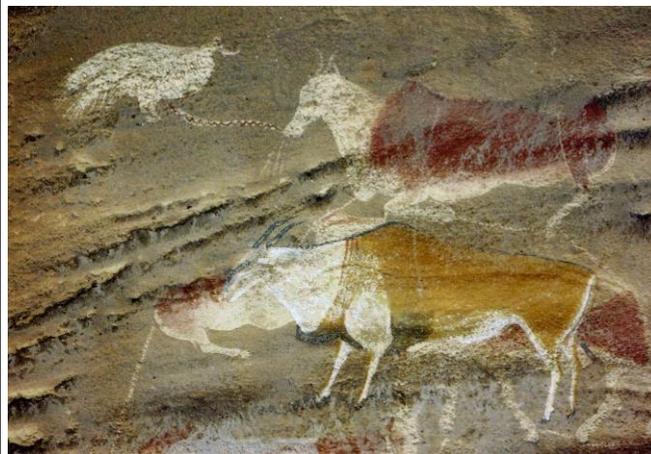


# Die Felsmalereien und -gravierungen des südlichen Afrika

## Eine vergleichende Analyse

ULPA

University of  
Leipzig Papers  
on Africa



Leipziger  
Arbeiten zur  
Geschichte  
und Kultur in  
Afrika Nr. 11

**Christina Otto**

Leipzig 2006

# Die Felsmalereien und –gravierungen des südlichen Afrika. Eine vergleichende Analyse

Christina Otto

Leipzig 2006  
ISBN 3-935999-51-8

---

## **THE SERIES "Leipziger Beiträge zur Geschichte und Kultur in Afrika"**

is edited by Adam Jones and consists of short studies by young scholars, mainly in German, on aspects of history and culture in Africa.

## **THIS VOLUME**

represents the first systematic attempt to compare the rock paintings and rock engravings southern Africa. It demonstrates that these two categories have less in common than has hitherto been recognised. For example, whilst the majority of rock paintings show human beings, more than 90 per cent of the engravings consist of geometric motifs.

**Key words:** rock art, Kalahari, Bushmen, San, Khoisan

---

## **Cover photographs (photographer: Christina Otto):**

1) Painted polychrome elands.

The upper antelope is connected to a bird-like creature by means of a rope attached to its nose (Rhodes, Eastern Cape/ South Africa).

2) The Waterflea Panel.

Named after the waterflea-like engraving located at the central upper part of the panel (Twyfelfontein, Kunene-District/ Namibia).

Die Felsmalereien und  
-gravierungen des  
südlichen Afrika  
Eine vergleichende Analyse

*Christina Otto*



# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Zur Charakterisierung der lokalen Identitäten des südlichen Afrika</b>	<b>7</b>
2.1	Klassifikation und Terminologie	7
2.1.1	Khoisan	7
2.1.2	Bantu	8
2.2	Provenienz und Subsistenzstrategien der Khoisan und Bantu	8
2.3	San und Khoekhoen: Die Problematik der ethnischen Differenzierung	10
<b>3</b>	<b>Zur Interpretationsgeschichte von Felskunst im südlichen Afrika</b>	<b>13</b>
3.1	Ältere Forschungsansätze und Interpretationen zur Bedeutung der Felskunst	13
3.2	Lewis-Williams und das schamanische Modell	14
3.2.1	Ethnographie	14
3.2.2	Neuropsychologie	17
3.2.3	Das Konzept des pan-San kognitiven Systems	19
3.3	Kritik am schamanischen Modell	20
<b>4</b>	<b>Malereien und Gravierungen im Blickpunkt einer komparativen Analyse</b>	<b>23</b>
4.1	Eine qualitative Untersuchung zu Malereien und Gravierungen: technische und stilistische Eigenheiten	23
4.1.1	Überblick zu Technik und Herstellung von Malereien und Gravierungen	23
4.1.1.1	Malereien	23
4.1.1.2	Gravierungen	25
4.1.2	Stilanalysen und deren Aussagemöglichkeiten	26
4.1.2.1	Das Konzept „Stil“	26
4.1.3	Stilanalysen für Felskunst im südlichen Afrika	28
4.1.4	Stilistische Analysen der einzelnen Techniken	28
4.1.4.1	Malereien	28
4.1.4.2	Gravierungen	29
4.1.4.3	Zusammenfassung der Ergebnisse	30
4.1.5	Farben und deren Assoziation mit Malereien	31
4.2	Das topographische Verbreitungsmuster von Malereien und Gravierungen: räumliche Trennung vs. gemeinsames Vorkommen	32
4.2.1	Die Verbreitung von Felskunst	32
4.2.2	Das Verbreitungsmuster am Beispiel Südafrika	34
4.2.2.1	Der Zusammenhang zwischen Felskunst und geologischen Faktoren	34
4.2.3	Das Verbreitungsmuster am Beispiel Namibia	36

4.2.3.1	Der Zusammenhang zwischen Felskunst und geologischen Faktoren	38
4.2.4	Die ortsspezifische Verteilung von Malereien und Gravierungen	39
4.2.5	Zusammenfassung der Ergebnisse	40
4.3	Die zeitliche Einordnung von Malereien und Gravierungen: absolute und relative Datierungsgrundlagen	40
4.3.1	Möglichkeiten in der Bestimmung relativer Datierungen von Felskunst	40
4.3.2	Möglichkeiten in der Bestimmung absoluter Datierungen von Felskunst	42
4.3.3	Absolute und relative Daten für Malereien	43
4.3.4	Absolute und relative Daten von Gravierungen	46
4.3.5	Zusammenfassung der Ergebnisse	49
4.4	Inhaltliche Übereinstimmungen und Unterschiede von Malereien und Gravierungen auf Basis quantitativer Untersuchungen	50
4.4.1	Methodik	50
4.4.2	Die Kategorie MENSCHEN (einschließlich HAND- und FUSSABDRÜCKE)	54
4.4.2.1	Szenen, Kompositionen und Juxtapositionen	55
4.4.2.2	Trance-Elemente	56
4.4.3	Die Kategorie TIERE (ANTILOPENARTEN, ANDERE WILDTIERE, UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE, DOMESTIZIERTE TIERE, einschließlich FÄHRTEN)	58
4.4.3.1	Die Analyse der fünf häufigsten Motive	59
4.4.3.2	Der prozentuale Anteil von Elenantilopen an verschiedenen Wildtierspezies	60
4.4.3.3	Szenen, Kompositionen und Juxtapositionen	61
4.4.3.4	Superpositionierungen	61
4.4.4	Die Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE	62
4.4.4.1	Die Grenzen des neuropsychologischen Modells anhand regionaler Einzelanalysen	63
4.4.5	Die Kategorie IMAGINÄRE WESEN	64
4.4.6	Zusammenfassung der Ergebnisse	66
4.5	Resümee	67
<b>5</b>	<b>Eine Analyse zur Problematik der Autorenschaft</b>	<b>71</b>
5.1	Ältere Forschungsmeinungen zur Frage der Autorenschaft von Malereien und Gravierungen	71
5.2	Die Interpretation der Autorenschaft auf Basis des schamanischen Modells	73
5.3	Jüngere und aktuelle Forschungsstandpunkte zur Autorenschaft von Felskunst	75
5.3.1	Die Felskunsttraditionen der Bantu-Agropastoralisten und Khoekhoen-Pastoralisten	75
5.3.1.1	Die geometrische Tradition der Khoekhoen-Pastoralisten	76

5.4	Resümee	79
<b>6</b>	<b>Eine Analyse zur Problematik der schamanischen Hypothese</b>	<b>81</b>
6.1	Der Mensch als Akteur in profanen und sakralen Lebensbereichen	81
6.1.1	Die Bedeutung des naturräumlichen Kontextes	82
6.2	Assoziationen zwischen Tieren und deren Darstellung als primäre und sekundäre Akteure innerhalb der Felskunst	82
6.2.1	Die Interpretation polysemischer Tiere als diagnostische Trance-Elemente	83
6.2.2	Die Bedeutung des naturräumlichen Kontextes	87
6.2.3	Die Relevanz der ökonomischen Komponente	89
6.2.4	Die Relevanz der mythologischen Komponente	90
6.2.5	Die Bedeutung des naturräumlichen Kontextes aus einer nicht-schamanischen Perspektive	92
6.3	Resümee	94
<b>7</b>	<b>Fazit</b>	<b>97</b>
	<b>Anhang</b>	<b>99</b>
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>116</b>

## **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1	Das Verhältnis zwischen Bantu-Sprachen und San- bzw. Khoekhoen-Gruppen	8
Abb. 2	Die Inhaltsstoffe der verschiedenen Farben	24
Abb. 3	Klassifikation der Gravierungstechniken	26
Abb. 4	Verbreitungsgebiete von Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika	33

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1	Statistik der verschiedenen Motive in den Malereien und Gravierungen Südafrikas und Namibias	100
Tabelle 2	Detaillierte Liste der Fundorte von Gravierungen in Südafrika	112
Tabelle 3	Detaillierte Liste der Fundorte von Gravierungen in Namibia	113

## **Diagrammverzeichnis**

Diagramm 1	Der zeitliche Rahmen der verschiedenen Malerei- und Gravierungstraditionen des südlichen Afrika	99
Diagramm 2 – 5	Der quantitative Anteil der einzelnen Kategorien	107
Diagramm 6 – 9	Der prozentuale Anteil der einzelnen Kategorien	109
Diagramm 10 – 13	Der prozentuale Anteil der fünf häufigsten Tierspezies an Wildtieren(bestimmbare und unbestimmbare Antilopen, Wild- und Säugetiere)	110
Diagramm 14 – 17	Der prozentuale Anteil der Elenantilope an bestimmbaren und unbestimmbaren Wildtieren	111

# 1 Einleitung

Die Felskunst in Afrika südlich des Sambesi zählt zu den ältesten und gleichzeitig am längsten praktizierten künstlerischen Traditionen weltweit. Im Gegensatz zu europäischen Malereien finden sich Darstellungen jedoch kaum in ausgedehnten Höhlensystemen. Vielmehr werden hier mit dem Begriff Felskunst, wie der Name impliziert, verschiedenartige Darstellungen auf kleineren oder größeren Steinen und Platten in exponierter Lage sowie unter Felsüberhängen oder in kleineren Grotten bezeichnet, welche in der Regel auch bei Tageslicht zu betrachten sind. Bis dato sind etwa 50.000 Örtlichkeiten mit Felsbildern im südlichen Afrika bekannt, von denen sich die Mehrheit auf südafrikanischem und namibischem Gebiet befindet. Der überwiegende Teil der Fundstellen wird dabei den wildbeuterischen Buschleuten<sup>1</sup> bzw. deren direkten Vorfahren zugeordnet. Für einen kleineren Teil der Felskunst, der vor allem schematische und geometrische Darstellungen beinhaltet, wird eine Autorenschaft von pastoralen Khoekhoen, bantusprachigen Farmern und mitunter auch europäischen Siedlergesellschaften angenommen.

Generell werden zwei Formen von Felskunst unterschieden, welche sich aus den verschiedenen Techniken ihrer Herstellung ableiten lassen. So sind zum einen Malereien (auch Piktogramme) prinzipiell durch ein hinzufügendes Verfahren von Farben mittels geeigneter Applikatoren auf eine Gesteinsoberfläche charakterisiert. Gravierungen (auch Petroglyphen) hingegen zeichnen sich durch eine reduzierende Methode aus, bei der Teile der Felsstruktur auf mehrere mögliche Arten entfernt wurden. Bislang waren vor allem Malereien das Ziel von Forschungs- und Interpretationsarbeiten, die umfassend für die südöstliche Drakensbergregion in KwaZulu-Natal in Südafrika, dem Brandberg in Namibia sowie den Tsodilo-Hügeln in Botswana und den Matopo-Hügeln in Simbabwe durchgeführt worden waren. Mit Hilfe der verschiedenen Interpretationsarbeiten wollte man unabhängig von der europäischen Forschung eigene Hypothesen über die Motivationen und Hintergründe für das Felskunstschaffen im südlichen Afrika herausarbeiten.

Die frühen Deutungsversuche bauten überwiegend auf den quantitativen Datenerfassungen verschiedener Felskunstregionen auf, die das Ergebnis einer ab Mitte der 1960er Jahre verstärkt strukturalistisch ausgerichteten Phase der Forschung waren. So war es vor allem der südafrikanische Forscher David Lewis-Williams, der die Interpretation der Malereien entscheidend prägte. In seinem 1981 erschienenen Werk *Believing and Seeing* legte er den Grundstein für eine Hypothese, die von zahlreichen, vor allem südafrikanischen Forschern, trotz einiger Modifikationen noch heute als Grundgerüst für die Interpretation von Felskunst im südlichen Afrika verwendet wird. Anhand von ethnographischen Aufzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts und Malereien in den südöstlichen Drakensbergen war Lewis-Williams in der Lage, einen deutlichen Bezug zwischen der Felskunst und den dahinter stehenden Intentionen der Künstler herauszuarbeiten. Primäre Erkenntnis dieser Untersuchungen war, dass der Großteil der Malereien und Gravierungen aus verschiedenartigen Trance-Erfahrungen von Schamanen der Buschleute abgeleitet werden kann.

Gerade für Petroglyphen ist diese schamanische Hypothese jedoch problematisch. Zwar hatte man in den 1970er und 1980er Jahren umfassende quantitative Datenerhebungen für diese Form von Felskunst durchgeführt, jedoch fanden interpretative Ansätze nur in geringem Maß Berücksichtigung. Vereinzelt umfangreichere Deutungsversuche von Gravierungen wurden erst vorgenommen, als sich die auf Schamanismus gründende Hypothese von Lewis-Williams bereits weitgehend durchgesetzt hatte. Dabei wurde eine Richtung verfolgt, bei der man sich verstärkt auf inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen Malereien und

---

<sup>1</sup> Zur Wahl dieses Begriffes siehe Abschnitt 2.1.1.

Gravierungen konzentrierte. Maßgebliche Unterschiede, die jenseits technischer Spezifika zu finden sind, wurden damit ignoriert oder als unbedeutend abgetan. Eine weitere Ursache hierfür kann darin gesehen werden, dass trotz aller intensiven Forschungen auf dem Gebiet der Piktogramme und der statistischen Datenerfassung einzelner Regionen bislang keine umfassenden Vergleichsanalysen zwischen Malereien und Gravierungen durchgeführt worden sind. Das Fehlen einer ausführlichen Gegenüberstellung ist somit ebenfalls ein Grund dafür, dass Petroglyphen bislang maßgeblich anhand der Erkenntnisse für Malereien interpretiert und damit in einen ähnlichen, primär schamanischen Sinnzusammenhang gestellt wurden. Gleichzeitig wird dadurch der Möglichkeit, dass neben den Buschleuten auch andere lokale Identitäten des südlichen Afrika als Autoren von Gravierungen in Frage kommen, nur in geringem Maße Beachtung geschenkt.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist somit die Klärung folgender Fragen:

- (1) Inwieweit ist die Annahme einer kulturellen und rituellen Uniformität von Malereien und Gravierungen gerechtfertigt?
- (2) Welche Auswirkungen ergeben sich daraus für die Autorenschaft und die Interpretation von Gravierungen?

Zunächst bedarf es dabei einer kurzen Charakterisierung der verschiedenen lokalen Identitäten im südlichen Afrika als mögliche Autoren von Felskunst. Eine genaue Definition ist insofern wichtig, da die Annahme einer eigenständigen Identität von San und Khoekhoen in der Vergangenheit zu zahlreichen Diskussionen geführt hatte (Kapitel 2). Im Anschluss daran werden nach einer kurzen Vorstellung älterer Interpretationsansätze die wesentlichen Konzepte des schamanischen Modells und dessen kritische Gegenströmungen erläutert (Kapitel 3). Antwort auf die Frage einer angenommenen kulturellen und rituellen Uniformität soll anhand von Untersuchungen der präzisen Relationen zwischen Malereien und Gravierungen gegeben werden. Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bildet somit zunächst der Vergleich von stilistischen Ausprägungen, dem spezifischen Verbreitungsmuster und der Datierung beider Techniken. Nach einer kurzen Erläuterung der Methodik der Datenerhebung werden anschließend in einer quantitativen Untersuchung Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Motivspektrum von Malereien und Gravierungen dargelegt (Kapitel 4). Die umfassenden Ergebnisse aus diesem Vergleich bilden den Ausgangspunkt für die Beantwortung der zweiten Frage, die zunächst anhand einer Analyse der Autorenschaft von Malereien und Gravierungen vorgenommen werden soll (Kapitel 5). Die Erkenntnis aus dieser Untersuchung ist Grundlage für eine abschließende Betrachtung der Plausibilität bisheriger interpretativer Ansätze zu Gravierungen und Möglichkeiten andersgerichteter Deutungen, die nicht primär aus schamanischen Funktionsbereichen abzuleiten sind (Kapitel 6).

## 2 Zur Charakterisierung der lokalen Identitäten des südlichen Afrika

Im folgenden Kapitel sollen in Grundzügen die verschiedenen lokalen Identitäten als mögliche Urheber von Malereien und Gravierungen des südlichen Afrika vorgestellt werden. Obwohl die überwiegende Mehrheit der Felskunst den Buschleuten bzw. deren direkten Vorfahren zugeschrieben wird, ist es dennoch unabdingbar, auch Khoekhoen und Bantu-Sprecher vorzustellen, da diese als weitere Autoren in Betracht gezogen werden können. Gleichzeitig soll auch die Problematik der ethnischen Differenzierung zwischen San und Khoekhoen näher beleuchtet werden. Die Frage einer eigenständigen Identität wird im späteren Analyseteil bezüglich der Autorenschaft von Malereien und Gravierungen noch von Signifikanz sein.

### 2.1 Klassifikation und Terminologie

#### 2.1.1 Khoisan

Die Khoisan-Sprachfamilie, die sich durch ihre Schnalz- oder Klicklaute auszeichnet, ist die kleinste von vier linguistischen Gruppen in Afrika.<sup>2</sup> Zu ihren Sprechern werden, wie der Name bereits impliziert, die San oder Buschleute einerseits und die Khoekhoen andererseits gezählt. Sprachlich wird das Khoisan in Süd-, Nord- und Zentralkhoisan gegliedert, die wiederum eigene Dialektgruppen bilden (Winter 1981).

Weder *San* noch *Buschmann* sind dabei Begrifflichkeiten, mit deren Hilfe sich die indigene Bevölkerung des südlichen Afrika und deren heutige Nachkommen ohne negative Konnotationen eindeutig beschreiben ließen. Eines der grundlegenden Probleme für die Schaffung einer geeigneten Terminologie ist, dass diese Ethnie keinen kollektiven Namen für sich selbst kannte.<sup>3</sup> Der Ausdruck *San* geht zurück auf die von den Khoekhoen benutzte Bezeichnung für Personen ohne Vieh, die durch eine vergleichsweise ökonomisch marginale Lebensweise charakterisiert waren und bedeutete soviel wie „Menschen, die anders sind als wir“.<sup>4</sup> Ähnlich wie *San* ist auch die Bezeichnung *Buschmann* (engl. *Bushman*), die auf den niederländischen Ausdruck *Bosjesmans* bzw. *Boschjesmans* zurückgeht, diskriminierend. Erstmals 1685 schriftlich erwähnt wurde der Begriff zum Synonym für Primitivität an sich und stand für “any of the marginal, indigent, foraging, fishing, rustling, or robbing members of Cape society, irrespective of color or creed” (Guenther 1986: 32). Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde dieser Begriff dann auf die wildbeuterischen und außerhalb der Kap-Kolonie lebenden, nicht-khoesprechenden Gruppen angewandt, ohne jedoch Rücksicht auf deren linguistische und kulturelle Diversität zu nehmen. Im deutschsprachigen Raum hat sich in den letzten Jahren die geschlechts-unspezifische Bezeichnung *Buschleute* durchgesetzt, zu der sich momentan keine überzeugenden Alternativen bieten. Daher werden in den folgenden Ausführungen die Begriffe *San* bzw. *Buschleute* synonym verwendet, wobei jede pejorative Konnotation, die sich mit diesen Begriffen verbindet, abgelehnt wird.

Die Ausdrücke *Khoikhoi*, *Kwena* (*Quena*) oder *Khoe-na* wurden von der zahlenmäßig dominanteren, viehbesitzenden Bevölkerungsgruppe als Eigenbezeichnungen verwendet.

<sup>2</sup> Neben dem Khoisan zählen Niger-Kordofanisch, Afroasiatisch und Nilosaharanisch zu den afrikanischen Sprachfamilien.

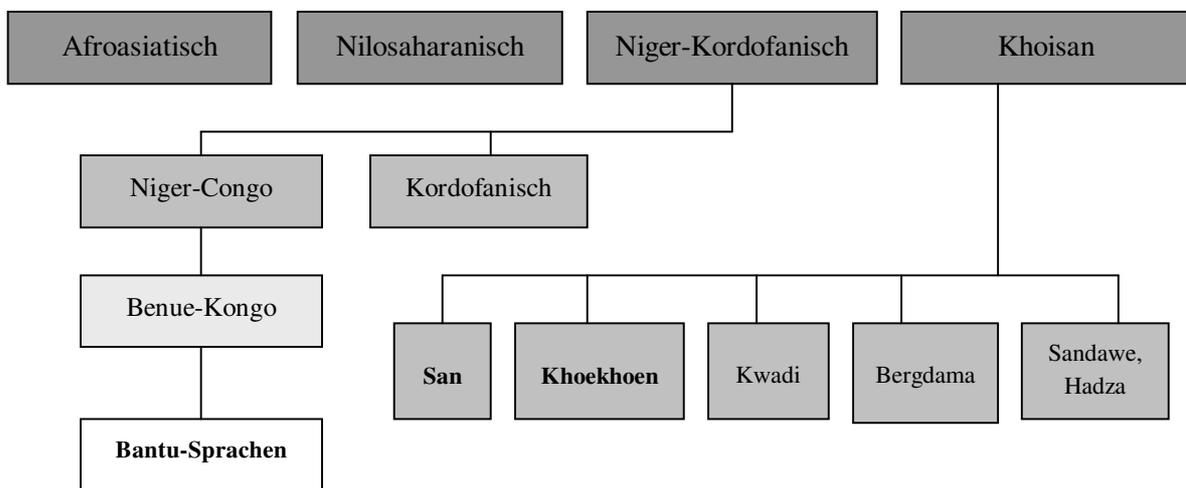
<sup>3</sup> Jede Gruppe hatte ihre eigene Bezeichnung; so nennen sich beispielsweise die !Kung selbst *Zu'hoasi* (*Zhu-hoa*, *Ju'hoansi*), was soviel wie „vollständige Leute“ (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 8) bedeutet.

<sup>4</sup> Der Begriff *San* leitet sich aus der modernen Nama-Orthographie ab und bezeichnet darin Buschmanngruppen im Allgemeinen. Frühere Äquivalente sind bspw. *San-qua*, *Sonqua*, *Soaqua*, *Soanqua*, *Sokwa*, *Sounqua*.

Ähnlich der modernen Nama-Wörter *Khoe* oder *Khoekhoe* können diese Begriffe mit ‘the real people’ oder ‘men of men’ übersetzt werden, was als Synonym für ‘we people with domestic animals’ verwendet werden kann (Smith et al. 2000: 2) und als Kollektivname zur Abgrenzung gegenüber den nicht-viehbesitzenden *Sonqua* diente. Bis vor wenigen Jahrzehnten war der Ausdruck *Hottentott* bzw. *Hottentotten* im allgemeinen Sprachgebrauch üblich. Um die negativen Assoziationen zu vermeiden, die sich im Laufe der vergangenen Jahrhunderte seit der Kolonisierung des Kaps mit dieser Bezeichnung entwickelt haben, hat sich der Begriff *Khoekhoe* bzw. *Khoekhoen* in der wissenschaftlichen Literatur der letzten Jahre weitgehend durchgesetzt. Deshalb wird in den weiteren Ausführungen der Ausdruck *Khoekhoen* verwendet. Er erscheint prädestiniert, da er in der modernen Nama-Orthographie als Pluralform von *Khoekhoe* mit „people“ („Leute“, „Menschen“, „Volk“) zu übersetzen ist, wodurch gleichzeitig jegliche geschlechtsspezifische Assoziationen ausgeschlossen werden (Smith et al. 2000: 2).

### 2.1.2 Bantu

Der Terminus Bantu (von *ba-ntu*, wörtlich: „Mensch“, „Person“) bezeichnet eine Sprachfamilie, die zum Zweig des Benue-Kongo innerhalb der Niger-Kongo-Sprachen zählt. Neben dem Kordofanischen gehören die Niger-Kongo-Sprachen zum Niger-Kordofanischen, welche die größte der vier afrikanischen Sprachgruppen bildet. Das Verbreitungsgebiet der Bantu-Sprachen erstreckt sich dabei von Kamerun im Westen, über die Zentralafrikanische Republik nach Kenia im Osten, bis nach Südafrika. Auf Basis ihrer Dialekte werden die Bantu in Südafrika heute in Nguni, Sotho (Sotho-Tswana), Venda, Tsonga (Shangana Tsonga) eingeteilt. Die Nguni stellen dabei mit 66% der südafrikanischen Bantu-Sprecher die stärkste Gruppe dar, während die Sotho mit etwa 28 % die zweite Hauptgruppe bilden (van Warmelo 1980: 59ff, Möhlig 1981).



**Abb. 1** Das Verhältnis zwischen Bantu-Sprachen und San- bzw. Khoekhoen-Gruppen

Quelle: eigene Darstellung (in Anlehnung an Jungraithmayer & Möhlig 1983)

## 2.2 Provenienz und Subsistenzstrategien der Khoisan und Bantu

Als direkte Vorfahren der Buschleute gelten jene Menschen, die aus mittelpaläolithischen Jägern und Sammlern hervorgegangen sind, welche sich mit dem einsetzenden Spätpaläolithikum („Later Stone Age“) um etwa 40.000/35.000 bp im Subkontinent verbreitet

hatten (Smith et al. 2000: 9, Deacon 1984: 228ff). Auf Basis ihrer Subsistenzstrategie, die vor dem Kontakt mit Khoekhoen, Bantu-Sprechern und Europäern ausschließlich aus dem Jagen von Wildtieren und dem Sammeln von pflanzlicher Nahrung (an den Küsten zusätzlich aus Fischfang) bestand (Barnard 1992a: 27), wurden die Buschleute als Jäger und Sammler bzw. Wildbeuter kategorisiert. Die Ausschöpfung natürlicher Ressourcen konnte nur durch eine mobile Lebensweise effizient gestaltet werden, bei der sich die San in kleinen beweglichen Gruppenverbänden saisonal zwischen Gebieten mit ausreichend Nahrung und Wasser bewegten. Damit waren sie selbst in ausgedehnten Trockenperioden relativ unabhängig von klimatischen und ökologischen Veränderungen (Smith et al. 2000: 3). Die San waren eine egalitäre Gesellschaft (ebd.: 22), in der Männer und Frauen einen ähnlichen Status besaßen. Obwohl Hierarchien unbekannt waren, gab es oftmals eine Art Entscheidungsträger, der meist durch das männliche Oberhaupt der größten oder wichtigsten Familie repräsentiert wurde (ebd.: 76).

Über die Herkunft der Khoekhoen besteht ein Konsens darüber, dass khoesprechende Jäger- und Sammlergesellschaften im heutigen Nord-Botswana und West-Sambia vor etwa 2500 Jahren Nutzvieh von eingewanderten, schwarzen, bantusprachigen Farmern übernahmen (Elphick 1977).<sup>5</sup> Anschließend zogen diese, nunmehr pastoralen, Khoekhoen mit ihrem Vieh südwärts und erreichten das Westkap zwischen 2100 bp und 1900 bp (Smith & Ouzman 2004: 511).<sup>6</sup> Neuere Überlegungen (Boonzaier et al. 1996, Smith et al. 2000) setzen zwar einen ähnlichen Zeitrahmen an, gehen aber von einer partiellen Eigenentwicklung der wildbeuterischen Buschleute zu pastoralen Khoekhoen im Gebiet des nördlichen Botswana aus. Linguistische und archäologische Untersuchungen deuten darauf hin, dass die Khoekhoen noch vor der Ankunft bantusprachiger Bevölkerungen im Besitz von so genannten „Fettschwanzschafen“ gewesen sein müssen.<sup>7</sup> Rinder wurden dagegen erst später von der bantusprachigen Bevölkerung übernommen (Boonzaier et al. 1996: 16).<sup>8</sup>

Der Übergang von einer primären Wildbeutergesellschaft zu viehbesitzenden Pastoralisten bedeutete einen ökonomischen und gleichzeitig sozialen Wandel. Die Familienverbände organisierten sich in patrilinearen Clans mit jeweils einer Führungsperson. Mit der größeren und regelmäßigeren Versorgung von Fleisch durch die Haltung von Schafen, Ziegen und Rindern wuchsen auch die Gruppengrößen. So konnte die Personenzahl einer Gemeinschaft durch den Zusammenschluss einzelner Clans von wenigen hundert bis auf einige tausend Individuen anwachsen (ebd.: 38), wobei das Oberhaupt des ranghöchsten Clans den Häuptling stellte (ebd.: 39). Gleichzeitig wurden allmählich neue Besitzverhältnisse geschaffen, indem Personen, denen kein Vieh gehörte, sich bei viehbesitzenden Gesellschaftsmitgliedern als Arbeiter verdingen mussten, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Dies waren die Anfänge

<sup>5</sup> Elphick, Richard 1977: *Kraal and castle: Khoikhoi and the founding of white South Africa* (New Haven: Yale University Press), zitiert in Barnard 1992a: 33.

<sup>6</sup> Eine Einschränkung soll hier gegenüber den in der deutschsprachigen Literatur oft verwendeten Begriffen „Hirten“ und „Viehzüchter“, die zur Beschreibung der Subsistenzstrategien der Khoekhoen dienen, vorgenommen werden. Der Ausdruck „pastoral“, abgeleitet vom englischen Begriff „pastoralist“ (deutsch: Pastoralist) erscheint in diesem Zusammenhang sinnvoller, da er, besser als das deutsche Äquivalent „Hirten“, Gesellschaften bezeichnet, deren Lebensunterhalt auf Weidewirtschaft beruht. Auch der Ausdruck „Viehzüchter“ ist es meiner Ansicht nach nicht korrekt, da dieser nicht der eigentlichen Lebensweise der Khoekhoen entspricht, die vielmehr ein Zwischenstadium zwischen Viehzucht und Wildbeutertum führten, und somit nicht nur von Vieh allein abhängig waren.

<sup>7</sup> Vermutlich hatten die Vorfahren der Khoekhoen diese Schafart von Pastoralisten übernommen, die von Ägypten aus entlang der ostafrikanischen Hochebenen mit ihren domestizierten Tieren nach Süden abgewandert sind (Barnard 1992a: 30).

<sup>8</sup> Ausgrabungen, wie beispielsweise in Kasteelberg (Westkap, Südafrika) datieren die frühesten Nachweise von Rindern auf etwa 1300 bp (Boonzaier et al. 1996: 29). Dies legt nahe, dass Rinder nicht durch die Khoekhoen selbst eingeführt worden waren, sondern durch Kontakte mit bantusprachigen Ackerbauern und Viehzüchtern, die zu etwa diesem Zeitpunkt die östlichen Regionen Südafrikas erreicht hatten.

von sozialer Differenzierung (Hierarchien) und Kliententum. Durch ihre Viehhaltung waren die Khoekhoen weniger abhängig von klimatischen und ökologischen Veränderungen, jedoch stellten Wildtiere und gesammelte Pflanzen weiterhin den größeren Anteil der Nahrungsgrundlage dar (ebd.: 41). Sie waren somit keine reinen „Hirtengesellschaften“, sondern schlugen vielmehr einen Mittelweg zwischen Viehzucht und Wildbeutertum ein.

Das Ursprungsgebiet der dritten lokalen Identität im südlichen Afrika wird anhand von linguistischen Untersuchungen im heutigen Grenzgebiet zwischen Nigeria und Kamerun vermutet. Die Expansion von Proto-Bantu setzte etwa vor 5000 Jahren ein und wurde vermutlich durch die Desertifikation der Sahara ausgelöst. Dennoch war dies keine Massenmigration, sondern eher eine langsame Bevölkerungsverschiebung nach Osten und Süden. Vor etwa 1000 Jahren hatte die „Ost-Bantu“-Sprachgruppe ihre maximale Ausdehnung auf Höhe des Großen Kei Flusses im heutigen Südafrika erreicht. Sie blieben auf die Gebiete östlich der 600mm Regenfallgrenze beschränkt, da Sorghum, eine ihrer wichtigsten Nahrungsmittelpflanzen, für die Winterregenregionen des Ost- und Westkaps ungeeignet war. Gleichzeitig wurde eine weitere Expansion der so genannten „West-Bantu“ nach Süden durch die unfruchtbaren Wüstengebiete der Kalahari und Namib verhindert (vgl. Vansina 1995).

Die Bantu-Sprecher sicherten ihre Existenz durch eine relativ breite Auswahl an Nahrungsmitteln, die neben Kulturpflanzen und Vieh auch Wildpflanzen und Wildtiere sowie in Küstenregionen Meerereszeugnisse beinhaltete. Nachdem ihre maximale südliche Ausbreitung erreicht worden war, konnte aufgrund dieser Nahrungssicherung eine allmähliche Sesshaftigkeit erfolgen, in deren weiterem Verlauf größere Viehherden (vor allem Rinder) akkumuliert und ein intensiverer Ackerbau betrieben wurden. Dies führte zu einem Bevölkerungsanstieg und schrittweise zu einer Herausbildung größerer politischer Gemeinwesen (Ilfie 2000:133). Wie auch die Khoekhoen waren die Bantu eine patrilineare, in Häuptlingstümmern organisierte Gesellschaft, in der Rinderbesitz und sozialer Status eng verknüpft waren und in der durch Patron-Klient-Beziehungen gewisse Abhängigkeiten geschaffen wurden. Mit dem Anstieg der Bevölkerung im späten 16. Jahrhundert in klimatisch günstigen Gebieten wuchsen die Einwohnerzahlen wichtiger Orte (Handelszentren, Zentren von Landwirtschaft und Viehzucht) auf mehrere tausend Personen an. Im frühen 19. Jahrhundert entstanden daraus größere Staatswesen (ebd.: 135).

### **2.3 San und Khoekhoen: Die Problematik der ethnischen Differenzierung**

Die beschriebene traditionelle Unterscheidung in Buschleute als „Jäger und Sammler“ und Khoekhoen als „Hirten“ auf Basis ihrer jeweiligen Subsistenzstrategien wurde erstmals in den 1970er Jahren von Autoren wie Shula Marks und Richard Elphick in Frage gestellt.<sup>9</sup> Ist die Identität der Buschleute nicht lediglich als ein Konstrukt der Kolonialära zu verstehen?

Nach Elphick und Marks seien Unterschiede allein darin auszumachen, ob eine Person Vieh besaß oder nicht. Khoekhoen, die durch den Verlust ihrer Herden zu einem wildbeuterischen Lebensstil gezwungen waren, konnten sich durch Diebstahl oder auch Bezahlung für verschiedene Dienste wieder Vieh aneignen und zu ihrer üblichen Subsistenzstrategie zurückkehren. Familien ohne Rinder, Schafe und andere domestizierte Tiere, so Elphick und Marks, wurden aus diesem Grund nicht zwangsläufig einer anderen

---

<sup>9</sup> Marks, Shula: „Khoisan resistance to the Dutch in the seventeenth and eighteenth centuries“, in: *Journal of African History* 13, 1972, 55-80 und Elphick, Richard 1977: *Kraal and castle: Khoikhoi and the founding of white South Africa* (New Haven: Yale University Press), zitiert in Wright 1996: 16.

ethnischen Gruppe als den viehbesitzenden Khoekhoen zugeordnet.<sup>10</sup> Dafür spräche auch die Tatsache, dass die frühen Siedler in den Soaqua verarmte und degenerierte *Hottentotten* (Khoekhoen) sahen (Guenther 1986: 28) und dass der Begriff später selbst auf viehlose und verarmte bantusprachige Bevölkerungsgruppen und sogar weiße Siedler ausgeweitet wurde. Laut Smith (1996) übersieht Elphick aber, dass der Begriff Soaqua mit seiner ursprünglichen Bezeichnung vielmehr ein generelles „Anderssein“ und einen niedrigeren gesellschaftlichen Status als der der viehbesitzenden und damit sozial höher gestellten Khoekhoen implizierte (Smith 1996: 249). Dies würde bedeuten, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Existenz von zwei verschiedenen Bevölkerungsgruppen angedeutet wurde.

Partielle Lösung zur Problematik einer jeweils eigenständigen Identität der Buschleute und Khoekhoen, die auch dadurch bedingt ist, dass sich archäologisch sichtbare Überreste von Wildbeutern und Pastoralisten nicht oder nur sehr schwer trennen lassen (Shrire & Deacon 1989: 112, Barnard 1992a: 27), sollten neuere archäologischen Untersuchungen liefern.<sup>11</sup> Befunde auf der Vredenburg-Halbinsel im Westkap (Südafrika) ließen zwei unterschiedliche kulturelle Horizonte erkennen. Die archäologisch älteren Schichten, welche ausschließlich kleine Perlen, Steingerätewerkzeuge und Wildtierknochen kleiner Antilopen aufweisen, konnten auf etwa 3000 bp bis 2100 bp datiert werden. Schafknochen, Keramik und größere Perlen tauchen erst ab etwa 1800 bp, Rinderknochen verstärkt erst ab 1300 bp, im archäologischen Fundgut auf (Smith 1996: 250ff, Smith et al. 2000: 23ff). Da unterschiedliche materielle Kulturen in der Regel sozial und kulturell verschiedene Gruppen anzeigen, kann mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass hier zwei separate Bevölkerungsgruppen anhand des archäologischen Fundgutes nachzuweisen sind (Smith. 1996: 250). Daraus ergibt sich ein Hinweis auf eine soziale Differenzierung zwischen Wildbeutern und Pastoralisten. Um etwa 1000 bp erhöht sich die Anzahl von Rinderknochen im archäologischen Befund von Kasteelberg nachweislich (ebd.: 251). Der Besitz von Rindern als Ausdruck von Reichtum war verantwortlich für die Herausbildung einer hierarchischen Gesellschaftsstruktur und verstärkte die bestehenden ökonomischen und sozialen Unterschiede zwischen Wildbeutern und Pastoralisten (Smith et al. 2000: 25).

Mit Hilfe des archäologischen Projektes auf der Vredenburg-Halbinsel konnte die Frage, ob es jemals eine eigenständige Identität der Buschleute in diesem Gebiet gegeben habe, relativ plausibel bejaht werden. Es lassen sich zwei unterschiedliche Kulturen nachweisen, deren Grenzen erst mit einer zunehmenden Hierarchisierung der Sozialstrukturen durch die Einfuhr von Rindern verwischt werden. Die Unterscheidung in Wildbeuter und Pastoralisten kann also nicht ein Konstrukt der Kolonialära allein gewesen sein. Die Integration der Buschleute in die dominierende Gesellschaft der viehbesitzenden Khoekhoen, wie sie sich den kolonialen Eroberern zum Zeitpunkt der Besiedlung am Kap darstellte, ist demnach lediglich das Resultat eines über Jahrhunderte andauernden Kontaktes zwischen Buschleuten und Khoekhoen in diesem Gebiet (ebd.). Fragwürdig bleiben derartige Feststellungen jedoch

<sup>10</sup> Die Ende der 1980er Jahre auf diese Problematik folgende akademische Kontroverse, die so genannte „Große Kalahari Debatte“, ist gekennzeichnet von zwei radikal gegensätzlichen Theorien. Die „Traditionalisten“ (um Richard Lee) vertreten die Auffassung, dass die Buschleute einen wildbeuterischen Lebensweg verfolgen, gesellschaftlich egalitär strukturiert sind und mehr oder weniger isoliert, kulturell autonom und politisch unabhängig sind und waren (Barnard 1992a, 1992b: 5, Smith et al. 2000: 72). Shula Marks folgend widersprachen die „Revisionisten“ (allen voran Edwin Wilmsen) dieser „Isolations-Theorie“, indem sie die San als Bedienstete und Arbeiter und somit als unterste Klasse innerhalb der herrschenden Bantu-Gesellschaft betrachteten (Barnard 1992a, 1992b). Im Zuge ihrer Anpassung an ihre ackerbauenden und viehzüchtenden Nachbarn hätten die San materialistische Wertauffassungen wie beispielsweise Besitz von Vieh und damit Macht- und Hierarchievorstellungen übernommen, so dass eine Kategorisierung dieser als Jäger und Sammler nicht länger korrekt sei. Wichtig dabei ist, dass die Revisionisten dies keineswegs als neu oder erst kürzlich aufgetretenes, sondern als ein schon lange bestehendes Phänomen betrachten (Wilmsen & Denbow 1990: 496).

<sup>11</sup> Shrire, Carmel & Deacon, Janette: „The indigenous artefacts from Oudepast 1, a colonial outpost of the VOC at Saldanha Bay, Cape“, in: *South African Archaeological Bulletin* 44, 1989, 105-113, zitiert in Smith 1996: 250.

für die weitaus weniger gut archäologisch untersuchten Gebiete in Südafrika und anderen Ländern südlich des Sambesi. Trotz der oft problematischen Zuordnung einzelner Darstellungen und Stile zu verschiedenen Traditionen könnte Felskunst als Teil unterschiedlicher materieller Kulturen entscheidende Aufschlüsse bezüglich der Problematik der ethnischen Differenzierung liefern.

### 3 Zur Interpretationsgeschichte von Felskunst im südlichen Afrika

In diesem Kapitel sollen die bislang wichtigsten Forschungsergebnisse zur Interpretation von Felskunst im südlichen Afrika erläutert werden. Mit der Zuschreibung des überwiegenden Teiles von Malereien und Gravierungen als Ausdruck des künstlerischen Schaffens der Buschleute bzw. deren direkter Vorfahren ist in Konsequenz auch die Mehrheit der verschiedenen Deutungsmöglichkeiten auf deren religiöses und kosmologisches Grundgerüst ausgelegt. Erst in den letzten Jahren fand die Felskunst von Khoekhoen und bantusprachigen Bevölkerungsgruppen verstärkt Beachtung, obwohl über deren Bedeutung bislang noch nicht zweifelsfrei Aufschluss gegeben werden konnte.

#### 3.1 Ältere Forschungsansätze und Interpretationen zur Bedeutung der Felskunst

Einhergehend mit der Stereotypisierung der Buschleute als primitive Wilde, die unfähig zu höherem Denken seien, waren auch die frühen Ansätze zur Deutung der Felskunst im südlichen Afrika nicht frei von negativen Assoziationen.<sup>12</sup> Bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, der so genannten „antiquarischen“ Phase (Vinnicombe 1986: 275), konzentrierte sich die Forschung vor allem auf Technik, Klassifikation und Chronologie der Felskunst, ohne dabei besonderen Wert auf Interpretationen zu legen. So fielen die ersten Erklärungen auch recht einfach aus. Der Begriff „l'art pour l'art“ („Kunst, um der Kunst Willen“) hatte sich zuerst in der Erforschung und Interpretation der europäischen Höhlenmalereien im 19. Jahrhundert durchgesetzt (Clottes & Lewis-Williams 1997: 65). Er impliziert, dass die Kunst keinerlei magische oder religiöse Funktion erfüllte, sondern lediglich aus reinem Vergnügen oder zu Verzierungszwecken angefertigt worden sei. Eine zweite, zu Beginn des 20. Jahrhunderts von dem Franzosen Salomon Reinach entwickelte Hypothese der „sympathetischen Magie“ interpretiert die Darstellung von Tieren zum Zwecke von Jagderfolgen einerseits und als Fruchtbarkeitszauber andererseits.<sup>13</sup> Erstere Interpretation, die auch als „sympathetische Jagdmagie“ bezeichnet wurde, konnte aber nur einen kleinen Teil der illustrierten Objekte scheinbar erklären. Anhand von Ausgrabungen wurde zudem deutlich, dass die Nahrungsüberreste nicht mit den dargestellten Tieren übereinstimmen, sondern es sich vielmehr um kleineres, leichter erlegbares Wild handelte (Pager 1975: 30ff). Die Auffassung, die frühen Künstler wollten mit ihren Bildern dafür sorgen, dass die Fruchtbarkeit des Wildes und damit das Überleben der Gruppe gewährleistet wurde, steht ebenfalls im Widerspruch zum Dargestellten. Nur äußerst vereinzelt finden sich Kopulationsszenen, schwangere Tiere oder Frauen und Nachwuchs (ebd.: 39ff). Dennoch hielten sich die Grundlagen der „sympathetischen Magie“ als dogmatischer Ansatz bis in die späten 50er Jahre.

Ab Mitte der 1960er Jahre wurde von Autoren wie Tim M. O’C Maggs (1967), Harald Pager (1971), David Lewis-Williams (1972) und Patricia C. Vinnicombe (1976), in Anlehnung an die französische Forschung,<sup>14</sup> erstmalig Versuche unternommen die Felskunst

<sup>12</sup> So beschrieb der Missionar Henry Tindall (1856) den „typischen Buschmann“ beispielsweise als „completely bound down and clogged by its animal nature“, zitiert in Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 4.

<sup>13</sup> Reinach, Salomon: „L'art et la magie. A propos des peintures et des gravures de l'âge du Renne“, in: *L'anthropologie* 14, 1903, zitiert in Pager 1975: 30.

<sup>14</sup> Als Wegbereiter in der französischen Forschung gelten hier Max Raphael (1945), André Leroi-Gourhan (1958, 1965) und Annette Laming Emperaire (1962) (vgl. Clottes & Lewis-Williams 1997: 72).

strukturalistisch zu erfassen.<sup>15</sup> Man stellte fest, dass die zahlenmäßige Häufigkeit eines bestimmten Motivs und dessen Bezug zu seiner Umgebung sowie zu anderen Abbildungen nicht willkürlich getätigt worden war. Vinnicombe und später auch Lewis-Williams erkannten dabei aber, dass sich mittels der quantitativen Datenerhebung von Figuren und ihren Merkmalen allein kaum Aussagen hinsichtlich der Bedeutung der Kunst erzielen ließen. Aus diesem Grund verfolgte Vinnicombe einen Weg, der die Wissenschaft der Felskunstforschung revolutionieren sollte. In ihrem 1976 erschienenen Werk *People of the Eland* untersuchte sie Malereien in den Drakensbergen (Südafrika) mit Hilfe von ethnographischem Material, das im 19. Jahrhundert zu den /Xam-Buschleuten gesammelt worden war.<sup>16</sup> Vinnicombes statistische Untersuchungen hatten zuvor ergeben, dass sich das Motiv der Elenantilope (*Taurotragus oryx*) hinsichtlich Zahl, Größe und Art der Darstellung deutlich von anderen Motiven differenzieren ließ. Anhand der ethnographischen Aussagen, die der Elenantilope eine wichtige Bedeutung innerhalb der Schöpfungsmythen der San beimaßen, konnte sie damit ihre Hypothese hinsichtlich der besonderen Stellung dieses Tieres in der von ihr untersuchten Region untermauern.

### 3.2 Lewis-Williams und das schamanische Modell

Die maßgeblich durch Vinnicombe geprägte Erkenntnis, dass ein Verständnis für die verschiedenartigen Prozesse innerhalb anderer Kulturen nur erfolgen konnte, wenn man seine eigene, eurozentrisch geprägte Sichtweise vermied, leitete den Beginn der so genannten „symbolischen Phase“ ein.<sup>17</sup> Ihrem Beispiel folgend, überzeugte sich Lewis-Williams, dass die einzige Möglichkeit, die Bedeutung der Motive zu entschlüsseln, im Verständnis des symbolischen Systems der San lag (Yates et al. 1990: 35). Auf Basis seiner quantitativen Analysen, die er an Malereien im Giant’s Castle (KwaZulu-Natal) in den Drakensbergen in Südafrika vorgenommen hatte, untersuchte er die Kunst in Bezug auf ihren symbolischen Gehalt, wozu er ethnographische Untersuchungen des 19. und zusätzlich des 20. Jahrhunderts heranzog. Seine daraus entwickelte Theorie, dass die Darstellungen der Buschleute primär die Trance-Vorstellungen von Schamanen widerspiegeln, bildete den Durchbruch für eine völlig neue Interpretation der Felskunst (Lewis-Williams 1981).

Neben einigen Modifikationen und den durch die neuropsychologischen Forschungen gewonnenen neuen Erkenntnisse Ende der 80er Jahre, wird diese Hypothese heute von vielen Forschern als fundamentales Konzept für die Deutung der Felskunst im südlichen Afrika akzeptiert. Im Folgenden sollen die grundlegenden Ansätze, die zur Herausbildung und Konsolidierung dieses schamanischen Modells führten, vorgestellt werden.

#### 3.2.1 Ethnographie

Wie bereits erwähnt, lag der Schlüssel zum Verständnis der Felskunst im Glaubenssystem der Buschleute. Die Tatsache, dass die Künstler nicht mehr direkt zu ihrem Glauben und somit

<sup>15</sup> Strukturalismus, der seinen Ursprung in der Sprachwissenschaft hat, geht davon aus, dass eine den Menschen betreffende Tatsache in Abhängigkeit von einem organisierten Ganzen bestimmt und diese Beziehung durch mathematische Modelle dargestellt werden kann. In Bezug auf Felskunst konnte verdeutlicht werden, dass deren Produktion gewissen kulturellen Voraussetzungen unterliegt, die, ähnlich einer Sprache, durch bestimmte Regeln klassifiziert werden. Diese Regeln seien für die Herstellung von bestimmten Darstellungen und deren Platzierung auf der Felsfläche verantwortlich (Conkey 2001: 274).

<sup>16</sup> Ethnographie ist die deskriptive Dimension innerhalb der Anthropologie, die sich mit der Beschreibung und Dokumentation der Kultur und sozialen Organisation von Ethnien befasst (Layton 2001: 311).

<sup>17</sup> Man betrachtete die Benutzung von Symbolen als Ausdrucksmittel für ein Objekt oder eine Idee als ein universelles Merkmal von Gesellschaften, das aber nur gedeutet werden konnte, wenn man es auch im Kontext dieser Gesellschaften interpretierte (Yates et al. 1990: 35)

Intentionen befragt werden konnten, stand einer zufrieden stellenden Deutung der Malereien und Gravierungen lange Zeit im Wege.<sup>18</sup> Obwohl ethnographische Aufzeichnungen zur Folklore der San in umfangreichem Maße bereits im 19. Jh. vorgenommen worden waren, erkannten erst Vinnicombe und Lewis-Williams deren eigentlichen Wert. Zu jenen textlichen Überlieferungen gehören maßgeblich die etwa 12.000 Seiten zählenden, teilweise bis heute unveröffentlichten Aufzeichnungen des deutschen Linguisten Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek und dessen Schwägerin Lucy Lloyd.<sup>19</sup> Ihre Informationen hatten sie von /Xam erhalten, die im Breakwater-Gefängnis in Kapstadt inhaftiert gewesen waren (Lewis-Williams 1981: 25ff, Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 26ff).<sup>20</sup> Eine andere wichtige Quelle gibt die Erzählungen eines jungen Buschmann namens Qing wieder, von denen der Magistrat Joseph Millard Orpen (1874) in den südöstlichen Drakensbergen Notizen angefertigt hatte. Zusätzlich zu diesen fundamentalen Quellen stützte sich Lewis-Williams auf die Kalahari-Ethnographien des 20. Jahrhunderts, die sich aus umfangreichen Studien an modernen San konstituieren (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 28).

Anhand dieses Materials identifizierte Lewis-Williams den so genannten Trance-Tanz als das grundlegende schamanische Ritual, der Medizinleute oder Schamanen, die bei den San beiderlei Geschlechts sein konnten. Als Vermittler zwischen der spirituellen und materiellen Welt bestand ihre Aufgabe hauptsächlich in der Ausführung der für die Erhaltung des sozialen und ökonomischen Gleichgewichtes notwendigen Pflichten. Auf Basis veränderter Bewusstseinsstufen sollten vor allem kranke Gruppenmitglieder geheilt und imaginäre Kräfte angerufen werden, die Wild und ausreichend Regen entweder zur Verfügung stellen oder einbehalten konnten (ebd.: 30ff).<sup>21</sup> Der Trance-Tanz ließ sich laut Lewis-Williams in den Malereien der Drakensberge beobachten: weibliche Figuren, die klatschend im Kreis um ein Feuer sitzen, während Männer (seltener auch einige Frauen) in einem äußeren Zirkel um sie herumtanzen, Rasseln bzw. Fliegenklatschen in den Händen halten und mitunter aus der Nase bluten. Diese in Trance befindlichen Schamanen sind auch anhand einer Position, in der die Arme hinter dem Körper angewinkelt werden, um somit bestimmte Kräfte zu erlangen sowie einer vorwärtsgebeugten Haltung identifizierbar, die vermutlich auf ein Zusammenziehen der Bauchmuskeln während des hypnotischen Zustandes zurückzuführen ist (Lewis-Williams 1981: 81, 88, Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 38ff).

Die durch den Eintritt in einen tranceartigen Zustand hervorgerufenen Halluzinationen sind schwer zu veranschaulichen, so dass auf vergleichbare Erfahrungen zurückgegriffen werden muss, um sie anderen nicht-schamanischen Gruppenmitgliedern verständlich zu machen. Unter Beziehung auf Aussagen von Bleeks und Orpens Informanten und neueren

<sup>18</sup> Im Zuge der europäischen Kolonisation waren die San zunehmend marginalisiert und schließlich ausgerottet worden. Letzte Überlebende der südlichen Buschleute hielten sich bis ins frühe 20. Jahrhundert noch in den schwer zugänglichen Regionen der Drakensberge in und um Lesotho auf (Skotnes 1996: 15ff). Lediglich Gruppen in Namibia und Botswana überlebten diese gezielte Vertreibung und Vernichtung und wurden zum Objekt der seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts vorgenommenen intensiven ethnographischen Feldforschungen. Diese modernen Kalahari-San verfügen jedoch nicht mehr über die künstlerische Tradition ihrer Vorfahren.

<sup>19</sup> Zu den maßgeblichen Veröffentlichungen zählen *Specimens of Bushman folklore* (London: George Allen 1911) und die später von Bleeks Tochter Dorothea publizierten Bände von „Customs and beliefs of the /Xam Bushmen“, in: *Bantu Studies* 6 – 9 (1932-1936) sowie *The Mantis and his friends* (Cape Town: Maskew Miller 1924).

<sup>20</sup> Die wichtigsten mündlichen Überlieferungen kamen dabei von den Informanten Diä!kwain aus den Katkopbergen (nordwestlich von Brandvlei im Nordkap, Südafrika) sowie //Kábbo und /Han#kassō aus der Gegend um Strandberg (nördlich von Vanwyksvlei im Nordkap, Südafrika) (Lewis-Williams 1981: 27).

<sup>21</sup> Beobachtungen bei den !Kung der zentralen Kalahari hatten ergeben, dass die Buschleute keine halluzinogenen Drogen für den Eintritt in einen tranceähnlichen Zustand verwendeten, sondern vielmehr Hyperventilation und bewusste Konzentration anwendeten. Auch das rhythmische Klatschen und Trommeln während des Trance-Tanzes konnte zu einer Veränderung des Bewusstseinsstadiums führen (Lewis-Williams & Blundell 1998: 17).

Ethnographien, identifizierte Lewis-Williams diese Trance-Metaphern als Tod, Unterwasser, Flug und Kampf (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 50ff).

So werden Analogien zwischen dem Eintritt in ein tiefes, bewusstseinsveränderndes Stadium des Schamanen und dem Tod einer Antilope (insbesondere der Elenantilope) geknüpft. Das mit einem vergifteten Pfeil getroffene Tier, ebenso wie die in Trance befindliche Person, zittert und schwankt, beginnt zu bluten und kollabiert letztendlich. Dargestellte menschliche Figuren (Schamanen) haben dann meist antilopenähnliche Merkmale, um zu zeigen, dass ihr „Tod“ analog zu dem der Tiere ist (ebd.). Eine weitere metaphorische Wiedergabe ist Wasser. In der graphischen Darstellung wird hier wieder Bezug zur Tierwelt genommen, indem sich Schamanen in Assoziation mit Fischen und/oder Aalen finden (ebd.: 54ff). Zur Erklärung der Metaphern „Tod“ und „Unterwasser“ bezieht sich Lewis-Williams auf folgende Aussage von Orpens Informanten Qing bezüglich Malereien von Männern mit Rehbock-Köpfen: „They were men who had died and now lived in rivers, and were spoilt at the same time as the elands and by the dances of which you have seen paintings“ (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 29).

Hier wird zunächst ein symbolischer Tod beschrieben, d. h. der Eintritt in ein tiefes, halluzinatorisches Stadium des Schamanen, vergleichbar mit dem Sterben der Elenantilope während des Trance-Tanzes. Gleichzeitig wird auch auf die Assoziation mit Wasser als eine weitere Trance-Metapher hingewiesen. Spirituelle Erfahrungen vom Fliegen werden durch Vögel symbolisiert, während die Darstellung von Kampf der Veranschaulichung intensiver übernatürlicher Kraftkonzentrationen dient (ebd.: 56ff).

Neben diesen Metaphern fand auch die symbolische Arbeit von Schamanen ihren Ausdruck in den Malereien, wodurch spirituelle Erfahrungen der Trance anderen Gruppenmitgliedern mitgeteilt werden konnten (Lewis-Williams 1982: 438). Die mit diesen Tätigkeiten verbundenen Glaubensvorstellungen ließen sich jedoch im Gegensatz zum Trance-Tanz nicht explizit anhand von Darstellungen nachweisen, so dass hier Schlussfolgerungen verstärkt anhand von ethnographischen Aufzeichnungen gezogen werden mussten. So ziehen beispielsweise in Trance befindliche Schamanen Krankheiten durch Handauflegen aus dem Körper der betroffenen Person, welche anschließend durch ein Loch im Nacken des Heilers, dem so genannten *n//au* Punkt, ausgestoßen werden. Dieses Verfahren wird in der Kunst durch eine oder mehrere, vom Kopf ausstrahlende Linien dargestellt (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 32). Daneben lassen sich Erkrankungen auch durch die Nase entfernen, was sich in den Bildern anhand einer typischen Geste („Hand-zu-Nase“) identifizieren lässt (ebd.: 48). Regen wird im Glauben der Buschleute meist mit größeren Pflanzenfressern personifiziert. So genannte „Schamanen des Regens“ kontrollierten diese Tiere symbolisch, wobei männliche Regentiere mit teilweise verheerenden Gewittern, weibliche hingegen mit einem sanften Niederschlag gleichgesetzt wurden. Bleeks Informanten berichteten von der symbolischen Gefangennahme eines solchen (möglichst weiblichen) Regentieres bei Nacht an Wasserlöchern. Nachdem man ihm ein Seil umgeschlungen hatte, führten es die Schamanen über das ausgetrocknete Land an die Stelle, wo der Regen fallen sollte.<sup>22</sup> Dort wurde es getötet, so dass sein Blut und seine Milch als Niederschlag fallen konnten (ebd.: 94).

Bleeks /Xam-Informanten sprachen außerdem von Schamanen, die im Besitz der Kräfte bestimmter Tiere, überwiegend verschiedener Antilopenarten, waren. In der Kunst werden diese Personen meist mit Kopfbedeckungen aus Tierhäuten dargestellt, an denen vielfach die Ohren zu sehen sind (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 100). Eine bedeutende Rolle spielt dabei wieder die Elenantilope, welche in zahlreichen Mythen der San zu finden ist. Bleeks

<sup>22</sup> Bleek, Dorothea F.: „Beliefs and customs of the /Xam Bushmen. Part V: The rain; Part VI: Rain-making“, in: *Bantu Studies* 7, 1933, 297-312, 375-392, zitiert in Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 94.

und Orpens Aufzeichnungen verweisen auf die enge Verbindung zwischen diesem Tier und dem Schöpfergott der Buschleute /*Kaggen*, da es die erste von ihm erschaffene Kreatur war. Aus diesem Grund war die Tötung einer Elenantilope mit gewissen Ritualen verbunden (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 120, Vinnicombe 1972: 195). Daneben war diese Spezies in Übergangsritualen wie weiblichen und männlichen Initiationsriten, Heirat und dem Trance-Tanz selbst zu finden. Dieser Elenantilopen-Symbolismus erkläre auch, warum dieses Tier zu den prozentual am häufigsten und oft auch am sorgfältigsten dargestellten Motiven in vielen Regionen zählt (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 120).

Auf der Grundlage dieser ethnographischen Beweisführung war es Lewis-Williams somit möglich, eine Interpretation der Malereien in den südöstlichen Drakensbergen im Rahmen von schamanischen Aktivitäten vorzunehmen und zu belegen. Eine Konsolidierung dieser Schlussfolgerungen sollten im weiteren Verlauf seiner Forschungen neuropsychologische Erkenntnisse liefern.

### 3.2.2 Neuropsychologie

Während mit Hilfe ethnographischer Analogien relativ stichhaltige Interpretationen für einen großen Teil der gegenständlichen Darstellungen der Felskunst erzielt werden konnten, scheiterte die Forschung an der Identifikation geometrischer Motive.<sup>23</sup> Neue Erkenntnisse dazu sollten Ergebnisse neuropsychologischer Forschungen bringen. Diese hatten im Verlauf des 20. Jahrhunderts wichtige Einblicke in die Funktion des menschlichen Nervensystems geliefert. Basierend auf den systematischen Analysen leuchtender, geometrischer, visueller Wahrnehmungen (so genannte „entoptische Phänomene“) konstatierten Wissenschaftler, dass diese keineswegs formlos waren, sondern durchaus Muster, die Gestalt annehmen konnten (Lewis-Williams & Dowson 1988: 202, Lewis-Williams 2001: 332ff).<sup>24</sup> In den Kontext der südafrikanischen Felskunst wurden die aus dem neuropsychologischem Wissenschaftszweig abgeleiteten Muster jedoch erstmals durch Thackeray et al. (1981) gestellt.

Auf der Grundlage der mit Hilfe der Neuropsychologie gewonnenen Erkenntnisse, vor allem aber durch die Anregung Thackerays et al., entwarfen Lewis-Williams & Dowson (1988) ein Schema, das zur Systematisierung verschiedener Felskunst-Motive, in erster Linie aber geometrischer Muster, dienen sollte. Eine Grundannahme war dabei, dass entoptische Phänomene, die durch bestimmte Bewusstseinszustände hervorgerufen werden, eine gewisse Komplexität und Diversität aufweisen. Da sie aber dem menschlichen Nervensystem entstammen, welches universell ist, können sie nur eine begrenzte Vielfalt an geometrischen Formen (maximal fünfzehn) annehmen. Die Autoren unterschieden dabei entoptische Phänomene von Halluzinationen. Erstere, sowohl Phosphene als auch Formkonstanten, entstammen dem menschlichen Auge und sind durch geometrische, visuelle Wahrnehmungen definiert. Halluzinationen hingegen lassen sich nicht aus dem Sehzentrum ableiten und rufen komplexere, bildliche Visionen hervor (Lewis-Williams & Dowson 1988: 202).

Auf Basis der Universalität und Antiquität dieser Verhaltensweisen präsentierten Lewis-Williams & Dowson ein Modell, das unabhängig von der Art der Induktion (sei es durch Drogen, audiovisuelle oder rhythmische Stimulationen, Meditation, Schizophrenie oder sogar

---

<sup>23</sup> Als geometrische Darstellungen gelten Motive, die keine gegenständlichen Objekte bzw. Dinge aus der Natur darstellen. Sie treten in überwiegender Mehrheit unter den Gravierungen auf, während sie innerhalb der Malereien oftmals in Koexistenz mit gegenständlichen Motiven zu finden sind.

<sup>24</sup> Zu den wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen auf dem Gebiet der Neuropsychologie siehe Lewis-Williams & Dowson 1988: 202.

Migräne) eine dreistufige Sequenz erkennen ließ.<sup>25</sup> Die erste Stufe ist dabei allein durch entoptische Phänomene charakterisiert, die in geometrischen Grundformen als Gitter, parallelen, Punkte und Tupfen, Zickzacks, ineinander geschachtelte kettenförmige Bögen und Spiralen auftreten. Diese können in Kombination miteinander vorkommen sowie als pulsierend, schimmernd, rotierend und expandierend wahrgenommen werden. Während der zweiten Phase wird versucht diesen Formen einen Sinn zu geben. Abhängig von der jeweiligen Disposition einer Person werden diese unbewusst in vertraute Objekte (so genannte „construals“) umgewandelt. Diese beinhalten sowohl geometrische als auch gegenständliche Elemente. Während des Übergangs zur dritten Stufe tritt man in eine Art Strudel oder Wirbel ein. Wenig später werden entoptische Phänomene in bildliche Darstellungen, d. h. in vollendete Halluzinationen umgeformt. Gleichzeitig wird die eigene körperliche Wahrnehmung alterniert: dies kann von einer Beobachtung zusätzlicher Gliedmaßen bis hin zu einer kompletten Transformation in ein bestimmtes Tier führen. Die geometrischen Motive aus der ersten Stufe der Trance sind meist nur noch in Kombination mit bildlichen Darstellungen zu finden. Dennoch muss der genaue Ablauf nicht explizit diesem Schema entsprechen; einzelne Phasen können komplett entfallen (Lewis-Williams & Dowson 1988: 202ff, <sup>2</sup>1999: 60ff, Lewis-Williams 2001: 336ff). Die Bildsymbolik aller drei Stufen als Ergebnis von veränderten Bewusstseinszuständen spiegelt sich laut Lewis-Williams in der Felskunst des südlichen Afrika wider (Lewis-Williams 2001: 341). Mit Hilfe des neuropsychologischen Modells konnten somit Darstellungen identifiziert werden, die anhand von ethnographischem Material allein nicht erklärbar waren.

Dennoch haben diese Erklärungsversuche einen beträchtlichen Nachteil: Zwar lassen sich Aussagen hinsichtlich des Ursprunges bestimmter Motive treffen, jedoch dient Neuropsychologie nicht primär der Interpretation von Darstellungen (Lewis-Williams & Dowson 1994: 216). Aus diesem Grund ist eine Verbindung zwischen Ethnographie und neuropsychologischen Ergebnissen für eine Deutung der Felskunst unumgänglich. „In the first place neuropsychological research explains the forms of certain depictions, and, secondly, the meanings of some of these depictions can be established from directly relevant ethnography“ (Lewis-Williams & Dowson 1988: 201).

Doch selbst mit Hilfe ethnographischer Quellen lässt sich beispielsweise die Bedeutung der geometrischen Motive nicht erklären. Zwar repräsentieren sie, laut Lewis-Williams, entoptische Phänomene der ersten Trance-Stufe, Unklarheit herrscht aber dennoch darüber, welche Vorstellungen die Künstler mit deren Darstellung tatsächlich verbanden. Hinzu kommt, dass nicht jedes abstrakte Motiv seinen Ursprung im optischen Nervensystem hat, denn die begrenzte Vielfalt entoptischer Phänomene deckt bei weitem nicht alle geometrischen Darstellungen ab. Bei den so genannten „construals“ der zweiten Phase verhält es sich dagegen genau umgekehrt, da man hier sehr wohl in der Lage ist gewisse Bedeutungen herauszulesen. So gelten Bienenkörbe aus ineinander geschachtelten U-Formen beispielsweise als Kraftsymbole von San-Schamanen (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 63). Dennoch sind diese Motive kaum oder nur sehr schwer zu erkennen. Dies sei vor allen Dingen auf die Tatsache zurückzuführen, dass die ursprünglichen entoptischen Phänomene sich so gründlich mit bildlichen Darstellungen vermischen, dass sie nicht länger als solche zu identifizieren sind (Lewis-Williams & Blundell 1998: 341). Eindeutige Interpretationen aus der Beziehung zwischen Ethnographie und Neuropsychologie lassen sich dagegen für die dritte Stufe der Trance feststellen. So identifizierten Lewis-Williams & Dowson menschliche

<sup>25</sup> Da visuelle Wahrnehmungen dem menschlichen Nervensystem entstammen, werden sie auch von allen Kulturen wahrgenommen. Zudem wird angenommen, dass alle Säugetiere aufgrund eines ähnlichen Nervensystems halluzinieren können (Lewis-Williams & Dowson 1988: 202, Lewis-Williams 2001: 336).

Figuren mit tierischen Merkmalen als so genannte „Therianthropen“.<sup>26</sup> Langgezogene Körper, wie sie sich zum Teil in der Kunst finden, lassen sich ebenfalls mit Hilfe von neuropsychologischen Erkenntnissen interpretieren. Gleichzeitig geht auch das Gefühl des Dünnerwerdens, ebenso wie Halluzinationen von zusätzlichen Gliedern (Polymelie), mit veränderten Bewusstseinszuständen während der Trance einher (Lewis-Williams & Dowson<sup>2</sup>1999: 68ff).

Basierend auf der durch neuropsychologische Erkenntnisse zusätzlich verdeutlichten Universalität von Wahrnehmungen und damit assoziierten Metaphern, die sich in der Felskunst widerspiegeln, schlussfolgerte Lewis-Williams, dass „both paintings and engravings were closely associated with the activities of Bushman medicine people, or shamans“ (Lewis-Williams & Dowson<sup>2</sup>1999: 30, vgl. auch Lewis-Williams & Dowson 1994: 211, Lewis-Williams 2001: 341). Mit der Verbindung historischer und naturwissenschaftlicher Erkenntnisse war es Lewis-Williams somit möglich folgende Grundannahme zu untermauern: „Whatever other ‘meaning’ were encoded in the art, it was essentially associated with Bushman shamanism“ (Lewis-Williams & Dowson 1994: 210).

### 3.2.3 Das Konzept des pan-San kognitiven Systems

Die Analysen ethnographischer Quellen zu den modernen !Kung der Kalahari, den /Xam Südafrikas und, wenn auch nur fragmentarisch, Orpens Informanten Qing aus den Malutibergen in Lesotho zeigten erstaunliche Übereinstimmungen in den Glaubensstrukturen dieser, sowohl zeitlich als auch geographisch, deutlich voneinander getrennten Gruppen. Jene, wenn auch nicht vollständige Uniformität des Glaubens sei, so Lewis-Williams, vor allem auf die Tatsache der egalitären Gesellschaftsstruktur der San zurückzuführen, in der die Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen fließend waren. Die fundamentalen Konzepte ihrer Religion wurden somit durch reziproke Beziehungen zwischen einzelnen Lagern verbreitet (Lewis-Williams & Dowson<sup>2</sup>1999:12).<sup>27</sup>

Eine weitere Implikation dieses schamanischen Glaubenskonzeptes war die Annahme, dass, unabhängig von Differenzen zwischen Malereien und Gravierungen, beide Kunstformen Ausdruck eines singulären kognitiven Systems der Buschleute seien (Lewis-Williams 1982: 438, 1983: 31). Dieses pan-San-Glaubenssystem wurde später jedoch von Lewis-Williams & Dowson zugunsten eines „subkontinentalen kognitiven Sets“ revidiert. Schamanen der Buschleute, die sich beispielsweise als Regenmacher bei ihren bantusprachigen Nachbarn verdingten, waren in der Lage, ihre eigenen religiösen Vorstellungen in diese Gesellschaften einzubringen. Sich entwickelnde soziale Beziehungen zwischen San, Khoekhoen und Bantu und die symbolische Arbeit von Schamanen führten somit zumindest teilweise zu gleichartigen religiösen und rituellen Strukturen zwischen diesen Gruppen: „these constitute a subcontinental cognitive set (rather than ‘system’) that was variously expressed in different regions at different times by different ethnic groups“ (Lewis-Williams & Dowson 1994: 220). Nach Ansicht Dowsons impliziere dies aber keineswegs, dass Bantu-Sprecher nicht schon vor dem Kontakt mit verschiedenen San-Gruppen Kenntnis von veränderten Bewusstseinszuständen als Teil dieser „subcontinental belief structures“ (Dowson 1994: 6)

<sup>26</sup> Therianthropen lassen sich in der Kunst von anderen Schamanen dahingehend unterscheiden, dass letztere oftmals Kappen aus Tierhäuten tragen, die gewöhnlich auf deren Kopf sitzen. Bei Therianthropen entspricht hingegen meist der gesamte Kopf der einer Antilope (seltener auch anderen Tieren). Oftmals sind auch die Füße in Form von Hufen dargestellt (Lewis-Williams & Dowson<sup>2</sup>1999: 100).

<sup>27</sup> Bereits Bleek hatte vermutet, dass trotz der Unterschiede zwischen den Mythen seiner Xam-Informanten und denen von Orpens Informant Qing bei beiden Überlieferungen die Schöpferkreatur /Kaggen als zentrale Figur vertreten ist. Seiner Ansicht nach aber sei es durchaus möglich, dass „most of these myths are a common property of the Bushmen of Western Bushmanland, as well as of those of the Malutis“ (Anmerkungen von Bleek in Orpen 1874: 11).

besessen hätten. Dies sei somit erst die Grundlage gewesen, dass eigene Glaubensvorstellungen der San in jenen Gesellschaften greifen konnten. Damit wurde das Spektrum einer schamanischen Sinnbedeutung von Felskunst zunächst auch auf andere Gesellschaften erweitert. Diese Annahmen wurden in der Vergangenheit jedoch zum Teil weniger strikt verfolgt, indem den Felskunsttraditionen von Pastoralisten und Agropastoralisten auch andere nicht-schamanische Funktionsbereiche eingeräumt wurden (vgl. Prins & Hall 1994, Maggs 1995, Deacon 2002, Ouzman 2002).

### 3.3 Kritik am schamanischen Modell

Die in den vorangegangenen Abschnitten dargestellte, von Lewis-Williams propagierte Interpretation von Felskunst mit San-Schamanismus bildete das Fundament für zahlreiche nachfolgende Forschungen und Interpretationen. Verschiedene Wissenschaftler im südlichen Afrika schlossen sich der Grundhaltung an, dass die Felskunst der Buschleute mit verschiedenartigen schamanischen Glauben und Ritualen verbunden sei und richteten ihre Interpretationen nach dieser Hypothese aus. Ende der 1980er Jahre kam jedoch erste Kritik zu diesem Ansatz auf. Bei der Auswertung des Datenmaterials der Malereien im Brandberg (Namibia) verfolgte der deutsche Wissenschaftler Lenssen-Erz (1989, 1998, 2001; vgl. auch Lenssen-Erz & Erz 2000) in Ermangelung einer geeigneten Ethnographie für diese Region einen verstärkt strukturalistischen Ansatz. Auf der Grundlage eines textlichen Modells wurden einzelne Elemente der Felskunst aufgeschlüsselt und anschließend in einen größeren interpretativen Zusammenhang gestellt. Dadurch war es möglich Motive in „abstrakten Strukturbegriffen anstatt in assoziativen ad-hoc-Interpretationen“ zu bewerten (Lenssen-Erz 1998: 332). Auf Basis dieser textuellen Felsbildarchäologie konnte geschlussfolgert werden, dass die Malereien des Brandbergs keine Trance-Erfahrungen von Wildbeutergesellschaften widerspiegelten, sondern primär zur Stabilisierung des sozialen Systems in Krisensituationen dienten (ebd.: 334f).

In einer sich daraus entwickelnden Debatte über die Gültigkeit empirischer, strukturalistischer Ansätze kritisierte Lewis-Williams (1990), dass mit deren Anwendung bestimmte Metaphern nicht erkannt werden.<sup>28</sup> Lewis-Williams übersieht dabei aber, dass für sein Untersuchungsgebiet in den Drakensbergen, aufgrund einer relativ lang andauernden Tradition (bis Ende des 19. Jh.), ausreichend ethnographische Vergleichsmaterialien herangezogen werden können. Für Namibia hingegen lässt sich eine solche Parallelisierung nicht vollziehen. Die Hauptphase der Produktion von Felskunst fand hier vor 2000 bis 4000 Jahren statt (Lenssen-Erz & Erz 1997: 73, Kuper 1996: 31). Diese zeitliche, aber auch räumliche Trennung gegenüber der südafrikanischen Felskunsttradition zeigt deutlich die Schwachstellen eines ethnographischen Ansatzes (Lenssen-Erz 1994: 173). Aufgrund dieser Tatsachen plädiert Lenssen-Erz für eine Verbindung textueller, empirischer Ansätze mit ethnographischem Material. Empirische Studien könnten dabei einem „hermeneutischen Zirkel“, hervorgerufen durch hypothetische ethnographische Interpretationen, hilfreich entgegenwirken (ebd.: 171, 195).

Auch Peter Garlake (1995) kritisiert die direkte Übertragung von Lewis-Williams' Ergebnissen auf die simbabwischen Malereien, die, ähnlich wie in Namibia, eine zeitliche und räumliche Entfernung zu den Piktogrammen der Drakensberge aufweisen. Gleichzeitig enthält die Kunst in Simbabwe Darstellungen, die keinerlei Äquivalente zur südafrikanischen Felskunsttradition besitzen. Garlake betrachtet diese Malereien daher nicht als vorrangig

<sup>28</sup> Lewis-Williams, J. David: „Documentation, analysis, and interpretation: dilemmas in rock art research. A review of the rock paintings of the Upper Brandberg, Part I: Amis Gorge, by H. Pager (1989)“, in: *South African Archaeological Bulletin* 45, 1990, 126-136, zitiert in Conkey 2001: 285.

schamanisch, sondern eher als verwurzelt in ökonomischen, sozialen und spirituellen Werten, aber auch als Ausdruck des alltäglichen Lebens. Trotz dieser Tatsachen nimmt Garlake an, dass beide Traditionen Ausdruck eines kognitiven System der San sind (Garlake 1995: 43), ein Punkt, den Lewis-Williams in einer späteren Rezension von Garlakes Publikation aufgreift (Lewis-Williams 1997: 129). Hauptkritikpunkt von Lewis-Williams ist, dass Garlake, trotz seiner ablehnenden Haltung gegenüber einem direkten Vergleich, die Analyse seiner Motive letztendlich dennoch in einen schamanischen Kontext stellt. „Contrary to his [Garlake’s] assertion that Zimbabwean art is not concerned primarily with shamanism, much of it evidently is“ (ebd.). Ein weiterer Kritikpunkt Garlakes und anderer Befürworter differenzierter Betrachtungsweisen von Felskunst besteht darin, dass mit der Isolation individueller Darstellungen von ihrem ursprünglichen Kontext und deren Korrelierung mit einzelnen Elementen im Glauben der Buschleute eine Art „ethnographic snap“ gespielt werden würde, was jedoch so nicht tragbar sei (Garlake 2001: 645f).

Auch die südafrikanische Forscherin Anne Solomon steht der von Lewis-Williams verfolgten Interpretation von Felskunst hinsichtlich der Zentralität von Trance-Erfahrungen kritisch gegenüber. Ihrer Ansicht nach sind die von Lewis-Williams als „Tod“ und „Unterwasser“ interpretierten Metaphern nicht prinzipiell gleichbedeutend mit dem scheinbaren Sterben während des Eintritts in einen tranceartigen Zustand. Sie interpretiert die ethnographischen Quellen nicht metaphorisch, sondern in einem mythologischen Kontext, wodurch ihrer Meinung nach vielmehr ein realer Tod angedeutet wird. Unter diesem Gesichtspunkt verkörpern Therianthropen nicht primär Schamanen, sondern eher Geister von Verstorbenen. Ebenso sollte die Elenantilope eher hinsichtlich ihrer rituellen und mythologischen Bedeutung interpretiert werden, als ausschließlich im Zusammenhang mit deren Trance-Symbolismus (Solomon 1997a: 8ff). Solomons Kritik wendet sich dabei in erster Linie gegen die Annahme universell verwurzelter Strukturen, die durch das schamanische Modell impliziert werden: „The notion of universally experienced, hallucinatory *form constants* and the like are essentially structuralist in affiliation, and have implications for the modes of argumentation employed“ (ebd.: 10). Neben der Signifikanz der mythologischen Komponente verweist Solomon auch auf den Aspekt von Gender bei der Interpretation von Felskunst. So wird beispielsweise die von Lewis-Williams beschriebene veränderte körperliche Wahrnehmung während der Trance durch geschlechtsspezifische Normen bestimmt. Weiblichkeit wird in ethnographischen Überlieferungen mit Begrifflichkeiten wie „rund“, „breit“ und „kurz“ zum Ausdruck gebracht, Männlichkeit dagegen mit Ausdrücken wie „groß“ und „schlank“ assoziiert (Solomon 1992: 302). Gleichzeitig unterstreicht Solomon, dass Regen, durch die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Regentieren, ebenfalls in Geschlechts-Begriffen definiert wurde. In ihrer Interpretation so genannter „mythischer Frauen“ hebt sich der Aspekt eines weiblichen Symbolismus besonders hervor. Diese Figuren, deren wichtigstes Merkmal die genitale Emission ist, stehen meist in Verbindung mit Tierdarstellungen, welche in den Schöpfungsmythen zu finden sind. Neben Schamanismus und mythologischen Zusammenhängen wird hier der Bezug zu Gender und Weiblichkeit besonders deutlich (Solomon 1994).

Kritisch steht auch Mathias Guenther (1994) einer durch die schamanische Hypothese implizierten Uniformität von Kunst, Mythen und Ritualen gegenüber. Seiner Ansicht nach sei die Kosmologie der Buschleute zu heterogen, als dass sie in die Standardisierung passe, die ihr das Trance-Paradigma zuschreibt. Anhand eigener Auswertungen von ethnographischem Material bemerkt Guenther, dass in der Interpretation von Malereien und Mythen vielfach ein reziprokes Verfahren angewandt wird. Daher sei es „unwarranted to read myths as coded tales about shamans and to inject into myths such trance metaphors as have been identified in art“ (Guenther 1994: 268). Eine allein auf Trance aufbauende Interpretation negiere die Präsenz

anderer Motive, mit deren Schaffung beispielsweise ein rein erzählender oder darstellender Charakter intendiert wurde.

Trotz aller Kritiken gab und gibt es bis heute kein Modell, welches allgemein so akzeptiert worden wäre, dass es als Ablösung der Schamanismus-Theorie gelten könnte. Gleichzeitig müssen die Übereinstimmungen zwischen Bildmaterial und Trance-Erfahrungen, die die schamanische Hypothese impliziert, nicht zwingend durch andere Ansätze in Frage gestellt werden. Vielmehr können multiple Perspektiven als zusätzliche Interpretationsmöglichkeiten dienen, die durch die Erschließung anderer Aspekte in der Lage sind, ein umfangreiches und verschiedenartiges Spektrum an Hypothesen zu eröffnen. Grundsätzlich sind alle Beschreibungen und Erklärungen jedoch nur Konstrukte, die durch eine mehr oder weniger überzeugende Beweisführung gestützt werden können.

Die erwähnten Kritikpunkte und neuen Konzeptionen hatten zur Folge, dass Lewis-Williams einen primär durch die Trance-Hypothese definierten schamanischen Diskurs für facettenreichere Analysen als zu einschränkend betrachtete. Er verwies darauf, dass die Bezeichnung „schamanische Erklärung“ weitaus komplexer sei als bisher angenommen. Schamanische Aktivitäten seien nicht nur durch eine Trance-Hypothese allein definiert, wodurch andere Assoziationen, die augenscheinlich zunächst nichts mit Schamanismus zu tun haben, stärkere Beachtung finden müssten (Lewis-Williams & Dowson 1994: 212ff). „Broadly speaking, San rock art comprises a range of motifs which are referable to one or other aspect of San shamanism, though not exclusively to explicitly shamanic values“ (Lewis-Williams 1995: 144).

Lewis-Williams hatte damit zunächst Zugeständnisse hinsichtlich einer zu einschränkenden Verwendung seiner Interpretation getätigt. Dennoch revidierte er dabei nicht seine grundlegende Annahme, dass der Großteil der Felskunst im südlichen Afrika Ausdruck primär schamanischer Glaubensvorstellungen sei; eine Grundhaltung, die auch in späteren Publikationen explizite Erwähnung findet: „Today virtually all researchers accept the central role of shamanism in rock art“ (Lewis-Williams & Blundell 1998: 23). „Without doubt the evidence now points unequivocally to shamanism as one of the principal, probably the principal, contexts in which rock art was made“ (Lewis-Williams 2001: 347).

## 4 Malereien und Gravierungen im Blickpunkt einer komparativen Analyse

Der im vorangegangenen Kapitel vorgestellte schamanische Diskurs, konzentriert sich in erster Linie auf die Interpretation von Malereien. Hauptursache für die Unterrepräsentanz von Gravierungen ist vermutlich, dass Darstellungen und Inhalt dieser Technik für viele Forscher weniger interessant sind, als die der komplexeren und facettenreicheren, aber auch visuell attraktiveren Malereien (Dowson & Lewis-Williams 1994: 2ff).

Bei den wenigen Deutungsversuchen von Gravierungen wird zudem oftmals von vornherein ein interpretatorischer Ansatz gesucht, der in den Kontext des Schamanismus-Diskurses passt. Dadurch wurden interpretative Aussagen, die für Piktogramme angenommen wurden, generell auch als für Petroglyphen als gültig betrachtet (vgl. u.a. Lewis-Williams 1983: 31, Deacon 1988, 1994: 252 Morris 1988: 113, Yates et al. 1990: 37, Dowson 1992, Lewis-Williams & Dowson 1994: 211, <sup>2</sup>1999: 30, Ouzman 1995, 1996, 2001, Lewis-Williams & Blundell 1998: 74, Garlake 2001: 655, 2002: 30). Obwohl bereits Lenssen-Erz & Erz die maßgeblichen Unterschiede zwischen Malereien und Gravierungen verdeutlicht und darauf hingewiesen haben, dass dadurch eine getrennte Betrachtung nahe gelegt werden kann (Lenssen-Erz & Erz 1997: 77), existiert bislang keine Publikation, in denen diese Gegensätze umfassend herausgearbeitet und interpretiert worden wären. Diese Tatsache deckt sich mit der Beobachtung, dass nur wenige Forscher in den Unterschieden zwischen beiden Felskunstformen auch einen möglichen Bedeutungsunterschied sehen.

Im folgenden Kapitel sollen daher beide Symbolsysteme vor allem auf Basis ihrer topographischen und quantitativen Kriterien untersucht werden. Zusätzlich werden altersbestimmende Daten und in begrenzter Form auch stilistische Eigenheiten als weitere analytische Merkmale herangezogen. Diese Analysen sollen später der Klärung der Frage dienen, ob Übereinstimmungen zwischen Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika tatsächlich so signifikant sind, dass sie eine angenommene kulturelle und funktionale Einheit rechtfertigen oder ob die bestehenden Unterschiede nicht vielmehr eine getrennte Betrachtungsweise beider Traditionen nahe legen.

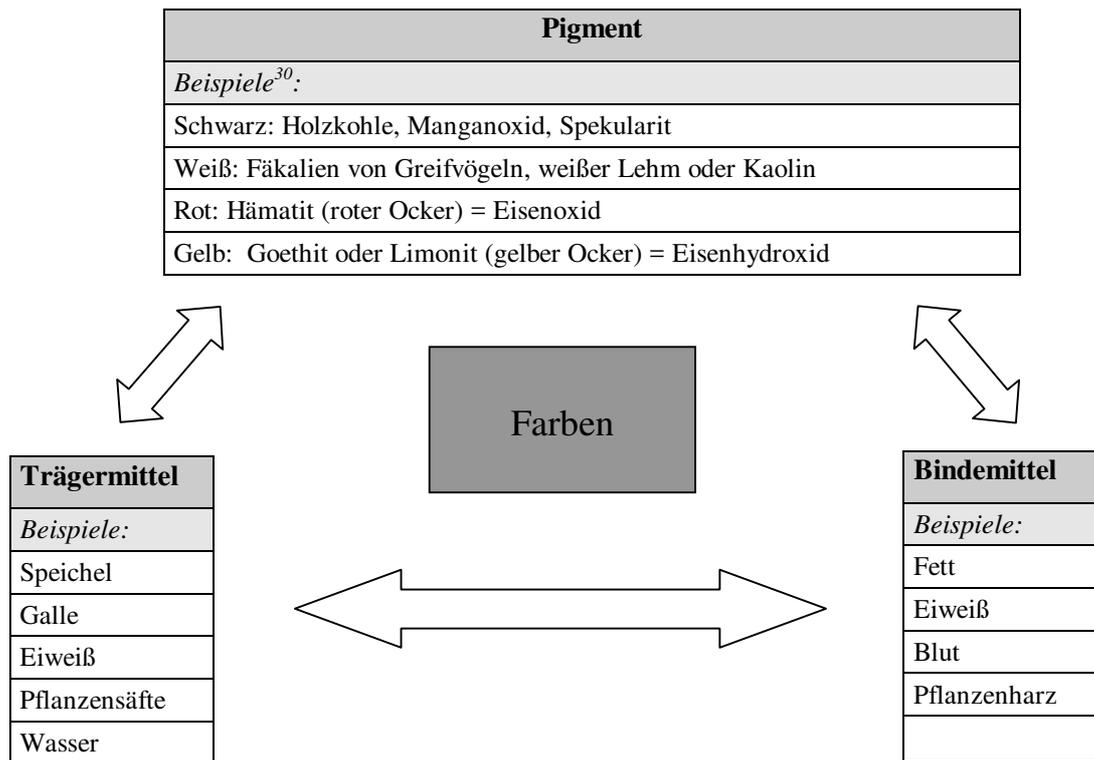
### 4.1 Eine qualitative Untersuchung zu Malereien und Gravierungen: technische und stilistische Eigenheiten

#### 4.1.1 Überblick zu Technik und Herstellung von Malereien und Gravierungen

##### 4.1.1.1 Malereien

Eine der evidentesten Differenzen zwischen Malereien und Gravierungen ist die Verwendung von Farben für erstere. Die für die Herstellung von Piktogrammen benutzten organischen und anorganischen Stoffe reflektieren in der Regel deren natürliches Vorkommen. So wurden verschiedenartige Minerale mit Stoffen, die als geeignete Träger- und Bindemittel fungierten, vermischt, um eine möglichst hohe Festigkeit und Haltbarkeit der Malereien zu gewährleisten. Gestützt auf wissenschaftliche Analysen und experimentelle Archäologien ergeben sich folgende Hauptinhaltsstoffe, die für die Farbherstellung verwendet wurden.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Aufgrund des relativ hohen zeitlichen, aber auch finanziellen Aufwandes zur Feststellung der Inhaltsstoffe von Malereien existieren bislang nur wenige Daten, die Auskunft über die exakte inhaltliche Zusammensetzung der verwendeten Farben geben könnten (Rowe 2001b). Experimentelle Versuche bieten deshalb einen einfacheren Weg zur Analyse der verschiedenen Farbbestandteile. Dabei ist jedoch eine gewisse Subjektivität nicht auszuschließen.



**Abb. 2** Die Inhaltsstoffe der verschiedenen Farben

Quelle: Bassett 2001: 25

Rot und Gelb sind Farbstoffe, die aus natürlichen Ockervorkommen gewonnen werden und dadurch eine sehr breite Palette an Tönen und Färbungen bieten können. Ocker oder Mahlsteine, an denen sich Reste dieses Pigments finden, konnten relativ häufig in archäologischen Überresten nachgewiesen werden (Rudner 1982: 233ff). Eine Sonderform des rötlichen Eisenoxides ist Spekularit, einem mit Muskovit (Kali-Tonerdeglimmer) durchsetztem Mineral, das sich durch seine glänzende Oberfläche auszeichnet und auch für schwarzen Farbstoff Verwendung findet. Die tatsächliche Haltbarkeit der einzelnen Farben wird dabei stets durch deren natürliche Pigmente und deren mehr oder weniger optimale chemische Bindung mit den jeweiligen Träger- und Bindemitteln determiniert. Weiß ist dabei eines der am schnellsten vergänglichen Materialien. Im Gegensatz dazu ist das Hämatit oder Eisenoxid der roten Farbe äußerst resistent und in vielen Fällen der einzige noch verbleibende und sichtbare Farbstoff an zahlreichen Fundstellen mit Malereien (ebd.: 26).

Weitgehende Unklarheit herrscht dagegen über die Gerätschaften, die zur Herstellung und Aufbewahrung der verschiedenen Farben verwendet wurden. Nur vereinzelt wurden Malsteine oder Behältnisse, an denen sich Überreste von Ocker befanden, gefunden. Vermutlich bestand die überwiegende Mehrheit der Materialien aus organischen und somit leicht vergänglichen Stoffen, wodurch sie im archäologischen Befund nicht mehr nachzuweisen sind. Auch hier wurden wieder experimentelle Untersuchungen mit Hilfe der in der Natur vorhandenen Rohstoffe durchgeführt. Je nach Intensität des Farbauftrages und der angestrebten Breite von Linien wurden auch verschiedenartige Pinsel genutzt. So fand Bassett in Experimenten beispielsweise heraus, dass für einen flächigen Farbauftrag die Nacken- oder Schwanzhaare verschiedener größerer Säugetiere ideal geeignet sind. Dünne Striche für detailliertere Zeichnungen wurden dagegen wahrscheinlich mit den feinen Rückenhaaren kleinerer Lebewesen erzielt (ebd.: 30).

<sup>30</sup> Diese Beispiele entsprechen den am häufigsten analytisch und experimentell nachweisbaren Stoffen.

Farbtechnisch treten drei verschiedene Arten dieser Feinlinienmalereien in Erscheinung. Zum einen begegnen oft monochrome Bilder, bei denen lediglich der Umriss eines Motivs gezeichnet worden ist. Seltener dagegen wurde diese Silhouette mit einzelnen Linien in derselben Farbe ausgefüllt. Eine zweite Art der Feinlinienmalerei sind komplett kolorierte Motive, die am häufigsten zu finden sind. Hinzu kommen bichrome Bilder und solche, die mit mindestens drei Farben kontrastiert wurden (Polychromie). Eine Besonderheit letzterer bilden die so genannten schattierten polychromen Abbildungen, die sich jedoch ausschließlich in den Drakensbergregionen von Lesotho und Südafrika finden. Dabei verschmelzen in besonders eindrucksvoller Weise mehrere Farben so miteinander, dass damit Effekte von Tiefe und Schatten erzielt werden konnten (Deacon 2002). Unabhängig von der Ausführung der Malereien zeichnet sich im überregionalen Kontext Rot als dominierende Farbe ab. Dies ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die weit verbreiteten natürlichen Vorkommen der zur Herstellung dieses Pigmentes benötigten Eisenoxide sowie deren wesentlich bessere Haltbarkeit gegenüber weißen oder schwarzen Tönen zurückzuführen.

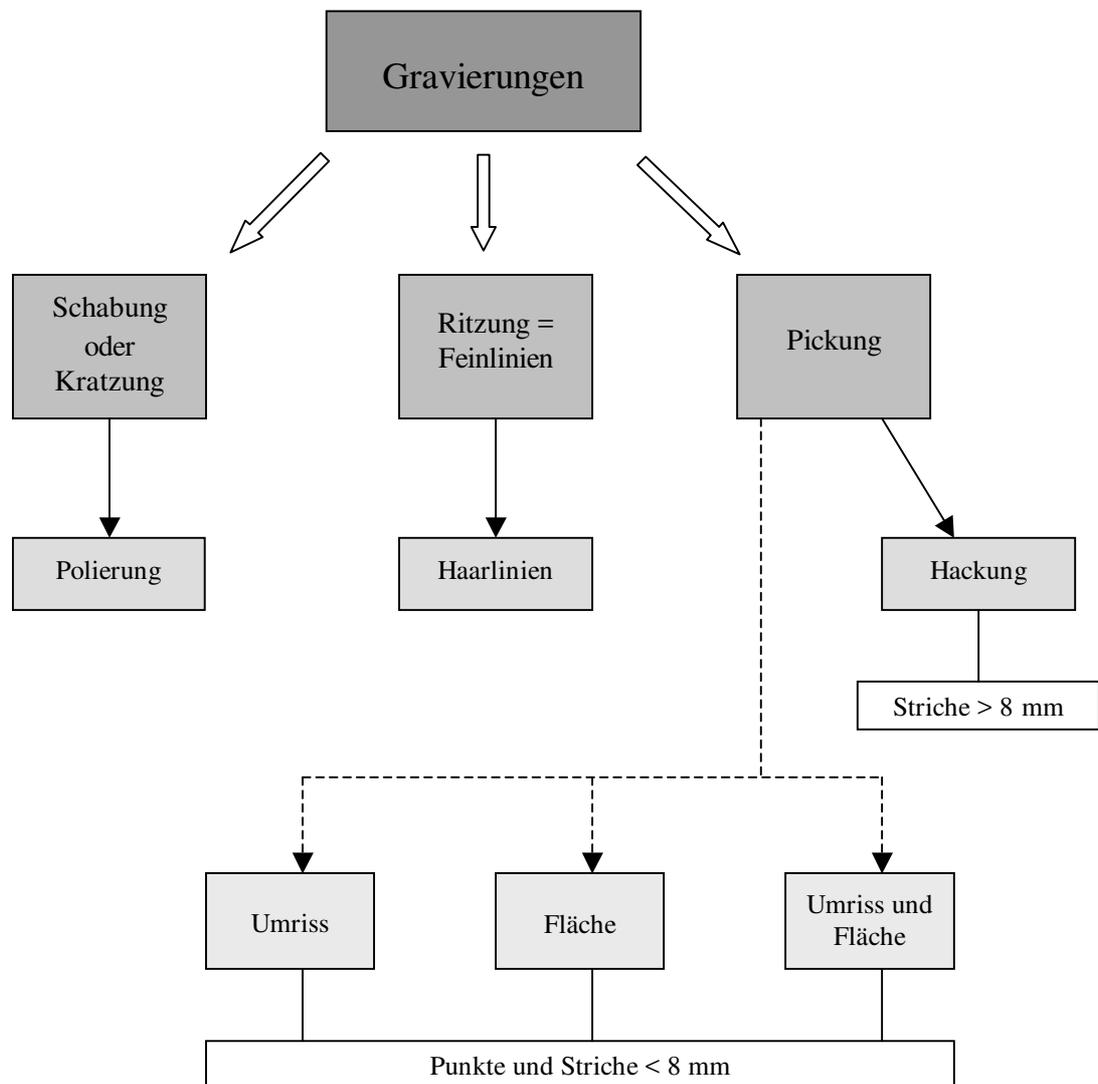
#### 4.1.1.2 Gravierungen

Die Technik des Gravierens steht für die Art künstlerischen Gestaltens, die die Oberfläche eines Steines mehr oder weniger tief verletzt (Fock 1979: 18). Je nach Art der Ausführung ergeben sich dabei drei wesentliche Kategorien: Schabungen oder Kratzungen, Ritzungen und Pickungen (vgl. Abb. 3).

Bei geschabten oder gekratzten Gravierungen wurden Linien in einem minimal möglichen Abstand nebeneinander gesetzt, um eine flächige Ausarbeitung des jeweiligen Motivs zu erreichen. Dabei wurde verhältnismäßig oberflächlich gearbeitet, indem nur die relativ dünn ausgeprägte Patina abgeschabt wurde. Teilweise sind diese Art von Gravierungen auch poliert worden. Jedoch heben sie sich meist nur in geringem Maße von der übrigen Gestalt des Felsens ab, was ihre Identifikation erschwert.

Geritzte Petroglyphen sind im Gegensatz dazu weitaus tiefer in den Stein eingearbeitet. Die gut erkennbaren einzelnen Linien bilden besonders feine, fließende und naturalistische Darstellungen. Eine Besonderheit dieser Feinliniengravierungen sind solche, die durch sehr dünne Striche, meist von weniger als einem Millimeter Breite repräsentiert sind. Diese so genannten „Haarlinien“ sind überwiegend in Umrisslinien ausgeführt und nur gelegentlich finden sich Innenzeichnungen.

Die am häufigsten verbreitete Technik ist jedoch die Pickung, bei der Nuancen in Form von feinen bis groben Punkten oder Strichen, sowohl in Umriss als auch flächig, herausgearbeitet wurden. Die Differenzierung dieser Petroglyphen ist auf deren unterschiedliche Herstellungsweise zurückzuführen, bei der Einkerbungen durch eine vertikale Schlagrichtung in mehr oder weniger großen Abständen nebeneinander platziert wurden. Dabei konnten Akzente gesetzt werden, indem die Silhouette nur teilweise ausgearbeitet wurde. Neben Gravierungen, die aus besonders fein gepickten Löchern bestehen, finden sich auch besonders grob und unregelmäßig ausgeführte Fälle, die auch als „gehackte Gravierungen“ bezeichnet werden. Dabei lassen sich Löcher oder Striche erkennen, die aufgrund ihrer Größe von mindestens acht Millimeter vermutlich durch eine schräge Schlagtechnik erzielt worden waren.



**Abb. 3** Klassifikation der Gravierungstechniken

Quelle: Fock 1979: 18

Wie bei den Malereien herrscht auch bei den Gravierungen Unklarheit bezüglich der verwendeten Werkzeuge. Experimente legen aber eine Verwendung von spitzen und harten Steinen (bspw. Quarzit) als Meißel nahe, die entweder ohne Hilfsmittel oder aber mittels eines Hammers aus Holz oder Stein in die zu bearbeitende Oberfläche getrieben wurden. Durch die Verwendung von Steinen ist es jedoch meist unmöglich konkrete Artefakte aus dem archäologischen Fundmaterial als Werkzeuge von Gravierungen zu identifizieren (vgl. Scherz 1970: 6f, Butzer et al. 1979: 1204, Fock 1979: 18ff, Morris 1988: 110f, Lewis-Williams & Blundell: 1998 6f, Solomon 1998a: 24f, Coulson & Campbell 2001: 54f, Garlake 2001: 655).

## 4.1.2 Stilanalysen und deren Aussagemöglichkeiten

### 4.1.2.1 Das Konzept „Stil“

Bevor die stilistischen Eigenheiten von Malereien und Gravierungen näher untersucht werden sollen, muss erörtert werden, was unter dem Begriff „Stil“ zu verstehen ist und wie dieser auf Felskunst übertragen werden kann. Laut Definition verbirgt sich hinter dieser Bezeichnung all das,

was im Hinblick auf Ausdrucksform, Gestaltungsweise charakteristisch, typisch, einmalig ist, bzw. die typische Besonderheit, durch die sich das Kunstschaffen von Völkern bzw. kulturellen Regionen [...], historischen Zeitabschnitten [...], einzelnen Künstlern [...] und die Ausprägungsformen bestimmter Werktypen [...], einzelner Kunstprodukte [...] von anderen unterscheidet. (Brockhaus 2000: 311)

Shapiro (1953) konzeptualisiert Stil als eine Formkonstante, die ein Individuum oder eine Gruppe bzw. eine Epoche innerhalb einer Kultur definiert.<sup>31</sup> Der Bezug zwischen einem spezifischen Stil und einer gegebenen Kultur wird auch von anderen Autoren betont. So vertritt Schaafsma (1985) beispielsweise die Auffassung, dass eine unabhängige Wiederholung formaler Kriterien aufgrund einer nicht einzugrenzenden Möglichkeit an umsetzbaren Formen ausgeschlossen werden kann, wodurch sie stilistische Eigenheiten als kulturell determiniert versteht.<sup>32</sup> Biehl & Gleser bemerken dazu:

Die materielle Kultur einer jeden vorgegebenen Gesellschaft unterliegt unabhängig von ihren Funktionen einer bestimmten Auswahl an formalen Gestaltungen, die als solche nicht 'notwendig' sind, weil sie auch ganz anders gewählt sein könnten. (Biehl & Gleser 2003: 150)

Durch die Zuweisung spezifischer Formen als Ausdruck einer kulturellen Einheit wird Stil gleichzeitig auch auf gegebene räumliche und zeitliche Verhältnisse festgelegt. Stilanalysen dienen also maßgeblich Untersuchungen zur Verbreitung von Gesellschaften sowie deren intra- und interkulturellen Kommunikationen und Interaktionen (Biehl & Gleser 2003: 162ff).

Gleichzeitig stellt sich jedoch die Frage der Übertragbarkeit dieses Stilverhältnisses auf den Kontext von Felskunstforschung (Francis 2001: 234), da viele dieser Annahmen einen kunsthistorischen Ursprung haben (ebd.: 238). Kunstgeschichtlichen Stilanalysen steht im europäischen Kontext jedoch ausreichend historisches bzw. temporäres Material zur Verfügung, das einen direkten Bezug zum kulturellen Hintergrund der Künstler erlaubt. Doch gerade die genaue Kenntnis dieses Hintergrunds ist für viele Forscher der Schlüssel zu einem konkreteren Verständnis von Stil (ebd.: 223). Durch das weitgehende Fehlen ethnographischen Materials im südlichen Afrika, können somit Absichten und Bedeutungen der Stilwahl durch den oder die Künstler nicht erkannt und inkorporiert werden.

Das fehlende Wissen zur Bedeutung von Stilen für die Künstler und deren Gesellschaften selbst hat somit auch Implikationen für die Klassifikation von Felskunst. Ziel einer Klassifikation ist es - basierend auf der Annahme kongruenter formaler Merkmale - Untersuchungen zu stilistischen Variationen innerhalb der materiellen Kultur einer Gesellschaft vorzunehmen (Biehl & Gleser 2003: 149ff). Aufgrund fehlender Erkenntnisse hinsichtlich der Intention der Künstler wird Felskunst jedoch, als Teil dieser materiellen Kultur, in einem Rahmen bewertet, der möglicherweise ursprünglich gar nicht so beabsichtigt worden war (ebd.: 238). Daher unterliegen stilistische Klassifikationen in der Archäologie und im Besonderen in der Felskunst stets einer gewissen Subjektivität.

Hinzu kommt, dass Stileigenheiten als eine der grundlegenden klassifikatorischen Elemente zur Definition von Kulturen nicht auf die essenziell verschiedenartigen Techniken

---

<sup>31</sup> Shapiro, Meyer 1953: „Style“, in: Alfred L. Kroeber (ed.), *Anthropology today: an encyclopaedic inventory* (Chicago: University of Chicago Press), 287-312, zitiert in Francis 2001: 221.

<sup>32</sup> Schaafsma, Polly 1985: „Form, content and function: theory and method in North American rock art studies“, in: Michael B. Schiffer (ed.), *Advances in archaeological method and theory*. Volume 8 (New York: Academic Press), 237-277, zitiert in Francis 2001: 222.

von Malereien und Gravierungen übertragen werden können. Stilistische und formale Kriterien dieser beiden Traditionen werden zum großen Teil, oder zumindest substantiell, durch deren divergierende Technologien und damit verbundenen gestaltungsspezifischen Möglichkeiten determiniert (Solomon 1998a: 32, Chippindale 2001: 260). Die daran gekoppelten stilistischen Unterschiede sind demzufolge so evident, dass sie nicht als primäres Definitionskriterium für die Existenz verschiedener Kulturen herangezogen werden können.<sup>33</sup>

#### 4.1.3 Stilanalysen für Felskunst im südlichen Afrika

Auf Basis solcher Beschränkungen sind gewisse hypothetische Feststellungen unvermeidbar. Abgesehen davon unterscheidet die Forschung heute anhand stilistischer Eigenheiten und inhaltlicher Kriterien hauptsächlich drei verschiedene Felskunsttraditionen für das südliche Afrika. Allen voran steht die der Buschleute, welche gleichzeitig das am besten erforschte künstlerische Schaffen in der Region südlich des Sambesi ist. Dieser Felskunst werden die visuell besonders ansprechenden Feinstrichmalereien und große Teile der verschiedentlich ausgeführten Gravierungen zugerechnet (vgl. u.a. Lewis-Williams & Blundell 1998, Solomon 1998a, Garlake 2001). Als weitere Traditionen gelten die weitaus schematischer ausgeführten und zahlreiche geometrische Motive beinhaltenden Fingermalereien von Khoekhoen-Pastoralisten sowie bantusprachigen Agropastoralisten (vgl. u.a. Deacon 2002, Eastwood et al. 2002: 2f). In einigen Gebieten des südlichen Afrika finden sich auch Finger- oder Handabdrücke, die vermutlich in Verbindung mit Khoekhoen stehen (Hall 1994, Deacon 2002). Die Piktogramme bantusprachiger Farmer, die hauptsächlich in weißer Farbe ausgeführt sind, werden auch als „späte weiße Malerei“ bezeichnet. Bilder in diesem Stil werden als die jüngste Tradition betrachtet, da sie meist Darstellungen von Feinstrich- und anderen Fingermalereien überlagern (Smith & Ouzman 2004: 508). Daneben ordnet man einige Gravierungen bantusprachigen Agropastoralisten und jüngst auch Khoekhoen-Pastoralisten zu (vgl. Maggs 1995, Smith & Ouzman 2004). Neben diesen Haupttraditionen werden, wenn auch in restriktiver Form, Inschriften europäischer Siedler hinzugezählt, die hauptsächlich durch Namen oder Datumsangaben repräsentiert sind (Smith & Ouzman 2004: 502).

Da das Konzept von Stil als Analyse Kriterium für die Existenz und räumliche Ausdehnung verschiedener Kulturen und deren Abgrenzung bzw. Kontakt zueinander nicht auf Malereien und Gravierungen angewandt werden kann, soll es im Folgenden auch nicht darum gehen Unterschiede oder Gemeinsamkeiten im Stil zwischen Malereien und Gravierungen als grundlegenden Analysepunkt heranzuziehen. Vielmehr sollen stilistische Kriterien unter der Maßgabe ergänzender Informationen im Vergleich zwischen beiden Traditionen berücksichtigt werden.

#### 4.1.4 Stilistische Analysen der einzelnen Techniken<sup>34</sup>

##### 4.1.4.1 Malereien

Die Möglichkeiten, die sich aus dem Farbauftrag mit feinen Pinseln ergeben, spiegeln sich auch in der perspektivischen Darstellung der Malereien wider. Die Figuren zeichnen sich durch Einzelheiten wie beispielsweise Kopfputz, Bewaffnung und spezielle Körperformen aus

<sup>33</sup> Aus diesem Grund ist es meiner Ansicht nach auch rein hypothetisch, stilistische Korrelationen zwischen beiden Felskunstformen vorzunehmen, wie dies beispielsweise Willcox (vgl. 1963a: 75) versucht hatte.

<sup>34</sup> In dieser Zusammenstellung sollten nur die grundlegend zu beobachtenden ähnlichen Attribute von Malereien und Gravierungen erläutert werden, da eine regionale Aufschlüsselung der einzelnen Stile über den Rahmen der hier vorliegenden Arbeit hinausgehen würde.

(Scherz 1970: 5). Sie sind keineswegs statisch, sondern zeugen von Energie und Bewegung. Ihre Positionierung reicht von stehend, laufend, sitzend, rennend, fallend bis „fliegend“ (Solomon 1998a: 26). Häufig lässt sich auch Bekleidung in Form von Schurzen oder Umhängen aus Fellen beobachten. Generell finden sich folgende Schemata: Schultern, Ober- und Unterschenkel, Rückenpartie und Hinterteil eines Menschen sind frontal dargestellt, der Kopf dagegen im Profil und meist ohne eigene Züge. Es gibt jedoch auch Figuren, die sich durch individuell gestaltete Gesichtszüge und Körperschmuck oder -bemalung auszeichnen (vgl. Pager 1993: 44/Plate 4.3, Lenssen-Erz & Erz 2000: Abb. 44, 84, 96, Lewis-Williams & Blundell 1998: Abb. auf Seite 19). Bei der Zeichnung tierischer Lebewesen sind Klauen oder Hufe, Ohren und Hörner von vorn, der restliche Körper (einschließlich Kopf und Beinen) von der Seite wiedergegeben. Im Gegensatz zu den meisten menschlichen Motiven zeugen die tierischen Darstellungen von einer Linienführung, die Feinheiten und Details besonders gut zum Ausdruck bringt und die oft auch Gesichtsmarkmal wie Augen und Nüstern hervorhebt. Die relative Merkmalsarmut menschlicher Darstellungen steht dabei in Kontrast zu den überwiegend naturalistischen Repräsentationen von Tieren.

Daneben finden sich zum Teil auch andere Perspektiven, die sich vermutlich aus einer klareren Heraushebung und damit besseren Veranschaulichung einzelner Merkmale ergaben, als die typische Seiten- oder Frontalansicht erlaubt hätte. So werden beispielsweise Rüssel und Stoßzähne von Elefanten oder Frauenbrüste übereinander gesetzt und der Penis stets in einem erigierten Zustand dargestellt (Garlake 2001: 639). Innerhalb der schattierten polychromen Malereien der südöstlichen Drakensberge finden sich gelegentlich auch perspektivische Verkürzungen einzelner Figuren (Willcox 1963a: 75ff).

Aus dieser kurzen Zusammenstellung wird ersichtlich, dass die Feinstrichmalereien der San einer gewissen Standardisierung unterlagen, die sich, abgesehen von regionalen Eigenheiten, bei dieser Tradition im gesamten südlichen Afrika beobachten lässt. Diese formale Repetition zeichnet sich auch in einer Konventionalisierung der Größen der einzelnen Bilder ab. Menschliche Figuren sind durchschnittlich 8-30 cm groß, Tiere nur selten höher als 60 cm (Garlake 2001: 639). Gleichzeitig lässt sich eine gewisse Proportionalität der einzelnen Figuren zum ursprünglichen Subjekt erkennen. So bilden Elefanten, die sich beispielsweise in Komposition mit anderen Tieren befinden, das größte Element dieser Gruppierung (Willcox 1963a: 75).

Mit der Möglichkeit, fein modulierte Pinselstriche auszuführen, unterscheiden sich die Darstellungen der San maßgeblich von den vorrangig mit Fingern oder sehr groben Applikatoren ausgeführten Malereien der Khoekhoen oder Bantu. Diese waren meist monochrom in rot, weiß oder schwarz, selten in zwei Farben ausgeführt und überwiegend kräftig, weniger detailliert sowie oftmals sehr schematisch gezeichnet (Deacon 2002).

#### 4.1.4.2 Gravierungen

Wie im vorangegangenen Abschnitt erläutert, erlauben Pinselführung und Farben eine wesentlich detailliertere Darstellung von visuellen Feinheiten, wie individuellen Gesichtszügen oder Verzierungen. Solche Einzelheiten, ebenso wie interne Differenzierungen ließen sich aufgrund der Schlagtechnik, die bei der Herstellung von Gravierungen angewandt wurde, selbst von geübten Künstlern nur sehr schwer realisieren (Scherz 1970: 5, Chippindale 2001: 260). Darstellungen von menschlichen Figuren fehlt daher überwiegend die Kraft und Aktivität, wie sie von den Malereien vermittelt wird. So sind auch kaum Bewegungen auszumachen. Neben dieser größtenteils sehr statischen und mangelnden naturalistischen Gestaltung wurden Menschen in Gravierungen hauptsächlich *en face* wiedergegeben. Im Gegensatz zu Malereien wurde die Figur aber meist mit vom Körper abgewinkelten Armen und Beinen dargestellt, was sie fast ungegenständlich erscheinen lässt. Hinzu kommt, dass die

Personen überwiegend unbekleidet erscheinen. Nur selten lassen sich Kleidungsstücke wie Umhänge bei Männern oder Schurze bei Frauen differenzieren (Fock 1979: 48f). Der Penis, neben Pfeil und Bogen das wesentliche physische Unterscheidungsmerkmal, findet sich bei der überwiegenden Mehrheit der männlichen Figuren, weibliche Brüste (vgl. Scherz 1970: Tafel 6/12) hingegen nur äußerst selten.<sup>35</sup>

Im Kontrast dazu steht die weitaus naturalistischere, feinere und detailliertere Gestaltung von Tiergravierungen. Generell werden diese im Profil dargestellt, teilweise finden sich auch *en face*-Darstellungen und sogar Ansätze einer perspektivischen Wiedergabe. Dabei wurde der Körper verkürzt dargestellt oder das Tier, welches von hinten zu sehen ist, wendet den Kopf dem Betrachter zu (vgl. Fock 1979: Abb. 21). Ebenso wie bei der geschlechtlichen Differenzierung der menschlichen Figuren wird bei der Darstellung der tierischen Lebewesen Hauptaugenmerk auf die repräsentativen physischen Attribute oder Schlüsselmerkmale der verschiedenen Tiere gerichtet. Stoßzähne, Rüssel und Ohren von Elefanten, die Hörner von Rhinozerosen, das individuelle Gehörn von Antilopen und charakteristische Fellmusterungen (vgl. Fock & Fock 1984: Abb. 36-41, Tafel 73/1) verschiedener Spezies, um hier nur einige Beispiele zu nennen, werden in den Darstellungen stets als spezifische Eigenheiten betont. Diese Akzentuierung ist notwendig, bedenkt man, dass dreidimensionale Lebewesen auf einer Oberfläche dargestellt werden, die nur eine Zweidimensionalität erlaubt. Chippindale schreibt dazu: „The artist’s concern is, in making a picture, to present the essential information that will identify the subject and its salient points“ (Chippindale 2001: 259). Im Gegensatz zu den relativ merkmalsarmen menschlichen Figuren tendierten die Künstler hier jedoch zu einer detailgetreueren Wiedergabe der tierischen Attribute. So sind, ebenso wie bei den Malereien, Augen, Nüstern, Hautfalten oder die Drehung von Hörnern mitunter eindrucksvoll herausgestellt (Fock & Fock 1984: Abb. 55, 56, Lewis-Williams & Blundell 1998: Abb. auf Seite 161).

Trotz dieser Betonung der Hauptcharakteristika und einer, nach Möglichkeit dieser Technik, ähnlich naturgetreuen Gestaltung der tierischen Gravierungen erscheinen diese im Unterschied zu Malereien in der räumlichen Betrachtungsweise relativ unproportional. Es hat den Anschein, dass die Tiere nicht entfernt voneinander stehen und auch unterschiedlich große Lebewesen, die nebeneinander dargestellt wurden, besitzen oftmals ähnliche Maßstäbe. Dem natürlichen Größenverhältnis wurde also keine oder nur eine geringe Beachtung geschenkt (Fock 1979: 55, Scherz 1970: 10). Auffällig ist auch, dass das letzte Drittel der Beine von zahlreichen Tieren nur undeutlich wiedergegeben wurde oder sogar fehlt, so dass Klauen oder Hufe nicht zu erkennen sind (vgl. Fock 1979: Abb. 39-41). Vor allem in Namibia finden sich dabei häufig Darstellungen von Fährten anstelle dieser, eine Eigenheit, die sich für Malereien nicht feststellen lässt (Scherz 1970: 10, 1975: Tafel 125/1).

#### 4.1.4.3 Zusammenfassung der Ergebnisse

Aus dieser Aufstellung wird ersichtlich, dass Malereien und Gravierungen sowohl wesentliche stilistische Spezifika als auch, je nach gegebenen technischen Umständen, formale Übereinstimmungen aufweisen. Auffallende Unterschiede lassen sich vor allem in der Darstellung von menschlichen Figuren erkennen, die bei Malereien in verschiedenartigen Positionen und unter dem Eindruck von Aktivität gezeichnet wurden, bei Gravierungen aber

<sup>35</sup> Kulturelle Geschlechtsidentifikationen können dabei auch anhand von Bögen oder Grabstöcken vorgenommen werden, sind jedoch mitunter äußerst subjektiv zu bewerten. So kann es sich bei Bögen in einigen Fällen auch um Musikinstrumente handeln. Hinzu kommt, dass die Technik, den Grabstock mittels eines durchbohrten Steines zu beschweren, beispielsweise in Namibia unbekannt ist und sich demnach auch nicht in den Felsbildern findet. Die geschlechtliche Zuordnung anhand eindeutig bestimmbarer biologischer Merkmale, das heißt von Penis und Brüsten, ist demzufolge weitaus sicherer (Lenssen-Erz & Erz 2000: 67f).

eher statisch wirken. Dagegen kann beobachtet werden, dass die Künstler, entgegen der früher weit verbreiteten ästhetischen Abwertung von Gravierungen gegenüber Malereien, die Repräsentation von Tieren mit den ihnen zur Verfügung stehenden Materialien und technischen Möglichkeiten in exzellenter Weise beherrschten.<sup>36</sup> Die scheinbar größere Attraktivität von Malereien ergibt sich aus der Möglichkeit Farben miteinander zu kontrastieren und mittels feiner und punktgenauer Linien detailliertere Zeichnungen zu erzielen. So sind die Eleganz und Leichtigkeit der Fortbewegung einzelner Tierarten mit der Technik der Gravierung einfach nicht umsetzbar. In beiden Medien tauchen jedoch, je nach den verfügbaren Mitteln, außergewöhnliche Darstellungen auf und nicht zuletzt folgen sowohl gemalte als auch gravierte Tiere dem Prinzip einer grundlegend naturalistischen Darstellung.

#### 4.1.5 Farben und deren Assoziation mit Malereien

Die Erzeugung von Malereien stand in einem engen Zusammenhang mit der Produktion von Farben. Lewis-Williams zufolge besaßen Pigmente und Bindemittel Eigenschaften in Form von übernatürlichen Kraftquellen („supernatural potency“), die diesem zunächst rein technisch erscheinenden Prozess eine besondere Bedeutung zukommen ließen (Lewis-Williams & Dowson 1990: 12, Lewis-Williams 1995: 147). Zu den wenigen Aufzeichnungen, die über die Herstellung von Farben vorliegen, gehört zunächst der Bericht von Marion Walsham How.<sup>37</sup> Danach identifizierte ein Sotho namens Matope, der als junger Mann zusammen mit seinen Halb-San-Stiefbrüdern gemalt hatte, ein von How aufbewahrtes rötliches Pigment als so genanntes *qhang qhang* (Lewis-Williams & Dowson 1990: 12, Lewis-Williams 1995: 146). Dieses, besser als Spekularit bekannte Material, wurde laut Matope zunächst erhitzt und anschließend zu feinem Pulver verarbeitet. Interessant dabei ist die Bemerkung, dass dieser Prozess ausschließlich von Frauen und nur im Freien während einer Vollmondnacht durchgeführt wurde. *Qhang qhang* sei außerdem das einzige Pigment, das mit dem Blut einer frisch getöteten Elenantilope vermischt worden sei (ebd.).

Ähnliches geht auch aus dem Bericht einer Nachfahrin der ersten Generation der heute ausgestorbenen Transkei-San hervor, die in den 1980er Jahren von Jolly hinsichtlich der Bedeutung von Malereien befragt worden war. Die Informantin „M“, die vermutlich die letzte überlebende Person der San dieses Gebietes war, verwies ebenso wie Matope auf den Zusammenhang zwischen Elenantilopen-Blut und der Produktion von Farben.<sup>38</sup> Neben der Verwendung von Blut wurde zusätzlich das Fett dieser Antilopenspezies als Bindemittel benutzt. Die zeremonielle Bedeutung dieser Materialien spiegelte sich auch darin wider, dass mit deren Einreibung in bestimmte Körperstellen die Potenz des Tieres auf die Träger übergehen sollte (Jolly 1986: 6).

Die rituelle Signifikanz der Farbherstellung ergab sich somit zum einen aus ihren Inhaltsstoffen selbst und zum anderen aus dem Prozess ihrer Herstellung. Gleichzeitig wird deutlich, dass die überregional zu beobachtende Dominanz von roten Felsmalereien vermutlich nicht ausschließlich durch deren natürliche Verfügbarkeit oder Haltbarkeit determiniert wurde, sondern auch aufgrund des symbolischen Charakters, der diesem Farbstoff zugeschrieben wurde (Rudner 1982: 254).

<sup>36</sup> So heißt es unter anderem im 1963 erschienen Buch der südafrikanischen Nationalgalerie: „it is hard to imagine anyone actively enjoying struggling to reproduce the semblance of an animal-shape or some form of pattern on a cruel, non-cooperative rocky ‘canvas’. It is not surprising therefore that it is generally the simplest form of animal shapes that are made“ (South African National Gallery 1963: 8).

<sup>37</sup> How, Marion W. 1962: *The mountain Bushmen of Basutoland* (Pretoria: van Schaik), zitiert in Lewis-Williams 1990b: 12, 1995: 146 f.

<sup>38</sup> Ihr eigentlicher Name, Manquindi Dyantyi, wird in der Literatur unter dem Kürzel „M“ angegeben.

Eine weitere Bedeutung und Nutzung von Farben, die jedoch nicht primär mit dem Akt des Malens selbst verbunden war, lässt sich auch in anderen rituellen Aktivitäten der San beobachten. So dienten Muster von roten und schwarzen Pigmenten, die mit Fett vermischt und anschließend auf Körper, vor allem aber Gesicht gemalt wurden, als Zeichen weiblicher und männlicher Initiationsriten unter den modernen !Kung-, !Xö- und G//wi-Gruppen (Rudner 1982: 209). Rudner erwähnt dabei auch zwei Hinweise, die auf eine Verwendung von Blut als dekoratives Element hindeuten (ebd.: 265). Bleek (1942) und Silberbauer (1965: 85) berichten weiterhin von Tätowierungen unter den Kalahari-San, die neben der einfachen Körperbemalung ebenso Ausdruck von Pubertätszeremonien waren.<sup>39</sup> Interessanterweise lassen sich diese zeremoniellen Bemalungen prozentual kaum in den Felsbildern selbst nachweisen. Eine mögliche Ursache hierfür ist, dass aufgrund der überwiegend in rot ausgeführten Malereien Verzierungen für eine sichtbare Kontrastierung mit weißer Farbe angefertigt wurden. Da diese aber aufgrund ihrer hohen Instabilität sehr schnell vergeht, ist eine möglicherweise ursprüngliche Dekoration zahlreicher Figuren heute nicht mehr sichtbar (ebd.: 257).

Unabhängig davon kann festgestellt werden, dass Farben eine Signifikanz besaßen, die weit über deren ausschließliche Verwendung zur Repräsentation von Malereien hinausging. Blut, aber auch Fett, werden dabei als wichtige Inhaltsstoffe, welche die Kraft des getöteten Tieres enthielten, interpretiert. Eine Verwendung dieser als Bindemittel oder in einem ursprünglichen Zustand würde gleichzeitig die Potenz der jeweiligen Person oder Malerei erhöhen (Lewis-Williams 1995: 147). In Malereien wurde diese rituelle Bedeutung und assoziierte Kraft der Farben repräsentiert (Lewis-Williams & Dowson 1990: 15).

Eine zeremonielle Vorbereitung der einzelnen Inhaltsstoffe kann aufgrund der relativ begrenzten ethnographischen Belege nicht mit bestimmter Sicherheit generalisiert werden. Als ausreichend gesichert gilt jedoch die Tatsache der Assoziation von Farben mit bestimmten rituellen Aktivitäten wie beispielsweise Initiationen und damit verbundenen Zeremonien. Die signifikante Beziehung zwischen dem Akt des Malens und der Bedeutsamkeit der dabei verwendeten Farben stellt somit einen evidenten Unterschied zwischen Malereien und Gravierungen dar, der weit über die rein technischen Unterschiedlichkeiten beider Traditionen hinausgeht. Für Petroglyphen gibt es zudem keinerlei ethnographische Zeugnisse, die auf einen möglichen Zusammenhang zwischen deren Herstellung und damit verbundenen rituellen Aktivitäten hindeuten würden (Solomon 1998a: 25).

## **4.2 Das topographische Verbreitungsmuster von Malereien und Gravierungen: räumliche Trennung vs. gemeinsames Vorkommen**

### **4.2.1 Die Verbreitung von Felskunst**

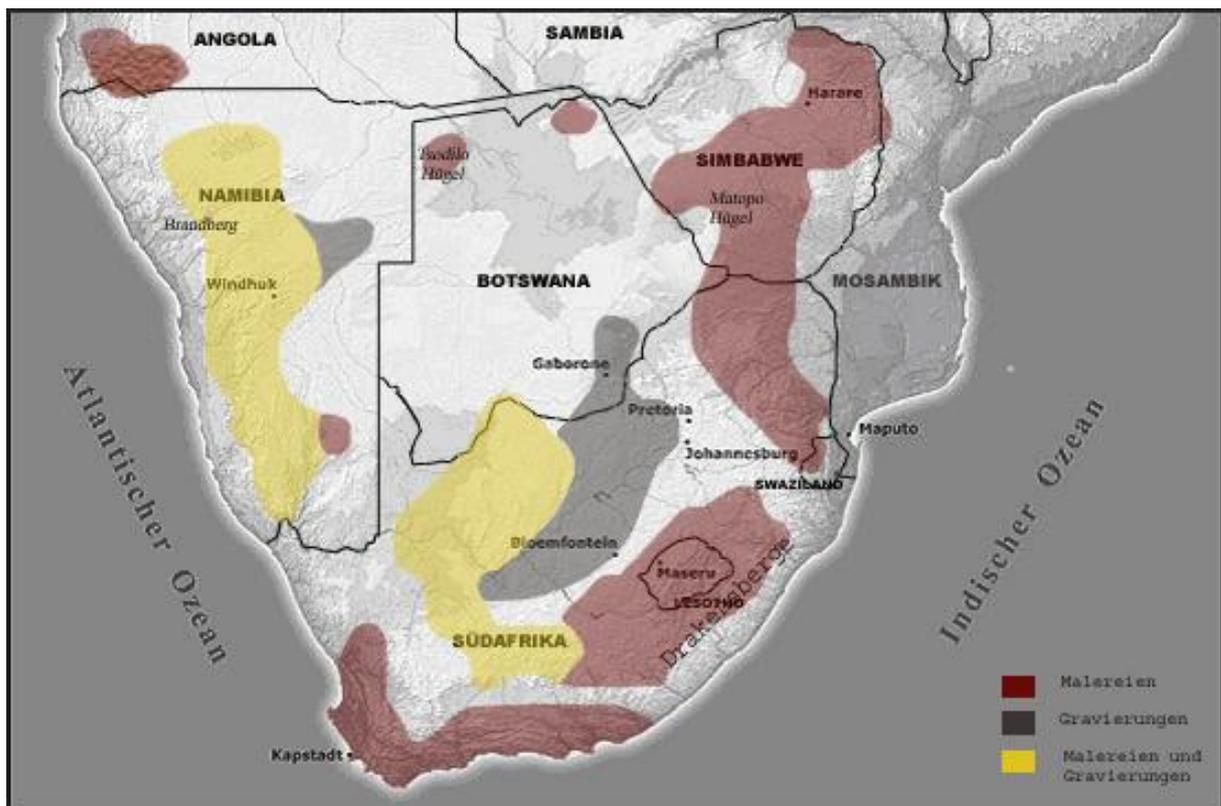
Felskunst im südlichen Afrika findet sich in höheren oder niedrigeren Konzentrationen in allen der südlich des Sambesi gelegenen Länder. Nördlich dieses Flusses treten Malereien, sehr vereinzelt auch Gravierungen in den Trockensavannen Angolas, Sambias, Malawis und Mosambiks auf, die aber aufgrund ihrer geringen Anzahl von der Wissenschaft kaum berücksichtigt und somit aufgearbeitet worden sind.

Ins Blickfeld der Forschung rückten vielmehr die in weitaus höherer Zahl vorhandenen Felskunstkonzentrationen in den Ländern südlich des Sambesi (vgl. Abb. 4). Die Verbreitung

<sup>39</sup> Bleek, Dorothea F. 1942: „Introduction“, in: Duggan-Cronin, Alfred M. (ed.), *The Bushman tribes of southern Africa* (Kimberley: Alexander McGregor Memorial Museum), zitiert in Rudner 1982: 209.

von Felskunst beschränkt sich hier jedoch generell auf Gebiete außerhalb der Kalahari. Durch die Ausbreitung dieser Wüste in weiten Teilen Botswanas, Angolas und Sambias stehen für diese Länder nur ungenügend Felsen zur Verfügung, die für die Herstellung von Malereien und Gravierungen geeignet wären. In Botswana treten neben Fingermalereien in den quarziten Felsen der Tsodilo-Hügel im Nordwesten auch vereinzelt Gravierungen im südöstlichen Teil des Landes in Erscheinung (ebd.). Am bekanntesten ist dabei Matsieng (Kgatleng-Distrikt) nordöstlich von Garborone mit einer Anzahl von gravierten menschlichen und feliden Fußabdrücken (Walker 1997). Im südlichen und südwestlichen Angola finden sich neben relativ schematischen Malereien auch Gravierungen von menschlichen und tierischen Fußabdrücken sowie geometrische Formen.

Ausläufer der Kalahari erstrecken sich auch bis nach Simbabwe. Nördlich und südöstlich davon finden sich sehr vereinzelt gravierte Fußabdrücke und Tierfährten, teilweise auf Sandstein, größtenteils aber auf Felsen, die keine granitähnliche Struktur haben. Prozentual überwiegen in Simbabwe jedoch Feinstrichmalereien auf zahlreichen Granitmassiven mit einer Konzentration im Gebiet der Matopo-Hügel im Südwesten des Landes und den Erhebungen von Mashonaland im Norden und Osten (Rudner & Rudner 1970, Willcox 1984, Garlake 2002). Von Swaziland und Lesotho sind Felszeichnungen lediglich in Form von Malereien bekannt. Im Vergleich dazu treten Fundstellen mit Malereien und Gravierungen in größeren Zahlen sowohl in Namibia als auch in Südafrika auf, die sich damit deutlich von den anderen Ländern im südlichen Afrika unterscheiden.<sup>40</sup>



**Abb. 4** Verbreitungsgebiete von Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika

Maßstab 1: 22 000 000

Quelle: eigene Darstellung (in Anlehnung an Lensen-Erz & Erz 2000: Abb. 3)

<sup>40</sup> Ein exaktes prozentuales Verhältnis zwischen Orten mit Malereien und Gravierungen konnte bislang allerdings aufgrund des Fehlens von zuverlässigen statistischen Daten nicht ermittelt werden (Deacon 2002).

## 4.2.2 Das Verbreitungsmuster am Beispiel Südafrika

Im Vergleich zu anderen Felskunstregionen in Afrika distanziert sich die Tradition südlich des Sambesi, mit Ausnahme Namibias, durch ein unterschiedliches Verbreitungsmuster von Malereien und Gravierungen im innerafrikanischen Kontext.<sup>41</sup> Während beide Traditionen in Ost- und Nordafrika größtenteils vermischt vorkommen (vgl. Coulson & Campbell 2003), ist Südafrika durch eine relativ deutliche Separation dieser charakterisiert. Regionen, in denen sich eine Überschneidung beider Traditionen abzeichnet, liegen jedoch meist in der Peripherie der Hauptverbreitungsgebiete der einzelnen Techniken. Aus diesen Gründen kann bei deren räumlicher Verteilung folgendes Grundprinzip veranschlagt werden: Malereien konzentrieren sich größtenteils auf die semihumiden und humiden Gebirgsregionen Südafrikas, die sich in einer halbmondähnlichen Form von den Waterbergen und den Soutpansbergen im Nordwesten des Landes bis in die Cedarberg-Region des Westkaps erstrecken. Dabei stellen die Bergregionen des östlichen Kaps eine topographische Verbindung zwischen den Drakensbergen und den Gebirgszügen des südlichen und südwestlichen Kaps dar. Die südöstliche Drakensbergregion steht dabei stellvertretend für die quantitativ und auch qualitativ eindrucksvollsten Malereien auf südafrikanischem Gebiet. Sie umfasst die Landschaften in KwaZulu-Natal und im Ostkap sowie, neben den Malutibergen, weite Teile von Lesotho.

Gravierungen hingegen sind typisch für das aride und semiaride, überwiegend flache und formationslose zentrale Inlandplateau Südafrikas. Diese Hochebene (durchschnittlich 900 bis 1200 m über NN) wird durch die Drakensberge im Osten, die Gebirgszüge des West- und Ostkaps im Süden und Westen, sowie durch die felslosen Regionen der Kalahari im Norden begrenzt. Das Gebiet umfasst den größten Teil der Karoo im Nordkap sowie den Westen des Oranje-Freistaates und der Nordwest-Provinz. In dieser relativ merkmalsarmen Landschaft finden sich nur vereinzelt isoliert stehende Hügel und Gebirgszüge, wie die Kareeberge, Langeberge, Asbestberge und Kurumanberge im Nordkap sowie die Witwatersrand- und Pilansberge in der Nordwest-Provinz bzw. Gauteng. Eine Konzentration von Gravierungen ist dabei im Vaal-Oranje-Flussbecken erkennbar (Lee & Woodhouse 1970, Rudner & Rudner 1970, Butzer et al. 1979, Fock 1979, Willcox 1984, Fock & Fock 1984, 1989, Morris 1988, Dowson 1992, Ouzman 2001, Coulson & Campbell 2003).

### 4.2.2.1 Der Zusammenhang zwischen Felskunst und geologischen Faktoren

In der Forschung wird häufig die Auffassung vertreten, dass diese deutliche Trennung von Malereien und Gravierungen in Südafrika hinsichtlich ihres Verbreitungsgebietes maßgeblich durch geologische Faktoren bestimmt wird (Malan 1965, Rudner & Rudner 1970, Garlake 2002, White 2003). Lithologische Studien zeigen, dass das Vorhandensein von Petroglyphen in Südafrika hauptsächlich mit präkambrischen Andesit seltener auch Dolerit korreliert. Charakteristisch für diese meist eisenreichen Gesteine ist deren fein gekörnte, weich patinierte, dunkle Oberfläche, welche einen helleren Kern umgibt und somit ideal für die Anfertigung und den Erhalt von Gravierungen ist. Vereinzelt wurden auch Gneis- und Quarzitfelsen als Ausgangsmaterial verwendet (Butzer et al. 1979: 1203). Das Kerngebiet der Felskunst im Vaal-Oranje-Flussbecken liegt in einer Andesit-Dolerit-Zone, während in den angrenzenden Gebieten weitaus weniger Gravierungen zu finden sind (ebd.: Abb. 2). Dennoch weisen auch große Teile dieser scheinbar idealen Gebiete mit Andesitgestein keinerlei Hinweise auf ein Felskunstschaffen auf (ebd.: 1203). Nördlich und östlich des

<sup>41</sup> Für Botswana, Sambia, Simbabwe und Angola lassen sich zwar aufgrund der geringen Materialbasis, insbesondere für Gravierungen, kaum gesicherte Aussagen treffen. Dennoch zeichnet sich, mit Ausnahme des Chifubwa Stream Shelters im Norden Sambias, auch in diesen Ländern eine räumliche Trennung beider Traditionen ab (vgl. Butzer et.al. 1979: Fig. 1).

Hauptvorkommens von Petroglyphen dominieren neben Dolomit Quarzit, Granit und Gneis. Südlich und östlich davon lassen sich zusätzlich zu Quarzit auch Basalt, Schiefer und Gebiete mit zerklüftetem Sandstein nachweisen (ebd.). Mit Ausnahme von glazialen Fels- oder Sandsteinflächen finden sich Gravierungen in der Regel auf kleineren, ungeschützt liegenden Felsblöcken im offenen Grasland oder auf kleinen Erhöhungen, so genannten Koppies, in der Nähe kleinerer oder größerer Flüsse und Quellen (Willcox 1984: 222, Garlake 2002: 29). Sie können dabei von nur einer Darstellung auf einem einzelnen Stein bis hin zu mehreren tausend Motiven auf einer Fläche von einigen Quadratkilometern reichen. Als Durchschnitt sind aber in etwa 30-350 Gravierungen in einem Gebiet von 250 m<sup>2</sup> anzusetzen (Ouzman 2001: 239). Ein weiteres Charakteristikum für Gravierungen ist deren Anbringung auf horizontalen oder schrägen, aber nur selten vertikalen Gesteinsoberflächen. Durch ihre exponierte Lage sind Lokalisationen mit Gravierungen zudem als Schutz- oder Wohnraumörtlichkeiten ungeeignet. Dadurch lassen sie sich, mit Ausnahme der Nutzbarkeit von Gewässern, nicht in den unmittelbaren Kontext einer profanen Nutzung stellen. Eine Anbringung im offenen Gelände macht es auch meist unmöglich archäologische Überreste eindeutig mit Gravierungen in Verbindung zu bringen (Rudner & Rudner 1970: 161, Lenssen-Erz & Erz 1997: 74).

Malereien finden sich primär in den Gebirgsregionen Südafrikas. Die Gebirgskämme der Limpopo-Region, die Soutpans- und Waterberge, die Malutiberge und Drakensberge sind durch Sandstein charakterisiert. Der Küstengürtel Südafrikas dagegen, geprägt durch die Gebirgszüge im Süden und die Cedarberge im Westen, zeichnet sich durch hartes, grobkörniges Quarzitgestein aus (Schoonraad 1960: 10, Garlake 2001: 637, 2002: 29).

Neben diesen Gesteinen bilden auch Granit und Kalkstein, seltener auch Schiefer, günstige Voraussetzungen für eine Formierung vertikaler Felsüberhänge (Abris) und kleinerer Höhlen.<sup>42</sup> Häufig lassen sich darin kulturelle Überreste nachweisen, auch wenn deren Zusammenhang mit den Felsbildern nicht immer zweifelsfrei belegt werden kann. Fundplätze mit Malereien sind somit eher in einen unmittelbaren Zusammenhang mit einer profanen Nutzung durch den Menschen zu stellen, da sie optimale Schutz- oder Wohnbedingungen für die Künstler und deren Gruppe lieferten (Rudner & Rudner 1970: 161, Lenssen-Erz & Erz 1997: 76, Solomon 1998a: 20). Seltener wurden hingegen Felswände oder große Felsblöcke im offenen Gelände als Plätze für Piktogramme ausgesucht, wobei auffällt, dass hier ebenfalls senkrechte Oberflächen für deren Anbringung gewählt worden sind. Natürliche Unterstände und die Wahl vertikaler Felsen für Malereien verhinderten, dass diese Wind und Regen vollständig ausgesetzt waren, und wirkten damit einer zu rapiden Erosion entgegen. Nur in Ausnahmefällen finden sich Piktogramme in tieferen Höhlen, wie beispielsweise den Kangoohöhlen im Westkap und der Wonderwerk-Höhle im Nordkap (Rudner & Rudner 1970: 160 ff). Dies ist wohl aber vor allem auf die relative Seltenheit größerer Höhlensysteme im südlichen Afrika zurückzuführen.

Aus dieser Gegenüberstellung wird deutlich, dass die unterschiedliche Verteilung von Malereien und Gravierungen in Südafrika aus deren Abhängigkeit von bestimmten Gesteinen und landschaftlichen Formationen resultiert und damit einer mehr als rein peripheren Überlappung beider Techniken entgegenzuwirken scheint. Abweichend von dieser generellen Regel existieren jedoch auch Regionen, in denen beide Techniken eine großräumige Überschneidung aufweisen (vgl. Abb. 4). So findet sich eine beträchtliche Anzahl von Malereien, entgegen ihrer Hauptverbreitung in klimatisch günstigeren Gebirgsregionen, auch in den semiariden Gebieten im Südwesten und Nordwesten des Nordkaps und im Osten der Nordwest-Provinz. Fock & Fock (1989) hatten bei der statistischen Auswertung der Felsbilder

<sup>42</sup> Granit und Quarzit zeichnen sich durch eine kristalline, raue Oberflächenstruktur und einen Mangel an Patinierung aus, wodurch sie für Petroglyphen verhältnismäßig ungeeignet sind (Malan 1965: 427).

im Vaal-Oranje-Becken elf Fundstellen mit Malereien in den Dolomithöhlen des Kaap-Plateaus und der Asbestberge im Nordkap erfasst.<sup>43</sup> Dolomit ist ein Gestein, das sich nachweislich sowohl für Malereien als auch für Gravierungen eignet. Diese Fingermalereien in braun-rot stellen fast ausschließlich geometrische Muster dar. Nur an zwei Fundorten kommen auch Menschendarstellungen vor, die in ihrer Ausführung allerdings sehr schematisch sind.

Im Untersuchungsgebiet Kinderdam und Kalahari (Fock & Fock 1984), das die nördlichen Gebiete des Nordkaps und weite Teile der Nordwest-Provinz Südafrikas umfasst, existieren neun Fundorte mit Malereien.<sup>44</sup> Die Verbreitung dieser Stellen korreliert im Wesentlichen auch hier wieder mit dem Vorhandensein von Dolomithöhlen oder Abris in den Kurumanbergen des Kaap-Plateaus. Auffällig ist wieder der höhere Prozentsatz von Fingermalereien mit geometrischen Motiven, wie sie ähnlich im Gebiet des Vaal-Oranje-Beckens in Erscheinung treten. Neben diesen Motiven ist die Wonderwerk-Höhle der einzige Fundort in der südlichen Kalahari, an dem Malereien von Tieren zu finden sind (Fock & Fock 1984: 157). Diese sind allerdings verhältnismäßig schematisch ausgeführt worden.

Doch selbst in diesen Mischzonen tauchen Malereien und Gravierungen nur in äußerst seltenen Fällen in unmittelbarer Koexistenz an einem Fundort auf. Eines dieser wenigen Beispiele liegt auf der Farm Eindgoed im Oranje-Tal, etwa 80 km südöstlich von Upington im Nordkap. Die Fundstelle beherbergt neben 68 Gravierungen von vor allem Wildtieren auch einige Fingermalereien. Zu denen zählen unter anderem grobe Menschendarstellungen, die stilistisch denen aus der Wonderwerk-Höhle ähneln (Fock & Fock 1989: 131). Neben den Malereien wurden bei Ausgrabungen in der Wonderwerk-Höhle zudem fünf gravierte Platten aus Dolomit (in einem Fall Hämatit) entdeckt. Sie sind durch feine Ritzlinien charakterisiert, die neben Tiermotiven vor allem Linien- und Gittermuster zeigen (Thackeray et al. 1981).<sup>45</sup>

Analog zu diesen vereinzelt Vorkommen von Malereien in den Gebirgsregionen der Gravierungszone streuen Fundstellen mit Petroglyphen bis in die semihumiden Regionen des oberen Vaals und des angrenzenden Limpopo-Beckens (Butzer et al. 1979: 1203). Dieses Gebiet ist durch Gebirgsrücken aus Höhlen-Sandstein charakterisiert. Jüngere Studien in der Region des Zusammenflusses von Limpopo und Shashi im Grenzgebiet von Botswana, Simbabwe und Südafrika (vgl. Eastwood & Cnoops 1999: Abb. Seite 107) zeigen dabei eine wesentlich stärkere Vermischung beider Traditionen als lange Zeit angenommen (Loubser & Dowson 1987, Eastwood & Cnoops 1999, Eastwood & Blundell 1999). Gravierungen finden sich zunächst, dem allgemeinen Schema entsprechend, im offenen Gelände. Erstaunlich dabei ist jedoch, dass sie oftmals auch gemeinsam mit Malereien auf senkrechten Sandsteinwänden unter Abris vorkommen (ebd.). Damit unterscheidet sich die Felskunst dieser Konfluenz-Zone sowohl durch deren großräumige Vermischung als auch durch eine häufig zu beobachtende Koexistenz beider Traditionen am selben Fundort und sogar auf derselben Fläche vom generellen südafrikanischen Schema.

#### 4.2.3 Das Verbreitungsmuster am Beispiel Namibia

Beispielhaft für eine Vermischung beider Traditionen in einem weitaus großräumigeren Kontext ist die namibische Felskunst. Im Gegensatz zur relativ strengen Trennung in

<sup>43</sup> Zu diesen Fundorten gehören Ochre Cave, Rietfontein, Voorspoed, Clear Water, Dikbosh, Burchell's Shelter, Laer Kareefontein, Kogelbeen Caves, Windhoek Shelter und Bloubosput (vgl. Fock & Fock 1989: 12f und Abb. 139).

<sup>44</sup> Dazu zählen Spitskopgrotte, Dithakwaneng A und B, die Gamohaa-Höhle, die Wonderwerk Höhle, Toto, Andriesfontein, Meidekop und Dinarus (vgl. Fock & Fock 1984: 15 und Abb. 3).

<sup>45</sup> Zwar konnten keine Gravierungen an den Felswänden selbst nachgewiesen werden, doch sind diese gravierten Platten bei strenger Betrachtung als ein Vorhandensein beider Techniken an einem Ort zu werten.

Südafrika lassen sich in Namibia Fundstellen von Malereien und Gravierungen vom Namib-Naukluft-Park im Süden bis ins südliche Kaokoveld im Norden nachweisen. Beide Techniken sind vor allem auf die Randstufen und Bergregionen der Randschwelle sowie das dahinter gelegene Binnenhochland zwischen der an der Küste verlaufenden Namib und den östlichen Ausläufern der Kalahari konzentriert. Diese Wüstengebiete sind durch ihren Mangel an Oberflächenwasser und ausreichend Gesteinsvorkommen für ein künstlerisches Schaffen weitgehend ungeeignet. Ähnliches gilt auch für das Ovamboland im Norden Namibias. Zwar sicherten hier ausreichende Wasservorkommen dessen Fruchtbarkeit und dadurch Besiedlung, jedoch fehlen für diese Region geeignete Felsflächen (Scherz 1970: 1ff, 1986: 23).

Die dichtesten Konzentrationen von Malereien finden sich in den Gebirgsregionen des Erongo, der Spitzkoppe und dem Brandberg, einem aus Granitgestein bestehenden Inselberg der Namib. Nördlich des Brandbergmassivs fällt ebenfalls eine zahlenmäßige Häufung von Fundstellen auf (vgl. Scherz 1986: Abb. 1). Im Gebiet zwischen Outjo (Kunene-Distrikt) und Grootfontein (Otjozondjupa-Distrikt) sowie südlich und westlich von Otjiwarongo (Otjozondjupa-Distrikt) fehlen Malereien fast vollständig, jedoch treten Gravierungen auf. Für das Gebiet um Grootfontein konnten von Scherz nur zwei (Omarango und Ruimte) und für Otjiwarongo nur drei Fundstellen (Waterberg Nature Monument, Karakuvisa und Klippkop) mit Piktogrammen nachgewiesen werden (Scherz 1970: 3; vgl. Scherz 1986: Abb. 1). Für dieselbe Region liegen jedoch insgesamt 23 Fundstellen mit Gravierungen vor (vgl. Scherz 1970: Abb. 40). Hinzu kommt, dass dabei in drei der fünf Örtlichkeiten mit Malereien (Omarango, Ruimte und Karakuvisa) auch Gravierungen anzutreffen sind.

Während Gravierungen mit dem Hauptverbreitungsgebiet von Malereien weitgehend übereinstimmen, sind sie im Gebiet östlich des Fisch-Flusses im Süden von Namibia nicht nachzuweisen. Mit Ausnahme von nur drei Fundstellen mit Malereien – Kinaspits, Warmfontein und Schanzen (Karas-Distrikt) – fehlen für die Region der Großen Karasberge jedoch allgemein Hinweise auf ein ausgeprägtes Felskunstschaffen (Scherz 1986: 23 und Abb. 1). Durch die generell weiträumige Vermischung beider Techniken sind in den Regionen mit den größten Vorkommen von Malereien stets auch Gravierungen anzutreffen – ein klarer Unterschied zum südafrikanischen Beispiel. So finden sich Petroglyphen, mit Ausnahme der Spitzkoppe (Erongo-Distrikt), sowohl im Erongo-Gebirge als auch in der Großen Domschlucht im Westen des Brandbergmassives. Etwa 65 km nordwestlich von diesem liegt die Fundstelle Twyfelfontein (Kunene-Distrikt). Die Konzentration von Gravierungen an diesem Ort zählt, analog zu den Malereien im Brandberg, zur größten und bedeutendsten auf afrikanischem Gebiet. Auch hier kann ein gemeinsames Vorkommen von Malereien und Gravierungen festgestellt werden, wobei letztere zahlenmäßig weitaus unterrepräsentiert sind. Ein gemeinsames Auftreten beider Techniken lässt sich auch an kleineren Fundstellen beobachten (vgl. Scherz 1970, 1975, 1986).<sup>46</sup>

Trotz der weitaus häufiger vorkommenden Vermischung von Malereien und Gravierungen im namibischen Kontext ist zu beachten, dass sich deren Verteilung in der Regel auf unterschiedliche Stellen innerhalb eines Fundortes konzentriert. Wie im südafrikanischen Fall finden sich Piktogramme zum Schutz vor Abwaschung in kleineren Höhlen, unter Felsüberhängen oder an vertikalen Wänden. Petroglyphen dagegen lassen sich grundsätzlich auf waagerechten oder schrägen, in einigen Ausnahmefällen (wie Twyfelfontein) auch auf senkrechten Steinplatten nachweisen. Im Gegensatz zu Malereien sind sie jedoch auch hier in

<sup>46</sup> Dazu gehören Aar, Geelperdhoek und Uitsig im Karas-Distrikt, Zais im Khomas-Distrikt, Etemba im Erongo-Distrikt sowie Karakuvisa, Ruimte und Omarango im Otjozondjupa-Distrikt. Hinzu kommen die Fundorte Süderecke, Adam, Eva, Boesmanspan, Rooiplaat, Torra-Bay Pad und Salztal im Erongo, Kunene-Distrikt sowie Danube, Persephone, Otjitambi, Huab, Katemba, Okonguari, Ehorongue, Aspro, Delhi, Harmonie und Gainatseb im Kunene-Distrikt (vgl. Scherz 1970, 1975, 1986).

den meisten Fällen in relativ ungeschützter Lage auf offenem Gelände anzutreffen (Scherz 1970: 5).

#### 4.2.3.1 *Der Zusammenhang zwischen Felskunst und geologischen Faktoren*

Geologisch betrachtet teilt sich Namibia in eine Zone mit Granit- und Dolomitgestein im Norden und einem fast ausschließlich von Dolomit beherrschten Gebiet im Süden. Der Swakop fungiert dabei als natürliche Grenze. Die geologischen Verhältnisse im Khomas- und Hardap, Khomas-Distrikt sind im Gegensatz dazu maßgeblich von Quarzit bestimmt. Weiterhin findet sich im Khomas-Hochland, westlich von Windhoek und westlich von Reoboth, Glimmerschiefer als primäres Gestein. Das Gebiet zwischen Outjo und Grootfontein sowie südlich und westlich von Otjiwarongo zeichnet sich durch Granit des Erongo-Gebirges und durch Diabasflächen südlich des Etjo, eines Tafelbergs aus Sandstein, aus. Im Otavi-Bergland zwischen Otavi (Otjozondjupa-Distrikt) und Tsumeb (Kunene, Oshikoto-Distrikt) finden sich vier Fundstellen mit Gravierungen auf Dolomit (Scherz 1970: 98ff). Der blauschwarze Dolomit der südlichen Zone wird lediglich vereinzelt von Quarzitgestein unterbrochen. Eine Ausnahme bildet Twyfelfontein mit Platten aus rotem Sandstein, einer geologische Formation, die sich auch für den Fundort Adam und Eva und den Waterberg im Otjozondjupa-Distrikt nachweisen lässt (Scherz 1986: 23ff).

Analytisch betrachtet zeichnet sich für die Malereien Namibias eine Bevorzugung von Granit ab. Daneben wurden auch jüngerer Sandstein und Glimmerschiefer als Untergrund benutzt. Im Gebiet südlich des Swakops und damit in einer Region, in der dieses Gestein nicht zur Verfügung steht, konzentrieren sich die Felsbilder auf Dolomit. Ausnahme bildet hier die Region östlich von Helmeringshausen (Karas-Distrikt), in der Malereien auch auf Quarzit vorkommen (ebd.). Gravierungen finden sich im Süden ausschließlich auf Dolomit. Im Norden lassen sich aufgrund eines Mangels an diesem Gesteinstyp Quarzite, Sandsteine, Diabas und auch Glimmerschiefer als Basis für diese Technik nachweisen (Scherz 1970, 1975). Malereien und Gravierungen konzentrieren sich demnach auf die für deren Ausführung am besten geeigneten Gesteine. Ein Fehlen solcher Oberflächen in bestimmten Regionen legt ein Ausweichen auf weniger attraktive, aber dennoch verwendbare Materialien nahe.

Geologische Verhältnisse sind daher scheinbar maßgeblich auch für das Verbreitungsmuster von Malereien und Gravierungen in Namibia verantwortlich. Dolomit und Granit kommen im Norden des Landes vermischt vor, was sich in einer relativ häufigen großräumigen Überschneidung beider Techniken widerspiegelt. Dolomit, ein Gestein, das sich sowohl für Piktogramme als auch Petroglyphen eignet, erklärt analog dazu die Vermischung dieser verschiedenen Traditionen im Süden des Landes. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass Piktogramme oder Petroglyphen für bestimmte Gebiete, trotz eines Vorhandenseins von idealen Gesteinsoberflächen für die jeweiligen Techniken, weitgehend fehlen. So lassen sich im Otavi-Bergland lediglich Gravierungen auf Dolomitflächen nachweisen. Dem gegenüber finden sich im überwiegend durch Glimmerschiefer geprägten Khomas-Hochland mit Ausnahme von eingeschlagenen Löchern keinerlei andere Gravierungen, wohl aber Malereien. Fundstellen mit Petroglyphen auf Glimmerschiefer westlich von Reoboth und die im Fels eingebrachten Vertiefungen zeigen jedoch, dass dieses Material durchaus für Gravierungen geeignet war. Petroglyphen fehlen ebenso für den Gebirgszug des Schwarzrand, der sich in nord-südlicher Ausdehnung zwischen Bethanien und Maltahöhe erstreckt. Südlich von Reoboth, in einem Gebiet mit überwiegend Quarzitzfelsen, verhält es sich reziprok. Hier finden sich einige Fundstellen mit Gravierungen, jedoch keinerlei Malereien (ebd.: 49).

#### 4.2.4 Die ortsspezifische Verteilung von Malereien und Gravierungen

Bei dem gemeinsamen Auftreten von Malereien und Gravierungen an einem Ort fällt sowohl in Namibia als auch bei den wenigen Fällen Südafrikas die deutliche Trennung beider Techniken auf festgelegte Abschnitte innerhalb dieser Fundstellen auf. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die nur oberflächlich auf dem Stein angebrachten Farben von Malereien in exponierter Lage in kürzester Zeit erodieren würden. Gravierungen sind durch ihr reduzierendes Verfahren weitaus weniger anfällig für Witterungsverhältnisse, obwohl auch diese im Verlauf der Zeit mehr oder weniger stark patinieren.

Somit scheinen nicht nur geologische, sondern auch erosionsbedingte Faktoren Hauptursache für die großräumige Trennung beider Traditionen in Südafrika und einer allgemeinen ortsspezifischen Verteilung auf bestimmte Flächen zu sein (Malan 1965: 427, Beaumont et al. 1989: 73, Huntley 1992: 44, Garlake 2002: 29, White 2003: 162). Gerade die Restriktion von Malereien auf geschützte Abris ergibt sich aus der logischen Konsequenz der Erhaltungssicherung. Auf der anderen Seite steht jedoch nichts gegen eine Anbringung von Gravierungen unter Felsüberhängen. Denn hier würde diese Technik wesentlich bessere Präservationsbedingungen besitzen als im offenen Gelände. Diese Tatsache könnte damit begründet werden, dass viele Landschaften, die solche Abris bilden, lithologisch durch Granit gekennzeichnet sind, der kaum für Gravierungen prädestiniert ist. In Gebieten aber, an denen beide Techniken vermischt vorkommen, wurde vor allem Dolomit als Ausgangsgestein verwendet. Dies trifft in Namibia insbesondere für die Region südlich des Swakops zu. Scherz erwähnt hierfür jedoch kein einziges Beispiel, an dem Gravierungen und Malereien auf derselben Steinfläche zu finden sind. Nur für den Nordwesten Namibias, der vor allem durch Malereien auf Granit geprägt ist, sind dem Autor vier Fälle dieser Art bekannt. Dazu gehören die Fundstellen in der Großen Domschlucht im Brandberg sowie Okonguari, Gainatseb und Ehorongue im Kunene-Distrikt (Scherz 1975). In Ehorongue wurde dabei rote Farbe in die Umrisslinie einer gravierten Giraffe eingebracht (Scherz 1970: 5). Solche gemalten Gravierungen sind jedoch auch überregional nur äußerst selten anzutreffen. Nach Butzer et al. (1979: 1202) finden sich einige dieser im Chifubwa Stream Shelter im Norden Sambias. Willcox (1963b) nennt einige Beispiele farbiger Petroglyphen für den Fundort Balerno im Limpopo-Gebiet Südafrikas. Dabei bleibt die Frage offen, ob diese spezifische Art der Felskunst und die Anbringung auf einer gemeinsamen Fläche intendiert wurden oder eine Exzeption darstellt.

Auch in weiten Teilen Südafrikas scheinen geologische Determinanten verantwortlich für das Verbreitungsmuster von Malereien und Gravierungen zu sein. Wie erwähnt, weist das durch Dolomit charakterisierte Kaap-Plateau vereinzelt Fundstellen mit Malereien auf. Mit Ausnahme von Eindgoed und im strengeren Sinne auch der Wonderwerk-Höhle existieren aber keinerlei weitere Örtlichkeiten an denen beide Techniken gemeinsam auftauchen. Fock erwähnt außerdem keinen Fall, an denen sich Malereien und Gravierungen auf derselben Gesteinsoberfläche befinden. Somit fällt auf, dass trotz dem Vorhandensein von geeignetem Dolomit (ebenso wie in Namibia südlich des Swakops) Gravierungen stets nur in einem exponierten Kontext zu finden sind, nie aber unter Abris oder gar in Höhlen mit Malereien.<sup>47</sup> Konträr dazu verhält sich die Situation im Limpopo-Shashi-Konfluenz-Gebiet, in dem beide Traditionen nicht nur eine starke räumliche, sondern häufig auch eine orts- und sogar flächeninterne Vermischung aufweisen. Zusammen mit den wenigen Beispielen aus Namibia und Sambia wird ersichtlich, dass es durchaus möglich war beide Techniken in unmittelbarer Nachbarschaft miteinander und sogar interferierend anzubringen. Ein zufälliges

<sup>47</sup> Die gravierten Platten der Wonderwerk-Höhle lassen sich in diesem Zusammenhang aufgrund ihres portablen Charakters von Petroglyphen auf Felsen abgrenzen.

Vorhandensein von Malereien und Gravierungen auf derselben Gesteinsoberfläche kann aufgrund der Intensität der Beispiele in der Limpopo-Region ausgeschlossen werden.

#### **4.2.5 Zusammenfassung der Ergebnisse**

Großräumige und ortsspezifische Kriterien lassen regional unterschiedliche Verbreitungsmuster erkennen. Geologische Faktoren scheinen maßgeblich für die Verteilung von Felskunst auf spezifische Landschaftsgegebenheiten verantwortlich zu sein. Die geologischen Verhältnisse der Regionen mit den größten Vorkommen von Malereien in Namibia, dem Brandberg und dem Erongo-Gebirge sind durch Granit charakterisiert. Granit, der aufgrund seiner Oberflächenstruktur für Gravierungen ungeeignet ist, würde somit das Fehlen dieser Technik in diesen Regionen erklären. Die höchsten Malereikonzentrationen in Südafrika existieren hingegen in den durch Sandstein geprägten Malutibergen und den Drakensbergen in Lesotho und Südafrika. Diese Gesteinsart ist für beide Techniken ein ideales Ausgangsmaterial. Dennoch finden sich dort keinerlei Hinweise auf Petroglyphen, während trotz gleichartiger geologischer Verhältnisse im Limpopo-Gebiet eine innerörtliche und sogar flächeninterne Vermischung von Malereien und Gravierungen beobachtet werden kann.

Die weiträumigere Ausdehnung von Dolomit in Namibia könnte Ursache für die hier nachzuvollziehende engere Durchmischung von Malereien und Gravierungen sein. Doch auch hier blieben Gebiete, die offensichtlich für beide Techniken geeignete Gesteinstypen aufweisen, von den Künstlern unberücksichtigt. Hinzu kommt, dass sich Malereien und Gravierungen selbst bei einem gemeinsamen Auftreten auf eigene räumliche Bereiche, also offenes Feld vs. geschützte Überhänge, konzentrieren. Dies lässt sich interessanterweise auch dort beobachten, wo für beide Techniken geeignetes Gesteinsmaterial vorhanden ist. Aus dieser Gegenüberstellung wird ersichtlich, dass geologische und erosionsbedingte Erkenntnisse nur partielle Erklärungsversuche für die weiträumige Separation der Felskunst in Südafrika und der überregionalen Beschränkung von Malereien und Gravierungen auf die für sie charakteristischen Geländedeformationen liefern können.

### **4.3 Die zeitliche Einordnung von Malereien und Gravierungen: absolute und relative Datierungsgrundlagen**

#### **4.3.1 Möglichkeiten in der Bestimmung relativer Datierungen von Felskunst**

Datierungsmethoden in der Archäologie waren stets mit einer gewissen Ungenauigkeit und einer daraus resultierenden Subjektivität verbunden und sind es heute, trotz sich kontinuierlich verbessernder und genauerer Methoden, in gewissem Maße immer noch. Bevor ab Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt Techniken für eine direkte Altersbestimmung entwickelt wurden, war die Forschung vor allem auf relative Datierungen, wie beispielsweise stratigraphische (Datierung anhand von Schichtenabfolgen) oder typologische Analysen (Datierung anhand definierter Typen bzw. Typenvergesellschaftungen) angewiesen.

So lassen sich etwa nach dem Prinzip der Stratigraphie Überlagerungen (Superpositionierungen) von Felsbildern einer relativ-chronologischen Sequenz zuordnen. Dies ist aber nur sinnvoll, wenn stilistisch unterschiedliche Motive eine konsequente Überlagerung aufweisen und damit genügend aussagekräftiges Material für eine solche Gliederung zur Verfügung steht (Keyser 2001: 123ff). Durch einen Mangel an direkt datierbaren Felsbildern kann hier zudem nur bestimmt werden, ob ein Motiv chronologisch älter oder jünger als ein anderes ist, nicht aber dessen tatsächliches Alter.

Mit Ausnahme der so genannten „art mobilier“, d. h. bemalten oder gravierten Platten bzw. Steinen, taucht Felskunst jedoch nur in äußerst seltenen Fällen in einem direkt datierbaren archäologischen Befund auf. Dabei ergeben beispielsweise von der Wand abgeplatze Stücke von Felskunst, wie in der Amis-Schlucht des Brandbergs in Namibia (vgl. Lenssen-Erz & Erz 2000: 87, Lenssen-Erz 2001: 31), nur einen *terminus ante quem*, d. h. ein minimales Alter für die Felskunst. Dies resultiert aus der logischen Schlussfolgerung, dass die ursprüngliche Arbeit noch vor dem Herabfallen dieses Stückes angefertigt worden sein musste (Keyser 2001: 118). Problematisch ist hier jedoch, dass das eigentliche Schaffen, also das maximale Alter der Kunst, dabei sowohl nur wenige Minuten als auch mehrere Tausend Jahre zurückliegen kann. Neben der Möglichkeit so genannte „bewegliche“ Kunst innerhalb der Schicht, in der sie gefunden wurde, direkt zu datieren, wurden in einigen Fällen auch Relationen über stilistische Vergleiche zwischen diesen und der „unbeweglichen Felskunst“, also derjenigen an den Wänden durchgeführt. Dadurch können ebenfalls Aussagen zum Alter letzterer gewonnen werden. Datierungen anhand stilistischer Übereinstimmungen sind dabei jedoch zum Teil äußerst problematisch, da die Annahme einer kontinuierlichen Entwicklung von niederen zu höheren, von primitiven zu komplexen Stilen auf einer primär eurozentrischen Sichtweise basiert (Whitley 2001: 25). Formale Veränderungen unterliegen aber in keiner Weise einem regelhaften Entwicklungsprozess. So sind die außergewöhnlich beeindruckenden Felsmalereien der Buschleute überwiegend älter als die weitaus schematischeren Fingermalereien der Bantu und Khoekhoen.

Eine weitere Möglichkeit der relativen Datierung von Felskunst ergibt sich aus den dargestellten Motiven selbst. Aus archäologischen Funden von Knochen domestizierter Tiere und historischen Aufzeichnungen, welche die Einfuhr neuartiger Technologien (wie bspw. Gewehre, Schiffe, Wagen) belegen, kann beispielsweise ein minimales Alter für deren Abbildung in Malereien oder Gravierungen ermittelt werden (Keyser 2001: 119ff).

Im Falle von Petroglyphen steht der Grad der jeweiligen Patinierung stellvertretend für das relative Alter dieser. Nach dem Abtragen eines Teiles der Gesteinsoberfläche wird diese graduell wieder neu gebildet, bis sie ihren Ausgangszustand erreicht hat. Hellere Gravierungen wären demnach Indikator für ein jüngeres Alter. Jedoch beeinflussen beispielsweise die jeweilige Gesteinsstruktur und die Anbringung auf vertikalen oder horizontalen Flächen den Grad der Verwitterung. Auch die unterschiedliche mineralische Struktur der Patina selbst verändert das Aussehen der Motive (Dorn 2001: 174f). Diese standortbedingten, unterschiedlichen Ausprägungen von Patinierungen lassen somit nur Vergleichsmöglichkeiten zwischen Gravierungen auf derselben Felsfläche zu (Keyser 2001: 126). Seltener ergeben sich auch Altersangaben aus den jeweiligen Zugangsmöglichkeiten des zu bearbeitenden Materials. So bestimmten beispielsweise in Driekopseiland am Riet Fluss südwestlich von Kimberley (Nordkap, Südafrika) sich verändernde Pegelstände die Anbringung von Gravierungen auf bestimmten Gesteinen und zu einem definiten Zeitpunkt in Flussnähe (ebd.: 128).

Mit den hier kurz im Einzelnen vorgestellten relativen Datierungsmöglichkeiten soll nicht der Eindruck eines gegenseitigen Ausschlusses der jeweiligen Methoden untereinander erweckt werden. Vielmehr ist es gerade eine kombinatorische Anwendung dieser Techniken, mit deren Hilfe sich, nicht zuletzt auch durch die Grenzen, die den einzelnen Verfahren gesetzt sind, wesentlich genauere und aussagekräftigere Ergebnisse erzielen lassen. Chronologien, die mit Hilfe dieser Methodik entwickelt wurden, stehen zudem stets im engen Zusammenhang mit Daten, die aus absoluten Datierungen gewonnen werden können. Letztere Analysen sind in der Lage, die auf der relativen Altersbestimmung basierenden Hypothesen entweder zu stützen oder aber zu entkräften (Keyser 2001: 130f, Rowe 2001a: 140).

### 4.3.2 Möglichkeiten in der Bestimmung absoluter Datierungen von Felskunst

Auf den ersten Blick erscheinen Altersbestimmungen mittels einer direkten Datierungsmethode generell zuverlässiger zu sein als Zahlen, die aus relativen Chronologien gewonnen werden können. Doch auch hier unterliegen die verschiedenen Techniken einem ständigen Fortschritt und damit verbundenen Neuerungen, so dass Daten, die noch vor einigen Jahrzehnten allgemein anerkannt waren, heute keine Akzeptanz mehr finden müssen. Zudem bleiben viele Methoden zunächst nur experimentellen Charakters (Whitley 2001: 24).

Die häufigste Technik, die zur direkten Datierung von Malereien herangezogen wird, ist die der Radiokarbonmethode. Obwohl auch mittels dieser Analyse Ungenauigkeiten auftreten können, ist sie als wissenschaftliche Altersbestimmung - vermutlich auch aufgrund mangelnder revolutionärer Neuerungen - heute weitgehend anerkannt.<sup>48</sup> Die Radiokarbonmethode unterlag jedoch lange Zeit einer maßgeblichen Einschränkung. Für ein aussagekräftiges Ergebnis wurden enorme Mengen von Kohlenstoff benötigt, wodurch es nicht möglich war Proben von Malereien, die organische Farbbestandteile (bspw. Blut, Holzkohle, Eiweiße) enthalten, zu nehmen, ohne dabei gleichzeitig eine verhältnismäßig große Zerstörung des Motivs zu bewirken (ebd.: 143). Erst in den vergangenen Jahren wurden mit Hilfe eines beschleunigenden Massenspektrographen (AMS), der die maximale Anzahl aller vorhandenen <sup>14</sup>C-Atome zählt, verbesserte Messverfahren erzielt. Mittels dieser Technologie konnten die Kohlenstoffmengen, die für eine zuverlässige Datierung der Farbproben nötig waren, reduziert und somit die Beschädigung der Malereien erheblich verringert werden (ebd.: 41, 143). Doch oftmals zeigt sich, dass nicht genügend organische Bestandteile in den Pigmenten vorhanden sind, so dass selbst mit Hilfe eines Teilchenbeschleunigers etwa 0,5 cm<sup>2</sup> Probenmaterial abgenommen werden müssten, um gültige Aussagen zu erzielen. Damit ist auch diese Datierungsmethode nur unter Vorbehalt durchführbar (Lenssen-Erz & Erz 1997: 72, 2000: 84).

Noch komplizierter gestaltet sich dagegen, aufgrund des Fehlens einer Pigmentierung und somit organischer Bestandteile, die absolute Datierung von Gravierungen. Traditionelle chronometrische Analysen (Mikro-Erosions-Analysen), die auf der Verwitterung von Mineralien wie Quarz und Feldspat basieren, sind zum Teil nur äußerst eingeschränkt anwendbar. So dürfen Petroglyphen für eine korrekte Messung keinerlei andere mineralische oder natürliche Ablagerungen aufweisen. Noch unwahrscheinlicher ist dabei die Voraussetzung, dass die Mineralien bereits vor der Anfertigung der Gravierungen idealerweise keiner Erosion ausgesetzt waren (Dorn 2001: 171f).

Eine weitaus bessere zeitliche Analyse von Petroglyphen lässt sich dagegen anhand von Patinierungen, die sich im Laufe der Zeit auf den Gravierungen gebildet haben, erzielen. Diese Schichten sind meist von anorganischer Natur, jedoch gibt es auch Beispiele organischer Substanzen, die sich mittels der Radiokarbonmethode direkt datieren lassen. So sind Flechten, deren Wachstumsrate mit Hilfe der so genannten Lichenometrie kalibriert werden kann, durch ihre extreme Anpassungsfähigkeit sehr häufig auf Gesteinsoberflächen mit Gravierungen zu finden (ebd.: 172). Kalziumkarbonate und -oxalate sind natürliche Substanzen, die Petroglyphen überlagern können und ebenfalls mit der Radiokarbonmethode datierbar sind. Gleiches gilt für Holzkohlepartikel, die sich vereinzelt unter mineralischen

<sup>48</sup> So ist beispielsweise die Konzentration der zur Altersbestimmung verwendeten radioaktiven Kohlenstoffatome in der Atmosphäre keineswegs konstant (Rowe 2001a: 142). Einflüsse wie die Änderung der erdmagnetischen Pole, Sonnenaktivitäten, klimatische Veränderungen und nicht zuletzt die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts mit ihrer verstärkten CO<sub>2</sub>-Konzentration in der Luft, wirken sich auf die Korrektheit von <sup>14</sup>C-Daten aus. Gleichzeitig ergibt sich auch das Problem der mangelnden Präzision absoluter Daten. So wird bei Radiokarbonmessungen die Halbwertszeit des radioaktiven <sup>14</sup>C-Atoms immer noch mit 5585 Jahren berechnet, obwohl der korrekte Wert von eigentlich 5730 Jahren schon seit längerem bekannt ist und akzeptiert wird (Rowe 2001a: 141).

Schichten erhalten und somit altersbestimmt werden konnten und für organische Substanzen, die sich innerhalb der mineralischen Schichten abgelagert haben (ebd.: 173). Generell finden sich aber auch hier wieder wesentliche Einschränkungen bezüglich dieser Methode. So lässt sich das Wachstum von Flechten in den überwiegend semiariden und ariden Gebieten, in denen Gravierungen vorrangig zu finden sind, nur schwer messen (ebd.). Andere datierbare organische Einschlüsse innerhalb der Schichten zeigen in der überwiegenden Mehrheit ein Alter von weniger als 1000 Jahren an. In vielen Fällen scheinen damit die einzelnen Ablagerungen vermutlich wesentlich später erfolgt zu sein als die eigentliche Gravierung selbst (ebd.: 178).

Die Datierung von Gravierungen mittels der Radiokarbonmethode hat damit einen weitaus höheren Unsicherheitsfaktor als für Malereien. Generell sind solche Verfahren zur direkten Altersbestimmung zudem von einem hohen zeitlichen und finanziellen Aufwand begleitet, so dass bislang nur äußerst geringfügige chronometrische Analysen vorgenommen werden konnten. Weltweit liegen somit nur etwa 100 Radiokarbonaten für Felsmalereien vor, ein Resultat, das angesichts der enormen Anzahl von Motiven im globalen Kontext als weitgehend irrelevant betrachtet werden kann.<sup>49</sup> Für objektive Untersuchungen zum absoluten Alter der Felskunst reicht es daher nicht aus, sich auf eine einzige Methode allein zu stützen. Vielmehr ist auch hier die Verbindung von absoluten Daten mit den Ergebnissen relativer zeitlicher Einordnungen von grundlegender Notwendigkeit. Ziel ist es somit, die einzelnen Techniken innerhalb der jeweiligen Verfahren zu kombinieren, um dadurch maximale Ergebnisse zu erzielen und systematischen Unsicherheiten entgegenzuwirken (Keyser 2001: 117).

#### 4.3.3 Absolute und relative Daten für Malereien<sup>50</sup>

Das bis heute älteste Datum für Felsmalereien im südlichen Afrika ergaben Ausgrabungen in der Apollo-11-Höhle im Süden Namibias, bei denen in den Jahren 1969 und 1972 mehrere bemalte Platten entdeckt worden waren (Wendt 1976). Anhand von <sup>14</sup>C-Daten organischen Materials aus der Schicht, in der diese „art mobilier“ auftraten sowie aus den sie überlagernden bzw. unterliegenden Horizonten, konnte das Datum ihrer Herstellung zwischen 27.500 bp und 25.500 bp bestimmt werden. Dieses Ergebnis führte jedoch immer wieder zu Diskussionen, ob die Platten nicht vielmehr den jungpaläolithischen Schichten, die auf 19.750 bp bis 18.500 bp datiert wurden, zuzuordnen seien (Butzer et al. 1979: 1203). Heute finden die älteren Daten jedoch weitgehende Akzeptanz in wissenschaftlichen Kreisen, da Wendt verhältnismäßig viele Radiokarbonmessungen durchgeführt hatte, deren Authentizität nicht zuletzt auch durch die zweite Ausgrabung von 1972 bestätigt wurde (Thackeray 1983: 25, Garlake 2001: 640, 2002: 32).

Problematisch ist dabei, ob diese einzelne Datierung generell auf die eigentliche Felskunst der kleinen Höhlen und Abris übertragen werden kann. Der Abstand zwischen diesen Eckdaten und den nächstälteren Nachweisen von Malereien beträgt mehrere tausend Jahre, so dass dies keineswegs auf eine Kontinuität im Felskunstschaffen während der letzten 29.000 Jahre hindeutet (Wendt 1976: 11). Thackeray hingegen ist jedoch der Meinung, dass „The absence of dated rock art between 26.000 and 10.000 B.P. [...] probably reflects a sampling problem rather than an absence of rock artists during this period“ (Thackeray 1983: 25). Diese Möglichkeit besteht durchaus, bedenkt man die im Verhältnis zu den Fundstätten nur spärlich vorliegenden Daten für Felskunst im südlichen Afrika. Dennoch ist es nicht plausibel, Daten, die für die beweglichen Platten gelten, auf Malereien in einem fest gefügten Kontext, also an Felswänden zu beziehen (Wendt 1976: 11, Lenssen-Erz 2001: 31). Deren Erhaltungszustand

<sup>49</sup> Stand: 2001 (vgl. Rowe 2001: 148).

<sup>50</sup> Eine graphische Umsetzung des zeitlichen Rahmens von Malereien findet sich im Anhang im Diagramm 1.

ist durch die Einlagerung in Sedimenten unter Luftabschluss weitaus günstiger als von Malereien unter Felsüberhängen. Letztere sind für klimatisch bedingte Verwitterungen wesentlich anfälliger. Konsequenterweise ergeben sich für diese Art von Malereien weitaus jüngere Daten. Für das bereits erwähnte Fragment aus der Amis-Schlucht des Brandbergs, wurde beispielsweise ein  $^{14}\text{C}$ -Datum von  $2760 \pm 50$  bp ermittelt (Lenssen-Erz 2001: 31). Neben diesen Daten liegen für Namibia bislang keine weiteren absoluten Zahlen für Feinstrichmalereien vor, so dass für die Region eine ungefähre Altersbestimmung mit Hilfe von datierbaren kulturellen Überresten geknüpft werden müssen, die in der unmittelbaren Umgebung der Malereien ausgegraben wurden.

Auffällig ist die Tatsache, dass in dem mit Piktogrammen vergesellschafteten archäologischen Befund im Brandberg die Phase zwischen 4000 bp und 2000 bp am häufigsten vertreten ist, was für eine Haupttätigkeit des Felskunstschaffens in diesem Zeitraum spricht (Kuper 1996: 31, Lenssen-Erz & Erz 1997: 73). Obwohl eine direkte Zusammengehörigkeit zwischen den Felsbildern und dem Fundmaterial im Boden in gewisser Weise hypothetisch bleibt, deuten jedoch vor allem gefundene Mahlsteine oder Überreste von Ockerpigmenten auf eine Verbindung zwischen diesen beiden materiellen Kulturen hin (Lenssen-Erz & Erz 1997: 73). Darstellungen domestizierter Tiere, wie beispielsweise Schafe, anhand derer man ein Mindestalter der Abbildungen von etwa 2000 Jahren festlegen könnte, finden sich in Namibia nur relativ selten (Lenssen-Erz & Erz 2000: 89). Auffällig ist auch das Fehlen von Metallgegenständen, Keramik oder permanenten Siedlungsstrukturen in den Bildern oder Motiven, die auf die Ankunft bantusprachiger Ackerbauern hindeuten würden. Der überwiegende Teil der Malereien wurde somit vermutlich nur zu Anfang der Handelsbeziehungen mit pastoralen Khoekhoen bzw. noch vor dem Kontakt mit bantusprachigen Farmern geschaffen (Lenssen-Erz & Erz 1997: 73, Garlake 2001: 641).

Für Simbabwe wurde anhand von abgeplatzten Stücken, auf denen sich Farbreste befanden das Höchstalter der Feinstrichmalereien auf 13.000 bp (Walker 1994: 199ff) datiert. In der *Cave of Bees* und in der Pomongwe-Höhle in den Matopo-Hügeln (Simbabwe) ermittelte man anhand von Holzkohleresten aus der Schicht, in der diese Bruchstücke gefunden worden waren, einen *terminus ante quem* für diese von  $10.500 \pm 100$  bp und  $9520 \pm 120$  bp (Thackeray 1983: 24). Zwei weitere dieser ansonsten äußerst seltenen Funde wurden in jüngeren Schichten der Pomongwe-Höhle entdeckt, die ein Alter zwischen  $4810 \pm 80$  bp und  $4090 \pm 70$  bp aufwiesen (ebd.). Walker (1994: 126) benennt für die Felskunst dieser Region vier unterschiedlich intensive Aktivitätsphasen. Während der Anfangsphase, in die das ältere der beiden Bruchstücke eingeordnet werden kann, lässt sich nur eine relativ niedrige Dichte von Motiven erkennen. Zwischen 9800 bp und 7600 bp zeichnet sich eine Hauptproduktionsperiode ab, die gleichzeitig mit der höchsten Bevölkerungskonzentration korreliert. Danach lässt sich ein rapider Bruch feststellen, in dessen Anschluss die Maltätigkeit nie wieder zur ihrer ursprünglichen Intensität zurückkehrt. Lediglich die Periode 2200 bp und 1500 bp ist wieder von einer verhältnismäßig regelhaften Aktivität geprägt. Walker erklärt den Tatbestand der hohen Produktivität zwischen 9800 bp und 7600 bp als Ausdruck eines durch hohe Bevölkerungszahlen bedingten Stresses innerhalb der sozialen Beziehungen. Das künstlerische Schaffen half zum einen, mögliche Konflikte zu verhindern, und trug zum anderen zu deren Lösung bei (ebd.: 119f). Die Daten der beiden Hauptperioden werden auch durch die Tatsache gestützt, dass ebenso wie in Namibia, keinerlei Motive kultureller Neuerungen existieren (Garlake 1997: 30, 2001: 641). Erst am Ende der zweiten Hauptphase tauchen Malereien von Schafen auf, die aber ebenso wie in Namibia nur äußerst selten vorkommen. Rinder, die vor etwa 1500 Jahren in die Region eingeführt worden waren, fehlen in den Felsmalereien dagegen gänzlich. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die wildbeuterische Gesellschaft der Künstler, ebenso wie in Namibia, noch vor dem Kontakt mit eisenzeitlichen bantusprachigen Gemeinschaften und lediglich zu Beginn der Etablierung

der pastoralen Khoekhoen in Simbabwe, den überwiegenden Teil ihrer Malereien geschaffen haben muss (ebd.).

Für die schematischen Fingermalereien der Tsodilo-Hügel in Botswana liegen keinerlei absolute <sup>14</sup>C-Daten vor. Die Möglichkeiten einer zeitlichen Einordnung können hier daher nur über die dargestellten Subjekte selbst und über stilistische Vergleiche mit anderen Felskunsttraditionen erfolgen. So verweisen Abbildungen von Rindern auf ein Mindestalter der Malereien von 1100 Jahren, die ab diesem Zeitpunkt von ökonomischer Relevanz für die Region wurden (Campbell et al. 1994: 153).<sup>51</sup> Gleichzeitig gibt es auffallend formale Ähnlichkeiten zwischen den Piktogrammen in diesem Gebiet und denen im östlichen Sambia, die von Phillipson (1972) auf einen Zeitraum zwischen 1150 bp und 950 bp datiert wurden.<sup>52</sup> Campbell et al. eruierten anhand dieser Assoziationen eine Hauptperiode für die Produktion der Malereien in den Tsodilo-Hügeln zwischen 850 und 1100 AD (ebd.). Dazu muss ergänzend erwähnt werden, dass es sich hierbei um eine Tradition handelt, die im Gegensatz zu Namibia und Simbabwe, vermutlich nie ganz aufgegeben worden ist. Dies belegen Darstellungen von Pferden und Reitern, die laut historischer Aufzeichnungen erstmals um 1852 in der Region auftauchten (ebd.).

Für Südafrika liegen die umfangreichsten absoluten Datengrundlagen für Feinstrichmalereien vor, die jedoch auch hier wieder überwiegend anhand von „art mobilier“ getroffen worden waren. In diesen Kontext gehören beispielsweise die in der Boomplaas-Höhle (Westkap, Südafrika) entdeckten bemalten Steine, die anhand ihrer respektiven Schichten Mindestalter von  $6400 \pm 75$  bp und  $1955 \pm 65$  bp aufweisen (Deacon et al. 1976: 143, Thackeray 1983: 24). Weitere bemalte Steine wurden bei Ausgrabungen in der Matjes River-Höhle (Westkap, Südafrika) und im Klasies River Mouth (Westkap, Südafrika) entdeckt. Sie datieren auf  $5600 \pm 200$  bp bzw. auf  $4110 \pm 160$  bp (Rudner 1971, Deacon et al. 1976: 143).<sup>53</sup> Ebenfalls im Klasies River Mouth fand man eine in schwarz bemalte Platte, die anhand von Muschelkalken aus derselben Schicht auf  $2285 \pm 105$  bp datiert wurde. „Art mobilier“ barg auch die Guanogat-Höhle auf der Robberg Halbinsel bei Plettenberg Bay (Westkap, Südafrika). Der mit der Darstellung von zwölf schwarzen Menschen versehene Stein ergab ein Alter von  $1925 \pm 33$  bp (Rudner & Rudner 1970, Deacon et al. 1976: 143).<sup>54</sup>

Anhand dieser absoluten Daten kann bislang ein Mindestalter für die Feinstrichmalereien des südwestlichen Kaplandes von etwa 6500 Jahren angenommen werden. Doch auch wenn für Südafrika vergleichsweise mehr absolute Daten vorliegen, sind auch diese im prozentualen Verhältnis zur Anzahl der Malereien nur von bedingter Aussagefähigkeit. Die Tradition kann somit weitaus älter sein als bisher angenommen. Für ein frühes Kunstschaffen in der Region sprechen zum Beispiel dekorierte Straußeneierschalen, die in der Melkhoutboom-Höhle im Westkap in einer Schicht, die auf etwa 15.000 bp datiert wurde, zu Tage traten (Deacon et al. 1976: 143).

Weitaus gesicherter ist die Bestimmung der jüngsten Malereien in der Region, die in Form von schematischen Fingerzeichnungen in Erscheinung treten. Auch hier lässt sich wieder anhand der dargestellten Objekte ein ungefähres Alter bestimmen. So zeugen Abbildungen von Ochsenwagen, Schiffen und weißen Siedlern in ihren charakteristischen Kleidern, dass diese Darstellungen nicht älter als 300 Jahre sein können (Garlake 2001: 642). Eine der

<sup>51</sup> Dieses Datum korreliert in etwa auch mit den für Simbabwe errechneten Werten für das früheste Auftauchen von Rindern im archäologischen Befund um etwa 1500 bp (Garlake 1997: 30).

<sup>52</sup> Phillipson, David W. 1972: *Prehistoric rock paintings and engravings of Zambia*. Exhibition Catalogue (Livingstone: Livingstone Museum), zitiert in Campbell et al. 1994: 153.

<sup>53</sup> Rudner, Jalmar: „Painted burial stones from the Cape“, in: *South African Journal of Science*. Special publication, 2, 1971, 54-61, zitiert in Thackeray et al. 1983: 24.

<sup>54</sup> Rudner, Jalmar & Ione Rudner: „A note on early excavations at Robberg“, in: *South African Archaeological Bulletin* 28, 1973, 94-96, zitiert in Thackeray et al. 1983: 24.

wenigen direkten Daten, die anhand von Farbproben an Malereien genommen wurden, ergab für eine grob mit Fingern gemalte, schwarze Figur, die ein Tier in Feinstrichmalerei überlagerte, ein Alter von  $500 \pm 140$  bp. Dieses Datum liefert einen Hinweis für das Verschwinden der Tradition der Feinstrichmalereien, d. h., die Überlagerung zeigt, dass die Tierdarstellung mindestens etwa 500 alt sein muss (Yates et al. 1994: 41). Generell wird aber vermutet, dass Fingermalereien die Feinstrichmalerei in den Gebirgsregionen des Westkaps zwischen etwa 450 – 950 AD abgelöst hatten (Coulson & Campbell 2001: 112).

Die Malereien der Drakensberge in Südafrika und Lesotho werden als die jüngste Tradition im südlichen Afrika betrachtet. Der Anteil von domestizierten Rindern, neuen Waffen (Speere, Schilde und Gewehre) und Konfliktszenen zwischen weißen Siedlern und schwarzen Farmern oder San in den Darstellungen, datiert viele Malereien relativ zuverlässig in die Zeit der europäischen Invasion des Gebietes um Mitte des 19. Jahrhunderts. Aufgrund der weitgehend stilistischen Uniformität der Darstellungen wird angenommen, dass diese Tradition nur eine geringe Zeitspanne umfassen konnte, die vermutlich nicht viel weiter als 400 Jahre zurückreicht (Garlake 2001: 641). Dafür würden auch zwei absolute Daten sprechen, die an den Pigmenten zweier Elenantilopen-Motive vorgenommen worden waren, wenn deren Authentizität bestätigt werden könnte.<sup>55</sup> Malereien im Gebiet der Drakensberge, dem letztem Zufluchtsort der Buschleute, wurden noch bis in die 1880er und 1890er Jahre ausgeführt, bevor auch mit der Verfolgung und Ermordung der letzten überlebenden San das Kunstschaffen endgültig verschwand (Lewis-Williams & Dowson 1999: 21).

#### 4.3.4 Absolute und relative Daten von Gravierungen<sup>56</sup>

Wie erwähnt, sind die Datierungsmöglichkeiten für Gravierungen wesentlich komplizierter durchzuführen, wodurch weitaus weniger direkte Daten für diese Art der Felskunst vorliegen. Erschwerend wirkt dabei auch der Faktor, dass kulturelle Überreste in der Nähe von Stellen mit Petroglyphen nicht eindeutig mit diesen in Verbindung gebracht werden können und somit Hinweise auf deren Alter geben könnten. Verlässliche absolute Daten lassen sich daher auch im Kontext der Datierungsmöglichkeiten von Gravierungen oftmals nur aus „art mobilier“-Funden ableiten. So wurden jüngst zwei in schattierten Kreuzlagen gravierte Ockerstücke in einer auf 77.000 bp datierten Schicht in der Blombos-Höhle (Westkap, Südafrika) gefunden. Während viele Forscher dies als Hinweis für den weltweit ältesten Nachweis von Kunstschaffen sehen, stehen die Ausgräber Henshilwood und Sealy diesen Behauptungen eher skeptisch gegenüber. Sie vermuten, dass diese Stücke streng genommen keine Kunst im eigentlichen Sinne darstellen, da zu diesem frühen Zeitpunkt Menschen lediglich zu abstraktem Denken und somit Design in der Lage gewesen wären (zitiert in Gore 2000: 97). Als älteste eindeutig als Kunst identifizierbare Gravierung gilt somit die von Thackeray et al. (1981) bei Ausgrabungen in der Wonderwerk-Höhle gefundene Dolomitplatte, die ein unvollständiges Säugetier in Feinlinientechnik zeigt und auf  $10.200 \pm 90$  bp datiert wird. Weitere Feinliniengravierungen auf vier überwiegend zerbrochenen Dolomit- bzw. Hämatitplatten datieren zwischen  $5180 \pm 70$  bp und  $3990 \pm 60$  bp (vgl. Thackeray et al. 1981: Table 2 und Fig. 3).<sup>57</sup>

Beaumont et al. (1989) hatten für Springbokoog im Nordkap (Südafrika) anhand von Radiokarbonaten von Straußeneierschalen eine relative zeitliche Abfolge der verschiedenen

<sup>55</sup> Da Details zu diesem Verfahren nicht publiziert wurden, können die erhaltenen Daten ( $330 \pm 90$  bp und  $420 \pm 340$  bp) nicht zweifelsfrei bestätigt werden (Rowe 2001a: 155).

<sup>56</sup> Eine graphische Umsetzung des zeitlichen Rahmens von Gravierungen findet sich im Anhang im Diagramm 1.

<sup>57</sup> Nicht aufgeführt wurden hier sechs Platten, auf denen sich Linien zeigen, welche nicht zweifelsfrei von möglichen Abnutzungsspuren zu differenzieren sind. Das Mindestalter dieser „Gravierungen“ liegt zwischen  $7430 \pm 60$  bp und  $1890 \pm 50$  bp (vgl. Thackeray et al. 1983: Table 2).

Gravierungstechniken ermittelt. Die ältesten Motive werden dabei durch Feinliniengravierungen vertreten, die zwischen  $5630 \pm 170$  bp bis  $1430 \pm 80$  bp datieren. Für gepickte Gravierungen ermittelten Beaumont et al. ein Alter von  $2730 \pm 60$  bp bis  $410 \pm 45$  bp und für geschabte Petroglyphen von  $2630 \pm 50$  bp bis  $130 \pm 45$  bp (Beaumont et al. 1989: 75). Obwohl die Richtigkeit dieser absoluten Daten heute zumeist angezweifelt wird, kann die relativchronologische Abfolge der einzelnen Techniken als korrekt angesehen werden (Morris & Beaumont 1994: 18).<sup>58</sup>

Daneben hatten Morris & Beaumont (1994) eine relative Altersbestimmung für 32 gravierte Platten durchgeführt, die seit 1985 aus vier verschiedenen Fundstellen in Springbokoog ausgegraben und alle in der Technik der geschabten Gravierungen hergestellt worden sind (ebd.: 14ff). Im Hinblick auf von Beaumont et al. estimierten relativen Daten verglichen die Wissenschaftler stilistische Eigenheiten dieser Gravierungen von Springbokoog sowie kulturelle Überreste, die zusammen mit den gravierten Platten gefunden worden waren, mit korrigierten Radiokarbondaten von anderen Fundstellen in der Karoo. Anhand dieser Erkenntnisse eruierten Morris & Beaumont eine zeitlich eng liegende Häufung von geschabten Petroglyphen in der Karoo vom 14. bis 19. Jahrhundert AD. Die überwiegende Mehrheit der Fundplätze kann ab etwa 1600 AD datiert werden, wodurch geschabte Petroglyphen überwiegend jüngeren Datums als Feinliniengravierungen oder Pickungen sind (ebd.: 18f).

Eine andere Möglichkeit der Datierung von Gravierungen boten die Verhältnisse in Driekopseiland. Hier überlagern drei verschiedene Schwemmschichten einen Felsuntergrund, auf dessen Oberfläche Petroglyphen zu finden sind. Geomorphologische Untersuchungen von Butzer et al. (1979) ergaben, dass dieses Grundgestein für die meiste Zeit des Holozäns von Sedimenten überlagert war und lediglich durch ein rapides Absinken des Flussbettes um 2500 bp stellenweise sichtbar wurde. Nach einer erneuten Ansammlung von Schwemmschichten zwischen 2250 und 1300 bp, in deren Verlauf nur wenige oder keine Felsflächen freigelegt waren, kam es erst ab 1000 bp wieder zu einer verstärkten Exposition in Folge niedriger Flusspegel (ebd.: 1207). Daraus wird ersichtlich, dass die Gravierungen von Driekopseiland nur während der relativ kurzen Phase zwischen 2500 bp und 2250 bp oder aber erst wieder ab 1300/1000 bp erfolgt sein können (Fock & Fock 1989: 77). Es lassen sich zwei verschiedene Techniken von Petroglyphen feststellen, die auch hinsichtlich ihrer Stratigraphie eine unterschiedliche Verteilung aufweisen. So finden sich gepickte gegenständliche Gravierungen, wie Tiere und menschliche Figuren und ein Teil der geometrischen Formen (74% der 1343 Motive, vgl. Fock & Fock 1989: 80) auf höher gelegenen Felsflächen. Sie weisen eine allgemein intensivere Abrasion auf und können mit hoher Wahrscheinlichkeit der Periode vor der erneuten Ansammlung von Schwemmschichten, zwischen 2500 bp und 2250 bp, zugeordnet werden (Butzer et al. 1979: 1211, Fock & Fock 1989: 86). Die gepickten Petroglyphen der niedriger gelegenen Gesteinsschichten bestehen zu 99% (1992 der insgesamt 2004 Motive; vgl. Fock & Fock 1989: 80) aus geometrischen Motiven. Sie besitzen sowohl formale Differenzen als auch weniger Verwitterungsanzeichen gegenüber den „älteren“ Abstrakten. Chronologisch gesehen gehören sie somit vermutlich in die zweite Phase nach 1300 bp, in der durch ein trockeneres Klima und damit verbundenen sinkenden Wasserständen vorher unzugängliche Andesitflächen am Fuß des Flusses freigelegt worden waren (Butzer et al. 1979: 1208, 1211, Fock & Fock 1989: 86.). Butzer et al. weisen außerdem darauf hin, dass in Driekopseiland keinerlei Feinlinien- bzw. Haarliniengravierungen existieren und erklären diesen Umstand damit, dass diese Technik älter als die Zeit der ersten partiellen Freilegung der Flussterrassen um 2500 bp sein muss und

<sup>58</sup> Die Ungenauigkeit der ermittelten Daten ergibt sich vermutlich daraus, dass nicht die organische, sondern lediglich die Karbonatfraktion der Straußeneierschalen für die Alterbestimmung herangezogen wurde (Morris & Beaumont 1994: 18).

vermutlich mit einer Periode von höheren Wasserständen zwischen 3200 und 2500 bp zusammenfällt (Butzer et al. 1979: 1211).

Anhand der hier vorgestellten Studien von Thackeray et al. (1981), Butzer et al. (1979) und Morris & Beaumont (1994) lässt sich ein ungefährender Zeitrahmen für Gravierungen im Inland Südafrikas veranschlagen. Feinliniengravierungen datieren zwischen 10.200 bp bis etwa 2500 bp. Gepickte gegenständliche Gravierungen in Fläche und Umriss sowie ältere geometrische Muster werden in Driekopseiland in den Zeitraum von 2500 bp bis 2250 bp gestellt und sind somit älter als die gepickten geometrischen Motive, die frühestens ab 1300 bp entstanden sein können. Fock (1972) bemerkt außerdem, dass auf einigen flächig gepickten Gravierungen Tierspezies zu sehen sind, die jedoch seit der letzten Eiszeit ausgestorben sein dürften, also ein geschätztes Mindestalter von 12.000 Jahren aufweisen.<sup>59</sup> Geschabte Gravierungen weisen zum Teil eine zeitliche Überlappung mit gepickten geometrischen Petroglyphen auf, bilden aber mit einem maximalen Alter von 700 Jahren die jüngste aller Techniken.

Um diese bisher angenommenen, vor allem auf relativen Daten basierenden Chronologien zu überprüfen, wandten Whitley & Annegarn die so genannte Kation-Ratio-Methode an. Diese geo-chemische Technik misst das Verhältnis von Kation in den Patinierungen, wobei ein niedriger Anteil dieser positiven Ionen Anhaltspunkt für ein hohes Alter der Patina und damit Gravierung gibt und umgekehrt (Whitley & Annegarn 1994: 189, 192). Die Wissenschaftler entnahmen jeweils sechs bis acht Proben von gepickten Gravierungen auf Klipfontein (Nordkap, Südafrika) und erzielten dabei folgende Ergebnisse: Für geometrische Gravierungen wurde ein Alter von 8400 bp bis etwa 100 bp, für flächige gegenständliche Pickungen von 10.000 bp bis 2100 bp und für in Umrisslinie gepickte gegenständliche Petroglyphen von 9400 bp bis 1200 bp ermittelt (ebd.: 196).

Beim Vergleich dieser Daten mit denen der früheren Chronologien sind folgende Ergebnisse erkennbar: Die gepickten geometrischen Gravierungen gehören zur jüngsten Technik und dauern bis in moderne Zeiten an. Kontrovers ist dagegen die Datierung ihrer Anfänge, die bei Butzer et al. mehr als 7000 Jahre später angesetzt wird. Mit der Annahme eines Mindestalters von 12.000 Jahren von Fock (1972) reicht der Beginn der flächigen Pickungen ähnlich weit zurück, wie das von Whitley & Annegarn errechnete Mindestalter von 10.000 bp. Das Aufkommen gepickter gegenständlicher Umrissmotive wird dagegen anhand der Ergebnisse der direkten Datierungen für weitaus früher angenommen, als dies aus den Daten von Driekopseiland hervorgeht. Jedoch stimmt auch das Datum des Ausklingens dieser Technik (1200 bp) in etwa mit dem maximal jüngsten Datum (1300 bp) von gepickten Gravierungen in Driekopseiland überein (ebd.).

Somit zeigen die mit Hilfe der Kation-Ratio-Methode ermittelten Daten teilweise ein weitaus höheres Alter der unterschiedlichen Gravierungen an, als dies aus anderen chronologischen Modellen hervorgeht. Übereinstimmungen finden sich jedoch hinsichtlich des Ausklingens der verschiedenen Techniken. Von wesentlicher Problematik ist jedoch die große Abweichung zwischen den Daten, die für geometrische Motive entwickelt wurden. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass die von Whitley & Annegarn präsentierten Daten sowohl gepickte ungegenständliche Gravierungen als auch in Feinlinientechnik ausgeführte geometrische Motive beinhalten. Wie bereits gesehen, ergaben Feinliniengravierungen ein Mindestalter von 10.200 bp und lassen sich bis etwa 2500 bp belegen. Dem gegenüber stehen die in der gröberen Technik der Pickung ausgeführten geometrischen Motive, auf die sich Butzer et al. (1979: 1211) in ihrer Datierung beziehen und die tatsächlich erst um etwa 1000 bp in Erscheinung treten. Die Diskrepanz von etwa 7000 Jahren zwischen der Datierung geometrischer Motive lässt sich also darauf zurückführen, dass Whitley & Annegarn auch

<sup>59</sup> Fock, Gerhard J.: „Domestic cattle on rock engravings“, in: *South African Journal of Science* 68, 1972, 243-24, zitiert in Whitley & Annegarn 1994: 191.

Feinliniengravierungen in ihre Datierung einbezogen, Butzer et al. hingegen nur die chronologisch jüngeren, gepickten Motive (Smith & Ouzman 2004: 509).

Damit liegt für die Gravierungen Südafrikas eine sehr umfangreiche chronologische Sequenz vor, die in etwa analog zu den Datierungen ist, die für die Fundstelle Twyfelfontein angenommen werden. Anhand der jeweiligen Intensität der Patinierungen wird hier ein Mindestalter der überwiegend als Pickungen, seltener in Feinlinientechnik angefertigten Gravierungen von etwa 6000 Jahren (Ouzman 2002) angenommen. Die jüngsten Motive, die kaum einen mineralischen Überzug aufweisen, sind dagegen vermutlich nur wenige hundert Jahre alt (ebd.).

#### 4.3.5 Zusammenfassung der Ergebnisse

Aus den hier vorgestellten Datierungen lassen sich Aussagen bezüglich der zeitlichen Korrelation von Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika treffen. Für beide Techniken liegen mit den bemalten Platten aus der Apollo-11-Höhle in Namibia (27.500 bp - 25.500 bp) und den mit feinen Linien gravierten Ockerstücken aus der Blombos-Höhle in Südafrika (77.000 bp) sehr frühe Daten vor. Diese bleiben aber im folgenden Vergleich aufgrund ihrer Einzelstellung und der großen zeitlichen Entfernung zu den anderen Daten unberücksichtigt.

Die frühesten Nachweise von Feinstrichmalereien finden sich in den Matopo-Hügeln in Simbabwe und datieren auf 13.000 bp. Die dortige Tradition dauerte bis etwa 1500 bp an, mit zwei Hauptphasen von 9800 bp bis 7600 bp und 2200 bp bis 1500 bp (Walker 1994). In Namibia wird die Hauptperiode der Feinstrichmalereien mit einem Zeitraum von etwa 4000 bp bis 2000 bp angegeben. Aufgrund mangelnder direkter Datierungen ist aber unklar, wie weit diese Tradition tatsächlich zurückreicht, lässt man die Funde der Apollo-11-Höhle einmal außer Acht. Wichtig ist hier jedoch die Annahme, dass das Ende des überwiegenden Malereischaffens ähnlich wie in Simbabwe um die Zeitenwende stattgefunden haben muss.

Ein vergleichbar frühes Auftreten für Feinstrichmalereien lässt sich im Westkap Südafrikas anhand der bemalten Steine aus verschiedenen Höhlen entlang der Küste belegen. So gilt bislang das Datum um 6400 bp als gesichertes Mindestalter der Malereien. Interessant ist, dass auch in dieser Region das vermutete Ende der Tradition um 450 bis 950 AD in etwa zeitgleich mit den letzten Malereitätigkeiten in diesem Stil in Simbabwe und Namibia ist.

Das von Whitley & Annegarn (1994) angegebene Mindestalter von gepickten, flächigen Gravierungen von 10.000 bp stimmt fast präzise mit den frühesten Daten für Feinliniengravierungen, für die von Thackeray et al. anhand der gravierten Platten aus der Wonderwerk-Höhle ein Datum von  $10.200 \pm 90$  bp ermittelt wurde, überein. Das Ausklingen der Gravierungstechnik mittels feiner Linien wird von Butzer et al. (1979) für Driekopseiland mit etwa 2500 bp angegeben. Dieses ist in etwa wieder identisch mit dem Ende der flächigen gegenständlichen Pickungen, das von Whitley & Annegarn (1994) für 2100 bp aufgestellt wurde. In dieses Schema reihen sich auch die Gravierungen in gepickten Umrisslinien ein. Whitley & Annegarn ermittelten hier ein Alter von 9400 bp bis 1200 bp. Dieses Datum von 1200 bp deckt sich in etwa mit der Beobachtung von Butzer et al., dass gepickte gegenständliche Motive jünger sein müssen als die Periode erneuter Ansammlung von Schwemmschichten zwischen 2250 und 1300 bp. Daraus wird ersichtlich, dass die gegenständlichen Pickungen in Fläche und Umriss sowie die Feinliniengravierungen zeitlich in weiten Teilen übereinstimmen.

Anhand dieser Ergebnisse kann eine ungefähre chronologische Parallelisierung der Tradition der Feinstrichmalereien in Namibia, Simbabwe und am Westkap Südafrikas mit den Feinliniengravierungen und den gegenständlichen Pickungen in Umriss und Fläche der

nördlichen Provinzen Südafrikas vorgenommen werden. Es lässt sich ein ähnlich frühes Auftreten dieser verschiedenen Techniken zwischen 13.000 und 9400 bp beobachten. Auch deren Ausklingen liegt mit Daten zwischen 2500 bp und 1000 bp zeitlich eng beieinander. Lediglich in den Drakensbergregionen von Lesotho und Südafrika setzte sich die Tradition der Feinstrichmalereien bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fort. Die Mehrheit der Bilder scheint dabei nicht älter als 400 Jahre zu sein.

Die anhand von Inhalt und stilistischen Vergleichen gewonnenen Daten für die Fingermalereien der Tsodilo-Hügel stimmen in etwa mit denen derselben Tradition im Westkap Südafrikas überein. So wird die Hauptperiode dieser Tradition in Botswana zwischen 850 und 1100 AD vermutet, die vereinzelt aber noch bis ins 19. Jahrhundert andauerte. Für die Fingermalereien des südwestlichen Kaplandes wird ein Beginn zwischen 450 und 950 AD angenommen. Darstellungen weißer Siedler und deren technische Neuerungen weisen auch hier auf ein Andauern der Tradition bis mindestens ins 17. Jahrhundert hin. Gleichzeitig fällt die Tradition der Fingermalereien chronologisch mit einem Großteil der geometrischen Pickungen zusammen, für die Butzer et al. ein frühestes Erscheinen um etwa 1300 bp vermuten. Whitley & Annegarn hingegen datieren geometrische Petroglyphen anhand der Kation-Ratio-Methode auf 8400 bp bis 100 bp. Diese hohe Zeitspanne ergibt sich jedoch aus dem Tatbestand, dass hier Proben sowohl von Feinliniengravierungen als auch gepickten geometrischen Darstellungen für die Datierung verwendet wurden. Somit kann der Beginn der geometrischen Pickungen mit hoher Wahrscheinlichkeit tatsächlich erst ab den von Butzer et al. präsumierten Datum von etwa 1300 bp angesetzt werden.

Die mit gekratzten oder geschabten Gravierungen versehenen Platten von Springbokoog lassen sich überwiegend ab 1600 AD datieren. Dadurch kann für die Mehrheit der in dieser Technik angefertigten Gravierungen, eine partielle zeitliche Übereinstimmung mit den gepickten geometrischen Darstellungen angenommen werden. Die in Feinlinien- und Pickungstechnik ausgeführten Gravierungen auf Twyfelfontein in Namibia reihen sich mit einem vermuteten Alter von 6000 bis wenigen hundert Jahren in das für Südafrika ermittelte chronologische Schema ein.

## **4.4 Inhaltliche Übereinstimmungen und Unterschiede von Malereien und Gravierungen auf Basis quantitativer Untersuchungen**

### **4.4.1 Methodik**

Zusätzlich zu den in den vorangegangenen Abschnitten durchgeführten Gegenüberstellungen von Malereien und Gravierungen auf Basis ihrer stilistischen, räumlichen und zeitlichen Charakteristiken soll im Folgenden ein Vergleich anhand von inhaltlichen Gesichtspunkten vorgenommen werden. Eine Analyse hinsichtlich des Motivspektrums der verschiedenen Techniken ist insofern von Relevanz, weil sich dadurch Felskunst auf einer begrifflichen Ebene analysieren lässt, mit deren Hilfe unterschiedliche oder gemeinsame Gewichtungen der verschiedenen Darstellungen identifiziert werden können. Mittels dieser Fakten können zusätzlich anhand von Verbreitung und Datierung interpretative Aussagen getroffen werden, während stilistische Charakteristika als zusätzliche Kategorie zur späteren Analyse herangezogen werden sollen.

Quantitative Datenerhebungen sind erstmals im Zuge einer strukturalistischen Erfassung der Felskunst ab Mitte der 1960er Jahre durchgeführt worden, jedoch lediglich für die weitaus besser erforschten Felskunstreionen in Namibia und Südafrika. Für andere Gebiete liegen

entweder keine oder aber nur sehr beschränkte Statistiken vor.<sup>60</sup> Aufgrund der begrenzten Aussagemöglichkeiten konnten somit nicht alle Primärliteraturen, die quantitative Daten enthalten, in der folgenden inhaltlichen Analyse berücksichtigt werden.<sup>61</sup> Um eine möglichst identische und somit effiziente Vergleichsbasis gewährleisten zu können, wurden zudem nur solche statistischen Datengrundlagen in die Gegenüberstellung einbezogen, die sowohl für Malereien als auch Gravierungen in Namibia und Südafrika annähernd gleiche Zahlenverhältnisse enthalten.

So hatte Pager (1971) für die südafrikanischen Malereien in dem von ihm untersuchten Gebiet Ndedema in den Drakensbergen an der nordöstlichen Grenze von Lesotho (KwaZulu-Natal, Südafrika) die umfassendsten quantitativen Analysen vorgenommen und dabei eine Gesamtsumme von 12.762 Darstellungen erfasst. Dagegen wurden von Lewis-Williams (1972) nur 1333 Malereien im Giant's Castle Game Reserve, welches etwa 25 km südlich von Ndedema liegt, aufgenommen.<sup>62</sup> Zusammen ergeben beide Regionen eine Summe von 14.095 Motiven. Diese Anzahl entspricht in etwa den von Fock & Fock (1984, 1989) statistisch erfassten Gravierungen von insgesamt 142 Fundstellen im Norden Südafrikas (auf Kinderdam und Kalahari sowie im Vaal-Oranje-Becken, vgl. Fock & Fock 1984: 13, 1989: 13)<sup>63</sup> mit einer Gesamtsumme von 13.844 Motiven.<sup>64</sup>

Für Namibia werden die ersten drei Bände der umfangreichen Materialsammlung von Pager (1989, 1993, 1995) zu den Malereien des Brandbergs verwendet, die zusammenfassend von Lenssen-Erz (2001) ausgewertet worden sind. Dabei werden 327 Fundstellen mit 17.284 der insgesamt etwa 45.000 Darstellungen (ca. 85% der Gesamt motive) in 879 Fundstellen erfasst. Diese Anzahl stimmt annähernd mit den 16.408 Motiven von Gravierungen in Namibia, die von Scherz (1970, 1975) anhand von 142 Fundstellen im ganzen Land erarbeitet worden waren, überein.<sup>65</sup> Aus den enormen Datengrundlagen, die sich aus der Zusammenfassung aller fünf Statistiken ergeben, konnten 140 Einzelmotive ermittelt werden. Um diese einer möglichst effizienten Analyse unterziehen zu können, wurden zwölf verschiedene Kategorien erstellt, in die die jeweiligen Darstellungen in alphabetischer Reihenfolge eingeordnet wurden (vgl. Tabelle 1 im Anhang).

Die erste Größe mit der Bezeichnung MENSCHEN umfasst alle Abbildungen, die in den Bereich „homo“ fallen. Dazu gehören Mensch, Mann, Frau, Kind und Perücke.<sup>66</sup> Da eine geschlechts- bzw. altersspezifische Unterscheidung lediglich für Malereien vorgenommen wurde, muss bei einem Gesamtvergleich der Oberbegriff „Menschen“ als Substitution verwendet werden. Zur besseren Unterscheidung werden HAND- und FUSSABDRÜCKE als spezifische Abstrahierungen zunächst als eigene Kategorie gewertet, aber bei der Auswertung

<sup>60</sup> So wurden für die Fingermalereien der Tsodilo-Hügel in Botswana nur 1965 Motive statistisch erfasst (Campbell et al. 1994). Aus diesem Grund sollen die von Campbell et al. vorgenommenen inhaltlichen Analysen zur Felskunst dieser Region nur als zusätzliche Vergleichsinformationen herangezogen werden.

<sup>61</sup> Für eine Übersicht statistischer Datengrundlagen für verschiedene Regionen siehe Lenssen-Erz 2001: Tabelle 11.

<sup>62</sup> Lewis-Williams gibt die Gesamtsumme der erfassten Malereien mit 1335 Motiven an. In Wirklichkeit konnten aber nur 1333 Darstellungen gezählt werden. Der Fehler begründet sich darin, dass der Autor unter der Kategorie „other animal“ eine Summe von 22 Motiven angibt, aber nur 20 aufführt (vgl. Lewis-Williams 1972: 51).

<sup>63</sup> Fock & Fock haben bei ihren Erhebungen keine zusammenfassende Übersicht erstellt, so dass die Summe von 13.844 anhand von Aufzählungen für die einzelnen Fundorte vorgenommen werden musste. Eine gewisse Fehlerquote blieb daher unvermeidbar, jedoch dürften die daraus resultierenden Abweichungen keine weitreichenden Auswirkungen auf den prozentualen Vergleich mit den Malereien haben. Um annähernd äquivalente Untersuchungsgrundlagen gewährleisten zu können, sollen außerdem die von Fock (1979) vorgenommenen statistischen Erhebungen für zwei Fundstellen auf Klipfontein im Nordkap hier keine weitere Berücksichtigung finden.

<sup>64</sup> Vgl. Anhang, Tabelle 2.

<sup>65</sup> Vgl. Anhang, Tabelle 3.

<sup>66</sup> Letzterer Begriff findet sich ausschließlich für die Motivbeschreibungen des Brandbergs bei Pager.

des prozentualen Anteils zusammen mit Menschen unter „Menschen und ihre Abstrahierungen“ zusammengefasst (vgl. Diagramme 2-9 im Anhang).

Die große Gruppe der Fauna ist in vier Kategorien gegliedert, die jeweils die Bezeichnung ANTILOPENARTEN, ANDERE WILDTIERE, UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE und DOMESTIZIERTE TIERE tragen. Lewis-Williams und Scherz unterscheiden bei Antilopen jedoch nicht zwischen größeren und kleineren (als Böcke bezeichneten), nicht-identifizierbaren Spezies. Demzufolge wurden beide Begriffe unter der Bezeichnung *Antilope unbestimmbar* zusammengefasst. Ein weiteres Problem diesbezüglich ließ sich bei Scherz (1975: Liste 6) erkennen, da er keine explizite Differenzierung zwischen unbestimmbaren Antilopen und Säugetieren (n=2051) trifft. Um dennoch eine Übereinstimmung mit den Begrifflichkeiten der anderen Statistiken erreichen zu können, wurde deshalb jeweils die Hälfte der Gesamtzahl (n=1025) auf beide Tierarten verteilt. Der verbleibende Restwert von 1 ist dabei prozentual gesehen irrelevant. Auch bei Pager (1971: 321) ergaben sich Probleme hinsichtlich einer eindeutigen Kategorisierung unbestimmbarer Antilopen. So fasste er die Rehantilope oder Vaal Rhebuck (*Pelea capreolus*) mit dem Bergriedbock (*Redunca fulvorufula*) und unbestimmbaren Böcken zusammen, wobei die Endsumme 1321 Darstellungen ergab. Um auch hier eine Angliederung an die anderen Statistiken durchführen zu können, werden die ersten beiden Motive (Vaal Rhebuck und Bergriedbock) einzeln aufgeführt, während unspezifische Böcke zusammen mit den von Pager als „antelope“ bezeichneten Darstellungen unter die Gruppe *Antilope unbestimmbar* zusammengefasst werden. Zur Kategorie ANDERE WILDTIERE zählen alle Lebewesen, die nicht zu denen der antilopenartigen Spezies gehören, d. h. verschiedene Pflanzenfresser und Raubtiere, Vögel, Reptilien bzw. Amphibien und Insekten. UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE werden ebenso wie DOMESTIZIERTE TIERE unter einer jeweils eigenen Kategorie zusammengefasst. Für eine klare Unterscheidung werden die FÄHRTEN verschiedener Tierspezies zunächst als eigene Kategorie gewertet, bei der Auswertung des prozentualen Anteiles jedoch unter „Tiere und ihre Abstrahierungen“ zusammengefasst (vgl. Diagramme 2–9 im Anhang).

Unter der Bezeichnung GEOMETRISCHE MOTIVE werden alle Darstellungen erfasst, die ungegenständlich sind, also keine Dinge aus der Natur abbilden. Dazu gehören Linien, Punkte, Striche, Ovale, Kreise, Sterne, Spiralen, konzentrische Kreise und Halbkreise, Girlanden, Käämme, Leitern, Gitter und Zickzacklinien, um hier nur einige Beispiele zu nennen. Diese können stets auch in Variationen miteinander auftreten. Pager definierte in Ndedema kreisähnliche, elliptische oder unregelmäßige Formen, Punkt- und Strichreihen sowie einzelne Linien als Malereien von obskurer Bedeutung (vgl. Pager 1971: 230). Auffällig ist, dass er gleichartige Motive im Brandberg, wie reguläre Kreise, Ellipsen, Dreiecke und Quadrate oder Linien, geometrischen Mustern zuordnet (Pager 1998: 439). Aus diesem Grund erscheint es logisch, die Malereien von obskurer Bedeutung in Ndedema (mit Ausnahme der tatsächlichen obskuren, d. h. unidentifizierbaren Darstellungen) mit geometrischen Motiven gleichzusetzen. Außerdem werden für den Brandberg Darstellungen von Strichen, Linien und Punkten einzeln aufgeführt (vgl. Lenssen-Erz 2001: 74). Da diese von anderen Autoren jedoch als geometrische bzw. abstrakte Motive eingeordnet werden (vgl. u.a. Scherz 1970: 24), sollen sie bei der späteren Auswertung auch unter dieser Kategorie erscheinen.

Zur Kategorie IMAGINÄRE WESEN gehören sowohl Kombinationen aus zwei oder mehreren Tieren, als auch Wesen mit anthropomorphen und zoomorphen Merkmalen. Dieser Begriff wurde hier aufgrund der unterschiedlichen Bezeichnungen, die sich in den jeweiligen Literaturen zur quantitativen Datenerhebung für derartige Motive finden, gewählt. Er impliziert gleichzeitig, dass es sich hierbei um Wesen handelt, die keine natürlichen Parallelen aufweisen. Auszuschließen sind hier somit Darstellungen von Menschen, die lediglich Kappen aus Tierfellen oder -häuten tragen. Diese Kappen werden in der Regel klar

vom Kopf abgesetzt dargestellt und sind damit gewöhnlich auch als solche erkennbar (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 100).

Eine Reihe von Darstellungen, die nicht bei allen Autoren Erwähnung finden und jeweils auch nur in geringen Mengen auftreten, wird unter der Bezeichnung SONSTIGES kategorisiert. So existieren beispielsweise lediglich bei Fock & Fock Motivbeschreibungen wie Abnehmspiel, Blume, Fell, Fischreuse, Gelege, Nest, Netz, Perlenschnur, Schälchen oder Näpfchen, Scheibe, Teufelskralle, Tier in Falle, Tierhaut und Vorderschurz.<sup>67</sup> Dies impliziert jedoch keineswegs, dass diese Darstellungen ausschließlich spezifisch für die Gravierungen in Südafrika sind. Vielmehr ist anzunehmen, dass bestimmte Objekte, wie solche, die geometrische Assoziationen beinhalten, von anderen Autoren in die Kategorie der geometrischen Motive eingegliedert wurden. Tatsächlich singulär hingegen scheinen die insgesamt vier Darstellungen eines Doppeltieres auf Kinderdam und Content in der Nordwest-Provinz Südafrikas zu sein (Fock & Fock 1984: 73, 112). Eigene Kategorisierungen finden sich auch innerhalb der Beschreibungen von Malereien in Ndedema als Einzäunung, Falle, Feuer, Leiter, Spur, Schlüsselform, Seilbrücke, Seilpaar und Zaun (Pager 1971: 230f) und dem singulären Phallus-Motiv bei Scherz (1970, 1975). Scherz nimmt auch, im Gegensatz zu Fock & Fock, so genannte Pseudogravierungen, wie Lochspiele, Schleiffrillen und Näpfchen (Scherz 1975: 156f), nicht in seine statistische Erfassung auf. Für den Brandberg sind Darstellungen wie Instrument, Keule, Kratzer und Stock singulär (vgl. Lenssen-Erz 2001: 74). Außerdem wurden hier Flecke und Schmierer nicht mit in die Kategorie der geometrischen Motive gezählt, da sie keine reguläre Form haben. Bei Flecken fehlt zusätzlich eine klare Außenlinie (Pager 1998: 439f). Jedoch ist auch hier unklar, ob die als Flecke, Objekt, Regelinien und Schmierer bezeichneten Motive (ebd.) von Fock & Fock oder Scherz nicht als unbestimmbare oder geometrische Darstellungen kategorisiert wurden.

Diese einzeln auftretenden Darstellungen finden sich somit nicht bei allen Autoren gleichzeitig, was zunächst darauf zurückgeführt werden könnte, dass ihre Benennung einer gewissen Subjektivität in Folge ihrer assoziierten Bedeutung unterliegt. Jedoch treten sie in der Regel auch in so geringen Mengen auf, dass sie prozentual gesehen für einen Vergleich nicht von entscheidender Relevanz sind. Sie können daher mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Kontext idiosynkratischer Motive gestellt werden, die nur einigen wenigen Künstlern als Ausdrucksform dienen (Hampson et al. 2002: 19). Aus diesen Gründen ist es auch problematisch, diese unikalen Darstellungen mit einer passenden Interpretation zu bedienen, so dass sie in dem im Anschluss vorgenommenen Vergleich unberücksichtigt bleiben müssen.

Ausrüstungsgegenstände, zu denen Grabstock, Köcher, Pfeil und Bogen, Schild, Speer und Tasche sowie unbestimmbare Ausrüstungen zählen, werden ebenfalls unter der Kategorie SONSTIGES zusammengefasst. Gleichzeitig treten wieder Schwierigkeiten hinsichtlich der eindeutigen Abgrenzung dieser Motive von den Menschendarstellungen auf. Bei Lewis-Williams (1972) beispielsweise werden Ausrüstungsgegenstände nicht extra aufgelistet, sondern sind in der Kategorie „Menschen“ enthalten. So sind 162 der identifizierten Personen mit Pfeil, Bogen und Köcher ausgestattet, 144 mit Stöcken oder Speeren und nur fünf Menschen tragen Taschen (ebd.: 51). Grabstöcke, die in der namibischen Felskunst unbekannt sind, konnten für Südafrika lediglich in den Malereien von Ndedema identifiziert werden. Ebenfalls, mit Ausnahme von Fock & Fock, nicht einzeln aufgeführt wurden Infibulationen. Diese kurze Gegenüberstellung verdeutlicht die Probleme, die sich aus einem direkten Vergleich dieser Darstellungen ergeben würden. Aus diesem Grund können sie, ebenso wie die idiosynkratischen Motive, nicht einer direkten Wertung unterzogen werden.

In die Kategorie UNBESTIMMBARE DARSTELLUNGEN werden all jene Darstellungen aufgenommen, die entweder eine klare Form besitzen, jedoch nicht weiter spezifiziert werden

<sup>67</sup> Die Definitionen der einzelnen Motive finden sich im Glossar im Anhang.

können, oder aber Motive, die aufgrund ihrer Verwitterung so schlecht erhalten sind, dass sie kaum noch als solche erkennbar sind (Fock & Fock 1984: 72). Bei Pager gehören dazu die unidentifizierbaren Obskure und der so genannte „Rest“ (Pager 1971: 230, 233, 1998: 440), während Scherz derartige Motive als „Diverses“ auflistet (Scherz 1975: Liste 6). Bei Lewis-Williams (1972) sind keine unspezifischen Formen zu finden.

Anhand der hier vorgestellten Kategorien sollen im Folgenden Vergleiche zwischen Malereien und Gravierungen gezogen werden, um Unterschiede oder Gemeinsamkeiten hinsichtlich deren quantitativen Inhalten herauszustellen. Dieses Verfahren dient somit primär dazu, Aussagen hinsichtlich der Repräsentanz oder Unterrepräsentanz bestimmter Motive treffen zu können. Dabei muss beachtet werden, dass einige dieser Klassifikationen lediglich vorgenommen wurden, um unspezifische Motive von anderen aussagekräftigen Abbildungen zu isolieren. So entziehen sich die UNBESTIMMBAREN DARSTELLUNGEN von selbst einer Interpretation, während UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE und DOMESTIZIERTE TIERE lediglich in den Gesamtvergleich mit einbezogen werden. Des Weiteren sollen, wie erwähnt, die Kategorien HAND- oder FUSSABDRÜCKE und TIERFÄHRTEN in der prozentualen Analyse zusammen mit Menschen bzw. den verschiedenen Kategorien von Tieren ausgewertet werden.

#### 4.4.2 Die Kategorie MENSCHEN (einschließlich HAND- und FUSSABDRÜCKE)<sup>68</sup>

Ein besonders evidenter Unterschied zwischen Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika ist in dem prozentualen Auftreten von menschlichen Figuren manifestiert. In den quantitativen Analysen für die Malereien des Brandbergs in Namibia sind Menschen mit einer Summe von 9771 Einzelmotiven vertreten. Dies entspricht mit 57% mehr als der Hälfte der Gesamtmotivzahl von 14.095 (Pager 1989, 1993, 1995, Lenssen-Erz 2001). Ähnliches zeichnet sich für die Piktogramme der südöstlichen Drakensbergregion (Ndedema und Giant's Castle) ab. Hier werden von insgesamt 17.284 Motiven 7123 (50%) durch die Gattung *homo* repräsentiert, also ebenfalls wieder die Hälfte der Gesamtanzahl der Darstellungen (Pager 1971, Lewis-Williams 1972). Hand- und Fußabdrücke sind in den Malereien beider Untersuchungsgebiete nicht bekannt.

Diese Zahlen stehen in einem konträren Verhältnis mit den Ergebnissen, die aus den Aufstellungen für Gravierungen ermittelt werden konnten. So stellen in der Gesamtmenge von 13.844 Petroglyphen, die Fock & Fock für den Norden Südafrikas ermittelt hatten, nur 1018 (7%) menschliche Motive dar (Fock & Fock 1984, 1989). Abdrücke von Füßen sind in 150 Fällen bekannt, der Abdruck einer Hand konnte jedoch nur einmal beobachtet werden. Doch auch unter Einbeziehung dieser menschlichen Merkmale erhöht sich der prozentuale Anteil von Menschen nur auf 8% (n=1169). Für die Petroglyphen Namibias liegt die Anzahl menschlicher Abbildungen bei 362 (2%) von insgesamt 16.408 Darstellungen (Scherz 1970, 1975). Auffallend ist, dass menschliche Fußabdrücke mit 690 Motiven (4%) weitaus häufiger vorhanden sind als Menschen selbst. Auch Handabdrücke (n=46) treten hier öfter in Erscheinung als in anderen Regionen. Dennoch liegt auch hier der prozentuale Anteil von menschlichen Motiven selbst unter Berücksichtigung dieser beiden Abstrahierungen bei lediglich 6% (n=1098).

<sup>68</sup> Die Anzahl der Kategorie MENSCHEN in den jeweiligen Untersuchungsregionen und die graphische Umsetzung der quantitativen Mengenangaben und des prozentualen Anteil findet sich in Tabelle 1 und in den Diagrammen 2–9 im Anhang.

#### 4.4.2.1 Szenen, Kompositionen und Juxtapositionen

Ein weiterer grundlegender Unterschied, der sich jedoch nicht aus diesen Statistiken ablesen lässt, ist die Repräsentation von Menschen in szenischen Darstellungen oder Kompositionen. Dabei muss zunächst kurz erläutert werden, was sich hinter beiden Begriffen im Zusammenhang mit Felskunst verbirgt, da diese meist in unterschiedlichen Definitionen konzeptualisiert werden. In einer „Szene“ sind die Teilnehmer mit meist äußerlichen Ähnlichkeiten an ein geschlossenes Ereignis gebunden, d. h. sie interagieren miteinander (Lenssen-Erz & Erz 2000: 93, Lenssen-Erz 2001: 146f). Im Gegensatz dazu sind die Elemente in einer „Komposition“ nicht zwangsläufig durch eindeutig definierbare Handlungsmuster erkennbar, sondern unterliegen eher der Imagination des Künstlers. Eine wesentliche Abgrenzung von Szenen zu Kompositionen lässt sich vor allem hinsichtlich deren Ordnungsgrößen erkennen, da sich in letzteren die Gesamtheit der Darstellungen auf einer Felswand vereint finden. Dadurch ist eine Szene in ihren Grenzen genau definierbar, wodurch sie komplett erfassbar wird (Lenssen-Erz 2001: 148).

Für Malereien lässt sich beobachten, dass ein hoher Prozentsatz von Figuren in szenischen Verknüpfungen organisiert ist. So lassen sich beispielsweise von den über 17.000 Einzelmotiven im Brandberg etwa 2000 Bilder von erzählendem Charakter erkennen, von denen zwei Drittel durch menschliche Figuren mit einer gemeinsamen Blick- und somit Bewegungsrichtung und verschiedenen Gesten gekennzeichnet sind (Lenssen-Erz & Erz 2000: 95). Dagegen finden sich Menschen in Gravierungen überwiegend einzeln und auf verschiedenen Gesteinsflächen. Im Gegensatz zu Malereien treten Szenen, in denen verschiedene Figuren durch ihre Handlung und ihr Äußeres in einem eindeutigen Sinnzusammenhang stehen, aber auch Kompositionen, nur gelegentlich auf. Vier dieser seltenen Darstellungen finden sich beispielsweise im Untersuchungsgebiet Kinderdam und Kalahari von Fock & Fock in der Nordwest-Provinz Südafrikas (Fock & Fock 1984: Abb. 15, 48, 67, 98). Beim so genannten „Eland-Tanz“ auf Kinderdam sind zwölf Menschen mit deutlich männlichen Attributen zu sehen, die in scheinbar hüpfenden oder tanzenden Positionen um eine Elenantilope gruppiert sind (ebd.: Abb. 48). In Tlaping (Nordwest-Provinz) zeigt eine Gravierung zwölf Menschen und 16 „affenähnliche“ Figuren, die um ein nashornartiges Lebewesen mit Elementen von Mensch und Giraffe gruppiert sind. Im Gegensatz zu den anderen Beispielen kann hier eine eindeutige Zugehörigkeit der verschiedenen Figuren nicht explizit wahrgenommen werden, so dass es sich vielmehr um eine Komposition handeln mag (Fock & Fock 1984: Abb. 98). Weitere kompositionelle Gruppierungen existieren in Slypsteen (Fock & Fock 1989: Abb. 176), Wildebeestkuil (ebd.: Abb. 95a) und Kortkloof im Nordkap Südafrikas (ebd.: Tafel 98/5). Bei Scherz finden sich Darstellungen, in denen Menschen und Tiere auf einer Platte zu sehen sind, beispielsweise in Erindi im Erongo-Distrikt, in Okonguari im Otjozondjupa-Distrikt und in Tsostos im Kunene-Distrikt Namibias (Scherz 1970: Tafel 83/2, 1975: Tafel 186/1, 189/1, 189/2). Dowson (1992: Abb. 15/16) nennt für den Carnarvon-Distrikt (Nordkap) ein Beispiel einer Nebeneinanderstellung von zwei menschlichen Figuren und einer Elenantilope. Auch diese Beispiele können eher in den Kontext einer Komposition gestellt werden, da hier wieder die eindeutige Verknüpfung zwischen den einzelnen Motiven fehlt. Eine als Szene deutbare Darstellung, die sich jedoch nicht durch Interaktionen sondern vielmehr durch gleichartiges Äußeres der Personen auszeichnet, findet sich ebenfalls in Okonguari (Scherz 1975: Tafel 193/3).

Ebenso selten wie Szenen oder Kompositionen sind Juxtapositionen in Petroglyphen, d. h. die Nebeneinanderstellung von Mensch und Mensch oder Mensch und Tier. Fock erwähnt für die Gravierungen auf Bushman's Fountain (Nordkap, Südafrika) eine so genannte Geburtsszene (Fock 1979: 49 und Abb. 33) sowie eine Abbildung, in der ein Mann einen anderen zu tragen scheint (ebd.: 49 und Tafel 103/3). Menschliche Figuren finden sich auf

diesem Fundort in vier Fällen zusammen mit Antilopen, dabei einmal in Verbindung mit einer Elenantilope (ebd.: 53 und Tafel 104/1). In Home Rule (Nordwest-Provinz) sind zwei Personen nebeneinander zu sehen. Eine davon trägt eine Art Fellumhang (Fock & Fock 1989: Tafel 7/2). Ein ähnliches Motiv zeigt sich auch in Stowlands (Oranje-Freistaat). Hier sind zwei Frauen abgebildet, die Lendenschurze als Bekleidung tragen (ebd.: Abb. 23). Weitere Juxtapositionen finden sich auf Kinderdam (Fock & Fock 1984: Abb. 19 und 20, Abb. 37, Abb. 659), in Disselfontein (Nordkap) und in Darnybosch (Nordkap) (Fock & Fock 1989: Tafel 118/1, Abb. 152). Scherz nennt für Twyfelfontein eine Darstellung, bei der ein Strauß ein Kind im Schnabel zu tragen scheint (Scherz 1975: Tafel 98/3). Zwei Menschen sind zudem auf gravierten Motiven in Kamanjab im Nordwesten Namibias (ebd.: Tafel 108/7) und Modderdrift im Süden (Scherz 1970: Tafel 50/1) nebeneinander zu sehen.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich konstatieren, dass sich der geringe Prozentsatz von menschlichen Figuren in Gravierungen auch in den wenigen Szenen, Kompositionen und den Juxtapositionen widerspiegelt. Gleichzeitig kann argumentiert werden, dass gerade aufgrund dieser fehlenden Verknüpfungen eine Unterrepräsentanz von menschlichen Figuren vorliegt. So kommen in den Malereien die Figuren seltener einzeln vor, sondern finden sich regelmäßig in kompositionellen oder szenischen Verknüpfungen, was deren vergleichsweise hohes Aufkommen erklären würde.

Dieser Zirkelschluss wird bisweilen damit begründet, dass die fehlende Dichte von menschlichen Motiven mit der geringeren Größe der zu bearbeitenden Fläche von Gesteinsformationen, auf die Gravierungen aufgebracht sind, zusammenhängt (vgl. u.a. Willcox 1963a: 75, 1984: 222). Dies mag in einigen Fällen sicherlich zutreffen, gerade wenn es sich um einzeln stehende, kleine Felsblöcke mit nicht mehr als einigen Quadratzentimetern Materialfläche handelt. Dennoch gibt es Fälle, in denen trotz ausreichenden Platzes nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Motiven durch menschliche Figuren vertreten ist. So ist beispielsweise der Fundort Twyfelfontein in Namibia durch große Sandsteinplatten charakterisiert, auf denen etwa 5000 Gravierungen (Stand 2001, vgl. Coulson & Campbell 2001: 106) angefertigt wurden. Von Scherz wurden hier jedoch lediglich 27 Menschendarstellungen gezählt. Szenische Darstellungen fehlen völlig (Scherz 1975: 171ff).<sup>69</sup> Auch für Driekopseiland mit seinen großen, flachen Andesitbänken in Flussnähe konnten von Fock & Fock (1989: 80) nur 20 menschliche Figuren von insgesamt 3347 Gravierungen identifiziert werden. Eine Begründung des geringen Vorkommens der Gattung „homo“ innerhalb der Gravierungen angesichts von mangelnden Platzverhältnissen auf dem Ausgangsmaterial kann somit prinzipiell ausgeschlossen werden.

#### 4.4.2.2 *Trance-Elemente*

Mit der allgemein zu beobachtenden Unterrepräsentanz von menschlichen Figuren ergeben sich auch weitreichende Implikationen auf die Interpretation von Gravierungen im Kontext von Malereien, also mit primär schamanischem Glauben und Ritualen. Lewis-Williams (1995: 144) nennt unter anderem Schamanen, die anhand bestimmter Haltungen erkennbar sind sowie den Trance-Tanz und damit verbundene andere halluzinatorische Erfahrungen als diagnostische Elemente des schamanischen Modells, die sich in signifikanter Zahl in den Malereien der Drakensberge beobachten lassen. Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit sich derartige Darstellungen tatsächlich innerhalb der wenigen menschlichen Motive in den Gravierungen wiederfinden.

<sup>69</sup> Scherz hatte bei seiner Zählung Mitte der 1970er Jahre nur etwa 2404 Motive aufgenommen. Doch selbst bei einer Hochrechnung von etwa 56 menschlichen Figuren in Anpassung an die aktuelle Zahl der Gravierungen von ungefähr 5000, ist dies ein irrelevanter Prozentsatz von etwa 1%.

Wie bereits erwähnt, können Schamanen unter anderem an den für sie distinktiven Posituren während des Trancezustandes identifiziert werden. So sind vom Kopf ausstrahlende Linien und eine Hand, die zur Nase geführt wird, Hinweise auf die symbolische Heilung durch Schamanen. Dowson nennt jeweils ein Beispiel gravierter Darstellungen dieser spezifischen Haltungen im Vryburg-Distrikt und im Klerksdorp-Distrikt der Nordwest-Provinz in Südafrika (Dowson 1992: Abb. 20 und 21). Eine ähnliche Assoziation könnte mit der Darstellung eines Mannes im so genannten „Eland-Tanz“ auf Kinderdam ausgedrückt werden (vgl. Fock & Fock 1984: Abb. 48). Eine weitere Figur im Klerksdorp-Distrikt zeigt die für die Trance typische vorwärtsgebeugte Körperhaltung aufgrund von kontrahierenden Bauchmuskeln sowie Striche, die aus dem Kopf auszutreten scheinen (Dowson 1992: Abb. 113). Letztere Darstellung könnte unter Umständen auch für eine Figur in Otjitotoa im Nordwesten Namibias angenommen werden (Scherz 1975: Tafel 105/1). Unklar ist, ob mit der Darstellung der Figur, die sich im „Eland-Tanz“ schräg oberhalb des Tieres befindet, eine solche Positur bezweckt wurde. Die Haltung, in der die Arme zum Erwerb der Kraft eines bestimmten Tieres hinter dem Körper angewinkelt werden, ist beispielsweise im Klerksdorp-Distrikt (Dowson 1992: Abb. 112) und in Thaba Sione in der Nordwest-Provinz Südafrikas (Ouzman 1996: Fig. 8) zu finden.

Mit Hilfe des schamanischen Modells werden zudem kompositionelle oder szenische Verknüpfungen zwischen Mensch und verschiedenen Tiermotiven zum Teil damit begründet, dass die Schamanen Tieren übernatürliche Kräfte zusprachen, die sie sich während der Trance nutzbar machen konnten. Gruppierungen von Menschen und tierischen Lebewesen (insbesondere der Elenantilope) seien demzufolge keine wahren Darstellungen, sondern vielmehr Ausdruck der symbolischen Rolle von Tieren während des Trance-Tanzes (Dowson 1992: 18). Beispiel dafür ist nach Ansicht Dowsons eine Gravierung im Kenhardt-Distrikt im Nordkap Südafrikas, in der ein Schamane mit Stock und Fliegenwedel zu erkennen ist. Um diesen sind im Kreis fünf (teilweise äußerst stilisierte) Frauen in sitzender Haltung gruppiert, von denen zwei eindeutig mit den Händen klatschen (ebd.: Abb. 11). Mehrere Personen, ausgestattet mit Fliegenwedeln, die um einen Elefanten positioniert sind, finden sich auf Springbokoog (ebd.: 19). Fock interpretiert diese Szene jedoch als Jagd, wobei die Elefantenkuh ihr Kalb vor den Angreifern schützt (Fock 1969: 5). In Backhouse (Nordkap) lässt sich eine bislang einzigartige Darstellung beobachten, die mehrere menschliche Figuren in Positionen zeigt, die typisch für einen Trancezustand zu sein scheinen (Dowson 1992: Abb. 12, Fock & Fock 1989: Tafel 51/1). Halluzinatorische Zustände drücken sich unter anderem auch in einer verzerrten körperlichen Wahrnehmung aus. Darstellungen solcher Polymelien, d. h. des Gefühls verlängerter Gliedmaßen lassen sich im Vryburg-Distrikt in Südafrika beobachten (Dowson 1992: Abb. 114). Bei Scherz finden sich in Rooipunt im Karas-Distrikt Namibias zwei Darstellungen von Menschen mit gestreckten Armen und Beinen, unklar ist jedoch, ob sie mit Sicherheit in diesem Kontext interpretiert werden können (Scherz 1970: Tafel 12/6a und 6b).

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass sich Darstellungen von Trance-Tänzen oder typische Körperhaltungen, die die jeweilige Person als Schamanen auszeichnen könnten, nur in wenigen Einzelfällen innerhalb der Gravierungen wiederfinden. Diese Tatsache deckt sich gleichzeitig mit dem zu beobachtenden generellen Fehlen von menschlichen Figuren innerhalb dieser Felskunstform. Im Folgenden sollen die weiteren inhaltlichen Spezifika von Malereien und Gravierungen mit Hilfe der quantitativen Datengrundlagen herausgearbeitet werden.

#### 4.4.3 Die Kategorie TIERE (ANTILOPENARTEN, ANDERE WILDTIERE, UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE, DOMESTIZIERTE TIERE, einschließlich FÄHRTEN)<sup>70</sup>

Bei der Auswertung der quantitativen Datenerhebung verschiedener Tierspezies lassen sich folgende signifikante Aussagen treffen: Pagers (1971) und Lewis-Williams' (1972) Analysen zu Malereien in den Drakensbergen Südafrikas ergaben eine Summe aller Tiermotive von 4425 (davon zwei Fährtdarstellungen). Dies entspricht etwa 31% aller erfassten Darstellungen (n=14.095). Im Einzelnen aufgeschlüsselt sind verschiedene Antilopenarten (einschließlich unbestimmbarer Spezies) mit 3536 (25%), andere Wildtiere mit 334 (2%), unbestimmbare Säugetiere mit 446 (3%) und domestizierte Tiere mit 87 (1%) Motiven vertreten. Damit finden sich in den Malereien der Region etwa doppelt so viele Menschendarstellungen wie tierische Repräsentationen. Gleichermäßen signifikant ist auch die zahlenmäßige Dominanz von Antilopendarstellungen im Verhältnis zu anderen Wildtieren.

Von insgesamt 13.844 Motiven in den Gravierungen Südafrikas werden fast die Hälfte aller Darstellungen (6964 bzw. 51%) durch Tiere (n=6923) und deren Fährten (n=41) wiedergegeben (Fock & Fock 1984, 1989). Damit lässt sich ein höherer prozentualer Anteil dieser Motive in Gravierungen als in Malereien feststellen. Setzt man diesen zusätzlich in ein proportionales Verhältnis mit Gravierungen von Menschen, dann zeigt sich, dass hier etwa sechsmal so viele Tiere abgebildet worden sind. Im Einzelnen betrachtet wurden 2775 (21%) bestimmbare und unbestimmbare Antilopenarten, 2414 (18%), andere Wildtiere, 1680 (12%) unbestimmbare Säugetiere und ein prozentual unrelevanter Anteil von 54 domestizierten Tieren gezählt. Daraus ergibt sich ein höherer Prozentsatz von Wildtieren in Petroglyphen, die sich bei genauerer Betrachtung auch durch eine breitere Vielfalt an Arten auszeichnen. So finden sich, wenn man die Zahl der unbestimmbaren Spezies unberücksichtigt lässt, lediglich neun verschiedene Antilopen- und zwölf verschiedene Wildtierarten in den Motiven der Malereien, jeweils etwa doppelt so viele dagegen in den Gravierungen. Weiterhin lässt sich ablesen, dass Antilopen etwa in einem gleichen Verhältnis gegenüber anderen Wildtieren stehen.

Von der Gesamtmotivzahl der Malereien im Brandberg in Namibia (n=17.248) sind Tiere (n=3196) und ihre Abstrahierungen (n=4) mit 3200 (19%) Darstellungen vertreten (Pager 1989, 1993, 1995, Lenssen-Erz 2001). Davon werden 1777 (10%) Abbildungen durch verschiedene Antilopenarten (einschließlich unbestimmter Arten), 784 (5%) durch andere Wildtiere, 631 (4%) durch unbestimmbare Säugetiere sowie einem prozentual nicht messbaren Anteil von nur vier domestizierten Tieren repräsentiert. Somit lässt sich auch hier ein zahlenmäßig weitaus höheres Kontingent an Darstellungen von Menschen (in etwa dreimal soviel) gegenüber denen von Tieren feststellen. Dominierend sind gleichzeitig wieder die verschiedenen Antilopenarten im Verhältnis zu anderen Wildtieren, wenn auch nicht so signifikant wie in den Malereien der Drakensberge.

Gleichzeitig zeigen sich in Namibia ähnlich divergierende Verhältnisse bezüglich der Anzahl von Tierspezies zwischen Malereien und Gravierungen. Von insgesamt 16.408 Petroglyphen in Namibia stellen 5254 (32%) Tiere dar (Scherz 1970, 1975), wobei etwa noch einmal so viele davon durch ihre charakteristischen Abdrücke (n=4984) repräsentiert werden. Dadurch erhöht sich die Anzahl von tierischen Darstellungen auf 10.238 (62%) Abbildungen. Separat gegliedert finden sich 1571 (10%) unterschiedliche Antilopenarten, 2658 (16%) andere Wildtiere und 1025 (6%) unbestimmbare Säugetiere. Domestizierte Tiere fehlen

<sup>70</sup> Die Anzahl der Kategorie TIERE in den jeweiligen Untersuchungsregionen und die graphische Umsetzung der quantitativen Mengenangaben und des prozentualen Anteil findet sich in Tabelle 1 und in den Diagrammen 2–9 im Anhang.

vollständig. Dieses Verhältnis entspricht, mit Ausnahme von Wildtieren, fast exakt dem Prozentsatz der einzelnen Motive in den Malereien. Im Unterschied zu Südafrika finden sich in den hiesigen Gravierungen geringfügig weniger verschiedene Tierspezies als in den Malereien des Brandbergs. Auch sind Antilopen weitaus weniger präsent als andere Wildtiere. Jedoch ist auch hier wieder signifikant, dass Darstellungen von gravierten Tieren ebenso wie im südafrikanischen Beispiel, gegenüber der Anzahl von Tiermotiven innerhalb der Malereien überwiegen. Sehr deutlich tritt auch hier die Dominanz tierischer Darstellungen gegenüber menschlichen Figuren mit einem Verhältnis von 15:1 in Erscheinung. Auch unter Einbeziehung der repräsentativen Fuß- und Handabdrücke aus Gravierungen in die Kategorie der Menschen sind Darstellungen von Tieren im Vergleich immer noch etwa neunmal höher.

Aus diesen Gegenüberstellungen können folgende zusammenfassende Aussagen getroffen werden. Der Anteil von Antilopenspezies, unbestimmbaren Säugetieren (mit Ausnahme Südafrikas) und domestizierten Arten ist prozentual relativ proportional in den jeweiligen verschiedenen Techniken einer Region. In den Malereien sowohl des Brandbergs als auch in den Drakensbergen überwiegen jedoch die Motive der verschiedenen Gattungen von Antilopen gegenüber anderen Wildtieren. In den Gravierungen Südafrikas sind diese Verhältnisse in etwa ausgeglichen, in Namibia lässt sich ein höherer Anteil an Wildtieren ablesen. In den Gravierungsgebieten der nördlichen Provinzen Südafrikas ist zudem eine weitaus größere Heterogenität von Tierarten zu beobachten. Obwohl in Namibia geringfügig weniger verschiedene Spezies abgebildet wurden, lässt sich in den Gravierungen beider Regionen generell ein signifikant höherer Prozentsatz an Tiermotiven im Verhältnis zu Malereien ablesen. Dies resultiert wiederum in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis von menschlichen Figuren bezüglich der Tierdarstellungen. Während in den Piktogrammen im Brandberg und in den Drakensbergen Menschen etwa zwei- bis dreimal mehr als Tiere und deren Abstrahierungen vertreten sind, stehen in den Gravierungsgebieten Tiere mit einem sechs- bis neunmal höheren Anteil den Menschendarstellungen, einschließlich Hand- und Fußabdrücken, gegenüber.

#### 4.4.3.1 Die Analyse der fünf häufigsten Motive<sup>71</sup>

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Wildtierspezies prozentual in den einzelnen Regionen und Techniken überwiegen.<sup>72</sup> Dazu wurden aus der Summe von 79 Arten die fünf häufigsten Gattungen ausgewählt, mit deren Hilfe eine relativ effiziente Vergleichsbasis gewährleistet werden kann.

In den Malereien der südöstlichen Drakensberge findet sich am häufigsten das Motiv der Elenantilope (n=1578), gefolgt von Rehböcken (n=1223), Pavianen (n=212), Kuhantilopen (n=72) und Roan- oder Pferdeantilopen (n=32).<sup>73</sup> Neben der Elenantilope (n=1089) gehören in den Gravierungen Südafrikas Strauß (n=382), Nashorn (n=368), Giraffe (n=254) und

<sup>71</sup> Eine graphische Umsetzung des prozentualen Anteils der fünf häufigsten Tiermotive findet sich in den Diagrammen 10–13 im Anhang.

<sup>72</sup> Domestizierte Tiere bleiben aufgrund ihrer geringen Repräsentanz und somit eingeschränkten Aussagewertes in dieser Statistik unberücksichtigt. Unbestimmbare Säugetiere wurden trotz der Möglichkeit, dass sich unter dieser Kategorie auch einige domestizierte Tiere befinden, mit aufgenommen.

<sup>73</sup> Rehböcke beinhalten in den Statistiken Pagers (1971) und Lewis-Williams' (1972) sowohl die Gattung des Vaal Rehbockes (*Pelea capriolus*) als auch die des Bergriedbockes (*Redunca fulvorufula*) und des Rehbockes (*Capreolus capreolus*). Der lateinische Name des Pavianes lautet *Papio cynocephalus ursinus*, der Kuhantilope *Alcelaphus buselaphus* und der Roan- oder Pferdeantilope *Hippotragus equinus*.

Elefant (n=250) zu den fünf häufigsten Wildtierspezies (Fock & Fock 1984, 1989).<sup>74</sup> In den Malereien des Brandbergs finden sich in absteigender Häufigkeit Darstellungen von Springbock (n=352), Giraffe (n=299), Oryx (n=231), Strauß (n=115) und Zebra (n=82) (Pager 1989, 1993, 1995; Lenssen-Erz 2001).<sup>75</sup> Zu den fünf am häufigsten vertretenen Wildtierspezies in den Gravierungen Namibias zählen Giraffe (n=997), Strauß (n=558), Nashorn (n=353), Zebra (n=335) und Oryx (n=245) (Scherz 1970, 1975).

Fährten wurden zunächst nicht in die statistische Analyse einbezogen, da sie zum einen nur einen geringen prozentualen Anteil innerhalb der Malereien ausmachen und zum anderen in den Petroglyphen Südafrikas von Fock & Fock nicht nach Arten zugeordnet aufgeführt werden. Für die Fährtengravierungen Namibias fällt auf, dass drei der fünf häufigsten Abstrahierungen (ausgenommen sind hier Fährten unbestimmbarer Antilopen oder Säugetiere) mit den prozentual am meisten abgebildeten Tierdarstellungen übereinstimmen. Nach absteigender Häufigkeit zählen dazu Zebras mit 650, Giraffen mit 498, Gnus (*Conochaetes taurinus*) mit 486, Oryx mit 387 und Elenantilopen mit 377 Fährten (Scherz 1975: Liste 6).

Aus diesem Schema ist zunächst erkennbar, dass die quantitativen Gewichtungen der verschiedenen Wildtierspezies in den jeweiligen Regionen unterschiedlich präsent sind. Dies wird vor allem deutlich bei dem Vergleich zwischen den Motiven in den Malereien und Gravierungen Südafrikas. Dort finden sich, mit Ausnahme der Elenantilope, keine weiteren Übereinstimmungen innerhalb der fünf am häufigsten vertretenen Motive. In der Felskunst Namibias wird deutlich, dass, abgesehen von den Motiven des Springbocks und des Nashorns, Giraffen, Strauße, Oryx und Zebras zu den am häufigsten dargestellten Wildtieren zählen. Dadurch sind ähnliche Verhältnisse in der Häufigkeit der verschiedenen Tierspezies in den Malereien und Gravierungen Namibias, auch unter Berücksichtigung der Fährtengravierungen, gegeben.

#### 4.4.3.2 Der prozentuale Anteil von Elenantilopen an verschiedenen Wildtierspezies<sup>76</sup>

Die Elenantilope, welche im Kontext des schamanischen Modells als eines der wesentlichen polysemischen Tiere identifiziert wird, ist *de facto* sowohl in den Malereien als auch in den Gravierungen Südafrikas das prädominante Motiv. Wie erwähnt sind in den Malereien der südöstlichen Drakensberge Elenantilopen mit 36% aller Tierspezies präsent. Bei einer genaueren Aufschlüsselung zeigt sich aber, dass sich in den Gravierungen Südafrikas ein deutlich geringerer Anteil dieses Motivs von nur 16% an der Gesamtzahl der verschiedenen Wildtierspezies abzeichnet. Somit ist, trotz einer Prädominanz des Elenantilopenmotivs innerhalb der Petroglyphen, der Anteil anderer Tierspezies signifikant höher als in den Malereien des Landes.

Für die Felskunst Namibias verhält es sich umgekehrt. In den Gravierungen des Landes taucht diese Spezies nur in 2% (n=98) der insgesamt 5254 verschiedenen Tierarten auf. In den Malereien des Brandbergs konnten sogar nur 33 Elenantilopen identifiziert werden, die damit nur etwa 1% der insgesamt 3196 Tiermotive ausmachen (Pager 1989, 1993, 1995; Lenssen-Erz 2001). Zwar zeichnet sich in den Fährtengravierungen ein etwas höherer Anteil dieser

<sup>74</sup> Nashörner beinhalten in den Statistiken von Fock & Fock sowohl die Gattung der Breitmaulnashörner (*Ceratotherium simum*) als auch die der Spitzmaulnashörner (*Diceros bicornis*). Der lateinische Name des Strauße lautet *Struthio camelis australis*, der Giraffe *Giraffa camelopardalis* und des afrikanischen Elefanten *Loxodonta africana*.

<sup>75</sup> Der lateinische Name des Springbockes lautet *Antidorcas marsopialis*, des Oryx *Oryx gazella* und des Zebras *Equus burchell*.

<sup>76</sup> Eine graphische Umsetzung des prozentualen Anteiles von Elenantilopen an den verschiedenen Wildtieren findet sich in den Diagrammen 14–17 im Anhang.

Gattung ab, generell ist aber die Anzahl von Elenantilopen gegenüber anderen Tiermotiven nur von geringfügiger Bedeutung.

#### 4.4.3.3 *Szenen, Kompositionen und Juxtapositionen*

Neben diesen statistischen Auswertungen ist auch relevant, inwieweit tierische Motive in den Abbildungen selbst repräsentiert sind. Neben Szenen, in denen ausschließlich Personen als Handlungsträger agieren, finden sich in Malereien auch solche, die sich lediglich aus Tieren zusammensetzen. So genannte „Jagdszenen“, in denen verschiedene Spezies in Interaktion mit Menschen zu sehen sind, lassen sich dagegen nur relativ selten beobachten (Lenssen-Erz & Erz 2000: 94f). Gleichzeitig sind die einheitliche Bewegungsrichtung und die einfachen Bewegungsabläufe, die die menschlichen Protagonisten in den Malereien auszeichnen, auch bei Tierszenen in der Mehrzahl der Fälle erkennbar (ebd.: 95).

In Gravierungen lassen sich Akkumulationen von Tiermotiven weitaus häufiger beobachten als von Menschen. Doch tritt auch hier die Mehrzahl der Darstellungen verschiedener Tierspezies wieder isoliert, mitunter aber auch in Zweier-Gruppen in Erscheinung. Im Gegensatz zu der begrenzten Erklärungsmöglichkeit hinsichtlich der Dichte von Menschendarstellungen scheint das vereinzelte Vorkommen von Tiermotiven zum Teil durchaus in einem Mangel an geeignet großen Gesteinsflächen begründet zu liegen. Dafür würde auch die Tatsache sprechen, dass in Gravierungsregionen, in denen ausreichend Fläche zur Verfügung steht, auch die Dichte der Tierdarstellungen zunimmt. So finden sich beispielsweise in Driekopseiland und Twyfelfontein durchaus größere Ansammlungen mit bis zu mehreren dutzend Tiermotiven auf einer Oberfläche (vgl. Scherz 1975: u.a. Tafeln 111/2, 116/1, 119/2, 122/1, 128/3, 132/4, 134/1, 145/1, 149/1, 151/3, 152, 153, Fock & Fock 1989: u.a. Abb. 131, 132). Jedoch scheint es sich bei diesen Abbildungen, ähnlich wie bei Darstellungen von Menschen, weniger um szenische Repräsentationen zu handeln, sondern eher um Kompositionen. So stehen Tiere in Gravierungen, im Gegensatz zu Malereien, meist weder in einem eindeutig erkennbaren Handlungszusammenhang, noch weisen sie einen regelhaften gemeinsamen Richtungsbezug auf. So zeigt beispielsweise eine Gravierung auf Kinderdam eine Gruppe von Nashörnern, die zwar hinsichtlich Technik und Stil äußerliche Ähnlichkeiten aufweist, jedoch keine eindeutig definierbare Interaktion miteinander erkennen lässt (Fock & Fock 1984: Abb. 28). Ähnliches lässt sich auch für eine Gruppierung verschiedener Spezies auf Driekopseiland beobachten. Die Bewegungsrichtung unterliegt hier keinerlei Festlegungen. (Fock & Fock 1989: Abb. 131, 132). Auch bei den meisten der oben erwähnten Akkumulationen von Tiermotiven auf Twyfelfontein scheint es sich vielmehr um Kompositionen zu handeln, wobei Ausnahmefälle szenischer Verknüpfungen auftreten (vgl. Scherz 1975: Tafel 125/2, 125/4). Fock nennt zudem für Bernau (Nordwest-Provinz) und Vaal Pan im Nordkap Szenen mit tierischen Protagonisten (Fock 1969: Abb. 1, Abb. 2).

#### 4.4.3.4 *Superpositionierungen*

Neben diesen unterschiedlichen Repräsentationen von Tieren lassen sich in Malereien, seltener dagegen in Gravierungen, Überlagerungen von Motiven beobachten. Da Menschen in Petroglyphen in der Unterzahl sind beschränken sich derartige Superpositionierungen meist nur auf tierische Motive (vgl. Fock 1979: Tafel 53, Fock & Fock 1984: Abb. 49). Vermutliche Ausnahme bildet hier eine Gravierung auf Kinderdam, in der die Rückenlinie einer Elenantilope von Fock als Teil einer weiblichen Figur interpretiert wird (Fock 1969: 7 und Abb. 9).

Zu Überlagerungen werden jedoch nicht nur Darstellungen gezählt, die vollständig superpositioniert wurden. Auch partielle Überschneidungen können in diese Kategorie

einfließen, vor allem dann, wenn genügend Platz auf der Felsoberfläche vorhanden ist, um ein zweites Motiv zu beherbergen. Daraus lässt sich ableiten, dass die Überlagerung von Bildern einer gewissen Intention unterlegen haben muss (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 148). Lewis-Williams & Dowson interpretieren diesen Tatbestand als „consistent with shamanistic art“ und begründen dies damit, dass Superpositionierungen oftmals keinen Sinnzusammenhang ergeben und somit eher Trance-Eindrücke widerspiegeln (ebd.: 150).

Diese Sichtweise ist jedoch nicht vollkommen überzeugend. Vielmehr ist anzunehmen, dass mit der Überlagerung eines Bildes über ein anderes beabsichtigt wurde, die Bedeutung des unterliegenden zu erhöhen, oder aber, in umgekehrter Weise, eine Art negativen Kommentar zum Ausdruck zu bringen (Lenssen-Erz 2001: 195f). Fest steht, dass mit Superpositionierungen eine Art Macht über bereits bestehende Motive ausgeübt wurde (ebd.: 196), welche tatsächlichen Intentionen dahinter standen, lässt sich jedoch nur noch schwer nachvollziehen.

#### 4.4.4 Die Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE<sup>77</sup>

Neben dem quantitativ unterschiedlichen Auftreten von menschlichen und, wenngleich weniger eindeutig, tierischen Figuren in Malereien und Gravierungen, besteht ein weiterer signifikanter Unterschied zwischen beiden Techniken in der zahlenmäßigen Häufigkeit geometrischer Motive. Wie bereits erwähnt gehören zu dieser Kategorie alle ungegenständlichen Formen, die keinen konkreten Sinnzusammenhang aufweisen, d. h. nicht als Darstellungen aus der materiellen Welt zu identifizieren sind. Von den insgesamt 14.095 Motiven der Malereien in Ndedema und im Giant's Castle werden nur 2% aller Darstellungen durch geometrische Formen repräsentiert (Pager 1971, Lewis-Williams 1972). Ähnliche Ergebnisse zeigen sich auch in den Malereien des Bandberges, in denen nur 3% von insgesamt 17.284 Abbildungen ungegenständliche Motive darstellen (Pager 1989, 1993, 1995, Lenssen-Erz 2001).

Gegensätzlich dazu sind die Verhältnisse in den Gravierungen der jeweiligen Länder. So nehmen geometrische Darstellungen in den Petroglyphen Südafrikas etwa ein Drittel (33%) der Gesamtsumme von 13.844 Motiven ein (Fock & Fock 1984, 1989). Dieser prozentual hohe Anteil lässt sich auch für Namibia beobachten. Von insgesamt 16.408 gezählten Gravierungen entfallen 30% auf ungegenständliche Formen.

Mit Hilfe von neuropsychologischen Studien hatten Lewis-Williams & Dowson (1988) festgestellt, dass nicht alle geometrischen Formen als ungegenständlich zu betrachten sind, sondern vielmehr auf die ersten und zweiten Stufen veränderter Bewusstseinszustände während der Trance zurückzuführen sind (vgl. Kapitel 2). Dabei setzen sich diese so genannten entoptischen Phänomene aus den Grundformen wie parallelen Linien, Punkten, Gittern, Spiralen, Zickzacks und ineinander geschachtelten Bögen oder aus Kombinationen dieser zusammen. Diese dem menschlichen Nervensystem entstammenden Gebilde lassen sich mit einer Reihe von Motiven, wie sie vor allem in den Gravierungen auftauchen, deutlich parallelisieren (vgl. bspw. Lewis-Williams 1988: Table 1).

Bedeutend ist aber, dass nicht alle dieser visuellen Wahrnehmungen in gleichem Umfang in den Darstellungen vertreten sind. Lewis-Williams begründet diese Tatsache damit, dass schamanische Gesellschaften nur einer bestimmten Auswahl an entoptischen Formen eine besondere Bedeutung zumaßen und demzufolge auch nur diese darstellten (ebd.: 5). Daneben wurden diese geometrischen Motive teilweise mit verschiedenen Tierspezies superpositioniert

<sup>77</sup> Die Anzahl der Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE in den jeweiligen Untersuchungsregionen und die graphische Umsetzung der quantitativen Mengenangaben und des prozentualen Anteils findet sich in Tabelle 1 und in den Diagrammen 2–9 im Anhang.

(vgl. u.a. Fock 1979: Tafel 44, Fock & Fock 1989: Abb. 120, 131, 132, Dowson 1992: Abb. 98, 99, 100). Diese bewusste Positionierung geometrischer Formen wird als Ergebnis der dritten Trance-Stufe interpretiert, in der eine Verbindung entoptischer Phänomene mit gegenständlichen Darstellungen erfolgt (Dowson 1992: 62, Lewis-Williams & Dowson<sup>2</sup>1999: 66).

#### 4.4.4.1 *Die Grenzen des neuropsychologischen Modells anhand regionaler Einzelanalysen*

Mit diesem Modell aus der Neuropsychologie wird impliziert, dass sich nahezu alle geometrischen Motive aus visuellen Wahrnehmungen während der Trance, vor allem aber aus der ersten Stufe veränderter Bewusstseinszustände, ableiten lassen. In der Kunst finden sich jedoch zahlreiche abstrakte Darstellungen, die nicht aus dem relativ begrenzten Formenspektrum entoptischer Phänomene herzuleiten sind (Smith & Ouzman 2004: 506). Somit kann die verhältnismäßig begrenzte Anzahl von maximal 15 möglichen Formen auch bei Kombinationen dieser untereinander, bei weitem nicht allen geometrischen Motiven als Erklärungsgrundlage dienen. Es soll nicht behauptet werden, dass entoptische Phänomene nicht durchaus in einer Reihe des geometrischen Formenspektrums der Felskunst vertreten sind, jedoch sind sie mit einem verhältnismäßig unsignifikanten Prozentsatz repräsentiert.

So finden sich beispielsweise in Driekopseiland, neben Twyfelfontein einer der bekanntesten und größten Gravierungsorte im südlichen Afrika, in 2991 (etwa 90% aller Darstellungen) geometrischen Mustern nur ein geringer Prozentsatz an Motiven, die sich aus entoptischen Phänomen ableiten lassen könnten. Vielmehr sind, anhand einer von Fock & Fock analysierten Stichprobe von insgesamt 485 geometrischen Gravierungen, überwiegend ovale oder runde Formen mit interner Differenzierung, Motive mit Strahlen, T-Darstellungen und Leitemuster erkennbar (Fock & Fock 1989: 85). Diese Motive zeigen formale Abweichungen von den von Lewis-Williams & Dowson identifizierten Phosphenen oder Formkonstanten und können somit nicht zwangsläufig mit veränderten Bewusstseinszuständen in Verbindung gebracht werden. Die Mehrzahl dieser nicht-entoptischen, grob-gepickten Formen in Driekopseiland findet sich zudem meist auf den niedriger gelegenen Flussbänken und ist somit jünger als die klassischen Tiergravierungen und anderen geometrischen Formen, die in feineren Pickungen ausgeführt worden waren (Butzer et al. 1979: 1209, Smith & Ouzman 2004: 509). In Namibia befinden sich die Hauptkonzentrationen ungegenständlicher Darstellungen im Süden und Norden des Landes (Scherz 1970, 1975). Weniger häufig treten geometrische Motive auch in den zentralen Landesteilen in Erscheinung, jedoch weisen diese eine vergleichsweise geringe oder keine Patinierung auf und stellen somit vermutlich jüngere Arbeiten dar (Smith & Ouzman 2004: 512). Auch in Twyfelfontein lassen sich distinktive geometrische Muster nachweisen, die sich durch ein breiteres Spektrum an Motiven auszeichnen und weniger fein gearbeitet sind. Zu diesem Formenspektrum gehören unter anderem Kreise, intern-differenzierte Kreise, hantel- und sonnenartige Formen, „Sternenräder“ sowie labyrinthartige Formen, die zum Teil in Überlappung mit Punkten und Punktreihen zu sehen sind (Ouzman 2002). Generell finden sich die genannten geometrischen Formen aber nur selten in Verbindung mit entoptischen Phänomenen und noch seltener mit gegenständlichen Felsbildern. Vielmehr treten sie isoliert oder in Komposition mit anderen groben oder schematischen geometrischen Motiven in Erscheinung (Smith & Ouzman 2004: 506). Insgesamt repräsentieren diese Formen in Twyfelfontein jedoch nur etwa 8% der Gravierungen. Den Großteil der Darstellungen an diesem Ort bilden verschiedene Tierspezies (Scherz 1975: Tabelle 5a).

Ähnliche Motive lassen sich auch innerhalb der Fingermalereien in den Tsodilo-Hügeln Botswanas beobachten. Statistische Analysen an 1965 Einzelmotiven in dieser Region ergaben einen prozentualen Anteil an Tieren von 50,6%, an geometrischen Motiven von

35,1%, an Menschen von 12,8% und an Handabdrücken von 1,5% (Campbell et al. 1994: 137). Interessanterweise entsprechen diese Zahlenverhältnisse damit nicht den für die Feinstrichmalereien in Südafrika und Namibia erhaltenen Daten, sondern vielmehr jenen, welche für die Gravierungen in beiden Ländern ermittelt worden waren (vgl. Diagramm 5 – 9 im Anhang). Das geometrische Formenspektrum spiegelt dabei auch nicht primär entoptische Phänomene wider, obwohl beispielsweise Linien und Flecke in den insgesamt 690 geometrischen Motiven enthalten sind. Mehr als die Hälfte wird vielmehr durch Kreise mit oder ohne interne Musterung repräsentiert, wie sie ähnlich auch in Twyfelfontein oder Driekopseiland beobachtet werden konnten. Innenzeichnungen finden sich auch in Quadraten und Schildformen. Hinzu kommen Leitemotive, Fischgrätenmuster und Formen, die an anthropomorphe und zoomorphe Häute bzw. Felle erinnern (Campbell et al. 1994: 142). In einigen Fällen finden sich geometrische Darstellungen auch in Überschneidung mit Tiermotiven (ebd.: Abb. 8-12).

Auch die Fingermalereien in den Dolomithöhlen des südafrikanischen Kaap-Plateaus, der Asbestberge und im Oranje-Tal lassen Ähnlichkeiten in den geometrischen Motiven zu den Gravierungen des Landes und zu den Piktogrammen der Tsodilo-Hügel erkennen (vgl. Fock & Fock 1989: 91ff). Geometrische Fingermalereien treten auch im Salt Pan Shelter in der Nordprovinz Südafrikas in Erscheinung. Anhand von Superpositionen von mehr als 1000 Einzelmotiven wurde hier eine relative Stratigraphie ermittelt, deren Ergebnisse belegen, dass geometrische Fingermalereien, mit Ausnahme einiger weniger Motive, nie von Feinstrichmalereien der Buschleute überlagert werden. Dieses Schema lässt sich auch für andere Gebiete im nördlichen Südafrika bestätigen. Daran ist erkennbar, dass die geometrischen Motive in dieser Region verhältnismäßig rezent und zugleich einer relativ fortlaufenden Tradition zugehörig sein müssen (Smith & Ouzman 2004: 508).

Anhand der hier aufgeführten Gegenüberstellungen wird deutlich, dass sich signifikante Unterschiede zwischen den diversen geometrischen Mustern sowohl in Technik als auch in deren Auswahl an Motiven erkennen lassen. Basierend auf diesen Tatsachen kann eine klare Unterscheidung zwischen entoptischen Formen und solchen, die aufgrund ihres spezifischen und breiteren Formenspektrums nicht mit Hilfe des neuropsychologischen Modells erklärbar sind, getroffen werden. Aufgrund dieser klaren Abgrenzung können letztere auch als „nicht-entoptische geometrische Felskunst“ bezeichnet werden (ebd.: 509 und Abb. Seite 505).

#### **4.4.5 Die Kategorie IMAGINÄRE WESEN**

Darstellungen komplexer Wahrnehmungen und Halluzinationen bilden die Basis für die Hypothese eines grundlegend schamanischen Charakters der Felskunst im südlichen Afrika. Im Gegensatz zu entoptischen Phänomenen sind Motive dieser Art Indikator für Prozesse, die während der letzten Stufe veränderter Bewusstseinszustände im menschlichen Nervensystem ablaufen (vgl. Kapitel 2, Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 60ff). Einige Darstellungen dieser Trance-Erfahrungen seien demnach auch ohne Ableitung aus metaphorischen Zusammenhängen eindeutig zu identifizieren. Dazu gehören Figuren, die keine natürlichen Pendants aufweisen, das heißt, Mischwesen mit anthropomorphen und zoomorphen Merkmalen oder Kombinationen von zwei oder mehreren tierischen Lebewesen.

Zu ersteren zählen so genannte Therianthropen, meist menschliche Figuren mit antilopenartigen Merkmalen, seltener auch von anderen Tieren, wie beispielsweise von Elefanten, Pavianen oder Vögeln (ebd.: Abb. 31a, b und c). Therianthropen, als visuelle Ergebnisse intensiver Halluzinationen während der dritten Stufe der Trance, wurden von Lewis-Williams als Ausdruck für die Verbindung zwischen Schamanen und Tieren, deren jeweilige Kraft sie sich zu Nutze gemacht hatten, identifiziert (ebd.: 69). Ebenfalls als menschlich-tierische Mischwesen kategorisierbar, jedoch mit anderen Attributen ausgestattet

sind so genannte „mythological ales“ oder „flying bucks“ bzw. „trance bucks“. Dazu gehören anthropomorphe Gestalten, die ihre Arme hinter dem Rücken in einer flügelartigen Haltung ausstrecken, und zoomorphe Figuren mit vogelähnlichen Merkmalen wie Körper, Flügel oder Schwanz (vgl. u.a. Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: Abb. 32a-d). Diese Kreaturen sind gleichzeitig ein Charakteristikum der Malereien der südöstlichen Drakensberge (ebd.: 72). Mehr als die Hälfte der insgesamt 214 mythischen Figuren in Ndedema und im Giant's Castle stellen sowohl Therianthropen als auch geflügelte Mischwesen dar. Motive von zoomorphen Mischwesen, die Pager als „mythological fantasy animals“ (Pager 1971: 231) bezeichnet, finden sich in Ndedema in 15 Fällen. Dazu lassen sich auch Abbildungen von Schlangen mit untypischen Merkmalen wie Ohren zählen, die hier mit sechs Motiven vertreten sind. Lewis-Williams interpretiert Darstellungen dieser Art als Schamanen, die sich die Kraft von Schlangen zu Nutze machten, indem sie in Trance deren Gestalt annahmen (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 130f).

Für die Gravierungen des Landes konnten von Fock & Fock (1984, 1989) lediglich 27 von insgesamt 13.844 Einzelmotiven der Kategorisierung als „Fabelwesen“ (Fock & Fock 1984: 67) zugeschrieben werden, was einen prozentual irrelevanten Anteil ergibt. Als Therianthropen sind hier beispielsweise Figuren auszumachen, die zwar primär als Menschen betrachtet werden können, von ihrer Gestalt her jedoch nicht zweifelsfrei als solche zu identifizieren sind. Vielmehr erinnern sie eher an Tiere, obwohl Merkmale definierter Spezies nicht immer eindeutig zu erkennen sind (vgl. u.a. Fock & Fock 1984: Abb. 178, 179, 180).<sup>78</sup> Ein ähnliches Motiv, das menschliche und, wenn auch unspezifische, tierische Attribute aufweist, findet sich im Kimberley-Distrikt im Nordkap und im Vryburg-Distrikt in der Nordwest-Provinz Südafrikas (Dowson 1992: Abb. 106, 108). Daneben existieren jedoch auch Therianthropen, deren Tiermerkmale sich genauer spezifizieren lassen. Im Distrikt von Victoria West (Nordkap, Südafrika) lässt sich beispielsweise eine menschliche Gestalt mit einem raubtierähnlichen Kopf, Zähnen und Krallen beobachten. Eine andere Darstellung im Vryburg-Distrikt zeigt einen Menschen mit einem Vogelkopf, vermutlich von einem Strauß (ebd.: Abb. 107, 111).

Ein menschlich-tierisches Mischwesen, das jedoch überwiegend aus verschiedenen zoomorphen Merkmalen besteht, findet sich in einer kompositionellen Verknüpfung mit mehreren anthropomorphen Figuren auf Kinderdam (Fock & Fock 1984: Abb. 98). Dieses von Fock & Fock als „Zaubernashorn“ bezeichnetes Motiv ähnelt in seiner Grundform einem weiblichen Nashorn, erkennbar an seinem Euter. Die Kopfform ist jedoch nicht eindeutig auszumachen. Vielmehr lassen sich hier mehrere hornartige Fortsätze erkennen, von denen einer in einem Giraffenkopf endet. Gleichzeitig überlagert die Figur einen Menschen, identifizierbar an Kopf und Beinen. Interessanterweise sind die Füße dieser Person, im Gegensatz zu den sonst eher rudimentär ausgeführten Gravierungen menschlicher Figuren, besonders sorgfältig wiedergegeben (ebd.: 67). Ein weiteres nashornartiges Motiv, welches ebenfalls tierische Attribute beinhaltet, befindet sich etwa 80 km östlich von Kinderdam in Thaba Sione (Ouzman 1996: Abb. 7b). Schwanz, Hörner, Hinterbein und Körperform ähneln denen eines Nashorns, jedoch endet ein Bein in einem menschlichen Fuß, während die einzige Vordergliedmaße scheinbar zur Nase geführt wird. Anhand dieser Merkmale interpretiert Ouzman dieses Motiv als Therianthrop, d. h. einen in ein Rhinozeros transformierten Schamanen während der Trance (ebd.: 46).

In den Malereien des Brandbergs in Namibia tauchen anthropomorphe und zoomorphe Mischwesen und Figuren aus Kompositionen verschiedener tierischer Attribute in nur 94 von

<sup>78</sup> Als so genannten „flying buck“ ließe sich möglicherweise eine Darstellung auf Kinderdam interpretieren, die neben sehr dünnen, langen Gliedmaßen und einem antilopenartigen Kopf mit Hörnern einen flügelartigen Fortsatz aufweist (Fock 1969, Fock & Fock 1984: 67 und Abb. 99).

insgesamt 17.284 Darstellungen auf (Pager 1989, 1993, 1995, Lenssen-Erz 2001), wobei 52 Motive auf Therianthropen entfallen. Typisch für die Region sind außerdem Darstellungen von schlangenartigen Wesen mit ohrenartigen Fortsätzen, wie sie vereinzelt auch innerhalb der Malereien in Ndedema in den südöstlichen Drakensbergen in Erscheinung treten. Diese so genannten „Ohrenschlangen“ konnten im Untersuchungsgebiet in 26 Fällen beobachtet werden (vgl. u.a. Pager 1993: 63/Plate 2, 179/Plate 1, 1995: 211-213/Plate 5-7). Während Lewis-Williams Motive dieser Art als transformierte Schamanen interpretiert, werden Ohrenschlangen im namibischen Kontext eher mit Regen in Verbindung gebracht. So finden sich diese Tiere in den Darstellungen einerseits manchmal in Verbindung mit Regenlinien, andererseits werden sie auch heute noch in Überlieferungen der verschiedenen Bevölkerungsgruppen Namibias mit Wasser assoziiert (Lenssen-Erz & Erz 2000: 49f).

Für die Gravierungen des Landes werden von Scherz (1970, 1975) keinerlei Beispiele von Therianthropen, Ohrenschlangen oder anderen imaginären Wesen explizit aufgelistet. Auch bei genauerer Analyse der einzelnen Darstellungen konnten nur zwei Motive identifiziert werden, die sich als imaginäre Wesen kategorisieren lassen. Dazu gehört eine auf dem Fundort Twyfelfontein befindliche, einer Kudukuh ähnelnde Darstellung, die von Scherz als „Fabeltier“ bezeichnet wird. Mitunter findet man auch die Bezeichnung „Zentaur“, wobei Hals und Kopf der zoomorphen Gestalt als menschliche Figur gedeutet werden, deren untere Körperhälfte jedoch der eines Vierbeiners entspricht (Scherz 1975: 178 und Tafel 112/4). Singulär für die Gravierungen Namibias ist weiterhin das Motiv einer Elenantilope auf dem Fundort Anhalt östlich von Windhoek im Omaheke-Distrikt, deren Vorder- und Hinterläufe in menschliche Füße übergehen (Scherz 1970: Tafel 78/4). Wie erwähnt, erscheinen bei Scherz keine dieser Darstellungen in der statistischen Auswertung, so dass zu vermuten ist, dass der Autor diese innerhalb der jeweiligen Tierkategorie klassifizierte. Unweit des Fundortes Anhalt finden sich eine Reihe menschlicher Figuren mit Fortsätzen am Kopf, die an Hasenohren erinnern (ebd.: Tafel 7/3a, 3b, 5c, 6, 7a). Diese Attribute als Indikator für Therianthropen zu sehen ist jedoch höchst unwahrscheinlich. Vermutlich handelt es sich bei diesen Darstellungen eher um Kappen oder Masken einer Tierspezies, die auf dem Kopf getragen wurden.

#### 4.4.6 Zusammenfassung der Ergebnisse

Anhand der inhaltlichen Analyse der in verschiedenen Kategorien klassifizierten Darstellungen lässt sich resümieren, dass Menschendarstellungen und geometrische Motive prozentual in einem fast umgekehrten Verhältnis in den Malereien und Gravierungen Namibias und Südafrikas repräsentiert werden. So stellen mindestens die Hälfte aller Malereien der südöstlichen Drakensberge und des Brandbergs menschliche Figuren dar. In den Gravierungen beider Länder sind Menschen, trotz der Berücksichtigung ihrer Abstrahierungen, wie Hand- und Fußabdrücke, mit einem Anteil von unter 10% an der Gesamtsumme aller Darstellungen deutlich unterrepräsentiert. Dieser geringe Prozentsatz spiegelt sich auch im seltenen Vorkommen der Gattung *homo* in szenischen Verknüpfungen, Kompositionen oder Juxtapositionen wider.

Im Gegensatz dazu finden sich geometrische Motive nur in geringen Zahlen in den Malereien, während sie in den Gravierungen deutlich überwiegen. Eine Erklärung mit Hilfe von neuropsychologischen Erkenntnissen kann dabei nur auf einen geringen Teil der diversen geometrischen Darstellungen angewandt werden. Vielmehr lassen sich sowohl in Technik als auch im Formenspektrum signifikante Unterschiede zwischen gepickten bzw. in Technik der Feinstrichmalerei ausgeführten, aus entoptischen Phänomenen abgeleiteten Formen und grobgepickten bzw. mittels Fingertechnik gemalten, nicht-entoptischen geometrischen Muster erkennen.

Die Auswertung der Gravierungen ergab zudem einen deutlich höheren Prozentsatz von Tierdarstellungen für die jeweiligen Länder und steht damit gleichzeitig in einem umgekehrt proportionalen Verhältnis zu den Menschendarstellungen. In den Malereien hingegen sind Tiere weniger präsent als Menschen. Zusätzlich ist innerhalb der Petroglyphen Südafrikas ein wesentlich breiteres Spektrum an Tiermotiven zu beobachten, als in den Piktogrammen der südöstlichen Drakensberge. In Namibia lassen sich, mit Ausnahme des Springbockes, die am häufigsten dargestellten Spezies in den Malereien auch auf die Gravierungen übertragen. Für Südafrika hingegen kann keine solche Parallelisierung getroffen werden. Eine Ausnahme bildet lediglich die Elenantilope. Obwohl diese Antilopenart zwar das dominierende Tiermotiv innerhalb der Felskunst Südafrikas ist, findet sie sich in Namibia in einem bedeutend geringeren Prozentsatz zu anderen Tierarten. Während in den Malereien, ebenso wie bei Menschen, szenische Verknüpfungen von Tieren verhältnismäßig häufig zu beobachten sind, können Ansammlungen von Tieren innerhalb der Gravierungen eher in Kompositionen gefunden werden. In beiden Techniken tauchen weiterhin Überlagerungen auf, wobei direkte Superpositionen von Tiermotiven innerhalb von Petroglyphen eher selten zu finden sind, sondern vielmehr in partiellen Überschneidungen zum Ausdruck kommen.

Hinzu kommt, dass wenige Elemente eine eindeutig schamanische Erklärung von Gravierungen zulassen. So finden sich nur vereinzelt Darstellungen des so genannten Trance-Tanzes oder menschliche Figuren, die anhand von Körperhaltung oder bildlichen Umsetzungen halluzinatorischer Erfahrungen als Schamanen identifiziert werden könnten. Auch für Therianthropen oder Mischwesen aus mehreren zoomorphen Merkmalen konnten nur wenige Beispiele in den Gravierungen Südafrikas identifiziert werden. Solche Motive sind auch nur in relativ geringer Zahl in den Malereien des Brandbergs vorhanden. Mit Ausnahme von zwei Figuren existieren zudem keine weiteren eindeutig als imaginäre Wesen identifizierbaren Motive in den Gravierungen Namibias.

## 4.5 Resümee

In den vorangegangenen Abschnitten wurde eine umfassende Analyse zwischen den Malereien und Gravierungen des südlichen Afrika anhand von vier Vergleichsebenen vollzogen. Weitreichende Aussagen ließen sich dabei mit Hilfe inhaltlicher Untersuchungen treffen. Gleichzeitig wurden, neben den eingeschränkten Aussagemöglichkeiten stilistischer Analysen, vor allem Datierung und Verbreitung zur inhaltlichen Analyse hinzugezogen, um eine möglichst breite Interpretationsbasis zu gewährleisten. Die dabei gewonnenen Fakten sollen im Folgenden noch einmal zusammenfassend betrachtet werden.

Zunächst lässt sich aus dem Verbreitungsmuster von Malereien und Gravierungen erkennen, dass diese sich in der Regel jeweils auf unterschiedliche topographische Gegebenheiten konzentrieren. So finden sich Piktogramme vornehmlich in den Gebirgsregionen der verschiedenen Länder, Petroglyphen dagegen überwiegend in der Nähe von fließenden Gewässern oder auf kleineren Hügeln im offenen Gelände. Gegen eine allgemeine Beschränkung der verschiedenen Techniken auf individuelle Gesteinsformationen sprechen beispielsweise jedoch die Verhältnisse im Limpopo-Gebiet. Diese durch Sandstein geprägte Region zeichnet sich durch eine deutliche Vermischung von Malereien und Gravierungen aus, während in Gebieten mit gleichen geologischen Voraussetzungen wie in den Drakens- oder Malutibergen nur Piktogramme vorhanden sind.

Signifikant sind außerdem die Örtlichkeiten, welche für die Schaffung der jeweiligen Felskunst ausgewählt wurden. Malereien treten in der Mehrzahl in geschützten Bereichen in kleineren Höhlen oder unter Abris, d. h. an unterschiedlich großen vertikalen Wänden in Erscheinung. Im Gegensatz dazu finden sich Gravierungen überwiegend auf mehr oder

weniger horizontalen Gesteinsflächen in exponierter Lage. So lässt sich in den primär von Dolomit geprägten Regionen in Namibia zwar eine weiträumige Vermischung beider Traditionen feststellen, jedoch finden sich Malereien und Gravierungen in der Regel auf diesen speziellen Geländeformationen verteilt. Auch in Südafrika existieren keinerlei Petroglyphen in den Dolomithöhlen des Kaap-Plateaus. Dieses strenge Prinzip trifft selbst für die wenigen Fundstellen zu, in denen eine Koexistenz von Malereien und Gravierungen zu beobachten ist, wie beispielsweise in Twyfelfontein in Namibia oder in Eindgoed im Nordkap Südafrikas. Ausnahme bildet hier wiederum das Limpopo-Gebiet, sowohl hinsichtlich dessen räumlicher, orts- und flächeninterner Vermischung beider Traditionen.

Im Gegensatz zu diesen deutlichen Unterschieden lässt sich hinsichtlich der zeitlichen Abfolge von Malereien und Gravierungen feststellen, dass beide Techniken eine chronologisch weitreichende Überlappung auszeichnet. So weisen Feinstrichmalereien, mit den ältesten Vorkommen in den Matopo-Hügeln in Simbabwe von 13.000 bp und den jüngsten Darstellungen in den Drakensbergen in Südafrika Ende des 19. Jh., die längste chronologische Sequenz auf. Feinliniengravierungen und Pickungen in Fläche und Umriss reichen ähnlich weit zurück, wobei deren Ausklang (2500 bp - 1200 bp) in etwa mit dem Ende der Malereitätigkeit in Simbabwe und Namibia (2000 bp - 1500 bp) sowie im Westkap Südafrikas (etwa 450 - 950 AD) übereinstimmt. In gleichem Maße lässt sich auch das Auftreten der schematischen Fingermalereien, wie sie vor allem in den Tsodilo-Hügeln in Botswana präsent sind, mit den geometrischen gepickten Gravierungen um etwa 1000 bp parallelisieren. Während diese verschiedenen Traditionen zeitlich ungefähr übereinstimmen, lassen sich geschabte Gravierungen nur bis maximal 700 Jahre zurückverfolgen und gehören damit zur jüngsten Technik.

Maßgebliche Unterschiede zeigen sich vor allem bei der genauen Analyse inhaltlicher Komponenten. So überwiegen in den Gravierungen Südafrikas und Namibias Darstellungen von Tieren mit ihren Abstrahierungen und geometrischen Motiven. Diese Verhältnisse sind im Vergleich zu den Malereien dieser Länder fast umgekehrt proportional, da es hier vor allem Menschen sind, die mehr als die Hälfte aller Darstellungen einnehmen und zudem in einer großen Zahl von szenischen Verknüpfungen zu finden sind. Tierische Darstellungen, vor allem aber geometrische Motive sind in den Piktogrammen mit einem signifikant geringeren Anteil als in den Petroglyphen vertreten. Einhergehend mit dem geringen Anteil von Menschen innerhalb der Gravierungen fällt auf, dass auch bezüglich deren Stilistik keine besondere Sorgfalt geübt worden war. So erscheinen menschliche Figuren in der Regel statisch und unnaturalistisch und stehen damit wiederum im Gegensatz zu der weitaus naturalistischeren Ausfertigung der zahlenmäßig häufigeren Tiermotive.

Versuche, spezifische Motive und Abbildungen in Gravierungen eindeutig mit identifizierbaren Trance-Elementen, wie in den Malereien der südöstlichen Drakensberg-Region, zu parallelisieren, ließen sich nur für einige wenige Beispiele nachvollziehen. Als eines dieser diagnostischen Elemente wird die Elenantilope identifiziert, die in beiden Techniken in Südafrika die dominierende Tierart ist. Jedoch zeigt eine genaue Analyse der Gravierungen des Landes, dass durch den allgemein höheren Prozentsatz an Tiermotiven diese Antilopenart nicht so stark heraustritt wie in den Malereien. Innerhalb der Felskunst Namibias ist die Elenantilope mit einem unbedeutenden Anteil aller Tierdarstellungen vertreten. Mit dem generellen spärlichen Auftreten von szenischen Darstellungen begegnen auch Repräsentationen von erzählendem Charakter, die auf einen schamanischen Hintergrund der Gravierungen hindeuten würden, nur vereinzelt. So finden sich Abbildungen des Trance-Tanzes lediglich in drei bekannten Fällen. Aber auch Einzelfiguren mit Attributen veränderter Bewusstseinszustände sind in Relation zu den mehreren tausend Gravierungen nur äußerst selten zu beobachten. Therianthropen oder zoomorphe Mischwesen existieren, selbst unter Einbeziehung von Beispielen aus der nicht in der Primärliteratur erfassten Regionen, nur in

äußerst geringen Zahlen in den Gravierungen beider Länder. Hinzu kommt, dass auch in den Malereien im Brandberg solche imaginären Wesen kaum von Relevanz sind. Des Weiteren konnte festgestellt werden, dass die Mehrzahl der geometrischen Motive ein wesentlich breiteres Formenspektrum aufweist und dadurch nicht ausschließlich aus entoptischen Phänomenen und somit der ersten Stufe der Trance abzuleiten sind.

In einen Zusammenhang mit Schamanismus werden Malereien zusätzlich auch wegen der Verwendung von Farben gestellt, vor allem aufgrund ihrer potenten Inhaltsstoffe wie Blut und Fett und/oder deren zeremonieller Vorbereitung. Durch den evidenten Unterschied zwischen den verschiedenen Techniken lassen sich Feststellungen hinsichtlich einer assoziativen Bedeutung von Farben in schamanischen Tätigkeiten nicht auf Gravierungen übertragen.<sup>79</sup> Für die Herstellung von Gravierungen und damit verbundenen möglichen Zeremonien gibt es zudem keinerlei ethnographische Belege. Jedoch zeigen auch andere Nutzungen von Farben, dass sich deren rituelle Assoziationen nicht allein auf einen schamanischen Kontext beschränken müssen. Dies belegen Studien an modernen Kalahari-San, die verschiedene Pigmente auch für Initiationsriten oder kosmetische Zwecke verwendeten.

Auf Basis der Resultate aller vier Vergleichsebenen wird ersichtlich, dass konträr zu der überwiegenden Mehrzahl der bisherigen Forschungsmeinungen Malereien und Gravierungen deutliche Abweichungen aufweisen, die maßgeblich über deren rein technische und damit formale Unterschiede hinausgehen. Damit ist es nicht nur plausibel, sondern auch gerechtfertigt, eine getrennte Betrachtungsweise für beide Techniken anzunehmen. Gestützt auf diese Fakten soll im folgenden Kapitel untersucht werden, welche Implikationen sich dadurch auf die bisherigen Interpretationen von Felskunst, insbesondere von Gravierungen, im südlichen Afrika ergeben.

---

<sup>79</sup> Ausnahme mögen hier die wenigen Beispiele bemalter Petroglyphen darstellen. Es ließe sich argumentieren, dass ursprünglich weitaus mehr Gravierungen mit Farbe ausgefüllt waren, aber durch ihre Anbringung in exponierter Lage und somit durch Auswaschung nicht mehr erkennbar seien. Jedoch sind auch für das Limpopo-Gebiet, in dem beide Techniken unter geschützten Abris vorkommen können, kaum Beispiele bekannt, so dass diese technische Mischform allgemein nicht regelhaft praktiziert worden zu sein scheint.



## 5 Eine Analyse zur Problematik der Autorenschaft

Eine nahe liegende Schlussfolgerung, die sich aus der naturräumlichen Separation und den unterschiedlichen inhaltlichen Gewichtungen von Malereien und Gravierungen ableiten lässt, ist, die verschiedenen Felskunstarten als Ausdrucksform unterschiedlicher lokaler Identitäten zu betrachten. Diese Hypothese findet sich zum Teil bereits in früheren Deutungsversuchen. Mit der Herausbildung des schamanischen Modells verband sich jedoch die Ansicht, dass ein Großteil der Felskunst als Ausdruck einheitlicher Glaubensstrukturen von Wildbeutergesellschaften, d. h. der San und ihrer Vorfahren, zu verstehen ist. Dadurch wurde die Theorie unterschiedlicher Autoren von Malereien und Gravierungen in zunehmendem Maße abgelehnt. Erst in den letzten Jahren wurden neben Fingermalereien auch einige Petroglyphen bantusprachigen Farmern zugeordnet. Im Folgenden werden die Forschungsmeinungen bezüglich der Autorenschaft der Felskunst im südlichen Afrika chronologisch vorgestellt. Dabei soll abschließend anhand der Erkenntnisse aus Kapitel 4 und jüngsten Forschungsergebnissen analysiert werden, über welches Maß an Plausibilität diese verschiedenen Standpunkte verfügen.

### 5.1 Ältere Forschungsmeinungen zur Frage der Autorenschaft von Malereien und Gravierungen

Südafrika war und ist heute noch Zentrum der Felskunstforschung im südlichen Afrika, so dass sich Interpretationsansätze vor allem auf die Felsbilder dieses Landes konzentrierten. Es war die hier zu beobachtende, eklatante räumliche Separation von Malereien und Gravierungen, die Anlass für die Beschäftigung einiger früher Wissenschaftler mit der Frage nach der Autorenschaft beider Techniken gab. In seinem 1905 erschienenen Werk über die „eingeborenen Rassen“ Südafrikas unterschied Stow zwischen zwei Gruppen von Buschleuten, die er jeweils in Maler und Skulptoren unterteilte (Stow 1905: 12ff). Diese sind seiner Meinung nach auf zwei verschiedenen Migrationswegen in die Gebiete der südlichen und östlichen Gebirge bzw. des zentralen Inlandes gelangt, wo sie sich jeweils der unterschiedlichen künstlerischen Techniken bedienten:

The painters were the true cave-dwellers, and delighted in ornamenting the walls of their rock shelters; the sculptors lived in large communities, but they preferred the stony hills covered with protecting rocks and boulders, which they sculptured over with their carvings. (Stow 1905: 14)

Auch Wilman stellt die Frage nach der Identität der Gravierer. Im Gegensatz zu Stow zieht sie jedoch keinen expliziten Unterschied zwischen den Autoren, sondern nimmt aufgrund der Uniformität der Gravierungen an, dass „engravings were the work of members of one and the same tribe who nevertheless occasionally daubed their walls with paint in form of animals and scribbings“ (Wilman 1933: 59). Unterscheidungen in Maler und Gravierer, wie sie beispielsweise anhand von unterschiedlichen Steingeräteindustrien auch von Van Riet Lowe (1930) getroffen worden waren, zweifelt Wilman aufgrund der meist problematischen Verbindung von Petroglyphen mit kulturellen Überresten an.<sup>80</sup>

Van Riet Lowe hält jedoch auch in einer späteren Publikation an dieser These fest, in der er anhand quantitativer Analysen unterschiedliche Kulturüberreste an Orten mit

<sup>80</sup> Van Riet Lowe, Clarence: „South Africa’s place in history“, in: *South African Journal of Science* 27, 1930, 100-116, zitiert in Wilman 1933: 61.

Piktogrammen und Petroglyphen identifiziert. Obwohl er von einer späteren Vermischung beider Kunstformen und somit deren Autoren ausgeht, räumt er ein, dass sowohl Malereien als auch Gravierungen ursprünglich zu verschiedenen Völkern zugeordnet werden können (Van Riet Lowe 1952: 4). Daran anschließend findet sich auch in einer Veröffentlichung der südafrikanischen Nationalgalerie zur Felskunst im südlichen Afrika die Bemerkung, dass Gravierungen anhand von in der Nähe befindlichen Materialkulturen zu bestimmten Stämmen zugeordnet werden könnten, welche diese Form von Kunst anstelle von Malereien ausgeübt hätten (South African National Gallery 1963: 9).

Ebenso wie Wilman verweist auch Cooke auf die Schwierigkeit eines eindeutigen Zusammenhanges zwischen Petroglyphen und kulturellen Überresten, die in deren unmittelbaren Nähe gefunden wurden. Er rechnet aufgrund von stilistischen Ähnlichkeiten sowie einer gleichartigen Entwicklung und einem ähnlichen zeitlichen Ausklingen beide Kunstformen einer einzigen Bevölkerungsgruppe zu. Gleichzeitig bemerkt Cooke jedoch, dass sich ungegenständliche Petroglyphen aufgrund ihrer primitiven künstlerischen Form nicht in das Schema der übrigen Felskunst einordnen lassen und daher „of people of any race and age“ (Cooke 1969: 100) geschaffen worden sein könnten (Cooke 1957: 64, 1969: 99 f).

Auch Willcox ist der Ansicht, dass unabhängig von der geographischen Separation und einigen technikbedingten Unterschieden, genügend Übereinstimmungen zwischen Malereien und Gravierungen vorhanden sind, die auf das künstlerische Schaffen einer einzigen Bevölkerungsgruppe, namentlich der Buschleute, zurückzuführen sind. Dabei bewegten sich die Künstler zwischen den verschiedenen Verbreitungsgebieten der Felsbilder und übernahmen je nach landschaftlichen und klimatischen Gegebenheiten unterschiedliche Kunstformen und Steingeräteindustrien, die entgegen früherer Annahmen nicht maßgeblich variieren würden. Jedoch nimmt Willcox ebenso wie Van Riet Lowe (1930) an, dass die frühesten Künstler zunächst ausschließlich Piktogramme und erst später auch Petroglyphen angefertigt hätten (Willcox 1963a: 72ff). Im Gegensatz dazu vermutet Brentjes verschiedene Bevölkerungsgruppen hinter Malereien und Gravierungen, die er aber nicht wie Van Riet Lowe an verschiedenartigen Materialkulturen festmacht, sondern ähnlich wie Stow, allein anhand der unterschiedlichen geographischen Distribution beider Techniken begründet (Brentjes 1969: 16).

Rudner & Rudner treffen für Malereien und Gravierungen auf dem Fundort Aar in Namibia keine explizite Unterscheidung zwischen den Autoren, verweisen aber ebenso wie Van Riet Lowe auf die Möglichkeit, dass Buschleute ursprünglich Gravierer gewesen waren. Diese hätten anschließend die Technik des Malens von der Bevölkerungsgruppe der so genannten *Saan* erlernt, die, bei ähnlicher Subsistenzweise, jedoch Nama-Sprecher gewesen seien (Rudner & Rudner 1959: 108). Für Untersuchungen von Petroglyphen im Nordkap Südafrikas führt Rudner dagegen Buschleute und khoesprachige Korana (*!Ora*) als mögliche Autoren an, da beides ethnische Gruppen seien, die als Einwohner des Gebietes in Frage kämen.<sup>81</sup> Dies trägt nach Ansicht der Autorin maßgeblich zur Verwirrung bezüglich der Identität der Künstler beider Techniken bei (Rudner 1970: 152f). Die These verschiedener Ethnien als Urheber von Malereien und Gravierungen, findet sich auch in dem 1974 erschienenen Werk von Rudner & Rudner zur Felskunst im südlichen Afrika wieder. Dabei zitieren die Autoren einerseits Stow und beziehen sich andererseits auf die unterschiedlichen kulturellen Überreste, obwohl sie gleichzeitig einräumen, dass diese nicht konsistent mit den verschiedenen Kunstformen in Erscheinung treten. Dennoch betonen sie, dass diese Indizien einen Zusammenhang der beiden Techniken mit zwei verschiedenen steinzeitlichen Bevölkerungen nahe legen (Rudner & Rudner 1970: 155).

<sup>81</sup> Das Untersuchungsgebiet umfasste die Fundorte Varskrans südlich der Katkopberge und Beesdam südlich der Strontberge sowie die Distrikte Carnavon und Richmond.

Scherz, der eine umfassende Bestandsaufnahme der verschiedenen Felskunstformen in Namibia durchgeführt hatte, bemerkt, dass sich nur ungenügend gesicherte Anhaltspunkte für eine Klärung zur Frage der Autorenschaft finden lassen. Weder können aus der weiträumigen Vermischung von Piktogrammen und Petroglyphen im namibischen Kontext, noch durch chronologische oder technische und damit verbundene stilistische Unterschiede weitreichende Erkenntnisse gezogen werden. Jedoch sei es laut Scherz vor allem die divergierende Quantität von Menschendarstellungen, die einen evidenten Unterschied zwischen den beiden Techniken deutlich macht, so dass er „hinter Malern und Gravierern verschiedene Menschengruppen vermuten möchte“ (Scherz 1986: 49f).

Dagegen kommt Fock anhand seiner Analyse der südafrikanischen Gravierungen zu dem Schluss, dass Malereien und Gravierungen auf dieselbe Autorenschaft zurückzuführen seien. Er ordnet die überwiegende Mehrzahl der Felskunst den Buschleuten zu und führt dies auf die Tatsache zurück, dass beide Kunstformen inhaltliche Übereinstimmungen aufweisen, auch wenn sich im Einzelnen unterschiedliche quantitative Gewichtungen erkennen lassen (Fock 1979: 27). Dementsprechend interpretieren auch Butzer et al. Unterschiede in Inhalt und der naturräumlichen Verbreitung eher als Reflektion von „processual change and group contrasts within a single cultural system“ (Butzer et al. 1979: 1210). Dieses flexible kulturelle System werde dabei von verschiedenen linguistischen Einheiten der südlichen San vertreten, so dass Differenzen zwischen Malereien und Gravierungen, aber auch innerhalb der Gravierungen selbst, auf kulturelle Variationen verschiedener Gruppen von Buschleuten zurückzuführen seien (ebd.: 1210f).

Anhand dieser Überblicksdarstellung unterschiedlicher Forschungsmeinungen zur Autorenschaft von Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika wird deutlich, dass die Frage nach der Identität der Künstler vor der Etablierung des schamanischen Modells keineswegs gesichert war. Die Vermutung, dass zwei völlig verschiedenen Ethnien für die unterschiedlichen Techniken verantwortlich seien blieb aufgrund einer mangelnden Zuordnung von archäologischen Funden zu Gravierungen jedoch überwiegend hypothetisch. Andererseits konnten zwar mit Hilfe von Ausgrabungen im Westkap Südafrikas neue Erkenntnisse hinsichtlich der eigenständigen Identität von Khoekhoen und San getroffen werden (vgl. Kapitel 2), jedoch fehlen derartige Belege bislang für andere Regionen des südlichen Afrika. Dies liegt größtenteils an der mangelnden archäologischen Bearbeitung dieser Gebiete. Gleichzeitig konnte die überwiegende Mehrheit der bislang untersuchten Materialkulturen in anderen Regionen nicht immer eindeutig differenziert werden, so dass sich hier nur eingeschränkt Anhaltspunkte in Bezug auf die Identifizierung von zwei eigenständigen Ethnien ergeben (Smith & Ouzman 2004: 501 f).

## **5.2 Die Interpretation der Autorenschaft auf Basis des schamanischen Modells**

Die divergierenden Meinungen der frühen Forschung, dass die Buschleute oder zwei verschiedene Ethnien Urheber von Malereien und Gravierungen gewesen seien, wurden dabei unabhängig voneinander verwendet. Es gab also keinen Standpunkt, der sich zu einem bestimmten Zeitpunkt durchgesetzt hätte und anschließend konsequent verfolgt worden wäre. Erst Anfang der 1980er Jahre wurden mit der zunehmend interpretativen Erforschung der Felskunst im südlichen Afrika im Zusammenhang mit Schamanismus, eindeutiger Aussagen bezüglich der Autorenschaft von Malereien und Gravierungen entwickelt.

Obwohl es keine authentischen Berichte von Siedlern gibt, die die Buschleute bei der Ausübung ihrer künstlerischen Tätigkeit gesehen haben, wird deren Autorenschaft dennoch durch verschiedene ethnographische Aufzeichnungen untermauert. Neben Orpen befragte

Stow einige San zu Vorlagen von Malereien, wobei eine ältere Frau beispielsweise auf die Darstellung eines Tanzes mit rhythmischen Bewegungen und Gesang reagierte (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 8). Ein weiterer Informant aus Witsand (Westkap) behauptete, dass seine Gruppe Maler wären, er aber von Gravierern weiter nördlich gehört hätte (Stow 1873).<sup>82</sup>

Die ethnographischen Aufzeichnungen von Bleek und Lloyd befassen sich nur wenig mit dem Aspekt, ob ihre Informanten tatsächlich die Urheber von Felskunst waren. Einige Buschleute identifizierten jedoch Abzüge von Malereien als Kunst ihrer jeweiligen Dialektgruppe (Lewis-Williams 1981: 30). Im Gegensatz dazu existieren jedoch nur unspezifische Aussagen, die Hinweise auf eine San-Autorenschaft von Gravierungen geben könnten. So bemerkt Diä!kwain, dass sein Vater vor der Ankunft weißer Siedler an einem Ort namens *!Kánn* verschiedene Tierspezies durch Einschlagen hergestellt hätte (ebd.). Rudner hegt gegenüber der Authentizität dieses Berichtes jedoch berechtigte Zweifel. Es sei durchaus möglich, dass „Diä!kwain was carried away by months of related legends and myths to the researchers“ (Rudner 1970: 153) und dass die Tradition in dieser Region bereits lange Zeit erloschen war. Ungeachtet dieser Tatsache, regionaler Variationen und unterschiedlicher räumlicher Verbreitungsmuster, wurde auf Basis der ethnographischen Belege und inhaltlicher Übereinstimmungen der essenzielle Teil der Kunst von Lewis-Williams als Ausdruck eines einzigen kognitiven Systems der San gedeutet (vgl. Kapitel 3). Aus diesem Grund galt für ihn als gesichert, dass:

Virtually all the art, whether paintings or engravings, whether in Zimbabwe or in the southern Cape, is clearly associated with a hunter-gatherer economy and may be confidently ascribed to the Bushmen. (Lewis-Williams 1983: 36)

Damit wurde jedoch gleichzeitig die Möglichkeit einer repräsentativen Bantu- oder Khoekhoen-Urheberschaft für die verschiedenen Techniken ausgeschlossen.

Interpretationen bezüglich der Autorenschaft von Gravierungen bauten in großem Maße auf dem von Lewis-Williams propagierten einheitlichen Glaubenssystem der San auf. So betrachteten beispielsweise Thackeray et al. einige Darstellungsübereinstimmungen wie Therianthropen, Gittermuster, parallele Linien und die quantitative Dominanz der Elenantilope in beiden Kunstformen als Ausdruck eines, zumindest partiellen, gemeinsamen Glaubens zwischen den Autoren von Malereien und Gravierungen (Thackeray et al. 1981: 67). Auch Morris kommt anhand von Übereinstimmungen gravierter und gemalter Tierspezies (vor allem Elenantilopen) in Südafrika zu dem Schluss, dass „Despite variations these data indicate a definite selectivity of images consistent to Lewis-Williams’ exegesis of art in terms of a southern San cognitive system“ (Morris 1988: 113). Auch er schließt andere Ethnien als Urheber für spätere Felskunst nicht aus, betont aber, dass der Großteil von den San und ihren Vorfahren angefertigt worden war (ebd.: 109). Gleichermaßen stellt auch Dowson Gravierungen in den Kontext eines pan-San-Glaubenssystems, wobei diese Schlussfolgerung auch hier wieder primär anhand einzelner inhaltlicher Übereinstimmungen getroffen wird. Obwohl es keine zweifelsfreien Belege für eine Einbindung von Gravierungen in rituelle Aktivitäten gibt, wie sie zwischen der zeremoniellen Herstellung von Farben und Malereien getroffen wurden, liefern nach Ansicht Dowsons beispielsweise imaginäre Wesen oder andere halluzinatorische Darstellungen überzeugende Indizien für eine aktive Rolle von Gravierungen in schamanischen Trance-Ritualen (Dowson 1992: 6).

<sup>82</sup> Stow, George W.: „Tribe of Bushmans in South Africa“, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 3, 1873, 224-227, zitiert in Beaumont et al. 1989: 76.

## 5.3 Jüngere und aktuelle Forschungsstandpunkte zur Autorenschaft von Felskunst

### 5.3.1 Die Felskunsttraditionen der Bantu-Agropastoralisten und Khoekhoen-Pastoralisten

Die Annahme einer einzigen Ethnie als maßgebliche Autoren des Großteils von Malereien und Gravierungen ergab sich aus der primären Kategorisierung der Felskunst als Ausdrucksform eines einheitlichen Glaubenssystems der Buschleute und wurde erst um Mitte der 1990er Jahre von einigen Forschern ausführlicher hinterfragt. Campbell et al. trafen bei ihren Analysen hinsichtlich Inhalt, Stilistik und Datierung der geometrischen und schematischen Fingermalereien in den Tsodilo-Hügeln die Feststellung, dass hier sowohl viehbesitzende Khoisan als auch eingewanderte bantusprachige Agropastoralisten für die Malereien verantwortlich gewesen sind, in denen sich deren gemeinsame Glaubens- und Wertevorstellungen manifestierten (Campbell et al. 1994: 155ff). Dies waren die Ansätze einer späteren Zuschreibung der Felskunst dieser Region zu den pastoralen Khoekhoen (vgl. Deacon 2002).

Ebenso bemühte sich van Rijssen (1994) um die Analyse einer erweiterten Autorenschaft von Felskunst. Er stützt seine Untersuchung auf Malereien und Gravierungen in Südafrika, die Handabdrücke, geometrische Muster („sematographs“) sowie Schafe und Rinder zeigen. Dabei beschränken sich Malereien domestizierter Tiere eher auf die Gebirgsregionen des Westkaps und der Drakensbergregion, die sich nicht für eine Besiedlung durch pastorale Khoekhoen oder bantusprachige Farmer eigneten. Aus diesem Grund und weil Darstellungen von Rindern und Schafen stilistisch denen der Feinstrichmalereien in den jeweiligen Regionen entsprechen, könne man Motive dieser Art der Kunst der Wildbeuter zuordnen, die jene aufgrund einer mehr oder weniger starken Assimilation in den Bestand ihrer Felskunsttradition aufnahmen. Dagegen konstatiert er für Handabdrücke und geometrische Motive, dass diese sich sowohl stilistisch von den gegenständlichen Feinstrichmalereien unterscheiden, als auch in Gebieten vorhanden sind, die sich ökonomisch sowohl für Wildbeuter als auch Pastoralisten eigneten. Anhand dieser Fakten kommt er zu dem Schluss, dass „sematographs and handprints must be the work of herders“ (ebd.: 174).

Untersuchungen wie diese bildeten den Ausgangspunkt für eine Unterteilung der Felskunst im südlichen Afrika in hauptsächlich drei separate Traditionen. So wurden, wie erwähnt, schematische Fingermalereien, wie beispielsweise in den Tsodilo-Hügeln, als Kunst der Khoekhoen-Pastoralisten betrachtet. Weiße, verhältnismäßig grob mit dem Finger ausgeführte Piktogramme und einige jüngere Gravierungen ordnete man Bantu-Agropastoralisten zu, während die stilistisch unterschiedlichen Feinstrichmalereien sowie die Mehrheit der Petroglyphen den Buschleuten zugeschrieben wurden. Obwohl somit in zunehmendem Maße auch Khoekhoen und bantusprachige Farmer als mögliche Autoren akzeptiert wurden, blieben diese Zuschreibungen verhältnismäßig begrenzt und vor allem auf die verschiedenen Malereitraditionen beschränkt. Gravierungen fanden in dieser Hinsicht nur wenig Berücksichtigung, was auf deren generelle Benachteiligung hinsichtlich interpretativer Ansätze zurückzuführen ist.

Einige Bemühungen gab es jedoch bezüglich der Zuordnung eines Teils von Petroglyphen zu bantusprachigen Farmern. So hatte bereits Ende der 1980er Jahre Steel (1988) Gravierungen im Magaliesberg-Tal (Nordwest-Provinz, Südafrika) identifiziert, die neben Schildformen, geometrischen Mustern, Menschen und ziegenartigen Motiven vor allem eisenzeitliche Siedlungsstrukturen erkennen lassen und diese daraufhin Agropastoralisten zugeordnet (vgl. Steel 1988: bspw. Abb. 6, 42). Doch erst Mitte der 1990er Jahre wurden Gravierungen dieser Art von Maggs erstmals umfassend ausgewertet. Er weist die neben

einigen Ausnahmen grundlegend ungegenständlichen Petroglyphen und Siedlungsformen den bantusprachigen Sotho und Nguni zu. Ein Zusammenhang mit eisenzeitlichen Farmern wird zudem durch die Nähe der Kunst zu den archäologischen Überresten der Wohnstellen, die in den Gravierungen dargestellt sind, belegt (Maggs 1995: 133). Maggs führt an, dass diese von der Kunst wildbeuterischer Gesellschaften in großem Maße abweichenden Motive, auf unterschiedliche religiöse Systeme zwischen beiden Ethnien zurückzuführen seien. Häusliche Strukturen stehen stellvertretend für eine Art Mikrokosmos der Gemeinschaft und der spirituellen Welt und spiegeln somit die soziale und geistliche Ordnung der patrilinearen, hierarchisch organisierten Sotho und Nguni wider (ebd.: 134, 141).

Neben solchen vereinzelt Versuchen einer andersgerichteten Interpretation von Gravierungen wurde der Großteil trotz evidenter inhaltlicher Unterschiede zur Mehrheit der Malereien weiterhin mit der Autorenschaft der Buschleute erklärt. Damit wurden essenziell schamanische Glaubensstrukturen impliziert, auch wenn diese beispielsweise im Kontext von Regenritualen auf Bantu-Farmer erweitert worden waren (Ouzman 1995: 56f, 1996: 34, 45f, Walker 1997: 102).

### 5.3.1.1 *Die geometrische Tradition der Khoekhoen-Pastoralisten*

Aufgrund ähnlicher Annahmen zu Inhalt und Funktion von Malereien und Gravierungen schien für viele Forscher die Frage der Urheberschaft für letztere geklärt zu sein. Mit Hilfe von neuen Methoden der Altersbestimmung und einer zunehmenden Anzahl von Datierungen ließ sich zudem eine gleichartige zeitliche Sequenz für beide Kunstformen bestätigen. Das ähnlich weit zurückreichende Alter von Malereien und Gravierungen galt dabei als evidenter Beweis, dass für den Großteil der Felsbilder nur die prähistorischen Wildbeuter, d. h. die direkten Vorfahren der Buschleute, als Schöpfer in Frage kommen können. Andere Bevölkerungsgruppen tauchten frühestens vor 2000 Jahren im südlichen Afrika auf. Interessanterweise wurden Zugeständnisse, wie sie für Malereien bezüglich einer teilweisen Khoekhoen-Autorenschaft getätigt worden waren, nicht automatisch auch für Gravierungen übernommen. Ursache hierfür liegt vermutlich wieder in der häufig ignorierten Signifikanz der verschiedenartigen Motive beider Techniken. Aus diesem Grund fanden Unterschiede zwar durchaus Berücksichtigung, wurden jedoch kaum hinterfragt.

Einige vereinzelte Ansätze bezüglich des häufigeren Auftretens von geometrischen Darstellungen werden beispielsweise von Lewis-Williams thematisiert. Ausgehend von der Tatsache, dass derartige Muster überwiegend entoptische Phänomene aus der ersten Stufe veränderter Bewusstseinszustände darstellen, interpretiert der Autor deren vermehrtes Auftreten in Gravierungen damit, dass „[...] San engravers paid more but not exclusive attention to the first stage of altered consciousness [...]“, während „San painters, on the other hand concentrated on the second and third stages“ (Lewis-Williams 1988: 19, 1989: 47). In anderen Worten heißt dies, dass Maler sich primär tieferen Trance-Zuständen widmeten und somit in ihren Bildern mehr gegenständliche Motive zum Ausdruck brachten als Gravierer (Lewis-Williams 1990: 57, 2002: 141).

Interessanterweise waren es gerade diese nicht-entoptischen, geometrischen Motive, deren Identifikation die Forschung jüngst zu einer Erweiterung der Autorenschaft von Felskunst, vor allem in Bezug auf Gravierungen veranlasste. Neben Hypothesen über eine mögliche andere Urheberschaft ungegenständlicher Gravierungen, wie sie bereits Ende der 1960er Jahre von Cooke geäußert worden waren, vermuteten auch Butzer et al. eine eigenständige kulturelle Identität hinter den Produzenten geometrischer Petroglyphen (Butzer et al. 1979: 1205). Jedoch identifizierten erst Smith & Ouzman (2004) Felsbilder dieser Art als zugehörig zu einer eigenständigen Felskunsttradition, die sich durch eine wiederholte, gleichzeitig aber limitierte Anzahl geometrischer Motive auszeichnet (Smith & Ouzman 2004: 503).

Geometrische Fingermalereien und grob-gepickte Gravierungen finden sich im zentralen Limpopo-Becken und darüber hinaus unter Abris, auf kleineren isoliert stehenden Felsen, glazialen Flussbänken und seltener auch auf Hügeln, die entlang der Wasserläufe und -quellen des zentralen Inlandplateaus Südafrikas streuen (ebd.: 503f). Obwohl sich konkrete Datierungen in der Regel schwierig gestalten, kann anhand der bisher gewonnenen Daten von Driekopseiland (Butzer et al. 1979), den Tsodilo-Hügeln (Campbell et al. 1994), dem Salt Pan Shelter (Hall & Smith 2000) und einigen wenigen Einzeldatierungen (vgl. Smith & Ouzman 2004: 509), davon ausgegangen werden, dass es um etwa 1000 bp zur Herausbildung einer nicht-entoptischen, geometrischen Felskunsttradition im nördlichen Südafrika kam (ebd.).<sup>83</sup> Eine San-Autorenschaft dieser Tradition wird von den Autoren aus zwei Gründen ausgeschlossen: Zum einen belegen ethnographische Aufzeichnungen die Unkenntnis von /Xam-Informanten hinsichtlich geometrischer Motive. Zum anderen zeigen Überlagerungssequenzen im nördlichen Südafrika (z. B. im Salt Pan Shelter), dass die geometrische Felskunst gegenständliche, in Feinstrichtechnik ausgeführte Darstellungen der Buschleute überschneidet, gleichzeitig jedoch einige wenige Feinlinienmotive geometrische Darstellungen überlagern. Dabei ist es jedoch relativ unplausibel, dass die Wildbeuter innerhalb von wenigen Jahrhunderten eine Technik zugunsten einer anderen aufgeben und anschließend wieder aufgenommen hätten (ebd.: 508).

Eine genaue Identifikation der Autorenschaft war aber trotz dieser Beobachtungen und der Datierung schwierig, da neben den Khoekhoen auch bantusprachige Farmer für diese Tradition in Frage kommen können. Aus diesem Grund konzentrierten sich Smith & Ouzman auf die geographische Verbreitung. Bantusprachige Agropastoralisten weisen, mit Ausnahme einiger weniger Viehposten, eine durch Ackerbau bedingte begrenzte Verbreitung östlich der 600-mm-Regenfallgrenze auf. Geometrische Petroglyphen streuen jedoch entlang von Wasserläufen im Inlandplateau Südafrikas bis nach Namibia, wodurch geschlossen werden kann, dass nur die pastoralen Khoekhoen als verbleibende lokale Identität im südlichen Afrika für diese Felskunsttradition in Frage kommen können (ebd.: 509ff und Abb. 9).<sup>84</sup> Neben dieser für Südafrika gültigen Aussage spricht auch die hohe Anzahl geometrischer Motive in Süd- und Nordnamibia (vgl. Scherz 1975: Liste 6) für eine Präsenz pastoraler Khoekhoen, auch wenn sie für Zentralnamibia fehlen bzw. eine jüngere Herstellung vermuten lassen (Smith & Ouzman 2004: 512). Gleichzeitig ist es möglich Neufunde geometrischer Felskunst in Namibia und möglicherweise auch Simbabwe dieser Ethnie zuzuordnen. Zudem können die Fingermalereien in den Tsodilo-Hügeln, aufgrund ihrer geographischen Lage, als eine Art Sprungbrett zwischen der geometrischen Felskunst Zentralafrikas und dem südlichen Afrika betrachtet werden.

Dadurch ist die Verbreitung dieser Tradition zugleich wichtiger Indikator für die Migrationsrouten der Khoekhoen aus ihrem Ursprungsgebiet in Nord-Botswana und westlichen Sambia. So fand die Ausbreitung der Pastoralisten ins restliche südliche Afrika nicht über Namibia, sondern entlang des Oranje durch das zentrale Inland Südafrikas bis ins Westkap statt (ebd.: 512). Mit Hilfe von Felskunst können somit Aussagen getroffen werden, wie sie kulturelle Überreste in archäologischen Befunden aufgrund der mangelnden eindeutigen Zuweisbarkeit zu Wildbeutern oder Pastoralisten nur im begrenzten Maße erlauben. Zudem ist diese eigenständige Felskunsttradition Hinweis dafür, dass trotz der Koexistenz beider Ethnien, wie sie sich im Westkap Südafrikas während der Kolonialisierung besonders deutlich beobachten ließ, sowohl San als auch Khoekhoen sich ihre eigenen

<sup>83</sup> Hall, Simon & Smith, Benjamin W.: „Empowering places: rock shelters and ritual control in farmer-forager interactions in the Northern Province, South Africa”, in: *South African Archaeological Society Goodwin Series* 8, 2000, 30-46, zitiert in Smith & Ouzman 2004: 508

<sup>84</sup> Da die Felskunsttradition europäischer Siedler und Korana (Khoekhoen-Nachfahren der Kolonialära) vergleichsweise rezent ist, können sie hier ausgeschlossen werden (Smith & Ouzman 2004: 511).

Identitäten bewahrt haben (ebd.: 511f). Für dieses Faktum sprechen auch die Erkenntnisse, die anhand der jüngsten Ausgrabungen im Westkap gezogen werden konnten (vgl. Smith 1996, Smith et al. 2000, Kapitel 2). Smith & Ouzman betonen, dass:

These connections shape our understandings of San-ness and Khoekhoen-ness as identities with distinct core values that nonetheless engaged with each other to create the conditions of possibility for cultural coexistence, innovation, challenge, continuity, and even new cultural formations. (Smith & Ouzman 2004: 513)

Mit diesen neuen Erkenntnissen lässt sich auch eine Vermutung aufstellen, warum geometrische Motive in Gravierungen so signifikant überwiegen. Der überwiegende Teil der Piktogramme im südlichen Afrika ist durch Feinstrichmalereien der Buschleute und ihrer direkten Vorfahren geprägt, mit den Hauptkonzentrationszentren in den südöstlichen Drakensbergen und dem Brandberg. Die Gravierungen beider Länder zeigen dagegen eine weitaus größere Vermischung der maßgeblich aus gegenständlichen Motiven bestehenden Tradition der San und der geometrischen grob-gepickten Petroglyphen der Khoekhoen. Das Verbreitungsmuster letzterer entlang von Flussbetten resultiert aus der Tatsache, dass die Pastoralisten durch ihr Vieh auf ausreichend Wasservorkommen angewiesen waren. Dadurch waren Gebirgsregionen wie der Brandberg aufgrund geringer Wasservorkommen, aber auch aufgrund ungünstiger geographischer Gegebenheiten, ökonomisch ungeeignet. Ebenso lässt sich in Südafrika eine Konzentration der geometrischen Felskunsttradition entlang des Oranje von dessen Mündung im Westen bis an die Westgrenze von Lesotho und nach Gauteng beobachten. Von dort aus zieht sich das Band nach Norden in das Limpopo-Gebiet (vgl. ebd.: Fig. 9). Durch die Ausbreitung der Khoekhoen-Pastoralisten vorwiegend entlang von größeren Flussläufen im Inland finden sich gleichzeitig keine dieser nicht-entoptischen, geometrischen Gravierungen, aber auch Malereien in dieser Form, in der südöstlichen Drakensbergregion. Dies belegen auch die archäologisch gut erfassten Gebiete in Lesotho und KwaZulu-Natal, die ein fast vollständiges Fehlen von Fundplätzen mit eindeutig als pastoral identifizierbaren Kulturüberresten aufweisen (ebd.: 510). Weitaus unabhängiger von größeren stehenden oder fließenden Gewässern waren dagegen die Buschleute aufgrund ihrer unterschiedlichen Subsistenzwirtschaft, so dass Orte mit deren Felskunst eine weitaus breitere Streuung aufweisen (Ouzman 2002).

Die nicht-entoptische, geometrische Felskunst findet sich also in der Regel in ökonomisch günstigen Gebieten für die Viehhaltung und somit im Hauptverbreitungsgebiet der Khoekhoen-Pastoralisten, d. h. in leicht zugänglichen Regionen und häufig an Flussläufen. Aus diesem Grund können Funde von nicht-entoptischer, geometrischer Felskunst im Brandberg und in den Gebirgsregionen der südöstlichen Drakensberge ausgeschlossen werden. Das erklärt die deutlichen quantitativen Unterschiede von geometrischen Motiven, die sich in der statistischen Gegenüberstellung von Malereien und Gravierungen erkennen lassen. Damit sind gleichzeitig die auf entoptischen Phänomenen und daraus resultierenden verschiedenen Trance-Stadien aufbauenden Erklärungsversuche dieser ungleichartigen Verteilung mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen.

Darüber hinaus ist die Zuschreibung der geometrischen Kunst zu den Khoekhoen ein wichtiger Anhaltspunkt, mit dessen Hilfe sich die Problematik der geographischen und räumlichen Überschneidung von Malereien und Gravierungen im zentralen Limpopo-Becken erklären ließe. In keiner anderen Region des südlichen Afrika findet sich eine solche Dichte verschiedener Felskunsttraditionen wie in der Nordprovinz Südafrikas: Gegenständliche Feinstrichmalereien und Gravierungen der Buschleute, schematische Piktogramme und Petroglyphen der Bantu sowie geometrische Fingermalereien und Gravierungen der

Khoekhoen (vgl. Eastwood & Blundell 1999, Eastwood et al. 2002, Smith & Ouzman 2004). Diese Tatsache ist dadurch erklärbar, dass das Gebiet aufgrund seiner ökologischen Verhältnisse gleichermaßen für eine wildbeuterische Lebensgrundlage als auch für Viehhaltung und -zucht geeignet ist.<sup>85</sup> Obwohl jedoch beispielsweise auch in der Region der Tsodilo-Hügel in Botswana Wildbeuter, Pastoralisten und Farmer miteinander in Kontakt standen, finden sich hier ausschließlich Malereien (vgl. Campbell et al. 1994). Dies kann auf die geologischen Bedingungen der Region zurückgeführt werden, da sich die Tsodilo-Hügel durch Granit auszeichnen, ein wie erwähnt für Gravierungen ungeeignetes Gestein. Das zentrale Limpopo-Becken wird dagegen durch Sandstein geprägt, der sich für beide Techniken eignet, wodurch die Herausbildung der verschiedenen Traditionen vermutlich begünstigt wurde. Die Überlagerungssequenzen, wie beispielsweise im Salt Pan Shelter, zeigen, dass hier vor etwa 1000 Jahren ein kurzer, aber intensiver kultureller Kontakt zwischen diesen Gesellschaften bestanden haben muss (Eastwood et al. 2002: 3, Deacon 2002), der auch in der Darstellung von Lendenschurzen, die sich in allen drei Traditionen finden, verdeutlicht wird (Eastwood et al. 2002: 3). Obwohl es zu keiner Herausbildung einer völlig neuen Felskunsttradition kam, scheint der intensive Kontakt dennoch in einem Austausch von Ideen und Konzeptionen resultiert zu haben, so dass bestehende Konventionen weniger strikt verfolgt wurden und somit vermutlich eine partielle Vermischung von Malereien und Gravierungen stattfand. Diese enge Koexistenz resultierte scheinbar auch in bemalten Petroglyphen, einer äußerst seltenen Gestaltungsart, die, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, nur in dieser Gegend des südlichen Afrika anzutreffen ist (vgl. Willcox 1963b).

Unklar bleibt jedoch weiterhin die Bedeutung der Khoekhoen-Felskunst. Obwohl Smith & Ouzman keine explizite Interpretation der geometrischen Motive vornehmen, lassen sich dennoch einige Ansätze dafür finden. So weisen sie darauf hin, dass Kreise in Umrisslinie oder gefüllte Kreise und Gittermuster in Malawi in Verbindung mit weiblichen Initiationsriten der dortigen bantusprachigen Chewa stehen (Smith & Ouzman 2004: 505). Eine mögliche andersgerichtete Funktion der Khoekhoen-Felskunst als die der Buschleute verdeutlicht Ouzman jedoch an anderer Stelle:

The meaning of this Khoekhoen rock-art is not as yet clear, but it may relate to the desire to mark and display both a personal and group identity. It may also be that elements of this Khoekhoen rock-art relate to initiation rituals and similar rites de passage. (Ouzman 2002)

Was die Khoekhoen tatsächlich mit ihrer Felskunst ausdrücken wollten, lässt sich nach dem heutigen Forschungsstand noch nicht zweifelsfrei klären. Fest steht jedoch, dass sie sich nicht aus entoptischen Phänomenen ableiten lassen und somit andere assoziative Bedeutungen besaßen, als die einer Wiedergabe von schamanischen Trance-Erfahrungen.

## 5.4 Resümee

Die Annahme verschiedener Identitäten als Urheber für Malereien und Gravierungen findet sich bereits in einigen frühen Untersuchungen zur Felskunst im südlichen Afrika. Jedoch mangelte es derartigen Ansichten an Plausibilität, da sie sich vor allem auf einen

<sup>85</sup> Das komplexe Landschaftsbild des Limpopo-Shashi-Konfluenz-Gebietes zeichnet sich durch zerklüftete Sandsteinrücken, Flüsse, Wälder und Steppengebiete aus (Eastwood & Cnoops 1999: 108).

Zusammenhang zwischen Felskunst und unterschiedlichen kulturellen Überresten stützen, deren Zuordnung zu verschiedenen Ethnien zum Teil äußerst problematisch ist. Mit der Etablierung der Theorie, dass Felskunst die Trance-Erfahrungen von San-Schamanen widerspiegelt, wurden die verschiedenen Techniken im Kontext dieses Modells interpretiert und damit überwiegend den Buschleuten und deren direkten Vorfahren zugeschrieben.

Dieser Ansatz hält sich mit einigen Modifikationen vor allem innerhalb der südafrikanischen Forschung bis heute, obwohl in den letzten Jahren stilistisch und inhaltlich unterschiedliche Fingermalereien auch anderen Ethnien wie den Khoekhoen und Bantu zugesprochen wurden. Mit Ausnahme einiger weniger Beispiele schematischer Petroglyphen der Bantu wurden Gravierungen jedoch weiterhin in großem Maße in den Kontext der Glaubensstrukturen der Buschleute und damit in deren Autorenschaft gestellt. Einerseits spricht für diese Ansicht ein ähnliches Alter beider Felskunstformen. Andererseits prägen seit mindestens 2000 Jahren neben bantusprachigen Farmern auch pastorale Khoekhoen das kulturelle Erscheinungsbild des südlichen Afrika. Dabei wurde die Möglichkeit, dass letztere einen signifikanten Beitrag zur Felskunst in Form von Gravierungen geliefert haben könnten lange Zeit ignoriert. Erst mit der Identifikation einer Vielzahl von nicht-entoptischen, geometrischen Motiven als eigenständige Felskunsttradition konnten neue Interpretationen hinsichtlich einer partiellen Khoekhoen-Autorenschaft der Gravierungen erzielt werden. Diese spezifische Tradition ist gleichzeitig Ausdruck einer eigenen Identität der Khoekhoen und verdeutlicht somit die Abgrenzung zu den San. Zudem kann dadurch die unterschiedliche Quantität von geometrischen Motiven innerhalb der Feinstrichmalereien und Gravierungen Namibias und Südafrikas erklärt werden. Die Ausbreitung der Khoekhoen war aufgrund ihrer Subsistenzwirtschaft auf die Nähe von ausreichend Wasservorkommen in Flachlandgebieten beschränkt, und es sind vor allem diese Gebiete, in denen sich die überwiegende Mehrzahl der nicht-entoptischen geometrischen Petroglyphen findet. Die tatsächliche Bedeutung der Khoekhoen-Felskunst konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden. Vermutlich dienten die Motive aber als Markierung von Individual- und/oder Gruppenidentitäten oder waren Ausdruck von verschiedenen Übergangsriten.

Mit Hilfe dieser Erkenntnisse wird deutlich, dass die bisherige Zuordnung von Gravierungen primär im Kontext einer San-Autorenschaft als ein zu eingeschränkter Standpunkt betrachtet werden kann. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass die San für einen Großteil der Petroglyphen verantwortlich sind. Die überwiegend gegenständlichen, feinen Ritzungen und Pickungen, die noch vor dem Auftreten pastoraler oder agropastoraler Gesellschaften im südlichen Afrika vor etwa 2000 Jahren datieren, sind primärer Beweis dafür. Dadurch können sie *de facto* nur den direkten Vorfahren der heutigen Buschleute zugeordnet werden. Eine völlig separate Autorenschaft von Malereien und Gravierungen muss jedoch trotz neuer Forschungsergebnisse und daraus resultierender Aussagemöglichkeiten ausgeschlossen werden.

## 6 Eine Analyse zur Problematik der schamanischen Hypothese

Mit Hilfe jüngster Forschungsergebnisse, die einen nicht unerheblichen Teil der Gravierungen den pastoralen Khoekhoen zuordnen, konnte in einer Analyse der Autorenschaft verdeutlicht werden, dass eine angenommene kulturelle Uniformität von Malereien und Gravierungen im Kontext des schamanischen Modells nur bedingt tragbar ist. Daneben weist die komparative Analyse, in der maßgebliche inhaltliche Unterschiede zwischen den Piktogrammen und Petroglyphen des südlichen Afrika aufgezeigt wurden, darauf hin, dass auch die Annahme einer rituellen Uniformität beider Felskunstformen auf Basis der schamanischen Hypothese nur eine bedingte Gültigkeit hat. Die Analyse im folgenden Kapitel soll daher Aufschluss geben, über welches Maß an Plausibilität die bisherigen Interpretationsansätze zu Gravierungen verfügen und welchen anderen Möglichkeiten bis dato kaum Beachtung geschenkt wurde. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei dem naturräumlichen Kontext, in dem beide Felskunstformen zu finden sind.

### 6.1 Der Mensch als Akteur in profanen und sakralen Lebensbereichen

Im Kontext des schamanischen Modells wird eine Reihe von diagnostischen Elementen identifiziert, bei denen der Mensch als Schamane im Vordergrund steht. Anhand bestimmter Körperhaltungen, als mythische Kreatur mit zoomorphen Merkmalen (Therianthropen) oder als Partizipant in Trance-Tänzen ist er als solcher erkennbar und unterscheidet sich damit von anderen menschlichen Abbildungen (Lewis-Williams 1995: 144). Wie aus der quantitativen Untersuchung hervorgeht, finden sich diese Schlüsselsymbole jedoch nur in wenigen Einzelfällen innerhalb der Gravierungen, da hier durch den prozentual erheblich geringeren Anteil von menschlichen Figuren repräsentative Darstellungen fehlen, die als Ausdruck von Trance-Erfahrungen gedeutet werden können.

Hinzu kommt, dass durch die geringe Anzahl gravierter Menschen und deren fehlenden szenischen und kompositionellen Verknüpfungen selbst jene Interpretationen, die einen primär mit Trance-Ritualen verbundenen Kontext ausschließen, nicht auf Menschendarstellungen in Gravierungen übertragen werden können. In den von Lenssen-Erz (1998, 2000, 2001) für die Felsmalereien in Namibia aufgestellten Beobachtungen wurden durch die Darstellungen menschlicher Figuren Gemeinschaft, Gleichheit und Mobilität als die Ideale der Künstler formuliert. Malereien dienten hier als Ausdruck des Zusammenhalts der Gemeinschaft und der Stabilisierung bestehender sozialer Strukturen (Lenssen-Erz 1998: 335). Ähnliches nimmt auch Garlake für die Piktogramme der Matopo-Hügel in Simbabwe an, indem er bemerkt, dass der Hauptzweck des Malens von menschlichen Figuren und ihren szenischen Verknüpfungen, die grundlegenden Rollen der Gesellschaft und deren Wertevorstellungen widerspiegeln (Garlake 1995: 58, 1997: 41). Aufgrund des sichtbaren Fehlens von menschlichen Figuren in Gravierungen lassen sich jedoch keine dieser Erkenntnisse auf jene Form der Felskunst übertragen.

Im Hinblick auf die hier genannten Fakten können somit zwei prinzipielle Aussagen getroffen werden. Zum einen deutet das generelle Fehlen menschlicher Figuren, sei es in Einzeldarstellungen, Juxtapositionen, Szenen oder Kompositionen darauf hin, dass diese in den Gravierungen eine wesentlich untergeordnetere Rolle spielten als dies bei Malereien der Fall ist. Des Weiteren sind Merkmale und spezifische Attribute, die auf einen schamanischen Hintergrund der Gravierungen hindeuten würden, im Zusammenhang mit den wenigen dargestellten Personen nur sehr selten zu beobachten.

### **6.1.1 Die Bedeutung des naturräumlichen Kontextes**

Mögliche Hintergründe für diese deutlich unterschiedliche Häufigkeit von Menschendarstellungen in beiden Felskunsttechniken können aus dem Naturraum, in dem beide Techniken eingebettet sind, gezogen werden. Wie erwähnt befinden sich Malereien in der Regel auf vertikalen Wänden unter geschützten Felsüberhängen und in kleineren Höhlen, Gravierungen dagegen in der Mehrzahl auf überwiegend horizontalen Flächen von kleineren Felsen in exponierter Lage. Lewis-Williams interpretiert diese Tatsache damit, dass beide Felskunsttechniken ihren Ursprung in unterschiedlichen Domänen schamanischer Praktiken haben. Gravierungsorte seien demnach prinzipiell Plätze, an denen Schamanen sich für die Suche nach Visionen zurückzogen. Die Überrepräsentanz von Tieren und geometrischen Motiven liegt dabei in ihrer Verwendung als Kraftsymbole begründet, deren Anfertigung und Superpositionierung gleichzeitig Ausdruck einer erfolgreichen Suche war (Lewis-Williams 1988: 13f, 1989: 47).

Obwohl diese Interpretation zu den wenigen Erklärungsversuchen hinsichtlich der räumlichen Trennung von Malereien und Gravierungen und des geringen Anteils menschlicher Figuren innerhalb letzterer zählt, wird hier wieder ein primär schamanischer Hintergrund gesucht. Überzeugendere Erkenntnisse lassen sich dagegen erzielen, wenn man diese hypothetische Komponente außer Acht lässt und sich ausschließlich auf die gegebenen Fakten bezieht. So haben archäologische Ausgrabungen im südlichen Afrika gezeigt, dass Abris oder kleinere Höhlen, also Orte, die eine gewisse Schutzfunktion besitzen, die umfassendsten materiellen Kulturüberreste von Wildbeutergesellschaften aufweisen. Diese Tatsache resultiert aus der Nutzung dieser Plätze als Wohn- oder längerfristige Raststellen (Lenssen-Erz & Erz 1997: 76). Je nach Lage und Größe wurden diese nur sporadisch oder aber sehr häufig aufgesucht und können somit archäologische Fundschichten von einigen wenigen bis mehreren tausend Jahren aufweisen (Smith et al. 2000: 10).

Malereien, die anhand ihres räumlichen Verbreitungsmusters in der Mehrzahl in eben diesen geschützten Plätzen zu finden sind, können dadurch in einen direkten Zusammenhang mit Menschen und deren materiellen und kulturellen Hinterlassenschaften gestellt werden. Dazu zählen maßgeblich die Felsbilder.

Andere Erkenntnisse ergeben sich bei der Betrachtung des naturräumlichen Kontextes von Gravierungen. Archäologische Nachweise belegen, dass einige Orte im offenen Gelände, d. h. in ungeschützter Lage durchaus Besiedlungsspuren aufweisen. Neben der Problematik der eindeutigen Zuweisung zu den Gravierungen selbst besitzen diese jedoch nur einen geringen Umfang an Fundmaterial, woraus geschlossen werden kann, dass sie saisonal und über längere Perioden nur für sehr kurze Zeiträume okkupiert worden waren (ebd.: 76). Gravierungen finden sich somit nicht an Orten, die als längerfristige oder permanente Wohnstellen geeignet gewesen sind und entziehen sich dadurch dem unmittelbaren Kontext einer profanen Nutzung durch den Menschen. Das würde den geringen Anteil menschlicher Darstellungen innerhalb der in dieser Technik ausgeführten Felsbilder erklären. Der Mensch als primärer Akteur und Handlungsträger, ob in profanen oder sakralen Lebensbereichen, war daher in den Gravierungen nicht von grundlegender Signifikanz.

## **6.2 Assoziationen zwischen Tieren und deren Darstellung als primäre und sekundäre Akteure innerhalb der Felskunst**

Die Loslösung der Örtlichkeiten, an denen Gravierungen auftreten, von Wohnstellen und somit von alltäglichen Ereignissen, die im direkten Zusammenhang mit dem sozialen Leben der Gruppe und der Interaktion der einzelnen Individuen innerhalb dieser standen, scheint auch die maßgebliche Ursache für die Konzentration der Künstler auf verschiedene

Tierspezies als Hauptakteure in ihren Werken gewesen zu sein. Ebenso wie einige Menschendarstellungen mit distinktiven Haltungen und Attributen als Schamanen gedeutet werden, wird für Tierdarstellungen im Kontext des schamanischen Modells ein ähnlicher Sinnzusammenhang bemüht. Die polysemische Natur vieler Tierspezies wird somit als eines der weiteren grundlegenden diagnostischen Elemente der schamanischen Hypothese gewertet (Lewis-Williams 1995: 144). Im Folgenden sollen diese wesentlichen Assoziationen dargestellt werden, um im Anschluss daran zu analysieren, inwieweit diese Behauptungen auch auf Gravierungen übertragen werden können.

### 6.2.1 Die Interpretation polysemischer Tiere als diagnostische Trance-Elemente

Die Polysemie von Tieren wird mit deren Assoziation als übernatürliche Kraftquellen von Schamanen oder im Zusammenhang mit ihrer Bedeutung als Regentier begründet. Wie bereits erwähnt war die Elenantilope, die größte Antilopenspezies im südlichen Afrika, als erste Kreatur des Schöpfergottes */Kaggen* von großer Relevanz in so genannten „rites de passage“ der Buschleute (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 118ff). Aufgrund ihrer natürlichen Größe und damit verbundenen Fett- und Fleischressourcen sowie ihrer Rolle in Übergangsriten sei die Kraft dieses Tieres für den Schamanen besonders erlangenswert. Dies, so Lewis-Williams & Dowson, sei Indikator für die herausragende Stellung der Elenantilope gegenüber anderen Tieren und erklärt somit deren numerische Dominanz in vielen Felskunstregionen (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 120, Dowson 1992: 78). Dennoch findet sie sich nur in unerheblichen Anteilen in den Malereien und Gravierungen Namibias. Auch in den Petroglyphen Südafrikas tritt diese Antilopenart bei weitem nicht so deutlich hervor, wie in den Malereien des Landes.

Rehböcke werden von Lewis-Williams ebenfalls in einen schamanischen Kontext gestellt. Er bezieht sich dabei auf die Aussage des Informanten Qing (vgl. Kapitel 3) bezüglich Männern mit Rehbock-Kappen. Lewis-Williams interpretiert den Bericht dahingehend, dass diese Personen Schamanen darstellen, die sich mit Hilfe der Kraft dieser Tiere in Trance versetzen, um ihren symbolischen Aufgaben nachzukommen (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 128f). Rehböcke stellen die zweithäufigste Antilopenart nach der Elenantilope in den Malereien der Drakensberge dar. Jedoch konnte dieses Motiv weder für die Gravierungen Südafrikas noch für die Felskunst in Namibia identifiziert werden.

Neben Elenantilopen und Rehböcken identifizieren Lewis-Williams & Dowson Schlangen, Löwen, Elefanten, Nashörner, Flusspferde, Schakale, Paviane und Vögel in Verbindung mit ethnographischen Aufzeichnungen als polysemisch, da auch sie den Schamanen als Kraftquellen für den Eintritt in die Trance und den dort ausgeführten Aufgaben dienten. Diesen Tatbestand begründeten sie damit, dass diese Tierarten auch in verschiedenen Mythen der */Xam* und *!Kung* mehr oder weniger häufig erwähnt werden (ebd.: 130ff). Jedoch fällt auf, dass mit Ausnahme von Rhinozerosen und Straußen, keine dieser Spezies in den Gravierungen Südafrikas und Namibias oder in den Malereien des Brandbergs signifikant vertreten sind und auch in den südöstlichen Drakensbergen selbst konzentrieren sich die Motive eher auf verschiedene Antilopenspezies.

Nashörner, die in den Mythen kaum Erwähnung finden, zählen zu den zweit- bzw. dritthäufigsten dargestellten Wildtierarten in den Gravierungen. Ouzman erklärt diese numerische Dominanz mit der Tatsache, dass diese Spezies aufgrund ihres hohen Fettanteiles, wie auch Elenantilopen, als sehr potente Tiere im Glauben der Buschleute gelten. Denn vor allem in Fetten waren die übernatürlichen Kräfte konzentriert, welche für den Eintritt des Schamanen in die Trance wichtig waren (Ouzman 1996: 43f).

Als weitere mögliche Erklärung für das zahlenmäßig gehäufte Auftreten von Nashörnern an Gravierungsorten stellt Ouzman eine Verbindung von diesen mit schamanischen Regenzeremonien her. Seiner Ansicht nach kann vor allem diese Tierart mit den ethnographischen Überlieferungen bezüglich derartiger Rituale in Verbindung gebracht werden. So lag eine der symbolischen Aufgaben von Schamanen in Trance darin, ein Regentier zu fangen und zu töten, damit Niederschlag fallen konnte. Diä!kwain beschreibt dazu:

The men go near the place at which there is water [a spring in a deep hole], for they know that the !khwa:-ka xoro is in that water [...]. They will wait its return to put a thong over its head as it comes, for they want to lead it away. (Dowson 1992: 23)<sup>86</sup>

/Han#kassō bemerkt: „I will really ride the rain up the mountain on top of which I always cut the rain. It is high so the rain’s blood flows down, for the Flat Bushmen live on the plains“ (ebd.). Solche Szenen in denen Tiere zu sehen sind, die von Schamanen des Regens mittels eines Seils geführt werden, wurden beispielsweise in den Malereien Südafrikas und Lesothos identifiziert (vgl. Woodhouse 1992: Fig. 81-86). Ouzman sieht in diesen Aufzeichnungen und in den Beschreibungen des Regentieres eindeutige Assoziationen mit Nashörnern, da auch sie sich durch ein massiges Erscheinungsbild auszeichnen, zudem nachtaktive sind und sich oftmals an Wasserlöchern zum Zwecke der Temperaturregulierung aufhalten (Ouzman 1996: 53f). Zudem beschreibt auch eine der wenigen Überlieferungen der /Xam bezüglich Rhinocerosen ein weibliches Tier, dessen älteste Tochter den Namen *!Khwa-khe* trägt, was wörtlich mit „Regen“ übersetzt werden kann (ebd.: 52).

Regentiere sind jedoch nicht immer zwangsläufig mit Nashörnern oder eindeutig identifizierbaren Spezies in Verbindung zu bringen, sondern können auch durch andere große Säuger oder säugetierähnliche Kreaturen repräsentiert werden. So geht aus Beschreibungen von Malereien von Bleeks /Xam Informanten hervor, dass mit Regenzeremonien assoziierte Tiere als Spezies mit einem großen Körper, ähnlich eines Flusspferdes, zu charakterisieren sind und zudem oftmals über Hörner verfügen (Stow 1905, Tafel 41, zitiert in Ouzman 1996: 52). Diä!kwain erklärte außerdem die Kopie einer Malerei aus der Mangolong-Höhle in Lesotho, die ihm von Bleek gezeigt wurde, als Regenmacherszene, in der er das Regentier als „water thing, or water cow“ beschreibt (Orpen 1874: 12).<sup>87</sup> /Han#kassō, der Informant aus den Strandbergen, beschreibt den Regen zudem als „trabend“ und mit Attributen wie Atem und Geruch, Schwanz und Ohren, die Niederschlag auch hier wieder als Person in Erscheinung treten lassen (Hoff 1998: 109). Stow zitiert eine San-Frau namens *'Kou'ke*, die von einem Tier spricht, welches größer und mächtiger als ein Flusspferd sei, in der Nähe von Wasserstellen lebe und als „Herr des Wassers“ bezeichnet werde (Stow 1905: 132).

Auch Flusspferde und Elefanten ließen sich anhand ihres Äußeren und ihrer Verhaltensmuster mit Regentieren assoziieren. Hinweise auf die Verbindung von Hippopotami und Regen gibt die Aussage des Geologen Dunn, der im Jahre 1872 in der Nähe eines Ortes namens Gams folgende Beobachtung machte:<sup>88</sup>

<sup>86</sup> *!Khwa* bedeutet wörtlich übersetzt Regen oder Wasser, - *ka xoro* bezeichnet einen Ochsen oder ein anderes großes Tier (Dowson 1992: 23).

<sup>87</sup> Wie erwähnt wurde Niederschlag auch mit geschlechtsspezifischen Konnotationen versehen, so dass Diä!kwain hier mit hoher Wahrscheinlichkeit ein weibliches Regentier bezeichnet. Ein „Wasserbulle“ war dagegen das männliche Pendant und gleichzeitig mit negativeren Konnotationen behaftet als die sanftere „Regenkuh“ (Lewis-Williams & Dowson 2002: 92).

<sup>88</sup> Über die genaue Lage dieses Fundortes herrscht bis heute weitestgehend Unklarheit.

I saw an engraving of a hippopotamus being dragged across the dry veldt by several Bushmen people by means of a rope attached to its nose. The sergeant of police who was accompanying me suggested that [...] as magic played a big part in the Bushman's life, the idea most probably was that since the hippopotamus lived in water [...] if he was dragged across the drought stricken country, rain would necessarily follow. (Dunn 1931)<sup>89</sup>

Diese Aussage ist gleichzeitig vermutlich der einzige Hinweis auf eine Gravierung, in der eine Szene zu sehen ist, wie sie vereinzelt in den Malereien Südafrikas beobachtet werden kann.<sup>90</sup> Jedoch konnte die Existenz dieser Gravierung in späteren Expeditionen nie nachgewiesen werden und auch Lewis-Williams erhebt berechtigte Zweifel an der Authentizität des Berichtes (vgl. Lewis-Williams 1977). Interessanterweise beschreibt jedoch Fock eine Gravierung, in der eine solche Szene zu sehen ist, für Vaal Pan westlich von Griquatown im Nordkap Südafrikas (Fock 1969: Abb. 12). Auch wenn es sich bei dieser Abbildung um die von Dunn beschriebene Gravierung handeln könnte, ist am Stil der Gravierung erkennbar, dass sie nicht in den Kontext der bekannten Techniken einzuordnen ist. Dies spricht dafür, dass die Darstellung eher jüngerem Datums ist und somit nicht eindeutig einer Autorenschaft der Buschleute zugerechnet werden kann (ebd.: 8). Aufgrund dieser Widersprüchlichkeiten kann keine evidente Assoziation zwischen dieser Gravierung und der in Trance von Schamanen des Regens durchgeführten symbolischen Gefangennahme eines Regentieres festgestellt werden.

Flusspferdähnliche Regentiere mit kurzen, stämmigen Beinen finden sich meist auch in den Darstellungen von Regenmakerszenen in den Malereien der Drakensbergregion (vgl. Woodhouse 1992: Fig. 6, 81-86). Dowson sieht eine Assoziation als Regentier in einem Flusspferd in Magaliesberg im Krugersdorp-Distrikt in Gauteng in Südafrika (Dowson 1992: Abb. 23). Eindeutig als Hippopotami bestimmbare Spezies existieren jedoch nur in den Gravierungen Südafrikas und in zwei seltenen Fällen auch in den Malereien des Brandbergs.

Elefanten, die als Regentiere fungieren könnten, werden von Woodhouse anhand von den sie umgebenden Linien, die er als Niederschlag oder Regenbogen interpretiert, in Malereien in Harrismith (Oranje-Freistaat), Aliwal North (Ostkap) in den südöstlichen Drakensbergen und in Porterville (Westkap) in den Cedarbergen identifiziert (Woodhouse 1992: Fig. 71, 72, 73, 75). Trotz des häufigen Auftretens dieser Spezies innerhalb von Gravierungen lassen sich kaum Hinweise auf deren Zusammenhang mit Regen finden. Lediglich eine Abbildung im Britstown-Distrikt (Nordkap) könnte als Beispiel hierfür interpretiert werden. Sie zeigt einen Elefanten mit einem unnatürlich verlängerten Rüssel, der von einigen Menschen, vermutlich Schamanen, umgeben ist. Um ihn herum sind Linien erkennbar, die Dowson als rituelle Ritzungen eines Regentieres interpretiert, wie dies beispielsweise aus ethnographischen Aufzeichnungen hervorgeht (Dowson 1992: Abb. 26).

Ethnographische Aufzeichnungen deuten darauf hin, dass auch Elenantilopen mit Regentieren in Verbindung gebracht wurden.<sup>91</sup> Eindeutige Beispiele lassen sich aber kaum identifizieren. Woodhouse nennt lediglich zwei Beispiele für die Malereien im Betlehem-Distrikt (Oranje-Freistaat) in Südafrika und im Tsoelike Valley in Lesotho (Woodhouse 1992: Fig. 95, 98). Ouzman verweist auf eine Reihe von Piktogrammen im Ostkap, in denen

<sup>89</sup> Dunn, Edward J. 1933: *The Bushman* (London: Griffin), zitiert in Wilman 1933: 64.

<sup>90</sup> Frühere Interpretationen legten Dunns Aussage zum Teil so aus, dass Buschleute tatsächlich dem Wortlaut nach eine Gravierung eines Flusspferdes über das Feld gezogen hätten, was wohl an der nicht ganz eindeutigen Wortwahl des Autors liegt. Dies ist jedoch höchst unwahrscheinlich und kann auch im Hinblick auf die ethnographischen Anhaltspunkte ausgeschlossen werden (vgl. Lewis-Williams 1977).

<sup>91</sup> So berichtet Bleeks Informant /Han#kassō, dass „A very long time ago a man hunted !khwa, the rain [...]. At that time the rain was like an eland.“ (Dowson 1992: 26)

Elenantilopen von Fischen und menschlichen Figuren umgeben sind (Ouzman 1996: 55). Eine mögliche Verbindung zwischen Regen und dieser Antilopenspezies sieht Dowson in einer Abbildung im Calvinia-Distrikt (Nordkap), in der ein Tier, welches vermutlich von Schamanen des Regens umgeben ist, typische Ritzmarkierungen erkennen lässt (Dowson 1992: Abb. 25).

Eindeutigere Assoziationen zu Wasser oder Regen finden sich dagegen in den ethnographischen Quellen bezüglich Schlangen. So beschreibt Orpens Informant Qing:

The children at home, the young men with the chief of the snakes, knew that when those snakes came back they would fill the country with water. So they commenced to build a high stage with willow poles, and the female snakes took their husbands on their return and threw them into the water and it rose up above the mountains, but the chief and the young men were saved on the high stage; [...]. (Orpen 1974: 5)

In Ndedema und im Giant's Castle in den Drakensbergen lassen sich jedoch keine Schlangen nachweisen. Woodhouse nennt jeweils ein Beispiel für Regenschlangen im Fouriesburg-Distrikt (Woodhouse 1992: Fig. 10), im Ficksburg-Distrikt (ebd.: Fig. 16) und nahe Wepener (ebd.: Fig. 17) im Oranje-Freistaat sowie in Lady Grey (ebd.: Fig. 25) und Aliwal North (ebd.: Abb. 26) im Ostkap. Im Zusammenhang mit Regen stehen auch die in den Malereien des Brandbergs zu beobachtenden Abbildungen von so genannten „Ohrenschlangen“, die, wie der Name impliziert, Fortsätze am Kopf aufweisen, die an Ohren erinnern. Diese Tiere werden zum Teil auch in Verbindung mit Linien dargestellt, die an Niederschlag erinnern (Lenssen-Erz & Erz 2000: 50). Mitunter findet sich auch die Bezeichnung „gehörnte Schlange“, so dass die eigentlichen Ohren des Tieres zum Teil auch als Hörner interpretiert werden, die, wie bereits erwähnt, in den Überlieferungen in Südafrika mit Regentieren assoziiert werden. Generell gesehen sind Schlangen jedoch nur mit einem geringen Prozentsatz innerhalb der Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika vertreten.

Im Zusammenhang mit Regen stehen auch einige Darstellungen von Giraffen im Brandberg, die ebenso wie Schlangen mitunter von Regenlinien umgeben sind (vgl. Pager 1995: 87/Plate 2). Zudem werden sie teilweise nur durch ihre Rückenlinie repräsentiert, die in ihrer Abstrahierung einer Schlange gleicht. Dadurch können Konnotationen zwischen Giraffen und Schlangen geknüpft werden, die beide Spezies vermutlich als Regentiere auszeichnen (Lenssen-Erz & Erz 2000: 50). Die polysemische Bedeutung dieser Tiere wird hier jedoch nicht durch eine Verbindung mit Trance, sondern mit mythologischen Komponenten interpretiert

Unklar ist jedoch inwieweit sich diese Erkenntnisse auch auf die Gravierungen Namibias übertragen lassen. Zwar sind Giraffen die am häufigsten bestimmbare Wildtierspezies, jedoch nennt Scherz (1970, 1975) weder für diese Gattung, noch für Schlangen Attribute, die Hinweis auf deren Verbindung mit Regentieren geben könnten. Ein anderer Erklärungsversuch für die zahlenmäßige Dominanz von Giraffenmotiven in Namibia wird von Dowson in deren Zusammenhang mit Kräften, die sich Schamanen für einen Eintritt in die Trance zu Nutze machten, unterbreitet. So ist beispielsweise unter den modernen Kalahari-San ein Medizinlied verbreitet, in dem Giraffen als Hauptakteure vorkommen (Dowson 1992: 92). Jedoch muss bei dieser Interpretation der große zeitliche Abstand zwischen den modernen Ethnographien und der Entstehung der Felskunst berücksichtigt werden, so dass derartige Annahmen nur vermutet werden können.

### 6.2.2 Die Bedeutung des naturräumlichen Kontextes

Verstärkt ab Anfang der 1990er Jahre entstanden Ansätze, die Felskunst als Gestaltung und Markierung der Landschaft betrachteten. Diese Tatsache wurde lange Zeit überwiegend ignoriert, obwohl aufgrund der Unbeweglichkeit der Fundstellen genau nachvollziehbar ist, wo der Fund entstanden ist und Malereien sowie Gravierungen somit eng mit ihrer natürlichen Umgebung interagieren. Dies kann Aufschluss über die möglichen Intentionen der Künstler geben, die eines oder mehrere Bilder an einer bestimmten Stelle anbrachten und somit darüber, welche Bedeutung der Örtlichkeit beigemessen wurde (Lenssen-Erz & Erz 2000: 103). So konnte beispielsweise Lenssen-Erz für den Brandberg sieben verschiedenartig genutzte und damit ausgestaltete Malereistellen identifizieren, die sich aus deren topographischen Verteilung vom Fuße des Berges bis zum Gipfel ergaben. Aus dieser Fundstellenanalyse wurde ersichtlich, dass die Künstler den Berg nicht vorrangig für das Malen selbst aufsuchten. Vielmehr spielten hier materielle Beweggründe eine primäre Rolle, da der Brandberg durch sein verhältnismäßig günstiges ökologisches System in ökonomischen Krisenzeiten ausreichend Ressourcen sicherte (Lenssen-Erz 1998: 333f, 2001: 285ff, Lenssen-Erz & Erz 2000: 108ff).

Die Signifikanz zwischen den naturräumlichen Gegebenheiten der Fundstelle und der Kunst wird zudem dadurch betont, dass mit einigen Ausnahmen kaum Landschaftsdarstellungen in Malereien oder Gravierungen zu finden sind, so dass die unmittelbare Umgebung, in der die Motive eingebettet waren, vermutlich selbst diese Funktion erfüllte (Lenssen-Erz 2004: 132). Aus diesem Grund interpretierte Lewis-Williams (1990) die Felswand als eine Art Schleier zwischen der spirituellen oder inneren Welt und der materiellen oder äußeren Welt, auf die Halluzinationen projiziert und dadurch in „animated screens of powerful imagery“ umgewandelt wurden (Lewis-Williams & Dowson 1990: 12). Unebenheiten, Risse oder Löcher im Felsen wurden dabei als Eingang in den spirituellen Bereich betrachtet. Dafür sprächen Motive von Tieren, Menschen, Therianthropen oder anderen imaginären Wesen, die zum Teil in solchen Unregelmäßigkeiten der Oberfläche zu verschwinden scheinen, indem nur der hintere oder vordere Teil ihres Körpers dargestellt wurde (ebd.: 7, 12). Kritik an dieser Interpretation wurde jedoch von Solomon geübt, die darauf hinweist, dass in einigen Malereien Figuren unter Darstellungen von Höhlen oder Felsüberhängen zu sehen sind. In diesen Fällen ist es demzufolge unplausibel die Felswand selbst als Verbindung zwischen beiden Welten zu interpretieren (Solomon 1997b: 64).

Assoziationen zwischen Naturraum und Felskunst finden sich auch in der Mehrzahl der wenigen Interpretationen von südafrikanischen Gravierungen. In Anlehnung an das von Lewis-Williams postulierte Modell identifiziert auch Ouzman Gravierungen als Repräsentationen einer inneren und äußeren Welt. Diese Tatsache wird zum einen durch die Technik des Gravierens selbst verdeutlicht, die es dem Künstler ermöglichte engen Kontakt mit dem Felsen und seinen geruchs- und klangspezifischen Eigenschaften herzustellen (Taçon & Ouzman 2004: 52). Zum anderen existieren zahlreiche Hinweise auf das Schlagen, Kratzen und Reiben von Gravierungen. Dies sei laut Ouzman Ausdruck einer Aufrechterhaltung des Kontaktes zwischen der materiellen und spirituellen Welt und der Kraftübertragung von letzterer in erstere. Eine Parallele lässt sich dabei gleichzeitig zu den rituellen Aufgaben der Schamanen vollziehen, die bei Heilungsritualen Kranke berührten und mit ihrem Blut oder Schweiß einrieben (Ouzman 2001). Gravierte Felsen seien demnach „[...] active participants in those practises“ (ebd.: 250). Eine weitere Bestätigung, dass Petroglyphen ebenso wie Piktogramme eng mit den übernatürlichen Bereichen verknüpft sind, sieht Ouzman in der bewussten Platzierung von Tiermotiven, bei denen bestimmte Körperteile absichtlich nicht dargestellt wurden. Eine begrenzte Zahl dieser Abbildungen findet sich jeweils auf den Fundorten Wildebeestkuil (Nordkap), Stowlands (Oranje-Freistaat) und Kinderdam in Südafrika. Diese bewussten Anordnungen, bei denen die einzelnen Gravierungen in Form von

Dreiecken oder Quadraten zueinander stehen, dienten dazu, eine bereits bestehende Struktur innerhalb der Felsen, d. h. der spirituellen Welt, äußerlich zu manifestieren (Taçon & Ouzman 2004: 54ff).

Daneben wurden nicht nur einzelne Petroglyphen, sondern der gesamte naturräumliche Kontext, in dem sie eingebettet waren, d. h. deren Fundstelle, in einen schamanischen Sinnzusammenhang gestellt. So verbindet Deacon (1988) ethnographische Berichte mit Gravierungsgebieten im Nordkap Südafrikas, aus denen Bleeks und Lloyds Informanten stammten. Geschabte Petroglyphen in Varskrans, die in der Nähe einer dauerhaften Quelle liegen, zeigen unter anderem eine große Antilope, die Deacon als Regenbulle deutet. Einem weiteren ethnographischen Beleg zufolge repräsentieren drei Hügel zwischen Vanwyksvlei und Kenhardt die Vorder- und Hinterteile einer Eidechse. Geschabte Gravierungen finden sich vor allem auf dem Hügel im Norden, der den Kopf des Tieres darstellen soll. Deacon sieht darin wieder eine Assoziation mit Regenritualen, da aus den Überlieferungen hervorgeht, dass der Niederschlag von Norden käme, wenn die Eidechse ihren Kopf in diese Richtung wenden würde (Deacon 1988: 134). Örtlichkeiten in der Nähe von Wasserlöchern oder solche, die anhand von Mythen mit Regen assoziiert werden können, waren somit von besonderer Signifikanz für die Regenmacher.

Obwohl Deacon darauf verweist, dass Gravierungen vermutlich nicht von grundlegender Signifikanz für das Regenritual gewesen sein müssen (ebd.: 138), betont sie an anderer Stelle, dass Schamanen die Petroglyphen als Resultat ihrer Trance-Erfahrungen angefertigt hatten oder um andere Personen zu inspirieren (ebd.: 137). Ähnliche Aussagen trifft die Autorin anhand von Untersuchungen zwischen dem Auftreten von bestimmten Tierarten in den überlieferten Mythen und in Gravierungen in Gebieten der oberen Karoo (Nordkap):

Ethnography, frequency and association of rock engravings of Upper Karoo confirm that they are intimately associated with trance experience, concurring with the conclusion drawn by Lewis-Williams for rock paintings. (Deacon 1994: 252)

Gleichzeitig weist sie darauf hin, dass damit die Beziehung zwischen Kunst und Trance verdeutlicht wird, während Assoziationen zwischen Kunst und Folklore bislang nicht nachvollzogen werden konnten (ebd.). Gravierungen in diesem Gebiet ständen somit eher in Verbindung mit schamanischen Regenritualen als mit Mythen oder Folklore, wobei die Wahl der Örtlichkeiten für Felskunst von deren Kraft und Signifikanz für schamanische Praktiken abhängig war (Deacon 2001: 249).

Eine derartige Trennung zwischen Ritual (Trance) und Mythen (Folklore) wird jedoch von Solomon kritisiert, die beide Sphären als wesentlich enger miteinander verknüpft betrachtet. Das Fehlen von mythologischen Konnotationen und die daraus resultierende Konzentration auf eindeutig rituelle Assoziationen, wie dem Trance-Tanz, sei gleichzeitig Grund dafür, dass Interpretationen von Felskunst vorrangig anhand von Trance-Metaphern vorgenommen wurden (Solomon 1998b: 273).

Ähnlich wie Deacon verweist auch Ouzman auf einen Zusammenhang zwischen topographischen Merkmalen, Gravierungen und schamanischen Regenritualen. In Thaba Sione identifiziert er mindestens drei Motive, in denen Nashörner als eindeutige Regentiere gedeutet werden können. Auffällig sei dabei, dass eine dieser Gravierungen sich am höchsten Punkt des Hügels befindet und somit allein durch seine Platzierung mit einer gewissen Bedeutung verbunden gewesen sein muss (Ouzman 1996: 55ff).

### 6.2.3 Die Relevanz der ökonomischen Komponente

Die Beobachtung, dass je nach Region unterschiedliche Tierspezies für die Darstellung in Malereien und Gravierungen bevorzugt wurden, wurde im Kontext des schamanischen Modells häufig mit Hilfe von regionalen Variationen erklärt. So erläutert beispielsweise Dowson, dass der Umstand für die abweichende Häufigkeit in der Motivwahl innerhalb von Malereien und Gravierungen in Südafrika in der unterschiedlichen Assoziation von Tieren als Kraftquellen für Schamanen begründet liegt, gleichzeitig aber auch auf ökologische Faktoren zurückzuführen wäre. Dadurch seien je nach Gebiet verschiedene Spezies vorhanden, die als potenzielle Kraftquellen zur Verfügung standen (Dowson 1992: 77).

Eine Erklärung regionaler Variationen mit Hilfe dieser Hypothese ist jedoch nur zum Teil plausibel. Zwar mag sich das Fehlen bzw. der geringe Anteil von Nashörnern, Giraffen und Elefanten in den Drakensbergen und deren repräsentatives Auftreten in den Gravierungen Südafrikas als eine logische Schlussfolgerung aus deren natürlichen Lebensräumen ergeben, jedoch wurde am namibischen Beispiel deutlich, dass die Unterschiede zwischen der Häufigkeit der einzelnen Regionen weniger evident sind. Hier lässt sich mit Ausnahme des Springbockes sogar eine Übereinstimmung in der Auswahl der einzelnen Tiermotive in den Malereien mit denen innerhalb der Gravierungen erkennen. Der Umstand, dass im Brandberg überwiegend Spezies dargestellt wurden, deren Lebensraum nicht die Bergregion, sondern das offene Grassland ist, spricht somit gegen eine Erklärung anhand ökologischer Faktoren. Auch lag beispielsweise der Fokus in Simbabwe auf der Kuduantilope, die hinsichtlich ihres Verbreitungsgebietes durchaus auch in Namibia und Südafrika als am häufigsten dargestellte Spezies in Frage käme (vgl. Garlake 1995, Lenssen-Erz 2001: 105).

Gleichzeitig kann eine Erklärung der quantitativen Unterschiede anhand einer assoziierten Bedeutung verschiedener Tiere, die als Kraftquelle genutzt wurden, zum Großteil ausgeschlossen werden, da einige Arten nur selten (bspw. Nashörner) oder gar nicht (bspw. Flusspferde) in den ethnographischen Überlieferungen erwähnt werden. So findet sich beispielsweise der Schöpfergott */Kaggen*, die in den Mythen am häufigsten auftretende Kreatur, in seiner ursprünglichen Gestalt als Gottesanbeterin (*Hierodula membranacea*) nur äußerst selten (bspw. in einer Gravierung im Fundort Fair Valley im Nordkap Südafrikas, vgl. Fock 1979: 45). Außerdem wird die Mehrheit der Tierspezies in den Mythen durch Vögel vertreten, gefolgt von kleineren bis mittleren Säugetieren sowie Insekten, Reptilien, Amphibien und Raubtieren (Guenther 1994: 264). Die Interpretation von Tiermotiven als Abbildungen der symbolischen Arbeit von Schamanen während der Trance kann somit nur einen sehr geringen Teil der weitaus variierteren Darstellungen mit einer Interpretation bedienen.

Betrachtet man die fünf am häufigsten dargestellten Spezies bzw. deren Repräsentation durch Fährten in den Malereien und Gravierungen Südafrikas und Namibias, lässt sich trotz lokal unterschiedlicher Präferenzen feststellen, dass es sich hierbei mit Ausnahme des Pavians in den Malereien der Drakensberge, stets um mehr oder weniger große Pflanzenfresser handelt (vgl. Diagramme 10–13 im Anhang). Diese waren aufgrund ihrer Fett- und Fleischreserven ideale Beutetiere für eine Gesellschaft, deren ausreichende Versorgung mit Protein überlebenswichtig war. Eine solche Beobachtung legt nahe, dass die Künstler jene Tiere darstellten, die sie vorrangig auch jagten. Das impliziert zunächst ein Erklärungsmodell, welches dem früheren Ansatz der „sympathetischen Jagdmagie“ ähnlich ist. Diese Interpretation kann jedoch mit Bestimmtheit ausgeschlossen werden, da verschiedene Ausgrabungen an Örtlichkeiten mit Malereien gezeigt haben, dass die fleischliche Nahrung der Buschleute und ihrer Vorfahren überwiegend aus Kleintieren bestand (Lenssen-Erz & Erz 2000: 56). Eine Vermutung, die jedoch aus diesen Tatsachen abgeleitet werden kann, ist, dass es sich bei den Darstellungen zwar um Tiere handelt, die aufgrund ihrer Proteinressourcen begehrtes Jagdwild waren, hinsichtlich ihrer Schnelligkeit, Wendigkeit oder aber

Gefährlichkeit nur selten erlegt werden konnten. Dennoch waren diese Beutetiere das Idealbild in einer Wildbeutergesellschaft, weil deren Tötung mit einer meist außerordentlichen Menge an Fleisch verbunden war. Mit der erfolgreichen Jagd beispielsweise eines Elefanten oder einer Giraffe konnten die eigenen Gruppenmitglieder versorgt und damit der Zusammenhalt innerhalb der Familie gestärkt werden. Gleichzeitig wurden durch die weitere Verteilung der Beute soziale Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen gefestigt (Lenssen-Erz & Erz 2000: 50ff). Die regional unterschiedlichen Präferenzen bestimmter Tiermotive, die sich in den Malereien und Gravierungen der einzelnen Gebiete erkennen lassen, sind demzufolge nicht primär durch ihre unterschiedlichen Rollen in schamanischen Trance-Ritualen erklärbar. Möglicherweise sollte damit eher eine Art Abgrenzung zwischen Künstlern in verschiedenen Regionen zum Ausdruck gebracht werden (ebd.: 50).

Doch nicht nur die fünf häufigsten Motive lassen sich mit Hilfe einer Interpretation anhand von idealtypischen ökonomischen Faktoren erklären. Im Brandberg weisen über 90% aller dargestellten Tierarten die Eigenschaften eines idealen Beutetieres auf (ebd.: 57). Auch in den Malereien der Drakensberge können vor allem größere Antilopenarten, die mit insgesamt 82% aller Wildtiere überwiegen, in diesen Kontext gestellt werden. Gleiches gilt für die Gravierungen in Südafrika, in denen größere Beutetiere (Antilopen, Büffel, Elefant, Flusspferd, Giraffe, Nashorn, Zebra und Strauß) 64% aller Wildtierarten einnehmen und in Namibia, wo Antilopenarten, Elefanten, Giraffen, Nashörner, Zebras und Strauße mit 76% der verschiedenen Tierspezies mit Ausnahme domestizierter Arten vertreten sind (vgl. Tabelle 1 im Anhang). Anhand dieser Fakten kann geschlussfolgert werden, dass der Schwerpunkt der in der Felskunst dargestellten Tiere auf großen Pflanzenfressern liegt, die zwar ökonomisch betrachtet weniger häufig gejagt wurden, denen jedoch als Idealbeute eine besondere Bedeutung zugemessen wurde. Eine Erklärung der regionalen Bevorzugung bestimmter Tiere aufgrund ihrer assoziierten Kraftressourcen für Schamanen erscheint daher nur zum Teil plausibel.

#### **6.2.4 Die Relevanz der mythologischen Komponente**

Anhand dieser Fakten wird deutlich, dass eine Erklärung mit Hilfe des schamanischen Modells nur für einige der verschiedenen Tierspezies anwendbar ist. Es soll hier nicht behauptet werden, dass bestimmte Tierarten keine Assoziation zu Trance-Ritualen besaßen. So weist beispielsweise die Elenantilope in den Drakensbergen evidente Attribute auf, die sie mit dem symbolischen Tod eines in Trance befindlichen Schamanen parallelisieren lassen (bspw. gekreuzte Vorder- oder Hinterläufe, Nasenbluten oder aufgerichtete Nackenhaare). Neben der Assoziation dieser Spezies als eines der wichtigsten Kraftsymbole, wird die numerische Dominanz der Elenantilope in der Felskunst Südafrikas auch durch deren Bedeutung in Übergangsritualen der San erklärt (Lewis-Williams & Dowson<sup>2</sup>1999: 50).

Konträr dazu bemerkt Lewis-Williams jedoch, dass die große Anzahl von Malereien dieser Antilopenart nicht der grundlegende Beweis für das schamanische Wesen der Felskunst sei (Lewis-Williams 1987: 174). Daraus ist zu schlussfolgern, dass außer der Elenantilope noch andere Faktoren gegeben sein müssen, die auf einen schamanischen Kontext der südafrikanischen Gravierungen schließen lassen. Die Auswertung der einzelnen Motive hat jedoch gezeigt, dass sich andere diagnostische Elemente, wie Therianthropen oder ähnliche imaginäre zoomorphe und anthropomorphe Wesen, die für ein Schamanismus-Modell plädieren würden, nur einen äußerst geringen Anteil innerhalb der Petroglyphen dieses Landes bilden. Noch evidenter wird dieser Unterschied in den Gravierungen Namibias. Auch im Brandberg sind Therianthropen und imaginäre Wesen prozentual verhältnismäßig

unrelevant. Zudem findet sich die Elenantilope nur in geringer Anzahl in der Felskunst des Landes.

Obwohl primär schamanische Hintergründe mit einer Erklärung der verschiedenen Tierspezies anhand idealtypischer ökonomischer Faktoren weitgehend ausgeschlossen werden konnten, ist nicht in Abrede zu stellen, dass bestimmte Tiere durchaus rituelle Konnotationen hatten, die mit verschiedenen Mythen der Buschleute in Verbindung standen. Die Zuschreibung schamanischer Attribute für bestimmte Tiere in Verbindung mit Regenritualen und die Untermauerung dieser Fakten anhand ethnographischer Quellen ist jedoch bei genauerer Betrachtung zu restriktiv. Ebenso wie bei der Assoziation von Tieren als schamanische Kraftquellen gibt es nicht für jede verschiedene Spezies eindeutige Verknüpfungen mit Ethnographien, die sie als Regentiere identifizieren würden. Zudem existiert nicht jede Tierart, die in den Mythen Erwähnung findet, auch an Örtlichkeiten mit Gravierungen oder Malereien. Hinzu kommt, dass im Kontext des schamanischen Modells Trance-Metaphern in Mythen hineingedeutet oder Mythen dahingehend interpretiert wurden, dass sie mehr oder weniger starke Assoziationen zu Trance-Ritualen und somit Schamanismus aufweisen (Guenther 1994: 268f, Solomon 1998b). Welche Implikationen ergeben sich daraus für die Interpretation bestimmter Tierspezies als Regentiere im Kontext von Trance-Erfahrungen? Dass Regenrituale aus halluzinatorischen Erfahrungen abzuleiten sind, wurde von Lewis-Williams in Bezugnahme auf ethnographische Quellen konstatiert:

Both the art and the ethnography, then, confirm the view that the rain-making rituals, described by Qing and Diä!kwain, might, at least at some occasions, have been the hallucinations of trance and not an actual ritual performed with a real animal of whatever species. (Lewis-Williams 1980: 743)<sup>92</sup>

Interessanterweise betont Lewis-Williams hier, dass Regenzeremonien *gelegentlich* in den Kontext von Trance gestellt werden können. Mit der fortschreitenden Etablierung des Modells wurde die schamanische Assoziation von Regenritualen jedoch immer mehr in den Vordergrund gerückt: „the accounts show that the rain-animal was *usually* part of trance experience, in other words, a hallucination” (Lewis-Williams & Dowson <sup>2</sup>1999: 94).<sup>93</sup> Dies zeigt, dass mit der Annahme verschiedene Tierspezies seien halluzinatorisch erfahrene Regentiere, die im Anschluss an das schamanische Ritual gemalt oder graviert worden waren, Möglichkeiten einer anders gerichteten Interpretation von diesen Tierarten weitgehend ignoriert wurden. Zeremonien und Mythen, die eine bestimmte Gattung mit Regen assoziieren, müssen jedoch nicht automatisch in einem schamanischen Kontext stehen. So werden beispielsweise die innerhalb der namibischen Malereien verbreiteten Ohrenschlangen auch heute noch in Überlieferungen der verschiedenen Bevölkerungsgruppen Namibias mit Regen assoziiert (Lenssen-Erz & Erz 2000: 49f). Darüber hinaus stehen auch in den Ethnographien der Khoekhoen (Hoff 1997) und Xhosa (Dowson 1998: 76f) Schlangen in Verbindung mit Wasser. Die gemeinsamen Glaubensvorstellungen bezüglich Schlangen oder anderer Tiere und Regen können jedoch nicht allein aus der Tatsache resultieren, dass sich einige San-Schamanen bei ihren bantu- oder khoesprachigen Nachbarn als Regenmacher verdingten. Vielmehr ist davon auszugehen, dass aufgrund der interkulturellen und weltweit verbreiteten Assoziation von Schlangen mit Wasser diese Tiere auch als zentraler Bestandteil in den Mythen der Agropastoralisten und Pastoralisten des südlichen Afrika verankert waren.

<sup>92</sup> Lewis-Williams, J. David: „Ethnography and iconography: aspects of southern San thought and art”, in: *Man* 15, 1980, 467-82, zitiert in Solomon 1997a: 6.

<sup>93</sup> Das Wort *usually* wurde hier zur besseren Betonung des Unterschiedes kursiv geschrieben.

Somit ist, trotz der von Dowson getroffenen Feststellung, dass auch Bantu-Farmer eine institutionalisierte Form von veränderten Bewusstseinszuständen noch vor dem Kontakt mit Buschleuten hatten (Dowson 1994: 6), nicht davon auszugehen, dass sich schamanische Praktiken in dieser Gesellschaft durchgesetzt haben. Dafür können vor allem die Diskrepanzen in den Motiven der jeweiligen Felskunsttraditionen als Beweis herangezogen werden, die bei den Bantu beispielsweise Mikrokosmen einer idealen Gemeinschaft darstellten oder im Zuge von Initiations- und/oder Fruchtbarkeitsriten entstanden sind.

Gleichermaßen müssen auch die in der Felskunst der Buschleute als Regentiere interpretierten Spezies nicht zwingend Abbildungen veränderter Bewusstseinszustände von San-Schamanen in Trance widerspiegeln. Vielmehr können hier Verbindungen zwischen realen, aber auch aus Mythen abgeleiteten Tieren mit Wasser oder Regen geknüpft werden. Dafür spricht auch die Tatsache, dass der Regenbulle oder die Regenkuh, die als unreaie, zoomorphe Kreaturen galten und somit vermutlich in der Tat aus halluzinatorischen Erfahrungen abgeleitet werden können, nur in einigen wenigen Fällen tatsächlich innerhalb der Malereien und Gravierungen reflektiert werden. Auch für die eigentliche Regenmacherszene, in der Schamanen während der Trance das Regentier mit Hilfe eines Seiles führten, existieren nur vereinzelte Darstellungen innerhalb der Felskunst der südöstlichen Drakensberge und nur ein zweifelhafter Beleg für die Petroglyphen in Südafrika. Hinzu kommt, dass es einige Belege dafür gibt, dass Khoisan-Gruppen tatsächlich existierende Tiere für Regenzeremonien schlachteten (Lewis-Williams 1981: 103, Solomon 1997a: 6).

Aus diesem Vergleich wird deutlich, dass Regenrituale vielmehr in Wirklichkeit stattgefundenere Ereignisse gewesen zu sein scheinen, in denen man mitunter reale Tiere opferte. Überwiegend wurde jedoch auf Tiere zurückgegriffen, die Verbindungen zu Mythen aufwiesen oder aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften mit Wasser assoziiert wurden. Gleichermaßen spielten verschiedene Tierarten auch in so genannten „rites de passage“ der Buschleute eine wichtige Rolle, die keinen primären Trance-Bezug aufweisen. Es ist zu vermuten, dass zeit- und regionalspezifisch bestimmten Tierarten, die in Zusammenhang mit diesen Ritualen standen, eine unterschiedliche Bedeutung zugemessen worden ist. Das kann neben dem Versuch einer Abgrenzung, zum Teil als Erklärung für die unterschiedliche Präferenz von Tierdarstellungen in der Felskunst der verschiedenen Regionen dienen. Ähnlich wie geometrische Motive von den Khoekhoen mit hoher Wahrscheinlichkeit während Initiationsriten angefertigt worden waren, kann vermutet werden, dass bei den Buschleuten verschiedene gravierte Tierdarstellungen diesen Zweck erfüllten.

Aus diesen Gegenüberstellungen wird deutlich, dass die Anfertigung von Tierbildern in den Gravierungen nicht primär Widergaben von Trance-Erfahrungen waren, in denen verschiedene Spezies als Regentiere oder als solche, denen als Kraftsymbole von Schamanen eine besondere Bedeutung zugemessen wurde, fungierten. Vielmehr lassen sich hier Verbindungen zur realen Welt oder zu verschiedenartigen mythologischen Inhalten erkennen, in denen Tiere und ihre Darstellungen, wie dies für die Malereien des Brandbergs festgestellt werden konnte, als Ausdruck eines „enzyklopädischen Wissens von der Welt und ihren Funktionen“ gedeutet werden können (Lensen-Erz 1998: 335).

### **6.2.5 Die Bedeutung des naturräumlichen Kontextes aus einer nicht-schamanischen Perspektive**

Da die schamanische Hypothese Malerei- und Gravierungsstellen mit Plätzen verbindet, in denen Schamanen durch veränderte Bewusstseinsstadien in die spirituelle Welt eintreten konnten oder die als schamanische Regenritual-Orte fungierten, wurden nicht nur die Motive

der Petroglyphen, sondern auch die Orte an denen diese auftreten mit der Trance-Komponente verknüpft.

Wenn man diese Annahmen jedoch einmal außer Acht lässt, ist es durchaus einleuchtend, Gravierungsplätze mit Orten für Regenzeremonien oder anderen Riten, aber auch mit einer profanen Nutzung in Verbindung zu bringen, die jedoch nicht primär mit einem schamanischen Hintergrund in Verbindung stehen müssen. Dabei spielt wiederum der naturräumliche Kontext, in dem Gravierungen anzutreffen sind, eine besondere Rolle. Stets finden sie sich in offenem Terrain und oftmals an markanten Geländepunkten oder auf Hügeln, die eine Art Übersichtsfunktion auf die umliegenden Landschaften darstellen. Daneben tritt diese Form der Felskunst in der Nähe von Flüssen, Gewässern und Quellen auf. Diese topographischen Begebenheiten waren mit hoher Wahrscheinlichkeit auch der Grund dafür, dass viele dieser Örtlichkeiten auch von anderen Gesellschaften für ein künstlerisches Schaffen weiterbenutzt wurden. Davon zeugen beispielsweise die geometrischen Gravierungen der Khoekhoen auf Driekopseiland oder die Nutzung von Thaba Sione als kollektives Regenmacherzentrum von San und Tswana (Ouzman 1995). Solche Örtlichkeiten haben also von selbst eine extrem hohe Anziehungskraft auf den Menschen ausgeübt, wobei mit Hilfe von Gravierungen die Macht und Signifikanz eines Platzes erhöht wurde (Deacon 2002).

Eine primäre schamanische Nutzung von diesen exponierten Plätzen kann auch durch die geringe Anzahl von Darstellungen, die einen Trance-Bezug andeuten, ausgeschlossen werden. So finden sich unter den 559 Petroglyphen in Thaba Sione nur sieben, die aufgrund ihrer unrealistischen Züge als Therianthropen oder Regentiere gedeutet werden können (Ouzman 1996). Anhand der verschiedenen Techniken wird die Aktivität an diesem Ort innerhalb der letzten 10.000 Jahre datiert. Bei einer groben Hochrechnung würde daraus folgen, dass nur etwa alle 18 Jahre ein Bild hergestellt wurde und nur etwa alle 1400 Jahre eine der imaginären Figuren. Auch wenn man die Hauptperiode der Gravierungstätigkeit in die Phase der verstärkten Nutzung des Platzes durch bantusprachige Farmer während der letzten 1500 Jahre datiert, heißt das, dass nur etwa alle zweieinhalb Jahre Petroglyphen angefertigt wurden, halluzinatorische Bilder nur etwa alle 214 Jahre. Diese Resultate erscheinen äußerst widersprüchlich bezüglich der angenommenen Bedeutung des Platzes als schamanisches Zentrum für Regenrituale. Dabei muss aber beachtet werden, dass vermutlich nie über den Gesamtzeitraum von 10.000 oder 1500 Jahren ein künstlerisches Schaffen ausgeführt wurde, sondern dass diese Aktivitäten bestimmte Intensitätszeiträume hatten, während in anderen Perioden nicht graviert wurde. Dennoch bleibt der Gesamteindruck erhalten: Der Akt des Gravierens wurde hier nur zu besonderen Anlässen vollzogen, vermutlich während ritueller Handlungen, die jedoch nicht primär im Kontext von Trance-Tänzen und deren halluzinatorischen Erfahrungen zu interpretieren sind. Signifikant in Thaba Sione ist in jedem Falle die Nutzung eines markanten Geländepunktes in Form eines kleinen Hügels in einer ansonsten weitgehend flachen Umgebung (Ouzman 1995: 56). Die geographischen Merkmale, nach dem dieser Gravierungsort ausgewählt wurde, gehen somit konform mit dessen assoziativer Bedeutung als geeigneter Platz für rituelle Aktivitäten.

Ein gezieltes Aufsuchen zur Ausführung von Ritualen kann jedoch keineswegs für alle Örtlichkeiten, an denen Gravierungen zu finden sind, festgestellt werden. So war beispielsweise die Nähe zu Wasser in Driekopseiland mit hoher Wahrscheinlichkeit ausschlaggebend für dessen Einbindung in ein künstlerisches Schaffen, da es vor allem Khoekhoen-Pastoralisten waren, die sich aufgrund ausreichender Wasservorkommen mit ihrem Vieh hier aufhielten. In Twyfelfontein liegt die Ursache vermutlich in den günstigen Wohnraummöglichkeiten in Form von Abris in der Nähe der gravierten Flächen, die über den gesamten Hügel verstreut sind. Dabei sicherte eine Wasserquelle die Bewohnbarkeit des Ortes, die, entgegen der assoziierten Bedeutung ihres Namens, durchaus zuverlässig gewesen

sein musste.<sup>94</sup> Neben der Bedeutung geometrischer Motive in Driekopseiland als Ausdruck möglicher Initiations- oder Regenriten (vgl. Morris 2003) oder bestimmten Tierdarstellungen in Twyfelfontein als Regentiere, ist ein Teil der Bilder mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht in einen ausschließlich rituellen Kontext zu stellen. Vielmehr können sie als Resultat einer Tätigkeit interpretiert werden, die sich eng mit der profanen Nutzung dieser Örtlichkeiten verband.

Gleichzeitig ist zu vermuten, dass auch geometrische Motive neben Tier- und Fährtengravierungen als Ausdruck idealisierter ökonomischer Werte oder im Zusammenhang mit rituellen Aktivitäten, neben einer Funktion in Initiationsriten, eine durchaus andersgerichtete Interpretation zulassen. Eine besondere Stellung nimmt dabei die mögliche Deutung von Petroglyphen als Landschaftsmarkierungen ein. Bereits Slack (1962) bemerkte für die Gravierungen auf Driekopseiland, dass keines der geometrischen Motive reine „Kritzeleien“ seien, sondern stets mit einer praktischen Konnotation versehen waren, wie beispielsweise als Ideographen, Mondkalender oder Hieroglyphen.<sup>95</sup> Ähnliche Ansichten, die geometrische Gravierungen als arithmetische Zahlensysteme, astronomische Kalender oder Karten interpretieren, finden sich beispielsweise auch für die europäische Felskunst (vgl. u.a. Marshack 1972, Fossati 2003). Eine Bedeutung von geometrischen Gravierungen als Notationen oder Zahlensysteme vermutet auch Sullivan, obwohl sie diese anschließend in den äußerst fragwürdigen Kontext einer Händlerautorenschaft aus dem europäischen Schwarzmeergebiet stellt (Sullivan 1995: 94f). Während einige dieser Interpretationen, wie die Annahme geometrische Gravierungen seien eine frühe Schriftform, mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden können, sind andere damit verknüpfte Bedeutungen nicht mit absoluter Sicherheit zu negieren. So erwähnen auch Smith & Ouzman die Möglichkeit, dass konzentrische Kreise, „Sonnenräder“ und ringförmige Markierungen astronomischen Belangen sowie als Wegweiser oder als Ausdruck einer Gruppenidentität dienen könnten, auch wenn sie diese nicht explizit mit der geometrischen Kunst der Khoekhoen in Verbindung bringen (Smith & Ouzman 2004: 505). In den Kontext einer Markierung der Landschaft können außerdem kleine Vertiefungen, so genannte „cupules“ gestellt werden, die in den Felsen eingebracht wurden und eine weites Verbreitungsmuster über das gesamte südliche Afrika aufweisen (Ouzman 2002).

Die Beweggründe, die Personen veranlassten eine bestimmte Lokalität aufzusuchen und zu markieren, sind durch multiple Facetten charakterisiert. Dennoch ist der zentrale Faktor hier vermutlich, dass mit der Organisation und dem Nutzen eines Raumes, eine individuelle und/oder eine gemeinsame Identität behauptet worden ist (Ouzman 1995: 55, 2002). Daran lässt sich erklären, dass Gravierungen primär im Kontext der Markierung der Landschaft und spezifischer, geographisch signifikanter Örtlichkeiten zu interpretieren sind. Es ist festzuhalten, dass, unabhängig davon, ob dies im Zusammenhang mit der profanen Nutzung von Orten geschah oder zur Untermauerung der besonderen Stellung eines Platzes, der mit rituellen Eigenschaften assoziiert wurde, die verschiedenartigen Markierungsmotive zur Hervorhebung und Intensivierung der besonderen Bedeutung dieser Lokalitäten diene.

### 6.3 Resümee

Obwohl die Annahme einer kulturellen Uniformität von Malereien und Gravierungen nur eine bedingte Berechtigung findet, kann eine völlig separate Autorenschaft dennoch ausgeschlossen werden. Da die komparative Analyse jedoch gezeigt hatte, dass, neben der unterschiedlichen Häufigkeit geometrischer Motive und großräumiger Verbreitungsspezifika,

<sup>94</sup> Der Name Twyfelfontein aus dem Afrikaans kann wörtlich mit „Zweifelquelle“ übersetzt werden.

<sup>95</sup> Slack, Lina M. 1962: *Rock engravings from Driekopseiland* (London: Centaur), zitiert in Cooke 1969: 96.

weitere signifikante Unterschiede zwischen beiden Techniken existieren, sollte in einer zweiten Analyse die Plausibilität der schamanischen Hypothese bezüglich angenommener gemeinsamer ritueller Funktionsbereiche untersucht werden.

Wichtige Anhaltspunkte zur Klärung dieser Diskrepanzen im Motivspektrum kann dabei der topographische Kontext geben, in dem die verschiedenen Techniken zu finden sind. Die Lage von Malereien unter Abris oder in kleineren Höhlen zeichnet sich durch einen engen Bezug zu Stellen aus, die im Zusammenhang mit einer profanen Nutzung durch die Künstler stehen. Lokalitäten, an denen sich Gravierungen finden, sind aufgrund ihrer meist ungeschützten Lage im offenen Gelände als permanente Wohnstellen von kleineren oder größeren Gruppenverbänden ungeeignet. Diese Loslösung vom konkreten Tagesgeschehen der Menschen spiegelt sich demzufolge auch in der Motivwahl innerhalb der Gravierungen wider: Der Mensch agiert nur als peripherer Akteur und mit ihm nur vereinzelt Darstellungen, die einen halluzinatorischen Bezug aufweisen und dadurch als diagnostische Trance-Elemente identifiziert werden könnten. Vielmehr waren es Tiere, welche bevorzugt dargestellt wurden.

Im schamanischen Modell wird zahlreichen Tierarten eine polysemische Bedeutung zugeschrieben, die sich aus deren Rolle während der Trance ergibt. So wird die Bedeutung bestimmter Spezies als Kraftquellen für Schamanen als Hinweis für die unterschiedlichen regionalen Präferenzen von verschiedenen Tierarten betrachtet. Örtlichkeiten mit Malereien und Gravierungen werden in diesem Zusammenhang zum einen als Plätze, an denen sich die spirituelle mit der materiellen Welt vermischt, interpretiert. Zum anderen werden topographisch markante Lokalitäten oder solche, die mythische Konnotationen aufweisen, überwiegend als Orte von schamanischen Regenzeremonien gedeutet. Dafür wird die Assoziation dort auftauchender Tiergravierungen mit halluzinatorisch wahrgenommenen Regentieren herangezogen. Die Grenzen dieser Interpretation werden jedoch deutlich, wenn man anstelle der trancebezogenen Bedeutung vieler Tierarten deren ökonomische Relevanz näher betrachtet. So beinhalten große Beutetiere ausreichend Proteinressourcen, mit denen das Überleben einer Gruppe gesichert wird und gleichzeitig soziale Beziehungen in wildbeuterischen, aber auch pastoralen Gesellschaften aufrechterhalten werden können. Diese signifikante Bedeutung spiegelt sich auch innerhalb der verschiedenen Felskunsttraditionen wider, in denen Darstellungen von Tieren mit großen Mengen an Fett und Fleisch mit mehr als der Hälfte, überwiegend aber mit mehr als zwei Dritteln aller Wildtierspezies vertreten sind. Neben dieser idealtypischen ökonomischen Stellung können auch rituelle Verbindungen nicht ausgeschlossen werden, da einige Tierarten durchaus in den Mythen Erwähnung finden. Ein ritueller Zusammenhang muss sich jedoch nicht ausschließlich aus dem Zusammenhang mit Trance-Erfahrungen ergeben, da bestimmte Spezies auch eine wichtige Rolle in den verschiedenen Übergangsriten der Buschleute spielen. Diese haben jedoch ursprünglich nichts mit halluzinatorischen Prozessen zu tun. Ebenso sind Regenzeremonien und damit assoziierte Tiere ein weit verbreitetes Phänomen, auch innerhalb nicht-schamanischer Gesellschaften.

Damit lassen sich auch ohne einen primären Trance-Kontext die Bedeutung von Gravierungsortlichkeiten erklären. Viele dieser Lokalitäten befinden sich an mehr oder weniger markanten Geländepunkten wie Pässen oder in der Nähe von Wasser oder bilden selbst ein auffallendes Landschaftsmerkmal. Daraus ist anzunehmen, dass diese Orte von sich aus Anziehungspunkt für die Künstler bildeten, die mit ihren Gravierungen, sei es in Form einer ungeplanten bzw. gezielten Aufsuchung oder in einem profanen bzw. rituellen Kontext, eine Markierung eines bestimmten Platzes vornahmen. Damit wurde zum einen dessen Signifikanz erhöht und zum anderen die jeweilige Identität eines einzelnen Individuums oder einer Gruppe betont.

Mit Hilfe dieser Beobachtungen lässt sich resümieren, dass das schamanische Modell und die damit verbundene Interpretation von Malereien und Gravierungen als Ausdruck einheitlicher Glaubensstrukturen als eine zu eingeschränkte Betrachtungsweise gewertet

werden kann. Vielmehr ist es notwendig bei der Deutung von Gravierungen, aber auch von Malereien diese individuell zu analysieren und sich weniger auf unrelevante Übereinstimmungen zu konzentrieren. Daran anschließend spielt auch der naturräumliche Kontext von Felskunst eine entscheidende Rolle, welcher durchaus auch aus einer nicht-schamanischen Perspektive betrachtet werden kann.

## 7 Fazit

Bei der Interpretation von Felskunst des südlichen Afrika herrscht vor allem in der südafrikanischen Forschungsgemeinschaft ein weit verbreiteter Konsens, dass die Mehrzahl der Darstellungen aus schamanischen Glaubenstrukturen der Buschleute abzuleiten ist, über deren Bedeutung mit Hilfe von Ethnographien des 19. und 20. Jahrhunderts weitreichende Schlüsse gezogen werden konnten. Obwohl dieses Modell in den letzten Jahren einige Modifikationen erfahren hat und auch eine Autorenschaft anderer Ethnien für einen Teil der Felsbilder, vor allem aber Piktogramme, anerkannt wurde, blieb die Schamanismus-Hypothese weiterhin als grundlegendes Erklärungsmuster für die überwiegende Mehrheit der Malereien und Gravierungen erhalten. Kritikpunkt einiger Forscher ist, dass dabei in der Regel nicht die Gesamtheit der verschiedenen Motive untersucht, sondern individuelle Darstellungen von ihrem Kontext isoliert wurden, um anschließend als Beweis für die aufgestellte Hypothese geltend gemacht zu werden. Dieser Methodik folgten auch die wenigen Interpretationsversuche von Gravierungen. Dadurch wurden für diese Form der Felskunst dieselben rituellen und kulturellen Funktionsbereiche angenommen, wie sie anhand der Malereien herausgearbeitet worden waren. Evidente Differenzen zwischen beiden Felskunstformen wurden durch die Betonung einzelner Darstellungsübereinstimmungen weitgehend ignoriert.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, diese angenommene Uniformität der Funktionsbereiche von Malereien und Gravierungen hinsichtlich ihrer Plausibilität zu untersuchen und somit der Frage nachzugehen, inwieweit sich interpretative Ansätze für Malereien tatsächlich auf Gravierungen übertragen lassen. Um eine möglichst vollständige Auswertung vornehmen zu können, wurden vier Kategorien – Stil, Verbreitung, Datierung und Inhalt – für einen Vergleich herangezogen. Aus deren Analyse wurde zunächst deutlich, dass neben den evidenten technischen und damit verbundenen stilistischen Unterschieden auch eine topographische Trennung beider Felskunstformen gegeben ist. Obwohl diese vor allem in Südafrika besonders signifikant ist, weisen auch in Gebieten, in denen eine weitreichende räumliche Überschneidung beider Formen zu beobachten ist, beide Techniken räumliche Spezifika auf. So sind Malereien stets in geschützten Lokalitäten zu finden, Gravierungen dagegen in der Regel in exponierter Lage. Aus diesem Grund tauchen beide Techniken nur in äußerst seltenen Fällen gemeinsam an einem Fundort oder gar auf derselben Felsfläche auf. Dagegen haben Datierungen, trotz der begrenzten Verfügbarkeit absoluter Daten, gezeigt, dass Malereien und Gravierungen weitestgehend der gleichen Periode angehören, wobei signifikant ist, dass vor etwa 1000 Jahren verstärkt geometrische Darstellungen in beiden Techniken auftreten.

Eine der wesentlichen Aufgaben dieser Arbeit bestand jedoch in einer umfassenden inhaltlichen Gegenüberstellung beider Felskunstformen, da es vor allem übereinstimmende Darstellungen waren, mit denen die Übertragung der schamanischen Hypothese auf Gravierungen gerechtfertigt wurde. Anhand von Untersuchungen des umfassenden Datenmaterials der Primärliteratur, in denen quantitativen Untersuchungen von Motiven in den Malereien der südöstlichen Drakensberge und dem Brandberg sowie in den Gravierungen Südafrikas und Namibias durchgeführt worden waren, konnte verdeutlicht werden, dass sich diagnostische Trance-Elemente nur in äußerst limitierter Zahl innerhalb der Gravierungen beider Länder, aber auch innerhalb der Malereien des Brandbergs finden lassen. Eine weitere signifikante Diskrepanz im Motivspektrum, die zwar von der Wissenschaft immer wieder erwähnt, aber kaum hinterfragt wurde, ergibt sich aus den quantitativ divergierenden Verhältnissen von menschlichen und tierischen Figuren sowie geometrischen Motiven beider Techniken.

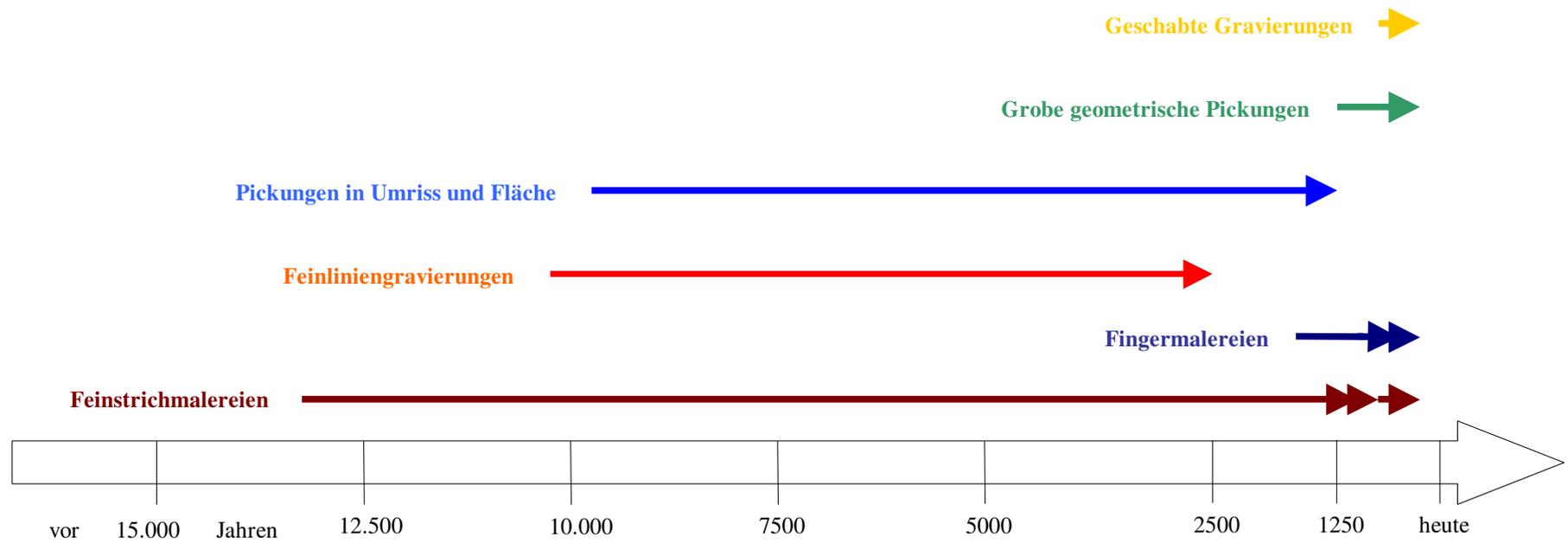
Damit sind genügend Unterschiede zwischen den Piktogrammen und Petroglyphen des südlichen Afrika gegeben, die eine separate Betrachtungsweise und damit Interpretation rechtfertigen. Eine nahe liegende Möglichkeit, darin den Ausdruck verschiedener Ethnien zu sehen, kann durch die Antiquität beider Techniken ausgeschlossen werden. Khoekhoen-Pastoralisten und bantusprachige Farmer treten frühestens vor etwa 2000 Jahren im südlichen Afrika in Erscheinung, wobei letztere aufgrund ihrer durch Ackerbau geprägten Wirtschaftsweise zusätzlich auf die östlichen Regionen beschränkt waren. Dadurch lässt sich die Urheberschaft der Felskunst vor diesem Zeitpunkt nur den direkten Vorfahren der San zuschreiben. Weitreichende Auswirkungen für die schamanische Hypothese ergeben sich jedoch aus jüngsten Forschungen, die den überwiegenden Teil der geometrischen Felsbilder als eigenständige Tradition der pastoralen Khoekhoen identifizierten. Daraus resultierten konsequenterweise Limitierungen gegenüber der Vermutung, der höhere Anteil von geometrischen Motiven in Petroglyphen sei Ausdruck unterschiedlicher schamanischer Funktionsbereiche. Vielmehr lässt sich diese Diskrepanz anhand des unterschiedlichen Verbreitungsmusters der Khoekhoen erklären, die sich aufgrund ihrer Subsistenzwirtschaft nicht bis in die Gebirgsregionen der Drakensberge oder des Brandbergs ausgebreitet hatten.

Die deutliche räumliche Separation von Piktogrammen und Petroglyphen konnte für die Interpretation des prozentual erheblich divergierenden Anteils menschlicher Figuren in den jeweiligen Felskunstformen herangezogen werden. Malereien befinden sich an Orten, die auch als Wohnstellen genutzt wurden. Somit wird in ihren Darstellungen auf das konkrete Tagesgeschehen Bezug genommen. Gravierungen hingegen, die an exponierten Örtlichkeiten auftreten, sind von einer unmittelbar profanen Nutzung losgelöst, was sich im weitgehenden Fehlen von menschlichen Motiven widerspiegelt. Es sind vor allem Tiere, die das Motivspektrum der Petroglyphen beherrschen, aber in der Vergangenheit ebenfalls wieder unter primär schamanischen Gesichtspunkten interpretiert worden sind. Unter Berücksichtigung der Häufigkeit verschiedener Tierspezies und des naturräumlichen Kontextes, in dem die Motive eingebettet sind, konnten jedoch andere Interpretationsmöglichkeiten für Gravierungen herangezogen werden. Demnach wurden verstärkt Spezies dargestellt, die einen großen ökonomischen Nutzwert aufweisen, aber auch solche, die mit Ritualen assoziiert werden können, ohne dabei zwangsläufig Trance-Erfahrungen zu implizieren. So können verschiedene Tierarten, aber auch geometrische Motive dazu gedient haben, Lokalitäten im Zuge von Initiationsriten, Regenzeremonien oder einfach aufgrund deren profaner Nutzung zu kennzeichnen. Eine Markierung der Landschaft diente gleichzeitig auch zur Betonung von Individual- oder Gruppenidentitäten.

Durch die Anwendung des schamanischen Modells, das basierend auf den Malereien der Drakensbergregion entwickelt wurde, auf Gravierungen, aber auch auf Malereien anderer Felskunstregionen, werden die Möglichkeiten einer anders gerichteten Deutung dieser eingeschränkt. Obwohl die Gültigkeit dieser Hypothese für einen Teil der Felsbilder keineswegs in Abrede gestellt werden soll, lässt sich anhand der Ergebnisse dieser Arbeit konstatieren, dass mit einer Abkehr vom strikt schamanischen Kurs auch andere Interpretationsmöglichkeiten durchaus an Plausibilität gewinnen. Damit wird impliziert, dass Schamanismus keineswegs als fundamentales Erklärungsmuster für den Gesamtapparat von Malereien und Gravierungen im südlichen Afrika zu betrachten ist. Inhaltlichen Diskrepanzen sollte in zukünftigen Interpretationen verstärkt Bedeutung zugestanden werden, anstatt bestehende Übereinstimmungen als Beweis für gleichartige Funktionsbereiche zu betrachten. Es ist daher von besonderer Wichtigkeit für die weitere Erforschung von Gravierungen, aber auch für bislang unerforschte Felsbildregionen, diese in ihrem Gesamtkontext zu analysieren und mit einer individuellen Interpretation zu bedienen, um einer generellen Übertragung des schamanischen Modells, welches primär für besser erforschte Regionen entwickelt wurde, entgegenzuwirken.

# Anhang

**Diagramm 1** Der zeitliche Rahmen der verschiedenen Malerei- und Gravierungstraditionen des südlichen Afrika<sup>96</sup>



<sup>96</sup> Die bislang singulären Daten der „art mobilier“-Funde aus der Apollo-11-Höhle in Namibia (27.500 bp – 25.500 bp) und der Blombos-Höhle in Südafrika (77.000 bp) bleiben hier unberücksichtigt.

**Tabelle 1** Statistik der verschiedenen Motive in den Malereien und Gravierungen Südafrikas und Namibias

<b>Technik</b>	<b>Malereien</b>	<b>Malereien</b>	<b>Malereien</b>	<b>Gravierungen</b>	<b>Malereien</b>	<b>Gravierungen</b>
<b>Land/ Region</b>	Drakensberge	Drakensberge	<b>Drakensberge</b>	<b>Südafrika</b>	<b>Brandberg</b>	<b>Namibia</b>
<b>Statistik nach</b>	Pager (1971)	Lewis-Williams (1972)	<b>Pager (1971), Lewis-Williams (1972)</b>	<b>Fock &amp; Fock (1984, 1989)</b>	<b>Pager (1989, 1993, 1995), Lenssen-Erz (2001)</b>	<b>Scherz (1970, 1975)</b>
<b>MENSCH</b>	6321	802	<b>7123</b>	<b>1018</b>	<b>9771</b>	<b>362</b>
<b>FUSSABDRÜCKE</b>				<b>150</b>		<b>690</b>
<b>HANDABDRÜCKE</b>				<b>1</b>		<b>46</b>
<b>ANTILOPENARTEN</b>						
<b>Antilope unbestimmbar</b>	473	134	<b>607</b>	<b>1137</b>	<b>1108</b>	<b>1025</b>
<b>Bergriedbock</b>	1007		<b>1007</b>	<b>2</b>		
<b>Blaubock</b>				<b>1</b>		
<b>Blessbock</b>				<b>8</b>		
<b>Buntbock</b>				<b>14</b>		
<b>Ducker</b>					<b>1</b>	
<b>Elenantilope</b>	1343	235	<b>1578</b>	<b>1089</b>	<b>33</b>	<b>98</b>
<b>Ellipsenwasserbock</b>				<b>7</b>		
<b>Gnu</b>	1		<b>1</b>	<b>221</b>	<b>5</b>	<b>81</b>
<b>Impala</b>				<b>1</b>		
<b>Klippspringer</b>				<b>1</b>	<b>1</b>	
<b>Kudu</b>				<b>58</b>	<b>34</b>	<b>76</b>
<b>Kuhantilope</b>	66	6	<b>72</b>	<b>58</b>	<b>4</b>	
<b>Leier-/ Halbmondantilope</b>				<b>4</b>		

<b>Technik/Region</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Gravierungen Südafrika</b>	<b>Malereien Brandberg</b>	<b>Gravierungen Namibia</b>
<b>Oryx (Spießbock/Gemsbock)</b>				<b>99</b>	<b>231</b>	<b>245</b>
<b>Pferde-/Roanantilope</b>	32		<b>32</b>	<b>38</b>		
<b>Rappenantilope</b>				<b>3</b>		
<b>Rehantilope (Vaal Rehbock)</b>	113		<b>113</b>			
<b>Rehbock</b>		103	<b>103</b>			
<b>Schirrantilope (Buschbock)</b>	14		<b>14</b>			
<b>Springbock</b>				<b>28</b>	<b>352</b>	<b>46</b>
<b>Steinantilope</b>				<b>1</b>	<b>7</b>	
<b>Steinbock</b>				<b>5</b>		
<b>ANDERE WILDTIERE</b>						
<b>Raubtier unbestimmbar</b>	45	2	<b>47</b>	<b>19</b>	<b>42</b>	
<b>Canide (hundartige)</b>					<b>5</b>	
<b>Bovide</b>				<b>5</b>	<b>3</b>	
<b>Afrikanischer Büffel</b>				<b>58</b>	<b>1</b>	
<b>Afrikanischer Elefant</b>	4	2	<b>6</b>	<b>250</b>	<b>53</b>	<b>164</b>
<b>Equide</b>				<b>95</b>	<b>21</b>	
<b>Erdferkel</b>	3		<b>3</b>	<b>26</b>		<b>8</b>
<b>Erdhörnchen</b>				<b>1</b>		
<b>Erdmännchen, Surikate, Manguste</b>				<b>8</b>		
<b>Fledermaus</b>				<b>1</b>		
<b>Flusspferd</b>				<b>129</b>	<b>2</b>	

<b>Technik/Region</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Gravierungen Südafrika</b>	<b>Malereien Brandberg</b>	<b>Gravierungen Namibia</b>
<b>Gepard</b>				7		
<b>Ginsterkatze</b>				1		
<b>Giraffe</b>				254	299	997
<b>Honigdachs</b>				2		
<b>Hyänenhund</b>	6		6	21		
<b>Klippschliefer</b>	1		1		1	
<b>Leopard</b>				4		17
<b>Löwe</b>				56	16	24
<b>Nashorn</b>				368	24	353
<b>Pavian</b>	207	5	212	59	2	9
<b>Quagga</b>				31	4	
<b>Robbe</b>				1		
<b>Schabrackenhyäne</b>	26		26	36		18
<b>Schabrackenschakal</b>	4		4	19	1	24
<b>Springhase</b>				6		
<b>Stachelschwein</b>				7		
<b>Steppenschuppentier</b>				1		
<b>Wildschwein</b>	14	1	15	95		21
<b>Zebra</b>				181	82	335
<i>Vögel</i>						
<b>Vogel unbestimmbar</b>	5	3	8	181	83	71
<b>Fischreiher</b>				1	2	
<b>Flamingo</b>				2		
<b>Geier</b>				1		
<b>Ibis</b>				1	3	

<b>Technik/Region</b>	Malereien Drakensberge	Malereien Drakensberge	Malereien Drakensberge	Gravierungen Südafrika	Malereien Brandberg	Gravierungen Namibia
<b>Kranich</b>				<b>5</b>	<b>6</b>	
<b>Lappentaucher</b>				<b>1</b>		
<b>Pelikan</b>				<b>1</b>		
<b>Perlhuhn</b>				<b>37</b>		<b>7</b>
<b>Pfau (Pau)</b>						<b>8</b>
<b>Sekretär</b>				<b>6</b>		
<b>Strauß</b>				<b>382</b>	<b>115</b>	<b>558</b>
<b>Trappe</b>				<b>7</b>		
<i>Reptilien/ Amphibien</i>						
<b>Reptil unbestimmbar</b>				<b>2</b>		
<b>Agamen</b>				<b>1</b>		
<b>Fisch</b>	<b>5</b>		<b>5</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	
<b>Frosch</b>				<b>3</b>		
<b>Gecko</b>				<b>1</b>		
<b>Landschildkröte</b>				<b>12</b>		
<b>Leguan</b>				<b>1</b>		
<b>Schlange</b>				<b>14</b>	<b>15</b>	<b>32</b>
<i>Insekten</i>						
<b>Gottesanbeterin</b>				<b>1</b>		
<b>Motte</b>	<b>1</b>		<b>1</b>			
<b>Raupe</b>				<b>7</b>		
<b>Skorpion</b>				<b>1</b>		
<b>Tausendfüßler</b>				<b>1</b>		

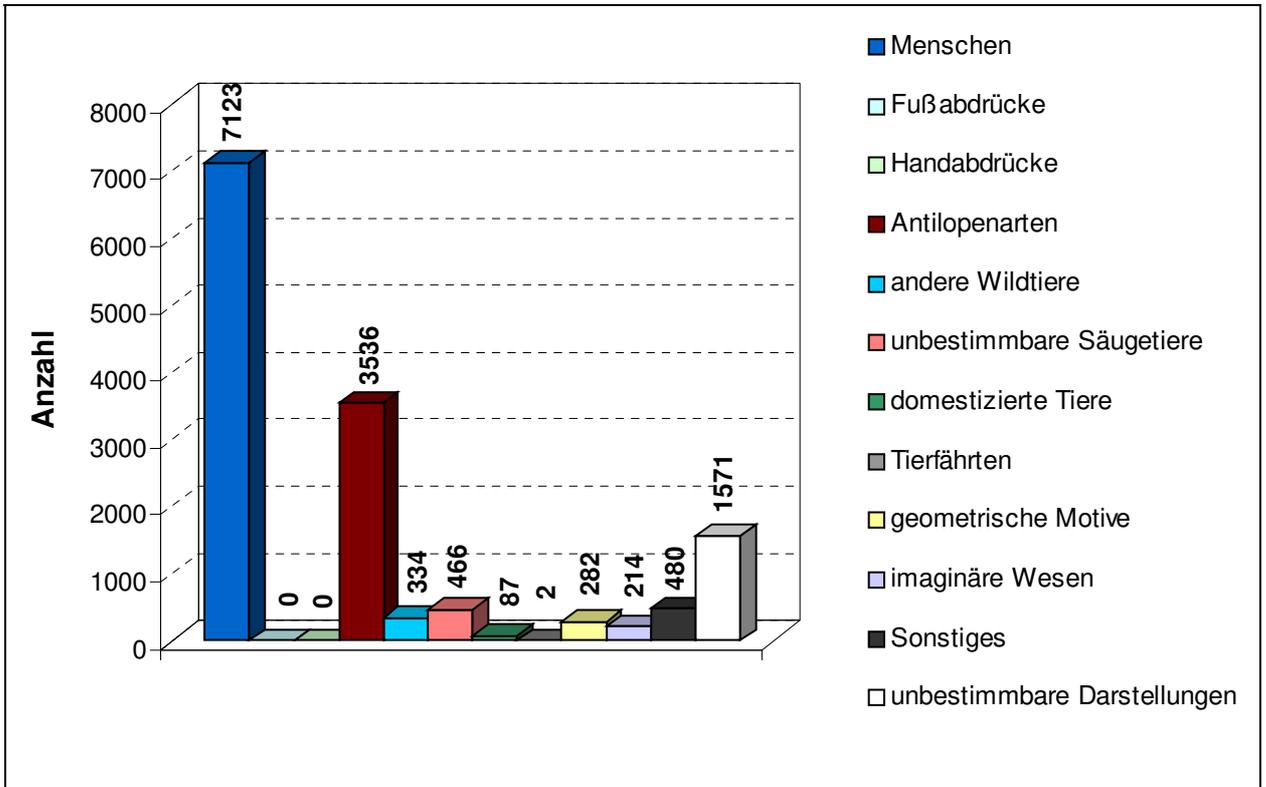
<b>Technik/Region</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Gravierungen Südafrika</b>	<b>Malereien Brandberg</b>	<b>Gravierungen Namibia</b>
<b>UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE</b>	466		<b>466</b>	<b>1680</b>	<b>631</b>	<b>1025</b>
<b>DOMESTIZIERTE TIERE</b>						
<b>Esel</b>				<b>1</b>		
<b>Schaf</b>	40		<b>40</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	
<b>Rind</b>	34		<b>34</b>	<b>34</b>		
<b>Ziege</b>				<b>4</b>		
<b>Hund</b>	10	1	<b>11</b>	<b>3</b>		
<b>Pferd</b>		2	<b>2</b>	<b>1</b>		
<b>Pferd (und Reiter)</b>				<b>4</b>		
<b>TIERFÄHRTEN</b>	2		<b>2</b>	<b>41</b>	<b>4</b>	<b>4984</b>
<b>GEOMETRISCHE MOTIVE</b>	249	33	<b>282</b>	<b>4637</b>	<b>536</b>	<b>4888</b>
<b>IMAGINÄRE WESEN</b>	210	4	<b>214</b>	<b>27</b>	<b>94</b>	
<b>SONSTIGES</b>						
<b>Abnehmspiel</b>				<b>1</b>		
<b>Ausrüstung unbestimmbar</b>	7		<b>7</b>		<b>33</b>	
<b>Baum</b>				<b>14</b>	<b>23</b>	
<b>Behausung</b>				<b>2</b>	<b>25</b>	
<b>Bienen</b>	16		<b>16</b>	<b>1</b>	<b>17</b>	

<b>Technik/Region</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Gravierungen Südafrika</b>	<b>Malereien Brandberg</b>	<b>Gravierungen Namibia</b>
<b>Bienennest</b>	16		<b>16</b>			
<b>Bienenwaben</b>	16		<b>16</b>			
<b>Blume</b>				<b>1</b>		
<b>Doppeltier</b>				<b>4</b>		
<b>Einzäunung</b>	7		<b>7</b>			
<b>Falle</b>	1		<b>1</b>			
<b>Fell</b>				<b>8</b>		
<b>Feuer</b>	2		<b>2</b>			
<b>Fischreuse</b>				<b>2</b>		
<b>Fleck</b>					<b>121</b>	
<b>Gelege</b>				<b>20</b>		
<b>Grabstock</b>	53		<b>53</b>			
<b>Infibulation</b>				<b>2</b>		
<b>Instrument</b>					<b>30</b>	
<b>Keule</b>					<b>9</b>	
<b>Köcher</b>					<b>4</b>	
<b>Kratzer</b>					<b>3</b>	
<b>Landschaftselement</b>					<b>7</b>	
<b>Leiter</b>	26		<b>26</b>			
<b>Nest</b>				<b>4</b>		
<b>Objekt</b>					<b>13</b>	
<b>Perlenschnur</b>				<b>2</b>		
<b>Pfeil und Bogen</b>	183		<b>183</b>	<b>1</b>	<b>127</b>	
<b>Pflanze unbestimmbar</b>				<b>15</b>		
<b>Phallus</b>						<b>72</b>

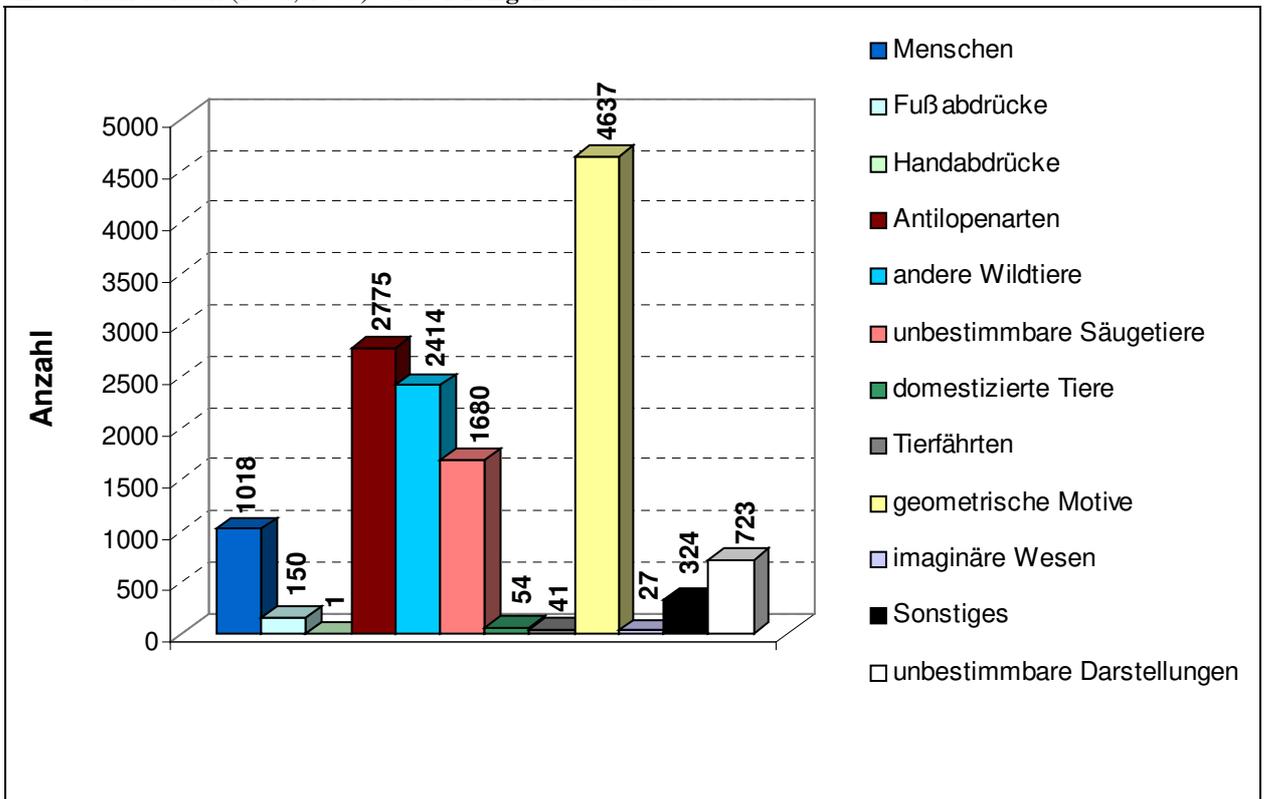
<b>Technik/Region</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Malereien Drakensberge</b>	<b>Gravierungen Südafrika</b>	<b>Malereien Brandberg</b>	<b>Gravierungen Namibia</b>
<b>Regen-, Regelinien</b>					<b>18</b>	
<b>Schälchen/ Näpfchen</b>				<b>61</b>		
<b>Schild</b>	10		<b>10</b>			
<b>Schlüsselform</b>	5		<b>5</b>			
<b>Schmierer</b>					<b>338</b>	
<b>Seilbrücke</b>	1		<b>1</b>			
<b>Seilpaar</b>	2		<b>2</b>			
<b>Speer</b>	1		<b>1</b>			
<b>Spur</b>	16		<b>16</b>			
<b>Stock</b>					<b>5</b>	
<b>Tasche</b>	112		<b>112</b>	<b>96</b>	<b>108</b>	
<b>Teufelskralle</b>				<b>1</b>		
<b>Tier in Falle</b>				<b>2</b>		
<b>Tierhaut</b>				<b>12</b>		
<b>Vorderschutz</b>				<b>57</b>		
<b>Zaun</b>	6		<b>6</b>			
<b>UNBESTIMMBARE DARSTELLUNGEN</b>	1571		<b>1571</b>	<b>723</b>	<b>2802</b>	<b>111</b>
<b>TOTAL</b>	12762	1333	<b>14095</b>	<b>13844</b>	<b>17284</b>	<b>16408</b>

**Diagramm 2 - 5** Der quantitative Anteil der einzelnen Kategorien

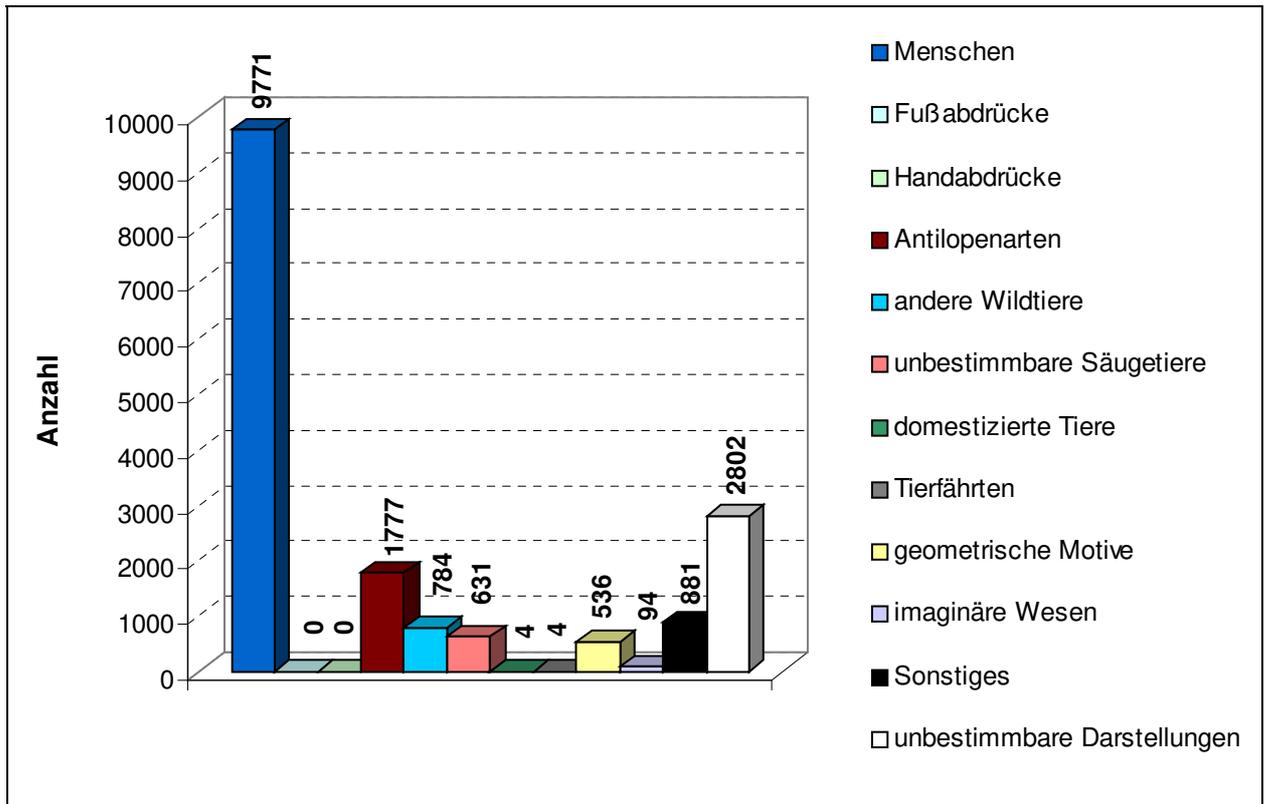
I. Pager (1971) und Lewis-Williams (1972): **Malereien südöstliche Drakensberge** (Südafrika)



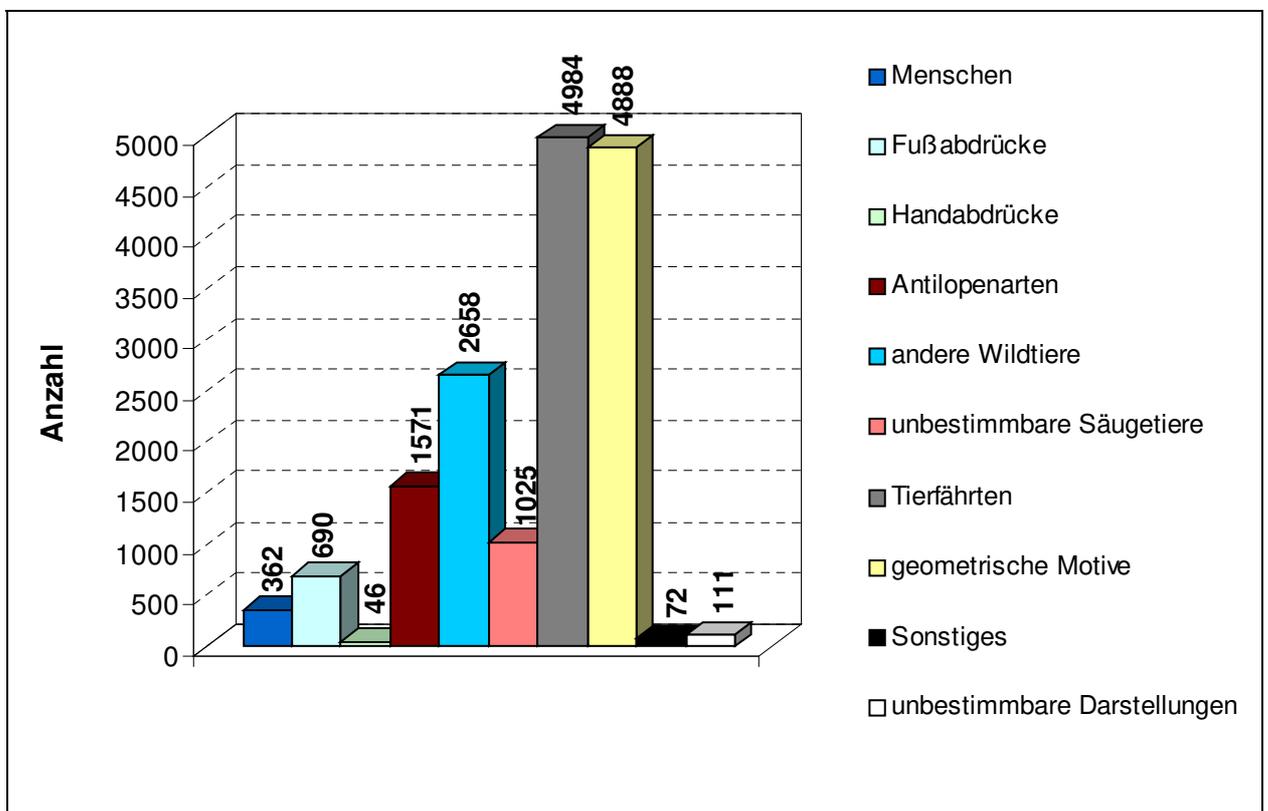
II. Fock & Fock (1984, 1989): **Gravierungen Südafrika**



III. Pager (1989, 1993, 1995), Lenssen-Erz (2001): **Malereien Brandberg** (Namibia)



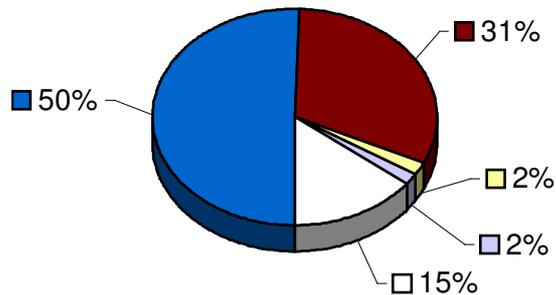
IV. Scherz (1970, 1975): **Gravierungen Namibia**



**Diagramm 6 - 9** Der prozentuale Anteil der einzelnen Kategorien<sup>97</sup>

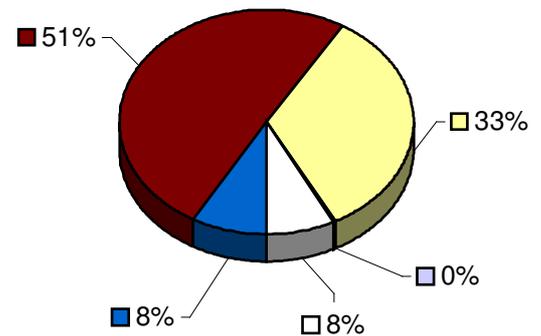
I. Pager (1971) und Lewis-Williams (1972):  
**Malereien südöstliche Drakensberge**  
(Südafrika)

Menschen und ihre Abstrahierungen		7123
Tiere und ihre Abstrahierungen		4425
geometrische Motive		282
imaginäre Wesen		214
Rest		2051



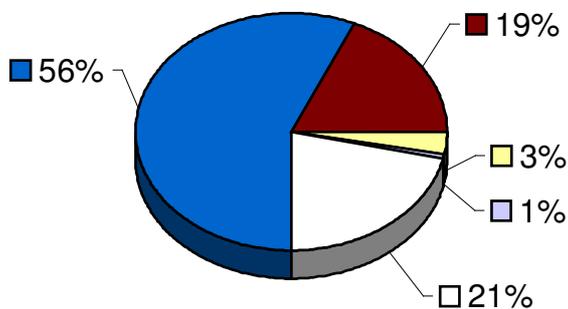
II. Fock & Fock (1984, 1989):  
**Gravierungen Südafrika**

Menschen und ihre Abstrahierungen		1169
Tiere und ihre Abstrahierungen		6964
geometrische Motive		4637
imaginäre Wesen		27
Rest		1047



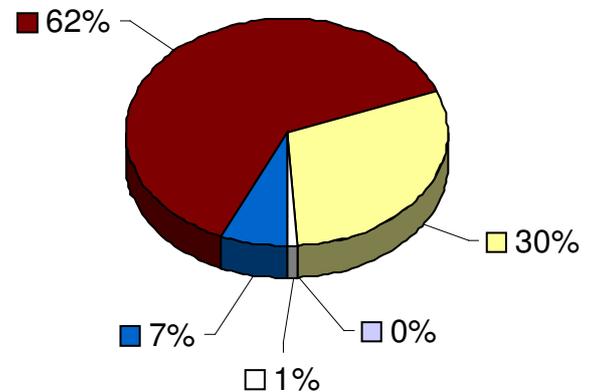
III. Pager (1989, 1993, 1995), Lenssen-Erz  
(2001): **Malereien Brandberg**  
(Namibia)

Menschen und ihre Abstrahierungen		9771
Tiere und ihre Abstrahierungen		3200
geometrische Motive		536
imaginäre Wesen		94
Rest		3683



IV. Scherz (1970, 1975):  
**Gravierungen Namibia**

Menschen und ihre Abstrahierungen		1098
Tiere und ihre Abstrahierungen		10238
geometrische Motive		4888
imaginäre Wesen		
Rest		183

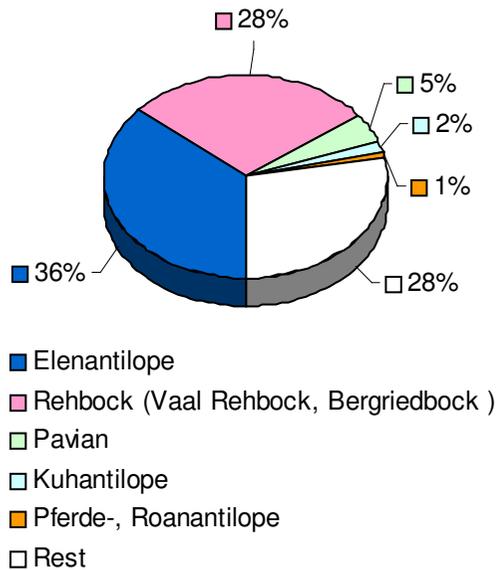


<sup>97</sup> Menschen- und Tierdarstellungen wurden hier mit ihren jeweiligen Abstrahierungen in Form von Hand- und Fußabdrücken bzw. Fährten unter einer Kategorie zusammengefasst.

**Diagramm 10 – 13** Der prozentuale Anteil der fünf häufigsten Tierspezies an Wildtieren (bestimmbare und unbestimmbare Antilopen, Wild- und Säugetiere)

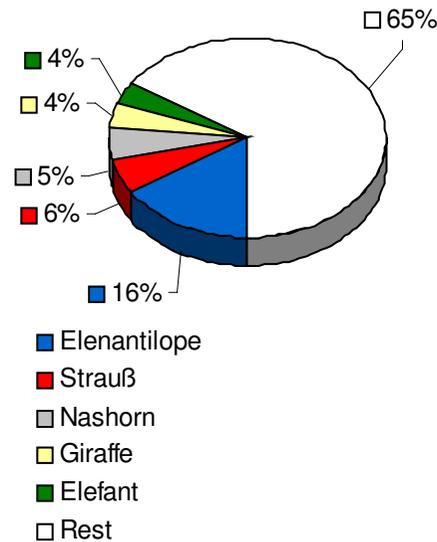
I. Pager (1971) und Lewis-Williams (1972): **Malereien südöstliche Drakensberge** (Südafrika)

Wildtiere gesamt	4336
Elenantilope	1578
Rehbock (Vaal Rehbock, Bergriedbock)	1223
Pavian	212
Kuhantilope	72
Pferde-, Roanantilope	32
Rest	1219



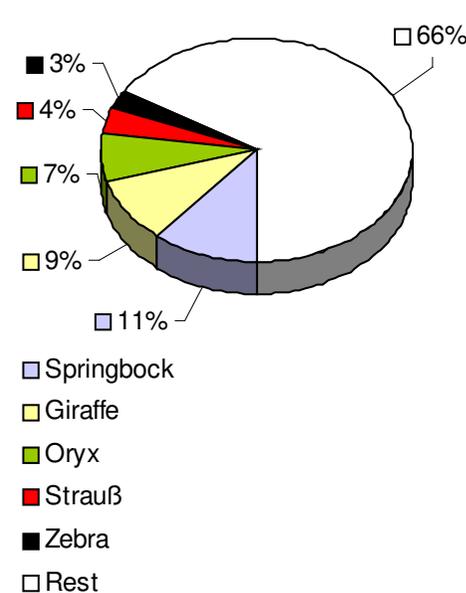
II. Fock & Fock (1984, 1989): **Gravierungen Südafrika**

Wildtiere gesamt	6869
Elenantilope	1089
Strauß	382
Nashorn	368
Giraffe	254
Elefant	250
Rest	4526



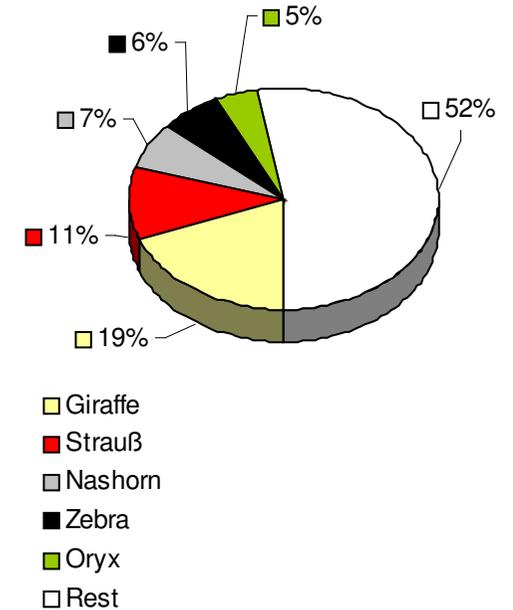
III. Pager (1989, 1993, 1995), Lenssen-Erz (2001): **Malereien Brandberg**

Wildtiere gesamt	3192
Springbock	352
Giraffe	299
Oryx	231
Strauß	115
Zebra	82
Rest	2113



IV. Scherz (1970, 1975): **Gravierungen Namibia**

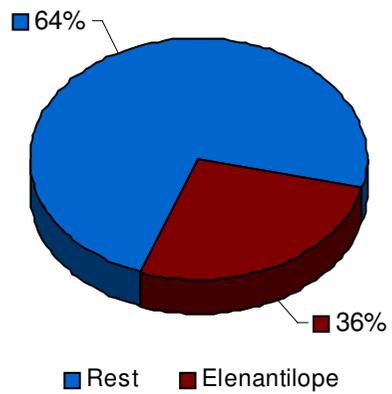
Wildtiere gesamt	5254
Giraffe	997
Strauß	558
Nashorn	353
Zebra	335
Oryx	245
Rest	2766



**Diagramm 14 - 17** Der prozentuale Anteil der Elenantilope an bestimmbaren und unbestimmbaren Wildtieren

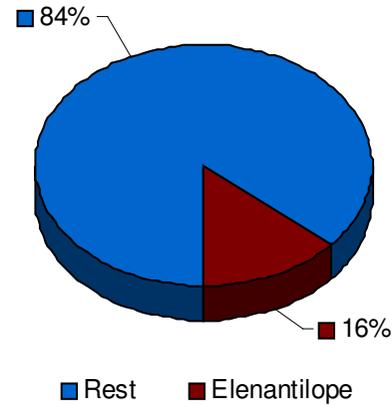
III. Pager (1971) und Lewis-Williams (1972):  
**Malereien südöstliche Drakensberge**  
 (Südafrika)

<b>Wildtierspezies</b>	<b>4336</b>
davon Elenantilope	1578



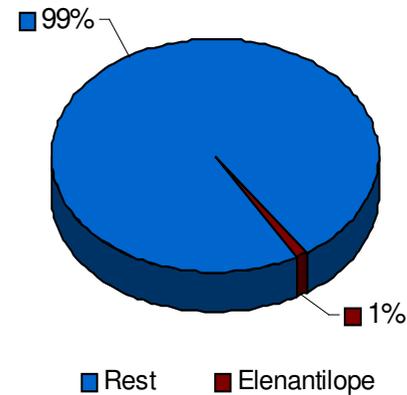
IV. Fock & Fock (1984, 1989):  
**Gravierungen Südafrika**

<b>Wildtierspezies</b>	<b>6869</b>
davon Elenantilope	1089



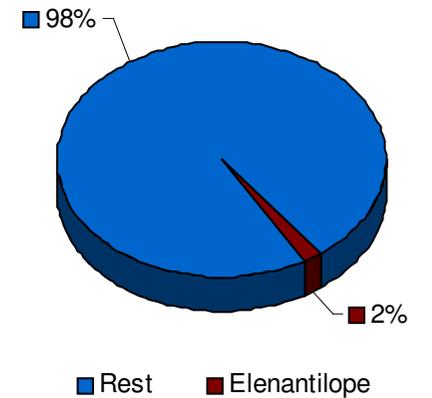
III. Pager (1989, 1993, 1995), Lenssen-Erz (2001):  
**Malereien Brandberg**

<b>Wildtierspezies</b>	<b>3192</b>
davon Elenantilope	33



V. Scherz (1970, 1975):  
**Gravierungen Namibia**

<b>Wildtierspezies</b>	<b>5254</b>
davon Elenantilope	98



**Tabelle 2** Detaillierte Liste der Fundorte von Gravierungen in Südafrika

<b>NORDWEST-PROVINZ</b>	<b>NORDKAP</b>	84. Mierkraal	<b>ORANJE-FREISTAAT</b>
1. Alicedale	36. Allandia	85. Moirdale	131. Afvallingskop
2. Bernau	37. Amantia	86. Mooi Uitsig	132. Banksdrift
3. Bosryk	38. Aswegenshoek	87. Nazareth	133. Kalkfontein
4. Catharina/Rusoord	39. Backhouse	88. Nooitgedacht A	134. Kameelhof
5. Content	40. Batlharos	89. Nooitgedacht B	135. Koffiefontein
6. Devonlea	41. Beeshoek	90. Nchwaneng	136. Kopfontein
7. Diewedraai	42. Biesjespoort - West	91. Ncweng	137. Koppieskraal
8. Dornhoek	43. Blaauwboschdrift	92. Niekerkshoop	138. Olifantsfontein
9. Driekuil	44. Brandfontein	93. Olierivier	139. Pramberg
10. Elwina	45. Bruce	94. Perske Dam	140. Rietpan
11. Florencia	46. Bucklands	95. Piet Rooiberg	141. Susanna
12. Geduld	47. Christiansdrift	96. Pniel	142. Stowlands
13. Gemsbokhoek	48. Darnysbosch	97. Putsonderwater	
14. Gestopftefontein	49. De Kalk	98. Quarry	
15. Gruisrand	50. Disselfontein I-IV	99. Ramah	
16. Hells Gate	51. Doktorskraal	100. Rapids	
17. Home Rule	52. Doornlaagte	101. Ritchie	
18. Karrebult	53. Driekopseiland I	102. Riverton	
19. Killarney	54. Driekopseiland II	103. Roberts Laagte	
20. Kinderdam	55. Dundas	104. Rocklands	
21. Mahakane	56. Eilandshoek	105. Rooikop	
22. Massouwskop	57. Eindgoed	106. Rooikraalfontein	
23. Matjesspruit	58. Elsiesdam	107. Sandplaas	
24. Middelkop	59. England	108. Schanzkop	
25. Modimo	60. Fair Valley	109. Schoolplatz	
26. Newlands	61. Fourteen Streams	110. Sishen	
27. Niekerksrus	62. Fort Richmond	111. Slypsteen Stelle I-V	
28. Orley	63. Gamohaam	112. St. Clair	
29. Rustfontein	64. Ga-Mopedi	113. Steenkamp	
30. Skoonheid	65. Ingleby	114. Sterkfontein	
31. Spitzkop	66. Kareekloof	115. Sydney-on-Vaal	
32. Tlapin	67. Kareepan	116. The Grange	
33. Verdwaalvlakte	68. Katlani	117. Thornhill	
34. Vlakplaas	69. Klavin	118. Tlaping	
35. Zoutfontein	70. Koppie	119. Tsineng	
	71. Enkel	120. Uitdraai	
	72. Kortkloof	121. Uitkomst	
	73. Kransfontein	122. Vaalpan	
	74. Kranzpan	123. Vaalpan: Rooikop	
	75. Limietskop	124. Vaalpan: Windmotor	
	76. Louisvale	125. Villeria	
	77. Lovedale	126. Warrenton Escom Station	
	78. Marksdrift	127. Waterval	
	79. Maruping	128. Wildebeestkuil	
	80. Meipeng	129. Willowbank	
	81. Middelpaas	130. Witpan	
	82. Middelpaas South		
	83. Middelpaas		

**Tabelle 3** Detaillierte Liste der Fundorte von Gravierungen in Namibia

<b>ERONGO-DISTRIKT</b>	40. Kuibis	83. Langberg	123. Klippiespan
1. Epopo	41. Modderdrift	84. Löwenquelle	124. Margaretental
2. Erindi	42. Nuichas Nord	85. Losberg	125. Olive
3. Etemba	43. Pollyberg	86. Nada	126. Pembroke
4. Große Domschlucht	44. Rooipunt	87. Ombonde	127. Pommern
5. Kapelle, Farm Klein Okombahe	45. Swartpunt	88. Onguati,	128. Saaleck
6. Kaukasib	46. Uitsig	89. Bakenberg	129. Stamprier
7. Okatjaindaura	47. Violsdrift	90. Otjihuruotwatwa	130. Strydpan
8. Okatjerute	48. Witput	91. Otjitambi	131. Tjumda
9. Okaturua 96	<b>KHOMAS-DISTRIKT</b>	92. Paresis	<b>OTJOZONDJUPA-DISTRIKT</b>
10. Okaturua 97	49. Alt-Heusis	93. Persephone	
11. Ombu	50. Doornpoort	94. Probeer	132. Ongombeanavita
12. Omburo Süd	51. Dordabis	95. Rehderstal	133. Otjisemba
13. Otjikoto Süd	52. Eliesenhöhe	96. Rhenosterberg	134. Felsenek
14. Otjimakuru	53. Kuwinamab	97. Rhinelands	135. Karakuwisa
15. Otjimbingue	54. Peperkorrel	98. Eckbaken	136. Ruimte
16. Otjimisauna	<b>KUNENE-DISTRIKT</b>	99. Rooiplaat	137. Okosongomingo
17. Ozondjisse	55. Adam und Eva	100. Salztal	138. Okawaka
18. Schönfeld	56. Aspro	101. Schwarzenstein	139. Ombarango
<b>HARDAP, KHOMAS-DISTRIKT</b>	57. Azab	102. Süderecke	140. Gaub
19. Garis Ost	58. Beulah	103. Tafelberg	141. Otjittoroa West
20. Girib Ost	59. Boesmanspan	104. Tiefland	142. Otjisauna
21. Kamasis	60. Bremen	105. Tsostsos	
22. Kamkoes	61. Danube	106. Twyfelfontein	
23. Koireb	62. Delhi	107. Weißbrunn	
24. Lammerwater Ost	63. Eduardsfelde	108. Welwitschia	
25. Lammerwater West	64. Eeendrag	109. Rhinelands	
26. Lepel	65. Ehorongue	<b>KUNENE, OSHIKOTO-DISTRIKT</b>	
27. Tsumis	66. Epopa-Fälle	110. Moosbach	
28. Zais	67. Fransfontein	111. Nabis	
29. Zais C	68. Gaias	112. Sandhoek	
<b>KARAS-DISTRIKT</b>	69. Gainatseb	<b>OMAHEKE-DISTRIKT</b>	
30. Aar	70. Ghams	113. Anhalt	
31. Arib	71. Huab	114. Babi-Babi	
32. Aris	72. Iris	115. Becker	
33. Auas Süd	73. Jagkloof	116. Bekkerville	
34. Augurabis	74. Kakatsua	117. Freiheit Ost	
35. Aussenkjer	75. Kamanjab	118. Freiheit West	
36. Daberas	76. Katemba	119. Grauwater	
37. Geelperdhoek	77. Onguati	120. Havelland	
38. Goachanas	78. Oujaar	121. Ivanhoe	
39. Harris	79. Khairos	122. Kl. Witvley	
	80. Klein Aub		
	81. Krenzhof		
	82. Kurisab		

## **Glossar der aufgeführten Motivbezeichnungen in der Kategorie SONSTIGES**

- „Abnehmspiel“** Mehrere hintereinander in den Fels eingeschlagene Vertiefungen, welche vier Reihen bilden. Es handelt sich hierbei vermutlich um das im gesamten Afrika weit verbreitete Lochspiel, bei dem durch ein kompliziertes Umverteilungssystem Kerne oder Steine gesammelt und die Umverteilungsmöglichkeiten des Gegners blockiert werden können. Im Gegensatz zu Fock & Fock finden sich bei Scherz Gravierungen dieser Art nicht extra aufgelistet.
- „Bienenest“** Runde oder ovale Formen, die sich in Assoziation mit bienenförmigen Motiven befinden.
- „Bienenwaben“** Unter dieser Bezeichnung finden sich Motive, die im Gegensatz zu Bienenestern aus mehreren ineinandergeschachtelten Bögen bestehen und aufgrund dieser typischen Formgebung als Waben interpretiert werden.
- Bovide** Alle nicht näher identifizierbaren horntragenden Säugetiere.
- Doppeltier** Äußerst seltene Darstellung, in der ein Tier in einer Kombination aus zwei Vorder- oder zwei Hinterteilen abgebildet wurde.
- „Einzäunung“** Eine aus einer Linie oder mehreren Punkten bestehende Umrandung, die eine Ansammlung von menschlichen Figuren und deren Ausrüstungsgegenstände umgibt.
- „Fallen“** Ovale oder rechteckige Gitter (vom Prinzip her also geometrische Muster), die aufgrund ihrer Superpositionierung mit Tieren als Fanggerät interpretiert werden.
- Fell** Abbildungen, die ausgespannte Tierhäute oder –felle zeigen.
- „Fischreuse“** Als Fischfängeräte interpretierte trichterförmige Gravierungen (Fock & Fock 1989: 77).
- „Gelege“** Geometrische Form mit internen ovalen Differenzierungen, die von Fock & Fock als „Eier in Form von gepickten Scheiben in einer Umrahmung“ interpretiert werden (Fock & Fock 1984: 65).
- Infibulation** Bei der Darstellung des männlichen Geschlechtsorgans finden sich sowohl in Malereien als auch in Gravierungen oft Abbildungen, die eine Penetration des Gliedes mittels verschiedenartiger Gegenstände oder aber unterschiedliche künstliche Verlängerungen zeigen. Die eigentliche Bedeutung dieser Infibulationen ist bis heute nicht zweifelsfrei geklärt, jedoch sind sie vermutlich im Kontext ritueller Tabuisierungen zu interpretieren.

<b>„Leiter“</b>	Im Gegensatz zu Seilpaaren lässt sich bei diesen Motiven eine deutliche flexible oder feste Querverbindung zwischen zwei oder mehreren Strängen erkennen. Zudem finden sie sich häufig mit Personen assoziiert (vgl. Pager 1971: 351, Abb. 1-23).
<b>Objekt</b>	Alle unbelebten Darstellungen, für die aufgrund ihrer ungenauen Formgebung keine genaue Funktion ermittelt werden konnte.
<b>„Perlenschnur“</b>	Geometrische Gravierungen in Form von kleinen runden Vertiefungen, die miteinander verbunden sind und deshalb den Eindruck einer Perlenschnur ergeben.
<b>„Phallus“</b>	Eine für Namibia typische Art von Gravierungen, die aufgrund ihrer Formgebung als männliches Geschlechtsorgan interpretiert werden.
<b>Schälchen und Näpfchen</b>	Kleinere oder größere Vertiefungen im Gestein in runder oder ovaler Form. Kleine Einkerbungen von durchschnittlich fünf Zentimetern Durchmesser werden in der Fachliteratur als „cupules“ bezeichnet.
<b>Scheibe</b>	Geometrische Muster in Form einer Scheibe mit interner Differenzierung (vgl. Fock & Fock 1989: 75).
<b>„Seilpaar“</b>	Zwei oder mehrere Linien in Assoziation mit menschlichen Figuren, die daran entlang zu klettern scheinen.
<b>„Seilbrücke“</b>	Linien, die in ihrer Form einer Leiter ähneln, jedoch in horizontaler Lage gezeichnet sind, wodurch sie als Brücke interpretiert werden.
<b>„Spuren“</b>	Einzellinien, auf denen Tiere und/oder Menschen entlangzugehen scheinen. Mitunter werden diese Linien auch ohne die explizite Anwesenheit von Tieren als Spuren von Wild interpretiert (vgl. Pager 1971: Fig. 211, 212).
<b>Taschen</b>	Meist rechteckige, an den Seiten leicht abgerundete, seltener ovale Formen. Am oberen Rand lassen sich oftmals zwei Bänder erkennen, die als Trageriemen interpretiert werden.
<b>„Teufelskralle“</b>	Eine im südlichen Afrika verbreitete Pflanzenart ( <i>Harpagophytum procumbens</i> ), die auch als Heilpflanze Verwendung findet. Die Bezeichnung „Teufelskralle“ verdankt sie vermutlich ihrer mit holzigen Widerhaken versehenen Frucht.

## 8 Literaturverzeichnis

- Barnard, Alan 1992: *Hunters and herders of southern Africa. A comparative ethnography of the Khoisan peoples* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Bassett, Stephen T. 2001: *Rock paintings of South Africa: revealing a legacy* (Cape Town: David Philip Publishers).
- Brockhaus 2000. Band 3, Pho-Z (Augsburg: Weltbild Verlag).
- Beaumont, Peter B., David Morris & John C. Vogel 1989: „Patterns in the age and context of rock art in the Northern Cape”, in: *South African Archaeological Bulletin* 44, 73-81.
- Biehl, Peter F. & Ralf Gleser 2003: „Theorien und Methoden der Stilanalyse“, in: Marlies Heinz, Manfred K. H. Eggert & Ulrich Veit (Hrsg.), *Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation* (Münster: Waxmann Verlag), 149-174.
- Boonzaier, Emile, Candy Malherbe, Penny Berens & Andrew B. Smith 1996: *The Cape herders. A history of the Khoikhoi of southern Africa* (Cape Town: David Philip Publishers).
- Brentjes, Burchard 1969: *African rock art* (London: Dent).
- Butzer, Karl W., Gerhard J. Fock, Louis Scott & Robert Stuckenrath 1979: „Dating and context of rock engravings in southern Africa”, in: *Science* 203, 1201-1214.
- Campbell, Alec, James Denbow & Edwin Wilmsen 1994: „Paintings like engravings. Rock art at Tsodilo”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 131-158.
- Chippindale, Christopher 2001: „Studying ancient pictures as pictures”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 247-272.
- Clottes, Jean & J. David Lewis-Williams 1997: *Schamanen: Trance und Magie in der Höhlenkunst der Steinzeit* (Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag).
- Conkey, Margaret W. 2001: „Structural and semiotic approaches”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 273-310.
- Cooke, Cranmer K. 1957: „The occurrence of circle-and-dot in southern Rhodesian rock art”, in: *South African Archaeological Bulletin* 12, 62-66.
- 1969: *Rock art of Southern Africa* (Cape Town: Books of Africa).
- Coulson, David & Alec Campbell 2003: *Afrikanische Felsbilder: Malereien und Gravuren auf Stein* (Weingarten: Weingarten).

- Deacon, Hilary J., Janette Deacon & Mary Brooker 1976: „Four painted stones from Boomplaas Cave, Oudshoorn District”, in: *South African Archaeological Bulletin* 31, 141-69.
- Deacon, Janette in collaboration with members of the Southern African Rock Art Project (SARAP) 2002: *Southern African rock-art sites*.  
<http://www.icomos.org/studies/sarockart.htm> [05.11.2004]
- 1984: „Later Stone Age people and their descendants in southern Africa”, in: Richard G. Klein (ed.), *Southern African prehistory and palaeoenvironments* (Rotterdam: Balkema ), 221-328.
- 1988: „The power of place in understanding southern San rock engravings”, in: *World Archaeology* 20, 129-140.
- 1994: „Rock engravings and the folklore of Bleek and Lloyd’s /Xam San informants”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 237-256.
- 2001: „A /Xam San conundrum: what comes first, the art or the place?”, in: Knut Helskog (ed.), *Theoretical perspectives in rock art research* (Oslo: Novus Forl.), 242-50.
- Dorn, Ronald I. 2001: „Chronometric techniques: engravings”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 167-189.
- Dowson, Thomas A. 1992: *Rock engravings of southern Africa* (Johannesburg: Witwatersrand University Press).
- 1994: *Bushman ritual, rock art and history*. Unpublished paper. Khoisan Tagung (Tutzing).
- 1998: „Rain in Bushman belief, politics and history: the rock art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa”, in: Paul S. C. Taçon & Christopher Chippindale (eds.), *The archaeology of rock art* (Cambridge: Cambridge University Press), 73-89.
- & J. David Lewis-Williams 1994: „Diversity in southern African rock art research”, in: dies. (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 1-8.
- Eastwood, Edward B. & Cathelijne Cnoops 1999: „Capturing the spoor: towards explaining kudu in the San rock art of the Limpopo-Shashi confluence area”, in: *South African Archaeological Bulletin* 54, 107-119.
- & Geoffrey Blundell 1999: „Re-discovering the rock art of the Limpopo-Shashi Confluence Area, Southern Africa”, in: *Southern African Field Archaeology* 8, 17-27.
- , Johan van Schalkwyk & Benjamin Smith 2002: „Archaeology and rock art survey of the Makgabeng Plateau, central Limpopo basin”, in: *The Digging Stick* 19 (1), 1-3.

- Fock, Gerhard J. 1969: *Beispiele für das erzählende Motiv in Felsgravierungen* (Windhoek: S.W.A. Wissenschaftliche Gesellschaft).
- 1979: *Felsbilder in Südafrika. Teil I. Die Gravierungen auf Klipfontein, Kapprovinz*. Fundamenta A 12/I. (Köln: Böhlau Verlag).
- & Dora Fock 1984: *Felsbilder in Südafrika. Teil II. Kinderdam und Kalahari*. Fundamenta A 12/II. (Köln: Böhlau Verlag).
- & Dora Fock 1989: *Felsbilder in Südafrika. Teil III. Die Felsbilder im Vaal-Oranje-Becken*. Fundamenta A 12/II. (Köln: Böhlau Verlag).
- Fossati, Angelo 2003: „Topographical representations in the Valcamonica rock art tradition: typology, chronology and interpretation”, in: Kalle Sognnes (ed.), *Rock art in landscapes - landscapes in rock art* (Trondheim: Tapir Forl.), 31-49.
- Francis, Julie E. 2001: „Style and classification”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 221-244.
- Garlake, Peter S. 1995: *The hunter's vision: the prehistoric art of Zimbabwe* (London: British Museum Press).
- 1997: „Portrait of a cave: an entry into the rock paintings of Zimbabwe”, in: William J. Dewey & Els De Palmenaer (eds.), *Legacies of stone: Zimbabwe past and present*. Vol. 1 (Tervuren: Africa Museum), 29-56.
- 2001: „Sub-Saharan Africa”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 637-664.
- 2002: *Early art and architecture of Africa* (Oxford: Oxford University Press).
- Gore, Rick 2000: „People like us”, in: *Journal of the National Geographic Society* 198 (1), 90-118.
- Guenther, Mathias 1986: „‘San’ or ‘Bushman’?”, in: Megan Biesele, Richard Gordon & Richard Lee, (eds.), *The past and future of !Kung ethnography: critical reflections and symbolic perspectives. Essays in honour of Lorna Marshall*. Quellen zur Khoisan-Forschung 4 (Hamburg: Helmut Buske Verlag), 27-41.
- 1994: „The relationship of Bushman art to ritual and folklore”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 257-273.
- Hall, Simon 1994: „Images of interaction. Rock art and sequence in the Eastern Cape”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 61-82.

- Hampson, Jamie, William Challis, Geoffrey Blundell, Conraad De Rosner 2002: „The rock art of Bongani Mountain Lodge and its environs, Mpumalanga Province, South Africa: an introduction to the problems of southern African rock-art regions”, in: *South African Archaeological Bulletin* 57 (175), 15-30.
- Hoff, Ansie 1997: „The water snake of the Khoekhoen and /Xam”, in: *South African Archaeological Bulletin* 52, 21-37.
- 1998: „The water bull of the /Xam”, in: *South African Archaeological Bulletin* 53, 109-124.
- Huntley, Merle 1994: *Art in outline 2: From rock art to the late 18th century* (Oxford: Oxford University Press).
- Iiffe, John <sup>2</sup>2000: *Geschichte Afrikas* (München: Verlag C. H. Beck).
- Jolly, Peter 1986: „A first generation descendant of the Transkei San”, in: *South African Archaeological Bulletin* 41, 6-9.
- Jungrathmayer, Herrmann & Wilhelm J. G. Möhlig (Hrsg.) 1983: *Lexikon der Afrikanistik. Afrikanische Sprachen und ihre Erforschung* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag).
- Keyser, James D. 2001: „Relative dating methods”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 116-138.
- Kuper, Rudolph (Hrsg.) 1996: *Weißer Dame – Roter Riese. Felsbilder aus Namibia* (Köln: Heinrich-Barth-Institut).
- Layton, Robert 2001: „Ethnographic study and symbolic analysis”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 311-331.
- Lee, Dennis N. & Herbert C. Woodhouse 1970: *Art on the rocks of Southern Africa* (Cape Town: Purnell).
- Lenssen-Erz, Tilman 1989: „The conceptual framework for the analysis of the Brandberg rock paintings”, in: Harald Pager, *The rock paintings of the Upper Brandberg, part I - Amis Gorge*. *Africa Praehistorica* 1 (Köln: Heinrich-Barth-Institut), 361-370.
- 1994: „Facts or Fantasy? The rock paintings of the Brandberg, Namibia, and a concept of textualization for purposes of data processing”, in: Paul Bouissac (ed.), *Prehistoric signs*. Special issue. *Semiotica* 100, 3 (4), 169-200.
- 1998: „Gemeinschaft – Gleichheit – Mobilität. Felsbilder im Brandberg, Namibia, und ihre Bedeutung. Grundlagen einer textuellen Felsbildarchäologie“, in: *Archäologisches Nachrichtenblatt* 3 (4), 331-335.
- 2001: *Gemeinschaft - Gleichheit – Mobilität. Felsbilder im Brandberg, Namibia und ihre Bedeutung. Grundlagen einer textuellen Felsbildarchäologie* (Köln: Heinrich-Barth-Institut).

- 2004: „The landscape-setting of rock-painting sites in the Brandberg (Namibia): infrastructure, Gestaltung, use and meaning”, in: Christopher Chippindale & George Nash (eds.), *Pictures in place: the figured landscapes of rock-art* (Cambridge: Cambridge University Press), 131-150.
- & Marie-Theres Erz 1997: „Wo Kunst Geschichte macht - Felsbilder im südlichen Afrika“, in: Gertrud Boden et al., *Jäger und Gejagte. Die Buschleute im südlichen Afrika* (Duisburg: Kultur- und Stadthistorisches Museum), 70-79.
- & Marie-Theres Erz 2000: *Brandberg. Der Bilderberg Namibias* (Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag).
- Lewis-Williams J. David 1972: „The syntax and function of the Giant’s Castle rock paintings”, in: *South African Archaeological Bulletin* 27, 49-65.
- 1977: „Led by the nose: observations on the supposed use of southern San rock art in rain-making rituals”, in: *African Studies* 36, 155-159.
- 1981: *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings* (London: Academic Press).
- 1982: „The economic and social context of southern San rock art”, in: *Current Anthropology* 23, 429-449.
- 1983: *The rock art of Southern Africa* (Cambridge: Cambridge University Press).
- 1987: „The cultural context of hunter-gatherer rock art”, in: *Man* 22, 171-175.
- 1988: *Reality and non-reality in San Rock art* (Johannesburg: Witwatersrand University Press).
- 1989: „San rock art”, in: Anita Nettleton & William D. Hammond-Tooke (eds.), *African art in southern Africa: From tradition to township* (Johannesburg: Balkema), 30-48.
- 1990: *Discovering Southern African rock art* (Cape Town: David Philip Publishers).
- 1995: „Modelling the production and consumption of rock art”, in: *South African Archaeological Bulletin* 50, 143-154.
- 1997: „The hunter’s vision: the prehistoric art of Zimbabwe by P. S. Garlake”, in: *Journal of African History* 38 (1), 128-130 [Rezension].
- 2001: „Brainstorming images: Neuropsychology and rock art research”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 332-357.
- & Thomas A. Dowson 1988: „The signs of all times. Entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art”, in: *Current Anthropology* 29 (2), 201-245.
- & Thomas A. Dowson 1990: „Through the veil: San rock paintings and the rock face”, in: *South African Archaeological Bulletin* 45, 1990, 5-16.

- & Thomas A. Dowson 1994: „Aspects of rock art research. A critical retrospective”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 201-221.
- & Geoffrey Blundell 1998: *Fragile heritage: a rock art field guide* (Johannesburg: Witwatersrand University Press).
- & Thomas A. Dowson <sup>2</sup>1999: *Images of power. Understanding San rock art* (Johannesburg: Southern Book Publishers).
- Loubser, Jamie H. N. & Thomas A. Dowson 1987: „Tombo-La-Ndou: The Venda perception of San rock art”, in: *The South African Archaeological Bulletin* 42, 51-54.
- Maggs, Tim 1995: „Neglected rock art: The rock engravings of agriculturist communities in South Africa”, in: *South African Archaeological Bulletin* 50, 132-142.
- Maggs, Tim M. O’C 1967: „A quantitative analysis of the rock art from a sample area in the Western Cape”, in: *South African Journal of Science* 63, 100-106.
- Malan, B. D. 1965: „The classification and distribution of rock art in South Africa”, in: *South African Journal of Science* 61, 427-430.
- Marshack, Alexander 1972: „Cognitive aspects of Upper Palaeolithic engravings”, in: *Current Anthropology* 13 (3-4), 445-477.
- Möhlig, Wilhelm J. G. 1981: „Die Bantusprachen im engeren Sinn“, in: Bernd Heine, Thilo C. Schadenberg & Ekkehard Wolff (Hrsg.), *Die Sprachen Afrikas* (Hamburg: Helmut Buske Verlag), 77-116.
- Morris, David 1988: „Engraved in place and time: A review of variability in the rock art of the Northern Cape and Karoo”, in: *South African Archaeological Bulletin* 4, 109-121.
- 2003: *Driekopseiland and “the rain’s magic power”*. <http://www.driekopseiland.itgo.com/> [28.10.2004]
- & Peter Beaumont 1994: „Portable rock engravings at Springbokoog and the archaeological contexts of rock art of the Upper Karoo”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 11-28.
- Orpen, Joseph M. 1874: „A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen” in: *Cape Monthly Magazine (N. S.)* 9, 1-13.
- Ouzman, Sven 1995: „Spiritual and political uses of a rock engraving site and its imagery by San and Tswana-speakers”, in: *South African Archaeological Bulletin* 50, 55-67.
- 1996: „Thaba Sione. Place of rhinoceros and rock art”, in: *African Studies* 55, 31-59.

- 2001: „Seeing is deceiving: rock-art and the non-visual”, in: *World Archaeology* 33 (2), 237-256.
- 2002: *Twyfelfontein site report*.  
<http://www.bradshawfoundation.com/twyfelfontein> [15.10.2004]
- Pager, Harald 1971: *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt).
- 1975: *Stone age myth and magic as documented in the rock paintings of South Africa* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt).
- 1989: *The rock paintings of the Upper Brandberg, part I – Amis Gorge*. Africa Praehistorica 1 (Köln: Heinrich-Barth-Institut)
- 1993: *The rock paintings of the Upper Brandberg, part II - Hungorob Gorge*. Africa Praehistorica 4 (Köln: Heinrich-Barth-Institut).
- 1995: *The rock paintings of the Upper Brandberg, part III – Southern Gorges*. Africa Praehistorica 7 (Köln: Heinrich-Barth-Institut).
- 1998: *The rock paintings of the Upper Brandberg, part IV – Umuab and Karoab Gorges*. Africa Praehistorica 10.2 (Köln: Heinrich-Barth-Institut).
- Prins, Frans E. & Simon Hall 1994: „Expressions of fertility in the rock art of Bantu-speaking agriculturists”, in: *African Archaeological Review* 12, 169-201.
- Rowe, Martin W. 2001: „Dating by AMS Radiocarbon analysis”, in: David S. Whitley (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 139-166.
- Rudner, Ione 1970: „Nineteenth-century Bushman drawings”, in: *South African Archaeological Bulletin* 25, 147-154.
- 1982: *Khoisan pigments and paints and their relationship to rock paintings* (Cape Town: South African Museum).
- & Jalmar Rudner 1959: „Who were the artists? Archaeological notes from South West Africa”, in: *South African Archaeological Bulletin* 14, 106-08.
- Rudner, Jalmar & Ione Rudner 1970: *The hunter and his art: a survey of rock art in southern Africa* (Cape Town: Struik).
- Scherz, Ernst R. 1970: *Felsbilder in Südwest-Afrika. Teil I: Die Gravierungen in Südwest-Afrika ohne den Nordwesten des Landes*. Fundamenta A 7/I. (Köln, Wien: Böhlau Verlag).
- 1975: *Felsbilder in Südwest-Afrika. Teil II: Die Gravierungen im Nordwesten Südwest-Afrikas*. Fundamenta A 7/II. (Köln, Wien: Böhlau Verlag).
- 1986: *Felsbilder in Südwest-Afrika. Teil III: Die Malereien*. Fundamenta A 7/III. (Köln, Wien: Böhlau Verlag).

- Schoonraad, Murray 1960: „Preliminary survey of the rock art of the Limpopo Valley”, in: *South African Archaeological Bulletin* 15, 10-13.
- Silberbauer, George B. 1965: *Report to the government of Bechuanaland on the Bushman survey* (Gaberones: Bechuanaland Government).
- Skotnes, Pippa 1996: „Introduction”, in: Pippa Skotnes (ed.), *Miscast. Negotiating the presence of the Bushmen* (Cape Town: University of Cape Town), 15-24.
- Smith, Andrew B. 1996: „Khoi/San relationships: marginal differences or ethnicity?”, in: Pippa Skotnes, *Miscast. Negotiating the presence of the Bushmen* (Cape Town: University of Cape Town), 249-256.
- , Candy Malherbe, Mathias Guenther & Penny Berens 2000: *The Bushmen of southern Africa. A foraging society in transition* (Cape Town: David Philip Publishers).
- Smith, Benjamin W. & Sven Ouzman 2004: „Taking stock: identifying Khoekhoen herder rock art in southern Africa”, in: *Current Anthropology* 45 (4), 499-515.
- Solomon, Anne C. 1992: „Gender, representation and power in San ethnography and rock art”, in: *Journal of Anthropological Archaeology* 11, 291-329.
- 1994: „‘Mythic women’. A study in variability in San rock art and narrative”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 331-372.
- 1997a: „The myth of ritual origins? Ethnography, mythology and interpretation of San rock art”, in: *South African Archaeological Bulletin* 52, 3-13.
- 1997b: „Landscape, form and process: some implications for San rock art research”, in: *Natal Museum Journal of Humanities* 9, 57-73.
- 1998a: *The essential guide to San rock art* (Cape Town: David Philip Publishers).
- 1998b: „Ethnography and method in southern African rock-art research”, in: Christopher Chippindale & Paul S. C. Taçon (eds.), *The archaeology of rock art* (Cambridge: Cambridge University Press), 268-284.
- South African National Gallery (eds.) 1996: *Rock art in southern Africa* (Cape Town: South African National Gallery 1963).
- Steel, Robbie 1988: *Rock engravings of the Magaliesberg Valley* (Johannesburg: Archaeological Research Unit, University of the Witwatersrand).
- Stow, George W. 1905: *The native races of South Africa: a history of the intrusion of the Hottentots and Bantu into the hunting grounds of the Bushmen, the aborigines of the country* (London: Sonnenschein).
- Sullivan, Brenda 1995: *Spirit of the rocks* (Cape Town: Human & Rosseau).

- Taçon, Paul S. C. & Sven Ouzman 2004: „Worlds within stone: The inner and outer rock-art landscapes of northern Australia and southern Africa”, in: Christopher Chippindale & George Nash (eds.), *Pictures in place. The figured landscapes of rock art* (Cambridge: Cambridge University Press), 39-68.
- Thackeray, Anne I. 1983: „Dating the rock art of southern Africa”, in: *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 4, 21-26.
- , Francis J. Thackeray, Peter B. Beaumont & John C. Vogel 1981: „Dated rock engravings from Wonderwerk Cave, South Africa”, in: *Science* 214, 64-67.
- Van Riet Lowe, Clarence 1952: *Die Verspreiding van vorhistoriese Rotsgravures en –skildere in Suid-Afrika* (Pretoria: Department of Education, Arts and Science).
- Van Rijssen, William J. 1994: „The question of authorship”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 159-176.
- Vansina, Jan 1995: „New linguistic evidence and the ‘Bantu expansion’”, in: *Journal of African History* 36, 173-195.
- Van Warmelo, Nicolaas J. <sup>2</sup>1980: „The classification of cultural groups”, in: William D. Hammond-Tooke (ed.), *The Bantu speaking people of southern Africa* (London: Routledge & Paul), 56-84.
- Vinnicombe, Patricia C. 1986: „Rock art, territory and land rights”, in: Megan Biesele, Richard Gordon & Richard Lee (eds.), *The past and future of !Kung ethnography: critical reflections and symbolic perspectives. Essays in honour of Lorna Marshall*. Quellen zur Khoisan-Forschung 4 (Hamburg: Helmut Buske Verlag), 275-309.
- 1976: *People of the Eland. Rock paintings of the Drakensberg Bushmen as a reflection of their life and thought* (Pietermaritzburg: University of Natal Press).
- 1972: „Myth, motive and selection in southern African rock art”, in: *Africa* 42, 192-204.
- Walker, Nick 1997: „In the footsteps of the ancestors: the Matsieng creation site in Botswana”, in: *South African Archaeological Bulletin* 52, 95-104.
- 1994: „Painting and ceremonial activity in the Later Stone Age of the Matopos, Zimbabwe”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 119-130.
- Wendt, Wolfgang E. 1976: „‘Art mobilier’ from the Apollo 11 cave, South West Africa: Africa’s oldest works of art”, in: *South African Archaeological Bulletin* 31, 5-11.
- White, Randall 2003: *Prehistoric art: the symbolic journey of mankind* (New York: Harry N. Abrams).

- Whitley, David S. 2001: „Rock art and rock art research in worldwide perspective: an introduction”, in: ders. (ed.), *Handbook of rock art research* (Walnut Creek: AltaMira Press), 7-54.
- & Harold J. Annegarn 1994: „Cation-ratio dating of rock engravings from Klipfontein, Northern Cape”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 189-199.
- Willcox, Alexander R. 1984: *The rock art of Africa* (London: Croom Helm).
- 1963a: *The rock art of South Africa* (Johannesburg: Nelson).
- 1963b: „Painted petroglyphs at Balerno in the Limpopo Valley, Transvaal”, in: *South African Journal of Science* 59, 108-110.
- Wilman, Maria 1933: *The rock engravings of Griqualand West and Bechuanaland South Africa* (Amsterdam: Balkema).
- Wilmsen, Edwin N. & James R. Denbow 1990: „Paradigmatic history of San-speaking peoples and current attempts at revision”, in: *Current Anthropology* 31, 489-527.
- Winter, J. C. 1981: „Die Khoisan-Familie“, in: Bernd Heine, Thilo C. Schadenberg & Ekkehard Wolff (Hrsg.), *Die Sprachen Afrikas* (Hamburg: Helmut Buske Verlag), 239-374.
- Woodhouse, Herbert C. 1992: *The rain and its creatures as the Bushmen painted them* (Rivonia: Waterman).
- Wright, John 1996: „Sonqua, Bosjesmans, Bushmen, abaThwa: comments and queries on pre-modern identification”, in: *South African Historical Journal* 35, 16-29.
- Yates, Royden, John Parkington & Anthony Manhire 1990: *Pictures of the past: a history of the interpretation of rock paintings and engravings of southern Africa* (Pietermaritzburg: Centaur).
- , Anthony Manhire & John Parkington 1994: „Rock painting and history in the South-Western Cape”, in: Thomas A. Dowson & J. David Lewis-Williams (eds.), *Contested images. Diversity in southern African rock art research* (Johannesburg: University of the Witwatersrand Press), 29-60.

# Index

## A

Aar (Namibia) 37, 72  
 Abnehmspiel (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Abris 35-36, 39, 43, 67, 69, 77, 82, 93, 95  
 absolute Daten 43-47, 97  
 absolute Datierung 41-42  
 absolute Datierungsgrundlagen 40  
 Abstrahierungen 51-52, 54, 58-60, 66, 68, 86  
 abstrakte Darstellungen 63  
 abstrakte Motive 18, 52  
 Abstrakte 47  
 Ackerbau 10, 77, 98  
 Ackerbauern 9, 44  
 Adam und Eva (Namibia) 37-38  
 Ägypten 9  
 Afrika 5, 7, 34  
 Afrikaans 94  
 afrikanische Sprachfamilie 7  
 afrikanische Sprachgruppen 8  
 Afroasiatisch 7-8  
 agropastoral 80  
 Agropastoralisten 20, 28, 75-77, 91  
 Aliwal North (Südafrika) 85-86  
 Alter der Felskunst 41-50, 76, 80  
 altersbestimmende Daten 23  
 Altersbestimmung 40-44, 47, 76  
 Amis-Schlucht (Brandberg, Namibia) 40, 43  
 Amphibien 52, 89  
 AMS-Messverfahren 42  
 Andesit 34  
 Angola 32-34  
 Anhalt (Namibia) 66  
 anorganisch 23, 42  
 Anthropologie 13-14  
 anthropomorph 52, 64-65, 90  
 Antilope 11, 16, 30, 52, 55, 58-60, 88, 90  
 antiquarische Phase 13  
 Apollo-11-Höhle (Namibia) 43, 49  
 Applikatoren 5, 29  
 Archäologie 23, 27, 40  
 archäologischer Befund 11, 24, 40, 44-45, 77  
 archäologischer Fund 41, 73  
 archäologisches Fundgut 11, 26

archäologische Überreste 11, 24, 35, 76  
 archäologische Untersuchungen 9, 11  
 art mobiler 40, 43, 45-46  
 Asbestberge (Südafrika) 34, 36, 64  
 Aspro (Namibia) 37  
 astronomischer Kalender 94  
 Ausgrabungen 9, 13, 36, 43, 45-46, 73, 78, 82, 89  
 Ausrüstungsgegenstände (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Autoren der Felskunst 6-7, 71-77  
 Autorenschaft 5-7, 71-77, 80, 85, 94, 97

## B

Backhouse (Südafrika) 57  
 Balerno (Südafrika) 39  
 Bantu 8-10, 19, 29, 41, 78, 80, 92  
 Bantu-Agropastoralisten 75  
 Bantu-Farmer 76, 92  
 Bantu-Sprachen 8  
 Bantu-Sprecher 7-10, 19  
 bantusprachig 5, 7-9, 11, 13, 19, 28, 44, 71, 75-77, 79-80, 93, 98  
 Barnard, Alan 9, 11  
 Basalt 35  
 Bassett, Stephen T. 24  
 Beaumont et al. 39, 46-47, 74  
 Beesdam (Südafrika) 72  
 bemalte Petroglyphen 69, 79  
 bemalte Platten 40, 43, 45, 49  
 bemalte Steine *Siehe* bemalte Platten  
 Benue-Kongo-Sprachen 8  
 Bergdama 8  
 Bergriedbock (*Redunca fulvorufula*) 52, 59  
 Bernau (Namibia) 61  
 Bethanien (Namibia) 38  
 Betlehem-Distrikt (Südafrika) 85  
 Bewaffnung 28  
 bichrom 25  
 Biehl, Peter F. & Ralf Gleser 27  
 bildliche Darstellungen 18  
 Bildsymbolik 18  
 Bindemittel 23-24, 31-32  
 Bleek, Dorothea F. 15-16, 32  
 Bleek, Wilhelm H. I. 15-16, 19, 74, 84-85, 87

- Blombos-Höhle (Südafrika) 46, 49  
 Bloubosput (Südafrika) 36  
 Blume (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Blut 16, 24, 31-32, 42, 69, 87  
 Bögen (geometrische Form) 18, 62  
 Boesmanspan (Namibia) 37  
 Boomplaas-Höhle (Südafrika) 45  
 Boonzaier et al. 9  
 Boschjesmans 7  
 Bosjesmans 7  
 Botswana 5, 9, 15, 33-34, 36, 44, 50, 63, 68, 77, 79  
 Brandberg 5, 20, 37-40, 43-44, 51-55, 58-60, 65-67, 69, 78, 83, 85-87, 89-90, 92, 97-98  
 Brandbergmassiv 37  
 Brandvlei (Südafrika) 15  
 Breakwater-Gefängnis (Kapstadt, Südafrika) 15  
 Breitmaulnashorn (*Ceratotherium simum*) 60  
 Brentjes, Burchard 72  
 Britstown-Distrikt (Südafrika) 85  
 Brockhaus 27  
 Büffel 90  
 Burchell's Shelter (Südafrika) 36  
 Buschleute 5-17, 19-21, 28, 41, 46, 64, 71-80, 83, 85, 89-92, 95-97  
 Buschmann 7, 13, 15  
 Buschmanngruppen 7  
 Bushman 7, 15, 19, 32, 74, 84  
 Bushman's Fountain (Südafrika) 55  
 Butzer et al. 26, 34, 36, 39, 43, 47-50, 63, 73, 76-77
- C**
- <sup>14</sup>C-Atome 42  
<sup>14</sup>C-Daten 42-44  
 Calvinia-Distrikt (Südafrika) 85  
 Campbell et al. 45, 50, 64, 75, 77, 79  
 Carnarvon-Distrikt (Südafrika) 55  
 Cave of Bees (Simbabwe) 44  
 Cedarberge (Südafrika) 34-35, 85  
 Chewa 79  
 Chifubwa Stream Shelter (Sambia) 34, 39  
 Chippindale, Christopher 28-30  
 Chronologie 13, 41, 48  
 chronometrische Analysen 42-43  
 Clans 9  
 Clear Water (Südafrika) 36
- Clottes, Jean & J. David Lewis-Williams 13  
 Conkey, Margaret W. 14, 20  
 construals 18  
 Content (Südafrika) 53  
 Cooke, Cranmer K. 72, 76, 94  
 Coulson, David & Campbell, Alex 26, 34, 46, 56  
 cupules 94
- D**
- Danube (Namibia) 37  
 Darnybosch (Südafrika) 56  
 Darstellungübereinstimmungen 74, 97  
 Datierung von Felskunst 6, 40-43, 47-50, 67, 75-77, 97  
 Datierungsmethoden 40-42  
 Datierungsmöglichkeiten 46  
 Deacon, Janette 9, 20, 23, 25, 28-29, 33, 45, 75, 79, 87-88, 93  
 Deacon et al. 45  
 Delhi (Namibia) 37  
 Deutung von Felskunst 5-6, 13-15, 18, 23, 71, 94-95, 98  
 Diä!kwain 15, 74, 83-84, 91  
 Diabas 38  
 diagnostische Trance-Elemente 56, 68, 81-83, 90, 95, 97  
 Dialekte 8  
 Dialektgruppe 7, 74  
 Dikbosh (Südafrika) 36  
 direkte Altersbestimmung *Siehe* absolute Datierung  
 direkte Daten *Siehe* absolute Daten  
 direkte Datierung *Siehe* absolute Datierung  
 Disselfontein (Südafrika) 56  
 Dolerit 34  
 Dolomit 34-36, 38-40, 46, 64, 68  
 Doppeltier (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Dorn, Ronald I. 41-42  
 Dowson, Thomas A. 19, 23, 34, 55-57, 63, 65, 74, 84-86, 88-91  
 Dowson, Thomas A. & J. David Lewis-Williams 23  
 Drakensberge 14-15, 20, 34-35, 40, 46, 51, 56, 58-59, 67-68, 83, 86, 89-90, 98  
 Drakensbergregion 25, 49, 75, 85, 98  
 Dreiecke 52, 87  
 Driekopseiland 41, 47-49, 56, 61, 63-64, 77, 93-94

Duggan-Cronin, Alfred M. 32  
 Dunn, Edward J. 84-85

## E

Eastwood, Edward B. & Geoffrey Blundell 36, 79  
 Eastwood, Edward B. & Cathelijne Cnoops 36  
 Eastwood et al. 29, 79  
 egalitär 9, 19  
 Ehorongue (Namibia) 37, 39  
 eigenständige Identität 6-7, 11, 73, 76, 80  
 Eindgoed (Südafrika) 36, 39, 68  
 Einzäunung (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Eisenhydroxid 24  
 Eisenoxid 24-25  
 eisenzeitliche Farmer 76  
 eisenzeitliche Siedlungsstrukturen 75  
 Eiweiß 24, 42  
 Eland-Tanz (Motiv) 55, 57  
 Elefant (*Loxodonta africana*) 29-30, 57, 60, 64, 83-85, 89-90  
 Elenantilope (*Taurotragus oryx*) 14, 16-17, 21, 31, 46, 55, 57, 59-61, 66-68, 74, 83, 85, 90  
 Elenantilopen-Symbolismus 17  
 Ellipsen (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Elphick, Richard 9-11  
 empirisch 20  
 en face-Darstellungen 30-31  
 entoptische Formen 62, 64  
 entoptische Phänomene 17-18, 62-64, 66, 69, 76, 78-79  
 Erindi (Namibia) 55  
 Erosion 35, 42  
 Erongo-Distrikt (Namibia) 37, 55  
 Erongo-Gebirge (Namibia) 37-38, 40  
 Etemba (Namibia) 37  
 Ethnie 7, 75, 77  
 Ethnien 14, 72-74, 76-77, 80, 96, 97  
 ethnische Differenzierung 7, 10, 12  
 ethnische Gruppe 11, 72  
 Ethnographie 14-16, 18, 20, 86, 91, 97  
 ethnographisch 5, 14-21, 27, 32, 69, 73-74, 77, 83, 85, 87-91  
 Etjo (Namibia) 38  
 Europäer 9  
 europäische Felskunst 5, 13, 94  
 europäische Siedler 28, 77  
 europäische Siedlergesellschaften 5

eurozentrische Sichtweise 14, 41  
 exponierte Lage 5, 35, 39, 68-69, 81, 93, 97-98

## F

Fabelwesen (Kategorie IMAGINÄRE WESEN) 65  
 Fährten 30, 33, 60, 89, 93  
 Fährtengravierungen 60, 94  
 Fair Valley (Südafrika) 89  
 Falle (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Farbbestandteile 24, 42  
 Farben 5, 23-25, 28-29, 31-32, 39, 69, 74  
 Farbherstellung 23, 31  
 Farbstoff 24, 31  
 Feinliniengravierungen 25, 46-50, 68  
 Feinlinienmalereien 25  
 Feinlinientechnik 46, 48-50  
 Feinstrichmalereien 28-29, 33, 44-46, 49-50, 64, 66, 68, 75, 78, 80  
 Feinstrichtechnik 77  
 Feldforschung 15  
 Feldspat 42  
 Fell (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Felsbildarchäologie 20  
 Felsbilder 5, 30, 32, 35, 38, 40, 44, 64, 71-72, 76, 82, 97-98  
 Felsbildregion 98  
 Felsen 25, 33, 35, 39, 77, 81, 87, 94  
 Felsfläche 14, 37, 41, 47, 97  
 Felskunst 5-7, 12-14, 17-22, 26-28, 32-34, 36, 38-41, 43-44, 46, 50, 53, 55, 60, 63-64, 67-83, 86-92, 94-98  
 Felskunstformen 23, 28, 73, 80-81, 97-98  
 Felskunstforschung 14, 27, 71  
 Felskunstregion 5, 34, 50, 83, 98  
 Felskunstschaffen 5, 34, 37, 43-44  
 Felskunsttradition 20, 28, 45, 75-80, 91, 95  
 Felsmalereien 31, 41, 43-44, 81 *Siehe Malereien*  
 Felsüberhänge 5, 35, 37, 39, 43, 82, 87 *Siehe Abris*  
 Felswand 35-36, 43, 55, 87  
 Felszeichnungen 33 *Siehe Felsbilder*  
 Fettschwanzschafe 9  
 Feuer (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Ficksburg-Distrikt (Südafrika) 86  
 Fingerabdrücke 28  
 Fingermalereien 28, 33, 36, 41, 44, 46, 50, 63-64, 68, 71, 75, 77-80

- Fingerzeichnungen 45 *Siehe*  
 Fingermalereien  
 Fische 16, 85  
 Fisch-Fluss (Namibia) 37  
 Fischgrätenmuster 64  
 Fischreuse (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Flecke (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Fliegenwedel 57  
 Flug (Trance-Metapher) 16  
 Flusspferd 83-85, 89-90  
 flying buck 65  
 Fock, Gerhard J. 25-26, 30, 34, 39, 48, 55, 57, 61, 63, 85, 89  
 Fock, Gerhard J. & Dora Fock 34-36, 47, 51, 53-58, 60-65  
 Folklore 15, 88  
 Formkonstanten 17, 27, 63  
 Forschung 5-6, 13-14, 17, 20, 28, 32, 34, 40, 73, 76, 80, 98  
 Forschungsansätze 13  
 Forschungsergebnisse 13, 71, 80  
 Forschungsmeinung 71, 73  
 Forschungsstandpunkt 75  
 Fossati, Angelo 94  
 Fouriesburg-Distrikt (Südafrika) 86  
 Francis, Julie E. 27  
 Fruchtbarkeitsriten 91  
 Fruchtbarkeitszauber 13  
 Fundmaterial 26, 44, 82  
 Fundort 36-39, 51, 55-56, 66, 72, 84, 87, 89, 97  
 Fundstelle 5, 24, 33, 35-39, 47-48, 51, 68, 86-87  
 Fundstellenanalyse 87  
 Fußabdrücke 33, 54, 59, 66
- G**
- G//wi 32  
 Gainatseb (Namibia) 37, 39  
 Gams (Südafrika) 84  
 Garborone (Botswana) 33  
 Garlake, Peter S. 20-21, 23, 26, 28-29, 33-35, 39, 43-46, 81, 89  
 Gauteng (Südafrika) 34, 78, 85  
 Geelperdhoek (Namibia) 37  
 gegenständliche Darstellungen 17, 63  
 gegenständliche Feinstrichmalereien 75, 78  
 gegenständliche Felsbilder 63  
 gegenständliche Gravierungen 47-49, 80  
 gegenständliche Motive 17, 76, 78  
 gehackte Gravierungen 25  
 gehörnte Schlange 86 *Siehe*  
 Ohrenschlange  
 gekratzte Gravierungen *Siehe* geschabte Gravierungen  
 Gelege (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Gender 21  
 genitale Emission 21  
 geologische Faktoren 34, 38-40  
 geologische Verhältnisse 38, 40  
 geometrische Darstellungen 5, 18, 50, 53, 62, 64, 66, 76-77, 97  
 geometrische Felskunst 64, 77-78, 94  
 geometrische Fingermalereien 64, 75-78  
 geometrische Formen 17-18, 33, 47, 62-64  
 geometrische Gravierungen 48, 50, 63, 68, 76-78, 80, 93-94  
 geometrische Motive 17-18, 28, 36, 47-48, 52-53, 62-64, 66, 68-69, 75-80, 82, 92-94, 97-98  
 geometrische Muster 17, 36, 48, 52, 63-64, 66, 75  
 geometrische Tradition 76-78  
 geomorphologische Untersuchungen 47  
 gepickte Gravierungen 46-50, 63, 66, 68, 77-78  
 geritzte Petroglyphen 25  
 geschabte Gravierungen 25, 46-48, 50, 68, 88  
 Giant's Castle (Drakensberge, Südafrika) 14, 51, 54, 62, 65, 86  
 Giraffe (*Giraffa camelopardalis*) 39, 55, 59-60, 86, 89-90  
 Girlanden (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Gitter 18, 52, 62  
 Gittermuster 36, 74, 79  
 Glaubenssystem 14, 74-75  
 Glimmerschiefer 38  
 Gneis 34  
 Gnu (*Conochaetes taurinus*) 60  
 Goethit 24  
 Gore, Rick 46  
 Gottesanbeterin (*Hierodula membranacea*) 89  
 Grabstock 30, 53  
 Granit 34-35, 38-40, 79  
 Gravierer 71-74, 76  
 Gravierungen 5-7, 13, 15, 17, 19, 23, 25-26, 28-43, 46-51, 53-83, 85-95, 97-98  
 Gravierungsgebiete 59, 87

Gravierungsorte 63, 81, 83, 93, 95  
 Gravierungstechnik 26, 46, 49  
 Griquatown (Südafrika) 85  
 Grootfontein (Namibia) 37-38  
 Große Domschlucht (Brandberg, Namibia) 37, 39  
 Große Karasberge (Namibia) 37  
 Großer Kei Fluss (Südafrika) 10  
 Gruppenidentität 80, 94, 98  
 Guanogat-Höhle (Südafrika) 45  
 Guenther, Mathias 7, 11, 21, 89, 91

## H

/Han#kassō 15, 84, 85  
 Haarliniengravierungen 25-26, 47  
 Hackung 26  
 Hadza 8  
 Halbkreise (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Hall, Simon 28  
 Hall, Simon & Benjamin W. Smith 77  
 Halluzinationen 15, 17-19, 64, 87  
 halluzinatorische Darstellungen 74  
 halluzinatorische Erfahrungen 56, 67, 91-93  
 halluzinogene Drogen 15  
 Hämatit 24, 36, 46  
 Hampson et al. 53  
 Handabdrücke 28, 54, 59, 64, 66, 75  
 Hardap, Khomas-Distrikt (Namibia) 38  
 Harmonie (Namibia) 37  
 Harrismith (Südafrika) 85  
 Helmeringshausen (Namibia) 38  
 Herstellung von Felskunst 23-25, 29, 33, 69  
 Hierarchien 9-10  
 hierarchisch 11, 76  
 Hierarchisierung 11  
 Hieroglyphen 94  
 Hippopotami *Siehe* Flusspferd  
 Hirten 10  
 Hirtengesellschaften 10  
 Hoff, Ansie 84, 91  
 Höhlen 35-37, 39, 43, 49, 64, 67-68, 81-82, 87, 95  
 Höhlenmalereien 13  
 Höhlensysteme 5, 35  
 Holozän 47  
 Home Rule (Südafrika) 55  
 Hottentott 8  
 Hottentotten 8, 11

How, Marion W. 31  
 Huab (Namibia) 37  
 Huntley, Merle 39  
 Hyperventilation 15  
 hypnotischer Zustand 15

## I

Ideographen 94  
 idiosynkratische Motive 53  
 Iliffe, John 10  
 imaginäre Wesen 66-67, 69, 74, 87, 90, 93  
 indigene Bevölkerung 7  
 Individualidentität 80, 98  
 Infibulation 53  
 Informanten 15-16, 19, 31, 74, 77, 83-85, 87  
 inhaltliche Analyse 51-69  
 Inhaltsstoffe von Farben 23-25, 31-32, 69  
 Initiation 32  
 Initiationsriten 17, 32, 69, 79, 91-94, 98  
 Innenzeichnungen 25, 64  
 Insekten 52, 89  
 Instrument (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Interpretation der Autorenschaft 71-80  
 Interpretation von Felskunst 5-6, 13-22, 23, 56, 69, 76, 79, 81-83, 86-91, 94-98  
 Isolations-Theorie 11

## J

Ju/'hoansi *Siehe* Zu/'hoasi  
 Jäger und Sammler 8-11  
 Jolly, Peter 31  
 Jungraithmayer, Herrmann & Wilhelm J. G. Möhlig 8  
 Juxtapositionen 54-56, 61, 66, 81

## K

//Kábbo 15  
 /Kaggen 17, 19, 83, 89  
 !Kánn 74  
 - ka xoro 84  
 !Khwa 84  
 !Khwa-khe 84  
 'Kou'ke 84  
 !Kung 7, 15, 19, 32, 83  
 Kaap-Plateau 35-36, 39, 64, 68  
 Kämme (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Kalahari 10, 15, 19, 33-34, 36-37, 51, 55  
 Kalahari-Debatte 11

- Kalahari-Ethnographien 15  
 Kalahari-San 15, 32, 69, 86  
 Kalkstein 35  
 Kalziumkarbonat 42  
 Kamanjab (Namibia) 56  
 Kamerun 8, 10  
 Kampf (Trance-Metapher) 16  
 Kangoo-Höhlen (Südafrika) 35  
 Kaokoveld (Namibia) 37  
 Kaolin 24  
 Kap-Kolonie 7  
 Kapstadt (Südafrika) 15  
 Karakuwisa (Namibia) 37  
 Karas-Distrikt (Namibia) 37-38, 57  
 Karbon 42  
 Kareeberge (Südafrika) 34  
 Karoo (Südafrika) 34, 47, 88  
 Kasteelberg (Südafrika) 9, 11  
 Kategorie ANDERE WILDTIERE 52, 58-59  
 Kategorie ANTILOPENARTEN 51, 58  
 Kategorie DOMESTIZIERTE TIERE 52, 54, 58  
 Kategorie FÄHRTEN 52, 54, 58  
 Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE 52, 62  
 Kategorie HAND- und FUSSABDRÜCKE 54  
 Kategorie IMAGINÄRE WESEN 52, 64  
 Kategorie MENSCHEN 51, 54  
 Kategorie SONSTIGES 52-53  
 Kategorie TIERE 58  
 Kategorie TIERFÄHRTEN 54  
 Kategorie UNBESTIMMBARE DARSTELLUNGEN 53-54  
 Kategorie UNBESTIMMBARE SÄUGETIERE 51-52, 54, 58  
 Katemba (Namibia) 37  
 Kation 48  
 Kation-Ratio-Methode 48, 50  
 Katkopberge (Südafrika) 15, 72  
 Kenhardt (Südafrika) 88  
 Kenhardt-Distrikt (Südafrika) 57  
 Kenia 8  
 Keramik 11, 44  
 Keule (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 53  
 Keyser, James D. 40-41, 43  
 Khoe 7  
 Khoe-na 7  
 Khoekhoe 8  
 Khoekhoen 5-11, 13, 19, 28-29, 41, 44, 73-75, 77-81, 91-94, 98  
 Khoekhoen-Felskunst 79-80  
 khoesprachig 72, 91  
 Khoikhoi 7, 9-10  
 Khoisan 7-8, 10, 75, 92  
 Khoisan-Sprachfamilie 7  
 Khomas-Distrikt (Namibia) 37-38  
 Khomas-Hochland (Namibia) 38  
 Kimberley (Südafrika) 41  
 Kimberley-Distrikt (Südafrika) 65  
 Kinasputs (Namibia) 37  
 Kinderdam (Südafrika) 36, 51, 53, 55-57, 61, 65, 87  
 Klasies River Mouth (Südafrika) 45  
 Klerksdorp-Distrikt (Südafrika) 56-57  
 Klicklaute 7  
 Kliententum 10  
 Klipfontein (Südafrika) 48, 51  
 Klippkop (Namibia) 37  
 Köcher (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Kogelbeen Caves (Südafrika) 36  
 kognitives System 19, 21, 74  
 kognitives Set 19  
 Kolonialära 10-11, 77  
 Kolonialisierung 15, 77  
 Kolonisierung 8  
 komparative Analyse 23, 81, 94  
 Kompositionen 54-56, 61, 65-67, 81  
 konzentrische Kreise 52, 94  
 Kopfbedeckungen 16  
 Kopfputz 28  
 Koppies 35  
 Korana (!Ora) 72, 77  
 Kordofanisch 8  
 Körperbemalung 29, 32  
 Körperschmuck 29  
 Kortkloof (Südafrika) 55  
 Kosmologie 21  
 Kraftquellen 31, 83, 88, 91, 95  
 Kraftsymbole 18, 82, 90, 92  
 Kratzer (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Kratzungen 25-26 *Siehe* Schabungen  
 Kreise 63-64, 79, 94  
 Kroeber, Alfred L. 27  
 Krugersdorp-Distrikt (Südafrika) 85  
 Kudu 66, 89  
 Kuhantilope (*Alcelaphus buselaphus*) 59  
 Kultur 11, 14, 27-28  
 kulturelle Diversität 7  
 kulturelle Einheit 23, 27

- kulturelle Identität 76  
 kulturelle Überreste 35, 44, 46-47, 71-72, 77-78, 80, 82  
 kulturelle Uniformität 6, 81, 94  
 kultureller Funktionsbereich 97  
 kulturelles System 73  
 Künstler 5, 13-14, 18, 27, 29-31, 35, 40, 44, 53, 72-73, 81-82, 87, 89-90, 95  
 künstlerische Tradition 5, 15  
 künstlerisches Schaffen 13, 28, 37, 44, 72, 93  
 Kunst 13-14, 16, 19-21, 41, 46, 63, 72, 74-76, 78, 87-88, 94  
 Kunstformen 19, 72-74, 76  
 Kunstschaffen 45-46  
 Kuper, Rudolph 20, 44  
 Kurumanberge (Südafrika) 34, 36  
 Kwadi 8  
 KwaZulu-Natal (Südafrika) 5, 14, 34, 51, 78  
 Kwena (Quena) 7
- L**
- l'art pour l'art 13  
 Lady Grey (Südafrika) 86  
 Laer Kareefontein (Südafrika) 36  
 Laming Emperaire, Annette 13  
 Landschaftsdarstellungen 87  
 Landschaftsmarkierungen 94  
 Langeberge (Südafrika) 34  
 Layton, Robert 14  
 Lee, Dennis N. & Herbert C. Woodhouse 34  
 Lee, Richard 11  
 Leiter (Kategorien GEOMETRISCHE MOTIVE und SONSTIGES) 52-53  
 Leitmotive 64  
 Leitmuster 63  
 Lendenschurz 55, 79  
 Lessen-Erz, Tilman 20, 41, 43-44, 51-55, 58, 60, 62, 66, 81, 87, 89, 92  
 Lessen-Erz, Tilman & Marie-Theres Erz 20, 23, 29, 33, 35, 40, 42, 44, 55, 61, 66, 82, 86-87, 89-91  
 Leroi-Gourhan, André 13  
 Lesotho 15, 19, 25, 33-34, 40, 46, 49, 51, 78, 84-85  
 Lewis-Williams, J. David 5, 13-23, 31-32, 51-54, 56, 58-59, 62, 64-66, 74, 76, 81-83, 85, 87-88, 90-92
- Lewis-Williams, J. David & Geoffrey Blundell 15, 18, 22-23, 26, 28-30  
 Lewis-Williams, J. David & Thomas A. Dowson 7, 15-19, 22-23, 31-32, 46, 52, 62-65, 74, 83-84, 87, 90-91  
 Lichenometrie 42  
 Limonit 24  
 Limpopo 35-36, 39-40, 67-69, 77-79  
 Limpopo-Becken 36, 77-79  
 Limpopo-Shashi-Konfluenz-Gebiet 39, 79  
 linguistische Gruppen 7  
 linguistische Untersuchungen 9-10  
 Linien 18, 24-25, 31, 46, 49, 52, 62, 64, 74, 85, 86  
 Linienführung 29  
 Linienmuster 36  
 lithologische Studien 34  
 Lloyd, Lucy 15, 74, 78  
 Lochspiel (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Löwe 83  
 lokale Identitäten 6-7, 10, 71, 77  
 Lokalität 35, 94-95, 97-98  
 Loubser, Jamie H. N. & Thomas A. Dowson 36
- M**
- Magaliesberg (Südafrika) 75, 85  
 Maggs, Tim 20, 28, 75-76  
 Maggs, Tim M. O'C 13  
 Malan, B. D. 34-35, 39  
 Malawi 32, 79  
 Maler 71, 74, 76  
 Malerei 4, 32, 84, 92, 99  
 Malereien 5-7, 13-17, 19-21, 23-26, 28-46, 49-62, 65-76, 78-87, 89-92, 94-98, 99  
 Maltahöhe (Namibia) 38  
 Malutiberge (Lesotho) 19, 34-35, 40, 67  
 Manganoxid 24  
 Mangolong-Höhle (Lesotho) 84  
 Markierung 80, 87, 94-95, 98  
 Marks, Shula 10  
 Marshack, Alexander 94  
 Mashonaland (Simbabwe) 33  
 Materialkulturen 72-73  
 materielle Kultur 11-12, 27, 44  
 materielle Welt 15, 62, 87, 95  
 Matjes River-Höhle (Südafrika) 45  
 Matope 31  
 Matopo-Hügel (Simbabwe) 5, 33, 44, 49, 68, 81

- Matsieng (Botswana) 33  
 Max, Raphael 13  
 Medizinleute 15 *Siehe* Schamanen  
 Melkhoutboom-Höhle (Südafrika) 45  
 Menschendarstellungen 36, 53, 56, 58-59, 61, 66-67, 73, 81-82  
 menschliche Darstellungen 29, 82 *Siehe* menschliche Figuren  
 menschliche Figuren 16, 19, 29-30, 47, 54-57, 59, 64-68, 81-82, 85, 97-98  
 menschliche Motive 29, 54, 56, 98 *Siehe* menschliche Figuren  
 menschliches Nervensystem 17-18, 62, 64  
 Metapher 16, 19-21  
 metaphorisch 16, 21, 64  
 Methodik der Datenerhebung 6, 50  
 Migrationsrouten 77  
 Mikro-Erosions-Analysen *Siehe* chronometrische Analysen  
 Mikrokosmen 91  
 Mischweser 64-65, 67-68  
 Modderdrift (Namibia) 56  
 Möhlig, Wilhelm J. G. 8  
 Mondkalender 94  
 monochrom 25, 29  
 Morris, David 23, 26, 34, 47, 74, 94  
 Morris, David & Peter Beaumont 47  
 Mosambik 32  
 Motivspektrum 6, 50, 95, 97-98  
 Motivwahl 89, 95  
 Muschelkalke 45  
 Muskovit 24  
 Mythen 16, 19, 21, 83, 88-92, 95  
 mythische Figuren 65  
 mythische Frauen 21  
 mythische Kreatur 81  
 mythological ales 65  
 mythologische Komponente 21, 86, 90
- N**
- n//au Punkt 16  
 Nama 7, 8, 72  
 Namib 10, 36-37  
 Namib-Naukluft-Park (Namibia) 36  
 Namibia 5, 15, 20, 30, 33, 36-40, 44-45, 49-51, 54, 56, 58-59, 62-65, 67-68, 72-73, 77, 81, 83, 86, 89-90  
 namibische Felskunst 36, 53  
 namibische Malereien 91  
 Näpfchen (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Nasenbluten 90
- Nashorn 59-60, 65, 83-84, 88-90  
 naturalistische Darstellungen 27, 31  
 naturräumlicher Kontext 81, 82, 87-88, 92-93, 96, 98  
 Ndedema (Drakensberge, Südafrika) 51-54, 62, 65-66, 86  
 Nest (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Netz (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Neuropsychologie 17-18, 63  
 neuropsychologische Erkenntnisse 17, 19, 66  
 neuropsychologische Forschung 14, 17  
 neuropsychologisches Modell 18, 63-64  
 Nguni 8, 76  
 nicht-entoptische geometrische Felskunst 64, 66, 76-78, 80  
 nicht-khoesprachige Gruppen 7  
 Nigeria 10  
 Niger-Kongo-Sprachen 8  
 Niger-Kordofanisch 7-8  
 Nilosaharanisch 7  
 Nordafrika 34  
 Nordkap (Südafrika) 15, 34-36, 41, 46, 48, 51, 55-57, 61, 65, 68, 72, 85-89  
 Nordkhoisan 7  
 Nordnamibia 77  
 Nordprovinz (Südafrika) 64, 78  
 Nordwest-Provinz (Südafrika) 34-36, 53, 55, 57, 61, 65, 75  
 Notationen 94  
 Nutzvieh 9
- O**
- Objekt 53  
 Ochre Cave (Südafrika) 36  
 Ocker 24  
 Ockerpigment 44  
 Ockerstücke 46, 49  
 ökonomisch 7, 9, 11, 15, 21, 45, 75, 78, 87, 89-91, 94-95, 98  
 ökonomische Komponente 89  
 Ohrenschlange 66, 86, 91  
 Okonguari (Namibia) 37, 39, 55  
 Omaheke-Distrikt (Namibia) 66  
 Ombarango (Namibia) 37  
 Oranje 77-78  
 Oranje-Freistaat (Südafrika) 34, 55, 85-87  
 Oranje-Tal (Südafrika) 36, 64  
 organisch 23-24, 42-43  
 Orpen, Joseph M. 15-17, 19, 73, 84, 86  
 Oryx (*Oryx gazella*) 60

Ostafrika 34  
 Ost-Bantu 10  
 Ostkap (Südafrika) 34, 85-86  
 Otavi (Namibia) 38  
 Otavi-Bergland (Namibia) 38  
 Otjitambi (Namibia) 37  
 Otjitotoa (Namibia) 57  
 Otjiwarongo (Namibia) 37-38  
 Outjo (Namibia) 37-38  
 Ouzman, Sven 20, 23, 28, 34-35, 49, 57, 63, 65, 76-79, 83-88, 93-94  
 Ovale (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Ovamboland (Namibia) 37

## P

Pager, Harald 13, 20, 29, 51-54, 58-60, 62, 65-66, 86  
 pan-San-Glaubenssystem 19 *Siehe* pan-San kognitives System  
 pan-San kognitives System 19, 76  
 pastoral 5, 9, 44, 75, 77, 80-81, 98  
 Pastoralisten 9, 11, 20, 28, 75, 77-79, 91, 98  
 Patina 25, 41, 48  
 Patinierung 35, 41-42, 48-49, 63  
 patrilinear 9-10, 76  
 Pavian (*Papio cynocephalus ursinus*) 59, 64, 83, 89  
 Perlenschnur (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Persephone (Namibia) 37  
 perspektivische Darstellung 28  
 Petroglyphen 5-6, 23, 25, 32, 34-42, 46-48, 50, 54-55, 58, 60-62, 67-73, 75-81, 83, 87-88, 90, 92-94, 98 *Siehe* Gravierungen  
 Pfeil und Bogen 30, 53  
 Pferdeantilope *Siehe* Roanantilope  
 Pflanzenfresser 16, 52, 89-90  
 Pflanzenharz 24  
 Pflanzensäfte 24  
 Phallus (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Phillipson, David W. 45  
 Phosphene 17, 63  
 Pickungen 25-26, 47-50, 63, 68, 80  
 Pigment 24-25, 31-32, 42, 44, 46, 69  
 Piktogramme 5-6, 20, 23, 28, 35, 37-38, 44-45, 54, 59, 64, 67-68, 72-73, 75, 78, 81, 85, 87, 97-98 *Siehe* Malereien  
 Pilansberge (Südafrika) 34  
 Pinsel 24, 28-29

Plettenberg Bay (Südafrika) 45  
 Polierung 26  
 polychrom 25, 29  
 Polychromie 25  
 Polymelie 19, 57  
 Polysemie 83  
 polysemisch 60, 83, 86, 95  
 Pomongwe-Höhle (Simbabwe) 44  
 Porterville (Südafrika) 85  
 potent 69, 83  
 Potenz 31-32  
 Primärliteratur 50, 68, 97  
 Prins, Franz E. & Simon Hall 20  
 profan 35, 81-82, 92, 93-95, 98  
 Proto-Bantu 10  
 Provenienz 8  
 Pseudogravierungen 53  
 Punkte 18, 25-26, 52, 62-63  
 Punktreihen 52, 62

## Q

qhang qhang 31  
 Qing 15-16, 19, 83, 85, 91  
 Quadrate 52, 64, 88  
 qualitative Untersuchungen 23  
 quantitative Analysen 14, 51, 54, 71  
 quantitative Datenerhebung 5, 14, 50, 52, 58  
 quantitative Untersuchungen 6, 50, 81, 97  
 Quarz 42  
 Quarzit 26, 34-35, 38

## R

Radiokarbondaten 43, 46-47  
 Radiokarbonmessungen 42-43  
 Radiokarbonmethode 42-43  
 Raubtiere 52, 89  
 Regenbulle 88, 92  
 Regenkuh 84, 92  
 Regenmacher 19, 88, 91  
 Regenmacherszene 84-85, 92  
 Regenmacherzentrum 93  
 Regenrituale 76, 88, 91-94  
 Regenschlangen 86  
 Regentier 16, 21, 83-86, 88, 91-95  
 Regenzeremonien 84, 91-95, 98  
 regionale Einzelanalysen 63  
 regionale Variationen 74, 89  
 Rehantilope *Siehe* Vaal Rhebuck  
 Rehbock (*Capreolus capreolus*) 16, 59, 83  
 Reinach, Salomon 13

- relativ-chronologisch 40  
relative Altersbestimmung 41, 47  
relative Daten 43, 46-48  
relative Datierung 40-41  
relative Datierungsgrundlagen 40  
Reoboth (Namibia) 38  
Reptilien 52, 89  
Revisionisten 11  
Rhinozeros 30, 65, 83-84 *Siehe* Nashorn  
Richmond-Distrikt (Südafrika) 72  
Riet Fluss (Südafrika) 41  
Rietfontein (Südafrika) 36  
Rinder 9-11, 44-46, 75  
Riten 93  
rites de passage 83, 92 *Siehe*  
Übergangsriten  
Rituale 15, 17, 20-21, 56, 84, 88, 91-93,  
98  
rituelle Aktivitäten 32, 74, 93-94  
rituelle Uniformität 6, 81  
ritueller Funktionsbereich 95, 97  
Ritzlinien 36  
Ritzungen 25, 80, 85  
Roanantilope (*Hippotragus equinus*) 59  
Robberg Halbinsel (Südafrika) 45  
Rooiplaat (Namibia) 37  
Rooipunt (Namibia) 57  
Rowe, Martin W. 23, 41-43, 46  
Rudner, Ione 24, 31-32, 45, 72, 74  
Rudner, Ione & Jalmar Rudner 72  
Rudner, Jalmar & Ione Rudner 33-35, 45,  
72  
Ruimte (Namibia) 37
- S**
- Saan 72  
sakral 81-82  
Salt Pan Shelter (Südafrika) 64, 77, 79  
Salztal (Namibia) 37  
Sambesi 5, 12, 28, 32, 34  
Sambia 9, 32-34, 39, 45, 77  
San 6-11, 14-16, 19-22, 29, 31-32, 46, 71,  
73-74, 76-78, 80, 84, 86, 90-93, 98  
San-Autorenschaft 74, 77, 80  
San-Gruppen 19  
San-Schamanen 18, 80, 91-92  
San-Schamanismus 20  
Sandawe 8  
Sandstein 33, 35-36, 38, 40, 67, 79  
San-qua 7  
Schaafsma, Polly 27  
Schabungen 25-26 *Siehe* Kratzungen  
Schälchen (Kategorie SONSTIGES) 53  
Schafe 9-10, 44, 75  
Schakale 83  
Schamanen 5, 14-16, 19, 21, 56-57, 64-67,  
81-90, 92, 95  
Schamanen des Regens 16, 85-86  
schamanische Hypothese 5, 21-22, 81, 83,  
92, 95, 97-98  
schamanische Rituale 15, 20, 56, 91  
schamanischer Diskurs 22-23  
schamanischer Funktionsbereich 6, 20, 98  
schamanischer Kontext 21, 69, 83, 90-91  
schamanisches Modell 6, 14, 20-21, 56-  
57, 60, 71, 73, 81, 83, 89-91, 95, 98  
Schamanismus 5, 22, 69, 73, 91, 98  
Schamanismus-Diskurs 23  
Schamanismus-Hypothese 97  
Schamanismus-Modell 90  
Schamanismus-Theorie 22  
Schanzen (Namibia) 37  
schattiert polychrome Malereien 25, 29  
Scheibe (Kategorie SONSTIGES) 53  
schematische Darstellungen 5  
schematische Fingermalereien 41, 44-45,  
68, 75  
schematische Malereien 33, 78  
schematische Motive 28, 63  
schematische Petroglyphen 80  
Scherz, Ernst R. 26, 29-30, 37-39, 51-58,  
60-61, 63, 66, 73, 77, 86  
Schichtenabfolge 40  
Schiefer 35  
Schiffer, Michael B. 27  
Schild 44, 53  
Schildformen 64, 75  
Schlangen 65, 83, 86, 91  
Schleifrillen (Kategorie SONSTIGES) 53  
Schlüsselform (Kategorie SONSTIGES)  
53  
Schlüsselsymbole 81  
Schmierer (Kategorie SONSTIGES) 53  
Schnalzlaute 7  
Schoonraad, Murray 35  
Schöpfungsmythen 14, 21  
Schriftform 94  
Schurze 29-30  
Schwarzrand (Namibia) 38  
Seilbrücke (Kategorie SONSTIGES) 53  
Seilpaar (Kategorie SONSTIGES) 53  
Shangana Tsonga 8 *Siehe* Tsonga

- Shapiro, Meyer 27  
 Shashi 36  
 Shrire, Carmel & Janette Deacon 11  
 Silberbauer, George B. 32  
 Simbabwe 5, 20, 33-34, 36, 44-45, 49, 68, 77, 81, 89  
 Skotnes, Pippa 15  
 Skulptoren 71  
 Slack, Lina M. 94  
 Slypsteen (Südafrika) 55  
 Smith, Andrew B. 11, 78  
 Smith, Benjamin W. & Sven Ouzman 9, 28, 48, 63-64, 73, 76-79, 94  
 Smith et al. 8-9, 11, 78, 82  
 Soanqua 7  
 Soaqua 7, 11  
 Sokwa 7  
 Solomon, Anne 21, 26, 28-19, 32, 35, 87-88, 91-92  
 Sonnenräder 94  
 Sonqua 7-8  
 Sorghum 10  
 Sotho 8, 31, 76  
 Sotho-Tswana 8 *Siehe* Sotho  
 Sounqua 7  
 South African National Gallery 31, 72  
 Soutpansberge (Südafrika) 34-35  
 soziale Differenzierung 10-11  
 Spätpaläolithikum 8  
 Speer 46, 53  
 Spekularit 24, 31  
 Spiralen 18, 52, 62  
 spirituelle Erfahrungen 16  
 spirituelle Welt 15, 76, 87-88, 92, 95  
 Spitzkoppe (Namibia) 37  
 Spitzmaulnashorn (*Diceros bicornis*) 60  
 Springbock (*Antidorcas marsopialis*) 60, 67, 89  
 Springbokoog (Südafrika) 46-47, 50, 57  
 Spur (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Staatswesen 10  
 statistische Analysen 60, 63  
 statistische Auswertung 35, 61, 66  
 Status 9-11  
 Steel, Robbie 75  
 Steingeräteindustrien 71-72  
 Steingerätewerkzeuge 11  
 Sterne (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Sternräder 63  
 Stil 12, 26-28, 41, 49, 61, 85, 97  
 Stilanalysen 26-28  
 Stilistik 68, 75  
 stilistische Analysen 28, 67  
 stilistische Eigenheiten 23, 26-28, 47  
 Stock (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Stow, George W. 71-72, 74, 84  
 Stowlands (Südafrika) 55, 87  
 Strahlen 63  
 Strandberg (Südafrika) 15  
 Strandberge (Südafrika) 84  
 Stratigraphie 40, 47, 64  
 stratigraphische Analysen 40  
 Strauß (*Struthio camelis australis*) 56, 59-60, 65, 83, 90  
 Straußeneierschalen 45-47  
 Striche (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Strichreihen (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Strontberge (Südafrika) 72  
 Strukturalismus 14  
 strukturalistisch 5, 14, 20, 50  
 Subsistenzstrategien 8-10  
 Subsistenzweise 72  
 Subsistenzwirtschaft 78, 80, 98  
 Südafrika 5, 8-12, 14-15, 19, 25, 33-36, 38-41, 45-46, 48-51, 53-55, 57-60, 62, 64-68, 71-75, 77-78, 80, 83-90, 92, 97  
 südafrikanische Felskunst 17, 20  
 südafrikanische Gravierungen 73, 87, 90  
 südafrikanische Malereien 51  
 Süderecke (Namibia) 37  
 Südkhoisan 7  
 südliches Afrika 5-7, 10, 13-14, 18, 20, 22-23, 28-29, 32-32, 35, 43, 46, 49, 54, 63-64, 67, 69-73, 75-83, 86, 91, 94, 96-98  
 Südnamibia 77  
 südöstliche Drakensberge 5, 15, 17, 29, 59-60, 65-67, 78, 83, 85, 92, 97  
 südöstliche Drakensbergregion 34, 54, 78  
 Sullivan, Brenda 94  
 supernatural potency 31  
 Superpositionierung 40, 61-62, 64, 67, 82  
 Swakop (Namibia) 38-39  
 Swasiland 33  
 symbolische Arbeit 16, 19, 89  
 symbolische Aufgaben 83-84  
 symbolische Gefangennahme 16, 85  
 symbolische Phase 14  
 symbolischer Tod 16, 90

symbolisches System 14  
 Symbolsystem 23  
 sympathetische Jagdmagie 13, 89  
 sympathetische Magie 13  
 Szenen 54-56, 61, 81, 84  
 szenische Darstellungen 54, 56, 68  
 szenische Verknüpfungen 57, 61, 67

## T

Taçon, Paul S. C. & Sven Ouzman 87-88  
 Tätowierungen 32  
 Tasche (Kategorie SONSTIGES) 53  
 T-Darstellungen 63  
 Technik der Felskunst 13, 23-26  
 Terminologie 7  
 terminus ante quem 41, 44  
 Teufelskralle (Kategorie SONSTIGES) 53  
 textliches Modell 20  
 textuelle Felsbildarchäologie 20  
 Thaba Sione (Südafrika) 57, 65, 88, 93  
 Thackeray, Anne I. 43-45  
 Thackeray et al. 17, 36, 45-47, 49, 74  
 Therianthropen 19, 21, 64-68, 74, 81, 87, 90, 93  
 Tier in Falle (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Tierdarstellungen 21, 46, 59-61, 67-68, 82, 92-93  
 Tierfährten 33 *Siehe* Fährten  
 Tierhaut (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Tierhäute 16, 19  
 tierische Darstellungen 29, 58-59, 68  
   *Siehe* Tiermotive  
 tierische Figuren 62, 97 *Siehe*  
   Tiermotive  
 Tiermotive 36, 57-61, 64, 67-68, 87, 89-90  
 Tindall, Henry 13  
 Tlaping (Südafrika) 55  
 Tod (Trance-Metapher) 16, 21, 90  
 Torra-Bay Pad (Namibia) 37  
 Traditionalisten 11  
 Trägermittel 23-24  
 Trance 15-16, 18-19, 21, 57, 62-63, 65, 83-86, 88-92, 95  
 trance buck *Siehe* flying buck  
 Trance-Erfahrungen 5, 20-21, 64, 79-81, 88, 91-92, 95, 98  
 Trance-Elemente 56, 68  
 Trance-Hypothese 22 *Siehe*  
   schamanische Hypothese  
 Trance-Metapher 16, 88, 91

Trance-Ritual 74, 81, 90-91  
 Trance-Stufe 18, 63-64, 69  
 Trance-Symbolismus 21  
 Trance-Tanz 15-17, 56-57, 67-68, 81, 88, 93  
 Transkei-San 31  
 Tsodilo-Hügel (Botswana) 5, 33, 44-45, 50, 63-64, 68, 75, 77, 79  
 Tsoelike Valley (Lesotho) 85  
 Tsonga 8  
 Tsostos (Namibia) 55  
 Tsumeb (Namibia) 38  
 Tupfen 18  
 Twyfelfontein 37-38, 48, 50, 56, 61, 63-64, 66, 68, 93-94  
 Typenvergesellschaftungen 40  
 typologische Analysen 40

## U

U-Formen 18  
 Übergangsriten 80, 83, 95  
 Übergangsrituale 17, 90  
 Überhänge 40 *Siehe* Abris bzw.  
   Felsüberhänge  
 Überlagerung 40, 45, 61-62, 68 *Siehe*  
   Superpositionierung  
 übernatürliche Kraftquellen *Siehe*  
   supernatural potency  
 Uitsig (Namibia) 37  
 Umriss 25-26, 48-49, 68  
 Umrisslinie 25, 39, 48-49, 79  
 unbestimmbare Antilopen (Kategorie  
   TIERE) 52-53, 60  
 unbestimmbare Ausrüstungen (Kategorie  
   SONSTIGES) 53  
 ungegenständliche Darstellungen 63  
 ungegenständliche Formen 62  
 ungegenständliche Gravierungen 48, 72, 76  
 ungegenständliche Motive 62  
 unidentifizierbare Darstellungen 52  
 unikale Darstellungen 53, 57  
 Uniformität 19, 21, 46, 71, 97  
 Unterwasser (Trance-Metapher) 16, 21  
 Upington (Südafrika) 36  
 Urheber 7, 72-74, 79  
 Urheberschaft 76, 97

## V

Vaal (Südafrika) 36

Vaal-Oranje-Becken (Südafrika) 34-36, 51  
 Vaal Pan (Südafrika) 61, 85  
 Vaal Rhebuck (*Pelea capreolus*) 52, 59  
 van Riet, Lowe 71-72  
 van Rijssen, William J. 75  
 van Warmelo, Nicolaas J. 8  
 Vansina, Jan 10  
 Vanwyksvlei (Südafrika) 15  
 Varskans 72, 88  
 Venda 8  
 veränderte Bewusstseinszustände 18-19, 62-64, 68, 76, 91  
 Verbreitung von Felskunst 32-40, 50, 67, 72-74, 77-78, 82, 89, 94, 97-98  
 Verbreitungsgebiete von Felskunst *Siehe* Verbreitung von Felskunst  
 Verbreitungsmuster von Felskunst *Siehe* Verbreitung von Felskunst  
 Victoria West-Distrikt (Südafrika) 65  
 Viehhaltung 10, 78-79  
 Viehzucht 9-10  
 Viehzüchter 9  
 Vinnicombe, Patricia C. 13-15, 17  
 Visionen 17, 82  
 Vögel 16, 64, 83, 89  
 Voorspoed (Südafrika) 36  
 Vredenburg-Halbinsel (Südafrika) 11  
 Vryburg-Distrikt (Südafrika) 56-57, 65

## W

Walker, Nick 33, 44, 49, 76  
 Warmfontein (Namibia) 37  
 Wasserbulle 84 *Siehe* Regenbulle  
 Waterberg (Namibia) 37-38  
 Waterberge (Südafrika) 34-35  
 Wegweiser 94  
 weiblicher Symbolismus 21  
 Weiblichkeit 21  
 Weidewirtschaft 9  
 weiße Siedler 11, 45-46, 50, 74  
 Wendt, Wolfgang E. 43  
 Wepener (Südafrika) 86  
 West-Bantu 10  
 Westkap 9-11, 34-35, 45-46, 49-50, 68, 73-75, 77-78, 85  
 White, Randall 34, 39  
 Whitley, David S. 41-42

Whitley, David S. & Harold J. Annegarn 48-50  
 Wildbeuter 9, 11, 75-77, 79  
 Wildbeutergesellschaften 9, 20, 71, 82, 90  
 wildbeuterisch 5, 7, 9-11, 44, 76, 79, 95  
 Wildbeutertum 9-10  
 Wildebeestkuil (Südafrika) 55, 87  
 Willcox, Alexander R. 28-29, 33-35, 39, 56, 72, 79  
 Wilman, Maria 71-72, 85  
 Wilmsen, Edwin 11  
 Wilmsen, Edwin & James R. Denbow 11  
 Windhoek (Namibia) 38, 66  
 Windhoek Shelter (Südafrika) 36  
 Winter, J. C. 7  
 Witsand (Südafrika) 74  
 Witwatersrandberge (Südafrika) 34  
 Wohnstellen 76, 82, 95, 98  
 Wonderwerk-Höhle 35-36, 39, 46, 49  
 Woodhouse, Herbert C. 84-86  
 Wright, John 10

## X

/Xam 14-16, 19, 77, 83-84  
 !Xö 32  
 Xhosa 91

## Y

Yates et al. 14, 23, 46

## Z

Zhu-/hoa *Siehe* Zu/'hoasi  
 Zu/'hoasi 7  
 Zahlensysteme 94  
 Zais (Namibia) 37  
 Zaun (Kategorie SONSTIGES) 53  
 Zebra (*Equus burchell*) 60, 90  
 zeitliche Einordnung von Felskunst 40  
*Siehe* absolute bzw. relative Datierung  
 Zentralafrika 77  
 Zentralafrikanische Republik 8  
 Zentralkhoisan 7  
 Zentralnamibia 77  
 Zeremonien 32, 69, 91  
 Zickzacklinien (Kategorie GEOMETRISCHE MOTIVE) 52  
 Zickzacks 18, 62  
 Ziegen 9  
 zoomorph 52, 64-68, 81, 90, 92

## Mission Archives Series

- No. 3: Afrikabestände im Archiv des Evangelisch-Lutherischen Missionswerkes Leipzig e.V.: II. Kamba, Nord-Tanzania, Allgemeines**  
Adam Jones et al., 1998. ISBN 3-932632-29-X. Pp. iii, 106.
- No. 4: Afrikabestände im Archiv des Ev.-Luth. Missionswerkes Leipzig e.V.: III. Führer zum Material über Ostafrika im *Evangelisch-Lutherischen Missionsblatt* 1893-1900**  
Matthias Eger & Christoph Langer. ISBN 3-932632-30-3. 2nd ed. (1999): Pp. v, 45.
- No. 5: Afrikabestände in deutschen Missionsarchiven: Perspektiven ihrer Erschließung**  
Adam Jones & Gudrun Miehe (Hg.), 1999. ISBN 3-932632-41-9. Pp. 35, 1 ill.
- Nos. 6-7: Afrikabestände im Archiv des Ev.-Luth. Missionswerkes Leipzig e.V.: IV. Das Bildarchiv (Teile 1-2)**  
Viola Solluntsch 1999. ISBN 3-932632-31-1, 3-932632-46-X. Pp. vi, 403, 2 ill.
- No. 8: Afrikabestände im Archiv des Missionswerkes der Ev.-Lutherischen Kirche in Bayern, Neuendettelsau**  
Anette Volk, 1999. ISBN 3-932632-47-8. Pp. iv, 47.
- No. 9: Afrikabestände in den ev.-lutherischen Missionsarchiven: Leipzig und Moshi**  
Adam Jones, Christoph Langer & Steffen Lehmann, 2000. ISBN 3-932632-48-6.
- No. 10: Afrikabestände im Unitätsarchiv der Herrnhuter Brüdergemeine: I. Schriftliches Material, Ethnographica, Bilder, Karten**  
Adam Jones, 2000. ISBN 3-932632-49-4. Pp. viii, 152, 1 ill.
- No. 11: Afrikabestände im Unitätsarchiv der Herrnhuter Brüdergemeine: II. Die in Afrika tätigen Geschwister; Literaturverzeichnis**  
Adam Jones, 2000. ISBN 3-932632-50-8. Pp. vi, 93, 1 ill.
- Nos. 12-13: Afrikabestände im Unitätsarchiv der Herrnhuter Brüdergemeine: III. Das Bildarchiv (Südafrika), Teil 1 + Teil 2**  
Petra Albert, 2000. ISBN 3-932632-51-6, 3-932632-53-2. Pp. vi, 330, 1 ill.
- Nos. 14-15: Afrikabestände im Unitätsarchiv der Herrnhuter Brüdergemeine: IV. Das Bildarchiv (Ostafrika), Teil 1 + Teil 2**  
Anette Volk, 2000. ISBN 3-932632-52-4, 3-932632-54-0. Pp. vi, 318, 1 ill.
- No. 16: Afrikabestände im Archiv des Ev.-Lutherischen Missionswerkes Leipzig e.V.: IV. Das Bildarchiv (Teil 3)**  
Matthias Eger, 2000. ISBN 3-932632-76-1. Pp. iii, 46, 1 ill.
- No. 17: Führer zum Material über Ostafrika im *Evang.-Luth. Missionsblatt* 1901-1905**  
Anja Reimers, 2000. ISBN 3-932632-78-8. Pp. iii, 68, 1 ill.
- No. 18: Führer zum Archiv des Ev.-Lutherischen Missionswerkes Leipzig**  
Birgit Niquice 2001. ISBN 3-932632-81-8. Pp. 124, 1 ill.
- No. 19: Photographs from Pare. From the Archive of the Leipzig Mission c.1900-1940**  
Viola Solluntsch 2001. ISBN 3-932632-83-4. Pp. x, 121 ill.
- No. 20: Afrikabestände der Norddeutschen Missionsgesellschaft im Staatsarchiv Bremen**  
Manuela Büttner & Sandy Martens 2001. ISBN 3-932632-95-8. Pp. xi, 89, 1 ill.
- No. 21: Archivbestände zu Tansania in der Benediktiner-Erzabtei St. Ottilien**  
Anette Volk 2002. ISBN 3-935999-05-4. Pp. 156, 1 ill.
- No. 22: Transculturation: Mission and Modernity in Africa**  
Edited by Adam Jones 2003. ISBN 3-935999-14-3. Pp. 84.
- No. 23: Guide to the Basel Mission's Ghana Archive**  
Paul Jenkins et al. 2003. ISBN 3-935999-17-8. Pp. 117
- No. 24: Afrikabestände im Archiv der Breklumer Mission**  
Kristin Schierenberg. 2005. ISBN 3-935999-40-2. Pp. 166
- No. 25: Fotos aus Äthiopien im Archiv der Hermannsburger Mission**  
Uta Dierking. 2005. ISBN 3-935999-42-9. Pp. 336
- No. 26: Guide to the ELCT Northern Diocese Archive in Moshi, Tanzania 1906-1993**  
Monika Rammelt 2005. ISBN 3-935999-44-5. Pp. 170
- No. 27: Fotos und Texte von der Visitationsreise des Leipziger Missionsdirektors Carl Ihmels nach Tanganyika, 1927**  
Matthias Kempke 2006. ISBN 3-935999-52-6. Pp. 81
- No. 28: Digitized Records of the Evangelical Lutheran Church of Tanzania in Moshi**  
Monika Rammelt & Antonia Witt 2008. ISBN 3-935999-61-5. Pp. 36, 1 map

## Leipziger Arbeiten zur Geschichte & Kultur in Afrika

- No. 1: Leipziger Missionare und kolonialer Alltag auf dem 'Missionsfeld' am Kilimanjaro**  
Steffen Lehmann, 2003. ISBN 3-935999-15-1. Pp. 64
- No. 2: Die Maasai, Chagga und Pare auf historischen Fotografien der Sammlung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig**  
Viola Solluntsch, 2003. ISBN 3-935999-19-4. Pp. 136, 116
- No. 3: Berichte einer Exkursion nach Süd-Ghana**  
Adam Jones & Anne-Sophie Arnold (Hrsg.), 2003. ISBN 3-935999-18-6. Pp. 88
- No. 4: Die Buchkrise im anglophonen Afrika seit Mitte der 1980er Jahre. Ein 3-Länder-Vergleich**  
Maja Machmutow, 2003. ISBN 3-935999-23-2. Pp. 113
- No. 5: Einflüsse auf die Musik Süd-Ghanas bis 1966**  
Matthias Eger, 2004. ISBN 3-935999-27-5. Pp. 82
- No. 6: Die Leiter des Todes. Bestattungen in Süd-Ghana seit Mitte des 19. Jahrhunderts**  
Christoph Langer, 2004. ISBN 3-935999-34-8. Pp. 76
- No. 7: La question foncière à Aného (Togo) pendant la période allemande (1888-1913)**  
Françoise Caupeil, 2004. ISBN 3-935999-33-X. Pp. 156
- No. 8: Afrika bis 1990 in den Archiven der Neuen Bundesländer. Eine erste Bestandsaufnahme**  
Birgit Niquice, 2004. ISBN 3-935999-35-6. Pp. 239
- No. 9: Die Wahrnehmung und Herausbildung von Ethnizität in Deutsch-Ostafrika**  
Manuela Büttner, 2005. ISBN 3-935999-39-9. Pp. 104
- No. 10: Das Bild des "Afrikaners" im Spiegel deutscher Zeitschriften der Aufklärung**  
Jana Braun, 2005. ISBN 3-935999-50-X. Pp. 91
- No. 11: Die Felsmalereien und –gravierungen des südlichen Afrika. Eine vergleichende Analyse**  
Christina Otto, 2006. ISBN 3-935999-51-8. Pp. 138
- No. 12: Die Leipziger Baumwoll- und Sisalplantagen in Deutsch-Ostafrika**  
Kathrin Fritsch, 2007. ISBN 3-935999-59-3. Pp. 52 (50 ill.)
- No. 13: Deutsche Missionare und afrikanische Initiationsriten in Südafrika vor 1939**  
Silke Isaak, 2008. ISBN 3-935999-64-X. Pp. 41
- No. 14: Geschichtskultur in Südost-Togo**  
Tina Kramer, 2008. ISBN 3-935999-65-8. Pp. 147
- No. 15: Der schöne Körper: Afrikanische Weiblichkeitskonzepte**  
Margit Lehr, 2011. ISBN 3-935999-71-2. Pp. vi, 86
- No. 16: Zwischen Moral und Selbsthilfe: Die Relevanz lokaler Institutionen zur Bewältigung von HIV/AIDS im Südwesten Tansanias**  
Susann Küster, 2011. ISBN 3-935999-72-0. Pp. 136, xviii
- No. 17: Raumwissenstransfer in Westafrika im 19. Jahrhundert. Eine Untersuchung am Beispiel der Reisewerke von Raffeneil und Gallieni**  
Ulrike Luttenberger, 2011. ISBN 3-935999-74-7. Pp. 46
- No. 18: Oyster Bay - eine koloniale Heterotopie und ihre postkoloniale Bedeutung**  
Jochen Lingelbach, 2011. ISBN 3-935999-75-5. Pp. 120
- No. 19: The 'Synagogue, Church of All Nations': Multimedia, Healing, Prophecy**  
Hanna Küstner, 2011. ISBN 3-935999-76-3 Pp. 45