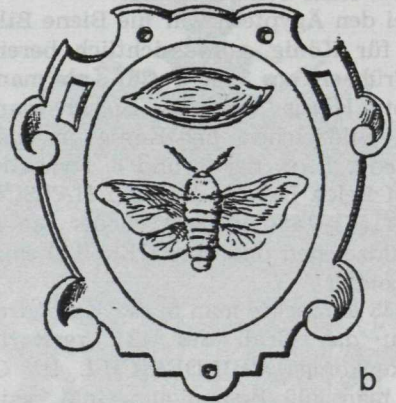




Nr. 35: Berufswappen (aus Siebmacher).  
35a: Wappen der Pfefferküchler, Breslau, 1750.

befestigt, im Wappenbild (BÖHNER, C. o. J.).

Auch in Berufswappen befinden sich Insekten. Das Wappen der Pfefferküchler in Breslau, 1750, zeigt einen Bienensstock, gehalten von einem Löwen und einem Bären, über dem zahlreiche Bienen fliegen



35b: Wappen der Seidenindustrie.

(Abb. 35 a). Das Wappen der Seidenindustrie zeigt den Seidenspinner, über dem sich ein Kokon befindet (Abb. 35 b).

Daß in der Heraldik der Azteken, im Stadtwappen von Nocheztlán, die Koche-nille abgebildet ist, wurde bereits erwähnt (siehe Abb. 15, Seite 28).

## VI. Insekten als Symbol

### Dämon, Totem, Schutzgeist, Abwehrsymbol, Glückszeichen und im Kult

Insekten spielen in der Geschichte der Menschheit als Symbol für Dämonen, als Totem, als Schutzgeist, Abwehrzeichen und Glückssinnbild ebenso eine bedeutende Rolle, wie als Sinnzeichen für Fruchtbarkeit, Liebe und Gottheit. In späterer Folge entfernt sich das Symbol vom Kultischen und beginnt sich nicht erst im 19. Jahrhundert zu einem Symbolismus mit verschiedener Bedeutung zu entwickeln. Ausführlich definiert Arnold HAUSER (cit. nach HOFSTÄTTER, 1973) den Begriff Symbol dahingehend, „daß ein Symbol tatsächlich ein überdeterminiertes Bild ist, dessen Wirkung auf der Mannigfaltigkeit und der scheinbaren Unerschöpflichkeit seiner Inhaltselemente ruht. Das Symbol ist eine Form indi-

rekter Darstellung“. Auf die Darstellung von Insekten im Symbolismus neuer Zeit wird später eingegangen werden (vgl. S. 94). Hier wird zunächst das Insekt als Symbol für Dämon, als Totem, Schutzgeist, Abwehr des Bösen, als Glückszeichen (Amulett) und im Kult behandelt werden.

Der Mensch stand mit dem Tier auf Du und Du. Er sah im Tier seinesgleichen, oder mächtigere Wesen, die mit besonderen Kräften ausgestattet sind; so Bär, Pferd, Wolf, Fuchs, Hirsch, Rabe, Schlange aber auch Gliedertiere, wie Spinne, Insekten, so Ameise, Zikade, Biene, Tagfalter, Käfer.

Das Tier tritt aber auch als Dämon auf. Im Indianerkult Perus gibt es Insekten-dämonen. Bei manchen Indianerstämmen spielen Insekten-dämonen im Jagdzauber eine große Rolle. In diesem Sinne sind die Dar-

stellungen von Insektendämonen auf der Vogeljagd auf alperuanischen Gefäßen zu deuten (Abb. 36 und 37). Es handelt sich bei diesen Darstellungen um Gefäß- und Vasenmalereien. Abb. 36 zeigt einen Insektendämon mit seiner Beute. Die abgerundeten Flügel lassen keinen Zweifel darüber, daß es sich um einen Insektendämon handelt. Auch andere Vasenmalereien zeigen Insektendämonen, so den in Abb. 37 wiedergegebenen Insektendämon auf der Vogeljagd. Die Kopfbedeckung besteht aus Raubtierfell. Das Hemd ist mit Metallplatten gepanzert. Über dem Pektore werden zwei Glieder

einer Halskette sichtbar. Das Handseil des Tumi (des Handbeiles) wird hier von der Waffe überschritten. Zu beachten sind die gegenständigen, sehr deutlichen, leicht eingerollten Antennen des Insektendämons (KUTSCHER 1954 cit. nach EICKE 1964).

Um selbst dämonische Macht zu erlangen, werden Masken verwendet. Diese Masken verleihen dem Träger der Maske eine geheimnisvolle Kraft. Die Kaua des oberen Aiary (Abb. 38) vollführen einen Tanz der Mistkäfer. KOCH-GRÜNBERG (1921) schildert den Tanz folgendermaßen: „Zwei Maskentänzer schritten ne-



B

Nr. 36: Insektendämon auf der Vogeljagd. Nordperu. Gefäßmalerei (Kutscher nach Eicke, 1964, siehe auch Sälzle).



F. d. Hunen

Nr. 37: Insektendämon auf der Vogeljagd, Nordperu. Insektendämon deutlich mit Fühlern ausgestattet (Kutscher nach Eicke, 1964).



Nr. 38: „Tanz der Mistkäfer“, bei den Kaua des oberen Aiary (Koch-Grünberg, 1921).

beneinander Hand in Hand unter Gesang vor- und rückwärts. Sie hielten unter den äußeren Armen ihre Tanzstäbe eingeklemmt und wälzten damit einen Stock, der die Kotkugel vorstellte, hin und her.“ Diesem Tanz liegt die Idee einer dämonischen Zaubervirkung zu Grunde. „Dadurch, daß der Tänzer in Bewegungen und Handlungen das Wesen, das er darzustellen sucht, möglichst getreu nachahmt, identifiziert er sich mit ihm. Die geheimnisvolle Kraft, die der Maske innewohnt, geht auf den Tänzer über, macht ihn selbst zu einem mächtigen Dämon und befähigt ihn, die Dämonen zu vertreiben oder günstig zu stimmen. Besonders die Dämonen des Wachstums, die Tiergeister, die dabei eine Rolle spielen, und die Tiergeister der Jagd und des Fischfangs sollen durch die mimischen Handlungen in den Machtbereich des Menschen gebannt werden“ (KOCH-GRÜNBERG). Der bewegende Grund der Maskentänze ist Dämonenvertreibung und auch Fruchtbarkeitszauber.

Die bereits erwähnte, innige Einstellung des Menschen zum Tier und die Tatsache, daß er im Tier vielfach mächtigere Wesen sah, erklären die Verehrung von Tieren als Totem. Also, tierische individuelle Schutzgeister eines Menschen, einer Sippe, oder eines Stammes (vgl. SCHIMITSCHEK, 1968).

Totem-Säulen finden sich bei nord-amerikanischen Indianerstämmen der Nordwestküste, etwa vom südlichen Alaska bis Süd-Britisch Columbien, einschließlich der Inseln von Vancouver und Königin Charlotte (Abb. 39). Diese Indianer verstehen es vorzüglich Holz zu bearbeiten. Die Totem-Säulen sind aus Zedernholz gefertigte Holzsäulen mit symbolischen Tierfiguren, Vögeln, Fischen, Fröschen, aber auch Insekten. Sie stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, gehen aber auf alte Vorstellungen zurück. So zeigt eine 41 Fuß hohe Totem-Säule, die heute vor dem Museum in Milwaukee steht, unter anderen einen Tag-

falter. Die Säule stammt von den Haida-Indianern von den Königin Charlotte-Inseln. Die Bedeutung der auf den Totem-Säulen dargestellten Symbole ist nicht immer mit Gewißheit erklärbar, selbst die Indianer haben Vieles vergessen. Die auf den Totem-



Nr. 39: Totem-Säule der Haida-Indianer, Britisch Columbia, etwa 14 m hoch, Milwaukee Public Museum.

Säulen dargestellten Tiere und Symbole sind zum Teil Schutzgeister von Clans, Familien oder Personen. Vermutlich handelt es sich vorwiegend um Schutzgeister der Sippe.

Die Tokuma-Indianer verfertigen Halsketten mit kleinen Totem-Figuren in Form von Insekten, Schildkröten und Vögeln. Diese Halsketten werden den Kindern umgehängt und sollen sie beschützen. Verfertigt werden sie aus den Samen und Früchten der Tokuma-Palme (Abb. 40) (SCHIMITSCHEK, 1968).

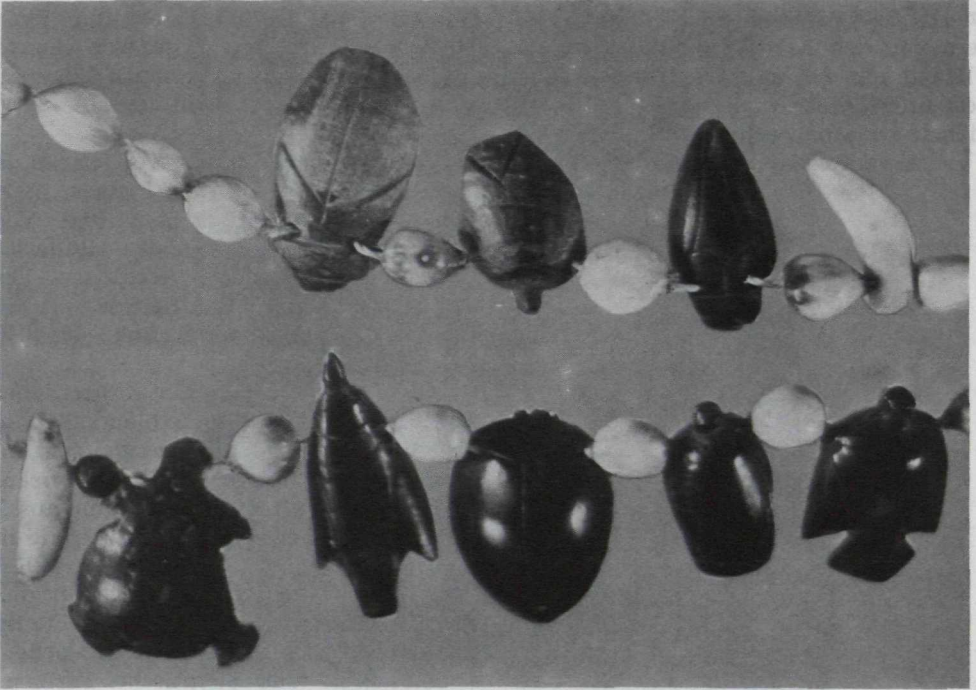
Die Zikade war in der altorientalischen Kultur Symbol der Unsterblichkeit und der ständigen Auferstehung, desgleichen in der altchinesischen Kultur. Die älteste bekannte Darstellung einer Zikade stammt aus Tepe Giyan; sie ist eventuell in das frühe dritte Jahrtausend v. Chr. zu datieren (BRENTJES, 1954). Die ältesten Belege für die Zikade entstammen westiranischen Fundplätzen. An diese schließen sich iranische, mesopotamische und ägyptische Formen an; die chinesischen und mykenischen sind aus der babylonischen Kunst abzuleiten. Die mykenischen sind die Vorläufer der griechischen Zikaden, von denen die skytischen und römischen abstammen. Besonders zu nennen sind die Zikadenfibeln der Völkerwanderungszeit und der Germanischen Kunst. In China findet man Zikadendarstellungen seit der Tschu-Zeit (1050–256 v. Chr.) (BRENTJES, 1954, 1958, 1964).

Nach FEDDERSEN 1958 (cit. nach EIKKE, 1964) finden sich in der Bronzeornamentik der Shang Zeit Zikadendarstellungen (1450–1050 v. Chr.). Spätestens in der Han Zeit wurden den Toten aus Jade gefertigte Zikaden auf die Zunge gelegt. Die Zikade war Sinnbild der Unsterblichkeit und der ständigen Auferstehung und sollte wohl die Unsterblichkeit, die Bewahrung der Seele des Verstorbenen sichern.

Auch auf Münzen, so auf einer Apollo-münze von Kaulonia, sind Zikaden dargestellt, ebenso auf frühromischen und kaiserzeitlichen Gemmen, oft neben anderen Insekten (BRENTJES, 1954).

Nach BRENTJES (1954) sind die Zikadenfibeln uneinheitlichen Ursprungs. Manche Typen sind von der Fliege abzuleiten.

Die Fliege war Unheil abwehrendes Symbol. Daraus erklären sich die zahllosen



Nr. 40: Halskette der Tokuma-Indianer am oberen Amazonas mit Totemfiguren.

Fliegenanhänger in der ägyptischen und iranischen Kunst seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. (BRENTJES). Ein Teil der Zikadenanhänger vom Vorderen Orient zeigt Ähnlichkeit mit Fliegen. „Eventuell gehen beide, Zikade und Fliege nebeneinander her und ineinander über, wie es bei den Zikadenfibeln der Fall ist“ (BRENTJES, 1954). In Ägypten liegen bereits aus der Negada-Zeit – also etwa 3500 v. Chr. – Anhänger dieser Art vor. Von diesen mögen sich die altägyptischen Fliegenorden ableiten. In Ägypten wurde der „Orden der goldenen Fliege“ für besondere Tapferkeit verliehen. Er wurde an einer Halskette auf der Brust getragen (Abb. 41). Auch Nubier wurden, wenn sie sich in der Armee Ägyptens hervorragend bewährt hatten, mit diesem Orden ausgezeichnet. Darstellungen im Grabe Rekh-mi Re's in Schech Abd el Qirna bei Theben zeigen Nubier mit dem Orden der goldenen Fliege (SCHIMITSCHEK, 1969).

Aus dem „Neuen Reich“ kennt man ein Jaspis-Amulett, das eine Fliege mit Menschenkopf darstellt. Die Fliege blieb lange Glückszeichen (EICKE, 1964).

Auch Spielsteine der Römer, Tesserae, hatten Fliegengestalt.

Gotische Fliegenfibeln tauchen in der Völkerwanderungszeit auf. Eine sehr schöne gotische Fliegenfibel wurde in Untersiebenbrunn (Niederösterreich) gefunden; sie ist mit 400 n. Chr., also Völkerwanderungszeit, datiert und befindet sich im Institut für Urgeschichte der Universität Wien.

Darstellungen der Heuschrecke sind sehr häufig, nicht allein als gefürchteter Schädling – worüber schon berichtet wurde –, sondern vielfach als magisches Zeichen, als Abwehrzeichen, als Glückszeichen und auch als religiöses Symbol. BÖNING (1971) spricht von einer magischen Phase der Heuschreckendarstellung. Die Heuschrecke galt vielfach als Unglück abwehrendes Zeichen; ein Stater (Metapontion, 400–350 v. Chr.) trägt auf der einen Seite das Bild der Demeter und auf der anderen Seite eine Ähre mit einer darauf sitzenden Heuschrecke. Ein weiterer Stater aus der gleichen Zeit zeigt eine Ähre mit einer darauf sitzenden Gottesanbeterin (SCHIMITSCHEK, 1968) (Abb. 42). Darstellungen von Heuschrecken

auf im Wasser stehenden *Potamogeton lucens* auf einer Mastaba (2400 v. Chr.) in Bas-Relief Technik im Alten Ägypten haben kaum Bezug auf Schädlichkeit und auch nicht zum Kult. Allerdings hatte die Heuschrecke auch Bedeutung im Kult. Nach BODENHEIMER (1928) sagt König Pepi (6. Dynastie) in seiner Pyramide von sich: „Ich komme in den Himmel wie der Grashüpfer des Ra“. Im 25. Kapitel des Totenbuches steht: „Ich rastete auf dem Gefilde der Grashüpfer, in dem auch die nördliche Stadt gelegen ist.“

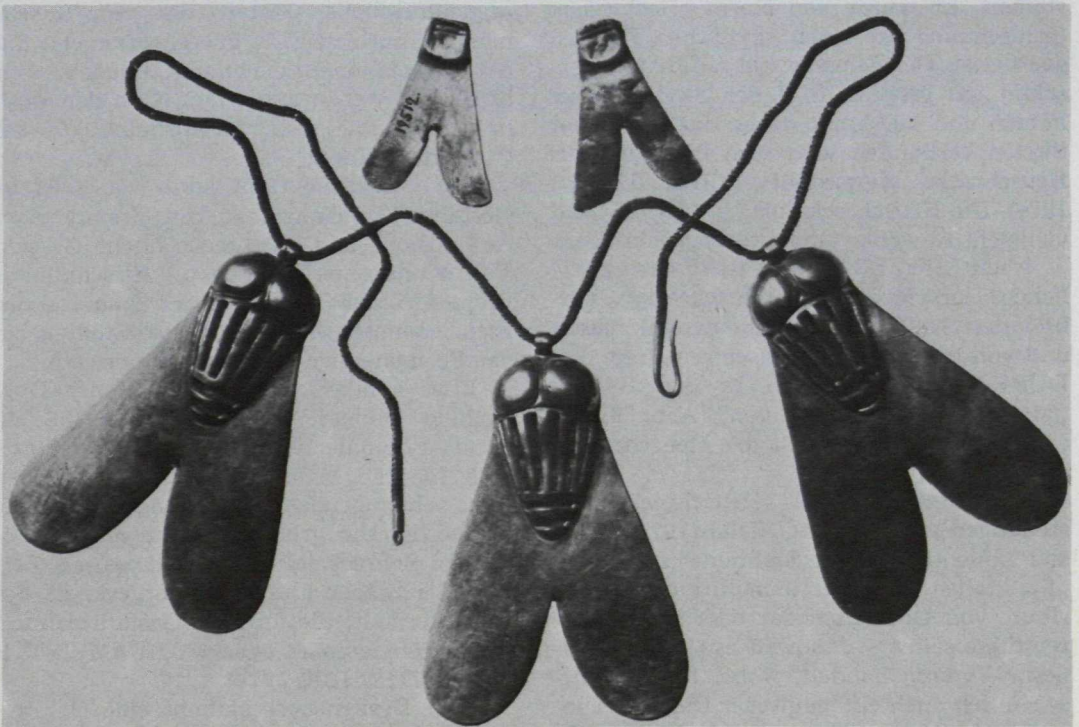
Dies reicht nun schon in die religiöse Phase hinein. Die Heuschrecke erscheint also im Ägyptischen Totenbuch als religiöses Sinnbild. Hiefür sprechen Texte in der Pyramide von Neferkare, 6. Dynastie (2180 v. Chr.). In einer anderen Pyramide „Ich bin geboren im Lande der Heuschrecken (18. Dynastie, 1500 v. Chr.). In der Pyramide von Merenre (Antyemsaf I., 6. Dynastie, etwa 2272 v. Chr.): „Er stieg auf in Gestalt einer Heuschrecke.“

Ob die Heuschrecke im Alten Ägypten die Bedeutung, wie etwa die Skorpiongöttin Selkis, die Schlangengöttin Unut, oder der Ichneumon-Gott, oder der Tausendfuß Sepa hatten, konnte ich nicht ermitteln. Über Skarabäus siehe Seite 60f.

Bei den Griechen findet man die Heuschrecke auf Münzen und Gemmen; sie war ein das Böse abwehrendes Sinnbild. Eine eiserne Heuschrecke wurde in den Ruinen Didymaion, dem Orakelheiligtum des Apollon Phileus in der Gegend von Milet gefunden (EICKE, 1964).

PISISTRATUS (ca. 500 v. Chr.) ließ eine eiserne Heuschrecke auf der Akropolis von Athen zur Abwehr des Bösen errichten. VIRGIL soll eine eiserne Heuschrecke bei Neapel an einem Baum zur Abwehr der Heuschrecken befestigt haben (MORGE, 1973, S. 74).

Nach KAHN (1961) ist die Heuschrecke auf griechischen Grabmälern dargestellt. Der Kerngedanke, das Mysterium, entspringt dem Vergleich der Häutung mit der



Nr. 41: Ägyptischer Tapferkeitsorden: Der altägyptische Orden der goldenen Fliege (Museum Kairo) (nach Schimitschek, 1969).



Nr. 42: Stater mit Gottesanbeterin. Kopf der Persephone oder Demeter. Stater ca. 400–350 v. Chr. (Kunsthistor. Museum, Wien).

Wandlung. Auch die Schlange zählt ja, da sie sich häutet, zu den Heiligtümern.

Die Heuschrecke wurde auch auf einem Schild dargestellt. Bei Towsta in der Ukraine wurde ein goldener Brustschild gefunden, der aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammt. Er wurde von einem griechischen Goldschmied für einen skytischen Kunden gearbeitet. Der Künstler hat auf dem Brustschild ein genaues Bild der Skyten, ihrer Fabeln und Tiere, mit denen das Leben der Skyten verbunden war, vom Pferd bis zur Heuschrecke dargestellt (TRIPPETT F., 1974). Die Heuschrecke mag auf dem Schild vielleicht Abwehrsymbol gewesen sein.

Nach LIPFFERT (1964) ist in der christlichen Tiersymbolik die Heuschrecke Sinnbild der Seele, da sie sich viermal häutet und von der Last des Irdischen befreit. Bei DÜRER findet sie sich in den Bildern „Maria mit den vielen Tieren“ (Abb. 59) und „Die heilige Familie mit der Heuschrecke“ (siehe Seite 74 und 75).

Mittelamerikanische Heuschreckendarstellungen sind nach BÖNING (1971) in erster Linie als religiöse Sinnbilder zu deuten. „Sie stellen entweder unheilbringende Attribute von Gottheiten dar oder symbolisieren diese selbst...“ soweit es sich um steinerne Figuren handelt, wobei ihnen wahrscheinlich auch ein magischer Charakter innewohnt, als Apotropäon, als Unheilabwehrendes Zeichen zum Schutze der Menschen (BÖNING, 1971).

Bei den Buschmännern ist die Tierverehrung besonders ausgebildet. Von den hervorragenden Felsmalereien der Buschmänner sind für unsere Betrachtungen besonders die *Mantis*-Darstellungen von Bedeutung. Die Gottesanbeterin ist die große, sagenumwobene Gestalt der Kap-Buschmänner, nach BLEEK übereinstimmend mit der Buschmann-Bezeichnung „Kaggen“. Das Stirb und Werde bildet den Kern der *Mantis*-Gestalt, sie steht im Mittelpunkt der Gottesdarstellung.

Die Gottesanbeterin kann verschiedene Gestalten annehmen, so die Gestalt einer Kuhantilope und auch menschliche Gestalt. *Mantis* und seine Freunde, die Hirschkuhantilope *Alcelaphus busephalus caama* und das Elen, nehmen eine besondere Stellung in den Felsmalereien der Buschmänner ein.

Eine äußerst interessante *Mantis*-Darstellung bildet WOLDMANN (1938) ab. Diese Felsmalerei zeigt laufende *Mantis* halb Mensch, halb *Mantis* mit erhobenen bzw. schwingenden Armen (Abb. 43). Auffallend ist die große stehende *Mantis*-Gestalt in Schreckstellung, mit Penis, als Zeichen der Stärke und der Schöpferkraft, der Fruchtbarkeit; die mittlere Gestalt erinnert an die *Hemiempusa capensis* BURMEISTER (SCHIMITSCHEK, 1974).

Vom Drakensberg stammt eine Darstellung mit spitzen Kopfbedeckungen bzw. mit spitzen Köpfen (Abb. 44). Sie deutet vielleicht auf *Hemiempusa* hin, die so wie *Py-*

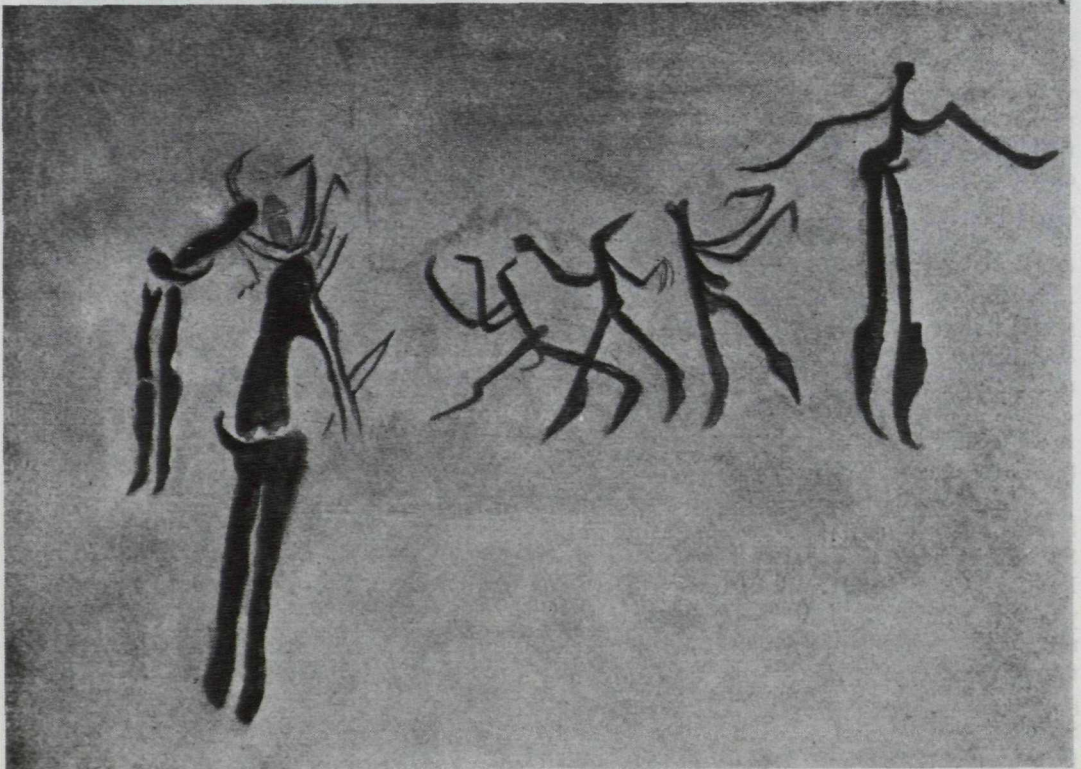
*romantis* einen auffallenden Scheitelfortsatz haben. Links drei geisterhafte Gestalten mit insektenartigen Flügeln, die wohl als schwingende Arme zu deuten sind, jedenfalls die *Mantis* in einer ihrer verschiedenen Gestalten der Buschmannmythologie. In der Mitte über einer Antilope zwei tanzende tierköpfige Gestalten. Sie tragen Buschmannengeräte, hergestellt aus einem tierischen Schwanz, der an einem kurzen Stock befestigt ist und vollziehen vermutlich einen magischen Tanz. Rechts davon eine andere maskierte Gestalt und kleine menschliche sowie tierische Gestalten (WILLCOX, 1956). Gegenstand einer anderen Felsmalerei ist nach BLEEK & LOYD (1911) und WOLDMANN (1938) die Mythe „Mantis nimmt die Form einer Kuhantilope an“ (vergleiche hierzu auch SCHIMITSCHEK, 1974 b).

Von den derzeitigen Erforschern der Buschmann-Felsbilder wird die Darstellung der *Mantis* bezweifelt.

Nach PAGER (briefl. Mitteilung) „ist die

Sachlage so, daß unter den zehntausenden Felsmalereien, die bisher inspiziert, photographiert und kopiert wurden, keine einzige Darstellung gefunden wurde, die tatsächlich dem Insekt *Mantis religiosa* ähnelt.“ Vielleicht können es aber wohl Mischwesen sein, z. B. menschenähnliche Gestalten mit an *Empusa* erinnernden Kopf (Abb. 43) wie sie LOYD & BLEEK bzw. WOLDMANN abbildeten.

Nach SCHERZ (briefliche Mitteilung) kennen nur die Südbuschleute in ihren Sagen die *Mantis*. Die Buschmänner der Kalahari kennen in ihren Sagen die *Mantis* nicht. Eingehende Studien über die *Mantis* in den Glaubensvorstellungen der Khoesan Völker (Buschleute und Hottentotten) hat S. SCHMIDT (1973) unternommen. Demnach hatte *Mantis* wahrscheinlich bei allen Khoesan-Völkern den Namen gemeinsam mit dem höchsten Wesen. Der Afrikaanse Name „hottentotsgod“ ist nichts als eine sinngemäße Übersetzung des alten Namens



Nr. 43: „Mantis-Heuschreck“, Originalkopie K. Woldmann. Farm Mequatling (O. R. C.), Woldmann, 1938.





Nr. 44: Mantis-Darstellung aus Willcox-Rock, *Painting of the Drakensberg* (nach Willcox, 1956).

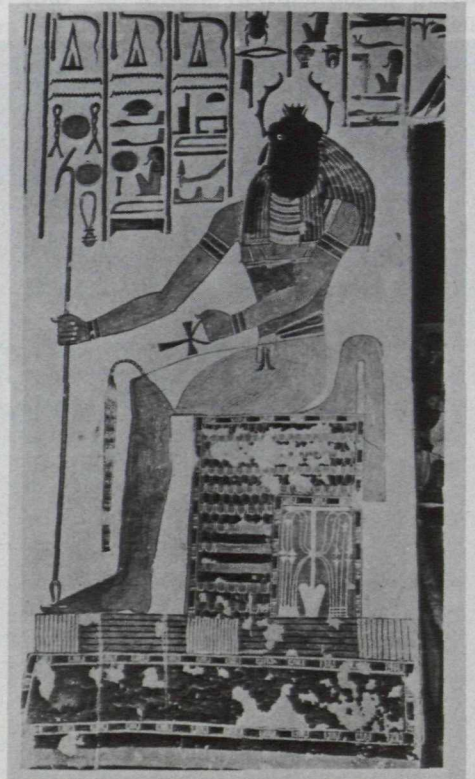
für das Höchste Wesen in den Khoesan-Sprachen. „Die *Mantis* war eines der Orakeltiere der Khoesan-Völker, die bei schwerwiegenden Anliegen, hauptsächlich wegen Regen, betend befragt wurden“. „Das Gebet war nicht allein an das Tierchen gerichtet, sondern an das Höchste Wesen“. „Das Tier führte den Namen des Höchsten Wesens, war aber nicht mit ihm identisch“. *Mantis* ist nach SCHMIDT außer als Orakeltier nicht mit der Religion der Buschleute verbunden und kommt in deren Mythen nicht vor. Kaggen ist nach SCHMIDT der mit Scheu und Ehrfurcht behandelte Herr der Tiere und gleichzeitig der boshafte lächerliche Trixter.

Es sei hier die Vermutung ausgesprochen, daß die Bedeutung der *Mantis* bei den Buschleuten unter Berücksichtigung der ganz anderen psychogenetischen Lage und Rasseneigentümlichkeit bis zu einem gewissen Grade etwa mit jener des *Scarabeus* im Alten Ägypten vergleichbar ist.

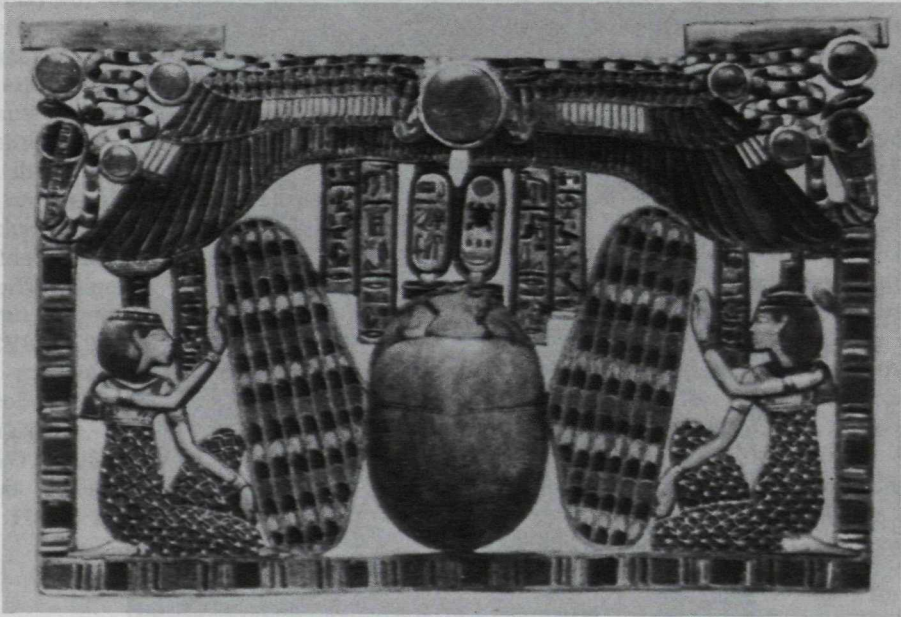
Käferdarstellungen spielen in der Symbolik eine bedeutende Rolle.

In Ägypten entstand die Verehrung des Skarabäus als Teil der Tierverehrung mit Sicherheit bevor menschliche Götter in der Religion Ägyptens erscheinen. Schon in prähistorischen Gräbern fand man Gefäße mit getrockneten Käfern verschiedener Arten und deren Nachbildungen als Grabbeigaben. Der Skarabäus ist Ausdruck der Schöpferkraft und das Zeichen des Schöpfers Cheper. In den Hieroglyphen hat man mit dem Sinnbild des Skarabäus den schwierigen, abstrakten Begriff cheper

„Werden – Schöpfung“ wiedergegeben (SCHIMITSCHEK, 1968). In der Regel trägt Chepri, die morgendliche, eben entstandene Erscheinungsform des Sonnengottes, den Skarabäus (als Schriftzeichen „Werden,



Nr. 45: Der Gott Chepri mit Skarabäus als Kopf, Grab der Nofretiri im Tal der Königinnen (aus Hornung, 1971).



Nr. 46: Geflügelter Skarabäus, flankiert von den Göttinnen Isis und Nephthys. Aus dem Schatzschrein im Grabe Tut anch Amuns.



Nr. 47: *Oryctes*. Große Nachbildungen des Nashornkäfers. Votivgaben aus Peskokefalo auf Kreta, in einem minoischen Heiligtum (1700–1600 v. Chr.) (Aufnahme Frau Inge Adametz).



Nr. 48: Hosoda Eishi (1756–1829), *Glühwürmchenfang bei Nacht* (1798) (aus Hempel, 1963).

Entstehen“) über seinem Menschenkopf. In einem Ausnahmsbilde trägt der Gott Chepri an Stelle des Menschenkopfes den Skarabäus als Kopf (Abb. 45). Chepri ist eine der vielen Erscheinungsformen des Gottes Re (Chepri am Morgen, Chepri am Mittag, Chepri am Abend) (HORNUNG, 1971). Häufig ist auch der Geflügelte Skarabäus dargestellt (Abb. 46). Im Schatzschrein des TUT ANCH AMUN fand man die Darstellung eines geflügelten Skarabäus, flankiert von den Göttinnen Isis und Nephtis. In der frühen Zeit trug man den Skarabäus als heiliges Symbol des Gottes. Später erhielt er auf der

Unterseite Inschriften, er wurde immer mehr und mehr profaniert. Man erklärte den Skarabäus später auch als das Herz der Isis, schuf Herzskarabäen, die den Toten, das heißt den Mumien, auf die Brust gelegt wurden. Meist tragen sie Flügel, Falkenflügel (SCHIMITSCHEK, 1968 und 1974). Altägyptische Texte, die sich auf das Leben nach dem Tod beziehen, wurden oft mit einem Bild des Skarabäus versehen, im Neuen Reich dem Toten ins Grab gelegt.

In der jüdischen Religion leitet sich der Cherub (Karab, Kerb) vom pockennarbigem Skarabäus (*Scarabaeus variolosus* und *S. ci-*

*catricosus*) ab, dessen Körper mit vertieften Punkten versehen ist. Der Prophet Ezechiel beschreibt die Cherubin wie folgt: „Sie waren Tiergestalten und ihre Flügel gingen oben auseinander; durch zwei Flügel berührt eines das andere und zwei Flügel bedecken ihre Leiber.“ Aus dem heiligen Skarabäus wurden mythische Gestalten.

Auch auf den frühen romanischen Kirchenbildern Kataloniens in Spanien werden die vierflügeligen Cherubin und Seraphin meist mit Augen auf den Flügeln ausgestattet (BEYER, 1960).

Im mykenischen Kulturkreis wurden handgroße Nachbildungen von Nashornkäfern, *Oryctes*, als Votivgaben verwendet (Abb. 47) (1700–1600 v. Chr.). Nach Mitteilung des Direktors des Museums von Heraklion, Herrn Dr. PLATON, stammen diese

Darstellungen von Nashornkäfern aus Pèssokoefalo, wo sie in einem minoischen Heiligtum gefunden wurden. Sie sind auf den Schultern eines Adoranten oder auf dessen Kleid dargestellt und auf dem Boden gefunden worden. Sie wurden als Exvotos der Gottheit geweiht, mit der Bitte, die Pflanzen zu schützen.

Prachtkäferflügel wurden zur Verzierung des berühmten japanischen Prachtkäferschreines Tamamushi-no-zushi verwendet. Ob sie sinnbildliche Bedeutung haben ist unbekannt. Mit Prachtkäferflügeln sind die durchbrochenen Metallarbeiten eines Reliquienschreines unterlegt. Er wurde um 600 n. Chr. geschaffen und gehörte ursprünglich der Kaiserin SUIKO (593–628 n. Chr.). Dieser Schrein gilt als das älteste Meisterwerk des Kunstgewerbes Japans.



Nr. 49: Kunisada (1786), Glühwürmchenfang (aus Suzuki & Oka, 1969) (Ausschnitt).

Das Bild auf einer der Sockelseiten stellt eine Legende aus dem Kreis der Jataka-Erzählungen dar: das bis zur Selbstaufopferung gehende Mitleiden Buddhas mit dem Tier (SÄLZLE, 1965, und BODENHEIMER, 1928).

Im Alten China war das Glühwürmchen, also der Leuchtkäfer, Sinnbild der Schönheit. Japanische Haiku haben oft das Glühwürmchen zum Gegenstand und ebenso japanische Holzschnitte. Leuchtkäferfangen wird in der Kunst Japans oft dargestellt, so auch auf einem farbigen Bilde auf Seide von SAISEKI um 1750.

Einer der vollendetsten Farb-Holzschnitte mit Insekten ist das Blatt „Glühwürmchenfang bei Nacht“, 1798, von HOSODA EISHI (1756–1829), einem Samurai. Drei schöne vornehme Damen auf einem Floß sind von schwärmenden Glühwürmchen umgeben (Abb. 48). Eines der Mädchen versucht zaghaft mit einem Fächer die Insekten zu fangen, eine zweite links hält lokkend einen Käfig (HEMPEL, 1963).

Auf einem sehr eindrucksvollen Holzschnitt „Glühwürmchenfangen“ von KUNISADA (1786–1864) muß besonders hingewiesen werden (Abb. 49). Drei schöne Frau-



Nr. 50/1: Chao-Ch'ang, um 1000 n. Chr. „Bambus und Insekten“ (aus Speiser 1958), Erklärung im Text.

en, umschwärmt von Glühwürmchen, versuchen mit ihren Fächern die Insekten zu erhaschen. KUNISADA stellt die Frauen nicht als starre Schönheiten, sondern zierlich und fröhlich dar (SUZUKI OKA, 1969).

Von TORII KIYOMITSU (1735–1785) stammt das Bild eines Mädchens nach dem Bade, mit offenem, durchsichtigem Bademantel, einen Fächer in der Rechten. Das Gedicht darüber verweist auf die unschickliche Durchsichtigkeit des Gewandes, das die Glühwürmchen zum Erröten bringt (Ausstellungskatalog Albertina, Wien, 1972).

Leuchtkäfer, Schmetterlinge und Zikade

werden in Gedichten und besonders in Haiku besungen. So z. B. von dem bedeutenden Tanka Dichter, dem Facharzt für Psychiatrie MOKICHI SAITO (1882–1953):

Im ersten Schein des Morgens  
kletterst Du schon an einem Grashalm hoch,  
Leuchtkäferchen.  
Auch mein kurzes Leben  
soll nicht nutzlos vergehen.

Dem Leuchtkäfer kommt in der ostasiatischen Kunst eigene symbolische Bedeutung zu.

In der chinesischen Lyrik ist das Gedicht



Nr. 50/2: Chao-Ch'ang, um 1000 n. Chr. „Bambus und Insekten“ (aus Speiser, 1958). Erklärung im Text. Vereinfachte Darstellung unter dem Einfluß des Zen: im einzelnen Zweig ist die ganze Natur!

vin LI-TAI-PE (Li Bo, 701–762) von großer symbolischer Bedeutung:

#### Leuchtkäfer

Schlägt Regen auf Dein Licht, er kann's nicht löschen

Bläst Wind auf deinen Glanz, wird er nur reiner,  
Und flögest du empor in Himmelsferne,  
Dem Monde nah wärst du der Sterne einer.

Für den großen islamischen Dichter MUHAMAD IQBAL (1873–1938) ist der Glühwurm selbst das Wegeslicht; in einem Gedicht sagt der Glühwurm von sich:

Sind Nächte dunkler als Gazellenaugen,  
Entzünd ich mich, bin selbst mein Wegeslicht!

Und noch viel mehr klingt in dem großen Gedicht „Der Glühwurm“ an:

Ein Stäubchen ohne Kraft gewann der eignen Seele Wert und Macht:

Die Sehnsucht hat es so verbrannt, daß es sich selbst zum Falter macht,  
Erleuchtet so die Nacht.

Ein hiergebliebener Strahl krümmt sich und wurde so zum Funkenkranz,  
Und durch des Lebens heiße Glut gewann er nun des Goldes Glanz,  
Gewann die Schaukraft ganz.

Ein stets bewegter Schmetterling, der sucht und sucht ganz ohne Ruh,  
Der in der Kerze so verbrannt, daß er zur Flamme ward im Nu

Gab auf das Ich und Du –:

Ist es vielleicht ein Sternlein, das nach klarem Monde Ausschau hält,  
Und näher, immer näher kam, um zu betrachten diese Welt,

Vom höchsten Himmelszelt?

Ist es ein schwach erhellter Mond, der plötzlich glänzend hell entbrennt,  
Ein Mond, der jede Dankbarkeit für Sonnenlicht verboten nennt

Und keinen Rastort kennt?

Oh Glühwurm, der du nachts erglänzt: du bist von Kopf bis Fuß nur Licht,  
Aus Gegenwart und Ferne nur dein Flug die helle Kette flicht –

Du, unverhüllte Sicht!

Du bist in dunklen Nächten hier die Leuchte für der Vögel Brut,  
Was ist dein Brand nur für ein Brand, daß niemals deine Hitze ruht?

Du bist des Suchens Glut!

Auf dem Holzschnitt von KAISAI EISEN (1790–1848) sind auf dem von der Dame im blauen Kleide auf einem gitterartigen Stän-

der abgelegten Kimono, auf schwarzem Grunde, sehr große bunte Schmetterlinge dargestellt; sie wirken beherrschend (JUZO SUZUKI und ISABURA OKA, 1969).

Der Schmetterling hat in vielen Kulturen eine große symbolische und kultische Bedeutung.

Im Alten Ägypten scheinen Schmetterlinge keine kultische Bedeutung gehabt zu haben. Schmetterlingsdarstellungen befinden sich auf ägyptischen Reliefs und Wandmalereien, in Gräbern und auf den Deckengemälden in Amarna (BRENTJES, 1964).

Auf chinesischen Farb-Holzschnitten sind häufig Schmetterlinge dargestellt. Im Alten China war der Schmetterling das Sinnbild der Freude, des Sommers, der Glückseligkeit, er führt die Liebenden zusammen. Der Schmetterling findet sich auch als Schattenspielfigur unter den Sezuan-Figuren (EICKE, 1964).

Bilder von CHO-CHANG (um 1000 n. Chr.) stellen „Bambus und Insekten“ dar. Das Thema ist in zwei verschiedenen Bildern dargestellt. Gezeigt werden Bambusbüschel mit Schmetterlingen, Libellen und Heuschrecken (Abb. 50/1, 2). Das eine Bild dieses chinesischen Künstlers zeigt ein dichtes Gewirr von Blättern mit zahlreichen „Schmetterlingen“ und Libellen, das andere den gleichen Gegenstand behandelnd, beschränkt sich auf ein in die Malfläche wogendes Bambusbüschel, an welchem eine einzelne Heuschrecke sitzt und das zwei Schmetterlinge umschweben. Dies zweite Blatt drückt gleichsam die Zen-Auffassung des Themas aus, nämlich, sich auf das Wesentliche konzentrierend: im einzelnen Zweig ist die ganze Natur (SPEISER, 1958).

In der griechisch-archaischen Kunst ist der Schmetterling Fruchtbarkeitszeichen. Die ältesten Schmetterlingsdarstellungen dieses Kreises sind aus geflügelten Phalli hervorgegangen.

Der geflügelte Phallus ist nach MINST (1958 a, b) ein uraltes gesamtarisches Sinnbild. Es ist das Symbol Siwa's; in der Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzipes wurde ursprünglich die höchste Gottheit symbolisiert. Es breitete sich über Phoenizien, Gebiete des Mittelmeerraumes nach Hellas (Priapus-Kult), Italien, Ravenna, Pavia, aus und schließlich findet sich die



Nr. 51: Geflügelter Phallus über Concha (Concha als Lotosblume dargestellt) auf einem Friesgurt der Königshalle in Lorsch, 744.

Darstellung auf einem Friesgurt der Königshalle in Lorsch aus dem Jahre 744 (Abb. 51). Der Bildträger zeigt in ununterbrochener Reihenfolge Phallus und Concha; die Concha ist hier bereits als Lotosblume umgestaltet (MINST, 1958 a, b).

Die indo-arische Phallus-Darstellung ist zweifellos der Vorläufer der mykenischen geflügelten Phalli.

Die Psyche-Vorstellung hat sich nach IRMISCH (cit. nach BODENHEIMER, 1928) aus der Phalläne, d. i. Nachtfalter, entwickelt. IRMISCH leitet den Namen Phalläne von Phallos ab. „Daher auch die alte Neigung der Künstler, den Leib übermäßig dick zu bilden“ (BODENHEIMER, 1928).

In Mykene dienten Phallänen in Form von Goldblechanhängern als Grabbeigaben (BRENTJES, 1964)<sup>3</sup>.

Im dritten Grabe von Mykene wurde ein Goldplättchen mit einem stilisierten Schmetterling gefunden (HELMOLDT, Weltgeschichte Bd. III). (Abb. 52). Es ist die Darstellung des Schmetterlings als Seelenvogel, als Psyche. Zu beachten ist hier der überbetonte Hinterleib. Auch auf einem

altmykenischen Wandgemälde ist der Todesgöttin auf der Asphodelus Wiese der Schmetterling (= Psyche) als Totenvogel beigegeben (BODENHEIMER, 1928).

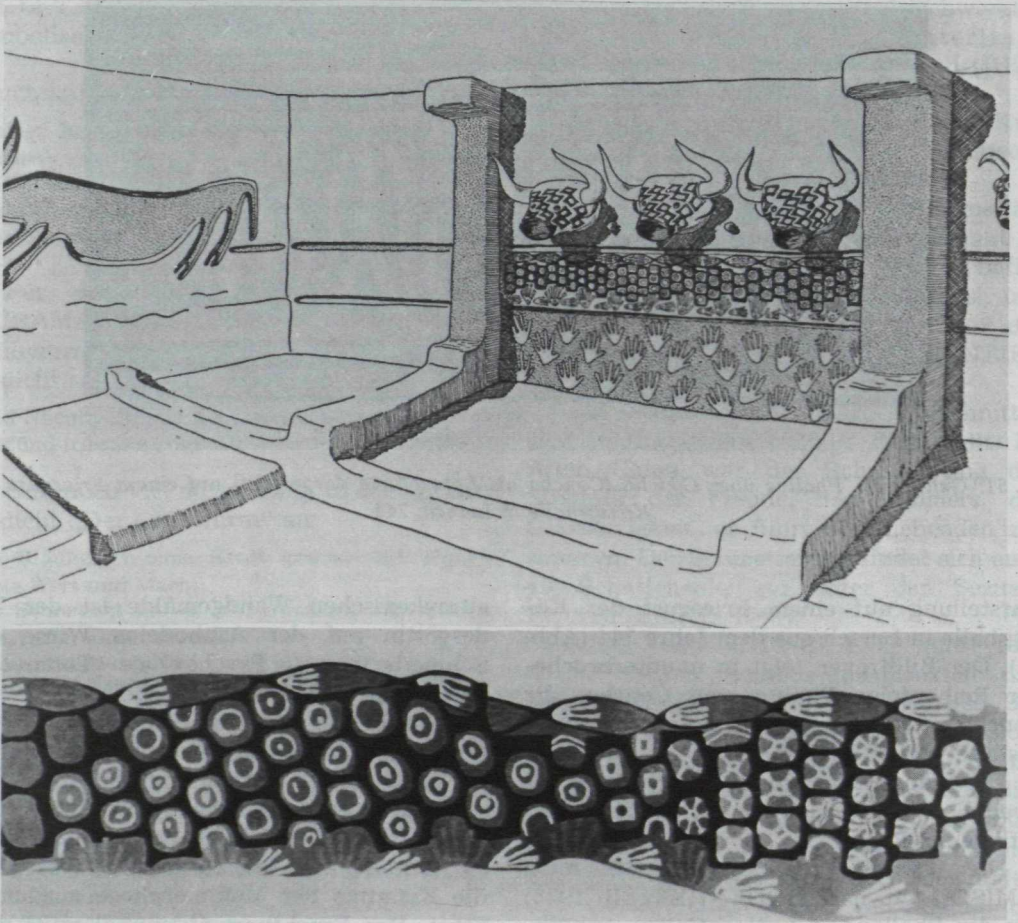
Für die Bindung des Schmetterlings an die Fruchtbarkeitsgöttin spricht die in antiker Zeit häufige Darstellung der Aphrodite, der Venus und der Eroten mit Schmetterlingsflügeln (BRENTJES, 1964). Die Weiterentwicklung zum Symbol der Seele wird auf die Kenntnis der Metamorphose zurückgeführt. Das Fruchtbarkeitssymbol wird zum Seelensymbol. Dies ist wieder eine sehr eindrucksvolle psychogenetische Entwicklung. Der Falter bleibt nun Symbol der Seele bis in unsere Zeit. Eros und Psyche wurden vom Christentum übernommen. Auf einem altchristlichen Wandgemälde sind Eros und



Nr. 52: Psyche-Darstellung der mykenischen Kunst. Goldplättchen mit einem stilisierten Schmetterling aus dem Dritten Grabe von Mykene. Überbetonter Hinterleib.

<sup>3</sup>) Ein geflügelter Phallus befindet sich auch auf einem Amulett aus Sizilien, als Abwehr gegen den Bösen Blick. Ein in der Mitte stehendes Auge ist umgeben von Phallus, Eidechse, Schwan, Schlange, Schwan, Hund, Löwe, Skorpion und Blitz (SELIGMANN, cit. nach EICKE).





Nr. 53: Darstellung der Bienenwabe und der Entwicklung der Biene im Tempel einer Mutter-Gottheit in Catal Hüyük (6000 v. Chr.), Wandmalerei. Oben: Übersichtsbild, darunter Detail: Bestiftete Bienenwaben, Larven und Bienen.

Psyche im Blumengarten, nach dem Märchen des Apuleius, dargestellt. Psyche hat hier Schmetterlingsflügel, Eros ist hier ungeflügelt. Das Wandgemälde entstand Anfang des 3. Jh. n. Chr.; es befindet sich in der Flavier Galerie der Domitilla-Katakomben in Rom (KUNSTMANN, 1962). Die Eroten verwandeln sich dann später im Barock in Putti. Hierauf wird später noch eingegangen.

In der christlichen Symbolik ist der Schmetterling Sinnbild der Seele, auch der erlösten Seele. Er ist auch Sinnbild Marias und wird in diesem Sinne von DÜRER mit auf dem Symbolbilde „Maria mit den vielen Tieren“ dargestellt (Abb. 59, Seite 75).

Der große Romantiker CASPAR DAVID FRIEDRICH läßt auf dem Gemälde „Ulrich von Huttens Grab“ (entstanden 1823/24) aus dem schwarzen Spalt der Gruft einen Schmetterling aufsteigen, der auf die unsterbliche Seele deutet, die denen gegenwärtig ist, die die Toten nicht vergessen (JENSEN, 1974).

Der Biene kommt in der Symbolik ganz besondere Bedeutung zu. Sie war das Sinnbild der Fruchtbarkeit und der Muttergottheiten<sup>4)</sup>, darüber hinaus göttliches Hoheitszeichen.

<sup>4)</sup> Der Frauenkult ist in Europa uralt. Rohe Frauenbildnisse stammen aus dem Mittelaurland.

Besonders hervorzuheben und bedeutungsvoll ist die aus 6.000 v. Chr. stammende Darstellung der Bienenwabe im Tempel der Großen Mutter in Catal Hüyük in Anatolien (Abb. 53). In der Bienenwabe sieht man links leere Zellen, es folgen Zellen

zien. Nach Oswald MENGHIN (1931) kann man annehmen, daß der Frauenkult im Aurignacien durch Einflüsse seitens der Faustkeilkulturen entstanden ist. Wenn man die miolithischen Faustkeilkulturen mit dem Pflanzentum in Verbindung setzen darf, liegt es nahe, daran zu denken, daß wir es da mit den ältesten Darstellungen „jener mütterlichen Gottheit zu tun haben, die später in den bodenbauenden Kulturen des Orients so häufig vorkommen und Manifestationen eines Kulturkreises sind, dessen Ausstrahlungen bekanntlich noch viel weiter gehen als die Kultbilder“ (MENGHIN, 1931). In Mitteleuropa sind jedenfalls Frauenfiguren aus dem Aurignacien und dem Magdalénien nachgewiesen.

Der Begriff Muttergottheit ist zweifellos sehr alt und reicht in sehr frühe Kulturstufen der Menschheit zurück. Frauengestalten wurden bereits in der mitteleuropäischen Steinzeit angefertigt, bzw. eingeritzt. PETERS & TOEPFER (1932) erblicken in den Frauenfiguren aus den Petersfelsfunden bei Engen im Hegau ein Stammesidol. Diese Gestalten gehören einer Hochkultur eines frühen bis mittleren Abschnittes des süddeutschen Magdalénien an. Solche Frauenfiguren sind aus verschiedenen Funden der Steinzeit bekannt, so vom Hohlenstein bei Nördlingen, der Grotte de la Roche in Frankreich und der Pekarnahöhle in Mähren. MENGHIN (1931) spricht in seiner Weltgeschichte der Steinzeit von dem Kult einer mütterlichen Gottheit. Frauenfiguren wurden auch in Mezine in der Ukraine und bei Irkutsk gefunden. Der Muttergottheitskult reicht also weit zurück. DEROLEZ (1974) weist darauf hin, daß man bei den Germanen in der Bronzezeit Spuren der Verehrung von Göttinnen, wohl Muttergöttinnen findet (vgl. auch DE VRIES, 1970).

Bei vielen germanischen Stämmen wurde die Göttin der Fruchtbarkeit Nerthus (id est Terram matrem) verehrt. Es war ein frühgermanischer Kult. Die Göttin wurde in einem Kultwagen (im Kult kam dem Rind große Bedeutung zu), der von Kühen gezogen wurde, in feierlichem Umzug geführt. Überall wo sie hinkam, herrschte Freude und Gottesfriede, die Waffen ruhten, bis die Göttin wieder in ihr Heiligtum zurückgekehrt ist. Der Kult bestand in einer heiligen Hochzeit und nachfolgender Lustration, also religiöser Reinigung. Über das Nerthus Fest berichtet TACITUS. Der Nerthus Umzug erfolgte im Frühjahr (DE VRIES S 468). Es gab auch andere Umzüge zur Förde-

mit einem Punkt innerhalb eines Kreises, das sind vermutlich die bestifteten Zellen und Larven, rechts Zellen mit Bienen und mit Honig gefüllte Zellen. Die Waben sind rot, die Zeichnungen in den Zellen weiß. Diese Wandmalerei stellt eine Bienenwabe mit Brut und Bienen dar; sie versinnbildlicht die der Biene wie die der Muttergottheit zugeschriebene unbegrenzte Fruchtbarkeit (BRENTJES, 1964; SCHIMITSCHEK, 1968).

Dieser Muttergottheit von Catal Hüyük folgen zunächst die vorderasiatischen Liebes- und Muttergottheiten Ishtar<sup>5)</sup>, Aschera, Kybele, Astarte.

Interessant sind bestimmte Formen von Rollsiegeln der Kassiter, dieses verschollenen Gebirgsvolkes, das in Westpersien lebte. Bestimmte Formen dieser Rollsiegel schließen sich an die alte babylonische Tradition an; sie betonen eine unmittelbare Beziehung zwischen den Gläubigen und der Gottheit. Unter den wenigen, aber kennzeichnenden Emblemen befinden sich Biene, Fliege, Heuschrecke, sitzender Hund, Kopf der Gazelle. Die Biene befindet sich z. B. auf einem Rollsiegel aus dem 13.–14. Jhdt. v. Chr. zwischen der Gottheit und dem anbetenden

rung der Fruchtbarkeit. Stets wurde dabei immer der gleiche Weg eingeschlagen. DE VRIES erinnert an das altgotische Wort *dulp*, das Fest. Das Christentum macht aus dem althochdeutschen Wort *tult*, das mittelhochdeutsche *Tul* für christliches Fest und Jahrmarkt; es ist heute noch erhalten geblieben im Bayerischen als *Dult*-Jahrmarkt und lebt in der Münchner *Auer Dult* weiter! Also eine sehr interessante Entwicklungslinie von dem altheidnischen Nerthus Fest über das gotische *dulps* zur bayerischen *Dult*!

<sup>5)</sup> Ishtar ist die Göttin der Liebe. Der altsumerischen Mythos

„Ischtars Fahrt in das Land ohne Heimkehr“ beginnt:

„In den Tagen des Tammuz, da der Frühlingsgott die Flöte noch blies

Über den Breiten des Summerlandes,

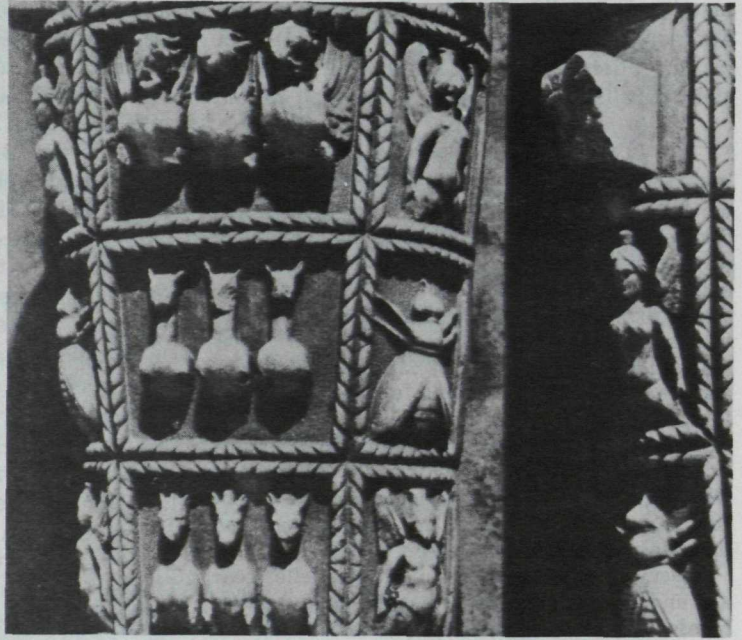
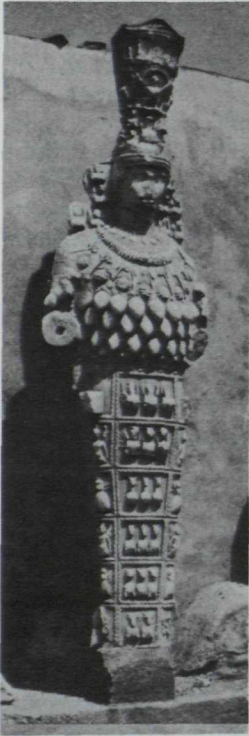
da machte sich Ishtar, des Tammuz Geliebte,

Des Tammuz Schwester auf weiten Weg.

Ishtar die himmlische Liebesfürstin, des Mondes Tochter

Von Nannar, dem Alten schied sie.“

Tammuz = Frühlingsgott, Ischtars Jugendgeliebter, in alter muttertümlicher Form ihr Bruder. Nannar = sumerischer Mondgott) (Aus JORDAN: In den Tagen des Tammuz. – Piper, 1950).



Nr. 54: a) Standbild der Artemis zu Ephesus. Fruchtbarkeitsgöttin. b) Ausschnitt. Deutlich zu erkennen die Bienen, Sinnbild der Fruchtbarkeit.

Menschen vor dem Haupte der Gottheit (PARROT A., 1960: Sumer. – Beck, München).

In dem gesamten indoarischen, besonders im indogermanischen Kulturstrom kommt der Biene große Bedeutung zu. In Indien wurde Gott Vishnu als blaue Biene dargestellt.

Aus der Persischen Kultur kennt man eine Darstellung eines weidenden Kamels und schwärmenden Bienen (um 1300); vermutlich ein Bild zu einer Tierfabel (EICKE, 1964).

Die Muttergottheiten des Vorderen Orients, so Ishtar und Kybele, leben weiter in der Artemis und weiter in der Madonna des Christentums. Hierauf hat übrigens schon LOU ANDREAS SALOMÉ, die Freundin RILKES, 1910 hingewiesen. Das Artemisium in Ephesus wurde der griechischen Muttergottheit an jener Stelle errichtet, an der die große kleinasiatische Muttergottheit Kybele verehrt wurde, und – in Ephesus befindet sich das berühmte Stand-

bild der ephesischen Mutter Maria. Sie folgten hier aufeinander: Kybele – Artemis – Maria.

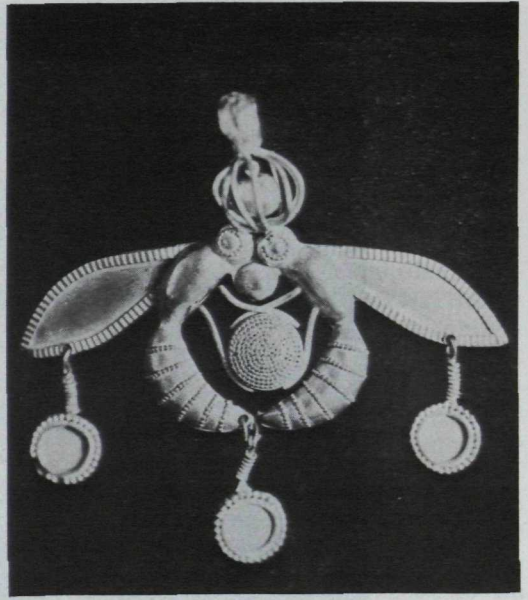
Die ephesische Artemis ist vielbrüstig. Artemis ist Muttergottheit und Geburtsgöttin, sie beschützt den menschlichen Nachwuchs. Die symbolische Bedeutung der Biene kommt deutlich auf den Standbildern der Artemis zum Ausdruck (Abb. 54 a, 54 b). Die Biene befindet sich mehrfach auf Münzen, z. B. der Tetradrachme von Ephesus, 400 v. Chr. Auf der Vorderseite ist eine Biene, auf der Rückseite ein Damhirsch, das Opfertier der Artemis dargestellt. Den Beinamen der Artemis von Ephesus „Mylitta“ (= Geburtsgöttin) brachte die Volksethymologie mit der Biene zusammen. Die Priesterrinnen der Artemis von Ephesus hießen Bienen.

Die Darstellung der Biene spielte in der griechischen Kunst und im Symbolismus der Griechen eine große Rolle und es kam ihr vielfältige Bedeutung in Kult und Wirt-

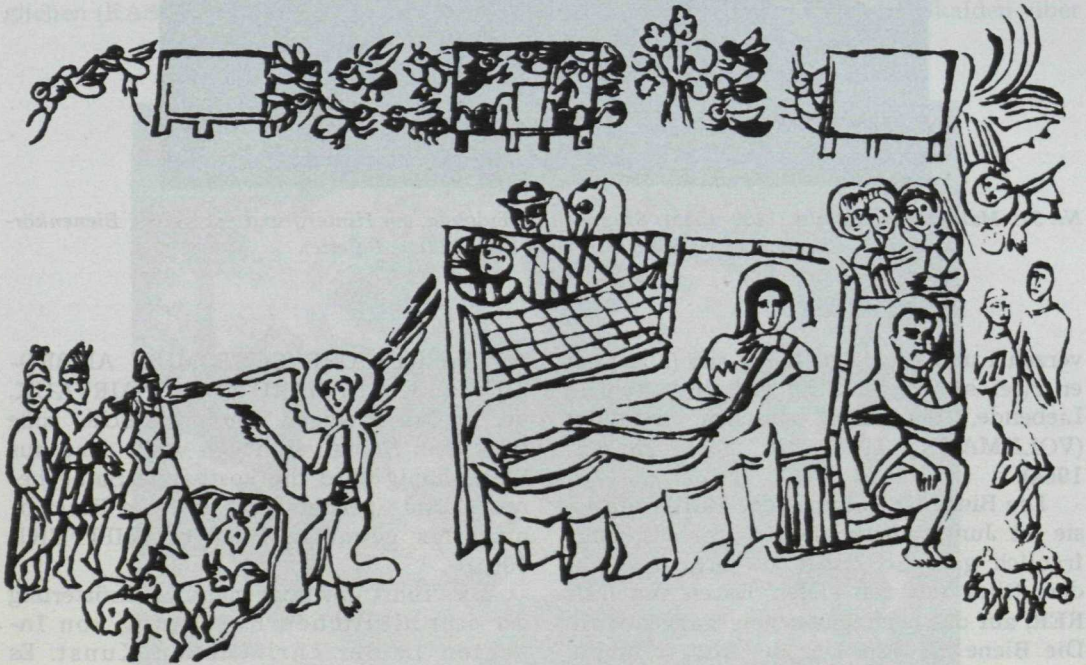
schaft zu. Die Biene ist ein minoisch-helladisches Siegelmotiv. Ferner wurde die Biene als Motiv für kostbaren Schmuck verwendet; seit dem 8. und 7. Jhdt. v. Chr. gab es Goldschmuck in Bienenform und Goldplättchen mit der Biene. Schließlich kommen im 8. und 7. Jhdt. v. Chr. Bienen auch auf Vasenmalerei und später auf Münzen vor (BUCHHOLZ, JÖHRENS & MAUL, 1973).

Man darf mit dem Mutterkult vielleicht auch die herrliche Bienendarstellung, das goldene Pendantif aus Mallia auf Kreta (Abb. 55) in Zusammenhang bringen.

In der italienischen Renaissance war die Biene das Zeichen für „süß“, im Sinne von innigst. Die Bilderschrift auf dem Sarkophag der Liebenden 1499 aus Hypnerotomachia Poliphili, Venedig, besagt: „Dies manibus. Mors vitae contraria et velocissima cuncta calcat, suppeditat, rapit, consumit, dissolvit, mellifluae duos mutuo se strictim et ardentem amantes hic extinctos conjunxit.“ In deutscher Übersetzung: Den göttlichen Seelen. Der Tod, dem Leben feindlich und plötzlich, alles zerstampft, zertritt, raubt,



Nr. 55: Goldenes Pendantif aus Mallia, Kreta, Museum Heraclion. Bienendarstellung. Aufnahme: Dr. Platon.



Nr. 56: Bienen als Mariensymbol. Darstellung der Bienen über dem weihnachtlichen Geschehen; auf einer Exultet Rolle mit Festgesang zur Weihe der Osterkerzen, 12. Jahrhundert, Gaeta, Domschatz. Bienen sind auf einem Drittel des Bildes dargestellt (Göttinnen wurden als „Große Biene“ aufgefaßt!) (aus Kastner, Die Krippe).



Nr. 57: Mathias Grünewald (1480–1528), Stuppacher-Madonna. Im Hintergrund zahlreiche Bienenkörbe, als Mariensymbol (aus *Die Goldene Palette*).

verzehrt und trennt er; honig-süß (aber) hat er zwei sich gegenseitig eng und glühend Liebende, die hier erloschen, vereinigt (VOLKMANN, 1923, cit. nach EICKE, 1964).

Die Biene ist Sinnbild der Mutter Maria, sie ist Jungfrauensymbol, da sie als jungfräulich galt. So findet sie sich auch auf dem Bilde mit den vielen Tieren von DÜRER, auf das noch später eingegangen wird. Die Biene ist also Tier der Mutter Maria. Der Bienenkorb ist ein Mariensymbol, „denn von ihr kommt alle Süße“, das heißt Jesus. Der Ausspruch stammt von CUNRAT VON WÜRTZPURCK. Er ist auch Attribut

der Heiligen CHRYSOSTOMUS, AMBROSIUS und BERNHARD VON CLAIRVAUX, der großen Prediger, deren köstliche, süße Rede dem Honig verglichen wird; denn aus Bienenhonig wird die kostbarste Salbe bereitet, und „geistgesalbt“ ist eine Bezeichnung für gewaltige Prediger (LIPFFERT, 1964).

Dies führt uns nun schon zur Erörterung der sinnbildlichen Bedeutung von Insekten in der christlichen Kunst. Es sei vorausgeschickt, daß – nachdem Kaiserin THEODORA (843) die Verwendung verschiedenster Motive in der religiösen Kunst erlaubt hatte – den Künstlern jedoch von

der Kirche alles vorgeschrieben wurde. Im Kloster auf dem Berge Athos wurde ein Buch „Hermeneia“ aufgefunden, das einen genauen Kodex für die Maler griechischer und russischer Heiligenbilder enthält. DIDRON hat ihn 1845 in die französische Sprache übersetzt und schrieb dazu, daß der Künstler in Griechenland der Sklave des Theologen war. Ein ähnlicher Kodex ist auf deutschem Boden nicht gefunden worden. Erfreulicherweise liegt in der Symbol-Fibel von LIPFFERT eine Zusammenstellung der christlichen Symbole in der mittelalterlichen Kunst vor.

In einer aus dem 12. Jahrhundert stammenden Handschrift aus Gaeta, und zwar einer Exultet-Rolle mit Festgesang zur Weihe der Osterkerzen, die im Domschatz aufbewahrt ist, befindet sich ein Bild der Geburt Christi und der Anbetung durch die drei Könige und Hirten. Aus drei großen Behältern fliegen Mengen großer Bienen aus. Diese Darstellung erfüllt das obere Drittel des Bildes (Abb. 56). Die Bienen sind hier – in alter Muttergottheitsauffassung – Beizeichen der Mutter Maria. Im Mittelalter wurde Maria mit einer „hoeges vlade“ verglichen (KASTNER, Die Krippe 1964).

Eine sehr eindrucksvolle Bienendarstellung befindet sich auf einer süditalienischen Miniatur des 13. Jahrhunderts in der Bibliotheca capitulare in Salerno. Bienen umschwärmen einen Baum und fliegen in ihre Zellen. Biene und Bienenkorb kommen als Mariensymbol auch auf einer Miniatur des 14. Jahrhunderts, im Psalterium der ISABELLA von England, vor.

Das große berühmte Tafelbild die „Stupacher Madonna“ von MATHIAS NITHARD GRÜNEWALD (1480–1528) ist mit zahlreichen Mariensymbolen versehen, so auch mit einigen Bienenkörben. Biene und Bienenkorb sind ebenso marianische und christliche Symbole wie der Regenbogen, die Lilie und andere (Abb. 57).

BODE (1938 cit. nach EICKE 1964) weist auf den Sinngehalt des Sechsecks in der christlichen Kunst hin und leitet das Sechseck von der sechseckigen Bienenzelle ab. Im sechseckigen Holzarg reift der Tote der Auferstehung, dem ewigen Leben entgegen, wie die Bienenlarve dem Leben entgegenreift. Der sechseckige Holzarg als Sinnbild muß schon in vorchristlicher Zeit als Sinnbild in Gebrauch gewesen sein. BODE erwähnt den Ausspruch eines Skalden über



Nr. 58: Paradiesgärtlein. Sechseckiger Tisch deutet auf die Bienenwabe.

seinen ertrunkenen Sohn. „In des Bienenschiffes Bau ist der Bube gestiegen, der Sohn meiner Gattin, seine Sippe zu suchen“. Diese Symbolik tritt uns in der Zeit der deutschen Mystik (ROSWITHA VON GANDERSHEIM und andere) in der Sechseckform von Kirchenfenstern (Gandersheim), sechseckigen Kryptafenstern von Klosterkirchen (Hersfeld, Limburg a. d. Hardt), sechseckige Form von Taufbecken (Lipoldsberg) und sechseckigen Brunnenhäusern entgegen. Auch auf Tafelbildern christlicher Kunst findet sich das Sechseck; so ist der Tisch auf dem Gemälde „Das Paradiesgärtlein“ sechseckig. Das Gemälde stammt von einem unbekanntem, oberrheinischen Meister und entstand um 1400 (Abb. 58).

In der christlichen Malkunst Mittel- und Nordeuropas treten Insekten – ausgenommen die Biene – zunächst zurück. Erst in den vollendeten Meisterwerken der Gotik und der Frührenaissance treten sie besonders in Erscheinung. Es muß betont werden, daß die Zeitspanne von 1480 bis 1530 die Zeit eines neuen großen persönlichen Schöpfertums ist; es wird von den Künstlern eine bedeutende psychogenetische Schwelle überschritten. Es ist die Zeit DÜRER's, ALTDORFER's, Mathias GRÜNEWALD's, SCHONGAUER's, BOSCH's, aber auch die Zeit eines Sebastian BRANDT, eines DOSSO-DOSSI. Immer mehr und mehr tritt uns die ureigenste Erlebniswelt des Künstlers aus seinen Bildern entgegen.

Es sollen zunächst Werke erwähnt werden, denen auch besondere Bedeutung in der christlichen Tiersymbolik dieser Zeit zukommt.

Von Albrecht DÜRER (1471–1528) stammt das ausgesprochene Symbolbild „Maria mit den vielen Tieren“ (1503), (Abb. 59). In der linken unteren Ecke des Bildes, vor dem Hund<sup>6)</sup>, diesen angreifend und vor dem angeketteten Fuchs, dem Teufelstier, ist ein Hirschkäfer, *Lucanus cervus*,

dargestellt, der nach LIPFFERT (1964) als Donarkäfer zu betrachten ist. Er wird in manchen Gebieten als Donarkäfer bezeichnet (im Hegau Donnerguggi genannt). Nach GRIMM (1939) führt *Lucanus cervus* die Namen Hirschröter oder Feuerschröter, in süddeutschen Gebieten Donnergueg, Donnerguge, Donnerpuppe, von Gueg oder Guegi (Käfer), vielleicht weil er sich gerne auf Eichen, dem Donar heiligen Bäumen, findet. Auf DÜRER's Bilde sieht man ferner von Insekten: Biene, Libelle, Heuschrecke und Schmetterling, die alle in der christlichen Symbolik dieser Zeit als Sinnbilder der Auferstehung zu verstehen sind (LIPFFERT, 1964). Die jungfräuliche Biene deutet auf die Mutter Maria hin. Es erhebt sich die Frage, ob DÜRER dieses Bild im Auftrag gemalt hat, was aber nicht anzunehmen ist, denn nach KOSCHATZKY & STROBL (1971) hatte DÜRER überhaupt sich dem Thema Marienleben zugewendet. Es entstand eine Holzschnittfolge, die Krönung ist aber die aquarellierte Federzeichnung (Abb. 59).

Von Hans BURGMKMAIR (1474–1531) stammt das Gemälde „Johannes auf Patmos“. Es zeigt, wohl unter italienischem Einfluß, und dies war neu für die deutsche Malerei, eine Fülle fremdländischer Pflanzen und Tiere, darunter auch Insekten, so zu Füßen des Johannes eine *Polyphylla*-Art (SCHIMITSCHEK, 1968).

<sup>6)</sup> Der Hund ist in der christlichen Symbolik das Sinnbild für den guten Prediger. Der Hund bedeutet meist etwas Gutes, allerdings nur der weiße Hund. Hier im Bilde DÜRER's wird also der gute Prediger vom bösen Donargugi, dem Hirschkäfer, angegriffen. Ein „häßlicher“ Köter bedeutet Heidentum und ein bissiger Hund die Heimatlosen, das heißt die keinen Herrn (Christus) haben und hinausgestoßen werden in die äußerste Finsternis, wo sie wie die Hunde heulen (LIPFFERT, 1964).



Nr. 59: Dürer (1471–1528), „Maria mit den vielen Tieren“ (1503). Erklärung im Text (nach Faksimile-  
Druck der Albertina).



# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Veröffentlichungen aus dem \(des\) Naturhistorischen Museum\(s\)](#)

Jahr/Year: 1977

Band/Volume: [NF\\_014](#)

Autor(en)/Author(s): Schimitschek Erwin

Artikel/Article: [VI. Insekten als Symbol. 52-75](#)