

Die Sirene als Bildmotiv zwischen Funktion und Dekoration

Mythenforschung als Bild- und Ideengeschichte

Einleitung. Die Sirene als Motiv der Mythologie und Kunst.

Der mythologische Bereich, dem das Motiv der Sirene entnommen ist, ist voll von Relikten und Reliktbildungen, ja geradezu eine Brutstätte für die Verwandlung von übernommenen Motiven in neue Bildungen, und dem Motivforscher tut sich ein Feld auf, das ihn so schnell nicht wieder losläßt. Dabei muß er sich auf zweierlei Weise überraschen lassen: zum einen über die Vielfalt der Ausgestaltungen, die das Motiv im Laufe der Geschichte erfahren hat, und zum anderen über die Kohärenz eines Regelsystems, das in allen Formen der Verwandlung spürbar bleibt. Die mythenbildende Phantasie des Menschen scheint nicht ins Unbegrenzte wachsen zu können, sondern an gewisse Urbilder gebunden zu sein, die durch den Wechsel von Orten und Namen im Kern nicht widerlegbar sind.

Die Sirene als Bildmotiv hat sich von Anbeginn dem Zugriff einer realen Abbildlichkeit entzogen und den Weg in diese mythenbildende Phantasie des Menschen genommen. Dies macht ihre lange Geschichte aus und ihre lebendige Präsenz bis zum heutigen Tage. Es macht ihre Ikonographie aber auch so komplex. Geflügelt erscheint sie von Anbeginn, mit Fischschwanz behaftet in der Folge - das Menschliche hat sich zunächst des Kopfes, erst später auch des Leibes bemächtigt. Dabei ist ihre Morphologie sicherlich älter als ihr Name, ihre mythologische Identität. Nimmt man, mit anderen Worten, ihre künstlerische Herkunft ernst, war ihr Bild möglicherweise schon vor dem eigentlichen Mythos da. Zumindest erwächst ihr der Reichtum an Relikten und den daraus entstehenden semantischen Verflechtungen wesentlich aus ihrer Bildgeschichte, und dies ist der Grund, warum sie uns im Rahmen dieses Themas interessiert.

Der hier vorgestellte Versuch über das Thema Sirene geht den Weg nicht vom Ursprung, d. h. von den allerfrühesten bekannten Darstellungen bis heute, sondern historisch umgekehrt, bisweilen auch anachronistisch, vom rezenten populäreren Verständnis dieser Form zurück in die weniger vertrauten älteren Schichten des Motivschatzes. Verläufe und Wandlungen einzelner Bildthemen bilden dabei die Leitlinie.

Die zeitgenössische Wahrnehmung des Themas wird aus zwei unterschiedlichen Quellen gespeist. Ideengeschichtlich ist es wohl weitgehend durch die Märchenliteratur des letzten Jahrhunderts, vor allem der Romantik vermittelt: als mythologisches Motiv, das dem Bedeutungskomplex weibliche Anmut und Berückung sowie etwas Unheimlichem, ja Verderblichem zugehörig zu sein scheint. Kunstgeschichtlich hingegen ist es durch die Präsenz älterer Bildtraditionen seit dem Mittelalter, vor allem der ausgehenden Renaissance lebendig, in deren Gefolge es bis heute als ornamentales Motiv auf Brunnen, Fassaden und in anderen künstlerischen Randformen bis hin zur volkstümlichen Verwendung auf Stoffen und Gebrauchsobjekten des häuslichen Alltages erscheint (Abb 1 a,b).



1. a Sirene im Innenhof des Heimatmuseums Schloß Porcia in Spittal (Kärnten). Renaissance. Foto: I.Eibl-Eibesfeldt



1. b Sirene auf einer Stickerei aus Kreta, 19.Jh. Aus: Deneke (1985)

Diese Divergenz wird im allgemeinen von unserer bildschöpferischen Phantasie überspielt und zu einer bündigen, einheitlichen Vorstellung amalgamiert, sofern sie nicht gezwungen ist, Reliktforschung zu betreiben und nach der Herkunft einzelner Motive zu unterscheiden. Dies aber wollen wir hiermit tun.

I. Die Sirene der Neuzeit. Relikte einer Ideengeschichte

Die Sirene hat in unserem modernen Bewußtsein als Urbild einer fischschwänzigen, menschengestaltigen Frau überlebt, die mit Wirkungen wie Verführung, Gesang und Sinnverwirrung in Verbindung gebracht wird. Sie

umkreist damit eine Vorstellung, die nur ungenau zwischen Meerjungfrau und Nymphe, Verführung und Verhexung unterscheidet und dabei weitgehend einer romantischen Denktradition verhaftet bleibt. In den Balladen und Märchen von Brentano, Eichendorff und Heine wird eine singende Sirene der Vorzeit beschworen, welche durch exponierte Lage, Schönheit und betörenden Gesang die seefahrenden Männer in den Abgrund lockt. Brentano und Heine haben ihr den volkstümlichen Namen Loreley gegeben. Zweifellos ist sie einem mythischen Bereich zugehörig.

Die Anmut, so oft in bildlichen Darstellungen beschworen, verbindet sich schon hier mit dunklen, schicksalhaften Mächten, welche über den physischen Zauber weit hinausgehen und die man lange Zeit dem romantischen Geist und seinem dämonischen „Frauenbild“ zugeschrieben hat (Thewelcit 1980: 281ff). Die Mythenforschung, der sich selbst eine ideengeschichtliche Deutung nicht gänzlich verschlossen hat, erlaubt an dieser Stelle, anhand vergleichender historischer Betrachtung Aufschlüsse über Vorformen und verwandte Bildungen zu geben, und damit Konstanz von Vielfalt und Eigenart innerhalb einer Tradition zu unterscheiden. Sie müßte hier zum Beispiel fragen, welcher Mythos hier unter neuen Bedingungen wieder auflebt. Im Kontext einer motivgeschichtlichen Betrachtung steht der dämonische Aspekt der romantischen Sirene auf einem ungleich breiteren Fundament da.

Bei Brentano ist sich die Loreley ihrer todbringenden Wirkung bewußt, bittet den Bischof um Gnade und stürzt zuletzt selbst in die Fluten, ob aus eigenem Antrieb oder durch die Hand des Dichters, bleibt unklar (Godwi 1801: Die Ballade von der Lore Lay). Das Sündenbewußtsein des christlichen Mittelalters scheint hier nachzuwirken, in welchem die Gestalt der Sirene eine moralische Dimension erhalten hat und meist im Verbund mit den Gestalten aus des Zyklus der „Laster“ dargestellt ist - davon später.

Für die humanistisch Gebildeten ist die Gestalt der Sirene mythologisch durch Homer verbürgt. Es handelt sich um die älteste, überdies vollständig erhaltene Erwähnung der Sirenen in der griechischen Literatur. Eine längere mündliche Tradition, die der schriftlichen vorangeht, wird mehrfach erwähnt (Hofstetter 1990). Im 12. Buch der Odysse erscheint die Sirene in der Zweizahl als Verführerin, die den fahrenden Odysseus mit ihrem Gesang zu bezaubern und von seiner Fahrt-Route abzubringen versucht. Dieser ließ auf Anraten Kirkes die Ohren seiner Schiffsgenossen verstopfen und sich selbst an einen Mast binden, um der Gefahr zu entkommen. Später werden auch drei Sirenen erwähnt, Töchter des Achelooos und einer Muse.

Es ist hier zu beachten, daß die griechische Mythologie von den Sirenen als

„Dämonen mit Vogelleib und Frauenkopf“ berichtet, die auf Meeresklippen hausen, Seefahrer durch ihren Gesang anlocken, um über die Gestrandeten herzufallen und ihr Blut zu trinken. Der Fischleib gehört also nicht ursprünglich zu ihrer Ausstattung, sondern stellt eine spätere Ausformung der mythologischen Figur dar. Die Nähe zu den Harpyen, weiblichen Sturmdämonen mit Vogelleib, wird an vielen Stellen erwähnt (Lurker 1989; Herder-Lexikon 1988). Die Harpyen (griech. Harpyai: Rafferinnen) waren dem Unheil verbündet sowie als Todes-Dämonen gefürchtet¹.

Desgleichen wohnen auch die Sirenen als göttliche Mischwesen sowohl in himmlischen Gefilden wie im Hades. Es gibt in der Tat frühe bildliche Darstellungen, die diesen unheilbringenden Bedeutungskontext klarer in den Vordergrund rücken. Lexika reproduzieren gerne die Darstellung auf einem Gefäß (Stamnos) des sog. Sirenenmalers um 475 v. Chr., die eine recht unansehnliche Frau-Vogel-Gestalt mit dicken Raubvogel-Krallen im Anflug auf das Schiff des Odysseus zeigt. Im Archäologischen Museum Athen steht eine Sirene mit gefiederten Beinen auf Raubvogelfüßen, die ab der Hüfte als weibliche Vollfigur gebildet ist.

Erwähnt werden auch Darstellungen mit Bart – ein interessanter Hinweis, auf den wir noch zurückkommen. Als Symbolgestalten der Totenklage werden sie darüber hinaus auf Grabmalern dargestellt (Lurker 1989: 380).

II. Die Sirene des christlichen Mittelalters. An der Schwelle zu einer Bildgeschichte.

Erst seit dem Mittelalter finden wir die Sirene konsequent fischschwänzig abgebildet, und diese Tradition blieb, wie wir wissen, bis heute lebendig. Es hat im folgenden zur Verniedlichung eines ursprünglich recht zwiespältigen Aspektes geführt – zumindest auf der Ebene der Bildgeschichte. Darauf kommen wir am Schluß zurück.

Ideengeschichtlich verlief es zunächst noch anders. Dem überlieferten dämonischen Aspekt des Themas erwuchs aus der mittelalterlichen (christlich-moralischen) Deutung zunächst eine neue Dimension, indem es als ein Motiv weiblicher Verführung – einer Form sinnlicher Verführung schlechthin – das heißt als Gefahr, als zerstörerisch und todbringend vor- und auch dargestellt wurde. Wir begegnen dem Bild der Sirene im Mittelalter am häufigsten im kirchlichen Kontext, und zwar im thematischen Rahmen der Sünden- und Laster. Ingeborg Tetzlaff schreibt: „Sie (die heidnische Sirene) gilt mit ihren langen Haaren, die das Feminine schlechthin bezeichnen, als die Verführerin zur fleischlichen Sünde. Sie lockt den ihr Verfallenden in den ewigen Tod, wie sie bei Homer den vorüberfahrenden Odysseus in den

irdischen zu locken sucht“ (1976: 36). In Cunaud (Anjou) erscheint sie auf einem Kapitell mit einem Fisch in der Hand, also der Erlösung durch Christus (Fisch) vielleicht noch zugänglich. Eine andere Variante zeigt sie in der Nachfolge der Harpyen mit Greifvogelklauen und geteiltem, d.h. verdoppeltem Fischschwanz (Chauvigny, Poitou). Eine Aufstellung der Beispiele ergibt, daß diese zweite Variante die weitaus größere Gruppe darstellt. Zu ihr gehören die Sirenen von Santo Stefano in Bologna und am Portal von S.Michele in Pavia, sowie jene herausragende Gruppe von Sirenen im Kreuzgang der Kirche von Elne (Roussillon/Frankreich). (Abb.2 a, b).



2. a Sirene am Portal von S.Michele, Pavia 12. Jh. Foto: I.Eibl-Eibesfeldt



2. b Sirene an einem Kapitell im Kreuzgang der Kathedrale von Elne (Roussillon, Frankr.) Foto: I.Eibl-Eibesfeldt

Dabei wird deutlich, daß die christliche Interpretation im Rahmen der menschlichen Sünde nicht nur ideengeschichtlich getragen, sondern auch am äußeren Aspekt, an der Ikonographie der Sirene festgemacht wird. Obwohl die Sirene in der mittelalterlichen Ausführung meist nicht obszön, sondern lediglich unbekleidet dargestellt wird, scheint das moralische Verdikt hinter der Meerjungfrau eine ältere Form zu wittern, die in einzelnen Fällen bekannt gewesen sein dürfte. Die angelsächsische Verkörperung der

sog. Sheela nimmt ja recht explizit darauf Bezug und stützt die Hypothese einer Verschleierung (s.S.235).

Die doppelschwänzige Sirene knüpft offensichtlich an eine frühere Bildtradition an, welche nicht die fischschwänzige Sirene, sondern die polymorph mischleibige im Auge hat. Gehen wir der Spur der doppelschwänzigen Sirene weiter nach. Sie führt dem Mythos entlang zurück in ältere historische Schichten, zeitweilig aber auch ein Eigenleben in bezug auf eine selbständige Bildtradition. Eine anderer Zweig mittelalterlicher Tradition lief im Kontext der Funeralkunst weiter und knüpfte an den bezüglichen antiken Verwendungskontext an. Im Mittelmeerraum, v.a. im Süditalien überlebte eine antike Tradition der doppelschwänzigen Sirene im Volks- und Aberglauben bis heute, und zwar als Amulett (Hauschild 1984; Seligmann 1910).

Bereits im Mittelalter gibt es zahlreiche Mischformen und Überlappungen, die recht aufschlußreich sind. In der Kathedrale von Kildare/Irland befindet sich die Darstellung einer weiblichen Figur, die von der Grabplatte des Bischofs Arthur Wellesley stammt. Sie prangt in auffälliger Nacktheit und zeigt merkwürdig gespreizte, nach hinten verdrehte Beine, die von den Händen an den Füßen gefaßt werden, was die höchst merkwürdige Haltung noch unterstreicht. Es handelt sich nicht um Flossen wohlverstanden,



3. Weibliche Figur (Sheela) an einem Grab in der Kathedrale von Kildare (Irland) Aus: Andersen (1977)

jedoch um eine Haltung, eine Körperfigur, die uns von vielen Sirenen-darstellungen vertraut ist (Abb.3). Figuren dieser Art, wie sie in Irland und England häufig zu finden sind, werden in der Literatur *Sheela* genannt. Sie entsprechen einer recht einheitlichen Typologie. Die volkscundliche Klärung des Namens ergibt ein semantisches Spektrum, das von „Hexe“ bis zu „Hure“ reicht (Andersen 1981). Sie befinden sich oft direkt im Portalbereich der Kirche, aber auch als Gesimsfigur am Dach. Viele sind Spolien von anderen Anbringungsor-

ten, wie Brücken, Mauern, Gräbern, wie gerade das Beispiel von Kildare zeigt.

Ähnlich präsentiert sich die Sheela von St. Helen's Church in Austerfield (England) als weibliche Nacktfigur mit weit auseinandergeführten Beinen.

Es handelt sich um eine Kapitellfigur, wie sie in mittelalterlichen Kirchen häufig ist, eine sogenannte „Sündenfigur“ mit langen Haaren. Sie ist aber nicht als „Sirene“ wiedergegeben, auch wenn sie zunächst als solche erscheint, sondern vollständig als Frau. Als Gestus kommt hier noch die Schambe-rührung hinzu (Abb. 4).



4. Sheela an einem Kapitell der Kirche St. Helen in Austerfield (England). Foto: I.Eibl-Eibesfeldt

Wir stehen also vor einer formalen Divergenz in Sirenen- und reine Frauendarstellung sowie ihrer ikonographischen (bedeutungsmäßigen) Konvergenz im Themenkomplex der Sünden und Laster, was auf eine inhaltliche bzw. funktionelle Nähe der beiden Typen hinweist. Fisch- und Menschenbeine können auf dieser Ebene als Äquivalente bezeichnet werden. Die Frau mit den langen Haaren ist dabei die klassische Ausprägung der weiblichen Laster-Darstellung. Meist ist sie nackt wiedergegeben, oft reichen aber auch die langen Haare als Attribut der „sündigen“ Frau (*luxuria*) aus (Beigbeder 1972:145f).

Die gespreizten Beine könnten nun, berücksichtigt man allein die mittelalterliche Darstellung, als formale Abwandlung des geteilten Fischeschwanzes gedeutet werden. Die Tatsache einer viel älteren Tradition des Spreizgestus stützt diese Vermutung jedoch nicht und läßt das Gegenteil als viel plausibler erscheinen, umso mehr, als die Fischeschwanz—Sirene ja, wie erwähnt, eher eine Spätform darstellt. Für eine Ableitung des geteilten Fischeschwanzes aus der weiblichen Spreizhaltung spricht hingegen ein weiteres Motiv, das oft mit letzterer in Kombination erscheint: die Ausstellung der Scham. Gerade im Hinblick auf die Interpretation als Sünden- und Lastermotiv spricht vieles für eine „Verschleierung“ der Haltung als teriomorph. Auch Margaret A. Murray (1934: 97) argumentiert in dieser Richtung.

Zieht man weitere Beispiele heran, wird deutlich, daß es sich nicht um einen beiläufigen Aspekt handelt. Bei der Sheela von Bunratty Castle (Irland) wird die Exposition der Scham als vordringlicher Anlass manifest. Die Hände greifen unter den beiden Schenkeln durch und ziehen die Labi-



5. *Sheela von Bunratty Castle (Irland). Foto: R. Krell*

en auseinander. Die Figur ist leider stark verwittert (Abb. 5). Bei dieser Figur ist der Anbringungsort an einem profanen Bau (Burgeingang) beibehalten. Es drängt sich der Gedanke auf, daß der kirchliche Rahmen für Sheelas und verwandte Figuren auch im Mittelalter keineswegs unabdingbar war. Und ein weiteres Beispiel macht deutlich, daß nicht einmal die erotische Komponente der Präsentationshaltung, wie sie auch noch im Sirenenmotiv mitschwingt, absolut zwingend ist, im Gegenteil. Die Fratzenbildung ist ausgeprägt und trägt zum Abstossenden, ja Bedrohlichen der Figuren bei.

Es scheint vielmehr so, als dränge eine Bildtradition ein, die mit der Sirene, so, wie wir sie kennen, direkt gar

nichts zu tun hat. Die Frage stellt sich nun, um welche Tradition es sich hier handeln könnte und wie sie sich des Themas Sirene bemächtigt hat.

Wir kennen ein sehr schönes bayerisches Beispiel einer Sirene, volkstümlich genannt das „Wasserweibchen“: es befindet sich am sog. „Schottentor“ an der Nordseite der romanischen Kirche St. Jakob zu Regensburg aus dem 12. Jh. (Abb 6a)

Was der fromme Besucher von vorne sieht, ist der unverfängliche obere Teil einer Sirene, die sich die Fischbeine nach oben hält, am unteren Teil jedoch durch ein dekoratives Löwenhaupt verdeckt ist. Umgeht man das Hindernis, versteht man bald auch, warum das so ist. Man sieht, was der Zeichner

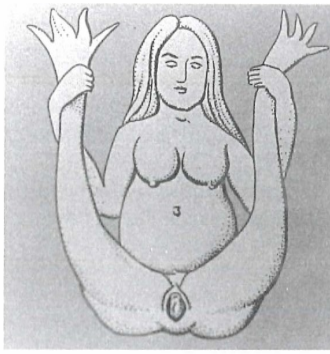


6. a „Wasserweibchen“ von der Nordseite der Kirche St. Jakob in Regensburg, 12. Jh. Foto: Ch. Sütterlin

der folgenden Abbildung wiedergegeben hat: eine recht unverblümete Schamweiserin (Abb. 6b).

Weitere Beispiele vom Schottentor St. Jakob, also derselben Kirche, zeigen schöne Übergangsformen, aus denen man verschiedenes lernen kann:

Zum einen sind hier Kniende undefinierbaren, eher männlichen Geschlechts gezeigt, das einmal nackt, das andere Mal angezogen, welche die Beine so angewinkelt haben, daß sie wie diejenigen einer Sirene nach oben weisen und mit dem Händen gehalten werden können. Es sind Gewändefiguren auf der rechten Seite des Nordpor-



6. b Vollzeichnung des Regensburger „Wasserweibchens“. Aus Devereux (1981)



7. a Männliche Figur vom Nordportal (Schottentor) von St. Jakob in Regensburg. Foto: I.Eibl-Eibesfeldt

ist, als seien an dieser Kirche alle Themen durchgespielt, per se und mit eigener Aussagekraft: die Sirene selbst (das Wasserweibchen), die Knie- und Spreizstellung in den rechten männlichen Portalfiguren, sowie das Schamweisen in den linken weiblichen Por-

tals (Abb. 7a). Ähnliche Beispiele finden sich an der Kirche St. Zeno in Isen/ Bayern. Haltung und Gestus erscheinen hier verselbständigt, nicht an das Motiv der Sirene gebunden. Das ist das eine. Zum anderen gibt es aber weibliche Darstellungen, gleich gegenüber an der linken Seite des selben Portals, die eindeutig den Gestus des Schamweisens ausführen (Abb. 7 b,c). Es



7. b Kniende Figur, schamweisend, vom Nordportal St. Jakob in Regensburg. Foto: I.Eibl-Eibesfeldt



talfiguren. Die einzelnen Themen sind nicht an die Gestalt der Sirene gebunden.

Die Frage, die sich nun stellt, lautet: wo kommen die Themen her oder wo liegen sie möglicherweise zusammen?

7. c Kniende weibliche Figur, schamweisend, vom Nordportal St. Jakob in Regensburg. Foto: Ch. Sütterlin

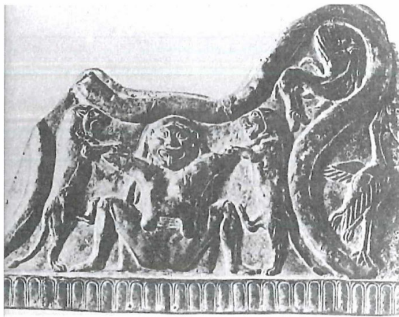
III. Die Sirene der Vorzeit. Ein polymorphes Urbild des Weiblichen

Es gibt weit ältere Beispiele, welche ähnliche Elemente der Darstellung mischen:

Als Prototyp sei die griechische *Gorgo* genannt, welche zum Inbegriff eines bildgewordenen Apotropaions – also Abwehrzaubers – bekannt geworden ist: Fratze mit aufgerissenem Mund, fletschenden Zähnen, gestreckter Zunge. Das mimische Grundre-

pertoire ist dasselbe wie das vieler Sheelas. Interessanterweise fügt sich auch die Spreizhaltung in diesen Kontext. Es gibt Gorgo-Darstellungen, welche die Fratzenbildung mit ausgeprägter Hockerstellung kombinieren, wie das Beispiel aus der Münchner Antikensammlung zeigt (Abb. 8a). Es handelt sich um die Darstellung auf einem etruskischen Steinrelief.

Eine andere bekannte Gorgo-Darstellung stammt von einem



8. a *Gorgo Medusa* zwischen Raubkatzen von einem etruskischen Steinrelief. Antikensammlung München. Foto: Ch. Sütterlin

Volutenkrater aus Campanien (Süditalien) um 520 v.Chr. (Abb. 8 b). Hier ist die Gorgo in einer neuen Variante gegeben, nämlich mit Schlangenbeinen, die in je einem Schlangenkopf – statt Füßen – enden. Formal ist der Übergang zu den Fischschwänzen nur ein geringer.



8. b Gorgo von griechischem Volutenkrater aus Campanien bei Rom. 520 v.Chr. Aus: Maass (1979).

Dies kann so interpretiert werden, daß es auf das Fischleibmotiv der Sirene ursprünglich

gar nicht angekommen ist. Es war eine offene Entwicklung, bei welcher das Spreizen der Beine wichtiger war als eine geschlossene Gesamterscheinung z.B. als Fischweib oder Sirene. Zumindest kommen verschiedene Bildtraditionen schon früh recht unabhängig nebeneinander vor und vermischen sich. Es gibt auch etruskische Sirenendarstellungen mit Beinen, die wie Fischschwänze beginnen, aber in Löwenköpfen enden, wie auf der vergoldeten Plakette einer etruskischen Grabplatte aus Cerveteri (heute Museum Villa Giulia, Rom), und andere, welche die volle Spreizhaltung mit Fischflossen, also als Sirene ausführen (Boulet o.J.) Die Beispiele stammen zumeist aus der Funeralkunst. Die Mischformen scheinen also das Normale gewesen zu sein und verweisen wiederum auf die frühen Homerischen Sirenendarstellungen, die ähnliche Mischformen zeigen. Die Identität der Sirene beginnt sich historisch aufzulösen in einen Polymorphismus, der eine eigene Form von Identität gewinnt.

Bildungen dieser Art gibt es auch in der ägyptischen Kleinkunst aus dem 3. und 2. Jh. v.Chr. Es handelt sich dabei nicht um Darstellungen von Gorgonen, sondern um jene der ägyptischen *Baubo* – was ein weiteres Mal bedeutet, daß die Haltung nicht an eine bestimmte kontinuierliche mythologische Figur bzw. Identität gebunden ist, sondern als solche zum Motiv geworden ist. Das hier gezeigte Beispiel stammt von einem ägyptischen Salbölgefäß aus dem 3. Jh. v.Chr. (Abb. 9).

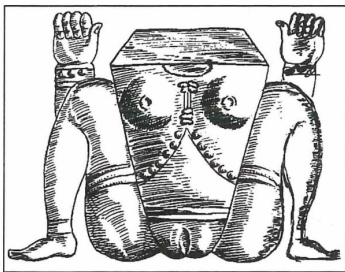


9. Baubo von einem ägyptischen Salbölgefäß (gebr. Ton). 2. Jh. v.Chr. Foto mit freundl. Genehmigung von Margret Schleidt

Die Beine sind ähnlich wie diejenigen der etruskischen Gorgo in v-förmig angewinkelter Spreizposition gegeben; eine Hand faßt unter dem Schenkel durch an die Scham (vgl. Sheela von Bunratty Abb. 5a). Baubo selbst steht wie Gorgo im größeren Bedeutungskontext der Abwehr- und Amulettfiguren. Sie wird stets als nacktes opulentes Weib dargestellt, das auf schamlose Weise in gespreizter Stellung dasitzt, im Gegensatz zu Gorgo aber etwas fröhlicher und lasziver erscheint - meistens ist sie lachend oder lächelnd dargestellt. Nach griechischer Überlieferung ist sie eine alte Frau, welche durch das Zeigen ihrer Pudenda die trauernde Demeter zum Lachen bringt. „Die obszöne Geste ist als ein Abwehrzauber gegen die Mächte des Todes zu verstehen“ (Lurker 1989). Es gibt eine eigene weitverbreitete Kleinkunst-Tradition mit hockenden Baubo Figürchen, als Amulett getragen, auf Gefäßen, als Schmuck etc., d.h. im gleichen allgemeineren Verwendungszusammenhang zu finden wie die Gorgo, nur weniger offiziell. Baubo ist eine Figur des privaten Gebrauchs.

Als ursprünglich kleinasiatische Personifikation, die auch mit Fruchtbarkeit im Zusammenhang stand, besitzt sie ihr Hinterland in einer Tradition, die weit älter noch und breiter ist und in dem gegebenen Rahmen nur ansatzweise vorgestellt werden kann.

Die Bildtradition der Frau mit weit gespreizten Beinen weist Spuren in den westasiatischen Raum, Indien und Südostasien auf. In Indien ist um das 1. bis 2. Jahrhundert eine Frauendarstellung nachgewiesen, die unter dem Namen *Shameless Woman* oder *Nackte Göttin* in die Literatur eingegangen ist. Sankalia (1960) erwähnt kleine Tonscherben, auf welchen eine baubo-ähnliche Figur abgebildet ist. Ihre Beine sind weit gespreizt und v-förmig aufgeklappt (Abb.10). Ein Hauptfundort ist Ter (Osmanabad). An die Stelle des Hauptes – des mythologischen Identitätsbezuges – tritt eine Platte für Opfergaben. Auffallend sind auch die symmetrisch ausgestellten Arme mit den erhobenen Händen. Der kultische Zusammenhang ist dadurch mehrfach gegeben. Der Gestus ist als Beschwörungs- und Abwehr-Haltung als ritueller Bestandteil früher Gebete bekannt.



10. Sog. *Nude Goddess*. Zeichnung nach einer Höhlenmalerei in Kotte Cave, Kelur (Nord Karnataka, Indien). Aus: Sankalia 1960

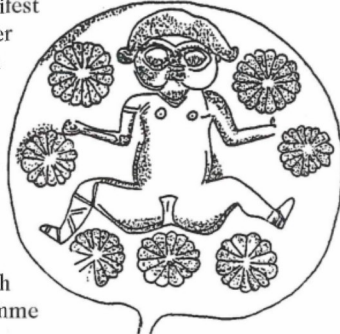
Es wird hier überdeutlich, daß es auf eine Identität weit weniger ankommt, als auf den Gestus per se: Spreizung, Ausstellung der Schamteile, übelbannende Funktion! Einige Darstellungen sind so klein, daß sie nur zum Tra-

gen oder für eine nicht-offizielle Nutzung in Frage kommen. Ihre Verwendung als Amulette liegt auch von daher nahe.

Die Frage, wie ein möglicher Verbreitungsweg dieser Figur verlaufen sein könnte - ob auf dem Weg der spätrömischen Kunstindustrie über Ägypten an die Küsten Indiens oder umgekehrt von Indien nach Westasien, ist aus so weiter Distanz schwer zu entscheiden. Für eine eigenständige (vorder-) asiatische Tradition im Vorfeld der Nackten Göttin spricht aber die Tatsache sehr früher Darstellungen, die lange vor Baubo und Gorgo greifbar sind.

Zu erwähnen wäre zunächst die Darstellung der Göttin *Ishtar* auf den Luristan-Bronzen des 8. vorehrchristlichen Jahrhunderts. Auf den Scheibenkopfnadeln erscheint sie das ein mal halb-seitlich kniend, schlangen- oder waffen tragend, manchmal auch mit Bart - den Attributen der Kriegs- und Schutzgöttin also, die sie auch ist (Goldman 1961); an gleicher Stelle tritt sie das andere Mal in nackter Spreizstellung mit ausgestellter Scham und ausgebreiteten Armen auf - also bereits als die Symmetriefigur, die in der Indischen Göttin so deutlich manifest

geworden ist (Abb. 11). Auch in dieser Variante trägt sie gelegentlich einen Bart, was auf die latent aggressive Mitbedeutung dieser Schutzfigur hinweist (Goldman 1961: 3, 5). Dies ist deswegen erwähnenswert, als auch in der griechischen Mythologie von einem Bart der Sirenen berichtet wird (vgl. S. 236), was eine höchst bemerkenswerte Analogie auf dieser spezifisch polymorphen Ebene darstellt. Ich komme darauf in der Diskussion zurück.

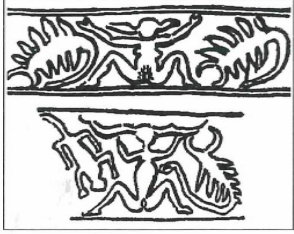


11. Darstellung der *Ishtar* auf Bronze-Votivscheiben des frühen Luristan (Iran), 7. Jh. v. Chr. Aus Charrière 1970.

Wenn *Ishtar* in beiden Varianten meist zwischen flankierenden Tieren erscheint, stellt sie sich damit selbst in eine Bildtradition, wie sie für die Darstellung vieler Göttinnen des Alten Orients typisch ist und unter dem Thema „*Herrin der Tiere*“ bekannt geworden ist. Wie eine umfangreiche Literatur zum Thema zeigen konnte, scheint es die recht einheitliche Ikonographie einer *Grossen Göttin* in den alten Kulturen des Vorderen Orients gegeben zu haben. Unter den wechselnden Namen, wie *Kybele* (Phrygien), *Anâhita* (Alt Iran), *Astarte* (Syrien), *Quadesh* (Ägypten) *Tanit* (Kathago), mit welchen sie in die Mythologie eingegangen sind, verbirgt sich ein überaus ähnliches Substrat an Vorstellungen. *Ishtar* ist die überragende Figur der Sumerischen und Babylonischen Mythologie. Für alle Aus-

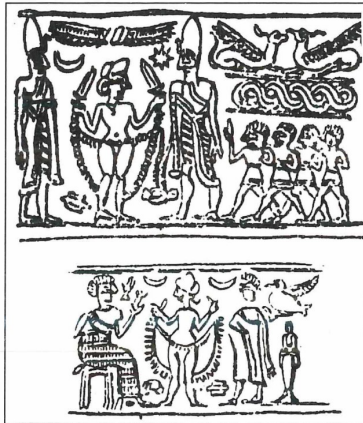
prägungen gilt die charakteristische, nicht leicht fassbare Doppelbedeutung von Fruchtbarkeit und Krieg, sie werden als weiblich mächtig und gleichzeitig grausam, ja blutrünstig beschrieben und ihre Darstellung zeigt Übereinstimmung sowohl in den einzelnen Attributen (wechselnd Hörner, Waffen, Bart) als auch, was das Bildthema „Herrin der Tiere“ betrifft (Conteneau 1914; Przyluski 1950; Pritchard 1954; Goldman 1961). Die große Kontinuität dieser Bildfigur reicht ja bis zur antiken Gorgo, die, wie wir wissen, oft zwischen zwei flankierenden Löwen dargestellt wird (vgl. Abb. 8a) Eine überbrückende Erklärung bietet sich in der magischen Schutzfunktion an, wie es für die Darstellung auf Votivtafeln, Amuletten und Siegeln zutrifft (vgl auch Fraser 1966) und an welche auch die spätere Bedeutung der Sirene im Mittelmeerraum anknüpft.

Interessant ist eine frühe Darstellung in den Sumerischen Rollsiegeln aus dem 3. Jahrtausend v.Chr., welche eine nackte hockende Frau mit ausladenden Hörnern zwischen Tieren zeigt, welche in breiter Spreizhaltung präsentiert. Sie wird Ishtar zugeschrieben (Abb. 12). Die Beine sind so angewinkelt, daß bereits hier eine Form erreicht ist, wie sie dann auf den Gorgonen- und Sirenendarstellungen zu Tier-schwänzen abgewandelt werden können. Das Bildschema, welches auch für die Indischen Göttinnen (S. 244) Gültigkeit hat, weist also auf eine sehr frühe Wurzel hin.



12. Darstellung der Ishtar auf Sumerischen Rollsiegeln. 3. Jt. v. Chr. Aus: Devereux (1981)

Auf syro-hethitischen Siegelzylindern aus dem 2. Jahrtausend v. Chr. erscheint eine Göttin zwischen anderen Figuren, die zwar halb bekleidet ist, aber ihre Robe in einem offenbar rituellen Gestus an den beiden Saumzipfeln nach hinten schlägt. Dies scheint eine Variante der nackten präsentierenden Göttin zu sein, wie sie nur auf diesen Beispielen zu finden ist (Abb. 13) Gegenüber der hockenden Frau



13. Die Nackte Göttin (Ishtar), im Gestus der Entblössung gezeigt, auf syro-hethitischen Siegelzylindern, 2. Jt. v. Chr. Aus: Conteneau 1914

sind die Beine zwar nicht ausgestellt, jedoch wird die Robe in einer Weise geöffnet, wie es von ferne an die fischschwanzhaltenden Sirenen aus späterer Zeit erinnert. Und wenn wir noch in der frühen Romanik Darstellungen finden, welche den Gestus im Kontext der Sirene zwischen Raubtieren zeigen, könnte man von einem Bindeglied sprechen, das wohl eher als Zitat gemeint ist, aber möglicherweise das Wissen um frühere Bräuche in dieser Form bewahrt hat. Als Beispiel sei die Sirene von Sta. Maria Aurora (heute Castello Sforzesco, Mailand) gezeigt (Abb. 14). Weiß man, wie sehr die bildschöpferische Phantasie des Menschen sich bestimmter Themen in Fä-



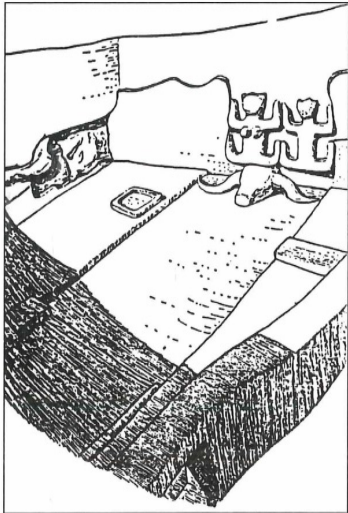
14. Sirene zwischen Löwen von einem Kapitell der romanischen Kirche Sta. Aurora (heute Castello Sforzesco, Mailand). Foto: I.Eibl-Eibesfeldt

len bemächtigte, wo es um die Verschleierung und Umdeutung von ursprünglich anderslautenden, oft nicht mehr verstandenen Motiven geht, schließt man diese doppelte Herkunft der Sirene nicht mehr völlig aus. Eine bekannte Tatsache ist ja, daß die Kirche oft gerade als „Sündenmotiv“ aufgriff, was aus vorchristlichen, also heidnischen Bild-Traditionen stammte (Tetzlaff 1976: 31ff). So erging es der Gestalt des Kentauren, des Löwen und der Schlange, und so erging es vielleicht auch der Sirene.

Die dargestellte Nacktheit in der altorientalischen Kunst, über die es eine reiche Literatur gibt, bezieht sich möglicherweise auf einen rituellen Gestus der Entblößung, der bereits bei den Babyloniern belegt ist, er dürfte aber weit älter sein (Conteneau 1914:10ff). In diesem Falle wäre das Bildmotiv der Nacktheit bzw. Entblößung im Rahmen einer dokumentarischen Abbildung dieses Rituals zu lesen. Ist aber Entblößung per se als magischer Akt zu verstehen, wäre Analoges für die dargestellten Nacktheit bzw. Entblößung aus dem Funktionsverständnis der älteren Kunst absolut denkbar, ohne daß sie sich auf ein konkretes kultisches Ereignis bezieht. Das Kunstwerk als Kultbild, als magischer Gegenstand, der das Dargestellte vertritt, re-präsentiert, hat ähnliche Funktion wie das Ritual selbst. Dies erklärt auch die magische Verwendung solcher Bilder als Schutzobjekt und Amulett³.

Auch noch viel spätere Darstellungen der archaischen Kunst Griechenlands nehmen offenbar auf diese anhaltende kultisch-magische Tradition Bezug. Boardman (1989) zeigt eine Tonfigur aus Axos aus dem 7. Jh. v. Chr., welche in einem rituellen Gestus ihr Kleid zurückschlägt (dort Abb. 27).

Das wohl älteste bekannte Beispiel dieser Tradition ist die Darstellung weiblicher Kultfiguren auf den Zeremonialplätzen der Anlage von *Catal Höyük* in Anatolien aus dem 7. Jahrtausend v. Chr.. Es handelt sich insbesondere um die Reliefs an der südlichen Altarwand des Heiligtums Nr. VII.1., welche weibliche Gottheiten mit Bären- oder Felidenköpfen, erhobenen Armen und symmetrisch ausgestellten, nach oben gewinkelten Beinen zwischen Stierreliefs zeigt. Unterhalb der Figuren ist ein vollplastischer gebildeter Stierkopf mit ausladenden Hörnern angebracht. Offenbar handelt es sich um Opferplätze.



15. Altar in Heiligtum VII.1 mit der Darstellung einer weiblichen Göttin. 7.Jt. v. Chr. Aus: Mellaart (1967)

Bei der linken der beiden anthropomorphen Figuren war eine weibliche Brust erhalten, sodaß die Geschlechtsbestimmung keinem Zweifel unterlag (Abb. 15). Andere Reliefs der Ausgrabung zeigen ähnliche Monumentalbildungen ohne genauere Geschlechtszuordnung. Eine dritte Gruppe dieses Typus ist durch langes Haar als weibliche identifizierbar (Altarplatz VII.31).

Mellaart (1967) spricht von den Sitzfiguren als von „Gebärenden“, Mellink (1985) vorsichtiger von „Wesen mit religiöser Bedeutung“, da sie die beigefügten Stierhörner mit dem Thema der Gebärenden nur schwer in Verbindung bringen kann. Aufgrund der kulturenvergleichenden und longitudinalen Optik tendiere ich dazu, schon hier eine Vorform jener weiblichen Kultfiguren zu sehen, wie sie in

den bereits erwähnten späteren Ausprägungen als Ishtar, Astarte, Anahîta etc. im Bildmotiv der Tierbändigerin bzw. -herrin greifbar geworden sind. Die Anwesenheit flankierender Stierfiguren läßt diese Hypothese als plausibel erscheinen.

Die apotropäische Funktion der Schamentblössung als ritualisierte (kultische) Form des Präsentierhaltens erfährt schließlich durch Quellenzeugnisse Erhellung. Vielfach sind die Belege über historisch bezeugte Schamentblössung im Zusammenhang von Naturgewalten und Krieg. Plutarch berichtet, wie die lykischen Frauen den Gestus sowohl gegen den Eroberer Bellerphontes und sein Heer als auch gegen eine Sturmflut ausführten. Ähnliches lesen wir in Plinius' „Naturkunde“. Noch aus den Reformationkriegen der alten Stadt Genf erreichen uns Quellenberichte, welche „alte magische Hexenkünste“ weiblicher Entblössung zu Protokoll geben (D'onna 1917). Und an der alten Porta Tosa in Mailand war lange noch das Relief einer lebensgroßen weiblichen (bekleideten) Figur aus dem 12. Jh. zu sehen, welche zur Vertreibung der Feinde ihren Rock hebt (heute Castello Sforzesco, Mailand).

Eine gute Zusammenstellung findet sich bei S. Reinach (1912: 109 ff). Dieser spricht in diesem Kontext von „exorzistischen“ Praktiken. Von ähnlichen Vorkommnissen im alten Japan berichtet Casal (1963). Die weite Verbreitung dieses Verständnisses läßt auf sehr alte gemeinsame Wurzeln schließen.

Die Humanethologie deutet das Verhalten als weibliches Gegenstück zum männlichen Sexualpräsentieren, das als soziales Signal der Dominanz und Rangdemonstration gut untersucht ist. Belege für eine analoge Bedeutung des weiblichen Verhaltens gibt es im Kulturenvergleich, bis heute vor allem im Bereich der Kinderkultur. Hier ist es als Spottverhalten nachzuweisen, das den oder die Verspottete(n) verhöhnt oder degradiert (Eibl-Eibesfeldt 1972: 127 ff). Aber auch unter Erwachsenen ist die Bedeutung des Verhaltens als aggressive Provokation noch in verschiedenen Ritualen greifbar (Duerr 1993: 82 ff), auf den Trobriand Inseln sogar noch als ausgeübter Brauch sexueller weiblicher Gewalt im Falle von territorialen Überschreitungen (Malinowski 1968: 231 ff; Theroux 1992: 125 ff).

2. Reliktbildungen

Es bleibt nach diesem Exkurs in historische Schichten des Themas die Frage, ob die Herkunft aus ursprünglich anderslautenden Bildlogismen in späteren Formulierungen des Themas noch als Relikte greifbar sind, und was aus ihnen geworden ist. Wenden wir uns in diesem dritten Abschnitt gezielt jenen Merkmalen zu, die für solche Bildungen in Frage kommen bzw. nicht notwendigerweise aus dem Thema Sirene hervorgehen.

Einige sind bereits in früheren Zusammenhängen zur Sprache gekommen, sie seien hier nur nochmals erwähnt:



16. Relief mit Sirenen und Meerungeheuern von der Kanzel in S. Pietro in Gropina (Arezzo, It.) 12. Jh. Foto: I. Eibl-Eibesfeldt

a) Die Darstellung im Rahmen flankierender Tierfiguren, wie es dem Bildschema Herrin der Tiere entspricht. Die Sirene auf der romanischen Kanzel von S. Pietro in Gropina hat ein männliches Gegenstück zu ihren Häupten, welches von zwei wilden Bestien flankiert wird. Interessant ist, dabei, daß die männliche Figur die Variante der nach oben gewinkelten Menschenbeine zeigt und nicht auf den Fischflossen besteht. Die inhaltliche Gleichsetzung der beiden Motive über formale Parallelisierung ist hier schön sichtbar (Abb. 16). Ein anderes Beispiel ist jenes aus Sta Maria d'Aurora (vgl. Abb. 14), das eine Sirene zwischen zwei Löwen zeigt, was als direkte Anspielung auf die verbreitetste Bildformel der Antike erscheinen könnte. Inwiefern die

Tradition zu diesem späten Zeitpunkt noch bewußt gepflegt war, muß offen bleiben. Angesichts der bereits erwähnten Ähnlichkeit des Haltegestus mit jenem in den syro-hethitischen Siegeln (vgl. Abb. 13) liegt jedoch die Vermutung einer bewußten Reminiszenz recht nahe.

b) In der Typologie der mittelalterlichen Sirenen gibt es neben der



hauptsächlich vertretenen Sirene mit den girlandenförmig auslaufenden Beinen immer wieder den Typus mit den arkadenförmigen angezogenen Beinen. Dies letztere ist wohl als ein Relikt der hockenden Spreizhaltung zu verstehen, wie sie noch vor allem in den Sheela-Darstellungen des angelsächsischen Raumes greifbar ist. Auch die Raubvogelvariante der ursprünglichen Sirene setzt sich darin wieder durch. Wenngleich der erstere Typus sich durch die Girlandenführung der Beine der dekorativen Umsetzung leichter fügt und vielleicht auch deshalb häufiger ist, ist der andere bis heute zu finden (Abb. 17 a, b)

17 a) Sirene von den Umlauffriesen in der Kathedrale St. Cécile von Albi (Frankr.) (Frührenaissance) Foto: I. Eibl-Eibesfeldt



17. b Sirene an der Fassade der Zürcher Nationalbank (Ende 19. Jh.). Foto: Ch.Sütterlin

c) Darstellungen, die eine auffällige Schambetonung, ev. sogar Schamberührung zeigen: Zur Erinnerung sei nochmals das Regensburger „Wasserweibchen“ (Abb.6b) erwähnt und die anfangs vorgestellten Sheela Darstellungen aus dem angelsächsisch-irischen Raum (Abb. 3 bis 5). Am Portal des Karners in Tulln bei Wien ist auf Augenhöhe ein stark verwittertes Figürchen mit hochgeführten Beinen (Fischflossen?) angebracht, das in der Mitte eine starke Auskehlung zeigt. Es mag sich dabei um eine durch Berührung entstandene Markierung handeln, welche sekundär auf die Bedeutung jener Zone hinweist⁴. Ein ähnlich verwittertes Beispiel zeigt die Kirche von Buckland, Aylesbury (England). Ergänzend dazu sind die beiden eindeutigen Sirenen Beispiele des Domes in Avila (Spanien) zu

erwähnen, welche in einen Fall eine deutliche Schameinzeichnung aufweisen und im anderen eine bocksbeinige Variante mit arkadenförmig angezogenen Beinen, welche an die ältere Form der Sirene als mischgestaltiges Fabelwesen anschließt. Dabei wird deutlich, daß bezüglich der zu Fischflossen gewordenen Beinen selbst auf dieser Stufe keine rigorose Eindeutigkeit besteht, nicht einmal am selben Bauwerk (Abb 18 a,b). Das Satyrmotiv stellt dabei eine erhellende Anspie-

18. a Sirene von einem Wandfries in der Kathedrale von Avila (Spanien). 14.Jh. Foto: I.Eibl-Eibesfeldt



18. b Sirene mit Hockerstellung und Bocksfüssen von einem Wandfries in der Kathedrale von Avila (Spanien) Foto: I.Eibl-Eibesfeldt



lung auf die heraldische Form der phallischen Götterfiguren dar und weist die Sirene als Glied jener Familie aus, welche archaisch heidnische Vorbilder in ihre dekorative Formensprache übersetzt hat. „Die nackten Hocker, männlichen und weiblichen Geschlechts, sind in der romanischen Plastik



19. Satyrgestaltige Hocker-Sirene aus einem Ornamentstich von Heinrich Aldegrever (1549). Aus: Hansmann u. Kriss-Rettenbeck (1966)

sehr häufig. In ihnen ist ein bestimmter Aspekt der Dämonenwelt dargestellt, vor allem die Wollust, aber auch die dämonisierte heidnische Götterwelt.“ (Hansmann u. Kriss-Rettenbeck 1966: 214). Die Kombination von satyrgestaltiger Hockerfigur und Schameinzeichnung finden wir in einem Ornamentstich des Heinrich Aldegrever um 1549, welche diese Verwandtschaft als durchaus geläufige betont (Abb. 19).

In einem Ornamentstich des Agostino de' Musi Veneziano werden die verschiedenen Varianten des Themas in einer Reihe mit allen Übergangsformen durchgespielt, und zwar die Sirene mit angezogenen Hockerbeinen, die in vegetabilischen Schwanzformen enden, der Satyr mit gespreizten Fischschwänzen sowie die Sirene mit den girlandenförmig als Ranken ausschwingenden Beinen (Abb. 20). In einem ausgeführten, hier nur erwähnten Beispiel am Palazzo Fonseca in Salamanca (Spanien)



20. Ornamentstich mit div. Sirenentypen von Agostino de' Musi Veneziano (1514-1540). Aus: Hansmann u. Kriss-Rettenbeck (1966)

scheint es sich um eine männliche Bildung mit Genitalbetonung und Bocksbeinen zu handeln. Es wird mit diesen Elementen gespielt, weil es sich um Attribute und nicht um festgefügte Körperteile handelt. Dadurch entstehen jene zahllosen Kombinationen, welche als Chimärenbildungen bekannt geworden sind.

d) Flügelbildung: Im Kreuzgang des Jeronimos Kloster von Belém (Lissabon) gibt es eine Sirenen-Variante, welche die ursprünglichen Raubvogelbeine, Spreizhaltung, lange Haare und Flügelbildung kombiniert. Dabei sind die Flügel wohl als echte Relikte der archaischen Vogelsirenen zu deuten. Auch die Sirenen von Avila (vgl. Abb. 18) zeigen diese Flügelbildung, welche recht geläufig ist. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch die Sirene am Chorgestühl der Kirche St. Bertrand de Comminges (Frankreich), welche mit ihren ausladenden Flügeln und Vogelbeinen eine ausdrucksstarke Symmetriefigur bildet. Und in der Kathedrale St. Nazaire in Béziers (Frankreich) erreicht uns eine Kapitellbildung, welche alle Attribute der Sirene – außer gerade die Fischbeine – wie an einem Steinmetzblock in Einzelteilen zusammenfügt: Tierleib, Schambildung, Flügel und aufgesetzter Frauenkopf, ohne daß eine organische Verbindung daraus entsteht. Weit eher handelt es sich um eine Chiffrierung von einzelnen Elementen, die durch ihre Häufung wirken und vielleicht auch überraschen sollen (Abb. 21).



21. Sirenen-Chimäre vom Wandpfeilerkapitell in St. Nazaire, Béziers (Frankr.)
Foto: I.Eibl-Eibesfeldt

e) Heraldisierung und Ornamentalisierung. Die Auflösung der Sirene ins Ornamentale, wie sie uns bis heute in Zierformen begegnet, könnte zunächst nur als Spätform eines nicht mehr durchschauten Bildmotives betrachtet werden. Dabei spielen heraldische und vegetabilische Formen zuletzt eine größere Rolle als die ursprünglichen Attribute. Dennoch gibt es schon in frühesten Darstellungen der Siegelkunst Formen der Heraldisierung, welche Pflanzen als Motiv ausdrücklich mitverwenden. Dies mag im



einzelnen, wie bei Ishtar auf den Luristan Bronzen, mit der Bedeutung als Fruchtbarkeitsidol verwoben sein. Restlos ist dies nicht zu klären. Nimmt man diesen frühen Aspekt über seine möglicherweise dekorative Funktion hinaus ernst, könnte die späte Ornamentalisierung als ein Nachklang jener alten Fruchtbarkeitsemele gelten (Abb 22 a,b). Sieht man sich die weibliche Figur von der Säule am

22. a Sirene auf Brunnenrelief im Burghof der Festung Marienberg bei Würzburg.
Foto: I. Eibl-Eibesfeldt



22. b Fassaden-Engel, sirenen-gestaltig, am Burgtheater Wien (Oesterr.), 19. Jh.
Foto: Ch. Sütterlin

Hauptportal des Freiburger Münsters näher an, erkennt man zwei seitlich hochgezogene Füllhörner, die entfernt an die Schwanzflossen der Sirene erinnern. Scheinbar wird mit allen formalen Möglichkeiten gespielt - auf der Bildebene. Dennoch spielen bis zuletzt inhaltliche Möglichkeiten mit, die an ältere mythologische Mitbedeutungen - hier auch der mythologischen Hörner alter Idole - anknüpfen, auch wenn sie von unserem heutigen Bewußsein nicht mehr durchwegs entschlüsselt werden (Abb. 23).

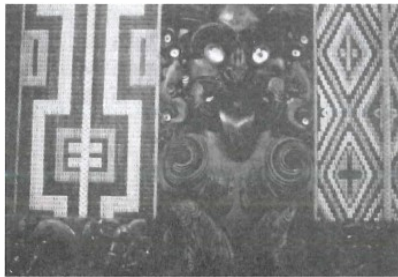
f) Relikte in Darstellungen der außereuropäischen Kunst.

Wenn in entlegenen Teilen der heutigen Welt ähnliche Bildungen auftauchen, ist man mit der diffusionistischen Verteidigung einer Verbreitungstheorie gut bedient. Die modernen Informations- und Fortbewegungsmittel machen jede auch noch so exklusive Erfindung zum Gegenstand möglicher

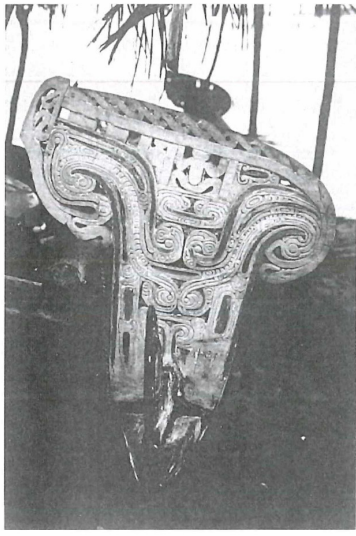


23. Sirenenartige Dekorationsfigur vom Dom in Freiburg. 14. Jh. Foto: I. Eibl-Eibesfeldt

Verwendung und Verwandlung innerhalb eines fremden Kontexts. Handelt es sich jedoch um Themen, die in ihrer komplexen Darstellungsform übernommen werden, und dies auch noch in einem analogen Verwendungszusammenhang, kann man wohl guten Gewissens von einer universalen Perzeption sprechen, dank welcher auch eine unabhängige Entwicklung denkbar wäre. Um so einen Falle könnte es sich bei den Fabelwesen handeln, welche die Versammlungshäuser der Maori schmücken. In überlebensgroßer Weise zeigen sie weibliche Schnitzfiguren, welche sich nicht allein durch Fischschwanzbildung auszeichnen, sondern durch Hockerhaltung und expressive Fratzenbildung (Abb. 24). Funktionell sind die Figuren als mit übernatürlichen Kräften begabte Schutzgeister zu ver-



24. Holzfigur mit Flossenbeinen der Maori vom Waitangi Meeting House. Neuseeland. Foto: I. Eibl-Eibesfeldt



25. Zentrale Figur (Hexe) von Bugbrett eines Kulabootes der Trobriand Inseln.
Foto: Ch. Sütterlin

stehen, welche das Kulthaus bewachen. Gorgoneske Sirenen geradezu monumentalen Ausmaßes! Auf den Salomonen-Inseln sind Paddel mit einer spreizenden Meerjungfrau verziert, welche zu beiden Seiten ein Krokodil aufweist, und auf den Trobriand Inseln (Neu Guinea) sind die geschnitzten Schiffsbugbretter mit einer zentralen Frauenfigur besetzt, welche die Beine als Hockerin gespreizt - und die Arme symmetrisch hochhält. Sie wird die „Hexe“ genannt und soll die Seefahrer vor Wind und Wellen schützen (Abb. 25). Manchmal ist die Scham deutlich eingezeichnet. Der Mythos von der verderblichen Sirene hat sich vielerorts in jenen der Schutzfigur gewandelt. Aber selbst diese Ambivalenz ist schon in den ältesten Idolen verkörpert.

Diskussion:

Die Sirene als Motiv der Mythologie und Kunst erscheint, je mehr man sich mit ihrer Herkunft und Geschichte beschäftigt, unter einem doppeldeutigen Aspekt, der sich bis in die neueste Zeit fortsetzt. Seit ihren frühesten Vorformen in der Heraldik und Siegelkunst des Alten Orients bis zu den Sirenen der romanischen Kirchen und der Loreley der Romantik verbindet sich in ihr das Unheilvolle mit dem Zaubermächtigen und Verführerischen. Die wohl größte moralische Ambivalenz erreicht sie in der christlichen Auslegung, wo sie das eine Mal als Figur der Sünde, als heidnischer Dämon, das andere Mal aber auch in der Deszendenz des antiken geflügelten Seelenvogels, also als Engel der Erlösung erscheint (vgl. Anm. 4). In der archaischen Kunst fällt die sexuelle Doppeldeutigkeit ihrer weiblichen Urbilder auf, die von verschiedenen Autoren immer wieder aus der Androgynie archaischer Götterfiguren hergeleitet wird (Przyluski 1950; Goldman 1961; Conteneau 1914). Aus ihr erklären sie nicht nur das Tragen von weiblichen und männlichen Attributen (Bart, Waffen, Hörner, weibliche Sexualmerk-

male), sondern auch die Doppelhoheit über die Bedeutungsbereiche von Fruchtbarkeit und Krieg. Beide können als essentielle Bereiche der Subsistenzsicherung betrachtet werden und eignen sich von daher für die Entwicklung von zentralen Mythologien, die dem Schutz der Götter unterstellt werden. Zur Formalisierung bzw. Veranschaulichung dieser Inhalte würde jedoch die diskretere und verschlüsselte Ikonographie über erkennbare (sekundäre) Geschlechtsmerkmale oder Embleme - auf die man sich kulturell geeinigt hat - vollauf genügen, wie dies ja zum Teil in der Beifügung von Bart, Haartracht, Hörnern, Waffen, Nacktheit und Schilfbündel etc. (Ishtar) geschehen ist. Die Entblössung der Scham in der Spreizgebärde gehört weder unabdingbar dazu noch geht sie zwingend daraus hervor, ist aber immer wiederkehrendes und zentrales Bildthema der frühen Idole bis hin zur Sirene, selbst da, wo das Motiv als Gebärerin nicht in Betracht kommt. Ähnliches gilt für die Darstellung phallischer Götter (Eibl-Eibesfeldt u. Sütterlin 1992). Eine eigene Valenz als visueller Auslöser im Verein mit den übrigen Attributen scheint dem Gestus zuzukommen, und die Bildfigur ist möglicherweise mehr als die bloße Illustration einer Gedankenwelt. Zur magischen Wirkung eines Schutz- und Götterbildes gehört die Kumulation aller denk- und sichtbaren Kraftsymbole, und um eine solche scheint es sich im Falle des archaischen mischgestaltigen Erscheinungsbildes früher Idole bis zu den ersten Sirenen zu handeln.

Vorliegende Arbeit entstand mit freundlicher Förderung durch die Alfred-Krupp-von-Bohlen-und-Halbach-Stiftung, Essen.

Anmerkungen:

- ¹. Kohlbrugge (1926: 34) sieht in der antiken Auffassung der Sirene Parallelen zum Seelenvogel, welcher die Verstorbenen zum Himmel trägt - eine Vorform des christlichen Engels also.
- ². Bei Munzel (1954: 115) findet sich dazu folgende Passage: „Die Sirene galt im Mittelalter als Symbol der Unkeusehheit, der Verlockung und Verführung... Diese Sirene bei Dante ist nun, wie die Luxuria bei Honorius, abschreckend hässlich, stotternd, mit schielenden Augen, verstümmelten und mißgeformten Händen und Füßen und von bleicher Hautfarbe. Erst durch ihren Gesang wird Dante von ihr gefesselt.“
- ³. Entsprechende Deutungen beziehen sich auf erwähnte Darstellungen in den Siegeln, auf welchen die geflügelte Göttin beim Öffnen des Gewandes gezeigt wird (Conte-neau:14).
- ⁴. Am selben Bau befinden sich auch prominente Figuren, die ihr Gesäß weisen, was auf die Persistenz heidnisch-magischer Bedeutungsschichten im Bewußtsein der Tullner Steinmetze hinweist.

- Andersen, Jorgen. (1981) The witch on the wall. Verlag Rosenkilde & Bagger, Copenhagen
- Beigbeder, Oliver (1972) Lexique des symboles. Verlag La pierre qui vire. Yonne
- Boardman, John (1989): Griechische Plastik. Verlag Ph..v.Zabern, Mainz
- Bouillet, Jean (o.J.) Symbolisme d'un mythe. o.V. Paris
- Casal, U.A. /1963) Der Phalluskult im alten Japan. Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. XLIV, Teil 1
- Charrière, Georges (1970): La signification des représentations érotiques dans les arts sauvages et préhistoriques. Verlag Maisonneuve et Larose, Paris
- Conteneau, Georges (1914) La Décèsse Nue Baylonienne. Etude d'iconographie comparée. Verlag Geuthner, Paris
- Crozet, René (1948) L'art roman en Poitou. o.V. Paris
- Deonna, W. (1914) Questions d'archéologie religieuse et symbolique. Revue de l'histoire des religions, IV
- Deonna, W. (1917) Talismans de guerre dans l'ancienne Genève. Schweiz. Archiv f. Volkskunde, XXI: 97-98
- Devereux, Georges (1985) Baubo. Die mythische Vulva. Verlag Syndikat. Frankfurt
- Duerr, Hans Peter (1993) Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Verlag Suhrkamp, Frankfurt
- Ehalt, Hubert Christian (1989) Volksfrömmigkeit. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Kulturstudien bei Böhlau, Bd. 10. Verlag Böhlau, Wien
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1972) Die !Ko Buschmann-Gesellschaft. Verlag Piper, München
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus u. Sütterlin, Christa (1992) Im Banne der Angst. Zur Natur- und Kunstgeschichte der Abwehrsymbolik. Verlag Piper, München
- Fraser, Douglas (1966) The Heraldic Woman: A Study in Diffusion. In: Fraser, D. (Ed.) The Many Faces of Primitive Art. Verlag Englewood & Cliffs, New Jersey
- Frothingham, A.L. (1911) Medusa, Apollo and the Great Mother. American Journal of Archeology, 15: 349-377
- Hansmann, Liselotte u. Kriss-Rettenbeck, Lenz (1966) Amulett und Talisman. Verlag Callwey, München
- Hauschild, Thomas (1982) Abwehrmagie und Geschlechtssymbolik im Mittelmeerraum. Curare 2/84: 205-222
- Hofstetter, Eva (1990) Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland. Beiträge zur Archäologie Bd.19. Verlag Triltsch, Würzburg
- Godard, André (1964) Die Kunst des Iran. Verlag Herbig, Berlin
- Goldman, Bernard (1961) The Asiatic Ancestry of the Greek Gorgon. Berytus XIV: 1-22
- Kohlbrugge, J.H.F. (1926) Tier- und Menschenantlitz als Abwehrzauber. Verlag Schröder, Bonn
- Lurker, Manfred (1989): Lexikon der Götter und Dämonen. Verlag Kröner, Stuttgart
- Maaß, Michael (1979) Griechische und römische Bronzewerke. Antikensammlungen München. Verlag C.H. Beck, München
- Malinowski, Bronislaw (1968) The Sexual Life of Savages. Verlag Routledge & Kegan, London
- Mellaart, James (1967) Catal Hüyük. A Neolithic Town in Anatolia. Verlag Thames & Hudson, London
- Mellink, Machteld und Filip, Jan (1985) Frühe Stufen der Kunst. Propyläen-Kunstgeschichte, 14. Verlag Propyläen, Berlin.

- Munzel, Hildegard (1954) Skulpturenschmuck in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Verlag Herder, Freiburg
- Murray, Margaret Anne (1934) Female Fertility Figures. Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol.LXIV, 93-100
- Pritchard, James B. (1954) The Ancient Near East in Pictures. Princeton Univ. Press
- Przyluski, Jan (1934) La Grande Déesse dans l'art syrien. Revue des arts asiatiques. VIII: 93-98
- Przyluski, Jan (1950) La Grande Déesse. Introduction à l'étude comparative des religions. Verlag Payot, Paris
- Reinach, Salomon (1912) Cultes, Mythes et Religions. Verlag Leroux, Paris
- Rostovzeff, M.I. (1919) Le Culte de la Grande Déesse dans la Russie Méridionale. Revue des études grecques, 32: 462-481
- Sankalia, H.D. (1960) The Nude Goddess or „Shameless Woman“ in Western Asia, India, and South Eastern Asia. Artibus Asiae, XXIII: 111-123
- Seligmann, Siegfried (1910) Der böse Blick und Verwandtes. Bd.1 u.2. Berlin
- Streicher, Sonnfried (1982) Fabelwesen des Meeres. Verlag Hirnstorff, Rostock
- Sütterlin, Christa (1993): Ethologische Aspekte des Gestus weiblicher Schampräsentation. Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift, 34:354-379
- Tetzlaff, Ingeborg (1976): Romanische Kapitelle in Frankreich. Löwe und Schlange, Sirene und Engel. Verlag Dumont, Köln
- Theroux, Paul (1992) The Happy Isles of Oceania. Ivy Books , New York
- Theweleit, Klaus (1980) Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Verlag Rowohlt, Hamburg