

Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Tierdarstellungen.

Von Dr. Karl von Spieß.

Die Tierdarstellungen verschiedener Völker und Zeiten bilden in ihrer Gesamtheit bei der heutigen Kenntnis ein ungeheures, fast nicht mehr zu übersehendes Material. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß sie für die Erkenntnis des Geisteszustandes eines bestimmten Volkes zu bestimmter Zeit von großer Bedeutung sein werden. Es entsteht nun die Frage: In welcher Art kann der vorliegende Stoff nutzbar gemacht werden?

Es liegt nahe, zunächst die Tierdarstellungen einer bestimmten Zeitperiode, zum Beispiel des klassischen Altertumes, zu behandeln. Da ergibt sich gleich eine Schwierigkeit, nämlich die der zeitlichen Abgrenzung. Womit ist zu beginnen, bis wohin hat man zu gehen? Umspannt man einen so großen Zeitraum, so gewahrt man, daß sich innerhalb desselben die kulturelle Grundlage fortwährend ändert. Das ist aber von großer Bedeutung, in so ferne wir zugeben, daß die Tierzeichnungen, wie jedes Menschenwerk, ein Ausfluß der geistigen Verfassung des Erzeugers sind. Es ist eben zu bedenken, daß der oft ausgesprochene Begriff „klassisches Altertum“ eine Unmenge heterogensten Kulturgutes in sich enthält.

Nicht viel besser würde es uns ergehen, wenn wir nur die römische Kaiserzeit auf Tierdarstellungen hin untersuchten. Dem Durcheinanderfluten verschiedenster Völker geht eine Vermischung ganz ungleichartiger Ideen parallel.

Selbst primitive Kulturen, wie die mykenische, stellen nichts Einheitliches dar. Auch hier die mannigfaltigsten Einflüsse!

Im Wiener Hofmuseum sehen wir unter den frühgriechischen Vasen ein Tongefäß in Gestalt eines Rindes. Das Tier hat ein becherförmiges Gefäß auf dem Rücken als Einguß, während als Ausguß eine Öffnung vorne am Kopfe dient. Das Stück stammt aus Cypern und ist vielleicht um das Jahr 1000 v. Chr. anzusetzen. Im Dzieduszycki-schen Museum in Lemberg, in der huzulischen Abteilung, finden sich Gefäße, die dem eben genannten bis auf den ornamentalen Flächenschmuck völlig gleichen. Man könnte an einen seltsamen Zufall

denken. Nun finden sich aber ähnliche Gefäße bei den bretonischen Bauern. Hier tritt an Stelle des Rindes das Pferd. Ein Gefäß in Rindergestalt mit dem gleichen Eingusse und Ausgusse aus dem 2. nachchristlichen Jahrhunderte ist aus dem Staatsmuseum in Zara bekannt. Dieselben Tiergefäße lassen sich über Rußland, den Kaukasus bis nach China verfolgen. Nach der gleichen Ausbildung, die allen zukommt, müssen wir schließen, daß sie mit bestimmter Absicht zu einem bestimmten Zwecke so geformt wurden. Das läßt sich auch erweisen. Die Völker, bei denen diese Tiergefäße sich vorfinden, haben eine mythische Überlieferung, nach der der Unsterblichkeits-trank, der auch ewige Jugend, Gabe der Rede und Begeisterung verleiht, Tieren von der Art der dargestellten entquollen sei. Bestimmte Gebräuche, die an gewissen Orten mit diesen Gefäßen verbunden sind, erweisen zur Genüge, daß es sich in diesem Falle nicht um Gefäße, erzeugt nach der Laune eines einzelnen, handelt, sondern um Behälter besonderer Art, verknüpft mit bestimmter mythischer Tradition.

Die Anführung der hier nur in Kürze skizzierten interessanten Erscheinung wird uns die weiteren Anhaltspunkte für die naturgemäße Einordnung der Tierdarstellungen liefern.

Die erwähnten Tiergefäße weisen hinsichtlich ihrer Oberflächendekoration Verschiedenheiten auf, die sich aus der verschiedenen Rassen- bzw. Volkszugehörigkeit der Verfertiger erklären. Die weit größere Übereinstimmung in der Ausgestaltung des ganzen Tierkörpers ergibt sich aus der Gleichheit der Kulturschichte, der sie entstammen.

Dieselbe auffallende Übereinstimmung in der ganzen Art der Darstellung werden wir finden, wenn wir Zeichnungen der prähistorischen Renntierjäger Europas mit Zeichnungen der Buschmänner Afrikas vergleichen. Die Gleichheit in allen wesentlichen Dingen ergibt sich auch hier aus der gleichen Kulturstufe.

Es tritt daher an uns die Notwendigkeit heran, die auf der Erde sich vorfindenden Kulturererscheinungen nach bestimmten Gruppen zu ordnen und die Tierdarstellungen mit Rücksicht auf dieses Einteilungsprinzip einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Ich möchte drei verschiedene Kultur- bzw. Wirtschaftsstufen unterscheiden:

1. Höhlenkultur.
2. Kultur der Ackerbauer.¹⁾
3. Stadtkultur.

¹⁾ Als wichtiges, bedeutsames Übergangsglied käme die Kultur der Burgherren in Betracht,

1. Höhlenkultur.¹⁾

Die Höhlenkultur ist dadurch charakterisiert, daß der Mensch zu dieser Zeit als Einzelner ohne Sorge für das Morgen dahin lebt. Er kennt keine feste, dauernde Wohnung. Höhlen, Erdlöcher, überhängende Felswände oder dichtes Gebüsch gewähren ihm Unterschlupf. Hie und da werden Windschirme, Rindendächer oder Laubhütten hergestellt. Die ganze Tätigkeit dieses primitiven Menschen beschränkt sich auf das Sammeln von Nahrungsmitteln oder auf die Jagd. Anfangs ist der Tod oder ein Jenseits infolge des mangelnden Zeitbegriffes seiner Vorstellung fremd. Die Besiedelung der Erde durch den Menschen erscheint als eine Gruppe schütter verstreuter, zusammenhangsloser Punkte.

Wir besitzen aus dieser Frühzeit menschlicher Betätigung eine große Anzahl von Tierdarstellungen, seien es nun Zeichnungen auf Bein, auf Höhlenwänden oder rundplastische Bildwerke. In Frankreich haben 118 Höhlen ein sehr umfangreiches Material geliefert, aber auch die Schweiz, Belgien, Deutschland, Österreich-Ungarn und England haben zahlreiche einschlägige Funde aus der paläolithischen Zeit aufzuweisen. Jetzt reihen sich noch die Grabungsergebnisse Amerikas und Japans daran. Selbst aus Süd-Afrika haben wir Berichte über Tierzeichnungen aus prähistorischer Zeit.

Dargestellt werden die Tiere, die für den Menschen jener Tage als Jagdbeute in Betracht kamen, wie Renntier, Mammut, Pferd, Bison, Hirsch, Steinbock, Saiga-Antilope. Selten finden sich Reptilien oder Vögel, häufiger Fische. Bei den letzteren können wir sogar verschiedene Gattungen wie Forellen, Hechte und Lachse feststellen. Selbst die Gräten der Fische werden mit Liebe gezeichnet.

Darstellungen von Pflanzen sind selten, während Bilder von Menschen zu gewissen Perioden nicht zu den Seltenheiten gehören.

Die Tierzeichnungen sind bloß eingeritzt oder der Kontur ist zuweilen bei den Höhlenzeichnungen farbig ausgeführt. Manchmal ist die ganze Fläche mit einer oder mehreren Farben bestrichen. Merkwürdig ist, daß sich diese Fresken oft tief im dunklen Leib der Erde befinden, z. B. in Niaux 800 Meter vom Höhleneingange entfernt.

Die Tiere erscheinen meist in Profilstellung, nur selten in Vorderansicht gezeichnet. Die Darstellungen zeugen einerseits von einer intensiven Beobachtung des primitiven Künstlers, denn die Tiere

¹⁾ Darüber unter anderen: Cartailhac E. u. Breuil H., *Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques (La caverne d'Altamira)*. — Hoernes, M.: *Urgeschichte der bild. Kunst in Europa*. — Hoernes, M.: *Kultur der Urzeit*, I., 1912. — Hoernes, M.: *Natur- und Urgeschichte des Menschen*, 1909. — Johnson: *The prehistoric Period in South Afrika*. — de Mortillet G. u. A.: *Musée préhistorique*. — Piette, E.: *L'art à l'époque du Renne*. — Verworn, M.: *Anfänge der Kunst*.

sind ungemein naturwahr in den verschiedensten Stellungen der Ruhe, des Grasens und der raschen Bewegung gegeben, andererseits auch von hervorragender Begabung. Man wundert sich, in welch' schwierigen, aber vollständig richtig wieder gegebenen Stellungen die Tiere oft gezeichnet wurden. Eine Zeichnung aus der Höhle von Altamira stellt z. B. ein ruhendes Wisent dar, das offenbar ein verdächtiges Geräusch gehört hat und nun nach jener Richtung hin mißtrauisch seinen Kopf wendet.¹⁾ An dieser Stelle möchte ich auch auf die vorzügliche Wiedergabe eines Zebra aus prähistorischer Zeit aus Südafrika hinweisen.²⁾

Meist sind die Tiere einzeln dargestellt, manchmal in kleineren Gruppen, zuweilen jedoch auch herdenweise. Dann finden sich wieder Zeichnungen, die nur einzelne Teile des Tieres, wie Köpfe und Beine, bringen.

Es ist deutlich zu erkennen, wie gegen den Ausgang der paläolithischen Periode die Zeichnungen immer schlechter werden. Sie arten in Kritzeleien aus, denen kaum noch die Gestalten von Tieren zu entnehmen sind. Manchmal nehmen die Darstellungen den Charakter von Ornamenten an, manchmal glaubt man Schriftzeichen vor sich zu haben. Hier scheint Vorsicht bei Deutungen am gebotensten.

Tierdarstellungen der geschilderten Art sind in verschieden hohem Grade der Ausbildung vom Aurignacien bis zum Ende des Magdalénien zu verfolgen.

Wenn wir die geistige Verfassung der primitiven Künstler in Erwägung ziehen, so werden wir uns über die Veranlassung zu derartigen Darstellungen nicht im Zweifel sein.

Auch während der Zeit des Ausruhens beschäftigt sich die rege Phantasie des primitiven Jägers mit den Vorgängen der Jagd. Das Erlebte wird noch einmal geschaut und festgehalten. Die Zeichnungen sind unter dem Eindrucke lebhafter Erinnerung aus Freude am Gestalten entstanden und haben, außer beim Anblicke an die geliebten Jagdtiere zu erinnern, sicher keinen andern Zweck.

Demgegenüber wurde behauptet, die Zeichnungen wären zu dem Zwecke entworfen worden, um auf die Jagdtiere einen Zauber auszuüben und sie in den Jagdgründen festzuhalten. Wenn man die Zeichnungen auf das hin betrachtet, so findet man nirgends einen Anhaltspunkt, der eine derartige Annahme rechtfertigen würde.

Es ist interessant, daß es auch heute noch Völker gibt, die der Hauptsache nach auf der Kulturstufe der prähistorischen Höhlen-

¹⁾ Hoernes, M.: Kultur der Urzeit, I., S. 51, Fig. 14 unten.

²⁾ Johnson: The prehistoric Period in South Afrika, Fig. 32.

bewohner stehen. Es sind dies die Buschmänner, die Bewohner des australischen Festlandes und die Polarvölker. Freilich liegt die Sache hier nicht so einfach. Da ein Volk immer an ein anderes grenzt, so ist das Strömen höheren Kulturgutes in den Bereich niedrigerer Kultur unvermeidlich. Die Verhältnisse der reinen Höhlenkultur werden wir daher auf der Erde heute kaum mehr antreffen. Am meisten durchsetzt von fremden Einflüssen ist das Kulturgut der Polarvölker. Das ist begreiflich, wenn wir bedenken, daß diese Völker gerade zu auf Straßen liegen, die so mancher Kulturbesitz nachweisbar gewandert ist. Deutlich erkennbar fremde Züge zeigt die Kultur der Völker des australischen Festlandes. Am ursprünglichsten haben sich die Buschmänner erhalten. Durch ihren Zwergwuchs schon körperlich von den umliegenden Völkern ungemein verschieden, haben sie in völliger Abgeschlossenheit wie wilde Tiere dahin gelebt. Nur so erklärt sich der ungemein primitive Zustand ihrer Kultur. Da sie von außen nichts aufnahmen, in keiner Weise je einen Kompromiß schlossen, da wo es nicht anders ging, der Übermacht ergeben wichen, waren sie dem Untergange geweiht. Weiße und Kaffern haben sie schließlich in die unwohnsame Kalahari-Wüste zurück gedrängt, so daß es heute wenig mehr als 5000 Buschmänner geben mag.

Durch ihre schönen Tierzeichnungen¹⁾ in Sandsteinhöhlen und auf Felswänden haben sie seit langem das Interesse auf sich gelenkt.

Sie fertigen die Zeichnungen mit einem gespaltenen Röhrenknochen an und bemalen sie mit roter, weißer, brauner, gelber, schwarzer, blauer und grüner Farbe. Die Farben werden aus farbigen Erden gewonnen, wie roten und gelben Ockern, weißem Zinkoxyd. Das Schwarz stammt von Kohle, die Natur des Blau ist derzeit unbekannt. Diese Substanzen werden mit Knochenmark von Schafen angerieben. Die Farben erweisen sich somit als Ölfarben und sind ungemein widerstandsfähig.

Die meisten Zeichnungen haben Tiere zum Gegenstande, und zwar meistens solche, die Jagdtiere sind. Am häufigsten erscheint die Elandantilope. Vögel kommen seltener vor. Sie werden dann so dargestellt, wie sie der Buschmann bei dauernder Beobachtung sieht, mit zusammen gelegten Flügeln. Die Tiere sind mit großer Liebe zum Objekte gezeichnet. Man kann aus den Zeichnungen deutlich entnehmen, welch'

¹⁾ Hiezu einige Literatur: Andree, Ethnographische Parallelen, N. F. S. 67. — Büttner in Zeitschrift f. Ethn. X. (17). — Fritsch, Eingeborene Südafrikas. — Hübner in Zeitschrift f. Ethn. III. — Hutchinson in Journ. Anthr. Inst. XII. 464. — v. Luschan, Buschmann-Malereien in Zeitschrift f. Ethn. 1898. — Moszeik, Die Malereien der Buschmänner in Südafrika. — R. Pösch, Über die Kunst der Buschmänner, Korrespondenzbl. d. deutsch. Gesellsch. f. Anthropol. 42. Jahrg. Nr. 8. — Stow, The Native Races of South Afrika. — M. Helen Tongue, Henry Balfour: Bushman Paintings.

große Rolle die Tiere im Leben eines Buschmannes spielen. Sorgsam sind bei allen Tieren die Ohren gezeichnet. Nie kommt es vor, was wir bei den Zeichnungen anderer, nicht mehr so primitiver Völker oft und oft beobachten können, daß der Künstler zwei Augen in die Profilansicht zeichnen würde. Die Tiere sind in Stellungen gezeichnet, die nur der darstellen kann, der die Tiere auf das aufmerksamste im Freien belauscht hat. Immer wieder muß man diesen Blick für das Wesentliche, das Charakteristische bewundern.

Gewöhnlich sind die Tiere in Profilstellung gegeben, doch finden sich genug Darstellungen, die davon abweichen. Eine Darstellung, die wie die Lösung einer Zeichenaufgabe anmutet, zeigt eine äsende Antilope von rückwärts, wie sie eben den Kopf wendet, in meisterhafter Verkürzung.¹⁾ Eine andere Zeichnung stellt wieder den Moment dar, da eine Antilope, vom Pfeile getroffen, instinktiv den Vorderfuß zur Abwehr gegen die verwundete Stelle hebt.²⁾

Gewöhnlich werden die Tiere einzeln dargestellt, manchmal aber auch in Gruppen, als Szenen von der Jagd oder vom Rinderraube.

Stow ist der Ansicht, daß in den ältesten Höhlen Menschen-darstellungen überhaupt fehlen. Wo sie später auftreten, haben wir es mit einem Verfall der Tierzeichnung zu tun. Auf die Darstellung der weiblichen Gestalt ist eine größere Sorgfalt verwendet als auf die der männlichen. Von Interesse sind die Jagd- und Tanzszenen, wo die Menschengestalt unter einer Tiermaske verborgen ist.³⁾ Auch hiezu finden sich Parallelen aus der paläolithischen Periode.⁴⁾ Pflanzen und Sachen werden selten dargestellt.

Wie bei den Zeichnungen der Renttierjäger zeigen sich auch hier die Anfänge perspektivischer Darstellung. Stow findet sie besonders bei einer Zeichnung an den Felswänden des Kakaduflusses angewendet, die 130 Böcke zur Darstellung bringt. Hinsichtlich der Farben wäre noch zu erwähnen, daß sie ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit gewählt werden.

Aus dem Mitgeteilten ist ersichtlich, daß eben so wenig wie bei den Zeichnungen der paläolithischen Periode auch hier von einem eigentlichen Zwecke gesprochen werden kann. Die Vertreter der Ansicht, als handle es sich um Bilder zur Ausübung eines Zaubers, vermögen auch in diesem Falle nichts Überzeugendes vorzubringen.

¹⁾ Moszeik Fig. 31.

²⁾ Moszeik Fig. 38.

³⁾ Jagd auf Strauße, Buschmann als Strauß verkleidet. Abgebildet nach Stow in Buschan, Völkercunde S. 370.

⁴⁾ Drei Menschen in Antilopenfellen. Abgebildet bei Hoernes, Kultur der Urzeit I, S. 42, Fig. 10.

Die ältesten Zeichnungen werden auf höchstens 500 Jahre alt geschätzt, eine Annahme, die allerdings wieder ungemein viel Willkürliches an sich hat.

Am meisten überein stimmend mit den Zeichnungen der Buschmänner sind die der Bewohner des australischen Festlandes. Wir haben es mit Zeichnungen¹⁾ in Höhlen, mit in Stein eingemeißelten und auf rußgeschwärzten Rindenstücken ausgeführten Zeichnungen zu tun. Wenngleich die Bilder den gemeinten Gegenstand im allgemeinen recht gut wieder geben, so besteht doch zwischen diesen Zeichnungen und denen der Buschmänner ein gewaltiger Unterschied. Wir vermissen die Feinheit in der Beobachtung und der Wiedergabe. Die in den Zeichnungen stets wiederkehrenden Tiere sind: Känguruh und Opossum, Hund, Schildkröte, Haifisch, Krabbe, Trepang, Seestern. Auch Menschen werden dargestellt, zumeist in der Stellung der Corrobri-Tänzer. Die Tiere erscheinen auf den Felszeichnungen meist einzeln, während sie auf den Rindenzeichnungen in Gruppen und zu ganzen Szenen zusammen gefaßt werden. Die Tiere werden fast immer im Profile gezeichnet. Bei den Rindenzeichnungen läßt sich Anwendung der Perspektive erkennen. Die Formen zeigen deutlich, daß sie aus der Beobachtung hervor gegangen sind. Die Australier sollen mit größter Leichtigkeit nach der Natur skizzieren. Die Eingeborenen führen die Zeichnungen gleich den Buschmännern in Farben aus. Der Umriss wird gezeichnet, das Übrige gleichmäßig mit Farbe ausgefüllt. Verwendet werden die mineralischen Erdfarben: Rot, Gelb und Weiß, ferner Holzkohle für Schwarz. Auch hier ist die Natur des Blau noch unbekannt. Die Farben werden mit Fett vermischt aufgetragen und schließlich mit einem harzartigen, unlöslichen Gummi überzogen.

Die Zeichnungen, die George Grey in den Dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts am oberen Glenelg²⁾ entdeckt hat, enthalten nichts Primitives. Obwohl sie Grosse in seinem Buche „Anfänge der Kunst“ an erster Stelle anführt, halte ich sie einerseits erfüllt von europäischen Einflüssen, wie Fig. 22 unfehlbar zeigt, andererseits nach

¹⁾ Stokes fand auf Depuch Island, einer kleinen Insel der Forestiergruppe, eine große Anzahl von Tierbildern in Felsen eingemeißelt. Stokes, Discoveries in Australia II, 170. Tierzeichnungen auf der Chasm Insel im Carpentaria Golf, Flinders, Voyage to Terra Australis II, 58. Desgleichen auf der Clacks Insel, King, Narrative of a survey of the intertropical and western coasts of Australia II, 25. Auf der Cap York-Halbinsel fand Norman Taylor eine flache Felswand mit zahlreichen Tierfiguren, Brough Smyth, The Aborigines of Victoria I, 292. Felszeichnungen bei Sidnay. Angas entdeckte bei Port Jakson Tierzeichnungen auf Felsen eingeritzt. Wood, Natural History of Man II, 95. Philipp sah überall bei Botany Bay und Port Jakson sowie im Innern Figuren von Tieren, in Felsen eingraviert, Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker VI, 759.

²⁾ George Grey, Journals of two Expeditions of Discovery in North West and Western Australia. 1841. I, 203.

Fig. 21, einer wappenartigen Zeichnung, für den Ausdruck einer anderen Kultursphäre als der hier in Betracht kommenden. Fig. 21 gibt nicht bloß einen Natureindruck wieder, hier verrät die Zeichnung offenkundig die bestimmte Absicht, etwas über das Gegenständliche hinaus auszudrücken. Wir können somit von einem der Darstellung zu Grunde liegenden Zwecke hier zum ersten Male sprechen.

Den Beschluß der primitiven Tierdarstellungen mögen die Kunsterzeugnisse der Polarvölker bilden. Da haben wir zu unterscheiden zwischen Darstellungen, die sich in der Wiedergabe einer Naturbeobachtung erschöpfen und solchen, die Gegenständliches nur in Hinblick auf andere Zwecke bringen.

Die Mehrzahl der Kunsterzeugnisse der Polarvölker besticht uns durch die Naturtreue, mit der die beobachteten Objekte wieder gegeben sind. In erster Linie sind da die in Walroßzahn geschnitzten Tiere, wie Wale, Walrosse, Seehunde, Eisbären, Hunde, Füchse, Fische und Wasservögel zu nennen. Besonders reich an solchen Schnitzwerken ist das ethnographische Museum in St. Petersburg. Unter den vielen zierlichen Sachen gewahrt man einen schön geschnitzten Walroßkopf, der unten mit einem schiefen Oval abgeschnitten ist. Hier ist der Augenblick dargestellt, da das Tier seinen Kopf aus dem Wasser empor hebt. Die Fläche, auf der er aufruht, hat den Meeresspiegel vorzustellen.

Nicht minder von der Liebe zum Naturobjekte zeugend sind die Tierzeichnungen der Inuit und Tschuktschen auf Walroßhaut und Bein.¹⁾ Die Zeichnungen sind meist klein gehalten, die Tiere sehr gut wieder gegeben, die Menschengestalten mehr schematisiert, die einzelnen Stellungen aber sehr gut getroffen. Die Zeichnungen werden oft in Farbe ausgeführt. Als Farben dienen roter Ocker und Kohle, mit Öl verrieben.

Da alles in den Zeichnungen hinter einander, so zu sagen in einer Ebene als Silhouette dargestellt wird, können die Künstler der Perspektive entraten. Soll ein Beisammensein auf größerem Raume wieder gegeben werden, so zeichnet man die einzelnen Gegenstände ganz klein in Profilansicht und stellt sie der Lage im Raume entsprechend, von oben gesehen, wie auf einer Landkarte neben einander. Ein Beispiel dafür ist die bei Hildebrand abgebildete tschuktschische Zeichnung auf einer Walroßhaut.²⁾

¹⁾ Einige Literatur hiezu: Boas, Fr., *The Central Eskimos*, Annual Rep. of the Bur. of Ethn. VI, S. 409–671. — Byhan, A., *Die Polarvölker*. — Hildebrand, *Beiträge zur Kenntnis der Kunst der niederen Naturvölker*. In: Nordenskjöld, *Studien und Forschungen im hohen Norden*. — Hoffman, *The Graphic Art of the Eskimos*, Report of the U. S. Museum f. 1895.

²⁾ Hildebrand, Tf. 8.

Bei den künstlerischen Darstellungen der Polarvölker können wir deutlich verfolgen, wie Darstellungen, die ohne Zweck, bloß aus Vergnügen an der Naturerscheinung angefertigt wurden, abgelöst werden von solchen, die zu einem bestimmten Zwecke geschaffen wurden, der mit dem Tatsächlichen des Naturvorganges nichts mehr zu tun hat. So finden wir bei den Tschuktschen neben den so lebenswahren Tierschnitzereien Vögel mit zwei Köpfen,¹⁾ die Abbilder des von mythischer Überlieferung begleiteten, häufig vorkommenden Doppelvogels sind. Man vergleiche auf Tafel XVI des Büchleins „Die Polarvölker“ von A. Byhan die Zeichnungen auf der lappländischen Trommel (Fig. 18) mit den Tschuktschen Zeichnungen (Fig. 15 u. 16). Die Darstellung von den beiden Renttieren auf Fig. 15 stimmt auffallend überein mit einer paläolithischen Höhlenzeichnung aus der Höhle von Font-de-Gaume (Dordogne), abgebildet bei Mortillet, Musée Préhistorique, Taf. 30, Fig. 262). Die letzteren zeigen eine ungemeine Lebendigkeit und Frische, während die ersteren zunächst durch ihre Steifheit auffallen und bei näherem Zusehen dadurch, daß die Menschen- und Tiergestalt nicht nach der Natur, sondern nach einem feststehenden Schema gezeichnet ist.

Nach zweierlei Richtung kann sich die Tierzeichnung in Verfolgung bestimmter Absichten entwickeln. Sie hat den Zweck, Geschehenes oder erst Eintretendes anzuzeigen, sie wird zur Bilderschrift,²⁾ oder sie tritt in den Dienst von Vorstellungen, die sich mit nicht unmittelbar beobachtbaren Dingen beschäftigen, die man gewöhnlich als mythische oder religiöse bezeichnet. Die Zeichnungen auf der lappländischen Pauke werden wohl beiden Zwecken dienen. Es ist bekannt, welche Bedeutung der Pauke als Kultgerät auf der ganzen Erde zukommt.

Schon Grösse hat erkannt, daß sich unter den Kunsterzeugnissen der Polarvölker oft Werke ganz verschiedenen Charakters vorfinden. So fiel auf, daß die Masken der Inuit auf Alaska³⁾ im Stile völlig von ihren sonstigen Erzeugnissen abweichen. Sie erscheinen von einer wilden Dämonologie beherrscht: Abscheuliche Köpfe mit einem Auge, Vervielfältigung der Hände, Vermischung von menschlichen und tierischen Formen sind häufig zu beobachten. Diese Merkwürdigkeit erklärt sich dadurch, daß wir es hier mit Entlehnung von Völkern einer anderen Kulturstufe, den Indianern der Nordwestküste, zu tun haben. Dasselbe ist bei den Masken der Aleuten⁴⁾ der Fall, die Köpfe mit aufgerissenem

¹⁾ Hildebrand, Abb. auf S. 325 und 328.

²⁾ Mallery, Pictographs of the North American Indians. Publ. Bur. of Ethnol. IV. Isaac Taylor, The Alphabet.

³⁾ Bastian-Grünwedel, Amerikas Nordwestküste.

⁴⁾ Powell, Publ. Bur. Ethnol. III., 140, Taf. 28. 19.

Munde und eingesetzten hölzernen Zähnen darstellen und dem Toten ins Grab mitgegeben werden. Auch sie kamen von den Indianern der Nordwestküste.

Worin besteht nun, wenn wir rückschauend das Dargebotene durchmustern, die ungemene Gleichheit in den Tierdarstellungen von zeitlich und örtlich so sehr getrennten Völkern?

Es lassen sich ungefähr folgende allgemeine Gesichtspunkte heraus heben: Ungemein scharfe Naturbeobachtung und Verwendung derselben beim künstlerischen Gestalten. In einem einfachen Umrisse, sei es Zeichnung oder Plastik, wird ein Bild gegeben, das die Erscheinung des Augenblickes völlig ausschöpft. Die Werke entspringen der Gestaltungsfreude und haben keinen anderen Zweck.

Wenn wir nun nach der Ursache der Gleichheit aller dieser Tierdarstellungen fragen, so ist sie ohne Zweifel in der Gleichheit der Kulturstufe der in Betracht gezogenen Völker begründet.

2. Die Kultur der Ackerbauer.

Die Wirtschaft ist eine andere geworden. An Stelle des Sammelns ist das Anpflanzen getreten, an Stelle der Sorglosigkeit die Vorsorge für die Zukunft. Auch die Zähmung von Haustieren hängt damit zusammen.¹⁾ Dem unsicheren Erwerbe durch die Jagd hat man den sicheren Gewinn aus geregelter Pflege und Zucht vorgezogen. Rind, Schaf und Ziege, die ältesten Haustiere, spielen demgemäß in der darstellenden Kunst dieser Epoche die größte Rolle. An Stelle vieler Tiere, mit denen sich die Kunst der vorher gehenden Periode beschäftigte, sind einige wenige getreten.

Die Menschen leben nicht mehr einzeln, sondern in größeren Verbänden, in Dörfern. Die festsitzende Lebensweise bringt die Erbauung von festen Wohnungen mit sich.

Die Struktur der menschlichen Gesellschaft ist auch auf dieser Stufe noch völlig einheitlich. Die Produktion ist durch die Notwendigkeit bedingt, das heißt, es wird nur das für das Leben Notwendige erzeugt.

Der Ackerbau führt notwendig eine gewisse Abhängigkeit vom Boden, mehr noch vom Himmel, mit sich. Auf dieser Stufe ist sich der Mensch über das Wirken der verschiedenen Naturkräfte völlig unklar. In seiner Bedrängtheit und Furcht wendet er sich an eine außer ihm befindliche höhere Macht. So schreibt er dem Monde, dessen Phasenwechsel er mit Bangen verfolgt, die Fähigkeit zu, den Feldern Fruchtbarkeit zu verleihen.

¹⁾ Ed. Hahn ist der Ansicht, daß das Rind zunächst aus kultischen Gründen infolge seines an die Mondsichel gemahnenden Gehörnes in Zucht genommen wurde.

Die Kunst steht ebenfalls unter dem Zwange der Notwendigkeit. Die Bildwerke werden nicht um ihrer selbst willen, sondern zu einem ganz bestimmten Zwecke geschaffen. Die Kunst ist da, um die Vorgänge am Himmel zu versinnbildlichen. Vor allem interessiert ja das Schicksal des Mondes, der ein Kind ist, dann ein Mann, schließlich ein Greis, der stirbt, um wieder geboren zu werden, des Mondes, der als eine schöne Jungfrau von einem schwarzen Drachen verschlungen wird, der ein Boot ist, das am Himmel dahin zieht, ein Vogel, eine glänzende Frucht und vieles andere mehr.

Die Kunst hat nicht irgend ein beliebiges Ereignis im Bilde festzuhalten. Da das Leben des Menschen parallel dem Geschehen am Himmel verläuft, so werden Geburt, Reife (Hochzeit) und Tod jene Momente sein, mit denen sich die Kunst vor allem zu beschäftigen haben wird. Man vergleiche darauf hin die Bildwerke der primitiven Ackerbauer oder die Erzeugnisse unserer Bauernkunst, wo wir neben vielfachem Einflusse der Stadt doch noch zahlreiche ursprüngliche Züge antreffen.

Die Kunst hat auf dieser Stufe ihren heiteren Charakter verloren, sie ist ernst, feierlich, fast weltabgewandt geworden.¹⁾ Werden Tiere abgebildet, so geschieht es nicht um ihrer selbst willen, sondern deshalb, weil sie Sinnbilder eines bestimmten überirdischen Geschehens sind. Als Beispiel diene die Figur des Rindes. Aus sumerischer Kultur schon besitzen wir den in Bronze gegossenen Kopf eines Rindes mit mächtigen Hörnern, dessen kultischer Charakter unverkennbar ist. In prähistorischer Zeit finden sich in Europa von der neolithischen Zeit angefangen häufig die Bilder von Rindern, bei denen das Gehörn halbmondförmig ist und auffallend betont erscheint. Wir können alle Übergänge von der Vollfigur bis zur Wiedergabe der Hörner allein verfolgen. Ludwig Leiner,²⁾ der Erforscher der Bodensee-Pfahlbauten, erklärt das häufige Auftreten der Rindergestalt damit, daß unsere Voreltern in der Sichel des wachsenden Mondes ein „hehres feuriges Stiergehörn“ erblickten. Ich erinnere nur an die ägyptischen Stiere und Kühe, die zwischen dem Gehörne, der Mondsichel, die Scheibe, den Vollmond, tragen.

Darstellungen dieser Art beweisen, daß die Tiergestalt hier nur Mittel zum Zwecke ist. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß

¹⁾ Züge des Grauens und des Schreckens nimmt sie dort an, wo sie ausschließlich von Dämonologie beherrscht wird. Alle Nachtseiten einer durch Wahnvorstellungen entarteten Psyche werden in der Dämonengestalt der Jäger von Anam lebendig, die einem im ethnographischen Museum zu St. Petersburg gleich beim Eingange entgegen tritt. Abgebildet unter anderem bei Michel, W., „Das Teuflische und Grotteske in der Kunst“, Abb. 3.

²⁾ In: Archiv für Anthropologie XXIII, S. 182.

die Tierbilder auf dieser Stufe bei weitem nicht die Lebendigkeit und Naturwahrheit aufweisen wie die der Höhlenbewohner. Sahen wir dort das Tier in allen möglichen Stellungen, so wird es jetzt nur in einer einzigen abgebildet, wie es ruhig steht. Und in dieser einzigen Stellung kehren die Bilder immer wieder. Die Naturtreue läßt viel zu wünschen übrig. Manchmal sind die Tiere kaum zu erkennen, wie das die Figuren aus den neolithischen Grabstätten zeigen. Die Vernachlässigung der Form wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß es dem Künstler nicht so sehr auf das dargestellte Objekt ankam, als vielmehr auf das, was jenem zu Grunde liegt. Haben wir also bei den Bildwerken der Jägervölker eine große Mannigfaltigkeit zu verzeichnen, so tritt uns bei den Werken dieser Kulturstufe eine große Einförmigkeit und Armut in den Ausdrucksmitteln entgegen. Selbstverständlich braucht dem nicht ein Mangel an Begabung zu Grunde liegen; vielmehr handelt es sich um einen freiwilligen Verzicht.

Das Material, das sich uns darbietet, ist ungemein groß, für den einzelnen in seinem ganzen Umfange nicht mehr zu übersehen. Und doch braucht man nicht an der Ordnung desselben zu verzweifeln, da sich gewisse Typen, denen ein bestimmter Gedankeninhalt zu Grunde liegt, bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten fortgesetzt wiederholen.¹⁾

Zu bedenken wäre noch, wo wir überall einschlägiges Material finden werden. Zunächst kommen hiefür die primitiven Völker der Erde in Betracht, die sich auf der genannten Kulturstufe befinden. Dabei ist darauf zu achten, daß sich die ursprünglichen Verhältnisse kaum irgend wo rein erhalten haben, daß man es auf Schritt und Tritt mit den Einflüssen verschiedenster Art zu tun haben wird. Mit Vorsicht wären, ungeachtet des großen Einflusses der Stadtkultur, die Werke der Bauernkunst zu durchforschen, da bei dem konservativen Charakter des Landvolkes und seiner Kunst sich gar Manches aus uralter Zeit erhalten haben wird. Reichliches Material liefert die frühchristliche Kunst, besonders da, wo es sich um Einflüsse einer Art von Bauernkunst, wie in der koptischen Kunst, handelt. Schließlich ist auf die Werke der sogenannten Frühkunst der europäischen Nationen zu achten, da unter diesen stets Nachklänge aus einer früheren Kultur-epoche zu verspüren sind. Auch die altägyptische und babylonische Kunst, obwohl zum Teile schon Stadtkunst, werden reichliches Material abgeben. Wir müssen eben bedenken, daß wir tiefgreifenden Einfluß der Kunst der Ackerbauer sowohl nach abwärts in primitivere Kulturen, als auch — was bei der Zähigkeit der Tradition nur selbstverständlich ist — nach aufwärts, in höhere zu verzeichnen haben.

¹⁾ Einiges hierüber in meinem Programmaufsatz: *Der Mythos als Grundlage der Bauernkunst*, Wr.-Neustadt 1911.

Nunmehr möchte ich des weiteren ausführen, welche Bedeutung die Tiere im Geistesleben dieser Entwicklungsstufe haben und wieso es kommt, daß sie im Laufe der Zeit geradezu symbolischen Charakter bekommen haben.

Die Tiere, die auf dieser Kulturstufe dargestellt werden, sind Gestalten, die im Mythos, dem Zentralpunkte geistiger Betätigung dieser Stufe, eine hervor ragende Rolle spielen.

Mythen sind Erzählungen, welche je ursprünglicher desto ausschließlicher nur Motive enthalten, die das Geschehen am Monde wider spiegeln. Erzählungen dieser Art sollen als Grundlage der folgenden Betrachtungen dienen, und zwar aus dem Grunde, weil sich gerade an sie die älteste Tradition knüpft. Der primitive Mensch hat vor der Beobachtung der Sonne und ihres Laufes sich der Betrachtung des seine Gestalt in verhältnismäßig kurzer Zeit völlig wechselnden Mondes hingegeben. Die Gründe dafür sind leicht anzugeben. Der Mond ist einfacher zu beobachten als die Sonne, die mit ihren Strahlen das Auge blendet, ferner ist er einer steten Umwandlung unterworfen. So sehen wir, daß kleine Kinder zunächst den Mond kennen lernen und von den Indianern Südamerikas¹⁾ wissen wir, daß sich unter ihren Zeichnungen Bilder des gestirnten Himmels mit dem Monde, nicht aber solche von der Sonne befinden. Desgleichen bilden die Eskimo, um die Zeit, während welcher sich die dargestellten Szenen abspielen sollen, anzudeuten, den Mond in seinen Phasen ab, den vollen und den halben.²⁾ Ein fernerer Beweis sind die aus der neolithischen Periode stammenden, in den Schweizer Pfahlbauten, ferner in Südungarn und bei Ödenburg gefundenen Mondbilder. Das sind aus Ton gefertigte, ornamental verzierte Idole von der Form der Mondsichel, die offenbar kultischen Zwecken gedient haben.

Die Wissenschaft betrachtet einen Naturvorgang dann als hinlänglich bekannt und beschrieben, wenn die Abfolge seiner Erscheinungsformen durch eine Gleichung festgelegt ist. Bevor wir aber die Gleichung kennen, müssen wir uns mit einem Vergleiche begnügen.

Nicht anders macht es der primitive Mensch. Das Geschaute am Himmel vergleicht er mit den Dingen seiner Umgebung. In der Mondsichel sieht er das Gehörn des Rindes, des Widders oder des Steinbockes. So finden wir, daß die vorher erwähnten Tonidole manchmal Hörnerform haben, weshalb sie auch als Mondhörner in der Literatur bekannt sind.

Die über den Himmel dahin ziehende Mondsichel, die in südlicheren Breiten mehr wagrecht steht, wurde und wird immer noch als ein Vogel angesehen, eine Anschauung, die über die ganze Erde

¹⁾ Koch-Grünberg: Anfänge der Kunst im Urwald, Taf. 56, f.

²⁾ Tschuktschische Zeichnung auf einer Walroßhaut bei Nordenskjöld, „Studien und Forschungen im hohen Norden“, Taf. VIII.

verbreitet ist. In der Mondsichel glaubte man ferner die Schwanzfedern eines Hahnes zu erkennen. In der Edda werden die Schwanzfedern des Hahnes Vidofnir¹⁾ „die helleuchtende Sichel“ genannt.

Auf den Sunda-Inseln (Celebes, Borneo) und weiter östlich bis nach Polynesien begegnen wir in Mythos und Kunst dem Nashornvogel (Buceros) gar häufig. Er ist ebenfalls ein Mondtier, denn sein gebogener großer, oft gelb gefärbter Schnabel hat große Ähnlichkeit mit der Mondsichel. Bei manchen Arten zeigt der auf dem Schnabel aufsitzende Höcker ebenfalls halbmondförmige Gestalt, so daß beide zusammen, Schnabel und Höcker, als Bilder der beiden gegensätzlichen Mondsicheln, der aufnehmenden und abnehmenden, angesehen werden können.

In gleicher Weise entdeckte man auch in der Schwanzflosse des Delphines eine Ähnlichkeit mit der Mondsichel. Der Delphin spielt, wie allgemein bekannt, in der Arionsage, die in mancher Hinsicht an die Walfischmythen Ozeaniens und Nordwestamerikas anklängt, eine Rolle. Auch die darstellende Kunst der nachmythischen Zeiten betont, wie man sich leicht überzeugen kann, die Mondähnlichkeit der Schwanzflosser ganz besonders. Auf einer griechischen Münze sehen wir einen Delphin neben einer Mondsichel,²⁾ wodurch dessen Beziehung zu lunaren Vorgängen im Vorstellungskreise jener Zeiten erwiesen ist.

Die halbmondförmige Gestalt der Eckzähne des Ebers war jedenfalls die Ursache dafür, daß dieses Tier im Mythos der verschiedenen Völker erscheint. Wir finden den Eber in gleicher Weise in den Mythen der Inder und Griechen wie in denen der germanischen Stämme, und die Helden haben oft mit diesem Tiere harte Kämpfe zu bestehen. Auf den Philippinen und auf Neu-Guinea finden sich häufig als Nasen- oder Brustschmuck zwei Eberzähne, durch ein Gewebestück oder Bastfasern zu einem halbmondförmigen Gebilde mit einander verbunden. Es ist unverkennbar, daß hier die Mondform bewußt nachgebildet wurde, und zu vermuten, daß dieser Schmuck in Beziehung zu mythischen Vorstellungen stehen wird. In Afrika werden Löwenkrallen, in gleicher Weise mit einander verbunden, als Schmuck getragen.

Der Vollmond ist eine am Himmel dahin rollende Scheibe oder ein Speichenrad. In kleinen Nachbildungen sind Speichenräder, deren Speichenzahl gesetzmäßig 4, 8 oder 6 und 12 ist, häufige Fundstücke der Bronzezeit, Formen, die in den ältesten Kulturschichten häufig als Kultbilder auftreten.

Sowohl die Melanesier als auch die Polynesier schneiden aus der Schale der echten Perlmuschel kreisrunde und halbmondförmige

¹⁾ Edda, Fjölsv. 30. Vgl. Siecke, Götterattribute und sogenannte Symbole, S. 208.

²⁾ Imhoof-Blumer und Otto Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen IV, 26.

Stücke als Brustschmuck zurecht, die auf Grund ihrer silberglänzenden Perlmutter-schichte unverkennbar den Mond mit seinen Phasen darzustellen haben. Die Bewohner der Salomon-Insel verfertigen aus diesen Muschelschalen einen Doppelvogel in Halbmondform, der als Brustschmuck eine hervor ragende Rolle spielt.

Mink, der Mythenheld der Nordamerikaner, der zuerst schwarz und schmutzig ist, dann hell und leuchtend und zuletzt wieder schwarz, hat als Ohrenschmuck zwei Haliotis-Schneckenhäuser.

Bei den Mexikanern heißt der Mondgott „der mit dem Schnecken-gehäuse“. Der Mond verschwindet jeden Monat. Er zieht sich in sein Gehäuse zurück und kommt dann wieder hervor.¹⁾ Hierher gehören offenbar auch die seltsamen Darstellungen, die ich auf antiken Gemmen finde und die bisher noch keine Deutung erhalten haben. Aus einer Muschel — meist handelt es sich um eine Murex Art — sehen wir halben Leibes Tiere heraus kommen, die eben so wie Schnecke und Muschel Beziehung zum Mythos und zum Monde haben. In zwei Fällen kommt aus dem Schneckenhause ein Esel,²⁾ je einmal ein Widder³⁾ und ein Elefant⁴⁾ heraus (Abb. 8).

Aus Alt-Peru besitzen wir ein Gefäß aus braunem Ton von der Form einer Muschel, aus der eine Gestalt mit Gorgonen-Antlitz zugleich mit einer Schlange heraus kommt. Die Muschel ist weiß bemalt, während die Dämonengestalt die Farbe des Tones hat und braun ist (Abb. 7).

Aus demselben Grunde ist auch die Schildkröte allerorten, besonders in Indien und China, ein Mondtier. Sie kann sich in ihren Panzer zurück ziehen und daraus wieder hervor kommen.

Der abnehmende, immer kleiner werdende Mond ist ein alternder Mann, der immer schwächer wird, bis er endlich stirbt, d. h. es ist Neumond. Nach drei Nächten, während welcher der Mond am Himmel nicht sichtbar ist, erscheint die ganz schmale Lichtsichel des aufnehmenden Mondes wieder. Das deutete man so: Der Alte ist gestorben, als Junger ist er wieder auferstanden.

So führen die Beobachtungen am Monde zur Vorstellung der Unsterblichkeit und zur Verjüngung (Jungbrunnen, Alte-Weiber-Mühle), Gedanken, denen wir in den Volksmärchen, den Trägern der alten Mondmythen, auf Schritt und Tritt begegnen.

Der ursprüngliche Mensch beobachtet mit dem Auge des Primitiven anders als wir. Wir sagen, der Mond nimmt ab, der Mond nimmt

¹⁾ Ebenda, S. 238.

²⁾ Imhoof-Blumer und Otto Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen: XVII, 14, XXIV, 38.

³⁾ Ebenda, XVIII, 49.

⁴⁾ Ebenda, XIX, 45.

zu, jener aber sagt, der Lichte nimmt ab, der Schwarze wächst, der Schwarze hat den Lichten verschlungen, aus dem Schwarzen kommt wieder der Lichte hervor. Der primitive Mensch bemerkt neben dem lichten Anteile des Mondes auch noch seine dunkle, matt schimmernde Ergänzung zum vollen, den dunklen Mondanteil, auch Schwarzmond genannt. J. G. v. Hahn ist es gewesen, der die Bedeutung des schwarzen Mondanteiles für die Mythendeutung so zu sagen von Neuem wieder entdeckt hat.

So erklärt es sich, warum die bei Ödenburg gefundenen Mondbilder vorne die natürliche Farbe des Tones zeigen, rückwärts aber mit einer schwarzen, asphaltartigen Masse bestrichen sind, ferner warum die halbmondförmigen oder kreisrunden Muschelscheiben der Südsee-Insulaner auf der Rückseite oft nicht ganz bis zur perlmutterglänzenden Schichte abgeschliffen sind, sondern eine braune, dunkle Färbung zeigen. Sie sind offenbar Bilder sowohl der lichten als zugleich auch der dunklen Mondsichel.

Als Beweis für die Möglichkeit derartigen Ideenhintergrundes führe ich eine Brustplatte von Tahiti¹⁾ an. Hier ist auf der Rückseite der Muschel ein halbmondförmiges Stück erhaben und in dunkelbrauner Farbe heraus geschnitten, während die übrige Fläche bis zur silberglänzenden Perlmutter-schichte abgeschliffen wurde. Ich kann mir nicht denken, daß hier noch eine andere Erklärung möglich ist, als die, daß es sich um Darstellung des hellen Mondes mit der anhaftenden dunklen Sichel handelt.²⁾ Bei einer ähnlich ausgeführten Brustplatte von Hawai besitzt die Perlmuttermuschel eine halbmondförmige, eiserne Einfassung.³⁾

Auf Grund der oben geschilderten Betrachtungsweise des Mondes entstehen dann ohne weiters Geschichten, die das Geschehen am Monde als Erlebnis zwischen Menschen und Tieren darstellen.

Zunächst seien einige Tiere vorgeführt, die infolge gewisser körperlicher Eigentümlichkeiten in Beziehung gesetzt wurden zur fortwährenden Verjüngung des Mondes. Aus den Beispielen mag man ermessen, wie scharf die Beobachtung der Menschen auf niedriger Kulturstufe ist.

Zuletzt sahen wir zwei Tiere einander gegenüber stehen, ein helles und ein dunkles. Diese Erscheinung finden wir im Mondmythos

¹⁾ Wien, Naturhistorisches Hofmuseum.

²⁾ Eine derartige Darstellung des Mondes, Scheibe mit anliegender Sichel, ist uralte. Wir finden sie in gleicher Weise auf babylonischen, assyrischen, persischen Denkmälern, wie auf bis zu unserer Zeit herauf reichenden Wappen. In dem vorliegenden Falle ist die dunkle Sichel nicht auf Grund einer Beobachtung — bei eintretendem Vollmonde ist der dunkle Anteil nicht mehr sichtbar — sondern auf Grund eines aus Beobachtungen erfolgten Schlusses mit der hellen Scheibe vereinigt.

³⁾ Ratzel, Völkerkunde, I, S. 186.

überaus häufig. Als dunkle Tiere, Bilder des Schwarzmundes, gelten vor allem der Wolf, der Bär, der Igel, der Walfisch, in Polynesien und Afrika besonders Eidechse und Chamäleon, ferner Schlange, Kröte und Frosch, der Tintenfisch und krakenartige Tiere.

Als Verkörperung des Schwarzmundes sehen wir auch die Krabbe des öfteren auf Münzbildern auftreten. Daß es sich tatsächlich um eine solche handelt, ist daraus ersichtlich, daß wir den Rückenpanzer einer solchen Krabbe auf einer Münze als Gorgonenfratze¹⁾ — erwiesenermaßen ein Schwarzmondbild — ausgestaltet finden (Abb. 5). Dazu haben wir ein Gegenstück aus Alt-Peru (Abb. 6). Auf einem Gefäße sehen wir eine Krabbe mit eingezeichnetem Gorgonenantlitze auf dem Rückenpanzer. Darüber befinden sich zwei weitere Köpfe vom Gorgonentypus. Es handelt sich also um die Darstellung einer dem Schwarzmonde entsprechenden Dreierheit. Nun wissen wir aber, daß der Mond während dreier Tage nicht sichtbar ist. Daraus ergibt sich, daß die Gruppe durchaus nicht als ein Produkt überhitzter Phantasie anzusehen ist, vielmehr als eine Darstellung der Mondmonat-Epagomenen zu gelten hat.

Wir können die Beobachtung machen, wie aus dem dunklen Tiere eine Lichtgestalt wird. Aus der Kröte wird im Märchen ein schöner junger Mann oder eine schöne, glänzende Jungfrau, dergleichen aus der Schlange; allerdings erfolgt die Verwandlung nicht immer sogleich, sondern oft erst nach siebenfacher Häutung. Zuweilen geschieht die Verwandlung auch ruckweise, zumeist in drei Abschnitten. So bekommt die Schlange nach der ersten Nacht zuerst einen Mädchenkopf (hiefür als Beleg aus der bildenden Kunst eine Münze aus der Zeit des Karakalla, die auf der Rückseite eine Schlange mit menschlichem Kopfe zeigt),²⁾ nach der zweiten Nacht hat sie einen halben Frauenleib³⁾ und erst nach der dritten Nacht ist sie der Gänze nach eine Jungfrau. Die Grundlage dieser Erzählung ist deutlich erkennbar. Allmählich verwandelt sich der dunkle Mond in den hellen. Dazwischen liegen Mondphasen, die von beiden, sowohl vom dunklen als vom hellen, ein Stück enthalten.

Mit der vorher gehenden Aufzählung soll nicht gemeint sein, die erwähnten Tiere müßten auf jeden Fall Symbole des Schwarzmundes sein. Sie sind es nur in den meisten Fällen auf Grund ihres

¹⁾ Imhoof-Blumer VIII, 13.

²⁾ Imhoof-Blumer XII, 28, Abb. 8.

³⁾ Vgl. damit u. a. die bekannten Gestalten eines Triton, halb Mensch, halb Fisch, einer Sphinx, halb Jungfrau, halb Löwe, die Märchengestalt einer Melusine, nur zu bestimmten Zeiten halb Fisch, halb Weib, einer Skylla, die, einst eine schöne Jungfrau, später zum Meerungeheuer wurde, aber selbst da noch halben Leibes die einstige Schönheit bewahrt hat.

haarigen, stacheligen, dunklen oder sonst wie Schrecken erregenden Aussehens.

Im esthnischen Märchen wird aus der schwarzen Krähe eine weiße, in der Göttererzählung von Koronis aus einer weißen eine schwarze.

So sehen wir, daß die Mondtiere, dem Vollmonde und Schwarzmonde entsprechend, in einer weißen, lichten und einer schwarzen, dunklen Ausbildung auftreten. Analog der ruckweisen Gestaltsveränderung gibt es hier des öfteren eine allmähliche Farbenänderung aus dem schwarzen Zustande in den lichten und umgekehrt. In der hellen (goldenen) und schwarzen Form erscheinen im Mythos: Pferd, Rind, Schaf, Ziege, Hirsch, Katze, Hund, Hahn, Taube, Ente, Gans, Schwan u. a.

In einem der mongolischen Märchen von Gesser-Khan wird zweier Stiere Erwähnung getan, eines weißen und eines schwarzen, die mit einander um die Wette rennen, wobei in regelmäßiger Aufeinanderfolge einmal der eine, dann wieder der andere siegt. Wie leicht zu erkennen ist, liegt auch hier der Kampf des Schwarz- und des Lichtmondes zu Grunde. Interessant ist, daß wir zu dieser im mongolischen Märchen vorkommenden Episode gewissermaßen eine Illustration aus dem alten Ägypten¹⁾ anführen können, was beweist, daß dort ähnliche Vorstellungen im Schwunge waren.

Ein Tier, das in Ozeanien und Nordwest-Amerika stets den Schwarzmond versinnbildlicht, ist die Krake oder der Oktopus. In Nordwest-Amerika erzählt man: der Sohn Aiëlen's wird von der Tochter Tlaik's, um die er wirbt, in Gestalt einer Krake heimgetragen. Nachts wirft er die Hülle ab und steht in strahlender Schönheit vor dem erstaunten Mädchen. Nach anderer Version bindet sich Giyi, der Held, einen Oktopus vor das Gesicht und sieht wie ein alter Mann aus. Wie er mit der Geliebten allein ist, nimmt er die Maske ab und sein leuchtendes Antlitz wird offenbar. Die weite Verbreitung derartiger Vorstellungen bezeugt uns ein Krug aus braunem Ton aus Alt-Peru von der Form eines Oktopus, dessen Kopf als Gorgonenhaupt ausgestaltet ist (Abb. 3). Den Oktopus finden wir auf Zierplatten der mykenischen Zeit, ferner auf Münzen, Gemmen, Glaspasten der klassischen und hellenistischen Zeit in einer Art der Stilisierung wieder, die mythischen Einschlag wahrscheinlich macht. Auf einer Gemme gnostischer Herkunft ist aus dem Oktopus ein Gorgonenantlitz mit zwölf Schlangenkopffüßen geworden (Abb. 4).

Die Erzählung von den beiden Stieren leitet zu jenen Mythen über, in welchen der Kampf des Dunklen mit dem Lichten im Mittel-

¹⁾ Bei Champollion, Panthéon égyptien. Abb. 9, 10.

punkte der Darstellung steht. Ein Beispiel hiefür ist das bekannte Märchen von den sieben Geißlein. Dem Wolfe gelingt es nach langen, vergeblichen Versuchen endlich in Abwesenheit der Alten die Geißlein mit Ausnahme des jüngsten zu verschlingen. Hierauf schläft er an Ort und Stelle ermüdet ein. Das jüngste erzählt der heimkehrenden Mutter alles, was sich zugetragen. Die alte Geiß schneidet dem schlafenden Wolfe den Bauch auf. Da springen die Geißlein unverehrt heraus. Der Wolf wird, nachdem man seinen Bauch mit Kieselsteinen gefüllt und zugenäht hat, in den Brunnen geworfen, wo er elend umkommt. Der Wolf entspricht hier dem dunklen Mondanteile. Die sieben Geißlein stellen die sieben Mondsicheln einer Woche vor, die von unzivilisierten Völkern, wie man von Reisenden zuverlässig erfahren hat, für eben so viele verschiedene Monde angesehen werden.

Ein ausgesprochenes Mondtier ist der Hirsch, und zwar infolge seines Geweihes, das als solches schon annähernd Halbmondform hat, vielmehr aber dadurch dem nächtlichen Gestirn ähnlich ist, daß es zu gewissen Zeiten abgeworfen wird, d. h. verschwindet, nach einiger Zeit aber wieder hervor kommt und zur alten Größe heran wächst. Entsprechend der allmählichen Verdunkelung des Mondes ist der Hirsch in den Märchen weiß, gefleckt und schwarz. Dem Monde begegnen wir in den Mythen des öfteren in der Gestalt des Himmelshirsches, der nicht erlegt werden darf und dem Jäger, der ihn verfolgt, Verderben bringt (vgl. damit: Der Mond als goldener Fisch oder goldener Apfel, der nicht gegessen werden darf). Da der Hirsch in den mythischen Erzählungen so häufig auftritt, verstehen wir es auch leicht, warum er so gerne in den Erzeugnissen der Bauernkunst zur Darstellung gebracht wird, und zwar in einer Weise, die rein gegenständliches Interesse an dem Tiere ausschließt.

Die Schlange, die ihre alte Haut zusammen hängend als Natternhemd einmal jährlich abwirft, erscheint so zu sagen verjüngt, sie gleicht der wachsenden Lichtsichel. Daher schreibt man ihr in Afrika, wie dem Monde, Unsterblichkeit zu. Ein Gott, erzählt man sich, stieg einst herab und fragte: „Wer will den Tod nicht sehen?“ Alle Tiere und Menschen schliefen, nur die Schlange wachte. Sie sagte: „Ich nicht“. Nun müssen alle Geschöpfe sterben, nur die Schlange häutet sich jährlich und wird dadurch wieder jung.¹⁾ Natürlich waren auch die Menschen einmal unsterblich. Auf den Salomonen, Banks und Neu-Hebriden wird erzählt, daß die Menschen ursprünglich ihre Haut wechseln konnten. Einmal zog eine alte Frau die Haut, die sie bereits abgelegt hatte, wieder an, wodurch die Menschen die Fähigkeit, wieder jung zu werden, verloren und von da ab dem Tode verfallen waren.

¹⁾ Frobenius, Weltanschauung der Naturvölker, c. XXI.

Von den Krebsen und Krabben, die ebenfalls jährlich einmal ihren Chitinpanzer abwerfen, werden ganz ähnliche Geschichten erzählt. Auch sie sind Mondtiere, Symbole fortgesetzter Verjüngung. Auf einem bemalten Schild der Motu auf Neu-Guinea sehen wir über der Hauptdarstellung, einem Kopfe, der in der halbmondförmigen Zeichnung der Augen, von welchen wir gleichfalls wissen, daß sie Mondsymbole sind, bereits eine Anspielung auf jenen Himmelskörper enthält, zwei Krabben in gegensätzlicher Stellung.¹⁾

Der Vogel mit schönem Gefieder wird zur Zeit der Mause unscheinbar und häßlich. Wenn ihm aber die schönen Federn wieder nachgewachsen sind, erscheint er gleichsam verjüngt. Der Vogel zur Zeit der Mause ist ein Bild des Schwarzmundes, der im schönen Federschmucke ein Bild des Vollmondes. Ein Tier, das auf Grund der erwähnten Eigenschaften in den Mythen oft auftritt, ist der Pfau. Der Pfau, der sein schönes Gefieder verliert, wird zum Krähenpfau und versteckt sich. Nach einiger Zeit kommt er mit leuchtendem Gefieder wieder hervor. Hermes hat den Argos mit den 100 Augen getötet. Die Augen des Toten sind auf die Schwanzfedern des Pfaues übergegangen, d. h. der Pfau ist wieder erstanden. So ist der Pfau ein Symbol der Unsterblichkeit. In Hinsicht darauf erzählte man auch, sein Fleisch sei unverwesbar.

Verwandt mit dem Pfau hinsichtlich seiner mythischen Bedeutung ist der Vogel Phoinix. Manche Forscher wollen die Pfauen, die auf den Werken der darstellenden Kunst der hellenistischen und frühchristlichen Zeit auftreten, als Phoinix deuten. Vergebliches Bemühen ist es, den Vogel Phoinix irgend einer bestimmten Spezies zu überweisen, denn er ist als Symbol längst aller Gegenständlichkeit entkleidet worden. Leicht erkennbar spiegelt sich in seinem Schicksal das Mondgeschehen wieder. Er ist der Vogel, der verschwindet und zur bestimmten Zeit wieder kehrt, der alt und abgelebt in den Flammen verbrennt und jung und neugestärkt aus der Asche steigt. Einem Vogel, ausgestattet mit diesen typischen Eigenschaften, begegnen wir noch öfters. Bei den Indern z. B. heißt er Garuda.

Auf den Grabmälern der Alten finden wir häufig den Schmetterling, der meist als ein Symbol der Seele aufgefaßt wird. Er ist aber vielmehr ein Symbol der Unsterblichkeit, der Wiederkehr und Auferstehung. Zwei ganz verschiedene Formen stehen sich einander gegenüber, die häßliche Raupe und der glänzende Falter. Unverkennbar liegt der bewußten Gegenüberstellung dieser Formen der Wechsel der Mondgestalten zu Grunde. Die häßliche dunkle Raupe — wir finden solche häßliche, abschreckende Gestalten im Mythos mit der

¹⁾ Ratzel, Völkerkunde I, 220.

gleichen Bedeutung oft wieder, z. B. die Gorgo, Hexen etc. — ist der Schwarzmond, der schöne glänzende Falter der Vollmond, beide lösen in gesetzmäßigem Wechsel einander ab. Freilich ist die Bedeutung dieser mythischen Symbole in der Folgezeit durch religiöse und moralische Bedürfnisse fast ganz verwischt worden. Die Raupe bedeutet die Mühsale der irdischen Welt, der Falter die Seligkeit des Himmels, dazwischen liegt das Puppenstadium — die Grabesruhe.

Auf Wurmhölzern aus Neu-Guinea¹⁾ finden sich Schnitzereien, welche den Kampf des Nashornvogels mit einer Eidechse darstellen, für den eine Deutung bis jetzt noch nicht gegeben wurde. Vom Nashornvogel wissen wir bereits, daß er ein Bild des hellen Mondanteiles ist. Die Eidechse gilt in Ozeanien und Afrika als ein unheilvolles Tier.

Die Krankheit stellen die Ozeanier in Parallelismus mit lunaren Vorgängen, was uns nach unserer Weltanschauung allerdings etwas merkwürdig vorkommt, als einen Kampf des Menschen mit einer in seinem Innern befindlichen Eidechse dar. Entschwindet die Krankheit, so verläßt die Eidechse den Körper. Im anderen Falle nimmt die Eidechse Besitz von demselben. Der Tod wird in eben demselben Parallelismus dem Schwarzmonde gleichgesetzt. Die Eidechse ist also ein Bild des verfinsterten Mondes.

Von diesem Gesichtspunkte aus können wir uns über die Bedeutung des Kampfes des Nashornvogels mit dem eidechsen- oder chamäleonartigen Tiere nicht mehr im Unklaren sein. Zur Darstellung soll der Kampf des lichten Mondanteiles mit dem dunklen gebracht werden.

Derartige Bilder, die den hellen und dunklen Mondanteil gleichzeitig in Symbolen der entsprechenden Tiere bringen, finden wir auf Münzbildern recht häufig. Ich möchte zunächst auf zwei Delphine in gegensätzlicher Stellung zwischen einem Wolfe hinweisen (Imh.-Bl. I, 27.). Es ist klar, daß der ganzen Darstellung symbolischer Charakter zukommt, denn Wölfe und Delphine haben im Leben niemals etwas mit einander zu tun. Einen Sinn bekommt die Darstellung erst dann, wenn man bedenkt, daß der Wolf den Schwarzmond symbolisiert, der zu Zeiten die Lichtsicheln, hier als deren Symbole die Delphine, verzehrt. Weiters finden wir auf Münzen einen Hund, der einen Delphin verspeist (Imh.-Bl. I, 44.) und gewissermaßen gleich als Erklärung hiezu den Höllenhund Kerberos, ein unzweifelhaftes Tier der Dunkelheit, über einer Miesmuschel, die schon der ganzen Form und dem Perlmutterglanze nach, ganz abgesehen von der einschlägigen mythischen Überlieferung, die helle Mondsichel versinnbildlicht (Imh.-Bl. XII, 2.).

¹⁾ Luschan F. v., Das Wurfholz in Neuholland und Ozeanien, in der Festschrift für Bastian, Berlin 1896.

Über einer Miesmuschel tritt uns ferner eine Schlange entgegen (Imh.-Bl. VIII, 39.); wir sehen eine Krabbe, deren Dunkelnatur erwiesen wurde, einen Fisch packen, in einer Art der Darstellung, die Nachahmung einer Naturszene ausschließt (Imh.-Bl. VII, 4.). Griechen, die Meister und Schöpfer realistischer Darstellung, hätten etwas Derartiges ganz anders gebracht. Auf einer Gemme finden wir zwei Delphine über einem Oktopus, der, wie wir hörten, stets ein Bild des Schwarzmondes ist (Imh.-Bl. XXIV, 46.).

Wenn wir die genannten Tierdarstellungen auch auf griechischen Münzen und Gemmen fanden und sie nach der stilistischen Seite mannigfach von griechischem Geiste beeinflusst erscheinen, so ist die Heimat derartiger Darstellungen doch eine ganz andere. Schon in den ältesten Zeiten finden wir sie auf babylonischen Siegelzylindern oder an den Wänden ägyptischer Tempel und Grabkammern.

Das Merkwürdige nun ist, daß sie in der ganzen Folgezeit niemals zum Erlöschen kamen. Vom Orient übernahmen sie die Griechen, wo sie in ältester Zeit in der Gesamtkunst eine hervor ragende Rolle spielten, während sie in der klassischen und späteren Zeit sich in entlegene Gebiete der Kleinkunst flüchten mußten, wo infolge der Tradition die alten Formen sich erhalten konnten. Besonders zur Kaiserzeit, wo orientalisches Wesen siegreichen Einzug im gesamten Reiche hielt und bis nach Germanien und Britannien vordrang, finden wir sie wieder häufiger. Nach der Völkerwanderung erscheinen Tierdarstellungen derselben Art unerwartet in der langobardischen Kunst Oberitaliens im 8. Jahrhunderte. In gleicher Weise treten auf Steinskulpturen die nämlichen Formen im 12. Jahrhunderte in Oberitalien, Deutschland, Frankreich und England auf. Als Beispiel führe ich eine Zierplatte von einem venetianischen Palaste an, die sich im Münchener Nationalmuseum befindet. Zwei Fabeltiere mit halbmondförmig gebogenen Leibern stehen in einem Kreisrund einander gegenüber. Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir es hier mit symbolischer Darstellungsweise zu tun haben. Offenbar gehen auch solche Darstellungen, wenn dies dem Verfertiger gar nicht mehr bekannt war, auf den alten Gegensatz zwischen lichtem und dunklen Mondanteile zurück.

Im Anschlusse daran sei aus fernab liegendem Gebiete eine Skulptur besprochen, die unzweifelhaft auf mythische Vorstellungen zurück zu führen ist. Peñafiel bildet in seinem Werke „Monumentos del arte antiguo Mexicano“ (Abb. 163—167) ein Schnitzwerk aus vulkanischem Gesteine ab, das den Moment darstellt, da eine mythische Schlange einen Menschen (Jungfrau) verschlingt, von dem nur mehr das Haupt sichtbar ist. Peñafiel hat das Stück in richtiger Würdigung von verschiedenen Seiten abgebildet. Von vorne sehen wir ein rundes Gesicht, nur schwach umrahmt vom Schlangenhaken. Drehen wir die

Skulptur, so nimmt gemäß der Drehung der Schlangenrachen zu, das Menschenantlitz ab, bis es schließlich völlig verschwindet. Wir wissen heute, daß auch die mythischen Vorstellungen der Mexikaner in hervorragender Weise durch Beziehungen auf lunare Vorgänge beeinflusst erscheinen. Wir haben es hier gerade zu mit einer Illustration des lunaren Motives des Verschlungenwerdens zu tun. Und hinzu fügen möchte ich noch, daß wir das auf mythische Vorstellungen zurückgehende Motiv der darstellenden Kunst „Kopf im Rachen“ über die ganze Erde hin verbreitet finden.

Dieselbe Deutung kommt den über Ozeanien und Nordwest-Amerika verbreiteten Walfischmythen zu. Der Held mit dem Messer aus Obsidian wird von einem Walfische verschlungen und durch die Fluten getragen. Mit dem Messer zerstört er das Herz des Tieres, das, auf den Tod verwundet, den Strand aufsucht. Der Held bahnt sich aus dem dunklen Bauche des Tieres einen Weg ins Freie.

Von gleicher Bedeutung ist das Ringen des Helden mit den verschiedenen feindlichen Tieren, seien es Eber, Löwen, Stiere, Schlangen oder Drachen. So sehen wir alle arischen Helden und Götter derartige Kämpfe ausführen.

Man hat sich vielfach Mühe gegeben, die Drachengestalt auf irgend eine Tiergattung zurück zu führen. Forscher haben in China sogar nach versteinerten Sauriern gesucht, da sie glaubten, jene Tierreste könnten das Urbild des chinesischen Drachens sein. All diese Bemühungen aber sind völlig müßig. Der Drache ist ein Tier, dessen Gestalt sich auf Grund uralter mythischer Tradition gebildet hat. Mehrere Tiere haben charakteristische Merkmale für seinen Leib beigesteuert.

Bei der Chimaira, die Bellerophon getötet hat, ist die Vermischung der verschiedenen Tiercharaktere noch nicht so weit vorgeschritten. In ganz widersinniger Weise sehen wir auf der Terrakotte aus Melos drei Köpfe, die eines Löwen, einer Ziege und einer Schlange, auf einem Raubtierkörper aufsitzen.

So sind wir denn bei jenen Tieren angelangt, die niemals gelebt haben, die lediglich dem Mythos ihr Dasein verdanken.

Der Höllenhund Kerberos hat drei Köpfe. In den Märchen hören wir oft von drei-, sechs- und neunköpfigen Drachen, die nach einander auftreten. Allein die Imagination derartiger Tiere ist nicht so maßlos phantastisch und bizarr, als es auf den ersten Blick aussieht. Der aufmerksame Zuhörer merkt sofort, daß es hier lediglich auf die Zahl der Köpfe ankommt und diese steht in Beziehung zur alten Kalenderrechnung, die nach dem Monde ging. Der alte Mondmonat hatte dreimal neun Nächte, während welcher man den Mond sah, dazu drei Nächte, die Epagomenen, während welcher er verschwunden war.

Ein seltsames Tier ist der einhörige Stier, Remu, der um das 6. Jahrhundert auf assyrischen Bildwerken erscheint. Der Umstand, daß er von verhältnismäßig primitiven Künstlern in seitlicher Ansicht dargestellt wurde, ist noch kein Grund dafür, daß der zweihörnige zufolge einer pedantischen Perspektive einhörig erscheinen mußte. Wir sehen ja auf Bildern derselben Zeit zweihörnige Rinder, wie sie z. B. einen Wagen ziehen, auch in Seitenansicht gesehen. Von griechischen Flußgöttern wissen wir, daß sie mit einem Horne abgebildet wurden, wie z. B. Acheloos, der das andere Horn in einem Kampfe mit Herakles verloren hatte. Wir sehen also, der Mythos nimmt hier, wie so oft, Einfluß auf die Darstellung in der bildenden Kunst. Dazu kommt noch, daß wir ganz denselben einhörigen Stier-typus auch zur Zeit des Artaxerxes in Persien wieder finden.

Zugleich mit dem einhörigen Stiere kommt auf glasierten, assyrischen Ziegeln ein mit Schuppen bedecktes Tier mit Greifenfüßen an den Hinter- und Löwenpranken an den Vorderbeinen vor, das auf der Stirne ein eingerolltes Horn hat.¹⁾ Wir können es als eine der vielen Darstellungen des Einhornes ansehen. Im ganzen Mittelalter begegnen wir immer wieder den Erzählungen vom Einhorn. Zu dieser Zeit hatte es das Aussehen eines Pferdes mit einem narvalzahnartigen Horne auf der Stirne und ist aufs innigste mit der Marienlegende verknüpft. Noch 1852 hat sich J. W. v. Müller, Direktor des kgl. zoologischen Gartens in Brüssel, in einer ziemlich umfangreichen Broschüre²⁾ mit der Frage beschäftigt, ob das Einhorn nicht doch ein auch heute noch vorkommendes Tier sei, welche sonderbare Ansicht er durch höchst problematische Beweisführung zu erhärten sucht. Selbst in letzter Zeit³⁾ hat man die Vermutung aufgestellt, die Gestalt des Einhornes sei eine nachklingende Erinnerung an das dem Nashorne ähnliche Elasmotherium der Eiszeit. Aus dem aber, was hier über die Bedeutung des Tieres im Mythos gesagt wurde, geht klar hervor, daß seltsame Tiere, die mit einem über weite Länder verbreiteten Mythos verknüpft sind, nichts Wirkliches mehr an sich haben, daß ihre Gestalt durch den Mythos umgeformt erscheint. Wir können ruhig sagen, daß es nie ein Einhorn gegeben hat, daß wir es niemals irgendwo lebend antreffen oder Reste des ausgestorbenen auffinden werden. Das Einhorn hat lediglich im Mythos Leben.

Fast hätte ich eines Tieres vergessen, das im Mythos eine ganz hervor ragende Rolle spielt. Es ist dies der Hase. Freilich fällt es schwer,

¹⁾ Abgebildet unter anderem bei J. Hunger und H. Lamer, *Altorientalische Kultur im Bilde*. (Abb. 114, S. 54.)

²⁾ J. W. v. Müller, *Das Einhorn*.

³⁾ Vgl. hierzu Reuß Fr., *Über das Einhorn*; in „*Aus der Natur*“ VI, H. 21.

anzugeben, auf Grund welches körperlichen Merkmales gerade dieses Tier so häufig und allenthalben in die mythischen Erzählungen einbezogen wurde. Soviel aber wissen wir gewiß, er ist das am besten bezeugte Mondtier. Indra verwandelt den Hasen in den Mond. Der Mond ist demnach ein Hase. Im mexikanischen Kodex Borgia sehen wir die Gestalt des Hasen (Kaninchen) im Halbmonde. Die Erzählung vom Hasen im Monde finden wir in Europa (Griechen, Römer, Germanen, Slaven), in Asien (Kalmücken, Tibettaner, Chinesen, Japaner) und, wie wir hörten, auch in Amerika. Auf frühchristlichen Grabdenkmälern treffen wir den Hasen oft an, und zwar in einer Ausbildung, die auf uralte mythische Tradition zurück schließen läßt, ferner auf Tonlampen und Fibeln. Interessant sind die in der Rheingegend häufig gefundenen, spätrömischen Darstellungen des vom Hunde verfolgten Hasen, die hinsichtlich der Komposition sicher auf barbarische, das heißt, mythische Anschauungsweise zurück gehen. Es erübrigt noch, hinzu zu fügen, daß der Hase durchaus nicht immer als das furchtsame Tier in den mythischen Erzählungen erscheint. In griechischen, slawischen, japanischen Märchen tritt der Hase oft mit der Hinterlist und allen übrigen Merkmalen des Fuchses auf.

Daß wir in manchen Kulturen, wie z. B. in der ägyptischen, göttlich verehrte Tiere antreffen, ist auf Grund der vorher gehenden Erörterungen nicht mehr so verwunderlich. Tiere sind die Begleiter des Helden oder des Gottes, die alle Gefahren mit ihm teilen, an denen sich oft das Schicksal ihres Herrn wiederholt. Die Begleiter des Märchenhelden sind gewöhnlich Pferd, Hund und Vogel, oder auch Bär, Wolf und Fuchs. So kann es dann vorkommen, daß an Stelle des Gottes gewissermaßen als eine Doppelung seiner selbst das Tier gesetzt wird. So erklären sich wohl auch die Göttergestalten der Ägypter mit Tiergesichtern.

3. Städtেকultur.¹⁾

Durch den Wechsel in der Produktionsart wird der Charakter der Stadt bestimmt. In der Stadt werden zumeist Dinge erzeugt, die für die Lebenserhaltung unnötig sind. Die Stadt ist hinsichtlich

¹⁾ Zwischen der Kultur der Ackerbauer und der Städtেকultur liegt eine Zeit mit ganz eigenartiger Kulturäußerung, die Zeit der Burgherren. Auf einer Anhöhe, oft völlig isoliert auf einem Hügel oder einer Bergklippe, liegt die Burg, zu ihren Füßen die Ansiedelung der Ackerbauer. Die Burgherren übernehmen den Schutz der Ackerbauer, leben aber dafür von deren Arbeit. Sonderung der Gesellschaft. Beispiele: die Burgen von Mykenä, Troya, Orchomenos, Tyrins, auf Kreta, Cypern etc. Im frühen Mittelalter finden wir in Mitteleuropa eine Zweiteilung nach geistlicher und weltlicher Richtung: Das befestigte Kloster und die Burg. In den Räumen der Burg gewahren wir eine

der Ernährung von der Produktion des näheren oder ferneren ¹⁾ Landes abhängig. Das Wesen der Stadt ist bestimmt durch das Nebeneinandersein von Handel und Industrie, von Zentralstellen der Verwaltung und Verteidigung, von Stätten der Kunst- und Wissenschaftspflege. ²⁾ Kennzeichnend für die Bewohner ist die ungemein weitgehende Differenzierung ihrer Arbeitsleistung. Das gesamte Menschenwerk übersieht niemand mehr. So wird die Kunst von besonderen Leuten, den Künstlern, geübt. Sie verfolgt nicht mehr allgemeine, sondern Sonderinteressen — *l'art pour l'art* —, der Durchschnittsmensch steht ihr völlig fremd gegenüber.

Die intensive Beschäftigung mit dem Stoffe führt zur Beherrschung desselben (Maschinen) und legt im Zusammenhange mit dem Überblick über ein ungeheures Tatsachenmaterial den Grund zu einer wissenschaftlichen Weltbetrachtung. Die in den Mythen der voran gegangenen Kulturstufe versuchte Naturerklärung wird der Kinderstufe überwiesen (Kinder- und Hausmärchen). Der Mensch fühlt sich als Herr der Natur und das Verlangen nach der souveränen Ausnützung aller durch die Kultur gebotenen Möglichkeiten führt zur Bildung des Begriffes „Persönlichkeit“, um die der Stadtmensch um so

seltsame Vermischung von Darstellungsweisen zweier verschiedener Kulturstufen. Man hält am Alten fest, aber überall bereitet sich das Neue vor. Als Beispiel mögen die Wandmalereien von Knossos dienen. Eine von diesen gibt einen Kultbau wieder. (Abgebildet bei v. Lichtenberg, *Die Ägäische Kultur*, Abb. 74, S. 123.) Er ist an vielen Stellen durch sonderbare Gebilde verziert, die an ein Rindergehörn gemahnen und völlig übereinstimmen mit den früher erwähnten Mondidolen der Schweizer Pfahlbauten und der Bronze- und frühen Eisen-Zeit Ungarns. Ganz anderer Art ist die Darstellung einer Ziege mit ihren Jungen auf einer Fayence-Platte. (Abgebildet bei v. Lichtenberg, *Die Ägäische Kultur*, Abb. 41, S. 90.) Hier handelt es sich um die Wiedergabe einer der Natur abgelauchten Szene. An irgend eine symbolische Bedeutung ist nicht zu denken. Als Beispiel des Ineinandergreifens modernen Geistes und uralter Überlieferung kann uns das höfische Epos dienen. Man denke an die Parzival-Sage! Wie innig ist hier heidnische Überlieferung mit christlicher Weltanschauung und dem Geiste des Rittertums vermischt. Hinsichtlich des Gehaltes an mythischer Überlieferung verweise ich auf die Arbeiten v. Schroeders (*Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral*, Sitzungsbericht der Wiener Akademie der Wissenschaften, 1910) und Pokornys (*Der Gral in Irland und die mythischen Grundlagen der Gralsage*, Mitteilung. der Anthropol. Gesellschaft 1912).

¹⁾ So erhält London sein Getreide und Mehl aus Deutschland, Holland, Rußland, den Donauländern, Indien und Kalifornien; Fleisch aus Argentinien, den Vereinigten Staaten, Neuseeland und Australien; Eier aus Frankreich, Deutschland und Rußland; Butter aus Dänemark, Westrußland, Australien und Neuseeland; frisches Obst aus Frankreich, Algerien, Spanien, Italien, Kalifornien und Australien. (Nach K. Hassert, *Die Städte*, S. 82.)

²⁾ Ich habe hier nur Großstädte im Auge und möchte Landstädte, die noch Ackerbau treiben oder sogenannte Beamtenstädte, von denen ängstlich die Industrie ferngehalten wird, ausgeschaltet wissen.

mehr kämpft, als er sich trotz allen Fortschrittes in der Kultur seiner primitivsten Menschenrechte beraubt sieht.¹⁾

Es fragt sich nun: Hat die Tierdarstellung innerhalb der Stadtkultur eine Bedeutung?

Auch auf dieser Kulturstufe begegnen wir der Tierdarstellung häufig und sie ist kulturgeschichtlich in so ferne von Interesse, als ihr Auftreten mit dem des sentimental Naturgefühl zusammen fällt. Dieses sentimentale Naturgefühl²⁾ ist ausschließlich dem Städter eigen. Es erwächst aus dem Kontraste. Der Städter ist ergriffen (soweit er nicht durch die Mode dazu verpflichtet ist) von der Schönheit der Natur, von der er instinktiv fühlt, daß sie für ihn für immer verloren ist. Es ist klar, daß diese Schwärmerei für die Natur, um deren wahres Verständnis man sich zunächst nicht bemüht, von vorneherein etwas Unwahres an sich hat.

Dieses sentimentale Naturgefühl finden wir zum ersten Male in der hellenistischen Stadt. Zeugnis davon geben die bukolischen Gedichte Theokrits und Longus' Hirtenroman. Von den Göttern interessiert man sich am meisten für Pan und dann für die Wald- und Bergnymphen. Pan und die Satyrn wurden im 6. Jahrhunderte mit deutlicher Betonung des tierischen Charakters gebildet. Im Verlaufe des 5. Jahrhundertes machen sie einen Verjüngungsprozeß durch, zugleich werden ihre Züge edler. Im 4. Jahrhunderte schafft Praxiteles die schönsten Pan- und Satyr-Typen in Form von schönen, schwärmerischen Jünglingen. In der alexandrinischen Zeit setzt allmählich eine rückläufige Bewegung ein. Der Leib der Satyrn wird ins derb Bäuerliche umgestaltet. „Unter dem Bilde von Satyrn stellt die Kunst ein primitives Hirten- und Bauernleben dar, in dem der sentimentale Kulturmensch die ihm selbst abhanden gekommene Einheit zwischen Natur und Mensch vorhanden träumte.“³⁾ Bei Stadtgründungen wird auf die landschaftliche Lage Bedacht genommen. Neu gegründete Städte werden mit großen Gartenanlagen umgeben, wobei man zu bedenken hat,

¹⁾ Es ist mir nicht möglich, hier näher auf das auch vom historischen Standpunkte aus interessante Problem der Großstadt näher einzugehen. Es soll nur auf die gegenseitigen Beziehungen von Stadt und Land hingewiesen werden. Während die Stadt unbedingt auf die Produkte des Landes angewiesen ist, wäre das Land von der Stadt viel unabhängiger. Es zeigt sich, daß es, abgesehen vom Bezuge notwendiger Werkzeuge, für die Erzeugnisse wissenschaftlicher Erkenntnis und wirklichen Fortschrittes nur schwer zugänglich ist, dagegen ungemein empfänglich ist für alle geschmacklosen, schädlichen Kulturprodukte, für den Kulturschund.

²⁾ Literatur hierzu: Alexander v. Humboldt, Kosmos III. J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. II. 4. Abschn., Kap. 2 u. 3. A. Biese: Das Naturgefühl im Altertum. A. Biese: Das Naturgefühl im Mittelalter u. i. d. Neuzeit. W. H. Riehl: Kulturstudien aus drei Jahrhunderten. S. 65. Das landschaftliche Auge.

³⁾ Gruppe, Griechische Mythologie, 2. Band, S. 1400.

daß im Abendlande Gärten vor Alexander unbekannt waren. Eine Vorstellung, wie weit man in der Ausnützung der Lage einer Stadt bereits zu gehen wagte, gibt das Projekt des Architekten Deinokrates, der den Berg Athos derart in eine menschliche Gestalt umwandeln wollte, daß in der einen flach ausgebreiteten Hand eine Stadt ruhen sollte, indes die andere Hand die Gewässer des Berges ins Meer goß.¹⁾

Zur römischen Kaiserzeit hielt das sentimentale Naturgefühl in Italien seinen Einzug. Die Höhen der Küste, von Puteoli angefangen bis Sorrent, waren mit einer Unzahl von Villen mit den herrlichsten Gärten bedeckt, deren teilweise erhaltene Wandgemälde uns verdeutlichen, mit welchen Augen man damals die Natur gesehen, welchen Stimmungen man durchschnittlich hingegeben war. Gartenprospekte mit blühenden Gewächsen, mit Weinreben und erlesenen Obstbäumen, Aussichten auf bergige Landschaften, Bilder von der Landstraße mit Eseltreibern, Reisenden und kleinen Heiligtümern am Wege, saftige Wiesen mit Rinderherden, im Vordergrund mit kämpfenden Stieren, das waren beiläufig die Motive. Man war der ewigen Göttergeschichten müde geworden und erfreute sich an Darstellungen der Landschaft und der sie belebenden Tiere.

Sehen wir schon eine ungemein liebevolle Behandlung der Tiere bei den großen Plastiken der hellenistischen Zeit — man betrachte nur den sehnsüchtig aufblickenden Hund auf der dem Leochares zugeschriebenen Ganymedes-Bronze oder den auf den Hinterbeinen stehenden, die Szene aufgeregt verfolgenden Hund der Gruppe des farnesischen Stieres —, so werden uns insbesondere die Werke der römischen Kleinplastik eine Vorstellung davon geben, auf welcher Höhe die Tierdarstellung sich zu dieser Zeit befand. Als Beispiel führe ich einige auf vaterländischem Boden, in Aquileja, gefundene Tierbronzen an. Es wird sich hier nicht um die Werke eines berühmten Meisters, sondern nur um gute Durchschnittsware handeln, die aber um so besser das Können und die Auffassung der damaligen Zeit bei derartigen Aufgaben ins rechte Licht setzt.

Bezeichnender Weise geben die wenige Zentimeter großen Bildwerke die Tiere durchwegs in Stellungen, die eine intensive Naturbeobachtung voraus setzen. Der Stier ist in dem Momente abgebildet (Abb. 9), da er, auf die schräg gestellten Vorderbeine gestützt, zum kraftvollen Stoße ausholt. Der Windhund, an dessen Körper man die Rippen zählen kann, ist im eiligen Laufe, den Kopf wagrecht nach vorne gestreckt, mit anliegenden Ohren gegeben. Der Raubvogel (Abb. 11), dem man es ansieht, wie er von hohem Felsen aus nach

¹⁾ Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker; c. 4, Die veränderte Naturanschauung, S. 210.

Beute ausspäht, könnte, was Linienführung anbelangt, für eine moderne Schöpfung gehalten werden. Das niedliche Mäuschen (Abb. 12), das auf den Hinterbeinen sitzt und mit den Vorderbeinen einen kleinen Bissen zum Munde hält, an dem es emsig nagt, könnte für ein japanisches Netzke gelten.

Vergleichen wir nun die Tierdarstellungen der drei auf einander folgenden Kulturstufen, der Höhlen-, Ackerbau und Städtkultur, mit einander, so gewahren wir, daß die Werke der ersten und der letzten auffallende Übereinstimmung zeigen, die dadurch zu erklären ist, daß die Voraussetzungen für das Zustandekommen bei beiden die gleichen sind. Der Höhlenmensch und der Städter wollen nichts anderes darstellen als den Natureindruck, und zwar mit allen seinen Details, so daß das Bild den ganzen Zauber der Erscheinung wachrufen soll. Die Darstellung des Ackerbauers, dessen Fähigkeiten durchaus nicht niedriger einzuschätzen sind, weichen deshalb von den vorher genannten in allen wesentlichen Punkten ab, weil ihm nicht der Gegenstand als solcher, sondern das, was man sich unter ihm zu denken hat, von ausschlaggebender Bedeutung ist. Er kennt nicht die Liebe zum Objekt. Auch dort, wo das Verständnis für die mythische Überlieferung bereits geschwunden ist, wird nicht nach dem Vorbilde in der Natur, sondern nach der von der Tradition übermittelten Form geschaffen.

Gelegentlich der Besprechung der Tierbilder aus dem Museum zu Aquileja möchte ich auf die daselbst befindliche kleine Bronzefigur eines Pfaues hinweisen (Abb. 10), weil sie, wahrscheinlich mit den vorher genannten derselben Zeit angehörend, die Vermischung der Darstellungsarten zweier Kulturstufen zeigt. Einerseits ist das Tier ziemlich den natürlichen Verhältnissen entsprechend gebildet, andererseits aber hat sein zu einem Rade geschlagener Schweif eine Form, wie sie in der Natur niemals vorkommt, eine Form, die sich auch nicht durch Stilisierungsabsichten erklären läßt. Von vorne gesehen erscheint der Schwanz als eine Kreisfläche. Wenn wir bedenken, welche Bedeutung der Pfau in den von mythischer Überlieferung durchsetzten Vorstellungen der Alten gehabt hat, so ist gar kein Zweifel darüber, daß die Scheibe auf jenen Himmelskörper abzielt, als dessen Symbol der Pfau anzusehen ist. Ich bin der Meinung, daß diese Bronze auf orientalische-Einflüsse zurück zu führen ist, die ja in der späten Kaiserzeit überall anzutreffen waren, das nahe Ende einer ermüdeten Kultur verkündend.¹⁾

¹⁾ Auf einer Münze (Imhoof-Blumer, Tf. V, S. 51) sehen wir den ganzen Leib eines Pfaues mit Ausnahme seiner Beine in das Kreisrund seines Schweifes hinein komponiert. Das Bild ist mit *Consecratio* überschrieben. Die Münze ist ein Denar der Kaiserin Paulina.

Im Folgenden sei in Form einer kurzen Skizze angedeutet, wie später überall dort, wo echtes städtisches Leben zu spüren ist, auch Tierdarstellungen zu finden sind, die in allen wesentlichen Stücken, mit denen der antiken Großstadt übereinstimmen, ein Beweis dafür, daß die gleiche Kulturstufe und die damit verbundene gleiche psychische Verfassung zu Kunstschöpfungen führen muß, die eine weitgehende Übereinstimmung zeigen.

Die Völkerwanderung macht der Kunst vorgenannter Art ein Ende. Tierdarstellungen aus der Zeit der Völkerwanderung sind von einem ganz anderen Geiste durchdrungen. Drei Bronzebeschläge aus dem Museum zu Aquileja weisen die gleiche symbolische Tiergruppe auf. Zwei Tiere (in einem Falle Löwen), einander gegenüber gestellt und von der Seite gesehen, suchen eine Scheibe zu verschlingen.

Erst zur Zeit der Renaissance in Italien hören wir wieder von einer der hellenistischen und spätrömischen Zeit ähnlichen Art der Naturbetrachtung. Dante († 1321) und Petrarca († 1374) sind die ersten, die hohe Berge der Aussicht halber besteigen. Der letztere glaubt dies für die damalige Zeit unerhörte Beginnen durch den Hinweis auf eine Stelle im Livius, wo König Philipp den Hämus besteigt, begründen und entschuldigen zu müssen. Wenn Bocaccio Hirtenromane schreibt, so kommt er damit nur einem Zeitbedürfnisse entgegen. Mit dem Gefühle für die Landschaft und ihre Darstellung gehen Tierdarstellungen parallel. Pisanello zeichnet Rehe, Pferde, Füchse, Wildenten, Hasen mit großer Sorgfalt und dem Bestreben, dem Natureindrucke möglichst gerecht zu werden. Die Tierbronzen der italienischen Renaissance im Bargello zu Florenz und im Kaiser Friedrich Museum ¹⁾ zu Berlin sind ein beredtes Zeugnis für die künstlerische und technische Höhe des damaligen Kunstschaffens.

In Deutschland fällt der Beginn der Landschaftsmalerei in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Bilder, in denen das landschaftliche Moment vorwiegt, haben wir von Lukas Cranach, einem Franken, in hervor ragendem Maße in seinem Bilde „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, dann in „Apollo und Diana“ und „Urteil des Paris“, bei Hans Baldung Grien aus Straßburg in seinem Bilde „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, bei Hans Burgkmair aus Augsburg in seinem Bilde „Johannes auf Patmos“, bei Leonhard Beck aus Augsburg in seinem Bilde „Der hl. Georg“, bei Altdorfer aus Regensburg in seinem Bilde „Der Leichnam des hl. Quirinus wird aus dem Wasser gehoben“. Die beigegebenen Beispiele sind leicht zu vermehren.

Altdorfer ist der erste, der in Deutschland um 1520 ein Bild malt, das ausschließlich aus landschaftlichen Elementen besteht, seine „Landschaft“ in der alten Pinakothek in München.

¹⁾ Bode W., Tierbronzen der Renaissance. Kunst u. Künstler, VI. Bd., S. 207.

Albrecht Dürer beschäftigt sich neben rein landschaftlichen Studien und Ansichten eifrig mit Tier- und Pflanzenstudien. In der Pflanzenstudie in der Albertina zu Wien, die ein Stückchen Wiesenrand mit Gräsern, Löwenzahn und Wegerich darstellt, geht er noch weit über Altdorfer hinaus. Die Wiedergabe eines kleinsten Naturausschnittes mit der sorgsamsten Behandlung aller Formen gemahnt an japanisches Schaffen einer bestimmten ähnlichen Entwicklungsstufe. Diese Studie ist kein Pflanzen-Arrangement, kein obligates Stilleben, es ist ein Blick in die Geheimnisse des Wachsens und des Werdens in der Natur. Bekannt sind Dürers Tierstudien, der Hase in der Albertina, die Kupferstiche „Das große Pferd“ und „Das kleine Pferd“. Er zeichnet Details, wie ein Rindermaul, mit hingebungsvollem Interesse, immer bedacht, den Natureindruck in seiner Mannigfaltigkeit in vollendeter Weise wieder zu geben.

Wie das Entstehen des Naturgefühles, der Landschafts- und Tierdarstellung in Deutschland mit dem Emporblühen der Städte zusammen fällt, geht auch in Holland die Blütezeit der Malerei — die Holländer gelten ja für die Begründer der Landschaftsmalerei und der groß angelegten Tierdarstellung — dem Aufschwunge des Handels (Ostindische Kompagnie), dem Höhepunkte wissenschaftlichen Lebens (Universität Leyden) parallel. Rembrandt beschäftigt sich in seinen Radierungen in hervor ragender Weise mit der Landschaft (Die drei Bäume, Ansicht von Amsterdam etc.) und bekundet in seinen Tierzeichnungen (Elefant, Löwe, Kegelschnecke etc.) intensives Interesse für die Formenmannigfaltigkeit der Natur. Der jung verstorbene Paul Potter widmete sein ganzes Leben ausschließlich der Tierbeobachtung und deren Darstellung. Bilder, wie der junge Stier im Haag, der Hund an der Kette zu St. Petersburg, die Skizze des schlafenden Hundes im British Museum gehören zu den unvergänglichen Meisterwerken. Derartige Bestrebungen müssen damals in der Luft gelegen haben. So überrascht im Rijks-Museum zu Amsterdam ein Bild¹⁾ des mit Paul Potter gleichaltrigen, in weiteren Kreisen aber unbekanntes Adrian Cornelisz, genannt Beeldemaeker, die Heimkehr eines Jägers mit einer Koppel Hunde darstellend. Die Wiedergabe der Windhunde, von einer Höhe, die kaum mehr zu übertreffen ist, zeugt gleichzeitig von intensivster, liebevollster Naturbeobachtung. Damit, daß derartige Darstellungen Mode werden, ist auch ihr Verfall besiegelt, durch die Werke von Snyder, der noch am meisten künstlerische Zucht zeigt, von Weenix und Hondecoeter dargetan.

Wenn ich es mir auch versagen muß, auf die Werke moderner Meister, wie eines Liljefors etc. einzugehen, so ist es doch notwendig,

¹⁾ Nr. 446.

auf das Werk Segantini's hinzuweisen. In wunderbarer Vereinigung und Vollkommenheit finden wir hier Tierdarstellung und Landschaft beisammen. Dazu kommt noch die Arbeit des Menschen. Das Einzigartige an Segantini's Schaffen aber ist, daß er als Impressionist einerseits darauf aus ist, den komplizierten Gesichtseindruck möglichst restlos wieder zu geben, andererseits aber sich bemüht, der Darstellung des Einzelfalles allgemeine Bedeutung zu geben. Die Überschriften von Bildern, die auf den ersten Blick nichts anderes als reine Landschaften sind, wie „Werden“, „Sein“, „Vergehen“ geben davon Zeugnis. Es ist nicht zu verkennen, daß hierinnen die Ansätze zu einer symbolischen Kunst liegen, die aber in allen wesentlichen Stücken doch völlig anders geartet ist als die der vorher gehenden Kulturstufe.

Denselben Gang der Entwicklung finden wir im fernen Osten Asiens, in China, wieder. Aus ältester Zeit besitzen wir Tierdarstellungen, die offenkundige Beziehung zu mythischer Überlieferung aufweisen. Gefäße, zu rituellen Handlungen bestimmt, haben die Gestalt von gewissen Tieren. In einem Kreisrund, ursprünglich einen Himmelskörper darstellend, finden wir die Bilder der Kröte, eines Vogels und des Hasen.¹⁾

Mit dem Entstehen großer Städte, die in China weit zurück reichen, erwächst gleichzeitig ein stark ausgeprägtes Naturgefühl, das bereits aus der um 483 v. Ch. von Kung-Fu-Tsi zusammen gestellten Liedersammlung, dem *Schi-King* deutlich zu uns spricht. In der Sung-Zeit, der Glanzperiode chinesischer Kultur beschäftigen sich Dichter und Maler besonders intensiv mit den Tieren, deren Lebensäußerungen sie auf Grund eines sentimental-naturgefühles in Beziehung zu den Gefühlen des Stadtmenschen setzen. Man lese nur das Gedicht auf den Kormoran des Su-Tong-Po (1036 bis 1101).²⁾ Dort heißt es:

„Und in der Nacht, wenn der Mond auf den Wellen erglänzt, sinnt der Kormoran, auf einem Fuße im Wasser stehend.

So verfolgt der Mensch, der eine große Liebe im Herzen hat, immer das Auf- und Abwogen eines und desselben Gedankens.“

Schon zur Tangzeit (618—960 n. Ch.) soll es Maler wie Hsü-Hsi gegeben haben, die sich ausschließlich mit der Landschaft und der Darstellung von Tieren beschäftigten. Vor allem sind es Fische und Vögel, für die die chinesischen Künstler eine besondere Vorliebe zeigen. Ein Bild, das in vorzüglicher Weise Landschaft mit Tierdarstellung verknüpft, ein Werk des Tschao-Mong-fou (1254—1322), befindet sich im Musée Guimet in Paris.³⁾

¹⁾ Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*. Tf. XXX.

²⁾ Heilmann, *Chinesische Lyrik*, S. 93.

³⁾ Tschang Yi-Tschou u. J. Hackin, *La peinture chinoise*. Tf. VII.

Aus diesen Andeutungen ist bereits ersichtlich, daß auch in China wie bei uns Tierdarstellungen ganz verschiedener Art auf einander folgen, daß die Art der Darstellung von der jeweiligen Kulturstufe abhängig ist, daß ferner chinesische Tierdarstellungen mit europäischen Tierdarstellungen derselben Kulturstufe verglichen, abgesehen vom verschiedenen Racenstil, große Übereinstimmungen aufweisen.¹⁾ Die Bildwerke der Höhlenkultur konnten dabei nicht in Betracht gezogen werden, weil wir aus paläolithischer Zeit aus China bei dem Ausstehen systematischer Grabungen über das notwendigste Material noch nicht verfügen.

Die Art der Tierdarstellung ist, wenn wir kurz zusammen fassen, von der jeweiligen Kulturstufe abhängig. Die der Höhlenkultur angehörigen Tierbilder versuchen den momentanen Eindruck möglichst getreu wieder zu geben. Die Tierdarstellungen der Ackerbauer und der durch sie beeinflussten Zeiten verzichten auf die naturgetreue Wiedergabe, da sie nicht das Objekt als solches, sondern eine von diesem unabhängige Idee zum Ausdrucke bringen wollen. Die Tiere versinnbildlichen in diesem Falle das Geschehen an Himmelskörpern, in den ältesten Zeiten das am Monde. Die der Stadtkultur entwachsenen Tierbilder wollen nur den Natureindruck als solchen wieder geben, allerdings aus einem sentimental-naturgefühl heraus.

Bei der Betrachtung von Kunstwerken überhaupt ist neben dem Racenstile auch die Kulturstufe, der das Werk entsprungen ist, zu beachten, da sie mit stilbestimmend ist und Kunstwerke oft nur bei richtiger Würdigung der kulturellen Voraussetzungen uns überhaupt verständlich werden.

¹⁾ Aus diesem Gründe konnte auch Muth (Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen, Leipzig 1911) mit Recht die primitive Tierornamentik der Chinesen und Germanen mit einander vergleichen.

Tafelerklärung.

I. Zur Höhlenkultur:

Abb. 1. Bild eines Bison aus der Höhle von Altamira. Die Umrißlinien teilweise eingraviert, die Fläche schwarz und rotbraun in verschiedenen Schattierungen bemalt. Nach Cartailhac E. und Breuil H., *La-caverne d'Altamira*, Tf. XXIII.

Abb. 2. Gestalt eines Pferdes aus Mammuthzahn geschnitzt. Nach Piette Ed., *L'art pendant l'âge du Renne*, Tf. XII.

II. Zur Kultur der Ackerbauer:

Abb. 3. Krug aus braunem Ton in Gestalt eines achtarmigen Kopffüßlers aus Alt-Peru (Chimbote). Der Kopf ist als Gorgonenantlitz gebildet. Nach Baessler, *Altperuanische Tongefäße*, Tf. I.

Abb. 4. Gorgonenhaupt mit 12 Schlangenkopffüßen gnostischer Provenienz. Nach C. W. King, *Antique gems and rings*, Tom. II, Tab. IX, Nr. 3.

Abb. 5. Gorgonenantlitz auf dem Panzer einer Krabbe. Bild auf einer Drachme von Akragas. Nach Imhoof-Blumer und Otto Keller, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen*, Tf. VIII, 13.

Abb. 6. Gorgonenantlitz auf dem Panzer einer Krabbe. Gefäß aus Alt-Peru (Fundort Trujillo). Nach Baessler, Tf. 112. Abb. 340.

Abb. 7. Krug aus braunem Ton in Gestalt einer Muschel, aus dem eine Gestalt mit Gorgonen-Antlitz und eine Schlange heraus kommen. Die Dämonengestalt ist braun (Farbe des Tones), die Muschel weiß bemalt. Alt-Peru (Chimbote). Nach Baessler Tf. 91, Abb. 304.

Abb. 8. Esel aus einem Murex trunculus hervor kommend. Antike Gemme. Nach Imhoof-Blumer, Tf. XXIV, 38.

III. Zur Stadtkultur:

Abb. 9, 10, 11, 12. Kleinbronzen aus dem k. k. Staats-Museum in Aquileja nach eigenen Aufnahmen, die ich mit gütiger Erlaubnis des Herrn Direktor H. Maionica Ostern 1913 ausführte.



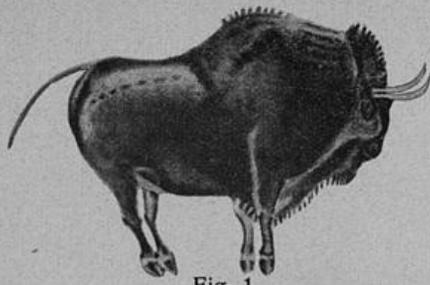


Fig. 1.

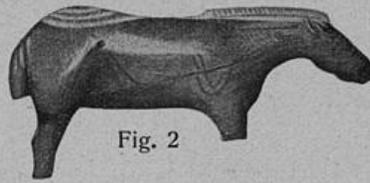


Fig. 2.

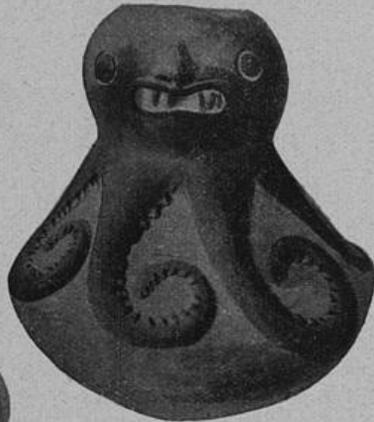


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 7.



Fig. 9.



Fig. 5.



Fig. 8.



Fig. 6.



Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

