

Ornament oder Symbol? Zu den Anfängen ornamentaler Gestaltung

Von Friedrich Schlette, Halle (Saale)

Mit Tafeln 14—18 und 9 Textabbildungen

Das eindrucksvolle Präludium der ersten Kunst der Menschheit in Form der Höhlenmalereien Westeuropas findet nur teilweise, meist andernorts und auch in geringerer Qualität eine Fortsetzung. Expressionistisch mutet uns die gegenüber dem frankokantabrischen Stil jüngere ostspanische Kunst an, steif und naiv-primitiv die zahlreichen Felszeichnungen Nordafrikas. Im Bereich der eurasiatischen Jäger und Fischer wirken die dortigen zahlreichen Darstellungen trotz ihrer einfachen Strichtechnik doch noch sehr dynamisch. Auf jeden Fall sind Menschen und Tiere, allein und in Szene wiedergegeben, als solche ohne Schwierigkeiten erkennbar und lassen den Inhalt des Dargestellten im allgemeinen sichtbar werden.

Die zweite Kunstgattung waren im Paläolithikum die Plastiken von Mensch und Tier, wobei bei den ersteren fast durchweg das weibliche Geschlecht vorherrschte. Nachdem die frühneolithischen Funde von Frauenstatuetten im Vorderen Orient nach den neuesten Forschungen zeitiger als bisher angenommen einsetzen, schrumpft der zeitliche Abstand der paläolithischen zu den neolithischen Frauenfiguren immer mehr zusammen. Wenn auch die Frage nach ihrer Bedeutung bisher und wohl auch weiterhin variable Lösungen zuläßt, so sind auch die abstrakten Figuren wie die vom Petersfels (Peters u. Toepfer, 1932), von Nebra (Toepfer, 1965), Mezin (Šovkopljás, 1965) u. a. vor allem aus Osteuropa immer noch verständlich.

Die nachpaläolithische Kunst zeichnet sich dagegen vielerorts durch die Vorherrschaft eines ornamentalen Gestaltens aus, so daß der Anfang der ornamentalen Kunst später als der der darstellenden Kunst angesetzt wurde. Das Ornament tritt zwar im Paläolithikum gegenüber der figuralen Kunst tatsächlich zurück, ist aber doch gleichaltrig mit Malerei und Plastik.

Verbunden mit dem chronologischen ist das kunsthistorische Problem, wie weit eine ornamentale Kunst als höchstmögliche Abstraktion einen entsprechend geistig entwickelteren Menschen voraussetzt und damit auch künstlerisch als ein Schritt vom Naturalismus des Paläolithikums zum abstrakten Bild jüngerer Perioden betrachtet werden muß.

Bevor wir unsere Ansicht zu dieser Fragestellung äußern, erscheint uns ein Überblick über die ersten ornamentalen Äußerungen notwendig. Sobald wir dann die Frage nach Sinn und Zweck der ornamentalen Motive versuchen zu beantworten, kommen wir auf die oben berührte Kernfrage zurück.

Um ornamentale Kunst zu gestalten, kann man sich der Farbe oder der Gravierung bedienen. Beide Techniken wurden im Paläolithikum verwandt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Ornamente entweder selbständige Kunsterzeugnisse sein können oder Beiwerk figuraler Kunst. Quellenkritisch sollten wir nicht übersehen, daß uns Produkte ornamentaler Kunst ungleich spärlicher überliefert sind als plastische Kunst und Malereien oder Zeichnungen an Höhlen- und Felswänden. Mit Ausnahme von Plastiken in Holz sind solche aus Ton, Stein, Knochen, Horn dem Zerfall gar nicht oder nur gering ausgesetzt. Einritzungen in Felswänden und Malereien im Inneren von Höhlen haben in großer Zahl die Jahrtausende überdauert. Die ornamentale Kunst auf Gerätschaften, Steinplatten, plastischen Kleinkunstwerken vermittelt uns dagegen nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Bereich ornamentalen Schaffens. So ist uns die gesamte und sicherlich sehr farben- und ideenreiche Kunst des Tätowierens durch kein Beispiel übermittelt. Auch die Felle und Häute werden ornamental verziert gewesen sein. Weiterhin wird man sich der Rinden und des Holzes bedient haben, die sich besonders für schnitztechnische Gestaltung anboten.

Wir sollten also mit großen Forschungslücken auf dem Gebiet gerade der ornamentalen Kunst rechnen, mit relativ größeren als bei der figuralen Plastik. In späterer Zeit sind Träger ornamentalen Gestaltens dann die Keramik und Bronze, so daß der Ausfall der genannten Bereiche nicht so spürbar wird.

Die Anfänge einer ornamentalen Kunst hängen mit der Frage der Entstehung der Kunst überhaupt zusammen. Der Spieltrieb und ein gewisses eidetisches Vermögen sind die natürlichen Voraussetzungen (Schlette, 1966). Zugleich tritt diese erste Kunst schon in den Dienst der menschlichen Gesellschaft.

Ornamentalen Mustern begegnen wir auf einer Anzahl von Frauenfiguren, meist aus dem osteuropäischen Raum. Es sind geradlinige Muster, die im allgemeinen auf die Formen des Körpers Rücksicht nehmen und stellenweise sogar bestimmte Körperteile in stilisierter Gestaltung, etwa die weiblichen Genitalien, betonen oder direkt wiedergeben sollen.

Neben ornamental gestalteten Gürteln (Kostienki I, Abb. 1f) sind es vor allem die Kopfhaare, die teils nur durch flüchtige Liniengruppen angedeutet, teils aber zu kunstvollen Frisuren gestaltet sind. Ich verweise auf die Figuren von Willendorf (Abb. 4r), Malta (Abb. 2d), Buret (Abb. 2c), Kostienki I (Abb. 2e), Lespugue, das eine Relief von Laussel, Brassempouy (Abb. 4q) u. a. In einigen Fällen — etwa den sibirischen — scheint nicht das Haar, sondern eine über den Kopf gezogene Pelzkapuze wiedergegeben zu sein, vor allem dort, wo auch der gesamte Körper in der gleichen Weise überzogen ist (Buret, Abb. 2c). Auf die Betonung des Schamdreiecks wird auch dann meist nicht verzichtet.

Bei den Haardarstellungen ist die Stilisierung oft so weit fortgeschritten, daß der natürliche Charakter des Haares zurückgedrängt ist. Teils ist das lang herunterhängende Haar durch Reihen senkrechter Einstiche markiert (Kostienki, Gagarino), teils wirkt es turbanartig waagerecht geflochten (Willendorf), in anderen Fällen hat man bei dem betont kräftigen Haarschopf — soweit es eben nicht Fellkapuzen sein sollen — versucht, durch kräftige Einstiche, durch waagerechte oder senkrechte Linien oder Zickzacklinien den Charakter des Haares

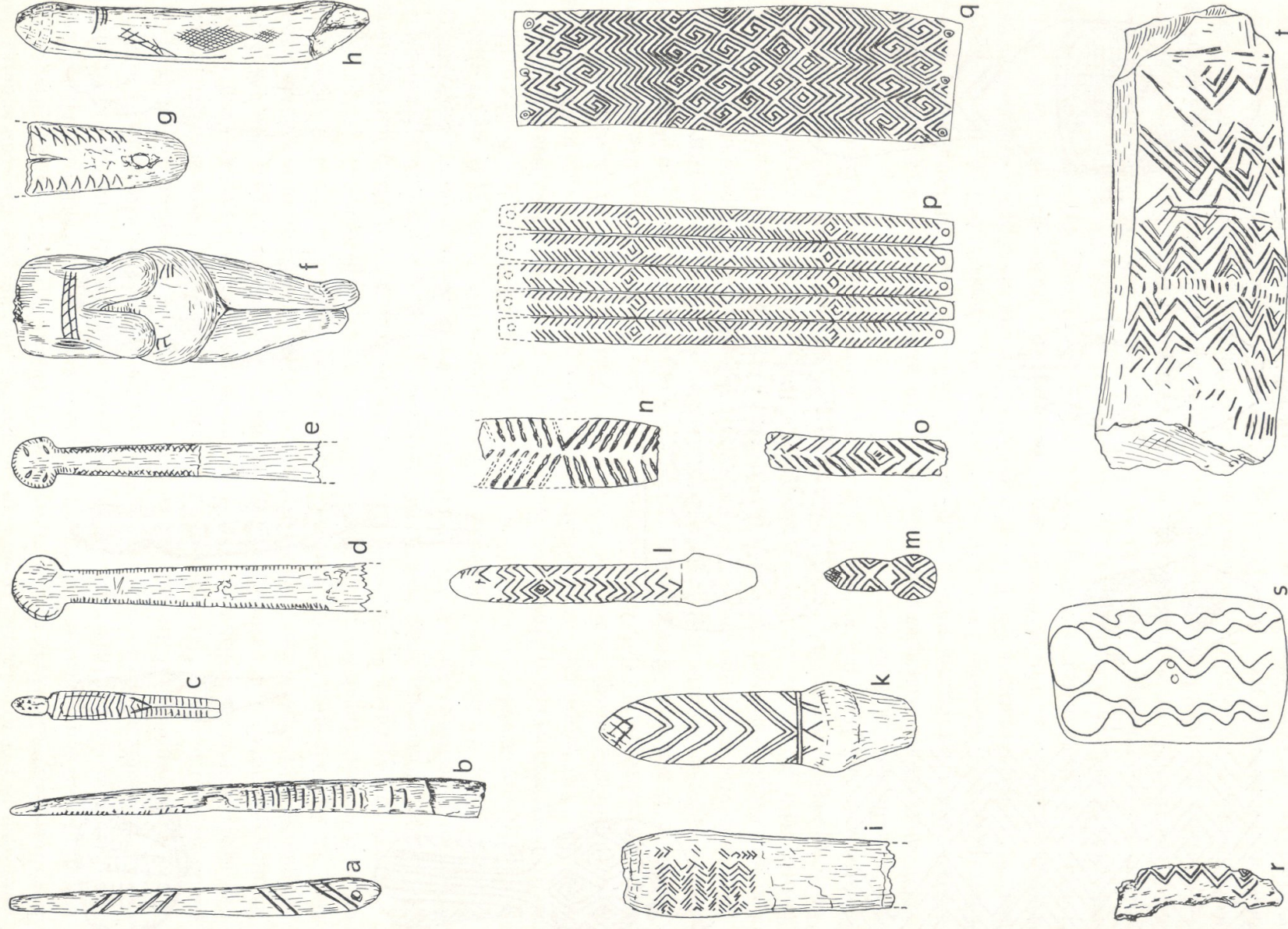


Abb. 1. Paläolithische Ornamentik in Osteuropa und Sibirien. a, k—q, t Mezin (nach Šovkopljás); b, d—g, i, r Kostenki I (nach Efimenko); c, s Malta (nach Abramova u. Hančar); h Timonovka (nach Hančar)

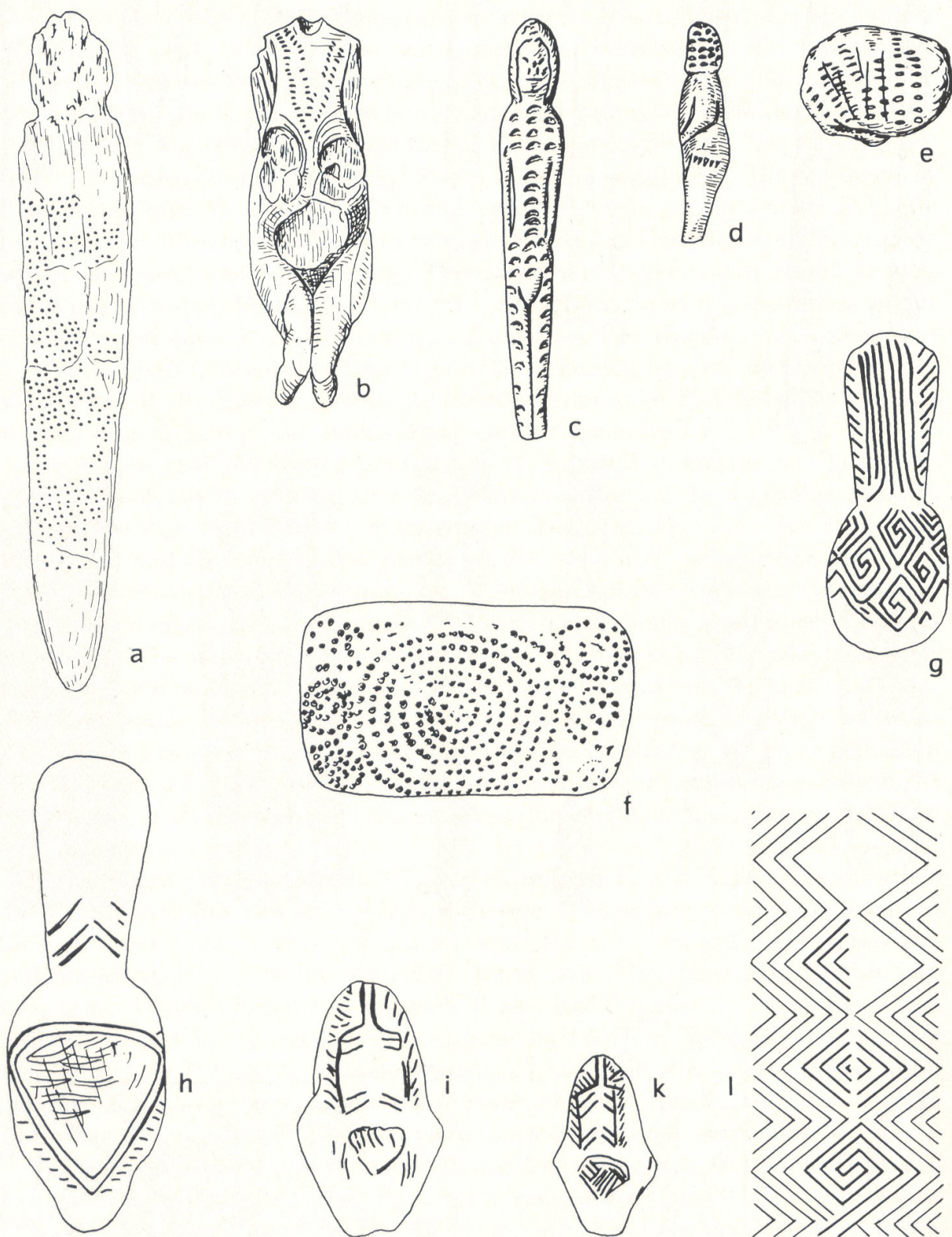


Abb. 2. Paläolithische Ornamentik in Osteuropa und Sibirien. a Kostenki IV (nach Abramova); b, e Kostenki I (nach Abramova u. Efimenko); c Buret (nach Abramova); d, f Malta (nach Abramova u. Hančar); g—k Mezin (nach Šovkopljás); l zeichnerische Entstehung des Mäanders (nach Bibikova)

oder dessen Frisur nachzuahmen (Malta, Buret). Bei einigen Figuren scheint das herunterhängende Haar durch einen kranzartigen Zopf oder ein Kopfband geschmückt zu sein (Laussel). Wieweit die netzförmige Verzierung der Haartracht (Brassempouy) ein tatsächliches Haarnetz andeuten soll oder nur als ein Produkt der Ornamentfreudigkeit des Künstlers anzusehen ist, muß dahingestellt bleiben.

Im allgemeinen sind die Frauen nackt dargestellt, wie gerade die oft sehr detaillierte und betonte Darstellung der Geschlechtsmerkmale beweist. Bei einigen osteuropäischen und sibirischen Statuetten dürfte aber, wie gesagt, eine Bekleidung angedeutet sein. Die Figuren von Malta und Buret zeigen das am überzeugendsten, indem diese von Kopf bis Fuß in einen Pelz gehüllt zu sein scheinen, so daß einige fast wie ein Wickelkind anmuten (Abb. 1c, 2c). Der Pelzcharakter wird durch kleine bogenförmige Einstiche angedeutet.

Neuerdings deutet Šovkopljas (1965) bei den stark stilisierten und den sog. phallischen Frauenfiguren von Mezin die Ornamentik durchweg als Kennzeichnung der Kleidung. Auf der Vorderseite befindet sich ein latz- oder blattförmiges Zeichen (Abb. 2i, k), das an gewisse stilisierte Idole des 3. Jt. v. u. Z. im Mittelmeergebiet erinnert (etwa von Cypern, vgl. Kühn, 1954, Taf. 28). Šovkopljas sieht in diesem Zeichen Hals (und Kopf?), Arme und Beine. Das wäre dann aber eine Art Verdopplung, indem auf der Frauenplastik noch ein vollständiges Frauenbild angebracht wäre. Beiderseits des „Hals-Kopfes“ wären die senkrechten oder schrägen Linien die hängenden Haare. Die beiderseits der latzartigen Fläche und auf dem Rücken eingeritzte Ornamentik in Form von Winkeln und Zickzacklinien könnte die Kleidung andeuten. In diesem Zusammenhang sei jetzt schon darauf hingewiesen, daß innerhalb dieser Zickzacklinien einige Rhomben eingeschlossen sind bzw. sich die Winkelstiche zu Rhomben „kristallisiert“ haben. Wir kommen auf dieses Ornament später noch zurück. Oberhalb der Beckenpartie könnte ein kräftiges waagerechtes Band den Gürtel darstellen (Abb. 1k). Auf der Vorderseite des breit ausladenden Leibes befindet sich dann das übliche Schamdreieck.

Ob man dieser Auslegung Šovkopljas' in allen Punkten zustimmen kann, scheint mir fraglich zu sein. Die Skulptur selbst ist das Bestimmende, deren Charakter als stilisierte Frauenfigur, verwandt für magische Zwecke, wohl unbestritten ist; der durch die Deutung des Oberkörpers als Phallus angenommene zweigeschlechtliche Charakter (so auch bei Šovkopljas, vgl. auch Schlette, 1966) mag dagegen schon zweifelhafter sein. Jedenfalls dürfte die Ornamentik von untergeordneter Bedeutung sein und vor allem den anthropomorphen Charakter unterstreichen. Die Reihung von geraden Linien, Winkelbändern oder Zickzacklinien kann entweder nur ornamentale Gestaltung des Künstlers oder tatsächlich die Kleidung wiedergeben. Das Dreieckzeichen braucht auch nicht unbedingt das weibliche Geschlechtsmerkmal zu sein, sondern ein Schurz oder eine Schamanenschürze. Die Winkelornamentik würde sich sehr gut zur Charakterisierung von Geweben eignen, mit denen ja aber nicht zu rechnen ist; Geflechte aus Pflanzen sind für die normale Bekleidung zwar wenig zweckvoll, aber für eine Schamanentracht vielleicht noch denkbar. Eine Pelzbekleidung würde man aber kaum in dieser Weise wiedergeben. Eine letzte Erklärung für

die Ornamentik wäre die Wiedergabe einer tatsächlichen Tätowierung des nackten Körpers. Ich möchte jedenfalls nicht die auf den Figuren befindliche Ornamentik in ihrer Gesamtheit als naturalistische bzw. stilisierte Wiedergabe der Kleidung auffassen.

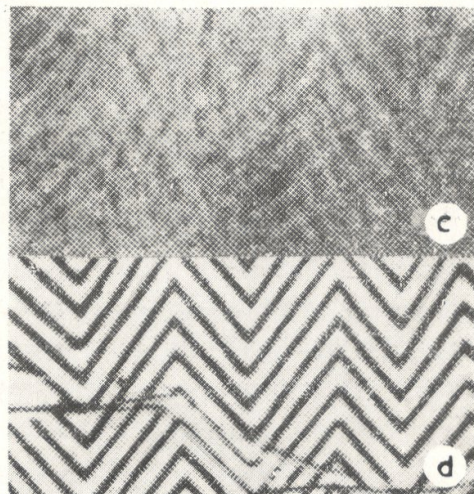
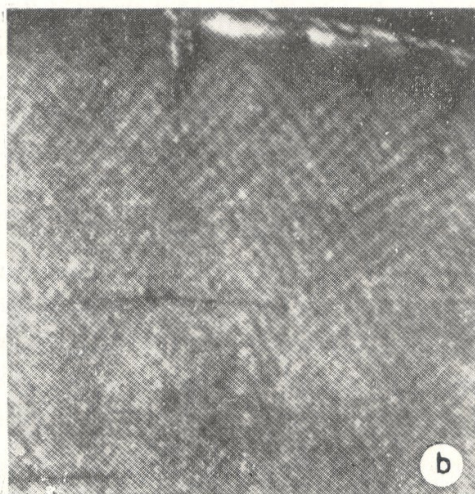
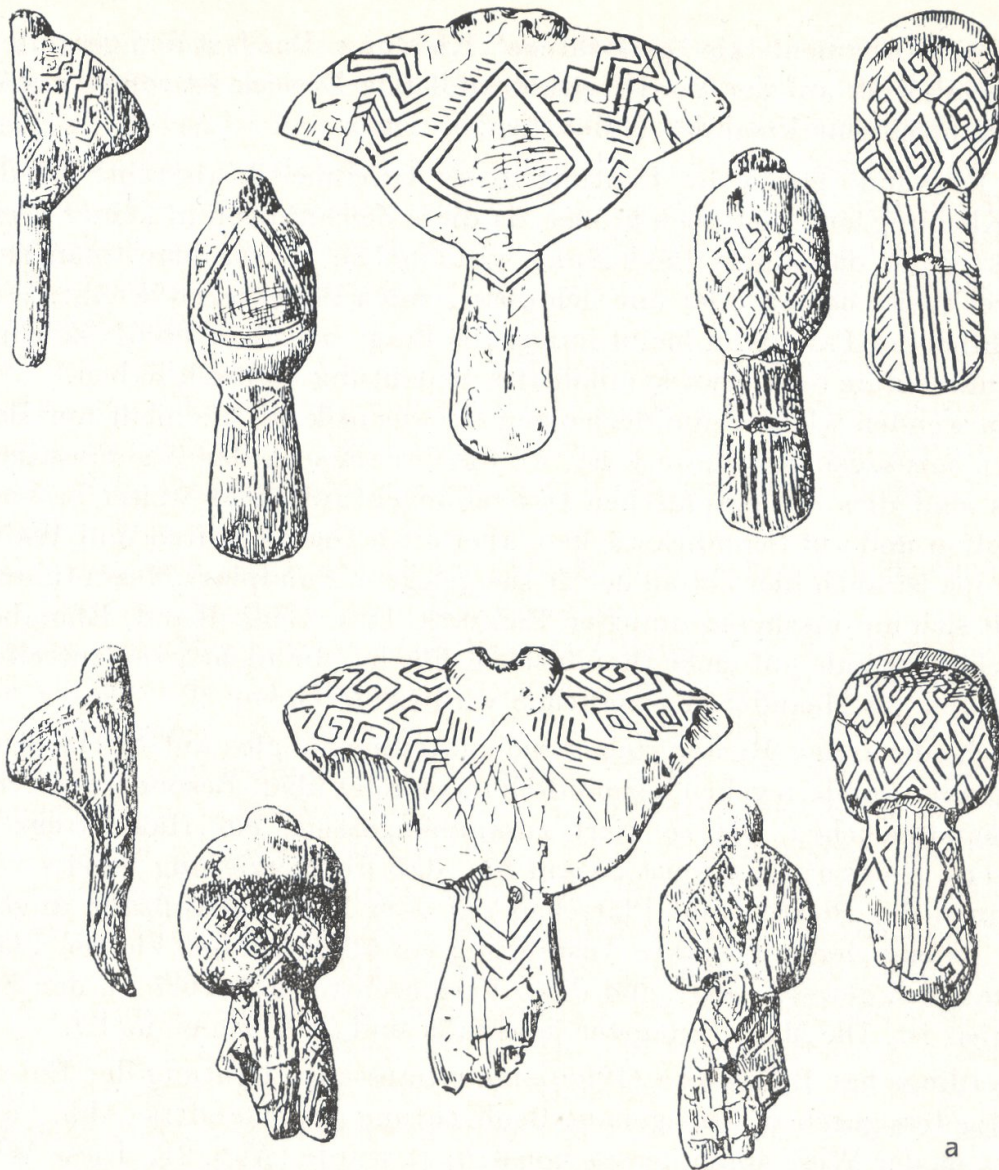
Behalten wir das eingangs genannte Ziel im Auge, dann geben alle Antworten auf die Frage, was die Ornamentik auf diesen Frauenfiguren wiedergeben soll, den Hinweis, daß sie keinen symbolhaften Charakter besitzt. Eine Ausnahme macht vielleicht die Dreieckzeichnung als Symbol des weiblichen Geschlechtes; daß die Blatt-(Latz-)zeichnung symbolhaften Charakter ähnlich den von mir oben genannten neolithischen Idolen trägt, möchte ich trotz des Vergleiches nicht glauben.

Ein besonderes Interesse rufen in diesem Zusammenhang die sog. „Vogel“-figuren hervor, weil sie besonders reich ornamental verziert sind. Will man diese in Mezin gefundenen 6—7 Figuren überhaupt so interpretieren, dann könnten die Muster die verschiedenen Formen des Gefieders betonen. Es handelt sich dabei neben Parallelstrichgruppen vor allem um Winkelbänder und Mäandermuster, die mitunter zu Hakenkreuzen gruppiert sind. Die langen Parallelstriche auf dem schmalen Teil würden dann die Schwanzfedern andeuten, die Zickzackstreifen das Gefieder am Körper. Unklar bleibt aber das Dreiecksmuster bzw. das Mäandermotiv auf der Bauchseite. Betrachtet man diese Figuren so, wie sie meist abgebildet sind, dann sehen sie wirklich wie Vögel auf einem Telefondraht sitzend aus; intuitiv wird diese Ansicht noch durch die immer wieder gebrachte abgerollte Wiedergabe gestärkt, wo die Vögel wie mit ausgebreiteten Schwingen erscheinen (Taf. 14a nach Hančar).

Dreht man die Figuren um 180° und betrachtet sie vor allem auch im Profil, so ist ihr Charakter als stilisierte Frauenfigur ganz offensichtlich (Abb. 2g). Sie entsprechen solchen ebenfalls von Mezin (Abb. 2h), vom Petersfels, von Nebra oder der Pekárna. Der als Vogelkörper angesprochene Teil ist dann das ja immer stark betonte Gesäß, und der schmale Teil stellt Oberkörper—Hals—Kopf dar. In diesem Falle müssen die Ornamente anders gedeutet werden bzw. finden eine einleuchtende Erklärung: das Dreiecksmotiv bildet dann wieder die Schampartie.¹ Auf der restlichen Fläche des Leibes wird das mäandergestaltige Hakenkreuz eingeritzt (Abb. 2g). Noch immer ist die Hakenkreuzdarstellung auf den Meziner Figuren das älteste Vorkommen dieses zu allen Zeiten und in zahlreichen Gebieten der Welt vorkommenden Motivs. Durch den Platz, an dem wir ihm begegnen, möchte man an dem magischen symbolhaften Charakter nicht zweifeln.

Šovkopljas, der sich ebenfalls für den anthropo- und nicht zoomorphen Charakter dieser Plastiken entscheidet, will auch deren Ornamentik entsprechend der auf den anderen Frauenfiguren materiell erklären: Schrägstriche auf dem schmalen Teil als Arme und Beine, sozusagen als Relikte der auch schon sehr problematischen Körperzeichnung des Latzmotives, die langen senkrechten Linien auf der Rückseite als die hängenden Haare, die übrigen, oft sehr kunstvoll

¹ Es wäre auch denkbar, daß die Figuren zugleich Vogel- wie Frauendarstellungen sind ähnlich den Plastiken mit doppelgeschlechtlichem Charakter (worauf W. Matthes, in: *Antaios* 9, 1967, 236, hinweist).



Tafel 14 Sog. „Vogelfiguren“ von Mezin (a); Zahnstruktur eines Mammutoßzahnes im Querschnitt in 3facher (b) und $3\frac{1}{2}$ facher (c) Vergrößerung; Ornament eines Armbandes (d).
a = 2:3 (a nach Abramova, 1962, b—d nach Bibikova)

gestalteten Ornamente als „geflochtene“ Kleidung. Das fast den gesamten breiten Unterkörper auf der Vorderseite ausfüllende Dreieck ist selbstverständlich das Geschlechtsmerkmal des Weiblichen.

Die Einwände gegen die Deutung dieser Ornamentik als reine Wiedergabe einer Kleidung sind hier noch größer, da diese Zeichnungen in keiner Weise den Charakter der damaligen Bekleidung wiedergeben, es sei denn, man hätte sie in dieser Weise bemalt oder mit sich absetzenden Pelzstücken benäht. Wäre das tatsächlich der Fall, dann bleibt immer die Frage bestehen, ob die Zeichnungen nur ornamentale oder etwa symbolhafte Bedeutung besessen haben.

Dazu wenden wir uns nun derjenigen Ornamentik zu, die nicht nur Beiwerk, sondern sozusagen Selbstzweck ist, wo die Ornamentik das Alleinbestimmende ist. Es sind dies die graphischen Darstellungen auf nicht weiter bearbeiteten Rohstoffen und auf Schmuckstücken, aber auch Gerätschaften und Waffen. In Osteuropa ist auch hier der an der Desna gelegene Fundplatz Mezin führend. Es handelt sich um Fischgrätenmuster, Zickzack- bzw. Winkelband, Rhomben und jene eckige Spirale auf einer rhombischen Fläche, die nicht ganz zutreffend im allgemeinen als Mäander angesprochen wird (Abb. 1k—q, t).

Verschiedenartige Muster stehen nie zusammenhanglos auf einem Stück nebeneinander, sondern gehen harmonisch ineinander über. Besonders reizvoll sind die Mäanderzeichen, die zu viert zusammengesehen ein Hakenkreuz bilden (Abb. 1q). Šovkopljás weist darauf hin, daß die Verzierung bereits vor dem Abtrennen der Platten und Plättchen auf dem Mammutstoßzahn angebracht wurde, da eine derartig exakte Ausführung vor allem auf den kleinen Plättchen nicht möglich gewesen wäre und diese Verfahrenstechnik auch an den Stücken erkennbar ist. Die Mäandermuster jedenfalls sind in Mezin einmalig.

Neuerdings hat Bibikova (1965) eine interessante Deutung der Entstehung des Mäanders gegeben. Eine genaue Beobachtung des Mäanders (Abb. 1q) zeigt, daß er aus der Winkellinie heraus konstruiert wurde (Abb. 21). Diese Winkellinien finden ihr Vorbild in der Struktur des Mammutstoßzahnes, wie ein Querschnitt durch diesen beweist (Taf. 14b—d). Auch das Fischschuppen- oder Netzmuster ließe sich davon ableiten. Die sinnbildliche Übertragung der Kraft des Mammutstoßzahnes auf Gerätschaften und Schmuckstücke durch Anbringung des Mäanders und dicht gestellter Winkellinien würde der Vorstellungswelt des damaligen Menschen entsprechen. Bibikova betont mit Recht, daß es für andere Zeiten und Gebiete auch andere Erklärungen für die Entstehung des Mäanders geben kann und muß.

Einfacherer Ornamentik begegnen wir auch in Avdeevo (Strichreihen, Winkelbänder, Kreuzschraffur; vgl. Gvozdovert, 1953, Abb. 10, 15, 16, 24, 25), Kostienki I (Strichgruppen, Zickzacklinien, Tannenzweigmuster; Abb. 1b, d—g, i, r), Timonovka (Abb. 1h) u. a.

In Westeuropa treffen wir einerseits die gleichen Motive an, andererseits vermissen wir gewisse, finden dafür aber andere Muster. Vor allem die Fundplätze von Laugerie-Basse (Girod-Massénat, 1900) und Isturitz (de Saint-Périer, 1930, 1936, 1947, 1950) haben reiches Material geliefert. Im Bereich des Aurig-

nacien und Solutréen sind es Strichreihen, Strichgruppen, Winkelstichreihen, Kreuzlinien, Zickzacklinien und Randkerbung (Abb. 3a—c, e—h; 4p, t).

An diesen Stücken ist klar ersichtlich, daß die Linien nur eingeritzt und eingeschnitten wurden, um das Stück zu schmücken, also aus ästhetischen Gründen. Von einzelnen Strichen, die vielleicht zufällig durch Abgleiten des Messers beim Herstellen des Gerätes entstanden sind, läßt sich der Weg über spielerisch verteilte Linien bis zu geordneten, gereihten Strichgruppen erkennen. Besonders beliebt sind Randkerben.

Diese Ornamente haben weder eine „Bedeutung“ im Sinne eines Symbols, noch stehen sie in Verbindung mit der Funktion ihres Trägers. Genauso ist eine Ableitung von natürlichen Vorbildern abzulehnen, worauf schon Kühn (1929) hingewiesen hat. Das Abstraktionsvermögen des Menschen war dazu noch nicht so weit entwickelt.

Manche einfachen strich-, „verzierten“ Stücke entsprechen dem gleichen Spieltrieb wie die sog. „Makkaroni“ an Höhlenwänden.

Wie steht es im Magdalénien? Das Isturitzer Material zeigt, wie vielfältig die Ornamentik geworden ist. Die schon bekannten einfachen Muster, wie Schräglinien, Strichgruppen, sich kreuzende Linien, Winkelstichreihen und Randkerbung sind meist jetzt harmonischer und symmetrischer geordnet, oft angelegt an oder eingefäßt von Leitlinien (Abb. 3i—n, p). Tannenzweigmuster und vereinzelt an Pflanzen erinnernde Motive (Abb. 4c, e), dichtgezogene Linienbänder und plastisch sehr kräftig herausgearbeitete Kerbreihen (Abb. 5h—k) lassen sich zwanglos als Weiterentwicklung des ursprünglichen einfachen Striches ansehen.

Neu sind nun aber einmal die kurvenförmig geschwungenen Linien in Form von Wellenbändern, Spiralen, Kreisen (Abb. 3u—v; 4i—o; 5s) und zum anderen zusammengesetzte Einzelzeichen, wie Kreise mit Innenzeichnung, schraffierte Dreiecke, Rechtecke, Kammzeichen und Rhomben (Abb. 4o; 5b, n, p—r). Die Spiralmuster sind durch Herausschnitzen des Untergrundes sichtbar gemacht. Kreise und Spirale selbst bezeugen ein hohes technisches Können und ästhetisches Empfinden, während die Verbindung der einzelnen Spiralen, die Doppelspirale oder gar die unendliche Spirale meist nicht gelungen sind und mitunter zu labyrinthförmigen Gebilden führen (Abb. 4m). Was dem Mezierer Künstler mit Anwendung zwar der geraden Linie gelungen ist, blieb hier in Isturitz in Anfängen stecken: die harmonisch-symmetrische Flächengestaltung durch das Spiralmotiv. Auch mit geraden Linien hat man es in Isturitz vereinzelt versucht, wo sich Striche und Doppelstriche zu annähernd mäanderförmigen bzw. hakenkreuzartigen Mustern zusammenzufügen scheinen (Abb. 5q). Die wenigen anderen Einzelzeichen (Abb. 5r) haben auch keine tiefere Bedeutung, sondern sind nur Produkte eines Suchens nach neuer ornamentaler Gestaltung. Vollkommener erscheint uns die Spiralverzierung auf den Stücken von Arudy (Kühn, 1929, Taf. 57).

Reich ist auch das Material von Laugerie Basse verziert (Girod-Massénat, 1900). Auch hier treten lineare und gerundete Zeichen und Ornamente auf, wobei die linearen aber ganz entscheidend überwiegen: Kerbreihen, Strichgruppen, kreuzschraffierte Rhomben und Dreiecke (Abb. 5a, f, g), kreuzschraffiertes Ei-

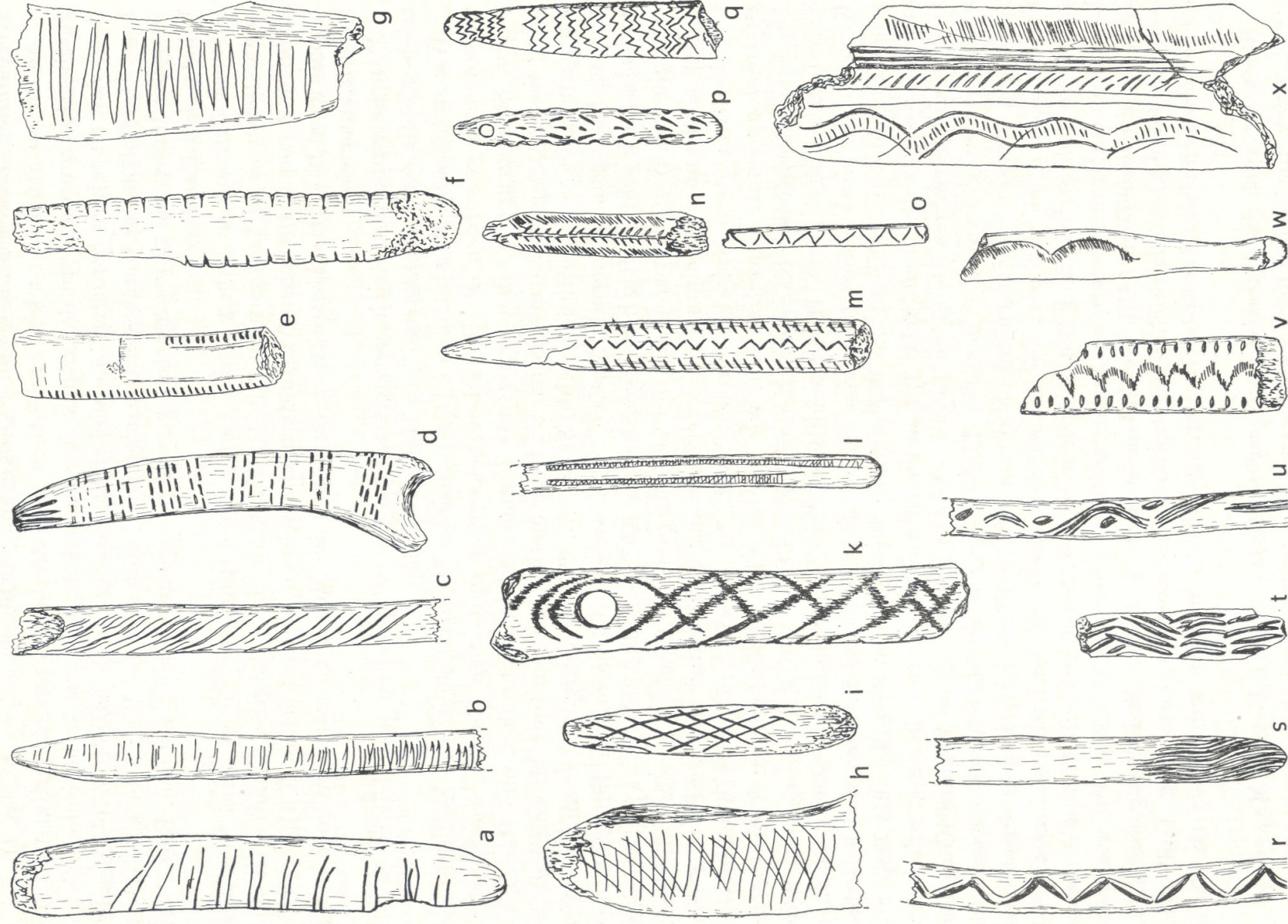


Abb. 3. Paläolithische Ornamentik in Westeuropa. a—n, p, r—v Isturitz (nach Saint-Périer); o, q, w—x Laugerie Basse (nach Girod/Massénat)

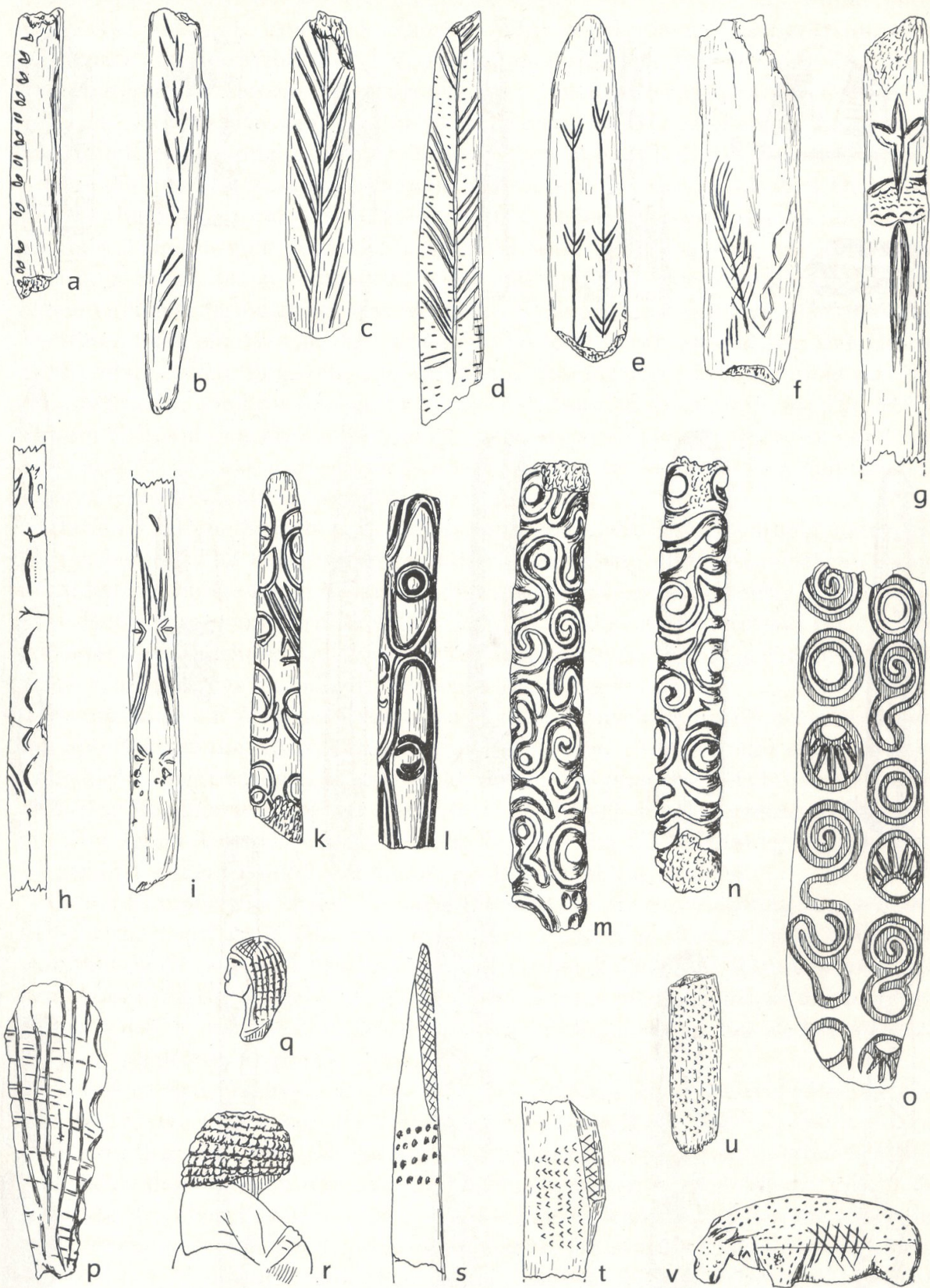


Abb. 4. Paläolithische Ornamentik in Westeuropa. a, c, e, i—p, t—u Isturitz (nach Saint-Périer); b, d, f—h, s Laugerie Basse (nach Girod/Massénat); q Brassempouy; r Willendorf; v Vogelherd

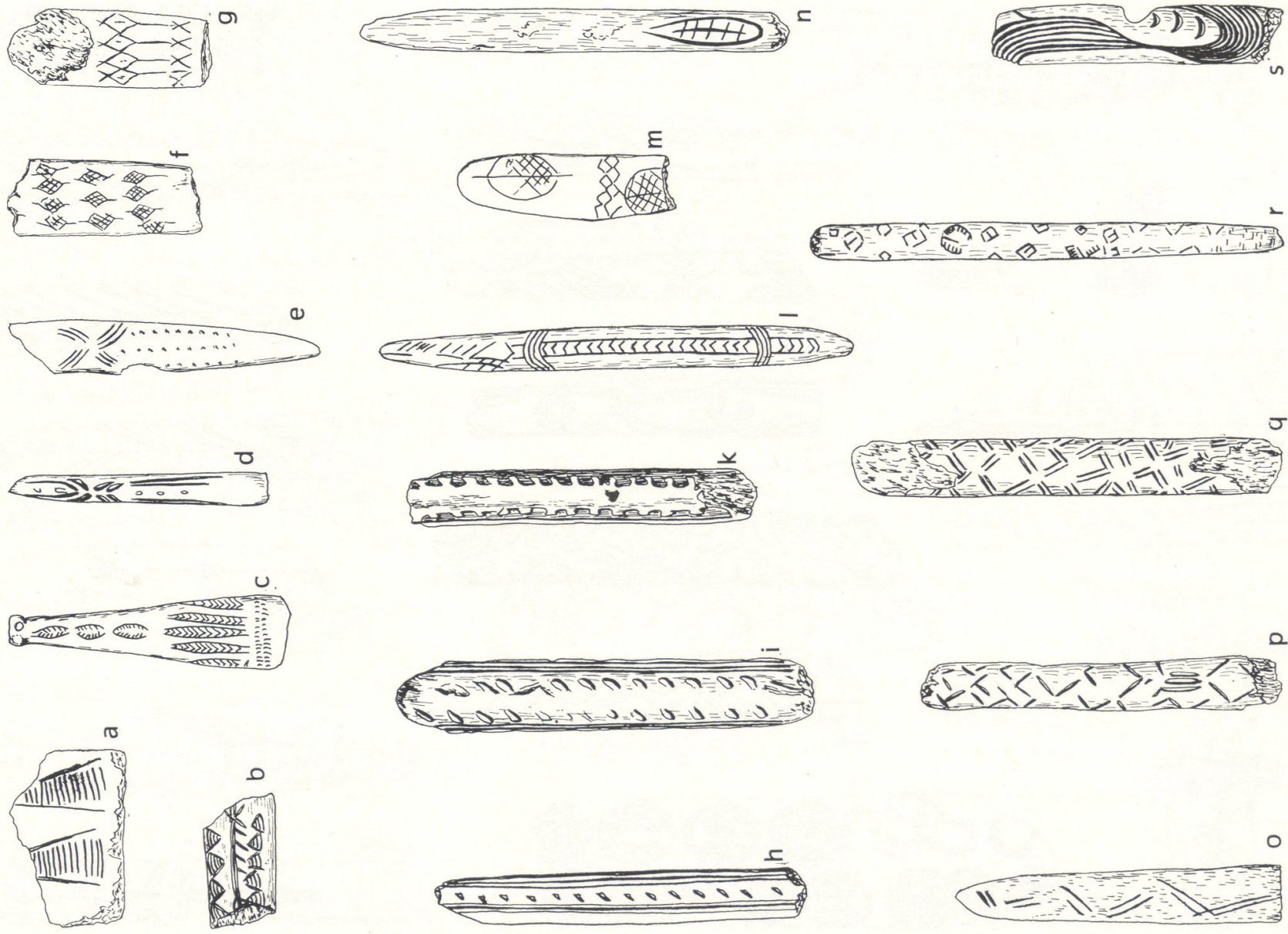


Abb. 5. Paläolithische Ornamentik in Westeuropa. a, c, e—g, m Laugerie Basse (nach Girod/Massénat); b, d, h—l, n—s Isturitz (nach Saint-Périer)

rund (Abb. 5c, m), Winkel- und Zickzackbänder (Abb. 3o, q, w, x), Punktreihen (Abb. 4s, 5e), sich kreuzende Linien, Winkelstichreihen, Fischgrätenmuster, „Pflanzen“-motive (Abb. 4b, d, f, g), halbmondförmige Bogen (Abb. 4h). Auch von anderen Fundorten Westeuropas sind Beispiele ornamentaler Gestaltung bekannt, ohne daß wesentlich andere Motive und Muster erscheinen (Le Placard, La Madeleine, Lespugue, Arudy, Trois Frères, Mas d'Azil, Les Eyzies u. a.).

Wir können also zusammenfassend sagen, daß der paläolithischen Ornamentik im allgemeinen nur eine dekorative und weder eine symbolische noch funktionelle Aufgabe vom Künstler zugeordnet war. Der Weg vom spielerisch eingeritzten Strich bis zur kunstvoll herausgearbeiteten Spirale und zum flächenfüllenden Mäandermotiv ist klar sichtbar. Noch gibt es keine Symbole, die stellvertretend für ein Wesen, eine Erscheinung, eine Kraft stehen. An der Grenze zur Symbolverwendung steht das weibliche Schamdreieck, das aber nicht aus dem ornamentalen, sondern dem naturalistischen Bereich abzuleiten ist. Die übrige Ornamentik auf den Frauenfiguren ist entweder auch nur dekorativ zu verstehen bzw. gibt die ja auch in gewissem Maße als Dekor des tatsächlichen Menschen zu verstehende Bekleidung oder Tätowierung wieder.

Haben aber die Spirale und das Hakenkreuz nicht einen Symbolgehalt? Wir sagten bereits, daß beide einmal aus der Entwicklung der Ornamentik zu immer komplizierteren Gebilden heraus zu verstehen sind und zum anderen eine spontane Entstehung von vornherein als Symbol — also stellvertretend für ein Wesen oder eine Erscheinung — auf Grund des anzunehmenden geringen Abstraktionsvermögens des damaligen Menschen nicht denkbar ist.

Es muß also ein Zeitpunkt eintreten, wo der Mensch in bestimmten Ornamenten und Zeichen die Abstraktion eines Wesens, eines Organes oder einer Erscheinung sieht. Dann wiederholt sich ein ähnlicher Vorgang wie Jahrtausende vorher z. Z. des Aurignacien, wo der Mensch in spielerisch hingeworfenen Kritzeleien ein Tier seiner Umwelt sah; in diesem Fall war die Gleichsetzung des lebenden Wesens zu seinem Abbild vorstellungsmäßig erheblich leichter.

Es wird immer wieder der Versuch gemacht, in die Sinndeutung urgeschichtlicher Ornamentik mit Hilfe ethnologischer Parallelen einzudringen. Selbstverständlich wird es stets Übereinstimmungen über Zeiten und Räume hinweg geben. Aber derartige Gleichsetzungen sind nie zwingend, da Symbole mitunter gar nichts mit dem natürlichen Aussehen oder der Eigenart zu tun zu haben brauchen (so auch Šovkopljás, 1965).

Soweit es sich um Frauenstatuetten, Schmuckstücke und Geräte handelt, ist der dekorative Charakter der Ornamentik verständlich. Bei Stücken unklarer Funktion liegt der Gedanke nahe, an Kultgegenstände mit sinnbildlicher Ornamentik zu denken. Von den „Lochstäben“ abgesehen — und für die gilt m. E. ebenfalls das oben Gesagte — gibt es dann nur noch solche Stücke, die entweder zerbrochene unfertige Geräte sind oder Stücke, die nur die Fläche für die künstlerische Betätigung des Menschen gegeben haben. Ich verweise in diesem Zusammenhang vor allem auf die mit Ocker gemalten Strichgruppen und Winkellinien auf Mammut- u. a. Tierknochen von Mezin (Šovkopljás, 1965, Taf. LIV–LVI).

Wie steht es nun mit der ornamentalen Kunst im Mesolithikum? Tritt hier der Symbol- und Sinnbildcharakter hinzu?

Zunächst muß noch einmal festgestellt werden, daß die Landschaften mit der so reichen paläolithischen Kunst diese Tradition nicht fortsetzen, obgleich in den archäologischen Leitformen, den Steingeräten, zahlreiche Verbindungen zum spätpaläolithischen Kulturinventar bestehen und auch die ökonomische Basis nicht grundlegend verändert ist. Diese Feststellung trifft für Westeuropa (Schweiz, Frankreich, Nordspanien, Italien) wie für Osteuropa zu und sowohl für die figurale als auch ornamentale Kunst. Auf die Verlagerung der Höhlen- und Felszeichnungen und -malereien in andere Gebiete (Osteuropa, Nordafrika und später weitere Teile Afrikas sowie die nördliche Zone Europas, im Ural und in Südsibirien) war bereits hingewiesen. Dafür tritt ein anderer Raum in unser Blickfeld: der Nord- und Ostseeraum. Weder räumlich noch zeitlich — da man kaum vor der Maglemosestufe von einer Kunst sprechen kann — ist ein unmittelbarer Anschluß an das Magdalénien mit seiner reichen ornamentalen Gestaltung möglich. Eine Spanne von mindestens zwei, wahrscheinlich aber vier Jahrtausenden macht Theorien über Ableitungen von Westeuropa (Breuil, Indreko, Clark) oder von Osteuropa (Rust) doch sehr fragwürdig.

Sehen wir uns die Muster dieser mesolithischen Kunst auf Knochen, Geweih und vereinzelt auf Stein und Bernstein an, so begegnen uns zunächst die bekannten Motive und Muster des Paläolithikums: Längsstriche, Querstriche, Kerbreihen, Linien mit ein- oder beidseitig angesetzten Strichen, Strichgruppen, Zickzacklinien, quergestellte Bänder, Kreuzschraffur und kreuzschraffierte Bänder, Tannenzweigmuster, Dreieckreihen, Winkelreihen — alles Zeichnungen, die in ihrer Einfachheit jederzeit ohne Tradition und ohne Vorbild geschaffen werden können. Knochengeräte und funktionslose Knochenstücke mit willkürlich hingeworfenen Strichen deuten genauso wie im Paläolithikum auf den Ursprung hin, der im Spieltrieb des Menschen zu suchen ist. Beim Zuschneiden der Geräte ergaben sich gewollt oder ungewollt Linien. Sie reizten dann den Menschen um so mehr, dieses oder jenes Gerät dekorativ auszugestalten. Betont wurde der dekorative Charakter durch Ausfüllen der Gravierungen mit Harz.

Außer den fortlaufenden linien- und bandförmigen Zeichnungen begegnen wir an bekannten flächendeckenden Mustern der Kreuzschraffur, an zusammengesetzten Motiven der Raute und dem Dreieck (Abb. 6).

Damit ist die Vielfalt der mesolithischen Ornamentkunst aber nicht erschöpft. Vor allem durch eine neue Technik, die Bohrtechnik, mit bedingt, ergeben sich Möglichkeiten zu neuen, komplizierteren Mustern. Haben wir für das Paläolithikum die Beeinflussung der Ornamentik durch Gewebe und Geflechte aus begreiflichen Gründen abgelehnt, so dürfte diese jetzt im Mesolithikum den Bearbeiter von Knochengeräten angeregt haben, worauf bereits S. Müller (1918) und andere (Schwantes, Brøndsted, Althin) hingewiesen haben. Clark und andere machten das mit Recht jedenfalls für das Wabenmuster (Abb. 6n) geltend. Ein schönes, tatsächlich an Flechttechnik erinnerndes Wabenmotiv zeigt eine Geweihaxt von Kristianstad (Malmer, 1958, Abb. 2). Auch bei anderen Mustern — gerade auch in Verbindung mit der neuen punktförmigen

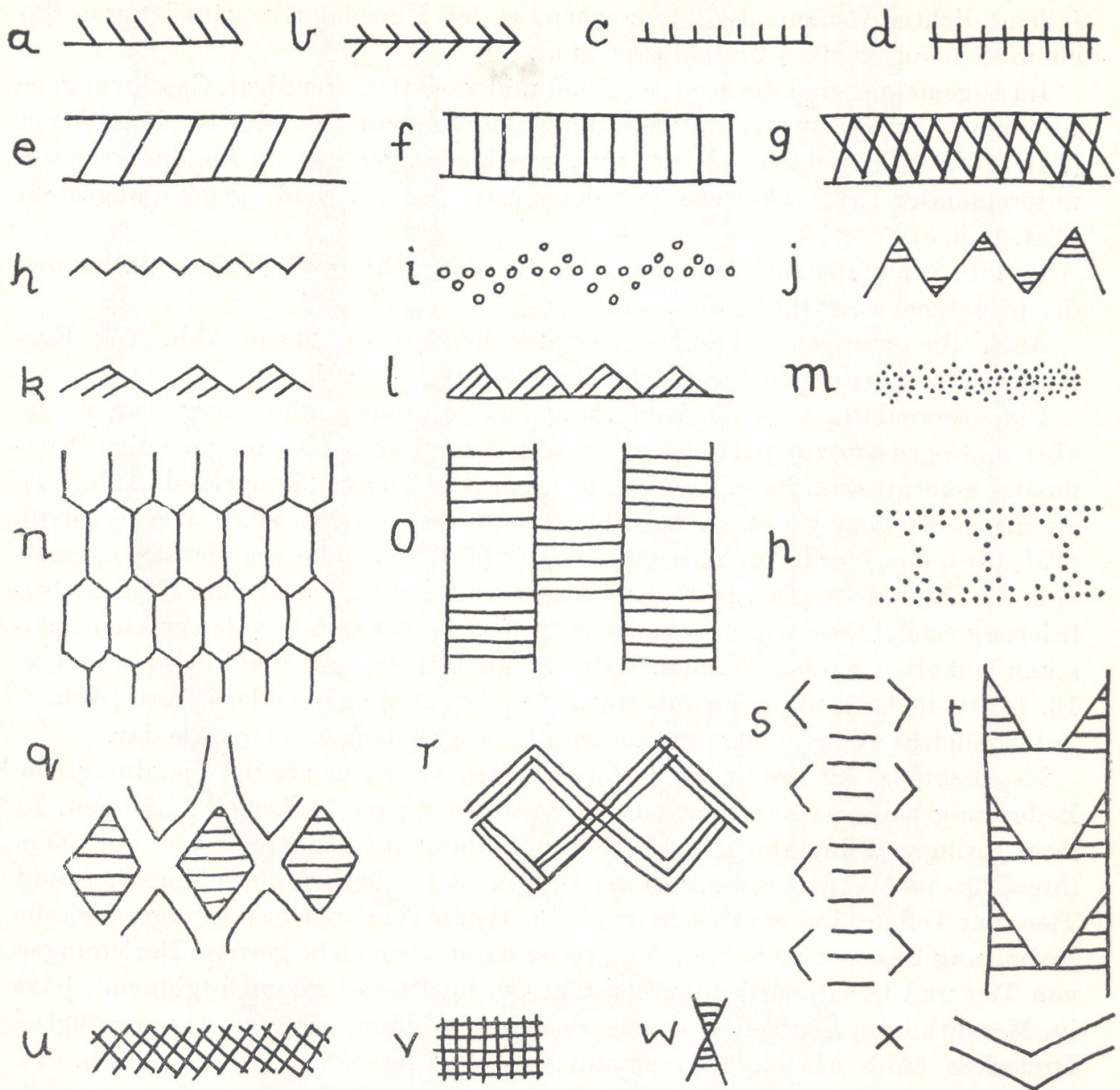


Abb. 6. Wichtigste geometrische Motive der Maglemosekunst (nach Clark)

Bohrtechnik — mag nunmehr die ja für das Mesolithikum belegte Flechttechnik die Ornamentik beeinflußt haben, wie beim Schachbrettmuster, bei der Aneinanderreihung von Rhomben (Abb. 6 q, r) und anderen der eigentlichen Wabenornamentik verwandten Mustern (m, p). Der Versuch Rusts (1943, 222 mit Fig. 32), einige Zeichnungen, wie Strichgruppen und Schachbrettmuster, auf Nachbildung von Tierfährten zurückzuführen, ist eine durch nichts zu belegende Theorie. Auch die Ableitung der Dreieck-, Rauten-, Kreuz- u. a. Zeichen von natürlichen Vorbildern ist in der von ihm vorgetragenen Konsequenz abzulehnen; möge im Einzelfall ein körperlich greifbares und sinnlich wahrnehmbares Objekt angeregt haben, so tragen die Zeichen und Muster jedenfalls von vornherein keinen symbolhaften Charakter. Die Kenntnis und Vorstellung von Flechtwerk mag auch jene Tendenz bewirkt haben, die zu verzierenden Stücke mit einer auf-

fallend dichten Ornamentik zu versehen, so daß Einzelmotive gänzlich von flächenfüllenden Mustern umschlossen sind.

Im allgemeinen sind die Motive reicher und variationsfreudiger. Geschwungene Linien und Muster werden mit geradlinigen und netzartigen Mustern kombiniert (Taf. 15 a, b). Verschieden breite und verschieden gemusterte Bänder wechseln untereinander ab, Dreiecke werden gern alternierend gegenübergestellt (Taf. 16 b, c).

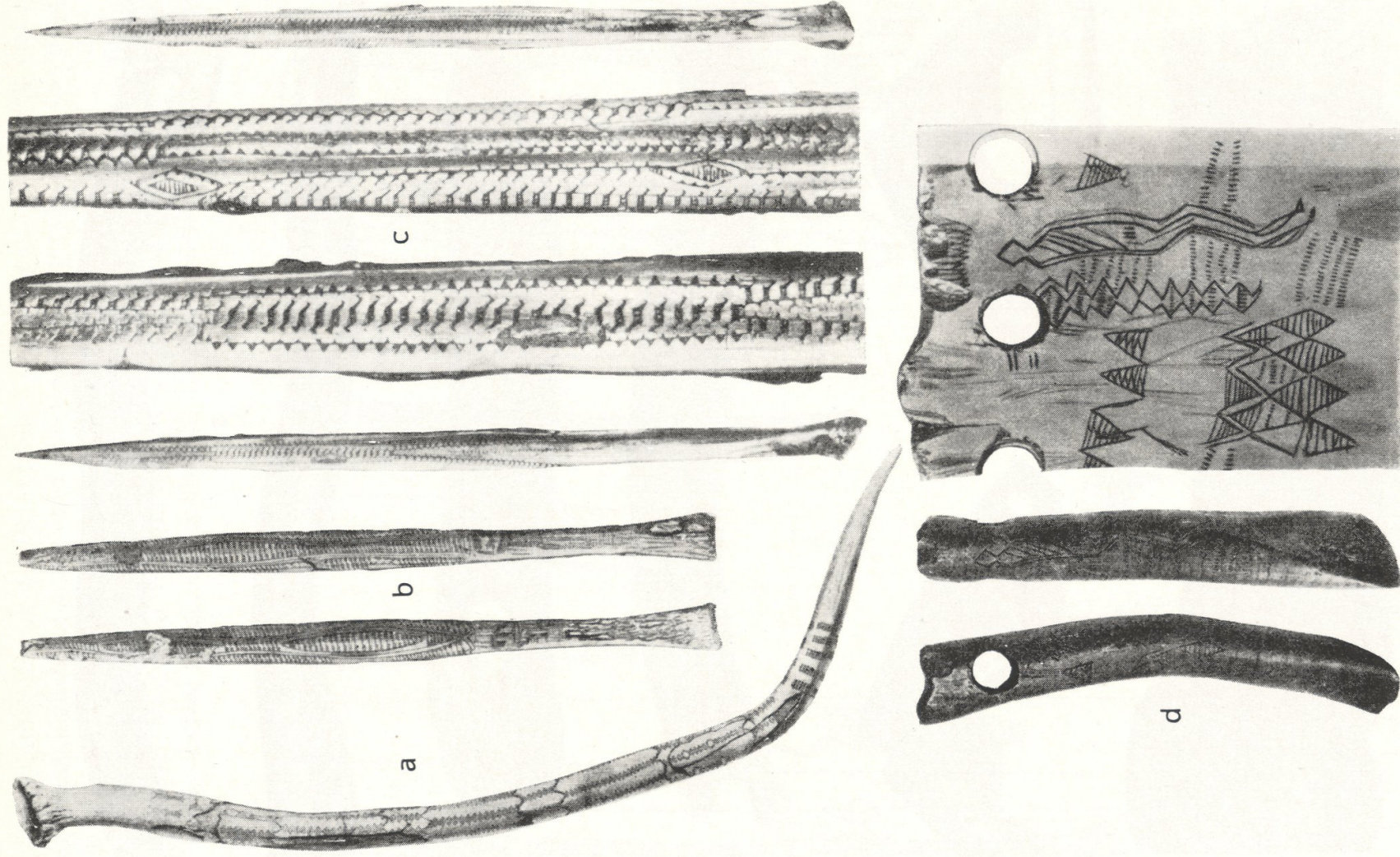
Es gibt jedenfalls auch kein neues Muster, das nicht durch Weiterentwicklung der bisherigen verständlich ist.

Auch die wenigen verzierten Tierplastiken (Resen Mose, Abb. 7, 7; Egemarke, Taf. 16 d) zeigen die gleiche Ornamentik.

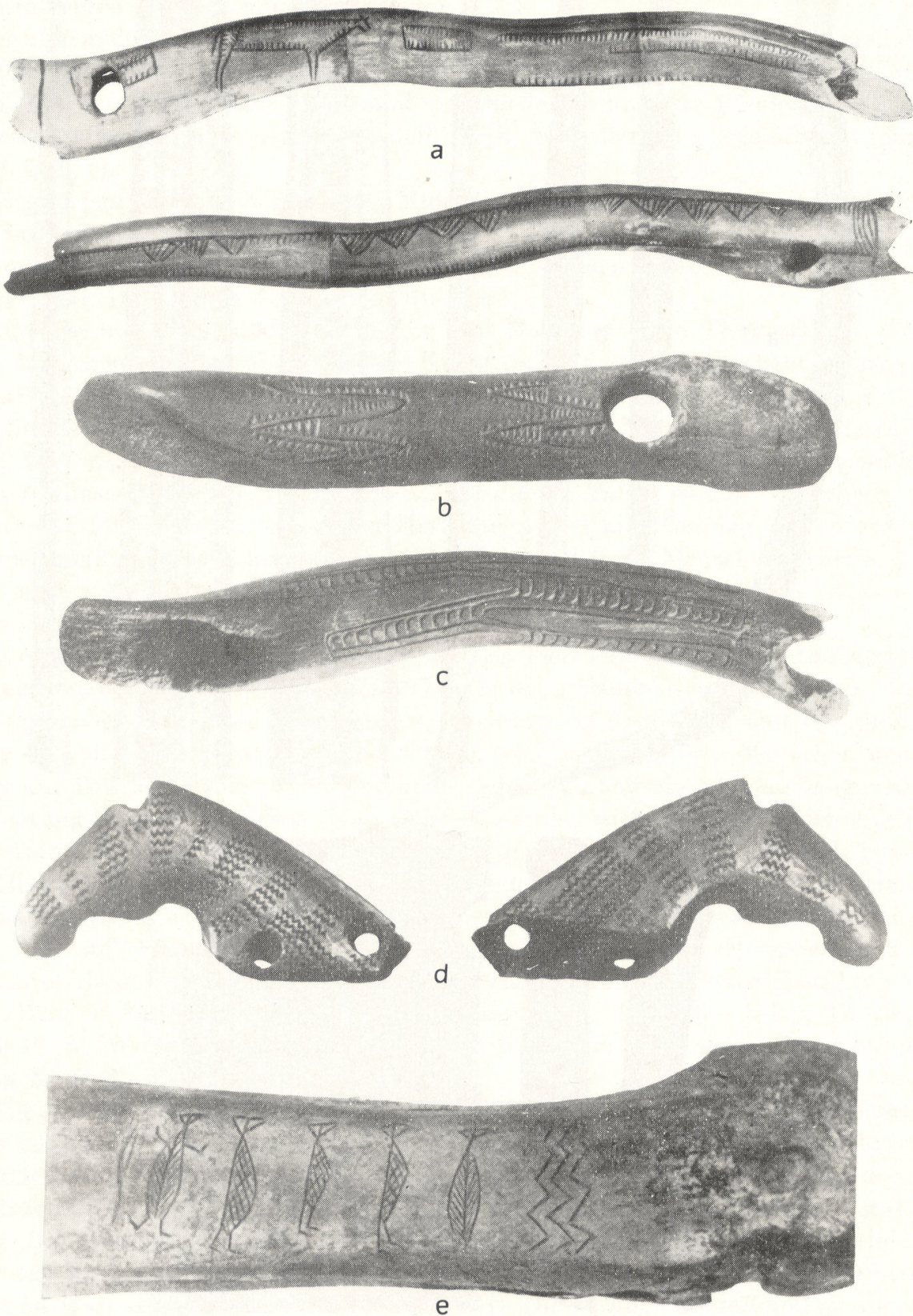
Eine Besonderheit ist die Einfügung von Menschen- und Tiergestalten, die aber im Gegensatz zur paläolithischen Kunst im Stile der sie umgebenden Ornamentik geformt sind. Es sei an das eidechsenartige Tier von Langeland (Abb. 7, 1), an die Rehe von Ystad (Abb. 9, 6), eine Reihe von Menschen von Jydstrup (Taf. 16 e), das Pferd von Szczecin-Grabow (Taf. 16 a) oder die Menschengestalt vom Jordløse-Moor (Taf. 15 d) erinnert. In anderen Fällen ist eine ähnliche Stilisierung erfolgt, wie wir sie aus der Mittelmeerkunst und von den westeuropäischen bemalten Kieseln kennen. Dabei handelt es sich um Menschen (Abb. 8, 5, 10, 11; 9, 4 (?), 5), um Schwimmvögel (?) (Taf. 15 c) oder andere Tiere (Abb. 8, 2 a); vielleicht stellen einige gewundene Linien Schlangen oder Aale dar.

Es erhebt sich die Frage, ob die dargestellten Tiere eine ähnliche jagdmagische Bedeutung besessen haben wie die Mehrzahl der paläolithischen Malereien. In ihrer geringen Zahl, ihrer nicht betonten Stellung auf dem Gerät und vor allem ihrer Ein- und Unterordnung in die Ornamentik scheinen diese Menschen und Tiere nur Teil des Dekors zu sein und keine tiefere symbolische oder jagdmagische Bedeutung besessen zu haben. Man sollte dabei aber nicht gewisse Beziehungen von Tier und Ornamentik übersehen. Schon im Paläolithikum beginnend, jetzt im Mesolithikum häufiger vorkommend, treten Linien mit einseitig angefügten Dreiecken (Abb. 6 l) oder Bänder mit dreieckig gezackten Rändern (Abb. 6 m, Taf. 15 a) auf. Wenn diese dann in Kombination mit Tieren erscheinen (z. B. Taf. 15 c), dann könnte die Ansicht eine Bestätigung finden, wonach diese Linien und Bänder Fallen bzw. Wildgatter, Reusen u. ä. darstellen sollen (Zotz, 1939/40, 6). Wollte man also damit ähnlich wie im Paläolithikum einen magischen Einfluß auf das Tier ausüben?

Mag sich bei einigen Beispielen diese Deutung aufdrängen, dann ist es nicht ganz verständlich, warum gerade und immer nur das Dreieck bzw. die gezähnte Linie für die Darstellung von Fallen und Gattern gewählt wird und nicht die dem natürlichen Vorbild viel entsprechendere rechteckige oder gitterförmige Gestaltung. Die althergebrachte Vorstellung der bevorzugten Anwendung von Fallen oder gar Fallgruben in der Urgeschichte des Menschen verliert ja auch immer mehr an Wahrscheinlichkeit (Padberg, 1967). Die wirklich überall und zu allen Zeiten auftretende Beliebtheit von Dreieck- und Zahnreihen in der Ornamentik findet m. E. eine gewisse Erklärung in der Technik des Schnitzens in Holz, Horn, Leder, auch später in der keramischen Produktion, wo die dreieckige



Tafel 15 Spitze aus Hirschgeweih von Silkeborg-See (a), Knochendolch von Horsens (?) (b), Flintschneidendolch von Kongemose (c), Hirschgeweihbeil vom Jordløse-Moor (d). a = 1:6, b und d = etwa 1:3, c = etwa 1:2, Ausschnitt 3:2 (nach Brøndsted)



Tafel 16 Lochstab von Szczecin-Grabow (a), Hirschgeweihbeile von Carstensminde (b—c), Elchkopf aus Bernstein von Egemark (d), Auerochsknochen von Jydstrup (e), a = etwa 1:2, b—c = etwa 1:3, d—e = etwa 4:5 (a nach Zotz, b—e nach Brøndsted)

Form zwangsläufig immer wieder entsteht. Das Dreieck bietet auch viel mehr Kombinationsmöglichkeiten als etwa das Rechteck oder Quadrat; das doppelte Dreieck ist dann der ebenfalls sehr beliebte Rhombus.

Daß dann dem Dreieck, der gezähnten Linie oder dem geflammten Band wie jedem anderen Motiv ein bestimmter Symbolgehalt zugrunde gelegt werden kann, ist eine andere Frage. Dieser braucht überhaupt nichts mit der natürlichen

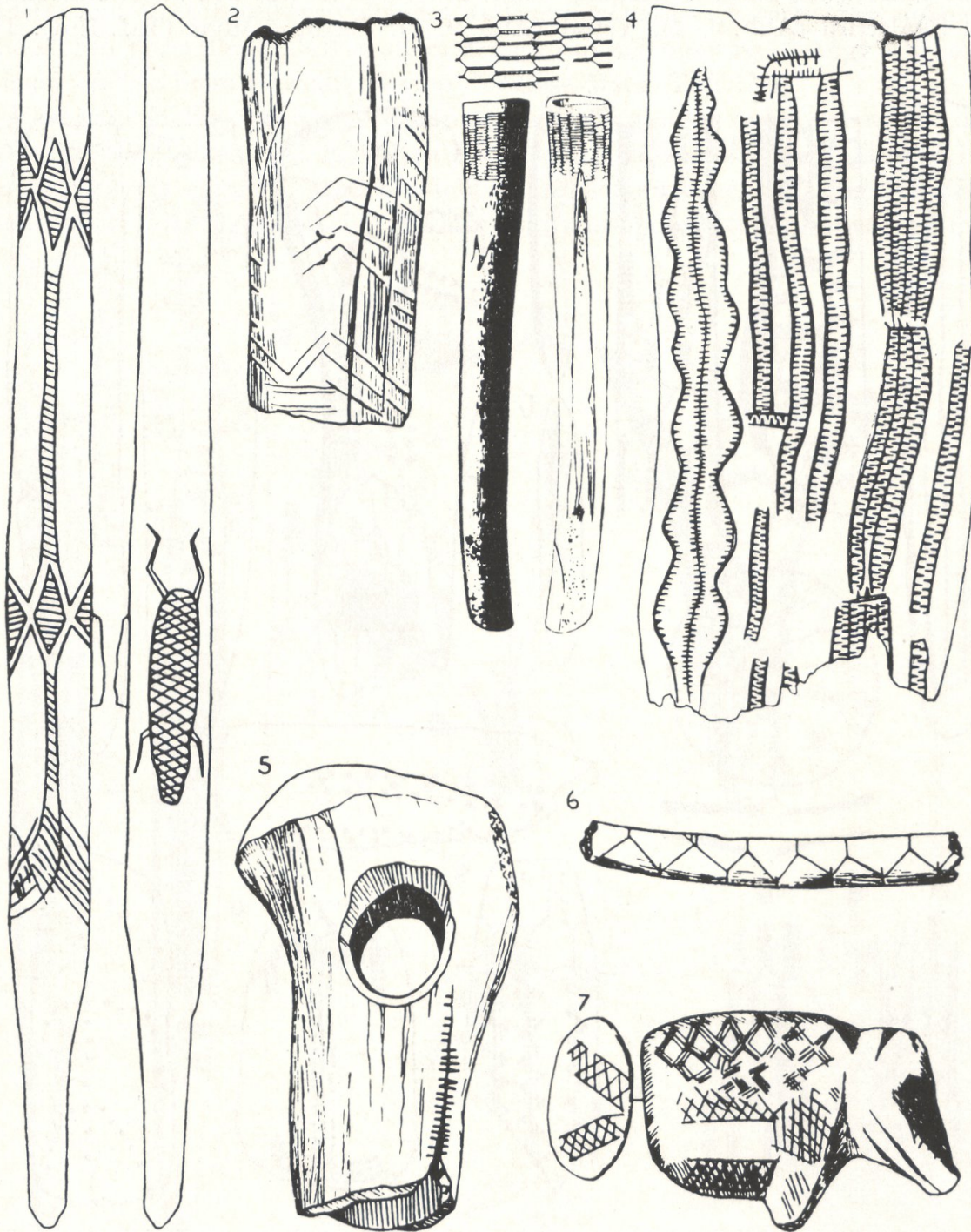


Abb. 7. Mesolithische Kunsterzeugnisse in Nordeuropa (nach Clark). 1 Langeland; 2, 5 Svaerdborg; 3 Bohuslän; 4 Klein-Machnow; 6 Mullerup; 7 Resen Mose

Gestalt — falls die zu symbolisierende Kraft überhaupt eine sinnlich wahrnehmbare Form besitzt — zu tun zu haben. So gilt die gezackte Linie im alten China als das Todesmuster, umfaßt also einen ganz anderen Symbolgehalt als den angeblichen jagdmagischen im Mesolithikum. Auch Brøndsted (1960, 89) bezweifelt den jagdmagischen Charakter der Maglemosekunst.

Vielleicht ist noch die unsymmetrische, oft willkürliche Zeichnung auf verhältnismäßig vielen, gerade sehr interessanten Stücken bemerkenswert, die oft mehr Kritzeleien als eine „Kunst“ sind. Ich verweise nur auf die Zeichnungen von Skalstrup (Abb. 9, 2), Ystad (Abb. 9, 6), Jordløse-Moor (Taf. 15d). Die

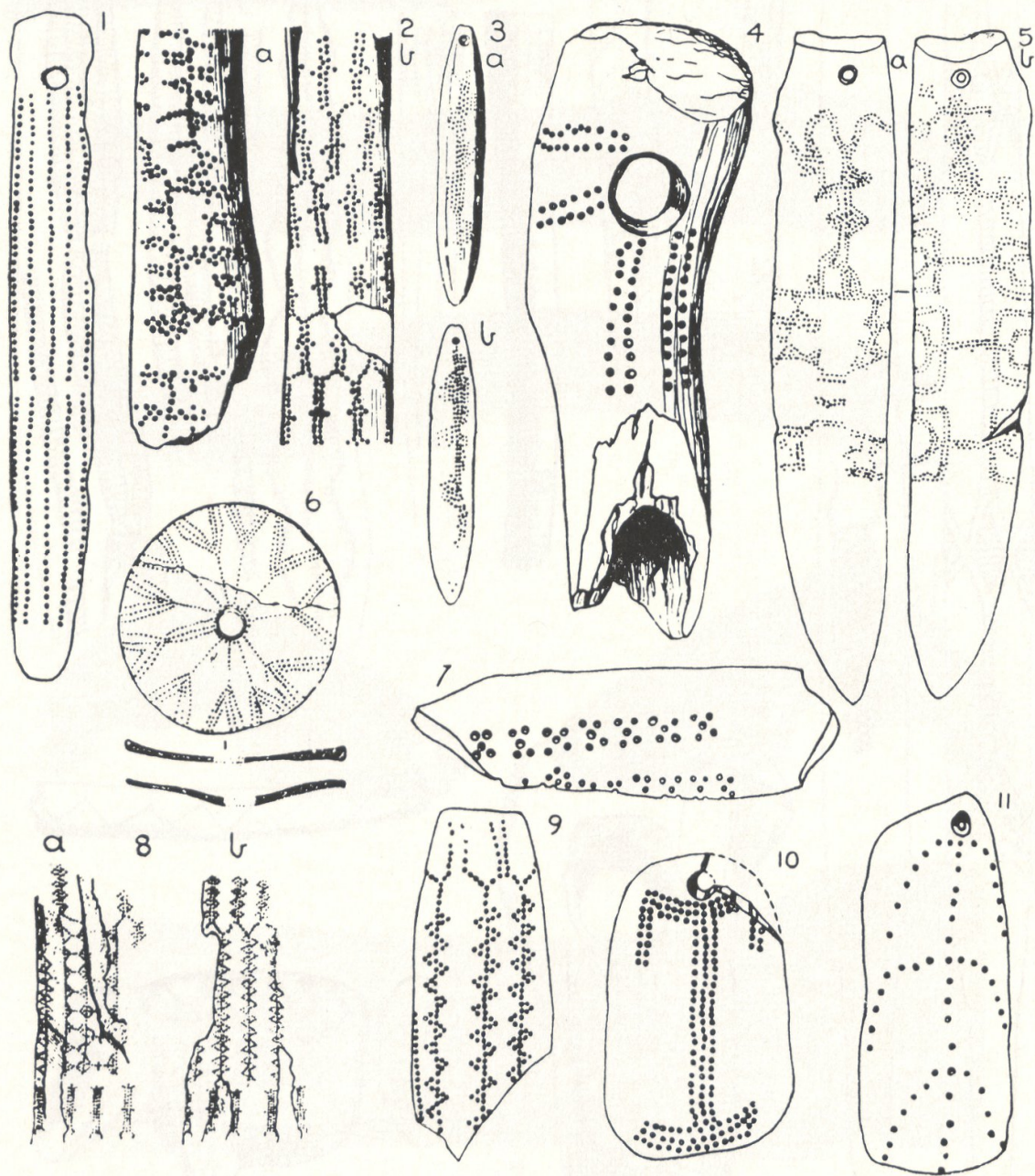


Abb. 8. Mesolithische Kunsterzeugnisse (nach Clark). 1 Limhamn; 2 Koldingfjord; 3, 6 Havelgebiet; 4 Svaerdborg; 5 Fünen (?); 7 Remouchamps; 8 Silkeborgsee; 9 Pernau; 10, 11 Dänemark (?)

paläolithischen Stücke erscheinen uns da künstlerisch reifer. Das liegt aber wohl an der geringen Zahl der uns überhaupt vorliegenden Beispiele aus dem Mesolithikum, so daß wir auch die bescheidenste Arbeit mit heranziehen. Denn selbstverständlich gibt es auch im Paläolithikum genügend „Kritzeleien“, die wir aber im allgemeinen nicht weiter würdigen. In anderen Fällen hat sich der Künstler keine sonderlichen Gedanken über eine ästhetisch ansprechende Aufteilung des Platzes gemacht; wie auf einem Skizzenblatt stehen die verschiedenartigsten Muster und Motive, teils unvollendet, teils in der Qualität verschieden, nebeneinander. Die Vorstellung, daß es allein Freude am Zeichnen ist, drängt sich immer wieder auf (so beim Geweihbeil vom Jordløse-Moor, Taf. 15d).

Verhältnismäßig selten sind ornamentale Zeichnungen auf sonst weiter nicht bearbeiteten Steinen. Die bemalten Kiesel von Azil u. a. westeuropäischen Plätzen scheinen in einigen Fällen tatsächlich stilisierte menschliche Figuren darzustellen (Taf. 17). Sie lassen sich mit einigen Figuren der ostspanischen und medi-

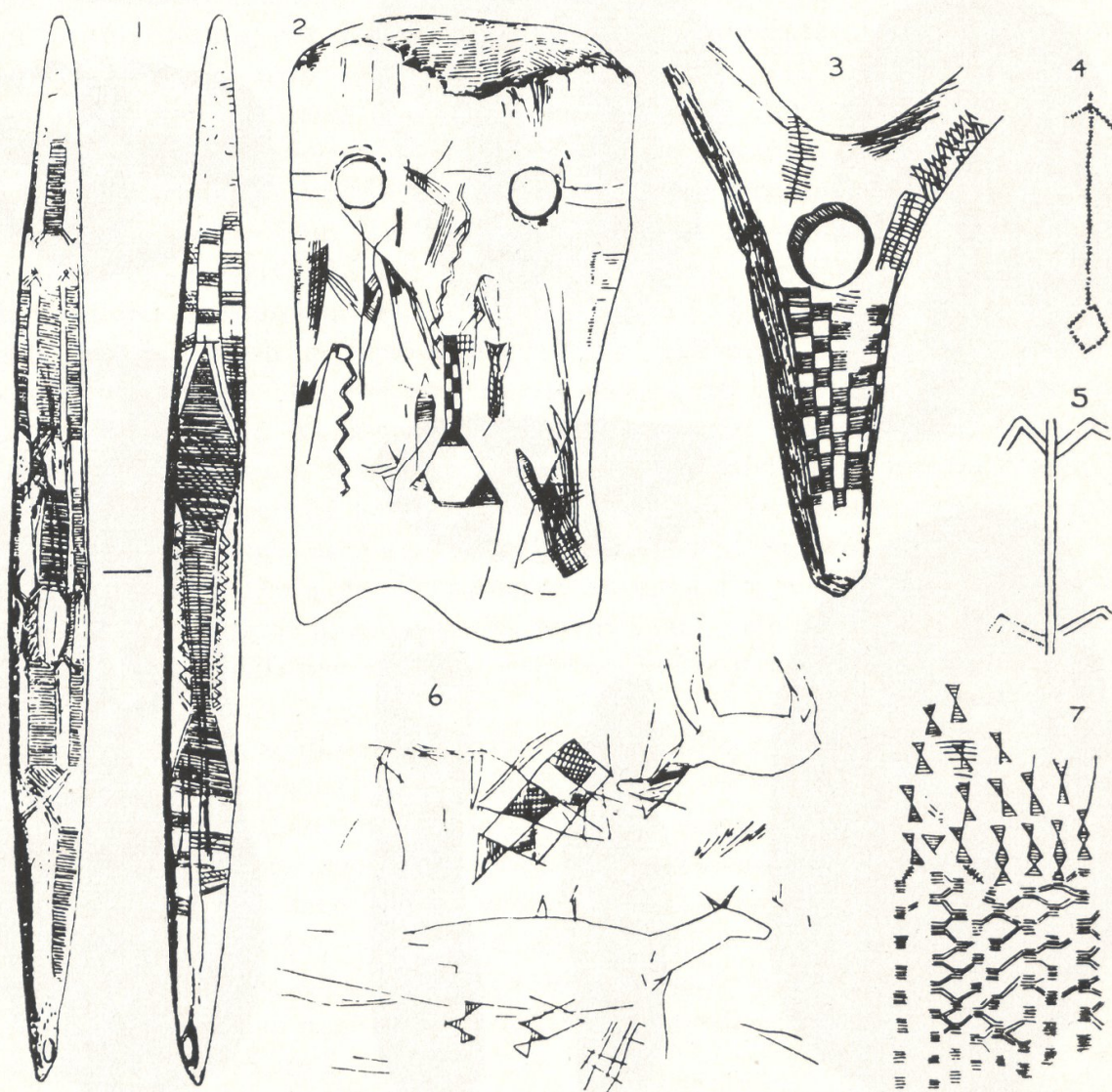


Abb. 9. Mesolithische Kunsterzeugnisse in Nordeuropa (nach Clark). 1 Travenort; 2 Skals-trup; 3 Kalundborg; 4 Refsvindinge; 5 Stensby; 6 Ystad; 7 Horsensfjord



Tafel 17 Azilien-Kiesel (nach Zervos u. Almagro Basch)

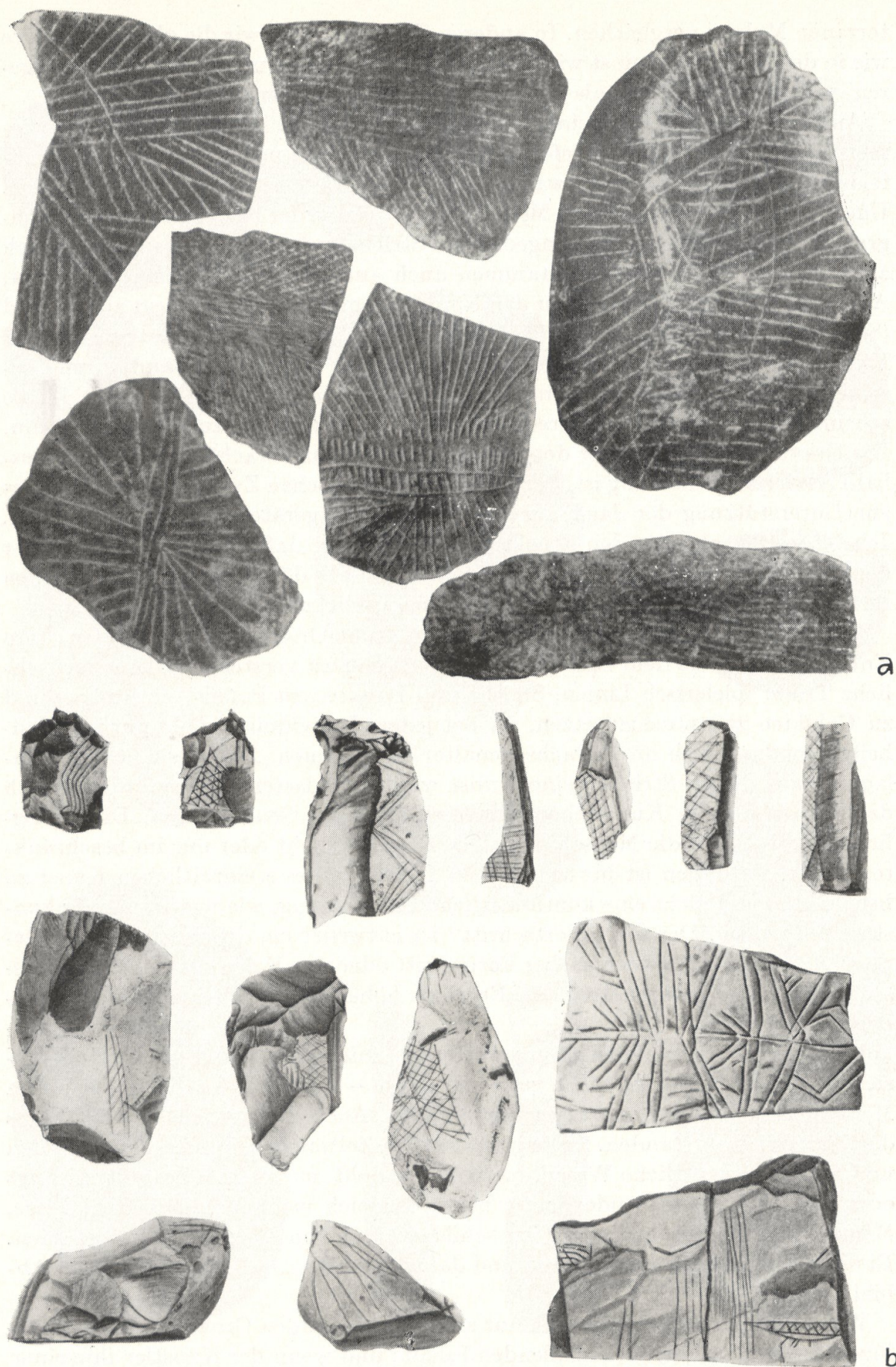
terranen Malerei vergleichen. In anderen Zeichen finden wir die gleichen Motive wie in der Maglemosekunst wieder, nur in Farbe gesetzt und damit mit flächigeren, weicheren Konturen als bei Anwendung der Gravierung.

Aus der Höhle von La Cocina, Prov. Valencia, wurden in einer Schicht mit geometrischen Mikrolithen Schieferplatten gefunden, die mit eingravierten Strichfeldern ganzflächig verziert waren (Almagro Basch, 1960, 293) (Taf. 18a). Um einen Mittelpunkt oder ein Mittelband sind entweder Felder paralleler Strichgruppen oder strahlenförmig angeordnete Striche gruppiert. Platten mit ähnlich angeordneten Strichgruppen stammen auch aus Cuzoul de Gramat (Zervos, Abb. 573—575). Ein zweites, für den Norden einmaliges Beispiel liegt aus Ageröd (Schonen) vor (Althin, 1950) (Taf. 18b). Steinplatten und Feuersteine, sowohl Klingen wie Kernstücke, sind mit Liniengruppen, Wellenlinienbändern und besonders häufig mit Kreuz- und Diagonalschraffur bedeckt. Auf einer Platte scheint der Leib eines langgestreckten Tieres mit vier Beinen zu erkennen zu sein. Die Gravierungen sollen vor dem Abschlagprozeß angebracht worden sein, weshalb Althin der Meinung ist, daß die Zeichen magischen Zwecken dienten, sei es zur Unterstützung der Jagd, sei es, um gute Flintgeräte herstellen zu können. Ich bezweifle, ob man den Stücken ansehen kann, daß die Gravierungen vor dem Abschlagprozeß angebracht wurden. Jedenfalls dürften wir in diesen Linien nur Produkte des Spieltriebes des Menschen erblicken.

Fassen wir unsere Ausführungen über die frühe Ornamentik zusammen! Ihre Entstehung ist aus dem Spieltrieb des Menschen zu verstehen. Dieser menschliche Trieb, spielerisch Linien, Striche und Punkte „zu Papier“ zu bringen und zu Gebilden zusammenzusetzen, ist bei jedem Individuum, nicht nur im Kindheits-, sondern auch im Erwachsenenalter zu erkennen. Die persönliche Veranlagung, aus diesen Strichen eine Kunst werden zu lassen, wird gefördert durch das Lernen an den Kunstschöpfungen vergangener Generationen. Diese Möglichkeiten besaßen die Menschen früher Epochen nicht oder nur im beschränkten Maße. Deswegen ist mehrfach ein Beginn in der steinzeitlichen Kunst zu beobachten und nicht eine kontinuierliche Entwicklung, wie wir das häufig konstruieren wollen. Der sog. „Fortschritt“ ist entweder ein durch verbesserte Gerätschaften bedingter technischer Fortschritt oder eine Folge entwickelter gesellschaftlicher Verhältnisse bzw. ein Ergebnis höher entwickelter allgemeiner geistiger Fähigkeiten.

Der Schritt von spielerisch hingeworfenen Linien zur bewußt gestalteten Verzierung eines Stückes ist nicht groß und kann — cum grano salis — bei jedem Menschen im Kindheitsalter verfolgt werden. Auch die figurale Kunst ist aus dem Spieltrieb entstanden. Sie beginnt zu dem Zeitpunkt, wo man in den Linien und Strichen körperliche Wesen, meist Tiere, sieht und sie nun bewußt zeichnet oder malt. Die darstellende Kunst bietet ungleich mehr Möglichkeiten, Tiere, Menschen, Naturerscheinungen zu schildern und von Vorgängen zu erzählen. Die Bilder sind auch nach Jahren und Jahrtausenden „lesbar“, weil sie das Abbild aus der Natur sind.

Wo die Linien und Striche sich nur zum schmückenden Ornament zusammenfügen, fehlt es an diesem erzählenden Inhalt; und wenn der Künstler ihm einen



Tafel 18 Gravierte Schieferplatten von La Cocina (a), gravierte Steinplatten und Feuersteine von Schonen (b) (a nach Almagro Basch, b nach Althin)

Inhalt gibt, ist er für andere, vor allem nach Jahrhunderten und Jahrtausenden und in völlig anderer gesellschaftlicher und ideologischer Umwelt, nicht mehr erkennbar.

Unzweifelhaft hat hier und dort ein natürliches Vorbild auf manches ornamentale Motiv und Muster einen Einfluß ausgeübt, etwa das Blatt, der Zweig, die Sonne, die Mondsichel, die Schlange oder auch menschliche Produkte, wie Korbgeflecht, ein Netz, Gewebe usw. Es wäre aber falsch, die Ornamentik schlechthin als Umsetzung und Abbild derartiger natürlicher Vorbilder zu betrachten. Die Schwierigkeit, für jedes ornamentale Muster und Motiv das Vorbild zu finden, widerlegt das m. E. schon genügend. Die Ornamentik ist so entstanden, wie wir es nun mehrfach dargelegt haben.

Aus dem gleichen Grunde erscheint es mir ungerechtfertigt, der Ornamentik allzu viel oder gar insgesamt Symbolcharakter beizumessen. Die Ornamentik der Alt- und Mittelsteinzeit ist keinesfalls aus der Abstraktion des natürlichen Abbildes entstanden und hat nicht von vornherein symbolischen Inhalt erhalten. Eine Ausnahme bildet das aus der weiblichen Scham entwickelte Dreieck, an dessen Stelle auch Rhombus oder Mäander treten. Diese Motive mögen schon sehr zeitig mit symbolischem Inhalt versehen worden sein. Ursprünglich ein Zeichen der weiblichen Fruchtbarkeit, gelten sie später auch im übertragenen Sinne als Symbole für Fruchtbarkeit, Kraft und Macht — Voraussetzungen für den Fortbestand der frühen menschlichen Gemeinschaft. Auf die Bedeutung gerade des Rhombus als häufigen Zeichens der frühen Ackerbauer hat Ambroz (1965) hingewiesen. Er bringt Beispiele für die Rhombenornamentik aus sehr vielen Ackerbaukulturen der europäischen Urgeschichte und rezenter Naturvölker bis in die russische Volkskunst. Auch hier findet sich der Rhombus sehr häufig auf dem weiblichen Unterleib, und um so unverständlicher ist es, wenn Ambroz die rhombische Figur ursprünglich als den Schacht für den Reichtum interpretiert. Mit Beginn der Stadtkulturen zerfalle dann die Rhombenornamentik. Wenn Ambroz zeitlich vom Neolithikum bis zur heutigen Zeit und räumlich im Weltmaßstab die Verbreitung dieses Symbols behandelt, so ist es mehr als fraglich, ob überall der gleiche symbolische Inhalt dahintersteht. In jüngerer Zeit verlieren derartige Zeichen entsprechend veränderter geistiger Vorstellungen ihre eigentliche Bedeutung und besitzen nur einen ornamentalen Charakter.

Wir können somit sagen, daß in der Entwicklung der ornamentalen Kunst folgende Phasen zu unterscheiden sind: spielerische Tätigkeit — bewußtes ornamentales Gestalten — Einbeziehung eines symbolischen Inhaltes (wobei dieser sich verändern kann) — Bedeutungslosigkeit und Verlust des symbolischen Sinnes — und damit wieder reine Ornamentik.

Literaturverzeichnis

- 1960 Abramova, Z. A.: Elemente von Kleidung und Schmuck auf den Menschengruppen des Jungpaläolithikums in Europa und Sibirien. Mat. issledov. arch. SSSR 79, 126—149 (russ.).
- 1962 Abramova, Z. A.: Paleolitičeskoe iskusstvo na territorii SSSR A 4—3. Moskva—Leningrad.

- 1966 Abramova, Z. A.: *Izobraženija čeloveka v paleolitičeskom iskusstve Evrazii*. Moskva — Leningrad.
- 1960 Almagro Basch, M.: *Manual de Historia Universal I*. Madrid.
- 1950 Althin, C. A.: New finds of mesolithic art in Scania. *Acta Arch.* 21, 253—260.
- 1965 Ambroz, A. K.: Das Symbol der frühen Ackerbauer. *Sov. arch.* 1965/3, 14—27 (russ.).
- 1965 Bibikova, V. I.: Über den Ursprung des Ornaments von Mezin. *Sov. arch.* 1965/1, 3—8 (russ.).
- 1960 Brøndsted, J.: *Nordische Vorzeit I*. Neumünster.
- 1936 Clark, J. G. D.: *The mesolithic settlement of Northern Europe*. Cambridge.
- 1958 Efimenko, P. P.: *Kostienki I*. Moskva — Leningrad.
- 1900 Girod, P., E. Massénat: *Les stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze. Laugerie-Basse I*. Paris.
- 1953 Gvozdozer, M. D.: Knochenbearbeitung und Knochengegenstände der Station Avdevo. *Mat. issledov. arch. SSSR* 39, 192—226 (russ.).
- 1939/40 Hančar, F.: Zum Problem der Venusstatuetten im eurasiatischen Jungpaläolithikum. *Präh. Z.* 30/31, 85—156.
- 1929 Kühn, H.: *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum*. Berlin.
- 1954 Kühn, H.: *Die Kunst Alteuropas*. Stuttgart.
- 1937 Lindner, K.: *Die Jagd der Vorzeit*. Berlin—Leipzig.
- 1958 Malmer, M. R.: Hirschgeweihaxt von Kristianstad. *Meddelanden Lund*, 5ff.
- 1918 Müller, S.: *Oldtidens Kunst i Danmark*, Bd. 1. Kopenhagen.
- 1967 Padberg, W.: Annidation und Hominisation. *Ethnogr. Arch. Z.* 8, 1—14.
- 1932 Peters, E., u. V. Toepfer: Der Abschluß der Grabungen am Petersfels. *Präh. Z.* 23, 155—199.
- 1943 Rust, A.: *Die alt- und mittelsteinzeitlichen Funde von Stellmoor*. Neumünster.
- 1930 Saint-Périer, R. de: *La Grotte d'Isturitz I. Le Magdalénien de la salle de Saint-Martin*. *Archiv. Inst. Paléont. hum.* 7.
- 1936 Saint-Périer, R. de: *La Grotte d'Isturitz II. Le Magdalénien de la grande salle*. *Archiv. Inst. Paléont. hum.* 17.
- 1947 Saint-Périer, R. de: Les derniers objets Magdaléniens d'Isturitz. *L'Anthropologie* 51, 393—415.
- 1950 Saint-Périer, R. de, et S.: *La Grotte d'Isturitz III. Les Solutréens, les Aurignaciens et les Moustériens*. *Archiv. Inst. Paléont. hum.* 25.
- 1966 Schlette, F.: Die Grenzen des Wissens beim frühen Menschen. *Wiss. Z. M.-L.-Univ. Halle—Wittenberg* 15, Ges. R., 1—27 (= *Arbeiten Inst. Ur- u. Frühgesch.* 15).
- 1965 Šovkopljás, J. G.: *Mezinskaja stojanka*. Kiev.
- 1965 Toepfer, V.: Drei spätpaläolithische Frauenstatuetten aus dem Unstruttal bei Nebra. *Fundber. Schwaben NF* 17, 103—111.
- 1959 Zervos, Ch.: *L'art de l'époque du renne en France*. Paris.
- 1939/40 Zotz, L. F.: Neue mittelsteinzeitliche „Lochstäbe“ aus Norddeutschland, ihre altsteinzeitlichen Vorläufer und ihre Verwandtschaft zu den Spitzhauen. *IPEK* 13/14, 1—22.

Anschrift: Prof. Dr. F. Schlette, Institut für Ur- und Frühgeschichte der Martin-Luther-Universität, 402 Halle (Saale), Richard-Wagner-Str. 9—10.