

Fabrizio MORI, Roma

VORGESCHICHTLICHE KUNST UND KULTUREN DER SAHARA
im Lichte der Entdeckungen im Massiv des Djebel Acacus
(Libysche Sahara)

Dieser Text wurde anlässlich der Jahrestagung des „Institutum Canarium“ 1971 in Hallein, durch Lichtbilder illustriert, vorgetragen. Wir stellen ihn wegen seines großen grundsätzlichen Interesses für viele Aspekte der prähistorischen Kunst an die Spitze der in unserem Jahresband veröffentlichten Beiträge.

Einleitend sei daran erinnert, daß noch im vorigen Jahrhundert die Entdeckung der paläolithischen Kunstwerke in Spanien und Frankreich ungläubig negiert wurde. Der Mensch der Jüngeren Altsteinzeit, dessen Ausdruckskraft bezweifelt wurde, entfaltet sich hier als ein edles und erstaunlich fortgeschrittenes Wesen.

Ein ganz ähnliches Phänomen bot sich – und bietet sich zum Teil noch heute – im Hinblick auf Afrika. Dieser Erdteil wurde lange Zeit hindurch fälschlich als bar jeglichen kulturellen Erbes betrachtet. Ägypten wurde dabei, in allgemeiner Übereinstimmung, von dem übrigen Kontinent isoliert betrachtet, denn es schien nur das Licht aus Asien zu reflektieren. Der sogenannte „dunkle Erdteil“ hingegen war noch im 18. Jahrhundert auch für Geographen weitgehend terra incognita, und Jonathan Swift schreibt einmal, daß die Landkarten-Zeichner der afrikanischen Kartenblätter die leeren Flächen mit Bildern von wilden Tieren und Negern füllen.

Die Erforschung dessen, was heute die größte Wüste der Welt ist, wurde im eigentlichen Sinne erst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eingeleitet, und zwar durch die Initiative einiger wagemutiger und begeisterter Forscher, die oft unter Einsatz ihres Lebens diese ariden Regionen durchdrangen und die ersten Spuren verschwundener Kulturen mitbrachten: Felsmalereien und Graffiti oder Ritzbilder. (Ich weise etwa auf Gustav Nachtigal hin, der 1869 im Bergland von Tibesti Petroglyphen kopierte). Von dieser Zeit an, vor allem aber nach dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, wurde die Forschung von vielen wissenschaftlichen Disziplinen aus wesentlich intensiviert. (Hier ist beispielsweise auf die Forschungsreisen des deutschen Ethnologen Leo Frobenius hinzuweisen, dessen Dokumentationswerke „Hadschra Maktuba“ und „Ekade Ektab“ noch immer zu den grundlegenden Büchern dieses Bereiches gezählt werden müssen). Die zahlreichen italienischen

Expeditionen in die Libysche Sahara, vor allem jene von Paolo Graziosi, gaben der prähistorischen Forschung in diesem Bereich mächtige Impulse. In anderen Regionen waren es die Forschungen der Franzosen (ich erwähne Namen wie Flamand, Monod und Balout, in neuerer Zeit Henri Lhote) und anderer europäischer Nationen, die wesentlich zu der Kenntnis dieser heute öden Gebiete beigetragen haben.

Auf diese Weise begann sich langsam der wahre Charakter dieser toten Landstriche abzuzeichnen. Sie erschienen jetzt in einem neuen Licht, und ihre Trockenheit konnte nunmehr in ihrer wahren Bedeutung erfaßt werden, als im Vergleich dazu Belege für ihre Änderungen in vergangenen Epochen zutage kamen. Die großen und kleinen Wasserläufe oder Wadis, heute trocken, bewässerten einst die riesigen Einöden, und hier zeigten sich immer mehr Anzeichen dafür, daß Wasser früher in reicher Fülle vorhanden gewesen war, mit dem Wasser die Flora, und mit der Flora die Fauna: Nashörner und Nilpferde, Löwen, Giraffen, Strauße, Affen, Antilopen und Rinder – alles Tiere, die erst durch die zunehmende Austrocknung untergingen oder gezwungen waren, in südlichere Gebiete auszuwandern. Änderungen des Klimas, die sich in der Zeit zwischen 10.000 und 4.000 vor unserer Epoche abspielten, legten einen Großraum trocken, dessen Bewohner ebenso zur Abwanderung gezwungen wurden; die Verbleibenden wurden in ihren inselartigen Lebensbereichen eingeschlossen wie in einem unpassierbaren Meer.

Die Stille senkte sich über das Land, und der Sand vollendete die Arbeit der Zeiten, indem er jede Spur dieser sehr alten Völker unter sich begrub. Jede Spur bis auf die eine: die großartigen eingravierten und gemalten Felsbilder, die Sonne und Regen nicht auslöschen konnten. Das macht ihre große paläo-ethnologische Bedeutung aus. Erst mit ihrer Hilfe können wir durch die Zeiten rückwärts wandern und versuchen, Lebensweise und Natur dieser Völker zu rekonstruieren. Dafür ist geduldige analytische Arbeit auf der Basis realer Fakten notwendig.

Ich möchte zuerst erklären, was wir unter Petroglyphen und Piktographen oder, wie wir auch sagen, unter Graffiti und Felsmalereien verstehen; weiters, wie sie aufgefunden werden können.

Ein Graffito ist eine Gravierung, die mit einem harten und spitzen Stein (Feuerstein, Obsidian oder Quarz) immer wieder in den weicheren Sandstein eingekratzt oder eingehämmert wurde, wobei die so entstehenden Linien genau den im Geist des Künstlers vorgebildeten Linien folgten. Diese Petroglyphen, heller als der sie tragende Fels, bedeckten sich mit fortschreitender Zeit mit einer mehr oder weniger dunklen Patina. Dies bedeutet, daß in der

Regel – außer in einigen Ausnahmefällen – die Patina umso dunkler ist, je älter die Gravierung wird. Die ältesten Petroglyphen sind auch von beträchtlicher Größe und manchmal drei und mehr Meter lang.

Diese Graffiti befinden sich – im Gegensatz zu den paläolithischen Kunstwerken Frankreichs und Spaniens – nicht in dunklen Höhlen, sondern in der freien Luft, im vollen Licht des Tages. Auf geräumigen, glatten, vertikalen Felswänden haben sie der Zerstörung durch Wind und Regen widerstanden. Man findet sie an den Ufern der großen Wadis, an Stellen, die von den alten Bewohnern des Landes als Orte des Kultes und der magischen Riten ausgewählt wurden.

Bei den Felsmalereien ist die Situation etwas anders. Sie wurden in echten und angemessenen Farben ausgeführt, und sind eigentlich wunderbare Tempera-Bilder, deren Farbstoff – Ocker, pulversierte Erde mit einem kräftigen Bindemittel aus Milch-Kasein – von im traditionellen Sinn arbeitenden Malern noch immer verwendet wird. Wie die Künstler der heutigen Sahara ihre Farben auf den Stein auftrugen, ist noch ungewiß; es läßt sich aber denken, daß sie dabei sehr feine Pinsel aus Tierhaaren oder Vogelfedern verwendeten. Zu der in der frühesten Periode ausschließlich verwendeten roten Farbe kamen später nach und nach auch das Grün, Weiß, Gelb und Schwarz. So entstanden nicht selten bei simultaner Anwendung Kompositionen von außergewöhnlicher künstlerischer Höhe.

Wo sind die Malereien zu finden? Auch sie liegen im Freien, aber – im Gegensatz zu den Gravierungen – abgeschirmt von Regen und Sonne. Meist konzentrieren sie sich im Inneren der großen Bergmassive, die für diese Kunstwerke einen imposanten Rahmen darstellen. So fanden wir etwa Nischen und (wie französische Prähistoriker sagen würden) abris am Fuß von großartigen Felsformationen; hier gibt es Stationen mit reich geschmückten Innenwänden, die an vorgeschichtliche Heiligtümer erinnern.

Normalerweise wurde der Fels nicht grundiert. Die Farbe wurde direkt auf den Stein aufgetragen und haftete nur mit Hilfe des Bindemittels, das ein Eindringen in den porösen Sandstein bewirkte.

Natürlich gibt es Malereien in den verschiedensten Zuständen der Erhaltung. Neben einer, die erstaunlich frisch aussieht, kann eine andere stehen, die kaum mehr sichtbar ist. Dabei ist zu bedenken: die frühesten Künstler waren im Besitz von technischen Geheimnissen, die ihren Nachfolgern nicht mehr bekannt waren. Während die ältesten Malereien auch wiederholtem Befeuchten mit dem Schwamm standhalten, werden die jüngsten leicht beschädigt. Damit stimmt auch die allgemeine Entwicklung der Sahara-Fels-

kunst überein. Die Großartigkeit der frühesten Epoche wird durch eine fortschreitende formale Dekadenz abgelöst.

Nachdem ich nun – in unvermeidlicher Kürze – die physische Natur der Felsbilder charakterisiert habe, ist einiges über den allmählichen Fortschritt der Entdeckungen zu sagen, der grundsätzliche Umstellungen in der Einstellung zu dem rätselhaften Sahara-Phänomen mit sich brachte. Noch im Jahre 1931 definierten einige Gelehrte die Kunst der großen Wüste als „unbeholfen und wenig ausdrucksvoll“. In der Tat zeigte auch die große Mehrzahl des vor dem letzten Jahrzehnt bekanntgewordenen Materials sehr einfache Kulturformen einfacher Menschengruppen in adäquater Darstellung. Nunmehr aber taucht etwas völlig Anderes und sehr Faszinierendes aus dem Nebel auf, der die Vergangenheit dieser öden Regionen bedeckt. Neue Funde eröffnen völlig neue Horizonte im Studium der Sahara-Vorgeschichte. Unsere Expeditionen zum Djebel Acacus, an der fernsten Grenze von Libyen gelegen, haben der wissenschaftlichen Welt eine Fülle von Material geboten, die im Hinblick auf Kunstwerke und archäologische Fundstücke noch bei weitem nicht erschöpft ist.

Der Acacus ist ein schroffes Massiv, nicht weit vom Tassili entfernt, wo französische Forscher (Henri Lhote) vor einigen Jahren eine andere schöne Sammlung von Felsmalereien entdeckten. Das Bergland ist so verlassen wie eine Mondlandschaft und um seine Felsen bläst ein fast nie ruhender Wind. Die wissenschaftliche Forschung hatte den Acacus übersehen. Im Jahr 1955 konnten wir ihn zum erstenmal durchforschen.

Bevor wir im Jahr 1960 die Piste für unsere Lastautos anlegten, mußten wir monatelang wandern, hunderte von Kilometern über Sand und Fels, und die einzigen Lagerplätze waren kleine Wasserlöcher in Abständen von 50, 60 oder mehr Kilometern, die buchstäblich in der Wüste verborgen waren. Die Tuareg, Reste einer unzweifelhaft altmediterranen Population, kennen allein diese Wasserlöcher, von der die Existenz jeder Karawane abhängt.

Als wir nun 1955 am Ende einer Expedition, die den ganzen Fezzan zum Gegenstand hatte, jenes unbekanntes Bergland durchforschten, stießen wir bei Ti-n-lalan auf die ersten Fundstätten von Petroglyphen. Im Verlaufe der Expeditionen in den folgenden Jahren wurde der Forschungsbereich auf immer neue Wege ausgedehnt und auch das kleinste Wadi, das verborgenste Tal genau in Augenschein genommen. Jedesmal mußten wir drei bis vier Monate in dem Massiv bleiben, wobei der nächste Stützpunkt sechs Tagesmärsche entfernt lag. Die Verproviantierung war schwierig, da der Transport der lebensnotwendigen Dinge auf ein paar Kamelen eine strenge Ratio-

nierung der täglichen Vorräte voraussetzte. Jeder Tropfen Wasser wurde abgezählt. Diese harten Bedingungen waren aber offenbar nützlich, da das Resultat die außerordentlichste Sammlung von Werken der Felskunst ist, die in den letzten zwanzig Jahren entdeckt wurde.

Tag für Tag, wie aus den dunklen Magazinen eines riesigen Museums, tauchten immer neue Kunstwerke auf, die in großen und kleinen Felsstationen entlang der Täler verstreut waren. Hunderte von Graffiti und tausende von Malereien aus allen Epochen tauchten auf. Da waren Jagdszenen, Bilder aus dem Stammesleben, Darstellungen von magisch-religiösen Zeremonien, schließlich Szenen von eindeutig sexuellem Charakter mit anthropomorphen Gottheiten und maskierten Menschenfiguren. In den entlegensten Plätzen, in exponiertester Lage, gab es Petroglyphen einer Großwildfauna, einzeln in die Felsen geritzt, um den totemistischen Glauben des Menschen, seine Furcht vor der Umwelt oder die Bewußtheit des Menschen zu manifestieren, über sie kraft seiner Intelligenz zu herrschen.

All diese Kunstwerke, nun nicht mehr stumm, enthüllten die einstige Existenz seiner lebendigen und vielförmigen Kulturwelt durch Bilder, deren nach und nach verstandene Bedeutung voll war von Sensibilität und religiösem Gefühl, und zwar in einem nie erwarteten Ausmaße. Aber: wann hat sich all dies abgespielt? Wie läßt sich dieses Phänomen in der Zeit lokalisieren, um ihm so eine konkrete Form und mögliche Zusammenhänge zu geben? Erst seit einigen Jahren beginnt das Problem der chronologischen Einordnung ein wenig klarer zu werden. Es ist besonders dann von Bedeutung, wenn wir seine Auswirkung für folgende zu beantwortende Fragenkomplexe ins Auge fassen:

1. für die anthropologische Frage,
2. für die nach der Klima-Geschichte,
3. für die Frage nach möglichen Kontakten zwischen der heutigen Sahara und den sie umgebenden Kulturen, unter welchen das vor- und früh-dynastische Ägypten die erste Stelle einnimmt.

Es war mit großem Arbeitsaufwand möglich, eine relative Chronologie der einzelnen Gruppen von Felskunstwerken aufzustellen, und zwar nach Überschichtung, Patinierung, Stilen und Techniken. Die daraus resultierende Klassifikation ergab in großen Zügen folgende Hauptgruppen:

1. Graffiti großer Wildtiere oder des „Altbüffels“, *Bubalus antiquus*.
2. die Periode der „Rundkopf“-Malereien.
3. die Hirtenperiode, charakterisiert durch die Anwesenheit von Malereien großer Herden von Hausrindern

4. Die „Pferde“- oder Wagen-Periode

5. Die „Kamel-Periode“.

Diese Klassifikation – die naturgemäß die verschiedenen Stile innerhalb jeder Phase nicht berücksichtigt – trug zunächst der absoluten Chronologie noch nicht Rechnung. Heute hingegen sind wir auch bei zeitlichen Ansätzen, die von der Epoche der großen Herden bis in die historische Zeit reicht:

Hirtenphase: vom 6. bis zum 2. Jahrtausend v. Chr.

Pferdephase: von 1500 v. Chr. bis zur Zeitwende

Kamelphase: von der Zeitenwende bis zur Gegenwart.

Diese absolute Chronologie konnte durch unsere vierzehnjährige, sehr genau vorgehende Forschungsarbeit in der Wüste aufgestellt werden. Es ist klar, daß Werke der Felskunst nur dann nach der Radiokarbon-Methode datierbar sind, wenn die organische Probe in einem unzweifelhaften Zusammenhang mit dem Kunstwerk selbst steht. Nun fanden wir in zwei Stationen Felsmalereien bedeckt mit vom Menschen stammendem organischem Material, und die Altersbestimmung der Holzkohle, die jene Malereien bedeckte, gab uns den Ansatzpunkt für die absolute Chronologie, auf den wir gewartet hatten; die Malereien mußten ja offenbar vor der Bildung der organischen Schicht ausgeführt worden sein.

Das Problem der absoluten chronologischen Einordnung der Phase der großen Wildtiere oder des *Bubalus antiquus* zusammen mit dem Beginn der Rundkopffphase stellt bisher ein Problem mit großen Ungewißheiten dar. In der Tat gibt es keine schlüssige Korrelation zwischen der Sahara-Felskunst und jener der anderen Provinzen des Westmittelmeeres. – Auch konnten noch keine mit dem Menschen zusammenhängenden Ablagerungen organischer Natur aus Epochen entdeckt werden, die jener der Hirtenkultur vorangehen. Die bisher im Tadrart Acacus entdeckten Schichten hängen mit mehreren Hirtenperioden zusammen. Die noch nicht untersuchten Ablagerungen, in großer Zahl in den Tälern des Massivs nachweisbar, scheinen zu der selben Phase zu gehören. Die Felsbasis der Stationen unter Vorsprüngen weist oft Schichten unter dem eigentlichen Sediment auf, die auf ältere Kulturen hinweisen und mit Bildern aus der Vor-Hirtenphase im Zusammenhang stehen. Dies zeigt klar, daß diese Höhlungen im Fels von der ältesten Zeit an frequentiert wurden. Das Fehlen von zusammenhängenden Fundschichten kann verschiedene Ursachen haben. Intensive Fluten können die Ablagerungen weggewaschen und zerstört haben und dabei wirkungsvoller gewesen sein als jene, die vom 4. Jahrtausend an stattfanden. Es ist auch

denkbar, daß in den ältesten Epochen die „abris“ ausschließlich zu rituellen Zwecken und zur bildlichen Darstellung magisch-religiöser Praktiken und Vorstellungen aufgesucht wurden.

Was die Petroglyphen aus der Bubalus-Periode (wohl der ältesten Phase der Sahara-Felskunst) betrifft, so sind die Schwierigkeiten noch größer. Obwohl die Schichtenfolge klar zeigt, daß sie viel früher anzusetzen ist als die Rundkopfphase, weshalb ich persönlich sie als paläolithisch auffassen möchte, stammt die Mehrzahl der Graffiti von Felswänden außerhalb der „abris“, wo es kaum Hoffnung auf den Fund mit ihnen zusammenhängender, datierbarer Schichten für die chemisch-physikalischen Forschungsmethoden gibt.

Ein weiterer, noch sehr dunkler Aspekt des Problems ist der ethnisch-anthropologische. Wer waren die Völker, von denen jene großartigen Kunstformen stammen. Wie sahen sie aus? Woher kamen sie? Wohin verschwanden sie?

Der große nordafrikanische Felsbilder-Bereich hat bisher nirgends – weder unter den Malereien tragenden Felsvorsprüngen noch unterhalb der Petroglyphen-Wände – menschliche Knochenreste geliefert, die als Ausgangspunkt für eine physisch-anthropologische Untersuchung dienen könnten. So sind die Graffiti und Malereien weitestgehend die einzigen Quellen des Wissens über die rassistischen Komponenten dieser Künstler längst vergangener Epochen, die sich in Luft aufgelöst zu haben scheinen, ohne eine Spur hinterlassen zu haben. Der Sand enthält nicht die leisesten Spuren des einstigen Lebens.

Eine lange Zeit hindurch, nach der Entdeckung der ersten Kunstwerke, wurden Theorien ausgearbeitet, worin die alten Künstler als „Weiße“ oder als „Neger“ bezeichnet wurden. In der Tat aber ist das Problem komplexer, und ich glaube nicht, daß sich die Sahara-Kunst einer einzigen Rasse zuordnen läßt. Vielleicht gab es ein gemeinsames ethnisches Substrat, vielleicht aber auch waren gleichzeitig verschiedene Rassen in manchen Epochen vorhanden. Noch wahrscheinlicher ist es, daß es während der Jahrtausende verschiedene Völkerbewegungen der Gruppen verschiedenen Typus gab, und daß die gebirgige Zone der Sahara die Trennungslinie der beiden geographisch getrennten und klimatisch verschiedenartigen Zonen (Mittelmeerbecken und Bereich südlich des Tschad-Sees) war. Negrider Populationen gab es bestimmt während der „Rundkopf-Phase“, da wir Felsmalereien dieses Alters entdeckten, die eindeutig Menschen mit negriden Merkmalen zeigen. Während der Hirtenphase hingegen erscheint ein Volk mit „mediterranen“

Merkmale: langes, schlichtes Haar, orthognathe Profile mit langen, schlanken Nasen, hell rosafarbene Komplexion der Haut. Ein weiterer und noch interessanterer Zug, wenn er auch nicht völlig klar ist, ist das blonde Haar, nicht völlig klar deshalb, weil es sich auch um eine aus symbolischen Gründen durchgeführte Gelbfärbung handeln kann. Es ist aber dennoch sehr wahrscheinlich, daß es dort tatsächlich blonde Menschen gab, da wir Berichte über eindeutig blonde Libyer kennen: die libyschen Gäste der Pharaonen hatten helles Haar, und der Dichter Kallimachos von Kyrene erklärt: „Die dorischen Krieger, für die Schlacht gerüstet, tanzten mit blonden libyschen Frauen . . .“

Der Acacus aber, dieses wahre urgeschichtliche Museum, hat seine Überraschungen noch lange nicht erschöpft. Auf hohen Felsterrassen, welche die Wadis säumen, wurde eine Begräbniszone entdeckt. Obwohl die Menschenreste in winzige Fragmente zerfallen sind, zeigen sie Spuren einer einstigen Umhüllung von Pflanzenfasern und Umschnürung, sehr ähnlich jener der wesentlich jüngeren Leichen von Ureinwohnern der Kanarischen Inseln. Es gibt Spuren von „Mumifikation“ durch Austrocknung, wobei einige Elemente an eine von uns im Jahr 1959 entdeckte Kindermumie erinnern. An dieser Kinderleiche wurden genaue histologische, anthropologische und anatomische Studien durchgeführt, die zu klaren Hinweisen auf beabsichtigte Mumifizierung führten: so vor allem ein Einschnitt in der Bauchdecke, um die Eingeweide entfernen zu können, wobei die Leibeshöhle mit Kräutern und Erde gefüllt wurde. Ich hoffe, daß wir in Zukunft noch unversehrte Leichen entdecken werden. Schon jetzt gibt es Hinweise darauf, daß der Fund der kleinen Mumie – 1959 – kein isoliertes Phänomen war. Wenn sich diese Annahme bestätigt, dann werden wir beweisen können, daß in diesen heute öden Bereichen vor der Geburt der ägyptischen Dynastien ein Kulturzentrum bestanden hat, dessen Bewohner kulturell wesentlich entwickelter waren als jene der folgenden Jahrtausende.

Was die ethnischen Zyklen aufgrund der Schichtenfolge betrifft, so möchte ich annehmen, daß die einleitende Phase in diesem Teil der libyschen Wüste durch fast lebensgroße Graffiti von Säugetieren einer Großfauna wiedergegeben wird, die zuerst aus diesem Sahara-Gebiet verschwand. Fast immer isoliert dargestellt, nur selten zusammen mit Menschenfiguren, scheinen diese massiven Tiergestalten die Furcht der einstigen Bewohner zu manifestieren. Eine Art von Beschwichtigungszauber muß in diesen Großkunstwerken eine Rolle gespielt haben. Wenn wir auch die Grenzen dieser Annahme nicht festlegen können, so verstehen wir doch, daß Nashorn, Elefant und Giraffe Objekt einer oft erschöpfenden und erfolglosen Jagd

gewesen sein müssen, für die der vorgeschichtliche Mensch seine Kraft und die ihm zur Verfügung stehenden Steingeräte als nicht ausreichend ansah. Die Situation der Ritzbilder – oft in wohl abgegrenzten Zonen – scheint zu zeigen, daß die Stellen ausgewählt wurden, die einen dauernden und verstärkten magischen Wert zu versprechen schienen.

Dieses Grundkonzept wird in der folgenden Rundkopf-Phase ganz anders. Jene Phase mit ihren Menschendarstellungen mit runden oder rundlichen Köpfen, ohne daß im Profil oder „en face“ die Gesichtszüge angedeutet wären, zeichnet sich durch ein Überwiegen von religiös-magischen Konzepten aus. Die Figuren ihrer ersten Stadien – einzeln oder in Gruppen – werden von einer großen Anzahl von Szenen abgelöst, in der verschiedenartige Inhalte durch diesen einigenden Faktor verbunden werden. Tanzszenen werden mit übereichem Detail in großen Maßstäben dargestellt. Oft sind die Tänzer in ausdrucksvollen Posen abgebildet und mit Masken und falschen Schwänzen geschmückt. Nahe davon sieht man große Tierfiguren in dem selben Stil und aus den selben breiten Linien, um damit die Notwendigkeit der Jagd zu zeigen, die in dieser Zeit eine Hauptquelle des Lebensunterhaltes darstellte.

An einem gewissen Punkt dieser Phasen, die dem Auftreten der Hirtenvölker mit ihren großen Herden vorausgehen, sieht man Ensembles von entwickelteren Werken, die sich nicht nur durch imposante Größen, sondern auch durch neu hinzugefügte und sehr bezeichnende Charakteristika auszeichnen.

Die Menschenfigur wird immer mehr von immer irgendwie absonderlich wirkenden anthropomorphen Wesen begleitet, die sich vor den normalen Menschengestalten durch besondere Größe und Haltung auszeichnen. Ob es sich nun um Bilder von Toten oder von mythischen Wesen handelt, auf jeden Fall müssen sie in der Ikonographie der Periode als furchteinflößende Wesenheiten gegolten haben.

Somit scheint die ganze Phase einen Komplex wohlgefügter Riten und Vorstellungen zu zeigen, der, zusammen mit den Bildern der Tierwelt oder mit jener über ihr, wohl mehr religiösen als magischen Charakters ist. Wir werden mit einer Welt voll von anthropomorphen Gestalten konfrontiert, die vielleicht als Dämonen, als echte Gottheiten oder Heroen gelten können, deren Andenken über den Tod hinaus erhalten werden sollte; hier gibt es etwa die Malerei eines eingehüllten Körpers, rund um den sonderbare Gestalten erscheinen. All dies hängt vielleicht mit einer negriden Population zusammen, deren Formenwelt sich recht deutlich aus den geheimnisvollen und wohl mit Opferhandlungen zusammenhängenden Szenen erschließen läßt –

wie jener von Uan Tamauat, wo zwei Männer, Zauberer oder Priester mit gehörnten Kopfmasken, ein Mädchen auf eine in hieratischer Haltung sitzende Frau zustoßen; vielleicht haben wir es mit einem Initiationsritus zu tun.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt muß die Einführung der Haustierhaltung die Lebensweise der Bewohner dieser Region, als lokales oder von außen kommendes Element, tiefgreifend beeinflußt haben – und zugleich auch den Stil und die Motive der Malereien. Nun treten die menschengestaltigen Figuren des mythischen Typus nicht mehr auf. Die Einführung neuer Themen wie Rinderzucht, das Nomadisieren auf dem Rücken der Rinder, das Melken der Kühe und die mannigfachen Tätigkeiten des Stammeslebens vermenschlichen das Repertoire dieser Gemälde. Die menschliche Figur selbst, und zwar verkleinert, wird auf dem Felsen mit absoluter Genauigkeit und mit genau durchgezeichnetem Profil wiedergegeben. Die am meisten hervorstechenden Eigentümlichkeiten werden in das Relief übertragen und werden so klar, daß sie Vermutungen über die rassische Zugehörigkeit erlauben; es läßt sich an eine Zuordnung zu der weißen mediterranen Volksgruppe denken. Auf diese Weise dürften kulturelle und vorstellungsmäßige Veränderungen aufgetaucht sein. Wenn sie auch noch nicht exakt zu definieren sind, so erscheint es doch möglich, den Kunstwerken aus der Hirtenzeit eine mehr erzählende als etwa magische Funktion zuzuschreiben. Zwar gibt es auch in dieser Epoche noch lange magische Bildinhalte, aber es tauchen Anzeichen für eine Sonderung dieser beiden Komplexe auf. Wenn manchmal isolierte Tierfiguren oder Jagdszenen noch immer der magischen Tradition folgen mögen, und wenn die sexualbetonten Graffiti von Ti-n-lalan klar die weitere Existenz wohlgefestigter Rituale beweisen, so gibt es doch eine Reihe von Szenen, die nun nicht mehr die Konzentration um einen rituellen Gegenstand aufweisen. Diese Annahme ergibt sich aus einigen der bedeutendsten Kunstwerke von den Felsen des Acacus. Die logische Folge von vielfigurigen Szenen, wie etwa durch ein Thema verbundene Bilderfolgen von Schlachten und Kämpfen, führt zu dem Gefühl, es mit Geschichten oder Berichten von bedeutungsvollen Ereignissen zu tun zu haben. Zusammen mit erzählerischer Grundhaltung scheinen manche Figuren die Eigenheiten wohldefinierter Persönlichkeiten zu erhalten.

Die Vorstellung hinter den isolierten Rinderfiguren, oft mit ungewöhnlicher Kunstfertigkeit gemalt, könnte auf ähnlichen Prinzipien basieren: die Darstellung außergewöhnlicher Fakten oder Einzelgestalten. Wir dürfen nicht vergessen, welche ungeheure Bedeutung die Domestikation für diese Völker und ihr wirtschaftliches Leben hatte. Diese echte neolithische Revolution

muß auch großen Einfluß auf die komplexe Welt der Glaubensvorstellungen und kulturellen Werte ausgeübt haben. In einer Zeit nicht lange nach dem Beginn der Domestikation hatte der Stier eine übergroße Bedeutung: die Wohlfahrt, ja selbst das Überleben der Volksgruppe hing von ihm ab. Auf den potentesten und gesündesten Einzeltieren ruhten die Hoffnungen für die Weiterführung und Verbesserung der Zucht. Ein großer Teil des menschlichen Lebens hing von diesem Tier ab, das in zunehmendem Maße auf den Felsen des Acacus abgebildet wurde. Es ist nicht absonderlich, sich vorzustellen, daß isolierte Stierbilder „Porträts“ zur Erinnerung an besonders wertvolle Exemplare im Hinblick auf selektive Zucht waren, und daß man die größten Herden wiedergab, um ihre außerordentlichen Eigentümlichkeiten zu preisen und sie auch auf magische Weise für die Zukunft zu erhalten.

Der rinderhaltende Künstler – denn so müssen wir ihn mit Recht nennen – war selbst das Medium, durch das solche getreue Wiedergaben von Herden und Einzeltieren möglich wurden; die bereits geschilderten Argumente dafür bestätigen sich immer wieder. Bei der Betrachtung der Figuren ergibt sich immer mehr der intime Kontakt des Künstlers mit seinem Objekt, die perfekte Kenntnis jedes anatomischen Details, die es dem Maler erlaubte, auch die kleinsten Eigentümlichkeiten gerade eines bestimmten Typs darzustellen – so als wollte er für uns Heutige zoologische Schlüsse von großer Bedeutung für den Züchter ermöglichen.

In der Periode, die auf die Hirtenphase folgte, werden die betreffenden Felsmalereien einem bezeichnenden Wechsel unterworfen. Noch immer bleibt in der Periode des „Keilstils“ (es handelt sich um aus zwei mit den Spitzen zueinander gekehrten Dreiecken, die den Menschenkörper bilden) der Sinn der bedeutendsten rituellen Szenen erhalten. Sie werden durch Darstellungen von Todesfällen oder anderen Ereignissen des Stammeslebens begleitet, aber die Ikonographie hat offenbar nicht mehr den Hintergrund des Geheimnisses und des Pathos, der in den archaischen Epochen so eindrucksvoll war. Alles wird nun von einem „offeneren“ und menschlichen Geist durchdrungen. Wir sehen Streitwagen mit Pferden im gestreckten Gallopp, die auf das Uaddan (Wildschaf) und die Giraffe Jagd machen.

Nach und nach nähern wir uns der Epoche, in der das Kamel – nach dem Pleistozän aus dem benachbarten Asien neuerlich eingeführt – in Nordafrika auftauchte. Die Felskunst befand sich im Niedergang. Dazu gehörte auch nicht unwesentlich die Ausdehnung der Wüstenzone.

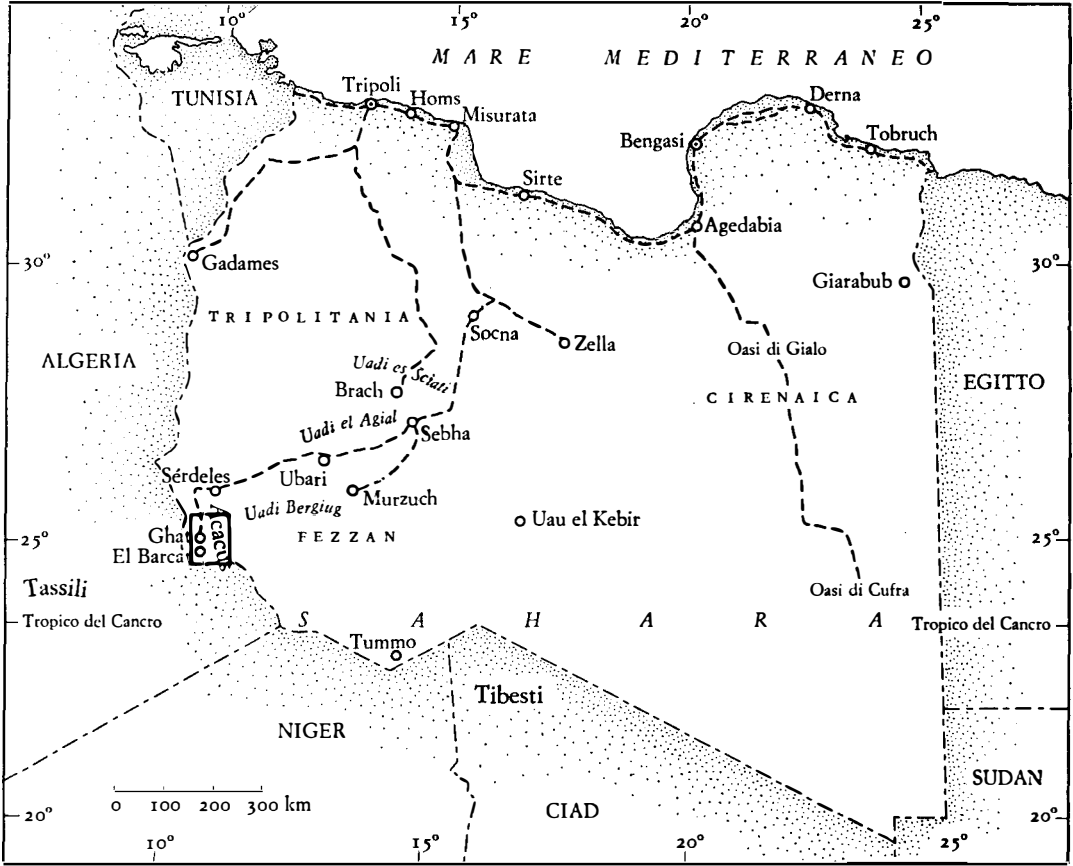
Fassen wir zusammen: viele paläontologische, anthropologische und geologische Tests wurden an dem während der letzten Expedition gesammel-

ten Material durchgeführt. Wir arbeiten an der Blutgruppenuntersuchung von menschlichen Resten; auch die Pollenanalyse verdient besondere Beachtung. Aus der Klassifikation von Pollenkörnern aus verschiedenen Schichten der Ablagerung erhielten wir Folgen von Angaben über die Flora der Region in bestimmten Perioden und konnten Rückschlüsse auf Klimaänderungen ziehen. Diese werden uns helfen, das Problem der Austrocknung der Sahara zu bearbeiten, mit dem auch das der aus ihr folgenden Auswanderung der Hirtenstämme an die Ufer der großen Flüsse zusammenhängt. Obwohl die Stämme der Fulbe, der nicht-negriden nomadisierenden Schafhirten an den Ufern des Senegal und Niger, wohl ihren Ursprung in der Sahara haben, können wir noch nicht sagen, was sich zu welcher Zeit im Niltal abgespielt hat. Sicher ist nur, daß die steigende Fülle von Daten aus der Sahara uns dazu veranlaßt, unsere Aufmerksamkeit dem Nil zuzuwenden, und zwar einer Epoche, die mit dem künstlerischen und kulturellen Hiatus zwischen den vor- und den frühdynastischen Epochen zusammenzuhängen scheint. – Wurde das wundervolle Aufblühen der Dynastien Ägyptens durch die große Kunst der Sahara beeinflusst? Welche Komponenten des zentralen Nordafrika wurden durch die entstehende Nilkultur absorbiert? Oder war alles bloß die Folge unabhängiger Parallelerscheinungen, von zufälliger Konvergenz?

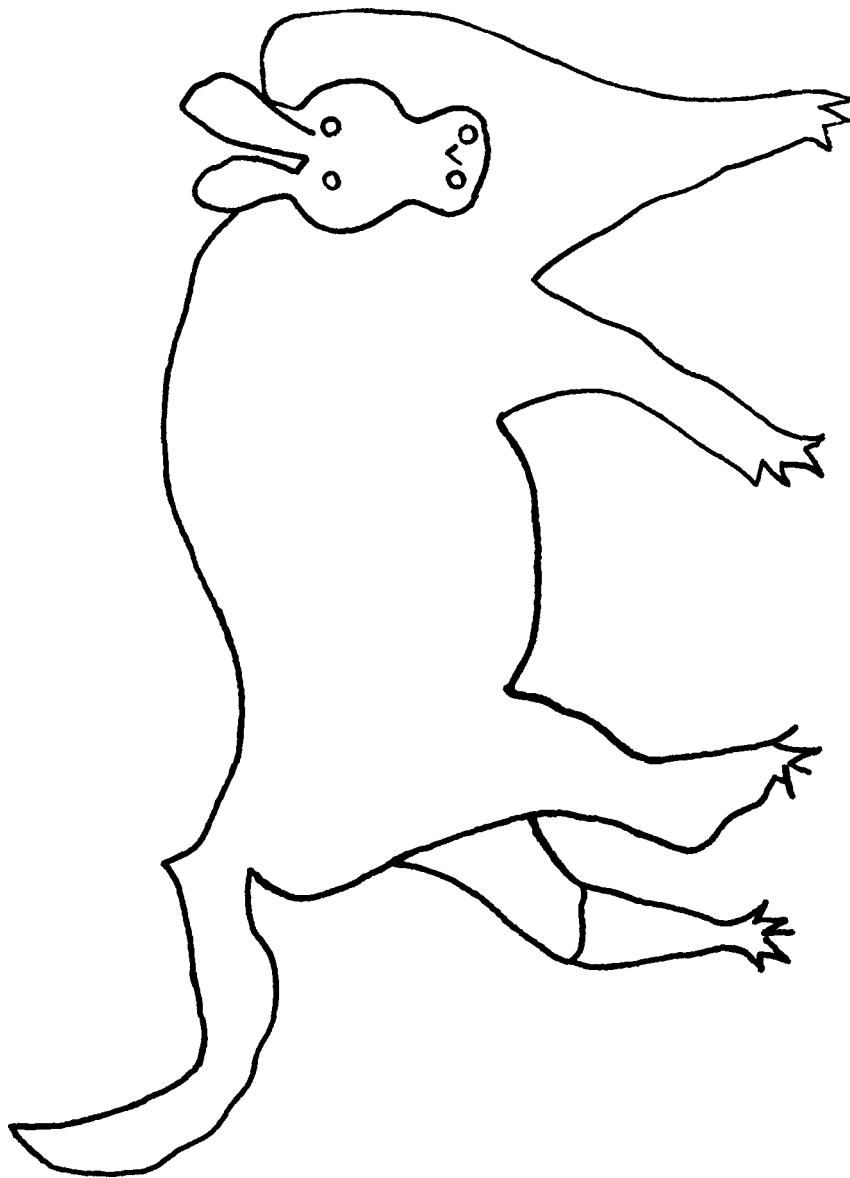
Welche Verbindungen bestehen zwischen den Kulturen der Kanarischen Inseln und den vor- und frühgeschichtlichen Völkern der Sahara? Sind die ersteren durch einen Rückzug vor der vordringenden Wüste entstanden?

Es tut mir leid, daß ich schon aus Platzmangel nicht auf all diese faszinierenden Fragen eingehen kann; auch ist es noch zu früh, sie erschöpfend beantworten zu wollen.

Wir wissen – nachdem wir nun die Fahrtroute abgesteckt haben – sehr genau, daß nur die geduldige und exakte Grabungsarbeit die Lösung dieses oder jenes Problems ermöglichen kann. Ohne sie würden viele Glieder in der Kette, die einst die wichtigsten Kulturen des Mittelmeerbeckens verbanden, für immer im Wüstensand begraben bleiben.

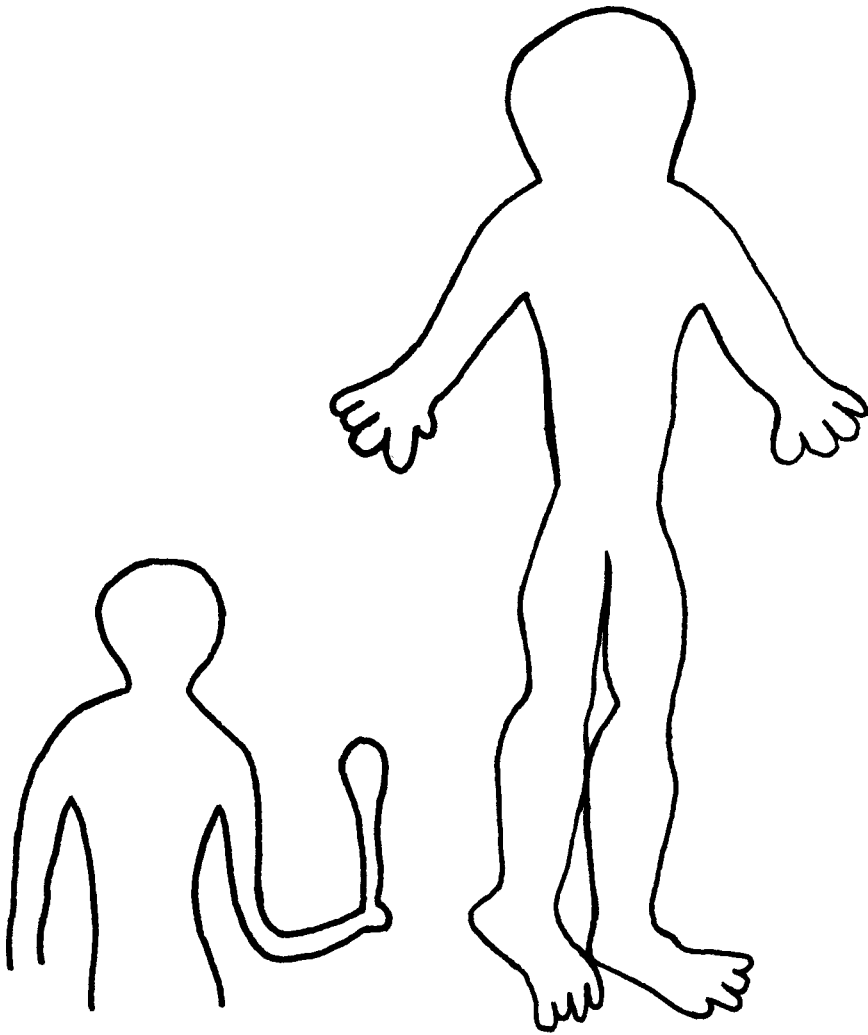


Karte von Libyen mit Lage des Tadrart Acacus



s.o. 34

Darstellung eines Feliden aus der Phase des *Bubelus antiquus*



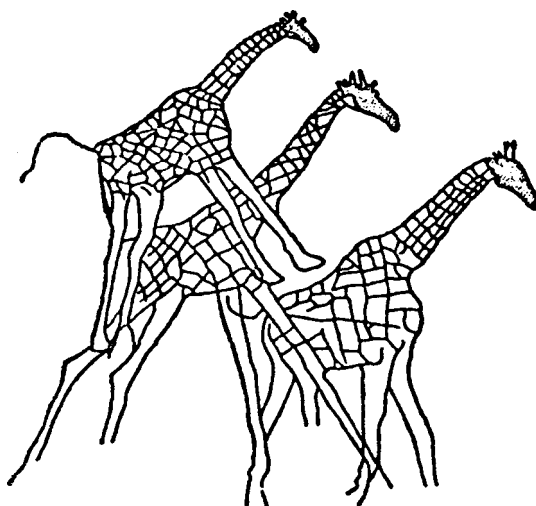
S.O.74

Menschen-Darstellungen aus dem Beginn der
Rundkopfphase

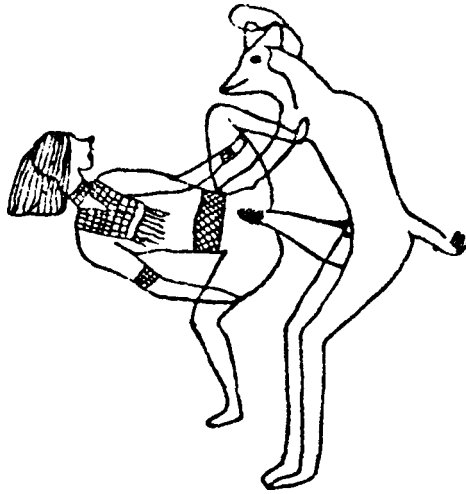


s. 0.74

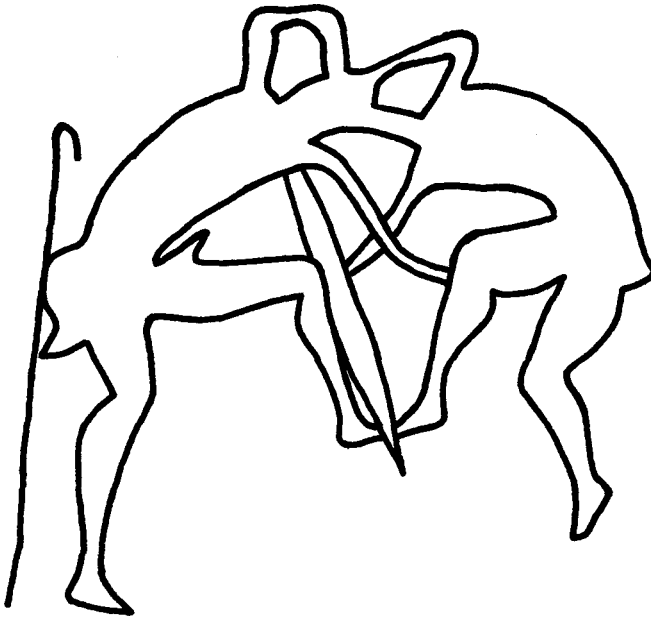
Menschen-darstellung aus der Endphase
des Rundkopf-stils



Drei Giraffen - Rundkopf- oder frühe
Hirtenphase

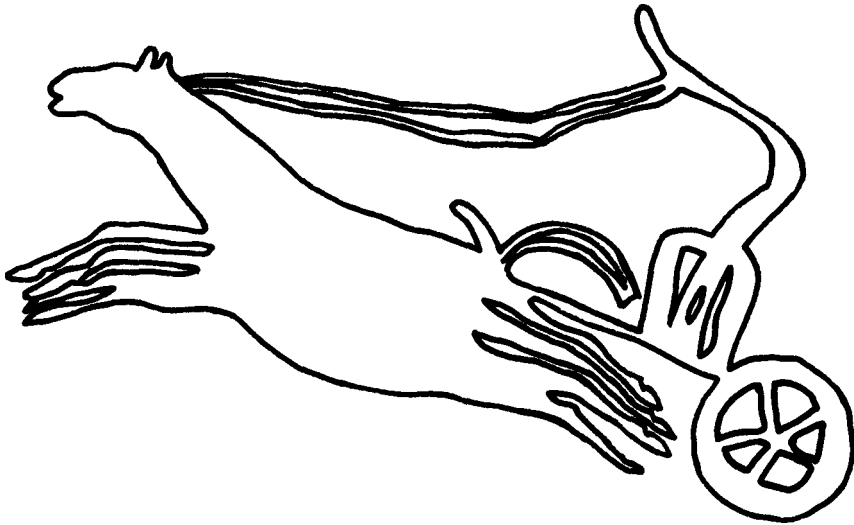


Paarungsszene - frühe Hirtenphase



S.O. 71

Ringkampf - Pferdephase



S.O.71

**Wagen mit Pferden in gestrecktem Galopp,
Pferdephase**

RESUMEN

El profesor Fabrizio Mori, el célebre investigador italiano, hizo un informe sobre los importantes hallazgos de dibujos rupestres que efectuó en Tadrart Acacus, con motivo del Congreso 1971 del I.C. que se celebró en Hallein. Desgraciadamente no se puede reproducir aquí la riquísima colección de fotos que acompañaban su informe. No obstante, informamos que la casa editora de Graz “Akademische Druck- u. Verlagsanstalt“ publica, en inglés, su monografía literalmente renovada.

RÉSUMÉ

Le professeur Fabrizio Mori, le célèbre chercheur italien, a présenté, à l’occasion du Congrès 1971 de l’I.C., un rapport sur les importantes trouvailles de dessins rupestres qu’il a faites à Tadrart Acacus. Malheureusement, il n’est pas possible de montrer ici la riche collection de photos qui accompagnait son rapport. Cependant, nous signalons que la maison d’édition de Graz “Akademische Druck- u. Verlagsanstalt” publie, en langue anglaise, sa monographie entièrement refondue.

SUMMARY

Prof. Fabrizio Mori, the well-known Italian explorer of the pictographs and petroglyphs of the Tadrart Acacus in the Libiyan Sahara, read this paper at the annual meeting of the Institutum Canarium in Hallein, on May 15th, 1971. As it is not possible to summarize his comprehensive information on the rock art of the Sahara we specially mention the announcement of the Austrian publishers “Akademische Druck- u. Verlagsanstalt”, Graz, who will publish a new enlarged version of Professor Mori’s monograph in English. Readers interested in this valuable publication may write to the publishers mentioned for further information.