



# INSEKTEN

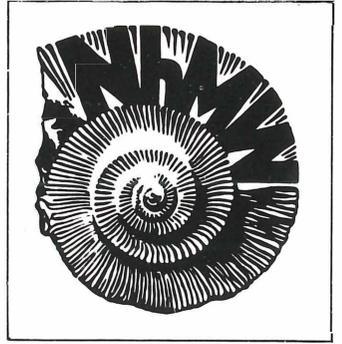
Erwin Schimitschek in der bildenden

# KUNST



Lieselotte Schober: „Variation zu Schneewittchen“,  
Farbradierung, 1976.

Natur-  
historisches  
Museum  
Wien



---

VERÖFFENTLICHUNGEN  
WIEN 1977                      NEUE FOLGE 14

---

Dipl.-Ing. Dr. Dr. h. c.  
ERWIN SCHIMITSCHEK  
em. o. Professor der  
Universität Göttingen

# INSEKTE in der bildenden KUNST

im Wandel der Zeiten  
in psychogenetischer  
Sicht.

Alle Rechte vorbehalten.

© Copyright 1977 by Naturhistorisches Museum, Vienna.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Naturhistorisches Museum in Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: HR Prof. Dr. Friedrich Bachmayer.

Alle Wien I, Burgring 7.

Filmsatz und Offsetdruck: Ferdinand Berger & Söhne OHG, 3580 Horn.

Offsetfilme: A. Krampolek OHG, 1040 Wien, und Robert Legorsky & Co, 1050 Wien.

## Vorwort

Die Insekten gelten als die artenreichste Tierklasse (2–3 Millionen Arten). Sie haben einen großen Einfluß im Ablauf des Lebens auf unserer Erde bewirkt. Schon im Erdaltertum, einer Zeit vor 300 Millionen Jahren, haben sie auf unserem Planeten gelebt, und sind uns in den Ablagerungen des Devons bis zum heutigen Tag, im fossilen Zustand, erhalten geblieben. Die Insekten sind daher eine sehr alte Tiergruppe. Durch die verschiedensten Lebensgewohnheiten der einzelnen Insektenarten bedingt, ist auch ihr Einfluß auf das Tier- und Pflanzenleben sehr vielseitig. Einerseits sind sie für manches pflanzliche Leben unentbehrlich, wie z. B. bei der Bestäubung, andererseits treten sie als gefährliche Schädlinge auf. Sie dienen vielen Tieren als Futter, aber andere Arten unter ihnen sind wiederum Schmarotzer bei anderen Tieren. Sie dienen dem Menschen, indem sie ihm z. B. den Hohig liefern, andere Insekten sind dagegen Krankheitsüberträger oder belästigen Mensch und Tierwelt. Wieder andere, wie z. B. die Wanderheuschrecke, werden zu Gegner des Menschen, wenn sie die Ernte vernichten.

Deshalb spielen die Insekten, seit altersher, auch im Leben des Menschen eine bedeutende Rolle. Man findet bereits in den ältesten menschlichen Kulturen Darstellungen von Insekten. Der kunstbegeisterte Zoologe Prof. Dr. E. Schimitschek ist diesen kulturgeschichtlichen Insekten-Darstellungen nachgegangen und hat, nach jahrzehntelanger Arbeit, diese Symbole aus allen Zeiten und Ländern zusammengetragen, um im vorliegenden Buch über dieses interessante Teilgebiet der Kunst zu berichten. Ein solches Buch ist nicht alltäglich, und ich freue mich, daß das Naturhistorische Museum dieses Werk, im Zuge einer Sonderausstellung, herausbringen konnte.

w. HR. Prof. Dr. Friedrich Bachmayer  
1. Direktor des Naturhistorischen Museums



**INHALT**

	Seite
I. GEISTIG-SEELISCHE ENTWICKLUNG ALS URSPRUNG UND WEG KÜNSTLERISCHEN SCHÖPFERTUMS	9
II. ÄLTESTE BEKANNTE KUNST	12
III. ÄLTESTE INSEKTENDARSTELLUNGEN	13
IV. GRUPPIERUNG VON INSEKTENDARSTELLUNGEN NACH BEWEG- GRÜNDEN	21
1. Darstellung nützlicher und nutzbarer Insekten	
Biene – Honig – Wachs	21
Manna	24
Insekten als Nahrung	24
Seidengewinnung	26
Insekten und Insektenerzeugnisse als Farbstoffe und Gerbstoffe	26
Insekten und Insektenerzeugnisse in der Arzneikunde	28
2. Darstellungen, die sich auf Schädlinge und auf Lästlinge beziehen	31
Heuschreckenplagen	31
Insekten als Lästlinge und Krankheitsüberträger	41
Flöhe – Pest	41
Läuse	45
Stechmücken	48
V. INSEKTEN IN DER WAPPENKUNDE	48
VI. INSEKTEN ALS SYMBOL	52
Dämon – Totem – Schutzgeist – Abwehrsymbol, Glückszeichen und im Kult	52
Insektendämonie – Totem	52
Zikade	55
Fliege	55
Heuschrecke	56
Gottesanbeterin	58
Käfer (Skarabäus u. a.)	60
Schmetterling – Erosen – Psyche – Putti	66
Biene – Fruchtbarkeitssymbol – Symbol der Muttergottheiten	68
Sinnbildliche Bedeutung von Insekten in der christlichen Kunst	72
VII. INSEKTENDARSTELLUNGEN, DIE VORWIEGEND DER EIGENEN GEFÜHL- UND ERLEBNISWELT DES KÜNSTLERS ENTSPRINGEN	76
Bosch – Breughel – Merian – Callot – Dürer – Brant – Dosso-Dossi – L. Cranach	77
Buchmalerei	81
Insekten auf Stilleben	82

**INHALT** Fortsetzung

Seite

VIII. INSEKTENDARSTELLUNGEN VON WISSENSCHAFTLICH UND KÜNSTLERISCH HOHEM RANG	84
IX. DAS 19. UND 20. JAHRHUNDERT	93
SCHLUSSWORT	116
SCHRIFTTUM	117

# I. Geistig-seelische Entwicklung als Ursprung und Weg künstlerischen Schöpfungstums

Es soll versucht werden, zu erfassen und darzulegen, aus welchen Beweggründen und in welcher Art und Weise Insekten in den verschiedenen Entwicklungszuständen und Schwellenzeiten menschlicher Psychogenese in der bildenden Kunst dargestellt wurden. Die Grenzen sind vielfach fließend und Überschneidungen sind natürlich, denn es handelt sich um ein biologisches Geschehen.

Zunächst ist es erforderlich, auf das Bewußtsein des Menschen, insbesondere auf die Psychogenese einzugehen. Mit den Sinnesempfindungen von Mensch und Tieren befaßten sich Naturwissenschaftler, Ärzte, Philosophen aller Kulturvölker. Dies im Einzelnen abzuhandeln, wäre Gegenstand einer besonderen, ausführlichen Darstellung; hier soll nur auf Einzelnes und Kennzeichnendes eingegangen werden.

L. OKEN (1779–1851), der große Zoologe der Zeit der Deutschen Romantik, sagte: „Auf die Tiere zurückblickend, sieht der Mensch gewissermaßen die Stufenleiter seiner Seele, die inzwischen gewachsen ist, ohne ihre angeborene Art ganz abgetan zu haben“ (cit. nach Ricarda HUCH, 1951). Sowohl OKEN wie CARUS (1789–1869), der sich ihm anschloß, sehen den Unterschied zwischen der Tier- und der Menschenseele darin, daß die Tierseele sich nicht bis zur Höhe des Bewußtseins entwickelte und daher sich selber nicht gegenständlich würde, so daß, wie CARUS sagt, man sie wohl Individuen aber nicht Personen nennen könne“ (Ricarda HUCH, 1951, S. 460).

Bereits die Romantiker erkannten, daß alle Tierarten „Glieder eines einheitlichen Lebensstromes sind,“ wie RENSCH (1973) betont. Gewiß sind Empfindungen und Vorstellungen nicht irgendwann plötzlich in Erscheinung getreten, vielmehr ist es wahrscheinlich, daß sie sich aus Vorstufen entwickelten.

Mit dem Menschen ist ein ganz neuer Typus der stammesgeschichtlichen Entwicklung entstanden, ein Wesen, das kraft seiner Gehirnentwicklung kulturschöpferisch befähigt ist.

Die Psychogenese, die Entwicklung des Geist-Seelischen, ist inbegriffen in die

stammesgeschichtliche Entwicklung des Menschen, sie gipfelt im Kulturschaffen!

Den Begriff Psychogenese hat Erwin Guido KOLBENHEYER 1905 geprägt. Er hatte gemeinsam mit seinem Promotionskollegen HERZ an der Universität Wien eine Psychologische Gesellschaft ins Leben gerufen. Beide waren Schüler des Philosophen Prof. Adolf STÖHR. KOLBENHEYER hatte an der Universität Wien Zoologie und Philosophie studiert.

Zum Verständnis der Psychogenese führt KOLBENHEYER (1969) zwei Begriffskomplexe an, die das Psychische als eine Funktion des Organismus kennzeichnen; sie sind inhaltslogisch, unphantastisch. Erstens: Die Psyche ist eines der Funktionsergebnisse des menschlichen Organismus. Sie ist das Ergebnis einer erbbedingt entwickelten, phylogenetischen Ordnungsfunktion. Zweitens: Die menschliche Orientierungsfunktion hat sich über den tierischen Ordnungsinstinkt und Ordnungsreflex hinaus auf dem Anpassungswege der Art zum „Organ“ einer überindividuellen Wirkungsgemeinschaft entwickelt (KOLBENHEYER, 1969).

KOLBENHEYER betont, „aus dem parakosmischen Anpassungserlebnis erwächst psychogenetisch das Ich und über das Ich hinaus gewinnt der Mensch unter seiner parakosmischen Funktion den Halt seines Selbstbewußtseins.“ Unter Parakosmos ist überindividuelle Wirkungsgemeinschaft zu verstehen, also die gesamte Lebensgemeinschaft mit der menschlichen Orientierungswelt im Kosmos.

Der Weg der Psychogenese ist ein Weg ins Unabsehbare, ein Weg ständiger Wuchsentwicklung. Die Niveaustufen der parakosmischen Lebensgemeinschaft wirken als biologische Entwicklungsfaktoren bildnerisch auf die psychische Reaktionsfähigkeit des Menschen ein und bewirken im Laufe der Geschlechter erbliche Anpassungslagen.

„Psyche“ ist eine parakosmisch bedingte und dahin angepaßte Ordnungsfunktion des menschlichen Organismus. Die physiologische Bildungsgrundlage besteht in dem beständigen Ausbau der zerebralen Nervensysteme. Das Gemütsleben ist nicht anders

einer Ordnungsfunktion zugeordnet als das Logische.

RENSCH (1973) hat sich in seinem Werke „Gedächtnis, Begriffsbildung und Planhandlungen bei Tieren“ eingehend mit dem Problem der Psychogenese befaßt. Nach RENSCH kann man annehmen, daß physiologische Hirnabläufe und psychische Phänomene identisch sind.“ Statt „Geist und Materie existiert demzufolge nur etwas Einheitliches, das erlebbar wird, wenn es in einem höher entwickelten Hirn, in einen Bewußtseinszusammenhang kommt.“ Nach RENSCH entspricht Psychisches sicherlich nicht nur der Cortex-Tätigkeit, also nicht nur der Tätigkeit von Großhirnrindenzellfeldern.

Nach SANIDES (1975) bergen Basis und Konvexität des mächtigsten der Hirnlappen (Frontallappen), der die Stirn des *Homo sapiens* aufgerichtet hat, die Substrate menschlicher Problematik einerseits und typisch menschlichen Leistungsvermögens andererseits. Innerhalb des Frontallappens befinden sich zwei Höhepunkte der Integrationsrindendifferenzierung in bezug auf assoziative Funktion: einer in der Konvexität, im oberen Abschnitt der unteren Frontalwindung und ein absolutes Maximum im Zentrum der basalen Frontalrinde, die Orbitalrinde genannt wird, da sie auf den Orbitae, den Augenhöhlen, ruht. „Dafür, daß hier das Substrat für die Repräsentanz des Überindividuellen des Kulturmenschen zu finden ist, sprechen sehr konkrete hirnpathologische Erfahrungen“ (SANIDES).

Die Orbitalrinde, ebenso wie die basale Temporalrinde haben beim *Homo sapiens* einen besonderen Ausbau erfahren, Beweis hierfür ist, daß beim rezenten Menschen eine besondere Impressionsfähigkeit beider basalen Rindenbezirke, von Frontal- und Temporalappen, am knöchernen Schädel besteht, die zu einem Negativ des Windungsbildes an der Schädelbasis führt, während diese Impressions an den fossilen Schädeln kaum vorhanden sind (SANIDES, 1975).

Besonders wichtig ist die richtige Erkenntnis des Begriffes Erlebensfähigkeit, der Lehre vom Leben; und dies ist zu unterscheiden von bloßen Lebensäußerungen. Die Biologie ist bloß die Lehre von den Lebensäußerungen (ORTHNER, 1969). „Die Fähigkeit, das Leben zum Erleben zu stei-

gern, ist wenigstens bei den höheren Wirbeltieren und beim Menschen untrennbar gebunden an die Intaktheit eines bestimmten Neuronensystems im Hirnstamm“ (ORTHNER). Im menschlichen Hirnstamm hat das Tuber cinereum nicht nur grundlegende Bedeutung für die beiden Grundtriebe des Lebens (Sexualzentrum und Nahrungszentrum), „sondern darüber hinaus für den allgemeinen psychischen Antrieb“ (ORTHNER, 1969).

Der Papez-Ring, ein Erregungskreis des Gehirns, der die Limbusrinde mit bestimmten Teilen des Zwischenhirns verbindet, dient sowohl den in den Emotionen zum Ausdruck kommenden seelischen Bestimmtheiten, wie auch dem Prozeß des Lernens (ORTHNER & RETTINGER, 1965).

Größere Läsionen in der hypophysennahen Hypothalamus-Gegend führen auch zu einer Minderung des allgemeinen seelischen Antriebes (ORTHNER, 1969).

Psychisches Geschehen ist somit innigst verknüpft mit Hirnabläufen. Die Erbinformation für spezifische geistige Anlagen eines Individuums, etwa Musikalität, Sprachbegabung oder auch Willensschwäche, geistige Beschränktheit usw., wird so wie für alle Merkmale durch die DNS-Moleküle der Chromosomen bestimmt. Da die bestimmten Moleküle dies bewirken, so ist am leichtesten zu verstehen, daß die DNS-Moleküle der Chromosomen auch seelische Eigenheiten übertragen und Materie bereits protophänomenaler Natur ist (RENSCH, 1973).

Der Hirnentwicklung während der verschiedenen Stufen der Phylogenese entsprechen verschiedene Bewußtseinsstufen, verschiedene Erlebensstufen.

Auf die Ontogenese des Psychischen eingehend betont RENSCH, daß es unvorstellbar ist, daß irgendwann – nachdem sich ein Gehirn mehr oder weniger weitgehend differenziert hat – eine „Seele“ in den Embryo eingesenkt wird, eine Seele „die jedoch jeweils erbliche Charakteristika von Eltern und Großeltern aufweist.“

Wie bei der Phylogenese liegen auch bei der Ontogenese Stufen vor. In der Entwicklung des Menschen kann man Aufeinanderfolgen gegenstandslosen Wachbewußtseins des Kleinkindes unterscheiden von dem folgenden Gegenstandsbewußtsein. Hier tritt

die Zeit des „Begreifens“ ein (Begreifen mit den Händen). „Im Kindesalter kommt das Bewußtsein seiner selbst, das Ich-Bewußtsein hinzu, und dann zur Zeit der Pubertät eine weitere, mit höherem Freiheitsgrad und mit Selbstbesinnung verbundene Bewußtseinsstufe. Irgendwie hängt die Fähigkeit zu den verschiedenen Stufen mit der Hirnentwicklung zusammen“ (ORTHNER, 1969). Diese Ausführungen des bedeutenden Göttinger Neuropathologen ORTHNER sind sehr wichtig.

Von wesentlicher Bedeutung für die seelische Entwicklung des Menschen war die Erlebensfähigkeit. Nach ORTHNER (1969) ist, „die rätselhafte Fähigkeit Leben zu Erleben zu steigern an ein engumschriebenes Hirnstammareal gebunden, nämlich die ventrikelnahen Gebiete des hinteren Zwischenhirns und des Mittelhirns: Wachzentrum.“ Die Bewußtseinsstufen<sup>1)</sup> hängen mit der Gehirnentwicklung zusammen und gipfeln in der Schichte des geistigen Seins.

Kunst entstand und begann zweifellos mit der Ausbildung einer ganz bestimmten Stufe zerebraler Erregungssysteme.

Das Vermögen Gesehenes zu erleben, es abzubilden, ist nicht nur ein nachschöpferisches Tun, es ist vielmehr echtes Schöpfer-tum! Der Mensch war zu jener Schwelle seiner Entwicklung gelangt, da die Seelenfunktion so weit war, daß sie zum schöpferischen Gestalten, eben zur Kunst drängte und zwang. Man muß die gewaltige Be-

deutung des großen Ereignisses, da der Mensch das erste Bild schuf, richtig sehen. Mit dem Bildvermögen wurde eine psychogenetische Stufe erreicht und eine Schwelle überschritten, deren besondere Bedeutung man richtig einschätzen muß. Der Mensch hat etwas, das er mit dem Auge wahrnahm und das ihm irgendwie bedeutungsvoll erschien, in einem Bilde wiedergegeben. Dies erst trennte den Menschen im Wesentlichen vom Tier. Die weitere Entwicklung führte dann dazu, daß er dem Bilde eine besondere Vorstellung einhauchte, womit er eine weitere psychogenetische Schwelle überschritt – kennzeichnend für den Jäger. Der größte Schritt in der Entwicklung des Menschen war, als er Sprache erlangte und Künstler wurde. Dies trifft zweifellos bereits für den *Homo sapiens neanderthalensis*, wahrscheinlich schon für den Vorneanderthaler zu.

Nach HEBERER, HENKE & ROTHE (1975) hatte der vor 70.000 bis 35.000 Jahren lebende *Homo sapiens neanderthalensis* neben einer hochdifferenzierten Geräteherstellung eine hohe Kulturstufe, dies bezeugen Malerei, Bekleidung, Bestattung, Tieropfer. Die Gehirnschädelkapazität erreichte beim *H. s. neanderthalensis* den Wert von 1.700 cm<sup>3</sup>, lag also in der Variationsbreite des heutigen Menschen.

Zu Beginn des Würm III Stadials, vor rund 34.000 Jahren, verschwindet der klassische Neanderthaler in Europa plötzlich und der *Homo sapiens sapiens*, der Nachfolger des *Homo erectus*, bzw. des *Homo sapiens steinheimensis* tritt an seine Stelle; der Neanderthaler wurde wohl von ihm genetisch absorbiert. Es ist wichtig festzuhalten, daß der *Homo sapiens sapiens* schon eine hohe Kunst antrifft.

Die Künstler der frühen Kulturen waren ohne Zweifel die führenden Persönlichkeiten, Priester, konnten sie doch Tiere abbilden und sogar Menschen – welche Fähigkeit! Es war ein gewaltiges Ereignis, als das erste Bild entstand, die erste Plastik geschaffen wurde.

Die Beweggründe zur Darstellung in der Bildenden Kunst sind im Laufe der Entwicklungsgeschichte des Menschen und innerhalb der einzelnen Rassen und Völker sehr unterschiedlich. Bis zur Zeit der großen Stadtkulturen war der Mensch auf das Eng-

<sup>1)</sup> SANIDES (1975) „umschreibt eine Definition des philosophischen Naturalismus KOLBENHEYER's, die sowohl für die plasmogenetische Stufe der Diplotypie, wo Bewußtsein erstmals bei der Brutpflege seinsnotwendig wird, wie für die erst vom Menschentum voll ausgeschöpfte, auf Hirntypisierung beruhende plasmogenetische Stufe der Polytypie gilt: Bewußtseinsleben stellt danach einerseits das ordnende Erlebnis einer individuellen neuronalen aktiven Anpassung ergebundener, neuronaler Reaktionssysteme dar, wobei es zu einem Ausbau neuronaler Komplexe auf der Ebene ihrer Verknüpfungen (Synapsen) kommt; andererseits stellt das Bewußtseinsleben zugleich jenseits des individuell ordnenden Aspektes eine Anpassungsreaktion dar, die über das Individuelle hinauswirkt und in dieser überindividuellen Funktionsgemeinschaft den Bestand durchzusetzen vermag“.

ste mit der Natur, mit der Tierwelt verbunden. Der Mensch der Frühzeit hatte eine sehr innige Bindung zur belebten und unbelebten Umwelt. Er fühlte sich mit den Tieren, Pflanzen, dem Gestein, Sonne, Mond und Sternen, dem Ablauf der Jahreszeiten auf das Innigste verbunden und er stellte die Frage nach der schöpferischen Wesenheit. Alles dies kommt auch in der Kunst deutlich zum Ausdruck. Es waren keinesfalls nur Nützlichkeitsgedanken, denen die Darstellungen entsprangen, vielmehr Freude, Drang, starkes Wollen zum Gestalten und ebenso Kult im weitesten Sinne des Wortes. Dies gilt für alle Kulturkreise. So läßt die bildende Kunst die Wege der menschlichen Psychogenese deutlich erkennen. Die Verschiedenheit der Wege lassen auch die Unterschiede der Rassen und Völker erkennen.

In den meisten Kulturkreisen entwickelte sich zuerst eine mehr oder weniger deutlich naturhafte Kunst, der aber bald die Suche nach dem Ersehnten, nach dem Werden folgt und eine, das innerste Erleben und Fühlen ausdrückende Kunst; schließlich

stehen naturhafte und abstrakte Kunst nebeneinander. Die Kunst unserer Zeit zeigt das Erschaute, das intuitiv Erfasste, das Erfühlte, das Erträumte, das Abstrakte und Gesellschaftskritik, ebenso wie auch Symbol und Symbolismus.

Dies sei vorausgeschickt, denn man begegnet bei der Betrachtung der Darstellung von Insekten in der bildenden Kunst allen diesen verschiedenen Welten, auch der Freude am Schönen. Es sei aber noch etwas vorausgeschickt, das nicht unterschätzt werden soll. Die Freude am Gestalten und an der Wiedergabe des Erschautes, alles heiterem Erfassen entsprungene ist künstlerisch und empfindungsmäßig ebenso hoch zu werten wie das Ernste.

„Das Schöpferische aller Kunst liegt in der Möglichkeit, durch Kunstmittel und Kunstgestaltung auf das Gefühlsleben einzuwirken. Der Künstler greift damit bildnerisch in das metaphysische Reaktionsgebiet des Menschenlebens“ (KOLBENHEYER 1940), in den Hochkulturen der Steinzeit nicht anders wie heute!

## II. Älteste bekannte Kunst

Die älteste uns bekannte Kunst nicht nur Europas sondern auf der Erde überhaupt ist die Kunst der jüngsten Eiszeit Europas, die zwischen 70.000 und 10.000 v. Chr. liegt. Diese Kunst hat ihre verschiedenen Entwicklungsphasen. Die ersten Bilder haben nach KÜHN (1954) nur Umrißlinien. Schon gegen das Aurignacien und in dem folgenden Solutreén, etwa zwischen 40.000 und 20.000 v. Chr. wird räumlich gestaltet und es entwickelt sich das Malerische. Im dritten Abschnitt der eiszeitlichen Kunst, zwischen 20.000 und 15.000 v. Chr., im mittleren Magdalénien, erreicht diese Kunst ihren Höhepunkt. Dies zeigen die großen Bilder von Altamira und andere. Es ist die vollendete Wiedergabe der Natur in ihrer Raumwirkung, und ihrer Dreidimensionalität; sie haben das geschaffen, was den impressionistischen Künstlern unseres Jahrhunderts entspricht (KÜHN, 1954). Am Ende der Eiszeit tritt das Lineare in Erscheinung. Auf die Kunst der Eiszeit, die etwa um

10.000 v. Chr. endet, folgt die stilisierte Kunst Ostspaniens mit den großen Felsbildern und mit der Gestalt des Menschen im Mittelpunkt, so Cueva de la Arana (Valencia), Alpera (Albacete), Gasulla Schlucht (Castellon). Nach KÜHN folgt auf die Kunst der mittleren Steinzeit zwischen 10.000 und 3.000 v. Chr. die abstrakte Kunst des Neolithikums und der Bronzezeit. An die Stelle des Sammlers und Jägers trat der Ackerbau. Die neolithische Revolution war von weitester Auswirkung (vgl. VON BELOW, 1966; SCHIMITSCHEK, 1973). Die ganze Gedankenwelt machte Veränderungen durch. Es wurde eine psychogenetische Schwelle überschritten. Die aufeinanderfolgenden Kunstepochen der Eiszeit, der älteren, mittleren und jüngeren Steinzeit, sowie des Neolithikums sind biologische und psychogenetische große Zeiteinheiten.

Die Bedeutung der Eiszeit für die psychogenetische Entwicklung der Weißen Rasse hat schon der große Kunsthistoriker J.

VON STRZYGOWSKY (1943) erkannt: „Die Eiszeit hob – so nehme ich an – den Menschen auf eine höhere Stufe, weckte seine Sinne für die Ausnützung der Mittel, um im Rahmen einer harten Natur leben zu können“. STRZYGOWSKY weist ausdrücklich auf die seelische Entfaltung des Menschen in den Zwischeneiszeiten hin. Dies deckt sich vollkommen mit den neuesten Erkenntnissen des Mediziners und Physiologen STIGLER (1969, 1970). Nach STIGLER ist der immer raschere Fortschritt der psychischen Entwicklung des Menschen während und seit der letzten Eiszeit offenbar durch den Einfluß der starken Klimaschwankungen und -verschlechterungen seit dem letzten Interglazial bis zum Beginn des Holozäns vor etwa 10.000 Jahren bewirkt worden. STIGLER betont die erwiesene größere Widerstandsfähigkeit der Weißen gegen dauernde nervöse und physische Überbelastung (Streß) im Vergleich mit den, von der Eiszeit nicht betroffenen, besonders den Tropenbewohnern. Sie ist zahlenmäßig durch die weitaus geringere Häufigkeit der Hypertonie und der geringeren Mortalität durch Gehirnschlag der Weißen bewiesen. Es bestehen also psychische, nervöse und besonders vasomotorische Unterschiede. Als mögliche Ursache kommt die Auslese der Vorfahren der Weißen in der letzten Eiszeit

in Betracht, die in einer psychosomatischen erblichen Überlegenheit manifestiert ist. Dies ist ein sehr wichtiger Hinweis zur unterschiedlichen Psychogenese, die sich auch in der Kunstgestaltung auswirken muß (vgl. S. 19).

Die Eiszeit stellte an den Menschen dieser Gebiete ganz bestimmte Anpassungsnotwendigkeiten. Diesen Notwendigkeiten mußte der Mensch entsprechen, um überleben zu können. Solche Anpassungsnotwendigkeiten schaffen einen ins Überindividuelle greifenden Orientierungskomplex, den der Künstler auch bildnerisch darstellt. Es ist hier bei der Erörterung der frühen Hochkulturen am Platz, auch darauf hinzuweisen, daß der Mensch nicht durch den „Willen zur Macht“ die „Erde unterworfen hat“, „nicht weil er Herr sein wollte“, sondern weil er Herr sein mußte, um sich bei diesen großen Abhängigkeiten und Einflüssen zu erhalten. Es ist ungemein fesselnd, daß festgestellt wurde, daß all die Notwendigkeiten aus der Zeit des Jägerlebens des Menschen heute noch in Sagen und Märchen weiterleben.

Die Absturzjagd des Steinzeitjägers z. B. lebt heute noch fort in den Sagen vom „Hirschensprung“ von Karlsbad, von Rennweg in Baden und von den Heidenlöchern zwischen Rüti und Oberried in der Schweiz (KOLBENHEYER, 1940).

### III. Älteste Insektendarstellungen

Die älteste bekannte Insektendarstellung in Europa ist die Kohlenplastik eines Käfers aus dem süddeutschen Magdalénien. Sie entstammt einer kulturellen Hochstufe dieser Zeit. Das Käferchen wurde vor 25.000 bis 30.000 Jahren angefertigt und stammt aus den Funden vom Petersfels bei Engen im badischen Hegau, der bedeutenden Kulturstätte einer Hochstufe des Magdalénien auf süddeutschem Boden. Die Plastik ist die stilisierte Nachbildung eines Käfers, wahrscheinlich einen *Necrophorus*, einen Totengräber, darstellend (Abb. 1a; seinerzeit bestimmt von Dozent Dr. ZEUNER, Freiburg i. Br.). Die Figur hat auch die Größe eines *Necrophorus*. „Die Figur ist vollkommen abgerundet, hat Hochglanz und ist schräg durchbohrt; sie wird, nach der Abschleifung

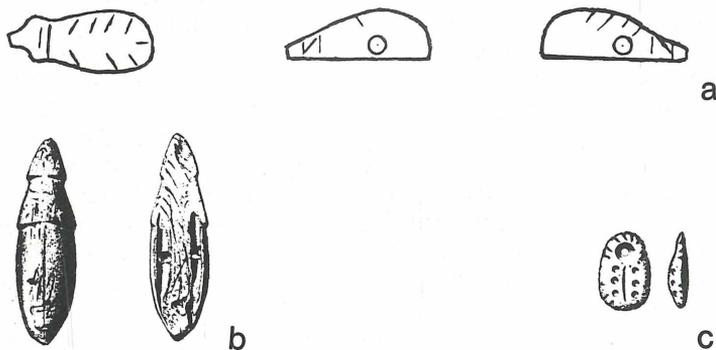
der völlig ebenen Grundfläche zu urteilen, jedenfalls als Anhänger und zwar für sich allein, getragen sein“. Die Figürchen in den Funden bei der Höhle am Petersfels sind aus Tertiärkohle vom Schliener Berg gefertigt. Tertiärkohlenstücke und bearbeitete Stücke sind in allen Kulturresten dieser Stelle vorhanden. Die Kohle wurde künstlerisch zu Amuletten, Frauengestalten (Frauenidolen), und anderen Formen verarbeitet. Alle Figuren sind „die Verkörperung eines bestimmten Formwillens, der in der technischen Fähigkeit des Einzelnen seine Grenzen fand“. Es wurden 133 bearbeitete, meist durchbohrte, aus Tertiärkohle gefertigte Kunstwerke (Schmuckstücke) gefunden. Auch Gravierungen sind vorhanden. Der formale Kunstwille ist bei den Petersfelsfunden

teilweise ein anderer als im französischen Magdalénien (E. PETERS & V. TOEPFER, 1932).

Hochbedeutsam sind Insekten darstellende Plastiken aus dem französischen Magdalénien, die MORTILLET (1903) ausführlich beschreibt. Es handelt sich um zwei Käferplastiken. Die eine Plastik ist ein Prachtkäfer aus Lignit von 5 cm Länge (Nr. 238; Abb. 1b). „Sculpture en lignite représentant un coléoptère de la taille et de la

ou bête à bon dieu en ivoire, vue de dessus et de profil. Sur chacun des élytres sont trois taches marquées par des points en creux. La tête est percée d'un trou de suspension. Laugerie-Basse (Dordogne). Collection P. GIROD.“

Beide Stücke sind durchbohrt und wurden also als Schmuck und vielleicht als Glückssymbol getragen. Es ist hochinteressant, daß das Marienkäferchen bereits im Magdalénien als Anhänger gefertigt und ge-

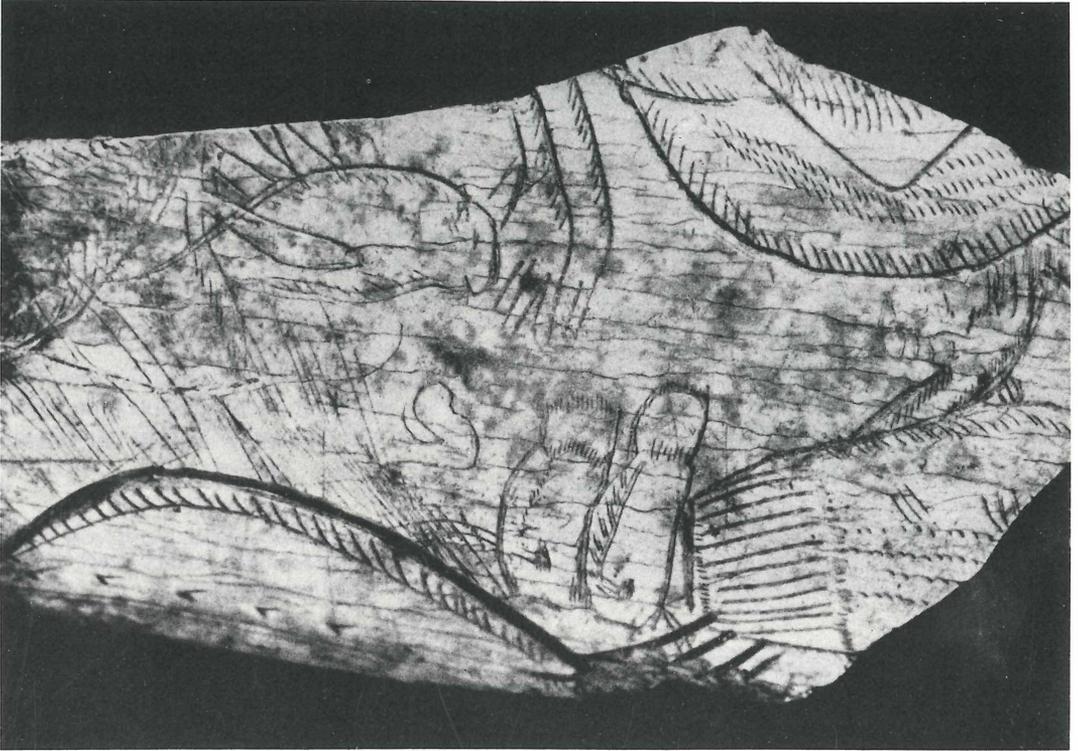


Nr. 1: Älteste bekannte Insektendarstellung aus dem Magdalénien.

- 1a) Käfer aus Tertiärkohle, wahrscheinlich ein *Necrophorus*, als Anhänger getragen. Engen im Badischen Hegau, 25–30.000 v. Chr. (nach Peters & Toepfer, 1932).  
 1b) Käfer aus Lignit, ein *Buprestide*, als Anhänger verfertigt. Grotte du Trilobite, à Arcy-sur-Cure (Yonne) (Mortillet, 1903).  
 1c) Marienkäfer aus Mammutelfenbein, als Anhänger gebildet. Laugerie-Basse (Dordogne) (Mortillet, 1903).

forme d'un grand Bupreste. Vue de dessus et de dessous on distingue parfaitement la tête, le thorax et l'abdomen recouvert par les élytres. Les pattes sont appliquées le long du corps. Deux petits trous latéraux servaient à pendre ce bijou. Grotte du Trilobite, à Arcy-sur-Cure (Yonne) Collection Ficatier“. Der Lignitkäfer wurde also, da er durchbohrt ist, als Schmuckstück getragen. Bei dem zweiten Stück handelt es sich um die Plastik eines Marienkäferchens aus Mammutelfenbein; es hat eine Länge von 1½ cm (Nr. 239; Abb. 1c). MORTILLET beschreibt diese Plastik folgendermassen: „Coccinelle

tragen wurde. Man kann wohl mit aller Wahrscheinlichkeit annehmen als Glückssymbol. Daß sich das Marienkäferchen als Glückssymbol durch all die Jahrtausende erhalten hat, findet seine Parallele bei den Hirschsprungagen. Nach WEIDNER (1967) wird das Marienkäferchen und verwandte Arten, in Hamburg in Erinnerung an die heidnische Göttin der heiteren Luft Frouwa, der es geheiligt war, „Sünnenkind“ genannt. Nach J. GRIMM (1939) wird *Coccinella septempunctata* fast in allen deutschen Dialekten mythisch benannt: Gotteskühlein, Gotteskalb, Herrgottskalb, Herr-

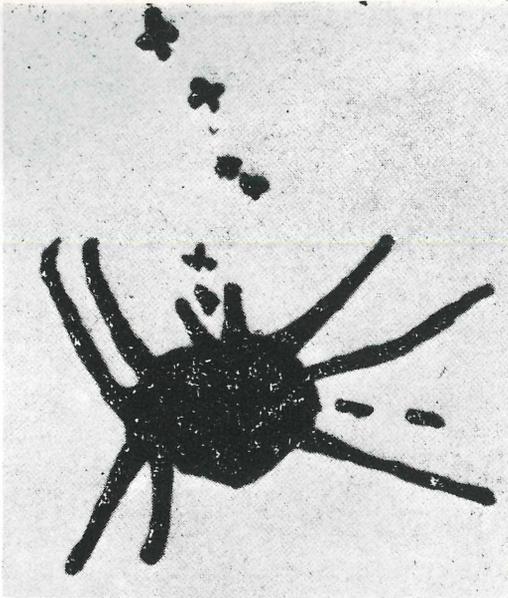


Nr. 2: *Troglophilus*. Ritzzeichnung auf Bisonknochen. Etwa 20.000 v. Chr. aus der Höhle Trois Frères in der Ariège. Mittleres Magdalénien (aus Kühn, 1954).

gottstierchen, Herrgottsvöglein, Marienvöglein, Marienkäfer, Marienkälbchen. „Maria scheint für Freya eingetreten zu sein“. „Der Käfer muß dem Altertum für einen Boten und Vertrauten des Gottes gegolten haben“! (J. GRIMM, 1939).

Die uns bekannteste älteste Ritzzeichnung eines Insekts ist jene eines *Troglophilus* auf einem Knochenstück eines Bison (Abb. 2); sie wurde in der Höhle Trois Frères in der Ariège gefunden. Das Stück stammt aus dem mittleren Magdalénien, etwa um 20.000 v. Chr., also aus der jüngeren Steinzeit, der künstlerisch hochstehenden Jäger (KÜHN, 1954). Bei diesem *Troglophilus* hat es sich ohne Zweifel um ein Höhlentier gehandelt, denn die heute im euroasiatischen Raum vorkommenden *Troglophilus*-Arten leben nach BEIER (1972) vorwiegend in Höhlen. Die Darstellung darf man wohl der Freude des Künstlers an der Abbildung des Höhlengenossen zuschreiben.

In der berühmten Höhle von Altamira bei Santillana del Mar, unweit von Torrelavega in der Provinz Santander, Spanien, in der sich besonders wichtige Werke einheitlicher Kunst, so ein Bison (vgl. KÜHN, 1952) befinden und die daher als die „Sixtinische Kapelle der vorgeschichtlichen Kunst“ bezeichnet wird, sind in einer der Seitenhöhlen schildförmige Darstellungen, die PAGER (1976) als Bienenwaben deutet. Diese Darstellungen, die zwischen 18.000 und 11.000 v. Chr. entstanden, haben eine auffallende Ähnlichkeit mit bestimmten Bienenwabenbildern der Buschmannkunst auf den Felsmalereien der Buschmänner in Südafrika und in Rhodesien (vgl. Seite 18). Auch Leitern sind in dieser Seitenhöhle von Altamira dargestellt, die nach PAGER vermutlich auf Honigraub deuten. Über dem Eingang zu der Seitenhöhle hängt ein Stalaktit von der Form eines Bienenschwarms. Nach RUTTNER (1952) war in der Eiszeit die iber-



rische Halbinsel das Hauptrückzugsgebiet der *Apis mellifera mellifera*.

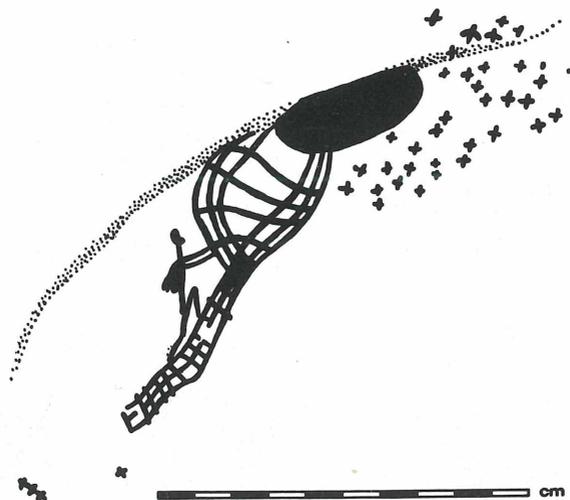
Unter den Felsmalereien in der Gasula-Schlucht in der Provinz Castellon in Ostspanien befindet sich die Darstellung einer von Fliegen umgebenen Spinne (Abb. 3). Diese Felsmalerei stammt aus der Zeit 10.000 bis 5.000 v. Chr. Sie wird verschieden gedeutet, als magische oder als kultische Darstellung, vielleicht auch als Jagdzauber oder es kann wohl auch sein, daß sie aus reinem Abbildungsdrang entstanden ist (SCHIMITSCHEK, 1968).

Die älteste sichere Darstellung des Honigraubes befindet sich auf ostspanischen Felsbildern als Malerei in Rot. In der Nische

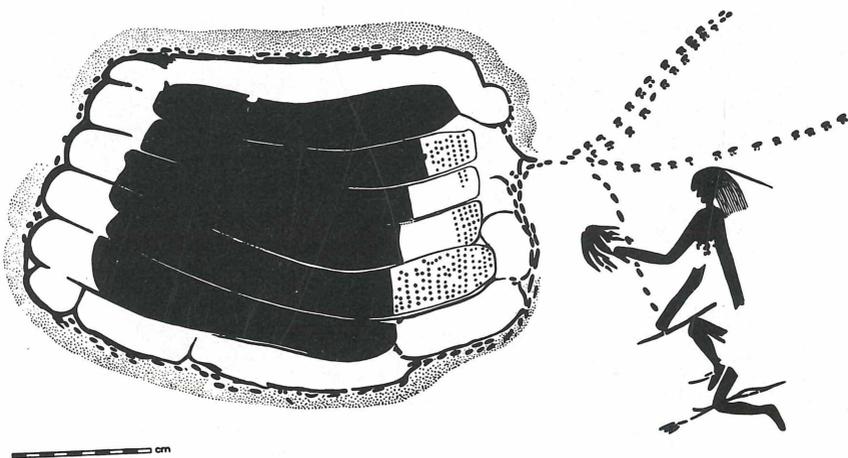
Nr. 3: Spinne mit Fliegen. Felsmalerei in der Gasula-Schlucht. Ostspanien. 10.000–5.000 v. Chr. (Mesolithikum).



Nr. 4: Honigraub aus einem Wildbienennest durch steinzeitliche Honigsammler. Teilstück einer Felsmalerei aus dem Mesolithikum in der Nische Cueva de la Araña bei Bicorp, Prov. Valencia, Ostspanien. Zwischen 10.000–5.000 v. Chr.



Nr. 5: Honigraub. Buschmannkunst. Felsmalerei in dem Natal-Drakensberg. Entstanden zwischen 1600 und 1800 n. Chr. (aus Pager, „Ndedema“, 1971).



Nr. 6: Felszeichnung nahe von Toghwana Dam in den Matopo-Bergen, Rhodesien, Honigraub, Ausräumen eines Wildbienenestes (aus Pager, 1971).

Cueva de la Araña bei Bicorp sind honigsammelnde Frauen wiedergegeben (Abb. 4). Ein natürliches Felsloch stellt den Eingang zum Bienenraum dar. „Zwei Frauen klettern an zwei Stricken zu dem Loch empor. Es sind Honigsammlerinnen, die eine trägt ein Gefäß auf dem Rücken, sie hängt unten an der Strickleiter, die sich kräftig durchbiegt, die andere ist schon oben angekommen, sie hat den Korb in einer Hand und ist ganz

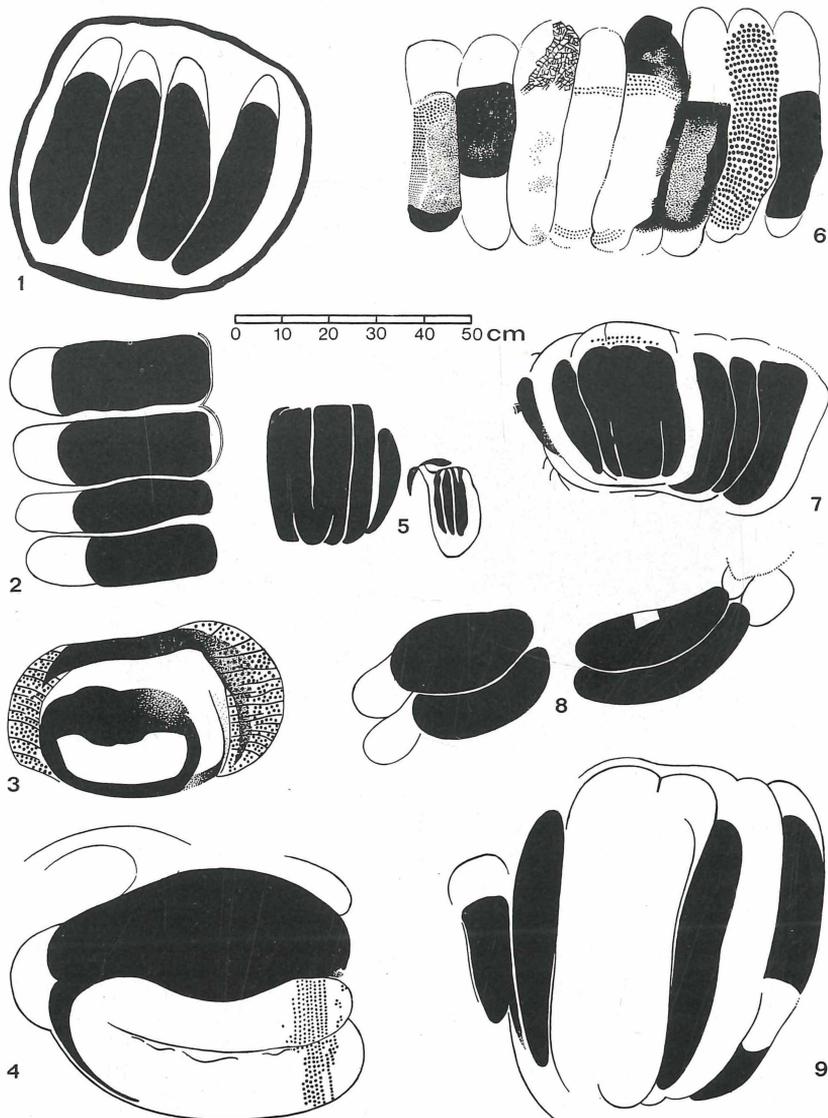
von großen Bienen umschwärmt“ (KÜHN, 1952). Auch eine andere Felszeichnung bei Alpera, Albacete, zeigt einen Menschen, der auf einem Strick emporklettert. Beide Felsbilder Ostspaniens stammen aus der Zeit zwischen 10.000 und 5.000 v. Chr., also aus jener Kunstpeche, die an die Zeit der Eiszeit anschließt und eng mit ihr verwandt ist.

Ähnliche Felsmalereien, die den Honigraub darstellen, kennt man aus Yambu-

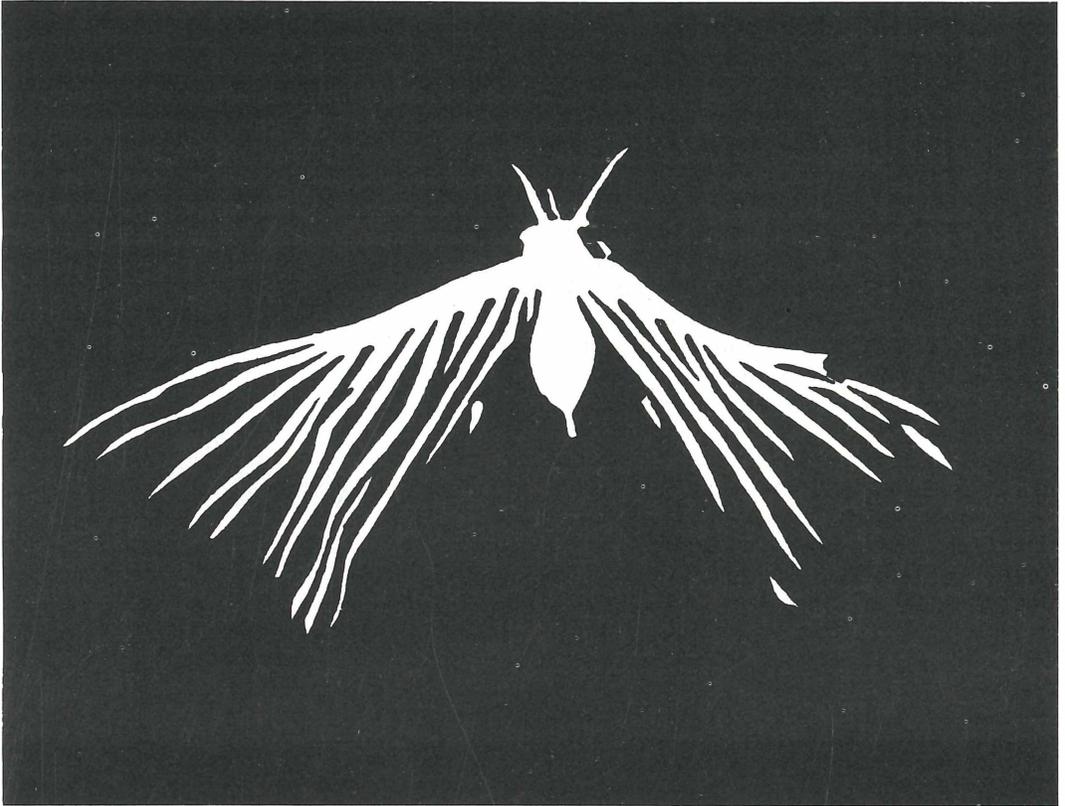
Dwip in den indischen Mahadeo-Hügeln. Sie dürften aus dem 7. bis 6. Jahrtausend v. Chr. stammen (BRENTJES, 1964).

Eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit mit den ostspanischen Darstellungen des Honigraubes haben Felsbilder der Buschmänner, die den Honigraub wiedergeben. Innerhalb des verhältnismäßig kleinen Gebietes von 196 km<sup>2</sup> in den Natal Drakens-

bergen in Südafrika gibt es nach PAGER (1973) 76 Felsmalereien, die das Sammeln des Honigs durch Buschmänner zeigen. Dargestellt sind Bienenschwärme, Bienenwaben, Biennester und Honigraub durch den Menschen mit sehr verschieden geformten Strickleitern. Abb. 5 zeigt den Honigraub auf einer Felsmalerei in der Eland-Höhle in den Natal Drakensbergen. Ein



Nr. 7: „Formlings“ aus Rhodesien. Felsmalereien. 1) Mtoko, 2) und 3) Mrewa, 4) Süd-Salisbury, 5) Bindura, 6) Bambata, 7) Marandellas District, 8) Arlington Road, Hatfield, Salisbury, 9) Rakodze Farm. – Nr. 8 nach Goodall (1959), die anderen nach Frobenius, 1931 (aus Pager, 1973).



Nr. 8/1: Buschmann-Felsmalerei, monochrom weiß, 1:1, von Eland Cave, Cathedral Peak area, Natal Drakensberg, Republik Südafrika, kopiert von Harald Pager, Johannesburg.

Mann steigt auf einer Strickleiter zu dem Felsenbienenest empor, das von vielen Bienen umschwärmt ist. Die Abb. 6, eine Felsmalerei bei Toghwana Dam in Rhodesien, veranschaulicht das Ausräuchern eines Wildbienenestes, um den Honig zu gewinnen. Der Mann ist dicht von Bienen umschwärmt. Diese Felsmalereien entstanden nach PAGER (1973) zwischen 1600 und 1800 n. Chr. Ähnliche Felsmalereien wurden in Südwestafrika in der Kapprovinz und Lesotho entdeckt.

Eine ganze Anzahl von Felsmalereien, die als „formlings“ von PAGER bezeichnet werden (Abb. 7), stellen zweifellos Waben in Wildbienenestern dar. Die Anordnung der Waben erinnert auch an jene im Wespenest. Manche der Waben sind ganz oder teilweise dunkel, was wohl gefüllt mit Honig bedeutet. Manche zeigen auch im Dunkel helle Punkte; vielleicht bedeuten diese

die Brut, die nach PAGER (1973), ebenso verzehrt wird wie der Honig.

Der Vergleich dieser Darstellungen und die Berücksichtigung der Entstehungszeiten mit den Darstellungen des Honigraubes in ostspanischen Felsmalereien spricht deutlich für den Einfluß der Eiszeit auf die Entwicklung der Psychogenese. Zwischen diesen Darstellungen liegen doch 7.000 bis 10.000 Jahre. Nach der Altersbestimmung mit Hilfe von Papierchromatographischen Analysen sind die ältesten Buschmannbilder in der Ndedema-Schlucht in Südafrika mit 970 bis 1370 n. Chr. zu datieren und zwei der jüngsten mit 1720 bis 1820 n. Chr.

Das goldene Zeitalter der Felskunst in den Drakensbergen währte nach PAGER (1971) von 1600 bis 1800 n. Chr. Vorwiegend sind Menschen und Tiere, besonders Antilopen dargestellt. Diese Buschmann-Steinzeitkunst ist von höchster Bedeutung, zeigt

sie doch die Wiedergabe wichtiger Lebensquellen (Biene, Honigraub, Jagd), wie auch die Darstellung von mythisch religiöser Aussage, auf die später eingegangen wird. Die Felskunst der Buschmänner ist also um viele Tausend Jahre jünger als die europäische Felsmalerei. Entsprechend dem bei verschiedenen Rassen (nach COON gibt es 30 Rassen des Menschen) verschiedenen Eintritt der einzelnen psychogenetischen Schwellen der Entwicklung, treten auch der Beginn der Kunst und die zeitliche Entwicklung der Kunstgestaltung in sehr verschiedenen Zeitepochen ein.

Gut erkennbare Darstellungen anderer Insekten sind in der Buschmannkunst selten. Meist handelt es sich um schwärmende Bienen, so beim Honigraub. Bilder von Einzel-Insekten sind in der Buschmannfelsmalerei Seltenheiten. Zwei noch nicht veröffentlichte Darstellungen verdanke ich dem bahnbrechenden Erforscher der Buschmannfelsmalerei Herrn Harald PAGER, Johannesburg, der sie kopiert hat. Bei der in Abb. 8/1 wiedergegebenen Buschmannfelsmalerei, die Herr PAGER im Eland Cave, Cathedral Peak area, Natal, Drakensberg, kopiert hat, handelt es sich wohl um eine Biene; dies Bild erinnert an das Giftsterzeln der Honigbiene. Bei den Buschmannfelsmalereien ist zu bedenken, jedenfalls bei vielen von den Darstellungen, daß sie nicht naturalistisch im engsten Wortsinne sind, sondern vielfach wohl sinnbildlich. Die eigenartige streifenförmige Darstellung der Flügel dürfte symbolische Bedeutung haben – deren Erklärung uns allerdings fehlt. Nach PAGER (briefliche Mitteilung) ist die gleiche Art von streifenförmigen Flügeln auch bei anderen „zoomorphischen Kreaturen dargestellt, zum Beispiel an geflügelten Antilopen“. Herrn PAGER (Johannesburg) verdanke ich das Wissen um die Darstellung von zwei Gruppen von Heuschrecken: Eine Felsmalerei im Gebiet der Farm Halcyon (Fundstelle 2) in der Nähe des Limpopoflusses, Nordtransvaal (Abb. 8/2) stellt drei einfarbig rote Heuschrecken dar (kopiert von H. PAGER)<sup>2)</sup>. Eine zweite Gruppe stellt

<sup>2)</sup> Bestens danke ich Herrn Harald PAGER (Johannesburg) für die Übersendung dieser Kopie der Felsmalerei und für die Erlaubnis, diese noch nicht veröffentlichte Felsmalereikopie hier bringen zu dürfen.

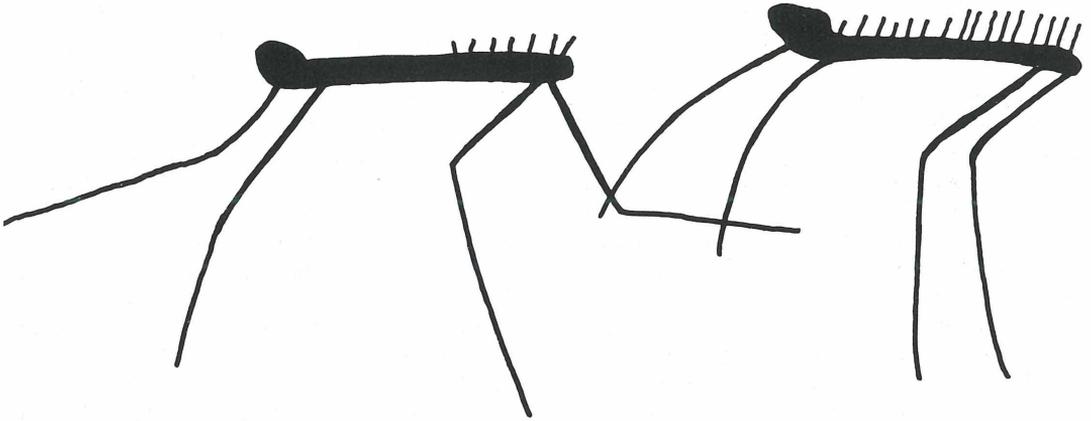


Nr. 8/2: Heuschrecken, einfarbig rot, 1:1, Fundstelle 2, im Gebiet der Farm Halcyon nahe des Limpopoflusses, kopiert von Harald Pager, Johannesburg.

zwei rote Heuschrecken mit gelben Flecken am Ende des Abdomens und an dem Tarsen-Tibiengelenk dar; Örtlichkeit: Farm Machete in der Nähe des Limpopoflusses, Nordtransvaal. Kopiert 1933 von Prof. S. VAN RIET LOWE. Ferner gibt es die Darstellung einer geflügelten Ameise in den Matopo Hügeln in der Nähe von Buhawayo, Rhodesien, und von Termiten im Matabaland in Rhodesien.

Die Felsmalereien Südafrikas, sowie die Gravierungen stellen vorwiegend Menschen und Großtiere dar. Die Tierdarstellungen machen ein Drittel aller Gravierungen aus, ein Drittel sind abstrakte Darstellungen; der Mensch wurde verhältnismäßig seltener dargestellt. Bei den Tierdarstellungen handelt es sich vorzugsweise um Großwild, Elefanten, Nashörner, alle Antilopenarten, Zebbras, Strauße, seltener sind Großkatzen und noch seltener Kleintiere wie Hasen, Stachelschweine, Perlhühner, Schildkröten, Bienen und Heuschrecken. Manche Schlangen sind abgebildet. Interessant ist die Darstellung von Heuschrecken-Menschen (Abb. 9) (SCHERZ & SCHERZ, 1974).

Insektendarstellungen in der Keramik des europäischen Neolithikums sind bisher



Nr. 9: Heuschrecken-Menschen. Felsmalerei Südwestafrika. Duineveld (aus Scherz & Scherz, 1974).

nicht bekannt geworden. Es finden sich ornamentale Formen, aber keine Tiere. Im vorderasiatischen Neolithikum entstanden auch Tierdarstellungen aus Keramik. Auf der gemalten Tell-Halaf-Keramik etwa 3.000 v. Chr. sind außer geometrischen Mu-

stern häufig auch Tiere dargestellt. So auch Heuschrecken, Hundertfüßler, Schlangen, Vögel, Stiere und Gazellen (Kapara Zeit). Im Tell Halaf wurde auch der Griff eines Fliegenwedels gefunden (OPPENHEIM, 1931).

## IV. Gruppierung von Insektendarstellungen nach Beweggründen

Es soll versucht werden, die Darstellungen von Insekten in der bildenden Kunst nach Beweggründen zu ordnen. Die bewegendenden Gründe für die Darstellung von Insekten kann man vielfach gut erkennen, oft gehen sie ineinander über und oft können sie sich auch überschneiden. Hierbei treten vielfach auch psychogenetische Stufen, die Schwellenzeiten und bestimmte Zeiträume der menschlichen Entwicklung kennzeichnen, hervor.

### 1. Darstellung nützlicher und nutzbarer Insekten

Die Honigbiene war in allen Kulturkreisen von höchster Bedeutung. Honig und Wachs wurden genutzt, in Frühkulturen wurde auch die Brut der Bienen gegessen. In frühen Hochkulturen beziehen sich die Darstellungen auf Bienen, Honigraub und Bienenzucht. Hierüber wurde bereits berichtet. Es sei nur hinzugefügt, daß die gleiche Art

und Weise des Honigraubes, wie sie auf den spanischen Felsmalereien und den Buschmannmalereien dargestellt ist, auch heute noch von den Weddas in Ceylon betrieben wird (SCHIMITSCHEK, 1968).

Genauere Angaben über den Beginn der Bienenhaltung lassen sich nur annähernd machen. Nach BRENTJES (1964) wurde im vorderen Orient im 7. Jahrtausend v. Chr. das Rind und etwa gleichzeitig die Biene und das Schwein domestiziert.

Die älteste Darstellung von Bienenwaben und der Entwicklung der Biene kennen wir aus der Zeit um 6000 v. Chr. auf einer Wandmalerei im Tempel von Catal Hüyük in Anatolien (Abb. 53, Seite 68). Links in der Wabe sind leere Zellen zu erkennen, sodann anschließend Zellen mit einem Punkt, vermutlich bestiftete Zellen, ferner Zellen mit Larven und solche mit einem Kreis und weiter rechts Zellen mit Bienen und Honig. Die Waben sind rot, die Zeichnungen im Inneren derselben weiß. Welches Volk den

Tempel, der einer Muttergottheit geweiht war, errichtet hat und die Wandmalerei schuf, weiß man nicht. Diese Darstellung der Bienenwabe läßt erkennen, daß man die Metamorphose kannte (vgl. SCHIMITSCHEK, 1968).

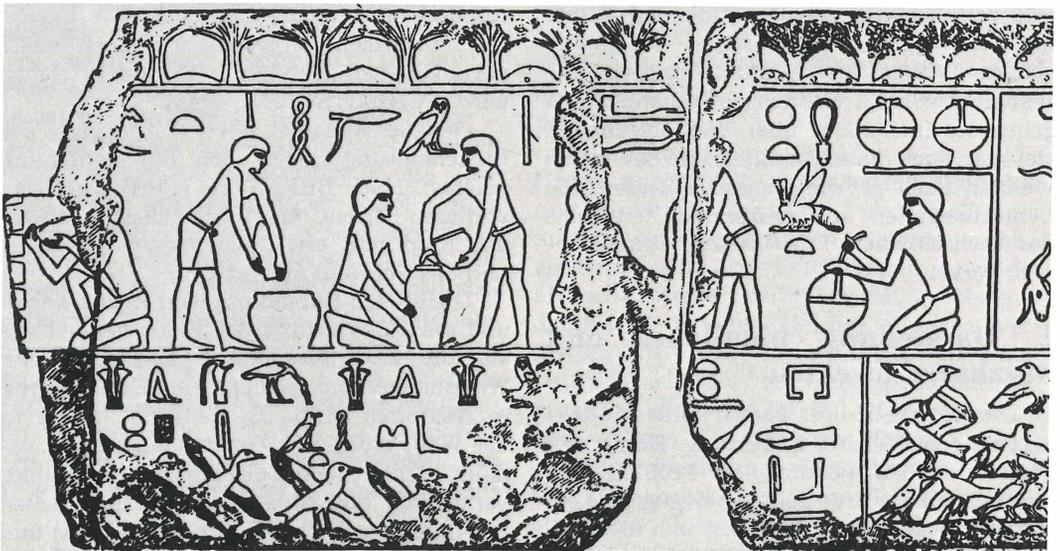
Dieses Bild von Bienenwaben hat aber gewiß nichts mit der Nutzung von Honig zu tun. Denn der Tempel war einer Muttergottheit geweiht. Die Darstellung der Bienenwaben, auch mit Brut, ist hier als ein altes Fruchtbarkeitssymbol aufzufassen (auf S. 69 wird hierauf näher eingegangen).

Für das Alte Ägypten ist die Bienenhaltung auf Grund von Darstellungen auf Steinreliefs für 2600 v. Chr. nachgewiesen. Die Bienenbeuten bestanden aus Tonröhren, die man aufeinander schichtete (Abb. 10). Der Honig wurde durch Ausräuchern der Bienen, ohne sie zu töten, gewonnen. Zur Aufbewahrung des Honigs dienten eigene Gefäße, die versiegelt wurden. Die Abb. 10 zeigt die Tonröhren, Bienen und das Abfüllen des Honigs in ein Gefäß. Noch in unserer Zeit wird die Bienezucht durch die Fellachen so wie im Alten Ägypten durchgeführt.

Honig ist für alle Völker von großer Bedeutung. Dies lassen auch die Felsmalereien der Buschmänner erkennen, auf die bereits

beim Honigraub hingewiesen wurde. Eine weitere Entwicklung zeigt sich in jüngeren Buschmannmalereien bei den Übermalungen von aus älterer Zeit stammenden Antilopendarstellungen mit Bienen (PAGER, 1974).

Nach PAGER (1971) handelt es sich wohl hauptsächlich um die Kuhantilope, Kaama (= *Alcephalus busephalus caama*), die heute in freier Wildbahn fast ausgerottet ist, die Elenantilope, *Taurotragus oryx* und auch den heute ebenfalls fast ausgerotteten Springbock, *Antilocapra marsupialis*. Unter den Tierdarstellungen am Drakensberg in Natal stehen jene der Antilope mit 85% an erster Stelle. Diese Antilopendarstellungen dürften mythologische Bedeutung haben. Nach PAGER (1971) stehen unter den mythologischen Bildern dieser Felsmalereien „Antilopenmänner“ und „Alites“ (Geflügelte Wesen) an erster Stelle. Unter Alites versteht PAGER (1971): „A human or anthropomorph having wings or hilding arms in a wink-like posture; an antilope with pterygoid extremities or streamers; a zoomorphic creature with bird-like body and pterygoid extremities and/or bird-like tail“. Über diesen alten mythologischen Felsmalereien finden sich häufig Übermalungen. Im Gebiete des Drakensberges sind von 3909 individuellen alten Felsmalereien 1229 übermalt. Die



Nr. 10: Bienezucht vor 5.000 Jahren, Altägyptisches Relief, aus dem Tempel des Neuserere, in Abusir, 2600 v. Chr. (aus Friedrichs, 1930).

Übermalungen stellen Bienen und Bienenwaben dar. Bei den Buschmännern hatte die Biene (nach PAGER) große magisch-religiöse Bedeutung; die Übermalung der mythischen Gestalten soll wohl den Bienen Schutz gewähren.

Bienenhonig ist ein wichtiges Element im Glauben der Buschmänner einst und jetzt. Die Antilopenmänner zusammen mit Bienen bedeuten göttlichen Kult oder doch verwandte höhere Wesen. Die magische Kraft des Honigs ist deutlich im Glauben ausgeprägt, daß Gott Kaggen verschiedenen Tieren ihre ihnen eigene Farbe durch verschiedenen farbigen Honig gab. Aus bestimmten Buschmannmalereien Südafrikas schließt PAGER, daß die Buschmänner Südafrikas die Stufe des Honigraubes überschritten haben und die Vernichtung der Bienenvölker vermeiden (PAGER, 1974).

Die Bienenutzung war im deutschen und im slawischen Raum auch ein Waldnutzungsrecht. Im deutschen Raum wurde dieses Waldnutzungsrecht von den Zeidlern ausgeübt. Die Zeidler waren zuerst kaiserliche, später landesherrliche Lehensleute. Sie waren ein bevorzugter Stand, der das Schwertrecht besaß. Auf einem Kupferstich in „Der Ökonom“, einer Encyclopädie von KRUNITZ (1774) sind Zeidler bei der Entnahme des Honigs aus den Beutebäumen und auch in ihrer zunftmäßigen Tracht abgebildet (ESCHERICH, 1942). Die Zeidlerei im Nürnberger Reichswald war berühmt. Auch in der Steiermark gab es schon im Mittelalter das „Honigrecht“; das 1104 vom Kaiser HEINRICH IV. bestätigte Stift St. Lambrecht besaß auf seinem Gebiet das Honigrecht. Im alten Recht ist von horti apum und zeidlerii oft die Rede (Briefl. Mitteilung von Prof. Dr. HAFNER).

Viele Frühdrucke und zahlreiche Gemälde zeigen Bienenstände und Honignutzung.

In dem Werke Hans VON VINTLER's „Die Blumen der Tugend“ (15. Jhd.) sind Bienenbeuten mit einem Bär dargestellt, der Honigraub begehnen will und von den Bienen gestochen wird. Die Handschrift befindet sich in der Forschungsbibliothek Gotha (MORGE, 1973).

Auf vielen Gemälden und Abbildungen wird die Hausbienenzucht dargestellt. Diesen Bildern sind vielfach auch die verschie-

denen Formen der Bienenbeuten zu entnehmen. Auf dem Gemälde von Mathias GRÜNEWALD „Die Stuppacher Madonna“ (Abb. 57) sind Alemanische Rumpfbeuten, auf dem Bilde „Der Bienenzüchter“ (1565) von Pieter BREUGHEL sind niederdeutsche Stülper wiedergegeben und Imker bei der Arbeit dargestellt.

In einer neuen Auflage von CRESCENTI „New Feld- und Ackerbau“ (1591) findet sich ein gutes Bild über „Bienenzucht“, das das Einfangen eines Bienenschwarmes und einen Stand mit Korbstülpem zeigt.

In den Religionen vieler Hochkulturen spielt Honig eine bedeutende Rolle, und zwar in der Form von „Honigtau“ und als „Met“. Der Unsterblichkeit verleihende Saft der Inder, „madhu“ entspricht dem germanischen Wort Met. Der helle, glänzende Saft, der über die Weltesche Yggdrasil als Honigtau tröpfelt, entspricht den indischen tauspendenden Asvins, die als honigreich beschrieben werden (DE VRIES, 1970, S. 383 f.). Griechen und Römer betrachteten den Honig ursprünglich als etwas, das als Tau vom Himmel tröpfelt, Nektar und Ambrosia.

Daß der Honig als etwas Segensvolles betrachtet wurde, zeigt ein Frühdruck aus dem 15. Jahrhundert. Auf ihm ist der Imker mit einem Bienenkorb zu sehen und eine Biene fliegt auf den sitzenden König zu. Dies bedeutet Segen (BÜDEL & HEROLD, 1960).

In v. HOHAUS „Georgica Curiosa aucta oder Adeliches Land- und Feldleben“ (1682–1695) befinden sich zeitgenössische Bilder über „Einfangen von Bienenschwärmen“ und als Zeugnis der Zeidlerei, also der Waldbienenutzung, ein am Baumbienenest „leckender Bär“. „Am Honig leckt der Bär der Braune“ (vgl. BODENHEIMER, 1928/29).

Den hohen Wert von Honig und Wachs im Mittelalter läßt die Tatsache erkennen, daß 1385 eine Tonne Butter 5 Mark, eine Tonne Honig aber 35 Mark kostete und daß um 1538 zwei Bienenstöcke den Wert einer Kuh hatten (NEUMANN P. 1903, cit. nach FRIEDERICH'S, 1930, Bd. II).

Francesco HERNANDEZ, der Leibarzt PHILIPPS II., hat in seinem 1648 erschienenen Werke auch über Bienen und den indischen Honig berichtet. Es finden sich auch

Abbildungen über die Nester wilder süd-amerikanischer Bienen bei ihm. STEMPPEL (1908) bringt eine Abbildung „Bienen aus einer alten Mayahandschrift“ (BODENHEIMER, 1929).

Als Süßstoff spielte das Manna bei den Juden eine große Rolle und war für die Beduinen von größter Bedeutung. Das in der Bibel genannte Manna ist ohne Zweifel der von den Schildläusen *Trabutina mannipara* und *Najacoccus serpentinus* var. *minor*, die an der Tamariskenart *Tamarix nilotica* var. *mannifera* leben, stammende und an die Pflanze ausgeschiedene, kandierte Honigtau. Auch von zwei Zikadenarten, die an Tamarisken leben, nämlich *Opsius jucundus* und *Euscelis decoratus*, wird Tamarisken-Manna erzeugt. Im Alten Testament wird Manna erwähnt „... und als der Tau weg war, siehe, da lags in der Wüste rund und klein wie Reif auf dem Lande“ (2 Mose 16 XVI). „Und es war wie Koriandersamen und weiß und hatte einen Geschmack wie Semmel mit

Honig“ (Mose 16. 31). Nach der Bibel gebot Moses dem Aaron ein Gommer Manna in einem Gefäß für kommende Geschlechter aufzubewahren und in das heilige Zelt zu bringen. Auf dem berühmten Verduner Altar in Klosterneuburg, entstanden 1181, ist auf einem der Emailbilder die Szene dargestellt, in der der Hohe Priester Aaron eine goldene Henkelvase mit Manna in die Bundeslade stellt (Abb. 11). Die Unterschrift lautet: Man in urna aurea. Man notat obscura clausum te Christe Figura (SCHIMITSCHEK, 1968).

Der Anfall von Honigtau an Tamariske ist bedeutend. Die Sinai-Beduinen sammelten eineinhalb Kilogramm Tamariskenmanna je Mann und Morgen (EHRENBERG, cit. nach KELLER, 1955).

1483 berichtet der Mainzer Dekan BRAITENBACH, der eine Pilgerfahrt unternahm, daß sich in allen Tälern um den ganzen Sinai-Berg Himmelsbrot findet, welches die Mönche und die Araber sammeln, behalten und verkaufen. „Und es ist süß wie Honig und hängt und klebt an den Zähnen so man es iszt und wir kauften davon viel Stück“ (KELLER, 1955).

MAERTEN DE VOS (1532–1603) hat auf einem Gemälde „Die Mannaese der Juden“ (Abb. 12) dargestellt. Das Gemälde befindet sich in der Bayerischen Staatsgemaldesammlung München. DE VOS folgt in diesem seinen Bilde den oben angeführten Worten der Bibel. Allerdings stellt er die Sammler und Sammlerinnen in der Kleidung seiner Zeit dar.

Die Verwendung von Insekten als Nahrung ist so alt wie die Menschheit. Verzehrt wurden vor allem Heuschrecken, Raupen, Käferlarven und Käfer. Noch heute dienen z. B. in Amerika Ameisen und Termiten als Nahrung. Bildliche Darstellungen von Heuschrecken sind im Alten Ägypten schon in Grabbauten der V. und VI. Dynastie, 2560–2270 v. Chr., vorhanden (BÖHNING, 1971). Sie sind ebenso ohne tiefere Bedeutung wie die Heuschrecken auf ägyptischen Landschaftsbildern (BRENTJES, 1964). Erst in der Sanherib-Zeit, 800 v. Chr., ist die Nutzung von Heuschrecken als Speise dargestellt. Auf dem bekannten assyrischen Relief von Chorsabat, 800 v. Chr. (Sanherib-Zeit), sind zwei Diener abgebildet, die Heuschrecken und Granatäpfel auf



Nr. 11: Verduner Altar im Stift Klosterneuburg bei Wien. Tafel III/7. „Das Manna in goldener Urne“.



Nr. 12: Merten de Vos (1532–1603), „Die Mannalese der Juden“ (Bayerische Staatsgemäldesammlung München).

Spießern servieren (Abb. 13 a). Die Speisegesetze von Moses nennen auch Heuschrecken. Bei Sumerern, Assyrern, Babyloniern, Juden und Arabern dienten Heuschrecken, und zwar deren Larven, als Nahrung.

Ursprünglich wurden, im frühen Sammlerstadium des Menschen aller Erdteile, Insekten verzehrt. In Europa wurden in manchen Gebieten noch im vorigen Jahrhundert Insekten als Nahrung empfohlen. Das Abdomen von *Melolontha* wurde noch in manchen Gebieten gegessen (BODENHEIMER,

1941). In großen Gebieten Australiens, Afrikas, Asiens und bei den Indianern Amerikas dienen manche Insektenarten bis zum heutigen Tage als Nahrung. Noch 1959 hat in Garakuns in Brasilien der Polizeichef im Frühjahr Höchstpreise für geröstete Ameisen festgesetzt. In den Vereinigten Staaten stellt man Ameisenkonserven her, in Speiseöl gebratene Ameisen und mit Schokolade überzogen (SCHIMITSCHEK, 1968).

Die Inkas in Mexiko verzehrten z. B. Heuschrecken, die Raupen des Baumwoll-

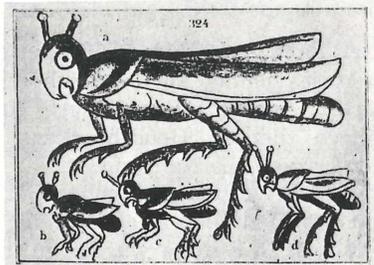
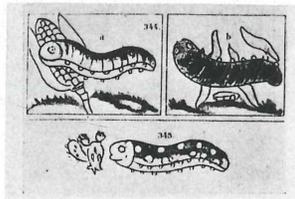
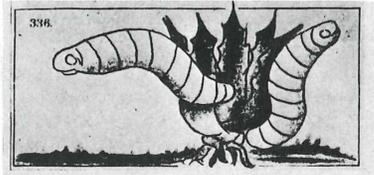
kapselwurm, *Heliothis zea* und verschiedene Schmetterlingsraupen (Abb. 13 b).

Die Seidengewinnung, ein hoch bedeutender Wirtschaftsfaktor, geht auf die Zucht von Seidenraupen zurück. Der Beginn ist wohl in das 3. Jahrtausend v. Chr. zu setzen. Die Seidenraupenzucht dürfte den Ursitz in der Heimat des Tussah-Seidenspinners, *Antheraea mylitta*, in Nordindien gehabt haben. In China entwickelte sich später die Zucht des Maulbeerseidenspinners, *Bombyx mori* (Näheres bei SCHMITSCHEK, 1968). Das alte chinesische Werk über Seidengewinnung Keng-chi-tu (12. Jhdt.) fußt auf sehr alten Quellen. Es enthält 32 Tafeln über Seidengewinnung; Baden, Häutung (= der zweite Schlaf), Füttern, Aufnahme der Spinner, Seidenschmetterlinge, sind einige der Abbildungen (BO-

DENHEIMER, 1928). Die Seidenraupenzucht dürfte in China von dem Kaiser Huang-ti etwa 2830 v. Chr. eingeführt worden sein. Hervorragende Holzschnitte des größten aller japanischen Holzschnittmeister, Kitagawa UTAMARO (1735–1806) stellen in einer Reihe „Seidenraupenzucht, eine weibliche Beschäftigung“ dar (Abb. 14). UTAMARO zeigt Frauen beim Ordnen der Zuchten. Kennzeichnend sind seine feinen graziösen Frauengestalten.

Die Verwendung von Insekten als Farbstoffe und von Insektenerzeugnissen zur Gerbstoffbereitung führte nicht nur in wissenschaftlichen Veröffentlichungen zu deren Abbildung.

Zur Farbstoffherstellung wurden bereits im Altertum bis zur Neuzeit bestimmte Schildläuse verwendet. In Europa



Nr. 13: a) Diener servieren Heuschrecken und Früchte auf Spießen. Assyrisches Relief in Chorsabad, 800 v. Chr. Sanherib-Zeit.  
b) Mexikanische Insekten, die von den Inkas verzehrt werden (aus Bodenheimer, 1951).

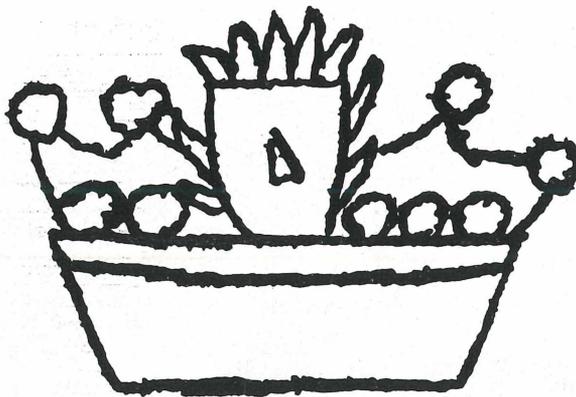


Nr. 14: Utamaro (1735–1806), „Seidenraupenzucht – eine weibliche Beschäftigung“, Frauen beim Ordnen der Zuchten.

verwendete man die im Mittelmeerraum lebende *Kermes ilicis*, die Kermesschildlaus, und die in Polen und angrenzenden Gebieten verbreitete *Margarodes polonicus* zur Herstellung des roten Farbstoffes. Recht gute Abbildungen der Färber-Kermes finden sich schon bei NISSOLI (1714) in seiner Abhandlung über Natur und Ursprung des Kermes, und von *M. polonicus* bei BREYNIUS (1731).

Die echte Kochenillelaus, *Coccus cacti* (*Dactylopius coccus*), hat ihre Heimat in Mittel-Amerika. Schon die Azteken bereiteten aus der echten Kochenille den roten Scharlach-Farbstoff. Sie lebt in Mexiko an

*Opuntia ficus indica* und *Opuntia pilifera*. In der Sprache der Azteken, dem Náhuatl, gibt es die Namen „nopalnocheztli“ und „nocheznopalli“ für eine bestimmte Form oder Formen von Feigendisteln (Opuntien); sie bedeuten: „Die Feigendistel, die blutfarbige Früchte hervorbringt“. Nocheztli war in der Náhuatl-Sprache das Wort für das Insekt selbst und für die produzierte Farbe. Die gegenwärtige Stadt Mixtec, Nochistlán – in Oaxa an der Straße von der Hauptstadt nach Oaxa-City – hatte ihren Namen von Nocheztlan und bedeutet „Der Platz, wo viel Kochenille ist“. Dies scheint das Zentrum gewesen zu sein, wo man viel Koche-



Nr. 15: Wappen der Stadt Oaxaca in Nocheztlán in der „Aztekischen Heraldik“. Feigenkaktus mit Cochenille in einem Bottich (grün und weiß).

nille gewann. Im Kaiserreich der Azteken hatte Nocheztlán ein Wappen, das den Feigen-Kaktus und die Kochenille in einem Bottich darstellt (Abb. 15).

Gerbstoffhaltige Gallen wurden in der Gerberei und in der Färberei bis in unser Jahrhundert verwendet. Bereits in dem hohen Kulturkreis der Sumerer, vor 5000 Jahren, wurden die an Eichen durch die Gallwespe *Cynips gallae tinctoriae* hervorgerufenen Gallen für Gerbzwecke verwendet. Auch andere Gallenarten fanden Verwendung zur Gerbstoffgewinnung. Heute noch werden Gallwespengallen für Gerbzwecke gebraucht. Diese Gallen fanden ebenso auch Verwendung in der alten Medizin und in der Arzneikunde. In der alt-orientalischen Heilkunde wurde *Cynips gallae tinctoriae* vielfach verwendet. Die syrischen Indikationen der Levantegallen finden sich in Rezepten gegen allgemeine Blutungen, gegen Nasenbluten, Polypen der Mundhöhle, Zahnfleischerkrankungen, Zahnschmerzen, Heiserkeit, Angina, Bluthusten. Wo eine besonders starke Arzneiwirkung beabsichtigt wurde, sind absichtlich grüne Gallen empfohlen, in besonderen Fällen sogar grüne Gallen ohne Fluglöcher, so z. B. bei blutender Pharyngitis (OEFELE o. J. und 1904). Rezepturen aus der Zeit 6000–3500 v. Chr. haben sich nach OEFELE bis 1500 n. Chr. erhalten. Im Mittelalter gelangten Rezepte durch Araber und Benediktiner in die europäische Volksmedizin.

Abbildungen von Galläpfeln finden sich in einer Bilderhandschrift aus dem 15. Jahrhundert (Universitäts-Bibliothek München, Cod. M. 604, B 179.), OELLINGER 1553 (mit einem am Zweig emporkletternden Hirschkäfer), ferner bei PORTA (1591), in Abbildungen von Handelsgallen von Jacques DALECHAMPS (1587) und in den Kräuterbüchern von TABERNÄMONTAN (1664); Abbildungen indischer Gallen finden sich bei Johann BAUHIN (1608).

### Insekten und Insektenerzeugnisse in der Arzneikunde

Honigsalben spielten in der Heilkunde der frühen Kulturen eine bedeutende Rolle; sie wurden bereits von den Ägyptern verwendet. Sie benutzten Honigsalben nach dem Fleischverband zur Behandlung offener Wunden. Im Koran wird Honig als Arznei für die Menschen bezeichnet.

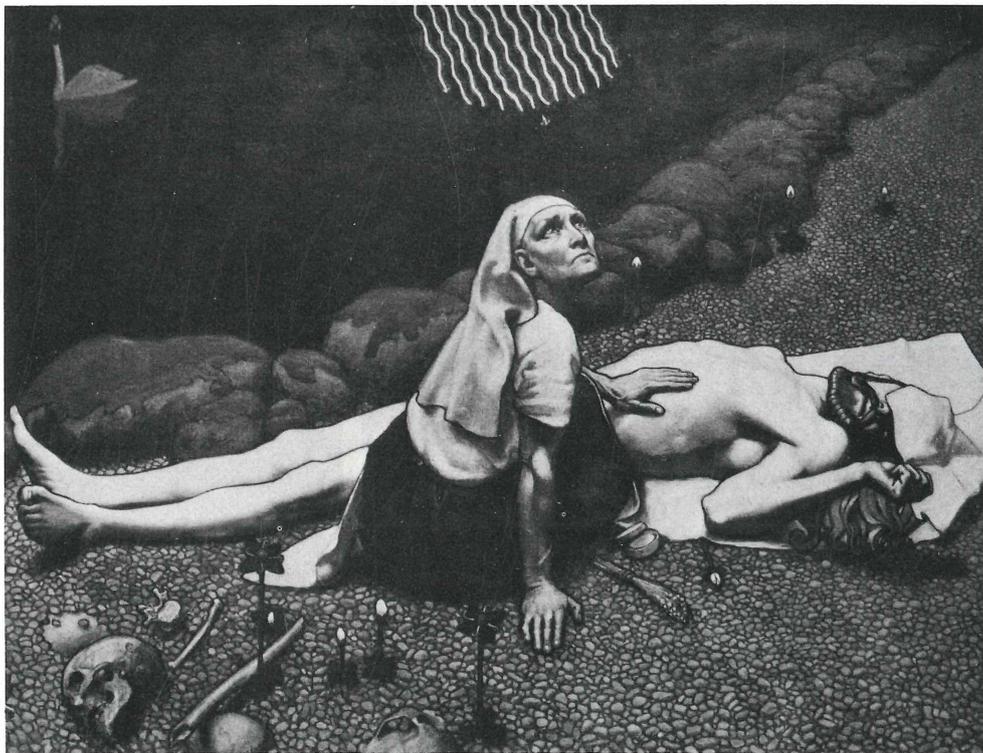
In dem Nationalepos der Finnen, der Kalevala finden sich in der 9. Rune Worte zur Salbenbereitung und in der 15. Rune ein Bienenzauber. Honig spielt in beiden eine große Rolle. In der 9. Rune wird der Seim von den Zweigen gesammelt (also Laushonig). Die 15. Rune der Kalevala enthält den Bienenzauber. Die Mutter des zu Tode verletzten Lemminkäinen unternimmt alles, um den Sohn zu heilen und dem Leben wieder zu geben. Es gelingt wohl der Adernzauber, aber der Versuch, den Mann auch zum Leben zu bringen, bleibt zunächst erfolglos.

Nun muß die Heilung durch den Bienenzauber bewirkt werden. Die Mutter sendet die Biene aus, um den Honig-Seim zur Heilung zu holen. Die Biene kommt zuerst mit einem Honig, den die Mutter für die Heilung jedoch nicht brauchbar findet, und sie sendet die Biene daher nochmals aus, um den richtigen Seim zu finden. Die Biene kommt endlich mit dem richtigen Honig zurück. Mit diesem richtigen Seim unternimmt die Mutter den Bienenzauber, der den Sohn zum Leben bringt. Der finnische Maler A. GALLEN hat in einem Gemälde die Ankunft der Biene mit dem heilbringenden Honigseim wiedergegeben (Abb. 16). Das Bild hängt in Helsinki im Atheneum. Es sei hinzugefügt, daß Honig sehr hohe bakterizide Wirkung hat (SCHIMITSCHEK, 1968).

Auf dem Bilde des Göttinger Professors Christian Wilhelm BÜTTNER, der gemeinsam mit LINNÉ – mit dem er befreundet war – studiert hatte, von 1763 bis 1783 Professor an der Georgia Augusta zu Göttingen

war und als erster daselbst Naturwissenschaften lehrte, ist *Meloe proscarabaeus* abgebildet. Das Bild hängt im Sitzungssaal des Senates der Universität Göttingen. In der linken unteren Ecke des Bildes ist auf weißem Hintergrund *Meloe proscarabaeus* abgebildet, darunter steht die Schrift: „Saliva infectos sanat“ (Abb. 17). BÜTTNER empfahl *M. proscarabaeus* zur Heilung der Tollwut. Die geköpften Maiwürmer warf man damals in Baumöl und gab davon dem Gebissenen je nach seiner Körperverfassung ein. In Preußen gab es unter FRIEDRICH DEM GROSSEN bestimmte Anweisungen zur Anfertigung des Antidots. Es wurde mit Erfolg verwendet. In Abessinien gebraucht man heute noch *Meloe* und *Cetonia* zur Behandlung der Tollwut (SCHIMITSCHEK, 1968 und 1973).

*Meloe*, mit deutschem Namen Pflasterkäfer, Maiwurm, Ölkäfer, Schmalzkäfer, Pissekäfer genannt, wurde zweifellos schon im Mittelalter medizinisch ebenso verwendet



Nr. 16: Gemälde von A. Gallen. Die Biene bringt der Mutter Lemminkäinen's den heilbringenden Seim. Atheneum, Helsinki.

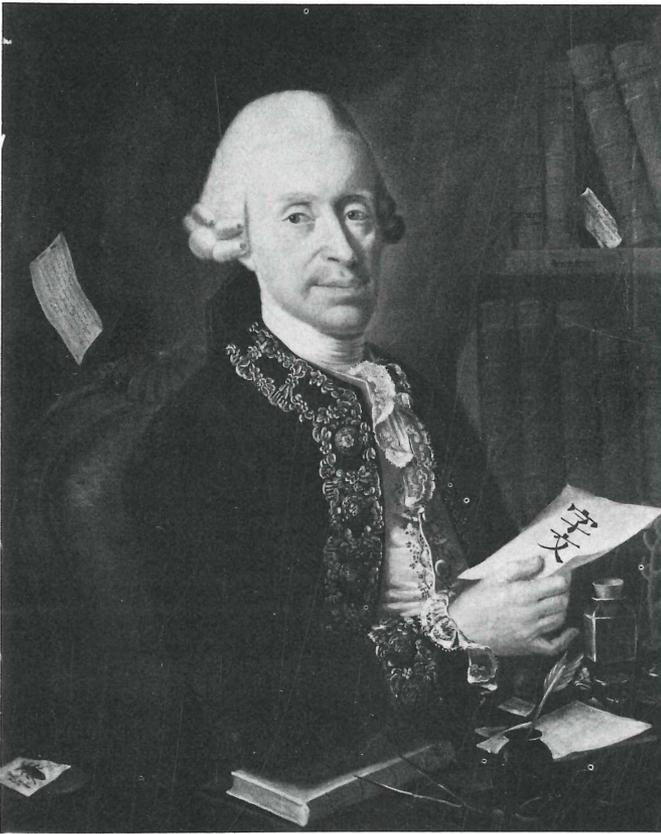
wie die Spanische Fliege, *Lytta vesicatoria*. Der Name Schmalzkäfer rührt daher, daß man bei der Herstellung der Meloiden-Zugpflastersalbe früher Schmalz als Salbengrundlage verwendete. Der Name Pissekäfer kommt daher, daß *Meloe* ebenso harntreibende Wirkung wie *Lytta vesicatoria* hat (KEMPER, 1959). Im Übrigen wurden in den verschiedenen Kulturen die Cantharidin enthaltenden Meloiden ebenso als Aphrodisiaka wie zum Giftmord verwendet. In Honig zubereitet gehörten sie zu den bekanntesten Liebestränken. Die Anwendung der Liebestränke konnte aber zu schweren Schädigungen der Niere, des Zentralnervensystems und der Geschlechtsorgane führen.

Auf Apothekermörsern des 16. und 17. Jahrhunderts sind häufig Insekten dargestellt. Abb. 18 zeigt einen Apothekermörser aus dem 17. Jahrhundert, der sich im

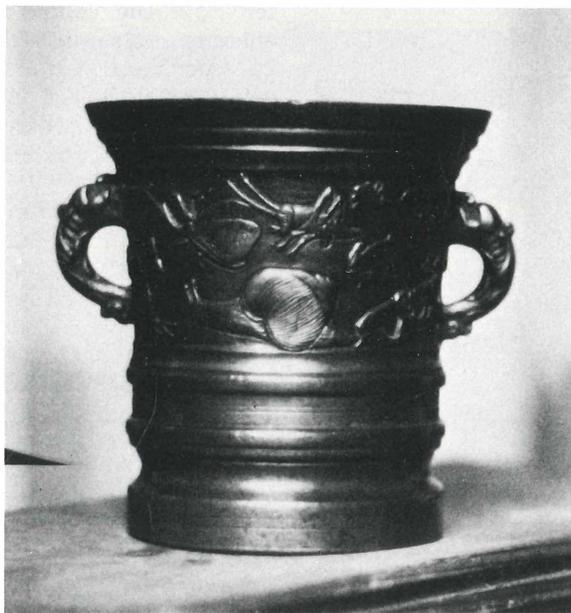
Museum Ferdinandeum Innsbruck befindet. Ähnliche Apothekermörser sind aus Südtirol bekannt. Meist sind Heuschrecken, Libellen abgebildet, aber auch Schnecken dargestellt. Aller Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Böses, also die Krankheit abwehrende Sinnbilder. In der christlichen Symbolik ist die Heuschrecke das Bild der Seele, aber auch Symbol der Auferstehung. Auch Libelle und Schnecke sind nach LIPFFERT (1964) Symbole der Auferstehung.

In dem ältesten, bedeutendsten Werke der chinesischen Drogenkunde, dem Pen – ts'ao (1108 n. Chr.) sind 38 Insekten behandelt. Abgebildet findet man unter anderem die Honigbiene, Erdbiene, *Polistes*, Wespen, Sphegiden, die Wachsschildlaus, *Ericeruspe-la Sign.*, *Mantis* und andere (vgl. BODENHEIMER, 1928).

Jintaro UMEMURA (1943) hat in dem



Nr. 17: Professor Christian Wilhelm Büttner, Göttingen. Im linken unteren Eck *Meloe proscarabaeus*.  
17 a: Ausschnitt aus Abbildung 17 mit der Unterschrift: „Saliva infectos sanat“.



Nr. 18: Apothekermörser mit Heuschrecke, Libelle, Schnecke (Ferdinandeam, Innsbruck).

Buche Kontchu Honso „wie sind Insekten zu benützen“ eine Zusammenstellung aller Insekten, die in der japanischen Volksmedizin und als Speise verwendet werden, gebracht (SCHIMITSCHEK, 1968).

## 2. Darstellungen, die sich auf Schädlinge und Lästlinge beziehen

Zahlreiche Schädlinge und Lästlinge begleiteten den Menschen durch alle Kulturkreise, so Heuschrecken, Flöhe, Läuse, Fliegen und die verschiedensten Pflanzenschädlinge und Vorratsschädlinge.

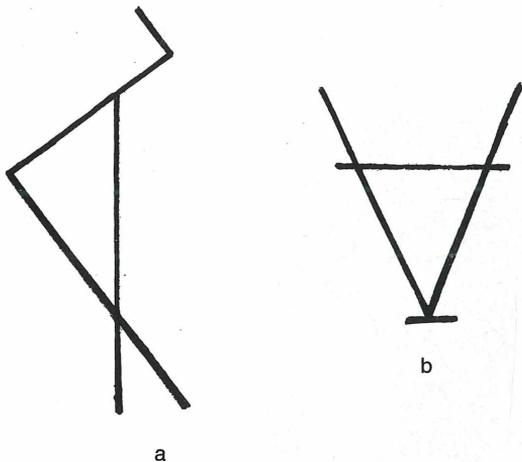
Verheerungen durch Heuschrecken waren seit dem Altertum gefürchtet, denn sie führten oft zu Hungersnot. Durch alle Kulturkreise des Altertums, des Mittelalters bis in die Neuzeit zieht sich die Angst vor Verwüstungen durch Heuschrecken.

In der altsumerischen Keilschriftsymbolik befindet sich das erste Schriftzeichen für Heuschrecke (Abb. 19). Aufrecht stehende Heuschrecke, senkrecht stehender Leib, Springbeine, Kopf mit Fühlern rechtshin. – Die Bedeutung ist nach UNGER (1940): „Heuschrecke – nein – Nichtsein – Vernich-

tung – Bildnis. Die Heuschrecke galt als Bild der Vernichtung“; auf einem goldenen Dolch aus Ur eingraviert als Todeszeichen für den Feind. Daß das Zeichen Heuschrecke auch die Bedeutung Bildnis hatte, weist nach UNGER auf die frühe Tierverehrung hin. Als Symbol der Vernichtung erscheint die Heuschrecke auf sumerischen und kretisch-ägyptischen Dolchklingen, so z. B. auf der Klinge aus dem Ah-hotep-Grab (BRENTJES, 1964).

Die frühen Darstellungen von Heuschrecken im ägyptischen Kulturkreis stammen aus 2560 bis 1260 v. Chr. BÖNING (1971) unterscheidet für das Altertum drei Phasen der Heuschreckendarstellung. Die älteste ist die naturhafte Phase, gefolgt von der magischen (die auch mit mythologischen oder religiösen Vorstellungen verbunden ist) und der mentalen Phase, in der die Schädlichkeit erst voll ins Bewußtsein tritt.

Papyri aus 1350 bis 1200 v. Chr. weisen schon auf die Heuschreckenplagen hin. In einem aus dem 8. Jh. v. Chr. stammenden aramäischen Staatsvertrag befindet sich folgende Stelle: „Und wenn Mati-el untreu wird seinem Vertrag und seinem Schwur, so soll sein Reich werden wie ein Reich von



Nr. 19: *Summerische Keilschriftzeichen (nach Unger, 1940). a) Heuschrecke, b) Fliege.*

Sand ... und sieben Jahre soll die Heuschrecke fressen ...“ (BRENTJES, 1964).

Die Gottheit wird um Schutz vor Heuschreckenplagen angefleht, so auf einem Schmelzfarbengemälde aus Assur aus der Zeit SARGONS II. (Abb. 20) (BRENTJES, 1964; EICKE 1964; BÖNING, 1971).

Ein Stater aus Metapontion (400–350 v. Chr.) zeigt auf der Rückseite eine Ähre mit einer Heuschrecke. Die Heuschrecke galt als Unglück abwehrendes Zeichen. Sie ist oft mit einer Ähre, einer Weintraube oder auch auf dem Rücken eines Tieres oder auch eines Menschen dargestellt. Gemmen zeigen sie als Amazone mit Schild und Schlachtbeil (SCHIMITSCHEK, 1968). Auf einer römischen Gemme findet sich eine Männergestalt mit einer Heuschrecke am Rücken, die sie fast erdrückt (BÖNING, 1971).

Zahlreiche Heuschreckenplagen darstellende Bilder beziehen sich auf die Geschichte der Juden.

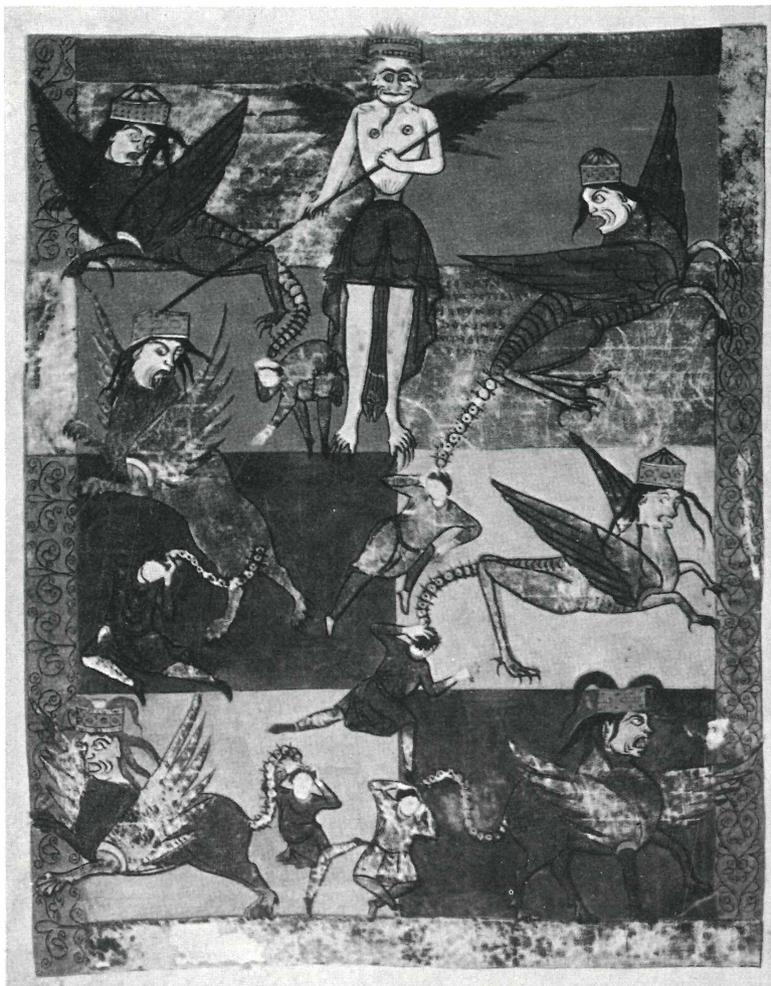
Das Buch des Propheten JOËL enthält in seinen zwei ersten Kapiteln eine sehr eindringliche Schilderung der Heuschreckenplagen und der folgenden Hungersnot. Es seien einzelne Teile kurz wiedergegeben: „Das Land ist vor ihm (vor dem Einfall des Heuschreckenheeres) wie ein Lustgarten, aber nach ihm wie eine wüste Einöde und niemand wird ihm entgehen“. ... „Sie sind gestaltet wie Rosse, sie rennen wie die Rei-

ter“ ... „Die Völker werden sich vor ihm entsetzen, alle Angesichter werden bleich“. ... „Vor ihnen erzittert das Land und bebzt der Himmel; Sonne und Mond werden finster, und die Sterne verhalten ihren Schein“. – Dieser Schilderung folgt wohl die Darstellung eines Heuschreckeneinfalles: Die Heuschrecken-Apokalypse de Saint-Sever; von Stephan GORCIA (Mitte des 11. Jh.) (Abb. 21). Die Heuschrecken haben menschliche Köpfe mit langem Haar und haben spitze Schwänze. Fünf Monate ist ihnen in der fünften Plage (9, 1–12) Herrschaft über die Erde gegeben.

Zum Exodus der Juden aus Ägypten, der im 2. Buche Moses geschildert wird, entstanden viele Darstellungen, so das bekannte Bild der Ägyptischen Plagen in Din-



Nr. 20: *Gebet assyrischer Würdenträger vor Gott Assur um Abwendung einer Heuschreckenplage.*



Nr. 21: Stephan Gorcia. Mitte des 11. Jh. Heuschrecken-Apocalypse de Saint Sever (aus Bruns, U.: Mensch und Tier).

kelsbühl und jenes in Benediktbeuern. Hierher gehören auch die hervorragenden Kupferstiche von ISRAHEL VAN MECKENEM (1440–1503) zum Exodus. Er stammte aus Meckenheim bei Bonn. Von ihm sei hier ein Bild wiedergegeben, das die Heuschreckenplage in der Exodus-Schilderung darstellt (Abb. 22). Von diesem Künstler sind über 600 Kupferstiche erhalten.

Europa hat im Mittelalter nachgewiesene 134 Heuschreckenjahre gehabt, Deutschland davon 54. Doch sind es wahrscheinlich viel mehr gewesen, BODENHEIMER schätzt 400.

Welchen Schrecken und welche Verwüstungen Heuschreckenzüge in Europa auslösten, hat ein zur Ruhe gesetzter Spielmann OTTOKAR (von Steiermark) in seiner zwischen 1290 und 1310 niedergeschriebenen Reimchronik geschildert. OTTOKAR war Dienstmann von Ullrichs Sohn OTTO VON LICHTENSTEIN. Hier geht der Spielmann zur Schilderung der Wirklichkeit über. In dieser Reimchronik schildert OTTOKAR den Einfall der Heuschrecken 1309 in der Steiermark:

„nû merket besunder  
ein seltsaemez wunder,

daz in der friste hie<sup>3</sup>  
 ze Stîre ergie<sup>4</sup>  
 sich huop von dem hôhen mer<sup>5</sup>  
 von haberschrecken ein her<sup>6</sup>,  
 daz solhes Kunter<sup>7</sup> sô vil  
 wart gefreischt<sup>9</sup> noch gesehen  
 des mûezen mit mir jehen<sup>10</sup>  
 alle, die ez ie<sup>11</sup> vernômen  
 nu hôret, wie sie kômen.  
 swâ<sup>12</sup> sie des tages wolden hin,  
 dâ huop sich ouch vor hin  
 ein schar, diu was sô dic,  
 daz der sunne blic  
 dâdurch mit schînbaern<sup>13</sup> dingen  
 ninder<sup>14</sup> moht gedringen  
 die dâ vor her zugen  
 swâ die hin flugen,  
 daz geschach niht mit île  
 einer guoten mîle  
 ander lenge het diu schar.  
 si was ouch fürwar,  
 als man uns seit,  
 wol einer halben mîle breit.  
 her Rudolf von Scherfenberc,  
 der an Worten und an werc  
 hete sinn und witze<sup>15</sup>  
 durch ervaren ditze  
 reit er dar<sup>16</sup> besunder  
 und beschout daz wunder.  
 er jach, er het daz ûz genomen,  
 die man dâ sach vor her kômen,  
 die wârn in der gebaere<sup>17</sup>  
 als rîtaere,  
 die mit dem marschalch für<sup>18</sup> rîtent  
 und der andern hin nach bîtent<sup>19</sup>  
 an der herberge  
 si phlagen<sup>20</sup> an der kerge<sup>21</sup>  
 swâ si funden die gelegenheit  
 dâ in ze wesen<sup>22</sup> beheit

ûf tûsend man denne<sup>23</sup> sach,  
 den hin wider was gâch  
 zuo der grozen schar hin,  
 als ob si wolden sagen in,  
 daz si hin nâch solden kômen  
 in waer nu herberg genomen  
 so denne<sup>24</sup> kom ze hûf  
 diu groze schar und huop sich ûf,  
 diu breite sich sô vaste<sup>25</sup>  
 daz drithalber raste<sup>26</sup>  
 si hete an der lenge.

ich sag iu âne<sup>27</sup> triegen<sup>28</sup>  
 sô dicke was ir fliegen,  
 daz iemen<sup>29</sup> darzuo tohte,  
 der iht<sup>30</sup> durch sehen mohte,  
 noch daz diu sunne herab  
 dâdurch deheinen<sup>31</sup> schîn gap.  
 sus<sup>32</sup> sach man die haberschrecken  
 daz ertrîche bedecken  
 und geben solhen schaten.  
 nû hôret, waz si tâten.  
 si flugen, sô si beste kunden,  
 dâ si ir spîse funden,  
 dâ legten si sich zuo,  
 ez waer spât oder fruo.  
 an swelher stat si lâgen,  
 dâ sach man si nagen  
 ûz der erden loup und gras,  
 und allez daz gesaet was,  
 swie daz was genannt,  
 daz frâzens allez zehant<sup>33</sup>  
 si benougenz allez gelîch,  
 boum unde ertrîch,  
 als ob dâ nie  
 ihts waer gewahsen hie.  
 an der groeze si wârn  
 wol als die starn<sup>34</sup>  
 und heten umb den hals vorn  
 als ez waere horn,  
 einz als ein gollier<sup>35</sup>  
 die druzzel<sup>36</sup>, seit man mir  
 waern ouch in dem schîn<sup>37</sup>  
 als si waern hurnîn<sup>38</sup>

<sup>3</sup> in der friste hie = zu dieser Zeit

<sup>4</sup> ergie = erging

<sup>5</sup> mer = Meer

<sup>6</sup> her = Heer

<sup>7</sup> Kunter = Untier; wunderbares Tiergebilde

<sup>8</sup> zîl = Ziel, Zeit

<sup>9</sup> gefreischen = erfahren, wahrzunehmen

<sup>10</sup> jehen = sagen (jach)

<sup>11</sup> ie = je, immer, einmal

<sup>12</sup> swa = wo(hin), wenn

<sup>13</sup> schinbaer = augenscheinlich

<sup>14</sup> ninder = nicht(s), in keiner Weise

<sup>15</sup> witze = Klugheit, Verstand

<sup>16</sup> dar = dahin

<sup>17</sup> gebaere = Aussehen, Benehmen

<sup>18</sup> für = vor

<sup>19</sup> bîten = warten

<sup>20</sup> phlagen = pflogen

<sup>21</sup> kerge = kluger Plan

<sup>22</sup> wesen = sein

<sup>23</sup> denne = dann

<sup>24</sup> sôdenne = sodann

<sup>25</sup> vaste = fest, sehr

<sup>26</sup> raste = Rast

<sup>27</sup> âne = ohne

<sup>28</sup> triegen = betrügen, belügen

<sup>29</sup> iemen = jemand

<sup>30</sup> iht = nicht

<sup>31</sup> dehein = kein

<sup>32</sup> sus = so

<sup>33</sup> zehant = sogleich

<sup>34</sup> star = Star

<sup>35</sup> gollier = Kollier, Kragen

<sup>36</sup> druzzel = Maul

<sup>37</sup> schîn = Aussehen

<sup>38</sup> hurnîn = hörnern



Nr. 22: Israhel van Meckenem (1440–1503), Exodus. Heuschreckenplage (Aufnahme aus dem Bildarchiv d. Österr. Nationalbibliothek).

an der fûeze zal  
 und diu ander gestalt über al  
 als ander haberschrecken was,  
 di varbe grûen als ein gras.  
 ich sag iu, wie ez kam.  
 diu liut sêr wunder nam,  
 wes si dâ phlâgen,  
 swâ si des nahtes lâgen.  
 maniger was sô râz<sup>39</sup>,  
 daz er sich vermaz,  
 er wold ez versouchen ie:  
 swer denne reit oder gie  
 zuo in alsô nâhen,  
 daz si in ersâhen,  
 sô was dem kunter sô ger<sup>40</sup>  
 daz si schuzzen her,  
 als ob sie wolden hecken<sup>41</sup>  
 sô getânez schrecken  
 die liut sêr widersâzen  
 und fluhen ire strâzen.  
 nû fuegte sich ditze,  
 daz si komen her z Fiustritze  
 niderhalp wol eine mîle.  
 dô kom mit balder<sup>42</sup> fle  
 in die stat diu melde,  
 si laegen dâ ze velde.  
 nu gebot fliziclich<sup>43</sup>  
 von Sounecke her Uolrich,  
 daz man si liez ennôt.  
 swie sêr er ez verbôt,  
 doch kam ein siner dienaere,  
 dem jach man daz er waere  
 des wînes überladen.  
 dâvon nam er schaden.  
 ob er zuo in kaeme  
 er wolde ie besehen,  
 swaz im dâvon môht geschehen,  
 und ir fuor<sup>44</sup> war naeme.  
 er saz ûf und rant  
 under si zehant.  
 dâvon er verdarp.  
 wie er mit in gewarp,  
 daz ist mir unkunt,  
 wan daz er für die stunt,  
 dô er getet die selben vart,  
 nimmer mêre wart  
 gesehen lebentiger.  
 und dô<sup>45</sup> daz geliger<sup>46</sup>  
 di haberschrecken rûnten,  
 niht lenger sich dô sûnten

<sup>39</sup> râz = keck, wild

<sup>40</sup> ger = Gier, Verlangen

<sup>41</sup> hecken = stechen

<sup>42</sup> bald = rasch

<sup>43</sup> fliziclich = angelegentlich, eifrig

<sup>44</sup> fuor = Art, Benehmen

<sup>45</sup> do = als

<sup>46</sup> geliger = Lager

wîp unde man,  
 die der gehörte an,  
 dem ez alsô ergie.  
 Swie vil si gesuochten hie,  
 dô fundens groz noch kleine  
 wan daz gebeine  
 des pherdes unde sîn  
 daz gap ouch sô durren<sup>47</sup> schin,  
 als ob ez nie hiet fleisch getragen,  
 sô gar was ez abgenagen;  
 unde hiet man niht erkant  
 bî dem beine daz gewant,  
 daz der selbe man truoc,  
 sô het diu ungefuoc<sup>48</sup>,  
 nieman geloubet hie.

nû hôret, wie ez ergie  
 umb ditze kunters reise  
 swa man gefriesch die freise<sup>49</sup>,  
 di si begiengen underwegen  
 da begund man got vlêgen<sup>50</sup>  
 mit andâht maniger hande,  
 daz er den luiten wande  
 die kreftigen vorhte<sup>51</sup>  
 die an den luiten worhte  
 die fremde creatiwer<sup>52</sup>  
 des bat daz ude sô tiwer,  
 unz ez got vernam  
 und in ze helfe kam,  
 als er uns dicke<sup>53</sup> tuot,  
 dise kever fruo<sup>54</sup>  
 bî Fiustriz darnider  
 kêrten hinwider  
 balde unde niht sein  
 gegen Agrim durch Krein  
 hin wider zuo dem mer  
 ich hôrte, daz si mit dem her<sup>55</sup>  
 sît komen waeren  
 zu den Tâteraeren.  
 sol hiu wunder begât<sup>56</sup>  
 got mit siner hantgetât  
 waz aber ez bediute,  
 des wundert wîse liute,  
 daz sîn in den selben ziten  
 nâhen unde wîten  
 alsô vil ergie:  
 wand<sup>57</sup> des vordern jâres hie  
 ein selmichez man vernam.

<sup>47</sup> durr = dürr

<sup>48</sup> ungefuoc = Ungehörigkeit

<sup>49</sup> freise = Gefahr, Schrecken

<sup>50</sup> vlêgen = anflehen, bitten

<sup>51</sup> vorhte = Furcht

<sup>52</sup> creatiwer = Geschöpf

<sup>53</sup> dicke = oft

<sup>54</sup> fruo = tapfer (epith. orn.)

<sup>55</sup> si sint mit dem her komen = ihr Heer ist gekommen

<sup>56</sup> begân = tun, vollbringen

<sup>57</sup> wand = weil

„Um das Verständnis dieser prachtvollen Stelle zu erleichtern, will ich diese in einer ausführlichen Nacherzählung nochmals behandeln: Ein seltsames Wunder begab sich damals (1309) in der Steiermark. Vom „Hohen Meer“ her kam ein riesiger Schwarm von Heuschrecken. Sie kamen in nie gesehenen Massen, so daß sie sogar die Sonne verfinsterten. Ihr Zug hatte ganz ungewöhnliche Dimensionen: Er war gut eine Meile lang und eine halbe breit.

Herr Rudolf von Scherfenberg, ein kluger und erfahrener Mann, wollte sich diese Sensation aus der Nähe ansehen. So ritt er an den Schwarm heran und beobachtete ihn genau:

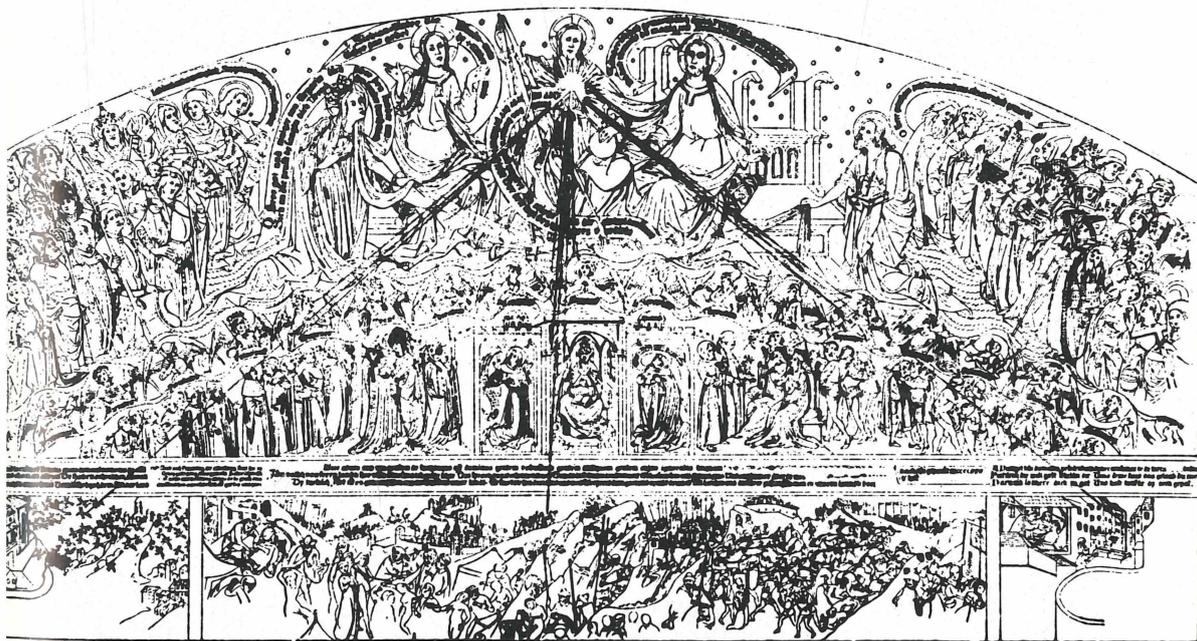
Einige zogen dem Hauptheere voran. Diese gaben den Anschein, als wären sie Ritter, die mit dem Marschall vorausschritten. Sie warteten dann, wenn sie eine gute Lagerstätte („Herberge“) gefunden hatten, auf die große Schar. Hatten sie den Ort für günstig befunden, dann flogen sie zurück zu dem Haupttrupp und meldeten, daß er schon nachkommen könnte. Daraufhin erhob sich das unermeßlich große Heer und flog dichtgedrängt heran. Nicht einmal die

Sonnenstrahlen konnten sie durchdringen. Die Heuschrecken („haberschrecken“) bedeckten die Erdoberfläche und richteten ungeheuren Schaden an. Ob spät, ob früh – an einer Stelle, wo sie reichlich Nahrung fanden, ließen sie sich nieder. Bäume, Gras, Getreide – alles fraßen sie sogleich ab. Bald war der ganze Ort so kahl, als wäre dort niemals etwas gewachsen.

Die grasgrünen Tiere waren so groß wie Stare. Es sah aus, als hätten sie vorne um den Hals einen höرنernen Kragen („Kollier“) gehabt, und auch ihr Maul schien aus Horn gewesen zu sein. Die Zahl der Füße und ihre Gestalt glich jener der gewöhnlichen Heuschrecken.

Die Leute wunderten sich sehr, was das Getier an der nächtlichen Lagerstätte unternahm. Mancher war so keck, daß er sich vermaß, dies mit eigenen Augen auszukundschaften. Doch erblickten ihn die Heuschrecken, dann schossen sie hervor, als wollten sie ihn stechen. Darüber erschrakten die Leute gar sehr und gingen ihnen aus dem Wege.

Diese ungebetenen Gäste kamen bald in die Gegend von Feistritz. Als rasch die



Nr. 23a: Gottesplagenbild oder Landplagenbild von Thomas von Villach am Dom zu Graz, 1480.

Kunde davon in die Stadt kam, da erließ Herr Uolrich von Sounecke das dringliche Gebot, man solle sie in Ruhe lassen.

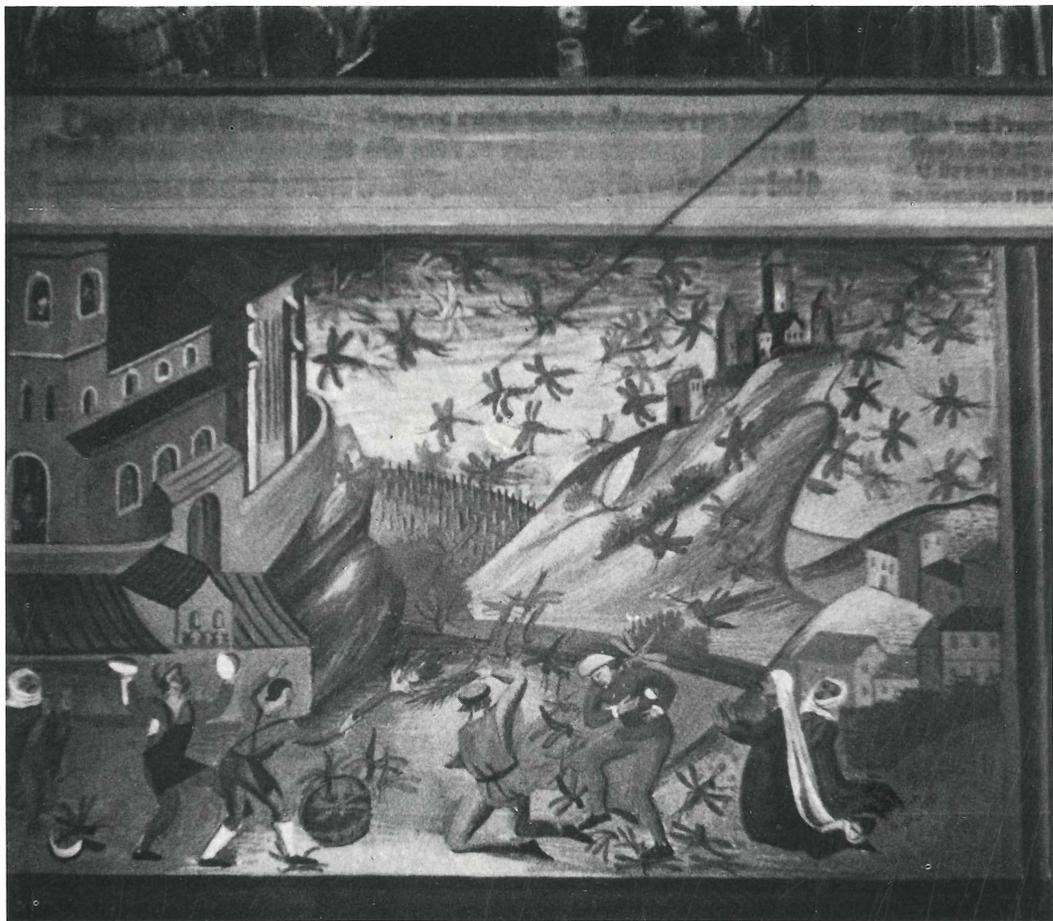
Aber nicht alle gehorchten seinem Befehl. Einer seiner Diener, der schon zu viel getrunken haben soll, wollte unbedingt selbst erfahren, ob ihm etwas geschehen würde, wenn er ihre Art aus der Nähe beobachtete. So lief er also mitten unter sie – und dadurch ging er zugrunde. Seit der Stunde, da er dieses Wagnis unternommen hatte, sah man ihn lebendig nicht mehr wieder.

Sobald die Heuschrecken das Lager geräumt hatten, machten sich die Angehörigen dieses Knappen sofort auf. So viel sie auch suchten: Sie fanden nur das Gebein jenes Mannes und seines Pferdes. Das war so sehr abgenagt, daß es aussah, als hätte es nie

Fleisch getragen. Niemand hätte dies geglaubt, wenn man nicht daneben noch das Gewand des Dieners des Herrn Uolrich entdeckt hätte.

Als man vernahm, welche Schreckenstaten diese „Untiere“ vollbrachten, da begann man zu Gott zu flehen, er möge die grauenvolle Pein abwenden. Wirklich kam Gott dem Volk, das so inbrünstig betete, zu Hilfe. Bald zogen die Heuschrecken zur Erlösung des Landes und seiner Bewohner von Feistritz weg und von da durch Agrim und Krein zum Meer hin“ (SCHÖNWÄLDER, 1960).

Beweis, daß die Heuschreckenplagen genau so als „Plage“ – also als Gottesstrafe – empfunden wurden, wie Pest und Krieg, zeigt das „Gottesplagenbild“ oder „Landplagenbild“ an der Südseite des Domes in



23 b: Ausschnitt aus dem Landplagenbild die Heuschreckenplage darstellend.

Graz. Es trägt die Jahreszahl 1480 und stammt von dem Meister THOMAS VON VILLACH (Abb. 23 a). Dem damaligen Zeitgeist entsprechend, ist es eine Darstellung des Gottesstaates (*civitas dei*) und der Heimsuchung der Steiermark durch Heuschreckenplage, Krieg und Pest. Dieses Wandgemälde, das zu den „besten Schöpfungen der spätmittelalterlichen Großmalerei in den Alpen“ gehört, ist in seiner ganzen Auffassung mit RAFFAELS *Disputa* vergleichbar. Vom Herzen des in der Spitze thronenden Welt schöpfers, der in der Linken die Kugel mit dem Kreuz, in der Rechten eine dreifache Lanze nach unten zückt, gehen drei Strahlenbündel auf eine Landschaft, die das Bild unten in breitem Streifen abschließt und worin die Verheerungen der Steiermark durch Heuschrecken, Krieg und Pest des Jahres 1480 dargestellt sind. Die Strahlenbündel versinnbildlichen die der Menschheit von Gott geschickten Plagen. Maria und Johannes versuchen sie mit einem Schleier abzuhalten! Soweit sich die

Texte auf Heuschreckenplagen beziehen, werden sie hier wiedergegeben:

„Darumb, das du mich ungeert,  
So stirb aus dir ein Tail des swert,  
Der andre der pestilentz stirbt,  
Der drit tail des hungers verdirbt.“

Auf dem Spruchbande über dem Bildteil, der die Heuschreckenplage darstellt, steht:

„Gott sprach und chamen allezahl  
Der Haberschrecken überall  
Und uns vernichtn unser Traid  
Damit thet Got dem sündler laid“.

Anschließend und überleitend zu der in der Mitte befindlichen Darstellung des Türkenkrieges, also zwischen diesem Bildteil und jenem, der die Heuschreckenplage darstellt, befindet sich folgender Spruch, dem die Jahreszahl 1480 vorangestellt ist:

„1480 Umb untz frauentag der Schiedung  
sind hie zu Gratz Gots Plag drey gewesn.  
Haberschreckh Türken und Pestilentz und  
jede so groß. das sie den Menschen  
unerhörlich ist. Got ler uns güdi“.



Nr. 24: *Israhel van Meckenem, Die Heuschreckenplage, 15. Jahrhundert. Einfall von *Locusta migratoria* (Aufn. aus dem Bildarchiv d. Österr. Nationalbibliothek).*



Nr. 25: Der Heilige Mank, Apostel Oberschwabens (geb. 666, gestorben Mitte des 8. Jahrhunderts), bei der Beschwörung einer Heuschreckenplage, Kloster zu Schussenried (nach Schimitschek, 1953).

Daß der Heuschreckeneinfall zu den größten Landplagen gezählt wurde und eine gewaltige Hungersnot bedingt haben muß, geht daraus hervor, daß er mit Pest und Kriegsfurie gleichgestellt wurde. In dem unteren Streifen links sieht man den in das Land einfallenden Heuschreckenschwarm, der sich auf Burg und Stadt niederläßt. Im Kirchturm sieht man den Mesner die Glocken läuten. Mit Sturm läuten versuchte man ja die Heuschrecken abzuwehren. Einige Menschen erschlugen Heuschrecken, andere versuchen sie durch Lärm und Gebet zu vertreiben (Abb. 23b) (SCHIMITSCHEK, 1953).

Den tiefen Eindruck, den der Einfall von *Locusta migratoria* hervorrief, gibt ISRAHEL VAN MECKENEM in einem seiner schönen Kupferstiche wieder (Abb. 24).

Die Menschheit erlebte bei der Gottheit Schutz vor Heuschreckenplagen.

Die katholische Kirche trat im Mittelalter Insektenverheerungen mit Exkommunikation und Beschwörung entgegen. Zeugnis hierüber gibt das Deckengemälde in der Klosterkirche von Schussenried, eine typische Darstellung des Barock (Abb. 25). Es zeigt den heiligen Mank (666–750?) bei der Beschwörung einer Heuschreckenplage. Der

Stab des heiligen Mank wurde vom Kloster auch später zur Schädlingsbeschwörung ausgeliehen (SCHIMITSCHEK, 1953).

Im Mirjam Ana Kloster (Kloster Sume-las) im Ostpontus, befand sich ein wunder-tätiges Madonnenbild, die „Heuschrecken-madonna“, eines der sagenhaften, angeblich vom Hl. Lukas gemalten Madonnenbilder. Vor 150 Jahren hat der große Byzanzfor-scher FALMERAYER dieses Bild noch gese-hen und bezeichnete es als byzantinisches Farbengekleckse auf Holz, im Mönchsstil gemalt. Über die Bedeutung sagte er: „Die Grotte lebte ja von diesem Gemälde. Von dem Wunderbilde der Heuschreckenma-donna wurden rohe Kopien angefertigt und von den Klosterbrüdern in ganz Anatolien, Südrußland und den Donaufürstentümern verkauft, zum Schutz von Christen und Mo-hamedanern ohne Unterschied“. Ich habe das Bild im Jahre 1938 nicht mehr gesehen, aber noch heute pilgern Mohammedaner zu dem wundertätigen Brunnen des Klosters (SCHIMITSCHEK, 1953).

Im Daoss Volkskult in Mandshukuo wurde der Insektengott „Tschun Wan“ (Tschun = Insekt, Wan = König, Fürst) ver-ehrt. Er hat einen männlichen Begleiter

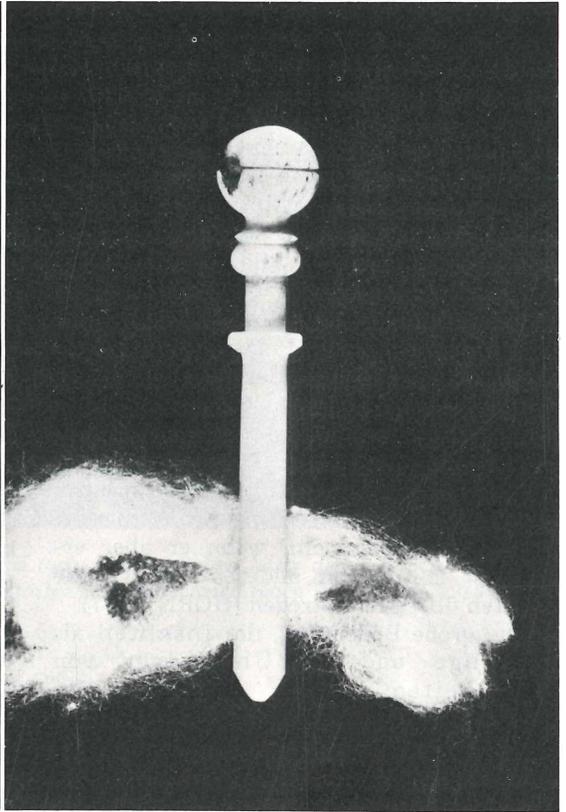
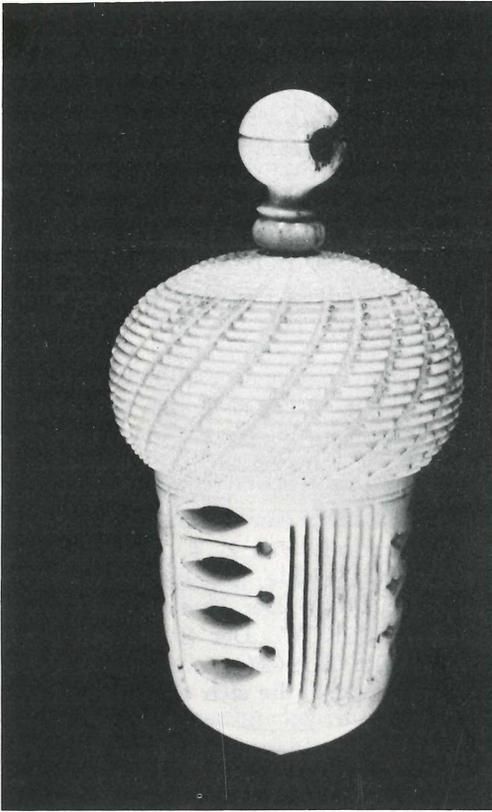
„Tschun Wan – E-E“, das ist der gefürchtete böse Geist und einen weiblichen Begleiter „Tschun Wan – Njan-Njan“, den guten Geist. Der böse Geist verbreitet die schädlichen Insekten in den Feldern, der gute Geist befreit die Felder von ihnen und sammelt sie ein. Tschun Wan – E-E wird im Hintergrund mit von Insekten abgefressenen Pflanzen, Tschun Wan – Njan-Njan mit saftig grünem, gesundem Pflanzenwuchs dargestellt. Die Gefäße des Gottes und seiner Begleiter sind für die Aufnahme von Insekten bestimmt (Abb. 26). Das Bild befindet sich in einem Tempel der Stadt Aschiche (HORN, 1937 und 1939). Wenn Saaten und Gemüse von Schädlingen befallen sind, flehte man den Gott der Insekten an: Entweder erhört er die Bitten und schickt einen Begleiter auf die Wiesen und Felder, um die Insekten einzusammeln, wenn er aber erzürnt ist, läßt er vom anderen Begleiter die Insekten überall austreuen (HORN, 1937).

Die große Bedeutung, die Insekten als Lästlinge und als Überträger von Krankheiten in der Geschichte der Menschheit haben, kommt sowohl in Zeug-

nissen der Weltliteratur wie in direkten und besonders zahlreichen indirekten Darstellungen in der bildenden Kunst zum Ausdruck. Es handelt sich um Flöhe und Läuse. Von den vielen Floharten haben besondere Bedeutung der Menschenfloh, *Pulex irritans* und der Pestfloh *Xenopsylla cheopis*. Die Plage durch den Menschenfloh geht durch alle Jahrtausende menschlicher Geschichte; sie muß im Altertum, wie auch im Mittelalter besonders groß gewesen sein. In der Bibel, in der griechischen Literatur und besonders der Mitteleuropas, finden sich eine ganze Anzahl von Veröffentlichungen, in denen der Menschenfloh eine Rolle spielt. Es sei nur hingewiesen auf das berühmte 4.000 Verse umfassende Gedicht: „Flöh-Hatz – Weiber-Tratz“ (1573), von FISCHART (1547–1590), einem Straßburger fränkischer Herkunft. Von E. T. A. HOFMANN stammt die Novelle „Meister Floh“, von SCHMIDT (1790) „Der Flohkrieg“, von Nikolaus LJESSKOW „Der Stählerne Floh“. Von Wilhelm BUSCH stammen zahlreiche Bilder und Verse, die sich auf die Flohplagen beziehen.



Nr. 26: Insektengott Tschun Wan mit den Begleitern Tschun Wan-E-E und Tschun Wan Njan-Njan (aus Horn, 1937).



Nr. 27/1: Flohfalle nach Brückmann, Anfang 18. Jahrhundert.

Zur Bekämpfung der Flöhe wurden in Ost und West, in Asien und Europa Flohfallen konstruiert. Die erste Flohfalle in Deutschland geht wohl auf den Arzt BRÜCKMANN in Wolfenbüttel zurück. Im „Nutzbaren, galanten und curiosen Frauenzimmer Lexikon“ Frankfurt und Leipzig 1739, findet sich die Beschreibung einer Flohfalle, „Flöh-Falle, ist ein dem Frauenzimmer bekanntes und sehr dienliches Instrument, insgemein von Elfenbein rund gedreht, und innwendig mit Baumwolle ausgefüllt oder dergestalt zugerichtet, daß man ein kleines mit Honig, Syrup und andern dergleichen süßen klebrichten Sachen beschmiertes Stemplein darein schrauben kann. Solches Büchlein hängt man unter die Kleider, und werden also die Flöhe darinnen gefangen“ (Abb. 27/1).

Einer anderen Schilderung einer ähnlichen Flohfalle (1784) ist zu entnehmen, daß diese Flohfallen vielfach zwischen den Brü-

sten getragen wurden: „... Wenn nun alles also, wie es die Figur 1 anweist, fertig ist, wird es vermittelst des Ringleins, unter die Kleider an demjenigen Ort, wo die Flöhe ihr Corps de Garde haben, angehängt, welche sich durch die Löcher an dem Stil machen, und also gefangen werden. Manche Demoiselle hängt diese Maschine an den Hals zwischen das duplex genus foeminum wie es die Fig. 3 weiset“.

Die Abbildung einer sehr schönen Flohfalle mit dem dazugehörigen Mikroskop (Abb. 27/2), um den Floh betrachten zu können, verdanke ich Herrn Dr. med. Carl FÜNGLING, Köln. Er schreibt dazu „... fand ich bei einem Kölner Antiquitätenhändler eine Kölner Flohfalle und das dazugehörige Mikroskop. Meine Falle ist nach ihrer ganzen Aufmachung aus dem Besitz einer vornehmen Dame der Rokokozeit. Interessant sind die Beschriftungen auf dem Mikroskop-Etui. Zwiesprache des Etui-Be-

sitzers mit dem Floh: „Hast Du erst gestochen mich, steche ich in folge dich“ und auf dem Boden „Rache ist süß“. Das Ausweitungsgebiet solcher Mikroskope wird nun nicht allein auf das Rheinland (Köln, Essen) beschränkt gewesen sein.

In der Malerei ist Flohfang in zahlreichen Bildern festgehalten, so von GEORGES DE LA TOUR in dem Bilde „Die Flohsucherin“, das sich im Musée Lorrain in Nancy befindet, und in dem Gemälde von GERRIT VAN HONTHORST „Flohjagd im Kerzenschein“ (1590–1656) (Abb. 28), das sich im Museum in Basel befindet. Hier ist auch auf ein Bild von Franz HALS (1581–1666) hinzuweisen und auch auf das Bild „Die Fliege“ von Carl SPITZWEG (1808–1885). Die Fliegenplage hat Wilhelm BUSCH in zahlreichen Zeichnungen festgehalten.

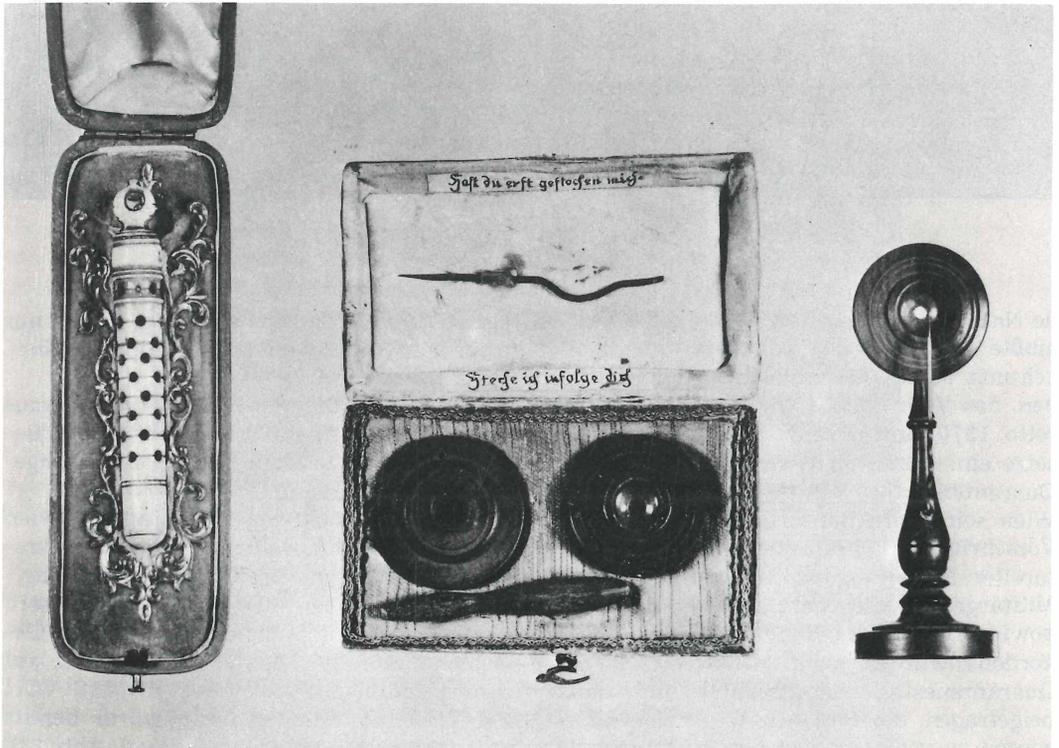
Um 1550 hat OTTHEINRICH von der Pfalz in seinem Jagdschloß Grünau bei Neuburg a. d. Donau einen Raum als Flohstube ausmalen lassen, „darinnen unter-

schiedliche Klaidte und nackete Weiber ge-malet, die auf mancherley Art und an mancherley Orthen die Flöhe fangt“. Nach WEIDNER 1973.

Von Porzellanplastiken sei die von LUPLAU (1773) modellierte, entzückende Flohsucherin (Abb. 29) der Porzellanmanufaktur Fürstenberg a. d. Weser erwähnt.

Verheerend waren die Pestseuchen. Der Erreger der Pest *Pasteurella pesti*, wird durch den Pestfloh, *Xenopsylla cheopis*, aber auch durch andere Flöhe, so durch den Menschenfloh, übertragen. Tief hat die Pest in die Geschichte der Menschheit eingegriffen. Eine ungemein eindrucksvolle und erschütternde Schilderung der Pest in Florenz gibt Giovanni BOCCACIO (1313–1375) in seinem „Das Decameron“. BOCCACIO hat 1348, das wie er schreibt „tödliche Pest-übel“ in Florenz erlebt; er schildert, wie tief die Pest auf das gesamte Leben einwirkte.

Der Pest suchte man durch fortschrittliche Maßnahmen zu begegnen. Die Republik Venedig richtete auf der Insel Santa Maria



Nr. 27/2: Kölner Flohfalle, mit Mikroskop zur Betrachtung des Flohs.



Nr. 28: Gerrit van Honthorst (1590–1656). Flohjad bei Kerzenschein.

de Nazareth ein Nazaretum ein, der Fremde mußte dort 40 Tage (Quaranta) zur Beobachtung seines Gesundheitszustandes bleiben, das Volk nannte das Nazaretum Lazaretto. 1370 führte der Basler Rat Seuchengesetze ein. 1422 führte Venedig die 14tägige Quarantäne für Schiffe ein. 1652 erließ Wien seine Infektionsordnung mit genauen Vorschriften für Pestzeiten. Von großer kultureller Bedeutung war die Schaffung der Militärgrenze, die von Kärnten bis zur Bukowina reichte. Im Rahmen dieses Militärkordons wurden auch Militärspitäler und Quarantänestationen errichtet und damit beigetragen, der Pest den Weg nach Mitteleuropa zu verlegen. Seit der Schaffung dieser Militärgrenze und der in jüngerer Zeit

einsetzenden Rattenbekämpfung hat es nur mehr lokale Epidemien in Europa gegeben, so jene 1892 in Hamburg.

Die Verheerung der Pestzüge geht daraus hervor, daß 1347–1352 ein Viertel der Bevölkerung Europas durch die Pest dahingerafft wurde.

Bei dem Auftreten der Pest in Wien 1679–1680 starb ein Viertel, bei dem Auftreten 1713–1714 ein Fünftel der Bevölkerung.

An die großen Pestepidemien erinnern heute noch viele Kunstdenkmäler und Gebräuche. Auf die Darstellung der Pest auf dem „Landplagenbild“ des THOMAS VON VILLACH am Dom zu Graz, wurde bereits an anderer Stelle hingewiesen (vgl. Abb. 23). In vielen Städten erinnern Pestsäulen, Pest-

steine und Pestfriedhöfe an die Pest. Kaiser LEOPOLD I gelobte bei der großen Pest in Wien im Jahre 1679 die Errichtung einer Pestsäule. Sie wurde unter Führung von FISCHER VON ERLACH und Ludovico BURNACINI unter Mitwirkung mehrerer Künstler am Graben, Wien, errichtet. Die Säule läßt die innere Verwandtschaft von Spätgotik und Barock erkennen. Zur Dreieinigkeit steigen Engel auf Wolken empor, für die Menschheit um Gnade flehend, unten der Kaiser im Gebet; der die Krone tragende Putto vor ihm und die Gruppe des Glaubens, der, in Gestalt einer Frau mit dem Kreuze in der Hand, die Pest, die als alte Vettel abgebildet ist, in die Tiefe stößt, sind von dem Südtiroler Paul STRUDEL gebildet worden. Die Pestsäule wurde 1693 feierlich enthüllt (vgl. STRZYGOWSKI, 1943, und GINHART, 1948).

Die Karlskirche in Wien verdankt ihre Entstehung einem Gelübde Kaiser KARL's zum Dank für das Erlöschen der Pest. Dieses Meisterwerk FISCHER VON ERLACH's

wurde 1715 begonnen und 1739 durch seinen Sohn Josef Emanuel vollendet. Nur das Giebelrelief auf der Vorhalle der Kirche, gefertigt von dem Schlesier Johann STANETTI, um 1725, bezieht sich auf das Erlöschen der Pest in Wien. An sich verkörpert die Karlskirche den Reichsgedanken und weist darauf hin, daß Spanien zum Hause Habsburg gehörte (Säulen!).

Die Oberammergauer Passionsspiele, die ab 1634 stattfinden, stehen nach Reiner MÜLLER (1950) mit der Pest in Zusammenhang.

Die Verlausung spielte in früheren Zeiten, besonders in Kriegszeiten, eine ganz bedeutende Rolle. Zu den neun ägyptischen Plagen, die Moses zusammen mit Aaron beim Exodus für Ägypten heraufbeschwor, gehörten u. a. Heuschrecken, Stechmücken und Läuse. „Aller Staub des Landes wurde zu Läusen in ganz Ägypten“. Dies hat ISRAHEL VAN MECKENEM (1440–1503) in einem seiner hervorragenden Kupferstiche zum Exodus festgehalten (Abb. 30).



Nr. 29: „Die Flohsucherin“. Von Luplau, 1773. Porzellanmanufaktur Fürstenberg a. d. Weser.

EXOD. VIII.  
Facti sunt ciniphes tam in hoīibꝫ quam in jumentis.



II Buch Mose VIII. 17. 18.  
Aaron recktet seine Hand auß; mit seinem Stab  
ü. schlug in den Staub auf Erden ü. es wurde  
Läuse an den Menschen und an dem Vieh.

Nr. 30: Israhel van Meckenem, Exodus. „Aller Staub des Landes wurde zu Läusen in ganz Ägypten.“  
(Aufn. aus dem Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek, Wien)



Nr. 31: Kunisada (geb. 1786), „Das Moskitonetz“ (aus Juzo Suzuki & Isaburo Oka, 1969).

Läuse sind Überträger wichtiger Krankheiten, so des klassischen Fleckfiebers (Erreger: *Rickettsia prowazekii*), das durch die Kleiderlaus des Menschen übertragen wird.

Zahlreiche Insekten spielen als Lästlinge des Rindes eine Rolle. Schon im chinesischen Pen-Ts'ao (1108 n. Chr.) findet sich eine Abbildung, die den Angriff von Bremsen oder Stechfliegen auf ein Rind darstellt (BODENHEIMER, 1928). Insekten übertragen auch sehr viele Tierseuchen.

Blutsaugende Stechmücken, so Psychodidae, Culicidae (*Culex*, *Anopheles*) sind nicht bloß Lästlinge, sondern vielfach Überträger schwerer Krankheiten, so z. B. Papataci-Fieber, Kala Azar, Malaria, Gelbfieber und anderer mehr. Ein altes Schutzmittel war das Moskitonetz. Unter den meisterlichen japanischen Holzschnitten gibt es rei-

zende Darstellungen, die dies zum Gegenstande haben. So von einem unbekanntem Künstler die Darstellung eines nackten Mädchens, das unter einem Moskitonetz sitzt und eingedrungene Stechmücken mit einem brennenden Wachsfaden abbrennt. Es wird von einem Jüngling belauscht. Das Blatt entstand 1777, ist ohne Signatur, doch mit dem Zeichen des Künstlers: „Yagenbori“ versehen (Sammlung Winzinger, Katalog Albertina, Wien 1972). Ein Holzschnitt von KUNISADA (1786–1864) „Das Moskitonetz“ (Abb. 31) zeigt innerhalb des Moskitonetzes eine kniende Frau; sie hält eine brennende Wachsleuchte (oder ein brennendes Papierrollchen) in der Hand und tötet damit eine in das Netz eingedrungene Stechmücke (JUZO SUZUKI & ISABURO OKA, 1969).

## V. Insekten in der Wappenkunde

Die Ausbildung von Wappen setzt im Mittelalter ein. Das Wappen leitet sich zweifellos von den Kriegsfeldzeichen ab, wie sie bei den Völkern des Altertums üblich waren und zur gegenseitigen Erkennung dienten. Auch die alten Germanen bemalten ihre Schilde mit Zeichen und Farben.

In der Wappenkunde, Heraldik (Heroldskunde), spielen Wappentiere besonders in den Geschlechterwappen eine große Rolle. Als Wappentiere sind allgemein Löwe, Leopard, Bär, Hirsch, Stier, Steinbock, Lamm, Greif, Pegasus, Drache, Adler und andere Greifvögel, so Falke, Habicht, Sperber, also Beizvögel, ferner Geier, Kondor, Sekretär, und Fabeltiere wie Jungfrau-Adler, Drache, Basilisk, Einhorn, bekannt. An sich sind Wappentiere vorderasiatischen Ursprungs und erscheinen in Westeuropa zur Zeit der Kreuzzüge. Die ältesten Wappen sind etwa seit 1130 bekannt.

Das Entwerfen und Malen der Wappen war eine besondere Kunst. Unter Blasonieren verstand man die kunstgerechte Beschreibung wie die entsprechende künstlerische Gestaltung des Wappens nach dieser Beschreibung. Im Wiener Staatsarchiv findet sich unter den Urkunden bei den Wappenbeschreibungen aus der Vereinigten

K. K. Hofkanzlei unter der Zeichnung des Wappens stets: „Der Kunst und dem Stand entsprechend“ und sodann die Unterschrift des Wappenkünstlers. Bei jedem Wappen ist das Hauptstück der Schild mit den darauf abgebildeten Zeichen bzw. Figuren oder Tieren. Diese dienen oft zur bildlichen Darstellung des Namens des Wappeninhabers. Solche Wappen bezeichnet man als redende Wappen. Auf dem Schild ruhen Helm oder Krone; Helm- und Kronenzierden wiederholen oft die Bilder des Schildes.

Es ist nun sehr interessant, daß auch in der deutschen und westeuropäischen Wappenkunde Insekten vorkommen. Man findet Insekten in redenden Wappen, aber auch in anderem Zusammenhange.

Nach GRITZNER (1889) finden sich folgende Insekten als Wappentiere: Käfer (Schröterkäfer steigend, flugbereit, Schrötergehörn), Werre, Heuschrecke (rechtsgekehrt), Grille (sprungbereit), Schmetterlinge, Bienen (steigend), Fliege oder Bremse (steigend), Mücke (steigend).

Außer dem „Schröterkäfer“ (Hirschkäfer) findet sich nur einmal ein hervorbrechender Schwarzkäfer, das sind Tenebrioniden, im Wappen einer Linie derer VON REHLINGEN in Bayern, und drei Käfer,

sogenannte „Reuter“, im Schrägbalken der Familie VON REUTERN in Rußland (Estland, Livland). Unter Reuter sind sowohl Maulwurfgrille wie Kornkäfer zu verstehen (nach KEMPER).

Der Schröterkäfer kommt in Wappen dieses oder ähnlicher Namen vor. „Das Ge-weih des Schröters“ erscheint z. B. im Wap-pen derer VON NICOLAI in Österreich und derer VON HOLLING am Rhein (GRITZ-NER, 1889).

Im Wappen, das dem Johan Wilhelm SCHRÖTER, fürstlich-Sachsen-Eisenach ge-heimer Vize Kanzler und Consistorial Präsi-dent, und dessen Bruder Ernst Wilhelm SCHRÖTER, gräflich Hohenlor geheimer Rat, im Jahr 1699 verliehen wurde, befindet sich im Schild ein ganzer Hirschkäfer, *Lu-canus cervus*, und oberseits der Krone ein großer halber Hirschkäfer, der zwischen den Hörnern einen goldenen Stern hält (Abb. 32).

In dem Christoph SCHROETTER, Ober-kriegskommissär, 1777 verliehenen ritterli-

chen Wappen befinden sich im gevierteilten Schild „sowohl in den oberen rechten als auch im linken unteren Felde je drei zu zweien und einem gestellt Schröttkäfer in ihrer Naturfarb“. In der rechten Helmzier befinden sich „drei zu zweien und einem ge-stellten Schröttkäfer“. In der Helmzier wie-derholt sich also hier das Bild des Schildes, der Hirschkäfer (beide aus den Hofakten des Österr. Staatsarchivs Wien).

Diese beiden Wappen sind typisch re-dende Wappen. Unter Schröter oder Schröt-ter, verstand man den Hirschkäfer, *Lucanus cervus*. Er führte den Namen Schröter, Hirschschröter und Feuerschröter (OKEN, 1836). Den Namen Feuerschröter erklärt OKEN so: „... weil sie heftig in Gluthen oder brennenden Schwamm beißen, wenn man sie ihnen vorhält; was ihnen jedoch schlecht bekommt; denn sie sterben daran ohne Zweifel, weil sie sich die Unterkiefer und die Lippen verbrennen.“ *L. cervus* führt auch den Namen Teufelspferd, weil der Blitz in seinen Baum einschlägt (TRÜBNER,



Nr. 32: Wappen von Johan Wilhelm Schröter, 1699, mit Hirschkäfer (Österr. Staatsarchiv, Wien).

1937). Vielleicht kommt der Name Feuer-schröter daher!

Nach KEMPER (1959) wird der Hirschkäfer seit der frühneuhochdeutschen Zeit als Schröter bezeichnet. Das Wort geht zurück auf althochdeutsch scrotan und mittelhochdeutsch auf schroten. Die Zeitwörter hatten ursprünglich die Bedeutung von (zer-)hauen, abschneiden und später im Mittelhochdeutsch auch von Kleider zuschneiden! Der Name nimmt Bezug auf die Fraß-tätigkeit und Nagetätigkeit der betreffenden Käferlarven. Er ist nach KEMPER als Familienname häufig und geht als solcher wohl meistens auf die Berufsbezeichnung „Schneider“ zurück (KEMPER, 1959). Zuschroten wurde auch für Metzger verwendet. Der Name Schröter bezeichnet auch Holzhauer, Metzger (TRÜBNER, 1937, Deutsches Wörterbuch).

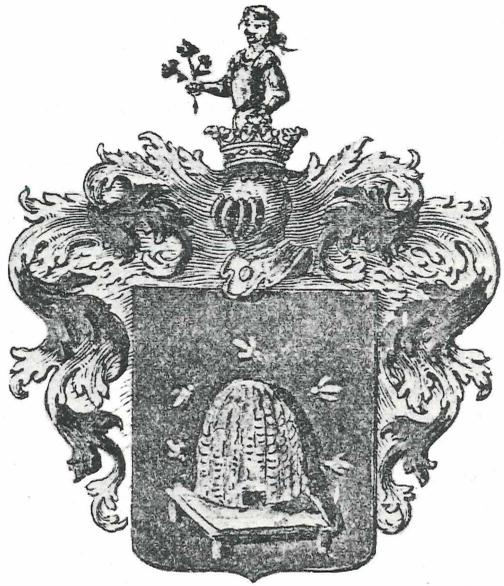
Das Wappen des Collegien Assessors Johann Georg von SCHROEDER, geadelt 1773 (1793 russischer Erbadel, 1797 in der Livländischen Adelsmatrikel verzeichnet), hat außer drei goldenen Ähren im Schild schrägeinwärts einen braunen Schröterkäfer (SIEBMACHER, 1898: Der Adel der russischen Ostseeprovinzen).

Im Wappenbuch SIEBMACHER's (1918) findet sich im Bande „Der Niederösterreichische Landständische Adel“ ein Wappen der Familie SCHRÖTTL (II, 1567), das im Schilde zwei Hirschkäfer (Kopf) mitführt (Tafel 42).

Im Innenhof der Burg Schallaburg in Niederösterreich (bei Melk) befindet sich unter den Wappen ein solches der Familie SCHRÖTER mit drei Hirschkäfern im Schild.

In dem Wappen des Herrn BIENEMANN VON BIENENSTAMM, Kurland, dem 1798 der Adelsstand des Heiligen Römischen Reiches verliehen wurde, befindet sich im blauen Schilde ein von „sieben goldenen Bienen umschwärmter goldener Bienenstock auf derley Gestelle“ (= Schemel) (Abb. 33); (Hof- und Staatsarchiv, Wien).

Ein weiteres Wappen mit Bienen ist jenes, das dem Regimentsauditor Philipp BIENER RITTER VON BIENENBERG, 1769, verliehen wurde (Böhmischer Adel). Im Wappenschild 1 und 4 ein silberner Sparren bis nach oben reichend, der in der Spitze und auf beiden Armen mit je einer



Nr. 33: Wappen Bienemann von Bienestamm, Kurland, 1798 (Österr. Staatsarchiv, Wien).

goldenen Biene belegt ist. – Die eine Helmkrone trägt 3 Tannenbäumchen, die linke einen Löwen zwischen einem offenen Flug, von dem der rechte Flügel mit einem schräg linken, der linke mit einem schräg rechten silbernen Balken überzogen ist, jeder dieser Schrägbalken wieder mit drei goldenen Bienen der Länge nach belegt (SIEBMACHER, 1886: „Wappenbuch des Böhmischen Adels“).

Die Bienen befinden sich auch im Wappen des Abtes des Stiftes Strahof, Hieronymus Joseph Freiherr VON ZEIDLER. Im oberen rechten und linken unteren Feld des Schildes drei auffliegende goldene Bienen, eine über zweien.

In sprechenden adeligen Wappen sind Bienen im Schild nicht selten. Sie sind auch im Wappen der BARBERINI, Rom, TAHL IN SCHWARZBURG, WAGNER VON FROMMENHAUSEN und mehreren anderen Familien.

Die Biene war auch das Wappentier NAPOLEONs. Zahlreiche Bienen sind auf einer Schmuckkassette dargestellt, mit der NAPOLEON der Kaiserin MARIE LOUISE den Hochzeitsschmuck überreichen ließ. Auch die Wiege des HERZOGs VON REICHSTADT (König von Rom), dem Sohn

NAPOLEONS, ist mit zahlreichen Bienen geschmückt (Abb. 34). Beide befinden sich in der Wiener Schatzkammer.

Bei den Ägyptern war die Biene Bildzeichen für König, voraussichtlich bereits in der Frühzeit um 3000 v. Chr., als man den Eingott Horus verehrte. Sicher war die Biene Bildzeichen für König in späterer Zeit, so z. B. in der 5. und 8. Dynastie. Im Neuen Reich hat die Königin HATSCHEPSUT (1511–1480 v. Chr.) wieder die Biene als Bildzeichen und, wie HEROLD sagt, als Wappentier.

1653 entdeckte man in der Kathedrale zu Turnai das Grab des 481 verstorbenen Frankenkönigs CHILDERICH I. Im Grabe fand man 300 Bienen aus Gold, jede 3,1 Gramm schwer, mit einem Ring auf der Unterseite. Mit diesem waren sie wohl auf dem Königsmantel befestigt. Die Napoleonbiene hat also ihre Vorläufer (E. HEROLD, 1970: Heilwerte aus dem Bienenvolk. – Ehrenwirth Verlag München).

Die Maulwurfgrille kommt wohl als Unikum im Wappen der WERNBERGER in Österreich vor. Heuschrecken sind selten. Sie sind in den Wappen der SCHRECKINGEN VON HASLBACH, Nolde, Kurland, und der SCHRÖCK V. SCHRÖCKENSTEIN (Österreich) sowie der VON SCHAUBERT (Preußen, 1858 geadelt) vorkommend. Die Grille oder das Heimchen findet sich im Wappen der GRILL in Bayern und in dem der GRILLER VON ALTDORF (Österreich).

Schmetterlinge kommen bloß zweimal in französischen Wappen vor.

Die Mücke ist in den Wappen derer VON MOSCHKON in Krain und VON MUCK in Bayern und Holstein, vertreten.

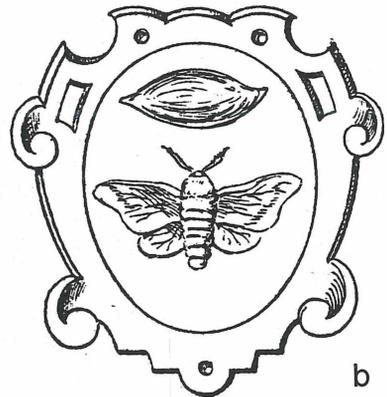
Auch durch Cynipiden, also durch Gallwespen erzeugte Pflanzengallen, findet man auf adeligen Wappen. Ein am 16. Juni 1913 erteiltes Wappen des preußischen Adelsgeschlechtes derer VON GALLWITZ zeigt einen roten Gallapfel, noch am Eichenblatte



Nr. 34: Wiegenbett des Herzogs von Reichstadt, dem Sohn Napoleons, geschmückt mit der Biene, dem Wappentier Napoleons. Ausschnitt. Weltliche Schatzkammer, Wien.



a



b

Nr. 35: Berufswappen (aus Siebmacher).

35a: Wappen der Pfefferküchler, Breslau, 1750.

35b: Wappen der Seidenindustrie.

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

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

(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, 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 Peru's gibt es Insekten-dämonen. Bei manchen Indianerstämmen spielen Insektendämonen im Jagdzauber eine große Rolle. In diesem Sinne sind die Dar-

stellungen von Insektendämonen auf der Vogeljagd auf altperuanischen 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 Pektoreale werden zwei Glieder

einer Halskette sichtbar. Das Handseil des Tumi (des Handbeiles) wird hier von der Waffe überschnitten. 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).



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, British 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) (SCHMITSCHEK, 1968).

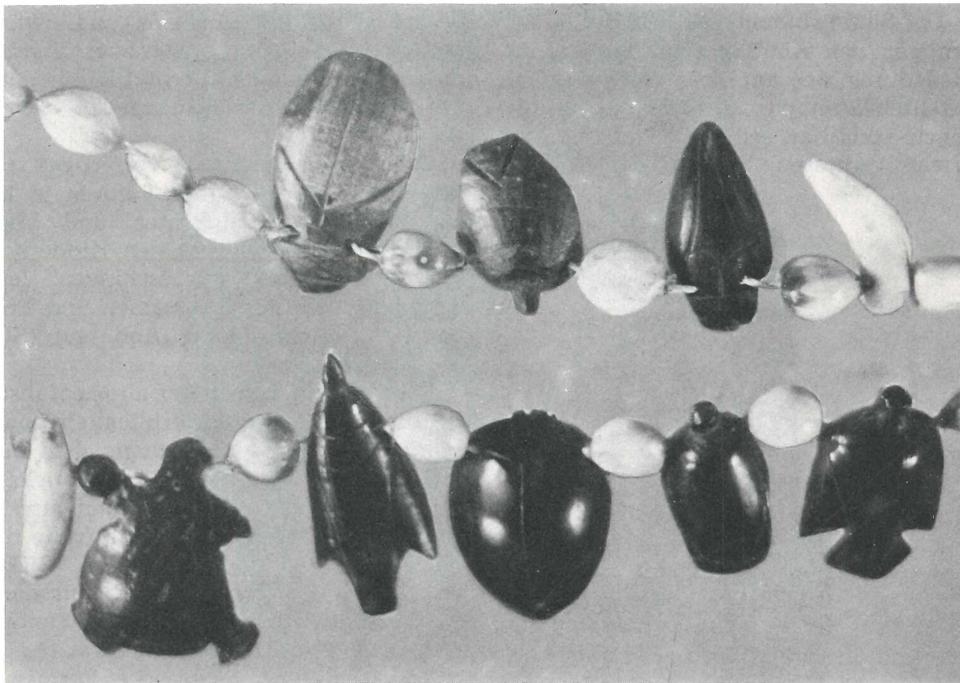
Die Zikade war in der altorientalischen Kultur Symbol der Unsterblichkeit und der ständigen Auferstehung, desgleichen in der altchinesischen Kultur. Die älteste bekannte Darstellung einer Zikade stammt aus Tepe Giyan; sie ist eventuell in das frühe dritte Jahrtausend v. Chr. zu datieren (BRENTJES, 1954). 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.“

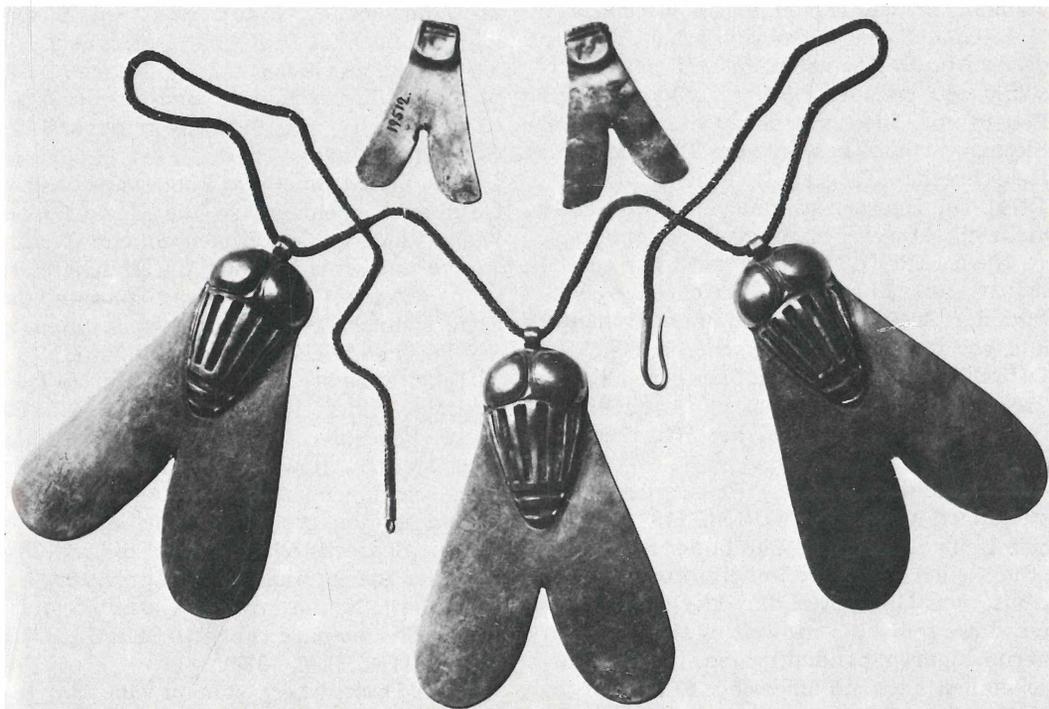
Dies reicht nun schon in die religiöse Phase hinein. Die Heuschrecke erscheint also im Ägyptischen Totenbuch als religiöses Sinnbild. Hiefür sprechen Texte in der Pyramide von Neferkare, 6. Dynastie (2180 v. Chr.). In einer anderen Pyramide „Ich bin geboren im Lande der Heuschrecken (18. Dynastie, 1500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

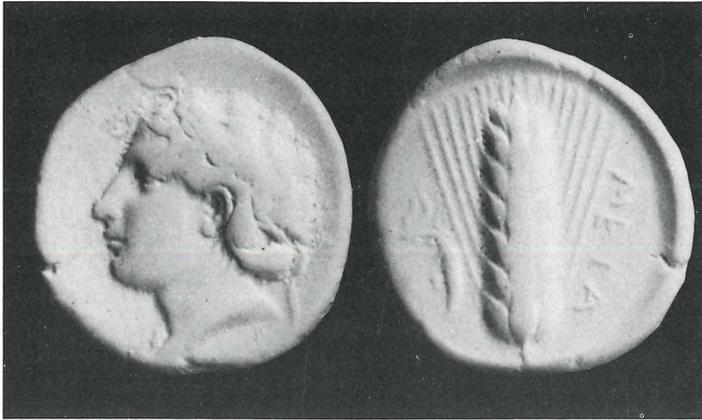
Bei den Griechen findet man die Heuschrecke auf Münzen und Gemmen; sie war ein das Böse abwehrendes Sinnbild. Eine eiserne Heuschrecke wurde in den Ruinen Didymaion, dem Orakelheiligtum des Apollon Philesius in der Gegend von Milet gefunden (EICKE, 1964).

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-*

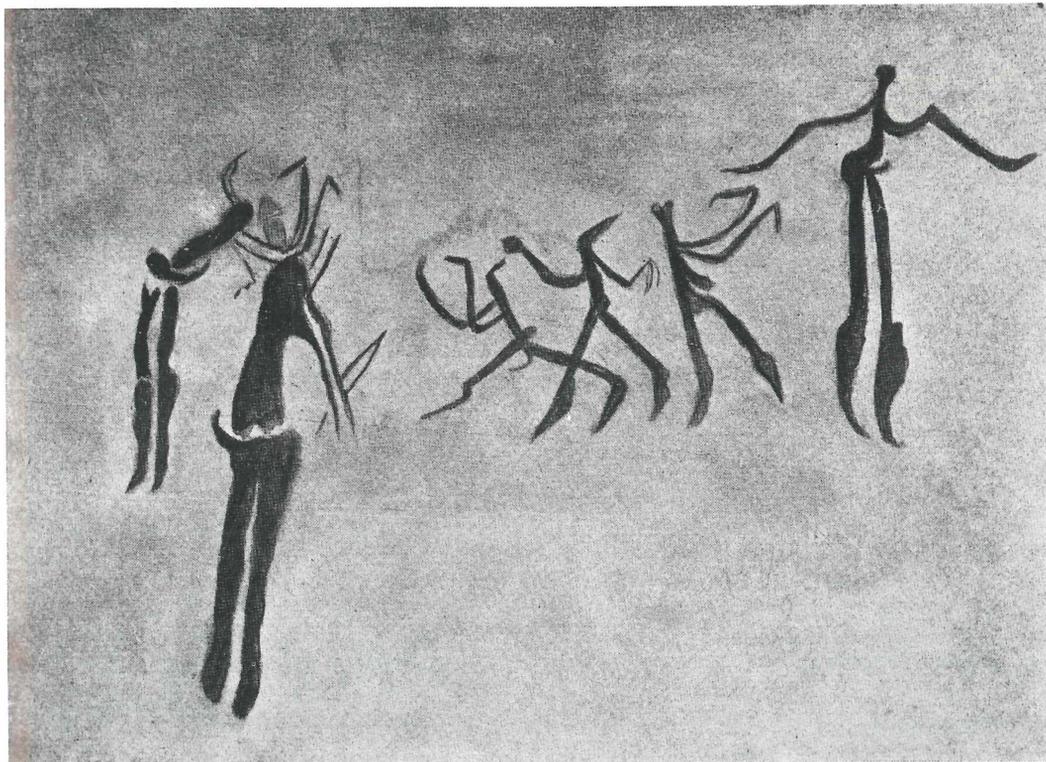
*romantis* einen auffallenden Scheitelfortsatz haben. Links drei geisterhafte Gestalten mit insektenartigen Flügeln, die wohl als schwingende Arme zu deuten sind, jedenfalls die *Mantis* in einer ihrer verschiedenen Gestalten der Buschmannmythologie. In der Mitte über einer Antilope zwei tanzende tierköpfige Gestalten. Sie tragen Buschmanngeräte, 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.

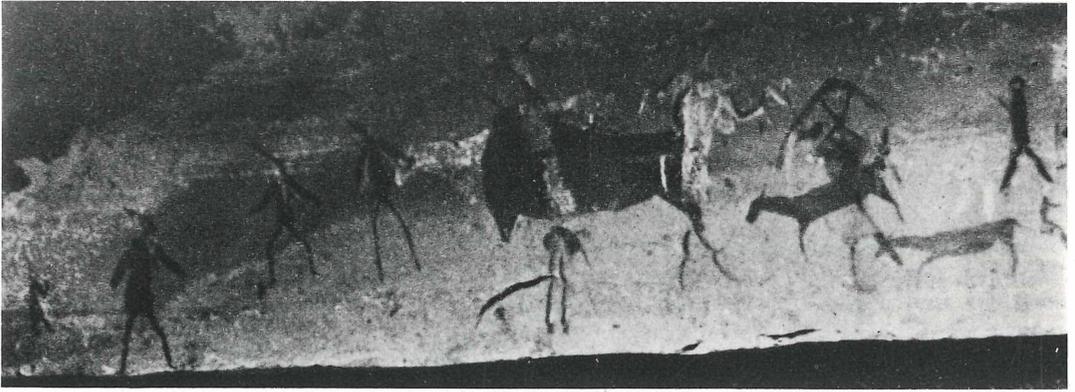
Nach PAGER (briefl. Mitteilung) „ist die

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).

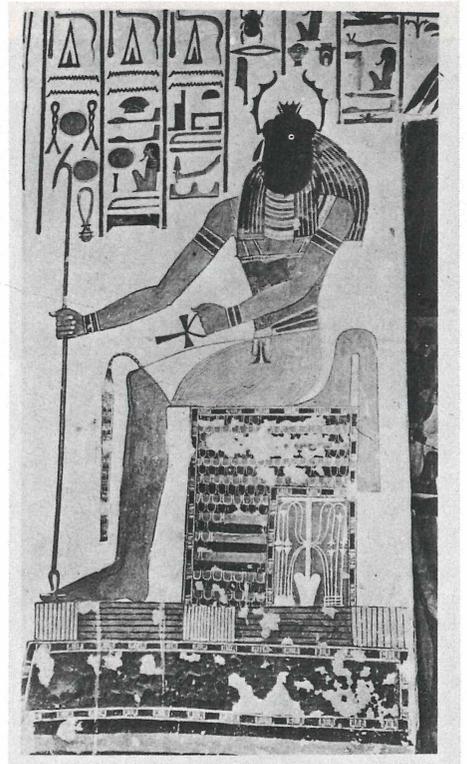
für das Höchste Wesen in den Khoesan-Sprachen. „Die *Mantis* war eines der Orakeltiere der Khoesan-Völker, die bei schwerwiegenden Anliegen, hauptsächlich wegen Regen, betend befragt wurden“. „Das Gebet war nicht allein an das Tierchen gerichtet, sondern an das Höchste Wesen“. „Das Tier führte den Namen 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 Rasseigentümlichkeit bis zu einem gewissen Grade etwa mit jener des *Scarabeus* im Alten Ägypten vergleichbar ist.

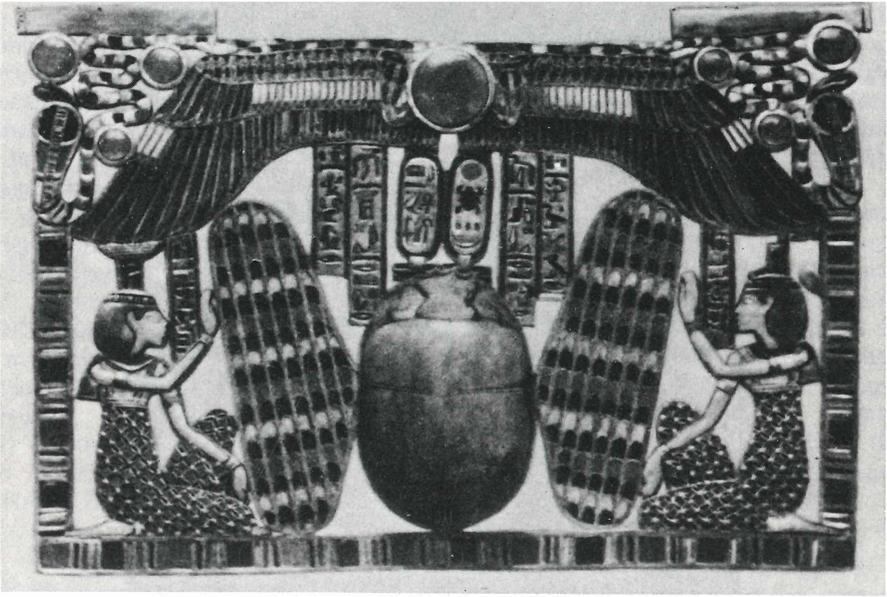
Käferdarstellungen spielen in der Symbolik eine bedeutende Rolle.

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,



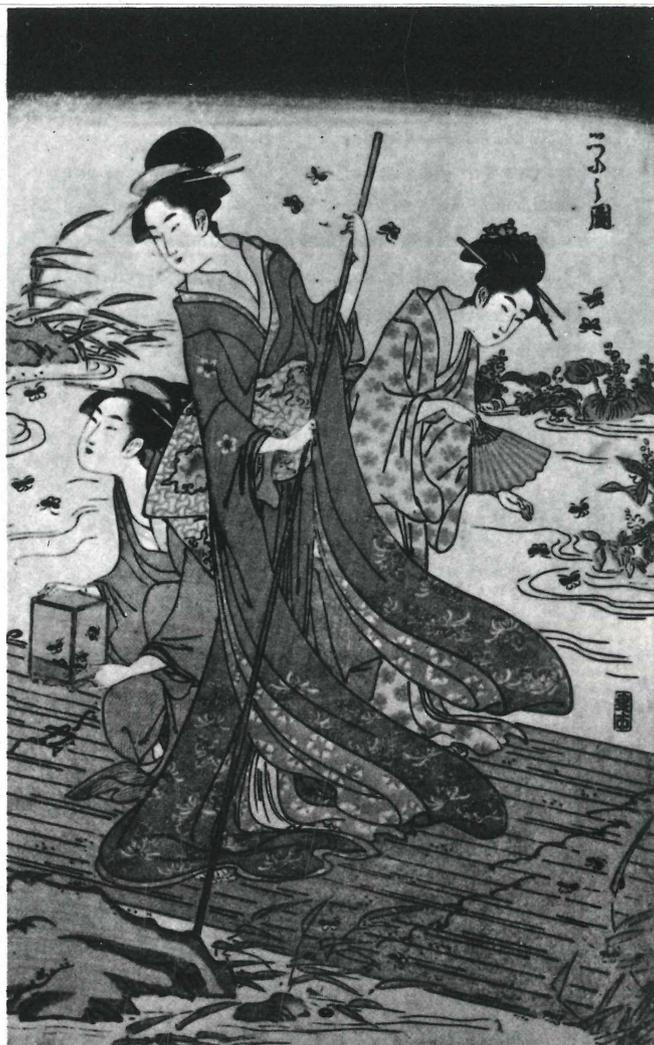
Nr. 45: Der Gott Chepri mit Skarabäus als Kopf, Grab der Nofretiri im Tal der Königinnen (aus Hornung, 1971).



Nr. 46: Geflügelter Skarabäus, flankiert von den Göttinnen Isis und Nephtis. 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). Alt-ägyptische 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 pockennarbigen Skarabäus (*Scarabaeus variolosus* und *S. ci-*

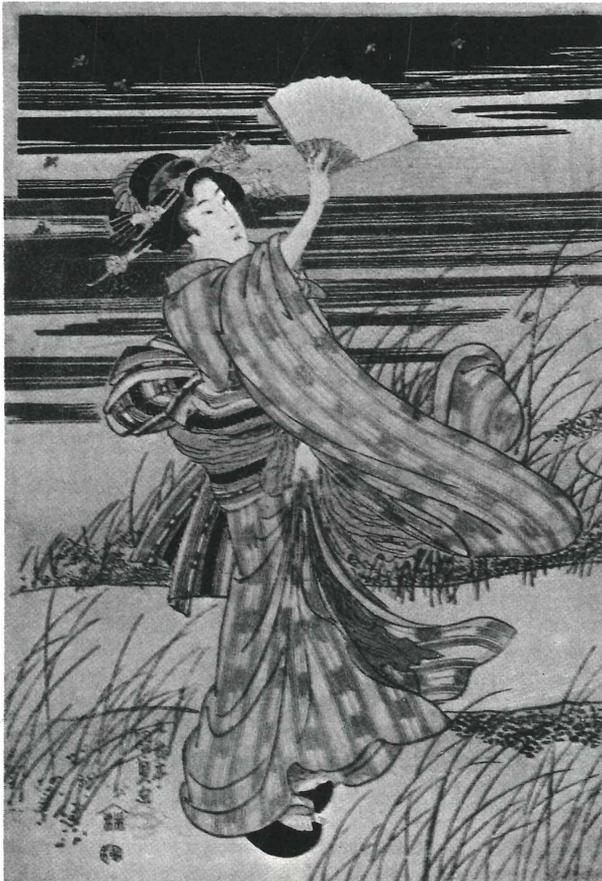
*catricosus*) ab, dessen Körper mit vertieften Punkten versehen ist. Der Prophet Ezechiel beschreibt die Cherubin wie folgt: „Sie waren Tiergestalten und ihre Flügel gingen oben auseinander; durch zwei Flügel berührt eines das andere und zwei Flügel bedecken ihre Leiber.“ Aus dem heiligen Skarabäus wurden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

Darstellungen von Nashornkäfern aus Pèskokefalo, 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 ungeschickliche Durchsichtigkeit des Gewandes, das die Glühwürmchen zum Erröten bringt (Ausstellungskatalog Albertina, Wien, 1972).

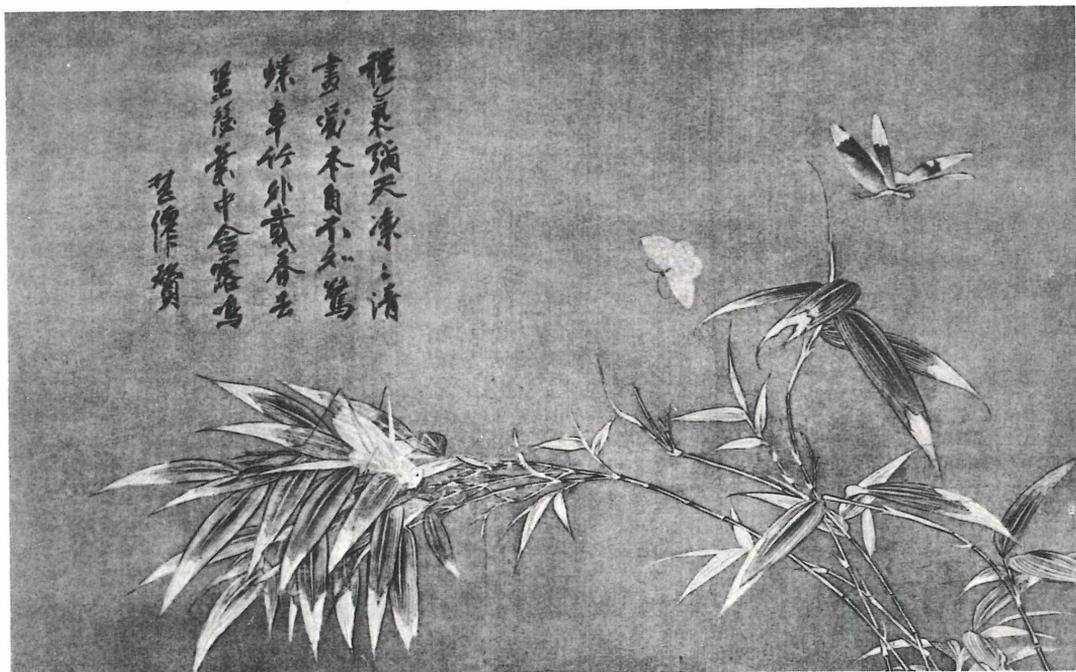
Leuchtkäfer, Schmetterlinge und Zikade

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 hiergebliebner 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

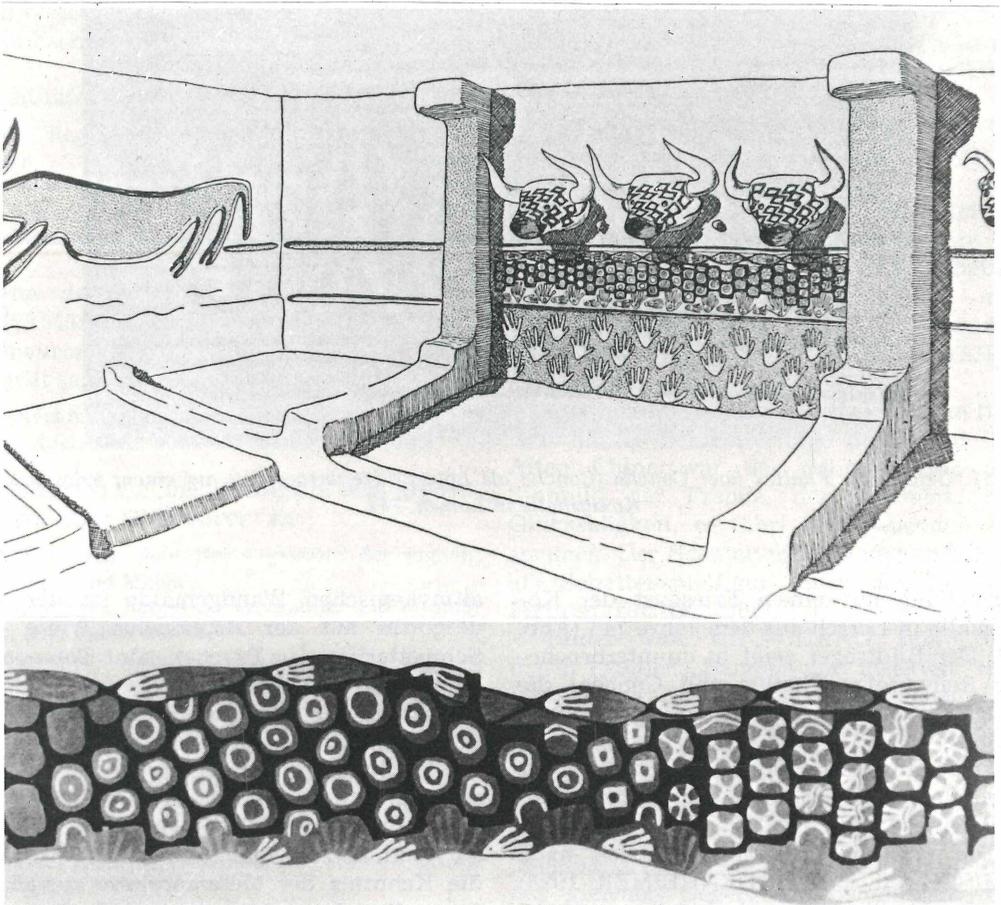
<sup>3)</sup> Ein geflügelter Phallus befindet sich auch auf einem Amulett aus Sizilien, als Abwehr gegen den Bösen Blick. Ein in der Mitte stehendes Auge ist umgeben von Phallus, Eidechse, Schwan, Schlange, Schwan, Hund, Löwe, Skorpion und Blitz (SELIGMANN, cit. nach EICKE).

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 Erosen 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.



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 Erosen 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 Mittelaurigna-

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 ließen sich an die alte babylonische Tradition an; sie betonten 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

ring 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,

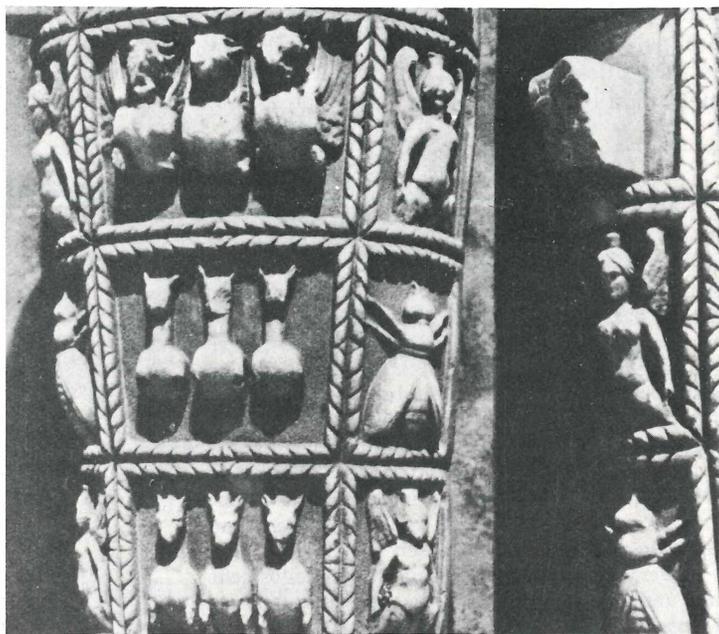
da machte sich Ishtar, des Tammuz Geliebte,

Des Tammuz Schwester auf weiten Weg.

Ishtar die himmlische Liebesfürstin, des Mondes Tochter

Von Nanbar, dem Alten schied sie.“

Tammuz = Frühlingsgott, Ischtars Jugendgeliebter, in alter muttermütterlicher Form ihr Bruder. Nanbar = 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 Priesterinnen 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-

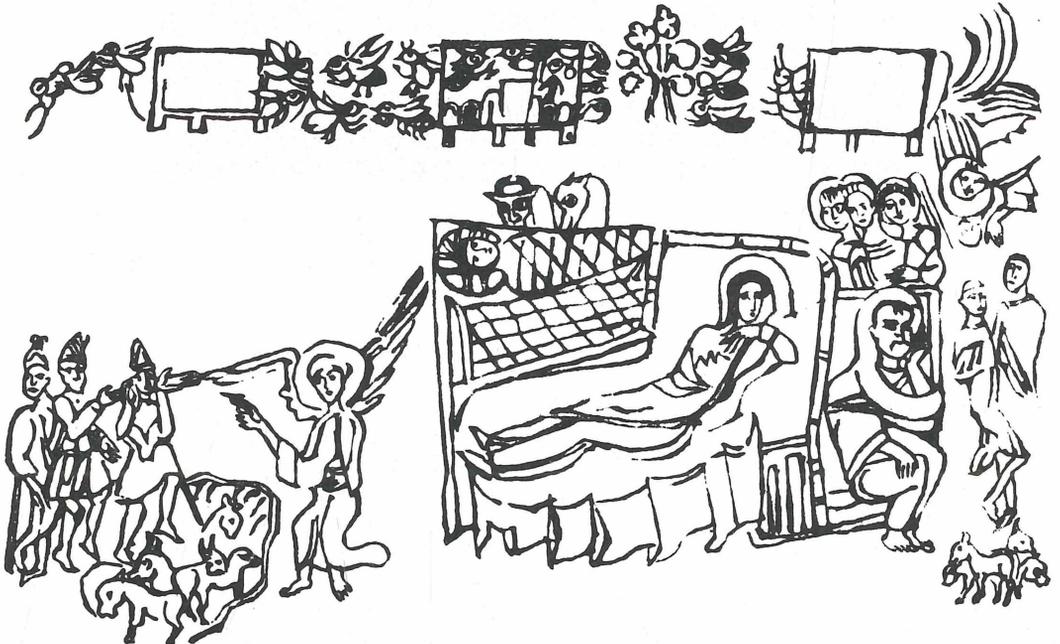
schaft zu. Die Biene ist ein minoisch-helladisches Siegelmotiv. Ferner wurde die Biene als Motiv für kostbaren Schmuck verwendet; seit dem 8. und 7. Jhdt. v. Chr. gab es Goldschmuck in Bienenform und Goldplättchen mit der Biene. Schließlich kommen im 8. und 7. Jhdt. v. Chr. Bienen auch auf Vasenmalerei 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 DÜRRER, 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 – Bezeichen 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 Sechseckes 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 Hirschschröter 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 BURGKMAIR (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).

## VII. Insektendarstellungen, die vorwiegend der eigenen Gefühls- und Erlebniswelt des Künstlers entspringen

Die Darstellungen der bildenden Kunst, die der reinen Gefühls- und Erlebniswelt entstammen, haben natürlich viele Wandlungen durchgemacht und sind naturgemäß in ständigem Wandel begriffen. Altes bleibt erhalten (es kann sorgsam gepflegt werden), Neues entsteht. Alte, fest in der Natur des Menschen verankerte Sinnbilder werden übernommen, aber es werden auch voll-

kommen neue geschaffen, neu dem Geiste, der Gefühls- und Gedankenwelt des Künstlers entspringend. Diese Schöpfungswelt läßt gewaltige psychogenetische Schwellen bis zum neuzeitlichen Symbolismus erkennen.

Einen grundlegenden geistigen Übergang bilden die Darstellungen der Gefallenen Engel und der Teufel in Insektengestalt von



Nr. 60: Hieronymus Bosch (1460–1516), „Engelsturz“ auf dem Weltgerichtstriptychon. Ausschnitt aus dem linken Flügel. Die stürzenden Engel sind in Insekten verwandelt (Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien).



Nr. 61: Pieter Breughel d. Ä. „Engelsturz“, Ausschnitt (Albertina, Wien).

HIERONYMUS BOSCH, PIETER BREUGHEL d. Ä., M. MERIAN d. Ä. und JACQUES CALLOT. Alle diese Künstler gehen in der Symbolik vorwiegend ganz eigene, neue Wege.

Die neuen Wege, die diese flämischen Künstler einschlugen, decken sich im Grunde mit jenen ALTDORFER's (1480–1538), MATHIAS GRÜNEWALD's und Martin SCHONGAUER's (1430–1491). Unabhängig vom Jahre der Entstehung lassen die Werke dieser Künstler die kennzeichnende, reiche Phantasie der Gotik erkennen, die an die der schöpferischen Phantasie entsprungene Tierwelt erinnert, die die

gotischen Kirchen, sei es in Reliefs, sei es als Wasserspeier, beleben.

HIERONYMUS BOSCH (1460–1516) hat auf vier seiner bedeutendsten Werke den „Engelsturz“ dargestellt. Auf allen diesen Tafeln werden die abtrünnigen Engel in Insekten und andere Tiere verwandelt. Am deutlichsten ist die Verwandlung in Insekten auf der linken Tafel des „Weltgerichts-Triptychon“ zu erkennen, das sich in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien befindet (Abb. 60). Die abtrünnigen und vertriebenen Engel stürzen aus einer großen Wolke auf den Garten Eden zu. Zuerst noch dunkle, geflügelte We-



Nr. 62: Jacques Callot (1592–1635), „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ (Albertina, Wien).

sen von menschlicher Gestalt, verwandeln sie sich im Fallen immer mehr in Insekten, die vom Erzengel Michael und seinem Gefolge, den „Guten Engeln“, vertrieben werden. Einige der gestürzten Engel haben sich schon auf der Erde niedergelassen.

BOSCH hat als Erster die gefallen Engel in Insektengestalt dargestellt und die Metempsychose deutlich vor Augen geführt. Es kann zurecht angenommen werden, daß die in babylonischer Mythe bekannte Verwandlung der mächtigen Luftgeister in Insekten Vorbild war. Diese Mythe kann auf dem Wege der Mythenwanderung BOSCH bekannt geworden sein (SCHIMITSCHEK, 1974).

Eine ähnliche Darstellung des Engelsturzes (1562) stammt von PIETER BREUGHEL d. Ä. (1525–1569). Bei BREUGHEL nehmen die gestürzten Engel verschiedene Gestalten an, darunter auch die von Insekten

(Abb. 61). MATHÄUS MERIAN d. Ä. (1593–1650) hat eine Bebilderung des Neuen Testaments geschaffen. In der Bildfolge zur Apokalypse befindet sich ein Kupferstich „Les Anges exterminent les hommes.“ Die die Menschen vernichtenden Engel sind zum Teil der Hölle entsprungen und mit Menschenkopf, Schwanz und Insektenflügeln (nicht, wie sonst oft üblich, mit Drachenflügeln) dargestellt, also Mischwesen. Jacques CALLOT (1592–1635) erinnert wohl in seiner Dämonenwelt an BOSCH, BREUGHEL, SCHONGAUER, BALDUNG und GRÜNEWALD, doch kommen sehr barocke Ideen ins Bild. CALLOT ist ja auch der bedeutendste Originalgraphiker des französischen Barock. In dem Bilde „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ (Abb. 62) schüttet der Satan eine Schar von Teufeln herab. Die Form erinnert sehr an die Engelsturz-Bilder. Aber er setzt in der zweiten Fassung (1635)

auch „Kanon“ ein (SCHIMITSCHEK, 1974 a). E. T. A. HOFMANN sagt über Jacques CALLOT, den er sehr verehrte: „Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen CALLOT's aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten, tiefer eindringenden Beschauer all die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen sind“. Und – so kann man wohl CALLOT mit Recht auch als Symbolisten bezeichnen.

Das Kultbild blieb bis in unsere Zeit in weitgehendem Maße auch Symbolbild.

Darstellungen von Insekten, die nicht

in direktem Zusammenhang mit dem durch sie verursachten Schaden oder ihrem Nutzen, oder aber ihrer sinnbildlichen Bedeutung im Kult stehen, finden sich im Deutschen Mittelalter selten.

Der reinen Freude an der schönen Form ist wohl der Hirschkäfer von Albrecht DÜRER (1471–1528) entsprungen. Jedenfalls ist es kein Symbol. Grundsätzlich darf man das Bild des Hirschkäfers vielleicht mit dem „Großen Rasenstück“ vergleichen.

Am Ausklang des Mittelalters steht das von Sebastian BRANT (1458 bis 1521) verfaßte „Narrenschiff“, das 1494 erschien. In 7000 Versen und interessanten Holzschnitten vermittelt das Werk eine Kenntnis der Kulturgeschichte dieser Zeit. Auf dem Nar-



Nr. 63: Dosso-Dossi (1471–1542), „Jupiter und Merkur“ (Kunsthistorisches Museum, Wien).

renschiff werden alle Narren aus dem Lande geschafft. Auf den einzelnen Holzschnitten sind auch Insekten dargestellt. Auf einem Holzschnitt streut Gott als „Plage“ Heuschrecken, Frösche und Hagel auf die Erde. Auf dem Holzschnitt „Vom Frauenhüten“ sind unterhalb der aus dem Fenster blickenden Frau zahlreiche große Heuschrecken dargestellt. Darunter steht der Vers:

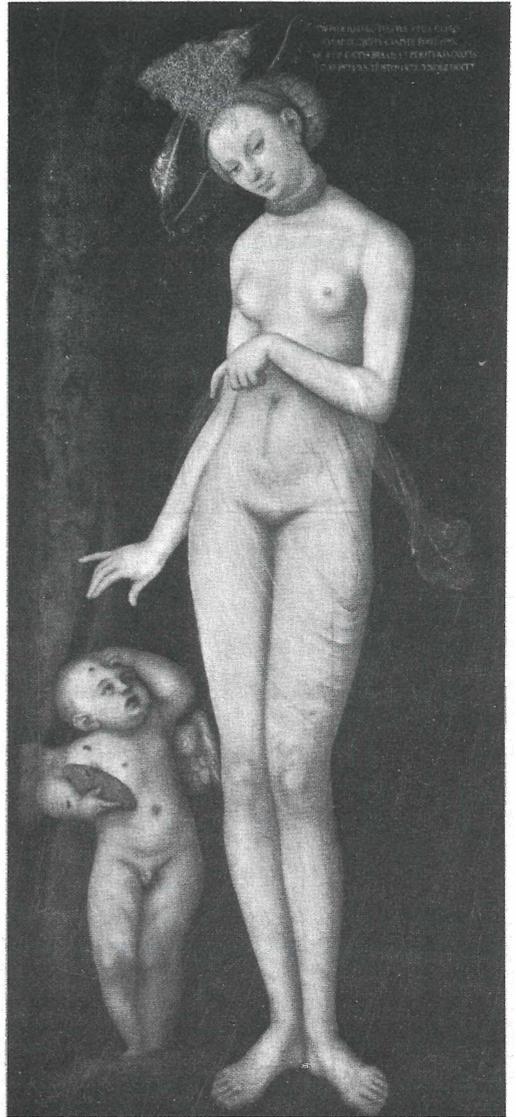
Heuschrecken hütet an der Sonnen  
und schüttet Wasser in ein Bronnen,  
wer hütet die Frau, so er gewonnen.

Auf dem Holzschnitt „Nit sich vorsehen bei Zeiten“ werden einsammelnde und schwer beladene, zum Nest wandernde Ameisen als Vorbild dargestellt. Der Schluß des dazugehörigen Gedichtes lautet:

Hör Narr richt nach der Ameis dich!  
In guter Zeit versorgt sie sich,  
daß du nicht müssest Mangel leiden,  
wenn andere haben ihre Freuden.

Renaissance und Humanismus bedeuteten einen gewaltigen Wandel. Zeugnis hiefür ist unter vielen anderen das Gemälde „Jupiter und Merkur“ von DOSSO DOSSI (1471–5142) (Abb. 63). Das Bild ist als „Weltmaler Zeus“ gedeutet worden. In diesem Gemälde setzt sich der Maler selbst gleich mit Jupiter. Jupiter malt auf einer himmelblauen Leinwand Schmetterlinge. Dies ist zweifellos ein Schöpfungsakt. „Der göttliche Schaffensprozeß findet sein Äquivalent nur im Künstlerischen. Das Erschaffene ist aber beim Maler das Bild, daher wird in genauer Übertragung der blaue Luftraum und darin die Schmetterlinge gemalt.“ Das Konzept des göttlichen Malers hat zwei Aspekte, nämlich Jupiter als Maler und der Maler als Jupiter. „... Jupiter ist hier als Deus Artifex oder Prometheus dabei, die Seelen, bzw. Menschen zu erschaffen“ (KLAUNER, 1964). Im Gott Maler wird bei DOSSI der Begriff des Künstler-Gottes aufgegriffen und dies im Sinne einer Art Begründung einer angeseheneren Stellung der Malerei. Das Gemälde soll als ein ins Bild übersetztes Horoskop des Malers DOSSI anzusehen sein (vgl. SCHIMITSCHEK, 1968).

Von LUCAS CRANACH d. Ä. (1472–1553) stammt das reizende Gemälde „Amor als Honigdieb“ (1537). Das Bild zeigt den von Bienen umschwärmten und gesto-



Nr. 64: Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), „Amor als Honigdieb“ (1537) (Brüssel, Museum der Schönen Künste).

chenen Amor mit einem Stück Honigwabe in der Hand neben Venus, zu der er sich geflüchtet hat. Sie tröstet ihn damit, daß die Wunden seiner Pfeile viel schmerzhafter seien als ein Bienenstich (Abb. 64).

LUCAS CRANACH hat diesen Gedanken in fünf Gemälden behandelt. Der Gedanke zu dem von der Biene gestochenen Amor, ursprünglich Eros, findet sich zum erstenmale in einem Gedicht der Anacreontea,

einer Sammlung von Gedichten, die zum Teil aus griechischer, alexandrinischer, zum Teil aus römischer Zeit stammen. Das Gedicht hat RAMLER (cit. nach WEIDNER), der zu den deutschen Anakreontikern gehört, deutsch nachgedichtet.

„Eros fand einst ein Bienlein  
In einer Rose schlafend,  
Und ward von ihm gestochen.  
Kaum fühlt er sich am Finger  
Der kleinen Hand verwundet,  
So lief, so flog er weinend  
Hin zu der schönen Kypriis.



Nr. 65: Lucas Cranach d. J. (1515–1586), „Das Laster von Ungeziefer umschwärmt“, Zierleiste im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. 1515.

„O weh! O weh! ich sterbe,  
Ich bin gebissen worden  
Von einer kleinen Schlange,  
Die aber Flügel hatte,  
Der Landmann nennt sie Biene.  
Da sprach sie: „Macht der Stachel  
Der Biene solche Schmerzen:  
Wie meinst du, daß es schmerze,  
Wenn du, mein Sohn, verwundest!“

Nach WEIDNER (1970) hat THEOKRIT – der ja ein typischer Alexandriner war – dieses Motiv noch dadurch ausgebaut und erweitert, daß Eros für einen Honigdiebstahl durch den Bienenstich bestraft wurde.

LUCAS CRANACH war schon frei, er stellte die nackte Schönheit um der Schönheit selbst willen dar, er war frei in seinen Anschauungen, frei in seinem Handeln und seinen Werken. In seinem „Jungbrunnen“, den er im Alter von 74 Jahren verfaßte, finden sich lateinische Epigramme auf sein schönes Modell Anna, so

Anna venusta vocor, utque est nomen,  
Sic corpus poterat vertere quisque meum.

Die schöne Anna nennt man mich und gab mir diesen Namen,  
weil meine Gestalt jedermann zum Nachblicken anregt.

Dies wird ihm noch von engherzigen Kritikern des 19. Jh. vorgehalten. So von Johannes JANSSEN in seinen „Culturzuständen des deutschen Volks“, 1888 Bd. 6, S. 43.

Der Arzt und Zoologe Johann Heinrich JÖRDENS (1764–1813) hat als Titelvignette für seine „Entomologie des menschlichen Körpers“ (1801/1802) die Begebenheit des von der Biene gestochenen Eros, der zu Venus um Schutz eilt, verwendet (WEIDNER, 1970).

Von großer Bedeutung ist die Buchmalerei. Das Gebetbuch Kaiser MAXIMILIANS enthält zahlreiche Schmuckleisten, die von DÜRER, ALTDORFER und CRANACH geschaffen wurden. Es ist ein wahres Glanzstück der deutschen Buchmalerei. Unter anderem befindet sich darin eine Zierleiste von LUCAS CRANACH d. J. (1515–1586) „Das Laster von Ungeziefer umschwärmt“ (Abb. 65). Auf einem bockartigen Tier sitzt die Babylonische Hure, verfolgt vom Neid und umtanzt von Insekten. Insekten gehörten ja – als für das Opfer nicht geeignete

Tiere – zum „Ungeziefer“ (SCHIMITSCHEK, 1968).

In der Buchmalerei der Spätgotik, besonders aber in der Renaissance und im Barock, treten auch Putti auf. Sie sind die Nachkommen der antiken Eroten, der geflügelten Darstellung des Liebesgottes. Die Eroten sind von Gott Eros abzuleiten, einem der drei griechischen Urwesen, aus denen die Welt entstand: Gala = Erde, Chaos = Urgestalt, Eros = Liebe. Eros beherrscht Götter und Menschen; der Liebesgott ist von alles bezwingender Kraft. In der römischen Kaiserzeit verschmilzt der Begriff der Eroten mit jenem der Genien. Das Christentum übernimmt ihn, und so entstehen die „getauften“ Eroten als Engel und Putti, die Barock und Rokoko bevölkern (KUNSTMANN, 1962). Gegen Ende der Antike wurden die Eroten in Kindergestalt dargestellt. Aus den kindlichen Eroten wurden dann später in der christlichen Zeit die kleinen, putzigen Engel, eben die Putti. In der Buchmalerei haben die Bilder vielfach gar keine Beziehung zum Text, so auch im POSCHMISSALE (1526), das sich in der Bibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes Neustift bei Brixen befindet. Die heiligen Texte sind mit sehr heiteren Bildern umrahmt (Abb. 66). Putti verteidigen die Feigenernte vor einer naschenden Meerkatze und fliehen vor

einem sie angreifenden Hirschkäfer. Ob der Hirschkäfer hier als Donartier gemeint ist, sei dahingestellt.

In der aus der Zeit des Manierismus stammenden Bemalung der Engelsburg, die Papst PAUL III (1534–1549) ausschmücken ließ, befinden sich Darstellungen von Libellen mit Frauengesichtern.

Auf Stilleben, und zwar vorwiegend auf Blumenstilleben, sind seit dem 16. Jahrhundert auch Insekten dargestellt.

JAN BREUGHEL der Ältere (1568–1625) läßt oft um seine Blumensträuße Insekten fliegen. Er hat auch für RUBENS Landschaftshintergründe gemalt und Blumenstücke, so den Blumenkranz um eine Madonna von RUBENS. In dem Blumenkranz sind auch Putti dargestellt und an der Hüfte der einen, der linken Putti, ist eine Biene dargestellt. Es handelt sich um das Bild von RUBENS „Madonna im Blumenkranz“ (EICKE, 1964). Von JAN BREUGHEL stammen zahlreiche Blumenstilleben. Auf dem „Großen Blumensträuße“ (Wiener Kunsthistorisches Museum) sind Schmetterlinge und Maikäfer, auf dem „Kleinen Blumensträuße“ verschiedene Insekten, darunter auch Raupen und Schmetterlinge, in feinsten Kleinmalerei dargestellt.

Ähnliche Stilleben kennen wir von



Nr. 66: Putti flüchten vor angreifendem Hirschkäfer. Posch-Missale (1526). Miniaturmalerei in Tempera, mit Gold erhöht (Chorherrnstift Neustift bei Brixen, Südtirol).



Nr. 67: Schrieck, O. M. von: *Stilleben mit Schmetterlingen* (Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München).

DAVID DE HEEM (1606–1684) und dessen Sohn, CORNELIUS DE HEEM (1631–1695). Beide waren sehr genaue Beobachter und haben ungemein naturgetreu gemalt. Dies gilt auch für ABRAHAM MIGNON (1640–1679), einem Schüler von DAVID DE HEEM, der in Frankfurt am Main wirkte. MIGNON verknüpfte das Stilleben mit der Landschaft und hat durch wolkig fließenden Übergang von Vorder- und Hintergrund eine neue Art des Stillebens geschaffen. Auf den Bildern sind zahlreiche Tiere dargestellt, auch Insekten. MARIA SYBILLA MERIAN war Schülerin von Abraham MIGNON.

JAN VAN HUYSUM (1682–1749) hat auf einem seiner Stilleben, jenem mit einem Fruchtstück, auch Fliegen dargestellt.

Von dem Wiener Hofmaler PHILIPP FERDINAND HAMILTON (1664–1750) rühren zahlreiche Stilleben her, auf denen Frösche, Eidechsen, Schnecken und Insekten im Vordergrund stehen. In der Amalienburg im Parke des Schlosses Nymphenburg sind einige Wand- und Türbespannungen in ähn-

licher Weise bemalt, sie zeigen auch Schmetterlinge. Die Arbeit stammt von einem HAMILTON.

Schöne und eigenartige Stilleben mit gut dargestellten Schmetterlingen stammen von einem Maler BYS (vermutlich Anfang des 18. Jahrhunderts) (EICKE, 1964), (Bayerische Staatsgemäldesammlung). In der gleichen Zeit sind vermutlich die Stilleben von O. M. VON SCHRIECK mit zahlreichen Schmetterlingen entstanden (Abb. 67). Besonders gerne wurden Bläulinge und Distelfalter gemalt.

J. WINK läßt in seinem Stilleben (signiert 1808) eine Abwendung von der streng naturgetreuen Malerei erkennen. Seine Bilder haben eine sehr persönliche Prägung, er geht großzügig über Einzelheiten hinweg (EICKE, 1964).

Im 17. und 18. Jahrhundert entstanden ganz hervorragende Darstellungen von Insekten auch unter besonderer Berücksichtigung der Metamorphose, hierauf wird im nächsten Abschnitt besonders eingegangen.

## VIII. Insektendarstellungen von wissenschaftlich und künstlerisch hohem Rang

Insektendarstellungen von einwandfreiem wissenschaftlichen Rang setzen erst mit der zweiten Hälfte des 16. Jhdt. ein und ebenso solche von hohem wissenschaftlichen und künstlerischen Rang. Bevor auf diese näher eingegangen wird, sei zuerst ein Rückblick gestattet.

Frühe Tierdarstellungen finden sich in Chinesischen, Persischen und Indischen Schriften. Aus dem alten chinesischen Kulturkreis ist eine illustrierte Enzyklopädie des Konfuzius-Schülers PU SHANG (geb. 507 v. Chr.), das bedeutende Erh-ya zu nennen. In diesem Werke sind 53 Insekten abgebildet, darunter Gottesanbeterin, Maulwurfsgrippe, Seidenspinner, Mistkäfer. Die Zeichnungen sind (nach BODENHEIMER) klar und kennzeichnend.

Von AL QAZWINI (1283) stammt das Werk „Denkwürdigkeiten der Schöpfung und des Geschöpfes“. Abbildungen von

Heuschrecken, spanischer Fliege, Mistkäfer, Kamelhalsfliege, Honigbiene befinden sich im Münchner Kodex (BODENHEIMER).

Ein hervorragendes Werk mittelalterlicher Kunst ist der „Tier-Kodex“ von PETRUS CANDIDUS DECEMBRUS (1399–1477). Das Werk befindet sich in der Bibliothek des Vatikans. Auf jeder Seite ist unten ein 6½ cm breiter Rand, auf dem – lange nach dem Tode des Verfassers – vorzügliche Aquarelle von Insekten angebracht wurden. Es sind die ältesten Aquarelle, die Insekten darstellen; vermutlich stammen sie aus dem 16. Jahrhundert. Unter anderen sind abgebildet Maulwurfsgrippe, Gottesanbeterin, Wespe, Fliege, Schmetterling, Biene.

Zeitgeschichtlich kennzeichnend sind die Bücher der Theologischen Zoologie, wissenschaftlich sind sie wertlos. Von Joachim CAMERARIUS stammt die Moralische Zoologie (1605). In diesem Werke befindet sich

zum Beispiel die Zeichnung einer Rose, von der sie besuchende Mistkäfer tot herabfallen. Dazu der Vers:

„Wie die Rose Dir Skarabäus den  
Tod bringt, ist sie für die Bienen  
ein einzigartiger Labsal: So ist die  
Tugend dem Guten willkommen,  
und feindlich dem Bösen.“

(Kapitel Uni Salus Alteri Pernicies)

In dieser Zeit entsteht die sogenannte biblische Zoologie, die sich mit den Tieren der Bibel beschäftigt. Hieher gehört das Biblische Bilderbuch von H. FREY (1595) und die *Animalia Historica Sacra* (1612) von Wolfgang FRANZ. Auch die Abbildungen von SCHEUCHZER in seiner Kupferbibel (1730–1735) sind ohne wissenschaftlichen Wert.

Die wissenschaftliche, einwandfreie Darstellung von Insekten setzt mit Ulysse ALDROVANDI (1522–1605) ein. Die Holzschnitte zu seinen Büchern stammen von Vater und Sohn Christoph CORIOLAN, Nürnberg, denen Aquarelle von Lorenzo BELLINO (Florenz) und Cornelius SWINTUS (Frankfurt am Main) zugrunde lagen. Von ihm stammt das allein den Insekten gewidmete hervorragende Werk „*De Animalibus Insectis Libri*“ VII, 1602, mit sehr guten Holzschnitten. Gute Abbildungen von Insekten befinden sich auch in den Werken „*Insectorum sive Minimorum Animalium Theatrum*“ 1634 von Thomas MOUFFET (1550–1604); herausgegeben wurde das Werk von Theodor MAYERNE, Baron VON ANBORNE, Hofarzt KARL's I., der das Manuskript geerbt hatte.

Von künstlerischem und auch wissenschaftlichem Wert ist auch das Tierbuch von Leonhard BALDNER, Straßburg 1666. In dem Tierbuch sind 26 Insekten angeführt, darunter Wasserinsekten, Libellen, Maikäfer. Es sind sehr gute Abbildungen, und zwar handkolorierte Holzschnitte, beigegeben.

Der Holzschnitt erlaubte aber nicht die Wiedergabe der Feinheiten. Erst der Kupferstich, dieser „Strenge reine Linienstich“ (L. SCHÖBER, 1974) ermöglichte künstlerisch und wissenschaftlich einwandfreie Insektendarstellungen. Die ersten Kupferstiche entstanden in Süddeutschland um 1400. Die ältesten sind aus Salzburg bekannt. Als

erste Datierung eines deutschen Kupferstichs ist das Jahr 1446 vom „Meister der Spielkarten“ angegeben (SCHÖBER, 1974).

Hervorragende Insektentafeln stammen von Vater und Sohn HOEFNAGEL. GEORG HOEFNAGEL (1545–1617) lebte in Antwerpen. Er war Hofmaler RUDOLF II. in Prag und hat auf dessen Wunsch in einem großen Tafelwerke Aquarelle von Tieren angefertigt. Der erste Band enthält auf 80 Tafeln fast nur Insekten. Der Sohn JOSEF HOEFNAGEL (1575–1629), München, hat nach dem Werk des Vaters Insekten in Kupferstichen wiedergegeben und zwar in dem *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii Jacobus F. genio duce ab ipso sculpta . . . communicat*. Frankfurt a. M. 1592 und in einem eigenen Werke, *Diversae Insectorum volatiliu icones ad vivum accuratissime depictae. Typisque mendatae a N. J. Visher*, Amsterdam 1730.

Vom gleichen Range sind Werke von Wenzel HOLLAR (1607, Prag, gestorben 1677 in London). Von diesem bedeutenden Kupferstecher und Radierer stammen hervorragende Kupferstiche von Insekten, so: *Muscarum, Scarabaeorum, Vermiumque variae figurae* usw. 12 Tafeln Antwerpen 1646, Paris 1651 usw., ferner *Diversae Insectorum Aligerorum vermiumque* usw. o. O. 1646 und *Animalium et bestiarium florum fructuum Muscarum, Vermium Icones* usw. 12 Tafeln London 1663, 1674 usw.

Von MATHÄUS MERIAN dem Älteren (1593–1650, Basel – Frankfurt a. Main) stammen die Kupferstiche zu Johnstons *Theatrum animalium* (1653).

Die wissenschaftliche und künstlerische Darstellung von Insekten setzt richtig erst im 17. Jahrhundert mit dem Holländer Jean GOEDART (1620–1668) ein. Von insgesamt 140 Insektenarten hat er deren Verwandlung beobachtet und auch in seiner „*Metamorphosis naturalis*“ 1665, ebenso wie die vollentwickelten Insekten, abgebildet. GOEDART ist ein selbständiger Geist, der eine neue Schwelle überschreitet.

Die große graphische Sammlung Albertina, Wien, besitzt einen sehr interessanten Sammelband „*Oevres des differens Maistres Qui ont Représenté des Insectes*“. Chez de Rochefort, Jaques au Patmier. Die Blätter dieses Prachtbandes vermitteln einen ausgezeichneten Überblick über Darstellungen

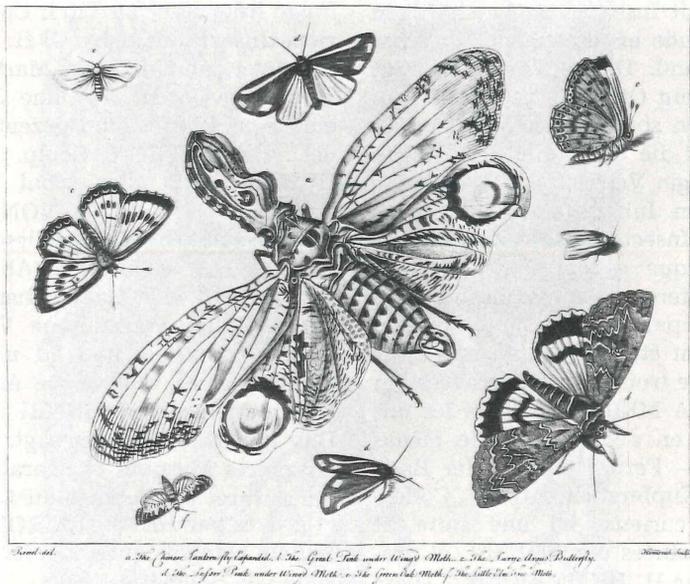


man sich nun mit Insekten zu beschäftigen begann und Freude an ihnen und an ihren Darstellungen fand. Dieses Titelblatt trägt die Kennzeichnung Ottens fecit, Oosterwyk Exudit. Es folgen sodann von MARIA SYBILLA MERIAN die drei Teile des Werkes „Der Rupsen Begin Voedsel en Wonderbare Verandering“. Im Inhaltsverzeichnis steht: Recueil d'autres Insectes observez en Europe et dans l'Amerique e representez suivant toutes leurs differentes metamorphoses, e sur les plantes particuliers sur lesquelles lesdit Insectes ont été trouvez, en une Suite de cent cinquante trois planches gravées par MARIA SYBILLA MERIAN d'après les miniatures qu'elle en avoit peint elle même, d'après nature. – Ferner enthält der Band eine Folge von Kupferstichblättern „Collection d'Insectes curieux, en une suite de douze pièces dessinées par ROESEL et gravées au burin par H. HEMMERICH.“ Diese

Folge trägt nur den Titel: Collection of Curious Insects. Sold by C. H. HEMMERICH, Engraver, at Nr. 19, in Martlet Couré Bon Street CovGarden... Ohne Jahreszahl. Die einzelnen Blätter sind gezeichnet: ROESEL del. HEMMERICH Sculp. Demnach hat HEMMERICH die wohl aquarellierten Zeichnungen ROESEL VON ROSENHOF's als Vorlage gehabt. Aus dieser Reihe bringe ich hier eine Abbildung (Abb. 70). Schließlich enthält der Sammelband „Muscarum Scarabeorum Vermiumque Varie Figure et Formae omnes primo ad uiuum coloribus depictae et ex Collectione Arundelian“, mit Kupferstichen von HENRI LE ROY 1651. Das Inhaltsverzeichnis sagt: „Une suite de six pièces Musques et Scarabés peints d'après naturel du Cabinet du Conte d'Arundel et gravés par HENRI LE ROY en 1651.“ Die Tafeln bringen gute Kupferstiche, vorwiegend von Schmetterlingen.



Nr. 69: Titelblatt zu Merian, *Metamorphosis Insectorum Surinamensis* (Albertina, Wien).



Nr. 70: H. Hemmerich (ohne Jahreszahl), aus der Reihe: *Collection des Insectes curieux en suite de douze pieces . . .* (Albertina, Wien).

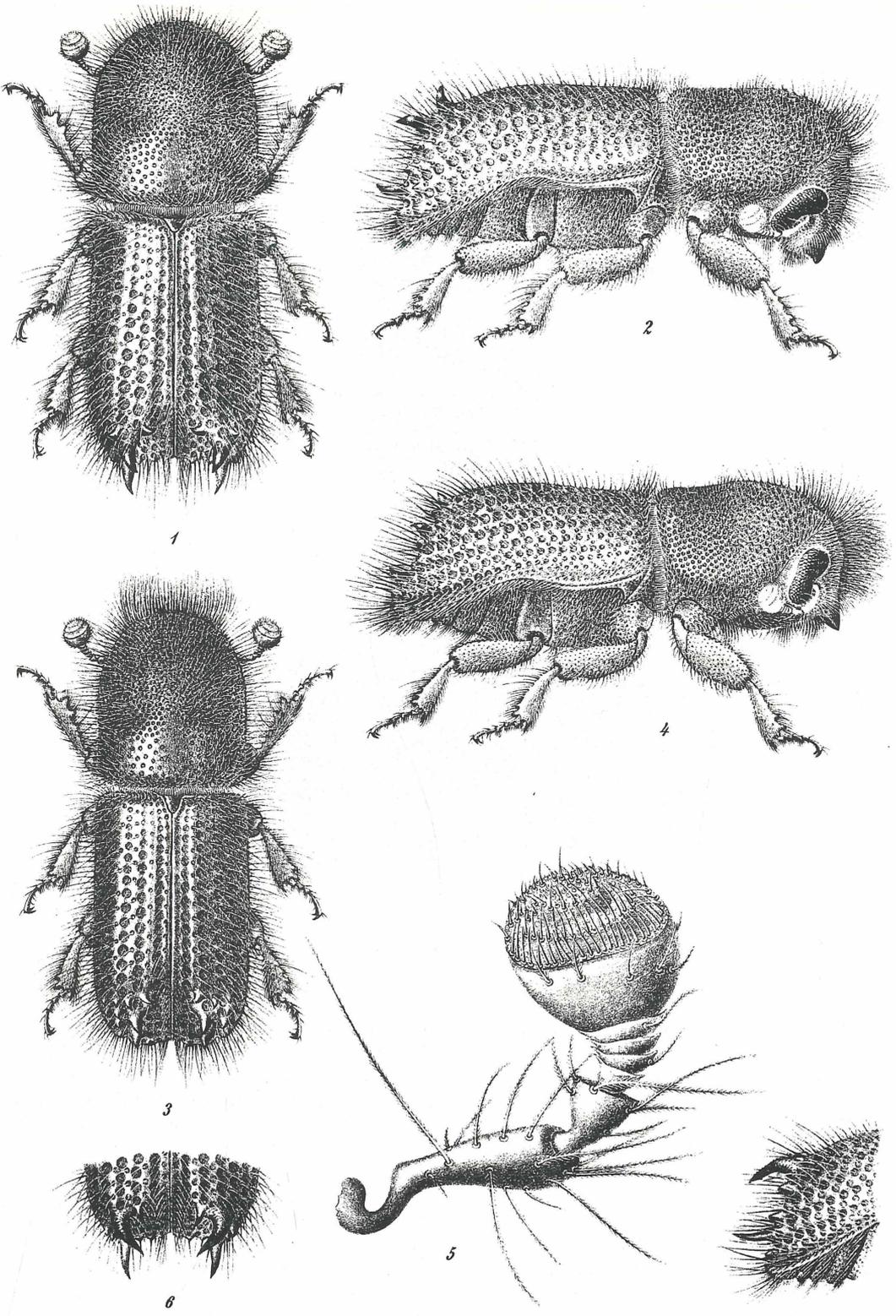
Die wissenschaftliche und künstlerische Darstellung von Insekten höchsten Ranges ist enge mit den Persönlichkeiten MARIA SYBILLA MERIAN und August Johann RÖSEL VON ROSENHOF verbunden. Reine wissenschaftliche Darstellung zeigt die Beschaffenheit, reine Kunst die Wesenheit, wo sich beide zu höchster Stufe verbinden, geben ihre Werke Beschaffenheit und Wesenheit wieder. Dies ist nur begnadeten Künstlern eigen, die sich mit der Natur der dargestellten Tiere auch selbst befaßt haben.

Maria Sybilla MERIAN (1647–1717) beschäftigte sich von Jugend an mit dem Zeichnen von Blumen und insbesondere von Insekten. Ihre ersten Arbeiten sind unter dem Namen „MARIA SYBILLA GRÄFFIN“ erschienen. MARIA SYBILLA MERIAN befaßte sich mit der Entwicklung von Insekten, beginnend vom Ei über die Raupenstadien, die Puppe, bis zum Vollinsekt. Sie stellte die verschiedenen Stadien der Entwicklung auch dar. Ihr Werk „Der Raupen wunderbare Verwandlung“, das europäische Insekten behandelt, erschien in Nürnberg 1679 und 1683. Ihr bedeutendes Werk „Metamorphosis Insectorum Surinamensium“, das Ergebnis ihrer 1699 bis 1701 durchge-

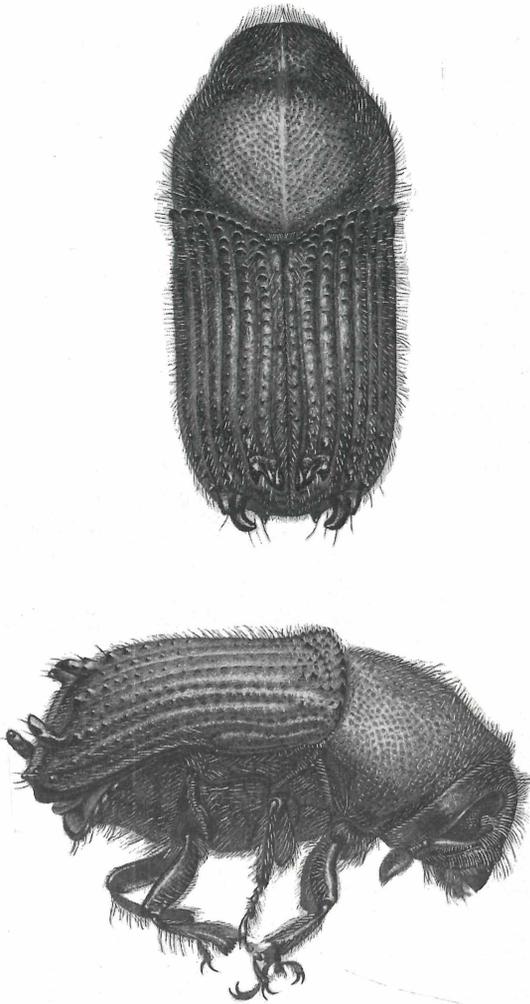
führten Studienreise in den holländischen Bereich des tropischen Amerika, erschien 1705. Sie stellte in 60 handkolorierten Kupferstichen in einer Bildgröße 40 × 55 cm Insekten, deren Raupen und ihre Fraßpflanzen, die sie in Surinam beobachtet und gezeichnet hatte, dar.

Von Johann Leonhard FRISCH (1666–1743) stammt die Beschreibung von „Allerlei Insecten in Teutschland“ (13 Teile, 1720 bis 1738 erschienen). Das Werk enthält sehr gute Beobachtungen und Kupferstiche, die seine Söhne nach eigenen Zeichnungen angefertigt haben.

Wissenschaftliche und künstlerische Insektendarstellungen besonderer Vollendung verdanken wir sodann August Johann RÖSEL VON ROSENHOF (1705–1759), der einem alten österreichischen Adelsgeschlecht entstammte und sich in Nürnberg niederließ. Schon sein Großvater war Maler und sein Vater Kupferstecher. Er selbst war zunächst Miniaturmaler und wandte sich sodann vollkommen dem Studium von Insekten zu. Er begann 1740 mit der Herausgabe seines bekannten Werkes „Insekten-Belustigungen“, in dem er 300 einheimische Schmetterlinge, deren Entwicklungsstadien



Nr. 71: F. A. Wachtl, Borkenkäfer, 1–5 *Tomicus curvidens* Germ., 6–7 *Tomicus curvidens* var. *heterodon* Wachtl (Aus: Wachtl [1895], Die krummzähni gen europäischen Borkenkäfer).

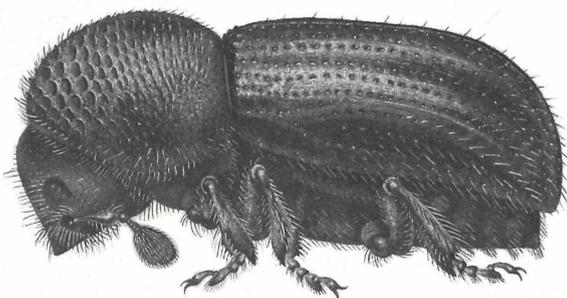
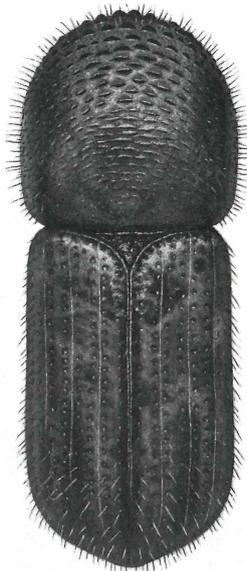


Nr. 72/1: Martha von Samassa, 1944, *Phloesinus armatus* Reitt., ♂.

sowie die Fraßart an deren Nahrungspflanze auf Kupferstichtafeln in hervorragender Weise darstellte und in deutscher Sprache beschrieb. Die Bilder sind Meisterwerke höchster Vollendung und sind von ausgezeichneten Schilderungen der Biologie der einzelnen Arten begleitet.

Von H. N. HUMPHREYS und J. C. WESTWOOD stammen die Blätter: „British Butterflies and their Transformation“. London, W. Smith 1841. Es sind Einzelblätter, sehr feine mit der Hand kolorierte Lithographien. Auf jedem Blatt sind mehrere Falter abgebildet, die auf Pflanzen zuschweben oder auf ihnen sitzen.

Aus dem 19. Jahrhundert sind zunächst die sehr eindrucksvollen Kupferstichtafeln in den Werken J. T. C. RATZEBURG'S (1801–1871) „Die Forstinsekten usw.“, „Die Ichneumoniden der Forstinsekten“ (1844–1852) und „Die Waldverderbnis“ (1866 und 1868) hervorzuheben. Zu nennen sind ferner die sehr guten Abbildungen in August BARBEY'S Werk „die Bostrichiden Central-Europas“ (Genf, Giessen 1901). Dieser französische Schweizer hat sehr gute Zeichnungen angefertigt nach denen die Bebilderung seines Werkes erfolgte. – Es sei hier auch besonders auf die hervorragenden Lithographien von Insekten in den Arbeiten



Nr. 72/2: Martha von Samassa, 1944, *Xyloterus meridionale* Eggers.

F. A. WACHTL's (1840–1913) hingewiesen; sie stammen von der Hand des Zeichners und Lithographen F. STRICKER, so die Abbildungen von Borkenkäfern (Abb. 71) in dem Werke „Die krummzähnigen Europäischen Borkenkäfer“ (1895).

Diese Borkenkäferdarstellungen werden nur noch von den wissenschaftlich und künstlerisch besonders hochstehenden Zeichnungen Martha VON SAMASSA's (1903–1947) übertroffen. Diese große Künstlerin war zuerst bei Clemens HOLZMEISTER bis zu dessen Berufung nach Ankara tätig. Sodann wirkte Martha VON SA-

MASSA am Institut für Forstentomologie und Forstschutz an der Hochschule für Bodenkultur in Wien und anschließend bis zu ihrem frühen durch Kinderlähmung bewirkten Hinscheiden an der Zoologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien, in der Crustacea-, Arachnoidea- und Myriapoda-Sammlung. Professor Otto PESTA hat eine neue Copepodenart aus dem Roten Meer nach ihr benannt: *Candacia samassae* (PESTA, 1941). Die hervorragenden Borkenkäfer-Zeichnungen erschienen in SCHIMITSCHEK (1944) „Forstinsekten der Türkei und ihre Umwelt“ und in SCHIMITSCHEK (1973) „Pflanzen-Material und Vor-

ratsschädlinge“ im Handbuch der Zoologie, Bd. IV, 1/8 (Abb. 72/1 und 72/2).

Besonders hervorzuheben sind die hervorragenden Aquarelle der Falter von Prof. Dr. TH. WOHLFART in dem Werke FORSTER & WOHLFAHRT „Die Schmetterlinge Mitteleuropas“ (1955 ff.). Alle dargestellten Schmetterlinge sind stets auf weißem Grund, bei hellem Tageslicht von links gemalt.

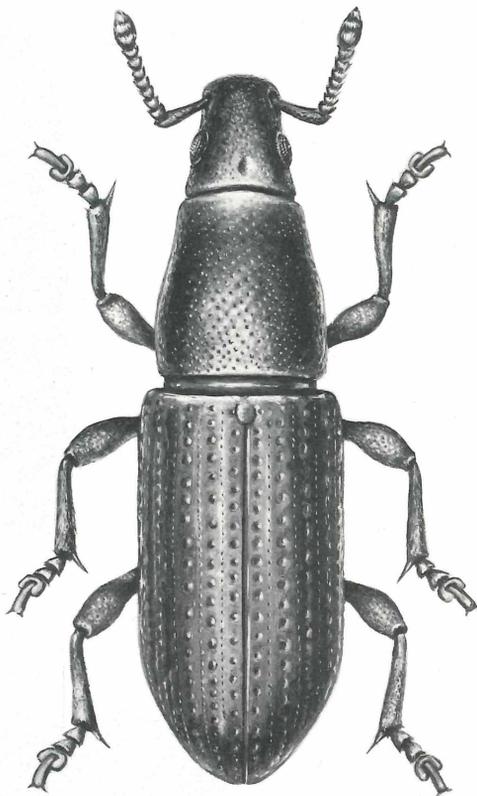
Gute Insektenbilder stammen von dem Wiener akad. Maler Ferdinand JIROUSEK (geb. 1918). Abb. 72/3 zeigt die Darstellung von *Eremotes ater*. Von JIROUSEK liegen auch sehr gute Farbtafeln forstlich schädlicher Insekten vor; sie wurden von der Forstlichen Versuchsanstalt in Wien herausgegeben.

Es wurde hiemit ein kleiner Überblick über künstlerisch und wissenschaftlich vollendete Darstellungen von Insekten vermittelt.

#### Raupengespinstbilder und Spinnwebenbilder

Anschließend sei nun ein Hinweis auf die Verwendung von Erzeugnissen von Arthropoden, von Spinnen und Raupen, als Malgrund gegeben. Eine ganz eigenartige Richtung in der Malkunst stellen die Tiroler Spinnwebenbilder und die Raupengespinstbilder dar; sie entspringen dem Rokoko und sind kennzeichnend für den Geist des Rokoko. Spinnweben und besonders Raupengespinste wurden als Malgrund verwendet. Nach TRAPP sind sie in ihrer Technik von ostasiatischen Seidenmalereien und Seidenstickereien beeinflusst. Die sehr duftigen, zarten, zerbrechlichen Gespinste wurden mit feinem spitzen Pinsel in Strichmanier, oder mit feinem farbigen Pinsel gemalt. Vorwiegend verwendete man Raupengespinste, seltener Spinnweben. Die Bilder wurden meist zwischen zwei Gläser gerahmt; man konnte sie so von beiden Seiten betrachten und auch von hinten beleuchten.

Die sogenannte Spinnwebenmalerei hat ihren Ursprung in Südtirol, fand aber auch später Eingang in Salzburg. Der Erste, der Spinnweben- und Raupengespinstbilder anfertigte, war Elias PRUNNER aus Dietenheim bei Bruneck in Südtirol. PRUNNER bot 1765 diese seine Bilder – bei einem Auf-



Nr. 72/3: Ferdinand Jirousek, *Eremotes ater* L.

enthalt des Wiener Hofes in Innsbruck – der Kaiserin MARIA THERESIA an, die daran großen Gefallen fand. Etliche seiner Bilder befinden sich in der Sammlung des Schlosses Ambras bei Innsbruck. Die meisten der erhaltenen Spinnweben und Raupengespinstbilder stammen von seinem Schüler Johann BURGMAN aus Bruneck, so jene in der Sammlung des Museum Ferdinandeum in Innsbruck. In der gleichen Art und Weise malten auch Johann RUEP aus Taufers im Ahrnthal, ein Johann Heinrich STÖRKLIN und dann im 19. Jahrhundert auch verschiedene Salzburger Maler. Bei allen diesen Bildern handelt es sich vorwiegend um Raupengespinstbilder. Den Malgrund bildeten vorwiegend die Raupengespinste von *Yponomeuta padella*, der Pflaumengespinstmotte, und von *Hyponomeuta evonymella*, der Spindelbaumgespinstmotte. Die Bilder sind sehr eindrucksvoll (Abb. 73/1). Nach



Nr. 73/1: Johann Burgman, 1790: Raupengespinstbild. – Die Familie Kaiser Leopolds II. (Innsbruck, Ferdinandeam).

TOLDT (1949, 1953) malte PRUNNER „auf Spinnewebe, eigentlich auf dem Netze von Würmern, die sich auf den Elzenstauden aufhalten, welches aufgespannt und gereinigt wurde, worauf man drucken und malen kann“ (vgl. auch SCHIMITSCHEK, 1968).

Ein weiteres für das Rokoko kennzeichnendes Kunstwerk ist der Edelsteinstrauß (Abb. 73/2), den Kaiserin MARIA THERESIA um 1760 ihrem Gemahl FRANZ

STEPHAN schenkte. Auf den Blüten des Straußes befinden sich auch verschiedene aus Edelstein gefertigte Insekten, so Schmetterlinge, Fliegen, und von oben stößt ein phantastisches libellenartiges Insekt herab; auch Larven, Schnecke und Spinne sind vertreten. Dieses Kunstwerk ist Eigentum des Naturhistorischen Museums Wien und befindet sich als Leihgabe in der Weltlichen Schatzkammer in der Hofburg.

## IX. Das 19. und 20. Jahrhundert

Es würde zu weit führen, diese Zeiten hier inhaltlich bis in die Einzelheiten zu zerlegen. Es sei aber eine Kennzeichnung des großen Geschichtsforschers Heinrich RITTER VON SRBIK (1951) vorangestellt, die eben auch für das Erkennen der Beweg-

gründe in der Kunstgestaltung dieser zwei Jahrhunderte bis etwa zu unserer Zeit sehr kennzeichnend ist:

Das neunzehnte Jahrhundert hat keine geistige Geschlossenheit und Einheit mehr gewonnen. Widerspruchsvoll spaltet es sich

in Romantik und Realismus, in Erlösungsverlangen und Glaubenslosigkeit, Vernunftunsicherheit und Primat des Willens; der Zwiespalt von Heroenkult und Massenkult, Individual- und Gemeinschaftsbewußtsein, von Geist und Natur, von Idee und Macht, von Humanismus und Übermenschentum wird begleitet von dem Gegensatz des Formbedürfnisses und der Formlosigkeit, und dieses wesentlich bürgerliche Jahrhundert führte zu einer Überspannung von Staats- und Nationalitätsdogma, und leitet zur Dämonie des 20. Jahrhunderts über. – So die Sicht des Historikers.

Es sind Schwellenzeiten, die wir – die das Abendland durchschritten hat und wir stehen nun inmitten einer großen Schwellenzeit. Den verschiedenen Geisteslagen und den inneren Kämpfen um die Überwindung, die richtige Überwindung der Schwelle, entsprechen verschiedene Richtungen, so Romantik, Realismus, Impressionismus, Expressionismus und weitere Vorstellungswelten. – Zu allen diesen Zeiten gab es in der Kunst Symbol und kennzeichnenden Symbolismus. Im Symbolismus liegt – richtig gesehen – eine Gefühlswelt höchsten Ranges. Er ist kennzeichnend für die Kunst auch unserer Zeit! Insektendarstellungen spielen ganz besonders im Symbolismus der Romantik, des Realismus, des phantastischen Realismus und bei den Künstlern unserer Zeit eine große Rolle. Symbolismus ist Künstlern unserer Zeit eigen, denen hohe Erkenntnis eignet, Erkenntnis des Menschlichen und Erkenntnis unseres Weges, hohe Erkenntnis des Wissens um den Weg der Natur!

Während das Kultbild weitgehend in altem Sinne Symbolbild bleibt, zeigt der Symbolismus nach der Zeit der Aufklärung und nach der Zeit faustischen Denkens, nach der Zeit GOETHE's oft scharfe, gesellschaftskritische Züge.

In der nicht sakralen Kunst spielen im 19. und 20. Jahrhundert Symbol und Symbolistik eine bedeutende Rolle. HOFSTÄTTER (1973) betont, daß es symbolische und symbolistische Kunst in jeder Epoche gab, doch hat die symbolische und symbolistische Kunst in jeder Epoche andere Bedeutung. Der Symbolismus des 19. und 20. Jahrhunderts ist vielfach von geistigen Kräften dieser Zeiten bestimmt, aber auch

wesentlich durch die persönliche Eigenart und Welt des Künstlers, durch sein Eigenwesen.

DISTELI, GRANDVILLE und BUSCH berühren in vielen ihrer Darstellungen das Symbolhafte und zeigen den äußeren Schein von Idealität und die krasse Realität auf; jeder dieser Künstler in seiner ureigensten Art und Weise, teils lächelnd, teils sehr scharf, so GRANDVILLE.

Der Schweizer Maler und Graphiker Martin DISTELI (1802–1844) ist bekannt durch seine hervorragenden Illustrationen von Tierfabeln. Seine Werke sind zusammengefaßt in dem spät erschienenen Werke „Romantische Tierbilder zu Fabeln und Versen von A. E. FRÖHLICH, J. W. v. GOETHE, A. HARTMANN, F. KRUTTER und C. ROLLENHAGEN“. Die Tierfabelbilder zeigen die innige, liebevolle Kenntnis der Tiere, Symbolgehalt und Gesellschaftskritik. DISTELI hatte eine besondere Vorliebe für Heuschrecken, seine „Heustüffel“. Seinem Hauptwerke „Lebensschicksale einer Heuschrecke“ sind mehrere sehr schöne Heuschreckendarstellungen vorausgegangen, so jene zu FRÖHLICH's „Der Schneckenritter“ und zu „Die Heuschreckenpredigt“ (Abb. 74).

Hier sei der Text der Heuschreckenpredigt wiedergegeben:

### Heuschreckenpredigt

Heuschreckenheere kamen hergeflogen,  
Unübersehbar siedeln sie in Auen,  
und Lager sind an Lagern rings bezogen,  
wo irgend Laub und Gras war zu erschauen.  
Die Saaten wurden und die Rebenbogen  
von ihrer Sichel sogleich abgehauen.  
Bald finden sie kein Hälmchen mehr zu zehren  
und müssen dann in neue Länder kehren.

Jetzt wird nach Übung regulierter Scharen  
gehalten früh und spät Versammlungsstunde.  
Sie kommen aufmarschiert daher in Paaren  
und stehn nach dem Kommando in die Runde.  
Dann tritt ein Männchen mit gesalbten Haaren  
in ihre Mitt' und mit gesalbtem Munde,  
und steigt zu einem Stein hinauf und dorten  
läßt hören er sich in studierten Worten:

„Heuschrecken, ihr vom Schicksal auserkorne,  
die Vögel- und die Blumenwelt zu strafen;  
wie viele Leiden auch vom hohen Zorne  
seither die Abergläubigen betrafen;



Nr. 73/2: Edelsteinstrauss, den Maria Theresia ihrem Gemahl Franz Stephan zum Geschenk machte (etwa 1760), nach einem Aquarell.



Nr. 74: M. Disteli (1802–1844), Aquarell zu A. E. Fröhlich: „Die Heuschreckenpredigt“.

noch erbt die Sünde fort, die angeborne,  
noch wollen auf dem Sündenpfühl sie schlafen.  
Daß wir gesandt zu ihrem Seelenheile,  
zeig ich im ersten und im andern Teile.

Wir kommen zahllos, gleich dem Meeressande,  
aus Wüsteneien sind wir aufgebrochen,  
wo wir uns lang in düstern Bußgewande  
und fastend hatten in den Staub verkrochen,  
wo uns der Sonne Pfeil im glühnden Lande  
den nackten Schädel hatte wundgestochen.  
Da scholl der Ruf: „Auf, auf, mit Heersgewalten  
müßt ihr die Welt bekehrn und umgestalten!“

Da haben wir die Rüstung angezogen,  
den Mantel auf die Reise umgehungen.  
Bald sahen wir der Schlemmer Saaten wogen,  
des Taumelweines lange Halden prangen,  
die Vögelscharen, die mutwillig flogen,  
und hörten wie des Leichtsinns Lieder klangen.  
Und, eine sonnverfinsternde Wolke,  
trug uns der Siegessturm von Volk zu Volke.

Wenn wir die üpp'gen Ernten nicht verzehrten,  
der Kronen nicht beraubeten die Bäume,  
die Kränze nicht zerrissen und nicht leerten  
die Becher, überfüllt von gift'gem Seime,  
und nicht durchwühlend schon im Grund ver-  
heerten  
der neuen Aussaat allererste Keime:  
In Lüsten würde alle Welt versinken,  
am Taumelkelche sich zu Tode trinken.

Jetzt aber ist auch hier uns Sieg gelungen:  
Gehüllet sind in Sack und Asch' die Lande,  
die Vögel, so auf grünen Zweigen sun-  
gen,  
verstummet schmachtet jetzt die freche Bande;

den Blumen, die im Tanze sich geschwungen,  
im purpurnen und goldenen Gewande,  
ist von uns abgestreift Samt und Seide,  
nichts blinkt von ihrem vorigen Geschmeide.

So wiederum erkennt man sich auf Erden,  
so fühl'n wir Frommen wieder uns zu Hause,  
so muß jedwedes Land bekehret werden,  
das jetzt noch sitzt an einem ew'gen Schmause:  
Des freuet euch, ihr auserkornen Herden,  
daß unser Siegesflug bald wieder sause,  
und haltet an, kasteiet eure Glieder,  
zu neuen Fahrten macht sie flüchtig wieder.

Bald werden so die bessern Zeiten kommen,  
daß wir die Herrscher sind in allen Landen,  
daß keine andre Weise wird vernommen  
als die in unsrer Wüste wir erfanden;  
just daher kommt der Segen zu uns Frommen,  
daß wir uns nie zu anderm Dienst verstanden,  
daß wir auf andre Freuden ganz verzichten,  
die Armen stets verbleiben und die Schlichten.

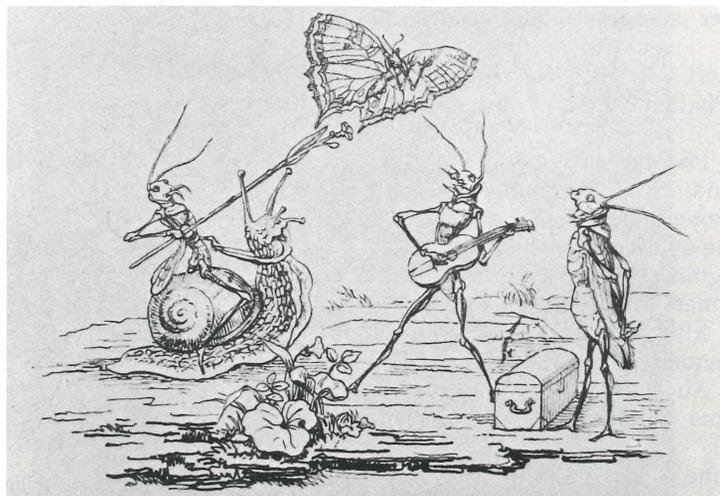
Und ihr, die mit uns längst im treuen Bunde,  
du Fledermaus, Hornkäfer und Nachtfalter,  
die unser Glück ihr preist mit Herz und Munde,  
bleibt unsers Reiches tätige Statthalter,  
bei Nacht und Tag und oben und im Grunde  
des Glaubens unerschrockene Erhalter!“  
So hat der Mann der wohlgesetzten Predigt  
den Heuschrecken erbaulich sich entledigt.

A. E. FRÖHLICH

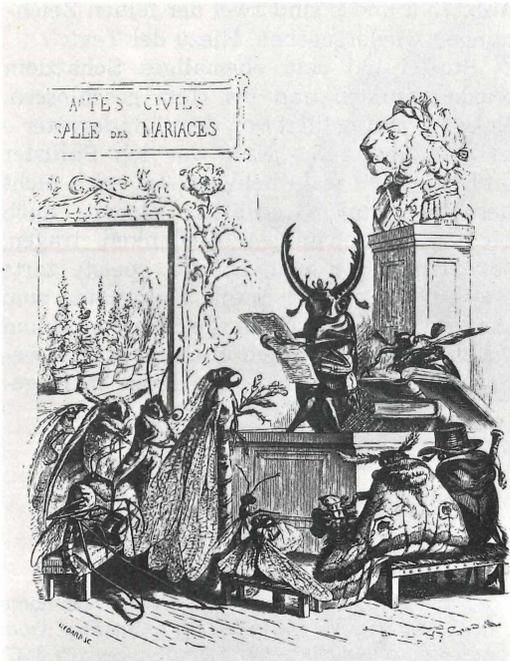
In seinem reifsten Werke, den „Lebensschicksalen einer Heuschrecke“, sind seine Lebenserfahrungen und seine Weltanschauung ebenso niedergelegt, wie Gesellschaftskritik eines Mannes, der nie zu Kreuz gekrochen ist. Das Werk trägt den Titel: „Stüffels, des Heuschrecken Lebenslauf“. Den Text hat Alfred HARTMANN, der mit DISTELI eng befreundet war, verfaßt. Dies Werk ist ein weltanschauliches Vermächtnis DISTELI's, es enthält viel Selbstschilderung und Zeitschilderung, Zeitsatire und Selbstironie. Zur Darstellung hat DISTELI seine geliebten Heuschrecken erwählt. In den

Abb. 75 a und b sind zwei der feinen Zeichnungen wiedergegeben. Hiezu der Text:

Stüffel hat sein ehemaliges Schätzlein wiedergefunden und ins Herz geschlossen. Er tritt – unterstützt von dem Landesvater – in den Ehestand. „Nun war ich Philister und ließ mir's wohl behagen; tat mich nicht besonders mit Geschäften plagen, auch nicht mit tiefsinnigen Gedanken tragen, sondern pflegte meinen Leib, speiste zarte Blumenblätter und trank Honigseim zum Zeitvertreib; und schien die Sonne mild und warm, verschmähte ich auch nicht, ein wenig über die Matten zu spazieren, mein ge-



Nr. 75: M. Disteli, Zeichnungen aus der Reihe „Stüffels, der Heuschrecken Lebenslauf“. 75 a und 75 b.



Nr. 76: Grandville „Der Ehemann gibt seiner Frau Schutz, die Frau ihrem Mann Gehorsam“. Aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. 1970 DTV.

liebtes Gemahl am Arm. Meinem Kriegskameraden, der sein Bein verloren fürs Vaterland und bettelnd am Wege stand, drückte ich mildtätig ein Sandkörnlein in die Hand und war für das Alter und Jugend ein lebendiges Muster standesgemäßer Tugend“ (Abb. 75 a).

Stüffel verliert sein Herz bei einem Fest an die schöne Phallene, die ihm aber enteilt. (Abb. 75 b).

„Die schöne Phaläne hatte beim nächtlichen Reigen und dem Klange der Geigen viele Herzen erobert, und mancher schlanken Heuschrecke und wohlgenährten Grillen Sinnen und Beginnen ging darauf aus, ihre Gunst zu gewinnen. Einige ließen ihre goldenen Schätze klingen, andre wollten sie mit schmachthenden Liedern aus dem Schläfe singen. Auch ich machte mich beizeiten auf, meine Huldigungen darzubringen.“

„Eine zierliche Schnecke kam eben des Weges gegangen, da schwang ich mich mit meinen Beinen, den langen auf ihren gesat-

telten Rücken. Wem soll es glücken und gelingen, sie zu erringen, die Unvergleichliche, die nie Kriechende, Hochfliegende; wem als dem stattlichen Kavalier, also dacht ich bei mir und lenkte mein edles Tier mit gewandtem Zügel und produzierte meine Reitkünste. Aber Phaläne entfaltete Ihre bunten Flügel und hoch durch die Lüfte davonflatternd rief sie hohnlachend herab: „Ade ihr Heuschrecken, die ihr schlüpft durch die Hecken, im Staube kriecht und im Grase hüpf. Werbt um Gewürm, fast wie ihr so gering und gemein und wollet verschonen die Edelgeborenen, die auf Blumen wohnen, sich in Düften wiegen und hoch in den Lüften fliegen“ (Abb. 75 b) (DISTELI, 1940).

In diesem seinen letzten Werke, das erst lange nach seinem Tode erschien, zeichnet DISTELI die Irrungen und Wirrungen der Welt und so manches Tragische und auch an Komödie gemahnende des gesellschaftlichen Lebens und des Menschen überhaupt.

Zahlreiche Insektendarstellungen stammen von dem satirischen, sehr kritischen und geistvollen GRANDVILLE (1803–1847). Unter diesem Decknamen veröffentlichte er



Nr. 77: Grandville, „Sterben heißt zu einem besseren Leben geboren werden“. Aus dem Staats- und Familienleben der Tiere, 1970 DTV.

seine Werke, sein eigentlicher Name war Jean Ignace Isidore GERARD. Nachdem die Zeitschriften „La caricature“ und „Charivari“, in denen er in kühnen Zeichnungen heftige Sozialkritik übte, 1835 verboten wurden, arbeitete er an Buchillustrationen. Wie er schon in den genannten satirischen Zeitschriften aus Gründen der Zensur die Zustände der Zeit in Tiergestalten geißelte, so verwendete er diese auch in seinen berühmten Buchillustrationen. Hier übte er nun in Tiergestalten sehr scharfe Sozialkritik. So in dem Buche „Bilder aus dem Familienleben der Tiere“ (1842) zu dem BALSAC, Alfred und Paul DE MUSSET sowie George SAND die Texte schrieben. Sodann gab er 1844 das Bilderwerk „Un autre monde“ heraus, in dem die Zustände der Juli-Monarchie des „Bürgerkönigs“ LOUIS-PHILIPPE (1830–1848) scharf kritisiert werden. In bei-

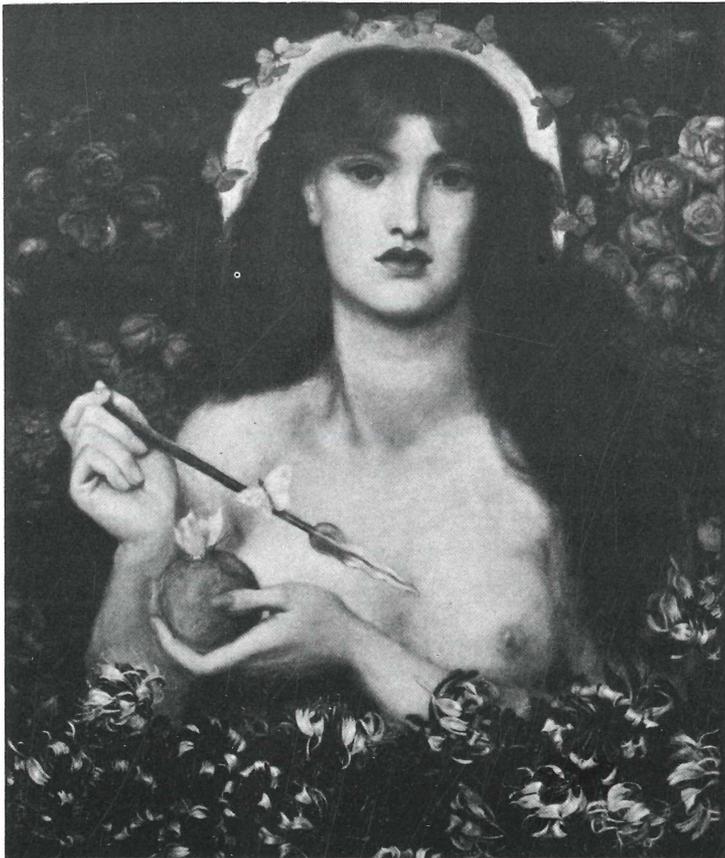
den Werken befinden sich zahlreiche Insekten-darstellungen. Es seien nun nur einige Bilder genannt, in denen die Menschen in Insektengestalt auftreten: „Ein alter Schmetterling“, „Ein gut gekleidetes Insekt und dazu ein schöner Tänzer“, „Der Ehemann gibt seiner Frau Schutz, die Frau ihrem Mann Gehorsam“ (Abb. 76), darin wird auf die von Napoleon eingeführte Zivilehe angespielt. Ferner „Es gibt Wesen von schlankem Wuchs, deren Umgang gefährlich ist“ (es stellt eine Frau in Wespengestalt dar), weiters Heuschrecke und Spinne als Seiltänzer und „Der Totenkopf geht an der Spitze des Trauerzuges“. Das Schlußbild aus dem Staats- und Familienleben der Tiere zeigt eine kniende Gottesanbeterin und die als Schmetterling emporschwebende Seele, eine ausgezeichnete Darstellung von hohem künstlerischen Eindruck (Abb. 77).



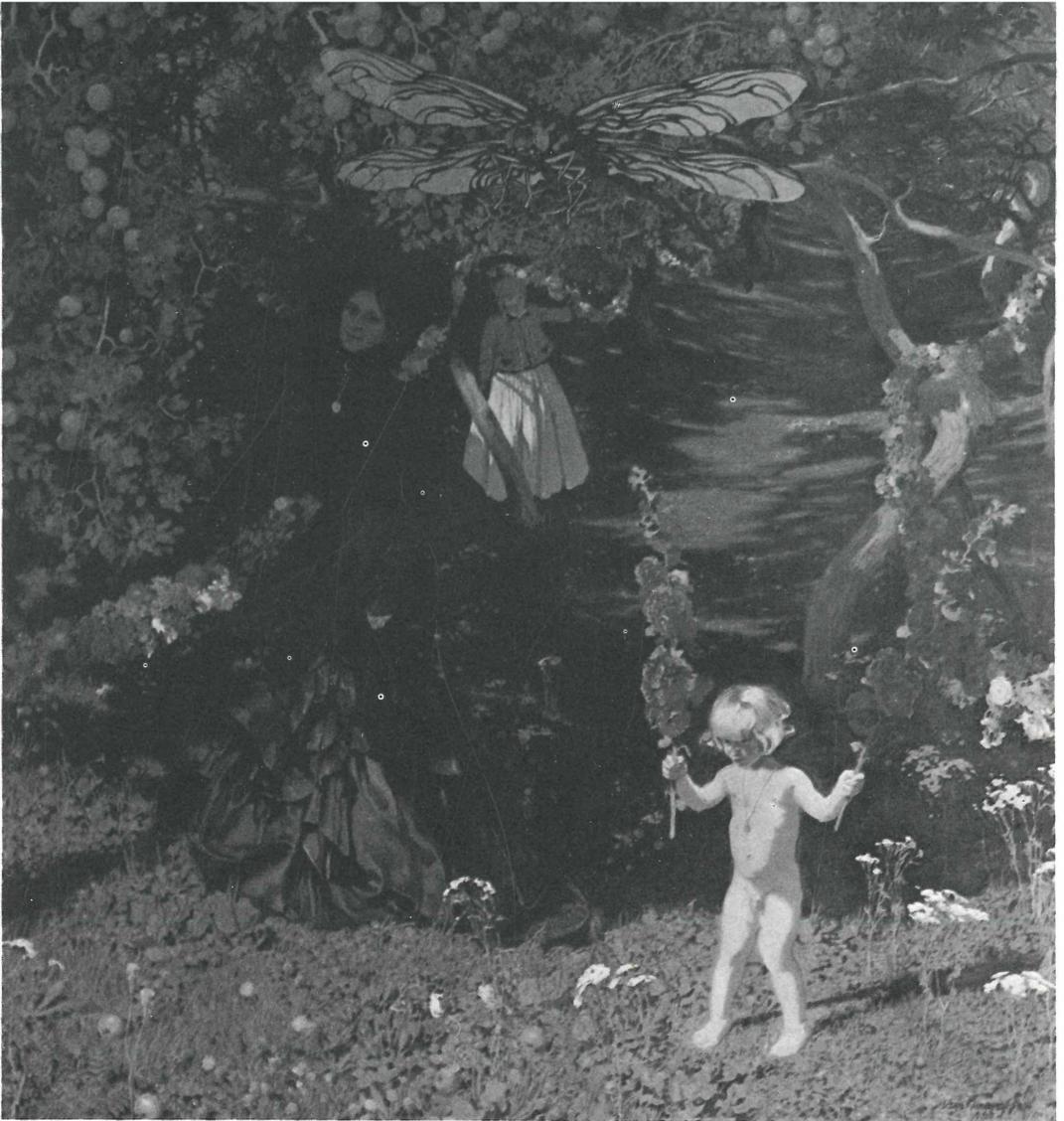
Nr. 78: Spitzweg (1808–1885), „Der Schmetterlingsfänger“.

Die einzigen „Werk­tätigen“ in diesem Buche sind die Seidenraupen in dem Bilde „Wieviel Geld und Selbstverleugnung gehört dazu, bis ein Maulbeerblatt zu einem Seidenkleid wird“. In dem Werke „Un autre monde“ zeigt GRANDVILLE, daß die neue Welt nicht besser ist als die alte. Er zeigt „Transformationen, Inkarnationen, Metamorphosen, Zoomorphosen, Lithomorphosen und Apotheosen. Statt Vernunft regieren Sachzwänge. Auch in den Bildern „Offenbarung des Ballets“ und „Ballet der Liebhaber der Venus“ sowie in der Reihe „Nachmittag im Zoologischen Garten“ begegnet man Insekten. In diesen seinen Werken ist der große Satyriker und Symbolist GRANDVILLE auch Vorläufer des Surrealismus. Seine Sozialkritik ist ohne positive Sicht, wie diese auch den Modernen vielfachst fehlt. Den befreienden Weg muß der Betrachter erdenken und erfüllen.

WILHELM BUSCH (1832–1908) übt in seiner meisterhaften Kunst wohl auch Gesellschaftskritik im weitesten Wortsinne. Ob man aber zur Erklärung FREUD bemühen soll und muß, wie dies heute geschieht (G. SAUTERMEISTER), sei bezweifelt. BUSCH kennzeichnet treffend den Philister, den Spießer, menschliche Grausamkeit, Einflüsse von Mächten, denn es ist auch der zeitbedingte Kulturkampf zu erkennen. In vielen seiner Werke sind es Insekten, die die „Strafe“ vollziehen. Eine ganze Reihe von Bildergeschichten trägt den Titel „Schnurrübbur oder die Bienen“. In den Bildern der zehn Kapitel sind reichlichst neben den Bienen auch Bockkäfer, Nashornkäfer, Hirschkäfer (der Herr Schröter), Maienkäfer, Heuschrecke, Fliegen, Hummel und Schmetterlinge vertreten. Einen Übergang zum Märchen bilden gestörte Idyllen, wie „Der Schnuller“, hier stört die Biene, „Die



Nr. 79: Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), „Venus verticordia“ (aus Ausstellungskatalog Brüssel, 1976).



Nr. 80: Josef Mehoffer (1869–1946), *Ein fremdartiger Garten, In der Sonne* (aus Ausstellungskatalog Brüssel, 1976).

Fliege“, „Der Floh“ und „gestörte aber glücklich wieder errungene Nachtruhe.“ Zu den gestörten Idyllen gehört auch der Angriff und die Vertreibung der Ameisen in der „Kleine Maler mit der großen Mappe“. In „Hernach“ befinden sich köstliche Insektendarstellungen, so im „Abendkonzert“, im „Maitanz“, im „Drohenden Verhängnis“ und in „Glück im Unglück“. Von BUSCH stam-

men auch sehr fein bebilderte Märchen, die „Stippstörchen“. In „Hänschen Däumling“ treten drei Käfer auf, Maikäfer, Hirschkäfer und Nashornkäfer. Die Märchen mit den feinen Aquarellen (Inselbücherei 1959) bezeugen, daß dem sehr kritischen Niedersachsen ein liebevolles Herz innewohnt.

Hier darf nun Carl SPITZWEG (1808–1885) angeschlossen werden, der auch

echte Kritik an seiner Zeit übte, jedoch mit feinem Humor und in sehr liebenswürdiger Art und Weise. HOFSTÄTTER (1973) sagt von ihm, daß er beileibe kein Symbolist war „und doch alle Ideale der romantischen Symbolisten in ein spießbürgerliches Gewand kleidete und mit leiser Melancholie und verstecktem Pessimismus persiflierte“. Für uns sind hier von Bedeutung das Bild „Die Fliege“ und besonders das köstliche Bild „Der Schmetterlingsfänger“ (Abb. 78), das um 1840 entstand. Der Schmetterlingsfänger steht fassungslos vor den Riesenviehern, die er in sein kleines Netz nicht hineinbringen kann (WINKLER 1968). SPITZWEG schildert alle, die einem Ideal ergeben sind, als sonderbare Käuze. „Als solche werden sie von der bürgerlichen Gesellschaft belächelt und ertragen“! (HOFSTÄTTER 1973). Es ist von Bedeutung, daß SPITZWEG von den Romantikern sehr beeinflusst war, besonders schätzte er CASPAR DAVID FRIEDRICH.

Von Arnold BÖCKLIN (1827–1901) stammt das Bild „Hymne an den Frühling“: es sind drei Grazien dargestellt, über denen sechs Amoretten schweben, die mit bunten Schmetterlingsflügeln versehen sind und über ihnen einen Kreis bilden.

Die „Venus verticordia“ (entstanden 1864–1868) von Dante Gabriel ROSSETTI (1828–1882) trägt im Haar einen Kranz aus Schmetterlingen und ein Schmetterling sitzt auf dem Pfeil, den Venus in der Hand hält. Nach HOFSTÄTTER hat ROSSETTI seine verstorbene Frau in vielen Gestalten aus seiner hingebenden Erinnerung gemalt, so auch als Verderben bringende Venus Verticordia. In dieser Venus malte ROSSETTI nicht die Liebesgöttin, sondern die große femme fatale<sup>7)</sup>, welche die Herzen der Men-

<sup>7)</sup> Auch unter den Insekten gibt es die „Femme Fatale“. Schon einmal die *Mantis*, die Gottesanbeterin, die Wilhelm PLEYER in einem der köstlichen Gedichte seines „Kleinen Weltzirkus“ so treffend schildert:

Verwandlungen der Venus  
Die Gottesanbeterin hatte,  
Ihr Männli zum Fressen gern;  
Sie schlang eine Portion Gatte  
Und lobte mit Rülpsen den Herrn.

Es gibt noch weitere „Femme Fatale“ unter den Insekten: Die Weibchen der Leuchtkäferart

schen verändert, mit den Insignien ihrer Macht, Apfel und goldenem Pfeil (HOFSTÄTTER, 1973). ROSSETTI gehört zweifellos zu den großen Symbolisten (Abb. 79).

Josef MEHOFFER (1869–1946) stellt in dem Bilde „Der fremdartige Garten“ (1903), der auch die Bezeichnung „Sonne“, „In der Sonne“ und „Ein bizarrer Garten“ trägt, im Vordergrund seine Frau mit seinen Sohn, und im Hintergrunde eine alte Frau dar (die drei Lebensalter?) und über ihnen schwebt eine Riesenlibelle. Der Künstler selbst soll die Libelle als das Sinnbild des Familienglückes gedeutet haben (Abb. 80). Es ist möglich, daß es sich keineswegs um eine symbolische Absicht, sondern einfach um die Einführung eines ungewöhnlichen Elementes in diese idyllische Szene handelt.

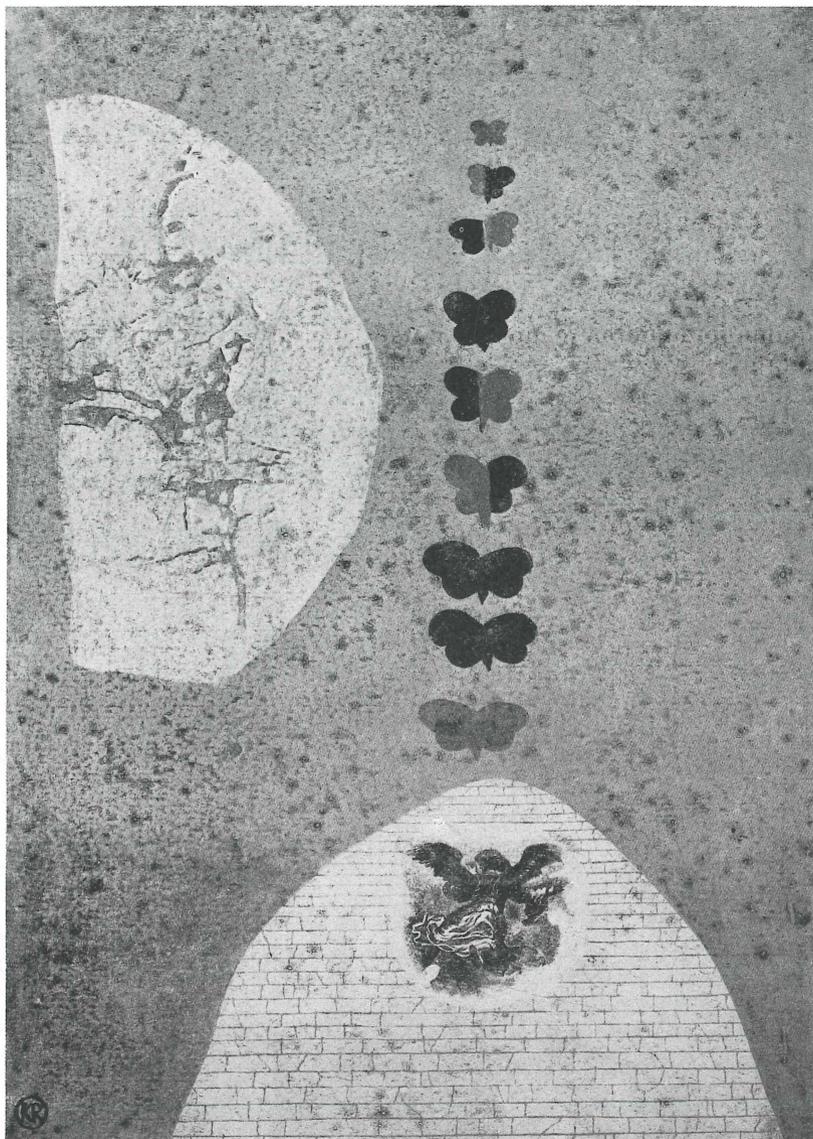
Es sei nun auf Insektendarstellungen von Künstlern unserer Zeit eingegangen, und zwar zuerst auf große, bedeutende Graphiker.

Karl RÖSSING (geb. 1897) hat die erste Hälfte seines Schaffens dem Holzschnitt und der Buchillustration gewidmet; ab 1950 widmete er sich dem großformatigen Linolschnitt. Die meist vielfarbigten Werke haben eine ungemeine Tiefe der Aussage, sie strömt dem Betrachter entgegen und rührt an seine feinste Ordnungsfunktion – die Psyche. Der Schmetterling gehört zu den wichtigen Symbolen dieser seiner Werke. So in dem Bilde „Integrierter Falter“, der in seiner harmonischen Färbung vor der Weite und Tiefe des Raumes steht. In dem Bilde „Aufstieg zum Himmel“ (Abb. 82) steigt von einer barocken, geflügelten Menschengestalt in Form einer Reihe zarter Falter – am Monde vorbei – die Seele zum Himmel (Abb. 82). Es seien nur noch genannt „Flugtraum“, „Schmetterlingsflügel im Oval“ und der gleichnisvolle symbolreiche „Brennende Falter“ (Abb. 81). Dies herrliche Bild erinnert an die Aussage eines Gedichtes des

*Photuris versicolor* vermögen die Blinksignale anderer Leuchtkäferarten nachzuahmen und die Blinksignale der Männchen dieser Arten zu beantworten. Die getäuschten Männchen werden angelockt und verzehrt. Selten beantwortet ein *Photuris*-Weibchen die Signale von mehr als zehn fremder Männchen, ohne ein Männchen zu erbeuten (Umschau, 76. Jhg., S. 226).



Nr. 81: Karl Rössing, „Brennender Falter“.



Nr. 82: Karl Rössing (geb. 1897), „Aufstieg zum Himmel“ (aus Ausstellungskatalog Linz).

großen moslemischen Dichters Muhammad IQBAL:

Ich höre in meiner Bücherei des Nachts  
Den Bücherwurm den Schmetterling befragen:  
„Ich hab mein Nest in Avicennas Blättern,  
Bin in Farabis Manuskript beschlagen –  
Den Sinn des Lebens hab ich nicht verstanden,  
Ganz sonnenlos leb ich in finstern Tagen!“  
Wie schön sprach drauf der halbverbrannte Falter:  
„Nach diesem Punkt darfst Du nicht Bücher fragen:

Nur Fieberglück kann neues Leben bringen,  
Nur Fieberglück gibt Deinem Leben Schwingen“.

Das Bild erinnert aber auch an das berühmte Gedicht GOETHE's im West-östlichen Diwan: „Selige Sehnsucht“; es soll hier wiedergegeben werden:

Sagt des Niemand, nur den Weisen  
Weil die Menge gleich verhöhnet,  
Das Lebendige will ich preisen,  
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,  
Die dich zeugte, wo du zeugtest,  
Überfällt dich fremde Fühlung,  
Wenn die stille Kerze leuchtet!

Nicht mehr bleibest du umfangen  
In der Finsternis Beschattung,  
Und Dich reißet neu Verlangen  
Auf zu höherer Begattung.

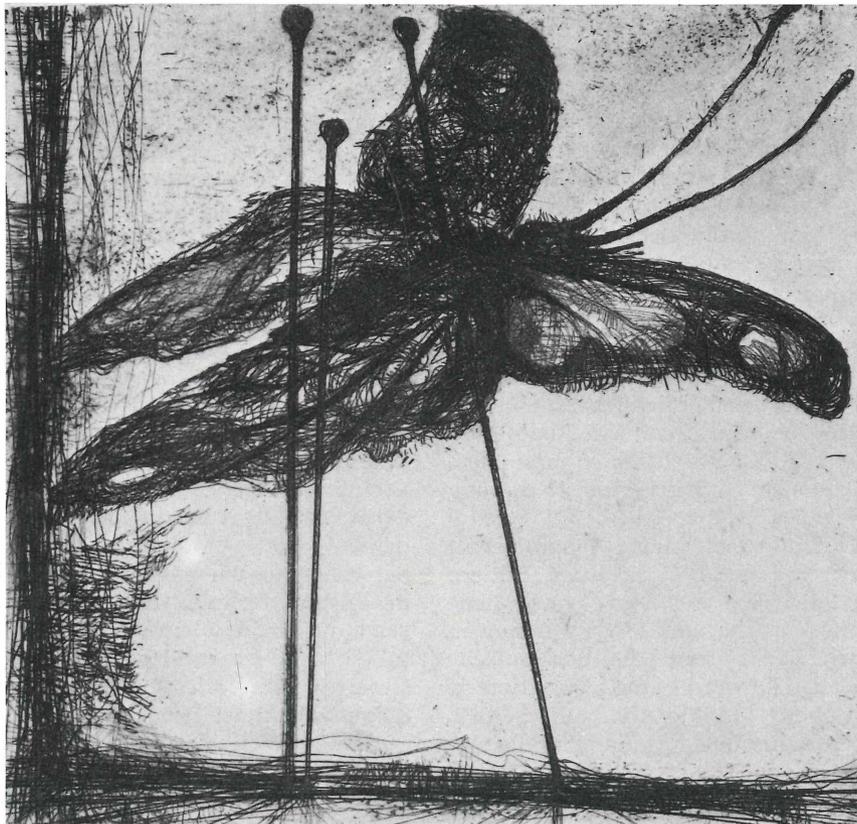
Keine Ferne macht dich schwierig,  
Kommst geflogen und gebannt,  
Und zuletzt des Lichts begierig,  
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,  
Dieses Stirb und Werde!  
Bist du nur ein müder Gast  
Auf der dunklen Erde.

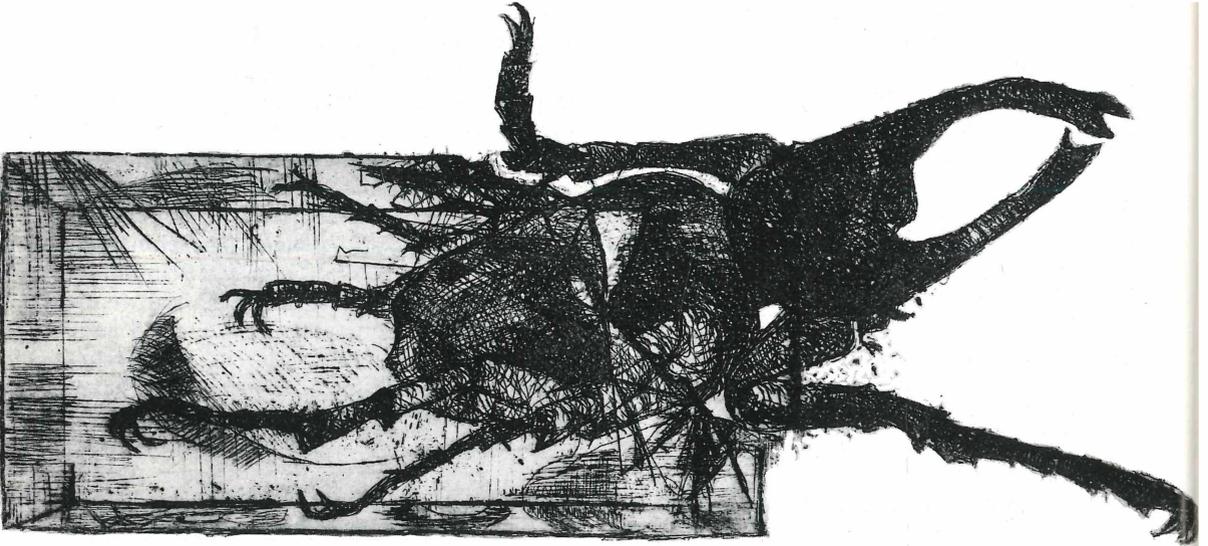
Auch die Fliege findet sich auf einem der großen Linolschnitte RÖSSING's, der auch eine gewisse Liebe zur Antike hat, die in Darstellungen aus der Welt ihrer Überreste sich auswirkt, so in dem Bilde „An der

Stadtmauer von Galamataca“ mit Stierkopf und einer riesigen Fliege.

Eine reiche Welt ureigenster Prägung zeigt Lieselotte SCHOBER (geb. 1915) in ihren feinen inhaltsreichen Radierungen. In ihren Insekten darstellenden Werken werden wir eindringlich zu den letzten Dingen geführt. Sei es „Der große dunkle Schmetterling“, „Geflügelt genagelt“, „Schmetterling vor Landschaft“, „Tanz der Schmetterlinge“, das Schicksalsbild „Das Unabwendbare“, „Drei Schmetterlinge vor Landschaft“ oder „Schmetterling auf Blüte stürzend“, alle diese Blätter haben einen tiefen, neuen Symbolgehalt eigenster Prägung. Sie sind wahres Bekenntnis, das in Welterkenntnis mündet. Der majestätische „Große dunkle Schmetterling“ (1971) zeigt letzte Vereinsamung, wir blicken in den Spiegel des Geschickes, erfahren Leben und Sterben (Abb. 83). Die Radierung „Geflügelt gena-



Nr. 83: Lieselotte Schober, „Großer dunkler Schmetterling“, Radierung, 1971.



Nr. 84: Lieselotte Schober, *Ausbruch aus dem Gießharz*, Radierung, 1976.

gelt“ zeigt, daß der Schein, es sei alles leicht beschwingt, – trägt. Der leichte graziöse Falter endet auf der Nadel, das Schicksal ist besiegt. Auch die Radierung „Das Unabwendbare“ (1970) versinnbildlicht das unerbittliche Schicksal (Abb. 84/1). Das dunkle Nichts liegt hinter dem Deckel des Kastens, auch für jene, die die Gefahr erkennen und ihr vergeblich zu entinnen versuchen. Die ungemein graziösen und in feinen Linien dargestellten Falter im „Tanz der Schmetterlinge“ sind schon vom Netz- vom Schicksal bedroht, das unausweichlich ihrer harrt. – Von den symbolhaften Insektenbildern Lieselotte SCHOBER's ist hier besonders auch auf die sehr eindrucksvolle Radierung „Ausbruch aus dem Gießharz“ (1976) (Abb. 84) hinzuweisen. Tiefen Symbolgehalt haben auch die Insekten in jenen Bildern der Künstlerin, die eine sehr persönliche Schau von Märchen und Sagen erkennen lassen. Der Aufbau und die harmonische Gestaltung der Farbradierung „Variation zu Schneewittchen“ (1976), Abb. auf Seite 2, soll nicht die uns bekannte gemütvolle Art des Märchens in seiner heutigen Gestalt wiedergeben, sondern läßt eine sehr eigenwillige und abweichende kritische Auffassung erkennen. Eine weitere Farbradierung

gilt der Genovefa Sage. In der „Variation zu Genovefa“ (1976) (Abb. 84/2) wird der gewährte Schutz von Baum und Spinnennetz zum egoistisch verteidigten Besitz ausgedehnt, aus dem Genovefa vom Käfer befreit wird. All diese großen Werke lassen das Unausweichliche Gesetz des Schicksals erkennen, alles ist eng auf den Menschen bezogen – mit ihm verknüpft. H. P. SUESSEROTT (1971) (von der graphischen Sammlung Albertina, Wien), sagt zu den Werken von Lieselotte SCHOBER: „... Die Radirnadel der Künstlerin schreibt den Gesang des Lebens und des Todes in tiefster menschlicher Anteilnahme und Erfüllung überall da, wo das Dichterwort von „Traum als Leben“ gilt, – da wo andere nur die unbegeistete Wirklichkeit oder nur allein ihren äußeren Widerschein zu erkennen vermögen. Das Bild des Schmetterlings und seines Geschickes zeigt uns nicht allein menschliches Schicksal, sondern das Bild der Ewigkeit und des Gesetzes, dem alles Leben unterliegt. Der Schmetterling ist ja nach altem Glauben das Sinnbild der Seele. ... Mögen wir in den Werken uns selbst erkennen, uns selbst erfahren, ein Erlebnis, das moderne Kunst selten genug bietet, die selbst da, wo sie tiefere Einsichten gewährt, allzuoft das wahre Wis-



Nr. 84/1: Lieselotte Schober, „Das Unabwendbare“, Farbradierung, 1970.



Nr. 85: Kurt Regscek (geb. 1923), „Der allerletzte König“, Ausschnitt, Lichtbildaufnahme des Künstlers.

sen des Menschen um sich selbst nicht bereichert“.

Zu den Bildern, die die Vergänglichkeit darstellen, gehört das Gemälde „Der Allerletzte König“ von Kurt REGSCHEK (geb. 1923). Das Bild entstand 1959–1962. Das Werk stellt die Vergänglichkeit dar und beruht auf der Vorstellung des Endes der Welt, vielmehr des Endes der Menschheit (Abb. 85). Der allerletzte König, das ist der allerletzte Mensch, thront auf den Trümmern der Welt. Wie der Künstler selbst auslegt, wird ihm in grausamer Weise der Wunsch erfüllt, nicht sterben zu müssen. „Ihm fiel die Herrschaft über die entvölkerte Welt zu, die von riesenhaften Insekten bewohnt wird“ (HOFSTÄTTER, 1973). Der letzte Mensch ist von riesenhaften Insekten umgeben und bedrängt. Auf dem „Thron“ zu seiner Schulter sitzt ein ameisenartiges Insekt und ebenso, aufgerichtet, zu seinen

Füßen. Ein libellenartiges Rieseninsekt stößt in der Luft auf ihn zu.

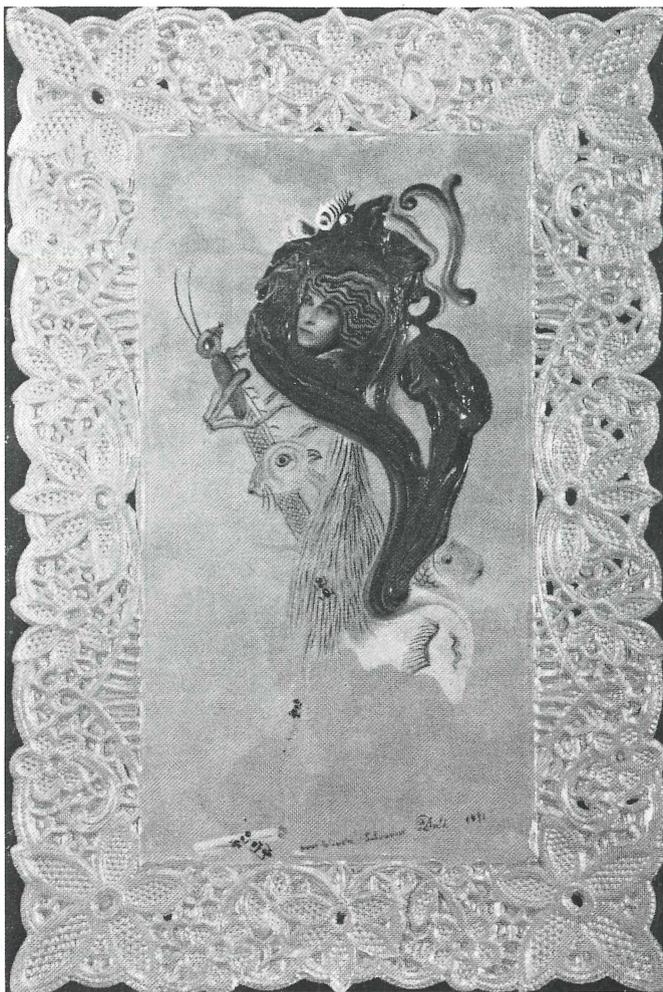
Es sei hier kurz darauf hingewiesen, daß der brasilianische Entomologe DARACUDOS im Mato Grosso Gebiet Brasiliens Rieseninsekten entdeckt hat. Ameisen, die die Größe eines Mittelfingers haben, ernähren sich von Käfern, Mäusen und befallen sogar Kaninchen. Heuschrecken von 15 cm Länge verursachen schwere Schäden an jungen Pflanzen. Weiters fand DARACUDOS stark behaarte Spinnen von der Größe eines Fußballes. Nach Auffassung des brasilianischer Forschers handelt es sich keinesfalls um Zufallsformen, sondern diese Rieseninsekten stellen eine Entwicklungsstufe dar, „die sich im Laufe der Jahre noch potenzieren dürfte“! (Naturwissenschaftliche Rundschau 1973).

Nun zu einer anderen Welt.

Auf den großen bedeutenden Werken von



Nr. 84/2: Lieselotte Schober, „Variation zu Genoveva“, Farbradierung, 1976.



Nr. 86: Salvadore Dali (geb. 1904), Bildnis Gala, 1931, bezeichnet pour Oliveta Salvador Dali 1931 (aus Ausstellungskatalog Baden-Baden, 1971).

Salvatore DALI (Geb. 1904) begegnen uns Insekten sowohl auf Gemälden, wie auf Zeichnungen und auch auf dem von ihm entworfenen Schmuck. DALI ist ja – so wie einst die Renaissancemaler – auf verschiedenen Bereichen der Kunst wirksam. Nicht den bunten Schmetterling finden wir auf DALI's Bildern, wohl aber „... den festgehaltenen Falter, der über seinen Flug nachsinnt“ (Federico Garcia LORCA, 1969, Gedichte).

Von den uns hier interessierenden Gemälden sei an erster Stelle „Bildnis Gala“ 1931 (bezeichnet: Pour Oliveta Salvador Dali 1931) genannt. In seiner Frau Gala ist

die ideale Frau verkörpert „ich nenne meine Frau Gala, Galutschka, Gradiva, weil sie meine Gradiva gewesen ist“. Auf diesem Bilde ist Gala von einigen Tieren umgeben (Abb. 86), ihr zugewendet ist eine überlebensgroße Heuschrecke, vielleicht als Böses abwehrendes Zeichen. Am herabwallenden Haar kriecht eine Ameise.

Das Bild „Traum verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Aufwachen“ (1944) folgt der Traumdeutung FREUD's. Hier gibt DALI, in seiner phantastischen Welt, dem Elefanten lange Mückenbeine.

Von den Zeichnungen DALI's seien hier

genannt „Die Königin der Schmetterlinge“ 1951; „Zwei Köpfe von phantastischen Schmetterlingen“ 1956; „Schmetterlinge in einer Landschaft“ 1956 und „Schmetterlingsmädchen“ 1956.

Ein von DALI entworfenes Schmuckstück aus Gold, Rubinen und Diamanten, „Das Honigwabenhertz“, zeigt im Inneren des Herzens ein Stück sechseckiger Honigwabe! DALI's Worte hierzu: „Ein bißchen Süße ist im Herzen jeder Frau“.

Bei DALI ist wohl Vieles mystisch zu verstehen, er selbst bezeichnet sich ja auch als Mystiker (DALI, Ausstellungskatalog Baden-Baden, 1971).

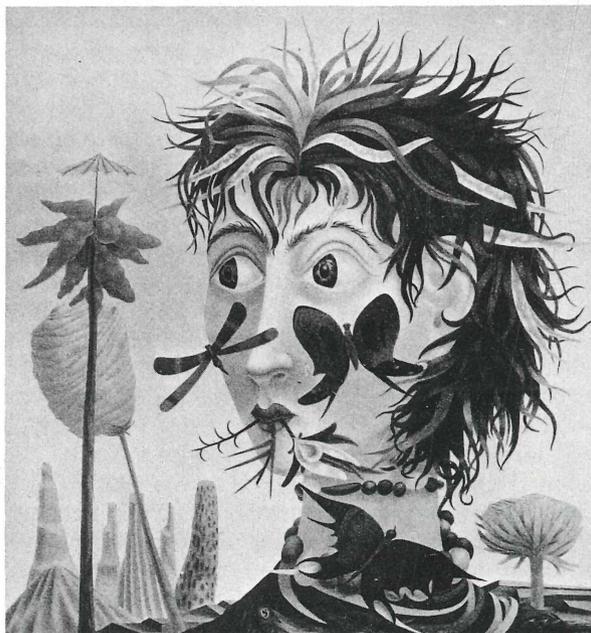
Eine heitere Welt tritt uns in den Insektenbildern Wolfgang HUTTER's (geb. 1928) entgegen. HUTTER ist einer der führenden und bedeutendsten Vertreter des „phantastischen Realismus der Wiener Schule“. Die Wurzeln der Malerei des phantastischen Realismus liegen in der Verbundenheit mit der abendländischen Tafelmalerei und reichen über Symbolismus und Jugendstil zurück in das Barock und den Manierismus. Unter Manierismus versteht man heute alle künstlerischen Tendenzen von der Antike bis heute, die der Klassik entgegengesetzt

sind, mögen sie vorklassisch oder mit irgendeiner Klassik gleichzeitig sein. DVO-RAK sagt, Manierismus habe konstitutive Bedeutung für die Neuzeit (SCHMIED W., 1964). Man kann die Richtung des phantastischen Realismus auch als eine Spielart des Surrealismus bezeichnen, der humane, logische Züge angenommen hat (SCHMIED). Es ist nichts Zerstörendes, sondern Aufbauendes, das diese Kunstrichtung auszeichnet.

HUTTER stellt mit feinem Empfinden Schmetterlinge und andere Insekten auf vielen seiner Bilder dar. Er hat sich schon früh mit dem Bau dieser Tiere beschäftigt, das läßt seine aufschlußreiche Radierung „Insektenkopf“ erkennen.

Sehr eindrucksvoll sind seine Ölbilder, auf denen Schmetterlinge dargestellt sind, so „Das Abendauge“, der bekannte „Schmetterlingskopf“ (Abb. 87), das Bild „Schmetterling vor blauem Vorhang“ (Abb. 88), der phantasievolle „Augenschmetterling“, der „Schmetterlingsdiener“ und „Die Zauberin“ (1963).

Schon in der frühen Art Club Zeit finden sich Schmetterlinge auf seinen Bildern, so auf dem Gemälde „Theater“, das ein großes barockes Welttheater ist, in dem auf ver-



Nr. 87: Wolfgang Hutter (geb. 1928), „Schmetterlingskopf“ 1956.



Nr. 88: Wolfgang Hutter, „Schmetterling vor blauem Vorhang“, 1964.

schiedenen Bühnen, auf verschiedenen Ebenen gespielt wird; was ist da noch Kulisse, wer noch bloßer Zuschauer? Selbst die Statuen an den Seiten werden zu Akteuren und werfen Schmetterlinge in den aufgespannten Himmel (SCHMIED, 1964).

SCHMIED kennzeichnet treffend die Bilder HUTTER's, wenn er sie mit einer „... Welt, zu mittäglicher Stunde zu kurzem glücklichen Leben erweckt durch den Kuß eines Prinzen oder Dornröschen“ vergleicht.

Nach der Deutung der Schmetterlinge und Insekten in seinen Bildern befragt, äußerte sich der Künstler dahingehend, daß ihm dies recht schwer falle auszudrücken. „Ich glaube, es ist vor allem der dekorative Reiz und auf der anderen Seite die absolute

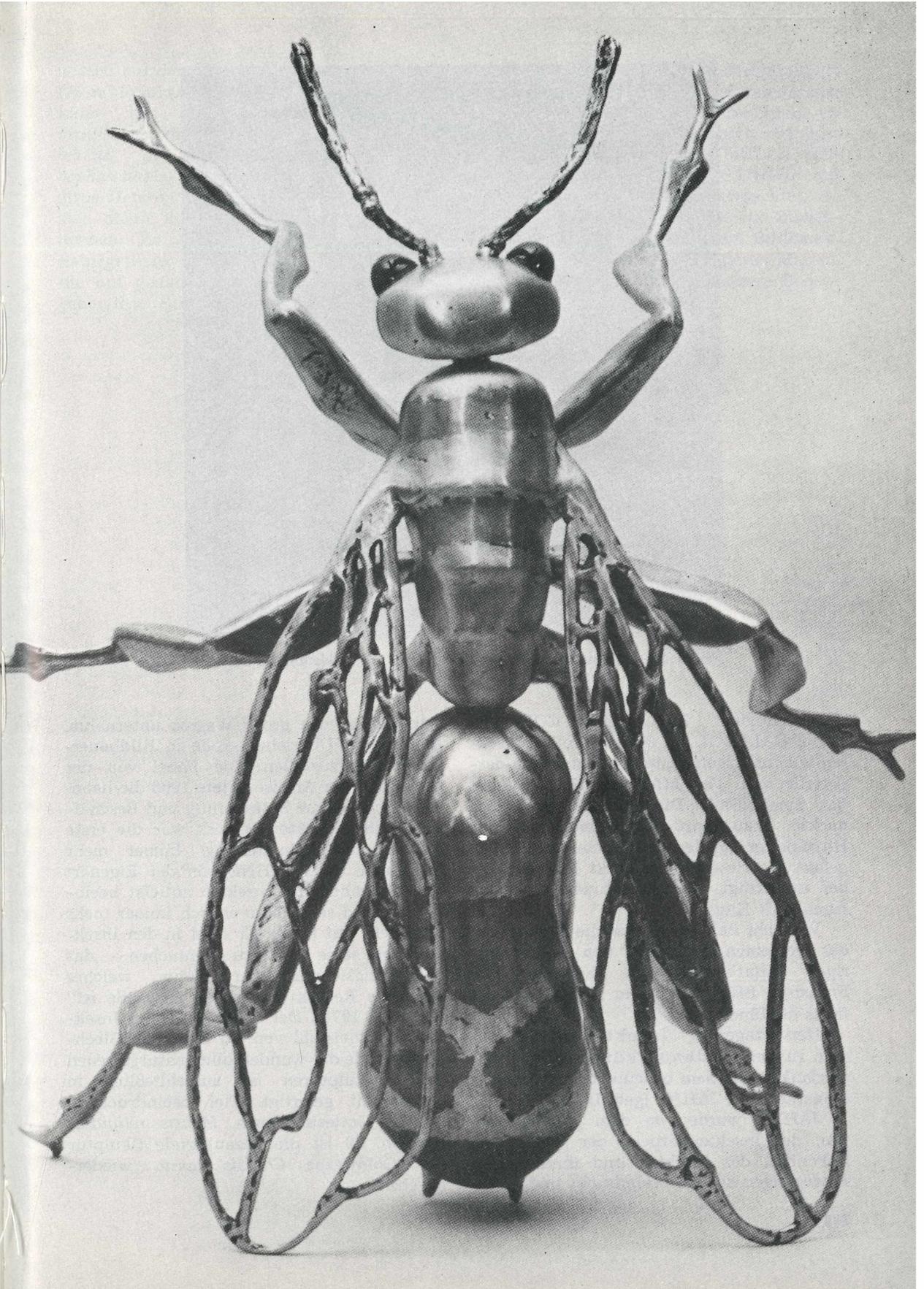
Selbstständigkeit dieser dekorativen Tiere der Natur, vor allem, daß sie nicht zum sentimentalsten Haustier und Freund des Menschen werden. Sie sind wirklich phantastische Tiere“ (Briefliche Mitteilung HUTTER's).

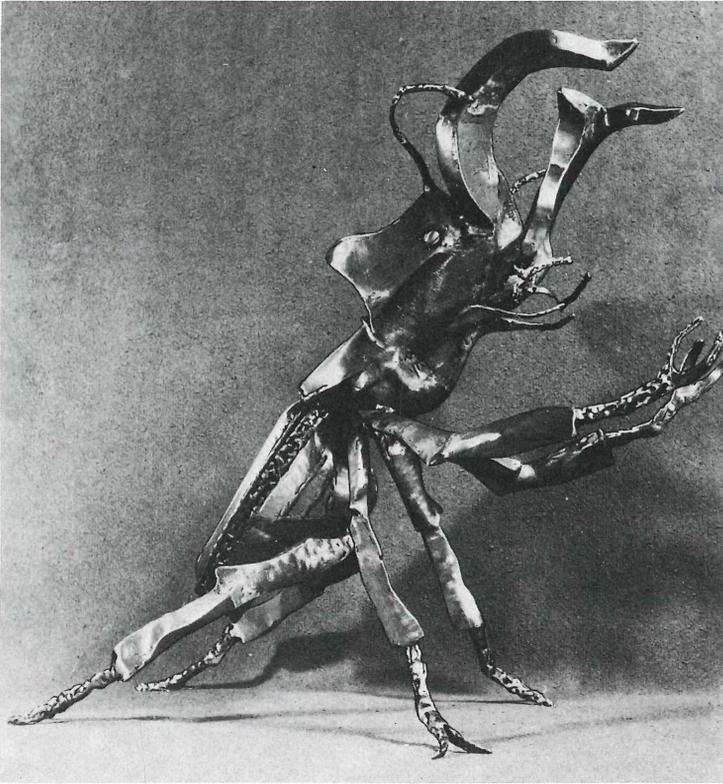
Ja, seine Welt ist ohne Tod, ohne das Empfinden von Schmerz, es ist eine vordergründige fröhliche Welt. SCHMELLER (Cit. nach SCHMIED) sagt, „HUTTER malt künstliche Paradiese, in denen es keine Sünde gibt – und keine Unschuld“. HUTTER ist der Maler der Liebe, der Maler der Liebenden, des Schönen, ja des Verzauberten und des Verzaubernden und Beglückenden.

Anschließend seien noch genannt der

---

Nr. 89: Hans Jähne, Goldwespe *Chrysis ignita*, Edelstahl und Kupferblech, Augen aus Amethyst.





Nr. 90: Hans Jähne, Hirschkäfer. Vollplastik aus Edelstahl, 75 cm hoch.

„Insektenbaum“ von Michael COUDENHOVE CALERGI, auf dem zahlreiche Insekten teils naturgetreu, teils phantastisch dargestellt sind. Von MATOUSCHEK stammt das Symbolbild „Die Trauerweide“. Eine nackte Frau wird von einem riesigen Hirschkäfer mit den Zangen um die Lenden gefaßt, ein riesenhaftes Insekt schwebt herbei und trägt mit den Tarsen eine hell leuchtende Kugel.

Von sehr heiterer Art ist die Darstellung des „gemeinen Mistkäfers“ von der langjährigen Mitarbeiterin des Simplizissimus Franziska BILEK in ihrem Buche „Mir gefällt in München“.

Hervorragende Insektendarstellungen in der Bildhauerkunst unserer Zeit verdanken wir dem bedeutenden Detmolder Künstler Hans JÄHNE (geb. 1926).

JÄHNE wurde von dem wunderbaren Bau des Insektenkörpers, der vollendeten Schönheit der Insekten und ihren feinen Bewegungen so tief beeindruckt und gefes-

selt, daß er das große Wagnis unternahm, Insekten in Überlebensgröße in Bildhauerwerken darzustellen. Die Fabel von der Grille und der Ameise leitete 1968 die liebevolle und genaue Betrachtung und Beschäftigung mit Insekten ein. Es war die erste diesbezügliche Darstellung. Immer mehr und mehr ward JÄHNE von der Eigenart und Schönheit der Insekten zutiefst beeindruckt, und so befaßte er sich immer mehr und mehr mit ihnen. Er sieht in den Insekten – um seine Worte zu gebrauchen – „das Schöpfungswunder der Natur, welches durchaus Respekt zu lehren imstande ist“ (JÄHNE, 1975). Der Künstler fertigt Insekten aus Edelstahl von 1,5 bis 3 mm Blechstärke. Jede der wundervollen naturgetreuen Insektenskulpturen ist ausschließlich in Handarbeit gefertigt. Tief beeindruckend ist die Gottesanbeterin, *Mantis religiosa*; in Abb. 89 ist die bezaubernde Skulptur der Goldwespe *Chrysis ignita* wiedergegeben.

wiesen auf den Hirschkäfer *Lucanus cervus* (75 × 71 cm) (Abb. 90), Laufkäfer und Bockkäfer, das große Heupferd *Tettigonia viridissima*, die Ameise *Camponotus herculeanus*, die Blattschneiderameise *Atta cephalonotes*, die Raubwanze, die Buckelzirpe *Heteronotus* sp., um nur die Wichtigsten dieser mir bekannten Kunstwerke zu nennen. Es sind durchwegs vollkommen naturgetreue, vollendete Insektenplastiken, die auf genauester Beobachtung und eingehendem Studium dieser Tiere, hohem

Künstlertum und vollendeter Meisterschaft beruhen. All diese Insektendarstellungen entspringen füglich seiner großen Liebe zu den Insekten, die er auch züchtet und ähnlich wie seinerzeit MARIA SYBILLA MERIAN und RÖSEL VON ROSENHOF mit Andacht und Begeisterung beobachtet. So ersteht in unserer Zeit eine gleiche Zuwendung zu den Insekten bei einem Bildhauer, wie vor 300 Jahren bei begnadeten Malern, und dies mag nicht ohne besondere Bedeutung sein!

## Schlußwort

Überblickt man die Darstellungen von Insekten in der Bildenden Kunst im Laufe der Entwicklung der menschlichen Kulturen, so spiegeln sie deutlich die psychogenetischen Stufen der verschiedenen Rassen und Völker wieder.

Aus der Kunst der verschiedenen Zeitabschnitte, der Entwicklung der menschlichen Denkwelt und der Gefühlswelt lassen sich die Psychogenese und die Geistesgeschichte des Menschen, seiner Rassen und Völker erkennen.

In der Bildenden Kunst aller Zeiten und Völker entspringen Tierdarstellungen sowohl der praktischen Denkwelt, wie der Gefühlswelt (Nutzen-Schaden – Angst-Symbol, Freude am Schönen). Bei allen Völkern kommt Tieren, besonders Insekten, eine große Rolle als Sinnbild zu. Diese Sinnbilder unterliegen oft einem Bedeutungswandel, oft sind sie Attribute oder Beizeichen von Gottheiten. Uraltes lebt in Symbolen weiter, macht einen Bedeutungswandel durch und findet sich schließlich auch im Symbolismus. Ganz neue Bedeutungen, neue Sinninhalte treten hinzu. Es bestehen – wie die Wandlungen in der Einstellung zum Insekt erkennen lassen – zahlreiche Stufen und Verschiedenheiten. Insekten sind Fruchtbarkeitssymbol, Attribute von Muttergottheiten und werden zum Seelensymbol (Psyche) – sind Kultsymbole – Ausdruck für Böses (Ungeziefer) – Schicksalssymbol – Schutz- und Glückszeichen (Amulett) – Vernichtungssymbol – Todessymbol – Liebesymbol und werden als Schöpfungswunder verehrt und abgebildet, ebenso als Ausdruck vollendeter Schönheit. Es ist ein Flie-

ßen und Ineinandergreifen; die Übergänge sind fließend und nicht scharf trennbar. Die Welt der Insekten in der Bildenden Kunst ist ungemein reizvoll, vielseitig und läßt uns die bewegenden Kräfte des Lebens, die Wandlungen der Denk- und der Gefühlswelten, die Schwellenzeiten menschlicher Psychogenese ebenso erkennen, wie die innerste Welt des Künstlers in seiner Eigenart und Eigenheit. Die Bilder sind Ausdruck tiefen Erkennens menschlichen Geschickes und des Weltgeschehens, jedoch auch Ausdruck phantastischen Gedankenfluges, innersten Erlebens und auch des Heiteren.

Die Grundlagen zu dieser Übersicht wurden in Jahrzehnten zusammengetragen. Das Leben schenkte mir reiche eigene Erfahrungen in Europa und in der Türkei. Besonderen Dank schulde ich jedoch jenen Künstlern, die gütiger Weise Originale, und darunter bisher unveröffentlichte, für diese Übersicht zur Verfügung stellten, oder die Erlaubnis zum Abdruck ihrer Werke gaben. Dank sage ich den Erforschern der Buschmannkunst, besonders Herrn PAGER, für die Bewilligung zum Erstabdruck bisher unveröffentlichter Kopien von Buschmannfelsesmalereien, die er vorgenommen hat. Besonders bin ich allen Tradition bewahrenden und ebenso die neuen Wege der Kunstweisenden Museen und Kunstsammlungen, so unter anderen der Graphischen Sammlung Albertina zu Wien, die einschlägiges Gut zugänglich machten, wie auch vielen Bibliotheken zu Dank verpflichtet. Schließlich, und nicht zuletzt, denke ich an die wertvollen Aussprachen mit guten Kameraden und Freunden.

## Schrifttum

- BEIER, M. (1972): Saltatoria (Heuschrecken und Grillen). – Handbuch der Zoologie; IV. Bd. Arthropoda. Insecta, Teil 2, Beitrag 9: 127 Seiten. – De Gruyter Berlin.
- BELOW, G. v. (1966): Geschichte der Landwirtschaft des Mittelalters in ihren Grundzügen. – Stuttgart.
- BEYER, O. (1960): Romanik in Spanien. – F. Lamatsch Verlag Kassel.
- BOCCACIO, G. (1348): Das Decamerone. – Ausgabe nach Übersetzung von Witte, 2. Aufl. 1843. – Leipzig.
- BODENHEIMER, F. S. (1928): Materialien zur Geschichte der Entomologie bis Linné. – Bd. I. und II. – Berlin.
- BÖHNER, C. (ohne Jahr): Geschichte der Cecidologie. I. – Verl. Nemayer, Mittenwald.
- BÖNING, K. (1971): Heuschreckendarstellungen aus dem Altertum und ihre Bedeutung für die Geschichte des Pflanzenschutzes. – Anz. f. Schädlkde., **44**: 21–31.
- , (1971): Mesoamerikanische Heuschreckendarstellungen. – Anz. f. Schädlkde., **44**: 185–189.
- BRANT, S. (1944, 1964): Das Narrenschiff. – Zinnen Verlag München 1944 und Reclam 1964.
- BRENTJES, B. (1954): Zur Typologie, Datierung und Ableitung der Zikadenfibeln. – Wiss. Ztschr. d. Martin Luther Universität, Halle, **3**: 901 ff.
- , (1958): Zur Ableitung des Zikadenmotivs. – Wiss. Ztschr. d. Martin Luther Universität, Halle, **7**: 1141 ff.
- , (1964): Einige Bemerkungen zur Rolle der Insekten in der altorientalischen Kultur. – Anz. f. Schädlkde., **37**: 184–190.
- BÜDEL-HEROLD (1960): Biene und Bienenzucht. – Nürnberg.
- BUCHHOLZ, H. G., JÖHRENS G. & J. MAUL (1973): Jagd und Fischfang, Honiggewinnung. – Archaeologica Homerica. – Vandenhoeck u. Ruprecht Göttingen.
- DALI, S. (1971): Ausstellungskatalog. – Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.
- DISTELI, M. (1940): Romantische Tierbilder zu Fabeln und Versen von A. E. FRÖHLICH, J. W. v. GOETHE, A. HARTMANN, F. KRUTTER, und C. ROLLENHAGEN. – Zürich.
- EICKE, G. (1964): Die Bedeutung der Insekten in der bildenden Kunst. – Seminararbeit. Forstl. Fak. d. Univ. Göttingen (unveröffentlicht).
- ESCHERICH, K. (1931, 1942): Forstinsekten Mitteleuropas. – Bd. IV und V. – Verlag P. Parey.
- FRIEDERICH, K. (1930): Die Grundfragen und Gesetzmäßigkeiten der Land- und Forstwirtschaftlichen Zoologie. – Bd. I und II. – Parey, Berlin.
- FORSTER, W. & Th. A. WOHLFAHRT (1954–1976): Die Schmetterlinge Mitteleuropas. Bd. I–VI. – Franckh'sche Verlagsbuchhandlung Stuttgart.
- GRANDVILLE (1970): Aus dem Staats- und Familienleben der Tiere. – Deutscher Taschenbuch Verl. München.
- , (1970): Une autre monde (– Entwurf einer anderen Welt). – Deutscher Taschenbuch Verl. München.
- GRIMM, J. (1949): Deutsche Mythologie. – Bernina Verl. Ges., Druck Gerold Wien.
- GRITZNER, M. v. (1889): Handbuch der heraldischen Terminologie. – Nürnberg.
- HERFS, A. 1973: Entomologica in litteris. II: imprimis de apibus. – Anz. f. Schädlkde., **46**: 33–37.
- HEBERER, G., HENKE W., ROTH H. (1975): Der Ursprung des Menschen. – 4. Aufl. – G. Fischer Stuttgart.
- HEMPEL, R. (1963): Holzschnittkunst Japans. Landschaft. Mimen. Kurtisanen. – Chr. Belser Verlag Stuttgart.
- HOFSTÄTTER, H. H. (1973): Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. – 2. Aufl. Du Mont Verl. Schauberg–Köln.
- HORN, W. (1937): Über einen Insektengott der Chinesen. – Arb. Phys. Angew. Entomologie Berlin, **4**: 67.
- HUCH, R. (1951): Die Romantik. – Rainer Wunderlich Verlag, Hermann Leins Tübingen.
- IQBAL MUHAMMAD (1963): Botschaft des Ostens. – Harrassowitz, Wiesbaden.
- JENSEN, J. Ch. (1974): Caspar David Friedrich. Leben und Werk. – Verlag Du Mont, Schauberg bei Köln.
- KALEWALA (1948): Kalewala das Nationalepos der Finnen. – Übersetzt von Dagmar Walding. – Stuttgart.
- KELLER, W. (1955): Und die Bibel hat doch recht. – Econ Verl., Düsseldorf.
- KEMPER, H. (1959): Die tierischen Schädlinge im Sprachgebrauch. – Berlin.
- KOLBENHEYER, E. G. (1940): Die Philosophie der Bauhütte.
- , (1969): Der Mensch auf der Schwelle. – Kolbenhoyer Gesellschaft, Nürnberg.
- KOSCHATZKY, W. & A. STROBL (1971): Die Dürerzeichnungen der Albertina. Zum 500. Geburtstag. – Selbstverlag, Wien.
- KÖNIG, R. (1971): Der metaphysische Naturalismus E. G. Kolbenheyers. – Kolbenhoyer Gesellschaft, Nürnberg.
- KÜHN, H. (1952): Die Felsbilder Europas. – 2. Aufl. – Stuttgart.
- , (1954): Die Kunst Alteuropas. – Stuttgart.

- KUNSTMANN, J. (1962): Das Große Erbe. Ewige Kinder. – Buch-Kunst Verlag Ettal.
- LEUNER, B. (1967): Emotion und Abstraktion in der Kunst.
- LIPFFERT, K. (1964): Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke. – Kassel.
- MENGHIN, O. (1931): Weltgeschichte der Steinzeit.
- MINST, K. J. (1958): Zur Herkunft der Linne'schen Zeichen ♂ und ♀. – Anz. f. Schädlkde, **31**: 185–188.
- , (1958): Kloster Lorsch. Einheimische Überlieferungen in der Steinmetzkunst des frühen Mittelalters. Germanische Heilsrunen aus dem ehemaligen karolingischen Kloster Lorsch. – Verlag Südheissische Post, Heppenheim a. d. B.
- MORGE, G. (1973): Entomology in the Western World in Antiquity and in Medieval Times. – In History of Entomology. – Palo Alto Californien, S. 37–80.
- MORTILLET, G. & A. (1903): Musée Préhistorique. – 2. Aufl., Tafel XXVII. – Paris.
- OKEN, L. (1833–1842): Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände. – Stuttgart.
- OPPENHEIM, M. v. (1931): Der Tell-Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien. – Brockhaus, Leipzig.
- ORTHNER, H. (1969): Neuroanatomische Gesichtspunkte der Schlaf-Wach-Regelung. – In: „Der Schlaf“. Neurophysiologische Aspekte. – Verlag Ambrosius, München.
- OSBORN, M. (1910): Meisterbuch der Kunst. – Ullstein, Berlin–Wien.
- PAGER, H. (1971): Ndedema. – Akad. Druck. u. Verlagsanst., Graz.
- , (1973): Rock Paintings in Southern Afrika Showing Bees and Honey Hunting. – Bee World, **54** (2): 61–68.
- , (1976): Cave Paintings Suggest Honey Hunting Activities in Ice Age Times. – Bee World, **57** (1): 2, 9–14.
- PESTA, O. (1941): Die Arten der Copepodengattungen *Candacia* Dana und *Calanopia* Dana aus dem Roten Meer. – Sitzungsberichte d. Akad. d. Wiss. Wien., Mathem.-naturwiss. Klasse, Abt. I., **150**, 7.–11. H.: 157–180. [Beschreibung von *Candacia samassae* Pesta auf den Seiten 165–180.]
- PETERS E. & V. TÖPFER (1932): Der Abschluß der Grabungen am Petersfels bei Engen im badischen Hegau. – Praehistorische Zeitschr., **1932**, **33**: 155–199.
- PETERSEN, E.: Eros und Psyche oder Nike.
- PLEYER, W. (1969): Kleiner Weltzirkus. – Buchdienst H. Lagemann, Gauting.
- RENSCH, B. (1973): Gedächtnis, Begriffsbildung und Planhandlungen bei Tieren. – P. Parey, Berlin.
- RÖSSING, K. (1970): Ausstellungs-Katalog. – Linz.
- SADAO KIKUCHI (1967): Ukiyoe. – Osaka, Japan.
- SALOMÉ LOU ANDREAS (1910): Die Erotik. – In: Die Gesellschaft. – Sammlung sozialpsychologischer Monographien. – Hsg. von Martin Buber, Frankfurt.
- SÄLZLE, K. (1965): Tier und Mensch, Gottheit und Dämon. – BLV, München.
- SANIDES, F. (1975): Die Evolution des Säugtiergehirns und das Bewußtsein. – In „Bewußtsein“. – Agis Verlag.
- SIEBMACHER (1886, 1898, 1918): Wappenbuch. – Nürnberg.
- SCHERZ E. R. & A. SCHERZ (1974): Afrikanische Felskunst. – Dumont.
- SCHIMITSCHEK, E. (1953): Die Darstellung einer Heuschreckenplage auf dem Wandgemälde des Thomas von Villach am Dom zu Graz. – Anz. f. Schädlkde., **26**: S. 42–44.
- , (1954): Weltmacht Insekt in Vergangenheit und Gegenwart. – Naturwiss. Rundschau, **7**: 52–57.
- , (1954): Die Heuschreckenmadonna des Mirjam Ana-Klosters (Kloster Sumelas) bei Trapezunt. – Anz. f. Schädlkde, **27**: 44–45.
- , (1961): Bedeutung der Insekten für die Kultur und Wirtschaft des Menschen in Vergangenheit und Gegenwart. – Türkisch und Deutsch. – Univ. Fak. Yayin. Istanbul **71**: 1–48.
- , (1968): Insekten in Brauchtum, Kult und Kultur. – Handbuch d. Zoologie, IV. Bd. Arthropoda. 2, Hälfte Insekten, Teil 1, Beitrag 10: 62 Seiten. – Verlag Walter de Gruyter Berlin.
- , (1969): Der altägyptische Orden der goldenen Fliege. – Anz. f. Schädlkde., **42**: 73.
- , (1973): Pflanzen-Material- und Vorratsschädlinge. – Handbuch d. Zoologie, IV. Band. Arthropoda, 2, Insecta, Teil 1, Beitrag 8: 200 Seiten. – Verlag Walter de Gruyter Berlin.
- , (1973): Zur Geschichte des Forstzoologischen Institutes der Universität Göttingen. – Göttinger Jahrbuch 1973, **21**: 201–217.
- , (1974): Darstellung des Teufels und der abtrünnigen Engel in Insektengestalt. – Anz. f. Schädlkde., **47**: 81–86.
- , (1974): Mantis in Kult und Mythe der Buschmänner. – Z. f. angewandte Entomologie. **76**: 337–347.
- SCHIMITSCHEK, E. & SCHÖNWÄLDER, H. (1956): Das Käferkreuz bei Klosterneuburg. – Anz. f. Schädlkde., **29**: 90–91.
- SCHMIDT, S. (1973): Die *Mantis religiosa* in den Glaubensvorstellungen der Khoesan-Völker. – Zeitschr. f. Ethnologie, **78**: 102–127. – Braunschweig.
- SCHMIED, W. (1964): Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule. – Forum Verlag, Wien–Hannover–Bern.
- SCHOBER, I. (1974): Die Radierung und ihre

- Technik. Von der Platte zum Druck. – Muster-  
schmidt Verlag Göttingen.
- SCHÖNWÄLDER, H. (1960): Quellenstudien über  
Heuschreckeneinfälle in Mitteleuropa. –  
Zeitschr. angew. Entomologie, **46/4**: 401–419.
- SPEISER, K. (1958): Meisterwerke chinesischer  
Malerei. – Berlin.
- SRBIK, H. RITTER VON (1950, 1951): Geist und  
Geschichte vom Deutschen Humanismus bis zur  
Gegenwart. I. II. – Verlag Bruckmann München.  
Otto Müller Verlag Salzburg.
- STIGLER, R. (1969): Häufigkeit von Hochdruck  
und Hirnschlag bei Weißen und Farbigen. –  
Sonderdr. Kongreßbericht. v. d. II. Tagung d.  
österreich. Ges. f. Tropenmedizin u. d. IV. Tagung d.  
Deutschen Ges. f. Tropenmedizin, 1969 in Salz-  
burg u. Bad Reichenhall.
- , (1970): Blutdruck und kardiovaskuläre Mortali-  
tät als Auslesefaktoren für die Entwicklung der  
Weißen. – Mitt. d. Anthropolog. Ges. Wien, **100**:  
26–35.
- STRZYGOWSKI, J. VON (1923): Die bildende  
Kunst der Gegenwart. – 2. Aufl. – Wien.
- , (1943): Europas Machtkunst im Rahmen des  
Erdkreises. – Wien.
- SUESSEROTT, H. P. (1971): Lieselotte Schober. –  
Ausstellungskatalog. – Wolfrum, Wien.
- SUZUKI, J. & J. OKA (1969): The Decadents. –  
Kodansha Inera, Tokio.
- UNGER, E. (1940): Keilschriftsymbolik. – Berlin.
- VRIES, J. DE. (1970): Altgermanische Religions-  
geschichte. – Bd. I und II. – Verlag De Gruyter,  
Berlin.
- WEIDNER, H. (1967): Geschichte der Entomolo-  
gie in Hamburg. – Abhandl. u. Verh. Naturwiss.  
Vereins Hamburg, **9**.
- , (1970): Dr. Johann Heinrich Jördens. Ein ge-  
lehrter Arzt und Zoologe in Hof. 1764–1813. II.  
u. III. Teil. – 23. Bericht d. Nordfränkischen  
Vereins f. Natur-Geschichts- und Landschafts-  
kunde, **23**. – Hof a. d. Saale.
- , (1973): Die Flöhe (Siphonaptera) Unterfran-  
kens. – Mitt. d. Naturk. Museums d. Stadt  
Aschaffenburg, **13**. – Aschaffenburg.
- WINKLER, A. (1968): Carl Spitzweg. – Maler –  
Bilderzähler und Poet. – SW Verlag München.

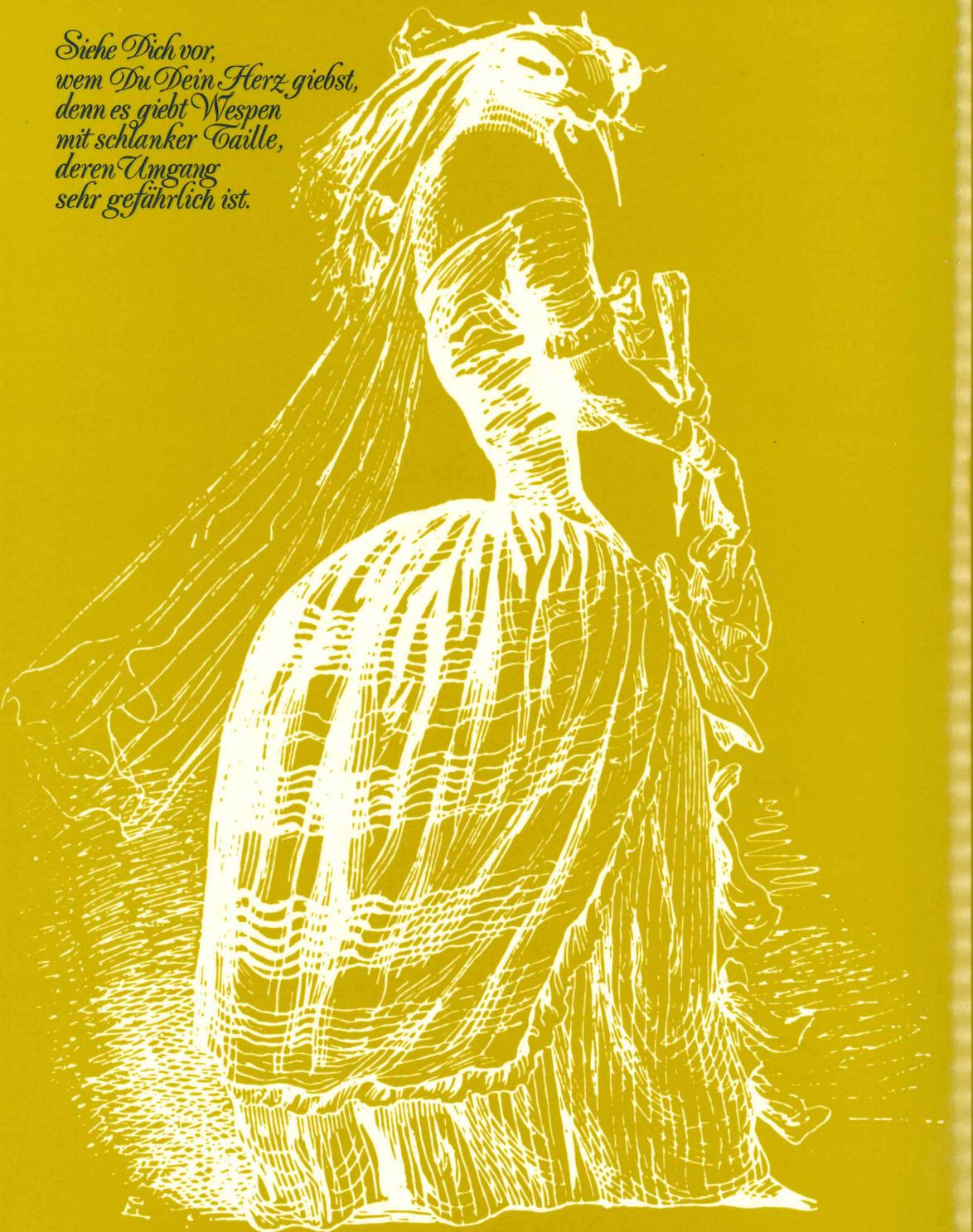
Manuskript Anfang Juni 1976 eingelangt.



# VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DEM NATURHISTORISCHEN MUSEUM WIEN

- Neue Folge 1: F. BACHMAYER, E. FLÜGEL und H. ZAPFE: **Aus den wissenschaftlichen Arbeitsgebieten der Geologisch-Paläontologischen Abteilung.** — 32 S., 40 Abb. — Wien 1958. vergriffen
- Neue Folge 2: R. EXNER: **Das Gehirn bei Mensch und Tier.** — 12 S., 5 Abb. — Wien 1959. 2. Auflage vergriffen in Vorbereitung
- Neue Folge 3: F. BACHMAYER, E. FLÜGEL und H. ZAPFE: **Aus den wissenschaftlichen Arbeitsgebieten der Geologisch-Paläontologischen Abteilung.** — 32 S., 42 Abb. — Wien 1960. vergriffen
- Neue Folge 4: O. H. FREY: **Die Situla von Kuffarn. — Ein figürlich verzierter Bronzebleicher der Zeit um 400 v. Chr.** — 12 S., 8 Abb. — Wien 1962. vergriffen
- Neue Folge 5: F. BACHMAYER, M. CORNELIUS-FURLANI, E. KAMPTNER, F. KIRNBAUER, H. A. KOLLMANN und H. ZAPFE: **Schätze im Boden. — Bilder aus Österreichs geologischer Vergangenheit.** — 1. Auflage: 160 S., 200 Abb. — Wien 1964  
2. Auflage: 181 S., 219 Abb. — Wien 1969  
3. Auflage vergriffen vergriffen in Vorbereitung
- Neue Folge 6: M. BOUVIER, W. ENZFELDER, N. GLANTSCHNIG, L. KOSTELKA, G. NIEDERMAYER, H. RAINER und O. SCHULZ: **Blei und Zink in Österreich — Der Bergbau Bleiberg-Kreuth.** — 36 S., 25 Abb. — Wien 1972. 2. Auflage öS 15,— in Vorbereitung
- Neue Folge 7: W. ANGELI, J. CSALOG, N. KALICZ, J. KOREK, J. MAKKAY, I. TORMA und O. TROGMAYER: **Idole — Prähistorische Keramiken aus Ungarn.** — 52 S., 15 Abb., 31 Taf. — Wien 1972. vergriffen
- Neue Folge 8: E. HIMMER, W. HORNSTEIN, A. KIESLINGER, H. A. KOLLMANN, A. PETER, O. E. PLETTENBACHER, R. SEEMANN und H. SUMMESBERGER: **Naturstein in Handwerk, Bau und Wissenschaft.** — 51 S., 35 Abb., 2 Tab., 22 Taf., davon 17 farbig. — Wien 1973. öS 30,—
- Neue Folge 9: H. SCHIFTER: **Aussterbende Vögel.** — 32 S., 11 Abb. — Wien 1974. öS 20,—
- Neue Folge 10: R. F. ERTL, G. NIEDERMAYER, R. SEEMANN: **Tauerngold.** — 32 Seiten., 19 Abb. — Wien 1975. öS 20,—
- Neue Folge 11: G. NIEDERMAYER: **Mineralien und Gesteine aus der Sowjetunion.** — 8 Seiten, 1 Abb., 1 Farbtafel. — Wien 1975. öS 10,—
- Neue Folge 12: **Jubiläums-Festausstellung — 100 Jahre Naturhistorisches Museum in Wien.** — 105 Seiten, 69 Abbildungen, davon 5 farbig. — Wien 1976. öS 40,—
- Neue Folge 13: G. HAMANN: **Die Geschichte der Wiener naturhistorischen Sammlungen** bis zum Ende der Monarchie. — Mit einem Kapitel über die Zeit nach 1919 von M. FISCHER, I. MOSCHNER & R. SCHÖNMANN. — 98 Seiten, 19 Abbildungen, davon 2 farbig. — Wien 1976. öS 40,—
- weitere: K. KROMER & al.: **Situlenkunst zwischen Po und Donau.** — 128 S., 59 Taf. — Wien 1962. öS 150,—

*Siehe Dich vor,  
wem Du Dein Herz giebst,  
denn es giebt Wespen  
mit schlanker Taille,  
deren Umgang  
sehr gefährlich ist.*



*J. J. Franke*