

Mobbing gegen Eulen – ein häufig verkanntes Motiv in der darstellenden Kunst

Johann Hegelbach



HEGELBACH, J. (2018): Mobbing of owls – art does not tell the whole story. *Ornithol. Beob.* 115: 353–370.

Even a cursory perusal of art history in the last two thousand years leads to the conclusion that in all facets of art, mobbing of owls repeatedly appears as a theme. This applies to every period of art as well as to all possible manners of art expression, e.g., in paintings, on tombs, in mosaics, in church windows, woodcuts and on woodcarvings. Taking a closer look, we realize that the fascinating story behind the staged scene has not been narrated nor have art experts expressed any interest in unveiling the contents. Mobbing scenes of owls employed in works of art conceal the complexity and dynamics of animal behaviour. Two situations of mobbing are familiar: either the scene is set in a natural environment with the owl encircled by mobbers, or the setting is a hunting scene in which the owl acts as a decoy. Both scenes were used frequently in paintings during the Baroque period by the Netherlandish school. «The Bird Concert» is a prime example. Mobbing, a particular form of interspecific teamwork to attack owls, has been re-interpreted in a manner intended to enchant the viewer. Only in rare instances did an artist present the species themselves, the owl center stage or the mobbers on the periphery in a manner that would meet the standards set in scientific accuracy. All in all, the paintings do capture a momentary sequence of the event more or less correctly, failing though to do justice to the intriguing story «behind the scene». Moreover, symbolism has become embedded in scenes the interpretation of which is often rather stretched. Focus is on the owl which symbolizes the bearer of wisdom and knowledge. However, interpolating the owl as symbolizing Jesus Christ and his sufferings is a far-fetched interpretation, one though that occurs frequently. Artists ignore the undisputable role of an owl as a large and potential predator. In line with that, mobbers are equated with a role not true to their intention. They are not aggressive, as commonly depicted, in the human sense of envy as a driver of this behaviour. Moreover, they are treated as cowards daring only to approach when they outnumber the enemy. This interpretation contradicts sharply with observations confirming mobbing as a form of risk-perception relying on a united effort to warn of danger close-by. This aspect of behaviour, based on social and altruistic elements, is indeed shared among different species of birds. Even today art experts continue to neglect these very components, otherwise highly valued in ethics and culture.

Johann Hegelbach, Institut für Evolutionsforschung, Universität Zürich-Irchel, Winterthurerstrasse 190, CH–8057 Zürich. johann.hegelbach@uzh.ieu.ch

Entgegen der allgemeinen Wahrnehmung wurde der Begriff des Mobbing zuerst in der Ornithologie gebräuchlich, erst danach fand er Einzug in den zwischenmenschlichen Bereich (Hegelbach 2003). In den letzten Jahrzehnten kann man im deutschen Sprachraum eine Hinwendung zum etymologisch begründeten Ursprung des Begriffs beobachten («mobile vulgus»; aufgewiegelte, wankelmütige und unruhige Menge); «Mobbing» oder «gemobbt werden» haben auch bei uns in die Umgangssprache gefunden und sind in den letzten Jahren durch den inflationären Gebrauch inhaltlich bereits wieder verwässert worden.

In der Ornithologie ist Mobbing ein definierter Begriff: Er umschreibt das Verhalten, bei dem mehrere Vögel einen potenziellen Räuber zu irritieren versuchen, indem sie auf ihn herabstossen, ihn umfliegen und belästigen. Dabei werden Warnrufe geäußert, was weitere Vögel in der Umgebung aufschreckt und zur Unterstützung anregt. In erster Linie soll dadurch der Räuber zermürbt und zur Flucht veranlasst werden. In zweiter Linie wird diesem Verhalten eine Lernfunktion zugeschrieben, da die herbeigerufenen Vögel auf diese Weise den vielleicht noch unbekanntem Feind kennenlernen können (Curio et al. 1978). Bereits nach den 1950er-Jahren wurde das Mobbing auch experimentell untersucht (u.a. Hinde 1954). Bei einer immer differenzierteren Sichtweise ist das Thema heute noch aktuell: Studiert wurden die Ausgestaltung der Mobbing-Laute über Artgrenzen hinaus (Fallow et al. 2013), die Übernahme von artfremden Mobbing-Rufen (Igic & Magrath 2014), die Reaktion gegen populationsfremde Eulen (Tilgar & Moks 2015, Dutour et al. 2017) oder die Bedeutung von augenähnlichen Zeichnungen auf dem Rückengefieder einiger Eulen als Mobbing-Auslöser (Deppe et al. 2003).

In dieser Arbeit werden künstlerische Verarbeitungen von Mobbing-Szenen in chronologischer Abfolge ihrer Entstehung vorgestellt. Es soll gezeigt werden, dass dieses Verhalten häufiger als gemeinhin wahrgenommen die eigentliche Vorlage für viele Kunstwerke war. Dadurch soll der Blick für kryptische, in vielen Fällen auch falsch interpretierte Darstel-

lungen geschärft und auch die Symbolik des Motivs hinterfragt werden.

1. Methode und Vorgeschichte

1.1. Definition: natürliches Mobbing gegenüber jagdlich genutztem Mobbing

Dieser Artikel beschränkt sich auf das Mobbing gegenüber Eulen (Ordnung Strigiformes), und deren Widersacher werden dabei «Hasser» genannt. Es werden zwei Arten dieses Verhaltens unterschieden: einerseits das natürliche Mobbing als Verhaltensablauf ohne Einwirkungen des Menschen und andererseits das jagdlich genutzte Mobbing, eingesetzt durch den Menschen beim Vogelfang.

Beim natürlichen Mobbing wird eine Eule tagsüber oder bei genügend Licht von anderen Vögeln attackiert, Scheinangriffen ausgesetzt und im Extremfall sogar am Gefieder gezupft. Es konnte nachgewiesen werden, dass jene Vogelarten, die sich zahlenmässig besonders stark als Hasser hervortun, auch im Beutespektrum der gemobbt Eule überdurchschnittlich häufig vertreten sind (Pavey & Smyth 1998, Dutour et al. 2017). Daraus ergibt sich, dass die Hasser normalerweise kleiner sind als die Eule; meistens sind es Singvögel. An sich ist ein Mobbing erfolgreich, wenn die Eule Reissas nimmt; dann wird sie beim Wegflug mit Geschrei über eine gewisse Strecke verfolgt, immer unter Wahrung eines Sicherheitsabstandes. Häufiger wartet die Eule ab, bis die ganze Aufregung erlahmt und der Aufmarsch sich von selbst beendet (Hendrichsen et al. 2006).

Beim jagdlichen Mobbing nutzt der Mensch dieses Verhalten und setzt eine gefangen gehaltene oder ausgestopfte Eule ein, um ein Mobbing auszulösen und die Hasser in zuvor aufgestellte Fallen zu locken oder in die eigene Schussdistanz zu bekommen. Diese Jagdmethode wird noch heute insbesondere bei der Jagd auf Krähenartige angewandt. Dabei werden Stopfpräparate oder auch Nachbildungen von Eulen aus Kunststoff im Schussbereich eines Unterstandes aufgestellt, um aus einer solchen Tarnung heraus die ereiferten und auf die Eule fixierten Hasser zu erlegen. Im Fachhandel werden diese Eulen als Hütten-Uhu,

Lockvogel-Eule oder Wichtel angeboten und sie dienen ausschliesslich diesem Zweck. Bei raffinierteren Ausführungen können sogar die Flügel über eine Schnur bewegt werden.

1.2. Geschichtliches zum jagdlich genutzten Mobbing

Da der Mensch die Jagd seit Urzeiten betreibt, können wir annehmen, dass auch diese Jagdmethode schon sehr früh entwickelt worden ist: Bub (1985) verortet eine Szene (Jäger mit Waffe und Lockvögeln) in die Zeit der 18. Dynastie Ägyptens und damit auf über 1000 Jahre v. Chr. In Böhr (1992) finden sich mehrere Skyphoi (Trinkvasen) des 5. und 6. Jahrhunderts v. Chr. aus europäischen Museen, alle mit jagdlichen Mobbing-Szenen. Aristoteles (384–322 v. Chr.) gibt hierzu die wohl älteste konkrete Beschreibung in seiner *Historia animalium* (Arist. HA 8 (9) 609a 8–16, Gohlke 1957): «Am Tage umflattern auch sonst kleine Vögel eine Eule, was man Anstaunen nennt, fliegen sie an und rufen sie. Daher bedienen sich ihrer die Vogelsteller beim Fang der verschiedensten Vögel.»

Damit steht fest, dass den Menschen bereits Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung die Eulen als Mobbing-Auslöser bekannt waren. Die wirklichen Zusammenhänge und Hintergründe dieses Verhaltens waren ihnen aber nicht bekannt. Die entsprechende Literatur belegt, dass sich die Beziehungen zu den Eulen und die Interpretation des Mobbings bis weit in die Neuzeit hinein nicht wesentlich veränderten: Aitingen (1653) sieht den Grund für das Mobbing im Habitus der Eulen und deren Nachtaktivität: «... dieweil die Kautzen ongestalt seyn, und sich wenig sehen lassen ... verwunderen sich die Vögel ihrer, und begehren sie als ein frembd und ungewohnt Monstrum anzusehen. Darumb ... die Vögel zu ihm reizet, dass sie sich also an ihme vergaffen, und darüber gefangen werden. ... All dieses die Menschen in acht genommen, haben sie allerhand List erdacht, mit Leimruthen, Hütten, Kloben, Wänden und andern, den Kauzen zum Vogelfang zugebrauchen.» Hundert Jahre später beschränkt sich Krünitz (1777) auf die Praxis, wie sie an Herrschaftshäusern gebräuchlich

war: «Auch halten die meisten Fasanenmeister in ihren Fasanerien einen Uhu, den sie an einem freyen Orte, in einem Gitter beständig auf einem Gestelle haben, damit sich die Raben und Krähen um ihn versammeln, die Jäger aber Gelegenheit erhalten mögen, desto mehrer dieser lärmenden Vögel, welche die jungen Fasanen sehr beunruhigen, zu schießen.»

1.3. Die äsopsche Fabel «Die Eule und die Vögel»

In der Antike hatten die Eulen einen ganz besonderen Status und vor allem der Steinkauz galt als Symbol der Weisheit (Gattiker & Gattiker 1989, Morris 2009). Er war das Wahrzeichen Athens und Eulen waren ein häufiger Bezugspunkt in der griechischen Kulturgeschichte (Hünemörder 1998). Einer dieser Bezüge ist die Fabel «Die Eule und die Vögel», welche dem viel zitierten Äsop (frühes 6. Jahrhundert v. Chr.) zugeschrieben wird, ohne dass ein Originaltext und auch die Urheberschaft Äsops wirklich verbürgt sind (Dithmar 1988, Amato 2009). Greifbar ist der Text erst 600 Jahre später bei Dion (Dion Chrysostomos, auch Dion von Prusa genannt, ca. 40–120 n. Chr.). Dieser hat sich in seinem als or. 12 oder «Olympische Rede» überlieferten Vortrag ausdrücklich auf Äsop bezogen, als er diese Fabel wiedergab (Schnur 1978, Klauk 2002): «Deshalb, glaube ich, hat Äsop auch die folgende Fabel erdichtet: Weil die Eule weise war, riet sie, als die erste Eiche zu wachsen begann, den anderen Vögeln, dies nicht zuzulassen, sondern sie mit allen Mitteln zu vernichten. Von ihr werde nämlich ein Gift gewonnen werden, vor dem es kein Entkommen gebe, mit dessen Hilfe man sie einfangen werde – den Vogel-leim. Und als die Menschen den Flachs säten, empfahl sie wiederum, die Samenkörner aufzupicken, denn zu nichts Gutem würden sie emporwachsen. Als sie schließlich, drittens, einen Mann, mit einem Bogen bewaffnet, erblickte, sagte sie voraus: «Dieser Mann wird euch einholen mit Hilfe eurer eigenen Federn; während er selbst zu Fuß geht, wird er gefiederte Geschosse hinter euch her senden.» Die anderen Vögel aber misstrauten ihren Worten, hielten sie für eine Närrin und sagten, sie sei verrückt. Als sie aber später die entsprechen-

den Erfahrungen gemacht hatten, staunten sie und hielten sie für in der Tat außerordentlich weise. Und das ist der Grund, warum sie, wann immer sie sich zeigt, zu ihr kommen in der Meinung, sie wisse alles. Sie aber gibt keine weiteren Ratschläge mehr, sondern wehklagt nur noch.» Dieser Übersetzung sind folgende Erklärungen angefügt: Mit dem Gift aus der Eiche war der Saft der auf ihr wachsenden Misteln gemeint, aus welchem Vogelleim hergestellt wurde, und mit dem Flachs konnten Vogelnetze hergestellt werden. Mit dem gefiederten Geschoss wurde die zur Stabilisierung am Pfeil angebrachte Feder angesprochen. Von dieser äsopschen Fabel kursieren verschiedene Versionen: Zum einen deuten die Übersetzer das Altgriechisch unterschiedlich aus, zum andern hat auch Dion selbst die Fabel bei anderer Gelegenheit etwas modifiziert vorgetragen (Amato 2009). In jedem Fall hat sich Dion auf den Schluss der Fabel, auf das Zusammenrotten verschiedener Vögel rund um eine Eule, mehrfach berufen. Eindeutig ist die Anspielung in seiner Rede or. 72, Abschnitt 13: « ... können niemanden in Ruhe lassen, ebenso wenig wie die Vögel, wenn sie die Eule sehen.» Hier umschreibt Dion ein Mobbing im allgemeinen Sinn. Noch weniger an Deutlichkeit zu wünschen übrig lässt Dion in seiner or. 12, Abschnitt 13 (Klauck 2002) über den Vogelfänger, der «braucht nämlich keine Lockspeise mehr auszulegen und keine Vogelstimmen nachzuahmen; er braucht nur noch die Eule auftreten zu lassen, und schon hat er Vögel im Überfluss beisammen.» Nun können wir uns die Entstehung der Fabel gut vorstellen: Der Dichter, ursprünglich wohl Äsop, musste dieses Verhalten gegenüber den Eulen gekannt haben und schuf daraus eine den Menschen erläuternde Geschichte, in welcher er die Weisheit der Eule und ihre moralische Lehrfunktion gegenüber den versammelten Vögeln zum Thema macht. Für den Ornithologen ist dies die Schilderung eines Mobbing, ansprechend zu einer Fabel verpackt.

2. Mobbing-Szenen in der Kunst und im Kunsthandwerk im Lauf der Jahrhunderte

Die hier vorgestellten Beispiele können dem Anspruch auf Vollständigkeit nicht gerecht werden. Es wurde versucht, möglichst verschiedene Epochen, Stilrichtungen und Ausführungsarten der Kunst aus einem möglichst weiten Zeitrahmen anzusprechen. Einführend wird jeweils auch die Geschichte und das Umfeld des behandelten Werks erläutert.

2.1. Grabmal aus der Römischen Antike (400 v. Chr.)

Die Stadt Paestum wurde um 600 v. Chr. von den Griechen gegründet. Dorische Tempel, Reste eines Amphitheaters und einer Stadtmauer bilden heute den Kern dieses viel besuchten Weltkulturerbes in der italienischen Region Campania. Im angegliederten Museum sind Teile von Nekropolen zur Schau gestellt, meistens Sargdeckel und -seiten, wie jene des Grabes No. 21, die schlicht mit «Tree with birds» bezeichnet sind (Abb. 1). Bei einem flüchtigen Blick könnte man die Szenerie für ein natürliches Mobbing halten, allerdings nur aufgrund der Anordnung der Vögel, vor allem des vorsorglich eingehaltenen Abstandes zur Eule. Bei genauerer Betrachtung kommt Widerspruch auf: Die drei Kontrahenten lassen sich eindeutig als Taubenartige bestimmen, und Tauben beteiligen sich nur sehr selten an einem Mobbing (Motta-Junior & de Souza Santos-Filho 2012), schon gar nicht gleich zu dritt. Die Eule selbst steht prominent und ohne Deckung in oberster Position – eine unnatürliche Warte für einen tagscheuen Vogel (Hendrichsen et al. 2006). Zudem präsentiert sich die Eule eher selbstbewusst, keinesfalls eingeschüchtert. Dies ist sicherlich kein aktives Mobbing; für ein jagdliches Mobbing würden zudem die Fanggeräte oder auch die Jäger fehlen. Die Darstellung lässt sich aber ohne Widerspruch mit der äsopschen Fabel in Einklang bringen. Sie zeigt die Einberufung einer friedlichen Versammlung von Vögeln vor einer dozierenden Eule: Im ersten Teil seiner Fabel spricht Dion mit Berufung auf Äsop tatsächlich von den Samen des Leins und der Eiche, und die Früchte beider Pflan-

Abb. 1. Steinplatte des Sarges Nr. 21 im Museum von Paestum in Italien, entstanden um 400 v. Chr. Das Fresko symbolisiert die Äsop zugeschriebene Fabel «Die Eule und die Vögel». Aufnahme J. Hegelbach. – *Fresco on stone slab of tomb No. 21 at the Museum of Paestum, Italy, painted around 400 B.C. The fresco symbolizes the fable «The owl and the birds», attributed to Aesop.*



zen gehören zum Nahrungsspektrum der Taubenartigen. Im Weiteren ist bekannt, dass auf römischen Sarkophagen ab und zu Motive der Mythologie verewigt wurden. Das Fresko ist nicht nur vom Motiv her, sondern auch kunsthistorisch bedeutungsvoll, da das Werk in der Zeit der Entstehung dieser Maltechnik geschaffen wurde. Bemerkenswert ist, dass das Entstehungsdatum des Freskos rund 150 Jahre nach Äsops Tod die Urhebererschaft der Fabel auch zeitlich in die Nähe von Äsop rückt. Allerdings war die Weisheit der Eule damals allgemeines Gedankengut, dem wir immer und immer wieder begegnen, nicht nur bei Äsop. Auf jeden Fall ist auf dieser Grabtafel der Inhalt der Fabel «Die Eule und die Vögel» umgesetzt worden, lange bevor Dion geboren war.

2.2. Mosaik als Wand- oder Bodenschmuck im nordafrikanischen Teil des Römischen Reiches (3. Jahrhundert n. Chr.)

Ein eindrückliches und auch geheimnisvolles Mosaik findet sich im Archäologischen Museum von El Jem in Tunesien (Abb. 2). In der Zeit der römischen Herrschaft in Nordafrika war die damals Thysdrus genannte Stadt die

zweitgrösste nach Carthago. Das Werk stammt aus der Zeit der Soldatenkaiser und hat am Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr. im heutigen Mitteltunesien in einer Villa die Wand oder den Boden vor einem Bad geschmückt. Die im Museum neben dem Bild angebrachte Legende ist wenig hilfreich: «Mosaïque de la Chouette symbolisant la victoire sur les envieux. Sur les deux côtés l'emblème de Telegenii.» (Mosaik einer Eule, den Sieg über die Neider symbolisierend. Auf den beiden Seiten das Emblem der Telegenii.) Die Telegenii waren eine Jagd-Bruderschaft jener Zeit und die zweispitzige Gabel zwischen zwei Stäben gilt als ihr Wahrzeichen. Dieses Emblem ist tatsächlich in mehreren Jagdszenen aus dieser Gegend zu finden (Dulière & Slim 1987). Die Legende zum Mosaik ist aber offensichtlich aus der Überschrift des Bildes abgeleitet worden. Diese ist tatsächlich sibyllisch abgefasst und kann zu allerlei Deutungen verleiten: «Invidia rumpuntur aves neque noctua curat», was übersetzt werden kann mit «Vor Neid bersten die Vögel – und die Nachteule kümmert's nicht». Auch die leblosen Vögel rund um die Eule sind nicht sinnvoll einzuordnen. Erst im Zusammenhang mit den rechts und links aus-



Abb. 2. Mosaik mit einer jagdlichen Mobbing-Szene aus einer römischen Villa in El Jem, Tunesien, aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. Heute ist es im archäologischen Museum dieser Stadt ausgestellt, unweit des als Weltkulturerbe bekannten Amphitheaters. Aufnahme S. Aounallah. – *Mosaic depicting a hunting scene from a Roman villa in El Jem, Tunisia, dates to the third century A.D. Today it is exhibited in the Archaeological Museum of this city, a short distance from the Roman amphitheatre, a world heritage site.*

sen erkennbaren Emblemen wird deutlich, dass die Eule hier als Lockvogel zu dienen hatte und die hassenden Vögel bei ihren Angriffen und bei ihrer Annäherung an die Eule zu Tode kamen. Die letzten Zweifel werden durch die beiden in den (verleimten) Ästen hängenden Vögel ausgeräumt. Nun erhält die Überschrift ihre richtige Bedeutung in dem Sinn, dass die Vögel in die Falle gehen, ohne dass sich die Eule dafür anzustrengen hätte; sie tötet die Vögel indirekt allein durch ihre Präsenz. Damit führt eine freiere Übersetzung eher zum Ziel: «Durch Hassen werden die Vögel zerrissen, ohne dass sich die Eule darum sorgt» – das besorgt letztlich der Weidmann, im vorliegenden Fall einer der Telegenii. Wie er dabei vorgeht ist letztlich unbedeutend: Die Gabeln könnten verleimte Fanggeräte sein (vgl. Abb. 7) oder sie symbolisieren die Telegenii, die hinter den Bäumen in Deckung ansitzenden Jäger, die die hassenden Vögel zu erlegen versuchen. Die leblos zur Erde fallenden Vögel sprechen eher für diese zweite Variante. Aus der Sicht des Or-

nithologen repräsentiert das Mosaik jedenfalls ein jagdlich angewandtes Mobbing. Die einschlägige Kunsthistorik deutet dieses Mosaik kontrovers aus und Abed (2006) sieht mit dem Verweis auf die der Eule umworfenen Toga einen sozialkritischen Hintergrund: Die Eule symbolisiere den elitären Römer und die toten Vögel entsprächen der vor Neid umgekommenen Bevölkerung. Aber die Eule könnte auch ein Schutzengel sein, der Unheil abzuwenden vermöge («ayant le don d'écarter le malheur»; Slim 2003). Noch spekulativer interpretieren Kobaner & Kobaner (2012): Danach sind die herabfallenden Vögel von einer Vogelgrippe befallen oder sie zeigen eine zukünftige Malaria-Epidemie an ...

2.3. Kirchenfenster der Kirche Saint Andrew's in Tostock, Suffolk, England (14. Jahrhundert n. Chr.)

Im kleinen Städtchen Tostock, im Westen der Grafschaft Suffolk nordöstlich von London,

steht eine kleine, steinerne Kirche. Sie wurde im 14. Jahrhundert im örtlichen und zeitgemässen Stil erbaut, eigentlich auf einem noch älteren Fundament wiedererbaut, und heute steht sie unter Denkmalschutz («grade 1 listed»). Während des Englischen Bürgerkriegs (1642–1649) wurde auch diese Kirche vom Bildersturm erfasst und von den sogenannten Götzenbildern gesäubert. Darunter verstand man alles, was irgendwie auf Katholizismus oder Papsttum hinweisen konnte, vom Weihwasserbecken über das Kruzifix bis zum Kirchenfenster. Ausgestattet mit einer Ermächtigung des Earl of Manchester frönte der diesbezüglich besonders eifrige William Dowsing (1596–1668) dem offiziell verordneten Vandalismus. Allein in der Grafschaft Suffolk suchte er 150 Kirchen heim und führte dabei pedantisch ein Tagebuch (Cooper 2001). Am 5. Februar 1644 wurde Saint Andrew's in Tostock vorgenommen – nur gerade drei Kirchenfenster blieben unversehrt. Wahrscheinlich entgingen sie diesem Kahlschlag, weil sie keine religiösen Motive zeigen. Noch heute zieren sie die Frontseite des nach Osten gerichteten Chors. Das mittlere Glasfenster zeigt eine Weide mit Hirsch, Schwein und Schafen. Auf dem zentral stehenden Baum präsentiert sich eine Eule, heftig attackiert von zwei herabstürzenden Krähen, dahinter nahen zwei oder drei weitere Vögel – ohne jede Abstriche ein natürliches Mobbing (Abb. 3).

2.4. Holzstiche und Holzschnitte (um 1510 n. Chr.)

Der vor allem in Nürnberg wirkende Albrecht Dürer (1471–1528) war ein Universalgenie, nicht bloss ein Künstler der Renaissance. In seinem eher kurzen Leben verliessen Hunderte von Zeichnungen, Gemälden, Stichen und Schnitten seine Werkstatt. Unter dem Titel «Die Eule im Kampfe mit den vier Vögeln» listet der anerkannte Chronist Joseph Meder den häufig reproduzierten Holzschnitt Dürers als Werk nr. 240 auf. Der fertige und uns heute bekannte Holzschnitt wird eigentlich einem «Hans Glaser Briefmaler zu Nüremberg auff der Schmelzhütten» zugeschrieben und ist mit 1515 n. Chr. datiert (Abb. 4). Allerdings

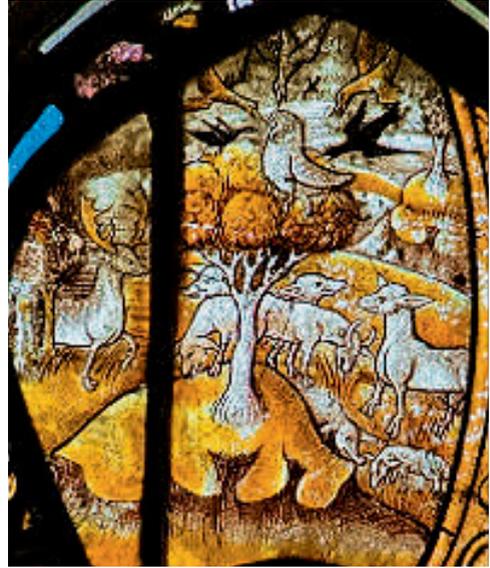


Abb. 3. Kirchenfenster der Saint Andrew's Church in Tostock, England. Die Glasfenster stammen aus dem 14. Jahrhundert, der Erbauungszeit der Kirche. Das Mittelfenster zeigt ein natürliches Mobbing gegen eine Eule. Die Dynamik auf dem Baum kontrastiert wirkungsvoll mit dem friedlichen Geschehen auf der Weide. Aufnahme S. Knox. – *Stained glass window in Saint Andrew's Church in Tostock, England. The window goes back to the 14th century, during which time the church was constructed. The mobbing scene in the middle window pictures an owl perched on the top of a tree. While aggressive attacks on the owl dominate the upper half of the scene, sheep grazing peacefully on the pasture below the tree stand in remarkable contrast to the dynamic behaviour above.*

soll auf der Rückseite eines andern, mit 1505 n. Chr. datierten Bildes die Eulenzeichnung als Vorstudie aus der wirklichen Hand Dürers existieren (Meder 1932). In jedem Fall ist die kunstgeschichtliche Bedeutung des etwas formalen Holzschnitts nicht mit jener von Dürers Gemälden vergleichbar. Dargestellt ist, vielleicht etwas abstrakt, eine Mobbing-Konstellation. Die Eule ist das Zentrum, und die etwas gross geratenen Hasser bleiben vorsichtig auf Distanz. Für unsere Betrachtung ist der mit dem Bild gedruckte Text wichtig. Die originale Überschrift des Werkes «Der Eulen seyndt alle



Abb. 4. Die häufig und noch heute in unterschiedlichen Fassungen reproduzierte Darstellung eines Mobblings aus der Schule Albrecht Dürers. Die gängige Bezeichnung des Werkes als «Die Eule im Kampfe mit den vier Vögeln» ist ungenau und irreführend. Aufnahme Wikimedia. – *Untold reproductions have been and still are made illustrating mobbing from a woodcut that originated in the School of Albrecht Dürer. Commonly known as «The owl in fight with four birds», the woodcut has been misinterpreted.*

Vögel neydig und gram» ist nahe am korrekten Sachverhalt. Auch unter dem Original ist ein Text angebracht, sicher zur Erläuterung des Betrachters: «O neyd und hass in aller welt, o falsche trew, o böses gelt ...» was mit dem «Hass» auf die richtige Sichtweise von Dürer hinweist. Die irreführende Betitelung «Die Eule im Kampfe mit den vier Vögeln» durch den Chronisten Meder hätte Dürer wohl nicht akzeptiert.

2.5. Flachschnitzerei der Spätgotik (1511 n. Chr.)

Die schlichte Kirche von Maur im Kanton Zürich wurde 1507–1511 erbaut. Die Deckenfrieze des Kirchenschiffes sind im Original erhalten und sind signiert von Hans Ininger, 1511 n. Chr. (Jezler 1989; Abb. 5). Eventuell haben die weltlichen Motive dazu beigetragen, dass das Werk den hier um 1520 einsetzenden Bildersturm

unbehelligt überstand. Motiv, Positionierung und auch die dargestellten Vögel erinnern stark an die Dürer zugeschriebene Arbeit. Wie jener Schnitt zeigt auch diese Schnitzerei ein Mobbing, und auch hier sind die Hasser überdimensioniert. Beachtenswerterweise sind beide Werke im gleichen Jahrzehnt entstanden. Über Ininger, von Beruf Tischmacher, ist nur wenig bekannt. Nach Kuhn (1933) soll er aus dem deutschen Landshut stammen, also recht nahe bei Nürnberg. Diese geografische Nähe und die damals schon bekannte Könnerschaft Dürers macht es wahrscheinlich, dass es tatsächlich bereits vor 1511 eine Skizze des späteren Stiches von Dürer gab und dass Ininger Einsicht in diese Skizze hatte, bevor er in Maur ans Werk ging. Allein in der Umgebung von Zürich sind, meist in kirchlichen Gebäuden, fast ein Dutzend sehr ähnlich gestaltete Deckenfrieze oder Schnitzereien zu finden (Gasser 2016).



Abb. 5. Deckenfries in der reformierten Kirche von Maur im Kanton Zürich. Die wenig beachtete Holz-schnitzerei ist im Jahr 1511 n. Chr., unmittelbar vor der Reformationsbewegung, gefertigt worden und zeigt das Mobbing von drei Vögeln gegen eine Eule. Aufnahme J. Hegelbach. – *Frieze on the ceiling in the Protestant Church in Maur, canton of Zurich. Little note has been made of the frieze created at the onset of the Protestant Reformation. The mobbing scene depicts three birds mobbing an owl.*

2.6. Tafelmalerei zur Zeit der Renaissance (1531 n. Chr.)

Unter dem Einfluss Dürers arbeitete in Zürich der angesehene Hans Asper (1499–1571). In der Zeit des aufkommenden Protestantismus war er als Stadtmaler beschäftigt. Berühmt ist sein 1531 geschaffenes Porträt von Huldrych Zwingli, heute im Kunstmuseum Winterthur. Auch einige der Illustrationen in den *Historia animalium* von Conrad Gessner (1516–1565) stammen von ihm. Er gestaltete die damalige Aussenfassade des Zürcher Rathauses mit zwölf längst zerstörten Monatsbildern, zuvor hatte er in der Kleinen Ratsstube gearbeitet. Hier bemalte er eine sogenannte Standestafel und diese blieb glücklicherweise auch während den zweimaligen Neubauten des Rathauses erhalten. Heute zierte sie die Innenseite im repräsentativen Festsaal. Die Seitenteile dieser Holzmalerei sollen das Paradies symbolisieren (Anonymus 2013; Abb. 6). Künstlerisch sind sie als Stillleben gehalten, eine Form, welche damals erst in den Anfängen bekannt war. Das Werk genießt nicht die Anerkennung, die es verdient, und es wird auch in offiziellen Füh-

ren nur beiläufig erwähnt. Ein Ausschnitt aus dem linken Teil der Tafel zeigt eine Mobbing-Szene – die wilden Ranken, Früchte und Blumen deuten auf ein natürliches, die Sitzstange des Steinkauzes eher auf ein jagdliches Mobbing. Mit offenen Schnäbeln warnen Blau- und Kohlmeise sowie ein Zaunkönig; eher abwartend zeigen sich ein Buchfink, ein Erlenzeisig und ein nicht genauer bestimmbarer Grosspapagei. Zumindest für die abgebildeten Kleinvögel ist das Ganze kein paradiesischer Zustand, sondern eine gefährliche Situation in der Nähe eines Prädatoren.

2.7. Holländische Künstler zwischen Renaissance und Barock (um 1645 n. Chr.)

Die der Malerdynastie Bloemaert entstammenden Abraham (1564–1651) und Frederick (1610–1669) gelten als Vermittler zwischen der flämischen und holländischen Schule und waren überaus produktiv. Das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt viele ihrer Werke, unter anderem einen Kupferstich mit dem Titel «Visus», der vom Vater gezeichnet und vom Sohn auf Kupfer gestochen wurde (Abb. 7). Das Bild



Abb. 6. Ausschnitt einer Holz-Tafelmalerei von Hans Asper (1499–1571) aus dem Festsaal des Zürcher Rathauses. In einem üppigen Garten mit Blüten und Früchten wird ein Steinkauz von Singvögeln gemobbt. Ein Grosspapagei sprengt den einheimischen Rahmen, der das Schlaraffenland oder das Paradies symbolisieren sollte. Aufnahme J. Hegelbach. – *In the Ceremonial Hall in the City Hall of Zurich a detail of a panel painting by Hans Asper (1499–1571) is on display. The mobbing scene is set in a luxuriant garden with blossoms and fruits at their best. Native songbirds, alarmed by the presence of a Little Owl, display mobbing behavior. A large parrot appears as an intruder to this garden scene.*

ist Teil eines Fünfergespanns über die Sinne des Menschen und steht für den Sehsinn. Die Szene zeigt ein jagdlich genutztes Mobbing: Ein domestizierter, angebundener Waldkauz oder eine Schleiereule dient als Lockvogel. Die Hasser fliegen herbei und ein baldiges Opfer nähert sich dem verleimten Fangbaum im Hintergrund. Die Frau hält einen zuvor erbeuteten

Vogel in der einen Hand und zeigt mit der andern auf die Eule, den wirklichen Begründer des Jagderfolgs. Gleichzeitig hält der Mann im Vordergrund seine Hände über die schon gesammelte, vielleicht noch lebende Beute. Die Szenerie lässt sich nur mit viel Phantasie mit dem Bildtitel verknüpfen – es wird wohl der scharfe Sehsinn der Hasser angesprochen, dank

welchem diese bereits aus weiter Entfernung die Eule zu erkennen vermögen.

2.8. Darstellende Barockmalerei (um 1670 n. Chr.)

In der Mitte des Barock arbeitete der als Tiermaler sehr bekannt gewordene Melchior de Hondecoeter (1636–1695). Mit Öl auf Leinwand schuf er um 1670 mehrere Versionen unter dem Namen «Das Vogelkonzert» (Abb. 8; s. auch Wepler 2014). Eines dieser Werke wurde 2012 vom Dorotheum in Wien auktioniert und ging für 710 000 € an einen privaten Sammler. In ihrer Ausgabe vom 16. April 2007 berichtete die Frankfurter Allgemeine Zeitung über die Schätze des Dorotheums und bezog

sich auf dieses Gemälde unter der Überschrift «Das Ständchen der Vögelchen».

Mit dem ersten, flüchtigen Blick sieht man eine Eule als Kapellmeister, umringt von sich produzierenden Musikern. Die zurückweichende, fast ängstliche Haltung des Maestros könnte durchaus der Dramatik des Musikstückes geschuldet sein. In ihrem Standardwerk lobt Jackson (1999) diesen Künstler mit «his life birds are full of life», worüber man geteilter Meinung sein kann. Bereits Schulze-Hagen et al. (2003) und Nicolai (2013) haben darauf hingewiesen, dass den meisten Illustrationen aus dem Mittelalter bis etwa 1700 präparierte und nicht lebende Vögel als Vorlage dienten. Tatsächlich wähnt man sich auch hier vor einer Museumsvitrine, wobei die Eule als bild-



Abb. 7. Dieser mit «Visus» untertitelte Kupferstich ist im Rijksmuseum in Amsterdam ausgestellt. Geschaffen haben das Werk Abraham und Frederick Bloemaert in den Jahren um 1645. Das Zentrum nimmt ein angebundener Waldkauz oder eine Schleiereule ein, dahinter steht ein mit Leimruten bestückter Fangbaum. Das Ganze gleicht beinahe einer Anleitung für die Praxis zu einem jagdlich genutzten Mobbing. Aufnahme Rijksmuseum Amsterdam. – *This copper engraving known as «Visus» is on display at the Rijksmuseum in Amsterdam. It is the work of Abraham and Frederick Bloemaert completed around 1645. In the center of the engraving either a Tawny Owl or a Barn Owl is perched on an upright dead branch of a tree to which it is tied. In the background is a tree-like construction, the branches of which have been treated with birdlime. The illustration could well serve as a guideline on how to utilize mobbing for the purpose of trapping birds.*



Abb. 8. Eine als «Vogelkonzert» bezeichnete, aber grundsätzlich natürliche Mobbing-Szene von Melchior de Hondecoeter aus den Jahren um 1670. Der «besungene» Dirigent ist wohl eine Sumpfohreule oder ein Waldkauz der hellen Phase. Aufnahme Dorotheum, Wien. – *Though painted in an idealized manner, the mobbing scene in Melchior de Hondecoeter's «The bird concert», completed around 1670, nevertheless illustrates mobbing as a form of innate avian behavior. The «choir», seemingly united in song, is actually poised and ready to clobber a somewhat consternated «conductor», most likely a Short-eared Owl or a Tawny Owl in its grey phase.*

nerischer und thematischer Mittelpunkt als Art nicht einzuordnen ist. Am ehesten haben wir eine zu voluminös geratene Sumpfohreule vor uns, vielleicht aber auch ein vergilbtes Präparat eines hellphasigen Waldkauzes, dem nicht die richtigen Augen ein-, dafür Ohren aufgesetzt worden sind. Kein einheimischer Brutvogel ist der von oben links angreifende Seidenschwanz; er könnte gut auf eine der regelmäßigen Invasionen dieser Art zurückzuführen sein (Kinzelbach 1995). Gleichzeitig mit den

Rauchschwalben war er in den Niederlanden wohl nicht zu beobachten. Kaum ein Vogel wirkt lebensnah, und beim von rechts herankommenden, gimpelköpfigen Buchfinken (er ist in anderen Werken Hondecoeters in derselben Aufmachung immer wieder zu finden) sucht man geradezu nach dem Aufhängefaden; die Schnepfe ist wohl durch Halsumdrehen ums Leben gekommen. Danach registriert man die offene, aber nicht dem Dirigenten zugewandte Partitur und muss erkennen, dass die versam-

melten Vögel ein Schmähekonzert gegen und nicht mit der Eule aufführen! Zudem ist der am Boden liegende Federbalg am ehesten das Überbleibsel eines vorangegangenen Angriffs. Nach diesen Einsichten ist die Szene nicht mehr ein betuliches Tierkonzert, sondern ein veritables Mobbing.

2.9. Kunstgewerblicher Gartenschmuck am Vogelbrunnen der Schlossanlage von Schwetzingen in Baden-Württemberg (um 1750 n. Chr.)

Die sehenswerte Schlossanlage von Schwetzingen gehört zu den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württembergs und erstreckt sich über eine Fläche von 72 ha. Der riesige Park wurde in den Jahren um 1750 als Sommerresidenz des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz in die heutige Form gebracht. Weit mehr Anziehungskraft als das eigentliche Schlossgebäude entwickelt der nach englischer und französischer Art gestaltete Park mit den kunstvoll zusammengestellten Nebenbauten wie einem Aquädukt, einer Moschee und mehreren Gartenhäusern. Von ornithologischem Interesse ist das sogenannte Vogelbad (Abb. 9), eine Nachbildung des nur noch auf Gemälden existierenden Eingangsbrunnens zum Versailler Parkgarten (Maisonier & Maral 2013). Ursprünglich stand die Schwetzingener Brunnenanlage mitsamt den aufgesetzten Vögeln im lothringischen Kurfürstenschloss des zeitweiligen polnischen Königs Stanislas I (1677–1766). Ein genaues Datum zur Entstehung dieser damals aus Stahlblech gefertigten Figuren ist nicht bekannt, es muss aber sicher vor 1753 gelegen haben. Nachweislich wurden der Brunnen und weitere Figuren des Parks im Laufe des Jahres 1766 nach Schwetzingen verkauft (Chapotot 1999). Ein Uhu steht in der Brunnenmitte, in den Fängen ein eben geschlagener Hühnervogel, eventuell ein Jagdfasan. Rundherum, etwas erhöht auf einem nach innen geneigten, grobmaschigen Gitterzaun stehen verschiedene Vögel in gleichmässigem Abstand und bespeien den Uhu mit Wasser. Aus der Sicht des Ornithologen stellt der Vogelbrunnen ein Mobbing dar, dekorativ überhöht für eine höfische Gartenanlage. Die Artenzusammensetzung der hassenden Vögel (u.a.

Kiebitz, Auerhuhn, Kakadu, Graureiher) ist zwar unnatürlich, und die Vögel sind bestimmt aufgrund ihrer Bekanntheit, ihrer Grösse und vor allem ihrer Attraktivität wegen gewählt worden. Bislang wurde mit der Deutung dieser



Abb. 9. Der Vogelbrunnen des Schwetzingener Schlossgartens in Baden-Württemberg. Der mit den Flügeln schlagende Uhu (selber zwar auch Wasser speiend) sitzt auf einem erbeuteten Hühnervogel und wird von den rund um und über ihm aufgebaumten Vögeln gehasst und mit Wasser bespiet. Die attraktive Szenerie zeigt von der Konstellation her eindeutig ein Mobbing, eher ein jagdliches als ein natürliches. Der Brunnen bildet den Ausgangspunkt auf einer Achse mit mehreren seitlichen Kleinvolvieren und Kabinetten. Aufnahme J. Hegelbach. – *The «Fountain of Birds» in the Schwetzingen Castle Gardens in Baden-Württemberg, a world heritage site. An Eagle Owl, itself sprouting water, while landing with flapping wide-spread wings and clutching its prey, a game bird, finds itself mobbed by birds in a state of alarm which in turn are spewing water down on the owl from the trellises above. The captivating scene is arranged in a manner that clearly suggests mobbing from a hunter's aspect rather than mobbing as naturally occurring among birds. The fountain is the starting point of an axis that leads off to small aviaries and grottos.*

Szenerie allzu salopp umgegangen. In den heute noch aufliegenden Führern durch das Weltkulturerbe erklären Fuchs & Reisinger (2008) die Szene mit «Der Uhu hat einen Vogel, also einen Artgenossen geschlagen. Darüber regen sich die anderen Vögel fürchterlich auf und beschimpfen und bespucken ihn». Dem steht die Beschreibung von Troll & Schmitt (2016) in nichts nach: «dem Uhu wird Missachtung kundgetan, weil er als Einziger seinesgleichen tötet». Erstmals hat Zenkert (2015) in einem Symposiumsband zur Gartenarchitektur den Brunnen inhaltlich korrekt als Abbild einer höfischen Jagdszene mit einem Uhu als Lockvogel interpretiert.

3. Diskussion

3.1. Mobbing und die beteiligten Arten

Der Grund für die Häufigkeit des Mobbing-Motivs in der Kunst ist nicht das Interesse an diesem Verhaltensablauf, sondern viel eher die attraktive Gruppierung verschiedener Vogelarten während eines beobachtbaren und nicht künstlich gestellten Verhaltens. Ein dankbares Sujet: In der Mitte ein beunruhigter und verängstigter Nachtraubvogel, umringt von sich auffällig gebärdenden Vögeln verschiedener Arten. Die Tatsache, dass der Mensch die nachtaktiven Eulen nur selten zu Gesicht bekommt, ist dem Bild weiter zuträglich. Das Ganze ist das Gegenteil von statisch, sondern voller Leben und Ausdruck. Die Situation ist spannungsgeladen, und die Elemente Wagnis gegen Flucht befinden sich in einem fast dramatischen Widerstreit. Zudem ist diese «entschlossene Unentschlossenheit» nicht einseitig verteilt – sie gilt für die gemobbte Eule genauso wie für die Hasser. Zum einen wird Mobbing verniedlicht, vor allem in den Bildern des Barock, dann aber auch wieder dramatisiert und mit manierten Ausdeutungen belegt. Die Bezeichnung «Vogelkonzert» macht ein Gemälde besser verkäuflich als ein biederes «Die bedrängte Eule». Noch lohnender ist die Verknüpfung mit der äsopschen Fabel – mit diesem Kunstgriff wird jedes Werk in höhere Sphären verwiesen. Ausser den Stillleben gibt es kaum ein derart klar definiertes Motiv

aus der Ornithologie, welches, meist über den Umweg der Jagd, in der darstellenden Kunst der Neuzeit einen ähnlich hohen Stellenwert hat oder zumindest hatte. Eher zurückhaltend nahm sich bereits Hieronymus Bosch (ca. 1450–1516) des Themas an. Etwas später wurde das Motiv häufig als «Vogelkonzert» umgesetzt. Bekannt sind die Varianten von Frans Sniijders (1579–1657), Jan Brueghel der Jüngere (1601–1678) oder auch Trajan Hughes (1670–1712). Wohl als Erster hat Tobias Stranover (1684–1756) sein Werk korrekt und ungeschönt als «The mobbing of a Long-eared Owl by other birds» benannt. Weniger genau hat er es mit der Artbestimmung genommen: Statt einer Waldohreule steht bei ihm ein Uhu inmitten einer etwas exotischen Vogelversammlung. Im hier zitierten Niederländischen Barock posieren oft Schleiereulen als Dirigenten vor einer Vogelschar (Wepler 2014): In Wirklichkeit ist gerade die Schleiereule jene Eulenart, die am wenigsten ein Mobbing auszulösen vermag (u.a. Curio 1963). Am besten dafür geeignet scheint der Steinkauz zu sein (Sunkel 1927, Gasser 2012), und Wellmann (1909) vermerkt: «... bedienten sich die Vogelfänger dieses Vogels zum Vogelfang, und die zahmen Käuzchen galten schon im Altertum als Hausfreunde.» Trotzdem ist der Steinkauz in den einschlägigen Kunstwerken eher selten zu finden. Offensichtlich hatten sich die Künstler nach der Verfügbarkeit der Stopfpräparate zu richten. Dasselbe gilt für die Hasser – dafür kämen vor allem Singvögel in Frage (u.a. Deppe et al. 2003). Die meisten von ihnen sind allerdings neben einer Eule verhältnismässig klein und unscheinbar. Für die Bilder wurden deshalb gerne grössere, dekorative und vor allem auch als Präparat vorhandene Arten ausgewählt. Im Ergebnis hat die Artenzusammensetzung der Werke einen musealen Charakter.

3.2. Mobbing und Jagd

Im Altertum war Jagd ein Teil des Überlebens. Wildtiere waren wichtige und lebensnotwendige Lieferanten von Eiweiss, auch von Mineralstoffen und Vitaminen. Spätestens im Mittelalter, mit der Etablierung des Adels und mit dem aufkommenden Feudalismus, wurde die

Jagd auf grösseres Wildbret ein Privileg der oberen Schichten (Rösener 2004). Umgekehrt ist bekannt, dass während der ganzen Zeit die Jagd auf kleine Vögel und damit minderwertiges Jagdgut dem «kleinen Mann» zugestanden wurde und ihm ein willkommenes Zubrot verschaffte (Lindner 1973, Gasser 2016, Honegger 2018). Abb. 7 lässt sich in diese Richtung deuten: Die Jagd auf Kleinvögel wurde eher von der bäuerlichen Bevölkerung in deren knappen Freizeit betrieben.

Allgemein ist es der Jagd zu verdanken, dass wir viele und genaue Beschreibungen der alten Vogelfangmethoden haben (Lindner 1973, Bub 1985, Böhr 1992, Gasser 2012, 2016, Honegger 2018). Ganz besonders gilt das für das jagdlich genutzte Mobbing: Indirekt und auf dem Umweg der Jagd hat dieses Verhalten Eingang gefunden in die Schriften von Aristoteles oder Dion. Es erstaunt nicht, dass auch die darstellenden Künste sich des Themas angenommen haben. Jagdszenen wurden immer und immer wieder und in allen Formen dargestellt, und folgerichtig wurde auch das Mobbing gegen Eulen als Kunstmotiv häufig umgesetzt.

3.3. Die Eule und ihre gegensätzliche Symbolik

Bei den Griechen der Antike war die Eule ein überwiegend positiv besetztes Symbol. Eulen und Weisheit galten als Synonyme und seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. wurden Eulen auf Münzen und Schmuckstücken eingraviert (Wellmann 1909). Es überrascht keineswegs, dass auch Äsop rund um eine Eule mehrere Fabeln aufgebaut hat. Ihm oder seinem Umfeld werden viele Dutzend Tierfabeln zugeschrieben; Hauptdarsteller sind jeweils bekannte Tiere, die Menschen verkörpern sollen. Die Breitenwirkung dieser Fabeln war enorm. Die grossen Redner der Antike bauten regelmässig Fabeln ein, um mit einer bildhaften Geschichte das private oder öffentliche Leben zu hinterfragen (Schnur 1978, Dithmar 1988). Mindestens gleich alt wie die positive Wahrnehmung als weise Vermittlerin ist aber auch die negative Bedeutung der Eule: Spätestens bei Plinius dem Älteren (ca. 23–79 n. Chr.) werden die Eulen als nächtliche Ungeheuer, Unheilbringer und Todesanzeiger beschrieben (Denso 1764,

Hünemörder 1998). Was sich bereits in der Antike angebahnt hatte, schien sich nach dem frühen Mittelalter noch stärker auszubreiten und die Eule wurde nebst ihrer Rolle als Weise auch zum Unterweltsvogel, oder zum Vogel der Hexen und Zauberinnen (Bächtold-Stäubli 1940, Schwarz & Plagemann 1970, Gattiker & Gattiker 1989). Bei all diesen Zuteilungen ist Mystik nicht mehr von Aberglauben zu trennen, ebenso wenig wie der Gegensatz zwischen Gut und Böse. In der Übersicht resumiert Benker (1995) treffend: «Die Volksmeinung über die Eule verbreitet weithin Aussagen, die in ihrer Widersprüchlichkeit kaum zu fassen sind».

3.4. Die Eule und das Christussymbol

Ebenfalls im ersten Jahrhundert n. Chr., wohl fast zeitgleich mit Plinius dem Älteren, begann sich der «Physiologus» in der Rolle eines christlich geprägten Leitfadens auszubreiten. Der «Physiologus» ist nicht einem bestimmten Autor zuzuschreiben, aber er beeinflusste die Gesellschaft bis über das Mittelalter hinaus (Henkel 1976, Seel 1976, Schönberger 2001). In vielen Sprachen und Varianten übersetzt, bekommt hier die Eule (als Käuzchen, auch Nachtrabe oder Nycticorax genannt) eine kontroverse Rolle zugeordnet: Als Christus kann sie die im Dunkeln harrenden Heiden ins Licht führen, in anderen, vor allem in den späteren Übersetzungen, wird sie wegen ihrer Nachtliebe zum Symbol des Bösen, der Unbelehrbaren und der Unbekehrten (Seel 1976). Aus vielen dieser Übersetzungen geht hervor, dass damit die in ihrem Glauben verharrenden Juden gemeint sind (Seel 1976, Peters 2013). Auch diese in sich widersprüchliche Zuteilung des Eulensymbols hielt sich bis in die Neuzeit hinein, wie eine Holzschnitzerei am Chorgestühl (um 1518 n. Chr.; Jezler 1989) der Kirche von Zofingen (Kanton Aargau) zeigt, wo die Eule als Pontius Pilatus zitiert wird mit den Worten: «Ir Iuden nemend war ud luog, ich bit uch, habend an diser straf gnuog». Worauf die Hasser als Juden ihre Forderung stellen: «Pilati es ist anders nutz, wir wend inn henken an das krutz».

Aus ornithologischer Sicht sind in diesem Zusammenhang sowohl Christus wie auch seine Widersacher als Symbole ungeeignet. Trotz-

dem wird diese Auslegung noch heute ohne vertiefte Reflektion verbreitet (Wepler 2014, Ridley 2016). Die Rollenverteilung ist einfach: Der leidende Christus, umzingelt von der spot-tenden Masse. Dieser Pöbel wird durchwegs als missgünstig verurteilt. Im realistischen Mobbing sind die Hasser aber meist viel kleiner als die Eule (Pavey & Smyth 1998, Motta-Junior & de Souza Santos-Filho 2012, Tilgar & Moks 2015), und dass sie sich überhaupt gegen einen übergrossen Feind zusammenfinden, hat eine soziale Komponente: Sie warnen gemeinsam, ohne auf ihre Art zu achten, vor einem Feind und setzen sich dadurch der Gefahr aus. Dieser altruistische Einsatz wird in den anderweitig tiefgründigen Symbolsuchen nie angesprochen. In den Arbeiten von Albert Dürer, meint Ridley (2016), «wurde die Eule als Opfer dargestellt, bei Tageslicht von Scharen kleinerer Vögel bedroht. Der Gedanke an Opfer, an Leiden und Qual liess sofort an Christus denken: auch er zu Unrecht verfolgt und leidend.» Das Symbol wird überstrapaziert: In der Verhöhnung durch den Pöbel kann man zwar eine Parallele erkennen, aber in Wirklichkeit sind die Rollen während eines Mobbing nicht eindeutig klar verteilt und auch die Angreifer gehen ein Risiko ein (Denson 1979, Hennessy 1986, Motta-Junior 2007). Bei einem Mobbing exponieren sich die Hasser und bringen sich selbst in Gefahr; sie sind nicht mit den Gaffern bei Christi Kreuzigung vergleichbar. Die Tatsache, dass eine Eule dieses Verhalten sogar als List inszenieren kann (Denson 1979, Sordahl 1990, Deppe et al. 2003, Motta-Junior 2007), führt die Nähe zum christlichen Opfergedanken ins Absurde.

Dank. Zu diesem Manuskript haben Clemens Lunzner, Christian Marti und Karl Schulze-Hagen wesentlich beigetragen. Ohne ihre Mithilfe wäre diese Arbeit nicht entstanden. Den englischen Teil hat Ann Grösch übersetzt. Samir Aounallah, das Dorotheum Wien, Simon Knox und das Rijksmuseum Amsterdam haben ihre Fotografien zur Verfügung gestellt. Ihnen allen ganz herzlichen Dank.

Zusammenfassung

Bereits aus diesem stichprobenartigen Überblick kann man folgern, dass in der darstellenden Kunst das Mobbing gegen Eulen häufig als Vorlage dien-

te. Das gilt für alle möglichen Formen der Kunst und auch für jede Epoche ihrer Geschichte. Fast ebenso häufig scheint aber der eigentliche Verhaltensablauf nicht bekannt oder zumindest nicht der Erwähnung wert zu sein. Nur der eine, statische Aspekt, dass eine Eule von anderen Vögel belästigt und Scheinangriffen ausgesetzt wird, ist in den Werken anschaulich umgesetzt. Die beteiligten Arten, sowohl die zentrale Eule, wie auch die peripheren Hasser, erfüllen den Anspruch der naturkundlichen Exaktheit häufig nicht. Wohl aus künstlerischen Gründen wurde die allgemeine Attraktivität stärker gewichtet als eine dem Verhaltensablauf gerecht werdende Darstellung.

Je weniger die Werke die ganze Realität zeigen, umso bedeutungsschwerer werden sie interpretiert. Besonders gerne wird die äsopsche Fabel angerufen, ohne auf diese in ihrer Gesamtheit einzugehen. Die Eule ist meist das Zentrum der Darstellungen und symbolisiert den Wissenden und Vermittelnden, umgekehrt aber auch den Unheilbringer, Unbelehrbaren und Unbekehrten. Besonders häufig wird die Eule als leidender Christus gedeutet, was aus verhaltensbiologischer Sicht unhaltbar ist. Die Rolle der Eule als potenzieller Raubfeind wird dabei ausgeblendet, obwohl gerade dies der Grund für den Aufruf ist. Auch die Hasser werden nicht richtig eingeordnet: Sie werden als missgünstig oder angriffs-lustige Neider abgetan. Es wird ihnen unterstellt, dass sie feige seien und sie sich nur dank ihrer Überzahl in die Nähe des Feindes wagten. Auf die hochstehende soziale Komponente und den altruistischen Einsatz der Hasser wird nicht eingegangen. Den Künstlern und ihren Auftraggebern mag die auf realistischer Grundlage beruhende Ansammlung von Vögeln eine willkommene und dekorative Vorlage abgeben haben, bei deren Ausdeutung wird der komplexe biologische Hintergrund weitgehend übergangen.

Literatur

- ABED, A. B. (2006): *Stories in stone: Conserving mosaics of Roman Africa*. Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- AITINGER, J. C. (1653): Kurtzer Vnd Einfeltiger bericht Von Dem Vogelstellen. In: L. LINDNER (Hrsg.): *Monumenta venatoria III*. Faksimile (1972). Parey, Hamburg.
- AMATO, R. (2009): Dion von Prusa. Der Philosoph und sein Bild. In: H.-G. NESSELRATH (Hrsg.): *Sapere*, Bd. XIII. Mohr Siebeck, Tübingen.
- Anonymus (2013): *Das Zürcher Rathaus*. Parlamentsdienste des Zürcher Kantonsrates, Zürich.
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, H. (1940): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2. De Gruyter, Berlin.
- BENKER, G. (1995): *Eule und Mensch: die Nachtgeister und ihre Symbolik*. Eule-Verlag, Freiburg.
- BÖHR, E. (1992): Vogelfang mit Leim und Kauz. *Archäol. Anz.* 1992/2: 573–583.
- BUB, H. (1985): *Vogelfang und Vogelberingung*

- (Teil I). Neue Brehm-Bücherei. Ziemsen, Wittenberg Lutherstadt.
- CHAPOTOT, S. (1999): Les jardins du roi Stanislas en Lorraine. Serpenoise, Metz.
- COOPER, T. (2001): The Journal of William Dowsing. Iconoclasm in East Anglia during the English Civil War. Boydell Press, Woodbridge.
- CURIO, E. (1963): Probleme des Feinderkennens bei Vögeln. S. 206–239 in: Proc. XIII Int. Ornithol. Congr., Ithaca. American Ornithologists' Union, Baton Rouge.
- CURIO, E., U. ERNST & W. VIETH (1978): Cultural transmission of enemy recognition: a function of mobbing. *Science* 202: 899–901.
- DENSO, D. J. (1764): Plinius Naturgeschichte, Bd. 1. Rösens, Rostock und Greifswald.
- DENSON, R. (1979): Owl predation on a mobbing crow. *Wilson Bull.* 91: 133.
- DEPPE, C., D. HOLT, J. TEWKSBURY, L. BROBERG, J. PETERSEN & K. WOOD (2003): Effect of Northern Pygmy-Owl *Glaucidium gnoma* eyespots on avian mobbing. *Auk* 120: 763–771.
- DITHMAR, R. (1988): Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik. Schöningh, Paderborn.
- DULIÈRE, C. & H. SLIM (1987): Atlas archéologique de la Tunisie. Vol. III, Thysdrus (El Jem). In: M. A. ALEXANDER & M. ENNAIFER (Hrsg.): Corpus des mosaïques de Tunisie.
- DUTOUR, M., J.-P. LENA & T. LENGAGNE (2017): Mobbing behaviour in a passerine community increases with prevalence in predator diet. *Ibis* 159: 324–330.
- FALLOW, P., B. PITCHER & R. MAGRATH (2013): Alarming features: birds use specific acoustic properties to identify heterospecific alarm calls. *Proc. R. Soc. B* 280: 20122539.
- FUCHS, C. L. & C. REISINGER (2008): Schloss und Garten zu Schwetzingen. Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.
- GASSER, C. (2012): Der Steinkauz in der italienischen Jagdliteratur. *Ökol. Vögel* 34: 301–330.
- GASSER, C. (2016): Jodok Oesenbry und sein Kunst-, Weidwerk- und Vogelbuch. In: C. GASSER (Hrsg.): Das Kunst-, Weydney- oder Vogelbuch des Jodok Oesenbry. Mitt. Antiquar. Ges. Zürich, Bd. 83. Chronos, Zürich.
- GATTIKER, E. & L. GATTIKER (1989): Die Vögel im Volksglauben. Aula, Wiesbaden.
- GOHLKE, P. (1957): Aristoteles. Tierkunde. Die Lehrschriften. Schöningh, Paderborn.
- HEGELBACH, J. (2003): Mobbing – ein Begriff des 20. Jahrhunderts. *Ornithol. Beob.* 100: 9–15.
- HENDRICHSEN, D., P. CHRISTIANSEN, E. NIELSEN, T. DABELSTEEN & P. SUNDE (2006): Exposure affects the risk of an owl being mobbed – experimental evidence. *J. Avian Biol.* 37: 13–18.
- HENKEL, N. (1976): Studien zum Physiologus im Mittelalter. Niemeyer, Tübingen.
- HENNESSY, D. (1986): On the deadly risk of predator harassment. *Ethology* 72: 72–74.
- HINDE, R. (1954): Factors governing the change in strength of partially inborne response, as shown by the mobbing behaviour of the chaffinch: I. The nature of the response, and an examination of its course. II. The waning of the response. *Proc. R. Soc. B* 142: 306–358.
- HONEGGER, R. E. (2018): Drei Vogelfangdarstellungen aus der Schweiz. *Bl. Naumann-Mus.* 31: 11–20.
- HÜNEMÖRDER, C. (1998): Eulen. In: H. CANCIK & H. SCHNEIDER (Hrsg.): Der Neue Pauly. Altertum, Bd. 4. Metzler, Stuttgart.
- IGIC, B. & R. MAGRATH (2014): A songbird mimics different heterospecific alarm calls in response to different types of threat. *Behav. Ecol.* 25: 538–548.
- JACKSON, C. E. (1999): Dictionary of bird's artists of the world. Antique Collectors' Club, Woodbridge.
- JEZLER, P. (1989): Tierdarstellungen, Auftraggeber und Bildbetrachter. Überlegungen zum ikonographischen Programm der spätgotischen Kirchendecken von Maur und Weisslingen im Kanton Zürich. *Unsere Kunstdenkmäler* 40: 366–383.
- KINZELBACH, R. (1995): Der Seidenschwanz *Bombicilla garrulus* in Mittel- und Südeuropa vor dem Jahr 1758. *Kaupia* 5: 1–62.
- KLAUCK, H.-J. (2002): Dion von Prusa. Olympische Rede. In: R. FELDMEIER, R., U. BERNER, B. HEININGER, R. HIRSCH-LUIPOLD & H.-G. NESSELRATH (Hrsg.) *Sapere*, Bd. II. Wissenschaftl. Buchgesell. WBG, Darmstadt.
- KOBANER, M. G. & N. İ. KOBANER (2012): Falling birds; bird flu and malaria in a Roman mosaic figure. *Lokman Hekim J.* 2: 29–30.
- KRÜNITZ, J. G. (1777): Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, Bd. 11. Pauli, Berlin.
- KUHN, G. (1933): Hans Ininger von Landshut: ein zürcherischer Kunsthandwerker des 15./16. Jahrhunderts. *Anz. schweiz. Altertumskd.* 35: 77.
- LINDNER, K. (1973): Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum. De Gruyter, Berlin.
- MAISONNIER, E. & A. MARAL (2013): Le labyrinthe de Versailles. Du mythe au jeu. Edition Magellan, Ville de Versailles.
- MEDER, J. (1932): Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Da Capo, New York.
- MORRIS, D. (2009): Owl. Reaktion Books, London.
- MOTTA-JUNIOR, J. C. (2007): Ferruginous Pygmy-owl *Glaucidium brasilianum* predation on a mobbing Fork-tailed Flycatcher *Tyrannus savana* in southeast Brazil. *Biota Neotrop.* 7: 321–324.
- MOTTA-JUNIOR, J. C. & P. DE SOUZA SANTOS-FILHO (2012): Mobbing on the Striped Owl *Asio clamator* and Barn Owl *Tyto alba* by birds in southeast Brazil: Do owl diets influence mobbing? *Ornithol. Neotr.* 23: 159–168.
- NICOLAI, B. (2013): Vogelmalerei und Illustratoren in Mitteleuropa als Mittler zwischen Kunst und Wissenschaft. *Ornithol. Beob.* 110: 359–372.
- PAVEY, C. & A. SMYTH (1998): Effects of avian mob-

- bing on roost use and diet of Powerful Owls *Ninox strenua*. Anim. Behav. 55: 313–318.
- PETERS, E. (2013): Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik. Anaconda, Köln.
- RIDLEY, H. (2016): Eine Geschichte der Vogelmalerei in Deutschland. Ornithologie, Illustration und Kunst 1508–1914. Wehrhahn, Hannover.
- RÖSENER, W. (2004): Die Geschichte der Jagd. Patmos, Düsseldorf.
- SCHNUR, H. (1978): Fabeln der Antike. Heimeran, München.
- SCHÖNBERGER, O. (2001): Physiologus. Recalm, Stuttgart.
- SCHULZE-HAGEN, K., F. STEINHEIMER, R. KINZELBACH & C. GASSER (2003): Avian taxidermy in Europe from the Middle Ages to the Renaissance. J. Ornithol. 144: 459–478.
- SCHWARZ, H. & V. PLAGEMANN (1970): Eule. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI. Druckemüller, Stuttgart.
- SEEL, O. (1976): Der Physiologus. Artemis, Zürich.
- SLIM, H. (2003) in: A. B. ABED, E. DE BALANDRA & A. U. ECHEVERRIA (Hrsg.): Image de pierre: la Tunisie en mosaïque. Ars latina, Paris.
- SORDAHL, T. (1990): The risk of avian mobbing and distraction behavior: an anecdotal review. Wilson Bull. 102: 349–352.
- SUNKEL, W. (1927): Der Vogelfang für Wissenschaft und Vogelpflege. Troschütz, Hannover.
- TILGAR, V. & K. MOKS (2015): Increased risk of predation increases mobbing intensity in tropical birds of French Guiana. J. Trop. Ecol. 31: 243–250.
- TROLL, H. & U. SCHMITT (2016): Schlossgarten Schwetzingen. Imhof, Petersberg.
- WELLMANN, A. (1909): Eulen. In: G. WISSOVA (Hrsg.): Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften, Bd. 6. Metzler, Stuttgart.
- WEPLER, L. (2014): Bilderzählungen in der Vogelmalerei des Niederländischen Barocks. Imhof, Petersberg.
- ZENKERT, A. (2015): Im Labyrinth der Aufklärung: Der Schwetzingener Badhausgarten als Spielraum der Reflexion. In: K. DICKHAUT, O. ÉTTE & P. WAGNER (Hrsg.): Der Garten im Fokus kultureller Diskurse im 18. Jahrhundert. Wissenschaftl. Verlag Trier, Trier.

Manuskript eingegangen 4. Oktober 2017

Bereinigte Fassung angenommen 9. Mai 2018