

zueinander stehen, eine Frage, die von verschiedenen Schulen durchaus kontrovers beurteilt wird. Letztlich wird der eine als der direkte Vorläufer des anderen betrachtet. Außerdem werden hier allgemein verbindliche Bezeichnungen für die einzelnen Körperteile vorgestellt, die es – im Gegensatz etwa zur Beschreibung des Pferdes – für den Bison noch nicht gegeben hat.

Den Hauptteil des Buches macht mit rund 300 Seiten der Katalog der 227 Bisdarstellungen in der Wandkunst (77 %) und der Kleinkunst (33 %) aus. Hier werden die Fundumstände, die Beurteilung in der älteren Literatur und die Objekte selbst mit erschöpfender Genauigkeit beschrieben und in Zeichnungen und Fotos vorgestellt. Museale Angaben finden sich getrennt in einem sehr gut zu benutzenden Annex, ebenso wie die umfangreiche Literatur zu diesem Thema.

Im dritten Teil werden die Bilder systematisch ausgewertet. Er ist programmatisch überschrieben: „Étude iconométrique et synthèse techno-stylistique“. In ausführlichen Tabellen sowie in beschreibenden Texten werden die Proportionen der Tiere, die wiedergegebenen Details, deren Kombinationen usw. auf möglichst objektive, „naturwissenschaftliche“ Weise dokumentiert.

In dem abschließenden Kapitel werden noch einmal die Fragestellung und die gewonnenen Ergebnisse in knapper, übersichtlicher Form vorgelegt. Dem Rezensenten, der sich selbst schon einmal mit der Entwicklung des Bisonbildes in der eiszeitlichen Kunst beschäftigt hat (Madrider Mitteilungen 16, 1975, 9–24), drängt sich allerdings der Eindruck auf, dass über dem Bemühen um Objektivität und bei der statistischen Aufarbeitung der Blick für das Ganze und für die Besonderheiten einzelner Zeithorizonte verloren gegangen ist. So bestehen große Unterschiede zwischen den Bisonten des Solutréen/Badegoulien (Lascaux), des mittleren Magdalénien (Font-de-Gaume) und denen des oberen Magdalénien, die besonders in der Kleinkunst reichlich vertreten sind. Aus diesen Unterschieden können m.E. nicht nur wichtige Hinweise für die Chronologie der Eiszeitkunst gewonnen werden, sondern auch für die Frage nach dem Wechsel von *Bison priscus* zu *Bison bonasus*, der sich offenbar zur Zeit den Magdalénien V/VI vollzogen hat.

Insgesamt handelt es sich um eine vorbildliche Monographie über das Bild des Bison im Magdalénien des Périgord, die für andere Regionen und Tierarten Nachfolger finden sollte.

Christian Züchner, Erlangen

ULRICH W. HALLIER, BRIGITTE C. HALLIER: *Rundköpfe als Punzer und Maler – die ersten Felsbildkünstler der Sabara? Untersuchungen auf Grund neuer Felsbildfunde in der Süd-Sahara* (4). 313 S., 36 Farbtafeln und zahlreiche SW-Abbildungen im Text, Stuttgart 1999.

Der vorliegende ist der vierte und letzte Band einer Monographienreihe, in der die Autoren die Ergebnisse ihrer Reisen und Forschungen in der südlichen Sahara (1982-1991, 1998) vorstellen. Band 1 (1990) und 2 (1992) enthalten in erster Linie Schwarzweiß- und Farbtafeln mit der Funddokumentation, Band 3 (1995) gilt der Auswertung und chronologischen Einordnung der verschiedenen Stile und Techniken, Band 4 untersucht die Frage nach dem Ursprung der Saharakunst. Leider sind die einzelnen Monographien keine in sich geschlossenen, voneinander unabhängigen Werke, so dass man eigentlich im Besitz aller vier Bücher sein müsste, um der Argumentation zur Gänze folgen zu können.

Zwei Themen stehen im Vordergrund: Ursprung und Entwicklung der gepunzten Bilder des Djado und deren chronologisches und kulturgeschichtliches Verhältnis zu den frühen Malereien des Djado und des Tassili-Gebirges. In der Literatur gibt es dazu zwei Auffassungen: wohl die Mehrzahl der Autoren vertritt die Meinung, dass Gravierungen und Malereien das Werk verschiedener Menschengruppen und vielleicht auch Epochen seien, während andere glauben, dass unterschiedliche Techniken nicht zwingend von verschiedenen Völkern stammen müssen. Die Verfasser weisen zu Recht darauf hin, dass im Paläolithikum Europas letztere Vermutung absurd wäre. Zwischen den Höhlenmalereien Nordspaniens und den Gravierungen von Foz Côa in Portugal gibt es nur technische, jedoch keine formalen oder inhaltlichen Unterschiede.

Die Autoren verwenden statt „gravieren“ den sonst unüblichen Ausdruck „punzen“, um damit die angewandte Technik zu beschreiben: die Bilder bestehen aus einzelnen, dicht nebeneinander gesetzten Schlagmarken, im Gegensatz zu eingeritzten oder eingeschliffenen Linien. Gravierungen im engeren Sinn des Wortes gibt es in der Felskunst überhaupt nicht; denn „gravieren“ impliziert eine spanabhebende Tätigkeit. Die allgemein übliche Bezeichnung Fels-„Gravierung“ wird deshalb als irreführend und unpräzise abgelehnt, zumal dieser Begriff die unterschiedlichen Techniken, die in der Vorzeit angewandt wurden, nicht erkennen lässt. Diese sind jedoch in Raum und Zeit sehr verschieden und können durchaus chronologische Informationen liefern. Die gepunzten Bilder des Djado sind immer vollkommen patiniert und gehören bei Überlagerungen stets der ältesten Schicht an. Die Motive umfassen einfache Tiere und Menschen, sowie Symbole: Kreise, Kreissysteme, Wellenlinien u.a. mehr. Nach Meinung der Verfasser bestehen enge formale, inhaltliche und entwicklungsgeschichtliche Beziehungen zu den Petroglyphen Nubiens, die bei Abka, nahe dem 2. und 3. Katarakt des Nils, entdeckt worden sind. Herabgefallene Wandstücke des Felsdaches mit Resten von Symbolen lagen dort in archäologischen Schichten. Nach ¹⁴C-Datierungen entstanden sie spätestens in der Mitte oder der zweiten Hälfte des 8. Jahrtausends. Ausführlich werden die Entwicklungen in beiden Gebieten verglichen und abschließend Ostafrika als die Ausgangsregion der entsprechenden Tradi-

tionen angesehen. Daraus ergibt sich der zwingende Schluss, dass die Felskunst der Sahara bereits im frühen Postglazial einsetzt. Diese Frage wird in der Literatur sehr kontrovers diskutiert. Nach Muzzolini beginnt dort das Kunstschaffen erst im 4. Jahrtausend während der jüngeren (neolithischen) Feuchtphase. Andere Autoren rechnen damit, dass die ältesten „Gravierungen“ (Petroglyphen) bis in das ausgehende letzte Glazial oder das frühe Holozän zurückreichen.

Ein weiteres Thema ist die chronologische und kulturgeschichtliche Relation von frühen Petroglyphen und Malereien (Petrographen) im Djado und im Tassili. Wegen der runden, undifferenzierten Kopfform der gemalten Menschen spricht man mit H. Lhote von „têtes rondes“, von „Rundköpfen“. Diese sind im Tassili die älteste Gruppe. Später folgen Malereien und Zeichnungen der Rinderhirten, der Reiter- und der Kamelzeit. Die Werke der ältesten Phase sind jedoch alles andere als einheitlich. Sie spiegeln eine lange, vielgestaltige Entwicklung wider, die von den meisten Autoren als eine kontinuierliche Abfolge von Stilen angesehen wird. Die Verfasser stellen jedoch zu Recht die Frage, ob sie nicht auch das Zeugnis ganz verschiedener Menschengruppen sein können, die zu verschiedenen Zeiten und in Abhängigkeit von der Klimaentwicklung in die zentrale Sahara vordrangen. Es war immer auch unser persönlicher Eindruck, dass die Vielfalt der Kunststile in der zentralen und südlichen Sahara in hohem Maße Ausdruck der unterschiedlichsten, sich abwechselnden und überschneidenden Einflüsse aus dem Norden und aus Schwarzafrika ist, dass also gegensätzliche Phänomene aufeinander folgen können, ohne in einer logischen Abfolge zu stehen.

Bei den Erörterungen Halliers spielt die Bildstratigraphie des „Heinzelmännchen-Abris“ eine entscheidende Rolle, an der sich eine Entwicklung von „tannenbaum“-förmigen Menschen hin zu Gestalten mit rundem, halslos auf den Schultern sitzendem Kopf feststellen lässt. Diese bestehen aus einer roten Umrisslinie, die mit weißer Farbe flächig ausgefüllt ist. Sie gleichen darin den ältesten „Rundköpfen“ des Tassili („Großer Gott“ von Sefar u. a.). Zahlreiche Einzelheiten sowie die Verknüpfung mit entsprechenden Symbolen erlauben den Schluss, dass die frühen „Punzer“ des Djado auch gemalt haben, und dass sie die Vorgänger der Maler des Tassili waren. Somit scheint auch dadurch die Herleitung der frühen Sahara-Kunst aus dem östlichen Afrika im frühen Postglazial schlüssig bewiesen zu sein.

In mehreren Anhängen werden einige Felsbildstationen vorgelegt, vor allem aber ausführlich die gegensätzlichen Auffassungen zur Geschichte der „Rundkopf-Phase“ in der Literatur referiert und kritisch besprochen.

In der sehr engagierten Publikation werden viele brennende Probleme behandelt: die Frage nach den Wurzeln der Sahara-Kunst, nach der Relation der verschiedenen Bild-Gattungen usw. Hierin liegt der Wert der Arbeit, zugleich aber auch die Schwierigkeiten begründet, mit denen sich ein Leser konfrontiert sieht, der nicht mitten in der gegenwärtigen Diskussion steht. Vieles wird als bekannt vorausgesetzt, ohne dass man in die Thematik näher eingeführt würde. Man fühlt sich in eine laufende Diskussion gestoßen, in dem die Meinungen von Spezialisten aufeinander prallen, die ihr Metier kennen und wissen, wovon die Rede ist. Für Leser, die sich aus mehr allgemeinem Interesse mit der Sahara beschäftigen und auch nicht im Besitz der vorangegangenen Bände sind, wäre es besser gewesen, zunächst die Problematik strenger zu umreißen. Die letzten Kapitel, in denen der Forschungsstand zu den „Rundköpfen“ referiert und gewertet wird, sähe man lieber als Einführung am Anfang des Buches. Außerdem wäre es für den Laien sehr hilfreich gewesen, wenn in einigen synoptischen Tafeln die Eigenheiten, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Petroglyphen und „Petrographen“ Nubiens, des Djado und des Tassili herausgestellt worden wären. Auf diese Weise könnten mit dem Material weniger vertraute Leser leichter nachvollziehen, wovon nun eigentlich die Rede ist.

Man wird den Autoren sicher beipflichten, wenn sie von einem sehr frühen Beginn und einer langen Chronologie der Saharakunst ausgehen. Wahrscheinlich haben sie auch Recht mit ihren Ausführungen zur Relation von frühen Petroglyphen und Petrographen, obwohl die Argumentation für den Außenstehenden schwer zu verifizieren ist. Trotz dieser Kritik muss man dankbar sein, dass die Ergebnisse langjähriger Geländearbeit vorgelegt wurden. Denn einen sehr großen Teil der Nachrichten über die faszinierende Bilderwelt der Sahara verdanken wir Reisenden und nicht der institutionellen Forschung. Mit dem wachsenden Abenteuer-Tourismus und der zunehmenden Motorisierung der einheimischen Bevölkerung wird das Kulturerbe von Jahr zu Jahr mehr gefährdet, geplündert oder sinnlos vernichtet. Dann stehen nur noch solche Dokumentationen zur Verfügung.