provin Brescia (Provincia di Brescia) mit Fundkomplexen. (Grafik erstellt anhand der Daten von Marretta 2011, 9.)	266
Abbildung 121: Valcamonica. Blick in die Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun)	267
Abbildung 122: Valcamonica. Verzierter Felsen in der Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun)	269
Abbildung 123: Valcamonica. Verzierter Felsen in der Landschaft. (Foto: Ingmar M. Braun)	269
Abbildung 124: Abbildung 120 Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen und Waffen. (Foto: Ingmar M. Braun)	272
Abbildung 125: Valcamonica. Gruppe von Adoranten mit erhobenen Händen. (Foto: Ingmar M. Braun)	273
Abbildung 126: Abbildung 122 Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen und Waffen. (Foto: Ingmar M. Braun)	273
Abbildung 127: Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen. (Foto: Ingmar M. Braun)	274
Abbildung 128: Valcamonica. Adoranten mit erhobenen Händen. (Foto: Ingmar M. Braun)	274
Abbildung 129: Valcamonica. Darstellung Adorant. Überverhältnismäßig groß dargestellt. (Foto: Ingmar M. Braun)	275
Abbildung 130: Valcamonica. Darstellung von „Adoranten“ mit Gegenständen in den Händen. (Quelle: Foto: Ingmar M. Braun)	276
Abbildung 131: Jabbaren. „Die Teufelchen“ (Mittlere Rundkopferperiode). (Quelle: Lhote 1958, 86, Abb. 3.)	277
Abbildung 132: Valcamonica. Bedolina. „Die Teufelszene“. Eine Person mit Hörnern kämpft mit weiteren Personen. (Quelle: Habeck 2014, 57.)	278
Abbildung 133: Auanrhet „Die gehörnte Göttin“ / „Weiße Dame“. (Rundkopferperiode) (Quelle: Lhote 1958, Abb. 54.)	279
Abbildung 134: Foppe di Nadro. Darstellung von „Paletten“ bzw. „Schaufeln“ sowie daneben befindlichen Vierfüßlern. (Foto: Ingmar M. Braun)	280
Abbildung 135: Valcamonica. „Rose von Cammuna“. (Foto: Ingmar M. Braun)	283

Abbildung 136: Valcamonica. Wagen mit Zugtieren aus der Vogelperspektive betrachtet. (Foto: Ingmar M. Braun).....	284
Abbildung 137: Valcamonica. Darstellung vom Labyrinthmotiv sowie weiteren menschlichen und tierischen Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun).....	285
Abbildung 138: Valcamonica. Detaildarstellung vom Labyrinthmotiv. (Foto: Ingmar M. Braun)..	286
Abbildung 139: Valcamonica. Reiter mit Helm. (Foto: Ingmar M. Braun.).....	287
Abbildung 140: Valcamonica. Reiter mit Helm. (Foto: Ingmar M. Braun.).....	287
Abbildung 141: Valcamonica. Darstellung eines Gebäudes. (Foto: Ingmar M. Braun).	289
Abbildung 142: Valcamonica. Darstellungen von Gebäuden. (Foto: Ingmar M. Braun).	289
Abbildung 143: Valcamonica. Darstellung eines Gebäudes. (Foto: Ingmar M. Braun).	290
Abbildung 144: Valcamonica. Darstellungen von Gebäuden sowie menschlichen und tierischen Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun).	291
Abbildung 145: Valcamonica. Sogenannte „Landkarten“. (Foto: Ingmar M. Braun.).....	292
Abbildung 146: Valcamonica. Sogenannte „Landkarten“. (Foto: Ingmar M. Braun.).....	292
Abbildung 147: Valcamonica. Sogenannte „Landkarten“. (Foto: Ingmar M. Braun).	293
Abbildung 148: Valcamonica. Darstellungen von Fußabdrücken auf dem Felsen. (Foto: Ingmar M. Braun).....	295
Abbildung 149: Valcamonica. Darstellungen von Fußabdrücken auf dem Felsen. (Foto: Ingmar M. Braun).....	296
Abbildung 150: Valcamonica. Darstellungen von Fußabdrücken auf dem Felsen. (Foto: Ingmar M. Braun).....	296
Abbildung 151: Behälter aus Straußeneischale. Capsien sowie Capsien – Neolithikum. (Quelle: Striedter 1984, 22, Abb.5.)	301
Abbildung 152: Übersichtskarte. Nordafrika. (Grafik selbst erstellt).....	305
Abbildung 153: Übersichtskarte. Felsbildzentrien in Nordafrika. (Grafik erstellt anhand der Daten von Bandi u.a. 1964, 126.)	306
Abbildung 154: Klimaentwicklung. Nordafrika (Quelle: Manning/Timpson 2014, 29, Fig. 2.). ...	309
Abbildung 155: Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer). Jägerperiode. Ein menschliches Wesen steht vor einen steht vor einen „übergroßen“ Rind. (Quelle: Striedter 1984, 50. Abb. 31.).....	318
Abbildung 156: Tin Lalan (Akakus). Jägerperiode. Menschliche Darstellung mit Maske und hypertrophem Phallus. (Quelle: Striedter 1984, 48, Ab. 28.)	319
Abbildung 157: Tin Lalan (Akakus). Jägerperiode. Koitus – Darstellung (Quelle: Striedter 1984, 49, Ab. 29.).....	319
Abbildung 158: Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer). Jägerperiode. Darstellung mit einem sexuellen Inhalt. (Quelle: Striedter 1984, 50, Abb. 32.)	320
Abbildung 159: Oued Djerat (Tassili-n-Ajjer). Jägerperiode. Ein Mensch führt einen Elefanten am Seil. (Quelle: Striedter 1984, 49, Abb. 30.).....	321
Abbildung 160: Sefar. „Der große Gott mit den Betenden“ (Rundkopfperiode) (Quelle: Lhote 1958, Abb. 80.)	324
Abbildung 161: Sefar. „Regengott“ von Sefar. (Quelle: Gardi/Neukorn-Tschudi 1977, Tafel 1.)...324	324
Abbildung 162: Jabbaren. „Großer Marsgott“. Rundkopfperiode (Quelle: Lhote 1958, 89, Abb. 36).	325
Abbildung 163: Yagour. Menschliches Wesen mit erhobenen Armen. In der Nähe des Körpers befinden sich Darstellungen von Waffen. (Quelle: Rodrigue 2009, 18 Fig. 2).	326
Abbildung 164: Jbel Rat (Rhat). (Quelle: Rodrigue 2009, 144, Planche 40.)	326
Abbildung 165: Telouet. Anthropomorphe Darstellungen. (Quelle: Rodrigue 2009, 158, Planche 48).	327
Abbildung 166: Telouet. Anthropomorphe Darstellungen. (Quelle: Rodrigue 2009, 158, Planche 48).	328
Abbildung 167: Jabbaren. Bogenschützen (Rundkopfperiode). Einer der Bogenschützen trägt einen Federschmuck auf dem Kopf. (Quelle: Lhote 1958, 80 Abb. 33.).....	329
Abbildung 168: Sefar. Frau mit Maske (Rundkopfperiode) (Quelle: Gardi/Neukorn-Tschudi 1977,	

Tafel 6.).	329
Abbildung 169: Tin Tazarift-Tassili. Bootsdarstellung mit zwei Bogenschützen auf dem Boot. Vor dem Boot laufen Personen. (Quelle: Sebé 1991.)	330
Abbildung 170: Tin Teferiest (Tassili – n – Ajjer). Rundkopfperiode. Menschen halten Objekte in den Händen (Pflanzen?). (Quelle: Striedter 1984, 28, Abb. 14.)	334
Abbildung 171: Sefar. Rinderherde und Menschen bei einer Behausung (Rinderzeit). (Quelle: Sebé 1991.)	335
Abbildung 172: Ihéren (Tassili-n-Ajjer). Rinderperiode. Zwei Menschen mit einer auffälligen Körperbemalung sitzen zusammen vor einem Gefäß. (Quelle: Striedter 1984, 54, Abb. 38.)	336
Abbildung 173: Ti-n-Tazarift. Bogenschützen (Rinderzeit). Kampf zwischen zwei Gruppen von Bogenschützen. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 75.)	337
Abbildung 174: Auanrhet. Flußpferdejagd (Rinderzeit). (Quelle: Lhote 1958, 100, Abb. 51.)	339
Abbildung 175: Tassili n´Ajjer (Algerien). Paar während des Koitus (Quelle: Coulson/Campbell 2001, 56, Fig. 49.)	342
Abbildung 176: Oukaïmeden. Verschiedene Waffendarstellungen. (Quelle: Rodrigue 2009, 137, Planche 35.)	343
Abbildung 177: Spanische Levante. Verschiedene Phasen der Darstellungen der Felskunst. (Quelle: nach Pérez 2007, 89, Fig. 1.)	348
Abbildung 178: La Cova de Gargán. Geometrische Gebilde. (Quelle: R. Viñas/ E. Sarriá / A. Alonso, 1983, 313, Fig. 5.)	350
Abbildung 179: Valcamonica. Menhire mit Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun).	351
Abbildung 180: Valcamonica. Detaildarstellungen. Menhire mit Darstellungen. (Foto: Ingmar M. Braun)	352
Abbildung 181: Cingle de la Remigia (Gasulla-Schlucht). Reiter mit Helm (Bronzezeit) (Foto: Daniela Groth, Valltóra Museum)	353
Abbildung 182: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun)	356
Abbildung 183: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun)	356
Abbildung 184: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun)	357
Abbildung 185: Valcamonica. Menschliche Darstellung mit einer Art Helm, aus welchem „Strahlen“ hervortreten. (Foto: Ingmar M. Braun)	358
Abbildung 186: Sefar. Handnegative. (Quelle: Lhote 1958, Abb. 79.)	362
Abbildung 187: Petroglyphen von Högsbyn – Personen auf einem Schiff. (Foto: Kerstin Mayer)	372
Abbildung 188: Petroglyphen von Högsbyn – Processionshallen / Der Prossionsfelsen. (Foto: Kerstin Mayer)	372
Abbildung 189: Petroglyphen von Högsbyn – Processionshallen / Der Prossionsfelsen. (Foto: Kerstin Mayer)	373
Abbildung 190: Petroglyphen von Högsbyn – Fußabdrücke. (Foto: Kerstin Mayer)	373
Abbildung 191: Petroglyphen von Högsbyn – Utmed stranden 1 – Augen / Sonnensymbol? (Foto: Kerstin Mayer)	374
Abbildung 192: Petroglyphen von Högsbyn. Blick in die Umgebung der Felskunst. (Foto: Kerstin Mayer)	376
Abbildung 193: Petroglyphen von Högsbyn. (Foto: Kerstin Mayer)	377
Abbildung 194: Kallsängen, Bottna. Bohuslän, Männer verkleidet als Kraniche. (Quelle: Almgren 1980, 22, Abb. 17.)	378
Abbildung 195: Kommunikationsschema. (Grafik selbst erstellt)	391

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 Die funktionalistische Kulturtheorie von B. Malinowski - bestehend aus zwei Axiomen. Grundbedürfnis / Kulturreaktion (Grafik erstellt anhand der Daten von Malinowski 1975, 123.).....	79
Tabelle 2 Fundstellen mit zusätzlichen „anderen“ Stilen	447
Tabelle 3 Anzahl der Fundkomplexe in den einzelnen Provinzen. (Grafik selbst erstellt).....	146
Tabelle 4 Aufschlüsselung der Fundkomplexe anhand der Provinzen und der Anzahl der Darstellungen. (Grafik selbst erstellt)...	448-470
Tabelle 5 Erläuterungen zu den verschiedenen Begriffen. (Grafik selbst erstellt).....	216
Tabelle 6 Aufschlüsselung der Entfernungen zwischen den Fundkomplexe und der Küste in Kilometern und der Anzahl der Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).....	225
Tabelle 7 Aufschlüsselung der Darstellungen in der Region Valencia. Geometrisch, Zoomorph, anthropomorph, (Grafik selbst erstellt).....	226
Tabelle 8 Aufschlüsselung der Darstellungen in der Region Valencia. Geometrisch, Zoomorph, anthropomorph, (Grafik selbst erstellt).....	226
Tabelle 9 Fundkomplexe und ihre Darstellungen. (Grafik selbst erstellt).....	234
Tabelle 10 Aufschlüsselung der Entfernung zur Küste für die Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).....	253
Tabelle 11 Aufschlüsselung der Höhen der Fundkomplexe für die Region Valencia. (Grafik selbst erstellt).....	253
Tabelle 12 Aufschlüsselung der Stile der Fundkomplexe für die Region Valencia sowie Aufschlüsselung der Stile anhand der Höhenmeter (Grafik selbst erstellt).....	254
Tabelle 13 Fundkomplexe in Nordafrika und deren chronologische Einordnung. (Grafik selbst erstellt).....	307
Tabelle 14 Zeitliche Perioden und deren Besonderheiten anhand der Darstellungen. (Grafik selbst erstellt).....	313
Tabelle 15 Inhalte der Darstellungen in den verschiedenen zeitlichen Perioden (Themen). (Grafik selbst erstellt).....	315

Literaturverzeichnis

Acosta 1999

P. Acosta Martinez, Significado de la pintura rupestre esquemática. *Zephyrus* 16, 1965, 107–117.

Alcorta/Sosis 2005

C. S. Alcorta/R. Sosis, Ritual, emotion, and sacred symbols: The evolution of religion as an adaptive complex. *Human Nature* 16, 2005, 323–359.

<http://radicalanthropologygroup.org/sites/default/files/pdf/class_text_063.pdf> (05.04.2020)

Alland 1983

J. Alland, *Playing with form. Children draw in six cultures* (New York 1983).

Almagro 1954

M. Almagro, *Las pinturas rupestres levantinas* (Madrid 1954).

Almgren 1980

B. Almgren, *Die schwedischen Felsbilder der Bronzezeit und ihre Deutung* (Duisburg 1980).

Angeli 1974

W. Angeli, Zur Barttracht in der europäischen Vorzeit. *Ann. Naturhistor. Mus. Wien* 78, 1974, 7–11.

Archaeologie Online 2014

Archaeologie Online, Die steinzeitlichen Wurzeln der Schriftzeichen (2014).

<https://www.archaeologie-online.de/nachrichten/die-steinzeitlichen-wurzeln-der-schriftzeichen-2655/> (04.10.2021)

Arne 1918

T. J. Arne, Fortida förbindelser mellan Sverige och Åland. Ord och Bild. Illustrerad månadsskrift. Tjugusjunde Årgången 1918, 147.

Baales/Pollmann/Stapel 2013

M. Baales, H.-O. Pollmann, B. Stapel, Das Mesolithikum. Eine Einführung. In: M. Baales/H.-O. Pollmann, B. Stapel (Hrsg.), Westfalen in der Alt- und Mittelsteinzeit. (Münster 2013) 165–168. <https://www.lwl.org/wmfah-download/pdf/Westfalen_in_der-Alt-und_Mittelsteinzeit.pdf> (06.10.2021)

Bandi 1951

H. G. Die vorgeschichtlichen Felsbilder der spanischen Levante und die Frage ihrer Datierung. In: Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte. Annuaire de la Société suisse de préhistoire = Annuario della Società svizzera di preistoria. 41 (1951) 156 – 171.

Bandi u.a. 1964

H. G. Bandi/ H. Breuil/ L. Berger-Kirchner/ H. Lhote/ E. Holm, Kunst der Welt. Die Steinzeit. Vierzigtausend Jahre Felsbilder (Baden-Baden 1964).

Banning 2011

E. B. Banning, So fair a House: Göbekli Tepe and the identification of temples in the Pre-Pottery Neolithic of the Near East. Current Anthr. 52/5, 2011, 619–660.

Barrière 1984

C. Barrière, Grotte de Gargas. L'art des cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises. Ministère de la Culture, Imprimerie nationale, 1984, 514 – 516.

Bastian/Caro 2008

Bastian/Caro, Archäologie. Ur-Kiffer in China. Der Spiegel 52, 2008, 111,
<<https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/62781301>> (06.04.2020).

Battacchi u.a. 1997

M. W. Battacchi/T. Suslow/M. Renna, Emotion und Sprache. Zur Definition der Emotion und ihrer Beziehungen zu kognitiven Prozessen, dem Gedächtnis und der Sprache (Frankfurt u. a. 1997).

Beck 2015

K. Beck, Kommunikationswissenschaft (Konstanz 2015).

Behrens 1973

H. Behrens, Die Jungsteinzeit im Mittelelbe-Saale-Gebiet. [Unter Mitarbeit von D. Kaufmann und W. Matthias]. Veröff. Landesmus. Vorgesch. Halle 27 (Berlin 1973).

Beltran 1982

A. Beltran, Felskunst der Spanischen Levante. Frühe Spuren des Menschen (Bergisch Gladbach 1982).

Beyer/Gerlach 2011

R. Beyer/ R.Gerlach, Sprache und Denken. Basiswissen Psychologie 2011 (Wiesbaden 2011).

Blackburn 1971

R. Blackburn, Honey in Okiek personality, culture and society. Dissertation Michigan State Univ. (Michigan 1971).

Blanz u. a. 2014

M. Blanz/A. Florack/U. Piontkowski (Hrsg.), Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung (Stuttgart 2014).

Boardman 1981

J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch. Die archaische Zeit (Mainz 1981).

Bonogofsky 2005

M. Bonogofsky, A bioarchaeological study of plastered skulls from Anatolia. New discoveries and interpretations. Internat. Journal Osteoarch. 15/2, 2005, 124–135.

Bosch/Estrada 1994

J. Bosch/A.Estrada, The Venus of Gavà (Barcelona). A basic contribution to the study of Neolithic religion in Southwestern Europe. Trab. Prehist. 1/2, 1994, 149–158.

<<https://tp.revistas.csic.es/index.php/tp/article/view/454/470>> (04.10.2021)

Bosinski 1979

G. Die Ausgrabungen in Gönnersdorf. 1968–1976 und die Siedlungsbefunde der Grabung 1968 (Wiesbaden 1979).

Bosinski 1982

G. Bosinski, Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und der Schweiz (Bonn 1982).

Bosinski 1991

G. Bosinski, The representation of female figures in the Rhineland Magdalenian. *Proc. Prehist. Soc.* 57/1, 1991, 51–64.

Briard 1987

J. Briard, *Mégalithes de Bretagne. Ouest-France (Rennes 1987)*.

Bucher 2014

A. A. Bucher, *Psychologie der Spiritualität (Weinheim, Basel 2014)*.

Bühler 1982

K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (Stuttgart/New York 1982)*.

Camps-Fabrer 1978

H. Camps-Fabrer, Steinplastiken aus der Wüste. *Museen der Stadt Köln (Hrsg.), Sahara. 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüste (Köln 1978) 246–252*.

Chicca u. a. 2018

A. Chicca/M. A. Schafroth/I. Reynoso-Moreno/R. Erni/V. Pertrucci/E. M. Carreira/J. Gertsch, Uncovering the psychoactivity of a cannabinoid from liverworts associated with a legal high. *Science Advances* 4/10, 2018. doi: 10.1126/sciadv.aat2166
<<https://advances.sciencemag.org/content/4/10/eaat2166/tab-pdf>>(06.04.2020).

Cline 2018

E. H. Cline, *Versunkene Welten und wie man sie findet. Auf den Spuren genialer Entdecker und Archäologen (München 2018)*.

Clottes/Lewis-Williams 1997

J. Clottes/D. Lewis-Williams (Hrsg.), Schamanen – Trance und Magie in der Höhlenkunst der Steinzeit (Sigmaringen 1997).

Clottes/Lewis-Williams 2001

J. Clottes/D. Lewis-Williams, Los chamanes de la prehistoria (Barcelona 2001).

Lewis-Williams 2005

D. Lewis-Williams, Inside the Neolithic Mind (London 2005).

Conard/Floss 1999

N. J. Conard/H. Floss, Ein bemalter Stein vom Hohle Fels bei Schelklingen und die Frage nach paläolithischer Höhlenkunst in Mitteleuropa. Arch. Korrbbl. 29, 1999, 307–316.

Coulson/Campbell 2001

D. Coulson/A. Campbell, African rock art. Paintings and engravings on stone (New York 2001).

Crane 1999

E. Crane, The world history of beekeeping and honey hunting (New York 1999).

de Albuquerque e Castro/Ferreira/Viana 1957

L. de Albuquerque e Castro/O. V. Ferreira/A. Viana: O Dólmen Pintado de Antelas (Oliveira de Frades). Comunicações dos Serviços Geológicos de Portugal 38, 1957, 326–346.

de la Peña 2013

P. de la Peña, The Early Upper Palaeolithic puzzle in Mediterranean Iberia [Das Frühe Jungpaläolithikum im mediterranen Spanien]. *Quartär* 60, 2013, 85–106, doi: 10.7485/QU60-4.

de Saussure 1916

F. De Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris 1916).

Dams 1983

L. Dams, Abeilles et recolte du miel dans l'art rupestre du lavant espagnol. In: Ministerio de Cultura (Hrsg.), *Homenaja a Almagro 1* (Madrid 1983) 363–369.

Dams 1984

L. Dams, *Les peintures rupestres du Levant Espagnol* (Paris 1984).

David u.a. 2007

W. David / D. Evers / U. Hallier / D. König-Bandini / A. Meyers / B. Schmidt / W. Zwickel, *Das Felsbildlexikon* (Warmsroth 2007)

Davis-Kimball u. a. 2000

J. Davis-Kimball/E. M. Murphy/L. Koryakova/L. T. Jablonsky (Hrsg.) *Kurgans, ritual sites, and settlements. Eurasian Bronze and Iron Age. BAR International Series 890* (Oxford 2000).

Dilthey 1924

W. Dilthey, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften* (Leipzig 1924).

Donahue 2019

M. Z. Donahue, Ältester Beleg für Haschkonsum auf Friedhof entdeckt. National Geographic. Geschichte und Kultur, 2019

<<https://www.nationalgeographic.de/geschichte-und-kultur/2019/06/aeltester-beleg-fuer-haschkonsum-auf-friedhof-entdeckt>>(06.04.2020).

Duhard 1993

J. P. Duhard, Réalisme de l'image féminine paléolithique. Cahier des quaternaire 19 (Paris 1993).

Ebert 1925

M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte Band 3. Ebenalphöhle – Franken.

(Berlin 1925).

Ebert 1926

M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte Band 7. Kleinasien – Malta. (Berlin 1926).

Edzard 2004

D.- O. Edzard, Geschichte Mesopotamiens (München 2004).

Eickhoff 2018

M. Eickhoff, Reiseführer Schottland (Ostfildern 2018).

Eilenstein 2009

H. Eilenstein, Göbekli Tepe. Die Bilderwelt des ersten Tempels der Menschen (Norderstedt 2009).

Evers 1988

D. Evers, Felsbilder arktischer Jägerkulturen des steinzeitlichen Skandinaviens (Wiesbaden 1988).

Feustel 1971

R. Feustel, Sexuologische Reflexionen über jung-paläolithische Objekte. *Alt-Thüringen* 11, 1971, 7–46.

Fernández 2008

J. A. Fernández, *World heritage monuments in Spain* (Madrid 2008).

Fleming 1969

A. Fleming, The myth of the mother-goddess. *World Arch.* 1/2, 1969, 247–261.

<<https://www.jstor.org/stable/123965>> (04.10.2021)

Flors u. a. 2012

E. Flors/J. F. Gibaja/J. J. Ibáñez/D. C. Salazar-García, An antler sickle from the Neolithic site of Costamar at Cabanes (Castellón) on the Mediterranean Spanish coast. *Antiquity Project Gallery* 86/332, 2012.

<<https://core.ac.uk/download/pdf/71037445.pdf>> (08.04.2020).

Frazer 2010

J. G. Frazer, *Totem und Exogamie* (Old Chelsea 2010).

Freud 2010

S. Freud, *Das ICH und das ES* (Wiesbaden 2010).

Gabriel 1978

B. Gabriel, Klima- und Landschaftswandel der Sahara. In: Museen der Stadt Köln (Hrsg.), Sahara. 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüste (Köln 1978) 22–34.

García-Puchol u.a. 2018

O. García-Puchol/S. B. McClure/J. Juan-Cabanilles/A. A. Diez-Castillo/J. Bernabeu-Aubán/B. Martí-Oliver/S. Pardo-Gordó/J. L. Pascual-Benito/M. Pérez-Ripoll/L. Molina-Balaguer/D. J. Kennett, Cocina Cave revisited. Bayesian radiocarbon chronology for the last hunter-gatherers and first farmers in Eastern Iberia. *Quaternary International*. 472, Part B, 2018, 259–271.

Gardi/Neukorn-Tschudi 1977

R. Gardi/J. Neukorn-Tschudi, Felsbilder der Sahara im Tassili n´Ajjer (Bern, Stuttgart 1977).

Güth 2008

A. Güth, Eine neue Untersuchung der vielgravierten Schieferplatte 113 von Gönnersdorf. In: G. Bosinski, Tierdarstellungen von Gönnersdorf. Nachträge zu Mammut und Pferd sowie die übrigen Tierdarstellungen (Mainz 2008)3-5.

Kühn 1952

H. Kühn, Die Felsbilder Europas (Stuttgart 1952).

Kühn 1970/1973

H. Kühn, Felsbilder der Kanarischen Inseln. In: H. Kühn (Hrsg.), IPEK Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst 23 (Berlin 1970/1973), 29–34.

Kühn 1976

H. Kühn, *Geschichte der Vorgeschichtsforschung* (Berlin 1976).

Garcia-Romeu 2010

A. Garcia-Romeu, Self-transcendence as a measurable transpersonal construct. In: *Journal of Transpersonal Psychology*, 42(2010)1, 26–47.

https://www.researchgate.net/publication/271706485_Self-transcendence_as_a_measurable_transpersonal_construct (28.10.2021)

Garrido/Seara 2005

P. B. Garrido/E. R. Seara, *Xacementos Arqueoloxicos De Galicia* (Malaga 2005).

Georg/Leisner 1952

C. C. M. Georg/V. Leisner: *Los sepulcros magaliticos de Huelva. Excavaciones arqueológicas del plan nacional 1946* (Madrid 1952).

Gerrig/Zimbardo 2008

R. J. Gerrig/P. G. Zimbardo, *Psychologie* (München 2008).

Ghalioungui 1987

P. Ghalioungui, *The Ebers Papyrus. A new english translation, commentaries and glossary* (Cairo 1987).

Glassner 2003

J.-J. Glassner, *The invention of cuneiform. Writing in Sumer* (Baltimore, London 2003).

Glyn 1980

D. Glyn, Lübbes Enzyklopädie der Archäologie (Bergisch Gladbach 1980).

Graziosi 1956

P. Graziosi, Die Kunst der Altsteinzeit (Florenz 1956).

Gresky u. a. 2017

J. Gresky/J. Haelm/L. Clare, Modified human crania from Göbekli Tepe provide evidence for a new form of Neolithic skull cult, Science Advances 3, e1700564 (2017).

<<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.1700564>> (08.10.2021)

Grünberg 2004

J.M. Grünberg, Die mesolithische Bestattungen in Mitteldeutschland. In: Harald Meller (Hrsg.): Katalog zur Dauerausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle. Band 1. Halle Saale 2004, 275–291.

Grünberg 2016

J.M. Grünberg, "Arm" und "Reich": Die Ausstattungen der Toten in paläolithischen und mesolithischen Gräbern. In: H. Meller/H.P. Hahn/R. Jung/R. Risch (Hrsg.), Arm und Reich - Zur Ressourcenverteilung in prähistorischen Gesellschaften. 8. Mitteldeutscher Archäologentag vom 22. bis 24. Oktober 2015 in Halle (Saale). Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 14/I, 127-146.

Grünig 2012

G. Grünig, Val Camonica. Felsbildkunst in den Alpen. Höhlen, Felsen, Kunstwerke 3 (Weinstadt 2012).

Gombrich 2002

E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Berlin 2002).

Gordon 1936

D. H. Gordon, The rock paintings of the Mahadeo Hills. Indian Art Lett. 10/1, 1936, 35–41.

Guilaine 2017

J. Guilaine, Les Chemins de la Protohistoire. Quand l'Occident s'éveillait – 7000–2000 avant notre ère (Paris 2017).

Haarmann 2019

H. Haarmann, Vergessene Kulturen der Weltgeschichte. 25 verlorene Pfade der Menschheit (München 2019).

Habeck 2014

R. Habeck, Steinzeit-Astronauten. Felsbildrätsel der Alpenwelt (Wien 2014).

Hahn 1987

J. Hahn, Die ältesten figürlichen Darstellungen im Aurignacien. In: H. Müller-Beck/G. Albrecht (Hrsg.), Die Anfänge der Kunst vor 30 000 Jahren (Stuttgart 1987) 25–33.

Haller/Rodekohl, 2010

D. Haller/ B. Rodekohl, Ethnologie. (München 2005).

Hallier 1990

U. W. Hallier, Die Entwicklung der Felsbildkunst Nordafrikas. Untersuchungen auf Grund neuerer Felsbildfunde in der Süd-Sahara. Sonderschriften des Frobenius-Instituts 7 (Stuttgart 1990).

Harris 1989

E.C. Harris, Principles of Archaeological Stratigraphy (London 1989).

Hauptmann/Maddin 2005

A. Hauptmann/R. Maddin: Die Kupferbarren von Uluburun. Teil 1: Qualitätsmetall für den Weltmarkt? In: Ünsal Yalçın (Hrsg.): Das Schiff von Uluburun. Deutsches Bergbau-Museum, (Bochum 2005) 133–141.

Hartmann 1974

R. P. Hartmann, Malerei aus Bereichen des Unbewußten. Künstler experimentieren unter LSD (Köln 1974).

Heckendorf 2008

R. Heckendorf, Bubalin und Bovidien in Südmarokko. Kontext, Klassifikation und Chronologie der Felsbilder im mittleren Draa-Tal. Forsch. Arch. Außereuropäischer Kulturen 6 (Wiesbaden 2008).

Heckhausen 1989

H. Heckhausen, Motivation und Handeln (Heidelberg 1989).

Hendy u. a. 2018

J. Hendy/A. C. Colonese/I. Franz/R. Fernandes/R. Fischer/D. Orton/A. Lucquin/L. Spindler/J. Anvari/E. Stroud/P. F. Biehl/C. Speller/N. Boivin/M. Mackie/R. R. Jersie-Christensen/J. V. Olsen/M. J. Collins/O. E. Craig/E. Rosenstock, Ancient proteins from ceramic vessels at Çatalhöyük West reveal the hidden cuisine of early farmers. *Nature Communications* 9, 2018.
doi:10.1038/s41467-018-06335-6

Herding 1994

K. Herding, Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie. In: B. Reudenbach (Hrsg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. *Schr. Warburg-Archivs im Kunstgesch. Sem. Univ. Hamburg* 3 (Berlin 1994) 145–170.

Herkner 1992

W. Herkner, *Psychologie* (Wien, New York 1992).

Hernández-Pacheco u.a. 1914

E. Eduardo Hernández-Pacheco y Estevan/J. Cabré/R. de Estrada Y Martínez de Maratín u. a., Las pinturas prehistóricas de Peña Tú. Comisión de investigaciones paleontológicas y prehistóricas. *Trabajos de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas* 2 (Madrid 1914).
<<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000281753/2/#topDocAnchor>> (05.10.2021)

Hernández Pérez u. a. 1988

M. S. Hernández Pérez/P. Ferrer i Marset/E. Catalá Ferrer, *Arte rupestre en Alicante* (Alicante 1988).

Herrmann 1953

F. Herrmann, Zur Beurteilung der Sexuelsymbolik bei Naturvölkern. Studium Generale 6 (Heidelberg/Berlin 1953).

Herrmann 2011

S. Herrmann, Château Steinzeit. Süddeutsche Zeitung Archäologie, <<https://www.sueddeutsche.de/wissen/archaeologie-edle-tropfen-in-der-steinzeit-1.1045176>> (06.04.2020).

Hillson u. a. 2013

S. W. Hillson/C. S. Larsen/B. Boz/M. Pilloud/J. W. Sadvari/S. C. Agarwal/B. Glencross/P. Beauchesne/J. Pearson/C. B. Ruff/E. M. Garofalo/L. Hager/S. Haddow, The human remains I. Interpreting community structure, health and diet in Neolithic Çatalhöyük. In: I. Hodder (Hrsg.), Humans and landscapes of Çatalhöyük. Reports from the 2000–2008 seasons. Çatalhöyük Research Project Ser. 8. = Brit. Inst. Arch. Ankara Monogr. 47 (London 2013) 339–396.

Hodder 2015

I. Hodder, The vitalities of Çatalhöyük. In: I. Hodder (Hrsg.), Religion at work in a Neolithic society (Cambridge 2015) 1–32.

Hoernes 1925

M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Von den Anfängen bis um 500 vor Christi (Wien 1925).

Hoffmann u. a. 2018

D. L. Hoffmann/C. D. Standish/M. García-Diez/P. B. Pettitt/J. A. Milton/J. Zilhão/J. Alcolea/P. Cantalejo-Duarte/H. Collado/R. de Balbín/M. Lorblanchet/J. Ramos-Muñoz/G.-C. Weniger/A. W. G. Pike, U-Th dating of carbonate crusts reveals Neanderthal origin of Iberian cave art. *Science* 359/6378, 2018, 912–915.
doi: 0.1126/science.aap7778.

Huyge/Claes 2008

D. Huyge/W. Claes, ‚Ice Age‘ art along the Nile. *Egyptian Archaeology. Bull. Egypt Exploration Soc.* 33, 2008, 25–28.

Jones/Díaz-Guardamino 2019

A. M. Jones/M. Díaz-Guardamino, *Making a mark. Image and process in Neolithic Britain and Ireland* (Oxford 2019).

Keel 1997

O. Keel, *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina, Israel. I 1. Von Tell Abu Farağ bis ‚Atlit.* *Orbis Bibl. et Orient.* 29 (Fribourg, Göttingen).

Keel/Staubli 2001

O. Keel/T. Staubli, *„Im Schatten deiner Flügel“.* *Tiere in der Bibel und im alten Orient* (Fribourg 2001).

Keel/Schroer 2004

O. Keel/S. Schroer, *Eva – Mutter alles Lebendigen: Frauen und Göttinnenidole aus dem Alten Orient* (Fribourg 2004).

Kellogg 1970

R. Kellogg, *Analyzing children's art* (Mayfield 1970).

Kerschensteiner 1905

G. Kerschensteiner, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung* (München 1905).

Knoll u. a. 2013

F. Knoll/H. Meller/B. Figur/G. Knoche/T. Schunke/V. Dresely/P. Avetisyan/T. Koiki/J. Lipták/A. Poppe, *Die Felsbilder im Hochland von Syunik*. In: H. Meller/P. Avetisyan (Hrsg.), *Archäologie in Armenien II*. Veröff. Landesamt Denkmalpfl. u. Arch. Sachsen-Anhalt – Landesmus. Vorgesch. 67 (Halle/Saale 2013) 209–230.

Köbler 2003

G. Köbler, *Altnordisches Wörterbuch* (Gießen 2003).

Koltko-Rivera 2006

M. E. Koltko-Rivera, *Rediscovering the Later Version of Maslow's Hierarchy of Needs: Self-Transcendence and Opportunities for Theory, Research, and Unification*. In: *Review of General Psychology* 10(2006)4, 302–317.

Kratz o. J.

C. A. Kratz, *The Okiek of Kenya* (Nairobi).
<<http://www.ogiek.org/indepth/Okiek.pdf>> (21.12.2018).

Kroeber-Riehl/Gröppel-Klein 1980

W. Kröber-Riehl/A. Gröppel-Klein, *Konsumentenverhalten* (München 1980).

Kulke 2008

U. Kulke, Steinzeitmenschen pflegten den Drogenrausch. Welt – Wissenschaft – Archäologie, <<https://www.welt.de/wissenschaft/article2605985/Steinzeitmenschen-pflegten-den-Drogenrausch.html>> (06.04.2020).

Küßner 2006

M. Küßner, Untersuchungen zum Magdalénien im Einzugsgebiet der Saale (Halle/Saale 2006).

Lacau 1914

P. Lacau, Suppressions et modifications de signes dans le textes funéraires. Zeitschr. Ägyptische Sprache u. Altertumskd. LI, 1914, 1–64.

Leroi-Gourhan 1958

A. Leroi-Gourhan, Le Symbolisme des Grandes Signes dans l'art Parietal Paléolithiques. In: Bulletin de la Société Préhistorique Française. 55 (3), 1958, 307–321.

Leroi-Gourhan 1967

A. Leroi-Gourhan, Treasures of Prehistoric Art (New York 1967).

Leroi-Gourhan 1971

A. Leroi-Gourhan, Prähistorische Kunst. (Breisgau 1971).

Leroi-Gourhan 1980

A. Leroi-Gourhan, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst (Frankfurt am Main 1980).

Leroi-Gourhan 1981

A. Leroi-Gourhan, Die Religionen der Vorgeschichte (Frankfurt am Main 1981).

Leroi-Gourhan 1982

A. Leroi-Gourhan, Prähistorische Kunst – Die Ursprünge der Kunst in Europa (Freiburg i. Br. 1982).

Leuner 1981

H. C. Leuner, Halluzinogene. Psychische Grenzzustände in Forschung und Therapie (Bern, Stuttgart, Wien 1981).

Lewis-Williams 2002

D. Lewis-Williams, The mind in the cave (London 2002).

Ling/Stos-Gale/Grandin/Billström/Hjärthner- Holdar/ Persson 2014

J. Ling/Z. Stos-Gale/ L. Grandin/ K. Billström/ E. Hjärthner- Holdar/ P.O. Persson, "Moving metals in the Bronze Age II: the origin of copper-based artefacts from Sweden". *Journal of Archaeological Science* 41. 106-132.

Lull/Micó/Rihuete/Risch 2015

V. Lull/R. Micó/C. Rihuete/R. Risch, La Almoyola. Premier palais de l'age du bronze occidental, *Archéologia* 530, 2015, 58–63.

di Lernia 2017

S. di Lernia, The Archaeology of Rock Art in Northern Africa. In: B. David/I. J. McNiven (Hrsg.), *The Oxford handbook of the archaeology and anthropology of rock* (Oxford 2017) 95–122.

doi:10.1093/oxfordhb/9780190607357.013.17

Lhote 1958

H. Lhote, Die Felsbilder der Sahara (Würzburg, Wien 1958).

Libby 1952

W. F. Libby, Radiocarbon Dating (Chicago 1952).

Liu u. a. 2018

L. Liu/J. Wang/D. Rosenberg/H. Zhao/G. Lengyel/D. Nadel, Fermented beverage and food storage in 13,000 y-old stone mortars at Raqefet Cave, Israel: Investigating Natufian ritual feasting. *Journal Arch. Scien. Reports* 21, 2018, 783–793.

López 1992

C. P. López, *A Arte* (Barcelona 1992).

Lorblanchet 2000

M. Lorblanchet, *Höhlenmalerei. Ein Handbuch* (Stuttgart 2000).

Lorenzer 1986

A. Lorenzer, Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: A. Lorenzer (Hrsg.), *Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur* (Frankfurt am Main 1986) 11–98.

Lu/Clarke o. A.

X. Lu/R. C. Clarke, The cultivation and use of hemp (*Cannabis sativa* L.) in ancient China, <<http://www.hempfood.com/IHA/iha02111.html>> (06.04.2020).

Mallowan 1947

M. E. L. Mallowan, Excavations at Brak and Chagar Bazar. In: Iraq 8 (1947), 1–259.

Malinowski 1975,

B. Malinowski, Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur (Frankfurt 1975).

Mannack 2002

T. Mannack, Griechische Vasenmalerei. Eine Einführung (Darmstadt 2002).

Manning/Timpson 2014,

K. Manning/A. Timpson, The demographic response to Holocene climate change in the Sahara. Quaternary Scien. Rev. 101/1, 2014, 28–35.

Maringer 1982.

J. Maringer, Der Tanz im Leben der vorgeschichtlichen Menschen. Ursprung und frühe Tanzformen. In: Zeitschrift für Ethnologie 107, 1982, 7–19.

<<https://www.digi-hub.de/viewer/image/1537978769400/12/#topDocAnchor>> (05.10.2021)

Marretta

A. Marretta, Valcamonica Rock Art Park (Breno 2011).

Maslow 1954

A. Maslow, Motivation und Persönlichkeit (New York 1954).

Martínez Santa-Olalla 1941/42

J. Martíenz Santa-Olalla, Neues über prähistorische Felsbilder in Frankreich, Spanien und Marokko, IPEK 25/16, 1941/42, 1–24.

Maslow 1971

A. Maslow, The farther reaches of human nature (New York 1971).

Mayer-Hillebrand 1966

F. Mayer-Hillebrand, Einführung in die Psychologie der bildenden Kunst (Meisenheim am Glan 1966).

McClure/Puchol/Culleton 2010

S. B. McClure/G. Puchol/B. J. Culleton, Ams dating of human bone from Cova de la Pastora. New evidence of ritual continuity in the Prehistory of Eastern Spain. Radiocarbon 52/1, 2010, 25–32.
<https://www.academia.edu/22600226/AMS_Dating_of_Human_Bone_from_Cova_de_la_Pastora_New_Evidence_of_Ritual_Continuity_in_the_Prehistory_of_Eastern_Spain> (04.10.2021)

Meili-Dworetzki 1957

G. Meili-Dworetzki, Das Bild der Menschen in der Darstellung und Vorstellung des Kleinkindes (Bern, Stuttgart 1957).

Meili-Dworetzki 1981

G. Meili-Dworetzki, Spielarten des Menschenbildes. Ein Vergleich der Menschenzeichnungen japanischer und schweizerischer Kinder (Bern 1981)

Mellaart 1973

J. Mellaart, Çatal Hüyük. Stadt aus der Steinzeit (Bergisch Gladbach 1973).

Meller 2001

H. Meller (Hrsg.), Schönheit, Macht und Tod. 120 Funde aus 120 Jahren Landesmuseum für Vorgeschichte Halle. Begleitband zur Sonderausstellung vom 11. Dezember 2001 bis 28. April 2002 im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle. Landesamt für Archäologie u. a., (Halle 2001).

Meller 2013

H. Meller, Klady – Göhlitzsch. Vom Kaukasus nach Mitteldeutschland oder umgekehrt? In: H. Meller (Hrsg.), 3 300 BC – mysteriöse Steinzeittote und ihre Welt (Halle 2013) 151–155.

Miedaner 2018

T. Miedander, Genusspflanzen (Berlin 2018).

Miklósi 2007

A. Miklósi, Dog Behaviour, Evolution and cognition (Oxford 2007).

Millán/Márquez 1997

M. C. Millán/A. S. Márquez, El territorio almeriense en la prehistoria. Historia de Almeria 1 (Almería 1997).

Mills 2015

B. J. Mills, Relational networks and religious sodalities at Çatalhöyük. In: I. Hodder (Hrsg.), Religion at work in a Neolithic society (Cambridge 2015) 159–186.

Moberg 2011

D. Moberg, Expanding horizons for spirituality research. *Rev. Religious Research* 53/4, 2011, 513–514-
doi:10.1007/s13644-011-0037-y.

Molina 1978

A. G. Molina, Nuevas aportaciones al estudio de los dólmenes de El Pozueloel dolmen de „Martín Gil“. *Huelva arqueológica* 4, 1978, 11–78.

Morenz 2014

L. D. Morenz, Medienevolution und die Gewinnung neuer Denkräume. Das frühneolithische Zeichensystem (10./9. Jt. v. Chr.) und seine Folgen, *Studia Euphratica* 1 (Berlin 2014).

Moure Romanillo 1999

A. Moure Romanillo, *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. *Arqu. Prehist.* 3 (Madrid 1999).

Müller-Freienfels 1923

R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst II. Psychologie des Kunstschaffens und der Ästhetischen Wertung* (Wiesbaden 1923).

Müller-Karpe 2002

A. Müller-Karpe, Der Krieg als Bildmotiv in der prähistorischen Kunst Nordafrikas. In: L. Fiedler/A. Müller-Karpe (Hrsg.), *Marburger Beiträge zur Prähistorischen Archäologie Nordafrikas*. Anlässlich der Ausstellung »Kunst in der Wüste – Frühe Kulturen der Sahara« im Rahmen des Jubiläums 75 Jahre Vorgeschichtliches Seminar Marburg, 475 Jahre Philipps-Universität Marburg. *Kleine Schr. Vorgesch. Seminar Marburg* 52 (Marburg 2002) 23–30.

Münch 1976

R. Münch, Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung in Grundbegriffe, Grundannahmen und logische Strukturen (Opladen 1976).

Muñoz/Briones Poblados 1996

I. Muñoz/L. Briones Poblados, Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica. Descripción y análisis de sistema de organización. Chungará 28, 1996, 47–84.

Muñoz 1999

J. R. Muñoz, Europa prehistórica. Cazadores y recolectores (Madrid 1999)

Myres 1902/1903

J. L. Myres, Excavations at Palaikastro II. The sanctuary-site of Petsofà, BSA 9, 1902/1903, 356–387.

Nagera 1973

H. Nagera, Vincent van Gogh. Psychoanalytische Deutung seiner Briefe (München 1973).

Nitzschke 2010

B. Nitzschke, Die Psychoanalyse Sigmund Freuds. Konzepte und Begriffe (Wiesbaden 2010).

Nougier 1991

L. R. Nougier, Die Welt der Höhlenmenschen (Frankfurt am Main 1991).

Nye 1999

R. Nye, Relation Consciousness and the Spiritual Life of Children: Convergence with children's theory of mind. In: K. H. Reich/F. K. Oser/W. G. Scarlett (Hrsg.), Psychological studies on spiritual and religious development (Lengerich 1999) 57–82.

Oates u. a. 2007

J. Oates/A. McMahon/P. Karsgaard/S. Al Quanta/J. Ur, Early Mesopotamian urbanism. A new view from the north. *Antiquity* 81/313, 2007, 585–600.

<https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/4269009/Ur_EarlyMesoUrbanism.pdf>
(04.10.2021)

Obermaier 1924

H. Obermaier, *El Dolmen de Soto (Trigueros; Huelva)* (Madrid 1924).

Obermaier/Wernert 1919

H. Obermaier/P. Wernert, *Las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta*. Com. Investigaciones Paleontológicas y Prehist. 23 (Madrid 1919).

Obermaier 1937

H. Obermaier, *Nouvelles études sur l'art rupestre de Levant espagnol*. *L'Anthropologie* 47, 1937, 477–498.

Oliver u. a. 2009

B. M. Oliver, *El Mesolítico Geométrico de tipo "Cocina" en el País Valenciano*. In : P. Utrilla Miranda/L. Montes Ramirez (Hrsg.), *El Mesolítico Geométrico en la Península Ibérica*. Tagungsband Saragossa 16.–20. April 2008. *Monografías Arqueológicas* 44 (Saragossa 2009) 205–258.

Olson 1997

D. Olsen, Hempen Culture in Japan, 1997,

<<http://www.japanhemp.org/uncleweed/history.htm>> (06.04.2020);

<<http://www.japanhemp.org/img/cave.jpg>> (06.04.2020).

Orschiedt 1999

J. Orschiedt: Ofnet. In: Jörg Orschiedt: Manipulationen an menschlichen Skelettresten.

Taphonomische Prozesse, Sekundärbestattungen oder Kannibalismus? (= Urgeschichtliche Materialhefte. 13) (Tübingen 1999) 136–151.

Oser-Fischer 2004

M. Oser-Fischer, Aus Punkt und Linien zur Fähigkeit des Menschens zu malen. Aufgearbeitet am Beispiel einiger von Laien gemalter Bildserien (Bad Heilbrunn 2004).

Panofsky 1972

E. Panofsky, Título original. Studies in Iconology (Madrid 1972).

Parzinger 1993

H. Parzinger, Studien zur Chronologie und Kulturgeschichte der Jungstein-, Kupfer- und Frühbronzezeit zwischen Karpaten und Mittlerem Taurus. Röm.-Germ. Forsch. 52 (Mainz 1993).

Parzinger 2007

H. Parzinger, Die Skythen (München 2007).

Parzinger 2020

H. Parzinger, Die Kinder des Prometheus: Eine Geschichte der Menschheit vor der Erfindung der Schrift (München 2020).

Pericot 1945

L. Pericot, La Cueva de la Cocina (Dos Aguas). Nota preliminar. *Archivo Prehist. Levantina* 2, 1945, 39–71.

Pérez 2007

J. A. Pérez, Catálogo del arte prehistórico de la Península Ibérica y de la España insular: arte rupestre levantino: Aragón, Cataluña, Cuenca, Albacete, Guadalajara, Andalucía, Comunidad Valenciana y Murcia (Valencia 2007).

Peschlow-Bindokat 2006

A. Peschlow-Bindokat, Frühe Menschenbilder. Die prähistorischen Felsmalereien des Latmos-Gebirges (Westtürkei) (Mainz 2003).

Peschlow-Bindokat 2006

A. Peschlow-Bindokat, Tarihöncesi İnsan Resimleri. Latmos Dağları'ndaki Prehistorik Kaya Resimleri (İstanbul 2006).

Pettitt u. a. 2014

P. Pettitt/A. M. Castillejo/P. Arias/R. Ontañón/R. Harrison, New views on old hands. The context of stencils in El Castillo and La Garma caves (Cantabria, Spain). *Antiquity* 88/339, 2014, 47–63.
doi:10.1017/S0003598X00050213.

Probst 1996

E. Probst, Deutschland in der Bronzezeit (München 1996).

Porr 2004

M. Porr, Grenzgängerin – Die Befunde des mesolithischen Grabes von Bad Dürrenberg. In: Bernd Beispiel (Hrsg.): Katalog zur Dauerausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle. Band 1. Halle Saale 2004, 291–300.

Pöttker 2003

H. Pöttker, Nachrichten und ihre kommunikative Qualität. Die „Umgekehrte Pyramide“ – Ursprung und Durchsetzung eines journalistischen Standards, in: Publizistik, Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung, 48. Jg., Heft 4/2003, Opladen 2003, 414 – 416.

Rauer 2017

K. Rauer, Lascaux oder Die Geburt der Ethik. Prähist. Zeitschr. 92/1, 2017, 1–39.
<https://www.academia.edu/34916583/Lascaux_oder_Die_Geburt_der_Ethik> (05.10.2021).

Raphaël 1945

M. Raphaël, Prehistoric cave paintings (New York 1945).

Raphaël 1986

M. Raphaël, L' Art Pariétal Paléolithique. Trois essais sur la signification de l' Art parietal paléolithique (Paris 1986).

Rauer 2020

C. Rauer, Gewalt und Kult in der Bildsprache des Jungpaläolithikums. In: H. Meller, R. Risch, K. W. Alt, F. Bertemes, R. Micó (Hrsg.), Rituelle Gewalt –Rituale der Gewalt/Ritual Violence – Rituals of Violence. 12. Mitteldeutscher Archäologentag vom 10. bis 12. Oktober 2019 in Halle (Saale), (Halle/Saale 2020) 69 –100.

<https://www.academia.edu/44408177/Gewalt_und_Kult_in_der_Bildsprache_des_Jungpal%C3%A4olithikums> (05.10.2021)

Rätsch 2009

C. Rätsch, Meine Begegnungen mit Schamanenpflanzen (München 2009).

Reichholf 2010

J. H. Reichholf, Warum die Menschen sesshaft wurden. Das größte Rätsel unserer Geschichte (Frankfurt am Main 2010).

Renfrew 1973

J. M. Renfrew, Palaeoethnobotany. The prehistoric food plants of the Near East and Europe (Chicago 1973).

Richard 2019

J. Richard, Die Drogenküche aus der Steinzeit. Bild Regional Leipzig,

<<https://www.bild.de/regional/leipzig/leipzig-news/groitzsch-die-drogenkueche-aus-der-steinzeit-66019638.bild.html>> (06.04.2020).

Richter 1954

R. Richter, Paläolithische Sexualdarstellungen und ihre Bedeutung für die Geschichte der Sexualforschung. Quartär 6, 1954, 77–84.

Ripoll 1964

E. Ripoll, Para una cronología relativa del Arte Levantino Español. In: L. Pericot/E. Ripoll (Hrsg.), Prehistoric art of the Western Mediterranean and the Sahara. Viking Fund Publ. Anthr. 39 (New York 1964) 167–175.

Risch/Meller 2015

R. Risch/H. Meller, Kampf und Tod – Felsbildkunst in der Sahara und am westlichen Mittelmeer. In: H. Meller (Hrsg.), Krieg – eine archäologische Spurensuche. Begleitband zur Sonderausstellung im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle (Saale) vom 6. November 2015 bis 22. Mai 2016 (Halle/Saale 2015) 119–125.

Roche Cárcel 2020

J. A. Roche Cárcel, Images of the mother goddess in the Neolithic sanctuary of Pla de Petracos (Alicante, Spain). The sacralization of agriculture. Religions 11/11, 2020, 614.
<<https://www.mdpi.com/2077-1444/11/11/614>> (05.20.2021)

Röhner/Schütz 2012

J. Röhner/A. Schütz, Psychologie der Kommunikation (Wiesbaden 2012).

Röder u. a. 1996

B. Röder/J. Hummel/B. Kunz, Göttinnendämmerung. Das Matriarchat aus archäologischer Sicht (München 1996).

Rodrigue 2009

A. Rodrigue, L'art rupestre au Maroc: Les sites principaux. Des pasteurs du Dra aux métallurgistes de l'Atlas (Paris 2009).

Romero/Ruiz 2009

J. E. Marquez Romero/J. Fernández Ruiz, The dolmens of Antequera. Official guide to the archaeological complex (Sevilla 2009).

Rothermund/Eder 2011

K. Rothermund/A. Eder, Motivation und Emotion (Wiesbaden 2011).

Ruch/Zimbardo u.a. 1974

F.L. Ruch/ G. Zimbardo u.a. Lehrbuch der Psychologie. Eine Einführung für Studenten der Psychologie, Medizin und Pädagogik (Berlin 1974).

Ruiz López u. a. 2009

J. Ruiz López/M. W. Rowe/A. Herranz Gismero/ J. M. Gavira Vallejo/R. Viñas Vallverdú/ A. Rubio i Mora, Cronología del arte rupestre Postpaleolítico y datación absoluta de pátinas de oxalato cálcico. Primeras experiencias en Castilla-La Mancha (2004–2007). In: J. A. López Mira/R. Martínez Valle/ C. Matamoros de Villa (Hrsg.), El arte rupestre del Arco Mediterráneo de la Península Ibérica. 10 años en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Actas IV Congreso (Valencia 3, 4 y 5 de diciembre de 2008) (Valencia 2009) 303–316.

Russell/Cochrane 2014

I. A. Russell/A. Cochrane (Hrsg.), Art and archaeology. Collaborations, conversations, criticisms (New York 2014).

Sabatini 2007

S. Sabatini, House urns. A European late Bronze Age trans-cultural phenomenon (Göteborg 2007).

Sabatini 2016

S. Sabatini: Revisiting Late Bronze Age oxhide ingots. Meanings, questions and perspectives. In: Ole Christian Aslaksen (Hrsg.): Local and global perspectives on mobility in the Eastern Mediterranean (= Papers and Monographs from the Norwegian Institute at Athens, Band 5). The Norwegian Institute at Athens, Athen 2016, 15–62.

Scarre/Laporte 2015

C. Scarre/L. Laporte, The Megalithic architectures of Europe (Oxford 2015)

Scharerweger 2020

S. Scharerweger, Die demographische Entwicklung oberösterreichischer Gemeinden von 1869–2017. Darstellung thematischer Kartographien (München, Ravensburg 2020).

Schuhmacher 1966

E. Schuhmacher, Die Felsbilder des Val Camonica und ihre Beziehungen zur Situlenkunst. Jahrb. RGZM 13, 1966, 37 – 43.

Schulz von Thun 1981a

F. Schulz von Thun, Miteinander reden. Band 1: Störungen und Klärungen. Psychologie der zwischenmenschlichen Kommunikation (Hamburg 1981).

Schulz von Thun 1981b

F. Schulz von Thun, Die Anatomie einer Nachricht. In: Miteinander Reden. Band 1. Störungen und Klärungen. (Hamburg 1981).

Schulz von Thun 1981c

F. Schulz von Thun, Miteinander Reden. Band 1: Störungen und Klärungen (Hamburg 1981)

Schiefenhövel 1975

W. Schiefenhövel, Die Eipo-Leute des Berglands von Indonesisch-Neuguinea. *Homo. Zeitschr. vergleichende Forsch. am Menschen* 26, 1975, 263–275.

Schmidt 1998

K. Schmidt, Frühneolithische Tempel. Ein Forschungsbericht zum präkeramischen Neolithikum Obermesopotamiens. *Mitt. Dt. Orient-Ges.* 130, 1998, 17–39.

Schmidt 2006

K. Schmidt, Sie bauten die ersten Tempel. Das rätselhafte Heiligtum der Steinzeitjäger. Die archäologische Entdeckung am Göbekli Tepe (München 2006).

Schmidt 2011

K. Schmidt, Göbekli Tepe. In: M. Özdoğan, N. Başgelen and P. Kuniholm (Hrsg.), *The Neolithic in Turkey 1: The Euphrates Basin. Arkeoloji ve Sanat.* İstanbul. 41–83.

Schnattner 1998

T. G. Schnattner (Hrsg.), *Archäologischer Wegweiser durch Portugal . Kulturgeschichte der Antiken Welt* 74 (Mainz 1998).

Schöttl 2018

A. Schöttl, Terra X, Drogen – Eine Weltgeschichte. Schon in der Steinzeit nahmen die Menschen Drogen, <https://www.prisma.de/news/Terra-X-Drogen-Eine-Weltgeschichte-Alkohol-Pilze-und-andere-Rauschmittel,19307068> (06.04.2020).

Schultze-Motel 1967

J. Schultze-Motel, Die bandkeramischen Kulturpflanzenreste Alt-Thüringen. Jahresschr. Mus. Ur- u. Frühgesch. Thüringens 9, 1967, 7–15.

Schulz 2002

M. Schulz, Blume des Bösen. Ägypter im Drogenrausch, Mohnanbau am Bodensee –Archäologen haben verblüffende Erkenntnisse über den antiken Opiumhandel gewonnen. Der Spiegel 15, 2002, 216.

<<https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/22019412>> (06.04.2020).

Schorn 2020

S. Schorn, Mineralienatlas – Fossilienatlas,

<<https://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Spanien>> (06.04.2020).

Schuster 2002

M. Schuster, Psychologie der Kinderzeichnung (Bern 2002).

Schuster 2007

M. Schuster, Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst (Köln 2007).

Schwarz 2021

A. Schwarz, Ikigai - Der Sinn des Lebens: Die wegweisende Philosophie aus Japan, mit der du deiner eigenen Bestimmung folgen und deine Passion mit Leichtigkeit leben kannst! (Soest 2021).

Scott 2009

J. R. Scott, Ein 6000 Jahre altes, dekorativ geschnitztes Holz aus Maerdy, Rhondda, Glamorgan. In: *Archäologie in Wales*. Bd. 49, 79–82.

Sébe 1991

A. Sébe, Tikatoutine. 6000 Jahre alte Felsbildkunst in der Sahara (Freiburg 1991).

Serrano u. a. 2005

J. A. Cámara Serrano/F. Molina Gonzále, Los Millares. Guía del Yacimiento arqueológico (Sevilla 2005).

Smith 2013

B. W. Smith, Rock art research in Africa, In: P. Mitchell/P. Lane (Hrsg.), The Oxford handbook of African archaeology (Oxford 2013) 145–161.

<https://www.researchgate.net/profile/Benjamin_Smith16/publication/262711008_Rock_art_research_in_Africa/links/00b7d5388870bdb98b000000.pdf> (08.04.2020).

Smith 1987

C. D. Smith, Cartography in the prehistoric period in the Old World. In: J. B. Harley/ D. Woodward (Hrsg.), The History of Cartography 1 (Chicago1987) 54–101.

Snow 2006

D. R. Snow, Sexual dimorphism in Upper Palaeolithic hand stencils. *Antiquity* 80. 390–404.

Sölder 1992

W. Sölder, Überlegungen zur „Zweigeschossigkeit“ rätischer Häuser. In: I. R. Metzger/P. Gleirscher (Hrsg.), Die Räter. I reti. Schr. Arbeitsgem. Alpenländer (Bozen 1992) 383–399.

Spiegel-Redaktion 1997

Spiegel-Redaktion, Archäologie: Geschichten vom Pferd (Hamburg 1997).

<<https://www.spiegel.de/wissenschaft/geschichten-vom-pferd-a-6e0782b2-0002-0001-0000-000008671282?context=issue>> (30.09.2021).

Spiegel-Redaktion 1977

Spiegel-Redaktion, Archäologie: Flug der Könige (Hamburg 1977).

<<https://www.spiegel.de/kultur/flug-der-koenige-a-7af2729b-0002-0001-0000-000041019662?context=issue>> (04.10.2021).

Stark 2018

F. Stark, Alkohol trieb den Menschen in die Sesshaftigkeit. Welt – Geschichte – Archäologie,

<<https://www.welt.de/geschichte/article181535798/Anthropologie-Alkohol-trieb-den-Menschen-in-die-Sesshaftigkeit.html>> (06.04.2020).

Stein 1990

G. Stein: Zu Geschichte und Befunden der Ausgrabungen in den Höhlen Große und Kleine Ofnet bei Nördlingen. In: Jahresbericht der Höhlenforschergruppe Rhein-Main 12, 1990 (1991), 228–232.

Stone/Bahn 1993

A. Stone/P. G. Bahn, A comparison of Franco-Cantabrian and Maya art in deep caves. Spatial strategies and cultural considerations. In: I. Steinbring/A. Watchman/P. Faulstich/P. S. C. Tacon (Hrsg.), Time and space. Dating and spatial considerations in rock art research. Australian Rock Art Research 8 (Melbourne 1993) 111–120.

Stodiek/Paulsen 1996

H. Stodiek/H. Paulsen, Mit dem Pfeil, dem Bogen. Technik der steinzeitlichen Jagd. Arch. Mitt. Nordwestdeutschland, Beih. 16 (Oldenburg 1996).

Stordeur u. a. 2000

D. Stordeur/M. Brenet/G. Der Apreharian/J. C. Roux, Les bâtiments communautaires de Jerf el Ahmar et Mureybet Horizon PPNA (Syrie). Paléorient 26/1, 2000, 29–44.

<http://www.persee.fr/doc/paleo_0153-9345_2000_num_26_1_4696> (08.04.2020).

Striedter 1983

K. H. Striedter, Die Felsbilder Nordafrikas und der Sahara. Ein Verfahren zu ihrer systematischen Erfassung und Auswertung (Wiesbaden 1983).

Striedter 1984

K. H. Striedter, Felsbilder der Sahara (München 1984).

Stringaris 1972

M. G. Stringaris, Die Haschischsucht. Pharmakologie – Geschichte – Psychopathologie – Klinik – Soziologie (Berlin, Heidelberg, New York 1972).

Szécsényi-Nagy u. a. 2017

A. Szécsényi-Nagy/C. Roth/G. Brandt/C. Rihuete-Herrada/C. Tejedor-Rodríguez, The maternal genetic make-up of the Iberian Peninsula between the Neolithic and the Early Bronze Age. Scientific Reports 7/ 15644, 2017.

<<https://doi.org/10.1038/s41598-017-15480-9>>

<<https://www.nature.com/articles/s41598-017-15480-9>> (08.04.2020).

Tixier 1978

J. Tixier, Bordj Mellala. Eine prähistorische Siedlung in der algerischen Wüste. In: Museen der Stadt Köln (Hrsg.), Sahara. 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüste (Köln 1978) 177–181.

Tylor 1871

E. B., Tylor, Primitive Culture, Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom (London 1871)

Tylor 1873

E. B. Tylor, Die Anfänge der Cultur: Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte (Leipzig 1873).

Valera 2018

A. C. Valera, Os Perdigoes Neolíticos. Génesis e desenvolvimento (de meados do 4º aos inícios do 3º milénio ac) (Lisboa 2018).

<https://www.researchgate.net/publication/329428773_Os_Perdigoes_Neoliticos_Genese_e_desenvolvimento_de_meados_do_4_aos_inicios_do_3_milenio_ac> (07.10.2021)

Vallois 1961

H. V. Vallois: Le crâne humain Magdalénien du Mas d’Azil. L’Anthropologie 65/1–2, 1961, 21–45.

Varela u. a. 1987

J. M. V. Varela/F. C. Boado/J. M. B. Diéguez, La cultura megalítica de la provincia de La Coruña y sus relaciones con el marco natural. Implicaciones socio-económicas. Diputación Provincial de La Coruña (La Coruña 1987).

Viñas u. a. 1983

R. Viñas/E. Sarriá /A. Alonso, La Cova de Gargán, Xodos (Castelló de la Plana). Zephyrus 36, 1983, 309–314.

Virchow 1895

R. Virchow, Über die culturgeschichtliche Stellung des Kaukasus unter besonderer Berücksichtigung der ornamentirten Bronzegürtel aus transkaukasischen Gräbern (Berlin 1895).

Walsh 2000

R. N. Walsh, *Der Geist des Schamanismus. Geschichte, Heilung, Technik* (Düsseldorf 2000).

Watzlawick u. a. 1996

P. Watzlawick, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien* (Bern, Stuttgart, Toronto 1996).

Weidenmann 1988

B. Weidenmann, *Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern* (Bern, Stuttgart, Toronto 1988).

Weiler 1994

G. Weiler, *Der aufrechte Gang der Menschenfrau. Eine feministische Anthropologie* (Frankfurt am Main 1994).

White 2006

R. White, *The women of Brassempouy. A Century of research and interpretation*. *Journal Arch. Method and Theory* 13/4, 2006, 251–304.

Winckler 2012

K. Winckler, *Die Alpen im Frühmittelalter. Die Geschichte eines Raumes in den Jahren 500 bis 800* (Wien, Köln, Weimar 2012).

Wiener u. a. 1972

M. Wiener/S. Devoe/S. Rubinow/J. Geller, *Nonverbal behavior and nonverbal communication*. *Psychological Review*, 79/3, 1972, 185–214.

<<https://doi.org/10.1037/h0032710>>

Winthuis 1928

J. Winthuis, Das Zweigeschlechterwesen bei den Zentralaustralern und anderen Völkern. Lösungsversuch der ethnologischen Hauptprobleme auf Grund primitiven Denkens (Hirschfeld 1928).

Woodman 1977

J. Woodman, Nazca – mit dem Inka-Ballon zur Sonne (München 1977).

Wundt 1919

W. Wundt, Völkerpsychologie. Band 3: Die Kunst (Leipzig 1919).

Yeşilyurt 2014

M. Yeşilyurt, Die wissenschaftliche Interpretation von Göbeklitepe. Die Theorie und das Forschungsprogramm (Münster 2014).

Zahradnik 2009

E. Zahradnik, Der Hund als geliebtes Haustier im Alten Ägypten (Berlin 2009).

Züchner 1981

C. Züchner, Altamira. Die Geschichte eines jungpaläolithischen Heiligtums in Nordspanien Quartaer 31, 1981, 107–120.

<http://www.quartaer.eu/pdfs/1981/1981_05_zuechner.pdf> (06.04.2020).

Züchner 1998

Züchner, Kulturhistorische Überlegungen zu den Felsbildern von Oukaimeden und Yagour im Hohen Atlas (Marokko). Beitr. Allgemeinen u. Vergleichenden Arch. 18, 1998, 297–315

Legenden zu den Abbildungen

Abbildung 37 Übersichtskarte der spanischen Levante mit den bedeutenden Fundkomplexen (Grafik erstellt anhand der Daten von Beltran 1982, 10.).

Legende:

- 1 Colungo
- 2 Os de Balaguer (Lérida)
- 3 Cogul (Lérida)
- 4 Mas de Llord (Tarragona)
- 5 Mas de Ramón de Bessó, Rojals (Tarragona)
- 6 Cabra Feixet , Perelló (Tarragona)
- 7 Cova de l'Escoda, Vandellós (Tarragona)
- 8 Racó d' en Perdigó, Vandellós (Tarragona)
- 9 Cova del Ramat, Tivissa (Tarragona)
- 10 Cova del Cingle, Tivissa (Tarragona)
- 11 Cueva de la Moleta de Cartagena, San Carlos de la Rápita (Tarragona)
- 12 Abrigos de la Esperanza, Ulldecona (Tarragona)
- 13 Roca dels Moros, Calapatá, Cretas (Teruel)
- 14 Barranco dels Gascons, Calapatá, Cretas (Tereul)
- 15 Els Secans, Mazaleón (Teruel)
- 16 Caidas del Salbime, Mazaléon (Teruel)
- 17 Charco del Agua Amarga, Alcañiz (Teruel)
- 18 Abrigo del Arquero, Ladruñan (Teruel)

- 19 El Pudial, Ladruñan (Teruel)
- 20 El Torico, Ladruñan (Teruel)
- 21 Abrigo de la Vacada, Castellote (Teruel)
- 22 Covacho Ahumado, El Mortero, Alacón (Teruel)
- 23 Los Trepadores, El Mortero, Alacón (Teruel)
- 24 Abrigo de los Borriquitos, El Mortero (Teruel)
- 25 Abrigo de los Recolectores, El Mortero (Teruel)
- 26 Covacho Ahumado, Cerro Felío, Alacón (Teruel)
- 27 Pared de la Tia Mona, Cerro Felío, Alacón (Teruel)
- 28 Cueva de Eudoviges, Cerro Felío, Alacón (Teruel)
- 29 Fronton de los cápridos, Cerro Felió, Alacón (Teruel)
- 30 Cueva del Garrosa, Cerro Felió, Alacón (Teruel)
- 31 Abrigo de la Cañada de Marco, Alcaine (Teruel)
- 32 Barranco de la Fuente del Cabrerizo, Albarracin (Teruel)
- 33 Prado del Navazo, Albarracín (Teruel)
- 34 Cocinilla del Obispo, Albarracín (Teruel)
- 35 Arquero de los Callejones cerrados, Albarracín (Teruel)
- 36 Cueva de Doña Clotilde, La Losilla, Albarracín (Teruel)
- 37 Abrigo de las figuras diversas, La Losilla, Albarracín (Teruel)
- 38 Covacho del Ciervo, La Losilla, Albarracín (Teruel)
- 39 Abrigo del medio caballo, La Losilla, Albarracín (Teruel)
- 40 Abrigo de los dos caballos, La Losilla, Albarracín (Teruel)
- 41 Abrigo del Huerto, Las Tajadas, Bezas (Teruel)
- 42 Paridera, Tajades, Bezas (Teruel)

- 43 Barranco del Pajarejo, Albarracín (Teruel)
- 44 Cerrada del Tio José, Albarracín (Teruel)
- 45 Ceja Piezarrodilla, Albarracín (Teruel)
- 46 Prado del Barranco de las Olivans, Tormón (Teruel)
- 47 Peña del Escritto, Villar del Humo (Cuenca)
- 48 Abrigo de la Selva Pascuala, Villar del Humo (Cuenca)
- 49 Fuente de la Selva Pascuala, Villar del Humo (Cuenca)
- 50 Cueva de Bullón. Villar del Humo (Cuenca)
- 51 Marmalo, Villar del Humo (Cuenca)
- 52 Cueva de El Polvorin, Puebla de Benifaza (Castellón de la Plana)
- 53 Cueva alta de la Masía, Morella (Castellón)
- 54 Cueva del Roure, Morella la Vella, Morella (Castellón)
- 55 Cueva Remigia, Gasulla – Schlucht, Ares del Maestre (Castellón)
- 56 Cingle de la Mola Remigia, Gasulla – Schlucht, Ares del Maestre (Castellón)
- 57 Racó de Molero, Gasulla – Schlucht, Ares del Maestre (Castellón)
- 58 Racó de Gasparo, Las Solanas, Ares del Maestre (Castellón)
- 59 Les Dogues, Ares del Maestre (Castellón)
- 60 Mas Blanc, Ares del Maestre (Castellón)
- 61 El Cingle, Ares del Maestre (Castellón)
- 62 Racó de Nando bzw. Los Corvarjos, Benasal (Castellón)
- 63 Roca del Senallo, Villafranca del Cid (Castellón)
- 64 Cuevas de El Civil, Valltorta, Tirig (Castellón)
- 65 Cueva dels Tolls, Valltorta, Tirig (Castellón)
- 66 Cueva Rull, Valltorta, Tirig (Castellón)

- 67 Cueva dels Cavalls, Tirig (Castellón)
- 68 Cueva del Arco, Valltorta, (Castellón)
- 69 Abrigo de Mas d'en Josep, Valltorta, Tirig (Castellón)
- 70 Cueva alta Llidoné, Valltorta, Tirig (Castellón)
- 71 Cueva Saltadora, Valltorta, Tirig (Castellón)
- 72 La Joquera, Borriol (Castellón)
- 73 Gilet, Albalat (Valencia)
- 74 Cinto de las Letras, Dos Aguas (Valencia)
- 75 Abrigo de la Pareja, Dos Aguas (Valencia)
- 76 Cinto de la Ventana, Dos Aguas (Valencia)
- 77 Barranco de las Cañas, Millares (Valencia)
- 78 Cuevas de la Araña; Bicorp (Valencia)
- 79 Barranco Garrofero, Biicorp (Valencia)
- 80 Barranco Gineses, Bicorp (Valencia)
- 81 Balsa Calicanto, Bicorp (Valencia)
- 82 Abrigo Gavidia, Bicorp (Valencia)
- 83 Abrigo del Sordo, Ayora (Valencia)
- 84 Abrigo de Tortosilla, Ayora (Valencia)
- 85 Abrigo Boro, Quesa (Valencia)
- 86 Cuevas de la Sarga, Alcoy (Alicante)
- 87 Cantos de la Visera. Monte Arabí, Yecla (Murcia)
- 88 Cueva del Quesco, Alpera (Albacete)
- 89 Cueva de la Vieja, Alpera (Albacete)
- 90 Abrigos de la Fuente de la Arena, Alpera (Albacete)

- 91 El Mugrón, Almansa (Albacete)
- 92 Minateda (Albacete)
- 93 Rinconada del Canalizo del Rayo, Minateda (Albacete)
- 94 Barranco de la Mortaja (Albacete)
- 95 Abrigo I de la Casa de los Ingenieros, Nerpio (Albacete)
- 96 Abrigos del Prado del Tornero, Nerpio (Albacete)
- 97 Homacina de la Pareja, Nerpio (Albacete)
- 98 Abrigo de las Cabritas, Nerpio (Albacete)
- 99 Abrigo de la Llagosa, Nerpio (Albacete)
- 100 Abrigo Sautuola, Nerpio (Albacete)
- 101 Abrigo de la Mujer, Nerpio (Albacete)
- 102 Abrigo de Solana de las Covachas, Nerpio (Albacete)
- 103 Cueva del Peliciego, Jumilla (Murcia)
- 104 Barranco de los Grajos, Cieza (Murcia)
- 105 Cañaica del Calar, El Sabinar (Murcia). La Risca, Moratella (Murcia)
- 106 Fuente del Sabuco, El Sabinar (Murcia)
- 107 Lavaderos de Tello, Vélez Blanco (Almería)
- 108 Estrecho de Santonge, Vélez Blanco (Almería)
- 109 Cortijo de los Treinta, Vélez Rubio (Almería)
- 110 Peñón de la Tabla de Pochio, Aldeaquemada (Jaén)
- 111 Prado de Azogue, Aldeaquemada (Jaén)
- 112 Cueva de la Pretina, Benalup de Sidonia, Casas Viejas (Cádiz)

Anlage Tabellen:

Tabelle2 Fundstellen mit zusätzlichen „anderen“ Stilen

Fundort	„andere“	Levante	Schematisch	Makroschema	Paläolithikum
Abric de la Vall d'Inglà	x				
Roques Guàrdies II	x				
Cova de Vallmajor	x				
Cueva de la Higuera	x		x		
Cueva del Tío Labrador	x		x		
Abrigo de Zaén I	x		x		
Abrigo de Zaén II	x		x		
Cueva de los Cascarones	x		x		
Cueva del Esquilo	x		x		
Hondares	x		x		
Benirrama. Abric I	x	x	x		
Racó del Pou	x	x	x		
Barranc de l'Infern. Conjunt IV, abric I	x		x	x	
Barranc de l'Infern. Conjunt IV, abric II	x		x	x	
Barranc de l'Infern. Conjunt IV, abric III	x				
Cova Alta. Abric III	x	x	x		
Port de Penàguila. Abric I	x	x			
La Sarga. Abric II	x	x	x	x	
Pinos	x	x	x		

Serra d'Alfaro	x				
Barranc de la Fita. Abric I	x				
Les Torrudanes	x	x	x		
El Sordo	x	x			
Ulls de Canals	x				
Cova de la Clau	x	x			
Cueva de los Bandoleros	x		x		
Cueva de la Sarna	x		x		
Hoya del Niño II	x		x		
Collado del Toro VI	x		x		

Tabelle 2 Fundstellen mit zusätzlichen „anderen“ Stilen.

Tabelle 4 Aufschlüsselung der Fundkomplexe anhand der Provinzen und der Anzahl der Darstellungen.

Provinz	Fundkomplex	Anzahl
Albacete	Barranco del Cabezo del Moro	12
Albacete	Olula	2
Albacete	Abrigo I – Abrigo de la Fuente de la Arena	6
Albacete	Abrigo II – Abrigo de la Fuente de la Arena ó Caras	8
Albacete	Cueva de la Vieja	214
Albacete	Cueva del Queso	20
Albacete	Cueva Negra del Bosque	6
Albacete	Cueva del Niño	3
Albacete	Abrigo del los Cortijos	13
Albacete	La Higera - Barranco de la Mortaja I	19
Albacete	Cavidad II – Rinconada del Canalizo	14
Albacete	La Higera – Barranco de la Mortaja	20
Albacete	Abrigo del Cerro de Barbatón	4
Albacete	Barranco Segovia	31

Albacete	Cortijo de Sorbas I	36
Albacete	Cortijo de Sorbas II	9
Albacete	Cueva Colorá	2
Albacete	Fuente del Sauco	7
Albacete	Las Covachicas	1
Albacete	Tenada de Cueva Moreno	5
Albacete	Abrigo grande de Minateda	400
Albacete	Abrigo de Jutia I	6
Albacete	Abrigo de Jutia II	6
Albacete	Abrigo de la Cornisa	3
Albacete	Abrigo de la Fuente de Montañoz I	3
Albacete	Abrigo de la Fuente de Montañoz II	8
Albacete	Abrigo de la fuente del Sapo	24
Albacete	Abrigo de la Hoz	5
Albacete	Abrigo de la Llagosa	10
Albacete	Abrigo de la Rambla de Pedro Izquierdo	1
Albacete	Abrigo de la Viñuela	14
Albacete	Abrigo de las Cañadas I	2
Albacete	Abrigo de las Cañadas II	8
Albacete	Abrigo de los Cerricos	1
Albacete	Abrigo de los Covachos	3
Albacete	Abrigo de los Ídolos	8
Albacete	Abrigo de los Sabinares ó Ventana de los Enamorados	4
Albacete	Abrigo del Castillo de Taibona	26
Albacete	Abrigo del Collado de la Cruz	9
Albacete	Abrigo de ðdolo	1
Albacete	Abrigo de Molino Juan Basura ó Molino Cipriano	23
Albacete	Arroyo de la Fuente de las Zorras	8
Albacete	Canalejas de Abajo	5
Albacete	Cavidad I – Torcal de las Bojadillas friso de los Toros	139
Albacete	Cavidad II – Torcal da las Bojadillas	3
Albacete	Cavidad III – Torcal da las Bojadillas	21
Albacete	Cavidad IV – Torcal da las Bojadillas	291
Albacete	Cavidad V – Torcal da las Bojadillas	54

Albacete	Cavidad VI – Torcal da las Bojadillas	29
Albacete	Cavidad VII – Torcal da las Bojadillas	182
Albacete	Concejal I	5
Albacete	Concejal II	6
Albacete	Concejal III	7
Albacete	Cortijo de la Rosa	6
Albacete	Friso de los Gitanos ó Abrigo del Cazador	2
Albacete	Hornacina de la Pareja	6
Albacete	Las Cabritas	7
Albacete	Las Casas de los Ingenieros I	13
Albacete	Las Casas de los Ingenieros II	16
Albacete	Los Sacristanes	2
Albacete	Mingarnao I	7
Albacete	Mingarnao II	8
Albacete	Molino de las Fuentes I	6
Albacete	Molino de las Fuentes II ó de Sautuola	60
Albacete	Prado del Tornero I	1
Albacete	Prado del Tornero II	15
Albacete	Prado del Tornero III	9
Albacete	Senda de la Cabra	1
Albacete	Zone 1 – Solana de las Covachas	8
Albacete	Zone 2 – Solana de las Covachas	5
Albacete	Zone 3 – Solana de las Covachas	82
Albacete	Zone 4 – Solana de las Covachas	1
Albacete	Zone 5 – Solana de las Covachas	32
Albacete	Zone 6 – Solana de las Covachas	48
Albacete	Zone 7 – Solana de las Covachas	13
Albacete	Zone 8 – Solana de las Covachas	3
Albacete	Zone 9 – Solana de las Covachas	7
Albacete	Solana del Molinico	90
Albacete	Cueva del Gitano	6
Alicante	Abric de Seguilí	1
Alicante	Barranc de les Coves – Abric I	7
Alicante	Barranc de les Coves – Abric II	1

Alicante	Barranc de les Coves – Abric III	1
Alicante	Barranc de les Coves – Abric IV	5
Alicante	La Sarga – Abric I	42
Alicante	La Sarga – Abric II	168
Alicante	La Sarga – Abric III	10
Alicante	Barranc de Frainós – Abric I	7
Alicante	Barranc de Frainós – Abric II	9
Alicante	Morro Carrascal	3
Alicante	Abric de les Finestres IV	3
Alicante	Barranc d'Alpadull – Abric I	3
Alicante	Barranc d'Alpadull – Abric II	3
Alicante	Barranc d'Alpadull – Abric III	13
Alicante	El Pantanet	1
Alicante	Penya del Vicari	29
Alicante	Penya de Benicadell	15
Alicante	Coves Roges – Abric I	3
Alicante	Coves Roges – Abric II	17
Alicante	Coves Roges – Abric III	4
Alicante	L'Esmoladora	6
Alicante	Pinós	7
Alicante	Barranc de Bolulla	2
Alicante	Barranc de Bil·la, abric I	1
Alicante	Barranc de Bil·la, abric II	1
Alicante	Barranc de Famorca – Abric I	1
Alicante	Barranc de Famorca – Abric II	5
Alicante	Barranc de Famorca – Abric III	3
Alicante	Barranc de Famorca – Abric IV	1
Alicante	Barranc de Famorca – Abric V	9
Alicante	Barranc de Famorca – Abric VI	29
Alicante	Barranc de Galistero	5
Alicante	Cova Alta – Abric I	8
Alicante	Cova Alta – Abric II	24
Alicante	Cova Alta – Abric III	7
Alicante	Esbardal de Miquel el Serril – Abric I	2

Alicante	Esbardal de Miquel el Serril – Abric II	1
Alicante	Pla de Petracos – Abric I	6
Alicante	Pla de Petracos – Abric III	2
Alicante	Pla de Petracos – Abric IV	2
Alicante	Pla de Petracos – Abric V	4
Alicante	Pla de Petracos – Abric VII	4
Alicante	Pla de Petracos – Abric VIII	5
Alicante	Racó de Gorgori – Abric I	7
Alicante	Racó de Gorgori – Abric II	3
Alicante	Racó de Gorgori – Abric IV	5
Alicante	Racó de Gorgori – Abric V	14
Alicante	Racó de Sorellets – Abric I	
Alicante	Racó de Sorellets – Abric II	
Alicante	Abric de la Paella	1
Alicante	Abric de la Penya Banyá	1
Alicante	Barranc de Màstec	5
Alicante	Barranc de les Covatelles	8
Alicante	Penyó de les Carrasques – Abric I	2
Alicante	Penyó de les Carrasques – Abric II	1
Alicante	Port de Confrides – Abric I	1
Alicante	Port de Confrides – Abric II	15
Alicante	Port de Confrides – Abric III	2
Alicante	Barranc del Sord – Abric I	1
Alicante	Barranc del Sord – Abric II	1
Alicante	Cova de la Catxupa – Abric I	7
Alicante	Cova de la Catxupa – Abric II	59
Alicante	Cova de la Catxupa – Abric III	2
Alicante	Sierra de Alfaro / graviertes Stein	2
Alicante	Barranc de la Fita – Abric I	1
Alicante	Barranc de la Fita – Abric II	1
Alicante	Barranc de la Fita – Abric III	3
Alicante	Barranc de la Fita – Abric V	2
Alicante	Abric del Racó del Condoig	4
Alicante	Abric de les Torrudanes	70

Alicante	Cova de Reinós	1
Alicante	Cova Fosca	19
Alicante	Cova Llarga	1
Alicante	Barranc del Salt – Abric I	2
Alicante	Barranc del Salt – Abric II	8
Alicante	Barranc del Salt – Abric III	6
Alicante	Barranc del Salt – Abric IV (Arc de Sta. Lucía)	7
Alicante	Barranc del Salt – Abric V	1
Alicante	Barranc del Salt – Abric VI	30
Alicante	Port de Penàguila – Abric I	11
Alicante	Port de Penàguila – Abric II	47
Alicante	Abric de la Gleda	1
Alicante	Barranc de la Penya Blanca	2
Alicante	Barranc dels Garrofers – Abric I	4
Alicante	Barranc dels Garrofers – Abric II	4
Alicante	Coves de la Vila	2
Alicante	Cueva de las Arañas del Carabassí	1
Alicante	Barranc del Xorquet	1
Alicante	Penya Escrita	21
Alicante	Coves Roges – Abric I	1
Alicante	Coves Roges – Abric II	5
Alicante	Barranc de la Palla	57
Alicante	Al Patró	2
Alicante	Barranc de Benialí – Abric I	7
Alicante	Barranc de Benialí – Abric II	5
Alicante	Barranc de Benialí – Abric III	18
Alicante	Barranc de Benialí – Abric IV	16
Alicante	Barranc de Benialí – Abric V	6
Alicante	Barranc de la Cova Jeroni – Abric I	5
Alicante	Barranc de la Cova Negra	2
Alicante	Barranc de la Magrana	8
Alicante	Barranc de Parets	1
Alicante	Barranc d'en Grau	2
Alicante	Benirrama – Abric I	28

Alicante	Benirrama – Abric II	15
Alicante	Cova Jeroni	15
Alicante	Racó del Pou	13
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo I / Conj. 1	2
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo I / Conj. 2	6
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo II / Conj. 2	2
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo I / Conj. 3	25
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo II / Conj. 3	1
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo III / Conj. 3	10
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo IV / Conj. 3	5
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo V / Conj. 3	3
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo VI / Conj. 3	3
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo I / Conj. 4	18
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo II / Conj. 4	16
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo III / Conj. 4	6
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo IV / Conj. 4	2
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo V / Conj. 4	2
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo I / Conj. 5	1
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo I / Conj. 6	11
Alicante	Barranc de l'Infern – Abrigo II / Conj. 6	6
Alicante	Racó de la Cova dels Llidoners	6
Alicante	Cova del Mansano	41
Alicante	Cova del Mig Dia	89
Alicante	Coves Santes de Baix	8
Alicante	Coves Santes de Dalt	1
Almería	Chiquita	7
Almería	Lázar	52
Almería	Maina	4
Almería	Queso	4
Almería	Central Estrecho de Santonje	2
Almería	Colmenas	11
Almería	Cueva Ambrosio	8
Almería	Derecho Estrecho de Santonje	14
Almería	Gabar	41

Almería	Hoyos I	3
Almería	Hoyos II	1
Almería	Inferior Letreros	7
Almería	Izquierda Estrecho de Santonje	14
Almería	Las Covachas	2
Almería	Lavadero Tello I. Cama del Pastor	5
Almería	Lavadero Tello II	4
Almería	Lavadero Tello III	12
Almería	Lavadero Tello IV	6
Almería	Lavadero Tello V	8
Almería	Letreros	92
Almería	Molinos I	66
Almería	Molinos II	29
Almería	Panal	8
Almería	Tejera	2
Almería	Yedra	1
Barcelona	Roca Roja	9
Barcelona	La Pedra de les Orenetes	32
Barcelona	Abric de can Castellví	26
Barcelona	Abric de can Ximet	3
Barcelona	Cova dels Segarulls	22
Castellón	Abric de la Mostela	10
Castellón	Abric del Barranc d'en Cabrera	4
Castellón	Centelles – Abric I	1
Castellón	Centelles – Abric II	10
Castellón	Centelles – Abric III	30
Castellón	Centelles – Abric IV	50
Castellón	Centelles – Abric V	50
Castellón	Cingle de l'Ermitá – Abric I	5
Castellón	Cingle de l'Ermitá – Abric II	2
Castellón	Cingle de l'Ermitá – Abric III	1
Castellón	Cingle de l'Ermitá – Abric IV	10
Castellón	Cingle de l'Ermitá – Abric V	4
Castellón	Cingle dels tolles del Puntal	14

Castellón	Cova gran del Puntal	22
Castellón	Coveta de Montegordo	5
Castellón	Covetes del Puntal – Abric I	1
Castellón	Covetes del Puntal – Abric II	3
Castellón	Covetes del Puntal – Abric III	16
Castellón	Covetes del Puntal – Abric IV	12
Castellón	Covetes del Puntal – Abric V	20
Castellón	Mas d'en Salvador I	1
Castellón	Mas d'en Salvador II	10
Castellón	Mas d'en Salvador III	35
Castellón	Mas d'en Salvador IV	11
Castellón	Mas d'en Salvador V	9
Castellón	Abric de les Dogues	38
Castellón	Abric del mas Blanc	2
Castellón	Barranc del Puig – Abric I	5
Castellón	Barranc del Puig – Abric II	2
Castellón	Cingle de la Mola Remigia I	8
Castellón	Cingle de la Mola Remigia II	7
Castellón	Cingle de la Mola Remigia III	11
Castellón	Cingle de la Mola Remigia IV	49
Castellón	Cingle de la Mola Remigia V	20
Castellón	Cingle de la Mola Remigia VI	58
Castellón	Cingle de la Mola Remigia VII – VIII	72
Castellón	Cingle de la Mola Remigia IX	47
Castellón	Cingle de la Mola Remigia X	86
Castellón	Cingle del Puig	5
Castellón	Cova Remigia – Abric I	8
Castellón	Cova Remigia – Abric II	18
Castellón	Cova Remigia – Abric III	62
Castellón	Cova Remigia – Abric IV	53
Castellón	Cova Remigia – Abric V	93
Castellón	Cova Remigia – Abric VI	7
Castellón	El Cireral	1
Castellón	Molí Darrer – Abric I	1

Castellón	Molí Darrer – Abric II	1
Castellón	Molí Darrer – Abric III	1
Castellón	Racó d'en Gil	2
Castellón	Racó Gasparo	8
Castellón	Racó Molero	8
Castellón	Rocas del mas de Molero	33
Castellón	Villaroges	3
Castellón	Abric mas de los Pérez	5
Castellón	Abric del mas del Molí de la Cova	3
Castellón	Caseta de Irene	3
Castellón	Els Covarxos	4
Castellón	La Roca del Migdia	4
Castellón	Mas d'en Badenes	10
Castellón	Racó de Nando	24
Castellón	Roca del Senallo	11
Castellón	La Joquera	3
Castellón	Mas de Torres	3
Castellón	Calçaes del Matá	26
Castellón	Cova Alta del Llidoner	26
Castellón	La Cova dels tolles Alts	22
Castellón	La Saltadora – Abric I	6
Castellón	La Saltadora – Abric VI	6
Castellón	La Saltadora – Abric VII	23
Castellón	La Saltadora – Abric IX	22
Castellón	La Saltadora – Abric XIII	22
Castellón	La Saltadora – Abric XIV	7
Castellón	La Saltadora – Abric XII	36
Castellón	La Covassa	5
Castellón	La Covassa del Molinell	3
Castellón	Abric del mas de Barberá	10
Castellón	Cova del Barranquet	3
Castellón	Cova del Llepús o Partició	4
Castellón	Coveta de la Cornisa	3
Castellón	Galeria Alta de la Masia	37

Castellón	Galería del Roure	28
Castellón	Cingle de Palanques – Abrigo A	29
Castellón	Cingle de Palanques – Abrigo B	6
Castellón	Abric de la Tenalla	20
Castellón	Cova dels Rossegadors ó Polvorín	151
Castellón	Abric de la Bonanza	6
Castellón	Abric mas de la Roca	1
Castellón	Cova de la Taruga	2
Castellón	Cova de l'Arc	2
Castellón	Cova de Rull	13
Castellón	Cova dels Cavalls	86
Castellón	Coves del Civil ó Ribasals – Abric I	1
Castellón	Coves del Civil ó Ribasals – Abric II	1
Castellón	Coves del Civil ó Ribasals – Abric III	144
Castellón	L'arc	
Castellón	Mas d'en Josep – Abric I	4
Castellón	Mas d'en Josep – Abric II	27
Castellón	Castell de Villafamés	79
Castellón	Covatina del Tossalet del Mas de la Rambla	8
Castellón	Abric del Mas dels Ous	6
Castellón	Cova de Gargán	48
Cuenca	La Hoz de Vicente	100
Cuenca	Abrigo de la fuente de Selva Pascuala	2
Cuenca	Castellón de los Machos	3
Cuenca	La Peña del Castellar	16
Cuenca	Marmalo I	1
Cuenca	Marmalo II	1
Cuenca	Marmalo III	15
Cuenca	Marmalo IV	5
Cuenca	Marmalo V	19
Cuenca	Peña del Escrito I	17
Cuenca	Peña del Escrito II	40
Cuenca	Selva Pascuala	30
Cuenca	Abrigo de Los Arenales	

Cuenca	Cerro de En medio	
Cuenca	Collado de la Losa	
Cuenca	Collado del Pino de la Oración	
Cuenca	Collado del Toro I	
Cuenca	Collado del Toro II	4
Cuenca	Collado del Toro III	
Cuenca	Collado del Toro IV	
Cuenca	Collado del Toro V	
Cuenca	Collado del Toro VI	
Cuenca	Collado del Toro VII	
Cuenca	Cueva del Bullón	
Cuenca	Peña del Escrito III	
Cuenca	Rambla del Anear	
Cuenca	Riscas del Cantesar	
Cuenca	Umbría de las Balsas	
Cuenca	Fuente de Selva Pascuala II	
Granada	Los Grajos	1
Granada	Letreros de los Mártires	21
Guadalajara	Rillo I	9
Guadalajara	Rillo II	2
Huesca	Covacho de Labarta	8
Huesca	Sivil	1
Huesca	Abrigo de Los Gitanos	8
Huesca	Cueva Peña Miel I	
Huesca	Cueva Peña Miel II	
Huesca	Chimiachas E	1
Huesca	Chimiachas L	1
Huesca	Covacho de Palluala	1
Huesca	Cueva Palomera	22
Huesca	Malforá I	18
Huesca	Malforá II	1
Huesca	Malforá III	1
Huesca	Viñamala I	10
Huesca	Viñamala II	7

Huesca	Viñamala III	2
Huesca	Corral de la Gascona	18
Huesca	Quizáns I	14
Huesca	Quizáns II	1
Huesca	Les Coves	15
Huesca	Cueva de Malifeto	5
Huesca	Barfaluy I	14
Huesca	Barfaluy II	24
Huesca	Barfaluy III	13
Huesca	Barfaluy IV	3
Huesca	Fajana de Casabón	6
Huesca	Fajana de Pera I	13
Huesca	Fajana de Pera II	11
Huesca	Fajana de Pera Superior	18
Huesca	Gallinero I	7
Huesca	Gallinero II	52
Huesca	Gallinero IIIA	6
Huesca	Gallinero IIIB	9
Huesca	Huerto Raso I	3
Huesca	Huerto Raso II	10
Huesca	Las Escaleretas	12
Huesca	Lecina Superior	20
Huesca	Abrigo de Arilla	1
Huesca	Abrigo del Camino	1
Huesca	Cueva de Paciencia	38
Huesca	Mascún I	2
Huesca	Mascún II	1
Huesca	Mascún III	1
Huesca	Mascún IV	1
Huesca	Mascún V	15
Huesca	Chaves I	3
Huesca	Chaves II	8
Huesca	Chaves III	2
Huesca	Monderes	1

Huesca	Argentín I	1
Huesca	Argentín II	1
Huesca	Artica de Campo	11
Huesca	Ereta de Litorares – Litorares E4	6
Huesca	Muriecho E1	3
Huesca	Muriecho E2	5
Huesca	Muriecho E3	
Huesca	Muriecho L	55
Huesca	Arpán E1	4
Huesca	Arpán E2	
Huesca	Arpán L	38
Huesca	Cueva de la Fuente del Trucho	
Huesca	Cueva de Regacens	31
Huesca	Litorares E1	4
Huesca	Litorares E2	
Huesca	Litorares E3	1
Huesca	Litorares L	29
Huesca	Mallata B1	37
Huesca	Mallata B2	1
Huesca	Mallata C	
Huesca	Mallata I	35
Huesca	Mallata II	2
Huesca	Mallata III	2
Huesca	Mallata IV	1
Huesca	Forau del Cocho (Sierra de la Carrodilla)	26
Huesca	Abrigo de la Ermita de San Úrbez	2
Huesca	Cueva de los moros (Barranco Miguel)	61
Huesca	Abrigo de la Santa Eulalia de la Peña	8
Huesca	El Remosillo (Congosto de Olvena)	40
Huesca	Cueva de Revilla	1
Jaén	Abrigo de Don Pedro Mota	3
Jaén	Arroyo de Martín Pérez	1
Jaén	Barranco de la Cueva I	3
Jaén	Barranco de la Cueva II	49

Jaén	Cimbarrillo María Antonia I	18
Jaén	Cimbarrillo María Antonia II	7
Jaén	Cimbarrillo Prado Rechés	12
Jaén	Cueva de la Feliceta	7
Jaén	Cueva de la Mina	17
Jaén	Cueva de los Arcos	64
Jaén	Cueva de los Mosquitos	9
Jaén	Garganta de la Hoz I	1
Jaén	Garganta de la Hoz II	10
Jaén	Garganta de la Hoz III	6
Jaén	Garganta de la Hoz IV	4
Jaén	Garganta de la Hoz IX	4
Jaén	Garganta de la Hoz V	4
Jaén	Garganta de la Hoz VI	17
Jaén	Garganta de la Hoz VII	11
Jaén	Garganta de la Hoz VIII	2
Jaén	Garganta de la Hoz X	4
Jaén	Poyo Inferior de la Cimbarra	5
Jaén	Poyo Medio Cimbarra	38
Jaén	Prado del Azogue	69
Jaén	Tabla de Pochico	30
Jaén	Cañada de la Cruz	11
Jaén	Abrigo del Cerro Vitar	5
Jaén	Abrigo del Melgar	24
Jaén	Arroyo Tíscar	3
Jaén	Cueva de la Hiedra	15
Jaén	Cueva del Clarillo	13
Jaén	Cueva del Encajero	4
Jaén	Cueva del Reloj	10
Jaén	Manolo Vallejo	14
Jaén	Abrigo del Engarbo	30
Jaén	Río Frío	16
Jaén	Cerro de la caldera	12
Jaén	Cueva de Apolinario	9

Jaén	La Alamedilla	12
Jaén	Morciguilla de la Cepera	40
Jaén	Diosa madre	41
Jaén	Guijarral	35
Lleida	Pintures Rupestres d'Alfés	3
Lleida	Les Aparets I, II, III, IV	18
Lleida	Antona I, II,III	34
Lleida	Abric de la Vall d'Ingla	12
Lleida	Roques Guàrdies II	5
Lleida	Balma del Pantà	1
Lleida	Cova del Tabac	12
Lleida	La Roca dels Moros	42
Lleida	Abric del Barranc de Canà o de la mina federica	
Lleida	Abric del Barranc de Sant Jaume	19
Lleida	Albi II - Balma dels Punts	11
Lleida	La Vall de la Coma	10
Lleida	Cova dels Vilasos o dels Vilars	29
Lleida	Roc del Rumbau ó Coca dels Moros	6
Lleida	Balma de les Ovelles	11
Lleida	Cova del Cogulló	3
Murcia	Abrigos del Pozo I y II	28
Murcia	Abrigos del Pozo III	2
Murcia	Cueva de la Higuera – Isla Plana	1
Murcia	Cueva de las Conchas (Peña Rubia)	5
Murcia	Cueva de Las Palomas (Peña Rubia)	12
Murcia	Cueva del Humo (Peña Rubia)	6
Murcia	Abrigo de las Enredaderas (Los Almadenes)	13
Murcia	Abrigo del Paso	15
Murcia	Arco I (Los Losares)	4
Murcia	Arco II (Los Losares)	22
Murcia	Cueva de Jorge	1
Murcia	Cueva de las Cabras	5
Murcia	Cueva de los Pucheros (Los Losares)	3
Murcia	Cueva-sima de la Serreta (Los Almadenes)	46

Murcia	El Laberinto	3
Murcia	Los Grajos I	49
Murcia	Los Grajos II	20
Murcia	Los Grajos III	5
Murcia	Los Rumies	4
Murcia	Abrigo del Buen Aire I	56
Murcia	Abrigo del Buen Aire II	9
Murcia	Abrigo del Canto Blanco	1
Murcia	Cueva del Peliciego	17
Murcia	Abrigo de la Esperilla	2
Murcia	Abrigo de los Gavilanes (Valdeinfierno)	15
Murcia	Abrigo del mojado (Valdeinfierno)	21
Murcia	Cueva del Tío Labrador	3
Murcia	Las Covaticas I	2
Murcia	Las Covaticas II	2
Murcia	Los Paradores	2
Murcia	Abrigo de la Fuente	2
Murcia	Abrigo de la Ventana I (Calar de la Santa)	28
Murcia	Abrigo de la Ventana II (Calar de la Santa)	1
Murcia	Abrigo de Zaén I	4
Murcia	Abrigo de Zaén II	1
Murcia	Abrigo del molino de Bagil	4
Murcia	Abrigo del Sabinar	3
Murcia	Andragulla I	2
Murcia	Andragulla II	3
Murcia	Andragulla III	1
Murcia	Andragulla IV	3
Murcia	Benizar I	1
Murcia	Benizar II	3
Murcia	Benizar III	11
Murcia	Benizar IV	2
Murcia	Benizar V	3
Murcia	Cañica del Calar I	2
Murcia	Cañica del Calar II	26

Murcia	Cañica del Calar III	12
Murcia	Cueva de los Cascarones	8
Murcia	Cueva del Esquilo	1
Murcia	Fuensanta I	5
Murcia	Fuensanta II	3
Murcia	Fuensanta III	5
Murcia	Fuente del Sabuco I	14
Murcia	Fuente del Sabuco II	61
Murcia	Fuente Serrano I	2
Murcia	Fuente Serrano II	3
Murcia	Hondares	6
Murcia	La Risca I	4
Murcia	La Risca II	50
Murcia	La Risca III	6
Murcia	Las Cazuelas	9
Murcia	Molino de Capel I	3
Murcia	Molino de Capel II	2
Murcia	Abrigo del Milano	30
Murcia	Cejo Cortado I	20
Murcia	Cejo Cortado II	3
Murcia	Cueva de la Plata (Sierra Espuña)	3
Murcia	Abrigo del mediodía I (monte Arabí)	36
Murcia	Cantos de la Visera I (monte Arabí)	27
Murcia	Cantos de la Visera II (monte Arabí)	61
Tarragona	Cova de Vallmajor	17
Tarragona	Prop de la cova Pintada	1
Tarragona	Abric de Gallicant	18
Tarragona	Cabra Feixet	13
Tarragona	Cova de les Calobres	8
Tarragona	Abric de les Llibreres	12
Tarragona	Abric de Masets	5
Tarragona	Abric de la Baridana I	2
Tarragona	Abric de la Baridana II	2
Tarragona	Britus I	8

Tarragona	Britus II	4
Tarragona	Cova de les Creus	5
Tarragona	El Portell de les Lletres	18
Tarragona	Mas del Gran	17
Tarragona	Mas d'en Carles	16
Tarragona	Mas d'en Llord	10
Tarragona	Mas d'en Ramon d'en Besso	15
Tarragona	Abrics de l'Apotecari	8
Tarragona	Cova del Cingle	1
Tarragona	Cova del Pi	22
Tarragona	Cova del Ramat	11
Tarragona	Cova del Taller	12
Tarragona	Abric d'Ermite I	170
Tarragona	Abric d'Ermite II	25
Tarragona	Abric d'Ermite IIIA	36
Tarragona	Abric d'Ermite IIIB	11
Tarragona	Abric d'Ermite IV o Cova Fosca	47
Tarragona	Abric d'Ermite V	66
Tarragona	Abric d'Ermite V Exterior	9
Tarragona	Abric d'Ermite VI	7
Tarragona	Abric d'Ermite VII	9
Tarragona	Abric d'Ermite VIII	38
Tarragona	Abric d'Ermite IX	13
Tarragona	Abric d'Esquarterades I	9
Tarragona	Abric d'Esquarterades II	1
Tarragona	Balma d'en Roc	1
Tarragona	Cova de l'Escoda	4
Tarragona	Cova del Racó d'en Perdigó	7
Tarragona	Abric de la serra de la Mussara	24
Teruel	Abrigo de la Higuera del Barranco de Esterciel	7
Teruel	Cañada de Marco	118
Teruel	Val del Charco del Agua Amarga	73
Teruel	La Fenellosa	12
Teruel	Abrigo Contiguo a la Paridera de las Tajadas	4

Teruel	Abrigo de la Paridera de las Tajadas	2
Teruel	Abrigo del Huerto de las Tajadas.	5
Teruel	Cueva de Mas del Abogat	2
Teruel	Abrigo de La Vacada	72
Teruel	Abrigo del Barranco Hondo	10
Teruel	Abrigo del Arenal de la fonseca ó Abrigo de Angel	8
Teruel	Abrigo del Arquero	10
Teruel	Abrigo del Torico del Pudial	3
Teruel	Las Rozas I	
Teruel	Cueva de la Font de La Bernarda	5
Teruel	Els Gascons	12
Teruel	Roca dels Moros	8
Teruel	Cueva de la Peña de la morería	50
Teruel	Els Figuerals	1
Teruel	Friso Abierto del Pudial	5
Teruel	Caídas del Salbimec	6
Teruel	Els Secans	4
Teruel	Punta del Alcañizano	1
Teruel	Barranco de Gibert I	27
Teruel	Barranco de Gibert II	3
Teruel	El Cerrao	27
Teruel	Hocino de Chornas	6
Teruel	La Coquinera	45
Teruel	Frontón de la Tía Chula	9
Teruel	Abrigo de la Paridera de Tormón	3
Teruel	Abrigo de las Cabras Blancas	16
Teruel	Ceja de Piezarrodilla	3
Teruel	Cerrada del Tío Jorge	1
Valencia	Covacha de l'aigua amarga	2
Valencia	Barranc de la falaguera- Abric I	2
Valencia	Barranc de la falaguera- Abric II	3
Valencia	Barranc de la falaguera- Abric III	3
Valencia	Abric de Tortosillas	19
Valencia	Abric del Sordo	26

Valencia	Abric Pedro Mas	27
Valencia	Barranc de Carbonera- Abric I	85
Valencia	Barranc de Carbonera- Abric II	43
Valencia	Coveta del mig- Abric I	2
Valencia	Abric de la Balsa Calicanto	49
Valencia	Abric de la Era del Bolo	8
Valencia	Abric de Las Sabinas	12
Valencia	Abric de los Gineses	40
Valencia	Abric de Lucio o Gavidia	55
Valencia	Abric de Tollos I o de la fuente Seca	1
Valencia	Abric de Tollos II o de Cambriquia	8
Valencia	Abric del Barranco Garrofero	8
Valencia	Abric del Charco de la madera	20
Valencia	Abric del Zuro	4
Valencia	Cueva de la Araña- Abrigo I	9
Valencia	Cueva de la Araña- Abrigo II	51
Valencia	Cueva de la Araña- Abrigo III	63
Valencia	Abric del Pontet	26
Valencia	Penya roja o Ulls de Canals	
Valencia	Abric de Lambert	6
Valencia	Abric de la Cocina	
Valencia	Abric de la Pareja	2
Valencia	Abric de Las Cabras	24
Valencia	Abric del Ciervo	52
Valencia	Abric del Cinto de la Ventana	58
Valencia	Cueva de la Clau	7
Valencia	Barranco de las Colochas. Abrigo I	52
Valencia	Barranco de las Colochas. Abrigo II	4
Valencia	Penya del Sant Esperit	1
Valencia	Peñón de los Machos	6
Valencia	Abric de Trini	19
Valencia	Abric del Charco Negro	3
Valencia	Abrigo Chorradores	15
Valencia	Abrigo de las Cañas I	6

Valencia	Abrigo de las Cañas II	1
Valencia	Abrigo de Vicent	13
Valencia	Abrigo del Atajo I	1
Valencia	Abrigo del Atajo II	1
Valencia	Abric de Jesús Galdón	6
Valencia	Abric d'El Mal Paso	5
Valencia	Abric de Rosser	14
Valencia	Cueva del Cerro	8
Valencia	Cueva Moma	1
Valencia	Abric de Gontrán	9
Valencia	Abric de la Peña	16
Valencia	Abric del Garrofero	8
Valencia	Abric de la Creu	12
Valencia	Abric de la Fos	5
Valencia	Abric de la Monja	3
Valencia	Abric del Gegant	5
Valencia	Balma de la fabriqueta	8
Valencia	Abric del Espolón del Zapatero	9
Valencia	Abric del Voro	63
Valencia	Covacha del Barranc del Diable	27
Valencia	Covacha Picayo. Abrigo I	2
Valencia	Covacha Picayo. Abrigo II	1
Valencia	Barranc de Les Coves. Abrigo I	1
Valencia	Barranc de Les Coves. Abrigo III	14
Valencia	Barranc de Les Coves. Abrigo III	17
Valencia	Abric del Rincón del Tío Escribano	20
Valencia	El Corral de Silla, Abric I	8
Valencia	El Corral de Silla, Abric II	2
Valencia	Cova de la Petxina	12
Zaragoza	Cueva de Moncín I	60
Zaragoza	Abrigo del Plano del Pulido	5
Zaragoza	Valcomuna	2
Zaragoza	Barranco de Campells I	1
Zaragoza	Barranco de Campells II	2

Zaragoza	Barranco de la Plana I	2
Zaragoza	Barranco de la Plana II	4
Zaragoza	Camino de la Cova Plana I	1
Zaragoza	Camino de la Cova Plana II	1
Zaragoza	Mas de Patriciel I	1
Zaragoza	Roca de Marta	2
Zaragoza	Sierra de los Rincones I	7
Zaragoza	Vall de Caballé I	1
Zaragoza	Vall de Mamet I	2
Zaragoza	Vall de Mamet II	2
Zaragoza	Vallbufandes I	7
Zaragoza	Valmayor IV	2
Zaragoza	Valmayor V	1

Tabelle 4 Aufschlüsselung der Fundkomplexe anhand der Provinzen und der Anzahl der Darstellungen. (Grafik selbst erstellt).