

Altamira

Die Geschichte eines jungpaläolithischen Heiligtums in Nordspanien

*von Christian Züchner, Erlangen**

Vor hundert Jahren arbeitete 1879 der Archäologe Don Marcelino de Sautuola (1831–1888) in der „Altamira“ genannten Höhle, die erst 1868 im Hügelland unweit von Santillana del Mar, Provinz Santander, in Nordspanien entdeckt worden war. Er hatte seine kleine Tochter bei sich, die mit einer Kerze bewaffnet in der Höhle herumkletterte. Plötzlich schreckte sie den Vater mit dem Schrei auf: „Toros“ – Stiere! Sie hatte an der Decke eines Höhlenraumes die roten Bisonbilder entdeckt. Sautuola erkannte sofort ihre Bedeutung und stellte in einer 1880 erschienenen Schrift „Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander“ ihr hohes Alter heraus¹.

In jenen Jahren kannte man schon eine große Zahl von Schnitzereien und Gravierungen auf Knochen aus den Siedlungen der eiszeitlichen Jäger. Doch was Sautuola beschrieb, überstieg bei weitem die Vorstellungskraft einer Forschergeneration, die in dem Urmenschen den primitiven Wilden sah, der zu solch vollkommenen Schöpfungen gar nicht fähig gewesen sein konnte: die Malereien mußten Fälschungen sein. Man schwieg Sautuolas Entdeckung tot. Ein Wandel trat erst ein, als Berthoumeyrou im Zuge der Ausgrabungen, die E. Rivière in La Mouthe (Dordogne) durchführte, in einem bis dahin verschütteten Höhlenraum 1895 Malereien und Gravierungen fand. Von da an verging bis zum ersten Weltkrieg kaum ein Jahr, in dem nicht in Frankreich und Spanien neue Felsbildstationen entdeckt wurden. Von der ersten Stunde an widmete sich der junge Abbé Breuil mit ungeheurer Energie ihrer Dokumentation.

Auf Grund seines umfangreichen Wissens entwarf Abbé Breuil bereits kurz nach der Jahrhundertwende eine Chronologie dieser Höhlenkunst. Sie behielt bis in die Mitte der sechziger Jahre ihre Gültigkeit, obwohl im Laufe der Jahrzehnte Neufunde zu Korrekturen hätten führen müssen. Nach Breuil entwickelte sich die eiszeitliche Kunst in zwei großen Zyklen, die durch einen Hiatus im Solutréen voneinander getrennt werden: dem Aurignaco-Périgordien-Zyklus und dem Solutréo-Magdalénien-Zyklus².

Leroi-Gourhan erarbeitete eine vollkommen neue Chronologie der paläolithischen Kunst, die er in seinem großen Werk „Préhistoire de l'art occidental“ 1965 nach Breuils Tod vorlegte³. Sie trifft in den wesentlichen Dingen zu und hat allgemeine Anerkennung gefunden. Nach Leroi-Gourhan entwickelte sich die Kunst vom Aurignacien bis zum Magdalénien kontinuierlich ohne einen Hiatus. Er gliedert diese Entwicklung in vier große Stileinheiten. Obwohl es häufig schwierig ist, die Grundlagen seiner Chronologie zu erkennen, kann man sie leicht anwenden. Darin liegt auch ihre Gefahr: mit der Einordnung dieses oder jenes Bildes in einen der vier Stile scheint dessen kunst- und kulturgeschichtliche Aussagefähigkeit erschöpft, ohne daß man versucht, das Bild in seiner Besonderheit und seiner Stellung im damaligen Kunstschaffen zu würdigen.

* Text des Festvortrages, der auf der Tagung der Hugo Obermaier-Gesellschaft 1980 in Sigmaringen zur Erinnerung an die Entdeckung von Altamira vor 100 Jahren gehalten wurde.

¹ H. BREUIL, H. OBERMAIER, The Cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain. Madrid 1935.

² H. BREUIL, Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne. Montignac 1952.

³ A. LEROI-GOURHAN, Préhistoire de l'art occidental. L'art et les grandes civilisations 1, Paris 1965. Deutsch: Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa. Ars antiqua 1. Freiburg, Basel, Wien 1971.

Die Urgeschichtliche Kunst gilt als Zeugnis religiöser Vorstellungen, und in der Regel betrachtet man die Suche nach dem gedanklichen Hintergrund, die Interpretation als das höchste Ziel der Forschung⁴. In einer Zeit, als man in dem Urmenschen noch den primitiven Wilden sah, der in der Welt des Aberglaubens und der Magie verstrickt und zu komplexeren Gedankengängen unfähig war, fand man die Antwort auf die Frage nach dem Sinn der jungpaläolithischen Kunst schnell: sie diene der Jagdmagie, dem Fruchtbarkeitszauber oder totemistischen Gebräuchen. Heute kennt man die Vielschichtigkeit der Geisteswelt der „Primitiven“ besser und schätzt sie höher ein. Dennoch sind die althergebrachten Interpretationen so eingängig, daß man sie nur schwer überwinden kann. Es genügt indes, dargestellte und gejagte Fauna zu vergleichen, um zu erkennen, daß zwischen beiden kein unmittelbarer Bezug besteht. Die Kunst hat demnach keineswegs einer einfachen Jagd- und Fruchtbarkeitsmagie gedient. Im oberen Solutréen z. B. und im Altmagdalénien jagte man überwiegend das Rentier, bildet aber den viel selteneren Hirsch ab.

Neuerdings fand die Statistik Eingang in die Betrachtung der eiszeitlichen Kunst. Mit ihrer Hilfe stellten Leroi-Gourhan und Laming-Emperaire fest, daß zwei gegensätzliche Prinzipien – das männliche und das weibliche – das gesamte Schaffen jener Zeiträume beherrschten, denen bestimmte Tiere und Zeichen als Symbole zugeordnet waren, und daß die Höhlenheiligtümer nach bestimmten Gesetzen organisiert sind⁵. Eine solche Auslegung ist eher ein Zeugnis unseres europäischen abstrakten Denkvermögens als daß sie den komplizierten, uns oft unlogisch erscheinenden Gedankengebäuden eines „Primitiven“ gerecht wird.

Alle bisherigen Interpretationen setzen voraus, daß die magisch-religiösen Vorstellungen während des Jungpaläolithikums über 20 000 Jahre hinweg unverändert blieben. An Hand der Menschendarstellungen konnten wir jedoch zeigen, daß es sehr wohl eine Entwicklung und Differenzierung gegeben hat⁶. Damit fehlt den bisherigen Erklärungen eine solide Basis. Stellen wir uns vor, man fände bei einer Ausgrabung ein einfaches Kreuz. Niemand käme auf die Idee, daß hinter diesem einfachen Zeichen das Alte und Neue Testament stehen. Das Beispiel lehrt die Hoffnungslosigkeit des Unterfangens, die Bedeutung der frühen Kunst zu entziffern oder gar zu begreifen in einer Zeit, die den Bezug zur Übermacht der Naturgewalten verloren hat und kaum noch die Lehren der eigenen Religion nachvollziehen kann.

Über der Suche nach der Bedeutung der Urgeschichtlichen Kunst vergaß man meist, in ihre Feinheiten einzudringen⁷. Dabei ermöglicht eine differenzierte Betrachtung sehr weitreichende Erkenntnisse über das Leben unserer Vorfahren. Höhlenmalerei und Kleinkunst sind hervorragende historische Quellen, wenn man sie zu lesen versteht. Hundert Jahre sind seit der Entdeckung von Altamira vergangen, ohne daß es der Vorgeschichtsforschung gelungen wäre, adäquate Arbeitsmethoden zu entwickeln, wie sie die Klassische Archäologie und die Kunstgeschichte seit Jahrzehnten mit Erfolg anwenden. In der Regel fehlt eine nachvollziehbare Argumentation, die in der Bearbeitung der Sachkulturen selbstverständlich ist. Am Beispiel der großen Decke von Altamira soll einmal versucht werden, welche Aussagemöglichkeiten sich zur Genese eines Höhlenheiligtumes und zu seiner Rolle im damaligen Leben aus einer systematischen Analyse ergeben. In diesem Rahmen kann nicht jeder Gedankenkette gefolgt werden; erst die Untersuchung zahlreicher Höhlen erlaubt ein zuverlässiges und zusammenhängendes Bild. Die Grundlage dieser Untersuchung bilden die Monographie von Breuil und Obermaier von 1935, einige weitere kleinere Veröffentlichungen

⁴ Einen kritischen Überblick über die bisherigen Interpretationen geben. P.J. UCKO, A. ROSENFELD, Felsbildkunst im Paläolithikum. Kindlers Universitätsbibliothek. München 1967.

⁵ Vgl. Anm. 3; A. LAMING-EMPERAIRE, La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications. Paris 1962. Beide Autoren kommen auf Grund statistischer Untersuchungen zu ähnlichen Ergebnissen, jedoch mit umgekehrten Vorzeichen.

⁶ CHR. ZÜCHNER, Die Menschendarstellungen des französischen Jungpaläolithikums. Ein Beitrag zur Geschichte der eiszeitlichen Kunst in Westeuropa. Dissertationsdruck Erlangen 1972.

⁷ Neuerdings bemühen sich um die Herausarbeitung von einzelnen Meisterhänden: J. ALTUNA, J. M^a. APELLANIZ, Las figuras rupestres paleolíticas de la Cueva de Altxerri (Guipuzcoa). Munibe 28, Fasc. 1-3. San Sebastian 1976.

und die Kopie der Decke im Deutschen Museum in München⁸. Trotz mehrerer Besuche gelang es uns nicht, Altamira selbst eingehend zu studieren: der Massentourismus erfordert seine eigenen Gesetze!

Die Analyse eines Höhlenheiligtums erfolgt in mehreren Schritten:

1. Dokumentation des gesamten noch vorhandenen Bildmaterials und seiner Anordnung.
2. Untersuchungen zur Genese des heutigen Zustandes:
 - a – Sind alle Bilder einheitlich oder weisen sie deutliche Unterschiede auf?
 - b – Gibt es eng zusammenhängende Stilgruppen und wie folgen sie aufeinander?
 - c – Gibt es in diesen Stilgruppen Bilder, die so nah verwandt sind, daß sie von einem Künstler stammen müssen?
 - d – In welcher Reihe folgen die Bilder einer Stilgruppe aufeinander?
 - e – Welchen Perioden gehören die einzelnen Stilgruppen an?
3. In welchen größeren Zusammenhängen muß man die einzelnen Bilder und Stilgruppen sehen? Welchen Ursprung und welche Verbreitung haben bestimmte Themen und Eigenheiten?

Im Idealfall ergeben die Analysen Erkenntnisse über Dauer und Entstehungsweise eines Höhlenheiligtums, über die beteiligten Personen, über Gebiete mit sehr engem Traditionszusammenhang (Stammesgebiete) und solche mit geringerem Kontakt und über die formalen und thematischen Veränderungen im Laufe der Zeit. Wichtigstes Hilfsmittel bei einer solchen Untersuchung ist die Stilanalyse. Der Künstler – wer auch immer das war – stellte in der Regel die Tiere dar, die ihn umgaben; von deren Aussehen und Veränderungen war er abhängig. Jedoch ist die jungpaläolithische Kunst keineswegs naturgetreu, kein Tier sieht so aus wie es in Lascaux, Font-de-Gaume oder Altamira abgebildet ist⁹. Bei Tier- und Menschenbild war der Künstler zugleich an die Traditionen und Stile seiner Zeit gebunden; Wichtiges wird hervorgehoben, anderes geschwächt oder unterdrückt. Diese Abweichungen von der Natur bezeichnen wir als Stil und zwar die regelmäßig wiederkehrende, damit traditionsgebundene Umformung, nicht jede Abweichung aus Ungeschicklichkeit. Innerhalb der Traditionsgrenzen besitzt jeder Maler und Gravierer seine eigene Handschrift. Eine so hochentwickelte Kunst, die nicht ins Stereotype einer Symbolkunst abgesunken ist, läßt dem einzelnen diese Freiheit.

Der Stil einer Zeit gibt sich aus der Summe aller Eigenheiten zu erkennen, aus der Umrißgestaltung, der Binnenzeichnung, dem Bewegungsmotiv u. a., unabhängig von der Technik: Relief, Gravierung oder Malerei. Ein einzelnes Kriterium, etwa die viel zitierte „Gedrehte Perspektive“ bei den Geweihen und Hörnern von Hirschen und Rindern erlaubt keine zuverlässige Altersbestimmung. Zur Analyse eines Höhlenheiligtums muß man weitere Beobachtungen heranziehen, wie die Überschneidungen und die Anordnung von Bildern sowie die Zusammensetzung der dargestellten Tiere, Menschen und Zeichen. All das setzt jahrelange Kenntnis der Höhlen voraus und kann von einem einzelnen wohl kaum geleistet werden.

Die berühmten Malereien von Altamira befinden sich an der geneigten Decke eines Seitensaales (Abb. 1). Sie ist ca. 18 m lang und 9 m breit und stellenweise mit Felsbuckeln besetzt. Seit den ersten Untersuchungen von Cartailhac und Breuil wissen wir, daß die Bilder keineswegs einheitlich, sondern nach Aussehen und Erhaltungszustand sehr unterschiedlich sind. Mehrere Überlagerungen dokumentieren ihre Abfolge¹⁰.

Farbreste und eingeritzte, hüttenartige Linienbündel bezeugen eine frühe Benutzung der Höhlendecke, doch reichen die Spuren nicht mehr aus, um ihr Alter zu bestimmen.

Rechts vom Eingang des Saales haben sich wenigstens fünf Pferde, ein oder zwei Cerviden, von denen einer als Elch beschrieben wird, und viele weitere Fragmente von Tieren erhalten (Abb. 2). Sie sind in breiten

⁸ Vgl. Anm. 1; E. PIETSCH, Altamira und die Urgeschichte der chemischen Technologie. Deutsches Museum, Abhandlungen und Berichte 31, H. 1. München 1963; J. CARBALLO, Die Höhle von Altamira und andere Höhlen in der Provinz Santander. Santander 1965; M. A. GARCÍA GUINEA, Altamira. Anfang der Kunst. Madrid 1971.

⁹ E. SCHMID, Das Tier in der Kunst des Eiszeitmenschen. Akademische Vorträge, gehalten an der Universität Basel 8. Basel 1973, 9–33.

¹⁰ Zu den Malereien und Bildstratigraphien von Altamira vgl. Anm. 1.



Abb. 1. Übersichtsplan der bemalten Decke von Altamira nach Breuil und Obermaier 1935
(nach den Tafeln leicht ergänzt).

Umrisse oder flächig rot gemalt. Die ausholenden Bewegungen der Pferde fallen sofort auf: die Hinterbeine stehen in starkem Schritt, die Vorderbeine werfen sie weit vor. Im Verhältnis zum Körper sind die Köpfe klein und z. T. zur Schnauze hin nach unten gebogen. Der „Elch“ weist die gleichen Merkmale auf. Punktreihen begleiten das eine Pferd, Handnegative überdecken das andere¹¹.

In den Höhlen Kantabriens gibt es für diese Tiere keine guten Parallelen. Für die Datierung der altertümlichen Malereien muß man weiter ausholen. Bei dem Relief von Abri Labattut (Dordogne)¹² und bei den Gravierungen in der kleinen Höhle von Pair-non-Pair (Gironde)¹³ kündeten sich erstmals das Sprungmotiv und die Kopfform an. Nach den Fundumständen stammen diese Werke aus dem Gravettien bzw. dem Périgordien. Ihre vollkommenste Blüte erreichen wild dahinstürmende Pferde mit kleinen Köpfen in den Malereien von Lascaux. Das Pferd 9b von Altamira gleicht solchen an der rechten Eingangswand zum axialen Gang von Las-

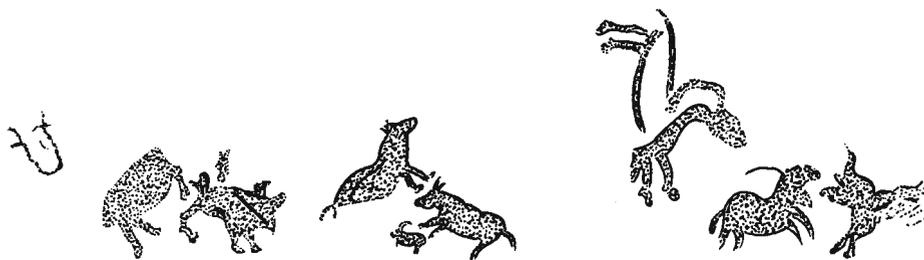


Abb. 2. Plan der wichtigsten Malereien aus dem späten kantabrischen Solutréen.

¹¹ Vgl. Anm. 1, Taf. 5,1; 8; 9; 10.

¹² Vgl. Anm. 2, 277; Abb. 316.

¹³ Vgl. Anm. 2, 319–329; A. CHEYNIER, *La caverne de Pair-non-Pair (Gironde). Documents d'Aquitaine 2*. Bordeaux 1963.

caux¹⁴. Nach den Beobachtungen in der Höhle und datierbaren Vergleichsfunden entstanden die Malereien von Lascaux in dichter Folge im ausgehenden Solutréen und im Altmagdalénien¹⁵. Punktgruppen und Handnegative spielen in Lascaux nur eine untergeordnete Rolle. Dagegen begleiten sie die „Gefleckten Pferde“ in Pech-Merle (Lot)¹⁶ so innig, daß sie mit ihnen eine Einheit bilden müssen. Im Rahmen der Höhlengeschichte von Pech-Merle gehören die „Gefleckten Pferde“ einer älteren Phase an, die zeitlich wohl an den Beginn der Ausmalung von Lascaux heranreicht, die aber sicher jünger ist, als die ganz andersartige Kunst des oberen Périgordien, wie sie die Gravierungen in Pair-non-Pair dokumentieren. Für die „Gefleckten Pferde“ und damit auch für die verwandten Bilder in Altamira kann man annehmen, daß sie im Laufe des Solutréen geschaffen wurden.



Abb. 3. Plan der wichtigsten Zeichen und Tiere aus der Wende vom Solutréen zum Magdalénien.

¹⁴ F. WINDELS, Lascaux. „La Chapelle Sixtine“ de la préhistoire. Montignac 1948; G. BATAILLE, Die vorgeschichtliche Malerei: „Lascaux“ oder die Geburt der Kunst. Genf 1955.

¹⁵ Die Argumente zur Datierung von Lascaux und anderen Höhlen, die hier herangezogen werden, können nicht in aller Breite dargelegt werden. Sie finden sich u. a. in: Anm. 3; Anm. 6; CHR. ZÜCHNER, Rezension von Anm. 3, 1971 in Quartär 23/24, 1972/73, 204–205; DERS., Der Bison in der eiszeitlichen Kunst Westeuropas. Madrider Mitteilungen 6, 1975, 8–24. Für die Datierung von Lascaux: ARL. LEROI-GOURHAN, J. ALLAIN, Lascaux inconnu. XII^e supplément à Gallia Préhistoire, Paris 1979.

¹⁶ Vgl. Anm. 2, Abb. 64; Anm. 15.

In die gleiche Richtung weist der „Elch“ von Altamira. Cerviden mit sehr großem, schaufelartigem Geweih gibt es nur selten in der jungpaläolithischen Kunst. Am bekanntesten sind die roten Zeichnungen vom Megaceros in Cougnac (Lot)¹⁷, die ungefähr der gleichen Zeit wie die „Gefleckten Pferde“ von Pech-Merle angehören, da in beiden Höhlen in gleichem Zusammenhang sonst unbekannte „Klammerzeichen“ auftreten. Unter den Reliefbruchstücken von Roc-de-Sers (Charente)¹⁸ aus dem oberen Solutréen trägt eines den Rücken und das schaufelartige Geweih eines Cerviden. Im oberen Solutréen wurde auch der Eingang von Altamira bewohnt. Man darf vermuten, daß die ältesten gut ansprechbaren Malereien mit dieser Besiedlung in Zusammenhang stehen. Seit dieser Zeit wurde an der großen Decke immer wieder gemalt und graviert.

Einer zweiten Phase in der Geschichte der Höhlendecke gehören große claviforme Zeichen an, die sich in der hinteren, rechten Ecke zusammendrängen, einige rote Malereien und viele Gravierungen vor allem von Hirschen und Hirschkühen und von tierisch-menschlichen Mischwesen mit schnauzen- oder schnabelartigem Gesicht¹⁹ (Abb. 3). Sie werden vielfach von den großen Bisonbildern überdeckt, so daß sie Abbé Breuil nur unvollständig dokumentieren konnte. Soweit erkennbar gleichen die Cerviden in der Form des Kopfes, der Haltung der Ohren und der Art der Binnenzeichnung denjenigen auf gravierten Schulterblättern, die man bei Ausgrabungen in Altamira und Castillo gefunden hat. Nach ihrem Stil sind die Gravierungen an beiden Fundstellen völlig gleichartig, doch lagen die von Altamira in einer Schicht des oberen Solutréen, die von Castillo dagegen in einer des frühen kantabrischen Magdalénien, das ungefähr in die Zeit des französischen Magdalénien III fällt. Auch bei einer Neuveröffentlichung der altbekannten Funde von Castillo konnte Almagro Basch diesen Widerspruch nicht aufhellen²⁰. Er hält ihn aber auch nicht für allzu schwerwiegend. Denn das obere Solutréen scheint in Nordspanien bis in die Zeit des französischen Altmagdalénien weiterzuleben und bis an das französische mittlere Magdalénien heranzureichen, dem das frühe kantabrische Magdalénien entspricht. Ein Wandel der technischen Ausrüstung muß zudem keineswegs mit einem Bruch in der Kunsttradition zusammenfallen. So kann man auch an den Malereien von Lascaux beobachten, daß sie alte Bildtraditionen bis in das mittlere Magdalénien fortführen und daß sich erst im Laufe des Magdalénien III der Stil herausbildet, der dann für die weitere Kunstentwicklung verbindlich wird. Auf jeden Fall hat damit Altamira im Leben der damaligen Jäger und Sammler an der Wende vom späten Solutréen zum beginnenden Magdalénien Kantabriens eine große Bedeutung besessen, etwa zu der Zeit, als Lascaux seine endgültige Gestalt erhalten hat. Der enge chronologische und kulturgeschichtliche Zusammenhang von Lascaux und Altamira wird u. a. in der abgebildeten Fauna und bei den Menschendarstellungen deutlich, wenn auch regionale Unterschiede unverkennbar sind. Obwohl zu jener Zeit das Rentier die wichtigste Jagdbeute war, stellte man nur den Hirsch dar, im Norden den männlichen, im Süden dagegen bevorzugt den weiblichen. Wie die in Altamira gravierten Menschen hat auch der „Zauberer“ im Schacht von Lascaux einen Vogelkopf.

Ein Problem werfen die claviformen Zeichen der Altamira-Decke auf. Ihr langgestreckt-dreieckiger Umriß erinnert an die sehr vereinfachten Frauensilhouetten des Magdalénien V und VI, die eine Verbreitung von Lalinde und Gare-de-Couze in der Dordogne im Westen bis nach Nebra und Oelknitz im Osten besitzen und zu Hunderten in Gönnersdorf im Rheinland geborgen wurden²¹. In Altamira liegen sie unter den großen polychromen Malereien des mittleren Magdalénien und können unmöglich so jung sein wie z. B. in Gönnersdorf. Jordá-Cerdá sieht in den claviformen Zeichen Silhouetten von Venusstatuetten des Gravettien und nimmt an, sie seien zu jener Zeit entstanden²². Selbst wenn sie mit der frühesten gut erhaltenen Bilderschicht

¹⁷ L. MEROZ, Cougnac, grotte peinte. Stuttgart 1956.

¹⁸ H. MARTIN, Les sculptures du Roc. Préhistoire 1, 1932, 1–8; Taf. 2,1.

¹⁹ Vgl. Anm. 1, Taf. 5,2; 6; 11; 39; Abb. 54; 58. Gute Belege stammen auch aus den anderen Höhlenteilen.

²⁰ M. ALMAGRO BASCH, Los omoplatos decorados de la Cueva de „El Castillo“, Puente Viesgo (Santander). Museo Arqueológico Nacional, Monografías arqueológicas 2. Madrid 1976.

²¹ Vgl. Anm. 6; G. BOSINSKI, G. FISCHER, Die Menschendarstellungen von Gönnersdorf der Ausgrabung von 1968. Der Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf, Bd. 1. Wiesbaden 1974, mit umfangreicher Literatur.

²² F. JORDÁ-CERDÁ, Las superposiciones en el gran techo de Altamira. Santander-Symposium. Santander 1972, 423–449.

zusammengehören, können sie, wie wir ausgeführt haben, nicht so alt sein. Leroi-Gourhan²³ schlägt einen engen Zusammenhang von claviformen und klammerförmigen Zeichen vor und leitet sie von wohl sehr unterschiedlich alten Frauensilhouetten ab, ohne deren relativchronologische Stellung zu berücksichtigen. Sieht man in den claviformen Zeichen Frauensilhouetten, so hieße das, sie hätten in ihrer speziellen Form in der Wandkunst ab dem ausgehenden Solutréen und dem frühen Magdalénien bereits eine lange Tradition besessen, bevor sie endlich in der Kleinkunst des späten Magdalénien Eingang fanden. Dem widerspricht die Tatsache, daß man verfolgen kann, wie seit dem Magdalénien III in Wandreliefs und in der Kleinkunst das zunächst noch sehr naturnahe Frauenbild zunehmend vereinfacht und erst im späten Magdalénien zu einer den claviformen Zeichen ähnlichen Chiffre wird.

Am Roche de Birol bei Lalinde (Dordogne) wurden an der Basis nicht unterteilter Ablagerungen zwei Kalksteinblöcke gefunden. Diese tragen eine größere Zahl von den claviformen Zeichen ähnlichen Frauensilhouetten. Die begleitende Knochenindustrie schien Peyrony dem Magdalénien III–IV anzugehören²⁴. Er datierte die Blöcke von der Basis der Schichtenfolge daher in das Magdalénien III. Sonnevile-Bordes und Bordes²⁵ weisen darauf hin, daß alle Knochengерäte der Fundstelle auch dem späten Magdalénien angehören können und reihen die Gravierungen unter die aus dem Magdalénien V–VI bekannten Darstellungen ein. Sollte dennoch Peyrony im Recht sein, so müßte man annehmen, realistische und zeichenhafte Frauenbilder hätten nebeneinander existiert. Nur Neufunde und eine gründliche Untersuchung der Zeichen und ihrer chronologischen Stellung können helfen, diese Frage zu lösen.

Den heutigen Zustand der Decke von Altamira prägen erst die hervorragend erhaltenen Malereien von etwa zwanzig Bisons, einer Hindin, einem Pferd und zwei als Wildschweine beschriebenen Tieren, deren Artbestimmung allerdings unsicher bleibt (Abb. 4). Sie erreichen z. T. mehr als zwei Meter Länge und sind in roter und schwarzer Farbe ausgeführt. Oft gehen die Farben fließend ineinander über, so daß verschiedene Schattierungen entstehen. Breuil sprach deshalb von polychromer Malerei in Gegensatz zur bichromen, die einzelne Farbflächen nebeneinander setzt. Die Künstler bezogen natürliche Felsbuckel in ihre Bilder ein, um die Plastizität zu steigern. Sie wirken teilweise wie Reliefs. Meist hat man die Farbe wieder partiell abgeschabt, um einzelne Körperpartien deutlicher herauszuheben. Einfarbige, schwarze Zeichnungen sind in diesem Höhlenteil selten.

Die polychromen Bilder überlagern mehrfach die Gravierungen, Malereien und Zeichnungen der vorausgehenden Phase. Sie können nicht viel jünger sein, denn in den gravierten und geschabten Zonen führen sie Stil und Technik der Gravierungen auf den Schulterblättern von Castillo und Altamira weiter: ein fester Umriß wird durch zahlreiche Schraffen aufgelockert, um Volumen und Gliederung des Körpers festzuhalten. Auch das Bild der großen Hindin steht nach dem Thema in einer alten Tradition. Denn bereits im Laufe des mittleren Magdalénien ersetzt das Ren den Hirsch als bevorzugtes Thema.

Eine Reihe von Kunstwerken aus gesicherten Fundverbänden erlaubt es, die Malereien von Altamira dem Magdalénien III und IV zuzuweisen²⁶. Die gedrungene Form des Bisons, die Stellung der Beine, die Kissengestalt der Nackenhaare, Plastizität und Farbe kehren in ganz ähnlicher Weise bei einem Relief von Anglesur-l'Anglin aus dem Magdalénien III und bei Reliefs, Statuetten und Gravierungen von Isturitz aus dem frühen Magdalénien IV wieder, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Grenzen der Kunst- und der Kulturentwicklung stimmen nicht überein, denn unter den Bodenfunden aus dem Magdalénien IV kommen neben den gedrungenen auch schlanke Darstellungen vor, die an den heutigen europäischen Wisent erinnern. Dieser Typ wird in der Kleinkunst und der Höhlenmalerei seit dem Magdalénien IV verbindlich. Wenn wir im fol-

²³ Vgl. Anm. 3, 1971, Abb. 810.

²⁴ D. PEYRONY, Sur quelques pièces intéressantes de la grotte de la Roche près de Lalinde (Dordogne). *L'Anthropologie* 40, 1930, 19–29.

²⁵ D. DE SONNEVILLE-BORDES, Le paléolithique supérieur en Périgord. Bordeaux 1960, 450; F. BORDES, P. FITTE, P. LAURENT, Gravure féminine du Magdalénien IV (VI!) de la Gare de Couze (Dordogne). *L'Anthropologie* 67, 1963, 275.

²⁶ Vgl. Anm. 15.

genden die Bisonbilder von Altamira und von dem verwandten Font-de-Gaume (Dordogne) dem Magdalénien III zuschreiben, so darf man nicht vergessen, daß sie Bildtraditionen der vorhergehenden Zeit weiterführen und noch in den Beginn des Magdalénien IV hineinreichen.

Die polychromen Malereien an der großen Decke von Altamira entstanden keineswegs gleichzeitig, sondern nach und nach. Mehrere Bildschichten unterschiedlichen Charakters überlagern einander. Wir werden uns im folgenden zunächst nur mit den Bisons beschäftigen, da sie sich gut vergleichen lassen, während das Fellkleid der Hirschkuh und des Pferdes eine abweichende Darstellung erfordert, die einen anderen Stil vortäuschen kann (Abb. 4; 6).



Abb. 4. Übersichtsplan der polychromen Malereien mit den Bildnummern nach Breuil und Obermaier 1935.

Außer den polychromen gibt es vier Bisons, die nur in schwarzer Farbe gezeichnet wurden²⁷: eine einfache Silhouette 48 unter dem Hals der Hirschkuh, zwei einander gegenüberstehende, mehr flächig gemalte Tiere 44a,b über dem Nacken des großen Bullen und eine Skizze neben Bison 33 (Abb. 4). Einige weitere Zeichnungen und Fragmente außerhalb der zentralen Bildfläche sollen hier unbeachtet bleiben. Die beiden Bullen 42 und 44b weisen in der allgemeinen Erscheinung wie in den Details so viele Gemeinsamkeiten auf, daß sie trotz des technischen Unterschieds der gleichen Zeit angehören (Abb. 8). Wahrscheinlich handelt es sich um frühe Werke des Magdalénien III, denn die wilde Bewegung des hochgeworfenen Kopfes und des peitschenden Schwanzes erinnert an die Malereien der vorausgehenden Zeiten, kaum dagegen an die schlanken, meist ruhig stehenden Wisente des Magdalénien IV bis VI, deren Typus durch Nr. 46 vertreten wird. Nach Habitus und Details leitet dieses Tier zu den zahlreichen späten – „nachpolychromen“ – Malereien der Pyrenäen und des Kantabrischen Scheidegebirges über²⁸ (Abb. 9).

Aus einer ältesten polychromen Phase haben sich nur geringe Reste von sehr großen Bildern erhalten. Bei Nr. 15 erkannte Breuil die Spuren eines etwa 3 m langen Bison und der Kopf des als Wildschwein beschriebenen Tieres 37 mißt alleine einen Meter. Offenbar gab es eine Zeit, in der man versuchte, so groß als möglich zu malen. Das erinnert an die schwarzen Stiere in der Rotunde von Lascaux, die z. T. mehr als fünf Meter lang sind²⁹. Diese Stiere entstanden gegen Ende der Entwicklungsgeschichte von Lascaux³⁰, nach der Mehrzahl all

²⁷ Die Nummern der Tiere entsprechen der Tafelbezeichnung in Anm. 1. Ebenso die Angaben zu den Bildstratigraphien. Vgl. Abb. 4.

²⁸ Vgl. CHR. ZÜCHNER, Anm. 15, 1975.

²⁹ Vgl. Anm. 14.

³⁰ A. GLORY, La stratigraphie des peintures à Lascaux (France). *Miscelánea Breuil* 1, Barcelona 1964, 449–455.

jener eifrig galoppierenden Pferde, welche man mit denen von Altamira vergleichen kann, die der polychromen Phase vorausgehen. Die sehr großen Bilder von Lascaux und Altamira gehören demnach dem gleichen Zeithorizont von der Wende vom Alt- zum Mittelmagdalénien an.

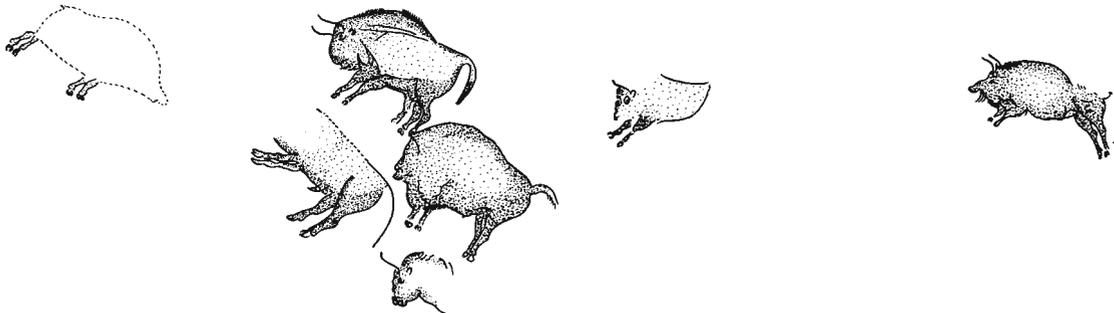


Abb. 5. Plan der wichtigsten springenden Tiere aus der polychromen Phase.



Abb. 6. Plan der stehenden und liegenden Bisons aus der polychromen Phase.

Über den Wildschweinkopf 37 legt sich ein Bison (Abb. 5). Seine Hinterbeine stehen nebeneinander und ohne räumliche Staffelung fest auf dem Boden, die Vorderbeine wirft er parallel nach vorne, so als sei er aufgeschreckt worden und sprengt nun davon. Die Bewegung ist voller Kraft, aber keineswegs so differenziert, wie bei den Tieren der älteren Phase der Altamira-Decke oder bei den Malereien von Lascaux. Er ist nicht das einzige Tier, das mit großen Sprüngen davonstürmt. Das gleiche Bewegungsmotiv findet man auch bei dem „Wildschwein“ 13, bei dem es sich um einen allzu schlank geratenen Bison handeln könnte. Sein Gegenüber (Nr. 45) am anderen Ende des zentralen Deckenteiles warf in einer ersten Fassung ebenfalls die Beine weit auseinander. Die teilweise beschädigten Bisons 39 und 29a gehören zu dieser Gruppe. Bei Nr. 36 ist die Bewegung stärker, als es die Kopie vermuten läßt, aber doch schwächer, als bei den weiter unten beschriebenen Tieren. Das Bild verbindet, auch in der Farbgebung, zwischen den springenden und den stehenden Bisons.

Die verhältnismäßig große Zahl von solchen ganz oder teilweise erhaltenen Bildern zeigt, daß es eine polychrome Phase gegeben hat, in der man die Tiere gerne im Sprung mit jeweils parallelen Beinpaaren dargestellt hat (Abb. 5). Sie folgt auf die sehr großen Malereien, ist aber älter als die jüngste Bilderfolge der Decke.

Fünf Bisons stehen in leichtem Schritt oder ruhigem Stand, fünf weitere lagern, und ein Tier brüllt mit erhobenem Kopf (Abb. 6). Auf Nr. 46 wurde bereits weiter oben eingegangen. Die liegenden Tiere nützen so geschickt Felsbuckel aus, daß sie wie Reliefs wirken. Allerdings hat nicht allein die Felsformation den Maler zu diesem Motiv veranlaßt: es war während des mittleren Magdalénien vor allem in den Höhlen und Fundstellen der Pyrenäen und Nordspaniens bekannt. In Castillo lagert ein Bison an der glatten Felswand³¹.

Unabhängig vom Motiv weisen die Bilder dieser Phase mehrere Handschriften auf. Einige schließen sich enger zu Gruppen zusammen. So besitzen der Bulle 42 und das Weibchen oder der Jungstier 33 viele Gemeinsamkeiten (Abb. 8). Sie tragen den Kopf hoch. Die Stirn ist en face gesehen. Beide haben einen vorspringenden Bart. Die Vorderbeine sind durch die Angabe der Muskelpakete gegen den Brustkorb abgehoben, die Hinterbeine setzen ohne räumliche Tiefe nebeneinander am Körper an. Die Bauchlinie schiebt sich nicht wie bei Nr. 19 dazwischen. Die hellen und dunklen Farbpartien gehen nicht fließend ineinander über wie bei Nr. 15, sondern sie sind gegeneinander abgegrenzt. Nr. 33 wirkt insgesamt etwas steif.

Bei den anderen Tieren ist der Übergang der einzelnen Fellpartien meist weniger hart. Doch gibt es auch hier Unterschiede (Abb. 4 ; 6–9). Bei Nr. 19 und 21 trug man die Farbe gleichmäßig auf. Bei Nr. 15 erkennt man im Bereich der Nackenhaare noch die einzelnen Pinselstriche. Bei Nr. 29 und 31 sparte der Künstler Teile der Hinterhand aus, um Helligkeit und Glanz des Felles zu steigern. Trotz der unterschiedlichen Motive sind beide Bilder sehr ähnlich. Nr. 29 brüllt mit erhobenem Kopf, Nr. 31 lagert und wendet den Kopf zurück, um die Flanke zu lecken. Außer der gleichen auffallenden Malweise besitzen sie eine ähnlich geführte Rückenlinie, die gleiche schmale Kopfform und Gliederung des Körpers. Allein die Kühnheit des Entwurfs verbindet die beiden Bilder so miteinander, daß sie aus der gleichen Hand stammen müssen.

Die wenigen Beispiele zeigen, daß es Unterschiede und Gemeinsamkeiten gibt. Mit ihrer Hilfe soll versucht werden, tiefer in die Geschichte der „polychromen“ Altamira-Decke einzudringen.

Man weiß bis heute nicht, ob zahllose Generationen in einer Höhle gemalt haben und dabei an derart zähe Traditionen gebunden waren, daß sich ihr Stil in den endlosen Jahrzehnten und Jahrhunderten einer einzigen paläolithischen Kulturstufe kaum wandelte, oder ob man nicht eher damit rechnen muß, daß wenige Personen oder Generationen für den Zustand eines Höhlenheiligtumes verantwortlich sind, der auf uns gekommen ist. Dem Versuch, diese Frage aufzuhellen, wird solange etwas Hypothetisches anhaften, bis man eine genügend große Zahl von Höhlen in geeigneter Weise aufgearbeitet hat. Dennoch soll er unternommen werden, um zu zeigen, in welchem Maß die Höhlenmalerei als historische Quelle zu dienen vermag.

Wir haben gesehen, daß der Bulle 42 und das Weibchen oder der Jungstier 33 in so vielen Einzelheiten übereinstimmen, daß sie aus der gleichen Hand stammen dürften (Abb. 8). Auch den liegenden und den brüllenden Bison 29 und 31 schuf ein Maler (Abb. 7). Die lagernden Tiere 21, 25 und 27 weichen durch den geschlosseneren Farbauftrag von Nr. 31 etwas ab. Das Motiv und die Details wie der aus einzelnen Pinselstrichen zusammengesetzte Schwanz verbinden sie aber wiederum und heben sie von den restlichen Bildern der Decke ab. Von dem fünften liegenden Tier 44c haben sich nur Spuren erhalten. Ein Detail läßt sich dennoch erkennen und auswerten: die Vorderhufe befinden sich wie bei Nr. 25 zu Seiten des Kopfes und sind nicht unter den Körper gezogen. Nach der Beinhaltung, der Umrißgestaltung und dem Farbauftrag schließen sich jeweils die Bilder Nr. 44c und 25, Nr. 21 und 27 sowie Nr. 31 und 29 enger zusammen. Die Unterschiede sind so gering, daß man sicher alle einem Künstler zuschreiben darf. Geht man davon aus, daß er an Erfahrung und Erfindungsreichtum gewann und das schwierige Motiv zunehmend besser beherrschte, so bietet sich als Abfolge an: zuerst malte er Nr. 44c und 25, bei denen die Hufe etwas unnatürlich neben dem Kopf stehen, dann Nr. 21 und 27 mit unter den Leib gezogenen Beinen und schließlich Nr. 29 und 31. Aus der grenzenlosen Anonymität des Jungpaläolithikums tritt schattenhaft das Werk eines außerordentlich begabten Mannes hervor.

³¹ Vgl. Anm. 1, Abb. 76.

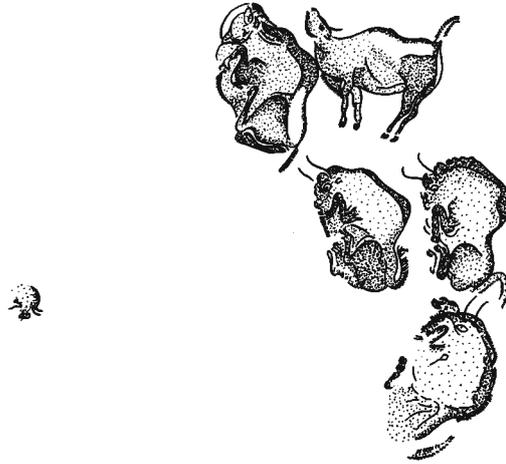


Abb. 7. Plan der wohl aus einer Hand stammenden Bisons.

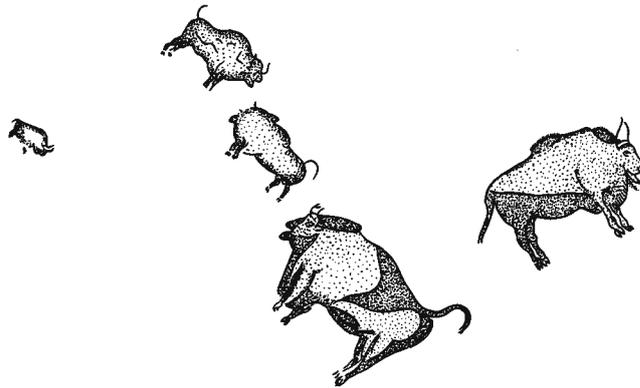


Abb. 8. Plan der wahrscheinlich aus einer frühen Phase polychromer Malerei stammenden Bisons.



Abb. 9. Plan der jüngsten polychromen und nachpolychromen Malereien.

Bei den stehenden Tieren 15, 17 und 19 erkennt man andere Handschriften (Abb. 9). Sie mögen einen oder mehrere Maler bezeugen. Allerdings sind die Unterschiede nicht so schwerwiegend, als daß man sie nicht aus der Entwicklung einer Person erklären könnte; keinesfalls trennen sie aber viele Generationen.

Auch zu jener Zeit vermochte nicht jeder zu malen, der gerade Lust dazu hatte. Bilder von so hoher Qualität setzen eine große Erfahrung voraus. Um überhaupt malen zu dürfen, mußte der Maler – ob Häuptling, Medizinmann oder Schamane – vermutlich zugleich eine bestimmte Stellung erreicht haben, die ihm erst mit den Jahren zufiel. Er war also nicht mehr ganz jung. An Anbetracht damaliger Lebenserwartung verblieb ihm nur noch eine begrenzte Spanne für seine Arbeit. Das würde bedeuten, daß die Malereien Nr. 19, 21, 25, 27, 29, 31, 44c (Abb. 7) und vielleicht auch noch Nr. 15, 17 und 19 (Abb. 9) in recht dichter Folge entstanden.

Nach den Überlagerungen und Veränderungen gehören die springenden Tiere einem älteren Horizont an. Schwieriger läßt sich die Position der beiden Bilder 33 und 42 bestimmen. Nr. 33 überlagert zwar eine schwarze Zeichnung, doch reichen deren Merkmale nicht aus, um sie chronologisch auszuwerten. Es wäre denkbar, daß alle springenden Tiere (Abb. 5) einer früheren, alle stehenden und liegenden (Abb. 6) dagegen einer jüngeren Phase polychromer Malerei angehören. Einige Argumente sprechen dagegen. Bei Nr. 33 und 42 sind die Farbflächen nebeneinander, bei Nr. 37 dagegen verfließend aufgetragen. Nr. 36 verbindet nach Haltung und Farbanwendung die springenden und stehenden Tiere. Bei Nr. 37 sind die Hinterbeine ohne räumliche Tiefe gemalt worden, während bei den ruhig stehenden Tieren, wie Nr. 19, sich die Bauchlinie trennend zwischen die Beine schiebt. Die Perspektive und Plastizität, die hier beherrscht wird, kündigt sich bei Nr. 36 bereits an. Die Schichtung von Bauch und Beinen fehlt bei den beiden stehenden Bisons Nr. 33 und 42. Wären sie nach den springenden Tieren gemalt worden, so müßte man annehmen, das Wissen um die räumliche Darstellung sei wieder verlorengegangen oder der Maler habe davon keine Kenntnis besessen. Die Gewalt des großen, brüllenden Bullen 42 verbietet die Annahme, er stamme aus der Hand eines unerfahrenen Mannes. In allen wesentlichen Einzelheiten gleicht Nr. 42 dem mit dem Schwanz die Luft peitschenden Bullen 44b. Diese schwarze Zeichnung 44b scheint aus dem Beginn der polychromen Altamiraphase zu stammen. Daraus muß man schließen, daß abgesehen von den sehr großen, unbestimmten Malereien zuerst Nr. 42 und 33 geschaffen wurden, zusammen mit den schwarzen Zeichnungen 44a und b (Abb. 8), später die springenden Tiere (Abb. 5). Zunehmend wird Erfahrung im Umgang mit der Farbe und der Perspektive gewonnen, deren Höhepunkt bei den restlichen stehenden und lagernden Bisons erreicht wird. Nr. 15 könnte in dieser Reihe das jüngste Bild sein. Drei dunkle Streifen geben auf seinem Rücken die Fellzeichnung an. In dieser Art wird die Musterung des Beinfelles von Pferden in Ekain und Tito Bustillo wiedergegeben. Die mehrfarbigen Malereien der beiden Höhlen sind möglicherweise etwas jünger als die in Altamira, da hier bereits das Rentier Eingang gefunden und den Hirsch verdrängt hat.

Die Bilderfolge, die Abbé Glory in der Rotunde von Lascaux herausgearbeitet hat³², stützt die vorgeschlagene Entwicklung der Altamira-Decke. Die Gestaltung des Buges und der Stirn von Nr. 33 und 42 gleicht bis in die Einzelheiten derjenigen der schwarzen Stiere von Lascaux, die hier sicher zu den jüngeren Werken gehören. Zu einem späteren Zeitpunkt hat man in Lascaux über die Beine des Stieres Nr. 18 in flächigroter Farbe ein Rind gemalt, das mit aufgestellten Hinterbeinen und vorgeworfenen Vorderbeinen springt. Insgesamt jünger sind dann die andersartigen Malereien von Font-de-Gaume, die manche Beziehung zu Altamira aufweisen, und dem Magdalénien III angehören.

Es ist schwer zu entscheiden, zu welchem Zeitpunkt wohl die Hindin 48 und das Pferd 40 (Abb. 4) gemalt wurden, da das andere Naturvorbild eine abweichende Darstellungsweise bedingt. Immerhin ist der Hirsch ein altertümliches Thema, im Gegensatz zum Rentier. Der Wildschweinkopf 37 überlagert einen Pferdekopf, der dem des Pferdes 40 ähnlich zu sein scheint. So kann man vermuten, daß Pferd und Hirschkuh eher an den Beginn der polychromen Phase gehören.

³² Vgl. Anm. 30.

Unabhängig davon, ob die vorgetragene Reihenfolge der polychromen Malereien zutrifft, erfolgte die letzte Ausgestaltung der Höhlendecke in mehreren Etappen unterschiedlichen Charakters. Einige Bildgruppen stammen aus der gleichen Hand. Diese zusammengehörigen Werke müssen längstens in der kurzen Spanne eines Menschenlebens entstanden sein. Darüber hinaus sind die Unterschiede in den einzelnen Phasen so gering, daß man auch dann keinen sehr großen Zeitraum zwischen den einzelnen Bildern annehmen kann, wenn jedes Werk aus einer anderen Hand stammt. Es scheint, als hätten nur ganz wenige Maler in den einzelnen Phasen gearbeitet.

Ein weiterer Gedankengang schließt sich hier an. Gemälde von der Größe und Qualität der Altamira-Decke, von Lascaux und Font-de-Gaume oder gar die Pferdereliefs von Cap-Blanc gelingen nicht auf Anhieb, sie setzen Erfahrung voraus, die auf irgendeine Weise gesammelt werden mußte. Außerdem bedürfen sie der Vorbereitung: Farben müssen beschafft, unter Umständen wie in Lascaux Gerüste aufgeschlagen werden. All das kostet Zeit, in der man nicht für den Lebensunterhalt sorgen kann. Ein Gemälde läßt sich noch relativ schnell ausführen, Reliefs von solcher Vollkommenheit wie die von Cap-Blanc und Angles-sur-l'Anglin erfordern bei den zur Verfügung stehenden Mitteln mehrere Wochen intensiver Arbeit. Der Künstler besaß also eine Stellung und Funktion in der Gesellschaft, die ihn wenigstens vorübergehend von der täglichen Nahrungssuche befreite. Die Bildhauerarbeit, aber auch das Malen eines vielfarbigen Bildes erforderten einen solchen Aufwand, daß die Bedeutung nicht allein im Schöpfungsakt liegen kann. Sie waren für die Dauer berechnet. Hierin mögen sie sich von den Gravierungen des späten Magdalénien unterscheiden, die wie in Gönnersdorf³³ schnell geritzt und bald wieder vergangen waren.

Es fragt sich, welche Stellung so herausragenden Heiligtümern wie Altamira oder Lascaux zukommt. Waren sie auch zu ihrer Zeit einzigartig oder verzerren Gunst und Ungunst der Erhaltungsbedingungen die tatsächlichen Verhältnisse?

Ein Gegenstück zu Altamira sucht man in Nordspanien vergeblich. Nur in Castillo gibt es einige Malereien, die nach Thema und Ausführung fast identisch sind. Einige andere Höhlen bergen Malereien und Gravierungen aus dem gleichen Zeithorizont, nie jedoch in solcher Häufung und Qualität wie in Altamira. Dieselbe Beobachtung macht man auch, wenn man nach Parallelen zu Font-de-Gaume oder Lascaux sucht. Sie ragen in ihrer Zeit weit heraus, in anderen Höhlen findet man nur einzelne Bilder gleichen Alters. Dieses Phänomen kann man nicht allein durch einen ungenügenden Kenntnisstand und unterschiedliche Erhaltungsbedingungen erklären. Die Umgebung von Altamira, Lascaux oder Font-de-Gaume ist so gut bekannt, daß man vergleichbar bedeutende Stationen, auch kleineren Ausmaßes, wohl doch gefunden hätte. Außerdem waren die Erhaltungsbedingungen z. B. in Castillo für die Malereien im Stil von Altamira nicht schlechter als für die der vorausgehenden und der folgenden Zeiten in der gleichen Höhle. Man gewinnt den Eindruck, als hätten bestimmte Heiligtümer in einer begrenzten Periode innerhalb eines größeren Territoriums eine besondere, zentrale Bedeutung besessen, die sie später aber an andere abgegeben haben. Im oberen Magdalénien könnten wenigstens in den Pyrenäen die Verhältnisse anders gewesen sein. Keine der zahlreichen Höhlen überragt die anderen in gleich auffallender Weise.

Für die chronologische Einordnung der Malereien von Altamira haben wir z. T. sehr weit ausholen müssen und Beispiele aus dem ganzen Verbreitungsgebiet der franko-kantabrischen Kunst herangezogen. Allein das zeigt, daß es in bestimmten Zeiten für diesen Raum verbindliche Traditionen gab und daß es damit auch einen übergreifenden Kulturzusammenhang gegeben hat. In diesem Rahmen fanden einzelne Gebiete zu ihrem eigenen Stil. Eine Zeichnung aus Niaux würde man weder in der Dordogne noch in Kantabrien antreffen. Altamira und Font-de-Gaume weisen viele Gemeinsamkeiten und unverwechselbare Besonderheiten auf. Es zeichnen sich Gebiete mit engerem Traditionszusammenhang ab. In einzelnen Perioden bilden bestimmte Höhlen in diesen Regionen künstlerische und kultische Schwerpunkte.

³³ Vgl. Anm. 21.

Fassen wir die Ergebnisse pointiert zusammen, in dem Wissen, daß die Untersuchung eines einzigen Höhlenheiligtums die Verhältnisse notgedrungen vereinfachen und vergrößern muß. Die Decke von Altamira wurde zwischen spätem Solutréen und mittlerem Magdalénien zu verschiedenen Zeiten ausgemalt. In diesen Jahrhunderten kommt nicht langsam Bild zu Bild, sondern man kann in Ausschnitten das Oeuvre verschiedener Persönlichkeiten greifen. Über einen bestimmten Zeitraum hinweg behielten Bilder und Höhlen eine zentrale Bedeutung. Später geben sie diese an andere ab. Aus der Verbreitung bestimmter Stileigenheiten erkennt man eng zusammenhängende „Stammesgebiete“, die aber nie scharf abgegrenzt sind, sondern in einem wie auch immer gearteten Kulturaustausch mit anderen Gruppen stehen. Es bestand ein lockerer, übergreifender Stammeszusammenhang. Ein engmaschiges Netz von Beobachtungen an der jungpaläolithischen Kunst wird es sicher ermöglichen, ein genaueres Bild von den damaligen Verhältnissen zu gewinnen, als es bis heute an Hand der Sachgüter gelungen ist.