



Marija Gimbutas

Göttinnen und Götter im Alten Europa

Mythen und Kultbilder
6500 bis 3500 v. Chr.

Aus dem Englischen von Dr. Baal Müller
Aktualisierte Neuauflage mit 252 Abbildungen,
171 Illustrationen und 8 Karten
Deutsche Erstausgabe

Arun



Marija Gimbutas – geb. 1921 in Litauen, 1949 emigriert, 1994 in Los Angeles verstorben – war Prähistorikerin und Anthropologin. Ihr Hintergrund war interdisziplinär (Linguistik, Ethnologie, Religionswissenschaft) und sie konnte 13 Sprachen lesen.

1950 als Dozentin nach Harvard berufen, 1963 als Professorin für Archäologie an die University of California, an der sie bis zum Ruhestand 1989 lehrte. Sie leitete fünf große Ausgrabungsprojekte, führte die Begriffe „Altes Europa“ und „Kurgankultur“ ein. Letzterer ist in der Fachwelt aufgrund seiner matriarchalen Grundthese sehr umstritten, wurde aber jüngst wieder vom Genetiker Cavalli-Sforza bestätigt.

1993 bekam sie den Ehrendoktor der Vytautas-Magnus-Universität/Litauen verliehen. Gimbutas hat 20 Bücher und 300 wissenschaftliche Artikel veröffentlicht. „Die Sprache der Göttin“ gilt als das Grundlagenwerk der Matriarchatsbewegung.

Copyright © 2010 by Arun-Verlag für die deutsche Ausgabe;

Arun-Verlag, Engerda 28, D-07407 Uhlstädt-Kirchhasel,

Tel.: 036743/233-0, Fax: 036743/233-17

e-mail: info@arun-verlag.de; www.arun-verlag.de

Originaltitel: *The Goddesses and Gods of Old Europe*.

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd., London. © 1974, 1982

Thames & Hudson Ltd. London. This edition first published in Germany in 2010 by Arun-Verlag, Uhlstädt-Kirchhasel, German edition © 2010 Arun-Verlag.

Illustrationen: Linda Mount-Williams.

Fotos: Kálman Kónya und Miodrag Djordjevic.

Übersetzt aus dem US-Amerikanischen von Dr. Baal Müller, baalmueller@yahoo.de.

Satz: Stephan Pockrandt, eislicht@gmx.de.

Gesamtherstellung: Jelgavas Tipografija, Jelgava, Lettland.

Alle Rechte der Verbreitung in deutscher Sprache und der Übersetzung, auch durch Film, Funk und Fernsehen, fotomechanische Wiedergabe, Ton- und Datenträger jeder Art und auszugsweisen Nachdrucks sind vorbehalten.

ISBN 978-3-86663-043-7





INHALT

Vorwort zur Neuausgabe	9
Einleitung	11
Anmerkung zum Datenabgleich bei Radiokarbondatierung und Dendrochronologie sowie zur Zeittafel	13
I KULTURELLER HINTERGRUND	17
Der Begriff der „Kultur Alteuropas“ und seine Bedeutung	17
Regionale und chronologische Einteilungen Alteuropas	18
1 Ägäis und Zentralbalkan	19
2 Adriaraum	25
3 Das mittlere Donaubecken	25
4 Der östliche Balkanraum	29
5 Moldawien und Westukraine	33
2 SCHEMATISMUS	37
„Kurzschrift“	37
Die Welt des jungsteinzeitlichen Künstlers: nicht die Realität der Physik	38
Der Weg zur naturalistischen Skulptur in der Kupfersteinzeit	41
3 RITUALGEWÄNDER	45
Verzierungen auf Tonfigürchen als Darstellungen von Kleidung und Schmuck	45
Hüftgürtel	45
Kleider	46
Männerkleidung	53
Schuhwerk	53
Haartracht und Kopfbedeckung	54
Zusammenfassung	55
4 DIE MASKE	57
Kein menschliches Gesicht	57
Die Vinča-Maske	57
Zur Entwicklung der Vinča-Maske	60
Verzierungen und Durchbohrungen zur Befestigung von Schmuck	64
Parallelen auf Kreta und im antiken Griechenland: die theatralische Emphase	65





5	SCHREINE UND DIE FUNKTION DER FIGUREN	67
	Tonmodelle von Schreinen	67
	Relikte von Heiligtümern und Opferstätten	70
	Parallelen zu minoisch-mykenischen Schreinen	75
	Ausstattung der Schreine und Kultgegenstände	80
	Votivgaben: beschriftete Statuetten, Gefäße, Spinnwirtel und andere Gegenstände	85
	Zusammenfassung	88
6	KOSMOGONISCHE UND KOSMOLOGISCHE BILDER	89
	Die vier Himmelsrichtungen, Mond und Stier	89
	Die Schlange	93
	Das Ur-Ei	101
	Der Fisch	107
7	HERRIN DES WASSERS: VOGEL- UND SCHLANGENGÖTTIN	111
	Die Beschwörung des Regens, der Bär und die Ideogramme der Vogelgöttin	112
	Der Mäander – Symbol des kosmischen Wassers	123
	Der Ursprung der Vogelgöttin und ihr Bildnis in der Jungsteinzeit	133
	„Vogelfrau“ und „Schlangenfrau“ in der Kupfersteinzeit	135
	Die Schlangen- und Vogelgöttin als Amme	143
	Zusammenfassung	145
	Die Vogelgöttin und die Schlangengöttin im minoischen Kreta und im antiken Griechenland	146
8	DIE GROSSE GÖTTIN DES LEBENS, DES TODES UND DER ERNEUERUNG	153
	Die androgyne und üppige Göttin mit verschränkten Armen im Neolithikum	153
	Die Larvengöttin der Kupfersteinzeit mit verschränkten Armen	157
	Der magische Quell des Lebens im Innern der Göttin: ihr Mund, ihre Hände und Eier	163
	Epiphanien	169
	1 Der Hund, ein Doppelgänger der Mondgöttin	169
	2 Die Hirschkuh, eine Doppelgängerin der Göttin der Erneuerung	172





3 Kröte und Schildkröte: die Göttin in Gestalt eines menschlichen Fötus	175
4 Der Igel: die Göttin in Gestalt eines menschlichen Mutterleibs oder Fötus	181
5 Biene und Schmetterling: die stiergeborene Göttin der Wandlung und Erneuerung	183
6 Der Bär: die Göttin als Mutter und Amme	196
Zusammenfassung verschiedener Aspekte der prähistorischen Großen Göttin	197
Hekate und Artemis: das Überleben der alteuropäischen Großen Göttin im antiken Griechenland und im westlichen Anatolien	198
9 DIE SCHWANGERE VEGETATIONSGÖTTIN	203
Der Punkt und die Raute: Samen und Acker	206
Die thronende Schwangere Göttin	209
Das Schwein – heiliges Tier der Vegetationsgöttin	212
Vorausdeutungen auf Demeter, Kore und Persephone in der griechischen Mythologie	216
10 DER JAHRESGOTT	217
Der Phallus	217
Der ithyphallische maskierte Gott	222
Der Stier mit menschlicher Maske	226
Verbindungen zu Dionysos	230
Der „leidende Gott“	233
Das Göttliche Kind	237
Schlussfolgerungen	241
ANHANG	245
Abkürzungen	246
Erläuterungen zu den Grabungsstätten sowie deren Radiokarbondatierungen	248
Bibliographie	263
Abbildungsverzeichnis	276
Illustrationen (Fig.)	276
Abbildungen (Abb.)	290





ABB. I

Vogelgöttin. Fund aus Achilleion, Thessalien, Griechenland, ca. 6000 v. Chr.

Links: Die Frontalansicht zeigt eindeutig den vogelartigen Schnabel und den Scheitel der menschlichen Frisur.



Vorwort zur Neuauflage

Mannigfache Zeugnisse der mythischen Bilderwelt des Alten Europa sind in den zehn Jahren seit der Niederschrift von *The Gods and Goddesses of Old Europe* und dieser aktualisierten Ausgabe neu entdeckt worden, aber die grundlegenden Begriffe haben sich nicht gewandelt. Die neuen Funde bekräftigen lediglich die Anschauung, dass die als „Alteuropa“ bezeichnete Kultur durch eine Vorrangstellung der Frau in der Gesellschaft sowie die Verehrung einer Göttin charakterisiert ist, in der sich das schöpferische Prinzip der Quelle und Alles-Spenderin verleiblicht. Das männliche Element, in Mensch- oder Tiergestalt, versinnbildlichte in jener Kultur spontane und lebensfördernde – nicht aber lebensschaffende – Kräfte. Diese bevorzugte Stellung wird in der Neufassung des Buchtitels durch eine Änderung der Wortstellung zum Ausdruck gebracht: statt *The Gods and Goddesses* nun *The Goddesses and Gods of Old Europe*.

Der Begriff *Old Europe* [in der deutschen Ausgabe sowohl mit „Alteuropa“ als auch mit „Altes Europa“ wiedergegeben, Anm. des Übersetzers] bezieht sich auf eine vorindoeuropäische Kultur in Europa, die matrifokal und möglicherweise matrilinear organisiert, durch Ackerbau und Seßhaftigkeit geprägt sowie egalitär und friedlich ausgerichtet war. Sie stand in scharfem Gegensatz zu der nachfolgenden proto-indoeuropäischen Kultur mit ihrer patriarchalen und hierarchischen Gliederung, ihrer Viehzucht, Mobilität und ihrem kriegerischen Charakter, die sich zwischen 4500 und 2500 v. Chr. in drei Einwanderungswellen aus der russischen Steppe in den gesamten europäischen Kontinent, mit Ausnahme der südlichen und westlichen Ränder, ergoß. Während und nach dieser Epoche wurden die weiblichen Gottheiten, genauer gesagt: die Göttin „Creatrix“ in ihren vielfältigen Aspekten, weitgehend durch die vorwiegend männlichen Götter der Indoeuropäer ersetzt. Was sich daraufhin ab etwa 2500 v. Chr. entwickelte, war eine Mischung zweier mythischer Systeme, des alt- und des indoeuropäischen.

Durch die Analyse der mythischen Bilderwelt Alteuropas konnte eine Verbindung zwischen der Religion des jüngeren Paläolithikums und derjenigen der vorindoeuropäischen, ursprünglich-europäischen Kulturen rekonstruiert werden; ohne die Berücksichtigung der reichen alteuropäischen Quellen können weder die weltanschaulichen Strukturen der Altsteinzeit noch die der frühen historischen Griechen und anderer Europäer richtig verstanden werden. Die fortwährende Verehrung der Göttin über einen Zeitraum von mehr als 20.000 Jahren, von der Alt- bis in die Jungsteinzeit und darüber hinaus, wird durch die serielle Kontinuität einer Anzahl konventionalisierter Bilder belegt. Die spezifischen Ausdrucksformen ihrer Macht, etwa zur Spendung von Leben, Fruchtbarkeit und Geburt, sind außerordentlich langlebig. Sie wurden durch die Untersuchung von eingeritzten Symbolen auf Figuren und zugehörigen Kultobjekten, ebenso wie durch deren Stellungen, Attribute und Verbindungen, identifiziert. Weitere detaillierte Belege bleiben einer künftigen Arbeit über die Zeichen und Symbole Alteuropas vorbehalten.



KARTE I

Alteuropa: Das Gebiet der autochthonen europäischen Kultur zwischen 7000 und 3500 v. Chr. im Verhältnis zum übrigen Europa.



I *Kultureller Hintergrund*

DER BEGRIFF DER „KULTUR ALTEUROPAS“ UND SEINE BEDEUTUNG

Dörfliche Siedlungen, deren Lebensgrundlage im Anbau von Pflanzen und der Zucht von Tieren bestand, traten in Südosteuropa bereits im siebenten Jahrtausend v. Chr. in Erscheinung, und die geistigen Umwälzungen, die diesen Wandel der ökonomischen und sozialen Organisation begleiteten, manifestierten sich in der eindrucksvollen künstlerischen Tradition des Neolithikums. Die Entwicklung einer ihre Nahrungsmittel selbst produzierenden Wirtschaft und der daraus folgenden kulturellen Neuerungen kann nicht mehr länger als Einführung ungenau definierter Einwanderer aus Anatolien oder dem östlichen Mittelmeerraum dargestellt werden. Während des siebenten, sechsten und fünften Jahrtausends bildeten die bäuerlichen Bewohner Südosteuropas, zeitgleich zu ähnlichen Entwicklungen in Anatolien, Mesopotamien, Syrien/Palästina und Ägypten, eigenständige kulturelle Formen aus, die ihre höchste Stufe im fünften Jahrhundert erreichten.

In Ansehung der hochstehenden kulturellen Identität der verschiedenen Gesellschaften des jung- und kupfersteinzeitlichen Südosteuropa wird hier die neue Bezeichnung „Kultur Alteuropas“ eingeführt. Das von ihr eingenommene Gebiet (*KARTE I*) erstreckt sich von Ägäis und Adria, einschließlich der Inseln, nach Norden bis in das heutige Tschechien, die Slowakei, das südliche Polen und die westliche Ukraine. Zwischen 7000 und 3500 v. Chr. entwickelten die Einwohner dieser Region eine weit vielschichtigere gesellschaftliche Struktur als ihre westlichen und nördlichen Nachbarn und bildeten dabei Siedlungen, die sich oft zu kleinen Städten ausweiteten, was notwendigerweise mit Arbeitsteilung sowie der Ausbildung fester Institutionen im religiösen und politischen Bereich einherging. Sie entdeckten selbständig die Möglichkeit, Kupfer und Gold für Werkzeuge und Verzierungen nutzbar zu machen, und scheinen sogar eine rudimentäre Schrift entwickelt zu haben. Definiert man Kultur als die Fähigkeit eines Volkes, sich seiner Umwelt anzupassen und die entsprechenden Künste, Techniken, Gesellschaftsformen sowie eine Schrift auszubilden, so ist unmittelbar einsichtig, dass Alteuropa eine beachtliche Entwicklungsstufe erreicht hat.

Die beredtesten Zeugnisse dieser Kultur des europäischen Neolithikums sind ihre Skulpturen, die für den Archäologen ansonsten nicht fassbare Facetten des Lebens zum Ausdruck bringen: etwa die Veränderung der Bekleidung oder die Wandlungen der religiösen Zeremonien und der mythischen Bilder.

Die Einwohner Südosteuropas waren vor 7000 Jahren nicht die primitiven Dorfbewohner des beginnenden Neolithikums. In zwei Jahrtausenden einer stabilen Landwirtschaft hat sich der materielle Wohlstand durch die zunehmende Urbarmachung der fruchtbaren Flusstäler fortwährend gesteigert. Weizen, Gerste, Wicken, Erbsen und an-





ABB. 13 – 14

Späte Cucuteni-Figur mit fünf Halsketten und einem breiten Gürtel mit Fransen an der Vorderseite. Sipintsi (Schipenitz), westliche Ukraine. Frühes viertes Jahrtausend v. Chr.

ABB. 15

Späte Cucuteni-Figur mit zwei Halsketten und einem Hüftgürtel oberhalb des entblößten und verzierten Schambereichs. Bilcze Zlote, Westukraine. Frühes viertes Jahrtausend v. Chr. (rechts)



3 Ritualgewänder

VERZIERUNGEN AUF TONFIGÜRCHEN ALS DARSTELLUNGEN VON KLEIDUNG UND SCHMUCK

Dekorative Motive erscheinen auf Figurinen oftmals, um Bekleidung anzuzeigen, und spiegeln dabei die stilistischen Konventionen und Kleidungsmerkmale der Gesellschaft des Bildhauers wieder. Späte Vinča-Figuren verraten uns viel über den Bekleidungsstil, da sie weniger abstrakt als frühere neolithische Figuren und weniger konventionalisiert als jene vom Ostbalkan und aus der Cucuteni-Kultur sind. Ihre sorgfältig ausgeführten Details – mit minderer Anschaulichkeit von Skulpturen des östlichen Balkanraumes (Gumelnița) bestätigt – ermöglichen uns, den alteuropäischen Kleidungsstil von 4000 v. Chr. zu rekonstruieren.

Die übliche dekorative Technik war eine tiefe Einkerbung, die oft mit einer weißen Paste aus zermahlenden Muscheln überkrustet oder mit rötlichem Ocker, mit schwarzer, weißer oder roter Farbe ausgemalt wurde. Manchmal hat man dabei abwechselnd schwarze und weiße Bänder, diagonal oder vertikal verlaufend, angebracht, möglicherweise um ein aus mehreren breiten, unterschiedlich bemalten Streifen zusammengenähtes Kleid darzustellen. Ebenso wurden plastische Reliefs zur Verzierung hinzugefügt, etwa „Knöpfe“, die in einer Reihe, zuweilen auch in zwei oder drei Linien angeordnet, Gürtel, Medaillons oder Halsketten veranschaulichen sollten. Sowohl Männer als auch Frauen trugen runde Anhänger, die in der Mitte der Brust oder auch im Genick hingen. Sie mögen ein Zeichen gewesen sein, das einen besonderen Status anzeigte oder eine Göttin oder einen Gott symbolisierte. Die ersten Andeutungen von Halsketten an weiblichen Figurinen sind an den primitiven zylindrischen Starčevo-Figürchen zu erkennen. Richtige Muschel-, Ton-, Stein- und Knochenperlen sind häufig in der jungsteinzeitlichen Siedlung von Vršnik bei Stip (Mazedonien) gefunden worden; dort wurden Hunderte von Muschelperlen in einer kleinen, bauchigen, schwarzpolierten Vase aufbewahrt. Zahlreiche Perlen aus Perlmutter, Alabaster, Marmor, Kupfer und Lehm wurden im chalkolithischen Vinča, in Butmir, Lengyel, auf dem östlichen Balkan, bei Cucuteni und an anderen Orten gefunden; an Cucuteni-Figuren sind oft mehrere Perlenreihen angebracht.

HÜFTGÜRTEL

Am faszinierendsten sind die Hüftgürtel, bei denen ein großer Knopf auf jeder Hüfte sitzt und einer vorne über dem Schambein angebracht ist. Vermutlich waren die Gürtel aus Leder gefertigt, obwohl manche anscheinend auch aus großen Perlen oder Tonschei-



FIG. 1
Figürchen mit einem Hüftgürtel aus kleineren und größeren Scheiben. Vinča-Fundhügel, um 5000 v. Chr.

FIG. 45
 Mit Graphit bemalte Schalen
 mit Kreuz- und Schlangenmo-
 tiven in der Mitte des Kosmos.
 Tangîru-Hügel, Rumänien.
 Ostbalkan-Kultur. Mitte des
 fünften Jahrtausends.

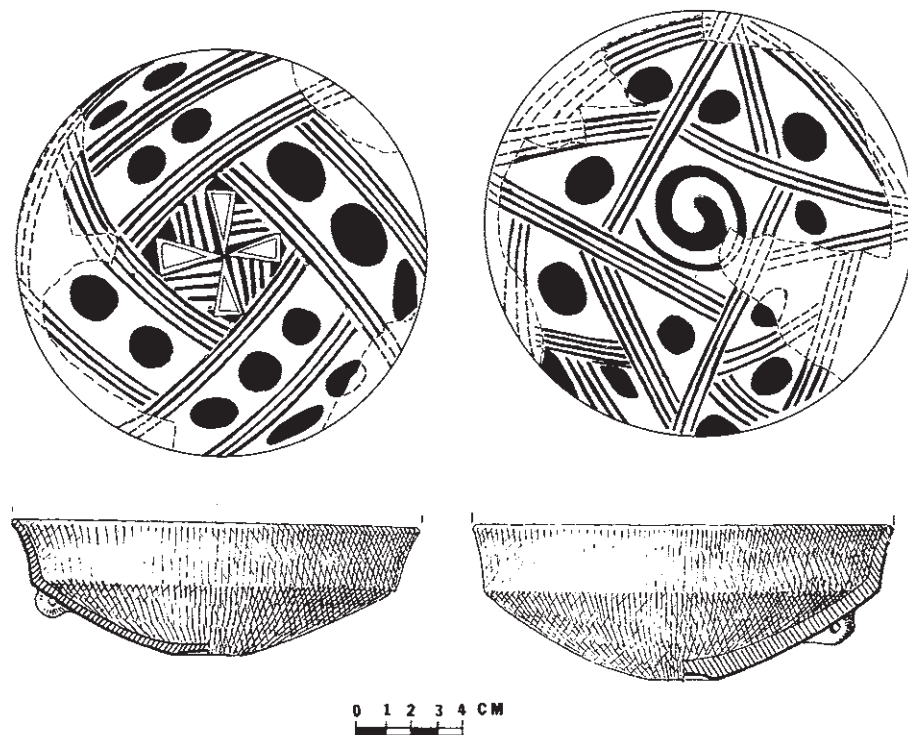
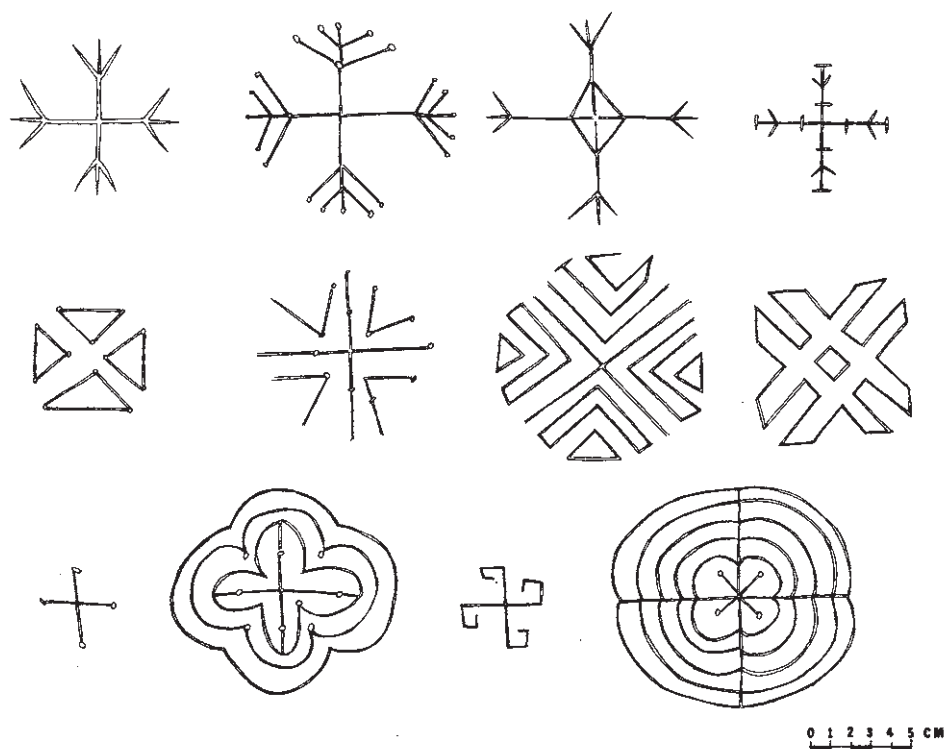


FIG. 46
 Vierfachzeichen, die in mit-
 teleuropäische Schnurkera-
 mikscha-
 len graviert sind. Aus
 Bylany und anderen Grabungs-
 plätzen in Tschechien. Ende des
 sechsten bis Anfang des fünften
 Jahrtausends.



derkehrende Geburt und das Gedeihen von Pflanzen, Tieren und menschlichem Leben fördern sollten. Sie sind Symbole einer Fortdauer des Lebens, der man sich versichern wollte. Auf die Böden oder Innenseiten von Schalen eingraviert oder gemalt, haben sie gewiss als Glückssymbole gedient, wie sie es noch heute in ländlichen Regionen Europas tun. Leben herrscht nur dort, wo es keinen Stillstand gibt und die Regelmäßigkeit der natürlichen Wiederkehr nicht von den Kräften des Todes behindert wird. In ägyptischen Hieroglyphen steht das Kreuz für Leben oder Lebendigkeit und bildet einen Teil der Begriffe für „Gesundheit“ und „Wohlergehen“. Ähnliche Vorstellungen könnten das Denken der frühen europäischen Bauern beherrscht haben. Ein gleitender Übergang von einer Phase zur nächsten spendete Glück. Die Vierheit in der Komposition, archetypische oder kontinuierliche Erneuerung und der Mond im Symbolsystem Alteuropas sind mit der Großen Göttin von Leben und Tod sowie mit der Göttin der Pflanzen, der Mondgöttin *par excellence*, verbunden.

Die Symbole des „Werdens“ – Halbmonde, Raupen und Hörner – begleiten Vierfachmuster. Sie bilden nicht das Ergebnis einer ganzheitlichen Entwicklung ab, sondern die kontinuierliche Bewegung auf ein Ziel hin, den aktiven Prozess der Schöpfung. Eine Malerei auf einer Cucuteni-Schale aus Valea Lupului zeigt die stilisierten Hörner von vier Stieren, jedes durch Linien geviertelt und mit einer Raupe, einem mit der Idee periodisch wiederkehrender Erneuerung verbundenen Symbol, in jedem Viertel. Es gibt, aufgrund der schnellwachsenden Hörner, eine morphologische Beziehung zwischen dem Stier und dem zunehmenden Mond, welche die symbolische Funktion des Stieres als Zeuger des Lebens noch zusätzlich evident macht. Die Verehrung von Mond und Hörnern ist die Feier der schöpferischen und fruchtbaren Kräfte der Natur. In Westasien war das Kreuz vom vierten bis zum zweiten Jahrtausend gewöhnlich mit dem zunehmenden Mond verbunden und vertrat den Mond auch als alternatives Symbol (Briffault 1963: 343, Fig. 8-12). Auf eine klassische Cucuteni-Vase aus Truşeşti gemalt, finden sich oberhalb eines Hornes viergeteilte Scheibenmuster mit einem Kreuz in der Mitte, dessen gerundete Balken möglicherweise die vier Mondphasen symbolisieren. Ein Relief eines Stierkopfes mit der Mondscheibe zwischen den Hörnern erscheint auf einer Vase von einem späten Cucuteni-Fundort bei Podei (Abb. 51). Auch diese Scheibe ist durch sich kreuzende Linien, die womöglich die vier Mondphasen anzeigen, in vier Teile geteilt. Im unteren Bereich der Vase sind die Stierhörner mit den Spitzen nach unten abgebildet und symbolisieren vielleicht den toten Stier. In dieser wie auch in vielen anderen bildlichen Darstellungen können wir die Heiligkeit des Schöpfungsaktes erkennen. Die Große Göttin erhebt sich, wie wir später noch sehen werden, vom toten Stier in Gestalt einer Biene oder eines Schmetterlings. Der Lebensprozess von Gebären und Zerstören ist die Grundlage der Unsterblichkeit.

Die Heiligkeit des Stiers wird insbesondere durch die Hervorhebung der Hörner zum Ausdruck gebracht. Manchmal sind diese gar so groß wie die gesamte Tierfigur. Erfüllt von einer wunderbaren Kraft zu wachsen, wurden die Hörner zu einem lunaren Symbol, dessen erstes Auftreten im Jungpaläolithikum des Aurignacien angenommen wird; aus jener Zeit sind erstmals Reliefs von nackten, Hörner haltenden Frauen überliefert (vgl. das Relief aus der Höhle von Laussel in Südfrankreich). In der mythischen Bilderwelt

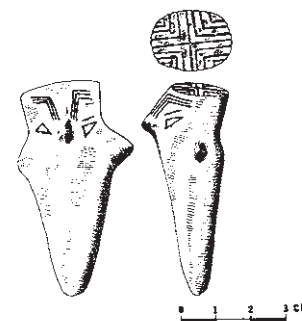


FIG. 47
Schematisch ausgeführte Figur mit einer „Krone“, die durch ein eingraviertes gevierteltes Muster gebildet wird. Gefunden in einem mit Weizenkörnern gefüllten Getreidespeicher in Medvednjak, einem Vinča-Platz bei Smederevska Palanka, Serbien. Um 5000 v. Chr. Auffällig sind die Winkel über den Augen.

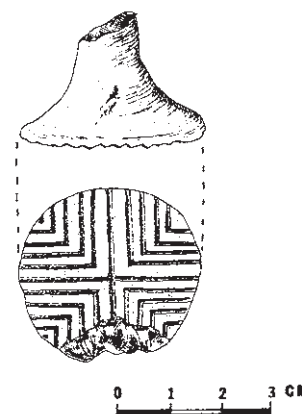


FIG. 48
Keramikständer mit geviertelter Fläche. In jedem Viertel sind mehrere Winkel. Ruse (unterer Donauraum), Ostbalkan-Kultur (Karanovo IV), Mitte des fünften Jahrtausends.

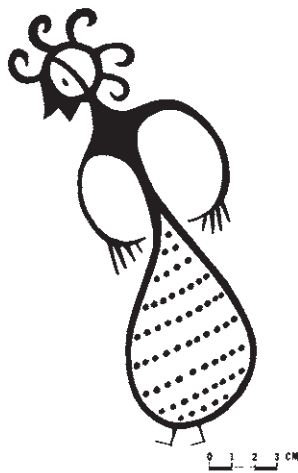


Fig. 97
Minoische Schlangengöttin oder ein zu ihr Betender mit Vogelschnabel. Malerei auf dem Bein eines Altartisches aus Phaistos. Proto-Palastzeit, frühes zweites Jahrtausend v. Chr.

DIE VOGELGÖTTIN UND DIE SCHLANGENGÖTTIN IM MINOISCHEN KRETA UND IM ANTIKEN GRIECHENLAND

Die allmähliche Einwanderung der Indoeuropäer in die westliche Ukraine, nach Moldawien und beinahe in den gesamten Donauroaum im vierten Jahrtausend v. Chr. führte zur Erhöhung bedeutender lokaler Gottheiten und, am auffälligsten, zur Inthronisation einer universalen Wassergottheit in Gestalt von Schlange oder Vogel. Die große Tradition der Schaffung von „Vogelfrauen“-Figürchen erlosch im östlichen Mitteleuropa. Nur vereinzelt erscheint ihr Bildnis am Ende des vierten und zu Beginn des dritten Jahrtausends wieder, vor allem in Troja und im Baden-Komplex im östlichen Ungarn. Anders verlief die Entwicklung im minoischen Kreta, auf den Ägäischen Inseln und in allen Gebieten, die unter starkem minoischem Einfluss standen, einschließlich des griechischen Festlandes.

Minoische und minoisch-mykenische Kunst schwelgt generell in Vögeln, Schlangen und Frauen mit Flügeln oder Schlangen, die sich um deren Arme winden oder auf ihren Köpfen thronen – in den Epiphanien und anthropomorphen Bildern der Göttin also, die aus dem alteuropäischen Pantheon übernommen wurden. In der Altpalastzeit (2000 bis 1700 v. Chr.) ist die Schlangen- und Vogelgöttin ein übliches Motiv auf Kultvasen, Schalen und Altären. Sie ist eine geschnäbelte Frau mit Schlangenlocken oder -kämmen auf ihrem Haupt, und sie hat Schlangenarme, wie auf dem Sockel eines Altars und einer Schale aus Phaistos erkennbar ist. Auffällige anthropomorphe Vasen der Vorpalastzeit (frühminoische Epoche) mit hohlen Brüsten, eulenartigen Augen und vielen Halsbändern, die mit Zickzacklinien und Mäandern verziert sind, wie sie bei Mallia (Zervos 1956: Fig. 116) oder Mochlos in Ostkreta (ebd., Fig. 187) gefunden und als Darstellungen von „Meeresgöttern“ angesehen wurden, gehen möglicherweise auf die chalkolithische Wassergottheit Alteuropas zurück. Während der kretischen Palastzeit erscheint die Herrin des Wassers als feine Dame, die von den „Schlangengöttin“ genannten Elfenbein- und Fayence-Statuetten bestens bekannt ist; die eine hält eine Schlange in ihren Händen, der anderen winden sich ineinander verflochtene Schlangen um Brüste und Unterleib, und beide haben die Brüste entblößt. Die Schlange war wie der Vogel eine Erscheinungsform, in der sich die Göttin manifestierte. Nilsson belegt in seinem Werk über *Minoan-Mycenaean Religion*, dass Idole mit Vogelattributen und Terrakotta-Vögel in minoischen Schreinen verehrt wurden (Nilsson 1950: 330ff.). Dem großen glockenförmigen Idol aus dem Schrein der Doppelaxt in Knossos schwebt ein Vogel über dem Haupt, der womöglich ein Bildnis der Vogelgöttin ist. Im Schrein von Gazi tragen drei Idole Vögel auf ihren Köpfen. Ein Vogel schwebt auf einem älteren Altar der Frühpalastzeit aus dem Heiligtum der Taubengöttin von Knossos. Ein anderer Ausdruck derselben Idee ist das Goldmodell eines Schreines aus dem Schachtgrab IV in Mykene, wo Vögel über den Weihhörnern schweben. Weiterhin gibt es zwei Teile einer Goldplatte aus Schachtgrab III in Mykene, die eine nackte Frau zeigt, die ihre Arme vor ihre Brust hält. Einer Figur fliegt ein Vogel augenscheinlich über den Kopf, der anderen sitzen Vögel in Höhe der Taille auf den Ellenbogen. Im Schrein von Gournia in Ostkreta sind drei Vögel aus Terrakotta zusammen

mit einem anthropomorphen Bildnis der Schlangengöttin gefunden worden. Ebenso wurden drei Terrakotta-Vögel im Südwestflügel des Palastes der Hagia Triadha entdeckt. Ein Raum in Palaikastro barg drei weibliche Figuren und einen Lyraspieler, die mit sechs Terrakotta-Vögeln eine Gruppe bildeten, und auf einer Elfenbeintafel aus demselben spätminoischen (Periode I) Palast ist ein Vogel mit einem Kamm aus drei Federn dargestellt (Zervos 1956: Fig. 528). Drei kleine Terrakotta-Vögel wurden in der Höhle von Patso inmitten anderer tiergestaltiger Votivgaben gefunden.

Es scheint, dass die Dreizahl keinesfalls ein Zufall, sondern in der Tat mit der mythischen Drei identisch gewesen ist, die in neolithisch-chalkolithischen Zeiten etwa aus der ständigen Wiederkehr von drei oder sechs Löchern an Mund oder Hals der Göttin oder aus der Dreizahl der parallelen Linien oder Winkel spricht. Auf Vasen abgebildete Vögel sind ausschließlich Wasservogel, Seemöwen, Enten, Kraniche oder Taucher. Ihre Körper, Flügel oder Hälse sind mit Streifen und Winkeln oder Schlangen-Zickzacks geziert (siehe Zervos 1956: Fig. 734 u. 738; Zervos 1957: Fig. 336). Krüge aus der kretischen Neopalastzeit sind wie Wasservogel geformt, und die aufgemalten Verzierungen, darunter Winkel, Streifen, Punktreihen und Bänder aus drei parallelen Linien, sind offenkundig Symbolisierungen von fließendem Wasser (siehe Zervos 1956: 571, 727, 729, 731).

Die mykenische Kunst prangt geradezu von Bildnissen geflügelter Vogelfrauen und schlangenköpfigen Figuren mit runden Augen, die auf einem Thron sitzen oder stehen und häufig eine Krone tragen; in spätmykenischer Zeit (späthelladisch III) waren kleine Terrakotta-Figürchen mit zylinderförmigen Körpern und Flügeln äußerst weit verbreitet (Mylonas 1956). Die Haltung der stehenden Figuren – vorwärts gelehnt und dabei natürlich mit angehobenen Hinterteilen – sowie der halb oder vollständig sitzenden ist derjenigen der neolithisch-chalkolithischen Figuren verblüffend ähnlich. Manche dieser mykenischen Figuren haben einen multiplen Bau, mit zwei Köpfen oder zwei Körpern, was ein bekanntes Stilmittel der Vinča-Kunst ist. Gewöhnlich sind die Figuren mit vertikalen, manchmal wellenförmigen Streifen bemalt – eine Reminiszenz an die Symbolik des Regenwassers oder an die geschmeidige Bewegung der Wasserschlängen auf neolithisch-chalkolithischen Figuren, Kultgefäßen, Altären und Thronen, die sitzenden Figuren Platz bieten und mit Streifen- oder Wellenmustern verziert sind. Da diese Formen und Ziermotive keine unmittelbaren Vorläufer in der früheren mykenischen (indoeuropäischen) Kultur haben, kann ihr Auftreten am besten als Wiederaufleben der noch immer lokal gepflegten vorindoeuropäischen Tradition erklärt werden. Es könnte gut sein, dass diese – in der Interimphase archäologisch nicht überlieferten – Formen kontinuierlich weiter tradiert, aber aus einem vergänglichen Material hergestellt wurden; oder, alternativ dazu, könnten Schlangen- und Vogelgöttin nach der Ankunft der Indoeuropäer im Verborgenen weiter verehrt worden sein, bis sie sich in einer späteren Zeit erneut in Bild und Skulptur manifestiert haben.

Die Vogelgöttin, oder zumindest eine Erinnerung an ihr ursprüngliches Bild, lebte bis in die Eisenzeit fort. Mäander und Wasservogel finden sich noch in der Kunst der Geometrischen Periode, und die Vogelgöttin selbst erscheint in der Kunst des alten Griechenland als Athene; zwar wurde die Vogelform aufgegeben, aber zuweilen ist Athene ge-

FIG. 104

Grabbeigaben der späten Cucuteni-(Tripolye-)Kultur, darunter:

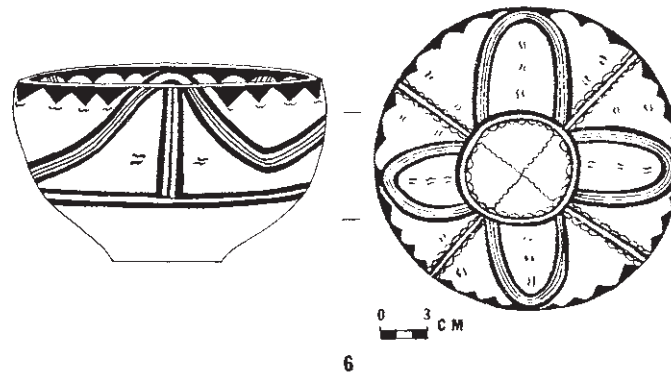
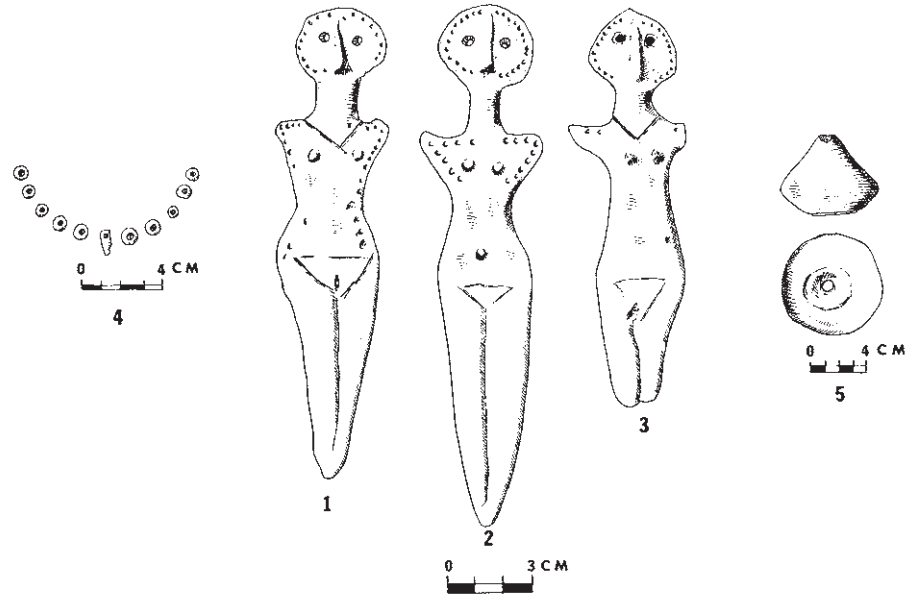
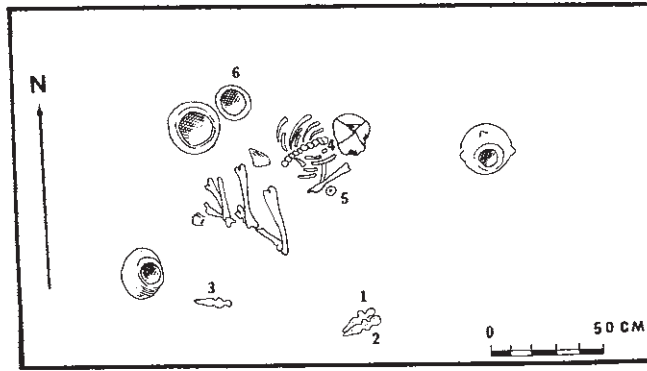
1 – 3: flache Terrakottafiguren;

4: Muschelperlen;

5: Spinnwirtel;

6: einfarbige und in schwarz auf rotem Grund bemalte Vasen (nur eine im Detail abgebildet).

Grabanlage von Vykhvatintsi, Moldawien.



Der Ursprung der Anschauung eines über die Dualität von Leben und Tod hinausgehenden Kontinuums sowie der Ambivalenz des Göttlichen, die im alten Griechenland etwa in den mythischen Bildnissen von Hekate-Artemis, Demeter-Kore oder Persephone zum Ausdruck gebracht wurde, liegt in neolithisch-chalkolitischen Zeiten. Doppelfiguren aus der Kykladenkunst, bei denen ein Säugling auf einer normal großen Skulptur steht, verweisen auf die Idee der Wiedergeburt (Thimme 1965: 71). In jeder Kategorie von Göttinnen finden sich mannigfache Figuren mit doppelten Köpfen oder auch Mutter-Tochter-Ensembles (siehe *ABB. 86, 90, 100, 101*).

DER MAGISCHE QUELL DES LEBENS IM INNERN DER GÖTTIN: IHR MUND, IHRE HÄNDE UND EIER

Eine anthropomorphe, auf kräftigen Beinen stehende Vase aus Sultana im südlichen Rumänien ist aufgrund des Designs ihrer symbolischen Bemalung von besonderem Interesse: Sie ist 32,3 cm hoch und hat große halbrunde Augen, eine Schnabelnase, lange Ohren mit Löchern für Ohringe, einen Mund mit zehn runden eingepprägten Löchern; und Ringe sind mit weißer Farbe angedeutet. Die Löcher – von unterschiedlicher Größe, das größte nahe der Mitte – dienen offenbar dazu, den Eindruck einer Panflöte zu erwecken, und die Ringe sind zu Dekorationszwecken hinzugefügt. Die Arme sind sehr schematisch gestaltet, aber drei Finger der linken Hand halten das Musikinstrument. Im Fokus des Betrachters liegt vor allem der Unterleib, aus dem die von Halbmonden umgebene Vulva, über der sich drei Ringe befinden, hervorsteicht – alles in extravaganter, weißer Malerei ausgeführt. Auf die Rückseite sind zwei gewaltige Eier gemalt. Im Nacken ist ein negatives Muster aus vierfingrigen Händen aufgetragen, und den Hinterkopf schmücken Spiralen. Diese erstaunliche Ansammlung von Symbolen wirft mehr Licht auf das Wesen der Gottheit als viele schematisierte Ton- oder Knochenfigürchen. Anhand dieser Vase, einer Repräsentation des Mutterleibs der Großen Göttin, bemerken wir, dass die Göttin auch eine Musikantin war, die auf einer mit Ringen verzierten Panflöte spielte. Da sie über das Geheimnis des Lebens gebot, muss ihrer Musik oder ihren Äußerungen allgemein ein zauberisch fesselnder Sinn zugekommen sein.

Eine andere anthropomorphe Vase aus der Gumelnița-Siedlung von Vidra ist ein wuchtiger Behälter von 42,5 cm Höhe, der das Bild der Göttin mit verschränkten Armen und über die Brüste gelegten Händen zeigt. Der Kopf der Göttin ist nicht erkennbar, aber er war vielleicht in den fehlenden Deckel integriert. Konzentrische oder von Rhomben umgebene Kreise sind im Nabelbereich, zu beiden Seiten des Schamdreiecks, über Hüften und Gesäß und in der Mitte des Halses eingeritzt und mit weißer Farbe überkrustet. Hände, eingravierte Kreise und Rhomben müssen eine symbolische Bedeutung besessen haben. Rundliche Vasen mit magischen Händen über den Bäuchen sind aus Hacilar (Mellaart 1970), dem Proto-Sesklo-Komplex in Thessalien (Theocharis 1967: 151, Fig. 87 u. 88), dem Starčevo-Komplex (Anza-Platz in Mazedonien) und aus Lepenski Vir an der Donau (Srejović 1969: Tafel XI) bekannt.

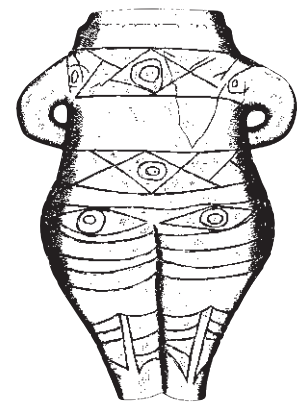
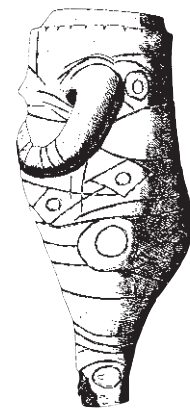
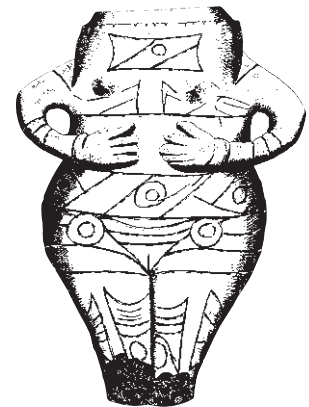


FIG. 105
Anthropomorphe Vase mit unterhalb der Brüste gehaltenen Armen, konzentrischen Kreisen und Rautenformen. Herkunft aus Vidra im nördlichen Rumänien. Ostbalkan-Kultur, Chalkolithikum.

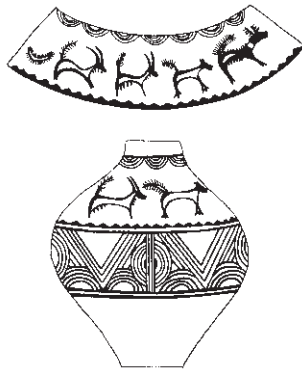


FIG. 121
Tiere und Raupenfries in schwarz auf einer großen Vase aus Krutoborodintsi, Westukraine. Späte Cucuteni-Kultur.



FIG. 122
Raupe zwischen Hunden. Malerei auf dem oberen Teil einer großen Vase (52,8 cm Höhe) aus Valea Lupului, Nordostrumänien. Späte Cucuteni-Periode, viertes Jahrtausend.



FIG. 123
Hunde als Wächter des Lebensbaumes. Malerei auf Spät-cucuteni-Vase aus Sipintsi, Westukraine.

Existenz eines Korngeistes in Gestalt eines Hundes oder Wolfes mag ebenfalls seinen Ursprung in neolithischer Vorzeit haben. In der Tat kann die eigentliche Rolle des Hundes im Mythos sehr gut aus seiner Bedeutung als Wächter abgeleitet werden, der das Heim des Menschen sowie Saat und Ernte der frühen Bauern vor Viehherden und wilden Tieren beschützte – zu Recht haben darauf Bogaevschij (1937) und später Rybakov (1965) hingewiesen.

2 DIE HIRSCHKUH, EINE DOPPELGÄNGERIN DER GÖTTIN DER ERNEUERUNG

Das hohe symbolische Ansehen des Hirsches resultiert nicht nur aus seinem – schönen, grazilen, beweglichen – Erscheinungsbild, sondern ebenso aus dem Phänomen des Wachstums und der zyklischen Erneuerung seines Geweihs. Der letztgenannte Aspekt ist tief im Denken des jungsteinzeitlichen Bauern verwurzelt. Hirschgeweihe waren außerordentlich beliebt: Hirschreliefs mit gewaltigen Geweihen (ABB. 166) finden sich häufig auf Vasen des Starčevo-Komplexes. Auch in der Kunst der Miniaturfiguren war man bestrebt, Hirsche darzustellen. Die Rolle des Hirsches in der alteuropäischen Mythologie war keine Neuschöpfung der neolithischen Ackerbauern. Die Bedeutung der schwangeren Hirschkuh muss sich aus Zeiten vor der Ausbildung der Agrargesellschaft herleiten. Nordische Völker auf der Stufe von Jägern und Sammlern glaubten bis in unsere Zeit an eine kosmische Mutter in Gestalt einer Elch- oder wilden Rentierkuh. Die Mythen sprechen von Frauen, die über die kosmischen Welten gebieten und Hirschen gleichen: gänzlich von Haar bedeckt und mit verzweigten Hirschgeweihen auf ihren Häuptern (Anisimov 1959: 28, 49ff.; Rybakov 1965, 2: 35). Im jüngeren Paläolithikum waren ähnliche Vorstellungen möglicherweise in ganz Europa verbreitet.

Von erlesener Schönheit sind Kultvasen in der Form der Hirschkuh; besonders ragt die große Vase aus Muldava in Zentralbulgarien heraus (ABB. 167, 168). Als Skulptur kann sich der Hirsch von Muldava aus dem Neolithikum ohne weiteres gegenüber den gut fünftausend Jahre später gefertigten Keramikmodellen von Hirschen behaupten, etwa gegenüber jenen der proto-geometrischen oder Geometrischen Epoche in Griechenland (vgl. die Skulptur einer Hirschkuh aus einem Grab aus dem zehnten Jahrhundert v. Chr. in der Grabanlage von Kerameikos in Athen: Kübler 1943: Tafel 26). Als ein der Artemis und der Diana heiliges Tier wurden Bildnisse der Hirschkuh auch im antiken Griechenland und in Rom weiterhin angefertigt (Hoehn 1946: Tafeln III, V, VI, Fig. 17 u. 21). Der Körper der Hindin von Muldava ist mit Halbmonden in einem negativen Design verziert; dadurch wird das Tier in eine enge Beziehung zur Symbolik des Mondes gerückt.

In bildlichen Darstellungen auf späten Cucuteni-Schalen geht der schematisch umrissene Körper des Hirsches in die Form eines Halbmondes über. Gleich Schlangen oder Kometenschweiften drehen sich zwei Hirsche in entgegengesetzten Richtungen über die sphärische Oberfläche der Schale (FIG. 124). Ihre Köpfe, die zunehmenden Monden und kleinen Mondsicheln ähneln, welche sich auf den stark abstrahierten Körpern wiederholen, unterstreichen den lunaren Wesenszug. Die wabenartigen Zeichen, die in manchen

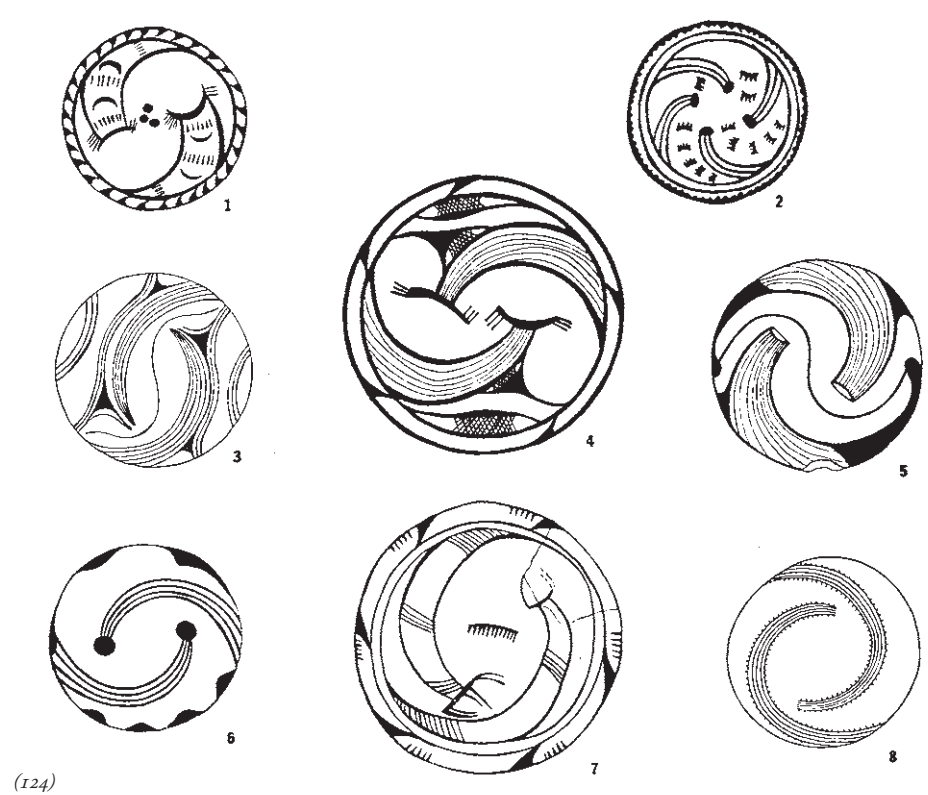


FIG. 124
Hirschkühe in der Form von Mondsicheln (?) drehen sich in unterschiedliche Richtungen. Schwarze Malereien auf den roten Oberflächen von Vaseninenseiten. Herkunft: 1: Tomashevka; 2, 4, 7: Staraja Buda; 3, 6, 8: Sipintsi; 5: Podolien. Westukraine, Cucuteni-Spätphase. Viertes Jahrtausend.

(124)

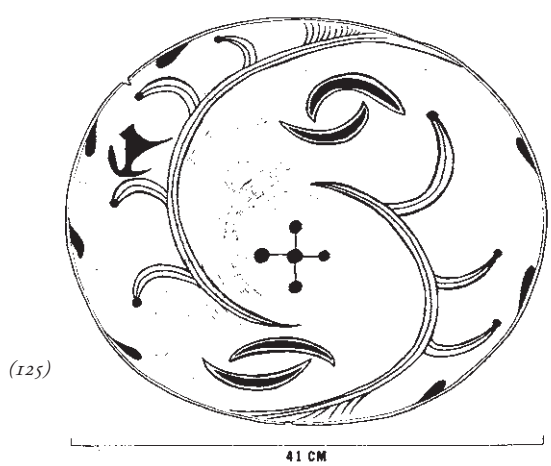


FIG. 125
Ein Hirsch oder Hirschgeweih dreht sich um das zentrale Kreuzzeichen innerhalb eines abstrakten Musters auf der Innenfläche einer tiefen Schale. Auf einer Seite erkennt man den Hund der Göttin. Auf entgegengesetzten Seiten finden sich zwei Paare von Mondsicheln, den archaischen Symbolen des Werdens. Später Cucuteni-Stil. Bilcze Zlote, Nordwestukraine. Frühes viertes Jahrtausend.

(125)

41 CM

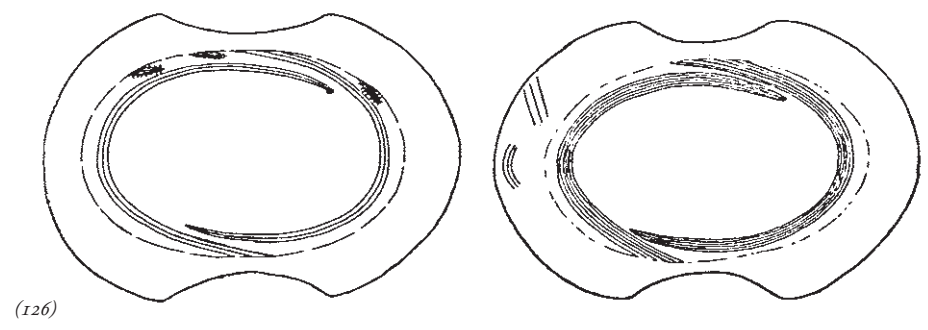


FIG. 126
Zwei stark schematisierte Hirsche oder Schlangen drehen sich in entgegengesetzten Richtungen in eiförmigen Behältern; daneben finden sich Raupen und dreifache Linien. Später Cucuteni-Stil aus Sipintsi, Westukraine. Frühes viertes Jahrtausend.

(126)

ABB. 175
Kopf eines Igels. Terrakotta aus
Crnokalačka Bara, Serbien.
Vinča-Kultur,
5000 – 4500 v. Chr.



ABB. 176
Terrakota-Igel aus Căscioarele,
Südrumänien. Ostbalkan-Kul-
tur (Gumelnița-Karanovo VI).
Mitte des fünften Jahrtausends.

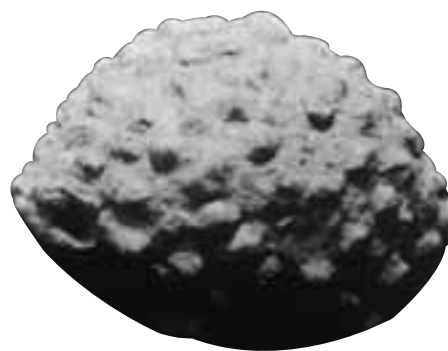


ABB. 177
Keramikdeckel in der Form
eines Igels mit dem Gesicht
einer Göttin. Vidra, Südru-
mänien. Ostbalkan-Kultur
(Gumelnița-Karanovo VI),
Mitte des fünften Jahrtausends
(siehe Fig. 138).



5 BIENE UND SCHMETTERLING: DIE STIERGEBORENE GÖTTIN DER WANDLUNG UND ERNEUERUNG

Bevor wir die Epiphanie der Großen Göttin in Gestalt einer Biene oder eines Schmetterlings behandeln, müssen wir auf den alten Glauben hinweisen, dass Bienen von Stieren in die Welt gesetzt würden. Einer der frühesten Schriftsteller, der von der stiergeborenen Natur der Biene berichtet hat, ist Antigonos von Karystos, der um 250 v. Chr. schrieb:

„Die Ägypter sagen, wenn man einen toten Stier an bestimmten Orten vergräbt, so dass nur seine Hörner aus dem Boden herauschauen, fliegen Bienen aus diesen hervor, wenn man sie aufsägt; der Stier würde verwesen und sich dabei in Bienen auflösen.“

(Antigonos, *Hist. mir.* 19; siehe Cook, *Zeus I*, 514; Ransome 1937: 114)

Als besonders günstig für diese Art der Erschaffung von Bienen sah man den Zeitpunkt an, an dem die Sonne in das Sternbild des Stiers (Taurus) eintritt. Fast drei Jahrhunderte später spricht Ovid von Aristaeus, dem „Herrn des Honigs“: Dieser weinte, weil alle seine Bienen gestorben waren und die Honigwaben leer zurückgelassen hatten. Auf den Rat seiner Mutter hin nahm er Proteus, den Zauberer, gefangen, der Aristaeus verriet, „dass er den Kadaver eines Stieres beerdigen müsse, um zu erlangen, was er begehre; wenn der Stier verfaule, würden Schwärme von Bienen von ihm aufsteigen. Aus dem Tode eines einzigen erwächst das Leben von Tausenden“ (Ovid, *Fasti I*, 393; zit. nach Ransome 1937: 112). Im vierten Buch seiner *Georgica* erwähnt Vergil (70-19 v. Chr.) auf ähnliche Weise diese Methode der Erzeugung stiergeborener Bienen. Eine weitere Erklärung von großer Bedeutung liefert Porphyrius (233-304 n. Chr.). Dieser berichtet:

„Die Alten verliehen den Namen der *Melissae* („Bienen“) den Priesterrinnen der Demeter, die die chthonische Göttin nachahmten; den Namen *Melitodes* gaben sie Kore selbst: *Auch den Mond (Artemis), dessen Bestimmung es ist, Geburten zu bringen, nannten sie Melissa, und da der zunehmende Mond ein Stier ist, sind die Bienen Geschöpfe des Stiers. Auch die Seelen, die zur Erde zurückkehren, sind stiergeboren.*“ [Hervorhebungen von mir, M.G.]

(Porphyrius, *De ant. nym.*: 18, zit. bei Ransome 1937: 107)



FIG. 139
Onyxgemme aus Knossos; darauf die Bienengöttin, flankiert von geflügelten Hunden. Über dem Kopf der Gottheit Stierhörner und „Doppelaxt“ (Schmetterling). Um 1500 v. Chr.

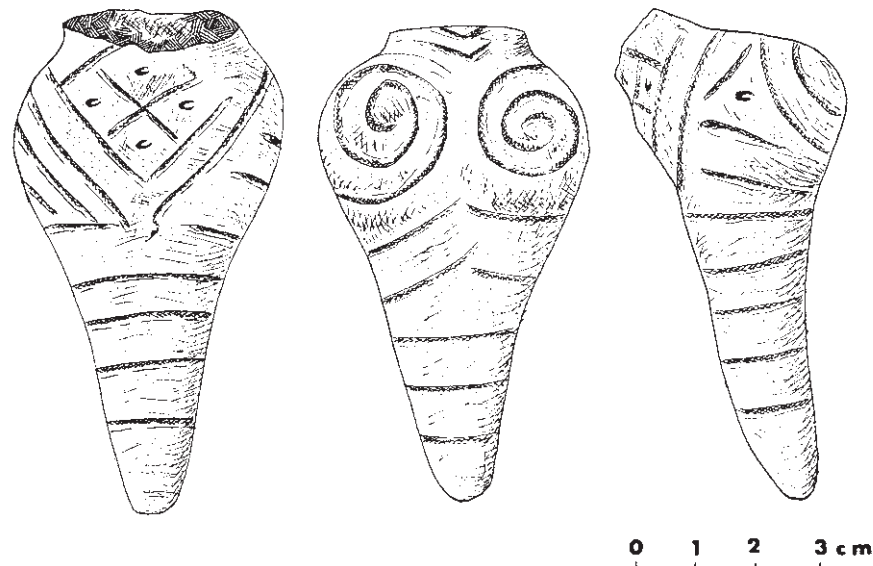


FIG. 140
Frühminoisches dreiseitiges Perlsiegel aus gelbem Speckstein, das die Göttin in Gestalt einer Biene darstellt. Die anderen beiden Seiten zeigen Kopf und vorderen Körper zweier Hunde. Kasteli Pedeaada, südöstlich von Knossos.

FIG. 141
Bienengöttin auf einer böotischen Amphore. Um 700 v. Chr. (unten)

FIG. 157

Unterer Teil einer weiblichen Figur mit einer viergeteilten und mit Punkten versehenen Raute auf dem Bauch und Schlangen, die sich über das Gesäß winden. Herkunft aus Luka Vrublevetskaya im oberen Dnjestrtaal. Spätes fünftes Jahrtausend.



DER PUNKT UND DIE RAUTE: SAMEN UND ACKER

Der Punkt, der den Samen vertritt, und die Raute als Symbol des bestellten Feldes finden sich auf Skulpturen einer thronenden schwangeren Göttin und sind ebenso geritzt oder gemalt auf vollkommen schematisierten Figuren. Eine Raute mit einem Punkt oder Strich in der Mitte oder in den Ecken muss eine bildliche Fruchtbarkeitsinvokation gewesen sein. Weniger abstrakt sind die frühen Cucuteni-Figuren aus der westlichen Ukraine, in deren Körper – besonders an Unterleib und Gesäß – reale Getreidekörner gedrückt wurden (FIG. 156). Während der nachfolgenden klassischen Phase der Cucuteni-Kultur hat man die Idee der Schwangerschaft durch die Einfügung von Tonkugeln in den Bauch einer rundlichen Figur zum Ausdruck gebracht (FIG. 155).

Oft ist die Raute das am meisten hervorgehobene Merkmal, und der Rest des weiblichen Körpers dient nur als Hintergrund für dieses ideographische Konzept (FIG. 157-160). Schwangerschaft als Gegensatz der Unfruchtbarkeit wird durch einen Punkt in der Mitte einer Raute oder in jedem Abschnitt einer viergeteilten Raute verdeutlicht (FIG. 203-206). Dieses Ideogramm, das bereits im siebenten Jahrtausend auf Stempelsiegeln aus Çatal Hüyük präsent ist (Mellaart 1967: Tafel 121), ist im gesamten Alten Europa an Figuren sowohl der Jung- als auch der Kupfersteinzeit zu erkennen. Raute und Punkt oder eine viergeteilte Raute sind weitverbreitete Motive (ABB. 204, 205, FIG. 157) auf den schematischen Cucuteni-(Tripolye-)Figuren aus früher und klassischer Periode. Eine oder zwei Schlangen winden sich über den Bauch mit der eingravierten Raute oder um geheiligte Rundungen, vorzugsweise die Hinterbacken. Die Wiederholung oder Vervielfältigung der Rauten (ABB. 206, FIG. 160) und deren Verbindung mit Schlangen oder Spiralen sollte gewiss die Wirkmächtigkeit der Figuren oder Amulette steigern. Kompositionen



ABB. 203
Figur mit einer Raute auf dem Bauch, in deren Mitte sich ein Punkt befindet. Gladnice bei Priština, Kosovo, um 6000 v. Chr. (rechts oben)

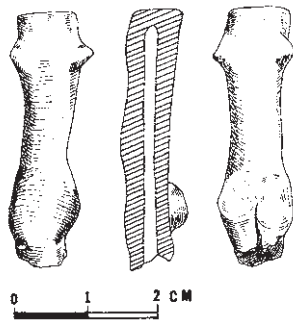


ABB. 204, 205
Klassische Cucuteni-Figur. Zu dem aufwendigen eingeritzten Muster gehört ein viergeteilter Rhombus über dem Bauch. Nördliches Moldawien, mittleres fünftes Jahrtausend. (links oben)

ABB. 206
Schwangere Frau mit ineinander verschachtelter Rautensymbolik auf dem Bauch aus Kulekovats, Zentralbulgarien. Um 4500 v. Chr. Der Stuhl (oder Thron) wurde separat gefunden, gehört aber in dieselbe Zeit. (unten)



FIG. 168
Phallischer Ständer mit männlichen Genitalien aus Pavlovac, einem frühen Vinča-Siedlungsplatz im oberen Tal der Morava (Serbien).



0 1 2 CM

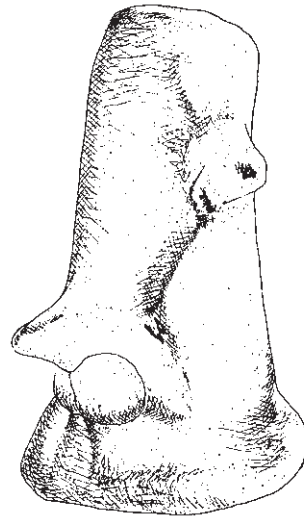


ABB. 169
Terrakottafigürchen mit anthropomorphen Zügen und einem längs durch die Mitte verlaufenden Kanal. Truşeşti-Siedlungsstätte, nördliches Moldawien.

le hielten, kann eine phallische Form erkannt werden (ABB. 226). Solchen phallischen Objekten wurden zweifellos magische Kräfte zugesprochen, und sie sollten ein entsprechendes Wohlergehen befördern.

DER ITHYPHALLISCHE MASKIERTE GOTT

Der ekstatische Tänzer mit Ziegen- oder Stiermaske, wie er unter den expressiven Gestalten der Vinča-Bildhauerei anzutreffen ist, kann entweder als Darstellung eines archetypischen Dionysos oder als Verehrer der Großen Göttin in rasender Begeisterung interpretiert werden (ABB. 227). Ein besonders bemerkenswertes Beispiel ist die Skulptur von Fafos, in der er in menschlicher Gestalt, möglicherweise bei der Feier eines Festes, auftritt. Seine anthropomorphen Porträts zeigen ihn zuweilen in stehender Position mit beiden Händen an den Genitalien (ABB. 228) oder den rechten Arm über die Brust gelegt (ABB. 229, 230) und den rotbemalten Phallus in der linken Hand; häufiger sitzt er jedoch, nackt und ithyphallisch erregt, auf einem Thron. Diese Stellung erscheint in allen Phasen der alteuropäischen Kunstgeschichte: eher schlicht ausgearbeitet in den Proto-Sesklo- und Starčevo-Komplexen (zwei thronende ithyphallische Figuren wurden bei Elateia ausgegraben und sind heute im Museum von Chaeronea in Zentralgriechenland zu sehen; Weinberg 1962), aber dafür feiner artikuliert (ABB. 231) von Künstlern der Vinča-, Sesklo- und Dimini-Kultur. Der Kopf trägt, sofern er erhalten ist, üblicherweise die Maske eines gehörnten Tieres mit großen menschlichen Augen (ABB. 233-235).



DER ITHYPHALLISCHE MASKIERTE GOTT



ABB. 227
Ithyphallische männliche Figur mit Maske aus Fafos II, einer Vinča-Siedlung bei Kosovska Mitrovica im Kosovo. Wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrtausends. (links)



ABB. 228
Stehende und ihre Genitalien haltende männliche Figur. Seslo-Kultur, Thessalien. (rechts)



ABB. 229, 230
Maskierter (und ursprünglich gehörnter) Mann, der mit der linken Hand seinen rotbemalten Penis hält. Aus Crnokalačka Bara, einer klassischen Vinča-Siedlung bei Niš, Serbien.

