

Zeichen an der Wand  
Höhlenmalerei – Felsbilder – Graffiti

**Zeichen an der Wand**  
**Höhlenmalerei – Felsbilder – Graffiti**  
Herausgegeben von Manfred Hainzl

SONDERAUSSTELLUNG 2004

lebensspuren.museum  
Pollheimerstraße 4  
A-4600 Wels  
T +43 (0) 7242-70649  
F +43 (0) 7242-70649 22  
E [museum@lebensspuren.at](mailto:museum@lebensspuren.at)  
[www.lebensspuren.at](http://www.lebensspuren.at)

## Inhalt

---

Vorwort .....	6
Einleitung .....	7
Manfred Hainzl	
Eiszeitliche Höhlenkunst .....	13
Gerhard Bosinski	
Felsbilder in Österreich und Bayern .....	30
Franz Mandl	
Weltweite Verbreitung von Felsbildern .....	46
Petra Pinkl	
Graffiti in modernen Gesellschaften .....	81
Harald Ecker	
Fachbegriffe .....	113
Literatur .....	120

Mit dieser Broschüre will das **lebensspuren.museum** den interessierten BesucherInnen anstelle eines Ausstellungskataloges einen Text anbieten, der in das Thema der Sonderausstellung einführt.

Für die AutorInnen waren deswegen ausschließlich didaktische und pädagogische Überlegungen wichtig und weniger exakt-wissenschaftliche Aspekte oder gar neue Erkenntnisse in der Sache. Uns ging es vornehmlich darum, das Thema allgemeinverständlich zu präsentieren und den AusstellungsbesucherInnen einen über die Schau hinausgehenden Überblick zu verschaffen, um eine erste inhaltliche Orientierung zu ermöglichen.

Durch diesen vermittelnden Ansatz musste die komplexe Thematik mitunter erheblich reduziert werden. Gewiss, Reduktionen bergen immer die Gefahr des unzulässigen Vereinfachens von im Grunde genommen komplexen Sachverhalten, dennoch – in unserem Interesse stand nicht die Überflutung von interessierten MuseumsbesucherInnen mit technischen Details und die Publikation eines wissenschaftlichen Nachschlagewerkes, sondern eine für jeden interessante Einführungslektüre, die den Weg durch die Sonderausstellung noch attraktiver und informativer gestalten soll.

In diesem Sinne danke ich den MitarbeiterInnen des Museums, Ingeborg Müller-Just, Rotraud Josseck, Bibiana Weber, Renée Jud und Alexandra Bauer, für ihre wesentlichen Ergänzungen und Verbesserungen.

Ein Dank gilt auch den folgenden ExpertInnen: Mag. Susanne Hawlik und Mag. Franz Pötscher vom Büro für Museumskonzepte und -beratung für das didaktische Konzept zur Ausstellung, Mag. Christoph Fürst und Mag. Herwig Bartosch für die Gestaltung der Ausstellung und Dr. Andreas Wolkerstorfer für Satz und Lektorat.

Das lebensspuren.museum dankt allen Leihgebern und AutorInnen, ohne deren Unterstützung die Ausstellung nicht hätte zustande kommen können.

Wir bedanken uns bei Univ. Prof. Gerhard Bosinski, Frau Mag. Petra Pinkl, Herrn Harald Ecker, Frau Dr. Gabriele Weiss vom Museum für Völkerkunde (Wien), Prof. Emmanuel Anati vom International Institute for Prehistoric Art (Italien), Dr. Josef Otto von der Stonewatch-Gesellschaft zur Erfassung vor- und frühzeitlicher Felsbilder (Deutschland), Franz Mandl von ANISA.Verein für alpine Felsbild- und Siedlungsforschung (Haus im Ennstal), bei der Stiftung Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Wien), beim deutschen Bundesarchiv (Koblenz), bei Erwin Neumayer (Wien), Prof. Hans Först (Neunkirchen), bei den Künstlern des Wiener Kabelwerkes, bei den Graffiti-Künstlern Akira Karner aus Wien und bei Heiko Zahlmann aus Hamburg.

Zeichen an der Wand sind allgegenwärtig. Die prähistorischen Menschen in Europa hinterließen während der letzten Eiszeit Zeichen in Höhlen. Die Indianer in Amerika und die Aborigines in Australien, viele Künstler im arabischen Raum und in Indien bemalten Felsen. Skandinavische und sibirische Gesellschaften, eine Vielzahl von Kulturen in Afrika und Ozeanien taten es ebenso, sie alle stellten umfangreiche „Zeichenwände“ her. Die frühen Christen in Rom verewigten in den nassen Katakomben von Rom ihre Nachrichten und im alten China gabe es so genannte Wandzeitungen, bei der jeder, der wollte, seine Meinung anbringen konnte.

Im späten Mittelalter hinterließen Reisende, als Form der eigenen Verewigung, gerne Inschriften und Graffiti an entfernten Orten. Kinder kritzeln heute auf ihren Schulbänken, Verliebte hinterlassen ihre Initialen auf Baumrinden oder Felsen und Touristen an berühmten Bauwerken. An den unmöglichsten Orten hinterlassen Menschen Zeichen. Manche auf öffentlichen und halb-öffentlichen Toiletten. Jugendliche hinterlassen Zeichen an Hauswänden, an bewachsenen Mauern, Straßen, wuchtigen Betonbrücken, Bauzäunen oder Zügen, an Bushaltestellen oder auf übermalten Plakaten. In Gefängnissen weisen Zeichen an der Wand auf die Bedürfnisse und Sorgen der Insassen hin und in der ersten Hälfte des 20. Jhs. hinterließen Leprakranke, die auf der griechischen Insel Spinalonga ausgesetzt wurden, umfangreiche „Steinzeichnungen“, die, vor allem Boote und Schiffe darstellend, Ausdruck einer symbolischen Welt von Menschen sind, die die eigene Gesellschaft abgeschoben hat. Auf nahezu allen Flächen, Wänden oder Gegenständen wurden schon immer gemalte und geritzte Zeichen hinterlassen.

Nicht erst seit den 1960er Jahren des 20. Jh. wurden Wände benützt, wenn es darum ging, Informationen, Botschaften, Nachrichten und Mitteilungen weiterzugeben. Seit Jahrtausenden hat der Mensch in allen Erdteilen Tausende von Spuren, Abertausende von Zeichen und Symbolen an unzähligen Wänden hinterlassen. Es ist nicht verwunderlich, dass auf dem Medium Wand die ersten Zeichen und die ersten „Texte“ der Menschheit entstanden sind.

Solche anthropogenen Zeichen sind öffentliche oder nicht-öffentliche Mitteilungen, Nachrichten bzw. Botschaften und keine – oder kaum – reine Dekoration. Sie sind – wenn überhaupt – dann nur in ihren eigenen gesellschaftlich-kulturellen Kontext decodierbar.

Die alten Griechen bezeichneten dieses Kulturphänomen als *graphikós* oder *graphéin*, was so viel wie kritzeln, schreiben oder zeichnen bedeutete. Das griechische Wort bildet auch die Wortbasis für Grafik, Druckgraphik, Foto- und Typographie oder Gebrauchsgrafik. Aus kratzen bzw. das Gekratzte entwickelte sich im Italie-

nischen das Sgraffiti bzw. das Graffiti (Einzahl Graffito). Die Graffiti, ob gemalt, geritzt oder gesprayed, sind somit das älteste (Mitteilungs-) Medium der Menschheit – die ältesten Bildwände werden auf über 40 000 Jahre geschätzt – mit einer erstaunlichen Vielfalt an Erscheinungsformen.

Aus der noch zu schreibenden universalen Geschichte des Graffiti haben wir drei Themenschwerpunkte, drei Formen von „Wandkunst“, die vieles gemeinsam haben und die vieles aber auch trennt, herausgearbeitet und versucht diese in ihren jeweiligen sozialen und kulturellen Kontexten vorzustellen: eiszeitliche Höhlenmalerei, Felsbilder bzw. Felsmalerei und zeitgenössische Graffiti.

Die Zeichen auf Felsen und in Höhlen sind ein universelles Phänomen und Dokument nahezu aller Kulturen und Völker dieser Erde. Diese Art von „Graffiti“-Kunst findet sich in fast allen geografischen Regionen dieser Erde: in Asien von Sibirien bis Indien, in Thailand und Papua Neuguinea, in der Inselwelt Polynesiens, in Afrika, insbesondere in den Felswüsten der Sahara und im südlichen Afrika. In Nordamerika und unter den Berggipfeln der Anden findet man Felsbilder ebenso, wie in Australien, in Europa, besonders in Südwesteuropa, im Ural, in Skandinavien, im alpinen Raum, auch in Österreich.

Diese Form der Wandkunst stellt zweifellos das einzige und umfassendste Archiv und eine Art „Bibliothek“ der Menschheitsgeschichte vor der Entwicklung der Schrift dar. Man hat die Bilderhöhlen und Felsmalereien mit „Kathedralen der Wüste“, mit „Kathedralen der Frühgeschichte“ verglichen (Emmanuel Anati), wobei sie sich nicht, wie die heutigen Kathedralen inmitten von Städten, sondern im Gegenteil, an sehr entlegenen Orten, in Wüsten, auf Bergketten oder anderen schwer zugänglichen Stellen befinden. An Wänden, in Gewölben, im Halbdunkel oder im Dunkel gelegene oder dem Sonnenlicht ausgesetzte Stellen sind die bevorzugten Orte für die Malereien. Man findet diese Zeichen nicht nur an der Wand, sondern auch auf Werkzeugen und Waffen aus Stein, Horn, Knochen, Elfenbein und Geweih. Eine der größten Ansammlung von Felsbildern im Freien befindet sich übrigens in den Felsregionen der Sahara. Manchmal kommt diese Wandkunst in Verbindung mit Siedlungsplätzen vor, manchmal ist sie an entlegenen Orten und Plätzen anzutreffen.

Aber nicht nur der materielle Träger von Zeichen – die Wand, der Fels – war relevant, sondern auch die natürliche Umwelt, wie etwa der Höhlenraum selbst, war Teil der „Aussage“. Dies gilt in analoger Hinsicht möglicherweise auch für viele zeitgenössische Graffiti, wie etwa für Subway-Graffiti oder so genannte Murals, Graffiti an Hauswänden.

In den Archiven für Felsbilder und Höhlenmalerei sind zur Zeit über zwanzig Millionen Darstellungen dokumentiert und täglich werden neue entdeckt. Man hat es hier zweifellos mit einem sehr umfassenden kulturellen Erbe der gesamten Menschheit zu tun. Ein kulturelles Erbe allerersten Ranges, für die vergangenen und gleichzeitig für die noch kommenden Generationen.

Eiszeitliche Höhlenmalereien sind das älteste Zeugnis des Menschen für die Verwendung von Farben und Bindemittel überhaupt. Sie sind somit der Anfang einer Art „Geschichte des Graffiti“, wobei von Fachleuten die ältesten bekannten Bilder in Afrika auf ca. 40 000 Jahre, in Asien auf 35 000 Jahre, in Europa auf 35 000 Jahre, in Südamerika auf 30 000 Jahre und in Australien auf etwa 22 000 Jahre geschätzt werden.

Bei diesen „Originalgraffiti“ handelt es sich sozusagen um die ersten 40.000 Jahre menschlicher Kunst- und Kulturgeschichte. Eine Geschichte der vielfältigen, kreativen und phantasievollen Windungen und Wendungen des menschlichen Geistes und ebenso des analytischen, magischen, religiösen und technisch-ästhetischen Denkens.

Die Botschaften der Bildwände sind allerdings kaum eindeutig zu interpretieren, sodass viele Deutungen möglich sind. Jagdglück, Fruchtbarkeit, Rituale, Tod und Unglück, magische Praktiken und die Welt der Geister könnte man da herauslesen oder hineininterpretieren. Und überall findet man unzählige Tierdarstellungen, geometrische Formen, Zeichen und Symbole, Figuren und das Motiv der konzentrischen Kreise. Was die Erschaffer der Felsbilder sagen wollten, werden wir wohl nie wirklich exakt wissen. Schriftliche Erklärungen existieren keine!

Aus semiotischer Sicht stellt der Ursprung von Wandmalerei eine überaus wichtige Phase in der kulturellen Entwicklung von menschlichen Gesellschaften dar. Es war die Zeit, in der die Menschen begannen, ein Zeichen als Zeichen, als Träger von Bedeutungen und Botschaften zu verstehen. Anders als etwa ein Abdruck (z. B. Tierspuren im Schnee) sind von Menschen bewusst verfasste Zeichen mit Bedeutungen „aufgeladen“ und Elemente eines menschlichen Kommunikationsprozesses. Naturphänomene an sich sagen gar nichts aus, und Zeichen sind keine Naturphänomene. Den Schöpfern der ersten Höhlenbilder war völlig klar, dass man Zeichen zum Übermitteln von Mitteilungen braucht. Die Absicht mit diesen archaischen Zeichen und Symbolen eine Nachricht auszusenden, unterscheidet sich ganz wesentlich von der zufälligen Spur eines Tieres. Im einen Fall haben wir – wenn man so will – Abdrücke, die die Natur macht, im anderen von der Kultur des Menschen geschaffene Zeichen, zum Zwecke der Mitteilung. Es ist diese Zeitepoche, die möglicherweise den gemeinsamen Ursprung von Schrift, Kunst und Technik bildet.

Ein wichtiger Aspekt der Höhlen- und Felsmalerei liegt deswegen in ihrer Bedeutung als frühe Formen der Kunst. Vor ca. 40.000 Jahren scheinen die Umweltbedingungen den Beginn menschlicher Kunstaktivität besonders unterstützt zu haben. Da war es offenbar möglich technische mit sozialer und sprachlicher Intelligenz zu kombinieren und in Form von Zeichen auszudrücken. Eine Folge dieses Verknüpfungsprozesses sind die bekannten Wandkünste des Paläolithikums, die von einem Experten treffend beschrieben wurden: „Der Zugang zu den ersten Heiligtümern der Menschheit kann nicht ohne Gefühle erfolgen, ohne das unmittelbare Bewusstsein von der Großartigkeit der paläolithischen Wandkunst, einer vollständigen und zugleich vollendeten Kunst, die auf Anhieb alle künstlerischen Verfahrensweisen und Möglichkeiten der Darstellung meistert, welche die nachfolgenden Jahrhunderte und Jahrtausende wiederzufinden sich bemühten; einer Kunst, die sich des unterirdischen Raums bemächtigt, die gesamte Höhle zum Sprechen bringt, eine bewundernswerte Synthese aus flächiger und räumlicher Darstellung, aus theatralischer Inszenierung, Poesie und Gesang leistet, wobei nur diese verklungen sind, außer vielleicht in den Riten der letzten Jäger, den Wächtern des weit zurückreichenden Gedächtnisses der Menschheit“ – Michel Lorblanchet.

Mit dem zeitgenössischen Kulturphänomen Graffiti betreten wir die jüngere Vergangenheit und die Gegenwart. Heutzutage verstehen wohl die meisten Menschen unter Graffiti in der Regel Sprayereien, die von Jugendlichen – illegal – irgendwo angebracht werden. Sachlich und objektiv formuliert sind Graffiti Zeichen und Bilder, Inschriften und Muster auf Wandflächen in Städten wie Mauern, Wänden oder anderen – fast immer – öffentlichen Flächen. An Plätzen und Orten, an denen Menschen zusammenkommen, finden sich denn auch besonders viele Graffiti.

Das Phänomen ist als eigenständige Kommunikationsform im öffentlichen Raum zu betrachten, weswegen für viele Graffiti-Forscher das Faktum, dass die Botschaft ungefragt und in der Regel anonym, von einzelnen Personen oder Gruppen auf öffentlichen oder jedenfalls fremden Oberflächen entstanden ist, ein wichtiges Definitionsmerkmal von Graffiti darstellt.

Graffiti, diese Tattoos auf Wänden, sind ein Ausdrucksmedium von Jugendlichen und jungen Erwachsenen und zwar vor allem männlichen Geschlechts. Statistische Untersuchungen zeigen, dass 95% der Writer, so eine Selbstbezeichnung der Graffiti-Künstler, zwischen 14 und 19 Jahre alt sind. Für manche Graffitiexperten handelt es sich da um ein Pubertätsproblem junger Männer. Es ist zweifellos auch der Reiz des Verbotenen, der diese Jugendlichen antreibt. Nicht das im Internet abgebildete Bild ist spannend und interessant. Sondern das illegal, heimlich und an besonders gefährlichen Plätzen gemalte Bild verdient den Respekt der Gleichgesinnten. Und erst der Druck seitens der Polizei macht für viele das Sprayen erst rich-

tig verlockend und interessant. Aber es ist vor allem das Bedürfnis der Gesellschaft künstlerisch eine Botschaft aufzudrängen, die diese Jugendlichen an Stellen arbeiten lässt, die geradezu lebensgefährlich sind.

Es sind häufig Botschaften und Themen, die Tabubereiche betreffen und die in den offiziellen Medien kaum bzw. unterproportional berücksichtigt werden, weil gerade diese Bevölkerungsgruppe kaum Zugang zu anderen Medien hat. Inhaltlich teilen sich die Graffiti vor allem in die größeren Bereiche Geschlechterbeziehungen und Politik, mit ihren ewigen Themen, Sexualität, der Forderung nach Freiheit und Selbstbestimmung, Tier- und Umweltschutz sowie Krieg und Frieden.

Die eigentliche, moderne Graffiti-Bewegung begann Ende der 1960er Jahre vor allem in den westlichen Industriestaaten. Junge Leute in den Ghettos der ärmeren Bevölkerung in Nordamerika begannen mittels gesprühter Statements und Parolen auf ihre tristen sozialen Verhältnisse aufmerksam zu machen. Es waren die Bronx in New York wo mit Spraydosen für die eigene Gang geworben wurde. Anfangs eher zaghaft wurden die gesprayten Zeichen an den Wänden immer größer, eindringlicher, exzentrischer und bunter. Aus den archaischen Zeichen an Felswänden wurden nunmehr politische Symbole einer Jugend, die vehement ihre Freiheit und eine Perspektive suchte und auch Gerechtigkeit einforderte, die so nicht vorhanden war.

Auch in Europa entstanden fast zeitgleich die so genannten Polit-Graffiti, die zunächst Ausdruck der Studentenunruhen und Friedensbekundungen, später auch der eines erwachenden Umweltbewusstseins waren, und fast immer öffentlich, an Hauswänden oder auf Straßen gesprüht wurden. So wurde z. B. in Deutschland die Berliner Mauer zu einem der beliebtesten Malgründe.

Ende der siebziger Jahre schwappte schließlich die Graffiti-Welle von Amerika nach Europa und in andere Teile der Welt über und zog eine Spur von Nord nach Süd, von Ost nach West, entlang von Autobahnen und Schienensträngen, von Mauern und Hauswänden. Möglicherweise eine erste Welle der Globalisierung, die weltweit fast jede Region erreichte und kaum eine verschonte.

Die „offizielle“ Kunst hat das Phänomen Graffiti relativ spät entdeckt. Erst seit den siebziger Jahren beginnen vermehrt auch Künstler und Künstlerinnen Graffiti auf Leinwände zu übertragen und in Ausstellungen zu präsentieren. Inzwischen gibt es so manche Writer, die aus ihrer Leidenschaft einen künstlerischen Beruf machten und ihre qualitätvollen und großflächigen Pieces auf Leinwänden in Ausstellungen und Galerien präsentieren. Mittlerweile beauftragen auch Unternehmen und öffentliche Institutionen immer öfter junge KünstlerInnen mit der Gestaltung von Firmenflächen und Fassaden. Andererseits verlor das Graffiti mit der zunehmen-

den Kommerzialisierung und der einhergehenden „Legalisierung“ auch immer mehr seine kreative Sprengkraft und politische Glaubwürdigkeit. Seit dem Jahr 2000 findet in Hamburg jährlich die Graffiti- Ausstellung URBAN DISCIPLINE statt, an der einige der besten und bekanntesten Spray-KünstlerInnen der Welt teilnehmen. Graffiti wird zu einer ernst zu nehmenden, weltweiten Kunstgattung.

Was kann ein Büchlein und eine kleine Ausstellung über ein Phänomen, das die unterschiedlichsten Weltbilder und Vorstellungswelten, die verschiedensten Denkweisen ausdrückt, schon leisten? Die Ausstellung und das sie begleitende Info-Buch können bei diesem Reichtum der Zeichen bestenfalls grundlegende Erkenntnisse an Hand von wenigen Beispielen vorstellen und vermitteln. Die Auswahl der Bilder, der vorgestellten Orte kann angesichts der ungeheuren Vielfalt und Komplexität der Thematik gar nicht anders als subjektiv sein. Andererseits kann keine Darstellung erschöpfend und objektiv sein und jeder Versuch – auch ein eingeschränkter, auf einer selektiven Auswahl beruhender – ist immer noch besser als gar keiner.

In diesem Buch, welches der Erst-Information dient, findet man daher auch keine tiefeschürfenden Debatten über stilistische, chronologische, typologische oder andere wissenschaftliche Probleme. Es handelt sich um eine Einführung, die keinerlei Kenntnisse voraussetzt und sich an diejenigen wendet, die sich zum ersten Mal mit eiszeitlicher Höhlenmalerei, mit der weltweiten Verbreitung von Felsbildern und mit dem zeitgenössischen Phänomen des Graffiti beschäftigen wollen. Das Verdienst der AutorInnen dieses Sammeltextes liegt darin, für die interessierten Laien in das jeweilige Thema einzuführen und dieses zusammenzufassen.

Univ. Prof. Dr. Gerhard Bosinski, einer der besten Kenner der eiszeitlichen Höhlenmalerei, bietet eine überaus lesbare und ausgewogene Aufbereitung des derzeitigen Wissensstandes. Franz Mandl von der Organisation ANISA (Verein für alpine Felsbild- und Siedlungsforschung) stellt kenntnisreich die vielfältige Welt der Felsritzbilder im alpinen Raum vor. Die Ethnologin Petra Pinkl nimmt die Leser mit auf eine spannende Reise zu vielen Felsbildfundstätten auf der ganzen Welt. Harald Ecker schließlich bietet den Laien mit dem nötigen Sinn fürs Relevante einen ausgezeichneten Überblick über das vielfältige Thema Graffiti.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es gute Argumente, unsere Geschichte in vorbiblische Zeiten zu verlängern und unsere Vorfahren als Zeitgenossen heute ausgestorbener Tiere zu sehen. Von entscheidender Bedeutung waren Ausgrabungen von Edouard Lartet und Henry Christy im Felschuttdach La Madeleine an der Vézère bei Les Eyzies (Dordogne), denn dort fand man 1864 ein Stoßzahnstück vom Mammut, auf dem das Bild eines Mammut gezeichnet ist. Einen besseren Beweis für die Gleichzeitigkeit von Mensch und Mammut konnte es nicht geben. Außerdem war durch diesen Fund und andere Bilder auf Steinplatten und Knochenstücken auch klar, dass diese Menschen gut zeichnen konnten.

Als Marcelino Sanz de Sautuola 1879 in der Höhle Altamira bei Santillana del Mar im nordspanischen Kantabrien Ausgrabungen durchführte und seine Tochter Maria, durch die Funde von Knochen und Steinen vielleicht eher gelangweilt, an der Höhlendecke farbige Bilder entdeckte (Papa, bueyes!), die ihr Vater auch diesen Urmenschen zuweisen wollte, ging das dann doch zu weit. Emile Cartailhac und seine Zeitgenossen wollten diese Bilder nicht einmal ansehen. Erst als 1895 in La Mouthe bei Les Eyzies ein Keller erweitert wurde und dabei bisher verschlossene Höhlengänge frei wurden, an deren Wänden Jugendliche aus Les Eyzies auch Bilder von Wisenten, Pferden und Mammuten entdeckten, schlug die Stimmung um. Emile Cartailhac schrieb einen Aufsatz zur Ehrenrettung des Marquis de Sautuola (Mea culpa d'un sceptique) und brachte der nun erwachsenen Dona Maria Blumen.

Seither ist die Höhlenkunst ein wichtiger Bestandteil der Überlieferung. Heute kennen wir mehr als 300 Bilderhöhlen, und jedes Jahr gibt es Neuentdeckungen. Die weitaus meisten dieser Höhlen liegen in Südfrankreich und Nordspanien. Es gibt aber auch ein kleines Zentrum im Ural sowie einzelne Bilderhöhlen in Italien, Tschechien und Rumänien. Für das Fehlen von Bilderhöhlen in Deutschland und Österreich gibt es keine vernünftige Erklärung, und es ist wohl nur eine Frage der Zeit, bis auch hier entsprechende Entdeckungen gemacht werden.

Die Höhlenbilder der Altsteinzeit sind eine europäische Erscheinung. In anderen Teilen der Welt gibt es in dieser frühen Zeit nichts Vergleichbares.

Die ältesten Höhlenbilder in der Grotte Chauvet (Ardèche) und dem Abri Blanchard (Dordogne) gehören in die Zeit um 35 000 v.Chr. Die letzten Bilder in der Höhle von Gouy (Seine Maritime) datieren um 12 000 v.Chr. Diese Höhlenkunst gab es also in einem Zeitraum von mehr als 20 000 Jahren. Es ist die Zeit des Jungpaläolithikums (Jüngere Altsteinzeit), in der die Menschen in Europa in einer wildreichen Steppenlandschaft lebten. Die immer gleichen Wanderwege großer Tier-

herden Ren, Pferd) und eine effektive Bewaffnung (Speerschleuder) erlaubten eine erfolgreiche Organisation der Jagd und führten zur Herausbildung grandioser Jägerkulturen, zu deren Zeugnissen auch die Bilderhöhlen gehören.

### **Die Darstellungs-Techniken**

Ein Teil der Bilder an den Höhlenwänden wurde mit Steinwerkzeugen eingeritzt. Auf der harten Oberfläche der Kalksteinwände wurde mit spitzen Geräten aus glasartigem Gestein (z. B. Feuerstein) gezeichnet. Die dabei entstandenen feinen Linien sind heute oft nur schwer sichtbar. Um die Darstellungen zu erkennen, braucht man eine gute, schräg einfallende Beleuchtung. Seinerzeit waren die gravierten Linien meist heller als der Felsuntergrund und deshalb besser zu sehen. Solche eingeritzten Bilder bedecken oft größere Flächen und sind häufig dicht nebeneinander und auch übereinander gezeichnet. So ist es auch auf gravierten Steinplatten und Knochenstücken der Plakettenkunst an den Siedlungsplätzen. Diese mühsam zu entziffernden gravierten Bildfelder sind nicht immer gut veröffentlicht worden. Die mit Abstand beste Arbeit ist die Entzifferung der zahllosen Gravierungen zu Füßen des Dieu cornu im Sanctuaire der Höhle Les Trois Frères (Ariège) durch Henri Breuil.

Dagegen sind z. B. die vielen Hundert gravierten Tierdarstellungen in der Apsis der weltbekannten Bilderhöhle von Lascaux (Dordogne) zwar von André Glory weitgehend entziffert und gezeichnet worden, doch bis heute gibt es keine angemessene Publikation.

Auf Höhlenwänden mit weicher Oberfläche, vor allem in der Verwitterungsschicht der Mondmilch (lait du mont) wurde mit den Fingern oder mit Stöcken gezeichnet. Die so entstandenen Linien sind viel breiter und besser sichtbar als die feinen Gravierungen. Solche Bilder auf der weichen Felsoberfläche können leicht zerstört werden. Deshalb kennen wir sie in erster Linie aus früh verschlossenen und erst jetzt wiederentdeckten Höhlen wie der Grotte Chauvet (Ardèche). In Rouffignac (Dordogne) haben sie sich vor allem an der Höhlendecke erhalten.

In unberührten Höhlen oder Höhlenteilen gibt es auch Bilder auf dem Lehm des Höhlenbodens, die auch mit einem Stock oder manchmal mit den Fingern gezeichnet wurden.

Beispiele hierfür sind die Ariège-Höhlen Niaux, Bedeilhac, Fontanet, Montespan und Tuc d'Audoubert.

Der breiteren Öffentlichkeit besser bekannt sind die farbigen Höhlenbilder.

Bei der schwarzen Farbe handelt es sich manchmal um Holzkohle. In einem Gang der Grotte Chauvet wurde die Holzkohle für die Bilder an Ort und Stelle hergestellt. Große Holzkohlestücke und verrußte Wände belegen diesen Vorgang, der

auch zu schrecklicher Rauchentwicklung in der Höhle geführt haben muss und wahrscheinlich schon ein Teil der damals hier durchgeführten Riten war.

Mit Holzkohle gemalte Bilder können heute mit der C-14-Methode datiert werden. Diese Datierungen, für die winzige Proben ausreichen, haben die Chronologie der Höhlenkunst in den letzten Jahren sehr beeinflusst und verändert.

Andere schwarze Bilder wurden mit Manganoxid gezeichnet, das in Knollen an Lagerstätten außerhalb der Höhlen gesammelt wurde.

Die Rot-, Braun- und Gelbtöne der Bilder stammen von Eisenoxiden, die ebenfalls in der Landschaft gefunden wurden. Besonders wichtig ist dabei Hämatit ( $Fe_2O_3$ ). Diese Eisenoxide konnten durch Brennen in ihrem Farbwert verändert werden. Die Bilder in einzelnen Höhlen sind durch bestimmte Farbrezepte gekennzeichnet, deren Analyse und Ordnung für die Zukunft wichtige Ergebnisse verspricht.

Mit Farbstiften wurden Linien auf die Felswand gezeichnet. Mit solchen Linien wurden die Bilder skizziert. Manchmal, so in der Galerie Zaldei von Ekain (spanisches Baskenland), gibt es Vorzeichnungen, die dann nicht ausgeführt wurden. Ein schönes Beispiel für dieses Verfahren ist das Nashorn im Schacht von Lascaux, bei dem Bauch und Vorderbeine nur mit Linien angerissen sind während die übrigen Körperteile fertiggestellt wurden.

Für die Bilder wurden die Farbstücke in Reibschalen zu Pulver zerrieben. Dieses Farbpulver wurde mit Wasser angerührt, die Farbe dann mit Pinseln aufgetragen



**Abb. 1** Ein in den Lehm graviertes Wisent auf dem Höhlenboden aus der Höhle Niaux, Pyrenäen, Frankreich. Altsteinzeitlich. © J. Vertut



oder mit Blasrohren oder dem Mund aufgesprüht. Manchmal wurden auch Gegenstände, Hand oder Handballen in die Farbe getunkt und an der Wand abgedrückt. Michel Lorblanchet hat die Mammute, Pferde und Wisente in der Chapelle des Mammouths von Pech Merle (Lot) analysiert und nachgezeichnet und dabei festgestellt, dass diese schwarzen Umrisszeichnungen von einem Künstler in etwa einer Stunde gezeichnet wurden.

Bei dem Remake der gepunkteten Pferde von Pech Merle hat Lorblanchet vor allem das aus Australien bekannte Versprühen der Farbe mit dem Mund angewandt und dabei die Hände als Schablone und zur Begrenzung von Linien benutzt. So war es möglich, dieses berühmte Bildfeld in 32 Stunden nachzuahmen. Michel Lorblanchet und sicher auch der damalige Künstler brauchten dabei einen Helfer, der z. B. die Lampe halten musste.

Meist sind die Bilder einfarbige Umrisszeichnungen. So wurden z. B. die Mammute etc. von Rouffignac (Dordogne) und die Wisente etc. von Niaux (Ariège) schwarz, die Hirschkühe etc. von Covalanas (Kantabrien) rot gezeichnet (Abbildung 1). Manchmal gibt es auch Bilder mit teilweiser oder vollständiger Ausmalung der gesamten Innenfläche, die in einigen Fällen (Lascaux, Altamira) auch polychrom sein können. Diese prächtigen Bilder wurden in komplexen Verfahren, die in den ein-



**Abb. 2** Darstellung von Wisenten aus der Höhle Altamira, Spanien. Eine der eindrucksvollsten Darstellungen der prähistorischen Felskunst. Der Künstler oder die Künstlerin passte die Tiere an die Decke an, ohne dabei auf eine naturgetreue Wiedergabe der Proportionen zu verzichten. © Pedro A. Saura Ramos

zelenen Höhlen unterschiedlich waren, angefertigt (Abbildung 2). So konnte Gilles Tosello zeigen, dass die Grau- bis Schwarztöne im Bildfeld der Pferde der Grotte Chauvet durch das Einreiben der Holzkohlefarbe in die weiche Oberfläche der Wand erzielt wurden. Helle Grautöne entstanden durch eine stärkere Vermischung der Farbe mit der weißen Mondmilch, tief schwarze Farbe dagegen durch einen oberflächigen Auftrag (Abbildung 3).

Beeindruckende Zeugnisse der altsteinzeitlichen Kunst sind die in die Felswand skulptierten Halbreiefs. Die bekanntesten Beispiele sind Cap Blanc (Dordogne) mit teilweise lebensgroßen Pferden und Angles-sur-l'Anglin (Vienne) mit Steinböcken, Wisenten und Frauenfiguren. Auch die Felsblöcke mit den Frauenskulpturen von Laussel (Dordogne) waren ursprünglich wohl solche Halbreiefs an der Felswand. Auch wenn der Kalkfels, in den diese Figuren eingearbeitet wurden, nicht sehr hart ist, war der Arbeitsaufwand doch beträchtlich.

Unter günstigen Umständen haben sich in den Höhlen auch Plastiken aus Lehm erhalten. Die Wisente von Tuc d'Audoubert, der Bär und die Reste anderer Tiere von Montespan (Ariège) konnten in abgeschlossenen, unzugänglichen Höhlenpartien mit gleichbleibender Temperatur und Feuchtigkeit die Zeit überdauern. Vermutlich gab es damals viel mehr solcher Lehmplastiken.



**Abb. 3** Die beiden Bären aus der Höhle Ekain, spanisches Baskenland. Altsteinzeitlich. © Pedro Diaz de González

Oft sind die Darstellungen durch eine Kombination der beschriebenen Techniken entstanden. Viele farbige Bilder sind auch graviert. Bei den phantastischen polychromen Wisente an der Höhlendecke von Altamira erkannte schon Henri Breuil eine Kombination von Malerei, geschabten Flächen und gravierten Linien. Die Halbreiefs von Laussel, Cap Blanc und Angles-sur-l'Anglin waren bemalt. Von Angles kennen wir einen Männerkopf mit schwarzen Haaren, schwarzem Bart und roten Backen. Man kann sich gut vorstellen, dass die Halbreiefs durch die Bemalung stärker hervortraten und natürlich ganz anders wirkten.

Oft ist zu beobachten, dass die Darstellungen das Relief der Höhlenwände mit einbeziehen und manchmal erst durch dieses Relief entstanden. In Ekain gibt es eine Pferdedarstellung, die vor allem aus Rissen in der Felswand besteht, die wo nötig durch gemalte Linien miteinander verbunden wurden. In der Nische der Bären der Grotte Chauvet ist es so bei einem Steinbock. Felsblöcke und Wandvorsprünge wurden durch geringe Zutaten zu Gesichtern oder Köpfen. In Ekain gibt es einen Block in Form eines Pferdekopfes ohne alle Bearbeitungsspuren, der jedoch sicher als Pferdekopf erkannt und in die Darstellungen einbezogen wurde.

Solche Beispiele, die sich fast beliebig vermehren lassen, könnten zu der Vermutung führen, dass die Bilder in den Höhlen erst durch das Relief der Wände inspiriert wurden und entstanden. Die Darstellungen und ihre Anordnung wären dann nicht beabsichtigt und durchdacht, sondern vorgegeben. Ich bin jedoch davon überzeugt, dass die Figuren und deren Abfolge so und nicht anders gemeint und beabsichtigt waren. Möglicherweise war es nötig, länger nach einer für das Vorhaben geeigneten Höhle zu suchen. Doch dann wurden die Wände und deren Relief so einbezogen, wie sie zu dem Vorhaben passten. Ich weiß aus eigener Erfahrung, dass es durchaus möglich ist, in das Relief ein und derselben Höhlenwand entweder ein Pferd oder einen Wisent und auch ein Mammut hineinzusehen.

Für die Anfertigung der Höhlenbilder und natürlich auch für deren Betrachtung brauchte man eine Beleuchtung. Hierzu dienten kleine Feuerstellen, die z. B. in der Grotte Chauvet an verschiedenen Stellen unterhalb der Darstellungen entdeckt wurden. In vielen Höhlen wurden Lampen gefunden. Manchmal sind es einfache Kalksteinscherben mit einer leichten Höhlung, in die Talg und ein Docht getan wurde. Besonders in Lascaux lagen viele solcher Lampen und manchmal zu mehreren am Fuß der Wände. Manchmal sind die Lampen auch besser ausgearbeitet und verziert. Die Lampenschale ist jedoch immer flach; das Talg schmolz erst durch die Flamme des Dochtes.

Im Schacht von Lascaux lag vor der berühmten Schachtszene eine sehr gut gearbeitete Lampe mit einem langen, mit symbolischen Zeichen verziertem Griff falsch

herum – mit der Lampenschale nach unten – so dass hier die Holzkohle des Dochtes aus Wacholder erhalten blieb.

Experimente zeigten, dass solche Lampen gut und etwa mit der Helligkeit von Kerzen brennen. Das Betrachten der Bilder mit einem solchen flackernden Licht ist viel eindrucksvoller als mit unseren akkugespeisten Stirnlampen.

Es wäre wichtig zu wissen, wer die damaligen Künstler waren. Abgesehen von einigen einfachen Zeichnungen ist es heute und sicher auch damals ganz ausgeschlossen, dass jeder diese Bilder malen konnte. Es muss ein bestimmter Personenkreis mit entsprechender Begabung und viel Übung gewesen sein. Die detaillierte Analyse bestimmter Bildfelder, so des Bildfelds der Pferde und des Bildfelds der Löwen in der Grotte Chauvet, lässt manchmal die Handschrift eines Künstlers und vielleicht seiner Helfer erkennen. Doch wer waren diese Menschen und welche Position hatten sie in der damaligen Gesellschaft? Manchmal wird vermutet, dass es Schamanen waren, zu deren Aufgaben nicht nur die Anfertigung der Darstellungen sondern auch die Riten in diesen Bilderhöhlen gehörten. In einer sehr allgemeinen und stark vereinfachten Definition eines Schamanen mag das so zutreffen.



**Abb. 4** Bildfeld der Löwen aus der Höhle Chauvet.

Vergleichbar mit dem Bildfeld der Pferde. Auch hier gruppieren sich verschiedene Tiere um eine Felsnische in der Mitte der Wand. Von den 36 Löwendarstellungen (17 % der Tierbilder) sind 28 schwarz, sieben rot und einer graviert. Alle Löwen sind ohne Fangzähne und Mähne abgebildet. © Jean-Marie Chauvet & Éliette Brunel Deschamps & Christian Hillaire

## Die Themen

An den Wänden der Höhlen sind Tiere dargestellt. Dies sind die häufigsten und bekanntesten Themen. Mit Abstand am häufigsten sind dabei die Pferde und die Wildrinder (Wisent und Ur). Weniger zahlreich sind Mammut, Wollnashorn und Ren oder, in Spanien, Hirsch. Es gibt aber Höhlen, in denen gerade diese Tiere häufig sind oder dominieren: das Mammut in Rouffignac (Dordogne) und den Uralhöhlen, das Wollnashorn in der Grotte Chauvet, das Rentier in Les Combarelles (Dordogne), der Hirsch in Covalanas und anderen kantabrischen Höhlen.

Andere Tiere – Steinbock, Riesenhirsch, Saiga-Antilope – kommen nur gelegentlich und meist nur in bestimmten Regionen und Zeiten vor.

Die Raubtiere sind meist selten. Eine wichtige Ausnahme ist aber die Grotte Chauvet mit mehr als 70 und meist phantastischen Löwendarstellungen. Bär, Wolf und Fuchs sind dagegen überall selten (Abbildung 4).

Zu den Ausnahmen gehören die Bilder von Fischen und Vögeln.

Die in den Höhlen wiedergegebenen Tiere sind kein Querschnitt durch die damalige Tierwelt. Dies ist oft herausgestellt worden; so gibt es etwa in Lascaux unter den wenigen bekannten Siedlungsabfällen nur Rentierknochen während an den Höhlenwänden Pferde, Auerochsen und Hirsche, nur ein- bis zweimal ein Ren dargestellt sind. Und es wäre unsinnig, in der Umgebung der Grotte Chauvet eine solche Menge Löwen und Nashörner zu vermuten wie in der Höhle dargestellt.

Man darf aber wohl sagen, dass die dargestellten Tiere bekannt waren, also damals dort vorkamen. Ihre Auswahl und Anzahl folgt aber anderen Gesichtspunkten und spiegelt die Rolle und Bedeutung wider, die dieses oder jenes Tier in der an den Höhlenwänden erzählten Geschichte hatte.

Die Tiere sind naturnah wiedergegeben und fast ausnahmslos eindeutig als Pferd, Wisent, Mammut etc zu erkennen. Doch nur selten handelt es sich wirklich um ein naturgetreues, quasi fotografisches Porträt der Tiere. Oft sind die charakteristischen Merkmale betont und andere Attribute schematisch dargestellt oder auch weggelassen. So ist das Mammut oft nur mit seiner typischen Silhouette, gebildet durch die Rüssel-Kopf-Rückenlinie und die Stoßzähne, gezeichnet worden.

Es gibt stilistische Unterschiede in Raum und Zeit, die, abgesichert durch die Bilder der Plakettenkunst aus den Siedlungsschichten, eine chronologische Gliederung der Höhlenbilder erlauben. So haben – als ein Beispiel – die Pferdedarstellungen in der Zeit 20 000 – 15 000 v.Chr. kleine Köpfe, einen großen Körper und dünne, meist auch kurze Beine, die in Lascaux in klumpenförmigen Hufen enden. In der Folgezeit (etwa 15 000 – 14 000 v.Chr.) sind sie richtig proportioniert und repräsentieren den schönen Stil. Und in der Endphase der eiszeitlichen Kunst sind die Pferde mit vielen anatomischen Details und oft in Bewegung wiedergegeben. Eigentlich hat jede Bilderhöhle ihre stilistischen Besonderheiten; dies sollte nicht

überraschen, denn wenn wir die 20 000 Jahre der altsteinzeitlichen Kunst durch die bisher bekannte Zahl der Bilderhöhlen teilen und außerdem das große Gebiet berücksichtigen, dann ist es rein statistisch sehr unwahrscheinlich, dass auch nur zwei Höhlen in genau der gleichen Zeit oder gar von ein und derselben Menschengruppe verziert wurden.

Menschen und menschenartige Wesen sind viel seltener als die Tiere dargestellt worden. Anders als bei den Tieren sind es auch niemals Bilder der damals lebenden Menschen sondern in dieser oder jener Weise verfremdete Wiedergaben. Ohne jeden Zweifel wurden die Menschen anders dargestellt und spielten eine andere Rolle als die Tiere.

Dabei sind die Bilder von Frauen ungleich häufiger als die vereinzelt Männer. In Laussel (Dordogne), La Magdelaine (Tarn) und Angles-sur-l'Anglin (Vienne) gibt es aus dem Fels gearbeitete Frauenfiguren mit betonten sexuellen Attributen. Am Ende des Höhlengangs von Gabillou (Dordogne) ist gegenüber von einem Stiermenschen eine liegende, vielleicht schwangere Frau dargestellt. Eine besondere und separat zu wertende Gruppe sind die schematischen Frauenfiguren ohne Kopf und ohne Füße vom Typ Gönnersdorf, die in der Endphase der eiszeitlichen Kunst in einigen engen Höhlengängen wiedergegeben sind.

Häufiger wurden die Frauen auf sexuelle Symbole reduziert. Schamdreiecke, oft mit Vulvenspalte, kommen in vielen Bilderhöhlen unterschiedlicher Zeitstellung vor. Seltener sind Vulven oder Brüste.

Die wenigen Männerbilder der Höhlenkunst könnte man einzeln beschreiben. Am bekanntesten ist die männliche Figur mit vogelartigem Kopf in der Schachtszene von Lascaux. Auch die Männer sind mehrfach durch ihre sexuellen Symbole – Phallusdarstellungen, oft unter Ausnutzung entsprechender Vorsprünge an den Höhlenwänden – vertreten.

Geschlechtsneutral sind die in der älteren Phase der Höhlenkunst häufigen Handdarstellungen. Meist sind es negative Hände, für deren Darstellung die Hände auf die Felswand gelegt und mit Farbe übersprüht wurden. Nach Form und Größe sind es die Hände von Männern, Frauen und Kindern.

Manchmal – in Gargas (Hautes-Pyrénées) und Pech Merle (Lot) – wurde auch nur der umgeknickte Daumen mit Farbe übersprüht. Diese hakenförmige Daumenegative sollen angeblich von Frauenhänden stammen, da nur Frauen den Daumen so biegen könnten.

Positive Hände, bei denen die eingefärbte Handfläche auf dem Fels abgedrückt wurde, sind viel seltener. In der Grotte Chauvet gibt es darüber hinaus auch Abdrücke von Handballen, die auf den ersten Blick wie große Punkte aussehen.

Vor allem in Gargas (Hautes- Pyrénées) und der Grotte Cosquer (Bouches-du-Rhone) finden wir Handnegative mit unvollständigen oder fehlenden Fingern. Früher hat man in diesen verstümmelten Händen die Folgen von Krankheit oder Bestrafung sehen wollen. Heute meinen wir, dass die fehlenden Fingerglieder nur abgewinkelt oder umgeknickt wurden; entsprechende Experimente zeigten, dass dies technisch ohne weiteres möglich ist. Die verstümmelten Hände überliefern also vermutlich Gesten, die damals verstanden wurden (Abbildung 5).

Eine besondere Darstellungsgruppe, die nur bedingt zu den Menschen gerechnet werden kann, sind die so genannten Phantome. So werden Gesichter mit großen Augen oder Kopfprofilen mit meist vorspringender Mund-Nasen-Region genannt. Wenn solche Phantome einen Körper haben, dann ist dieser eindeutig männlich. Dies ist der Grund, diese Gruppe hier aufzuzählen.

Auch die Tier-Mensch-Wesen bilden eine eigene Gruppe. Stiermenschen mit einem Rinderkopf und menschlicher Körperhaltung sind in der Grotte Chauvet und am Ende des Höhlenganges von Gabillou (Dordogne) an zentralen Stellen im Ablauf der Darstellungen angeordnet und symbolisieren mächtige Wesen. Noch deutlicher ist dies bei dem Dieu cornu von Les Trois Frères (Ariège) und dem

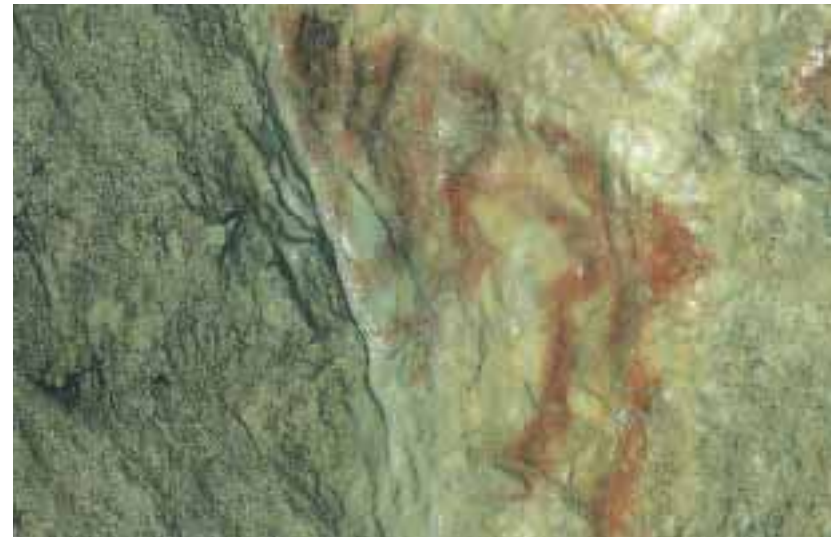


**Abb. 5** Handnegative mit unvollständigen Fingern aus der Grotte Cosquer bei Marseille, Frankreich. Diese Bilder wurden von Tauchern der Nationalmarine bei der ersten Untersuchungsfahrt fotografiert. Unterwasseraufnahme. © Französische Nationalmarine

Zauberer in der Kapovahöhle (Ural). In beiden Fällen sind es in gebeugter Haltung wiedergegebene Wesen mit tierischen und menschlichen Attributen, die nach ihrer Anordnung in der Höhle die Bilder zu ihren Füßen beherrschen (Abbildung 6).

Von den Tier-Menschen ist es nur noch ein kleiner Schritt zu den phantastischen Wesen der Höhlenkunst. Es sind Tiere, die es so niemals gegeben hat und die nur in den Vorstellungen der Menschen existierten. In Gabillou sind in einer Erweiterung des Höhlenganges (einem Saal) mehrere solcher Wesen – ein Hase mit Vogelkörper, ein schweineartiger Bär mit Flossen, ein pferdeartiges Wesen mit Vogelkopf, ein Kuhkopf mit Antilopenhörnern, ein Fuchskopf mit Rinderhörnern – konzentriert. Am bekanntesten ist jedoch das große Einhorn, das die Darstellungen von Lascaux einleitet und dessen Vorbilder man nicht in der Natur suchen sollte.

Eine letzte wichtige Gruppe der Darstellungen sind die symbolischen Zeichen. Zwar sind auch andere Zeichnungen, so die Schamdreiecke als Abkürzung der Frauen, Symbole, und es ist recht wahrscheinlich, dass überhaupt die meisten Darstellungen der eiszeitlichen Höhlenkunst, sicher die Phantome, die Tiermenschen und die phantastischen Wesen, doch wohl auch die Tiere für gedankliche Zusammenhänge stehen und Symbole waren.



**Abb. 6** Das menschenähnliche Wesen aus der Bilderhöhle Kapova im südlichen Ural. Altsteinzeitlich. © Paul Bahn

In dieser Gruppe sollen aber die Zeichen zusammengefasst werden, die nicht, oder doch von uns nicht von konkreten Dingen, Tieren oder Menschen, abgeleitet werden können.

Die einfachsten, fast überall vorkommenden Zeichen sind Punkte und Striche. Rote, seltener schwarze Punkte, die meist mit dem Blasrohr oder dem Mund gesprüht wurden, bedecken manchmal größere Flächen, auf denen sie unterschiedlich, oft aber strukturiert – in einfachen, doppelten oder mehrfachen Linienbündeln, als Punktwolken etc – angeordnet sind. Nur selten – Chauvet, Marsoulas (Ariège) – formen sie dabei eine Tierdarstellung (Abbildung 7). Im Bildfeld der Pferde von Pech Merle (Lot) sind die Punkte jedoch auf die Bilder der Pferde bezogen und diesen zugeordnet. Hier ist auch ein Bezug zu den Hand- und Daumenegativen vorhanden.

Die Striche können doppelt und dreifach sein. Winklig angeordnete Striche werden zu Widerhaken und leiten über zu pfeilförmigen Zeichen, die in der Vergangenheit als Wiedergabe von Waffenspitzen im Rahmen der Jagdmagie besonders diskutiert wurden.



**Abb. 7** Das große Bildfeld der roten Punkte aus der Höhle Chauvet. Erstreckt sich über mehrere Meter an der linken Felswand. Bemerkenswert ist, dass rote Zeichen im Eingangsbereich der Höhle wesentlich zahlreicher und vielfältiger sind als in hinteren Bereichen. © Jean-Marie Chauvet & Éliette Brunel Deschamps & Christian Hillaire

Komplexere Zeichen haben eine in Raum und Zeit definierte Verbreitung, sind für die Ordnung der Darstellungen und auch für weitergehende Fragen besonders interessant.

Hierzu gehören die claviformen (beilförmigen) Zeichen, die im oberen Teil eine Verdickung haben; im zweiten Teil des Mittleren Magdalénien, etwa 15-14 000 v.Chr., finden wir sie in einem breiten Streifen nördlich der Pyrenäen und des kantabrischen Gebirges zwischen der Ariège und Asturien. Die aviformen (vogelförmigen) Zeichen gibt es dagegen um 20 000 v.Chr. zwischen der Charente (Le Placard) und dem Lot (Pech Merle, Cougnac). Die tectiformen (hausförmigen) Zeichen kommen dagegen um 15 000 v.Chr. im Gebiet von Les Eyzies in der Dordogne (Font de Gaume, Bernifal, Rouffignac) und die wappenförmigen Zeichen etwas früher in Lascaux und Gabillou vor. Trapezförmige Zeichen mit seitlichen Fortsätzen am oberen Ende (Trapeze mit Ohren) finden wir in der Kapovahöhle im Ural, und die komplizierten Leitermuster sind ein Charakteristikum einiger kantabrischer Höhlen (Altamira, Castillo).

Die deutliche Gruppierung dieser Zeichen in Raum und Zeit ließ André Leroi-Gourhan und Michel Lorblanchet überlegen, ob es sich bei diesen Formen vielleicht um Stammeszeichen handele. Vielleicht kann man noch etwas weitergehen. Es scheint sicher, dass die Höhlenbilder auch damals von Eingeweihten erklärt werden mussten. Dann ist es auch wahrscheinlich, dass die genannten komplexeren Zeichen jeweils einen bestimmten Begriff beinhalteten, der mit ein und demselben Wort ausgedrückt wurde. Dies lässt vermuten, dass die durch solche Zeichen gekennzeichneten Gruppen auch die gleiche Sprache hatten, also Sprachgruppen waren.

Die beschriebenen Themen der eiszeitlichen Höhlenkunst, die Tiere, Menschen und Symbole, sind in den Bildfeldern an den Höhlenwänden gemeinsam dargestellt und bilden eine Einheit. Oft sind die Zeichen den Tierbildern zugeordnet, worauf besonders André Leroi-Gourhan hingewiesen hat. Die Menschen, die Phantome und die phantastischen Wesen sind in den Ablauf der Darstellungen integriert. Wenn man so will sind die Tiere die vermeintlich verständlichste, die natürliche Dimension. Die verfremdeten Menschen und menschenartigen Wesen könnte man als menschliche Dimension auffassen. Die symbolischen Zeichen stünden dann für eine dritte, gedankliche Dimension. Wichtig ist aber, dass alle diese Komponenten zusammengehören und eine unauflösbare Einheit bilden.

### **Die Interpretationen**

Die eiszeitliche Höhlenkunst ist eine faszinierende Erscheinung und seit den ersten Entdeckungen in vielfältiger und unterschiedlichster Weise interpretiert worden. Hier sollen nur drei verbreitete Erklärungsversuche referiert werden.

## Magie

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war eine magische Interpretation der Höhlenbilder weit verbreitet. Eine Leitfigur dieser Interpretation war der geniale Henri Breuil.

Die Tiere an den Wänden wurden gezeichnet und manchmal mit einer Waffenspitze verwundet, um sie in die Macht des Jägers zu bringen und den Jagderfolg zu sichern. Darstellungen trächtiger Tiere (die es tatsächlich praktisch nicht gibt) sollten die Vermehrung des Wildbrets garantieren.

In dieser Auffassung waren die Zeichen keine Symbole, sondern die Wiedergabe konkreter Dinge: Häuser (die Tectiformes), Tierfallen (leiterförmige Zeichen), Speere (pfeilförmige Zeichen) u.a.

Im Rahmen dieser magischen Interpretation waren die an den Höhlenwänden gezeichneten Tiere etc. Einzeldarstellungen, jeweils aus einem konkreten Anlass entstanden, die sich erst im Lauf der Zeit zu Bildfeldern summieren.

## Mythologie

Schon zur Zeit Henri Breuils hat Max Raphael versucht, die Zusammengehörigkeit der Bildkompositionen und deren erzählenden Charakter herauszustellen. Im Zentrum der Überlegungen stand dabei die Höhlendecke von Altamira.

Raphael war kein Praktiker und hat kein einziges Höhlenbild selbst entziffert und veröffentlicht; seine Ideen zu Altamira stützten sich auf die Zeichnungen Breuils (dies ist übrigens bis heute so geblieben, auch wenn viele Spezialisten sagen, dass es in Breuils Entzifferung Fehler gäbe und eine Neuaufnahme nötig wäre). Auch deshalb hatte er damals keine Chance und wurde oft auch nicht ernst genommen. Seit den 1960er Jahren hatten diese Ideen durch die Arbeiten von Annette Laming und vor allem André Leroi-Gourhan eine große Renaissance. Leroi-Gourhan strukturierte die Bilder in den Höhlen. Auf der Grundlage von Statistiken definierte er zentrale Kompositionen, meist aus Pferd und Rind, Tiere am Anfang und Tiere am Ende. Die Zeichen teilte er – mit teilweise gewagten Ableitungen – in eine männliche und eine weibliche Gruppe. Durch Zuordnung der männlichen und weiblichen Zeichen zu bestimmten Tieren standen auch die Tiere für das männliche oder das weibliche Prinzip. So entstand ein System, das die in den Höhlen dargestellte Überlieferung letztendlich auf einen Dualismus männlich/weiblich zurückführt. André Leroi-Gourhan unterstützte seine Interpretation mit dem Hinweis, dass ein derartiger Dualismus auch die Triebfeder aller anderen (großen) Religionen sei; entsprechend sieht er in der eiszeitlichen Höhlenkunst religiöse Darstellungen.

Wichtig ist, dass in dieser Auffassung die Bilder an den Höhlenwänden zusammengehören, keineswegs unabhängig voneinander entstanden sind, wie es die magische Interpretation annahm. In der Tat spricht alles dafür, dass die Bildfelder der Grotte Chauvet, der Saal der Stiere und das Axiale Divertikel von Lascaux, der

Schwarze Salon von Niaux oder die Darstellungen im Sanctuaire von Les Trois Frères eine Einheit bilden und eine Geschichte erzählen. Henri Breuil muss das gespürt haben – auch wenn er in Lascaux die Bilder noch nach den Farben geordnet und ganz offensichtlich zusammenhängende Bilder verschiedenen Zeiten zugewiesen hat. Es wird berichtet, dass er nach der Entdeckung von Rouffignac (Dordogne) und der Betrachtung der offensichtlich von einer Hand gezeichneten Mammut- und Nashornfriese resignierend darauf hinwies, er sei zu alt – Breuil war zu dieser Zeit schon 80 – um seine Auffassungen noch einmal zu überdenken.

## Trance

Schon A. von Scheltema meinte, dass die Bilder in den Höhlen aus einem inneren Zwang entstanden. Die Menschen trügen diese Bilder in sich und kopierten sie auf die Wände.

Von Scheltema verglich dies mit der Eidethik, einer psychologischen Veranlagung und einem Krankheitsbild.

Auf einer anderen Grundlage kommt David Lewis-Williams neuerdings zu ähnlichen Schlussfolgerungen. Aufgrund von Informationen zu südafrikanischen Felsbildern sieht er auch in den eiszeitlichen Höhlenbildern das Ergebnis eines eigenwillig interpretierten Schamanismus. In den unterschiedlichen Stadien der Trance seien dem Schamanen oder der Schamanin unterschiedliche Bilder erschienen, die auf den Höhlenwänden festgehalten wurden. Mitunter seien die Bilder auch aus dem Inneren des Fels gekommen und haben sich auf der Wand gleichsam durchgepaust.

Nicht die Magie mit dem Wunsch, etwas zu beeinflussen, nicht die Mythologie mit der Darstellung der Überlieferungen, sondern die Trance der Schamanen wäre demnach die Erklärung für die eiszeitliche Höhlenkunst.

Ein wichtiger Kritikpunkt an den referierten Interpretationen ist sicher ihr Alleinvertretungs-Anspruch. Magie, Mythologie oder Trance wollen jeweils alles erklären. Missionarisch beschränken sie sich dabei nicht auf die Höhlenkunst, sondern integrieren und interpretieren auch die gravierten Plaketten und verzierten Gegenstände der Kleinkunst. Und selbstverständlich sind alle anderen Gedanken und Erklärungen schlicht falsch.

Solche Verallgemeinerung macht diese Interpretationen unglaubwürdig, auch wenn sie im Einzelfall zutreffen mögen. Der Zeitraum von 20 000 Jahren und das große Teile Europas umfassende Gebiet machen es sehr wahrscheinlich, dass es unterschiedliche Inhalte der eiszeitlichen Höhlenkunst und unterschiedliche Gründe für die Anfertigung der Bilder gab.

Die gravierten Steinplatten und verzierten Gegenstände aus den Siedlungsschichten bleiben dabei am besten unberücksichtigt.

Festzuhalten ist, dass die Bilder in Höhlen angebracht wurden. Dies muss für ihre

Bedeutung wichtig gewesen sein. Die Form und Tiefe der Höhlen ist sehr unterschiedlich und es ist mehr als ein Eindruck, dass die jeweilige Höhle und die in ihr vorhandenen Darstellungen miteinander in Beziehung stehen. Der Höhlenraum selbst war Teil der Aussage, oder, wie André Leroi-Gourhan es ausdrückte, *La caverne participante*.

Die meisten Höhlen sind geräumig, ohne größere Schwierigkeit zu passieren und bieten Platz für Gruppen, die die Bilder betrachten. Beispiele hierfür sind die Grotte Chauvet, Pech Merle, Lascaux oder Altamira, und es ist kein Zufall, dass dies auch heute die bekanntesten Schauhöhlen – natürlich ohne die der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Grotte Chauvet – sind.

Die in diesen Schauhöhlen wiedergegebenen Geschichten sind aber sehr unterschiedlich, die beteiligten Tiere etc. verschieden. Wenn man dies sehr vereinfacht in einer zeitlichen Abfolge ausdrückt, dann sind am Anfang Löwe, Nashorn und Mammut wichtig (Grotte Chauvet, aber auch unsere süddeutschen Elfenbeinstatuetten aus Höhlen des Lone- und Aichtals bei Ulm).

Es folgt ein Abschnitt, für den z. B. Handdarstellungen charakteristisch sind (Gargas, ältere Phase der Grotte Cosquer). Etwa um 20 000 v. Chr. werden in den spanischen Höhlenheiligtümern dann die Hirschkühe wichtig (Covalanas, La Pasiega). Es folgt ein bedeutender Abschnitt, in dem der Wisent eine wichtige Rolle spielt (Altamira, Niaux, Tuc d'Audoubert und Les Trois Frères, Font de Gaume). Im Ural dominieren in dieser Zeit die Bilder vom Mammut (Kapovahöhle) (Abbildung 8).



**Abb. 8** Der Fries der zehn Mammuts aus der Höhle Rouffignac (Länge: 9 Meter).

© Jean Plassard

Es könnte sein, dass in diesen Schauhöhlen die Überlieferungen der Menschengruppen dargestellt sind und den Jugendlichen bei der Aufnahme in die Gruppe der Erwachsenen erklärt wurden. Die in einigen Bilderhöhlen gefundenen Fußspuren jugendlicher oder Kinder unterstützen diese Auffassung. Die mitgeteilten Überlieferungen haben sich jedoch im Laufe der Zeit geändert.

Außer solchen Schauhöhlen gibt es Zeichnungen, oft schwer sichtbare Gravierungen, in engen und manchmal schwierigen Höhlenpartien, die nur von Einzelnen besucht werden können. Erklärungen für eine Gruppe sind hier ganz unmöglich. In der Endphase der eiszeitlichen Kunst wurden in solchen Höhlen Frauenfiguren vom Typ Gönnersdorf, sexuelle Symbole (Schamdreiecke, Phalli) und übernatürliche Wesen (Phantome) dargestellt (z. B. Les Combarelles, St. Cirq, Fronsac und Font Bargeix in der Dordogne, Grotte Carriot im Lot oder die Grotte du Plancharde an der Ardèche). Es ist kein Zufall und nicht verwunderlich, dass diese Höhlen in der Öffentlichkeit kaum bekannt sind und für den Tourismus keine Rollen spielen (Ausnahme Les Combarelles, doch hier wurde der enge Höhlengang für die Besucher erweitert).

Diese Figuren kann nur ein Einzelner, der diesen Platz oft nur nach schwieriger Kletterei mühsam erreichte, angefertigt haben. Sie waren nicht zur Betrachtung bestimmt; möglicherweise war die Ausführung der Darstellung bereits deren Sinn.

### **Felsritzbilder weisen in die schriftlose Kultur der einfachen Menschen**

Die Nördlichen Kalkalpen ziehen sich von der Donau bei Wien im Osten bis nach Vorarlberg und Rhein im Westen Österreichs, wobei das bayerische Alpenvorland einen beachtlichen Anteil besitzt. Bisher sind darin 40.000 Felsritzbilder gefunden worden. Sie sind von volkskundlichen Elementen geprägt und wurden von der einheimischen Bevölkerung überwiegend in den letzten Jahrhunderten angefertigt. Nur sehr wenige Felsritzbilder können in die Urgeschichte (bis etwa 1500 v. Chr.) datiert werden. Sie stellen dennoch wertvolle geschichtliche Dokumente dar, die zu erforschen sich lohnt, da sie seltene Zeugnisse einer schriftlosen Volkskultur sind (Abbildung 9).

Felsritzbilder sind in den Fels geritzte, geschnittene, seltener punzierte oder gemalte Zeichen, Symbole, figurale Darstellungen und abstrakte Liniengefüge. Als „Bildträger“ boten sich dem einfachen Menschen in der Vergangenheit auch Materialien wie Holz, Rinde oder Sand an. Der „Zeichner“ – oder nennen wir ihn „Volkskünstler“ – hat gewiss alle diese Materialien verwendet, aber auf den Fels-



**Abb. 9** Felsritzbilder der nördlichen Kalkalpen. Fundkarte Österreich. ©ANISA

wänden hielten seine Werke am längsten. Diese zeigen uns heute die Reste einer längst vergangenen Volkskultur, die uns vor manches Rätsel stellen. Felswände waren immer wieder an Wegen zu Almen oder zu Jagdplätzen anzutreffen (Abbildung 10). Zeit war vorhanden. Also warum sollte man in die glatten, leicht bearbeitbaren Verwitterungsrinden des Kalkgesteins nicht etwas hineinritzen? Wuschlos war der Mensch bekanntlich nie. Und noch etwas zeichnet uns denkende Menschen aus, wir haben einen Drang uns zu profilieren und uns zu verewigen. Wir haben aber auch Ängste und Wünsche, die wir veröffentlichen oder in Form einer mehr oder weniger magischen Handlung manifestieren wollen.

Viele Fundstellen von Felsritzungen befinden sich an Rastplätzen und Jagdständen, die Schutz vor Wind und Regen boten. Hier wurden auch Feuerstellen angelegt, und so manche karge Mahlzeit mag hier eingenommen worden sein. Ein Bild aus längst vergangener Zeit, das von unvorstellbarer Einfachheit und Entbehrungen zeugt, drängt sich dem heutigen Betrachter auf. Für den Betroffenen von damals bedeuteten sie aber Alltag. Diese Menschen waren Jäger, Almleute, Hirten, Säumer, Holzarbeiter und schließlich Bergwanderer. Sie sind die wahrscheinlichen Urheber und Künstler der Felsritzbilder.



**Abb. 10** Notgasse, Klamm. Eingang in die Notgasse, einem der größten Felsritzbildorte in Österreich. Die Notgasse ist eine 500 Meter lange schattige, feuchte Klamm mit mehreren Felsritzbildstationen. ©ANISA



### **Zeichen und Symbole vergangener Kulturen**

Der Mensch wird von Geburt an von Zeichen begleitet. Zeichen, Symbole und Sprache sind Wesenszüge der menschlichen Identität. Sie dokumentieren unsere Vergangenheit, ermöglichen unsere Gegenwart und öffnen den Blick in die Zukunft. Es ist anzunehmen, dass Felsritzbilder zumeist Zeichen und Symbole wiedergeben, auch wenn uns häufig der Schlüssel zu deren Verständnis fehlt.

Die Bedeutung und Wirkung der Zeichen und Zeichnungen können sich auf mehreren Ebenen abspielen. Eine Felsritzung kann angefertigt werden, um Informationen und Intentionen seines Urhebers anderen Personen mitzuteilen. Dieser tritt dabei nicht in direkten Kontakt mit dem Betrachter. Der Fels wird zum Medium. Die Kommunikation kommt aber nur zu Stande, wenn ein späterer Betrachter im Besitz desselben Codes ist und das Zeichen entschlüsseln kann. Da die Kommunikation mittelbar ist, hat der Betrachter keine Möglichkeit zu Rückfragen. Beherrscht der Empfänger diesen Code nicht, so ist eine Deutung zwangsläufig fehlerhaft. Er wird jene ihm bekannten Bedeutungen auf das Felsbild projizieren. Zeichen und Zeichnungen können deshalb schweigen, wenn ihr Bedeutungsgehalt dem Betrachter unbekannt ist. Eine Sprache kann deshalb zwar sichtbar, aber nicht greifbar und noch weniger richtig deutbar sein, da die kulturellen Filter unserem Zeitgeist folgen. Damit ist bereits klar vorgezeichnet, dass Lösungen niemals objektiv sein können und einer hohen Fehleranfälligkeit unterliegen.

### **Felsritzbild und Volkskunst**

Volkskunst bildete sich in naturnahen Kulturkreisen, deren Weltbild regionalen und lokalen Grenzen unterliegt. Gleiche Lebensbedingungen in verschiedensten Regionen ermöglichen jedoch eine Kollektivkunst sowie eine Kollektivarchitektur. Sie erreicht durch Stilisierung eine Bedeutung als Zeichen und Symbol. Die Qualität der Kunst ist unwesentlich. Als Volkskunst dürfen wir nicht nur Verzierungen von Haus, Möbel, Gerät sowie naive Zeichnungen und Figuren ansehen, sondern auch mehr oder weniger verzierte Zeichen, Symbole, Ziffern und Schriftzeichen. Allerdings sind die Felsritzbilder der vergangenen Jahrhunderte zumeist mit viel mehr Sorgfalt in den Fels geritzt worden, als dies im letzten Jahrhundert geschah. Rezente Ritzungen sind im Vergleich dazu meist als liebloses Gekritzeln zu bezeichnen, dem es überdies an Variantenreichtum mangelt. Damit ist ein künstlerischer Anspruch oft nicht mehr gegeben.

Das Weltbild der Hochkultur und das Weltbild des einfachen Volkes entfremdeten sich mit zunehmender gesellschaftlicher Differenzierung. Bildung und Beherrschung der Schrift vermochten Gegensätze zu schaffen, wie wir sie uns heute kaum noch vorstellen können. Der „Glaube“ der „Hochkultur“ stand dem „Aberglauben“ des „Volkes“ gegenüber.

Das „Kunsth Handwerk“ und die später auf Universitäten gelehrt e „angewandte Kunst“ stammen im Sinne der Renaissance von ausgebildeten Künstlerpersönlichkeiten, wogegen die meist anonyme, kaum individuell tätige Volkskunst dem Handwerk zugesprochen wird. Vereinfachend könnte man der Volkskunst alle Alltagsgegenstände zuordnen, die gefällig und schön gestaltet wurden. Das trifft auf verziertes Werkzeug genauso zu wie auf Spielzeug, Hausbau und Hausrat. Handwerker wie Hafner, Tischler, Zimmerleute, Schmiede und Maler sind Vermittler dieser vielfältigen Volkskunst gewesen. Im bäuerlichen Bereich wurden deren Techniken und Motive nachgeahmt.

Volkskunst beginnt nach der allgemeinen Lehrmeinung der Volkskunde in der Zeit des Barocks. Zweifellos gab es aber auch im Mittelalter Volkskunst. Diese älteren Objekte sind heute seltener und deren Restbestände sind kaum typologisch einzuordnen (Abbildung 11). Unsere Felsritzbilder sind bis auf wenigen Ausnahmen dem einfachen Volk zuzuschreiben, das selbstverständlich auch Träger der Volkskunst war. Die Felsritzbilder der letzten Jahrhunderte sollten deshalb auch von der Volkskunde, im Sinne einer Wissenschaft vom Leben des Volkes in überlieferten Ordnungen, erforscht werden.

Der Volkskundler Leopold Schmidt unterscheidet fünf Kategorien der Zeichen und Sinnbildforschung: „Kreuze in allen nur denkbaren Variationen, Pflanzenmo-



**Abb. 11** Bluntautal. Reiter mit Pferd. Stark verwittert. Die Kleidung des Reiters ist typisch für das Spätmittelalter. Zeitstellung: Spätmittelalter. © ANISA

tive, Geräte und Waffen, kosmische Zeichen (Kalendersymbole) und Menschen- darstellungen.“

Werden aus dem Formenschatz der Volkskunst alle Elemente der Hochkultur iso- liert, dann bleiben einfache, oft abstrakte Zeichen und Zeichnungen des Volkes über. Diese Elemente versuchte man im Verlauf der letzten 200 Jahre aus verschiede- sten Blickwinkeln zu erforschen und zu deuten. Haupttenor dieser Forschungen war die Suche nach den „Urzeichen“ der Kunst. Diese Suche war auch von politi- schen und völkischen Abgrenzungen motiviert, wie zum Beispiel der Versuch der na- tionalsozialistischen Forschung in den 30er- und 40er- Jahren des vorigen Jahrhun- derts, eine eigenständige germanische Urkultur zu konstruieren. Man nannte diese Forschung „Sinnbildforschung“. Da ihr ein objektiv wissenschaftlicher Ansatz fehlte, entpuppte sie sich immer wieder als Irrweg in den Irrationalismus. Eine schemati- sche Gliederung des Zeichenschatzes, die Platz für Korrekturen offen hält, ist des- halb legitimer als die ideologische Suche nach der „Ursprünglichkeit“.

### **Felsritzbild und Volksglaube**

Der Volksglaube lebte von Zeichen und Symbolen, die die offizielle religiöse Lehre nicht zu überdecken vermochte. Das Volk suchte nach Entfaltung und Erfüllung und bog sich so manche unverständliche Bibelstelle zurecht. Ein Himmel voller Helfer und eine Welt voller Wunder waren interessanter als in lateinischer Sprache gehaltene Messen. Die von der Kirche gepredigte Glaubenslehre stand einer popularisierten Religion gegenüber. Die sterile offizielle Lehre der Kirche wurde vom Volk nicht ge- lebt. Der Volksglaube übertraf in manchen Bereichen die erhoffte und geduldete Frömmigkeit. Sagen, Legenden und Weltdeutungen mit mythischen Beziehungen wa- ren der irdischen Wirklichkeit und zugleich der Heiligkeit näher und wurden ver- standen. Ursprungslegenden von Gnadenorten und Erklärungen von Naturgewalten konnten durch ein geheimnisvolles, magisches Regelwerk die Menschen in ihren Bann ziehen. Schutz und Abwehr gegen Böse Mächte nannte man „weiße Magie“, dagegen gehörte der Schadenzauber zur „schwarzen Magie“. Von Zeichen und Zeichnungen erwarteten die Menschen verschiedenste Wirkungen. Die abergläubische Anwendung des Bildes kann es zum Amulett und Talisman symbolisieren. Erbauung, Andacht und Belehrung waren magische Beeinflussung und Kultmittel. Die barocke religiöse Seh- sucht nach der Erfüllung von Wünschen führte zum vielfältigsten Variantenreichtum der Heiligung aller Lebewesen und Gegenstände. Die Felsritzbilder machen hierbei keine Ausnahme. Marien- und Jesusmonogramme, Kreuzzeichen und Kirchendarstellungen ergänzen, überdecken und verzieren ältere Zeichen.

Dieses unkontrollierbare Treiben wurde von der Kirche als „Superstition“, als „fal- scher“ Kult, als Aberglaube und heidnisches Treiben bekämpft. Der „Glaube“ der

Amtskirche steht in Antithese zum „Aberglauben“ des Volkes. Doch so manches kultisches Treiben wurde von der Kirche akzeptiert oder aufgenommen, um das Volk nicht zu verlieren. Glaube und Aberglaube existierten über lange Zeit fried- lich miteinander. Gründe das gemeinsame Heil im Glauben und Aberglauben zu su- chen, waren zur Genüge vorhanden: Bedrohungen waren ständig zu bekämpfen. Sie kamen von Naturgewalten wie Blitz, Sturm, Hagel, Hochwasser und Schnee, entstanden durch Ernteeinbußen, durch Krankheit und Seuchen von Mensch und Tier, durch Feuergefahr für Haus und Hof und vieles mehr. Zur Sicherung der Exis- tenz wurden magische Mittel eingesetzt. Eine Unzahl von Objekten wurde über Generationen hinweg dafür verwendet und vererbt. So war zum Beispiel das Dru- denmesser Taschenmesser und Schutzsymbol in einem und wurde der Unwetter bringenden Wetterhexe entgegengeworfen, um sie abzuwehren. Die magische Kraft dazu strahlten die auf der Klinge eingeschmiedeten neun Kreuze und neun Halbmonde aus. Das „IHS“, das heute noch Jesus als Heiligmacher und Seligmacher symbolisiert, sollte Glück und Segen bringen. Amulett und Talisman sind die Attri- bute des Volksglaubens (Abbildung 12).



**Abb. 12** Lofer. Sexuelsymbole, ein „IHS“-Zeichen („Jesus Heiland Seligmacher“) und die Initialen „MF“ mit der Jahreszahl „1721“. Sexuelsymbole sind häufig in der Felsritzbildwelt anzutreffen. Diese Symbole weisen sogar von Region zu Region unterschiedliche Typologien auf. Sie sind wohl Ausdruck der Fruchtbarkeit und der sexuellen Sehnsucht nach dem weiblichen Geschlecht in einsamer Umgebung. Zeitstellung: Mittelalter/frühe Neuzeit. ©ANISA

In der Zeit der Aufklärung im 18. Jahrhundert begann man das Volksbrauchtum genauer zu beobachten. Der Kampf gegen volksfromme Bräuche erreichte schließlich im von den Gedanken der Aufklärung geprägten Josephinismus durch landesfürstliche Erlasse, die in Predigten und Pastoralblättern verbreitet wurden, seinen Höhepunkt. „Der Aberglaube gehört zum Wesen des Menschen und flüchtet sich, wenn man in ganz und gar zu verdrängen denkt, in die wunderlichsten Ecken und Winkel, von wo er auf einmal, wenn er einigermaßen sicher zu sein glaubt, wieder hervortritt“ (Goethe, Maximen und Reflexionen, 422). „Urtümliches“ aus vorchristlichen Weltbildern der Landbevölkerung ist wohl deshalb in Resten erhalten geblieben. Diese unverständlich gewordenen magischen Formen werden heute nur noch aus sentimental und touristischen Gründen gehütet und gepflegt. Nicht selten sind auf Jahrhunderte alten Türen und Tischen von Bauernhäusern und Almhütten die gleichen Motive wie auf den Felswänden zu sehen. Daraus lässt sich erkennen, dass die Schöpfer der Felsritzbilder keine eigenständigen, spezifischen Motive verwendeten, sondern auf ihren von Haus und Hausrat vertrauten Formschatz zurückgriffen. Die Felsritzbilder hatten den Vorteil, dass Zeichen und Symbole zwar „veröffentlicht“, aber doch anonym angefertigt werden konnten. Damit waren eine gewisse Freiheit in der Motivwahl und Unabhängigkeit von kontrollierten Instanzen gegeben.

### **Felsritzbildforschung**

Wichtige Fragen der Ritzzeichenforschung sind:

- Sind die Felsritzungen anthropogen?
- Womit wurden die Ritzungen hergestellt?
- Wer waren die Menschen, die Felsritzbilder angefertigt haben?
- Aus welcher Zeit stammen die Ritzungen?
- Unter welchen Bedingungen wurden Felsritzbilder angefertigt?
- Warum wurden sie in den Fels geritzt?
- Was wurde dargestellt?
- Gibt es typologische Unterscheidungen?
- Welche Bedeutung haben die Felsritzbilder als historische und prähistorische Quelle?
- Können sie die Befunde der Archäologie und der historischen Geschichtsforschung ergänzen und umgekehrt?

Auf ritzbaren Felswänden in der Nähe von Almen oder Wegen sind in der Regel viele Felsritzbilder auf dem Fels zu finden (Abbildung 13). Wo wenig oder kein geeigneter Fels vorhanden ist und die Begehungsfrequenz gering war, sind dementsprechend weniger oder gar keine Felsritzbilder angefertigt worden. Der Mensch

hat dank seines Ideenreichtums ein vielfältiges Werk geschaffen. In einem Zeitraum von vielen Jahrhunderten oder gar Jahrtausenden reicht die Herstellung weniger Darstellungen in einem Jahrzehnt aus, um ganze Felswände zu füllen. Große Zeichenwände mit hunderten Einzeldarstellungen können mehrfach in den Nördlichen Kalkalpen nachgewiesen werden.

### **Dokumentation**

Die Felsbildforschung ist, wie ihre bisherigen Resultate vielfach belegen, ein Tummelplatz von Hobbyforschern, die hier ein reiches Betätigungsfeld gefunden haben. Deren großteils unwissenschaftliches Vorgehen zur Zerstörung von zahlreichen Felsbildern geführt hat. Die ANISA, Verein für alpine Forschung ([www.anisa.at](http://www.anisa.at)), beschäftigt sich deshalb mit der Entwicklung von schonenden Dokumentationsmethoden der von Mensch und Verwitterung sehr gefährdeten Felsritzungen. Fachlich korrekt durchgeführte Dokumentationen dieser im Versinken begriffenen Zeichen- und Symbolwelt müssen den ersten Schritt jeder Erforschung darstellen und sind überdies für eine museale Archivierung unumgänglich.



**Abb. 13** Bärenloch. Ein Felsvorsprung wirft bei Sonnenuntergang von November bis Jänner seinen Schatten auf die Kerbenreihe. Zur Zeit der Wintersonnenwende erreicht der Schatten die vorderen Kerben. Handelt es sich bei dieser Kerbenanordnung um einen Kalender aus der Bronzezeit? Archäologische Forschungen belegen ein blühendes Jagd- und Almleben in der mittleren und späten Bronzezeit auf dem Dachsteingebirge. Zeitstellung: Bronzezeit (?). ©ANISA

Eine fachgerechte Dokumentation setzt sich aus einer fotografischen Aufnahme (ideal wären Stereoaufnahmen, die Einbeziehung der Fotogrammetrie, die Laserdokumentation und die Videoaufnahme), einer genauen Vermessung, der Anfertigung eines Planes sowie einer Skizze der Bilderwand, einer exakten Beschreibung und schließlich der Aufnahme in einen Felsritzbildkataster. Einen solchen führt z. B. die ANISA.



**Abb. 14** Rätische Inschriften aus den vorchristlichen Jahrhunderten. Eine Übersetzung der Schriftzeichen ist bisher noch nicht möglich. Die frühere Interpretation, die darin eine Weiheinschrift für den Gott Kastor zu erkennen glaubte, ist nach dem derzeitigen Stand der Forschung unwahrscheinlich. Zeitstellung: 5. bis 1. Jahrhundert v. Chr. ©ANISA

Durch ungeeignete Dokumentationsmethoden wie Abbürsten, Freilegen, Nachritzen, Nachmalen oder unsachgemäßes Berühren der porösen Felsoberfläche werden die Felsritzbilder zerstört und für die Datierungs- und Interpretationsarbeit unbrauchbar gemacht.

Ein besonders kritischer Bereich der Ritzzeichenforschung ist die Unterscheidung zwischen Kerben, die durch natürliche Verwitterungsprozesse entstanden sind, und anthropogenen Ritzungen (Abbildung 14). Es gibt natürliche Kerben, die den von Menschenhand geschaffene Darstellungen täuschend ähnlich sehen können. Diese werden daher gerne als Reste uralter Felsritzbilder betrachtet und fantasievoll interpretiert. Solche Deutungen sind besonders gefährlich, wenn sie zur Datierung herangezogen werden. Fantasiebegabte Forscher glauben z. B. längst ausgestorbene Tiere wie Elche oder Mammute zu erkennen und datieren diese vermeintlichen Darstellungen in die Eiszeit oder in die Urgeschichte. Genauere Untersuchungen haben diese „erfundenen“ Felsritzbilder als natürliche Verwitterungsprodukte entlarvt. Deshalb werden von der modernen Ritzzeichenforschung Kerbenreste, deren anthropogener Ursprung nicht eindeutig festgestellt werden kann, nicht zu den Felsritzbildern gezählt.



**Abb. 15** Hagengebirge Jaeger. Ausschnitt aus einer der größten Bildwände Österreichs. Vier unterschiedlich verwitterte Menschendarstellungen bezeugen eine über Jahrhunderte andauernde Benützung dieser Felsritzbildstation. Ein Sexuelsymbol mit Vulva und Phallus weist wohl auf die Einsamkeit der Menschen auf den Bergen hin. Weiteres sind Initialen und Kerbenreste zu sehen. Zeitstellung: Mittelalter/frühe Neuzeit. ©ANISA

## Datierung

Die Gefahr besteht, dass Datierung und Deutungen sehr eng miteinander verflochten werden. Dies wird besonders deutlich an den häufig angewandten stilistischen bzw. typologischen Datierungen. Sie können nicht nur ungenau, sondern auch völlig falsch sein, da sie auf einer Interpretation des Dargestellten basieren. Denn sie gehen häufig von der Prämisse aus, dass alles, was primitiv und archaisch wirke, auch „uralt“ sein müsse. Dies hat schon häufig zu Trugschlüssen geführt. So scheinen auf den ersten Blick die steinzeitlichen, aus dem Magdalenien und Solutrén stammenden Felsritzbilder mit den Felsritzbildern der Nördlichen Kalkalpen aufgrund ihrer formalen Ähnlichkeit vergleichbar.

Wenn auch die Darstellungen in den Ostalpen häufig älteren Typen ähnlich erscheinen, sind sie wegen der doch relativ schnellen Verwitterung der im wasserlöslichen Kalkgestein eingeritzten Kerben in das Hoch- und Spätmittelalter, aber vor allem in die Neuzeit zu datieren. Es ist aber nicht auszuschließen, dass die abstrakten, archaisch wirkenden Darstellungen durchaus vor- und frühgeschichtliche Vorstellungen enthalten, die durch Tradition und Volksglauben über viele Jahrhunderte hinweg erhalten geblieben sind (Abbildung 15).

Gerade diese Verschleppung von uralten Zeichen und Symbolen sollte Berücksichtigung finden. Um nicht den Fehlern der bisherigen Forschungen in Österreich und Bayern zu unterliegen und Datierungen aus rein typologischen Überlegungen festzulegen, wurde 1980 mit der Entwicklung einer relativen Datierung, basierend auf der Verwitterung der Kerben, begonnen. Zusätzlich wurden begehungs- und besiedlungsgeschichtliche Forschungen im Gebirge betrieben. Mit deren Ergebnissen und der Einbeziehung der relativen Verwitterung der Kerben von Einzeldarstellungen ist eine grobe zeitliche Abfolge und Zuordnung der Felsritzbilder erreicht worden. Diese Methode darf heute bereits als wichtiger Fortschritt in der Datierungsforschung gesehen werden.

Gesichert ist bislang, dass es relativ häufig Felsritzbilder (vorwiegend Kerbenreste) bis zurück in das hohe Mittelalter geben muss, wenn man den Verwitterungsgrad von Jahreszahlen, Inschriften und typologisch gesicherten Darstellungen zum Datierungsvergleich heranzieht. Für eine solche Datierung müssen folgende Bedingungen vorhanden sein: eine alte, datierbare Basisdarstellung (z. B. Jahreszahl)

- in unmittelbarer Nähe zum Vergleichsobjekt
- in ähnliche Lage in Bezug auf die Witterungseinwirkung
- mit ähnlichem Zustand der Oberfläche der Verwitterungsrinde
- mit gleicher Stärke der Verwitterungsrinde
- ohne nachträgliche Überarbeitung bzw. Zerstörung (Originalzustand)

Aufgrund der Messung der Kerbentiefe kann dann ein Rückschluss auf das mögliche Alter gezogen werden.

## Interpretation

Felsritzbilder bestehen aus einer motivischen Vielfalt, wie figürliche und geometrische Darstellungen, die beeinflusst von Intentionen aus einem kulturellem, sozialem und religiösem Umfeld, oft abstrahiert und stilisiert, wiedergeben werden (Abbildung 16).



**Abb. 16** Notgasse. Dieses komplexe Liniengefüge ist um eine vertikale Achse aufgebaut und besteht aus astartigen Verzweigungen, einer Halbkugel und Vierecken mit Kerben und Kreuzen. In der Literatur wurde diese Darstellung (teilweise mit Vorbehalten) mythologisch als „Weltenbaum“ interpretiert, dessen Äste in den Kosmos und dessen Wurzeln in die Unterwelt reichen. Die Mitte symbolisiere den irdischen Lebensbereich. Zeitstellung: Mittelalter, ev. Römerzeit. © ANISA

Die Interpretation stellt den sensibelsten Bereich der Erforschung der Felsritzbilder dar. Mögliche Fehldeutungen können bereits bei der Dokumentation mit der Beschreibung des Werkes beginnen. Die Felsbildforschung schwankt hier zwischen zwei extremen Polen: Auf der einen Seite steht eine extrem positivistische Richtung, die eine Beschreibung, selbst vor eindeutig erkennbar scheinenden Darstellungen nur unter Anführungszeichen, also als Benennung, akzeptiert. Die andere Richtung, die deutlich mehr Anhänger gefunden hat, lässt ihrer Fantasie bei der Deutung freien Lauf. Allzu leicht geraten sie dabei in Gefahr, dass der folgende Satz auf sie zutrifft: „Oft sagen Deutungen mehr über den Interpreten als über das Interpretierte aus.“

Besonders unter dem Titel „vergleichende Felsbildforschung“ scheuen sich manche Forscher nicht auf Grund oberflächlicher Ähnlichkeiten wahllos Vergleiche zwischen den unterschiedlichsten Epochen und Regionen zu ziehen und daraus nicht nur Datierungen, sondern umfassende Kulturtheorien zu konstruieren.



**Abb. 17** Bärenstein Bären. Jagdszene mit zwei Braunbären. Sowohl der untere als auch der obere Bär weisen an ihren Körpern durch Kerbeneinschläge symbolisierte Verletzungen auf. Rings um die Jagdszene sind sowohl Kerben als auch Kerbenreste und Schälchen zu erkennen. Die dargestellte „Bärenhatz“ zeigt die Jagdtechnik des Mittelalters. Die gesamte Szene wirkt auf den Betrachter gefährlich, kämpft der mutige Jäger doch immerhin gegen zwei Bären. Zeitstellung: Mittelalter. © ANISA

Diese willkürlichen Vergleiche sind zwar meist völlig haltlos, sie vermögen aber auf Grund ihrer Fülle Gelehrsamkeit vorzutäuschen und – vor allem weniger Gebildete – tief zu beeindrucken. Manche Felsbildforscher scheuen sich nicht, solange zu vergleichen, zu mixen und zu ergänzen, bis sie ihr Wunschbild konstruiert haben. Mit Wissenschaft haben sie aber recht wenig zu tun, da außer Analogieschlüssen keine Methode erkennbar ist.

Wenn wir davon ausgehen, dass die Ritzungen den Charakter von Zeichen haben, bietet sich ein kommunikationswissenschaftlicher als Interpretationsansatz an: Im Kommunikationsmodell wird zwischen Sender, Empfänger und Medium unterschieden. Da die Kommunikation über die Ritzungen auf dem Fels eine indirekte und von vielen Faktoren gestörte ist, müssen viele Fragen offen bleiben. Dies beginnt bereits mit der Frage nach der Motivation, die den Urheber veranlasste, den Stein zu bearbeiten. Wollte er überhaupt Zeichen übermitteln? Wenn ja, an wen waren sie adressiert? Zugleich bringt der Rezipient, der Betrachter von heute, ein völlig anderes Kultur- und Weltverständnis mit, weil er nicht nur zeitlich, sondern auch in seinem soziokulturellen Umfeld weit vom Schöpfer der Ritzungen



**Abb. 18** Lofer. Reich gravierte Zeichenwand mit Initialen, Kreuzzeichen, IHS, Näpfcchen, Jahreszahlen, Leitern, Pilgerfahnen, Vulva und Kerbenreste. Die Pilgerfahne und die Jahreszahl „1695“ sind annähernd gleich alt. Die unteren Felsritzbilder könnten zu einem Teil in das Mittelalter datiert werden. Zeitstellung: Mittelalter/Neuzeit. © ANISA

entfernt ist. Dennoch lässt sich eindeutig der Aufforderungscharakter der Ritzungen feststellen, der dazu geführt hat, dass an ein und denselben Bildstellen immer wieder Neues dazu- oder darrübergeritzt wurde.

Die Reste der Verewigung, des „Ich-war-hier“ vergangener Jahrhunderte, spiegeln eine für uns meist verloren gegangene Glaubenswelt wider, die es mit unseren bescheidenen Mitteln zu erforschen gilt. Pilger aus fernen Orten, einheimische Bauern und Jäger haben sich derselben Zeichen und Symbole bedient (Abbildung 17). Diese aus den Grundbedürfnissen des physischen und geistigen Lebens des einfachen Menschen entstandene Verständigungsform war schlicht und anscheinend allgemein verständlich. Ähnliche Motive zieren auch Bauelemente, Möbel, Hausrat und Werkzeug in den Gebirgsregionen. So gesehen, finden wir im alpinen Raum immer wieder Parallelen zu unseren Felsritzbildern, die Ansatzpunkte unserer Forschungen darstellen. Ebenso lassen sich ähnliche Motive im „inoffiziellen“ religiösen Bereich finden. Besonders in Wallfahrtskirchen kann man Ritzungen auf Fresken, auf Bildtafeln, auf der Rückseite von Altären, auf Kirchenbänken und -mauern entdecken. Anhand von begleitenden Jahreszahlen ist deren massives Einsetzen ab dem 16./17. Jahrhundert festzustellen.

### **Typologie der Felsritzbilder**

Die häufig anzutreffenden „Ausschläge“ auf dem Fels könnten bereits als vereinfachtes „Ich-war-hier“-Zeichen gesehen werden. Aber auch eine verloren wirkende „Linie“ oder ein „Schälchen“ sind wahrscheinlich nicht immer nur aus Langeweile angefertigt worden. Sie besitzen die universalste Symbolik.

„Liniengefüge“ und „geometrische Kombinationen“ bis zu so genannten „abstrakten Liniengefügen“, die unterschiedlichste Kombinationen von „Stilelementen“ aufweisen können, haben bereits komplizierte und ausführliche Interpretationsversuche provoziert. Aber auch hier ist die Grenze zwischen Spieltrieb und tiefgründiger mystischer Bedeutung nicht wirklich zu ziehen. „Näpfchen“ finden wir vor allem an den Enden von „Kreuzen“ aber auch auf den Kreuzungspunkten von „Mühlespielen“ und figürlichen Darstellungen. Wir dürfen diese Näpfchen sehr wahrscheinlich als einfache Verzierungsmuster betrachten, die als Elemente der Volkskunst anzusehen sind. „Schalen“ sind meist in Gruppen anzutreffen. Auch hier gibt es bereits ein Fülle von Interpretationsversuchen, die aber kaum zufrieden stellende Lösungen anbieten.

Ritzungen sind als „Zeichen“ oder „Symbole“ zu werten, wenn ihre Codes uns noch bekannt sind. Hier ist unter vielen anderen Darstellungen das „Mühlebrett“ als Glückssymbol, das „IHS“ (Jesus, Heiligmacher, Seligmacher), die „Raute“ in vielen Variationen als Sexualsymbol sowie Grenz- und „Hausmarken“ zu erwähnen (Abbildung 18). Sakrale Darstellungen wie „Kirchen“, „Pilgerfahnen“ und „Kreuze“ sind ein wesentlicher Bestandteil der Felsritzbilder. Auch politische Symbole aus

dem vorigen Jahrhundert sind bekannt. Zu den figürlichen Darstellungen zählen Abbilder von Menschen, Tieren und Pflanzen sowie von Objekten wie Gebäuden, Waffen und Arbeitsgeräten.

Einfache Zeichen sind zeitlich und räumlich naturgemäß weiter verbreitet als komplexe Darstellungen, die häufig einzigartig sind. Das Prinzip der „ewigen Wiederkehr“ bestimmter Grundformen ist auch für Felsritzbilder relevant. Schalen, Kreuzzeichen, Rauten, Quadrate, Kreise und Spiralen finden sich unter den Felsritzbildern in aller Welt (Abbildung 19).

### **Denkmalschutz**

Viele der Felsritzbildstationen wurden unter Denkmalschutz gestellt. Alle bisher in den Medien bekannt gemachten Felsritzbilder wurden von unverständigen Besuchern oder von ungeschulten Forschern durch Nach- und Überritzungen zerstört. Deshalb werden von der ANISA keine genauen Fundortangaben bekannt gegeben. Heute werden Felsritzbilder als das mystische Erbe der Menschheit bezeichnet, die sonderbare Kraftfelder aufweisen sollen. Diese Interpretation fördert zwar bisweilen den Tourismus in den einzelnen Regionen, führt aber zur Zerstörung und den unwiederbringlichen Verlust von Felsbildern.



**Abb. 19** Wolfgangtal. Bilderwand mit verschiedensten Zeichen und Symbolen. Gut sichtbar sind gefelderte Quadrate und Rechtecke, ein „Pentagramm“, „Räder“, Schalen und Näpfchen, ein Sexualsymbol und eine „Leiter“. Rechts unten erkennt man eine stark verwitterte „Mühle“. Zeitstellung: Mittelalter/Neuzeit. © ANISA

**„Felsbilder sind ein Elementargedanke der Menschheit“**

Adolf Bastian (1826-1905), Begründer der modernen Völkerkunde

**Felsbilder – Botschaften der Vorzeit**

Noch vor der Einführung verschiedener Schriftsysteme entwickelten unsere prähistorischen Vorfahren Zeichen und Symbole zur Übermittlung von Nachrichten, die sie auf Felsuntergrund malten oder in verschiedenen Techniken eingravierten. Heute bezeichnen wir diese Zeichen als Petroglyphen, Felszeichnungen oder Felsbilder. Sie finden sich auf allen Kontinenten, von den subpolaren Regionen Sibiriens bis zur tropischen Inselwelt Polynesiens, in den Felswüsten der Sahara ebenso wie auf den Berggipfeln der Anden. Die Felsbildkunst, also die Malereien und Gravierungen an Höhlenwänden oder Felsen im Freien, wurde sowohl von Jägern und Sammlern als auch von Ackerbauern und Viehzüchtern praktiziert. Sie alle hinterließen Bilder, die die existentiellen Fragen ihrer Zeit ausdrücken: Leben und Sterben, Tod und Wiedergeburt, Fruchtbarkeit, Jagdglück, die Welt der Geister und Götter, des Himmels und der Sterne.

So diente der Fels dem Menschen in ferner Vergangenheit als Medium, als erste Leinwand sozusagen, auf dem er seinen kreativen und fantasievollen Ideen im Zusammenhang mit seiner Kultur in Form von Malereien und Gravierungen Ausdruck geben konnte. Die eingravierten oder aufgemalten Zeichen, Figuren und Symbole vermitteln uns tiefgehende und einzigartige Kenntnisse über das geistige und kulturelle Leben unserer Vorfahren.

Felsbilder gibt es in großer Zahl auf der ganzen Welt. Das beweist, dass es vielen prähistorischen Völkern ein Bedürfnis war, ihr Denken und Tun visuell darzustellen.

Als die ersten vorgeschichtlichen Felsdarstellungen in ihrer Bedeutung erkannt wurden, knüpfte man an diese Funde gewaltige Erwartungen. Aus einer Zeit, die uns nur wenige Überreste überliefert hat, besaß man plötzlich Illustrationen des Lebens, die geeignet schienen, die ganze Breite des Daseins jener Vorzeitmenschen zu erfassen. Die Hoffnung, ein „Bilderbuch der Weltgeschichte“ zu besitzen, stieg. Dennoch blieb sehr vieles völlig unverständlich. Es stellte sich heraus, dass die Felsbilder nicht in allen Fällen das Alltagsleben schilderten, sondern das Bild als Mittel gewählt wurde um geistige Erlebnisse zu bewältigen. Es erwies sich aber oft als unmöglich, diese innere Sprache zu verstehen. Der Stoff der Felsbildforschung war zäher und unergiebig als man zunächst angenommen hatte und wirkte sich mehr im Negativen aus.

**Historischer Überblick**

In China gibt es Beschreibungen vorgeschichtlicher Felsbildkunst, die mehr als tausend Jahre zurückliegen. Darin werden die in Fels eingravierten Figuren als merkwürdig bezeichnet, und man misst ihnen magische Kräfte zu. In Europa tauchte der erste bekannte Bericht im Jahre 1458 in Spanien auf. Einer der Borgia-Päpste erließ ein Verbot, Kultzeremonien in einer Höhle mit Pferdendarstellungen abzuhalten. Berichte über Felszeichnungen in der Neuen Welt kamen zuerst von Portugiesen in Brasilien. Zumeist waren es spanische Missionare, die die Felsbilder oft als Werke böser Zauberei betrachteten und über den „heidnischen Zeichen“ ein Kreuz einritzten. Das Zeitalter der Aufklärung brachte die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen und auch eine große Zahl neuer Fundstellen. Nun wurden auch verstärkt Versuche gemacht, den Sinn und Zweck dieser Darstellungen zu deuten.

Im 18. Jahrhundert, nach der Errichtung europäischer Stützpunkte an afrikanischen Küstenabschnitten, kamen erste Berichte über die Felsbilder Süd-Afrikas nach Europa. Im 19. Jahrhundert begann mit der Kolonialisierung die Zeit der Entdeckung der reichen Felsbilderwelt Nordafrikas und der Sahara. Gleichfalls im 19. Jahrhundert fand in Asien mit der Vermessungstätigkeit der Engländer die Entdeckung zahlreicher Felsbilder in Indien und Pakistan statt. Berichte über Felsbilder brachten auch verschiedene Expeditionen im Nahen Osten. Australiens Felsbilder wurden zwar schon im 18. Jahrhundert mit dem Vordringen der meist englischen Forscher entdeckt, doch erst im 19. Jahrhundert dokumentiert. Die Inselwelt des Pazifiks wurde im 18. Jahrhundert geografisch erforscht, doch auch hier stammen Berichte über Felsbilder erst aus dem 19. Jahrhundert und sind noch immer nicht sehr zahlreich.

Das 20. Jahrhundert brachte weltweites Interesse an der Erforschung der Felsbilderwelt und begann mit der Erforschung der franko-kantabrischen Höhlen. Inzwischen wurden auch immer mehr Fundstellen in den Alpen bekannt. Weltweit werden ständig neue Felsbilder entdeckt.

**Wo und wie sind Felsbilder entstanden?**

Betrachtet man die Felsbilder in ihrer Gesamtheit, so liegt der Großteil von ihnen in Wüsten- oder Halbwüstengebieten. Dabei bleibt festzuhalten, dass Gravuren in niederschlagsreichen Gegenden häufiger erhalten sind, da sie nicht so stark unter Verwitterung leiden, während sich Malereien eher in Wüstenregionen sowie in Höhlen, deren Klima nicht gestört wurde, befinden. Glatte Felswände oder als Abris bezeichnete Halbhöhlen boten den vorzeitlichen Künstlern günstige Malflächen und Schutz vor Witterungseinflüssen. Die Wahl des „Zeichenfelsens“ spielte eine bedeutende Rolle. Während harte Gesteinsarten bei Gravuren nur flache Punzungen zuließen, waren weichere, z. B. Tonschiefer oder Kalk, für Gravuren und Rit-



zungen günstig. Hierfür wurden scharfe Stein- oder Eisenwerkzeuge verwendet. Die für die Malereien notwendigen Farben gewann man z. B. aus eisenhaltigem Ton (für gelbliche bis braune Ockerschattierungen), aus Holzkohle, Ruß oder Manganoxid (für Schwarz), oder aus hellen Tonerden (für Weiß), und rieb sie vorwiegend mit Tierfett an. Pinsel bestanden aus Tierhaar oder Federn. Feine Schattierungen wurden durch Übersprühen oder Aufblasen der Pigmente auf eine grundierte Fläche erzielt. Ebenso verwendeten die Maler Tierblut sowie Eiweiß, Kasein oder Knochenleim als Bindemittel für diese Pigmente.

### **Die Altersbestimmung der Felsbilder**

Das Datieren von Felsbildern ist ein schwieriges Unterfangen. Die Radiokarbonmethode ermöglicht die Altersbestimmung von organischem Material, das Alter von Keramikobjekten lässt sich mit Hilfe der Thermolumineszenzmethode bestimmen, dasjenige von Holz mit Hilfe der Dendrochronologie, usw. Keine dieser Methoden erlaubt es aber, in Felswände eingravierte Linien zu datieren. Die Datierung von Felsmalereien an geschützten Orten ist besonders schwierig. Oft erleichtern jedoch Tierdarstellungen aus prähistorischer Zeit die Datierung. Darstellungen von Waffen und Geräten können ebenfalls Hinweise geben. Manchmal sind es Fundstücke am Fuße der Felsbildwände, die eine Altersbestimmung ermöglichen. Sehr häufig werden jedoch ähnliche Motive auf Keramik, Schmuckstücken und Stoffresten gefunden, die für die annähernde Datierung verwendet werden.

Felsbilder im Freien zu datieren ist noch viel schwieriger. Sie sind in exponierte Felsen eingraviert, in der Nähe aufgefundene Artefakte können also nicht mit Sicherheit mit ihnen in Zusammenhang gebracht werden, auch ist keine Farbe da, die chemisch analysiert werden könnte. Die Zeit hat die scharfen Kanten im Fels geglättet und die Flächen abgeschliffen, ohne allerdings die tiefen Furchen zu zerstören, welche von der Hand eines unbekanntes Künstlers eingraviert worden sind. Daraus jedoch eine genaue Datierung abzuleiten, ist äußerst schwierig. Sonneneinstrahlung und Feuchtigkeit sind schon an einem Ort beträchtlichen Schwankungen unterworfen, von den Unterschieden an verschiedenen Fundorten ganz zu schweigen. In den meisten Fällen sind nur noch grobe Schätzungen möglich. Gewisse Methoden erlauben aber eine relative Chronologie, das heißt, sie unterscheiden einfach zwischen früheren und späteren Gravierungen, liefern jedoch keine absoluten Angaben. Nur in ganz seltenen Fällen kann das Alter einer Gravierung oder einer Felsmalerei genau bestimmt werden. Dies bedeutet aber nicht, dass eine Datierung vollkommen unmöglich ist. Die wichtigsten Anhaltspunkte für die Datierung sind die vorherrschenden Motive und die verwendeten Formen, aus denen sich elementare, erkennbare Figurentypen entwickeln lassen. Jeder Typ entspricht einer

bestimmten Kulturepoche. Der Typ kann also auch als unabhängiges Indiz zur Datierung dienen. Seit der Jahrhundertwende wird die Pigment-Analyse von Farbstoffen als Methode für die direkte Altersbestimmung angewandt. Durch Radio-Carbon (C-14)-Untersuchungen, Elektronen-Mikroskop und AMS (Accelerated Mass Spectrometry) können heute minimale Farbspuren mit geringfügigen Abweichungen bestimmt werden. Bei Gravuren wird die „Catio-Ratio“-Methode angewandt, wobei die Patinierung (z. B. Wüstenlack oder Sinterlagen) untersucht wird, deren Kalzium- und Kalium/Titanium-Gehalt exponential mit dem Alter abnimmt. Seit einigen Jahren wird die Messung der Verwitterung mittels Mikro-Erosions-Scannern durchgeführt.

### **Nordeuropa**

Norwegen und Schweden sind für ihre zahlreichen Felsgravuren von Schiffen, Menschen und Tieren bekannt. Die Besiedlung dieser Länder ist stark mit den durch das Ende der letzten Eiszeit eingetretenen Veränderungen vor 10.000 Jahren verbunden. Mächtiges Inlandeis bedeckte den Norden Europas. Eine kaum spürbare Klimaschwankung ließ die großen Gletscher etwas abtauen, noch einmal vordringen und dann Jahrtausende langsam endgültig weichen. Die Bodenbeschaffenheit änderte sich und damit der Pflanzenwuchs. Die Charaktertiere der Eiszeit, das Mammut, das wollhaarige Nashorn, der altweltliche Bison und das Przewalski-Wildpferd starben aus.

Die Felsgravuren von Alta in **Norwegen** liegen am Ende des Alta-Fjordes ca. 700 km nördlich des Polarkreises und zeigen besonders deutlich die Veränderungen. Die ältesten Gravuren liegen ca. 23-26 m über dem derzeitigen Meeresspiegel und entstanden vor rund 6.000 – 7.000 Jahren, während die jüngsten nur mehr 8,5 m über Meereshöhe liegen und vor ca. 2.500 Jahren geschaffen wurden. Bei den frühen Darstellungen handelt es sich um Jagdszenen mit Bären, sowie Rentiere in einem Gehege, Elche, menschliche Figuren und Boote. Viele der Jäger zwischen Pyrenäen und Südsibirien hatten sich auf das Ren als Wild spezialisiert, denn es garantierte regelmäßige Wanderungsbewegungen und war deshalb stets in seinem Tun kontrollierbar. Die Jäger der Eiszeit bauten bereits Boote. Mittels prähistorischer Felsbilder aus Schweden und Norwegen können wir heute erahnen, wie die damaligen Boote ausgesehen hatten. Da diese Bilder im so genannten „Röntgenstil“ in die Felsen gemeißelt waren, konnte man auch das erkennen, was sich im Bootinneren befand. Jüngere Gravuren sind größer ausgeführt. Sie zeigen menschliche Figuren mit ihren Gesichtszügen, Haaren, Geschlechtsmerkmalen, Masken und Kopfschmuck. Noch jüngere Bilder stellen Rentiere, Fische, Strichfiguren sowie verschiedene Bootstypen dar, während die jüngsten Ritzungen Boote mit tanzen-den Figuren zeigen, aber auch einen Jäger auf Schiern, der einen Elch verfolgt. Die

Veränderung der Gravuren weisen wohl auf geänderte Weltanschauungen und damit auch auf andere Rituale hin.

Nord-Bohuslän in **Schweden** besitzt ein reiches Erbe an Felsritzungen. Nachdem das Klima von ca. 9000 – 4000 v. Chr. um 5°C wärmer war als heute, ließen sich schon früh mesolithische Jäger, Fischer und Sammler an den Küsten Bohuslän nieder. Sie hinterließen nicht nur zahlreiche Gravuren, sondern auch eine kleine Anzahl von Felsmalereien, die sich ca. 30-90 m über dem Meer befinden. Falls sie gemalt wurden als das Meer noch nahe war, kann man sie auf ca. 6000 – 2000 v. Chr. datieren. Eine weitere Veränderung fand um 500 v. Chr. statt, als mehr Land aus dem Wasser stieg, Inseln auftauchten und das Klima kälter und feuchter wurde. Bei Tanum (Nord-Bohuslän) wurden zwei Museen für Felsritzungen errichtet, um das Verständnis für die rund 40.000 Bilder in der Region zu verstärken. Eine Untersuchung der Häufigkeit von Darstellungen zeigte, dass es ganz besonders viele Schalen gruben (ca. 27.000) gibt, gefolgt von Booten (ca. 7.800), Menschen (ca. 3.500), Tieren (ca. 1.500) und Scheiben (ca. 650). Außerdem finden sich Fußsohlen, Hände, Wagen, Schlitten, Waffen und Ausrüstungen, Bäume und andere Motive. Aufgrund der Waffen und Bootsformen wird angenommen, dass die meisten Ritzungen in der Bronzezeit zwischen 1.800 – 400 v. Chr. geschaffen wurden. Ritzungen von übergroßen Figuren über frühere Darstellungen könnten mit einer Veränderung in der Führung der Gruppe zu tun haben. Zeichnungen von verrenkten Körpern oder solcher mit Schnabel und Flügel, sowie überdimensionierter Körperteile, werden mit der Einnahme halluzogener Pflanzen, wie z. B. Pilze, die in Bohuslän gedeihen, in Verbindung gebracht. Sie symbolisieren Bilder aus einer anderen Welt, die nur durch einen veränderten Bewusstseinszustand erreicht werden kann.

In **Finnland** wurden Felsmalereien in Süd-Savo (Juva, Astuvansalmi), sowie bei Kaimui (Nordost-Finnland) gefunden, deren Themen ebenfalls Tier- und Menschenbilder sind. Die Malereien von Juva zeigen einen überdimensionalen Elch in der Mitte und ihre Entstehungszeit wird mit ca. 3000 v. Chr. angegeben.

Pflüge auf den Felsbildern werden stets von Rindern gezogen. Das Pferd, das später in den Norden kam, war zu edel für den Pflug. Obgleich die Männer die Jagd niemals ganz aufgaben, drehte sich bei den Felsbildern nicht mehr alles ausschließlich um das Jagdwild. Jetzt stand der Mensch im Mittelpunkt des Interesses, er und seine Waffen, die rituell genutzten Boote mit ihrer oft großen Mannschaft, Prozessionen und kultische Kämpfe, die Sonne und alles, was mit ihr zusammenhing, und zuletzt auch die Götter.

Die auffälligste Form in der Felskunst der nordischen Bronzezeit (1600 – 750 v. Chr.), ob Symbol oder einfach nur Ornament, ist die Spirale. Eigentlich ist sie gar keine menschliche Erfindung. Wahrscheinlich wurde sie schon recht früh in der

Natur entdeckt. Man sieht sie im Schneckenhaus, im Spinnennetz und selbst im Wasserwirbel. So darf es uns nicht wundern, dass Spiralmotive der einen oder anderen Art weltweit zu finden sind.

### **Afrika**

Die mit Abstand größten zusammenhängenden Felsbildergalerien (Felsbilder, Felsgravierungen und Malereien) der Erde gibt es in **Nordafrika** (Tassili n'Ajjer), in den Gebirgsregionen der Sahara und im südlichen Afrika. Im Norden wurden bis jetzt mehr als 30.000 Felsbilder entdeckt und ein Ende der Entdeckungen ist noch nicht abzusehen. Die ältesten Felsbilder werden auf 7000 vor Chr. geschätzt.

Vor allem das Gebiet der Sahara mit den heutigen Staaten Marokko, Algerien, Tunesien, Libyen, Ägypten, Mauretanien, Mali, Tschad und Sudan ist mit Gravierungen und Malereien reichlich ausgestattet (Abbildung 20). Die heute noch in Teilen der Sahara auffindbaren Faustkeile, die ältesten von Menschen geschaffenen Jagdwerkzeuge, weisen auf menschliche Anwesenheit in dieser Region während der Altsteinzeit hin. Die äußeren Bedingungen für ein Leben in diesem Gebiet waren durch das Feuchtklima günstig, die Begegnung mit anderen Völkern und der kulturelle Austausch förderten die Entwicklung eigener Kulturen und könnte somit zum Beginn der Schaffung von Felsbildern geführt haben. Die Felsbilder finden sich



**Abb. 20** Felsbild, Region Yagour, Region Oukaimeden, Marokko. © Stonewatch

hauptsächlich in den so genannten Abris, Halbhöhlen am Fuße stark erodierter Gebirgsplateaus.

Das Zentrum der afrikanischen Felsbilderkunst, Tassili n`Ajjer, liegt im Herzen der Sahara, rund 1400 Kilometer von der Mittelmeerküste entfernt. Das Sandstein-Hochland des Tassili n`Ajjer, in der Tuareg-Sprache bedeutet Tassili „Plateau“, umfasst 78.000 km<sup>2</sup> und besteht aus zahlreichen bizarr wirkenden Felsmassiven. Viele dieser Felsgebilde boten der frühen Bevölkerung natürliche Unterkünfte.

Forscher entdeckten im Tassili-Gebirge Hunderte von mit Malereien bedeckte Felswände und stellten fest, dass viele dieser Malereien bereits mehrmals übermalt worden sind und somit viele Künstler ihre Malereien auf denen ihrer Vorgänger ausübten. Durch eine genaue Untersuchung der Übermalungen konnte eine chronologische Bestimmung der einzelnen Stile und Perioden erarbeitet werden. So wird zwischen den naturalistischen Wildtierdarstellungen des Jägerstils (8000 – 5000 v. Chr.), den kreisförmigen Menschenköpfen im Rundkopfstil (ca. 5000 v. Chr.), den Rinderdarstellungen des Rinderstils (ca. 4000 – 2000 v. Chr.), der Pferdeperiode (ab ca. 2000 v. Chr.) und dem Stil der Kamele (ab ca. 1000 v. Chr.) unterschieden.

Die Bilder geben uns auch wichtige Hinweise über das Leben der vorgeschichtlichen Bevölkerung des Tassili und zeugen von einer reichen Vegetation während der Feuchtphasen der Sahara. Die immer größere Ausbreitung der Trockenheit in der Sahara lässt sich anhand der Bilder ebenso genau verfolgen. Die ersten Wildtiere, die ausstarben oder nach den südlicheren Savannen des afrikanischen Kontinents wanderten, waren Elefant, Nashorn und Flusspferd, während sich Giraffe und Strauß länger halten konnten. Ihnen folgten später auch die Hirten, die sich gezwungenermaßen nach neuem Weideland für ihre Herden umsehen mussten. Die Felsbilder der Pferdeperiode zeigen uns Darstellungen von Pferd und Wagen und offenbaren den hohen Lebensstandard eines kastenstolzen Kriegsvolkes. Die Frau scheint dem Manne gleichberechtigt und ebenbürtig zu sein. Sie zieht mit ihm, hält wie er die Zügel der Pferde und wird ebenso groß wie der Mann abgebildet. Dieser Umstand ist deshalb erwähnenswert, weil auch bei den Tuareg, welche in den Saharagebieten und in den südlichen Steppen als Nomaden leben, die Frau eine wesentliche Rolle spielt und mutterrechtliche Abstammungs- und Erbschaftsregeln vorherrschen.

Das Dromedar ist im Tassili n`Ajjer in der Spätzeit der Bilderkunst ebenso häufig wie variationsreich in Stil und Ausführung vertreten. Es wurde bald zum vielbenutzten „Wüstenschiff“, das es auch heute noch ist.

Die **Libysche Wüste**, die vom östlichen Fezzan bis an den Nil reicht, trägt den ausgesprochensten Wüstencharakter, d.h. die Oasen sind spärlich, ihre Abstände

sehr groß und die Zwischenräume mit wenigen Ausnahmen ohne jede Vegetation. Man sollte denken, dass sich die Felsbildfunde im wesentlichen auf den Umkreis der Oasen beschränken müssten. Das ist aber, von geringen Ausnahmen abgesehen, nicht so. Vielmehr befinden sie sich am Rande und in den Tälern von Bergländern mitten im Herzen der Libyschen Wüste, im Auenat-Gebirge (Kargur Talh) und im Gilf Kebir. Die in Sandstein geritzten, geschliffenen oder gehämmerten Gravierungen sind häufig an schrägen oder senkrechten Felswänden oder frei in der Landschaft liegenden Felsentrümmern angebracht. Verstreut zwischen vielen Gravierungsplätzen befindet sich eine große Zahl von höhlenartigen Überhängen mit Malereien.

Vorherrschend an allen Fundplätzen im Djebel Auenat ist die Darstellung des Rindes in vielfältigen Formen (Abbildung 21). Unter den Wildtieren finden sich hauptsächlich Abbildungen von Giraffen und Straußen sowie domestizierte Hunde, die für die Jagd verwendet wurden. Ebenso sind Darstellungen von Menschen mit vielen verschiedenen Trachten weit verbreitet. Viele Felsmalereien wurden immer wieder übermalt. Es könnte sein, dass die Rinderzüchter mutwillig ihre Darstellungen über denen der Jäger angebracht hatten, um ihre Missachtung auszudrücken. Später könnten die Jäger aus ähnlichen Motiven ebenso gehandelt haben, sodass ein unfreundliches und rivalisierendes Nebeneinander geherrscht haben



**Abb. 21** Felsbild, Akakusgebirge, Lybien. © Prof. Hans Först

könnte. Alle diese Gravierungen müssen aus einer Zeit stammen, als in den Tälern des Djebel Auenat noch Giraffen und Strauße lebten und genügend Weideplätze für Rinder vorhanden waren. Mit der zunehmenden Wüstenwerdung müssen auch die Bewohner fortgezogen oder allmählich untergegangen sein.

Durch die Einführung des Dromedars in Nordafrika ergaben sich jedoch neue Lebensmöglichkeiten und das verlassene Land wurde noch einmal von nomadisierenden Stämmen besiedelt. So ist es denn nicht verwunderlich, dass auch sie die Felsen gravierten und sich überall dort aufhielten, wo schon ihre Vorgänger gelebt hatten.

Beinahe alle Felszeichnungen im Gilf Kebir sind jägerischen Inhalts, das Rind kommt nur sehr selten vor. Daraus können wir schließen, dass die Bewohner dieser Region keine Rinderzüchter waren, wohl aber das Rind von ihren Nachbarn her gekannt haben. Das am häufigsten dargestellte Wildtier ist die Giraffe. Die Wiedergabe des Menschen fehlt auf den meisten Gravierungen vollständig oder wird nur sehr formelhaft ausgeführt.

Im Norden des **Tschad** gibt es neben zahlreichen anderen Felsbildern Abbildungen von 5 Krokodilen, lebendige Zeugen des im Quartär bis zu 600.000 km<sup>2</sup> umfassenden Paläo-Tschadmeers. Im Verhältnis zu den Zeiträumen, in denen vermutlich Felsbilder hergestellt wurden, und zu der Menge von Menschen, die in diesen Perioden in den betreffenden Gebieten gelebt haben müssen, ist die Zahl der Bilder gering. Wir dürfen annehmen, dass nicht jeder Rinderzüchter gemalt oder graviert hat, denn sonst müssten die Felsen voll von solchen Werken sein. Wahrscheinlich war nur ein beschränkter Personenkreis berufen und befugt, Felsbilder herzustellen. Es bleibe dahingestellt, ob es sich dabei mehr um priesterliche oder handwerkliche Eignung handelte. Vielleicht war beides vereinigt, indem die Menschen mit darstellerischen Fähigkeiten als zum Priesterberuf besonders befähigt galten. Was vermögen uns aber die Bilder der Viehzüchter zu sagen? Aus der betonten und variationsreichen Darstellung der Fellfleckung der Rinder können wir schließen, dass auf dieses Zuchtungsprodukt besonderer Wert gelegt wurde. Da nahezu alle Bilder auch gefleckte Felle zeigen, dürfen wir glauben, dass schon die ersten Einwanderer solche Tiere mitbrachten, also schon lange vorher Rinder gezüchtet hatten. Die mannigfachen Hörnerformen beweisen, dass diese Viehzüchter mehrere Rinderrassen besaßen, sowohl kurzhörnige, die die ältesten in Afrika sind und aus Asien stammen, als auch solche mit ausgesprochen langen Hörnern, die aus dem afrikanischen Wildrind gezüchtet sein können. Des Weiteren spielt die Darstellung des Menschen eine große Rolle. Die Freude des Viehzüchters an Tracht und Schmuck, Körperbemalung und Tätowierung, wie wir sie heute noch im Obernilgebiet und vielen in Teilen des Sudan finden, ist deutlich zu erkennen. Gravierungen und Malereien wurden wahrscheinlich längere Zeit hindurch nebeneinander hergestellt. Es ist aber anzunehmen, dass Gravierungen mit jägerischen Moti-

ven den Anfang bildeten, dass Rinderbilder wohl anfangs meist graviert, später aber mehr und mehr gemalt wurden, und dass schließlich die Gravierungen ganz zurückgingen. Wir dürfen sagen, dass in Nordafrika die Gravierung die typische Kunst der Jäger, die Malerei die der Rinderzüchter war, und dass vermutlich erst die Jäger die Kunstübung der Rinderzüchter ausgelöst haben. Die Kunst ist somit aus einer intensiven Berührung der vom Süden in die Bergtäler eindringenden Viehzüchter mit den dort ansässigen, die Felsen gravierenden Jägern entstanden.

Über Jahrtausende hinweg waren Felsbilder vor allem im **südlichen Afrika** eine wesentliche kulturelle Ausdrucksform und bieten so einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis vergangener Lebensweisen dieses Raumes. Sie können dazu beitragen, die Wurzeln heutiger, in langen Zeiträumen gewachsener Strukturen zu erkennen, und den Blick über den Horizont eines durch die Kolonialzeit geprägten Geschichtsverständnisses hinaus auf die eigenen Ursprünge zu richten.

Die Drakensberge und das Brandenberg-Massiv in **Namibia** haben mit ihren relativ günstigen Umweltbedingungen am Rande der Namib-Wüste über Jahrtausende stets die menschliche Besiedlung begünstigt. Davon zeugen vor allem die unzähligen eindrucksvollen Malereien, die es zu einem der reichsten Felskunstgebiete der Erde machen (Abbildung 22).



**Abb. 22** Felsbild aus Brandenberg, Namibia. © Stonewatch

Die Brandberg-Malereien finden sich meist in der Nähe von Wasserstellen und am Rande von Hochflächen. Die meist überhängenden Granitwände speichern die Sonnenwärme und schützen vor Witterungseinflüssen, wodurch sie zu beliebten Wohnstätten wurden. Die Malstätten dienten auch als Wohnplätze. Sehr häufig sind Tiere wie Antilopen, Springböcke, Giraffen, Zebras oder Elefanten, vereinzelt auch Pflanzen, am häufigsten aber Menschen in Bewegung, wie z. B. Männer mit Pfeil und Bogen, Frauen mit Körben oder Taschen, dargestellt. Die Felsmalereien des Brandberges sind gegenständlich und kennen kaum abstrakte Motive. Die lebensnahen Tierdarstellungen belegen, wie hochentwickelt die Fähigkeit war, Naturbeobachtungen in detailgenaue Bilder umzusetzen; doch lassen sie auch stilistische Freiheiten der Maler erkennen. Im südwestlichen Afrika war die Tradition der Felsmalerei bei der Ankunft der Europäer offenbar schon erloschen. Zudem weisen archäologische Forschungen in der Umgebung des Brandberges darauf hin, dass der größte Teil der Malereien wohl in den zwei Jahrtausenden vor der Zeitenwende entstanden ist. Angesichts einer solchen Zeitspanne ist kaum anzunehmen, dass nur eine bestimmte ethnische Gruppe als Urheber in Frage kommt. Auf vielen Malereien des südlichen Afrikas sind Menschen häufig in Bewegung und in Reihen dargestellt, was von manchen Forschern als Hinweis auf die Wanderbewegung der Jäger gedeutet wird. Ein anderes häufig wiederkehrendes Motiv ist das der „Sagen-Frau“ (mythic woman). Die Frau wird als Lebensspenderin dargestellt und dies wird mit der Ideologie der San sprechenden Völker-Südafrikas in Verbindung gebracht, wonach die Frau nicht nur Leben spendet, sondern auch tödliche Kräfte besitzt. Malgeräte lieferte die Natur, vom Haarpinsel bis zum Knochenspatel, und sie bestimmte auch die Farbpalette. Diese umfasste überwiegend Erdfarben wie rote und gelbe Eisenocker oder schwarze Manganerde, aber auch natürlichen Gips und Holzkohle. Als Bindemittel für diese Pigmente scheinen Tierblut sowie Eiweiß, Kasein oder Knochenleim verwendet worden zu sein. Die Frage nach dem Ursprung der Bilder beschäftigt nach wie vor die wissenschaftliche Diskussion. Waren die Maler Erzähler, „Journalisten“, die so ihre Neuigkeiten illustrierten? Fungierten die Bilder als Lehrmittel, um die Jugend mit dem vertraut zu machen, was für ihr Überleben wichtig war? Gaben Chronisten so die Traditionen und Sagen ihres Volkes weiter? Oder wurden die Höhlenwände, wie manche glauben, einfach zu einem Erinnerungsalbum für besondere Ereignisse und Jagderlebnisse? Vermutlich haben viele Bilder ihren Ursprung im magischen-religiösen Bereich oder sind im Zusammenhang mit Trance-Riten entstanden. Es ist aber auch nicht von der Hand zu weisen, dass viele Felsbilder Alltagssituationen widerspiegeln und nicht-religiösen Inhalts sind. Viele Zeichnungen sind durchaus realistisch und zeigen Darstellungen von Wirklichkeiten, sowie tägliche Begebenheiten, die die Künstler besonders hervorheben wollten, und sie weisen eher auf Fakten hin. Sicher waren die Künstler, die die Zeichnungen malten, Menschen mit besonderen Beobachtungsgaben und hatten eine gute Hand zum Zeichnen. Es gibt aber zu viele Zeich-

nungen an den Felsen, meistens mit der gleichen Methode und gleichem Grundmaterial gemalt, als dass sie alle nur von Magiern stammen könnten.

Bei den Sandawe in **Tansania** sind einige Bilderhöhlen Treffpunkte eingeweihter Erwachsener, die untereinander kleine Geheimbünde bilden. Die Malereien, darunter viele sehr alte, werden als übernatürliche Werke angesehen, die neuen werden im Trancezustand erzeugt. Das Betreten der Räume, in denen sie verborgen sind, ist Außenstehenden strengstens verboten. Es sind die Wohnstätten der Geister, gefüllt mit unermesslicher Zauberkraft, die Schrecken einjagen und denen sich kein Unbefugter zu nähern wagt. Andere bemalte Höhlen sind dagegen Orte, wo sich die Jungen auf die Initiation vorbereiten. Die Gruppe der Einzuweihenden verbringt hier lange Zeit, manchmal einige Wochen, und die bemalten Wände werden vom Lehrer als „synoptische Tafeln“ gebraucht, um die junge Generation über die Geheimnisse des Lebens und der Natur aufzuklären. Auch diese Höhlen sind geheim, und der Zugang ist ausschließlich den Einzuweihenden vorbehalten, in Gegenwart des Lehrers und nur während der Zeiten, in denen sich die Initiation abspielt. Viele dieser Höhlen sind an schwer zugänglichen Orten gelegen, und der Weg, der zu ihnen führt, ist oft durch Warnzeichen in Form von gemalten Ideogrammen gekennzeichnet, mit der Absicht, eventuelle Ahnungslose vom Weitergehen abzuhalten.

Das Ende der Felsbildkunst in Süd-Afrika scheint mit der Ankunft anderer Bevölkerungsgruppen zusammenzuhängen. Die zunehmende Trockenheit der Sahara beschleunigte wahrscheinlich die Wanderbewegung vom Norden in den Süden und führte zur Zurückdrängung der nomadisierenden Jäger, die nach einer langen friedlichen und ungestörten Periode Fremden mit unbekanntem Tieren und Waffen gegenüberstanden. In ihren Bildern tauchten in der Endphase neben vielen Fremden und ihren Haustieren auch Kampf- und Begräbnisszenen auf. Vielleicht auch ein Sinnbild für das nahende Ende.

Das relative Alter der Malereien lässt sich beispielsweise dort bestimmen, wo mehrere Malschichten übereinanderliegen und es gelingt, diese bestimmten Zeitabschnitten zuzuweisen. Das absolute Alter von Felsbildern kann in einigen Fällen durch das Dargestellte selbst eingegrenzt werden. Das gilt zum Beispiel für das Erscheinen von Europäern in Malereien Südafrikas, die somit nach 1487 anzusetzen sind, oder etwa einzelne Abbildungen von Schafen im Brandberg, die nach bisheriger Kenntnis erst vor 2000 Jahren im südlichen Afrika eingeführt wurden. Prinzipiell wäre es möglich, die organischen Bestandteile der Malerfarben auf chemisch-physikalischem Wege zu datieren, doch erfordern die derzeitigen naturwissenschaftlichen Methoden bis zu 5000 cm<sup>2</sup> Farbfläche für ein Datum – und man müsste zerstören, was man erhalten und erforschen will. So bleibt nur die Möglichkeit einer direkten Altersbestimmung dort, wo sich die Bilder mit datierbaren Ablage-

rungen verbinden lassen. Die besten Voraussetzungen sind dort gegeben, wo eine Wandmalerei direkt mit archäologischen Fundschichten zu verknüpfen ist. Leider gehören Fundstellen, an denen Felsbilder von datierbaren Sedimenten überdeckt sind oder heruntergefallene Teile von Wandmalereien in archäologischen Schichten gefunden wurden, zu den großen Seltenheiten.

### Asien

Zu den wichtigsten Felsbildfundstätten Asiens zählen Neuguinea (MacCluer-Golf), Pakistan und Indien, Nepal, Kasachstan, Mongolei und Sibirien, sowie Japan und China. Ähnlich wie in Afrika befindet sich ein Teil der Felsbilder in Wüsten und deren Randgebieten, sowie an alten Handelsrouten, wie der Weihrauchstraße oder den Seidenstraßen.

In der **Negev-Wüste** im heutigen Staat Israel, in Jordanien und auf der ägyptischen **Sinai-Halbinsel** wurden zahlreiche Jagdszenen im Fels verewigt (Abbildung 23). Sie stammen aus der prähistorischen Zeit der Jäger und Sammler. Noch



**Abb. 23** Felsbilder aus Har Karkom, Israel. © Stonewatch

ältere Felsgravuren in Zentralarabien zeigen Tierfiguren, Ideogramme und hauptsächlich weibliche, anthropomorphe Gestalten. In **Südarabien** finden sich am Rande der Weihrauchstraße eindrucksvolle Darstellungen von Kampf- und Jagdszenen, Kulthandlungen, Abbildungen von Kamelen, Pferden, Stieren, Kühen, Straußen und Schlangen, sowie von Steinböcken mit kräftig gebogenen Hörnern. In Südarabien symbolisiert der Steinbock die Mondgottheit Thaleb. Steinbock-Darstellungen finden sich auch in vielen anderen Teilen Asiens. Im Oman sind im Gebiet der Hajar-Berge Felsgravierungen von Reitern gefunden worden. Ebenso liegen Berichte über Felsbilder aus Afghanistan vor.

Der in den 1970er-Jahren von Chinesen und Pakistani erbaute Karakorum-Highway stellt die Verbindung aus dem Indus-Tal über den Khunjerab-Pass in das chinesische Tarimbecken her. Entlang dieser Route der historischen **Seidenstraße** entdeckte man bisher mehr als 10.000 Felszeichnungen die Aufschluss geben über die buddhistische und vorbuddhistische Geschichtsphase dieses Gebietes (Abbildung 24). Die Menschen des Indus-Tales ritzten und hämmerten in auffällig glatte



**Abb. 24** Felsbild aus dem Indus, Pakistan. © Prof. Hans Först

Felswände und Nischen ihre Jagdzauber-Bilder und Idole ein. Eine besondere Blüte erlebte die Felsbildkunst im Zeitalter des Buddhismus, der in diesem Raum von etwa 33 v. Chr. bis 700 n. Chr. die neue Hochreligion war. Die größte Konzentration von Felsbild-Zeichnungen befindet sich im Gebiet um Chilas, und die dort anzutreffenden ältesten buddhistischen Zeichnungen sind gelegentlich auch mit Inschriften verbunden, sodass sie genau datiert werden können. Viele hier anzutreffende Motive deuten darauf hin, dass immer wieder neue Völkerschaften durch das Industal gezogen sind, so z. B. das iranische Reitervolk der Saken oder reisende Künstler aus Zentral-Indien. Die Sogdier, alte iranische Feueranbeter, müssen sich ebenfalls hier aufgehalten haben, denn einige Felsbilder zeigen eindeutige Feueraltäre. Unglaublich vielfältig sind die buddhistischen Motive, etwa die Darstellung von Versuchungen Buddhas oder Bilder eines buddhistischen Asketen, der, ähnlich wie der heilige Franz von Assisi, den Tieren predigt. Buddhistische Heiligtümer wie Stupas und Pagoden werden ebenfalls dargestellt und auch chinesische Reisende aus jener Zeit (aus dem ersten Jahrhundert n. Chr.) haben sich mit ihrem Namen verewigt. Bisher sind in diesem 60 Kilometer langen Abschnitt mehr als 10.000 Zeichnungen und über 1.000 Inschriften registriert worden. Weitere sehr bedeutsame Felsbildzeichnungen wurden im Hunza-Tal, direkt unterhalb von Karimabad, in Haldeikish, unmittelbar am Karakorum-Highway entdeckt, die vor allem Jagdszenen mit der Ibex-Antilope und dem Markhor darstellen und Aufschluss über die Frühzeit der Besiedlung des Hunza-Gebietes geben können.

Mehr als fünftausend Felsbilder im **Industal** zeigen Tiere mit langen gebogenen Hörnern, wie sie nur die männlichen Tiere des Steinbocks oder aber der Bezoarziege haben. Als Jagdwild begehrt waren eben die männlichen Tiere auf Grund ihrer Hörner, die einen erheblichen Prestigegewinn für den erfolgreichen Jäger bedeuteten. In gestalterischer Hinsicht variieren die Steinbockzeichnungen wenig. Die Regel sind einfache Strichzeichnungen, bestehend aus einer Rückenlinie, an die zwei Hörner und vier Beine angesetzt sind. Oft ist der Kopf auch durch die Wiedergabe eines Halses abgesetzt, und ein kurzer, nach oben gebogener Schwanz ist erkennbar, der wie bei den Schraubenziegen einen Zustand höchster Erregung ausdrückt. Die Darstellungen zeugen von genauer Beobachtungsgabe der Künstler. So wurde beispielsweise oft der Ziegenbart mit abgebildet, und zuweilen sind die Hufe abgesetzt. Selbst das Sozialverhalten der Tiere (Gruppenszenen, Kämpfe mit Artgenossen, Bock und Geiß zusammen) fand nicht selten künstlerischen Ausdruck. Nach dem Steinbock/Bezoarziege ist das Pferd, neben dem Markhor das mit Abstand am häufigsten auf den Felsbildern dargestellte Tier. Dies nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass das Pferd früher als ausgesprochenes Statussymbol galt. Von den über tausend in die Felsen des Oberen Indus geritzten Pferden tragen mehr als die Hälfte einen Reiter – häufig sind sie Teil von Jagd- oder Kampfszenen. Vielfach ist auch die Mähne angedeutet, als mit einigen Strichen charakteristische

Stehmähne, wie sie auch das Urwild- oder Przewalski-Pferd besaß. Die uns bekannte Hängemähne tritt erst beim Hauspferd auf. Schließlich gibt es zahlreiche, vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen hervorragend ausgeführte Pferdomotive, die fast immer ohne Reiter, aber teilweise mit Sattel und Zaumzeug wiedergegeben sind. Diese Tiere sollten, möglicherweise die Verkörperung einer einheimischen Gottheit darstellen. Es bleibt festzuhalten, dass der Phantasie der Felsbildzeichner bei den Pferdedarstellungen offenbar keine Grenzen gesetzt waren. Bei keinem anderen Tier variieren die Darstellungsweise sowie der szenische Zusammenhang in einem solchen Maße. Die große Zahl von Pferde- und Reiterdarstellungen machen sichtbar, welche hohe Bedeutung diesem Tier und dieser Art der Fortbewegung im schwierigen Gelände der Nordgebiete Pakistans bis vor kurzem noch beigemessen wurde. Erst mit der Erschließung der Bergwelt Nordpakistans für den motorisierten Verkehr hat das Pferd zunehmend an wirtschaftlicher und politischer Bedeutung verloren.

Die wohl interessanteste Felsbilder-Fundstelle in **Indien** befindet sich im Bundesstaat Madhya Pradesh im Höhlengebiet der bewaldeten Ausläufer des Vindhya-



**Abb. 25** Felsbild Kathotia Deerfrieze vom Fundort Kathotia; Madhya Pradesh, District Bopal, Indien. Zeit: ungefähr 3 000 bis 500 v. Chr. Lange Prozessionsszenen von Wildtieren und domestizierten Tieren sind typisch für die Felsbildkunst der Kupfersteinzeit. Diese langen Prozessionsszenen laufen oftmals über mehrere Meter einer Felswand oder hier über die unebene Decke eines Felsvorsprunges. © Erwin Neumayer

birges (Abbildung 25). Diese Region wurde auch durch den Bau der ersten buddhistischen Stupa von Sanchi unter König Ashoka um 200 v.Chr. als religiöses Zentrum bedeutend. Die von alten Flussläufen hinterlassenen Höhlen, Kolke und Felsüberhänge Bhimbetkas wurden durch das tropische Klima und Monsun-Regen starker Verwitterung ausgesetzt und bildeten seit Jahrtausenden, wohl auch durch ihren Formenreichtum, immer wieder einen Anziehungspunkt für Menschen, die für ihre Riten geeignete Orte suchten. Auf den vom Wasser glatt geschliffenen Höhlenwänden entstanden Gravuren und Malereien, die einen Blick in die Vorzeit Indiens erlauben. Die Höhlen und Überhänge wurden über Jahrtausende hinweg bewohnt. Es finden sich an den Wänden oft Malereien aus verschiedenen Epochen, die Hinweise auf die Probleme des menschlichen Daseins in dieser Region geben. Die ältesten Darstellungen stammen aus dem Endpaläolithikum (ca. 15.000 – 10.000 v. Chr.) und zeigen Jagd- und Kultszenen, sowie verschiedene Tierarten. Im Mesolithikum (ca. 10.000 – 5.000 v. Chr.) wurde der Stil naturalistisch, bei den Malereien herrscht die Farbe Rotbraun vor. Von der Jungsteinzeit bis zur historischen Periode entstanden Darstellungen aus dem Hirten-, Bauern- und Kriegerleben. Es finden sich auch zahlreiche Symbole wie Zickzackbänder, Hakenkreuze, Lebensbäume, Räder und andere Motive, die noch heute Hauswände und Keramiken der Region schmücken. Bei den Kampfdarstellungen sind auch Szenen aus der indischen Mythologie erkennbar.

Relativ wenig bekannt sind die Felszeichnungen im Dongnatham Forest im Nordosten **Thailands** (Abbildung 26). Das Sandsteingebirge am Ufer des Mekongs, der an dieser Stelle die Grenze zwischen Laos und Thailand bildet, hat durch seine bizarren Erosionsformen Menschen auf der Suche nach Kultstätten angezogen, wie dies auch in vielen anderen Regionen der Fall war. Auf über 900 Meter Länge eröffnet sich eine beeindruckende Felsbilderwand. An die 300 weitere Felsmalereien sind in den angrenzenden Gebieten von Pha Cham, Pha Ta, Pha Monnoi und Pha Mon zu finden. Es handelt sich um in verschiedenen Rottönen ausgeführte Malereien, die neben Menschen und Tieren auch Symbole zeigen, aber auch mehr als hundert Handabdrücke sind abgebildet. Das Alter dieser Malereien wird mit rund 4.000 Jahren angegeben.

Die Felsbilder sind zweifelsohne die am weitesten verbreitete und reichste Kunstform im prähistorischen **China**. Sie hat möglicherweise bereits vor 10.000 Jahren in Form von Malereien und Gravierungen auf Felswänden unter freiem Himmel begonnen. Diese Gravierungen, Symbole und Figuren bilden die wichtigsten Zeugnisse für die Kulturgeschichte der Menschen vor der Erfindung der Schrift. Zehntausend Jahre Geschichte erwachen zum Leben in diesen Felsbildern, die nicht nur von außerordentlicher Schönheit sind, sondern auch das schöpferische Genie, die Ideen, den Glauben, die Ambitionen und Ängste unserer Vorfahren enthüllen. Wenn

man die Felsbilder in China betrachtet, so fällt sofort auf, von welchem homogenem Charakter sie sind. Sie weisen mehrheitlich Kunstmerkmale auf und stammen wahrscheinlich von ackerbaureisenden Völkern. Verschiedene Felsbilder können Hirtenvölkern zugeordnet werden, und in einigen Regionen sind Völker dargestellt, deren Hauptbeschäftigung die Jagd mit Pfeil und Bogen gewesen sein muss. Dass es in Yinshan, in einer heutigen Wüstenregion, in der wilde Rinder nicht überleben könnten, große Tierbilder gibt, scheint darauf hinzudeuten, dass zur Zeit, als die ersten Felsbilder entstanden, dort ein anderes Klima geherrscht haben muss. Sie würden somit auf das Ende des Pleistozäns oder auf den Anfang des Holozäns fallen – also auf eine Zeit vor zehn- bis zwölftausend Jahren. Gegen Ende der prähistorischen Zeit entwickeln die Felsbilder in China regionale Eigenheiten, die sich immer deutlicher herauskristallisieren. Sie zeigen das Heranwachsen spezifischer Identitäten der verschiedenen ethnischen Gruppen und die Entwicklung lokaler figurativer Stilrichtungen. Anhand der Felsbilder können wir verfolgen, wie mehr und mehr Tiere domestiziert werden: Hunde, Ziegen, Schafe, Rinde, Schweine, Pferde und Kamele. Wir erleben auch mit, wie im Laufe der Zeit neue Techniken eingeführt werden: von Pfeil und Bogen zum Wagen, von Metallwaffen wie Dolch und Schwert zu Schilden, Helmen, Kleidern, Musikinstrumenten (z. B. Trommeln), von großen Trinkgefäßen zu den verschiedenen Arten von Hütten und Häusern verfügen wir über ein umfangreiches Archiv der materiellen Kultur der Künstler.



**Abb. 26** Felsmalerei mit Mann und Rind, Thailand. © Erwin Neumayer



Von großem Interesse sind auch die zahlreichen Ideogramme in den Felsbildern, die mit den später in der Schrift verwendeten Zeichen identifiziert werden können.

Die chinesischen Felsbilder befinden sich alle im Freien auf steilen oder senkrechten Felswänden sowie auf einzelnen Felsblöcken. Die großen klimatischen und topographischen Unterschiede haben sich natürlich auch auf die verschiedenen Techniken der Malerei und Gravierung ausgewirkt. So sind die Felsmalereien, für die vorwiegend rote Mineralfarbstoffe verwendet wurden, hauptsächlich im Süden verbreitet, während im Norden und Nordwesten die Gravierungen dominieren. Bei den Gravierungen wurde normalerweise die dunkle, oberflächliche Patina entfernt, um die darunterliegende hellere Farbe des Steins sichtbar zu machen. Die Abbildungen erscheinen also im Negativ: hell auf einer dunkleren Fläche. Mit ein- oder mehrfachen Linien wurden die Konturen einer Figur dargestellt, und wenn die Patina im Innern ganz oder teilweise entfernt wurde, entstanden Silhouetten. Dem Künstler standen dazu verschiedene Verfahren zur Wahl. Er konnte sein Motiv mit einem spitzen Steinwerkzeug, in der Regel mit einem Feuerstein, in den Fels einritzen, etwas bessere Möglichkeiten bot der Einsatz eines Stein- oder Metallmeißels und eines Steinhammers. Oft wurde auch die Patina mit einem flachen Stein abgeschabt, oder es wurden tiefe Furchen in sehr weichen Fels eingehauen. Mit anderen Worten: Die „Gravierungen“ wurden entweder geritzt, herausgehauen oder eingeschabt.

Verschiedene Techniken wurden auch bei den Malereien angewandt. Sie reichen von Ockerstäben bis zu Pinseln aus Pferdehaar, Federn oder Pflanzenfasern. Manchmal wurde die Farbe auch mit den Fingern aufgetragen, oder pulverisierte Farbe wurde durch ein Rohr direkt auf die Felsfläche geblasen. Verwendet wurden die Farben Schwarz (aus Steinkohle oder Manganerzen), Rot, Braun und Ocker (aus Hämatit; je nach Ort oder Zeit in verschiedenen Nuancen vor allem zwischen Hell- oder Orangerot und Dunkel- oder Purpurrot) und Weiß (sehr selten; normalerweise aus Kalkstein). Grün und Blau waren unbekannt. Ethnografische Daten deuten daraufhin, dass als Bindemittel für die Herstellung des Pigmentes wahrscheinlich Stierblut verwendet wurde. Die Wa, die größte ethnische Gruppe in Cangyuan, verwendeten diese Bindemittel noch in den fünfziger Jahren zur Herstellung der Farbe, mit der sie die zeremoniellen Bilder auf die „Großhäuser“ ihrer Stammesführer malten. Zu jener Zeit galt es als große Ehre und heilige Pflicht, Felsbilder gestalten zu dürfen. Die Künstler arbeiteten sehr gewissenhaft und sorgfältig. Sie gingen äußerst geschickt mit Meißel und Hammer um und brachten die Schläge dicht nebeneinander an. Die Ausschabungen waren sehr tief und gleichmäßig.

Das Spektrum der Stilrichtungen in den Felsbildern ist sehr vielfältig. Es umfasst den Naturalismus und einen lebendigen Realismus ebenso wie Abstraktion und Schematisierung, Übertreibung und Modifikation, Karikatur, Porträt, Fantasie, raffi-

nierte Verzierung, Humor und Verwendung der Formen der Natur. An den meisten Orten dominiert aber der naturalistische Stil. Die Felsbilder in der inneren Mongolei und in Xinjiang zeigen zahlreiche sehr lebensnahe Darstellungen von Schafen und Ziegen. Die Künstler im Süden Chinas zeichneten Affen und Büffeln naturgetreu an die Wand. Viele Figuren von wilden Tieren werden in bizarren Bewegungen dargestellt. Sie strahlen viel Temperament aus und strotzen nur so vor Gesundheit und Kraft. Die Dynamik der Felsbilder zeigt sich ebenso in den Tanzszenen. Die Künstler verstanden es ausgezeichnet, die Positionen und die schnellen Bewegungsabläufe mit unzähligen kleinen Veränderungen wiederzugeben.

Ein für den „Tier-Stil der Steppen“ typisches Dekorelement stellt immer zwei Tiere einander gegenüber, so z. B. zwei Pferde, zwei Hirsche oder zwei Schafe, manchmal sind sie auch übereinander dargestellt oder überlappen sich sogar. Zoomorphe, d.h. aus Körperteilen verschiedener Tiere zusammengesetzte Kombinationen waren ebenso bekannt, wie auch die Technik der Inversion wo der hintere Teil des Tierkörpers um 180° zurückgebogen wird. Mit der Darstellung des Tierkörpers in Kreisform, wobei es aussieht, als ob die Beine zusammengebunden wären, wird möglicherweise angedeutet, dass es sich um ein Opfertier handelt.

Nach den Hauptmotiven in den chinesischen Felsbildern können vier Gruppen unterschieden werden: Masken, Tierdarstellungen, Alltagsleben und Kriegsszenen sowie nicht näher bestimmte Zeichen und Symbole.



**Abb. 27** Felsmalerei aus einem Kloster in Lhasa, Tibet. © Prof. Hans Först

Symbole und Ideogramme finden sich in allen Felsbildern in ganz China. Die Motive sind aus geraden Linien und Kurven aufgebaut; sie umfassen Zickzacklinien, Punkte, konzentrische Kreise, Strahlen, Schlangelinien, parallele Linien, Spiralen, Gitter und vulva-ähnliche Formen. Diese abstrakten, nicht gegenständlichen Symbole enthalten praktisch keine Hinweise auf ihre Bedeutung. Die meisten Funde beweisen aber, dass diese Symbole eine magische Bedeutung hatten. Während gewisse Motive für uns nur abstrakt sind, hatten sie für die prähistorischen Künstler doch einen sehr konkreten Inhalt. Die meisten Bilder haben wahrscheinlich eine religiöse Bedeutung, auch wenn man einige von ihnen als durchaus profan bezeichnen kann. Die Felsbilder widerspiegeln eine komplexe Synthese der ästhetischen und intellektuellen Werte ihrer Zeit. Stil, Themenbereich, das bildmäßige Konzept und die Wahl der Felswände als Medium weisen auf ideologische Bedürfnisse des Künstlers auf kultureller Ebene in seiner Zeit hin.

Wie in anderen Teilen der Welt finden sich die meisten Felsbilder Chinas in Randgebieten, die heute Wüsten und Halbwüsten sind, von der Wüste Gobi über die Innere Mongolei, das Tianshan-Gebirge, Chinesisch-Turkestan, bis zu den Randgebieten Tibets und den Gebirgsketten des Karakorum und des Hindukush (Abbildung 27).

Immer mehr Felsgravierungen, Zeichnungen und stellenweise auch Malereien werden auf dem riesigen Gebiet **Sibiriens**, vom Ural bis zur Küste des Stillen Ozeans und des nördlichen Eismeer, entdeckt. Sie kommen ausnahmslos in der Nähe der gewaltigen sibirischen Ströme und Seen, am Ob, Jenissei, an der Angara, Lena, am Baikalsee und am Amur vor. Die Tatsache, dass sich die prähistorischen Ansiedlungen vorwiegend an den großen Flüssen bildeten, entspringt nicht allein dem Umstand, dass der Fischfang den Bewohnern einen wesentlichen Teil der Ernährung sicherte. In der undurchdringlichen Taiga boten die Wasserläufe oft auch die einzige Möglichkeit einer Kommunikation. Noch heute gibt es in Sibirien Gebiete, die entweder nur durch die Luft oder über das Wasser per Binnenschiffen, und im Winter über die stark vereisten Flüsse, mit verschiedenen Gütern versorgt werden können.

Der tschechische Paläokunsthistoriker Miroslav Ksica untersuchte Tausende von Felsbildern im Gebiet der ehemaligen Sowjetunion. Er ist der Ansicht, dass es sich bei diesen Felsbildern um eines der wichtigsten Kapitel in der Welt der Felsbildkunst handelt, da sich eine ununterbrochene Entwicklung der Form und des Inhalts von realistischen Motiven, zumeist Tierdarstellungen, über einen zunehmenden Schematismus hin zu Symbolen und sodann zu einer zum Alphabet führenden Bilderschrift verfolgen lässt. Für die Interpretation der Bilder bezog er sich sowohl auf prähistorische Funde aus Gräbern – wie etwa Schnallen, Dolche, Pferdegeschirr, Gewebereste etc. – die dank des Permafrostbodens in den nördlicheren Gebieten sehr gut erhalten blieben, als auch auf rezente Symbole und Bräuche, wie

sie in Teilen Sibiriens und Zentralasiens bis heute existieren. Malereien wurden in gelbem, braunem und rotem Ocker, in weißen Kalkfarben und in schwarzer Farbe aus Holzkohle ausgeführt. Sehr selten verwendete man auch blaue Farbe aus Kupferoxyd. Als Bindemittel diente Blut oder Urin, sowie später Milch.

Einige der untersuchten Bilder stammen aus dem Jungpaläolithikum (30000 – 10000 v.Chr.). In dieser Zeit wurden hauptsächlich für die Jagd wichtige Tiere wie Mammut, Auerochse, Wildpferd, Hirsch oder Eber dargestellt. Der Mensch wurde kaum abgebildet. Im Mesolithikum (10.000 – 6.000 v.Chr.) nahm die Bevölkerung stark zu, mit ihr auch die Felsbilderproduktion, wobei es sich häufig um sehr lebendig dargestellte Szenen handelt. Während des Neolithikums (6.000 – 2.300 v.Chr.) begannen Pflanzenanbau und Viehzucht, in der Felskunst tauchen neben Darstellungen aus dem Alltagsleben Symbole wie Spiralen, Labyrinth und Kreise auf, wohl auch Hinweise auf spätere Astralreligionen. Aus der Bronzezeit (2.300 – 700 v.Chr.) stammt der größte Teil der Felsbilder, die nur mehr wenig realistisch waren. Die zunehmende Stilisierung und Abstraktion gelten als Schritte zur Entwicklung der Schrift. In der Eisenzeit (ab 700 v.Chr.) entstanden neben detaillierten Bildern des dörflichen Lebens immer abstraktere Zeichen, aus denen sich in Süd-Sibirien das so genannte Jenissej-Alphabet entwickelte, das im 19. Jahrhundert von einem sibirischen Archäologen entdeckt und inzwischen teilweise entziffert wurde. Zumeist geht es dabei um Angaben über gejagtes Wild, Anzahl der Jäger und Hunde, sowie Informationen über Siedlungen, Wege, Tierweiden und historische Ereignisse.

Zu den interessantesten Entdeckungen vorzeitlicher Kunst gehören die Felsgravierungen am Fluss Pegtymel nahe der Eismeerküste im Nationalkreis der Tschukotischen Halbinsel, am östlichen Zipfel Sibiriens. Es sind die nördlichsten bisher bekannten Felsbilder der Welt. Ausgrabungen ermöglichten eine zeitliche Einreihung der Gravierungen. Die ältesten könnten im 1. Jahrtausend entstanden sein, in welchem hier Kulturen aus dem späten Neolithikum andauerten, obgleich in anderen Teilen Sibiriens die Bronzezeit bereits zu Ende ging und die Eisenzeit begann. Jüngere Schichten von Gravierungen sind mit dem ersten nachchristlichen Jahrtausend datiert. Sie stammen demnach aus einer Zeit, in der hier verschiedene ethnische Gruppen, vor allem die Ahnen der heutigen Tschuktschen, siedelten, die als die Urheber der Gravierungen gehalten werden. Auf die Richtigkeit dieser Annahme deutet eine Reihe von Motiven von der Jagd auf Walfische und andere Meerestiere hin, sowie auf Tiere der Tundra, vor allem Rentiere.

Obwohl an allen diesen Fundstätten Szenen von der Jagd auf Rentiere oder Walfische vorherrschen, kommen hier auch noch andere Motive vor, z. B. Sonnenzeichen oder weidende und sich paarende Tiere. Interessant ist die Abbildung eines Jägers, der mit einem Bären kämpft. Dieses Motiv ist insbesondere aus der plastischen Kunst der Inuit (Eskimo) und Tschuktschen bekannt. Daneben finden sich Abbildungen von weiblichen, tanzenden Gestalten mit eigentümlichen pilzförmigen

Verzierungen auf dem Kopf. Vielleicht symbolisieren diese eine sibirische Art von Fliegenpilzen, die bei den Tschuktschen als Rauschmittel verwendet werden. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass dieser pilzförmige Kopfschmuck Schamaninnen charakterisiert. Sie tanzen wie in Trance, hervorgerufen durch den in der Vorzeit weit verbreiteten Genuss von Fliegenpilz, und weissagen dazu. Es könnten aber auch Göttinnen gewesen sein, die Urmütter des Wildes, von denen manche sibirische Sagen und Märchen erzählen.

Die Technik der Bilder gleicht der aus dem übrigen Norden, aus Karelien und Skandinavien, und zwar handelt es sich um das Aushauen von Punkten aus der Steinfläche mit irgendeinem steinernen Werkzeug. Der Stil der abgebildeten Tiere zeigt gleichfalls viele gemeinsame Merkmale.

Am Sajmaly-Tasch in **Kirgisien** befand sich auf über 3000 m Höhe eine wichtige Stätte für Kulthandlungen. Fast zehntausend, sehr tief eingemeißelte Felsbilder von Ackerbauszenen, Rindern und zweirädrigen Wagen, von Stieren, Pferden und Steinböcken, sowie von Sonnenrädern und personifizierten Sonnen auf Beinen geben Grund zur Annahme, dass hier Sonnenverehrung und Fruchtbarkeitskulte stattfanden.

In **Usbekistan** entstanden in Zaraut-Saj Zeichnungen und Malereien von Jägern mit Masken, die mit Schleudern und Wurfholz Rinder jagten und von Hunden begleitet wurden. An der Grenze zu Tadschikistan wurden im Iljan-Saj, einem auf über 2000 Meter gelegenen Tal, Gravuren von Steinböcken und Widdern gefunden, die von Menschen zu Fuß und zu Pferd gejagt wurden. Weitere Felsbildfundstätten finden sich auch im Kaukasus, Aserbaidschan und in Armenien wo sich eine besonders enge Verbindung zwischen Felsbildkunst und Schriftentwicklung zeigt.

Untersuchungen über die Felsbilder Zentralasiens haben ergeben, dass sich die Fundstellen zumeist an Orten wie Gipfeln, Pässen oder Furten befinden und diese Orte als Freiluft-Heiligtümer angesehen wurden. Pferdedarstellungen sind sehr häufig anzutreffen, da diese Tiere schon 4.000 v. Chr. in den Steppen domestiziert wurden, und im Leben der nomadischen Hirten einen zentralen Stellenwert einnahmen. Ähnliches gilt für Rinder, die nach ihrer Domestizierung vor allem als Opfertiere große Bedeutung hatten. Rotwild-Darstellungen sind wahrscheinlich vor den Bildern domestizierter Tiere entstanden.

Unter den abgebildeten Waffen finden sich hauptsächlich Keulen wieder, die während der Bronzezeit bei vielen zentral-asiatischen Völkern vorherrschend waren. Anthropomorphe Figuren mit Sonnenköpfen werden als Mithras-Darstellungen gedeutet. Die Gravuren von Masken, gehörnten Menschen und Mensch-Tier-Mischwesen sind entweder auf die Welt des Schamanismus oder auf indo-iranische Einflüsse zurückzuführen.

Auf den **indonesischen Inseln** Sulawesi, Timor, Seram, den Molukken und auf Irian Jaya sind in Höhlen Malereien entdeckt worden. Die Felsbilder des Mac Cluer-Golfes auf Irian Jaya sollen sogar einige Jahrtausende alt sein. Die Felsbildplätze liegen hauptsächlich an den Küstenbereichen und auf vorgelagerten Inseln und befinden sich zumeist in ehemaligen Wohn- oder Bestattungshöhlen. Die Malereien zeigen mehrfache Übermalungen. In der bei Furir direkt am Strand liegenden Sosorra-Höhle, sind an der Decke stilisierte Bootsdarstellungen in braunroter und schwarzer Farbe, angebracht. Neben dem Höhleneingang befinden sich auch kleine Nischen, in denen von Frauen, die Kindersegen wünschten, Puppen aufgestellt wurden. In Kalimantan, dem indonesischen Teil Borneos, wurde ebenfalls eine Höhle mit Tierdarstellungen, Symbolen und einer großen Anzahl von Negativ-Handabdrücken gefunden.

### **Australien – Ozeanien**

Australien ist der Kontinent mit der am längsten andauernden Tradition von Felsbildern (Abbildung 28). Ihre Schöpfer, die Aborigines, waren noch bis in die 1970er-



**Abb. 28** Wondjina-Felsmalerei, Wanalikki, bei Gibb-River Station, Kimberley, Australien.

© Museum für Völkerkunde, Wien

Jahre aktiv. Die Vorfahren der heutigen Aborigines wanderten, aus Süd-Ost-Asien kommend, vor rund 60.000-50.000 Jahren in den australischen Kontinent ein. Sie folgten den Flüssen landeinwärts, durchquerten das Land und passten sich den verschiedenen Klimazonen an. Sie durchlebten ökologische Veränderungen, die während der Eiszeit (Pleistozän) vor ca. 25.000-15.000 Jahren eine Senkung des Meeresspiegels um rund 120 Meter mit sich brachte und darauf folgende Überschwemmungen. Die frühen Einwanderer erlebten auch das Aussterben von vielen Großtierarten, wie etwa das Riesen-Beuteltier, den Tasmanien-Tiger, Riesen-Vögel oder der zirka fünf Meter langen Python-Schlange. Die Ursachen für das Verschwinden dieser Tierarten waren neben der Jagd durch die Aborigines klimatische Veränderungen, wie die zunehmende Erwärmung und das daraus resultierende Austrocknen von Inland-Seen. Die Aborigines passten ihre Lebensweise den neuen klimatischen und ökologischen Bedingungen an. Dazu sind die Felsbilder, die nicht nur nahe ihrer Lagerstätten oder an heiligen Orten entstanden, sondern auch als Wegweiser dienten, die beste Dokumentation. Sie berichten über die jeweilige Fauna und die vorherrschenden Jagdmethoden der indigenen Bevölkerung. Die Anzahl von Felsbild-Fundstätten wird auf dem ganzen Kontinent auf über 100.000 geschätzt. Die wichtigsten Regionen sind: Kimberley-Distrikt (NW-Australien), Arnhem Land (Northern Territory) und Cape-York-Halbinsel (Queensland). Kennzeichnend für die älteste Phase (bis vor ca. 6.000 Jahren) sind Menschen, ihre Kleidung und Waffen, Handabdrücke, Land- und Wassertiere, inzwischen ausgestorbene Tiere, sowie Wesen der spirituellen Welt. Gegen Ende dieser Phase, als der Meeresspiegel wieder anstieg, tauchte die Regenbogen-Schlange als weit verbreitetes Motiv auf. Desweiteren begannen Künstler mit dem Röntgenstil, um das Innere ihrer Darstellungen (Skelett und innere Organe) sichtbar zu machen. In der Estuarinen Phase (bis vor ca. 1.200 Jahren) entstanden Bilder von Salzwasserkrokodilen, von Fischen, von Jägern und ihren Waffen und Werkzeugen, sowie dem Regen- und Gewittermann Namarrgon. Der Röntgenstil wurde weiter entwickelt und um dekorative Elemente erweitert. Die Frischwasser-Phase (bis vor ca. 100 Jahren) brachte Darstellungen von Tieren und Vögeln, von hauptsächlich mit Speeren bewaffneten Jägern, sowie weitere Röntgenstil-Malereien. In der Kontakt-Phase (ab Mitte des vorigen Jahrhunderts bis heute) entstanden Abbildungen über Begegnungen mit Fremden, die mit ihren Booten die Nordküste besuchten, sowie mit Europäern, die mit Segelschiffen landeten. Aber auch eingeführte Tiere, Bewaffnete und Erkundungstrupps, Gebäude und Fahrzeuge finden sich auf den Felswänden abgebildet. Neben Jagdszenen, Hand- und Gerätedarstellungen sowie der Abbildung von Tieren stellen die Felsbilder hauptsächlich mythische Wesen dar. Daneben finden sich auch Darstellungen von Geistwesen. Einer der wichtigsten Orte der Aborigines, Uluru oder Ayers Rock, ist wieder in der Hand der indigenen Bevölkerung, jedoch noch immer täglich Ziel Tausender Touristen. In den großartigen Flusshöhlen befinden sich Felsmalereien, die zu den

profanen Bildern zählen und Pflanzen wie Bäume oder Farne darstellen. Hier wurden Malereien bis um 1940 ausgeführt.

Die Felsmalereien von Kakadu und Arnhem-Land spiegeln die komplexe und innovative Natur der Aborigines wider. Schicht um Schicht der farbigen Malereien zeigen den Reichtum des Lebensraumes sowie die mythischen Vorfahren und die Geister, die das Land mit ihnen teilen. Die Auswirkungen, die die Anwesenheit fremder Kulturen mit sich brachte, sind ebenfalls auf Felsbildern abgebildet. Unter den oberen Schichten von Bildern liegt eine ältere Sequenz, die weit in die Vergangenheit reicht, in der noch mittlerweile ausgestorbene Tiere das Land durchzogen. Die Ausdrucksweise und die Auswahl der dargestellten Objekte haben sich mit der Zeit verändert. Eine Veränderung der Felsmalerei könnte eine Reaktion der Aborigines auf eine soziale oder symbolische Notwendigkeit einer bestimmten Zeit sein. Währenddessen spiegelt die Variation der Motive die Umweltveränderungen, die seit der letzten Eiszeit stattgefunden haben, wider.

Felsritzzeichnungen und Felsgravuren erzählen uns einiges über die Vorgeschichte der Bewohner des Pazifiks. Man findet sie verteilt über ganz Ozeanien. Dabei bleibt festzuhalten, dass es sich hauptsächlich um Gravuren handelt und Malereien eine ausgesprochene Seltenheit darstellen.

Die Motive der Felsbilder sind in der Regel einfache, geometrische Muster (Kreise und Linien) sowie Tiere oder Menschen, meist in Strichmännchenmanier und anthropomorphe Bilder. Auf den Inseln Westozeaniens einschließlich Vanuata und Neu-Kaledonien findet sich eine hohe Anzahl geometrischer Figuren. Während es auf Fidschi, Tonga und Samoa sowie auf den Inseln Zentral- und Ostpolynesiens hauptsächlich anthropomorphe Darstellungen gibt. Es zeigen sich aber deutliche Verwandtschaften zwischen den verschiedenen Inselgruppen und auch zwischen Polynesien, Melanesien und Mikronesien. Dies ist auf das gemeinsame kulturelle Erbe der aus Südostasien eingewanderten ethnischen Gruppen zurückzuführen. Damit geben die Felsbilder Ozeaniens ein relativ einheitliches Gesamtbild ab und lassen eine gewisse kulturelle Einheit im pazifischen Raum erkennen.

Lange Zeit schenkten ArchäologInnen wie auch EthnologInnen den Felsbildern auf den Inseln Ozeaniens keine Beachtung, zumal sie sich oft an schwer zugänglichen Orten befanden oder durch tropische Vegetation kaum sichtbar waren. Ihr historischer und ethnografischer Wert ist jedoch von unschätzbbarer Bedeutung, da sie nicht zuletzt auch zu einem besseren Verständnis kultureller Zusammenhänge und der Besiedlung der pazifischen Inselwelt beitragen.

Die ersten Einwanderer kamen um 700 n.Chr. nach **Neuseeland** mit großer Wahrscheinlichkeit von den **Marquesas-Inseln**. Um 1350 n.Chr. erfolgte die große Maori-Einwanderung von Rarotonga (Cook-Inseln) aus. Diese verschiedenen Einwanderer besiedelten zunächst die südliche Halbinsel Neuseelands, rotte-

ten dort den übermannsgrößen und flugunfähigen Moa-Vogel aus, um sich dann zunehmend auf die klimatisch günstigere Nordinsel zurückzuziehen. Die fortschreitende zahlenmäßige Verringerung der Bevölkerung sowie die allgemeine Verschlechterung der Lebensbedingungen spiegeln sich in rund 400 Felsbildern in Höhlen oder unter Felsüberhängen wider, von denen weit über 90 Prozent in den Gegenden von Dunedin und Christchurch (Südinsel) gefunden wurden. Diese Bilder sind in rot (Hämatit) und schwarz (Holzkohle) gehalten und stellen Hunde, Vögel (einschließlich des ausgestorbenen Moa-Vogels) und Fische in Verbindung mit mythologischen Monstern (taniwha) dar. Neben Menschen- und Tierdarstellungen, kommen Bilder von Segelschiffen europäischer Seefahrer vor. Obwohl Felsbilder allgemein nur schwer zu datieren sind, weisen Funde in unmittelbarer Nähe dieser Bilder auf eine Zeit zwischen 1000 und 1500 n.Chr. hin, also die Zeit des dramatischen Niedergangs speziell auf der Südinsel. Eine Interpretation dieser Felsmalereien ist schwierig, doch scheint es sicher zu sein, dass sie besondere Glaubensinhalte der Maori-Kultur widerspiegeln.

Die vermutlich bereits um 200 – 100 v.Chr. direkt von Westpolynesien (Samoa oder Tonga) aus besiedelten Marquesas-Inseln, 1400 km östlich von Tahiti gelegen, sind bekanntlich auch die Inseln der tiki, jener bis zu 2,5 Meter großen Figuren aus



Abb. 29 Felsbild aus Hawaii, Hauptinsel. © Stonewatch

rotem Tuff, deren überproportional große Köpfe steingewordene Totenschädel darstellen. Man findet diese tiki auch in der Felsbildkunst wieder. Weit verbreitet sind anthropomorphe Ritzzeichnungen, sowie mit wenigen Linien herausgearbeitete Umrisse von Schildkröten. Dieses Meerestier scheint für die alten Ozeanier eine besondere Bedeutung gehabt zu haben. Auf Nuku Hiva sind auch noch so genannte „Näpfchen“, Löcher von 0,5 bis 2 cm Durchmesser und mit einer Tiefe bis zu 2,5 cm, die in Felsblöcke gebohrt waren, gefunden worden. Die Grübchen und Schalen gelten als zurückgebliebene Spur eines magischen Tuns, eines Kontaktzaubers, der am Kultstein geübt worden war. Der Ausschabung von Steinstaub schrieb man besondere Kräfte zu. Über die Bedeutung der auch ganz im Westen des Pazifiks zu findenden Petroglyphen wissen wir so gut wie nichts. Doch dürfen wir annehmen, dass bereits in der Frühgeschichte des Pazifiks derartige Felsbilder entstanden, dass sie nicht von einer einzelnen Person gemacht wurden, sondern von Gruppen von Menschen und vielleicht sogar von Generationen und dass sie für die damals lebenden Menschen magische und kultische Bedeutung hatten.

Auf den Inseln **Hawaii** sind 135 Fundplätze so genannter „kaha ki`i“, geritzter Bilder, bekannt (Abbildung 29). Sie befinden sich zumeist in Küstennähe, da die Bevölkerung in kleinen Gruppen an der Küste lebte. Entlang verschiedener Grenzen oder bei Rastplätzen, die nahe von Überhängen, Höhlen oder Senken lagen, entstanden ein Teil der Felsbilder, während andere auf auffallenden Lava-Formationen oder Blöcken, die sich von ihrer Umgebung besonders abheben, geritzt wurden. Aber auch an Kreuzungen von Wegen schufen Wanderer und Vorbeireisende Gravuren, um Reisebewegungen in eigenen und fremden Stammesgebieten anzuzeigen. Eines der schönsten Beispiele einer wandernden Gruppe ist die als „marchers“ bezeichnete Darstellung von 29 untereinander gravierten Strichfiguren von Puako (Hawaii). Die „Strichmännchen“, aber insbesondere die konzentrischen Kreise sind so etwas wie das „Markenzeichen“ der Felsbildkunst im gesamten Pazifischen Raum. Man findet sie in Neuguinea, auf der Salomon-Insel, in Neukaledonien, in Fiji, auf Tonga, auf Hawaii und auf den Marquesas-Inseln.

Die Wahl von Orten, an denen Felsbilder geschaffen wurden, hing auch mit kulturellen Aspekten zusammen. Auf Puuloa, dem „langen Hügel“, befinden sich Tausende Gravuren, wobei es sich zum größten Teil um einfache Löcher handelt, ähnlich den Schalen und Näpfchen europäischer Felsbildstationen, in die Nabelschnüre von Neugeborenen gelegt wurden, um den Kindern langes Leben zu sichern. Die Schaffung dieser Gravuren über viele Generationen soll diesem Ort übernatürliche Kraft gegeben haben.

Zu den Motiven zählen in erster Linie Bilder von Menschen, Punkten und Kreisen, Fußabdrücken, sowie Kanus, Paddeln, Segeln und Tiere. Nach der Entdeckung der Inseln durch Kapitän Cook kamen auch Segelschiffe und Menschen auf Pferden

dazu. Einige Menschenfiguren tragen Kopfschmuck, andere besitzen Vogelköpfe und Flügel. Sie gelten als Schutzgeister oder als Darstellungen von „akuas“, Gottheiten bzw. deren Nachkommen. Tierdarstellungen repräsentieren den Geist eines verstorbenen Ahnen, der in Gestalt eines Tieres zurückgekehrt ist. Zu den am häufigsten abgebildeten Tieren gehören Hunde, Vögel, Schildkröten und Hühner, die für die Inselbewohner von großer Bedeutung waren. Anhand der tief in den Stein eingeschnittenen und sehr sorgfältig herausgearbeiteten Motive kann vermutet werden, dass die Felsbilder mit Hilfe von Metallwerkzeugen entstanden sind.

Die zu Polynesien gehörende Insel Rapa Nui, auch als **Osterinsel** bekannt, liegt rund 4000 km westlich von Chile. Rapa Nui wurde mit großer Wahrscheinlichkeit um 300-400 n.Chr. von den Marquesas-Inseln aus erstmals besiedelt, bevor die klassische Einwanderungswelle aus Zentralpolynesien um 1000-1100 n.Chr. die Insel erreichte. Bekannt wurde Rapa Nui durch die bis zu 20 Meter großen und bis zu 200 Tonnen schweren Moai-Statuen, jene so uniform wirkende Gestalten „ohne Unterleib“, die in der Vergangenheit schon zu vielen Spekulationen Anlass gaben. Weitgehend unbekannt ist es jedoch, dass auf dieser einsamen Insel vulkanischen Ursprungs auch rund 4300 Felsbilder registriert und dokumentiert wurden. Bei den über die Insel verteilten Gravuren sind neben geometrischen Mustern und Tieren (v.a. Schildkröten und Fische) hauptsächlich Menschendarstellungen, sowie anthropomorphe Abbildungen und punktförmige Vertiefungen vorhanden. Die dargestellten Motive fügen sich damit nahtlos in andere Felsbilder Polynesiens ein. Viele der Felsbilder auf den Osterinseln stehen im Zusammenhang mit dem so genannten Vogelmannkult, der nach dem Zusammenbruch der Moai-Kultur um 1500 n.Chr., zu Ehren des Schöpfergottes Makemake, entstand. Die Wahrzeichen dieses Vogelmannkults sind reliefähnliche Felsbilder menschlicher Figuren mit Vogelköpfen sowie Felsmalereien der schwarzen Seeschwalbe. Auf den Basaltklippen hinter der Kultstätte Orango befinden sich mehrere Hundert reliefartige Darstellungen des Vogelmenschen und die dazugehörigen Attribute.

### **Amerika**

In Amerika findet man Felsbilder in Bolivien und Patagonien, in Mexiko und in Nordamerika, vor allem im Westen (Kalifornien, Oregon und im großen Becken), im Südwesten und im Nordwesten. An der Nordwestküste von Alaska bis Oregon sind eine Unmenge an Felsgravuren entdeckt worden.

Ebenso wie auf anderen Kontinenten haben auch in Amerika Jäger und Sammler-Gruppen ihre Spuren an Felswänden, in Höhlen und an den von den ehemaligen Eismassen glattgeschliffenen Seeufnern hinterlassen. Nach modernen Altersbestimmungen entstanden die ältesten Gravuren um 16.500 v. Chr., die inzwischen ausgestorbene Tierarten aus dem Pleistozän zeigen. Die jüngsten Felsbilder stammen aus dem 19. Jahrhundert. Die Interpretation der Felsbilder ist besonders schwer,

da in den seltensten Fällen andere Funde beigeordnet sind, die eine einwandfreie Datierung und Zuordnung zu einer bestimmten archäologischen Phase erlauben. Vielfach ist das nur für solche Felsbilder möglich, die in einem charakteristischen Stil erstellt sind, der auch auf anderen Objekten der gleichen Region vorkommt. Wenn schon die Zuordnung Schwierigkeiten bereitet, so ist das „Warum“ in den allermeisten Fällen überhaupt nicht zu beantworten. Gerade auf diesem Gebiet reichen die Interpretationen von der Idee, dass solche Bilder aus Langeweile entstanden sind, bis zu tiefreligiösen Spekulationen, von der Deutung als Lagekarte für verborgene Schätze bis zur Darstellung astronomischer Phänomene und dem Nachweis für die Anwesenheit der verschiedensten Schriftsprachen.

Im Nordwesten des Kontinents entstanden die meisten Felsbilder an der Pazifik-Küste, sowie an Fluss- und Seeufnern in Küsten-Nähe. In **British-Columbia** sind eine größere Anzahl im Nanaimo-Petroglyph-Park öffentlich zugänglich. Ihre Entdeckung und ungefähre Datierung erfolgte im Zusammenhang mit der zufälligen Abtragung von ca. 30 cm Erdreich bei Aushubarbeiten. Es handelt sich dabei hauptsächlich um Gravuren von Gesichtern und stilisierten Tieren. Ein bei Prince Rupert aufgefundener ca. 2.000 Jahre alter Knochen-Kamm weist stilistisch ähnliche Tierverzerrungen auf. Häufig auftauchende Darstellungen von Augen werden mit Mythen über einäugige Götter in Verbindung gebracht. Gravuren von Masken- und Augendarstellungen findet man auch in einem Flussbett in der Kulleet Bay. Sie wurden höchstwahrscheinlich von Schamanen während ihrer Ausbildung geschaffen, da für einen Schamanen ein längerer Aufenthalt in kaltem Wasser zur rituellen Reinigung und der damit verbundenen Findung seines Schutzgeistes notwendig ist. Die nach ihren kraftspendenden Geistern suchenden Schamanen schufen somit die Bilder jener Geister, mit denen sie in Verbindung traten. Felsgravuren dienten aber auch als Grenzmarkierungen von Jagd- oder Fischgründen, sowie als Hinweise auf Süßwasser-Quellen und zeigen Stammeswappen, während andere Gravuren im Gedenken an Katastrophen oder Festlichkeiten geschaffen wurden.

Eine weitere eindrucksvolle Felsbilder-Fundstätte liegt im südlichen **Alberta** ca. 150 km östlich der Rocky Mountains nahe der Sweetgrass-Hills. Die mit Felsbildern übersäten Wände, Vorsprünge, Überhänge und Höhlen waren für die Blackfoot (Schwarzfuß-Indianer) eine der wichtigsten heiligen Stätten, an der es den Menschen durch die Kraft der Geister ermöglicht wurde, in die Geisterwelt einzudringen. Bis heute wird der unter dem Namen „Writing-on-Stone“ bekannte Ort für rituelle Handlungen aufgesucht. Mit mehr als 280 Felsgravuren und einigen einfarbigen Felsmalereien ist dies die größte bekannte Fundstätte im Bereich der Großen Ebenen. Die ältesten Bilder stammen aus der Zeit von ca. 250 n. Chr. und reichen bis um die Zeit des Jahres 1850, dem Beginn der Besiedlung durch europäische Einwanderer. Es handelt sich vor allem um Menschen- und Tierdarstellungen.

gen, Abbildungen zeremonieller Objekte und damit verbundene Motive, sowie astronomische Konstellationen. Bogen und Speere, und nach Ankunft der Europäer Pferde und Gewehre, sind gleichfalls häufig zu finden. Sie symbolisieren Macht und Ehre, die mit dem Besitz dieser Objekte einhergingen und wurden daher in die religiöse Weltanschauung der indigenen Bevölkerung einbezogen. Felsbilder jüngeren Datums zeigen daher häufig Gruppen von erbeuteten Pferden, Pferde mit Reiter und Kampfszenen mit gewehrtragenden Reitern.

Die Provinz **Ontario** ist eine weitere Region Kanadas, die eine große Anzahl von Felsbildern besitzt. Auf meist isolierten Felswänden an Seeufern oder auf Gletscherschliffen, wie bei Peterborough, jedoch immer in der Nähe von Wasser, entstanden Malereien und Gravuren von Menschen, Tieren, Händen, Booten und verschiedenen Symbolen. Ihre Realistik kommt bei einzelnen Malereien in erstaunlichem Maße zum Ausdruck. Trotz eingehender Untersuchungen konnte bisher weder die Frage des Alters, noch die der Zuordnung und Interpretation endgültig gelöst werden.

Bei den Felsbildern des **Great Basins** handelt es sich zumeist um Gravuren auf Basalt-Wänden und Blöcken. Im Gebiet der Coso-Range wird ihre Zahl auf ca. 100.000 geschätzt, wobei neben geometrischen Mustern in erster Linie Darstellungen von Bighorn-Schafen, Menschen, manche mit kunstvollen Körperverzierungen, Behältern und Waffen, sowie verschiedenen anderen Tieren zu finden sind. Die häufig anzutreffende Figur eines Flötenspielers, des „Kokopellis“, soll mit Regenzeremonien und Fruchtbarkeitsriten in Verbindung stehen. Der Großteil der Bilder entstand in den letzten 2.000 Jahren, da sich nur eine sehr geringe oder gar keine Patinierung feststellen lässt. Die Form der Felsen spielte für die schamanistisch inspirierten Bilder eine wichtige Rolle. Der Vorstellung eines dreigeteilten Universums entsprechend wurden Felsen mit auffällig geformten Spalten bevorzugt, um so die Reise des Schamanen in verschiedene Sphären anzudeuten. Die Bilderfelsen wurde von den „Indianern“ als „Haus der Kraft“ oder „Ort des Schutzgeistes“ bezeichnet und von der Bevölkerung auch für Heilungszeremonien aufgesucht. Heute sind sie unter der englischen Bezeichnung „doctor`s rocks“ bekannt.

In den Trockengebieten **Südkaliforniens** finden sich Felszeichnungen in der Umgebung von Lagerplätzen, in deren Nähe sich lebenswichtige Wasserquellen befanden. Die Bedeutung des Wassers in diesen trockenen Regionen erforderte von den Schamanen die Fähigkeit, Regen zu bringen. Die Konzentration von Felsbildern in der Coso-Range, die nur 7,5 – 16 cm Niederschlag jährlich erhält, ist auf diesen Regenzauber zurückzuführen.

Die bunten Felsmalereien der Cumash-Schamanen in Kalifornien, finden sich insbesondere in Höhlen und Felsunterständen und stammen wahrscheinlich aus dem 15. oder 16. Jahrhundert. Die Chumash in Kalifornien malten Symbole auf Felsen,

um das Gleichgewicht der Kräfte im Universum zu erhalten und das Wohlergehen von Individuum und Gruppe zu gewährleisten.

Die bekanntesten mit Schamanismus in Verbindung stehenden Felsmalereien sind in der Großen Galerie des Horseshoe-Canyons im Südosten **Utahs** zu finden. An den Schluchtwänden des roten Sandstein-Canyons finden sich neben Schlangen- und Vogelbildern, Bighorn-Schafen, Hunden und anderen Tierbildern auch menschenähnliche Darstellungen die mit rituellen Gewändern bekleidet sind. Diese geisterähnlichen Gestalten könnten durch Trance verwandelte Schamanen darstellen. In mehreren Galerien finden sich Bilder von Gestalten mit rituellen Gewändern, verlängerten Körpern, übergroßen Augen und anderen Attributen, die genau der Tradition des Schamanismus entsprechen.

Im **Südwesten** gibt es außerdem noch tausende Funde, die den Navajo-Indianern zugerechnet werden, und immer noch werden neue entdeckt (Abbildung 30). Felsbilderfunde in der unteren Pecos River Region, einer semi-ariden Landschaft im



**Abb. 30** Felsbild vom Largo Canyon, New Mexico, USA. © Josef Otto

Grenzgebiet zwischen Texas und dem nördlichen Mexiko, unterstützen ebenfalls die These der Schaffung solcher Bilder durch Schamanen. Die Malereien an den Felsüberhängen der Canyons stehen in Zusammenhang mit dem noch heute in dieser Gegend bestehenden Peyotismus und der Verwendung der aus dem Peyote-Kaktus gewonnenen Droge. Peyote wurde schon in präkolumbianischer Zeit von verschiedenen Gruppen für religiöse Zeremonien verwendet.

In **Neu-Mexiko** befinden sich im Gebiet der Three Rivers Petroglyph Site ca. 20.000 Gravuren aus der Zeit der Mogollon-Kultur zwischen 900 – 1.400 n.Chr., die hauptsächlich zu erlegende Tiere, geometrische Motive, Masken und Sonnen auf Basalt-Blöcken zeigen. Eine weitere Schutzzone (National Monument) entstand 1990 westlich von Albuquerque, mit ca. 15.000 Petroglyphen. Studien der Umweltbedingungen und ethnologische Untersuchungen könnten zu weiteren Schlussfolgerungen über die Entstehung von Felsbildern führen.

Durch die zahlreichen Baudenkmäler der Hochkulturen der Mayas und Azteken in **Mesoamerika** blieb die Erforschung der Felsbilder lange zweitrangig. In Mexiko fand man in verschiedenen Höhlen und Grotten Malereien im olmekischen Stil. Dazu zählen Menschendarstellungen mit Zeremonialschmuck, Bilder von Vögeln, Jaguaren und verschiedene Symbole. Ebenso wurden Hand-Abdrücke, Gravuren von Spiralen, Rillen, Näpfchen, sowie anthropomorphen Gestalten entdeckt. In Höhlen auf der Halbinsel Yucatan befinden sich ebenfalls Felsmalereien und Gravuren. Es liegen auch Berichte über Fundstätten in Nicaragua und auf den Westindischen Inseln vor.

Im Vergleich zu anderen Kontinenten ist die Felsbilder-Forschung in **Südamerika** nicht sehr intensiv, obwohl schon kurz nach der Eroberung durch Spanier und Portugiesen Berichte über Orte mit Gravuren und Malereien, die von den südamerikanischen Indios als Kultstätten verehrt wurden, nach Europa gelangten. Von Venezuela wurden Funde entlang des Orinocos gemeldet, von Guyana an einem Zufluss des Rupununi-Flusses. In Bolivien werden noch heute an einem Felsen mit Vulva-Darstellungen am Rio Pachene Fruchtbarkeitstänze abgehalten.

In der Felskunst **Brasiliens** findet man, entsprechend der geografischen und geologischen Vielfalt des Landes, sehr verschiedenartige Darstellungen. Sie wurden an Kalk- und Sandsteinwänden, aber auch auf Granit, Basalt und anderem Gestein angefertigt. Die meisten Fundstellen liegen in den Staaten Minas Gerais, Piani, Goias und Mato Grosso, im Staat Paraiba wurde der große Fels Itacoatiara de Inga mit Darstellungen menschlicher Gestalten, stilisierter Maiskolben und Blütenrispen, sogar zu einem Nationaldenkmal erklärt. Bei den Gravuren in Brasilien handelt es sich zumeist um geometrische Motive, wie Kreise, Spiralen, Dreiecksformen, so-

wie Schlangenlinien, während bei den Tierbildern Eidechsen, Gürteltiere, Hirsche, Affen, Tapire, Schildkröten, Schlangen, Fische und Vögel, aber auch Ameisen, Spinnen und Skorpione vorkommen. Auf den großen Bilderwänden von Santa Elina (Mato Grosso) mit fast tausend Darstellungen, sind die Menschen besonders detailliert abgebildet, mit Kleidung und Schmuck, gelochten Ohren und kunstvollen Frisuren. Im Staat Piaui finden sich Bilder von Jagd- und Paarungsszenen, Tänzen und Riten, sowie Menschen mit Masken, Darstellungen von Pflanzen, landwirtschaftlichen Praktiken mit dazugehörigen Objekten, wie Kalebassen und Stampfer, verschiedene Waffen, wie Pfeil und Bogen und Keulen. In diesem Staat wurden bisher mehr als 200 Abris mit Malereien gefunden. Nach Untersuchung der Schichten können die ältesten auf eine Zeit vor rund 15.000 Jahren datiert werden.

In den **Anden** gibt es eine Fülle von Höhlen und Grotten, die altsteinzeitlichen Menschen Obdach boten. Neben Steinwerkzeugen, die fünfundzwanzigtausend Jahre alt sein sollen, sind einige der Höhlen auch mit Felsmalereien und -gravuren geschmückt. Die Felsbilder geben in flächig-linearer Manier die Umrisse von Personen oder Tieren wieder. Neunzig Prozent der Darstellungen zeigen lama-, vikunja- oder guanakoartige Vierbeiner. Eine ebenso häufig wiederkehrende Silhouette ist die eines katzenartigen Tieres, eines Pumas oder Jaguars, das bis zur Ankunft der Spanier im 16. Jahrhundert Gegenstand eines eigentlichen Kultes war. Unter den Vogeldarstellungen lassen sich der Kondor, ebenfalls ein geheiligtes Wesen, der Nandu oder Pampastrauß, Eulen, Wildenten, Flamingos und viele andere erkennen. Verglichen mit diesen Tierfiguren wirken die Darstellungen von Menschen wie grobe Karikaturen. In einigen Szenen kann man Jäger mit Bogen und Pfeilen bei der Verfolgung eines Vikunjas erkennen. Andere wiederum zeigen mit Lendenschurz bekleidete und mit Halsketten, Armreifen und hohen Federkronen geschmückte Persönlichkeiten. Die in Ockertönen gehaltenen naturalistischen Malereien beziehen sich weitgehend auf Szenen aus dem Alltagsleben oder mögen das Jagdglück beschwören.

Im östlichen Teil **Perus** im Bezirk Cuzco wurden vor allem in Ufernähe verschiedener Flüsse Gravuren auf glatt geschliffenen Blöcken und Felswänden gefunden. Die Machiguenga-Indianer bezeichnen diese Felsbildstätten als von unsichtbaren Geistern bewohnte Häuser bzw. Paläste. Felsen und Berge spielen in der altperuanischen Religion eine überragende Rolle. Sie galten als „Huacas“ d.h. heilige Objekte, von denen bestimmte, übernatürliche Wirkungen ausgingen. Auffallende Felsen und Berge wurden als versteinerte Reste von Urzeitwesen betrachtet und zu Schauplätzen mythischer Vorgänge gemacht. Zu den am meisten verbreiteten Darstellungen zählen neben anthropomorphen Figuren und Abbildungen von Tieren auch zahlreiche geometrische Motive, wie z. B. Kreise, Rechtecke, Quadrate, Mäander, Spiralen, Zickzacklinien, Kreuze u.v.m.



In **Chile** sind bisher die meisten und vielfältigsten Felsbilder Süd-Amerikas gefunden worden. Felsmalereien und Gravuren sind vor allem in Nordchile häufig, wo es hunderte ausgeschmückte Höhlen gibt. Die ältesten naturalistischen Darstellungen dürften vor rund zehntausend Jahren von den ersten Bewohnern der Andenregion geschaffen worden sein. Tiere wie Lama, Guanako und Puma sind exakt wiedergegeben und von Vögeln und geometrischen Motiven unbekannter Bedeutung umgeben. Eine der bekanntesten Felsbilderstationen liegt in Taira, am Oberlauf des Rio Loa in der chilenischen Atacamawüste. Diese Fundstelle gehört zweifellos zu den berühmtesten Zeugnissen vorgeschichtlicher Kunst im Andenmassiv. Die herrlichen Fresken von Taira illustrieren eine Guanakojagd. Die Tiere sind beinahe zwei Meter lang und in Seitenansicht dargestellt, die Umrisse wurden graviert und die Körperflächen mit Ocker ausgemalt. Die bedeutend kleineren Jäger sind mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Unter einem der Guanakos sind weibliche Figuren in einer Art rituellem Tanz zu erkennen.

Die südlichsten Felsbilder Amerikas befinden sich in **Argentinien** an der Ostflanke der Anden in Patagonien. Die ältesten Darstellungen sollen rund zehntausend Jahre alt sein. In der Provinz Santa Cruz ist vor allem die „Cueva de las Manos“, eine schwer zugängliche Halbhöhle oberhalb des Rio Pinturas, durch zahlreiche Handdarstellungen bekannt geworden. Es handelt sich um Umrisse von Händen und um Symbole, wie punktierte Linien, Kreuze, konzentrische Ringe, usw. An einigen Fundstellen hat man bis zu hundert solcher Darstellungen gezählt. Überall im argentinischen Patagonien findet man auch Jagd- und Tanzszenen mit maskierten Personen. Unter den gravierten Motiven erscheinen fußförmige Abdrücke verschiedener Tiere, wie Nandu, Guanako und Puma, sowie stark schematisierte Figuren, wie zum Beispiel Kreuze, Räder, Kreise und Sonnen. Die Gravuren sind jünger als die Malereien. Mäander, gemalt oder geritzt, die verwickelte Gesamtmuster und komplexe Labyrinth bilden, gehören einer noch jüngeren Kultur an. Sie können wohl als Ausdruck religiöser Vorstellungen gedeutet werden, doch die exakte Bedeutung all dieser Symbole ist nicht zu bestimmen.

### **Motive für zeitgenössische Graffiti**

Gemalte Zeichen und Botschaften im öffentlichen Raum haben sich in den letzten 40 Jahren zu einer neuen Stadtsprache entwickelt. Die Gestalter von Graffiti in Wort und Bild sind großteils junge Männer zwischen 15 und 22 Jahren. Diese jugendlichen Sprayer und Schreiber gehören unterschiedlichsten subkulturellen Szenen an. Ebenso mannigfaltig sind ihre Stile und Motive. Das illegale Sprayen oder Malen gilt oft als Mutprobe, als adoleszentes Imponiergehabe gegenüber Mädchen oder Kollegen aus den eigenen Reihen. Durch zahlreiche, großflächige und stilistisch ausgefeilte Werke wächst der Ruhm (häufig auf Englisch „fame“ genannt) und Bekanntheitsgrad des Gestalters in seiner Szene und seiner Stadt. Graffiti dienen als Markierungen in der Stadtlandschaft sowie zur Revierabgrenzung von Jugendbanden. Ein gezielter Affront gegen Kollegen ist in diesem Sinne das „Crossen“ eines Bildes, das Übermalen von Graffiti anderer Sprayer.

Häufig schreiben die Maler mehr oder weniger aufwändig den eigenen Namen, ihren Künstler- oder Gruppennamen. Die zentrale Botschaft dieser Graffiti lautet „Ich bin“. Die Schreiber wollen von anderen wahrgenommen werden, auffallen und ihre schiere Existenz bezeugen. Manche Sprayer erzählen von dem als Kick erlebten Adrenalinausstoß beim nächtlichen, illegalen Sprühen, der auch ein Suchtpotential birgt. Andere, erprobte Maler wetteifern zunehmend mit ihrer Erfahrung eher um künstlerische Anerkennung – wer malt das schönste Graffiti im Land. Einige von ihnen entwickeln sich zu gefragten Künstlern, die auch grafische Auftragsarbeiten von privaten Unternehmen und öffentlichen Institutionen gestalten. Andere Graffiti dienen nach wie vor als Protest- und Unmutsäußerungen gegen tatsächliche oder vermeintliche gesellschaftliche Missstände, wie etwa gegen Atomkraftwerke und Asylpolitik.

### **Wurzeln und Formen zeitgenössischer Graffiti**

Zu den Vorläufern zeitgenössischer Graffiti gehören Namensgravuren von Touristen an berühmten Bauwerken, vermeintlich witzige Sprüche auf Toilettenwänden oder Zinken, mit denen fahrende Händler freigelegte Gasthöfe markierten. Wandmalerei auf Hausgiebeln wurde in Deutschland seit den 1920-er Jahren von Markenartikelherstellern als Werbeträger genutzt. Politische Parolen wiederum wurden seit der französischen Revolution von den Anhängern unterschiedlichster Fraktionen auf öffentliche Wände gemalt.

In der jüngsten Vergangenheit entdeckten Jugendliche in den Tagen der Studenten-

revolte von 1968 die Mauern an Universitäten, öffentlichen Gebäuden und Bahnhöfen als Projektionsflächen für meist politisch links gerichtete Aussagen und Protestaufrufe. Das „A“ als Zeichen für Anarchie etwa, wurde zu einem weltweit bekannten Protestsymbol.

Neonazis wiederum schmierten Hakenkreuze und rechte Parolen. Andere Wandmaler begannen so genannte Sponti-Sprüche mit gezieltem Nonsense zu schreiben, oder auch poetische Kurzgedichte.

Auch Jugendbewegungen wie die Punk-Rocker und Skinheads der 1970-er und 1980-er Jahre benutzten in Folge Graffiti, um ihre Zugehörigkeit zu ihrer jeweiligen Szene zu manifestieren.

Einen wesentlichen Anteil zur stilistischen Entwicklung und internationalen Verbreitung von Graffiti trägt die Hip-Hop Bewegung bei, die ihren Ursprung in den 1960-er Jahren in New York City hatte und weltweit in urbanen Zentren unter der Bezeichnung „American Graffiti“ Nachahmer fand.

Viele der jungen Wandzeichner verstehen sich auch heute als Nachfolger dieser Graffiti-Tradition.

Andere Gestalter von Wandbildern wiederum lehnen den Begriff „Graffiti“ grundsätzlich ab, da sie ihn ausschließlich mit der amerikanischen Hip-Hop Bewegung verbinden, und ihre Werke nicht in diese Stilrichtung eingeordnet wissen wollen. Lieber nennen sie sich „Maler“, „Schreiber“ bzw. auf englisch „Writer“.

### **Wortherkunft und Verwendung**

Das Wort „Graffito“ stammt aus dem Italienischen: Ursprung war das lateinische Verb „graphire“ – das Schreiben oder Zeichnen mit einem „graphium stilo per scribere“. Die Wurzel dieses lateinischen Begriffes liegt im griechischen Verb „graphein“. Das italienische „Il graffito“ bedeutet das Gekratzte. Der Duden beschreibt das „Graffito“ als eine Inschrift, die in eine Wand gekratzt ist. Die Verwendung des Wortes in der Mehrzahl „Graffiti“ meint ein Wandgekratzel auf Mauern und Fassaden. „Graffiti“ steht ebenfalls für Parolen, die in gesprühter oder gemalter Form vorkommen.

Der amerikanische Graffiti-Forscher Robert Reisner brachte die Bezeichnung „Graffiti“ in das Englische. Er verwendete diesen Begriff in seinem 1967 erschienenen Buch „selected scrawls from bathroom walls“, welches sich mit Toiletteninschriften befasste. Sein Untersuchungsgegenstand und die Benutzung dieses Wortes fanden so großen Anklang, dass der Reader's Digest den Ausdruck „Graffiti“ in sein monatlich erscheinendes Verzeichnis der aktuellen Wörter hinzunahm. Seit diesem Zeitpunkt steht „Graffiti“ für – meist subkulturelle – Inschriften und Aufschriften im öffentlichen Raum. Über das Englische fand der Begriff den Weg in die deutsche Sprache. In der Umgangssprache wird das Plural-„i“ inzwischen auch für den Singular verwendet.

### **Wortgraffiti und Mitteilungszeichen**

In der heutigen Pluralität der Kommunikationsformen stellen die Äußerungen mittels verbaler Graffiti eine der Möglichkeiten dar, sich mitzuteilen. Anscheinend nicht die bedeutungsloseste. Darum hat sich das Phänomen Graffiti seit Erfindung der Schrift bis heute als Kulturkonstante gehalten. Die Themenbreite der „Sprache an den Wänden“ ist enorm. Sie reicht von Befreiungsversuchen emotioneller Natur (Ventilfunktion) über die Sexualität bis zu politischen Drohungen, von Warnungen (Menetekelfunktion), die keine Veröffentlichung in Medien finden, bis zu Aufforderungen, auf bestimmte Weise politisch zu handeln (Aufforderungsfunktion). Das Themenspektrum blieb seit der Antike etwa das gleiche, jedoch ambivalent in den Themenschwerpunkten.

Graffiti können die Ohnmacht eines sich handlungsunfähig fühlenden Subjektes bezeugen, das sich anonym Luft macht. Sie können auch als geheime Sprache von unterdrückten Minderheiten auftauchen, die einander über politische oder allgemeine Lebensziele und Auffassungen verständigen – in der Anonymität vielleicht erfolgreicher, als dies sonst möglich wäre.

### **Signaturen und Sprüche**

Auch heute noch ritzen mitunter Verliebte Ihren Namen mit einem Herz in Baumrinden. Bereits Franz Schubert zitiert in seinem Lied vom Lindenbaum diesen Brauch („ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort ...“).

Schon lange vor Beginn des Massentourismus pflegten Reisende ihre Namen auf Mauern und Aussichtstürme zu ritzen. So ist überliefert, dass auch Johann Wolfgang von Goethe seinen Namen als Kratzgraffiti auf dem Turm des Straßburger Münsters verewigte.

Klosettswände in öffentlichen Gebäuden, in Gasthäusern, Universitäten und Schulen bieten dem Wandschreiber seit jeher eine anonyme, wohl kaum strafbare, und doch höchst publikumswirksame Plattform für Stellungnahmen und Äußerungen jeglicher Art. Am stillen Örtchen hat fast jeder die Muße zur Lektüre, und die Anonymität senkt die Hemmschwelle zu schreiben.

Vor allem Toilettensprüche mit zotigem oder (vermeintlich) witzigem Inhalt erfreuen sich weltweit großer Beliebtheit. Darunter mischen sich auch Kurzgedichte, Zitate und politische Aussagen.

Häufig entwickeln sich lebhafte Dialoge unter den Verfassern der Botschaften, wobei die Schreiber direkt Bezug auf die Wortmeldungen ihrer Vorgänger nehmen.

Die Wiener Toilettenfrau Wetti Himmlisch veröffentlichte schon 1906 ihre Sammlung von Klosprüchen in ihren Memoiren unter dem Titel „Leben, Meinungen und Wirken der Witwe Wetti Himmlisch“.

### **Symbole für Gruppenzugehörigkeit**

Nicht immer sollen Graffiti die Einzigartigkeit und Individualität des Schreibers dokumentieren. Mitunter wollen die Schreiber mit Zeichen und Sprüchen im öffentlichen Raum ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe bekräftigen, sei es nun eine Ideologie, eine Modeströmung oder ein Fußballverein.

Die den Fußballfans gemeinsamen Symbole etwa sind der Vereinsname und seine Farben. Die Graffiti belegen das: Einige Fans nehmen sich die Zeit und breiten akribisch zeichnend die ganze Vereins-Flagge aus und schnitzten das Wappen unauslöschlich ein. Oft wird das Symbol mit Strahlen bekrönt oder die Strahlen gehen von ihm aus. Andere Varianten sind Siegeskranz, doppelter Kreis, Totenkopf etc. Beliebige Mannschaftsnamen sind einsetzbar. Vereinswäsche und die Maskottchen tragen die gleichen Symbole und Embleme.

Lustvolle Zugehörigkeitsbezeugungen zu einer Gruppe oder zu einem Fanclub verschaffen freilich auch Graffiti mit Schmähungen und Beleidigungen gegnerischer Vereine.

### **Zinken und Wandzeichen**

Zinken sind Inschriften und Zeichen, die u.a. von fahrendem Volk und Ganoven vornehmlich auf Mauern gemalt oder gekratzt wurden. Das Wort „Zinken“ leitet sich vom althochdeutschen „Zinko“ ab, das so viel wie „Zacken“ oder „Spitze“ bedeutet. Gezinkt wurde mit Kohle, Rötel, Kreide oder Bleistift, oder man ritzte die Zeichen einfach in die Mauer. Zinken dienten vor allem zu Mitteilungszwecken für Kollegen und nachfolgende Bettler und Vagabunden etwa benutzten Zinken, um ihresgleichen zu zeigen, wo und wie erfolgreich gebettelt, gegessen und geschlafen werden kann.

Inschriften dieser Art sind bereits aus dem alten Pompeji (79 n. Chr.) bekannt. Auch dort gab es so genannte „Mahlzeitjäger“, die andere darüber informierten, wo man vielleicht zu einem Essen eingeladen werden könnte. Von Zeichen der Fahrenden und Ganoven wird auch aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges berichtet. So haben Banden durch „Mordbrennerzeichen“ ihre Mitglieder darüber informiert, dass zu einer bestimmten Zeit ein Haus überfallen, ausgeraubt und gegebenenfalls in Brand gesteckt werden sollte. Bis ins 19. Jhd. hinterließen entlassene Sträflinge für ihre Kollegen Zeichen und Datum an zentralen Treffpunkten, um ihre Rückkehr und ihren Aufenthaltsort mitzuteilen. Der allgemeine Diebszinken war ein Schlüssel, durch den ein Pfeil ging. Und es gab Bettlerzinken für Hochstapler, die sich als Adelige ausgaben.

Noch in der Zwischenkriegszeit waren Zinken gebräuchlich, um innerhalb des fahrenden Volkes darauf hinzuweisen, wo man gratis übernachten könne oder wo gut zu zechen sei. Darauf verweisen Zeichen mit Würsten und Bechern auf Wirtschaftsmauern oder Gasthaustischen.

In Schladming etwa fiel ein Zinken auf, der einen Gockel und eine Gabel symbolisierte: Im Gasthof „Hahn“ wird dem Vagabunden – darauf deutet die Gabel hin – Fleisch vorgesetzt. In Wirtshäusern selbst wurden von Fahrenden Zinken angebracht, mit denen sie die Nachkommenden informierten, wohin sie weiter zogen und wie viele Personen unterwegs waren. Ein Kreuz auf einer Hausmauer verweist darauf, dass man Frömmigkeit zu zeigen hatte, um hier Gaben zu erhalten. Ein Kreuz in einem Kreis hingegen deutet darauf hin, dass man in diesem Hof oder Gasthaus nicht auf Mildtätigkeit zu hoffen brauchte.

Ein Zinken aus mehreren parallelen Strichen, verbunden durch einen Querstrich, warnte davor, dass ein Polizist in dem betreffenden Haus wohnte. Zinken dieser Art sind auch heute noch zu entdecken, allerdings sind nicht bloß Bettler deren Urheber. Kriminalistische Untersuchungen aus den 1980-er Jahren belegen, dass mehrere ausgeraubte Wohnungen in Wien mit einem „O“ markiert worden waren.

Auffallend war, dass solche Zeichen nur an Wohnungen angebracht waren, die über keine Gegensprechanlage verfügten (Der Kriminalbeamte, Mai 1986, S.7f.). Aber auch Handelsvertreter und Mitglieder religiöser Sekten bedienen sich spezieller Zinken, um ihre Mitarbeiter oder die Nachkommenden entsprechend zu instruieren.

### **Tags**

Namenszüge und Signaturen auf Projektionsflächen im öffentlichen Raum häufen sich seit Ende der fünfziger Jahre in vielen Städten der Welt. Im Englischen werden das Wort „tag“ eine Vielzahl von Bedeutungen. Im Zusammenhang mit Graffiti werden als „tag“ einfache, grafisch gestaltete Signaturen bezeichnet. Vor allem jugendliche Männer aus unterschiedlichen Subkulturen hinterlassen ihre Namen oder Künstlernamen auf Mauern. Je größer und je öfter man seinen Namenszug hinterlässt, desto größer die Anerkennung durch die Clique.

Um 1968 nahm in New York das „Taggen“ Bewegungscharakter an. Damals bestanden Tags meist aus dem Vornamen des Sprayers und aus und dem Namen der Straße, in der der Tagger wohnte. Ein Artikel in der New York Times am 21.07.1971 machte diese Signaturen schlagartig bekannt und war der Anreiz für Hunderte Jugendliche, diesem Beispiel zu folgen. Aus dem Tag entwickelten sich immer größere und aufwändigere Formen von Signaturen. Die zunehmende Gestaltung war zunächst nicht primär künstlerisch motiviert. Es wurde für den einzelnen einfach immer schwieriger, mit seinem Namenszug aus der Masse der immer zahlreicher werdenden Tags herauszustechen.

Also wurden die Tags immer größer, und die Schreiber bemühten sich immer mehr, ihre Buchstaben farbiger und grafisch anspruchsvoller zu gestalten.

### **Politische Graffiti**

Zeichen auf öffentlichen Flächen haben stets eine politische Dimension, auch wenn sie durch ihre bildliche Qualität zur Geltung kommen. Namhafte Graffiti-Forscher wie Thomas Northoff oder Bernhard van Treek sprechen jedoch speziell dann von politischen Graffiti, wenn der Inhalt des geschriebenen Wortes Bezug auf soziale, politische oder gesellschaftliche Verhältnisse nimmt, unabhängig davon, ob diese Äußerungen nun todernst gemeint sind oder mit einem Augenzwinkern.

Politische Graffiti gehören zu den traditionsreichsten Formen der Graffiti mit der weitesten Verbreitung. Vor allem Oppositionelle und Angehörige subkultureller Bewegungen nutzen den öffentlichen Raum für politischen Stellungnahmen und Parolen. Durch dieses einfache Medium erreichen die Verfasser der Inschriften ein großes – und teils unfreiwilliges – Publikum gleich Gesinnter und anders Denkender in ihrer unmittelbaren Umgebung.

Der Inhalt der meist kurzlebigen Botschaften ist situationsbedingt und in der Regel prägnant auf den Punkt gebracht. Die Passanten sollen auf den ersten Blick verstehen, was gemeint ist. Viele Inschriften sind einfache Protestnoten und drücken reale und utopische Forderungen aus. Die artikulierten Wünsche und Befürchtungen werden für die Bevölkerung zugänglich, und es können Diskussionen über ihre Bedeutung bzw. Rechtmäßigkeit entbrennen. Sie können die Ohnmacht eines sich handlungsunfähig fühlenden Subjektes bezeugen, das sich anonym Luft macht. Sie können auch als geheime Sprache von unterdrückten Minderheiten auftauchen, die einander über politische Lebensziele und Auffassungen verständigen. In der sie kennzeichnenden Anonymität geben ihre Urheber unverfälscht ihre Meinungen preis. Aus historischen politischen Graffiti kann man Meinungen, Einstellungen und Probleme von Menschen früherer Epochen herauslesen. Die Meinungen der jeweils zeitgenössischen Graffiti erschließen sich dem Betrachter meistens unmittelbar.

### **Politische Graffiti bis zur Nachkriegszeit**

Ins Blickfeld der bildenden Künstler gerieten politische Graffiti bereits seit den Zeiten der französischen Revolution. Zeugnisse dieser frühen politischen Meinungsäußerungen sind freilich spärlich überliefert. Vor allem auf den Mauern von Gefängniszellen hinterlassene Inschriften aus dem 19. Jahrhundert dokumentieren in Frankreich und Deutschland Protestäußerungen von Häftlingen – oft waren es Studenten – gegen das jeweils herrschende System. Sie prangern Missstände und Vetterwirtschaft an, fordern „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ oder rufen zur Revolution auf.

Auch dem jeweiligen politischen Regime wohl gesonnene Meinungsäußerungen finden sich auf öffentlichen Flächen. Im Ersten Weltkrieg bemalten deutsche Soldaten, die sich als Freiwillige gemeldet hatten, zahlreiche Wagons, mit denen sie

zur Front nach Frankreich transportiert wurden, mit siegesgewissen Parolen (z. B. „Im Herbst sind wir wieder zu Hause“). Aber auch die herrschenden Systeme selbst versuchten, Einfluss über Graffiti auf das Volk zu nehmen. So ließ die Sowjetunion zu Propagandazwecken von staatstreuen Künstlern in den zwanziger und dreißiger Jahren ganzseitig Züge bemalen mit Aufschriften wie: „Die Sowjetregierung gibt den Arbeitenden Bücher, Zeitungen, Wissen und kostenlose Ausbildung“ (Bundeszentrale für politische Bildung, 1990).

In der Diktatur des „Dritten Reiches“ bediente sich zunächst das Propagandaministerium öffentlicher Inschriften. So ließen die Nationalsozialisten zahlreiche Schablonengraffiti mit politischen Aussagen (z. B. „Zerschlagt den Zersetzungswillen des Feindes“ oder „Jedes Opfer für den Sieg“) auf zahlreiche Wände malen. Schergen der SS und SA beschmierten im Vorfeld der „Reichkristallnacht“ Schaufenster und Auslagen jüdischer Geschäftsleute großflächig mit antisemitischen Symbolen wie dem Davidsstern und Fratzen mit Hakennasen, sowie mit Parolen wie „Kauft nicht bei Juden“, „Bin in Dachau“, oder einfach „Jude“. In Wien wurden jüdische Hausbewohner und Lokalinhaber sogar gezwungen, unter den Blicken eines geifernden Mobs die Fassaden ihrer eigenen Häuser zu beschmieren. Die zynischen Schmierereien verfehlten ihre Wirkung nicht: Diese Demütigung der jüdischen Mitbürger war eine Vorstufe zu noch maßloseren Verbrechen. Zudem wagten die meisten „arischen“ Kunden fortan nicht mehr, ein solcherart gekennzeichnetes Geschäft zu betreten, um bloß nicht als „Judenfreund“ zu gelten.

Schon vor dem Anschluss an das Deutsche Reich hatten österreichische Nationalsozialisten Hakenkreuze und Nazisymbole als „Wahlwerbung“ auf öffentliche Plätze gemalt. Anhänger von Dollfuß' autoritärem Regime wiederum hatten ihre eigenen faschistischen Parolen auf Straßen und Gehsteige geschrieben. Nach dem Triumph der Nazis 1938 wurden schließlich jüdische Österreicher in Wien von den Nazis dazu gezwungen, diese Parolen der „österreichischen Heimwehr“ mit Bürsten kniend von den Gehsteigen zu schrubben – begleitet von höhnischen Zurufen johlender Nazis.

Die antifaschistischen Widerstandsbewegungen entdeckten Graffiti als eine der wenigen Möglichkeiten, angesichts der zensurierten Medien ihre Meinung kundzutun. Mitglieder der Münchener Bewegung „Weiße Rose“ der Geschwister Scholl druckten und verteilten nicht nur Flugblätter mit Aufrufen zum Widerstand gegen das Nazi-Regime. Sie bemalten u.a. die Wände der Universität München mit Parolen wie „Hitler = Krieg“, oder „Hitler ist unser Untergang“. Überführte Widerstandskämpfer wurden auch wegen solcher Graffiti zu KZ-Strafen verurteilt. Anhänger der österreichischen Widerstandsbewegung gegen das Nazi-Regime verteilten ab 1943 so genannte „Handzettel“ – kleinste Flugblätter sytemkritischen Inhalts. Ihr Symbol für die Unabhängigkeitsbestrebung von Hitler-Deutschland

wurde die Zahlen-Buchstabenkombination „O5“: Das „O“ mit der „Fünf“ (sie stand für den fünften Buchstaben des Alphabets, also „E“) bedeutete „OE“ – also – „Ö“ für ein unabhängiges Österreich. Dieses Geheimzeichen schrieben und ritzten Oppositionelle auf zahlreiche Hausmauern. Ein „O5“- Graffito ist noch heute neben dem Haupteingang des Wiener Stephansdomes zu besichtigen (Abbildung 31).

Um 1936, zur Zeit des spanischen Bürgerkrieges, bekundeten auch iberische Republikaner mit antifaschistischen Parolen auf zahlreichen Hausmauern ihren Willen zum Widerstand. „No Pasaran – sie werden nicht durchkommen“ war der weit verbreitete Kampfruf, der zum geflügelten Wort wurde. Gemeint waren die Truppen des späteren Diktators Franco, der mit Unterstützung von deutschen und italienischen Truppen das demokratische Spanien allmählich eroberte und sich schließlich doch militärisch durchsetzte.

1945 konnte man auf Hausmauern und Ruinen der in Grund und Asche gebombten deutschen und österreichischen Städte noch mitunter aussichtslose und verzweifelte Durchhalteparolen lesen, geschrieben in den letzten Wochen und Monaten des „Endkampfes“. Zu Kriegsende lag die gesamte Infrastruktur sowie das



**Abb. 31** O5 eingeritzt am Wiener Stephansdom. O und der fünfte Buchstabe des Alphabets, E, standen während des Dritten Reiches für Ö wie Österreich. © Harald Ecker

Post- und Telegrafennetz darnieder. Die Wände der zerstörten oder verlassen Gebäude wurden nun zu wichtigen Projektionsflächen für Mitteilungen über den Verbleib der einstigen Bewohner. Kriegsheimkehrer auf der Suche nach ihren Angehörigen schrieben mit Kreide oder Kohlestücken auf Mauerreste, wo oder bei wem sie anzutreffen wären. In der Not der Nachkriegszeit nutzte man Wandnotizen als Tauschbörse, hier wurden Treffpunkte bekannt gegeben und Tauschobjekte angeboten. Gesucht waren vor allem Medikamente und Nahrungsmittel, getauscht wurde auch „Tafelsilber gegen Kartoffeln“.

### **Politische Graffiti seit der Studentenrevolte der 1960-er Jahre in Europa**

In großem Umfang traten in Europa politische Spruchgraffitis seit den 1960-er Jahren auf. Seither spiegeln sie die brennenden zeitgeschichtlichen Themen der jeweiligen Epoche wider, stellvertretend seien in Folge einige weit verbreitete Sprüche genannt. Im Vordergrund steht dabei die Darstellung der inhaltliche Aussagen, der politischen Parolen und Symbole, zumeist ohne erkennbaren Stil der Gestaltung. Gemalt und gesprayt wird überwiegend in den Farben schwarz und rot.

Zunächst dienten politische Graffiti vor allem zur Kommunikation unter Studenten, aber auch zur Provokation konservativerer Kreise. Bei Institutsbesetzungen wurde regelmäßig auch Sprüche wie: „Unter den Talaren – der Muff von tausend Jahren“ an die Wände gepinselt. Die Anhänger einer Vielzahl marxistisch-leninistischer Gruppierungen malten trotzistische, maoistische oder anarchistische Parolen auf die Mauern der Universitätsgelände. Anti-amerikanische Parolen („Yankee go home“, „Amis raus aus Vietnam“) nahmen Bezug auf den Vietnamkrieg oder bekundeten ihre Solidarität mit den Revolutionären („Ho-Ho-Ho-Chi-Minh“).

In Paris, Berlin oder Frankfurt etwa entdeckten politisch bewegte Jugendliche bald die gesamte Stadtlandschaft als Projektionsflächen für ihre Statements. Hunderte Symbole wie Hammer und Sichel oder das eingekreiste „A“ für Anarchie grüßten von Straßenbahnstationen, Garagentoren und Wohnhäusern. So genannte Spontis riefen zum Kampf gegen das Establishment auf („Macht kaputt – was euch kaputt macht“). Aber auch eine Vielzahl eher poetischer Sprüche wie etwa „Euch die Macht – uns die Nacht“ oder „Heute Nacht oder nie“ zeugten von den Utopien der jugendlichen Revoluzzer.

Neue subkulturelle Bewegungen lösen die in die Jahre Gekommenen nie abrupt ab, sondern existieren über Jahre hinweg parallel, überlagern sich, und modifizieren einander. Dies wird auch anhand der öffentlichen Inschriften deutlich. In den 1970-er und 1980-er Jahren kündeten die Botschaften an den Wänden von neuen heißen Themen.

Zu Sprüchen, die allgemeine politische Utopien oder gar die Weltrevolution propagierten, gesellen sich zunehmend konkretere politische Forderungen. Vielen Sprayern war etwa die Freigabe von weichen Drogen ein Anliegen („Legalize Cannabis“). Andere wiederum setzten sich für die kostenlose Benutzung öffentlicher Verkehrsmittel ein („Freie Fahrt für alle“). In Amsterdam, Berlin, aber auch in Wien nahmen die Sprüher in ihren Botschaften Bezug auf Hausbesetzungen („Instandsetzen – statt kaputt besitzen“). Ein besetztes Haus war nie zu übersehen! Zahlreiche Sympathisanten in Mitteleuropa bekundeten ab 1977 mit Graffiti ihre Solidarität mit den in den terroristischen Untergrund abgedrifteten Geiselnern der Roten-Armee-Fraktion („Freiheit für Andreas Baader“).

Rechtsextreme subkulturelle Gruppen bemächtigten sich seit Mitte 1970-er Jahre der Graffiti. Auch in Österreich beschmierten sie Grabsteine auf jüdischen Friedhöfen mit Hakenkreuzen und antisemitischen Parolen („Saujud“), oder in Wien das Denkmal Sigmund Freuds und das Gebäude der israelitischen Kultusgemeinde. Als in Kärnten zweisprachige Ortstafeln in gemischtsprachigen Gebieten aufgestellt werden sollten, wurde 1972 großflächig „Deutsch Kärnten“ auf Hausfassaden in Völkermarkt gemalt.

Obwohl politische Graffiti bis zum Ende des kalten Krieges vor allem ein westliches Phänomen waren, gab es auch in Osteuropa Ansätze. In der DDR sprühte z. B. Birger Jesch 1976 ein Schablonengraffiti anlässlich der Ausbürgerung des Sängers Wolf Biermann. „Wolf Biermann Allee“ malte sie in Anspielung auf eines seiner Lieder mit dem Titel: „Bau'n wir eine Stalin Allee“. Schon am nächsten Tag wurde das Graffiti entfernt und die Aktivistin festgenommen.

In der Zeit des Wettrüstens zwischen Ost und West und angesichts eines drohenden atomaren Schlagabtausches in Mitteleuropa wuchs vor allem im deutschsprachigen Raum wiederum die Friedensbewegung zu einer gewichtigen politischen Größe. Ihre Anhänger hinterließen Inschriften wie etwa „Schwerter zu Pflugscharen“, aber auch Graffiti mit dem Peace-Zeichen, mit Sonnenblumen und Friedenstauben. In den 1980-er Jahren wurde unsere Umwelt vielen Menschen ein zentrales Anliegen. In Österreich unterstützten ökologisch Bewusste die Besetzer der Kraftwerksbaustelle in der Hainburger Au mit Wandparolen („Rettet die Au“). „Atomkraft -Nein Danke“ Sprüche waren damals weit verbreitet, und erleben spätestens seit der Inbetriebnahme des tschechischen Kernkraftwerkes Temelin eine Neuauflage. In der oberösterreichischen Grenzregion zu Böhmen rufen entlang der Hauptdurchzugsstraßen Dutzende Wortgraffitis auf deutsch und tschechisch zur Stilllegung des Atommeilers auf. Ebenso benutzten manche Feministinnen Graffiti, um ihren Anliegen Nachdruck zu verleihen, etwa als um den Abtreibungsparagrafen der Fristenlösung gerungen wurde („Mein Bauch gehört mir“). Hu-

morvollere Aufforderungen konnte und kann man mitunter an Toilettenwänden von Wohngemeinschaften lesen („Männer setzt euch hin“).

Die größte Projektionsfläche der Geschichte – auch für politische Graffiti aller Couleur – war bis 1990 die Berliner Mauer auf westberliner Seite. Die Wortgraffiti waren freilich bunt vermischt mit Bildgraffiti und auch sehr persönlichen Inschriften – oft von Berlinern, die durch die Mauer von ihren Angehörigen getrennt waren. Einige Flächen der Mauer werden unter der Bezeichnung „East-Side-Gallery“ bis heute als Museum und Mahnmal erhalten.

Zu Wahlkampfzeiten ist es auch in Österreich seit Jahrzehnten ein harmloser Volkssport, die Konterfeis von Politikern auf Wahlplakaten mit Sprechblasen mehr oder weniger gestrichen zu ergänzen.

Ein häufiger Themenbereich aktueller politischer Graffiti ist die rechtliche Situation von Asylbewerbern („Kein Mensch ist illegal“). Türkische und serbische Jugendliche der zweiten Generation von Migranten bekunden oft in ihrer Muttersprache den Stolz auf ihre Herkunft. Mitunter entwickeln sich regelrechte Dialoge auf öffentlichen Wänden: Rassistische Schmierereien („Neger raus“) sieht man zuweilen durchgestrichen und mit der Parole „Nazis raus“ beantwortet. Als Rückmeldung auf eine dieser Antworten war zu lesen: „Wohin denn – in die Türkei?“ (Wien 2003). Seit den 1990-er Jahren protestieren unter anderem Anhänger der Bewegung „Attac“ anlässlich von Treffen des Weltwirtschaftsforums oder der G7-Staaten auf öffentlichen Flächen gegen die verheerenden Folgen der Globalisierung für Schwellenländer.

### **Politische Graffiti an internationalen Krisenschauplätzen**

In bürgerkriegsähnlichen Konflikten sind Wandparolen inzwischen weltweit ein fester Bestandteil der politischen Agitation. Sie rufen zu Rache und bewaffnetem Widerstand auf, oder aber sie beschwören den Frieden und Versöhnung. Die Inschriften fordern die Freilassung von (politisch) Gefangenen, die territoriale Unabhängigkeit einer Region oder das Recht auf freie Religionsausübung. Mittellose Bauern in der mexikanischen Provinz Chiapas äußern sich in Form von Graffiti, islamische Separatisten auf den Philippinen oder in der russischen Provinz Tschetschenien. Gesprayt wird von Anhängern der IRA in Nordirland, von korsischen Separatisten in Frankreich, sowie von Mitgliedern der baskischen Unabhängigkeitsbewegung ETA in Spanien. Bürgerkriegsparteien und unterdrückte Minderheiten im Freiheitskampf nützen mehr denn je politische Graffiti als Medium, um ihren Überzeugungen Ausdruck zu verleihen. Dies ist umso wichtiger, je mehr die jeweiligen Interessensgruppen im Untergrund operieren, und kaum einen Zugang zu offiziellen Printmedien, Rundfunk und Fernsehen haben. Im Zeitalter allgegenwärtiger Medienpräsenz gewinnt die Bedeutung von Graffiti noch eine zusätzliche

Dimension. Schließlich ist die internationale, öffentliche Meinung ein wesentlicher Entscheidungsfaktor für die Unterstützung oder Ablehnung der jeweiligen Konfliktparteien, für das finanzielle, militärische, und diplomatische Engagement von Drittstaaten. Eine zentrale Rolle für die Meinungsbildung spielen dabei die Presse- und Fotoagenturen, allen voran aber die Fernsehberichterstattung. TV-Journalisten und Pressefotografen suchen stets nach griffigen Bildern, die auf den ersten Blick das thematisierte Problem umreißen. Die Aufnahmen von politischen Graffiti in Wort und Bild sind für Redakteure dankbare Symbole, um die Stimmungslage in einem Bürgerkriegsgebiet oder in einer Krisenregion zu vermitteln. Das wissen auch die Akteure.

Im Nahost-Konflikt etwa malen israelische Ultra-Konservative, sowie Anhänger der radikalen palästinensischen Hamas, ihre Botschaften nicht nur auf Hebräisch und Arabisch auf die Wände in Jerusalem oder im Westjordanland, sondern meistens auch auf Englisch. Schließlich will man sich weltweit auch von CNN-Zusehern verstanden wissen! Seit 2003 gehen zahlreiche Bilder vom Trennungswall um die Welt, den Israel zur Abgrenzung der Westbank errichtet. Selten fehlen in Berichten darüber Bilder von Mauerabschnitten mit palästinensischen Protestgraffiti. Die israelische Polizei hat bereits begonnen, die zahllosen Parolen in aufwändigen Säuberungsaktionen entfernen zu lassen. Auch von der offiziellen Regierung eines Landes wird manchmal die Wirkung politischer Graffiti genutzt. Die Gartenmauer der amerikanischen Botschaft in Teheran etwa verzierten iranische Revolutionswächter unmissverständlich mit einem überdimensionalen Sternenbanner und einem „Uncle Sam“ als Totenkopf. Im jüngsten Golfkrieg wurde pro wie auch contra Saddam Hussein gemalt, für und gegen die militärische Präsenz der USA.

In Südafrika riefen zur Zeit des Apartheidregimes Wandparolen zum Guerilla-Kampf gegen die weißen Herren auf. „Hit and run – zuschlagen und wegrennen“ lautete damals eine der gängigsten Parolen in der Vorstädten der Schwarzen. Heute spielen in Südafrika großflächige und anschauliche Bildgraffiti eine wichtige Rolle bei der Aufklärung über die Gefahren von AIDS.

### **Techniken der internationalen Bildgraffiti**

Bildgraffiti sind figurative und abstrakte Wandmalereien jeglicher Stilrichtung, und mitunter kombinieren die Maler unterschiedliche Techniken in ihren Werken.

Als die mit großem Abstand meist verbreitete Technik der Bildgraffiti, etablierte sich in den modernen Industriegesellschaften seit Mitte der 1980-er Jahre das „Writing“, manchmal auch „American Graffiti“ genannt.

Als „Pochoirs“ bezeichnet man meist kleinere Wandbilder, die durch ein siebdruckähnliches Verfahren mittels einer Schablone auf Mauern gemalt oder gesprüht werden.

„Murals“ („Mauerbilder“) sind großflächige Wandgemälde, die ganzflächig Fassa-

den, Feuermauern und Giebel von Gebäuden zieren. Manche Murals werden im Auftrag von Wohnbaugenossenschaften ausgeführt („Kunst am Bau“), andere Fassadenbilder dienen zu Werbezwecken (Abbildung 32).



**Abb. 32** „Zeichen der Zeit“, Hamburg/Deutschland, 1995

© Artists: DAIM, Loomit, Darco, Hesh, Vaine, Ohne. Foto: Mirko Reisser

### Writing - American Graffiti

Gegen Ende der sechziger Jahre entwickelte sich in New York eine Jugendkultur namens HipHop. Das Leben in der Großstadt, geprägt durch Intoleranz, Rassismus und Gewalttätigkeiten, formte diese Kultur. Die gesellschaftlichen Umstände förderten die Gestaltungskraft der Jugend, den Wettbewerb um Stärke und Standhaftigkeit: eine neue Lebensart wurde geschaffen. HipHop vereint das Djing (das Spielen von Schallplatten), eine Tanzart namens Breakdance, das Rappen (den Sprechgesang) und das Writing (das Sprühen von Bildern). Zunächst schrieben die Jugendlichen lediglich ihre Namenskürzel oder den Namen ihrer Clique (Crew) – so genannte „Tags“ – auf Fassaden oder U-Bahn-Züge. Da sich immer mehr Jugendgruppen dieser Markierungen im öffentlichen Raum bedienten, wurde es schwieriger, in der Masse der Filzstiftzeichen aufzufallen. Erst die Verbreitung von Sprühdosen mit unterschiedlichen Düsen und Aufsätzen (Fat Caps) gestatteten ein differenziertes Design; nun konnte man die Farbe großflächig sprühen und schneller arbeiten. Die Experimentierfreude der Jugendlichen erwachte: die Größe und Farbe der Buchstaben gewann bei der Gestaltung immer mehr an Bedeutung. Auch die Grafik spielte für den so genannten „Style“ eine große Rolle. Es entwickelten sich sogar innerhalb New Yorks verschiedene



Abb. 33 Graffiti auf Mauer, Wien. © KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

Stile. Die Arbeiten einzelner wurden durch die Sprühergemeinschaft auf die Formgebung der Buchstaben hin analysiert und bewertet. Nicht nur die schiere Anzahl, sondern die möglichst aufwändige Gestaltung der Graffiti waren fortan ein Hauptkriterium für die Bewertung innerhalb einer Gruppe sowie für den Ruhm (Fame) einer Crew in der Szene. In regelrechten Wettbewerben – so genannte Style Wars – versuchte man, andere Jugendbanden mit besonders eindrucksvollen Wandbildern zu übertreffen.

In Europa wurden die Sprühbilder durch Filme wie „Wildstyle“ (1984), „Beatstreet“ (1984) und die Dokumentation „Stylewars“ (1984 und 1985) bekannt. Zunächst griffen Breakerdancer diese Kunstform auf und schrieben ihre Künstlernamen mit Markern und Sprühdosen an die Wände. Zu Beginn kopierten viele das, was sie über Graffiti aus New York gesehen hatten und benutzten oft sogar die Namen der Sprüher. Die Breakdance-Welle verebte mit der Zeit, und die Informationen aus Amerika nahmen ab (Nadine Boese: Graffiti). Writing jedoch war zum fixen Bestandteil einer internationalen Jugendkultur geworden.

In den späten 1980-er Jahren begannen die Writer-Gruppen verschiedener Großstädte, die Szenen der anderen Städte zu entdecken. Sprayer-Crews besuchten ihre Kollegen in Metropolen im In- und Ausland, um sich Anregungen zu holen und ihre jeweiligen Styles zu verfeinern. Es entstand ein reger Austausch von Techniken und Stilrichtungen, der in eine internationale Formensprache mündete. Seit den 1990-er Jahren nutzen Jugendliche in den meisten Großstädten der industrialisierten Staaten das Graffiti-Writing als Ausdrucksform (Abbildung 33). Einzigartige Graffiti-Stilrichtungen für einzelne Städte zu reklamieren ist aufgrund der internationalen Vernetzung der Szenen heute nicht mehr möglich. Einige Metropolen jedoch gelten immer noch als Hochburgen der aktuellen Writer-Szene: Dazu gehören in Europa unter vielen anderen die Städte Rom, Barcelona, Amsterdam, Berlin, Dortmund und Warschau; in Amerika New York, Los Angeles, Philadelphia sowie Sao Paulo und Rio de Janeiro. In Ostasien und Ozeanien werden Tokio, Hongkong, Melbourne und Sydney von Graffiti-Künstlern für die besondere Qualität der Wandbilder gerühmt.

Zur Globalisierung des Writings trug auch ein bis heute stets wachsende Anzahl von Graffiti-Magazinen bei, sowie neue Videos und Dokumentarfilme. Zu den ersten deutschsprachigen Fachmagazinen, die über internationale Graffiti-Trends informieren, gehören die Titel „Freestyle“, „Bomber“ oder „On The Run“. Aktuelle österreichische Zeitschriften nennen sich „Servus Wien“ und „The Message“. Schließlich bietet das Internet eine immense Plattform über den Austausch von Insider-Wissen. Die Suchmaschine Google findet unter dem Stichwort „Graffiti“ mehr als 2,6 Millionen Einträge!



Manche der heutigen Writer verstehen sich als direkte Nachfolger der New Yorker Sprayer-Tradition, die als „American Graffiti“ berühmt wurde, auch wenn sie keinen Bezug zur Hip-Hop-Bewegung haben.

Doch die aktuelle Writer-Szene ist inzwischen äußerst heterogen, und zahlreiche zeitgenössische Maler lehnen den Begriff „American Graffiti“ für ihre Wandbilder (Pieces) rundweg ab. Die heutigen Writer malen durchwegs unter Künstlernamen, oft ist dessen verschlungene Buchstabenfolge das Hauptmotiv eines Pieces.

Manche Maler erarbeiten sich ihren individuellen Stil autodidaktisch, andere folgen einem Anführer, meist einem erfahrenen Sprayer mit einem ausgeprägten Stil, der die Linienführung der Werke vorgibt, und dem die jüngeren Kollegen assistieren. Handelt es sich um eine Gruppe von Sprayern, wird der Name des Meisters oder der jeweilige „Crew-Name“ kunstvoll gestaltet. Andere, oft nur für einzelne Projekte kooperierende Gruppen, arbeiten gleichberechtigt an einem Wandbild.

Viele Sprayer berufen sich auf einen ungeschriebenen Verhaltenskodex unter den Schreibern. So ist es etwa verpönt, die Pieces anderer zu übermalen, zu „crossen“. Man zollt einander Respekt. Doch diese Regeln werden nicht von allen Malern streng beachtet, und mitunter kommt es zu Rivalitäten unter einzelnen Crews. Der Zusammenhalt ist zwar ausgeprägt, ebenso aber Eigenwilligkeit und Egoismus.



**Abb. 34** Street Piece in Character-Mischtechnik, Hamburg. © KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

### **Stilrichtungen des Writings**

Die gestalterische Übergangsform von der einfachen Signatur – dem „Tag“ – zum komplexen Wandbild nennen die Maler „Throw-Up“. Throw-Ups sind schnell an die Wand geschleuderte Graffiti. Diese Sprühbilder sind zumeist zweifarbig, und sie werden in einem Zug an die Wand gebracht. Sie bestehen entweder nur aus Umrislinien oder aus Konturen, die farbige Flächen einfassen. Die Buchstaben werden dabei flächig gemalt.

Ein komplexes Wandbild größeren Ausmaßes nennt man „Piece“ (Abbildung 34). Diese werden mit verschiedenen Techniken erstellt, und verbinden schriftliche und bildliche Elemente miteinander. Als besonders gut gelten Pieces mit anspruchsvoller Farbkomposition, Kreativität und Technik. Das zentrale Gestaltungselement der meisten Pieces ist eine Buchstabenkomposition. Die Buchstabenfolge kann der (Künstler-)Name des Schreibern, seiner Crew und seiner Freundin sein, oder aber ein Stichwort bzw. Slogan. Kontur-, Buchstaben- und Hintergrundgestaltung sowie das Beifügen von schmückenden Details wie Pfeilen, Sternen oder dem Euro-Zeichen spielen bei der Ausführung eine große Rolle. Auch bildliche Figuren, u.a. den Comics oder der Werbung entlehnt – so genannte „Character“ – verhelfen einem Bild zu mehr Leben (Abbildung 35).



**Abb. 35** Graffiti im Character-Style, Warschau. © Keramik

Zum Beispiel können die Figuren, indem sie etwas durch eine Sprechblase mitteilen, als Sprachrohr für den Sprüher funktionieren. Tiere, Figuren aus Fantasy-Romanen, Maschinen, Züge und Frauenbildnisse gehören zu den häufigsten Motiven. Oft werden den Pieces Botschaften, Kommentare zum Bild oder zur eigenen Stimmung sowie Widmungen hinzugefügt. Im Allgemeinen werden Pieces von der Crew oder dem einzelnen Sprüher mit Tags signiert. Besonderen Wert wird auf den Stil des Graffiti gelegt. Die Styles werden in Abhängigkeit von Art, Form und Verknüpfung der einzelnen Grapheme unterschieden.

Die Stilrichtungen der Pieces überlagern einander und oft sind Bilder nicht eindeutig einem Stil zuzuordnen (Abbildung 36). Dennoch unterscheiden die Schreiber Grundtypen von Gestaltungsvarianten. Unter „Silberbildern“ verstehen sie einfarbige – oft silberfarbene – Sprayflächen mit einfachen Konturen. Oft wird diese einfache Form des Graffiti aus Zeitnot bei illegalen Nacht- und Nebelaktionen gewählt.

Als „Bubblestyles“ bezeichnen die Maler Buchstabenfolgen und Figuren, die aufgeblasenen Luftballons ähnlich sind. Die Buchstaben sind einfach und rund gesprüht, der Hintergrund des Graffiti ist meist unregelmäßig und wolkenähnlich gestaltet.



**Abb. 36** Graffiti auf Eisenbahnwaggons, Blockbuster im Simple-Style, Wien. © Hitch

Beim „Simplestyle“ werden große, rechtwinkelige Blockbuchstaben mit verschwommenen Bubblestyles kombiniert, die Buchstaben bleiben hierbei noch lesbar.

„Semi-Wildstyle“ nennt man Bilder, bei denen Pfeile, Balken oder andere Effekte beigelegt werden. Für unerfahrene Betrachter sind Sprühbilder dieser Stilrichtung oft schwer zu lesen.

Beim „Wildstyle“ werden all diese Techniken kombiniert und die Buchstaben werden so eng miteinander verwoben und verschachtelt, dass das Graffiti nahezu unlesbar wird, und das Sprühbild oft völlig abstrakt wirkt (Abbildung 37).

Der „Drei-D-Stil (3-D-Letter-Style)“ gilt als eine der komplexesten Techniken der Bildgraffiti. Einige Maler arbeiten dabei mit mehreren grafischen Fluchtpunkten, um optisch verblüffende Eindrücke zu erzielen.

Manche Writer fertigen vor dem Malen eines Pieces Skizzen auf einem Zeichenblock an, dem so genannten „Black Book“. Andere Crews wiederum gehen ohne Vorlage ans Werk. Zunächst sprachen die Maler in groben Zügen die Linienführung („First Outline“) auf die jeweilige Projektionsfläche. Diese Linien werden in anderen Farben flächig gefüllt („Filling“). Bei komplexen „Drei-D-Bildern“ erfolgt nach dem endgültigen ziehen der Konturen („Outline“), eine Ergänzung der parallel geführte Verdoppelung



**Abb. 37** Graffiti im Character/Bubble/Wild-Style, Barcelona. © Susanne Ebenberger

der Linienführung, um optisch einen dreidimensionalen Effekt zu erzielen. Das dreidimensional erscheinende Bild wird mit einer weiteren Linie konturiert („Second Outline“), und meistens mit einer Widmung („Dedication“) versehen. Abschließend gestalten die Writer den Hintergrund („Background“) des Wandbildes.

### **Projektionsflächen des Writings**

Der öffentliche Raum bietet schier unbegrenzte potentielle Projektionsflächen für Graffiti: Hausmauern und Straßenbahn-Waggons, Telefonzellen und Abfallcontainer, Garagentore, Fabrikgelände und Lastkraftwagen. Häufig sind es gesichtslose Betonwände und Brückenpfeiler, oder Provisorien wie Bauzäune und Fassadenverkleidungen, die durch Graffiti geschmückt werden. Bis Anfang der 1990-er Jahre war die Berliner Mauer – ebenso wie für verbale Inschriften – auch für Bildgraffiti die weltweit größte Projektionsfläche. Besonders aber haben es Züge und Bahngelände aller Art den zeitgenössischen Sprayern angetan. Insbesondere das illegale Bemalen von Eisenbahn-, U-Bahn oder S-Bahnwaggons verspricht nicht nur Selbstbestätigung, sondern auch einen besonderen Ruhm („Fame“) unter gleich Gesinnten. Manche Maler erzählen, dass das aufregende Gefühl, der „Kick“, den das nächtliche Betreten einer Remise („Yard“) und Besprayen Zuges hervorruft, schier zu



**Abb. 38** Graffiti auf Eisenbahnwaggons, Wien. © AETA

einer Sucht führen kann. Im Licht des nächsten Tages fotografieren die Crewmitglieder wenn möglich ihr Werk, um es zu verewigen, bevor die Waggons gereinigt („gebufft“) werden (Abbildung 38).

### **Schablonengraffiti – Pochoirs**

Bereits bei prähistorischen Höhlenmalereien verwendeten Künstler eine einfache Technik des Schablonen-Sprühens. Sie bliesen die in ihrem Speichel aufgelösten Farbpigmente gegen ihre an die Höhlenwand gelegte Hand, so dass die Fläche der Hand aus dem Farbauftrag ausgespart blieb und die Farbe auf der Wand eine so genannte negative Hand umrandete.

Um 1980 kam in Paris der Trend auf, Graffiti mit Hilfe von Schablonen anzufertigen. Pochoir funktioniert wie die Technik des Siebdrucks: man nimmt ein Stück Karton, schneidet die gewünschte Form heraus, legt diese Schablone auf einen Untergrund und sprüht mit der Sprühdose über die herausgeschnittenen Flächen. Diese Form der Graffiti wird auch im Deutschen häufig nach dem französischen Wort für Schablone benannt, wobei „Pochoir“ sowohl die Schablone als auch das damit erzeugte Bild bezeichnet.



**Abb. 39** Schablonengraffiti von „Banksy“, Wien, 2003. © Harald Ecker

Der wichtigste Pionier der zeitgenössischen Verbreitung der Schablonengraffiti ist der französische Sprayer „BLEK le rat“ (Künstlernamen von Xavier Prou). BLEK sprühte in Paris zunächst kleine Ratten und signierte sie mit seinem Namen. Bald wurden die Bilder größer und aufwändiger, oft stellen seine Schablonen lebensgroße Menschen dar. Blek le Rat wollte vor allem Bilder jenseits der Vermittlung von Kuratoren und Galeristen ausstellen. Bilder sollten nicht nur in Museen und Galerien als Kunst gelten, sondern auch, wenn sie ungefragt im öffentlichen Raum entstehen. International bekannt wurde auch der deutsche Schablonen-Sprayer Thomas Baumgärtel mit seinem Lieblingsmotiv, der Banane.

Auf Wiener Fassaden finden sich etwa seit dem Jahr 2000 Pochoirs in größerer Anzahl. Im Sommer 2003 hinterließ der berühmte, englische Schablonen-Sprayer mit dem Künstlernamen „Banksy“ Pochoirs in der Wiener Innenstadt (Abbildung 39). Auch der gebürtige Bristoler sprüht mit Vorliebe Bildnisse von Ratten und anderen Tieren. Sein aktuelles Lieblingsmotiv sind jedoch lebensgroße Soldaten mit Maschinenpistolen – und einem Comic-Gesicht. Schablonen-Bilder sind reproduzierbar und ermöglichen höhere Auflagen des gleichen Motivs. Gleichwohl entsteht bei jeder Verwendung der Schablone ein Unikat. Kein Schablonen-Graffiti fällt aus wie das andere: Die Projektionsflächen für die jeweiligen Schablonen unterscheiden sich in Färbung und Textur, werden rissig und bröckeln hier und da ab. Nicht



Abb. 40 Mural in der Mischtechnik, Jugendzentrum in Vorarlberg. © KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

seltener werden die Schablonen-Graffiti von anderen weiterbearbeitet – mit Aufklebern oder Plakaten überklebt, mit Filzstiften überschrieben oder kommentiert, durch eigene Graffiti ergänzt oder überlagert. Pochoirs treten meist bescheiden und unspektakulär auf. Obwohl auch sie in aller Regel ohne Genehmigung angebracht werden, werden sie nur selten von den Eigentümern der Fassaden und ihren Betrachtern abgelehnt.

### **Murals – Wandbilder**

Wandgemälde findet man heute vor allem in amerikanischen und westeuropäischen Großstädten (Abbildung 40). Politisch motivierte Murals entstanden in Chile während der Allende-Zeit und in Portugal während der Revolution 1975. Entlang der Berliner Mauer blüht die Kultur der Mauerbilder seit Mitte der 1980-er Jahre. Murals entstehen und gedeihen oft in sozialen und politischen Umbruchsituationen, oder aber sie sind Ausdruck bestimmter Protestbewegungen, deren Parolen sie oft bildhaft umsetzen. Solche Wandgemälde können als der Versuch von Minoritäten gedeutet werden, ihr kulturelles Erbe und ihre Identität zu bewahren. Die Technik der ganzflächigen Gestaltung von Fassaden wurde wesentlich in den 1920-er und 1930-er Jahren in Lateinamerika begründet. Mexikanische Künstler wie Rivera, Siqueiros und Orozco sind die Pioniere einer Wandgemäldetradition, in der populäre Vorstellungen und das Pathos der (mexikanischen) Revolution mit der großen Tradition der westlichen und insbesondere der italienischen Malerei zusammengefunden haben. Es handelte sich dabei nicht um eine akademische Bewegung, obwohl die hauptsächlich beteiligten Künstler akademisch ausgebildet waren. Diese Tradition wurde in den 1960-er und frühen 1970-er Jahren in den USA, vor allem in Kalifornien, in einer als gegenkulturell bezeichneten Bewegung wieder belebt. In Los Angeles fand die Wiedergeburt des Interesses an der Wandmalerei als Volkskunst besonders in Vierteln mit einem großen Anteil an afro-amerikanischer und mexikanisch-amerikanischer Wohnbevölkerung statt. Eine Folge davon war die Entdeckung der so genannten Chicano-Kunst, als Alternative zur Welt der etablierten Kunstgalerien und Museen, und auch als Möglichkeit, den Stolz und die Solidarität der mexikanisch-amerikanischen Gemeinde auszudrücken. Mehr als ein Drittel der Bevölkerung von Los Angeles ist heute mexikanischen Ursprungs. Als Ergebnis war und ist die Wandgemäldebewegung in Los Angeles voller Kreativität und Energie. Wandgemälde und Wandmalerei sind ein wichtiger und respektierter Teil populärer Kultur. Chicano Künstler – also in den USA lebende Künstler mit mexikanischem Ursprung – gewannen um so stärker an Selbstvertrauen, je mehr sie ihre eigenen Vorstellungen und Stile entdeckten. Auf diese Weise wurde die „chicano art“ ein wichtiger Teil des sozialen und politischen Bewusstseins der Stadt, und trägt so zum wechselseitigen Verständnis der ethnischen Gruppen füreinander bei (Jon C. Moynes).

Eine besondere Bedeutung erlangten Murals in Nordirland. In den katholischen und protestantischen – konfessionell getrennten – Wohnvierteln von Belfast und Londonderry sind sie allgegenwärtig.

Die großflächigen Wandgemälde auf Hausgiebeln und Wänden spiegeln augenscheinlich den Konflikt in Nordirland wider. Im Stadtgebiet von Belfast grenzen sich die konfessionell getrennten Wohngebiete scharf von einander ab. In West-Belfast trennt eine aus EU-Mitteln finanzierte Mauer – beschönigend „Peace Line“, Friedenslinie, genannt – das protestantische Wohnviertel Shankill vom katholischen Falls.

Die Murals auf dieser Mauer und den umliegenden Gebäuden reflektieren die konfessionellen, sozialen und politischen Dimensionen des nordirischen Konflikts. Auf „ihre“ jeweiligen Wandgemälde sind die Bewohner der Stadtviertel stolz, und restaurieren sie im Bedarfsfall in Gemeinschaftsarbeit, denn sie sind inzwischen unverwechselbare Markierungen und Orientierungspunkte im Stadtbild. Auch wenn viele der Wandbilder Kampfszenen darstellen, und zu Gewalt aufrufen, werden sie von den Behörden geduldet. So wurde es zur Selbstverständlichkeit, dass die nordirische Polizei oder die britische Armee entlang an Murals mit radikalen IRA-Patrouillen fahren (Abbildung 41).



**Abb. 41 Götter von Rügen, 2000**

© Codeak\_Os Emeos\_Besok\_Akut\_Tasso\_Sälb\_Klar\_Jmf\_Desur\_Wow\_Stuka\_Hesk\_Earl\_Resko\_Power\_Seak\_Daddy Cool\_Stohead\_Daim\_Tasek

### **Wandmalerei als „Kunst am Bau“ und als Werbung**

„Kunst am Bau“ nennt man in Mitteleuropa seit den 1920-er Jahren eine Politik, die bildenden Künstlern öffentliche Aufträge durch die Gestaltung von Fassaden verschafft. Idealerweise sollen sich dabei Architektur und Wandmalerei zu einem homogenen Ganzen im Sinne eines Gesamtkunstwerkes vereinigen. Die Berufsverbände der bildenden Kunst forderten in Deutschland und Österreich eine staatlich garantierte Beteiligung von Künstlern bei der Planung und Realisierung von öffentlichen Gebäuden. Man wollte dadurch der herrschenden Armut der Künstler begegnen und den 'Hungerkünstlern' ein Auskommen durch die öffentliche Hand sichern. Seit den 1950-er Jahren – der Zeit des Wiederaufbaues der Städte – bis in die späten 1970-er Jahre wurde immer wieder die Forderung nach Unterstützung der bildenden Künste entsprochen. Als Richtwert stellte man – je nach aktueller Gesetzeslage – etwa ein Prozent der Bausumme für die Kunst bereit. Die meisten „Kunst am Bau“-Projekte dieser Zeit – durchwegs kommunale Wohnhausanlagen, Gemeindebauten und Amtsgebäude – gleichen eher dekorativen Wandmalereien mit Mosaikkunst, die in ihrer figurativen Formensprache von einem eher konservativen Geist getragen werden. Auch in den sozialistischen Ländern Osteuropas sowie in der Volksrepublik China, wurden in dieser Epoche Staatskünstler beauftragt, Hochhäuser und öffentliche Gebäude mit großflächigen Wandbildern auszustatten. Im Stil des sozialistischen Realismus stellten sie meist Revolutionsszenen, oder Werktätige bei der Arbeit in Fabriken dar.

Die Firma Henkel nutzt bereits seit den 1920-er Jahren bemalte Hausgiebel als Großflächenwerbung für Waschmittel und Hygieneprodukte. Die „Schreitende Dame“ der Persil-Werbung blieb bis heute eine Ikone der Werbegeschichte. Das Unternehmen Beiersdorf wiederum entdeckte um diese Zeit öffentliche Verkehrsmittel wie Busse und Straßenbahnen als Projektionsflächen für die Bewerbung ihrer Produkte, wie etwa Nivea-Hautcreme. Große, fensterlose Feuermauern, die weithin sichtbar sind, werben zum Beispiel in Wien auch heute noch mit großflächigen Wandmalereien für Markenartikel und Dienstleistungsunternehmen.

### **Graffiti-Kunst und Sachbeschädigung**

Für die Reinigung von illegal bemalten Mauern und Zügen von Sprühlack und Farbe werden auch in Österreich jährlich Millionenbeträge ausgegeben. Einige Reinigungsfirmen leben inzwischen hauptsächlich vom Säubern der Immobilien öffentlicher und privater Bauträger von Graffiti. Vor allem aber die Verwaltungsgesellschaften der Eisenbahnen und die städtischen Verkehrsbetriebe sind mit der Sisyphus-Aufgabe konfrontiert, immer neue Pieces von ihren Waggons und Lokomotiven zu entfernen. Bahnhöfe in fast allen Großstädten sind mittlerweile mit spe-

ziellen Waschstraßen ausgestattet, in denen die Züge chemisch gereinigt werden. Dies geschieht einerseits aus Sicherheitsgründen. Andererseits will man durch die rasche Säuberung möglichst das Erfolgserlebnis der Writer verhindern, ihre bemalten Waggons auf öffentlichen Strecken zu wissen, was noch mehr Nachahmer zum Sprayen animieren könnte. In manchen Städten wurden Sonderkommissionen der Polizei gegründet, die sich ausschließlich der Verfolgung jugendlicher Sprayer widmen. Wird ein Writer der Sachbeschädigung überführt, drohen ihm je nach Alter und nachgewiesenen Delikten immense Geldstrafen, im Wiederholungsfall aber auch Haftstrafen bis zu fünf Jahren. Aus der Sicht vieler adoleszenter Sprayer wiederum ist gerade die Überschreitung des gesetzlich Erlaubten ein wesentlicher Bestandteil des Graffiti-Malens. Sie schildern das illegale Sprühen als berauschende Mutprobe.

### **Modelle zur Schadensbegrenzung und legale Sprayflächen**

Das illegale Sprühen jugendlicher Maler und ihre Verfolgung durch Behörden und Gesetzeshüter stellt auch einen aktueller Ausdruck des Generationenkonfliktes dar, eine Problematik, die wohl nicht gänzlich zur allseitigen Zufriedenheit gelöst werden kann.



**Abb. 42** Graffiti auf Wand, Linz. © Skero

In jüngster Zeit jedoch suchen immer mehr Gemeinden und Institutionen nach konstruktiven Modellen der Schadensbegrenzung, die den Graffiti-Künstlern Möglichkeiten jenseits der Kriminalisierung ihrer Leidenschaft bieten. Manche Richter streben nach Möglichkeit einen außergerichtlichen Tauschgleich auch für bereits volljährige Sprayer an. Dies bedeutet meistens eine bestimmte Stundenanzahl von gemeinnütziger Arbeit. Eine Form dieser Wiedergutmachung ist auch das Säubern von Zügen und Wänden.

Eine weitere Möglichkeit der Wiedergutmachung stellt das Modell des Solidar-Konzeptes dar. Erfolgreiche Graffiti-Künstler, die mittlerweile bezahlte Auftragsarbeiten ausführen, verwenden freiwillig einen Teil ihres Honorars in einer Solidargemeinschaft für die Begleichung von Schäden durch illegales Sprühen. Die Interessensgemeinschaft „Wiener Graffiti-Union“ folgt diesem Prinzip.

In Los Angeles integriert die Stadtverwaltung erfolgreich straffällig gewordene jugendliche Sprayer in Kunstprojekte zur Gestaltung von Murals. Diese Wandbilder sind das Ergebnis einer Kooperation mehrerer Künstler und einer Gruppe von Writern. Die beteiligten professionellen Künstler helfen den Jugendlichen, die künstlerische Herausforderung des Mediums zu meistern. Zum anderen unterstützen sie die Jugendlichen im Umgang mit Ämtern, Behörden und der Öffentlichkeit.

In fast allen größeren Städten Europas stellen die Kommunen inzwischen den Graffiti-Künstlern legale Sprayflächen zur Verfügung, oft sind das Kaimauern, Betonwände, aufgelassene Fabriken oder Brückenpfeiler (Abbildung 42). Viele Writer schätzen es, auf solch einer legalen Fläche – auch „Hall of Fame“ genannt – endlich ausreichend Zeit für die gestalterische Ausarbeitung ihrer Werke zu haben.

Die öffentlichen Verkehrsbetriebe in Wien gehen einen Schritt weiter: Die U-Bahn-Züge sind zwar beliebte Objekte illegaler Writer, und die „Wiener Linien“ gehören zu den Hauptklägern. Die Verantwortlichen suchen aber auch den Dialog mit den Sprayern. So sponserten sie bereits einen Graffiti-Kongress, veranstalteten eine Ausstellung von Graffiti-Bildern im Westbahnhof und gaben vier großflächige Wandgemälde im Bereich einer U-Bahn-Station bei Sprayern in Auftrag.

### **Graffiti – KünstlerInnen**

Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts beeinflussten Trends aus unterschiedlichen Subkulturen die Entwicklung des zeitgenössischen Kunstschaffens maßgeblich. Die künstlerische Qualität vieler Graffiti sowie ihre Impulse für die aktuelle grafische Formensprache ist unbestritten.

In ihrem Selbstverständnis sehen sich längst nicht alle Sprayer als Künstler. Manche Writer jedoch machen ihre Leidenschaft zum Beruf und beginnen, großflächige Pieces auf Leinwand zu malen.

Aber nicht nur Ausstellungen und Galerien bieten ihnen Möglichkeiten zur Präsentation ihrer Werke. Eine stetig wachsende Anzahl von Unternehmen und öffentlichen Institutionen entdeckt das kreative Potential der Graffiti-Kunst, und beauftragt junge Künstler mit der Gestaltung von Firmengeländen und Fassaden.

Der Wiener Sprayer Discom und seine Kollegen von den Ateliers der „Kabelwerke“ etwa gestalteten Wandmalereien im Auftrag der Technischen Universität, in Schulen und an U-Bahngeländen (Abbildung 43).

In Hamburg findet seit dem Jahr 2000 jährlich die Graffiti- Ausstellung URBAN DISCIPLINE statt, bei der einige der besten und bekanntesten Spray-Künstler der Welt ihre Werke präsentieren. Die eindrucksvollen Installationen und Leinwandarbeiten beweisen, dass sich Graffiti nicht nur auf U-Bahn-Waggons abspielt, sondern sich längst zu einer wirklich ernst zu nehmenden, weltweiten Kunstgattung entwickelt hat. Zu den bedeutendsten, aktuellen Writern zählen die Hamburger Ausstellungsveranstalter die Graffiti-Künstler CES und SEEN aus New York, OS GEMEOS aus Brasilien, LAZOO aus Paris, DISCOM und KERAMIK aus Österreich, sowie LOOMIT, SEAK und DADDY COOL aus Deutschland.

Einige der Graffiti-Künstler haben freilich längst einen internationalen Bekanntheitsgrad weit über die Insider-Szene hinaus erlangt.



**Abb. 43** Graffiti bei der U3-Station Ottakring, Wien. © KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

### **Keith Haring**

Als berühmtester Graffiti-Künstler gilt der Amerikaner Keith Haring. Von den Ausdrucksformen der Pop Art beeinflusst, verwendete er in seinen Wandbildern Motive wie Comicstrips in grellen Farbkombinationen. Am 4. Mai 1958 in Kutztown, Pennsylvania geboren, beginnt er im Alter von 20 Jahren in New York an der „Visual School of Art“ zu studieren. In dieser Zeit entstehen seine berühmten New Yorker „Subway Zeichnungen“, die er auf überklebte Werbeflächen an den U-Bahn-Stationen malt.

Ausgehend von der Graffiti-Malerei, experimentiert er in seinen Arbeiten mit einer Vielzahl von künstlerischen Stilmitteln und wird bald international anerkannt. Er schließt Freundschaften mit dem Künstler Andy Warhol, dem Graffiti-Künstler „L.A. II“, er lernt die Sängerin Grace Jones kennen, mit der er später einige seiner Body Painting Projekte verwirklicht, die Pop-Sängerin Madonna wird eine begeisterte Anhängerin seiner Werke. Zu seinen zahlreichen Projekten zählen die Produktion von Werbespots, das Design von Uhren für „Swatch USA“, und mehrere Bühnenbilder. Zu seinen Graffiti-Arbeiten in aller Welt gehört ein 107 m Meter langes Wandgemälde an der Berliner Mauer, das er gemeinsam mit der Künstlerin Jenny Holzer entwirft. Seine HIV-Infektion thematisiert der gefeierte Künstler in den Bildern seiner letzten Lebensjahre. Am 16. Februar 1990 stirbt Keith Haring an AIDS.

### **Harald Nägeli**

Als „Sprayer von Zürich“ – gelangte der Schweizer Harald Naegeli durch seine einzigartige Strichmännchen-Graffiti zu internationalem Ruhm, zu einer Zeit, als das Writing in Europa noch in den Kinderschuhen steckte. Von 1977 bis Juni 1979 verzierte er Zürichs Betonflächen mit schätzungsweise 400 bis 600 Strichfiguren aus der Spraydose. Dann setzten eine Welle von Strafprozessen wegen Sachbeschädigung gegen den Künstler ein. Nägeli übersiedelte nach Deutschland, um sich dem Zugriff der Justiz zu entziehen, und sprayte fortan in Stuttgart, Köln und Düsseldorf. Orte und Motive seiner Figuren wählt der Wandzeichner stets bewusst. Ausdrücklich distanziert sich der bekannteste Sprayer Europas von den Writern. Strikt lehnt er Galerien und Performances zur Präsentation für seine Werke ab. Naegeli bleibt einem eng umrissenen Formenkanon treu, er verwendet immer wiederkehrende Zeichenelemente wie Strichmännchen, roboterähnliche Hybridfiguren, (Mensch/Tier/Maschine), Skelette, Vögel, Augen und Gesichter. Naegelis Figuren überraschen oft durch den Ort wo man sie findet, sie verbinden architektonische Elemente, winden sich um Mauerecken und Winkel, scheinen über Wände zu huschen, und verunsichern visuelle Gewohnheiten.

### **Thomas Baumgärtel**

Etwa 3000 Schablonengraffiti mit seinem berühmten Bananen-Motiv hat der deutsche Künstler Thomas Baumgärtel seit 1986 vor die Eingangstüren von Museen, Kunstvereinen und Galerien gesprayed. Das anfangs provozierende Signet ist längst zum begehrten Qualitätssiegel und inoffiziellen Logo der Kunstszene geworden. Inzwischen wünschen sich auch namhafte Galerien eine Banane von Baumgärtel als Eingangsschild. Selbst das Museum Ludwig in Köln, das 1987 noch erbost über den ungebetenen Wandgast mit einer Strafanzeige drohte, erbat sich zwei Jahre später den Besuch des Bananensprayers. Geboren am 10.12.1960 in Rheinberg (BRD), studierte er „Freie Kunst“ in Köln. Das Bananenmotiv entdeckte Baumgärtel als Gag in seiner Jugendzeit. In seinen Studiengängen – Malerei und Kunstpsychologie – verfolgte er sein Bananenmotiv jedoch konsequent weiter. „Nichts ist eindeutig, logisch gerade – alles ist Banane“ – so die Kernaussage Thomas Baumgärtels. Für ihn wird die Spray-Banane zum Gesamtkunstwerk. „Die Banane enthält alles. An ihr kann man, wie in der Kunst, alles darstellen“.

Nach vielen Experimenten mit dem Bananenmotiv fand Baumgärtel mit der Sprühdose ein neues Ausdrucksmittel und wurde zum „Bananensprayer“. Anonym signierte er ab 1986 Kunstorte unter dem Motto „Bananenprojekt Köln“ mit dem Bananensymbol, zeichnete Galerien und Museen mit diesem Mal, das ihm fortan als „Synonym für unsere krumme Wirklichkeitswahrnehmung“ diente. Jede Spray-Banane wurde fotografisch festgehalten und in jährlichen Ausstellungen präsentiert. Die zahlreichen Nachahmer seiner Pochoirs in zahlreichen europäischen Metropolen bestärken bis heute die Bekanntheit des Bananensprayers.

### **Die Ateliergemeinschaft getting-up**

Die Ateliergemeinschaft getting up wurde 1999 von den Künstlern Mirko Reisser (DAIM), Heiko Zahlmann (DADDY COOL) und Gerrit Peters (TASEK) gegründet. Im Jahre 2000 kam Christoph Hässler alias STOHEAD dazu. Alle vier waren vorher seit mindestens zehn Jahren als Künstler im öffentlichen Raum mit der Sprühdose aktiv. Zusammen ließen Sie auf ca. 300 m<sup>2</sup> im bekannten Hamburger Mercedes Haus an den Elbbrücken nach und nach Räumlichkeiten entstehen, die heute nicht ausschließlich als Atelier im herkömmlichen Sinne genutzt werden. getting-up versteht sich als Arbeitsplatz für Graffiti-Künstler, Anlaufstelle für Kunstinteressierte und Auftraggeber in einem.

Die unterschiedlichsten Erfahrungen mit Künstlern, Arbeiten und Ausstellungen rund um den Erdball werden hier gebündelt und in ausgewählten Projekten umgesetzt. Dazu gehört die Planung und Durchführung von Ausstellungen, Wandbildern und Sprühaktionen jeglicher Größenordnung, das Gestalten von Internetseiten, sowie die Entwicklung von Konzepten für zukünftige Kunstprojekte. Doch vor allem das Arbeiten mit der Sprühdose auf Leinwand und die Präsentation dieser

Arbeiten in Ausstellungen steht bei getting up im Mittelpunkt (Abbildung 44). Nach dem großen Erfolg der Urban Discipline 2000 Graffiti-Art Ausstellung Hamburg im Jahre 2000, bei der sich 26 Graffiti-Künstler aus den USA, Brasilien, England, der Schweiz, Frankreich und Deutschland in Hamburg trafen, wurde beschlossen, daraus eine Serie werden zu lassen.

Mit großem Aufwand wurden in den Jahren 2000, 2001 und 2002 in wechselnden Locations mehrere hundert Quadratmeter Wandfläche geschaffen, um Leinwandarbeiten, Skulpturen und Installationen von Künstlern aus der ganzen Welt einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Unter freiem Himmel schufen die Künstler beeindruckende Wandbilder, die teilweise heute noch zu bestaunen sind.



**Abb. 44** "Das neue Hamburg und seine Partnerstädte", Hamburg, 2001. Gedruckt am Dock 10 von Blohm & Voss im Hamburger Hafen, 2000 m<sup>2</sup>

© Artists: Daim, Daddy Cool, Tasek, Stohead, Toast, Peter Michalski, Loomit, Seak, Darco, Vaine. Foto: Andreas Gehrke



## **Akira Sakurai Karner**

Zu den bedeutenden Trendsettern unter den zeitgenössischen Writern zählt der österreichische Künstler Akira Karner mit seinen Künstler-Networks.

Seit den frühen 1990-er Jahren besprayed der junge Wiener Züge und Mauern im öffentlichen Raum. Für diese „Sachbeschädigungen“ wurde er auch strafrechtlich belangt.

Unter den Künstlernamen IKRUZ und DIABLO begann Aki Karner 1995 mit der Gestaltung großflächiger Wandbilder. Heute nennt er sich DISCOM.

1998 begründete der mütterlicherseits japanischstämmige Österreicher mit seinem Bruder Ken die Künstlerformation ICHIBAN. Nicht die Leistung des einzelnen Künstlers, nicht ein einzelner Malstil stehen fortan für Aki Karner im Vordergrund – sondern vielmehr der kreative Austausch in Künstlernetzwerken, sowie die Kombination unterschiedlichster gestalterischer Mittel und Medien.

Auch die Zusammenarbeit mit Sprayern der Ateliers Wiener Kabelwerke und mit der Wiener Graffiti Union entsprechen DISCOM's Netzwerk-Denken.

Seit 2002 studiert der Künstler an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Durch die Verschmelzung von klassischer Grafik mit Kunst und Malerei sucht der Writer innovative Wege, um im Alltag neue Impulse zu setzen, Emotionen auszulösen und Resonanz zu erzeugen. Die Resonanz ist enorm: Im Zuge der Teilnahme am Writer Symposium im Museum Moderner Kunst in Wien und an zahlreichen Ausstellungen (u.a. im Kunsthaus Wien und bei der Hamburger Schau URBAN DISCIPLINE) wurde DISCOM rasch über die einschlägige Writer-Szene hinaus bekannt.

Heute zählen zu den Auftraggebern des gefragten Malers längst namhafte Institutionen und Unternehmen. Mit seinen Crews gestaltete er u.a. Wandflächen an der Technischen Universität Wien, das weltgrößte Decken-Graffiti in der Aula einer Wiener HTL, sowie Auftragsarbeiten für Theater, Banken, Computerfirmen, Werbeagenturen und Ausstellungsflächen der Wiener Verkehrsbetriebe (Abbildung 45).



**Abb. 45 Graffiti-Art** © Artists: *discom.ichiban*

## Fachbegriffe, Literatur

---

### **Fachbegriffe**

#### **Abri**

Felsdach

#### **Aurignacien**

Nach einer Höhle bei Aurignac benannte Kultur des Frühen Jungpaläolithikums.

#### **Battle** (engl.)

Kreativer Wettkampf zwischen Sprayern. Die Sprayer malen dabei im Wechsel Bilder, um zu klären, wer der bessere Künstler ist.

#### **Biten** (engl.: to bite – beißen)

Beißen: kopieren (oft eher negativ). Bildmotive oder stilistische Elemente der Buchstabengestaltung anderer Sprayer für eigene Bilder übernehmen.

#### **Blockbuster** (engl.)

Blockbuchstaben kennzeichnen den Blockbuster. Abwandlungen durch Serifen oder das Verschieben der Proportionen sind bei diesem Stil möglich. Die großen, rechtwinkligen Buchstaben ermöglichen das Lesen auch aus größerer Entfernung

#### **Bombing/Bomber** (engl.)

Ein Writer schreibt schnell – quantitativ möglichst viele – Tags oder Namenskürzel im öffentlichen Raum.

#### **Bubblestyle** (engl.)

Die Basisstruktur des Bubblestyles ähnelt aufgeblasenen Luftballons. Die Buchstaben sind einfach und rund gesprüht. Heutzutage verwendet man den Begriff „Bubble“ auch als Synonym zu „Cloud“. Damit wird ein durch Unregelmäßigkeit geprägter, wolkenähnlicher Hintergrund eines Graffitis bezeichnet. Der Künstler PHASE II führte diese schwingenden Buchstabenkonturen ein, die in den sechziger und siebziger Jahren auch auf den Plattenhüllen einiger Rockstars zu sehen waren.

#### **Buff/Buffer** (engl.)

Reinigung / Ablagen eines Zuges von Graffiti

**Can** (engl.)

Sprühdose

**Caps** (engl.)

Sprühköpfe; fat Cap: breiter Strahl; skinny Cap: dünner Strahl

**Characters** (engl.)

Figuren, Personen, Cartoons oder Fotoreal, selten alleine stehend, Zusatz zum Style

**Crew** (engl.)

Sprayer Team

**Crossing** (engl.)

Ein fremdes Bild versauen, mit Schmierereien zerstören

**Dissen** (engl.: to disrespect someone)

Einen Sprayer bzw. ein Graffito (künstlerisch) abwerten und geringschätzen.

**Drei-D-(Letter-) Style**

Die Buchstaben beim 3-D-Letter-Style werden dreidimensional gestaltet. Um eine „räumlich-illusionistische Wirkung zu erzielen, setzen die Sprüher den „Block“ ein, eine Schattierung, die auch „shadow“ genannt wird.

**East Side – Gallery**

1,3 km langer Abschnitt der Berliner Mauer, der vor dem Mauerfall größten Graffiti-Projektionsfläche weltweit. Seit 1991 museal zur „Hall of Fame“ gewidmet.

**Fame** (engl.)

Ruhm: Bekanntheit und Ruhm unter Gleichgesinnten zu erlangen ist ein Hauptmotiv für viele Sprayer. Geschätzt wird u.a., wer besonders viele Graffitis oder Pieces an besonders gefährlichen Flächen malt.

**Fat Cap** (engl.)

Breiter Strahl einer Sprühdose

**Felsbilder**

an Felswänden und auf sonstigem felsigem Untergrund angebrachte Gravierungen, Malereien und Reliefs aus vorgeschichtlicher Zeit und in aussereuropäischen Gesellschaften in historisch fassbaren Epochen.

**Going-Over** (engl.)

Über ein bestehendes Bild ein neues sprühen

**Graffito** (ital.)

Plural Graffiti (ital. graffiare = kratzen, einkratzen) ist der Oberbegriff für Zeichen und Bilder, Inschriften und Muster auf Wandflächen wie Mauern, Wänden oder anderen – fast immer – öffentlichen Flächen. Der Begriff Graffiti wurde von Archäologen des vorigen Jahrhunderts geprägt.

**Graffiti-Writings**

entwickelten sich als Teilkultur der frühen HipHop-Bewegung in Philadelphia, Los Angeles und New York in den frühen 1970er Jahren. Durch Namenskürzel und Symbole auf Gebäuden und Straßen – so genannte „Tags“ – begannen (u.a. afroamerikanische) Jugendbanden und Gangs ihre territorialen Reviere in den Wohnvierteln zu markieren. Auch die europäische Subkultur der so genannten 68-er Generation griff diese neue Ausdrucksform begeistert auf. Paris und London, Berlin, Köln, Zürich und Frankfurt entwickelten sich zu Zentren der europäischen Graffiti Szene.

**Hall of Fame** (engl.)

Orte, die oft von Sprayern besucht werden; an denen die besten Graffitis zu sehen sind. Mitunter öffentlich Zur Verfügung gestellte Flächen für legales Sprühen.

**Holozän**

Nacheiszeitlich

**Jungpaläolithikum**

Jüngere Altsteinzeit, ca. 40 000 bis 10 000 vor der Zeitenwende. Zeit der Jägerkulturen aus dem letzten Drittel der letzten Eiszeit.

**King** (engl.)

Auszeichnung für oft schon lange praktizierende Meister-Sprayer mit großem Ruhm, oft Vorbild für Nachwuchssprayer. Sprayerelite, wird szenespezifisch beurteilt.

**Levantekunst**

Nacheiszeitliche Felskunst in Ostspanien.

**Line Piece** (engl.)

Beschriebene Mauer entlang von Bahngleisen etc.

**Married Couple** (engl.)

Zwei benachbarte Waggons, zur Gänze beschrieben.

**Mask** (engl.)

Beschriebene Vorderfront einer Lokomotive.

**Mesolithikum**

Mittlere Steinzeit (9000 – 5000 v. Chr.). Zeit der nacheiszeitlichen Jägerkulturen.

**Mural** (engl.: Mauerbild)

Großformatige Wandbilder an Häusern. Ursprünge mit u.a. sozialkritischem Inhalt zu Beginn des 20. Jhdts. in Mexiko, auch heute als Auftragsarbeit und für Werbezwecke in Großstädten gestaltet.

**Newschool** (engl.)

1. Eher Anfänger unter den Writern mit noch wenig Erfahrung.
2. Heutiger Writer, im Gegensatz zum Stil der Anfänge in den 1960-er Jahren.

**Neolithikum**

Jungsteinzeit. Ursprünglich in einem verfeinerten Periodensystem der jüngste, auf die Mittelsteinzeit folgende und in Europa von der Bronzezeit (2. Jahrtausend v. Chr.) abgelöste steinzeitliche Zeitabschnitt. Zeit der ältesten Bauernkulturen.

**Oldschool** (engl.)

Graffiti-Stil, der formal an die Anfänge des Sprayens in den 1960-er Jahren erinnert.

**Outlines** (engl.)

Konturen, Außenlinien eines Bildes, die oft flächig gefüllt werden.

**Overkill** (engl.)

Unkontrolliertes Austreten der Farbe aus einer – kaputten – Dose.

**Panel** (engl.)

Schriftzug unter der Fensterreihe eines Waggons/Zuges.

**Petroglyphen**

Auf Stein gravierte Zeichen.

**Piece** (engl. Stück)

Ein Piece ist ein komplexes Wandbild von großem Ausmaß, das mit verschiedenen Techniken erstellt wird. Es verbindet schriftliche und bildliche Elemente miteinander.

Als besonders gut gelten Pieces, die Perfektion bezüglich Farbkomposition, Kreativität und Technik aufweisen können. Weiterhin spielen die Kontur-, Buchstaben- und Hintergrundgestaltung sowie das Beifügen von schmückenden Details wie Pfeilen, Sternen oder dem Dollarzeichen eine große Rolle.

**Pleistozän**

Eiszeitalter. Erdgeschichtliche Periode starker Vergletscherung weiter Landgebiete.

**Pochoir** (franz.)

Bezeichnung für Schablonengraffiti, die sich inzwischen auch international durchgesetzt hat. Alte Technik, bei der über das Negativ einer Schablone (oft aus Karton oder Metall) gesprüht oder gemalt wird. Wieder entdeckt für die Straßenkunst Anfang der 1980-er Jahre.

**Rooftop** (engl.)

Pieces an Mauergiebeln, Feuermauern, oft vom Dach eines angrenzenden Hauses aus gesprayt.

**Schreiben**

Überbegriff für taggen (Signaturen schreiben) und writen (sprayen von größeren Bildern bzw. Pieces).

**Semi-Wildstyle**

Beim Semi-Wildstyle werden Pfeile, Balken oder andere Effekte beigefügt. Daher sind Sprühbilder dieser Stilrichtung für unerfahrene Betrachter oft schwer zu lesen. Die Grenze zum Wildstyle ist nicht mehr eindeutig erkennbar; der Übergang verläuft fließend.

**Simplestyle** (engl.)

Der Simplestyle ist beinahe eine Zusammenfügung aus dem Bubblestyle und dem Blockbuster – es wird mehr ausprobiert. Dennoch bleiben die Buchstaben lesbar.

**Skinny Cap** (engl.)

Dünnere Strahl einer Sprühdose.

**Stratigraphie**

Abfolge von Schichten.

**Styles** (engl.)

Stil, Stilrichtung; Schriftzüge und Figuren allgemein, meist kunstvoll gestaltete Buchstabenbilder

**Tag** (engl., Verb: taggen)

Signatur, Namenszug im öffentlichen Raum schreiben. Einfaches lineares Beschreiben von Wänden und Zügen mit einem Sprayer-Künstlernamen.

**Throw-Ups** (engl.)

Silberne Schriftzüge; sind schnell an die Wand geworfene Graffiti, sie werden in einem Zug an die Wand gebracht und bestehen entweder nur aus Umrisslinien oder aus Konturen, die farbige Flächen einfassen. Die Buchstaben werden flächig gewählt – oft wird der Bubblestyle verwendet.

**Toys** (engl.)

Anfänger oder schlechte Sprayer.

**Trains** (engl.)

Pieces auf Waggons und Zügen.

**Urban Discipline**

Seit 2000 jährliches kongressähnliches Treffen und Ausstellung von europäischen und globalen, auch berühmten Graffiti-Künstlern in Hamburg.

**Wholecar** (engl.)

Ein Bild, das sich über die volle Länge eines Waggons erstreckt (oft Gemeinschaftswerk mehrerer Sprayer).

**Wholetrain** (engl.)

Ein Bild, das sich über die volle Länge eines Zuges (Eisenbahn, U- oder S-Bahn) erstreckt (oft Gemeinschaftswerk mehrerer Sprayer).

**Wildstyle** (engl.)

Der Wildstyle zeichnet sich durch das Zusammensetzen der zuvor genannten Stile aus; das Graffiti wird nahezu unlesbar. Die Buchstaben werden so eng verknüpft, dass „eine wirr anmutende aber logische Verstrickung der einzelnen Buchstaben“ zu Stande kommt. Zumeist findet eine Verschmelzung der Buchstaben statt, sodass ein Ganzes entsteht; einzeln sind die Buchstaben selten aus der Konstruktion herauslösbar. Wildstyle-Sprühbilder wirken oft gänzlich abstrakt.

**Writer** (engl., Verb: writen)

Überbegriff für Graffiti – Künstler.

Seit Ende der 1960-er Jahre bezeichneten sich Signatureschreiber (Tags) als Writer. Später wurde der Begriff auch für Sprayer von größeren Bildern (Pieces) übernommen.

**Würm**

Name der letzten Kaltzeit (Eiszeit).

**Yard** (engl.)

Remise für Züge.

**Zinken**

Inschriften und Zeichen, die u.a. von fahrendem Volk und Ganoven vornehmlich auf Mauern gemalt oder gekratzt wurden. Das Wort „Zinken“ leitet sich vom alt-hochdeutschen „Zinko“ ab, das so viel wie „Zacken“ oder „Spitze“ bedeutet.

**Zulu-Nation**

Sozial engagierte Subgruppe der Hip-Hop- und Graffiti-Bewegung in den USA. Versucht, Bildungsprogramme vor allem für afroamerikanische Jugendliche anzubieten.

### **Altuna, Jesús**

1996 Ekain und Altxerri bei San Sebastian. Zwei altsteinzeitliche Bilderhöhlen im spanischen Baskenland. Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart.

### **Anati, Emmanuel**

1989 Felsbilder. Wiege der Kunst und des Geistes. U.Bär Verlag, Zürich.  
1997 Höhlenmalerei. Patmos Verlag, Düsseldorf, Zürich.

**Antonio Beltran.** Federico Bernaldo des Quirós, José Antonio Lasheras Corru-  
chaga, Matilde Múzquiz Pérez-Seoane  
1998 Altamira. Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen.

### **Baumgärtel, Thomas**

1996 Arbeiten mit der Spraybanane. Kunstkontakte, Köln.

### **Behn, Friedrich**

1962 Zur Problematik der Felsbilder. In: Abh. d. Sächsischen Akad. d. Wiss. zu Leip-  
zig. Bd. 54 (1962) H. I, S. 37f.

### **Beitl, Klaus**

1983 Volksglaube. Zeugnisse religiöser Volkskunst. München.

### **Best of German Graffiti**

2001 Verlag H. M. Hauschild GmbH, Bremen

### **Bianchi, Paolo (Hrg.):**

1984 Graffiti. Wandkunst und wilde Bilder. Birkhäuser Basel.

### **Bosinski, Gerhard**

1997 Die Anfänge von Schmuck und Kunst. Brockhaus. Die Bibliothek. Kunst und  
Kultur, Band 1: Von der Höhlenkunst zur Pyramide, 26-67.

### **Bosinski, Gerhard**

1997 Jäger und Sammler in der Altsteinzeit. Brockhaus. Die Bibliothek. Die Welt-  
geschichte, Band 1: Anfänge der Menschheit und frühe Hochkulturen, 38-63.

### **Bosinski, Gerhard**

1999 Die Kunst der Eiszeit. In: M. Boetzkes, I. Schweitzer & J. Vespermann (Hrsg.),  
Eiszeit. Das große Abenteuer der Naturbeherrschung.

### **Burgstaller, Ernst**

1989 Felsbilder in Österreich. Spital a.P.

### **Chen, Zaho-Fu**

1989 China: prähistorische Felsbilder. U.Bär Verlag, Zürich.

### **Clottes, Jean & Jean Courtin**

1995 Grotte Cosquer bei Marseille. Eine im Meer versunkene Bilderhöhle. Jan  
Thorbecke Verlag, Sigmaringen.

### **Clottes, Jean**

1997 Niaux. Die altsteinzeitlichen Bilderhöhlen in der Ariège. Jan Thorbecke Verlag,  
Sigmaringen.

### **Cooper, Martha & Henry Chalfant**

2002 Subway Art. Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin.

### **Coutin, André & Laure Feugère & Jacques Giés**

2002 Der verborgene Buddha. Höhlenmalereien in Turkestan. Knesebeck, München.

### **Deppe, Jürgen**

2003 Odem: On the Run – Eine Jugend in der Graffiti-Szene  
Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag.

### **Evers, Dietrich**

1991 Felsbilder – Botschaften der Vorzeit. Urania-Verlag, Leipzig.

### **Girtler, Roland**

1998 Rotwelsch. Die alte Spache der Gauner, Dirnen und Vagabunden. Böhlau Ver-  
lag, Wien.

### **Haberlandt, Athur**

1956 Zu einigen volkstümlichen Felsritzungen in den österreichischen Alpen. In: Ar-  
chaeologia Austriaca. 19/20 (1956), S. 239ff.

### **Hallier, Ulrich W. / Hallier, Brigitte C.**

1998 Felsbilder der Zentral-Sahara.

### **Hansmann, Liselotte/Kriss-Rettenbeck, Lenz**

1977 Amulett und Talisman. Erscheinungsformen und Geschichte. München.

### **Henkel, Oliva/Domentat, Tamara/Westhoff, René**

1994 Spray City: Graffiti in Berlin. Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin.

### **Holm, Erik**

1982 Die Felsbilder Südafrikas. Deutung und Bedeutung.

### **Kraack, Detlev**

1979 Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften und  
Graffiti des 14. Bis 16. Jahrhunderts. Göttingen.

**Kreuzer, Gottfried**

1998 Die Felsbilder Neuseelands.

**Kreuzer, Peter**

1986 Das Graffiti-Lexikon. München.

**Kriss-Rettenbeck**

1963 Lenz: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München.

**Lorblanchet, Michel**

2000 Höhlenmalerei. Ein Handbuch. Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart.

**Mandl, Franz**

2000 Das Erbe der Ahnen. Ernst Burgstaller/Herman Wirth und die österreichische Felsbildforschung. In: Mitteilungen der ANISA. 19/20 (2000) H. 1 u. 2, S. 41ff.

2003 Almen im Herzen Österreichs. Felsbilder auf den Almen. S. 284ff. Haus i. E. In dieser Publikation befindet sich eine weiterführende Literaturliste.

2000 Dokumentationen von Felsbildern in Bayern. In: Mitteilungen der ANISA. 21 (2000) H. 1 u. 2, S. 61ff.

**Metzt-Prou, Sybille / van Treek, Bernhard**

2000 Pochoir : Die Kunst des Schablonen-Graffiti. Verlag Schwarzkopf & Schwarzkopf.

**Müller, Siegfried (Hsg.)**

1985 Graffiti. Tätowierte Wände. Bielefeld.

**Niemand, Nikolaus**

1995 Graffiti Art: Band 2. Süddeutschland und Schweiz. Schwarzkopf & Schwarzkopf.

**Okladnikov, Aleksej Pavlovi**

1994 Der Hirsch mit dem goldenen Geweih. Vorgeschichtliche Felsbilder Sibiriens.

**Plassard, Jean**

1999 Rouffignac. Das Heiligtum des Mammut. Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart.

**Reisenauer, Helga**

2001 Felsbilder im interkontinentalen Vergleich. Dissertation, Salzburg.

**Röder, Josef**

1998 Felsbilder und Vorgeschichte des MacCluer-Golfes, West Neuguinea.

**Schaefer-Wiery, Susanne und Siegl, Norbert**

2002 Der Graffiti-Reader. Neuauflage 2002: Essays internationaler Experten zum Kulturphänomen Graffiti und ein ausgewählter Bildteil aus der „Graffiti-Dokumentation Europa“. graffiti edition, Wien.

**Schaefer-Wiery, Susanne und Siegl, Norbert**

2002 Graffiti-Dokumentation. Städte und Länder - Teil 1. Neuauflage 2002. graffiti edition, Wien.

**Schaefer-Wiery, Susanne und Siegl, Norbert (Hg.)**

1999 Graffiti-Kongress Wien. Kongress Reader. graffiti edition, Wien.

1999 Die Website des Instituts für Graffiti-Forschung. Graffiti edition, Wien.

**Scherz, Ernst Rudolf**

1998 Felsbilder in Südwest-Afrika. Inst. f. Ur- u. Frühgeschichte d. Univ. zu Köln, Arbeitskreis f. Afrikaforschung an der Univ. zu Köln.

**Schluttenhafner, Pit / Klaußenborg, Rainer**

1994 Graffiti Art: Deutschland – Germany. Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin.

**Schwarz-Winklhofer, I./ Biedermann, H.**

1994 Das Buch der Zeichen und Symbole. Graz:Verlag für Sammler.

**Scelinskij Vjaceslav & Vladimir N. Sirokov**

1999 Höhlenmalerei im Ural. Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen.

**Siegl, Norbert**

1999 20 Jahre Graffiti-Forschung. Aktivitätsbelege. graffiti edition Wien.

2000 Graffiti von Frauen und Männern. Das Basiswerk der Klo. Graffiti-Forschung. graffiti edition Wien.

2000 Die Themen der Graffiti-Forschung. graffiti edition, Wien.

**Stahl, Johannes (Hrsg.).**

1989 An der Wand: Graffiti zwischen Anarchie und Galerie. DuMont Buchverlag, Köln.

1990 Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik. In: Beiträge zur Kunstwissenschaft; Band 36. München: scaneg Verlag.

**Steiner, Jens & Sebastian, Krekow & Taupitz, Mathias**

2003 Das neue Hip-Hop-Lexikon. Schwarzkopf & Schwarzkopf.

**Stridter, Karl.H.**

1995 Felsbilder der Sahara.

**Suter, Beat**

1994 Graffiti - Rebellion der Zeichen. 3. aktualisierte Auflage. Frankfurt/ Main: R. G. Fischer Verlag, 1994 (1988).

**Thybonny, S. & Hirschmann, F.**

1999 Rock Art of the American Southwest. Portland, OR.

**Treck van, Bernhard**

1995 Writer Lexikon. Moers: Edition Aragon Verlagsgesellschaft.

**Treck van , Bernhard /Todt, Mark**

1995 Hall of Fame. Graffiti in Deutschland. Edition Aragon.

**Treck van, Bernhard & Wiese, Markus**

1996 Wholecars: Graffiti auf Zügen. Graffiti on Trains. Moers: Edition Aragon Verlagsgesellschaft.

**Treck, Bernhard van**

2001 Das große Graffiti-Lexikon. Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin.

**Trost, Franz**

1997 Pinturas, Felsbilder des Ahaggar (Algerische Sahara). Akad. Druck-u.Verl.-Anst., Graz.

**Universität zu Köln**

1996 Institut für Ur- und Frühgeschichte. Forschungsstelle Afrika: Weiße Dame – Roter Riese Felsbilder aus Namibia. Heinrich-Barth-Institut, Köln.

**Wanke, Lothar**

1977 Zentralindische Felsbilder. Akadem. Druck- u. Verlagsanst., Graz.

**Will, Torsten**

1999 Graffiti. Kunst aus der Dose. Stuttgart: frechverlag.

**Wills, Franz Hermann**

1977 Schrift und Zeichen der Völker. Düsseldorf-Wien.

**Wollenik, Franz**

1971 Die amerikanischen Felsbilder. Akadem. Druck- u. Verlagsanst., Graz.

**Zakosek, B. M. B./Laubach, Sabine (Hrsg.).**

1998 Graffiti Art #8: Deutschland: Figuren & Character. Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin.

**Bildnachweis**

---

**Abb. 1**

Foto: J. Vertut  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 2**

Foto: Pedro A. Saura Ramos  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 3**

Foto: Pedro Diaz de González  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 4**

Foto: Jean-Marie Chauvet & Éliette Brunel Deschamps & Christian Hillaire  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 5**

Foto: Französische Nationalmarine  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 6**

Foto: Paul Bahn  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 7**

Foto: Jean-Marie Chauvet & Éliette Brunel Deschamps & Christian Hillaire  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 8**

Foto: Jean Plassard  
Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart

**Abb. 9**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 10**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 11**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 12**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 13**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 14**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 15**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 16**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 17**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 18**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 19**

© ANISA. Verein für alpine Forschung,  
Haus im Ennstal

**Abb. 20**

© Stonewatch. Gesellschaft zur Erforschung vor- und frühzeitlicher Felsbilder, Warmsroth, Deutschland

**Abb. 21**

© Prof. Hans Först. Neunkirchen

**Abb. 22**

© Stonewatch. Gesellschaft zur Erforschung vor- und frühzeitlicher Felsbilder, Warmsroth, Deutschland

**Abb.23**

© Stonewatch. Gesellschaft zur Erforschung vor- und frühzeitlicher Felsbilder, Warmsroth, Deutschland

**Abb.24**

© Prof. Hans Först, Neunkirchen

**Abb.25**

© Erwin Neumayer, Wien

**Abb.26**

© Erwin Neumayer, Wien

**Abb.27**

© Prof. Hans Först, Neunkirchen

**Abb.28**

© KHM/Museum für Völkerkunde, Wien

**Abb.29**

© Stonewatch. Gesellschaft zur Erforschung vor- und frühzeitlicher Felsbilder, Warmsroth, Deutschland

**Abb.30**

Foto: Josef Otto

© Stonewatch. Gesellschaft zur Erforschung vor- und frühzeitlicher Felsbilder, Warmsroth, Deutschland

**Abb.31**

© Harald Ecker

**Abb.32**

Foto: Mirko Reisser

© DAIM, Loomit, Darco, Hesh, Vaine, Ohne

**Abb.33**

© KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

**Abb.34**

© KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

**Abb.35**

© Keramik

**Abb.36**

© Hitch

**Abb.37**

© Susanne Ebenberger

**Abb.38**

© AETA

**Abb.39**

© Harald Ecker

**Abb.40**

© KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

**Abb.41**

© Codeak\_Os  
Emeos\_Besok\_Akut\_Tasso\_Sälb\_Klar\_Jmf\_Desur\_Wow\_Stuka-\_Hesk\_Earl\_Resko\_Power\_Seak\_Daddy\_Cool\_Stohead\_Daim\_Tasek

**Abb.42**

© Skero

**Abb.43**

© KünstlerInnen der Wiener Kabelwerke

**Abb.44**

Foto: Andreas Gehrke

© Artists: Daim, Daddy Cool, Tasek, Stohead, Toast, Peter Michalski, Loomit, Seak, Darco, Vaine.

**Abb.45**

© Discom