

## Der Mythos als Grundlage der Bauernkunst.

### 1. Vom Wesen der Bauernkunst.

Wenn wir verschiedene Werke der Bauernkunst wie Möbel und Stickereien, Metallarbeiten, Gegenstände der Töpferei in hinreichender Anzahl vergleichend betrachten, so wird uns vielleicht zunächst auffallen, daß diese Schöpfungen bei aller primitiven und naiven Auffassung doch mehr oder minder deutliche Anlehnung an bekannte Stilrichtungen der „hohen Kunst“ zeigen, es wird uns aber dabei kaum entgehen können, daß sie auch manche Züge aufweisen, die jenen genannten Stilarten völlig fremd sind. So werden wir Motive finden, die im Verlaufe aller Stilrichtungen stets in gleicher Ausbildung wiederkehren, eine Erscheinung, die gewiß nicht durch die Annahme der Naivität und der ursprünglichen Auffassung des bäurischen Künstlers ihre Erklärung finden kann, ja wir werden mit Recht einigermaßen überrascht sein, die oben genannten, sich gesetzmäßig wiederholenden Motive bei germanischen, slavischen, romanischen Volksstämmen in völlig gleicher Ausbildung anzutreffen, was umso merkwürdiger ist, als von gegenseitiger Beeinflussung in letztvergangener Zeit keine Rede sein kann.

Mit der Anlehnung der Erzeugnisse bäurischer Kunsttätigkeit an die bekannten Stilrichtungen der „hohen Kunst“ und der teilweisen Abhängigkeit von derselben hat sich Forrer in seinem Schriftchen „Von alter und ältester Bauernkunst“ befaßt. In überzeugender Weise weist er nach, wie die Erzeugnisse der Volkskunst von allen Stilrichtungen beeinflußt erscheinen, vom romanischen Stil angefangen bis zum Rokoko, u. zw. in der Weise, daß die Bauernkunst immer um eine beträchtliche Spanne Zeit hinter der städtischen Kunst nachhinkt, daß sie die Formen der Stadt vergrößert wiedergibt, oft auch bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Als ein besonderes Verdienst erscheint es, daß der Autor bei seinen umfassenden Kenntnissen von der Urzeit bis hinauf zur Moderne nicht bei den gegenwärtigen, aus jüngstvergangener Zeit stammenden oder höchstens bis zum Mittelalter zurückreichenden Erzeugnissen unseres Kulturkreises stehen bleibt, sondern auch die fremder und sehr früher, uns völlig entlegener Kulturen in Betracht zieht. Er faßt das Ergebnis seiner Untersuchungen über diesen Gegenstand in folgende Worte zusammen: „So ist die Bauernkunst, die sogenannte Volkskunst, nichts Anderes als eine Kunsterscheinung, welche permanent hinter der großen Kunst nachhinkt und sie kopiert und umbildet, gewissermaßen parodiert.“ Dieses Urteil erschien Forrer offenbar selbst etwas zu einseitig und trocken. Er gibt in den folgenden Sätzen zu, daß in der Parodie oft ein großer Reiz liege und daß von der Bauernkunst in folge ihrer Naivität ein erfrischender Hauch ausgehe.

Daß Forrer mit seinen Schlußfolgerungen Recht habe, steht außer Zweifel. Es ist nur zu erwägen: erschöpft er mit ihnen das Wesen der Bauernkunst? Und da muß man sagen, daß er mit seinen Ausführungen ihrem Wesen nicht einmal nahe kömmt. Er begnügt sich mit einer Feststellung

negativer Eigenschaften. Nach seiner Meinung hätte die Bauernkunst wenig oder nichts Originelles. Sie bestünde aus nichts Anderem als aus armseliger, oft mißverständener Nachahmung, des öfteren ein wenig aufgeputzt durch die Naivität der Darstellung. Nach Aufzählung alles dessen, was für die Bauernkunst nicht charakteristisch, sondern nur Lehngut, wenn auch stark abgewandeltes, ist, wird man sich doch fragen müssen: gibt es nicht bestimmte Züge, welche nur der Bauernkunst zukommen und sie als solche eindeutig bestimmen?

Wenn die Tradition im Volke so stark ist, daß sich durch Jahrhunderte hindurch Gebräuche erhalten konnten, denen heidnische Vorstellungen zu grunde liegen, wenn Märchen den Motiven nach unverändert von einer nicht zu bestimmenden Urzeit bis auf den heutigen Tag weitergegeben wurden, ist da nicht zu vermuten, daß auch die bildende Kunst Darstellungen aufweisen wird, die mit dem ihnen zu grunde liegenden Vorstellungsinhalte an eine uralte Überlieferung anknüpfen?

Eingangs wurde erwähnt, daß wir bei Betrachtung der Werke bäurischer Kunstbetätigung gewisse Motive in bestimmter Ausbildung stets wiederkehren finden u. zw. unabhängig von der Nation der Erzeuger. In dieser Beziehung ist die Bauernkunst an keine Zeit und an kein Land gebunden. Unwillkürlich denken wir an die Volksmärchen, die auch zu keiner Zeit und an keinem Orte spielen.

Da erwächst der Gedanke, ob nicht in der für so viele Völker übereinstimmenden Überlieferung der Märchen und Mythen die Erklärung dafür zu suchen sei, daß die Bauernkunst von ganz Europa sich in gewissen gleichen Motiven bewege.

Der Weg, den an den verschiedensten Orten in gleicher Ausbildung stets wiederkehrenden Formen nachzugehen, wurde kaum betreten. Der Versuch, eine Deutung der Motive zu geben, wurde nie gemacht. Es ist erstaunlich, daß Forrer nicht wenigstens den einen besonders auffallenden Zug der Bauernkunst hervor hebt, der darin besteht, von den Erscheinungen immer nur das Typische wiederzugeben mit Unterdrückung aller individuellen Züge, ja diese Erscheinungen manchmal in die gedrängteste Form eines Symbols zu verdichten.

## 2. Die typisch wieder kehrenden Motive.

Zu den typisch wieder kehrenden Motiven gehören vor allem die Tiergestalten, die in einer Ausbildung und Anordnung erscheinen, daß man daraus schon entnehmen kann: sie sind nicht als Abbilder der Wirklichkeit aufzufassen, sondern sie werden bewußt oder unbewußt lediglich als Symbole vorgeführt. Der Symbolwert dieser Tiere ergibt sich daraus, daß sie des öfteren neben Gegenständen der religiösen Verehrung, z. B. einer Monstranz<sup>1)</sup>, auftreten und daß sie sich ferner auf Objekten vorfinden, die für bestimmte Ereignisse und Zwecke gedacht, die noch mit aus heidnischer Überlieferung stammenden Gebräuchen verknüpft sind, wie z. B. auf Wochenbettvorhängen<sup>2)</sup>, Wiegenbändern, Brauttüchern, Balkentüchern, die bei Sterbefällen auf die Fensterbalken gehängt werden etc.

Die Zahl der zur Verwendung kommenden Tiere ist sehr klein und beschränkt. Vor allem ist es der Vogel und der Hirsch, die sich der größten Beliebtheit erfreuen, die mit Sicherheit auf jeder Bauernstickerei anzutreffen sind, falls sich dieselbe nicht in rein geometrischen Formen

<sup>1)</sup> Haberlandt, Oesterr. Volkskunst, Tf. 1, Fig. 1 und 2.

<sup>2)</sup> Ebenda, Tf. 12.

bewegt. Auf den ersten Blick bemerkt man sie oft gar nicht, man entdeckt sie erst nach einiger Zeit, irgend einen leeren Raum in unauffälliger Weise füllend, oft ganz in starre ornamentale Formen aufgelöst. Die nähere Art des Vogels ist gewöhnlich nicht erkennbar. Dem bäurischen Künstler handelt es sich nicht um Wiedergabe der Natur. Er drückt es sehr deutlich aus: zur Darstellung kommen soll der Vogel, ein Abstraktum, das sinnliche Zeichen einer Kette von Gedankenreihen, ein Symbol. Des öfteren ist die Art des Vogels kenntlich gemacht. Mit Vorliebe wird auf Stickereien der Pfau verwendet und wir müssen gestehen, daß in dem Bestreben, nur das Typische wieder zu geben, Formen erzeugt werden, die dem bäurischen Künstler alle Ehre machen.<sup>1)</sup> Im gegebenen Falle berührt sich die Bauernkunst mit der Moderne. In beiden Fällen sind die Absichten hinsichtlich des Endzieles allerdings ganz verschieden.

Daß der Pfau in der Bauernkunst so gerne verwendet wird, ist nicht etwas Zufälliges, es geschieht nicht etwa bloß der schönen Form halber. Denken wir nur ein wenig nach, so finden wir, daß der Pfau seit den ältesten Zeiten her eine ganz besondere Rolle als symbolisches Tier spielt, mit dem Vogel Phoinix sich in manchen Stücken berührend. Darin offenbart sich der ganze Unterschied in der Arbeitsweise des modernen und des Bauernkünstlers. Dem modernen Künstler geht die Form über alles, der Gedankeninhalt, wenn ein solcher angestrebt wird, ist ein eng begrenzter, spezialisierter. Dem Bauernkünstler ist der überlieferte Gedankeninhalt alles, er arbeitet mit uralten Symbolen, die in wenig Strichen eine Welt in sich einschließen sollen. Die Form ist ihm Nebensache, wenn er auch ab und zu gerne bereit ist, ihr Tribut zu zollen.

Neben dem Pfau findet sich recht häufig die Taube, deren Bedeutung als symbolisches Tier seit dem Altertum her bekannt ist. Ziemlich selten treten auf: der Hahn, entenförmige Vögel und Raubvögel. Daß der Hahn in den Mythen eine Rolle spielt, wissen wir vom Hahn Vidofnir der Edda. Dort werden außerdem noch in der Voluspo (Str. 42 u. 43) drei Hähne genannt. Der erste ist der schön rote Hahn, Fjalar genannt, der zweite Gullinkambi, der mit dem goldenen Kamm, der dritte ist der mit „rußbraunen Federn in den Räumen der Hel“. Im Avesta werden zwei Hähne erwähnt, ein heller Himmelshahn und ein schwarzer Hahn der Unterwelt.

Von den Vierfüßlern tritt der Hirsch am häufigsten auf, der in Mythen und Märchen uns unzählige Male begegnet. Die Legende von St. Hubertus mit dem Hirsche ist nur eine Variante des Mythos vom Himmelshirsche, der nicht verfolgt werden darf und der dem Jäger, der dies doch tut, den Tod bringt (Vgl. Zlatorog, der Gemsbock mit goldenen Hörnern). Des öfteren erscheint auch die Gestalt des Hasen, dessen mythische Bedeutung sofort klar wird, wenn wir erfahren, daß im Sanskrit das Wort „Hase“ und „Mond“ identisch ist und daß Le Page Renouf das Epitheton des Osiris „un nefr“ mit „der schöne Hase“ übersetzt hat.

Seltener finden sich das Pferd und der Hund. Einige Male wird sogar die Gestalt des Löwen u. zw. eines nicht aus der Heraldik entlehnten verwendet.

Die genannten Tiere erscheinen manchmal einzeln, zumeist aber in einer bestimmten Gruppierung und Anordnung. Die Vögel treten meist paarweise auf, einander zu- oder abgekehrt. Zwei Vögel mit abgekehrtem Kopfe finden wir auf Tf. I, Fig. 4 von Haberlandts „Oesterreichische Volkskunst“.

<sup>1)</sup> Das Kunstgewerbe kann hier viel lernen. Vgl. Pulszky, Ornamente der Hausindustrie in Ungarn, wo sich auf Tf. 28 prachttvolle Stilisierungen der Pfauengestalt finden.

u. zw. einander so nahe als nur möglich gerückt. Denkt man sich diese Vogelleiber mit einander vereinigt, so entsteht der Doppelvogel, gewöhnlich „Doppeladler“ genannt.

Der Doppelvogel, meist wohl als Doppeladler ausgebildet, ist in der Bauernkunst ungemein verbreitet. Der Uneingeweihte wird ohne weiters annehmen, daß dieser Doppelvogel nichts Anderes als der heraldische Doppeladler ist und dieser wieder eine willkürliche Bildung. Zunächst sei gesagt, daß der heraldische Doppeladler eine verhältnismäßig junge Bildung ist und sich von dem uralten Doppelvogel herleitet. Wir treffen den Doppelvogel, auch in der Ausbildung des Doppeladlers, sowohl in prähistorischen als auch in sehr frühen historischen Zeiten an. Sein Auftreten ist nicht auf den Kulturkreis des alten Orients und der Mittelmeerländer beschränkt, er ist so zu sagen über die ganze Erde verbreitet und findet sich überall dort in typischer Ausbildung, wo wir das Hackenkreuz antreffen. Seine Verbreitung fällt also mit der des Hackenkreuzes zusammen. Vom Hackenkreuz jedoch wissen wir, daß es ein uraltes Symbol der Menschheit ist. Daraus folgt nun, daß auch der Doppelvogel, was sich indeß schon aus der Eigenart seiner Verwendung ergibt, symbolischen Charakter hat. Im Avesta wird übrigens schon ein Doppelvogel, der auf dem Gipfel des Himmelsbaumes sitzt, erwähnt.<sup>1)</sup>

Ohne weiters sei zugegeben, daß der Doppelvogel der Bauernkunst in den meisten Fällen der Form nach von dem Reichsdoppeladler seinen Ausgang nimmt. Der bäurische Künstler aber entkleidet nach und nach den Reichsdoppeladler aller jener Insignien und Zutaten, die für die Volksüberlieferung ohne Bedeutung sind. So verschwinden Szepter und Schwert, die Krone über den Häuptern, das Wappenschild am Leib. Oft hat es geradezu den Anschein, als würde ein bestimmter Typus erstrebt. Ein Gebildbrot aus Reutte in Tirol<sup>2)</sup> in Form eines Doppelvogels und die Doppelvögel auf einem Bettuchbesatzstreifen aus dem Heanzengebiet<sup>3)</sup> sind völlig übereinstimmend in der Form. Besonders lenken die Flügel die Aufmerksamkeit auf sich, die beide zusammen halbmondförmig gestaltet sind. Neben ihnen verschwinden die anderen Teile des Doppelvogelkörpers völlig. Ich halte diese Ausgestaltung für keine zufällige, sondern für einen erstrebten Typus und führe aus einem ganz anderen Kulturkreise die Gestalt einer Sirene<sup>4)</sup> an, deren Flügel unverkennbar mit voller Absicht halbmondförmig gestaltet wurden. Ich möchte noch hinzu fügen, daß die erwähnte Sirenegestalt hier nicht willkürlich erscheint, sondern daß es sich auch bei ihr um ein Gebilde symbolischen Charakters handelt.

Des öfteren nehmen die Objekte der Bauernkunst Formen an, die mit prähistorischen Fundstücken große Übereinstimmung zeigen. Die schwedische Bauernkunst hat Gefäße<sup>5)</sup> hervor gebracht, die eine nachenförmige Gestalt haben und beiderseits in Vogelprotomen endigen. Dieselbe Form, nur in kleineren Dimensionen, zeigt ein bei Szatmar<sup>6)</sup> im Szamos-Flusse gefundenes, nachenförmiges Gefäß, das ebenfalls in zwei Vogelprotomen endigt.

In diesem Falle handelt es sich sicher nicht um zufällige Übereinstimmung in der Form. Gewisse Erzeugnisse der Bauernkunst, wie z. B. manche Doppeladlerdarstellungen, wurden von Forschern schon des öfteren in Zusammenhang mit prähistorischen Darstellungen ähnlicher Art gebracht u. a.

1) Über den Doppelvogel werde ich an anderer Stelle ausführlich handeln.

2) Höfler, Weihnachtsgebäcke, Tf. X., 51.

3) Haberlandt a. a. O., Tf. 21.

4) Weicker, Der Seelenvogel, S. 98, Fig. 26.

5) Peasant Art in Sweden, etc. Abb. 94 ff. (Sonder Nummer d. Studio 1910).

6) Hoernes, Urgeschichte d. Kunst, Tf. 14, Fig. 9.

von W. Hein<sup>1)</sup>). Vom historischen Standpunkt hat man geglaubt, dagegen Einsprache erheben zu müssen. Man sagte, die ältesten Erzeugnisse der Bauernkunst reichen nicht über das 15. Jahrhundert hinaus. In den vorher gehenden Zeiten aber löste eine Stilart die andere ab, die eine löschte die Formen der anderen völlig aus. Wie also sollten gar prähistorische Formen in der Bauernkunst des 16. Jahrhunderts plötzlich ihre Fortsetzung finden, wo doch ein so ungemein großer Zeitraum dazwischen liegt, der die alten Stilrichtungen sicherlich erstickte. So plausibel dieser Einwand vom historischen Standpunkt auch erscheinen mag, berührt er das Wesen der Sache doch nicht. Er wäre etwa angebracht, wenn wir die Bauernkunst im Sinne Forrers lediglich als das Widerspiel gewisser Stilrichtungen betrachteten. Nun aber haben wir gerade vorhin darauf hingewiesen, daß die Bauernkunst mit ihren Darstellungen gewisse Anschauungen unabhängig von Ort und Zeit zu verkörpern sucht. Wenn ein prähistorisches Fundstück und ein Erzeugnis der Bauernkunst neben der gleichen äußeren Form auch noch als Ursache ihrer Entstehung die gleiche Tradition aufzuweisen haben, wenn sie Verkörperungen desselben Gedankeninhaltes sind, so wird man diese zwei Stücke, unbeschadet eines ungeheuren, sie trennenden Zeitraumes, als völlig gleich, als homolog bezeichnen müssen. Danach würden Gegenstände, die, ohne eine innere Beziehung zu einander zu haben, bloß die gleiche Form aufweisen, als analoge, solche aber, die, aus den gleichen Anschauungen entstanden, bei gleicher Form eine Verkörperung dieser Anschauungen sind, als homologe Bildungen zu bezeichnen sein. Das Fundstück aus Szatmar und das Gefäß bäurischer Kunst aus Schweden sind homologe Bildungen.

Aus eben diesem Grund hat auch W. Hein Recht, wenn er die Doppelvögel auf slavischen Stickereien mit einem prähistorischen Doppelvogel oder mit ähnlichen, alten, asiatischen Bildungen in Beziehung bringt. Allerdings ist es bei ihm eine bloße Vermutung, hervorgerufen durch gleiche äußere Bildung ohne Beziehung auf einen den Darstellungen zu grunde liegenden gleichen Vorstellungsinhalt. Aus demselben Grunde kann ich auch ungestraft den Doppelvogel mit den halbmondförmigen Flügeln der Bauernkunst in Beziehung zu einer Sirenegestalt aus frühgriechischer Zeit setzen, weil eben beiden ein gleicher Gedankeninhalt zu grunde liegt, weil sie homologe Bildungen sind. Denn nur das könnte man bestreiten, ob solchen Gebilden überhaupt ein Vorstellungsinhalt zu grunde liege.

Im Programme des Vorjahres habe ich mich bemüht, einen solchen für gewisse Fundstücke aus prähistorischer Zeit nachzuweisen und im Verlaufe vorliegender Auseinandersetzung soll dies auch für die Darstellungen bäurischer Kunst mit symbolischem Einschlage geschehen.

Ich glaube, daß es nicht gut ist, im voraus anzunehmen, derartige Darstellungen hätten überhaupt keinen Sinn, oder wenn sie einen hätten, so besäßen wir keine Mittel, einen solchen zu erweisen. Sophus Müller hat entschieden Unrecht<sup>2)</sup>, wenn er in seiner gründlichen Untersuchung über die Tierornamentik der Völkerwanderungszeit von vorneherein annimmt, die dargestellten Tierformen hätten überhaupt keine Bedeutung, sie wären lediglich Produkte einer spielerischen Phantasie. Daß dies in manchen Fällen, so beispielsweise bei der spätirischen Entwicklungsstufe des Tierornamentes, vielleicht zutrifft, ist ja möglich, aber das schließt doch nicht aus, daß solche Darstellungen ursprünglich irgend eine Bedeutung, irgend einen Sinn besessen haben.

<sup>1)</sup> Zf. f. Anthropologie XXIII.

<sup>2)</sup> Seine schroffe Ablehnung war den haltlosen, bis ins kleinste gehenden Deutungen übereifriger Mythologen gegenüber allerdings nur allzu berechtigt.

### 3. Der Baum mit den paarigen Vögeln.

Eines der häufigsten Motive, dessen symbolischer Charakter schon dadurch klar wird, daß es unabhängig von Zeit und Nation stets in der gleichen Weise zur Ausbildung kommt, sind die paarigen Vögel zu beiden Seiten eines Baumes, an dessen Zweigen sie mit den Schnäbeln picken. Meist sind die Vögel Tauben oder Pfauen. Statt der Vögel können aber auch andere Tiere von gleichem Symbolwerte eintreten, wie Hirsche, Hasen, hie und da selbst Löwen. Die Krone des Baumes ist oft kreisrund, wie auf den Gliedern eines ausgezeichnet gearbeiteten Frauengürtels im Laibacher Museum, der Baum selbst als Apfelbaum des öfteren zu erkennen. Manchmal schwindet der Baum zu einem Rankenwerke zusammen, das wie der Baum selbst von einem kugelförmigen oder ovalen Gefäße seinen Ausgang nimmt.

Sehen wir uns ein wenig um, wo sich ähnliche Darstellungen finden. Wir treffen solche im Bereiche frühchristlicher Kunst an. In der Halle des Staatsmuseums zu Aquileja befinden sich mehrere christliche Grabsteine, die wegen der auf ihrer Fläche eingegrabenen Zeichnungen von großem Interesse sind. Die Ausführung dieser Zeichnungen ist eine ungemein primitive, einige zeugen geradezu von kindlicher Unbeholfenheit. Am häufigsten, viermal, erscheint folgende Darstellung: zwei Vögel picken links und rechts an einem kreisrunden Kranze, der in den meisten Fällen auf das deutlichste als solcher zu erkennen ist. Was dieser Kranz zu bedeuten hat, darauf weist das in demselben sich befindende Monogramm Christi hin. Die Vermutung, daß der Kranz ein Symbol für die Gestalt Christi sei, wird sofort durch die Skulpturen weiterer Grabplatten bestätigt, wo wir an Stelle des Kranzes ein mit starren, unbeholfenen Zügen ausgeführtes Bild Christi mit aufgehobenen Armen finden (dreimal)<sup>1)</sup>. An diese Darstellungsweise erinnert die Mosaikarbeit auf einem Grabdeckel von Tabarcu<sup>2)</sup>, wo eine weibliche Gestalt, die Verstorbene, mit ausgespannten Armen wiedergegeben ist. Paarige Vögel strecken zu Häuptionen und zu Füßen den Schnabel nach ihr aus.

Die Gestalt Christi kann auch durch das bloße Kreuz ersetzt werden und so sehen wir denn auf einer anderen Platte in Aquileja zwei Vögel, zu beiden Seiten an einem Kreuz pickend. Diese Darstellung war ungemein beliebt. Im Museum von Aquileja finden wir sie auf einer Tonlampe wieder. Bekannt ist sie von den ravennatischen Sarkophagen. In Parenzo befindet sich in der Vorhalle des Domes eine eingemauerte Grabplatte mit derselben Darstellung, nur mit der Variante, daß auf dem Rücken der paarigen Vögel kleinere Vögel sitzen.

Ebers bildet in seinem Aufsätze über koptische Kunst auf Seite 44 ein Steinrelief, wahrscheinlich Grabplatte ab, auf der zwei Pfauen (Ebers will in der Gestalt den Vogel Phoinix erkennen) unterhalb eines Kreuzes sitzen. Unter dieser Gruppe sehen wir zwei Hasen, die von einem Gesträuche fressen. Das untere Symbol ist lediglich eine Wiederholung der oberen, nur mit anderen Formen. Dieser Zug erinnert unmittelbar an einen ähnlichen in Mythen und Märchen, wo sich zur Haupthandlung eine parallele Nebenhandlung gleicher Art vorfindet, oder zur Gestalt des Helden eine oder mehrere Neben-Parallel-Formen existieren, z. B. in einem Vogel und einem Baume.

Eine abweichende Auffassung finden wir auf einer Grabplatte in Aquileja, wo sich zwischen den beiden Vögeln eine Amphora befindet. Die Amphora, offenbar als Wassergefäß gedacht, erinnert an jene Darstellungen, wo zu

<sup>1)</sup> Zu der eben genannten Auffassung ist eine Variante vorhanden, bei der an Stelle des Vogels an der rechten Seite ein Lamm tritt.

<sup>2)</sup> Pératé, *L' Archéologie chrétienne*, S. 325.

beiden Seiten eines Quells, der über einen Felsen sprudelt, paarige Hirsche oder Rehe von dem Wasser trinken.

Die Symbole Baum und Gefäß erscheinen oft vereinigt, wie wir das in der Bauernkunst gefunden haben u. zw. in der Form, daß der Baum aus dem Gefäße entspringt. Im Baptisterium der Lateran-Kirche finden wir die Deckenbemalung in acht Teile geteilt. In jedem dieser Teile befinden sich paarige Vögel an einem Baum pickend, der seine Wurzel in einem, in der Zeichnung halbmondförmig erscheinenden Gefäße hat. Dieses Fresko ist unstreitig nach einem gewissen modischen Geschmack, wenn wir wollen Stil, gearbeitet mit starker Betonung des Ornamentalen und Realistischen. Die Symbole werden als solche beibehalten, doch werden sie so gebracht, als handle es sich um Wiedergabe von gegenständlichen Dingen, einer Genreszene. Die Vögel sind daher auch spezialisiert. Wir erkennen in ihnen mit aller Deutlichkeit Rebhühner, Tauben, Papageien und Enten.

Auf dem Kapitäl einer Säule des aus dem 6. Jahrhundert stammenden Domes von Parenzo sehen wir in der Mitte einen Kelch von Weinranken umgeben, woran von beiden Seiten Vögel picken. In der Sprache unserer Symbole ist diese Darstellung gleichwertig mit jener, wo der Baum aus einem Gefäße hervor kommt.

Aus den Fundorten der gegebenen Beispiele, die nichts Anderes als eine gedrängte Übersicht bezwecken, ergibt sich schon, wie ungemein verbreitet derartig gesetzmäßig aufgebaute symbolische Darstellungen in altchristlicher Zeit waren. Es fragt sich nun: sind sie eine Neuschöpfung aus christlichem Geiste oder wenn dies nicht der Fall ist, woher stammen sie?

Soviel wir heute wissen, ist die altchristliche Kunst ungemein abhängig von der heidnischen. Eine große Anzahl von Motiven wird ohne irgend eine Abänderung aus dem Heidentume übernommen, so daß wir beispielsweise aus der Wandausschmückung gewisser Katakomben allein oft keinen Schluß ziehen können, ob wir es mit einer heidnischen oder christlichen Begräbnisstätte zu tun haben. Statt des guten Hirten kommt in einigen Fällen bis zum 3. Jahrhundert Orpheus, die Leier schlagend, von Schafen umgeben, vor. Aus dieser Darstellung allein können wir schließen, worauf es der altchristlichen Kunst bei Entlehnungen aus dem Heidentume ankam. Es wurden lediglich solche Motive entlehnt, die hinsichtlich ihres Gedankeninhaltes mit der christlichen Weltanschauung Berührungspunkte hatten. Man könnte verführt werden, in dieser Erscheinung eine gewisse Schwäche zu erblicken. Wir müssen aber bedenken, daß die Kunst zum großen Teile auf äußere Wirkungen ausgeht, daß das junge Christentum lediglich auf innere Wirkungen abzielt. So ist kein Zweifel, daß die erwähnte Symbolgruppe vom Oriente, dem Heimatlande der Mysterien, übernommen wurde. Das Christentum aber hat dabei das Verdienst, dieses Symbol erneut und geläutert, ihm einen tieferen Sinn zu grunde gelegt zu haben und gerade darin lag ja später die Stärke der christlichen Kunst, eine große Weltanschauung, wenn auch unter fremder Beeinflußung, in Symbole oder in Darstellungen von Ewigkeitswert verdichtet zu haben.

Im Oriente finden wir die paarigen Vögel am Baume im sassanidischen Reich<sup>1)</sup> in einer Vollendung vor, die die weitere Wanderung dieses Motives nach Westen zweifellos macht. Leider ist alles Material über den Orient ungemein zerstreut, schwer zugänglich und von der Wissenschaft noch wenig erschlossen. Wie alt und eingewurzelt das oben genannte Symbol im Oriente ist, erkennen wir daraus, daß es schon in der assyrischen Kunst auftritt.

<sup>1)</sup> Als Beispiele: eine Kanne, verziert mit Baum und paarigen Vögeln aus dem 6. bis 7. Jahrhundert. Zf. Deutsche Kunst und Dekoration. J. XIV, H. 3. Zum Artikel: Die Münchener muhammedanische Ausstellung. S. 224. Auf einer Vase: Baum mit anspriessenden Löwen. Dieulafoy, *L'art antique de la Perse*, IV. B., S. 104.

Geflügelte menschliche Wesen, geflügelte Pferde oder geflügelte einhornige Stiere erscheinen zu beiden Seiten eines merkwürdig stilisierten, aus einem Gefäße entspringenden Baumes. Die Vögel sind hier ersetzt durch andere Gestalten. Daß Darstellungen dieser Art, auch die des Baumes, symbolische sind, wurde schon früh erkannt. Bäume von derartigem Typus wurden als sogenannte heilige Bäume<sup>1)</sup> bezeichnet. Das Motiv der paarigen Vögel neben dem Baume ist noch bekannt aus Turkestan<sup>2)</sup> (17. Jahrhundert) und von einer alten Steinskulptur aus Indien<sup>3)</sup>.

Von der Einwirkung altchristlicher Kunst abgesehen, mögen aber auch direkt orientalische Einflüsse die Bauernkunst betroffen haben. Wir kennen Gewebe aus dem 14. und 15. Jahrhundert aus Palermo, welche in Bordüren die paarigen Vögel, am Lebensbaume pickend, darstellen, ferner Hirsche in ähnlicher Gruppierung, paarige Hasen, gegen einen Baum zuspringend, von zwei Hunden links und rechts verfolgt<sup>4)</sup>. Diese Tücher, an die Glanzzeit des Sarazenenums unter Friedrich II. erinnernd, sind erwiesenermaßen in ihrer Ornamentik vom Oriente beeinflusst. Von Italien aus mögen dann derartige Darstellungen nach Norden vor gedrungen sein und anregend auf die einheimische Kunst eingewirkt haben. Neues werden sie ihr nicht gebracht haben, denn das behandelte Motiv geht auch auf deutschem Boden meiner Meinung nach viel weiter zurück, als wir das zeitlich belegen können. Was hier als bloße Vermutung erscheint, soll später noch eingehende Erwägung finden.

An Hand einer historischen Aufeinanderfolge von Webe-Ornamenten können wir nachweisen, wie für die von den Sarazenen überlieferten mythischen Motive, die sie ihrerseits wieder von den Sassaniden übernommen haben, in den Städten der Kulturländer wie in Deutschland, Frankreich und Flandern der Boden jeglichen Verständnisses mangelt. Zunächst werden die Ornamente getreu nachgeahmt, bald aber entstehen Muster, die z. B. das Motiv des Baumes und der paarigen Vögel zwar noch enthalten, aber in einer Entstellung, an der sofort klar wird, daß das Dargestellte hier bloß ein Formelement ist, für das man gar keine Bedeutung mehr an zu geben vermag. Bald verschwinden die genannte Gruppe wie überhaupt die symbolischen Tiere vollständig. Nur das Volk hatte Verständnis dafür. Gerade in der Bauernkunst hat sich die genannte Gruppe: Baum und paarige Vögel nebst allen anderen Symbolen bis auf den heutigen Tag erhalten.

Aus Kossow in Galizien stammen Töpferarbeiten, die durch ihre originelle Bemalung auffallen. Bei der Herstellung dieser Malereien wird das Ineinanderfließen der Farben durch Einschnitte mit dem Messer verhütet, ein Vorgang, der auf alt orientalische Übung hinweist. Unter den Motiven finden wir natürlich wieder die paarigen Vögel. Auffallend ist das ungewöhnliche Motiv, das zwei Löwen gegen einen Baum anspringend bringt. In diesem Falle ist es wahrscheinlich, daß wir es nach Haberlandts<sup>5)</sup> Ansicht mit türkischem Einfluß zu tun haben. Freilich würden hier die Türken die bloßen Übermittler spielen, denn diese Motive finden wir in gleicher Ausbildung auf Gegenständen sassanidischer Kunst.

Die bisherigen Auseinandersetzungen waren geeignet, uns über die Verbreitung und das Alter des in Frage stehenden Motives zu unterrichten, haben uns aber auch gezeigt, was mir von größerer Wichtigkeit erscheint, wie unverändert dieses Motiv durch viele Jahrhunderte hindurch, ja wir können sagen durch Jahrtausende, von Volk zu Volk überliefert wurde. Daß

<sup>1)</sup> Riegl hat Unrecht, wenn er in seinen „Stilfragen“ gegen diese Ansicht ankämpft.

<sup>2)</sup> L'art décoratif XIII, Nr. 149, 892.

<sup>3)</sup> Archaeological Survey of Western India, vol. VIII, Tf. XIV.

<sup>4)</sup> Zf. für christliche Kunst, 1910, Nr. 10.

<sup>5)</sup> Siehe Haberlandt, Oesterreichische Volkskunst.



dieses Motiv auch im Kreise alt christlicher Kunst auftritt, ist schon ein Beweis dafür, daß es sich hier nicht um eine Zierform handelt. Wäre dies der Fall, so wäre sie längst der Vergessenheit anheim gefallen oder sie wäre so abgewandelt worden, daß wir sie schlechterdings nicht mehr zu erkennen vermöchten. Wie kurzlebig sind doch Stilrichtungen! Zu der Ueberzeugung müssen wir denn doch schließlich kommen, daß diesem Motive eine tiefere Bedeutung zu grunde liege. Aber welche? Der bisherige Gang der Untersuchung hat diese Frage nicht sonderlich gefördert. Um darauf eine Antwort zu finden, wollen wir uns einige Funde aus der Völkerwanderungszeit betrachten.

#### 4. Das Dreigesicht.

Wir mögen etwa von einem in Schleswig gefundenen, im Museum zu Kopenhagen befindlichen Gürtelbeschlag<sup>1)</sup> ausgehen. Dieser Beschlag hat unten eine Scheibe, auf der sich ein rundes Gesicht befindet, oben sehen wir ein ähnliches Rundgesicht mit vollen Backen, welches von beiden Seiten her zwei phantastische Tiere mit weitgeöffnetem Rachen zu verschlingen drohen. Dasselbe Motiv, ein rundes Gesicht, welches von zwei Seiten her von zwei aufgesperrten Tierrachen bedroht wird, findet sich noch auf einem Ortbande aus Norwegen<sup>2)</sup> und auf einem aus der Provinz Namur in Belgien<sup>3)</sup>. Daß wir es hier mit einem Motive von Bedeutung zu tun haben, können wir aus den gesetzmäßigen Abwandlungen entnehmen, denen es unterzogen wird. An die Stelle des Gesichtes tritt eine Scheibe, wie wir dies an einem Beschlag aus Dalmatien<sup>4)</sup> sehen; die Tiere, die die Scheibe im aufgesperrten Rachen halten, können auch die Form von Hasen annehmen, wie dies an einem aus Italien stammenden Bronzebeschlag<sup>5)</sup> zu beobachten ist. Im Museum zu Aquileja, Saal V, Schaukasten I, sah ich vier Beschläge, auf welchen paarige Löwen eine Scheibe zu verschlingen trachten.

An Stelle der Scheibe oder des Kopfes kann aber auch eine ganze Figur treten. Auf einem Schnallenbeschlag aus dem Kanton Wallis (Schweiz)<sup>6)</sup> sehen wir zwei löwenartige Tiere, welche ihre Pranken auf eine Gestalt mit rundem Gesicht legen, bei der der Körper unvollkommen ausgebildet ist. Auf Gürtelschnallen aus der Merowingerzeit finden wir dann die ganze Gestalt mit den paarigen Tieren, allerdings durch christliche Elemente bereits beeinflußt. Die Gestalt hat die Hand feierlich erhoben und die Tiere belecken ihre Fußspitzen.<sup>7)</sup> Die Darstellung wird gewöhnlich als „Daniel in der Löwengrube“ bezeichnet. Es liegt hier wieder ein Fall vor, wo eine alte Form eines Symboles einen neuen Inhalt bekommt. Vergleichen wir die genannte Gürtelschnalle mit dem Gürtelbeschlag aus dem Kanton Wallis, so finden wir die volle Übereinstimmung aller wesentlichen Züge. Da nun das Christentum diesen Typus adoptierte, ist mit Bestimmtheit zu entnehmen, daß ihm ein Gedankeninhalt zu grunde gelegen haben muß, der sich mit christlichen Vorstellungen in irgend einer Weise berührte. Da wir aber eine Übergangsreihe von dem Gürtelbeschlag aus Schleswig bis zu dem Gürtelbeschlag, darstellend „Daniel in der Löwengrube“, vor uns haben, so folgt daraus, daß auch das erste Stück kein Gebilde spielerischer Phantasie ist, sondern daß auch ihm ein bestimmter Gedankeninhalt zu grunde gelegen haben muß.

Salin weist mit großer wissenschaftlicher Gründlichkeit nach, daß die Ornamentik der Altsachen der Völkerwanderungszeit aus dem Osten, aus der

<sup>1)</sup> Salin, die altgermanische Tierornamentik, S. 166, Fig. 394.

<sup>2)</sup> a. a. O., S. 125, Fig. 340.

<sup>3)</sup> a. a. O., S. 110, Fig. 290.

<sup>4)</sup> a. a. O., S. 127, Fig. 343.

<sup>5)</sup> a. a. O., S. 127, Fig. 344.

<sup>6)</sup> a. a. O., S. 308, Fig. 664.

<sup>7)</sup> Forrer, Reallexikon, Tf. 261, Fig. 13.

Gegend des schwarzen Meeres, stamme und daß sich von da aus zwei Kulturströme, einer nach Norden, der andre nach Westen, ergossen haben. Einflüsse klassischer Kultur sind nicht oder nur in geringem Maße vorhanden.

Bei dem Umstande, daß die Tierornamentik aus Gegenden geringer Kultur stammt, ist es für mich auffallend, daß die Ornamentmotive ausschließlich in so abgekürzter, verzerrter Form übertragen wurden. Die von mir vorher genannten Symbolgruppen, die, wie es scheint, doch in größerer Anzahl über die in Betracht kommenden Länder verbreitet sind, die aber wenig oder gar nicht bekannt sind und in den gelehrten Schriften nur gerade durch Zufall ans Tageslicht gezogen werden, passen gar nicht zum Stil der verzerrten, schon zur Zeit der Entlehnung entarteten Tierornamentik der Völkerwanderungszeit. Zwar glaube ich nicht, daß diese Typen dort entstanden, wo sie gefunden wurden, vielmehr, daß auch sie aus dem Osten übernommen wurden, doch wundert es mich, bei der Gründlichkeit und Subtilität, mit der Salin zu Werke geht, in seiner Abhandlung über die Herkunft so charakteristischer, prägnant ausgebildeter Formen deutlich symbolischen Charakters nichts zu hören.

Die Tierköpfe der Tierornamentik der Völkerwanderungszeit haben wirklich nichts mehr zu bedeuten. Sie sind zu Zieraten herabgesunken, die man nach Belieben hierhin und dorthin tut, mit Ausnahme der Fälle vielleicht, wo sie, anklingend an die typischen Formen prähistorischer Zeiten, in der Ausbildung von Doppelprotomen erscheinen. Eine kurze Spanne Zeit und die Formen der Tierornamentik sind rasch verflossen. Der Typus der vorhin genannten Beschläge aber, die paarigen Tiere, welche die Scheibe oder das runde Haupt zu verschlingen drohen, wird unentwegt festgehalten und auch dort, wo sich die Tiergestalten in wirr verschlungene Schleifen auflösen, bleibt diese Darstellungsform deutlich klar erhalten.<sup>1)</sup>

Eine der La Tène-Zeit angehörige Fibel<sup>2)</sup> zeigt drei Köpfe auf dem Bügel. Der mittlere ist kreisrund und vollmondähnlich, die links und rechts nach verschiedenen Seiten schauenden sind schmal und der Mondsichel ähnlich. Jedenfalls stellen die Gesichter den Mond mit seinem Phasenwechsel dar. Es ist auffallend, daß diese Dreigesichtsfibel in allen Zügen mit dem übereinstimmt, was Siecke<sup>3)</sup>, der diese Darstellung nicht gekannt hat, von dem Dreigesicht sagt. „Sieht man in dem Mond ein Menschenantlitz, so ist klar, daß man in dem runden Vollmond oder schwarzen Neumond das uns zugewandte, volle Antlitz, in dem Halb- oder Viertelmond dagegen ein Profilbild mit spitzem Bart aber gequetschter Nase erkennen mußte. Bei zu- und abnehmendem Monde sahen die Profilgesichter nach entgegengesetzter Seite. Daher ist der Mond ein Doppelgesicht oder ein Doppelkopf. Man kann ferner zu diesen beiden Gesichtern noch das mittlere volle hinzunehmen, dann hat man Dreigesichtigkeit oder Dreiköpfigkeit.“<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Salin, S. 308, Fig. 664.

<sup>2)</sup> Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit, I, 4, Tf. 3, Fig. 3.

<sup>3)</sup> Siecke, Götterattribute und sogenannte Symbole, S. 126.

<sup>4)</sup> Interessant ist, daß man die Trinität als einen Kopf mit drei Gesichtern dargestellt hat. (Medaillon einer Glocke zu Laibach, Statuette im Joanneum zu Prag, Marienkirche zu Zwickau etc.) Diese Darstellungsweise, die in unverkennbarer Weise an die hier genannte dreigesichtige Fibel erinnert, ist sicherlich nicht Erfindung eines einzelnen, sie kommt vom Volke her und knüpft an die Verkörperung mythisch-heidnischer Vorstellungen an. In grober Ausführung bildeten solche Darstellungen bis in die jüngste Zeit Produkte der Bauernkunst und wurden von Bauern hauptsächlich in Böhmen und Mähren, Ländern, die reich an mythischer Ueberlieferung sind, auf Jahrmärkten und in Wallfahrtsorten gerne gekauft. Wahrscheinlich in Erkenntnis der heidnischen Reminiszenzen wurden derartige Bilder von Urban VIII. 1628 und Benedikt XIV. 1745 ausdrücklich verboten. Siehe Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, S. 541.

Ich erwähne diese Fibel hier, weil meiner Meinung nach der Darstellungsinhalt derselben mit dem der Beschläge aus der Völkerwanderungszeit völlig übereinstimmt. Das runde Gesicht ist beispielsweise auf dem Beschlag auf S. 166, Abb. 394 bei Salin ganz dasselbe wie das auf der angeführten La Tène-Fibel. An Stelle der spitzen Gesichter sind Tiere getreten, die das Rundgesicht zu verschlingen trachten. Wer die Mythen und Märchen kennt, weiß, wie oft dort das Motiv des Verschlingens vorkommt (Drachenkämpfe) und wer mit den Resultaten moderner Mythenforschung vertraut ist, weiß, daß das Motiv des Verschlingens sich auf die Vernichtung des Lichtmondes durch den Schwarzmond bezieht. Wenn wir ferner sehen, daß an Stelle des Rundgesichtes oft eine Scheibe tritt (so S. 127, Abb. 343 u. 344, a. a. O.), so ist die gegebene Erklärung wohl unmöglich durch eine andere, bessere zu ersetzen.

An dieser Stelle möchte ich, soweit dies im engen Raume dieses Programmes möglich ist, darauf aufmerksam machen, daß es sich in gewissen Fällen natürlich auch um die Darstellung der Vernichtung des Schwarzmondes durch den hellen Teil handeln wird. Die seitlichen Figuren entsprechen dann den hellen Sichel, die mittlere dem Schwarzmond. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß sich in folge wechselnden Darstellungsinhaltes verschiedene Kombinationen von Formen ergeben können. Jede Form wird also auf ihre Bedeutung hin in jedem einzelnen Falle zu prüfen sein.

Eine typische Darstellung des Schwarzmondes allein haben wir in dem Gorgonenhaupt, das auf primitiver Stufe als eine abscheuliche Fratze, kugelförmig, mit aufgerissenem Rachen, vielen spitzen Zähnen, besonders großen Eckzähnen und struppigem Haar, erscheint. Interessante Darstellungen dieser Art sah ich im Triestiner Altertummuseum auf Terrakotta-Ziegeln aus Tarent.

In unserem Falle stellt das runde Gesicht den Vollmond dar, während die anspringenden Tiere mit geöffnetem Rachen Symbole der beiden gegensätzlichen Sichel des Schwarzmondes sind.

Für den Historiker, der immer dem Faden der Zeit nachgeht und über ein Zerreißen desselben unglücklich ist, sind die La Tène-Fibel und der Beschlag aus der Völkerwanderungszeit zwei völlig inkongruente Stücke, sind doch beide durch das Dunkel einer unaufhellbaren Zeitperiode getrennt. Von unserem Standpunkte aus betrachtet, stehen sie, wenn auch der Form nach verschieden, doch in Beziehung zueinander, u. zw. auf Grund ähnlicher Vorstellungen, die beiden zu grunde liegen. Es sind eben homologe Bildungen. Für die mythische Tradition ist ein noch so großes Zeitintervall ohne Belang, es wird erst dann von Bedeutung, wenn die mythische Ueberlieferung im Niedergang begriffen ist. Bei primitiven Völkern aber, wo sie ungemein stark ist, spielen Zeit und Raum keine Rolle.

Den Beweis dafür möchte ich für das Mittelmeergebiet und den anhangenden Orient gerade in Verfolgung des oben genannten Typus der Dreiköpfigkeit oder des dreigliederten Symbolen gerne erbringen.

##### 5. Die „*πότινα θηρών*“ eine andere Form des Symbolen: Baum und paarige Vögel.

Auf einem assyrischen Bronzerelief<sup>1)</sup> sehen wir eine weibliche Gestalt auf einem Pferde knien, das sich wieder in einem bogenförmigen, offenbar ein Schiff symbolisierenden Gebilde mit Widderköpfen an den Enden befindet. Die weibliche Gestalt hält sich mit den beiden ausgestreckten Armen

<sup>1)</sup> Revue archéologique, N. S. vol. 38.

Schlangen vom Leibe, die sie mit den Händen drosselt, während zwei löwenartige Tiere an sie anspringen und an ihren Brüsten saugen. Für den Typus maßgebend sind die Gestalt in der Mitte und die Gestalten zu beiden Seiten. Aus diesem Beispiele sehen wir gleich, daß die Figuren zu beiden Seiten in doppelter Anzahl oder auch mehrfach wiederholt vorkommen können. In diesem Falle treten Schlangen und Löwen auf, während typischer Weise nur ein Tier-Paar zur Ausbildung kommt.

Diese Gruppe, in Assyrien sehr verbreitet, findet sich weiters in Phrygien vor, wo in einer Grabkammer von Arslan-Kaia<sup>1)</sup> eine weibliche Gestalt zwischen zwei Löwen auftritt. In Griechenland finden wir zu sehr früher Zeit auf zwei tönernen Graburnen aus Böotien<sup>2)</sup> denselben Typus wieder. Auf ersterer befindet sich in der Mitte eine weibliche Gestalt mit einem Hirschgeweih auf dem Haupte und erhobenen Händen, an deren Brüsten zwei stehende, kleinere menschliche Figuren zu saugen scheinen, während sie selbst von zwei Raubtieren bedroht wird.

Häufig finden sich im Mittelmeergebiete auf Stätten primitiver Kultur ähnliche Darstellungen, so auf etruskischem Gebiete in Chiusi. Eine Vase<sup>3)</sup> zeigt eine geflügelte weibliche Gestalt, die mit beiden Armen zwei Löwen sich vom Leibe hält. Ferner möchte ich an dieser Stelle noch einen Beschlag aus Chiusi anführen, den ich im Altertummuseum in Triest sah, weil er in der Darstellungsweise eine kleine Abänderung zeigt. Eine weibliche Gestalt hält mit den Armen anspringende Löwen von sich ab. Ferner gewahren wir noch rechts und links vom Kopfe Vögel, welche der weiblichen Gestalt das Gewand wegzuziehen suchen. Die Darstellungsart stimmt mit der der Vase vom gleichen Fundorte völlig überein, nur ist hier die Zahl der Tiere verdoppelt.

Mit Berücksichtigung dieses Umstandes bietet uns das Relief der zu Graechwil<sup>4)</sup> (Kanton Bern) gefundenen archaischen Bronzeurne, die man früher als etruskisch ansprach, jetzt aber für frühgriechisch (7. bis 6. Jahrhundert v. Chr.) hält, nichts Befremdendes mehr. In der Mitte befindet sich eine weibliche Gestalt mit Flügeln, auf deren Haupt ein Raubvogel sitzt. In den Händen hält sie je einen Hasen, von denen der eine mit dem Kopfe nach oben, der andere nach abwärts gekehrt ist, ferner strecken zwei Löwen ihre Pranken nach ihren Händen empor. Vom Kopfe der weiblichen Figur gehen wagrecht zwei Schlangen fort, auf welchen rechts und links je ein Löwe sitzt. Wir erkennen auch hierin die *πότνια θηρῶν* wieder, nur sind die beigegebenen Tiere hier vervielfacht. Was ist es nun mit dem auf dem Kopfe der Göttin sitzenden Raubvogel? Wir haben es hier offenbar mit einer Doppelung der Mittelfigur zu tun. Der Vogel ist ein Symbol der Göttin. Wenn er das wirklich ist, so können wir annehmen, daß er auf Bildwerken auch an Stelle der Mittelfigur eintreten könnte. Das ist auch tatsächlich der Fall. Auf einem alt-chaldäischen Relief<sup>5)</sup> sehen wir in der linken oberen Ecke einen großen Raubvogel mit Löwen(?)-Antlitz, der seine Fänge in die Rücken zweier abgekehrter Löwen schlägt, die ihrerseits in die halbmondförmigen Flügel hineinbeißen. In diesem Falle unterliegt es gar keinem Zweifel, daß die Darstellung zum Kreise der *πότνια θηρῶν* gehört, es ist nur an Stelle der weiblichen Gestalt in der Mitte der löwenköpfige Vogel getreten.

Die in Alt-Assyrien so oft verbreitete Darstellung des heiligen Baumes mit paarigen Tieren zur Seite, führt uns unwillkürlich zu dem Gedanken,

<sup>1)</sup> Perrot & Chipiez, L'histoire de l'art dans l'Antiquité, V., S. 157.

<sup>2)</sup> Ephem. arch. 1893, Tf. VIII, IX, X.

<sup>3)</sup> Forrer, Reallexikon, S. 47.

<sup>4)</sup> a. a. O., Tf. 1.

<sup>5)</sup> Woermann, Geschichte der Kunst, S. 148.

daß auch in diesem Falle die mittlere menschliche Figur durch einen Baum ersetzt ist und daß alle diese Darstellungen nichts anderes als eine modifizierte  $\pi\acute{o}\tau\nu\iota\alpha \theta\eta\tau\acute{\omega}\nu$  sind. Schon Goblet d'Alviella sind diese Beziehungen aufgefallen und in seinem Werke „Migration des symboles“ bringt er Darstellungen vom Typus der  $\pi\acute{o}\tau\nu\iota\alpha \theta\eta\tau\acute{\omega}\nu$  mit jenen in Verbindung, wo paarige Tiere zu beiden Seiten des heiligen Baumes auftreten. Besonders charakteristisch ist das assyrische Relief<sup>1)</sup>, das den mystisch-heiligen Baum in der Mitte zweier sonderbarer Wesen zeigt. Der Baum ist ungemein stark stilisiert. Er hat einen kräftigen mittleren Stamm, der eine siebenfache Verzweigung aufweist. Das Gezweig wird durch kreuzweis geflochtene Bänder, die Krone durch sechs kleine Palmetten auf beiden Seiten angedeutet. In der Mitte befindet sich eine siebente. Alle diese Palmetten sind streng nach der Siebenzahl gebaut; die obersten tragen zu beiden Seiten pinienzapfenartige Früchte, welche von zwei seltsamen, mit Flügeln beschwingten Wesen mit Raubvogelkopf abgepflückt und in ein kesselartiges Gefäß gebracht werden, das diese Wesen in der linken Hand halten. Ein anderes Mal sehen wir einen ähnlichen, stark stilisierten Baum<sup>2)</sup> mit pinienzapfenartigen Früchten in der Mitte von zwei geflügelten Pferden.

Daß wir es hier mit einer symbolischen Darstellung zu tun haben, wurde hinsichtlich des Baumes nicht verkannt. Daß die ganze Gruppe aber möglicher Weise etwas bedeute, daran dachte man nicht. Man rechnete solche Darstellungen einfach dem „Teppich“- oder „Wappen-Stile“ zu.

Die genannte Gruppe, der Baum mit den paarigen Tieren, meist Vögeln, welche an seinen Zweigen picken, ist, wie wir gesehen haben, ungemein verbreitet. Die ältesten Darstellungen, die wir darüber besitzen, sind wohl die aus dem alten Kulturboden Vorder-Asiens. Ob diese Darstellungen aber auch zum ersten Male in diesen Ländern aufkamen, das ist eine Frage, die gar wohl zu erwägen ist. Ich möchte sie eher mit „Nein“ beantworten, und zwar deshalb, weil diese Verkörperungen arischer Mythen mit der semitischen Kultur dieser Länder im Widerspruch stehen. Mit den Mythen zugleich werden sie in früher Zeit entlehnt worden sein, um dann allerdings durch eine hochentwickelte, auf mythischer Weltanschauung aufgebaute Kultur eine hohe künstlerische Ausbildung und damit eine weitgehende örtliche und zeitliche Verbreitung zu erhalten. Erstaunt sind wir, auf einer sassanidischen Vase<sup>3)</sup> den von paarigen, anspringenden Löwen flankierten Baum in einer Ausbildung zu finden, welche das assyrische Vorbild fast unverändert wiedergibt.

In kürzester Weise zusammengefaßt, ergibt sich als Resultat der bisherigen Untersuchung Folgendes: Bei dem dreiteiligen Symbol, bestehend aus einem Mittelstück und symmetrisch angeordneten Seitenstücken, ist das Mittelstück im einfachsten Fall ein runder Kopf, die Seitenstücke sind spitze, halbmondförmige Gesichter. An Stelle der spitzen Gesichter können Tiergestalten treten, die den runden Kopf zu verschlingen trachten. Der mittlere runde Kopf, offenbar aus symbolischer Verkürzung entstanden<sup>4)</sup>, kann durch eine ganze Gestalt, Mann oder Weib<sup>5)</sup>, ersetzt werden. Die paarigen Tiere können gedoppelt, auch mehrfach wiederholt vorkommen. An Stelle der mittleren menschlichen Figur kann auch eine tierische Gestalt, schließlich ein Baum treten.

<sup>1)</sup> a. a. O. 5, 163.

<sup>2)</sup> a. a. O., S. 161.

<sup>3)</sup> Dieulafoy, a. a. O., IV, S. 104.

<sup>4)</sup> In den Mythen kommt oft statt der ganzen Person der Kopf vor. Vgl. Mimirs Haupt.

<sup>5)</sup> Der Mondgott ist bald männlich, bald weiblich.

## 6. Der Baum im Mythos.

Wenn nun auch zugegeben wird, daß sich unser dreiteiliges Symbol, sofern menschliche oder tierische Figuren darin vorkommen, auf den Phasenwechsel des Mondes bezieht, so mag dies doch bedenklich erscheinen, sobald als Mittelstück ein Baum oder ein anderes Gebilde pflanzlicher Art auftritt. Um diesen Zweifel, der nur allzu berechtigt erscheint, zu zerstreuen, müssen wir in die Mythen und Märchen selbst Einblick nehmen und Nachschau halten, welche Rolle dem „Baum“ in echt mythischer (nicht dämonologischer: Dryaden, Holzleute etc.) Überlieferung zukommt.

Vom Mythos her wissen wir, daß der Held in Begleitung von Tieren auftritt, die sein Schicksal wiederspiegeln, daß er selbst oft in die Gestalt eines Tieres verwandelt wird. Die Tiere spielen also in der Mythologie die Rolle, daß sie entweder Doppelungen oder Vervielfachungen des Helden sind, oder daß sie nach einer auf mythologischer Voraussetzung beruhenden Art von Seelenwanderung gewissermaßen Abwandlungen des Heldenschicksales, Zwischenstationen desselben darstellen. Es fragt sich nun, kennen wir in den Mythen auch Verwandlungen des Helden in Gebilde pflanzlicher Natur? Es ist dies tatsächlich der Fall.

Im Grimm'schen Märchen<sup>1)</sup> „Die zwölf Brüder“ bricht die Schwester im Garten zwölf weiße Lilien ab, von denen sie nicht weiß, daß es Doppelungen ihrer zwölf Brüder sind. Und sogleich werden diese in zwölf Raben verwandelt und fliegen davon. Man beachte den echt mythischen Zug: Verwandlung der Lichtgestalt, der weißen Lilien, in die dunkle Form, die schwarzen Raben!

Im 8. Märchen des Pentamerone (4. Tag) töten die sieben Brüder den wilden Mann und graben ihn ein. Von dem Rosmarinstrauch, der aus seinem Grabe wächst, pflückt die Schwester gegen das Verbot ein Blatt davon ab und sofort verwandeln sich die sieben Brüder in sieben Tauben.

In dem Afanaßjew'schen Märchen<sup>2)</sup> „Die Kaufmannstochter und ihre Dienerin“ wird die zerstückte Braut begraben. Über dem Grabe ersteht ein Garten, der später versteinert wird.

Im 2. Märchen des Pentamerone (1. Tag) wird ein Mädchen, das jede Nacht aus einem Heidelbeerzweig kommt, zerstückt. Reste ihres Leibes werden auf die Erde, in der der Heidelbeerstrauch wurzelt, gelegt. Aus den Überbleibseln wächst nach einiger Zeit wieder das Mädchen hervor.

Im Afanaßjew'schen Märchen „Die braune Kuh“<sup>3)</sup> legt Marja Zarewna ein Stück Darm der auf Befehl ihrer Stiefmutter getöteten Kuh in die Erde. Daraus wächst ein Strauch mit süßen Beeren hervor, auf dem kleine Vögel sitzen. Iwan Zarewitsch erklärt: das Mädchen, das mir die Schlüssel voll jener Beeren bringt, nehme ich zur Frau. Die Vögel drohen den Töchtern der Stiefmutter die Augen auszupicken, Marja Zarewna hingegen unterstützen sie beim Abpflücken.

Obwohl das letzte Märchen durch das Abpflücken der Beeren vom Strauch schon hin weist zum Raub des Apfels vom Himmelsbaum, so ist es doch deshalb interessant, weil wir hier sehen, wie aus der Kuh ein Strauch mit Beeren und Vögeln hervorgeht.

Etwas Ähnliches bringt Nr. 20 der „novelline di San Stefano di Calcinaia“. Zwei Brüder stehlen dem jüngsten Bruder eine Pfauenfeder und töten ihn. Wo das Brüderchen begraben liegt, da wächst ein junges Bäum-

<sup>1)</sup> Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Nr. 9.

<sup>2)</sup> Russische Volksmärchen. Gesammelt von Alexander Afanaßjew. Deutsch von Anna Meyer. 1906. Nr. 24. Leider enthält diese Übersetzung sehr wenige (43 von 600 des Originals!) wahllos herausgegriffene Stücke.

<sup>3)</sup> a. a. O., Nr. 17.

chen hervor. Aus dem Holz wird eine Flöte gemacht und diese singt das Trauerlied des kleinen Bruders.

In dem oberschlesischen Märchen von Hadam, das viele echt mythische Züge enthält, ist der Baum eine der vielen Verwandlungsstufen des Helden. Der zerstückte Leib Hadams belebt sich. Er fliegt als Vogel zur Burg des Königs und verwandelt sich in ein Wunderroß. Dieses wird getötet, das Blut spritzt auf die Schürze eines Mädchens. Aus der in der Erde vergrabenen Schürze wächst über Nacht ein Baum hervor. Aus den Splittern des gefällten Baumes entsteht ein wunderbarer Goldvogel.

Ähnliches findet sich in der für den ägyptischen König Seti II. um 1300 v. Ch. aufgezeichneten Geschichte von Bata-u und Anapu. Bata-u wird in der Verwandlungsform des Stieres getötet. Aus seinem Nacken entspringen 2 Blutstropfen, aus welchen 2 Pfirsichbäume hervorwachsen.

Im 96. Grimmschen Märchen wird ein neugeborenes Kind ins Wasser geworfen. Da erhebt sich im selben Moment ein Vogel über das Wasser und eine Lilie sprießt hervor. Im Märchen vom Machandelbaum<sup>1)</sup> bringt das Schwesterchen die Knochen des zerstückten Brüderchens unter den Machandelbaum. Da neigen sich die Zweige und rauschen und nach wenigen Augenblicken fliegt ein Vöglein daraus hervor. Die Erklärer meinen, daß dieses Vöglein die Seele des Getöteten sei. Eine solche Erklärung aber widerspricht ganz und gar mythischer Denkart. Der Vogel ist nur eine andere Form des Bruders. Im vorher angeführten Märchen wird dem Kinde sogar noch eine zweite Parallelform zur Seite gesetzt in der Gestalt einer Lilie. Was Parallelformen anbetrifft, finden wir Ähnliches im Pentamerone, 1. Tag, 9. Märchen. Der Held wirft seinen Dolch auf die Erde und daraus entsteht eine Quelle. Er sticht mit seinem Degen in den Boden und daraus ersteht ein Heidelbeerstrauch. Beide sollen Zeichen für das Geschick des in die Ferne Ziehenden sein. Trübt sich die Quelle und versiegt, oder welkt der Strauch und geht ein, so erduldet er Leiden und stirbt.

Auch in Volksliedern begegnen wir ähnlichen mythischen Vorstellungen, so zum Beispiel wenn wir in „Des Knaben Wunderhorn“ hören, daß aus dem Grabe, in dem Vater, Mutter und Kind liegen, drei Lilien hervorsprießen.

An dieser Stelle möchte ich noch ein Märchen des Pentamerone (5. Tag, 9. Märchen) erwähnen, das mir in mancher Hinsicht von Belang erscheint: Ein Prinz bekommt drei Zitronen. Aus einer derselben kommt eine blendend schöne Jungfrau heraus, die sich, indeß der Prinz für sie in die Stadt um Kleider geht, in der Krone eines Eichenbaumes versteckt, an dessen Fuß sich eine Quelle befindet. Eine Mohrin tötet die Jungfrau, nimmt ihre Stelle ein und der Prinz ist genötigt sie zu heiraten. Das schöne, weiße Mädchen hat sich in eine Taube verwandelt und kommt zum Schloß des Prinzen. Auf Befehl der Mohrin wird sie geschlachtet, die Federn werden auf den Hof geworfen. Innerhalb dreier Tage wächst an der nämlichen Stelle ein Zitronenbaum hervor, der drei Zitronen als Früchte trägt. Aus der dritten Zitrone kommt beim Aufschneiden die Jungfrau in ursprünglicher Schönheit hervor. Die Mohrin wird zu Asche verbrannt.

Abgesehen von den vielen Verwandlungen (Zitrone—Jungfrau—Vogel—Baum—Zitrone—Jungfrau), die einen vollständigen Kreislauf darstellen, ist dieses Märchen auch deshalb so interessant, weil hier eigentlich zwei gegensätzliche Bäume auftreten: 1. Der Baum mit dem weißen (Lichtmond), 2. der Baum mit dem schwarzen Mädchen (Schwarzmond). Wie ich einer Bemerkung Gubernatis<sup>2)</sup> entnehme, wird dieses Märchen auch in Kalabrien, Toskana und Piemont erzählt. Im christlichen Mittelalter wird der Baum der Erkenntnis

<sup>1)</sup> Grimm, a. a. O., Nr. 47.

<sup>2)</sup> Gubernatis, Die Tiere in der indogermanischen Mythologie, S. 525.

mit Vorliebe in Gegensatz gestellt zum Baum des Lebens. Eine Miniatur in einem burgundischen Meßbuch in Jena<sup>1)</sup> zeigt diese beiden Bäume nebeneinander. Vom Baume der Erkenntnis, der Totenköpfe trägt, langt Eva einen herunter. Neben dem Lebensbaum, der Trauben und Hostien trägt und auf dessen einem Zweige eine Taube sitzt, steht Maria und reicht dem Jesuskinde eine Weinbeere. Es ist sicher, daß der Künstler, der hier eine so merkwürdige Auffassung bekundet, diese zum Teil aus mythischer Überlieferung geschöpft haben wird<sup>2)</sup>.

Mit obigen Zeilen sollte nur gezeigt werden, daß an Stelle des Mythenhelden nicht nur entsprechende Tiere, sondern auch bestimmte Formen aus der Pflanzenwelt treten können.

Unsere Darstellung des Baumes mit den paarigen Vögeln scheint jedoch vielmehr auf das Vorkommen des Himmelsbaumes im Mythos hinzuweisen. Die Iranier nennen den Baum Gokurnam (Allsamen), auch den glänzenden Homa von der einzigen, großen, leuchtenden Blüte oder Frucht<sup>3)</sup>, die dieser Baum trägt. Homa ist der Mond, der Gott des Rausch-, des Unsterblichkeitstrankes. Die Wurzeln des Baumes saugen an der Quelle Ardwißura, von der alles Wasser seinen Ursprung hat. Auf dem Baume Gokurnam sitzt der Adler Senamurgha, nach Hüsing's wohlbegründeter Meinung als Doppelvogel<sup>4)</sup>, Doppeladler aufzufassen.

Der Weltenbaum von eben besprochenem Aufbau findet sich mit manchen Varianten in der Mythologie der meisten Völker wieder. Bei den Griechen ist es der Baum, den Gaia emporwachsen läßt am Ende der Welt, benachbart dem Okeanos, jener Wunderbaum, der goldene Äpfel trägt und von vier Jungfrauen, den Hesperiden, bewacht wird. Am ausführlichsten wird der Weltenbaum in der Edda beschrieben: Drei Wurzeln hat die Weltesche Yggdrasil. An jeder ist ein Brunnen. Im Urd-Brunnen schwimmen zwei weiße Schwäne. Vier Hirsche und eine Ziege schädigen den Baum. In seinem Wipfel sitzt ein gewaltiger Adler, an der Wurzel aber nagt eine Schlange nebst anderem Gewürm. Ein Eichhorn läuft beständig den Stamm auf und nieder.

Man sieht auf den ersten Blick, daß der germanische und der iranische Weltenbaum mit einander übereinstimmen. Besonders charakteristisch für alle mythischen Bäume sind die Quelle oder der Brunnen an ihrer Wurzel und der Vogel auf dem Wipfel. Meistens sind es Äpfelbäume und ihre Früchte haben symbolische Bedeutung. Merkwürdigerweise vermissen wir jede Andeutung über die Früchte der Esche Yggdrasil. Im Norden aber, wo es keine immergrünen Sträucher gibt und die Vegetationsdauer oft kurz ist, mögen vielleicht die Blätter im Symbolwert an Stelle der Früchte getreten sein. Ihr Werden und Vergehen ist ebenso wie das Heranreifen der Früchte und ihre Ernte die Parallele für lunare Vorgänge. Die Beschreibungen der Weltenbäume, die uns die Quellen geben, machen einen erstarrten Eindruck, der daher kommen mag, daß Kultisches in den Vordergrund trat, während das mythische Geschehen ganz unterdrückt wurde. So gleichen diese Bäume einem Symbol, ähnlich dem, dessen Bedeutung wir erweisen wollen.

<sup>1)</sup> Bergner, a. a. O., S. 548 ff.

<sup>2)</sup> Es wäre interessant der Frage nachzugehen, in wie weit Künstler einer noch ziemlich primitiven Entwicklungsstufe von mythischen Vorstellungen beeinflußt wurden oder an solche anknüpften. Auf einem Bilde Cranachs „Christus in der Vorhölle“ finden wir auf der niedergebrosenen Höllentür als Zeichen des Sieges einen Hirschkäfer, ein Abbild Christi, unter der Türe hingegen eine zerquetschte, große, schwarze Kröte, ein Abbild des Teufels. Von den beiden Symbolen, Hirschkäfer-Hirsch und der Kröte wissen wir aber, daß sie im Mondmythos geläufige Sinnbilder sind, daß ersterer den Licht-, letztere den Schwarzmond verkörpert.

<sup>3)</sup> Auf einem assyr. Zylinder sehen wir den mythischen Baum mit jederseits 7 Zweigen. Aus der Spitze steigt eine geflügelte Scheibe empor. Perrot und Chipiez, II. S. 685.

<sup>4)</sup> Hüsing, Die iranische Ueberlieferung. Mythol. Bibliothek II., 2. S., 193f.



Wir müssen zu den Märchen unsere Zuflucht nehmen, die das mythische Geschehen besser überliefern. Am besten scheint dies in jenem Märchen der Fall zu sein, das Grimm in der Anmerkung zum 57. Märchen seiner Sammlung erwähnt. Ein König hat drei Söhne; der jüngste ist Dummling. Im Schloßhof steht ein Birnbaum, der prächtige Früchte trägt, aber vor jeder Ernte werden sie in einer Nacht abgepflückt, ohne daß man des Täters habhaft werden kann. Die zwei Söhne wachen hinter einander ein volles Jahr, aber in der letzten Nacht vor der Ernte schlafen beide ein und in der Frühe sind die Birnen fort. Dummling, der nun daran kommt, bringt es über sich, in der letzten Nacht aufzubleiben und da sieht er, wie eine weiße Taube eine Birne nach der anderen abpflückt, auf einen hohen Berg trägt und zwischen einem Felsenritz verschwindet. Der Jüngling erlöst schließlich die von Spinnweben umstrickte Taube in der Felsenhöhle. Sie wird zu einer schönen Jungfrau.

Nach der iranischen Überlieferung trägt der Weltenbaum den leuchtenden Homa, den Mond. An Stelle dieser einen großen Frucht sind hier viele kleine getreten. Der Birnbaum mit den Früchten ist also ein Symbol des Lichtmondes. Die Taube stellt durch das Abpflücken der Früchte den Schwarzmund dar. Daß dies der Fall ist, bezeugt die dunkle Felsenhöhle und die Entzauberung des Vogels am Ende.

Meist ist der Baum in den Märchen ein Apfelbaum, zuweilen allerdings ein Birnbaum. Nach Hüsings Meinung ist das Wort „Birn“ eine schlechte Übertragung aus der Mundart ins Schriftdeutsche für „Born“. Es habe also ursprünglich geheißen „Bornbaum“, d. i. der Baum, der an der Quelle steht<sup>1)</sup>.

Im 57. Grimmschen Märchen „Der goldene Vogel“ erscheint der eben genannte Mythos als bloße Einleitung. Ein goldener Vogel raubt von einem Baum, der goldene Äpfel trägt, jede Nacht einen. Von den drei Söhnen ertappt der jüngste den Vogel bei seinem Raub, schießt mit dem Bogen auf ihn, trifft ihn auch, aber der Pfeil gleitet von seinem Gefieder ab. Eine goldene Feder gleitet zur Erde, indeß der Vogel das Weite sucht. Nun beginnt erst die eigentliche Geschichte.

Im 3. ehstenischen<sup>2)</sup> Märchen werden von einem Baum goldene Äpfel gestohlen. Man entdeckt abends einen gelben Falter, der alsogleich durch drei Kreuzspinnen eingesponnen wird. Des Nachts verwandelt er sich in einen alten, graubärtigen Mann, der alle gestohlenen Äpfel hergeben muß und zur Strafe verbrannt wird.

Das 6. Märchen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier<sup>3)</sup> erzählt von dem Baum, der nur einen einzigen (Gokurnam!) goldenen Apfel trägt, in der Höhle des schwarzen Riesen. In seinen Zweigen flattert ein goldener Vogel hin und her. In der Nähe des Baumes befindet sich ein Brunnen. Der schwarze Riese gibt nun dem Jüngling den Auftrag, dem goldenen Vogel aus dem Brunnen zu trinken zu geben, verbietet ihm aber, selbst davon zu trinken oder gar hineinzuspeien. Auch vom goldenen Apfel, der sich täglich erneuert und das Futter des Vogels ist, darf er nicht essen. Trotzdem aber trinkt der Jüngling aus dem Brunnen. Da stürzt der Vogel tot nieder und zu gleicher Zeit ist auch der schwarze Riese tot. In dem sich stets erneuenden und vom Vogel wieder verspeisten goldenen Apfel erkennen wir ohne Frage den Mond wieder. Daß hier der goldene Vogel den Schwarzmund bedeutet, schließen wir daraus, daß er mit seiner Doppelung, dem schwarzen Riesen, zugleich stirbt.

<sup>1)</sup> Tatsächlich ist in den meisten Märchen erwähnt, daß der Baum an einem Brunnen steht.

<sup>2)</sup> Ehstenische Märchen, ges. von Kreuzwald, übersetzt v. Löwe.

<sup>3)</sup> Wislocki, Märchen und Sagen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier.

Im 29. Märchen derselben Sammlung zieht der Held aus, um vom Sonnenbaum<sup>1)</sup> einen goldenen Apfel zu bringen. Wie er beim Baum angelangt ist und nach den Äpfeln langt, da wächst der Baum und die Äpfel entgleiten seinen Händen. Eine rot gekleidete Jungfrau sagt ihm, er müsse, wenn er einen Apfel haben wolle, neun Tage und Nächte wachen und den Baum vor zwei schwarzen Wölfen schützen, die ihn schädigen wollen. Der Jüngling wehrt die Wölfe eine Zeit lang ab, aber in der achten Nacht schläft er ein und da beschädigen die Wölfe den Baum. Das Märchen beschäftigt sich nun des weiteren mit dem Helden, der endlich durch einen Krebs, der ihm die Zunge abbeißt, zu grunde geht. Vom Baum wird nichts mehr erzählt, wahrscheinlich wird er aber, wie es in den Mythen zu geschehen pflegt, wieder hergestellt. Das Hauptmotiv dieses Märchens, die Bedrohung des Baumes durch zwei Wölfe, ist ohne weiteres klar. Der Baum ist der Lichtmond, der durch die dunklen Sichel, die Wölfe, bedroht wird. Zufälliger Weise stimmt dieses Motiv hinsichtlich seiner räumlichen Anordnung völlig mit der Gruppe „Baum und paarige Tiere“ der darstellenden Kunst überein. Unwillkürlich denkt man an die Schlüssel von Kossow, wo zwei Löwen gegen den Baum anspringen oder an eine ähnliche Arbeit der sassanidischen Kunst. Daß die darstellende Kunst statt eines Vogels, der an den Früchten des Baumes pickt, zwei gibt, die beiden gegensätzlichen Sichel, tut sie deshalb, weil sie das Symbol auf ihrem Gebiet mühelos erweitern und vervollständigen kann, was im Mythos nicht immer leicht möglich ist<sup>2)</sup>. In der erstarrten Form desselben sehen wir allerdings auch dazu Ansätze. Ein Beweis dafür ist der Doppelvogel auf dem Homa-Baum.

Als das den Apfelbaum, der ewige Jugend verleiht, schädigende Tier wird oft die Schlange genannt, die an seiner Wurzel nagt, zum Beispiel bei Wlislöck, Zigeunermärchen Nr. 10.

Ich führe noch eine weitere Gruppe von Märchen wesentlich anderen Charakters an. Zunächst fehlen hier die Hinweise auf die Frucht des Baumes. Im 14. Märchen der Bukowinaer und Siebenbürger Armenier sucht der Held die Wundernachtigall, die sich in einem goldenen Käfig auf einem silbernen Baum befindet. Durch den Gesang dieser Nachtigall wird ein riesengroßer Mohr, der Menschen in Steine verwandelt hat, zu einem Aschenhaufen. Der Mohr ist nach seinem Gehaben der Schwarzmond und die Nachtigall ein Bild des Lichtmondes.

Im 96. Grimmschen Märchen „Die drei Vügelkens“ hören wir, wie der Held zu einem Brunnen kommt, über den ein Baum seine Zweige breitet. Daran hängt ein Vogel im Bauer, nach dem er sucht. In diesen Fällen ist der Vogel kein den Baum schädigendes Tier, sondern vielmehr eine Doppelung desselben, etwa an Stelle der goldenen Früchte.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß der Gruppe: Baum mit paarigen Vögeln zwei verschiedene Vorstellungsinhalte zu grunde liegen können. Der Baum erscheint beide Male als Symbol des Lichtmondes, während die Vögel

<sup>1)</sup> Der Name der Sonne im Zusammenhang mit dem Baum darf uns nicht befremden. In späterer Zeit, in der man die größere Bedeutung der Sonne erkannte, tritt ihr Name in den Mondmärchen rein äußerlich an die Stelle des Mondes, ohne daß die Märchen dadurch auch nur die geringste Veränderung ihrer Motive erlitten. Diese weisen durchaus auf den Mond, die Sonne gibt nur den Namen her, ohne bei der Sache tiefer beteiligt zu sein.

<sup>2)</sup> Reichel hat die antithetische Gruppe aus gewissen Verhältnissen der Baukunst des Zweistromlandes, der ägäischen und ägyptischen Kultur abgeleitet. (Zf. Memnon II. 1908.) Obwohl ich sie mit mehr Begründung aus mythologischen Vorstellungen ableiten könnte, so verzichte ich doch darauf, weil ich hierin A. Riegl beipflichten zu müssen glaube, der die Symmetrie in der Kunstdarstellung nicht durch äußere Gründe, sondern vielmehr durch innere, durch ein primitives Gefühl für räumliche Rhythmik, bedingt glaubt.

sowohl als Bilder der schwarzen als auch als solche der lichten Mondsichel gedacht werden können.

## 7. Mythische Reminiszenzen in der Kunstentwicklung der Völker.

Von den typisch wieder kehrenden Motiven der Bauernkunst habe ich die bedeutsame Gruppe „Baum und paarige Vögel“ herausgegriffen und sie zum Gegenstand näherer Untersuchung gemacht. Wir haben gesehen, daß diesem Motiv mythische Vorstellungen zu grunde liegen und daß diese letzten Endes auf den Phasenwechsel des Mondes zurückgehen. In kurzen Zügen möchte ich das Auftreten mythischen Einschlages in der Kunstentwicklung der Mittelmeerländer und des anhangenden Orientes verfolgen.

Die Rückwirkung des Mythos auf die Kunstdarstellung zeigt sich besonders in jenen Kulturen, die auf einer mythischen Weltanschauung aufgebaut sind. Es sind dies die ägyptische Kultur und die des Zweistromlandes. Neben einer realistischen Richtung in der Kunst läuft parallel dazu eine hieratische und diese besteht darin, für mythische Vorstellungen entsprechende anschauliche Symbole zu geben. Die zu grunde liegenden mythologischen Vorstellungen gehen schließlich zurück auf die eine: Kampf des Lichtmondes mit dem Schwarzmond, später umgewandelt in die: Kampf der Sonne mit der Finsternis oder des Guten mit dem Bösen. Daß dieser assyrische Held, der mit dem Sichelschwert den Löwen tötet, der Lichtmond ist, der den schwarzen vernichtet, wird schon daraus klar, daß über der Darstellung der Figuren eine Mondscheibe gegeben wird, durch einen halbmondförmigen Anteil, den schwarzen, verringerte.

Die Kunst der prähistorischen und frühgeschichtlichen Kulturen ist dem Wesen nach mit der eben geschilderten völlig übereinstimmend, u. zw. deshalb, weil, wie ich im Programme des Vorjahres näher erörtert habe, die Grundlage dieser Kulturen ebenfalls auf einer mythischen Weltanschauung fußt.

Das, was wir gemeinhin als „Griechentum“ bezeichnen, wurzelt in der Verherrlichung edelster Persönlichkeit. Wenn Goethe schreibt: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit“, so dachte er hier, wie er es von sich oft sagte, als Heide, als klassischer Grieche. Eine derartige Weltanschauung hat nichts mit dem Mythos zu tun. Der griechische Dramatiker macht aus dem Mythos persönliches Geschick, die Tragik des Einzelnen. Der darstellende Künstler weiß mit der mythischen Überlieferung wenig anzufangen. Die Vasenmaler geben mythologische Szenen und das in einer Weise, daß sie besonders jetzt wieder modern werden, aber die Großen in der Kunst ringen nach etwas anderem, nach der Darstellung aller Schönheit eines unter dem Einfluß höchsten geistigen Adels durchgebildeten Körpers. Letztes Endziel ist die Persönlichkeit.

Der Mythos wurde für die darstellende Kunst erst dann wieder von Bedeutung, als Rom von orientalischen Kulturen überflutet wurde, als die alte Kultur zu grunde ging, eine neue im Christentum sich vorbereitete.

In den ersten christlichen Zeiten suchte man nach Symbolen, unter welchen man den Kern der neuen Lehre darstellen konnte. Selbst aus dem Heidentum nahm man Darstellungen, wenn nur der ihnen zu grunde liegende Gedankeninhalt ein ähnlicher war. So erscheint Orpheus in den Katakomben der frühesten Zeit. Der Kern seiner Lehre dreht sich in der Tat um Tod und Auferstehung. Besonders aber liebte man Darstellungen aus der Jonaslegende. Das Wort des Herrn erklärt dies: „Denn wie Jonas in dem Bauch des Untieres drei Tage und drei Nächte war, so wird der Menschensohn in dem Innern der Erde drei Tage und drei Nächte sein.“ Die Episode aus dem Leben des Propheten wird hier zum Symbol für die Zentrallehre des

christlichen Glaubens, für Tod und Auferstehung Christi. Merkwürdigerweise aber entfernen sich die Darstellungen dieser Szenen etwas von der christlichen Vorstellung, sie knüpfen direkt an mythische Vorstellungen an, wodurch die Ausführung der Kompositionen wesentlich beeinträchtigt wird. Das Verschlingen und Ausspeien des Propheten wird stets knapp beisammen, u. zw. meist so gegeben, daß die Ungeheuer, symmetrisch gestellt, ihre Köpfe abgewendet haben. Auf der Glasschale von Podgoritzta sind ihre Hinterleibsenden mit einander verschlungen, so daß sie den Eindruck eines Doppeldrachsens machen. Wir sehen also, wie hier die Darstellung bei der Schaffung eines Doppeltieres endigt, dessen mythische Grundlage feststeht. Ein weiterer Beweis für mythischen Einschlag ist die folgende, vierteilige Darstellung aus dem Leben des Propheten<sup>1)</sup>: 1. Jonas wird von dem Ungeheuer verschlungen, der halbe Leib mit den Füßen schaut noch aus dem Rachen heraus. 2. Das schwarze Ungeheuer wird allein wiedergegeben. 3. Das Ungeheuer gibt Jonas von sich. Der halbe Leib mit dem Kopf schaut aus dem Rachen heraus. 4. Der Prophet liegt unter der Kürbislaupe. Wir wissen, daß das Verschlungenwerden durch den Fisch sich ungemein häufig in der Märchenliteratur wiederfindet und sich auf lunare Vorgänge bezieht. Die letztgenannte Darstellung allein aber schon weist darauf hin, daß der Künstler das ganze Geschehen nicht so sehr vom christlichen Standpunkt als vom mythischen wiedergab. Die Anspielung auf den Phasenwechsel des Mondes ist unverkennbar, aber noch weitere Beziehungen zum Mythos finden sich in den Darstellungen. In den Mythen des vom Fisch verschlungenen Helden ist dieser, als er aus dem Bauch des Ungeheuers herauskommt, kahlköpfig. Wir kennen nun viele Darstellungen des Jonas im Bauche des Ungeheuers, wo der Prophet kahlköpfig wiedergegeben wird<sup>2)</sup>.

Wenn nun das frühe Christentum Beziehungen zum Mythos — in späterer Zeit erlischt dieser Zug in Italien völlig — bei der Darstellung von Glaubenswahrheiten nicht zurückwies, so erscheint es fast als selbstverständlich, daß wir das so häufig verbreitete Symbol vom Weltenbaum auch in den Darstellungen des frühen Christentums finden. Natürlich wird dieses Symbol entsprechend der christlichen Lehre umgeformt. Die Hauptbestandteile desselben werden beibehalten: Der Brunnen am Fuße des Baumes (erscheint oft als halbmondförmiges Gefäß), der Baum und die paarigen Vögel. Natürlich wird das Symbol oft verkürzt. Das Wassergefäß, das an Stelle des Brunnens getreten ist, entfällt, aus dem Baum wird ein Kranz. Auch er verschwindet und an seine Stelle tritt das Kreuz oder das Monogramm Christi. An Stelle des Baumes aber kann auch das den Brunnen symbolisierende Wassergefäß treten, wie wir das bei einem Grabstein aus Aquileja gesehen haben. Oft trinken auch zwei Hirsche von einem Quell, der über einen Felsen kommt, auf dem ein Baum steht. Diese Darstellung der vom Quell trinkenden Hirsche war besonders für Sarkophage und alte Taufgefäße beliebt, ein schönes christliches Symbol, aus uraltem Mythos entlehnt. Auch der Vogel Phoinix wird christlicher Symbolik dienstbar gemacht. Christus erscheint über einer Palme, zu beiden Seiten schwebt der Vogel Phoinix. Auch der Baum allein erscheint als Symbol, so auf einem Grabstein im Museum zu Udine (de Rossi, R. S. II, 323). Der Verfasser des Artikels „Baum“ in Kraus Realenzyklopädie nimmt mit Recht an, daß dieser Baum, da zu beiden Seiten die Buchstaben  $\alpha$  und  $\omega$ , die Zeichen der Ewigkeit und der Gottheit des Sohnes, stehen, ein Symbol für Christus sei. So sehen wir auch, daß aus der Mitte der Arche,

<sup>1)</sup> Mitius O. Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. S. 63 und 64. Die dort gegebene Erklärung ist völlig hinfällig. Der Fisch, bzw. das Untier, dient nicht zur Raumfüllung, die symbolische Bedeutung desselben ist zweifellos.

<sup>2)</sup> Mitius, S. 83.

wo sich sonst Noah befindet, ein Baum herauswächst, offenbar ein Symbol für ihn selbst. Auch aus Gräbern (Man vergleiche die drei Lilien des deutschen Volksliedes!) wachsen auf Darstellungen derselben Bäume hervor, so aus dem Grab des Lazarus, auf Gläsern bei Pattari III, tav. 197, aus dem Grab des Erlösers, auf einigen Gefäßen zu Monza (Mozzoni, tav. saec. VII, 84.)

Interessant ist, daß wir an den Werken darstellender Kunst immer dort mythischen Hintergrund beobachten können, wo ein neues Volk mit neuer Kulturentwicklung einsetzt.

Die christliche Kunst Italiens war bereits in feste Bahnen gekommen und der mythische Einschlag hatte kaum Bedeutung mehr, als im 7. Jahrhundert in Norditalien durch die Langobarden ein neuer Stil in der Verzierung von Kapitälern, Gitterwerken, Portalen etc. aufkam, der in deutlicher Weise vom Mythos beeinflußt erscheint. Der Baum mit den paarigen Vögeln und der Doppelvogel treten auf einer großen Anzahl von Skulpturen auf. Das eben dem Christentum zugeführte Volk drückt die Lehren des neuen Glaubens durch Symbole aus, die ihm von den mythischen Vorstellungen des Heidentums her geläufig sind. Ob die Langobarden dabei als Vorbilder byzantinische oder ältere italienische Arbeiten benützt haben, mag uns gleichgültig sein. Es handelt sich uns ja bloß darum, ein Wiederaufleben des mythischen Einschlages in der Kunst festzustellen.

Ganz dasselbe geschieht zu gleicher Zeit und später in Irland. Die irischen Mönche knüpfen bei den Zeichnungen ihrer Initialen an die vorhandene heidnische Kunst an und verwenden mit Vorliebe Darstellungen mythischen Gehaltes, die nun eine neue Deutung erhalten.

Merkwürdig ist, daß der mythische Anklang in den Werken darstellender Kunst innerhalb einer Kultur auch da auftritt, wo bloß eine neue Schichte derselben beginnt. So finden wir unsere oftgenannten Motive plötzlich und unvermittelt auf den Bauornamenten der deutschen Dome aus dem 12. Jahrhundert (z. B. Königsutter, Quedlinburg) wieder. Daß diese Motive, die man nach der Art ihrer Gestaltung und ihrem Wesen für urdeutsch gehalten hat, auf langobardischen<sup>1)</sup> Einfluß zurückgehen, mag uns dabei nicht berühren. Sie verschwinden wieder, wie sie gekommen, um im 13. Jahrhundert in der französischen Gotik in reicher Verbreitung wieder aufzutauchen.<sup>2)</sup>

In dem Abschnitt „Der Baum und der Mythos“ konnten wir zeigen, daß sich durch das ganze Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit Darstellungen vorfinden, die einen gewissen mythischen Hintergrund aufweisen.

<sup>1)</sup> Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrhundert. Monatshefte für Kunstwissenschaft III, 1910.

<sup>2)</sup> An dieser Stelle kann ich nicht umhin, über Deutungen zu sprechen, die der symbolischen Tier- und Pflanzengruppe der christlichen Kunst zu teil wurden. Wir wissen, daß die Grundlage der Symbole eine durchwegs mythische ist, die Erklärung derselben aber wird fast durchwegs aus christlichem Geiste heraus gegeben, ohne Rücksichtnahme auf die Herkunft der Symbole. Daß eine derartige Deutung keine glückliche sein kann, versteht sich von selbst, zumal wenn man in den angeführten Gebilden nicht Sinnbilder der Zentralehre christlichen Glaubens sieht, sondern sie durch ganz spezielle Stellen der heiligen Schriften zu erklären sucht. Die besten Deutungen, auch mit teilweisem Bezug auf mythische Überlieferung, finden sich unzweifelhaft in Kraus' Realenzyklopädie der christlichen Altertümer. Merkwürdigerweise gibt es auch Forscher, welche der symbolischen Tier- und Pflanzengruppe jede tiefere Bedeutung absprechen. Måle wendet sich in seinem Werk „Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts“ gegen jede symbolische Deutung der zu jener Zeit so häufig auftretenden, ganz zweifellos sinnbildlich gemeinten Tierdarstellungen in Verbindung mit Gebilden pflanzlicher Art. Wider Erwarten aber liefert er selbst das Beweismaterial für die hier vorgetragene Ansicht. Er gibt zu, daß Darstellungen, wie die des Baumes mit paarigen Vögeln aus dem XIII. Jahrhundert, zunächst zurückzuführen sind auf ähnliche Darstellungen auf Gürtelschnallen und Beschlägen aus burgundischen, angelsächsischen, langobardischen und westgotischen Gräbern. Dann führt er aus, daß schon Lenormant der Ansicht war, daß die häufige Darstellung des Baumes zurückzuführen sei auf den Homa-Baum der Iranier. Måle ist

Sehen wir selbst noch Dürer<sup>1)</sup> mit Symbolen arbeiten, bei denen mythischer Bezug unverkennbar ist.

Neben dem jungen Christentum war für die Verbreitung von Motiven, die auf mythische Vorstellungen zurück gehen, für die Folgezeit von der allergrößten Bedeutung das sassanidische Reich. Die Sassaniden beabsichtigten eine Renaissance altarischer Kultur. So haben wir es ihnen zu verdanken, daß die Dokumente altarischer Weltanschauung, die Lieder des Avesta, unter ihrer Regierung gesammelt und aufgezeichnet wurden. Die erhaltenen Reste ihrer Kultur, die Friese der Palastwände, Metallarbeiten und Gewebe liefern den Beweis, wie lebendig dort mythische Vorstellungen waren, wie unmittelbar sie in Werke der darstellenden Kunst umgesetzt wurden. So machtvoll waren sie, daß zur Zeit der Sarazenenherrschaft die Weberei völlig von sassanidischen Mustern beherrscht wird. Sieht man diese Webe-Ornamente durch, so hat man den Eindruck, der ganze arische Mythenschatz würde in ihnen lebendig. Fischbach<sup>2)</sup> hat Ähnliches empfunden. Er hat erkannt, daß diese Muster nicht wappenartige Darstellungen von Tieren sind, auch nicht realistische, sondern Darstellungen, die im Mythos wurzeln. Die Erklärung, die er den Mustern beisetzt, sind freilich völlig unbefriedigend. Sie fließen aus einer haltlosen, überschwenglichen Mythologie, die je nach Bedarf mit Morgenrot, Sonnenglanz und Sturmgebraus arbeitet.

Wenn man an der Richtigkeit der Ergebnisse der modernen Mythenforschung noch zweifeln wollte, so müßten die Darstellungen auf den sassanidisch-sarazenischen Geweben allein ein gewichtiges Beweisstück dafür sein. Unabhängig von der gelehrten Forschung wird hier im Bilde die Richtigkeit ihrer Vermutung bestätigt.

Die Motive dieser Webearbeiten bilden Tiere, Kämpfe derselben oder Tiere in Verbindung mit dem Himmelsbaum.

Die Tiere, die hier zur Darstellung kommen, entsprechen völlig den Tieren einer gewissen Art der Tiermärchen. Nicht alle Tiermärchen sind untereinander gleichwertig. Wir können zwei große Gruppen unterscheiden. Bei der einen Gruppe bildet den Kern des Märchens die Wiedergabe irgend eines besonders schlaun oder verwegenen Streiches. Der Hauptreiz liegt darin, daß wir die Tiere von denselben Leidenschaften und Torheiten besetzt sehen wie die Menschen. Der Inhalt eines solchen Tiermärchens läßt sich am Ende leicht in ein Moralsprüchlein zusammenfassen. Ganz anders verhält sich die zweite Gruppe von Tiermärchen. Wenn sie auch oft in kleinen Zügen mit ungemein viel Humor und großer Kraft der Charakteristik

ferner der Ansicht, daß das häufige Motiv des Verschlungenwerdens durch Ungeheuer auf den Bildwerken des 13. Jahrhunderts zurückgeht auf alte, angelsächsische Zeichnungen, welche die im Jahre 796 von Alcuin nach Tours geführten englischen Miniaturisten in ganz Gallien verbreitet hatten. „Die englischen Mönche des 6. Jahrhunderts — fährt er fort — die in einer Art Halbtraum diese fremdartige, dekorative Kunst schufen, hatten eben erst das Christentum angenommen und trugen die finsternen heidnischen Vorstellungen der germanischen Rasse noch vollständig in sich“. „In ihren Manuskripten lassen sie unbewußt eine ganze Mythologie erstehen. Mit den letzten Worten behauptet er dasselbe, was auch hier ausgesprochen wurde, daß die altchristliche Kunst an der Schwelle neuer Kulturschichten von mythisch-heidnischen Symbolen, die der neuen Weltanschauung entsprechend assimiliert erscheinen, völlig durchsetzt ist.

Selbstverständlich ist, daß man bei der Deutung von Tiergestalten auf eine mythische Grundlage hin sehr vorsichtig sein muß. Viele Tiergestalten enthalten gar nichts Mythisches, ihnen liegt gar kein tieferer Sinn zu grunde. So verblüffend auch die Tiergestalten, die Chimairen der Notre-Dame-Kirche in Paris (13. Jahrh.) durch das ungeheure Maß der Phantasie und der grotesken Charakteristik auf uns wirken, so mangelt ihnen doch jede mythische Grundlage. Sie sind lediglich Dämonengestalten.

<sup>1)</sup> Wustmann R. Von einigen Pflanzen und Tieren b. Dürer. Zf. f. bild. Kunst. 46. Jahrg. S. 109 ff.

<sup>2)</sup> Fischbach, Die wichtigsten Webeornamente.

ausgestattet sind, so geben sie als Ganzes genommen keinen rechten Sinn<sup>1)</sup>. Bei ihnen versagt jede moralische Auslegung. Ganz richtig wurde behauptet, daß sie in ihren Motiven lauter Prädikate enthalten, zu denen das Subjekt fehlt. So plastisch sich auch das Geschehen in ihnen vor unseren Augen abrollt, dennoch sind sie Rätsel. In vielen Fällen können wir nachweisen, daß der Mond dasjenige Subjekt ist, auf welches sich die seltsamen Aussagen beziehen.

Daß die Tierdarstellungen auf sassanidisch-sarazenischen Geweben tatsächlich Symbole für lunare Vorgänge sind, ergibt sich daraus, daß den Tierbildern der Halbmond, manchmal im Parallelismus, wie das für mythische Erzählungen so ungeheuer charakteristisch ist, der Phasenwechsel des Mondes selbst beigelegt wird, daß ferner die Personen oder Tiere, die Abbilder des Lichtmondes sind, hell, die des Schwarzmundes dunkel erscheinen. Auf einem sarazenischen Gewebe<sup>2)</sup> (12.—13. Jahrh.) sehen wir einen Löwen, der eine Gazelle beim Nacken packt und tötet. Oberhalb der Tiergruppe befindet sich ein Genius, der den Halbmond trägt. Eine ähnliche Darstellung sehen wir auf einer sassanidischen Silberschale aus dem 5.—6. Jahrhundert<sup>3)</sup>. Hier überfällt ein Löwe eine Hirschkuh, die halbmondförmig aufgestreckt ist. Das Ganze füllt ein Kreisrund. Auf einem sassanidischen Gewebe<sup>4)</sup> (3.—7. Jahrh.) finden wir die merkwürdige Darstellung von vier Löwen, die einen gemeinsamen Kopf haben. Halbmonde ringsherum erklären das Symbol. Es handelt sich um die einzelnen Mondphasen, die zusammen den Vollmond geben, der durch den gemeinsamen runden Kopf versinnbildlicht werden soll. Öfters treten schon in frühgriechischer Zeit zwei symmetrisch gestellte Löwen<sup>5)</sup> in Seitenansicht auf, mit gemeinsamem, rundem, von vorne gesehenem Kopf, den Vollmond und die gegensätzlichen Sichel symbolisierend. Diese Darstellung finden wir dann wieder auf einem byzantinischen Gewebe<sup>6)</sup> (6.—10. Jahrh.), wo ein geflügelter Doppel-Löwe mit seitlich gesehenen Leibern und einem von vorne gesehenen Kopf dargestellt wird, über dem sich gewissermaßen zur Erklärung die Mondsichel befindet.

Auf einem auf sarazenischen Einfluß zurück gehenden Gewebe<sup>7)</sup> (14. bis 15. Jahrhundert) sehen wir eine gekrönte Person, gegen die links und rechts zwei Tiere anspringen. Ebenfalls in symmetrischer Anordnung befinden sich links und rechts von der Krone je eine Mondsichel.

Auf einem sarazenischen Gewebe des 12.—13. Jahrhunderts<sup>8)</sup> halten paarig angeordnete Adler Schwäne in den Fängen. In der Mitte der Tierdarstellung befindet sich ein Kreis, an dessen Peripherie eine halbmondförmige Figur ansitzt. Die Scheibe mit dem Halbmonde stellt offenbar den zum Teil verfinsterten Mond dar und in dem mythischer Darstellungsweise geläufigen Parallelismus ist sie eine inhaltlich gleiche Wiederholung der Tier-symbole. Dieselbe Erscheinung finden wir bereits in der assyrischen Kunst, wo auf der Steinplatte über dem Reliefbilde des Helden, der den Löwen mit dem Sichelschwert tötet<sup>9)</sup> dieselbe Mondscheibe, mit der Mondsichel vereint, gewissermaßen als Erklärung und Wiederholung des darunter befindlichen Symbolen erscheint.

<sup>1)</sup> An Verderbtheit ist bei völlig übereinstimmender Überlieferung über ganz Europa hin nicht zu denken.

<sup>2)</sup> Fischbach a. a. O. Tf. VII.

<sup>3)</sup> Zf. f. bildende Kunst, 45. Jahrg. 1910, S. 233.

<sup>4)</sup> Fischbach, a. a. O. Tf. VII.

<sup>5)</sup> Ephem. arch. 1888, Tf. X, 2.

<sup>6)</sup> Fischbach, a. a. O., Tf. 10.

<sup>7)</sup> Ebenda Tf. 112.

<sup>8)</sup> Ebenda, Tf. 58.

<sup>9)</sup> Perrot und Chipiez, a. a. O., III., S. 658, Fig. 474.

Als fernerer Beweis für die symbolische Grundlage der Darstellungen auf sassanidisch-sarazenischen Geweben und deren Beziehung zum Phasenwechsel des Mondes führe ich ein Gewebe an, das paarige Löwen gegen eine Mondsichel anspringend zeigt.

Auf einem alexandrinischen Gewebe<sup>1)</sup> (3.—6. Jahrh.) vom Typus der *πόρνια θηρῶν* würgt der Held zwei anspringende Löwen. Während die Figur des Helden in lichten Tönen gehalten ist, zeigen die beiden Löwen dunkle Farben. Auf einem sarazenischen Gewebe<sup>2)</sup> (12.—13. Jahrhundert) befindet sich im Geäste eines Baumes ein zusammen geduckter goldener Vogel von kreisrunder Form, während unter dem Baume ein hunde- oder wolfartiges Tier sitzt. Auf sizilianischen Geweben<sup>3)</sup> (12.—15. Jahrhundert) reißen weibliche Genien mit goldenen Haaren dunklen Tieren den Rachen weit auf, ein anderes Mal<sup>4)</sup> sitzen zwei helle Adler auf dem Baume, während am Fuße desselben zwei dunkle Panther lauern.

Im Zusammenhange mit den vorher erwähnten Erscheinungen ist die absichtliche Betonung von lichten und dunklen Gestalten zu auffällig, als daß sie bei aufmerksamer Betrachtung entgehen könnte; sie ist im Vereine mit dem bis jetzt Vorgebrachten ein weiterer Beweis für die lunare Bedeutung der Symbole, deren Grundlage der Kampf des Lichtmondes mit dem Schwarzmonde ist.

## 8. Herkunft der Motive der Bauernkunst. Mythische Kunst.

Wenn wir nun nach der Herkunft der stets in gleicher Weise wiederkehrenden Motive der Bauernkunst fragen, erscheint die Beantwortung dieser Frage nicht mehr schwierig zu sein. Wir sahen ja, wie ähnliche Motive schon in den Kunstwerken der uralten Kulturvölker des Zwei-Strom-Landes auftraten und konnten nachweisen, daß in historischer Zeit diese Motive westwärts wanderten und einerseits durch die Kunst des frühen Christentums, andererseits durch die Kunst der Sassaniden und ihrer Erben hierin, der Sarazenen, weite Verbreitung nach dem Norden hin fanden. Da es sich hierbei um zeitlich feststellbare Tatsachen handelt, so scheint die Frage nach der Herkunft der Motive damit erledigt.

Wenn wir indes die Zähigkeit der Tradition in Erwägung ziehen, die unentwegt an alten Bräuchen und Übungen festhält und weiters in Betracht ziehen, daß auf dem Boden jenseits der Alpen in prähistorischen Zeiten eine Kunst bestand, die sich, was die Motive anbelangt, mit denen der Bauernkunst zum größten Teil deckt, so werden einem doch Bedenken aufsteigen, die Motive, die auf demselben Boden schon einmal ungemein verbreitet waren, ausschließlich als vom fernen Orient übertragen an zu sehen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß ebenso, wie das alte Mythengut in den Volksmärchen bis auf den heutigen Tag überliefert wurde, auch die Kunstübung weit zurück liegender Zeit von fremden Einflüssen zwar völlig unterdrückt bis auf den heutigen Tag, wenn auch nur spärlich, in der Bauernkunst durchgesickert ist. Strikt beweisen läßt sich diese Behauptung natürlich nicht, ebensowenig als sich nachweisen läßt, woher unsere Volksmärchen stammen. Ihre Richtigkeit erscheint aber umso gesicherter, als sich aus dieser Untersuchung klar ergibt, daß die Bauernkunst aus einer Fülle einströmender fremder Einflüsse immer nur das herausnimmt, was in Übereinstimmung mit der mythischen Überlieferung, was in Übereinstimmung mit vorzeitlicher Kunstübung steht.

<sup>1)</sup> Ebenda, Tf. 1.

<sup>2)</sup> Ebenda, Tf. 44.

<sup>3)</sup> Ebenda, Tf. 64.

<sup>4)</sup> Ebenda, Tf. 71.



An dieser Stelle möchte ich eine interessante Tatsache anführen. Aus der Hallstatt-Zeit<sup>1)</sup>, ferner aus dem archaisch-griechischen Kulturkreise<sup>2)</sup> kennen wir von mehreren Fundorten Darstellungen von Pferden, die auf dem Rücken oder auf Kopf und Rücken kleine Vögel sitzen haben. Denselben Darstellungen begegnen wir auf Giebelzieraten von norddeutschen Bauernhäusern<sup>3)</sup>. Es finden sich da Doppel-Pferde-Protomen, auf deren Köpfen kleine Vögel sitzen. Die Darstellung ist zu merkwürdig, als daß wir von zufälliger Übereinstimmung sprechen könnten. Ja, eine solche Annahme erscheint als völlig unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß in denselben Gegenden als Giebelverzierungen die ebenfalls in der Hallstatt-Kunst so häufigen Doppel-Vogel-Protomen auftreten<sup>4)</sup>. In welcher Weise hier ein Zusammenhang mit prähistorischer Kunstübung besteht, das können wir natürlich nicht ergründen, daß aber ein solcher tatsächlich vorhanden ist, kann nicht bezweifelt werden.

Wenn es auch für unsere Gegenden, die so wechselnden Schicksalen und Einflüssen unterworfen waren, unmöglich ist, die Beziehungen der Bauernkunst zur Prähistorie auf zu decken, so wäre das doch für jene Völker möglich, die sich bis in die jüngste Vergangenheit unabhängig von fremden Kulturinflüssen entwickeln konnten. In Betracht kämen die Balkanstaaten und Rußland. Leider existieren großangelegte Werke mit reichlichem Abbildungsmaterial über die Volkskunst jener Nationen nicht, so daß wir auf die wenigen Stücke der Museen angewiesen sind, die von Forschern nebenbei gesammelt wurden. Nachdem die österreichische Volkskunst erst in dem jüngst erschienenen Werke Haberlands ihr Standard-Werk erhalten hat, mag es uns nicht verwundern, daß wir uns über die Schnitzarbeiten der Insulaner des Bismarck-Archipel jederzeit mit aller Gründlichkeit zu orientieren vermögen, über die Motive der russischen Bauernkunst aber, von einigen Proben abgesehen, in wissenschaftlicher Beziehung vollständig ununterrichtet sind.

Es wäre hoch an der Zeit, gerade diesen Dingen alle Aufmerksamkeit zu zu wenden, denn bei der nüchternen Auffassung des Zeitalters der Massenproduktion ist die Zeit für Erzeugnisse der Volkskunst allerorts vorüber. Rußland, dessen Volksmärchen das arische Mythengut am besten überliefert enthalten, das frühgeschichtliche Funde<sup>5)</sup> von größter Bedeutung geliefert hat, die wissenschaftlich noch lange nicht ausgewertet wurden, wäre am berufensten dazu, eine großzügige Sammlung von Werken der Volkskunst ein zu leiten, die von größter wissenschaftlicher Bedeutung wären. Es wäre geradezu tragisch zu nennen, wenn man Kulturdokumente vieltausendjähriger Vergangenheit mit vieler Mühe und großen Kosten dem Boden entrisse und dabei die jetzt immerhin noch reichlich vorhandenen Werke der Bauernkunst weiter Gebiete ungewertet zu grunde gehen ließe. Ein ungeheurer Verlust drohte uns da. Dessen sind wir gewiß: in den Werken der Bauernkunst wird tausendjährige Vergangenheit lebendig.

Bis jetzt haben wir nur den Kulturstrom vom Zwei-Strom-Lande über Klein-Asien und das Mittelmeergebiet nach Norden verfolgt. Aus den Untersuchungen von Salin über alt germanische Tierornamentik wissen wir, daß es, um nur ein Beispiel anzuführen, gelegentlich auch einen Kulturstrom vom schwarzen Meer her nach Nordwesten und Westen gegeben hat.

<sup>1)</sup> Hoernes, Urgeschichte der Kunst, S. 481, Fig. 150—152.

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 482, Fig. 155.

<sup>3)</sup> Zf. f. Ethnol. 1893, S. 149, Abb. 165.

<sup>4)</sup> Ebenda, Abb. 72, 103, 119 etc.

<sup>5)</sup> Kondakoff, Antiquités de la Russie meridionale.

Diese von Osten kommenden Einflüsse wurden bis jetzt wenig oder gar nicht berücksichtigt<sup>1)</sup>. Bei einer gründlichen Untersuchung der Volkskunst unserer Länder ist aber eine derartige Würdigung von höchster Notwendigkeit, denn nur auf dem Wege rastlosen Vergleichens nach jeder Richtung hin können wir erhoffen, einen klaren und richtigen Einblick in die ungemein verwickelten Verhältnisse zu bekommen.

Die Frage nach der Herkunft der Motive der Bauernkunst unserer Gegenden ist dahin zu beantworten, daß die Motive abhängig erscheinen von einem von Süden nach Norden gerichteten Kulturströme, der aus Gegenden höherer Kultur kommt, ferner aber auch von einem von Osten herkommenden Kulturströme, der aus Gegenden niedriger Kultur zufließt. Zweifellos aber kommen auch bodenständige Einflüsse aus vor- und frühgeschichtlicher Zeit in Betracht.

Im Laufe dieser Untersuchung haben wir eine beträchtliche Anzahl von Werken der bildenden Kunst kennen gelernt, die, obwohl aus verschiedensten Zeiten und von verschiedensten Völkern stammend, dennoch in ihrem Wesen völlig übereinstimmend erschienen. Der Grund hierfür liegt darin, daß alle diese Kunstzeugnisse im Mythos wurzeln. Es erscheint nicht unangebracht, die Kunstübung, die alle diese homologen Bildungen hervorgebracht hat, als mythische Kunst zu bezeichnen. Es ist nicht schwer, die besonderen Merkmale derselben an zu geben. Da es sich nicht um die Wiedergabe eines tatsächlichen Geschehens handelt, so treten hier Bilder in gesetzmäßiger Verbindung auf, die der Wirklichkeit nicht entsprechen und dadurch, daß sie charakteristische Symbole in gehäufte Weise an einem Körper vereinigt zeigen, einen höchst phantastischen Eindruck machen. Besonders charakteristisch für die mythische Kunst ist die symmetrische Darstellung in einer Gruppe von zwei oder in einer solchen von drei Figuren. Bei der Gruppe von zwei Figuren, die meist einander abgekehrt gegeben werden, kann oft Vereinigung derselben erfolgen und so entstehen dann die bekannten Doppelwesen. Bei Gruppen von drei Figuren ist die mittlere sowohl dem Wesen als der Art der Darstellung nach verschieden von den seitlichen. Die seitlichen erscheinen in Seiten-, die mittleren in Vorder-Ansicht. Auch in der Art der verwendeten Figuren zeigt die mythische Kunst scharf ausgeprägte Eigentümlichkeiten. Zur Verwendung kommen meist Tiergestalten oder Pflanzenformen. Von den Mythen her wissen wir, daß sich das Geschick des Helden in dem der ihn begleitenden Tiere oder in tierischen und pflanzlichen Verwandlungsformen seiner selbst wieder spiegelt und wieder holt. Mit Absicht stellt die mythische Kunst nicht die Personen des Mythos dar, denn auf diese Weise könnte sie zur Charakteristik und Spezialisierung verleitet werden. Aus dem die Welt beherrschenden Walten des Mythos könnte auf diese Weise leicht persönliches Geschick werden. Aus diesem Grunde gibt die mythische Kunst statt menschlicher Figuren Tiergestalten oder Pflanzenformen, die in kürzester Form eine Weltanschauung, ein Glaubensbekenntnis dem Beschauer übermitteln.

<sup>1)</sup> Haberlandt bildet in seinem früher zitierten Werke einen Besatzstreifen der Mordwinen ab (Textband, S. 37, Fig. 7), der hinsichtlich der Motive einerseits die größte Ähnlichkeit mit den Motiven österreichischer Volkskunst aufweist, andererseits aber durch das Motiv der vierstrahligen Rosette und der Vögel auf dem Rücken von Rindern Beziehungen zur prähistorischen Kunst zeigt.