



SCHMETTERLING, DER

(altgr. ψυχή; lat. *papilio*; engl. *butterfly*; ital. *farfalla*;
Lepidoptera LINNAEUS, 1758)

Sigrid Weigel

Wie kommt der Schmetterling auf das Knie der Venus in Piero di Cosimos Darstellung des schlafenden Mars und der wachenden Venus, die Amor im Arm hält? Oder besser: Wie hat er sich dorthin verirrt? Über der ganzen Szene liegt eine sommerliche Pan-Stimmung, in der die Zeit stillzustehen scheint, während sich das geflügelte Insekt, als das schon Aristoteles die Schmetterlinge bezeichnete, beim zweiten Blick als Nachtfalter entpuppt – genauer als ein Exemplar der *Euplagia quadripunctaria*, die zu den Bärenspinnern (*Arctiinae*) aus der Familie der Eulenfalter (*Noctuidae*) gehören. Doch diese Bestimmung ist wenig bedeutsam, da das Bild vor dem Zeitalter der Entomologie entstand, – bevor noch abertausende von Arten von *Lepidoptera* Name und Ort im Linnéschen System erhielten und so auch unsere Spezies bestimmt wurde, und zwar durch den Österreichischen Jesuiten Nicolaus Poda von Neuhaus im Jahre 1761, als dieser an der Universität Graz eine naturgeschichtliche Sammlung aufbaute. Wichtiger wird die Beobachtung des Florentiner Malers gewesen sein, die man in südlicheren Gefilden Europas auch heute noch machen kann: dass diese Art *farfalla* oft auch tagsüber zu sehen ist, dann in Ruhestellung mit geschlossenen Flügeln. Denn mit den leuchtend orange-roten Hinterflügeln, von denen sich die schwarzen Vorderflügel mit ihrer markanten weißen Zeichnung kontrastreich abheben, springt der Falter sofort ins Auge. So hat das Tier auf Pieros Bild wohl nur die sonnengewärmte Wand, an der es sich sonst vorzugsweise aufhält, mit der hell schimmernden Haut der römischen Liebesgöttin vertauscht. Es sieht so aus, als habe er sich dort schon länger niedergelassen und sei nicht soeben im raschen Flatterflug (der sich im Wanderflug von Schmetterlingen bis zur Geschwindigkeit von 50 km/h steigern kann) dort gelandet, nachdem er das Ziel von Weitem angepeilt hatte. Ohnehin verfügt unser Exemplar – Nachtfalter sind kurzsichtig – nicht über das Sehvermögen mancher Schmetterlingsarten, die mit ihren



<< Abb.: Piero di Cosimo: Venus, Mars und Amor (Detail), um 1505. Gemäldegalerie, Berlin. In: Geronimus 2006: 92, Abb. 60

aus bis zu 6.000 Einzelaugen bestehenden Facettenaugen noch aus 200 Metern Entfernung scharf sehen können.

Doch ist für Pieros Schmetterling weniger das Wissen der Entomologie relevant, vielmehr sind es Symbolik und Ikonographie. »Es gibt Leute«, so Heinrich Heine, »welche glauben, sie könnten den Schmetterling ganz genau betrachten, wenn sie ihn mit einer Nadel aufs Papier festgestochen haben. Das ist eben so törigt wie grausam. Der angeheftete, ruhige Schmetterling ist kein Schmetterling mehr.« (Heine 1975: 600) Hingegen in Bild und Sprache festgehalten, kann das Schmetterlings-Wissen einen Zugang zu einer anderen Erkenntnisart weisen. So hat Benjamin die Schmetterlingsjagd als anthropologische Schwellenerfahrung am Übergang vom mimetischen Verhalten zur Naturbeherrschung beschrieben, wie sie sich in der Kindheit wiederholt. Schmetterlingskästen sind bei ihm Anlass und Motivation, um »die heißen Jagden, die mich so oft von den gepflegten Gartenwegen fort in eine Wildnis gelockt hatten«, zu vergegenwärtigen: »Es begann die alte jägersatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an, und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne. Doch wenn es dann vollbracht war, wurde es ein mühevoller Weg, bis ich vom Schauplatz meines Jagdglücks an das Lager vorgedrungen war, wo Äther, Watte, Nadeln mit bunten Köpfen und Pinzetten in der Botanisiertrommel zum Vorschein kamen. Und wie lag das Revier in meinem Rücken! [...] Auf diesem mühevollen Wege ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein. Die fremde Sprache, in welcher dieser Falter und die Blüten vor seinen Augen sich verständigt hatten – nun hatte er einige Gesetze ihr abgewonnen. Seine Mordlust war geringer, seine Zuversicht um so viel größer geworden.« (Benjamin 2010: 244)

Im Falle des Schmetterlings jedoch überkreuzen sich beiderlei Wissen, das wissenschaftliche und das bildliche. Denn als *Imago* bezeichnet man sowohl das Bild als auch den ausgewachsenen Schmetterling – in der Unterscheidung zur Raupengestalt, aus der er erst hervorgeht. Damit kann der Schmetterling als Denkbild des Bildes betrachtet werden, genauer als Denkbild für die Entfaltung des Bildes aus demjenigen, was ihm stets vorausgeht. Am bekanntesten ist der Schmetterling als Sinnbild der Metamorphose, die für sein Werden kennzeichnend ist: für den Gestaltwandel vom Ei über Raupe und

Puppe zur Imago. Doch lassen sich an ihm auch die Metamorphosen zwischen mythischem und szientifischem Wissen studieren. So sind, einer rumänischen Überlieferung zufolge, die Schmetterlinge aus den Tränen der Heiligen Jungfrau entstanden, während die heutige Entomologie von Nachtfaltern aus Afrika, Brasilien und Südostasien weiß, die die Tränenflüssigkeit von Vögeln und Säugetieren trinken.

Das ist nicht der Fall von Pieros Nachtfalter, hat er sich doch einen anderen Ort gewählt. Was also bedeutet der Schmetterling auf dem Knie der römischen Liebesgöttin, die auch die Schönheit verkörpert? Auf Botticellis »Venus und Mars« (1483), einer Darstellung, die Piero di Cosimo vermutlich als Vorlage diente, fehlt der Falter; stattdessen umschwirren dort Wespen den Kopf des schlafenden Kriegsgottes, Allegorie der Tapferkeit. Piero hat das geflügelte Insekt dem Motiv also hinzugefügt, – während er der Venus ihr Kleid genommen und sie damit in die Nähe der himmlischen Liebe gerückt hat.

Seit der Antike wird der Schmetterling mit der Seele in Verbindung gebracht, – dieses nicht nur, weil er im Griechischen denselben Namen trägt wie die Seele, *ψυχή* (*psyché*). Auch mit Bezug auf Platons Lehre von der Unsterblichkeit der Seelen im »Phaidros« ist der Schmetterling zum Bild der Seele geworden, die im Moment des Todes der sterblichen Hülle entschwebt, – vergleichbar der Larve, die sich während ihrer Verpuppung zur Schmetterlingsgestalt von ihrer Hülle trennt. In umgekehrter Konstellation wird in der Mythologie der von Prometheus geschaffene Mensch durch Athene beseelt, indem sie einen Schmetterling über seinem Kopf schweben lässt. In der Folge dieser Zweideutigkeit von Belebung und Tod kann der Schmetterling als Bild von Unsterblichkeit und ewigem Leben erscheinen, aber ebenso auch als Todesbote, – wie sein vielfältiges Auftreten in der *ars moriendi* bis zum 16. Jahrhundert belegt. Pieros Gestalt der Venus wirkt jedoch viel zu lebendig, als dass der Falter hier einen Todesboten verkörpern könnte – oder auch die Seele, die sich vom toten Körper trennt. Obwohl das Gemälde der kulturgeschichtlichen Konstellation angehört; an der Aby Warburg das Nachleben der Antike in der Renaissance studiert hat, deutet nichts darauf hin, dass der Schmetterling hier jener Symbolik entstammt, wie sie auf vielen antiken Grabmälern zu sehen – und bis in unsere Tage auf den Grabsteinen von Friedhöfen zu finden ist, vorzugsweise jenen aus dem 19. Jahrhundert. Ebenso wenig bezieht er seine Bedeutung aus der christlichen Umformung der antiken Symbolik in ein Sinnbild der Auferstehung: Während die Raupe

für das Leben und die Puppe für den Tod stehen, ist demselben Körper in Gestalt des Schmetterlings eine Wiederauferstehung beschieden. Ob das Wissen um diese antike Symbolik sich in der europäischen Geschichte verloren hatte? Davon jedenfalls schien Lessing überzeugt, als er in seinem Text »Wie die Alten den Tod gebildet« (1769) das Bild des Schmetterlings in den Kontext der Todes-Ikonographie stellte und dies gegen andere Lesarten mit Vehemenz meinte behaupten zu müssen. So, wenn Lessing, dessen Deutungen sich auf Darstellungen aus dem Atlas römischer Skulpturen von Pietro Santi und Giovanni Pietro Bellori: »Admiranda Romanarum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia« (Rom 1693) beziehen, die Figur eines geflügelten Jünglings auf einem Marmorsarg kommentiert, der »in der Linken, die die Fackel greift, einen Kranz mit einem Schmetterling hält: »Diese Figur, sagt Bellori, sei Amor, welcher die Fackel, das ist die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Mannes auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!« (Lessing 1974: 415) Wenn Lessing umgehend hinzufügt, dass nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling Amor sein müsse, dann ist das ein Hinweis auf die mythische Bilderwelt, die die antike und christliche Seelensymbolik des Schmetterlings überlagert hatte. Dem Umkreis einer solchen polytheistischen Vorstellungswelt scheint Pieros Szene zu entstammen. Im Falter wäre dann ein Abkömmling des geflügelten Amor zu erkennen. Warburg, der die Szene als pagan bezeichnet hätte, assoziiert den Schmetterling mit der Nymphe: »Aus der engumspinnenen burgundischen Raupe entpuppt sich der florentinische Schmetterling, die Nymphe mit dem Flügelputz und der flatternden Gewandung der griechischen Mänaden oder römischen Victoria.« (Warburg 2010: 355) Ähnlich der Imago gehört auch die Nymphe zwei Registern an. Denn als Nymphe, heute der biologische Begriff für Jungtiere bei Insekten, die sich nicht verpuppen, bezeichnete schon Aristoteles in »De Generatione animalium« einmal den Schmetterling.

Pieros Venus ist zwar keine Nymphe, doch lässt die Art, wie sie den Knaben Amor im Arm hält, an das antike Motiv von Amor und Psyche denken. In der spätantiken Version von Apuleius »Metamorphosen« aus dem 2. Jahrhundert erscheint Psyche dann als Rivalin der Venus, deren Sohn Amor der schönen Königstochter Psyche erlegen ist, der Mutter den Gehorsam verweigert und mit Psyche, der Jupiter die Unsterblichkeit schenkt, gemeinsam die Tochter Voluptas zeugt. In ihrem Nachleben als Nachtfalter auf dem Knie von Pieros Venus scheint Psyche für diese jedoch keine Gefahr mehr darzustellen, hält

sie doch Amor fest im Arm. Die beiden Tauben und der schlafende Kriegsgott deuten zudem auf den Frieden, der über der ganzen Szene liegt.

In der volkstümlichen Vorstellung, in der der Schmetterling als Sinnbild von Flatterhaftigkeit gilt, von Lebenslust ebenso wie Unbeständigkeit, lebt die Eros-Verwandtschaft des Falters fort. Wenn Heine in den »Briefen aus Berlin« diese Bildwelt des Volksmunds in seine poetische Sprache übersetzt, werden sogar die »beweglichen Berlinerinnen« zu flatternden Schmetterlingen. Die Schmetterlingshaftigkeit der Pariserinnen hingegen steigert sich in der Tanzlust zu jener Wildheit, in der sie als Nachkommen der Mänaden erscheinen – bei Heine sind dies die Willis, jene »jungen Bräute, die vor dem Hochzeitstage gestorben sind, aber die unbefriedigte Tanzlust so gewaltig im Herzen bewahrt haben, dass sie nächtlich aus ihren Gräbern hervorsteigen, sich scharenweis an den Landstraßen versammeln, und sich dort, während der Mitternachtsstunde, den wildesten Tänzen überlassen.« (Heine 1975: 601) Möglicherweise hat der Falter aus dem Bild des Florentiner Malers sich vom Knie der Venus erhoben und in dieser Szene der »Florentinischen Nächte« unter die Nachfahrinnen seiner antiken Verwandtschaft gemischt?

Christian Kassung · Jasmin Mersmann
Olaf B. Rader (Hrsg.)

ZOOLOGICON

Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere

Wilhem Fink

Umschlaggestaltung: Gregor Kasper
Buchstaben aus Joseph-Balthazar Silvestre: Tialphabet, 1834.
In: Robert Massin: Buchstabenbilder und Bildalphabete.
Ravensburg: Otto Maier 1970. S. 82, Abb. 226.

Für Thomas Macho

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Satz / Layout: younow.me design, Berlin
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn
ISBN 978-3-7705-5454-6