

Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst

Reclam Sachbuch premium

Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst

Von Hildegard Kretschmer

Mit 32 Abbildungen

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19566
2008, 2011, 2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagabbildung: Putto und Adler Johannes' des Evangelisten –
Ausschnitt aus Agnolo Bronzinos *Die Dreifaltigkeit zwischen Heiligen*,
Florenz, Palazzo Vecchio, 1560/64. © akg-images / Rabatti & Domingie

Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Printed in Germany 2018

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019566-6

www.reclam.de

Inhalt

Einleitung

7

Symbole und Attribute von A bis Z

15

Register der biblischen Gestalten und Heiligen,
Götter und antiken Helden
sowie der personifizierten Begriffe

473

Einleitung

Motive und Sinn von Bildern oder Skulpturen früherer Epochen sind für uns heute oft schwer zu verstehen. Deshalb informiert dieses Nachschlagewerk über die Bedeutungen vieler in Kunstwerken vorkommender Zeichen und Gegenstände und möchte so den Zugang zur älteren Kunst vom frühen Christentum bis zum 19. Jahrhundert, soweit sich die Kunst in diesem Zeitraum noch an traditionelle ikonographische Schemata hält, erleichtern. Das Lexikon umfasst einzelne Symbole, Attribute und bildliche Zeichen sowohl der christlichen Ikonographie als auch jene der Profanikonographie, hierbei vor allem der antiken Mythologie.

Ein Symbol ist ein Sinnbild, das auf einen höheren, abstrakten Inhalt verweist, also für etwas anderes steht. Symbolträger können geometrische Zeichen, Tiere, Pflanzen, Farben usw. sein. Unter Attribut versteht man speziell einer Person oder einer Personifikation beigegebene und diese kennzeichnende Gegenstände. Der viel umfassendere Begriff Zeichen lässt sich dagegen auf alle Informationsträger in einem bestimmten Zusammenhang anwenden.

Die Stichworte sind alphabetisch geordnet. In manchen Fällen erscheinen sie zur leichteren Auffindbarkeit unter einem Oberbegriff (z. B. Barrett, Judenhut oder Turban unter Kopfbedeckung). Die jeweils durch Attribute und Symbole bezeichneten Heiligen oder Götter sind über ein Register am Ende des Buches erschließbar. Die antiken Gottheiten werden mit ihrem griechischen und römischen Namen genannt. Zwischen diesen beiden Kulturkreisen wird jedoch nicht unterschieden, da die abendländische Kunst hier nur selten differenziert. In der Benennung von Bildern herrschten generell die römischen Götterbezeichnungen vor. Einzelne häufig vorkommende ikonographische Begriffe wie zum Beispiel Pietà wurden zur besseren Information ebenfalls aufgenommen, weil sie häufig in Bildtiteln erscheinen, auch wenn sie nicht als Symbol oder Attribut fungieren.

Symbole und Sinnbezüge haben meist keine eindeutige, ja oft genug ambivalente Bedeutungen. Das den Bildinhalten zugrunde liegende Denken war sowohl im Mittelalter als auch in der Neuzeit offener und assoziativer, als wir uns das heute vorstellen. Der Anker ist ein Hoffnungssymbol, aber auch Attribut des Gottes Poseidon/Neptun. Lorbeer kann auf Dichterruhm verweisen, aber auch einen Ort als Liebesgarten bezeichnen. Vor allem im Mittelalter sind viele Frühlingsblumen neben spezielleren Bedeutungen auch als Hinweis auf die in dieser Jahreszeit zu Ostern gefeierte Auferstehung Jesu eingesetzt. Hellfarbige oder gelbe Blüten konnten in Bezug zu Sonne und Licht ebenfalls als Auferstehungssymbol dienen. Heilpflanzen wurden allgemein auf Maria, auf Jesus Christus als Heil der Welt und auf Märtyrer bezogen. Der Löwe kann je nach Situation ein positives Christussymbol sein oder auch negativ den Teufel veranschaulichen. Wie Symbole und Sinnbilder im Einzelnen zu deuten sind, lässt sich also nur aus dem Kontext erschließen und oft nur anhand schriftlicher Quellen eindeutig beantworten.

Der Stellenwert der Symbolik ist einem geschichtlichen Wandel unterworfen. Besonders im 15. Jahrhundert und beginnenden 16. Jahrhundert war eine an einzelne Motive gebundene Symbolik verbreitet. Im frühen Mittelalter mit überwiegend religiöser Kunst dagegen waren viele symbolische Einzelmotive nicht erforderlich, da Logik und Ordnung des Bildaufbaus nicht von unseren menschlichen Sehgewohnheiten ausgingen, sondern bildimmanent waren. Somit konnte schon durch die Gestaltung an sich auf eine andere, überwirkliche Sphäre verwiesen werden. Im Barock traten die einzelnen Symbolmotive eher hinter den dargestellten Affekten, die den Betrachter unmittelbar überzeugen sollen, zurück.

Zu den Quellen

Quellenangaben, vor allem Bibelstellen, Verweise auf Ovid, Ripa usw. sind wie die Bildbeispiele in Klammern beigelegt. Detaillierte Nachweise in jedem Einzelfall hätten allerdings den Rahmen dieses Lexikons gesprengt. Zahlreiche symbolische Bedeutungen hatten darüber hinaus auch eine sehr allgemeine Tradition. So war es oft auch der Erfahrungsschatz und nicht eine konkrete Quelle, die einem Künstler als Anregung diente.

Neben vielen Ursymbolen, die schon seit den ältesten Kulturen in Gebrauch sind, wie zum Beispiel dem Sonnenrad, sind Symbole aus bestimmten Vorstellungszusammenhängen hervorgegangen.

Die wichtigste Quelle für die Genese der christlichen Bildsymbolik ist die Bibel. Dabei war besonders im Mittelalter die Typologie, der Bezug alttestamentlicher Ereignisse oder Weisungen auf Geschehnisse des Neuen Testaments, sowohl für die Theologen als auch für die Künstler besonders wichtig. Ebenso dienten Zitate aus den Schriften der Kirchenväter oder späterer theologischer Autoren, Passagen aus Gebeten und Liedern usw. als Anregung. Weit verbreitet waren auch die Legenden der Apokryphen, der nicht in den Kanon der Heiligen Schrift aufgenommenen frühen Erzählungen über das Leben Jesu oder Mariens. Manches davon und zahlreiche Heiligenlegenden gingen später in die im Mittelalter gerne gelesene *Legenda aurea* des 1298 verstorbenen Jacobus de Voragine ein. Aber auch Natur-, Tier- und Pflanzenbücher lieferten Grundlagen für die Symbolik in Bildern, darunter der sogenannte *Physiologus*, eine spätantike zoologische Schrift mit christlicher Tiersymbolik, die in unterschiedlichen Versionen überliefert ist.

In der Renaissance kam den mythologischen Erzählungen antiker Schriftsteller, besonders von Homer, Ovid und Vergil, eine neue Bedeutung für die Inhalte der Bilder zu. Es entstanden Mythographien wie Vincenzo Cartaris *Le Imagini degli*

Dei von 1556. Außerdem wurden zahlreiche weitere Schriften verfasst, die den Künstlern als Anregung dienten oder sogar als Handbücher gedacht waren. Das bekannteste Lehrbuch zur Erstellung von Personifikationen ist Cesare Ripas *Iconologia*. Sie erschien 1593 erstmals in Rom. Ab der illustrierten Ausgabe von 1603 wurde sie in vielen weiteren Editionen und Übersetzungen, meist mit den gleichen Illustrationen, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts über ganz Europa verbreitet und genutzt. Sie bildete häufig die Grundlage für die oft komplizierten Bildprogramme des Humanismus und vor allem der Barockzeit. Die Standardzyklopädie der Renaissance für Symbolik war die *Hieroglyphica* des Pierio Valeriano von 1604, jene der Barockzeit der *Mondo simbolico* von Filippo Picinelli, 1653. Doch auch Lexika wie Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* von 1732 bis 1754 können für das Verständnis verbreiteter symbolischer Bezüge als Quelle genutzt werden.

Seit der Renaissance hatten sich aber auch spezielle Muster symbolischen Sprechens in Bildern ausgebildet, die oft sehr individuelle Bezüge aufweisen, aber auch eine Quelle allgemeiner Symbolik sind. Neben Hieroglyphen und Impresen waren besonders die aus drei Teilen – Motto (Lemma), Bild (Icon) und erläuterndes Epigramm (Subscriptio) – bestehenden Embleme beliebt. Sie wurden in Erbauungs- und Belehrungsbüchern veröffentlicht, schmückten Gegenstände und dienten in Randfeldern auch in größeren Ausstattungszusammenhängen zur inhaltlichen Ergänzung. Den Ausgangspunkt für diese Art von Sinnbildern stellt Andrea Alciatis *Emblematum Liber* dar, 1531 in Augsburg erschienen. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erlangte es selbst und in zahlreichen Nachfolgewerken eine große Verbreitung. Als allgemeiner Überblick bietet sich hier die Zusammenstellung von Arthur Henkel und Albrecht Schöne an, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967. Erst im 19. Jahrhundert endete die Beliebtheit dieser Art von Sinnbildern, wie das 19. Jahrhundert überhaupt einen wichtigen

Einschnitt in der Anwendung von symbolischen Formen darstellte und individuellere Bedeutungen zuließ.

Die zeitliche und topographische Eingrenzung für dieses Lexikon bildet deshalb auch die abendländische Kunst vom frühen Christentum bis zum 19. Jahrhundert. Das entspricht jenem Bereich, für den die christliche und die klassische profane Ikonographie Gültigkeit haben. Zum Teil bereits die Kunst des 19. Jahrhunderts, vor allem aber die Kunst des 20. Jahrhunderts zeichnet sich dagegen durch eine Fülle neuer bildlicher Formen und durch ein völlig anderes Bildverständnis aus. Der vorher relativ große Konsens einer traditionellen Symbolik trifft hier oft nicht mehr zu. Der früher allgemein verbindliche Kanon wurde in der Moderne durch eine meist sehr subjektive Anwendung von sinnbildlichen Verschüsslungen ersetzt, wenn nicht überhaupt auf Motive zugunsten der »Kunst an sich« verzichtet wird. Die religiösen Themen, die mythologischen Figuren, die herkömmliche Natur-, Tier- und Pflanzensymbolik sind zu Randerscheinungen der Kunst geworden. Tiefenpsychologische Archetypen, individuelle Sehweisen und die künstlerische Bildtradition mit herkömmlicher Ikonographie haben natürlich auch Gemeinsamkeiten. Dies lässt sich jedoch nur im Einzelfall untersuchen.

Zu weiterführenden Nachschlagewerken

Es war nicht immer einfach, die Grenze zwischen allgemeinen und vereinzelt Sonderbedeutungen zu ziehen oder auch einen entsprechenden Abbildungshinweis zu geben. Da dieses Lexikon nur eine erste Information bieten kann, sei noch auf einige weiterführende Nachschlagewerke verwiesen:

- Baudry, Gérard-Henry: Handbuch der frühchristlichen Ikonographie. 1. bis 7. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 2010.
Behling, Lottlisa: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957.

- Beuchert, Marianne: Symbolik der Pflanzen. Frankfurt a. M. 1995.
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Augsburg 2000. (Zur allgemeinen Symbolik, umfangreiches Literaturverzeichnis.)
- Büttner, Frank / Gott dang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006. (Mit umfangreichem Literaturverzeichnis.)
- Chapeaurouge, Donat de: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole. Darmstadt 1984.
- Dittrich, Sigrid / Lothar Dittrich: Lexikon der Tiersymbolik: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts. Petersberg 2004.
- Eberlein, Johann Konrad / Jakobi-Mirwald, Christine: Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde. Berlin 2004.
- Keller, Hiltgart L.: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 2010.
- Klein, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde. Baden-Baden 1950.
- Kopp-Schmidt, Gabriele: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung. Köln 2004.
- Ladner, Gerhard: Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott – Kosmos – Mensch. Wiesbaden 1996.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels. 8 Bde. Freiburg i.Br. 1968. (LCI.)
- Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae. Red. von Jean-Charles Balty und John Boardman. 8 Bde. und 2 Supp.-Bde. Zürich/Düsseldorf 1981–1997/2009. (LIMC.)
- Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 2005.
- Lücke, Hans-K. / Susanne Lücke: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.
- Marienlexikon. Hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. 6 Bde. St. Ottilien 1988–94.
- Neutestamentliche Apokryphen. Hrsg. von Edgar Hennecke und Wilhelm Schneemelcher. 2 Bde. Tübingen 1959–64.
- Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005. (Mit umfangreichem Literaturverzeichnis.)
- Preston, Percy: Metzler Lexikon antiker Bildmotive. Stuttgart 1997.
- Reid, Jane Davidson: The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s. 2 Bde. New York 1993.

- Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Ikonographie. Religiöse und profane Bildmotive. Leipzig 2007.
- Sachs, Hannelore / Badstübner, Ernst / Neumann, Helga: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg ⁹2005.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 3 Bde. Gütersloh 1966–71.
- Straten, Roelof van: Einführung in die Ikonographie. Berlin ³2004.
- Warncke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005.
- Werness, Hope B.: The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art. New York 2004.
- Willhalmi, Christoph: Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1980.
- Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarb. zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Manfred Lurker. Stuttgart ⁵1991.
- Zuffi, Stefano (Hrsg.): Bildlexikon der Kunst. Berlin 2003 ff. (Zahlreiche der mittlerweile über 20 Bände umfassenden, ins Deutsche übersetzten und vom Berliner Parthas-Verlag herausgegebenen Reihe beschäftigen sich mit Symbolik und Ikonographie und bieten viele Abbildungen.)

Bei Quellenangaben verwendete Abkürzungen

Die biblischen Bücher folgen weitgehend dem *Ökumenischen Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien* (Stuttgart ²1981); die oft vorkommenden Schriften des Neuen Testaments stehen in der üblichen Abkürzung:

Mt.	Evangelium des Matthäus
Mk.	Evangelium des Markus
Lk.	Evangelium des Lukas
Joh.	Evangelium des Johannes
Apg.	Apostelgeschichte
Offb.	Offenbarung des Johannes
Ripa 1970	Cesare Ripa: Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione. With an introduction by Erna Mandowsky. Repr. Nachdr. Hildesheim / New York 1970.

Legenda Aurea	Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lat. übers. von Richard Benz. Heidelberg 1979.
Physiologus 1981	Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik. Aus dem Griech. übers. und hrsg. von Ursula Treu. Berlin 1981.
Ovid, Metamorphosen	Ovid. Metamorphosen. In deutsche Prosa übertragen von Michael von Albrecht. München 1981.

Bei den Museumsangaben werden zum Teil anstelle der offiziellen Bezeichnungen Kurzformen verwendet, zum Teil aber auch Abkürzungen wie folgt:

AM	Alte Meister
AP	Alte Pinakothek
BNM	Bayerisches Nationalmuseum
GNM	Germanisches Nationalmuseum
KHM	Kunsthistorisches Museum
NM	Neue Meister
NP	Neue Pinakothek
WRM	Wallraf-Richartz-Museum

Symbole und Attribute
von A bis Z

A

Aaronstab. Dieser Stab ist nach dem älteren Bruder des Mose benannt, der der erste Hohepriester Israels war. Aaron besaß einen Stab, der sich auf Gottes Geheiß vor dem Pharao in eine Schlange verwandelte und später zu grünen begann (2. Mose 7,9 ff.; 4. Mose 17,17 ff.; UNBEKANNTE MEISTER, Relief auf der Holztür von S. Sabina, Rom; *Rabbula-Codex*, 586, Florenz, Biblioteca Laurenziana; Bronzetür, 11. Jh., Verona, S. Zeno; Taufbecken, Bronze, um 1225, Hildesheim, Dom). Typologisch wurde dieser Stab später auf den blühenden oder grünenden Stab des Josef beim Tempelwunder bezogen (Apokryphen und mittelalterliche Legenden) und auf die jungfräuliche Mutterschaft Mariens (UNBEKANNTER MEISTER, Marienportal, Kapitell über der Verkündigung an Maria, 13. Jh., Amiens, Kathedrale; JAN VAN EYCK, Triptychon, um 1440, Ypern, St-Martin).

Da der Stab ebenfalls auf Darstellungen der Bundeslade vorkommt, konnte er auch zum Attribut der Synagoge (Personifikation des Alten Bundes) werden.

Abendmahl • Eucharistie

Achat. Dieser Halbedelstein erhielt seinen Namen nach dem antiken Fluss Acate (heute Dirillo) auf Sizilien. In der Antike verstand man den Achat als Abwender von Unwetter und Übertreten von Flüssen, darüber hinaus sollte er Wettkämpfern Glück bringen und Frauen erotisch stimulieren, aber auch gegen Schlangenbisse helfen.

Nach dem *Physiologus* soll ein Stück Achat an einer Schnur den Perlenfischern ermöglichen, Perlen aufzufinden, weil der Achat sich zur Perle bewege (Physiologus 1981, S. 84–86). Da die Perle als Christussymbol gedeutet wurde, konnte der Achat auch auf Johannes den Täufer, den Wegbereiter Jesu Christi, verweisen. Außerdem gehörte der Achat zu den zwölf Edelsteinen am Brustschild des jüdischen Hohenpriesters.

Im Mittelalter meinte man außerdem, Achatsteine in der

Nähe des Kopfes würden schöne Träume bewirken. Achat soll aber auch geistreich und redegewandt machen (nach John de Mandeville, 14. Jh.) oder beliebt und wohlgefällig (nach Pseudo-Albertus-Magnus, 1581). So war der Achat ein beliebtes Material für prunkvolle Trinkgefäße, wie sie sich heute noch in vielen Schatzkammern finden.

Ackerbau. In der szenischen Darstellung verweist der Ackerbau auf Adam nach der Vertreibung aus dem Paradies, auf Kain und Abel, wobei Kain der Ackerbauer war und Abel der Hirte, oder auf Jabal, einen Nachfahren Kains, der als Stammvater aller Viehzüchter gilt (1. Mose 3,17–4,2; 4,20; LORENZO GHIBERTI, *Der pflügende Kain*, Paradiestür, 1425–52, Florenz, Baptisterium S. Giovanni), ebenso aber auch auf Monatsdarstellungen, Jahreszeiten und die mechanischen Künste und Handwerke. Ackergerät gehört zudem im antiken Mythos zu den Kennzeichen der Göttin Demeter/Ceres.

Ackerwinde/Stechwinde. Diese Pflanze kann im entsprechenden Kontext auf den antiken Mythos eines unglücklichen Liebespaares bezogen sein, dem kühlen, abwehrenden Krokus und der liebenden Nymphe Smilax/Milax (Ovid, *Metamorphosen* 4,284), die von Aphrodite/Venus in Blumen verwandelt werden. Smilax wird dabei zur Ackerwinde (NICOLAS POUSSIN, *Das Reich der Flora*, um 1640, Dresden, Gemäldegalerie AM). Als Attribut ist die Ackerwinde vereinzelt aber auch Polyhymnia, der Muse der hymnischen Dichtung, zugeordnet.

Adam und Eva. Attributiv kann das Urelternpaar zum Beispiel in typologischem Zusammenhang mit der Verkündigung an Maria erscheinen, Adam steht oft allein in Zusammenhang mit der Kreuzigung. Adam und Eva verkörpern dabei Sündenfall und Tod. So wie Eva sich durch die Schlange gegen das Gebot Gottes verleiten ließ und die Sünde und den Tod in die Welt brachte, bringt Maria durch ihren Gottgehorsam die Erlösung in die Welt (FRA ANGELICO, *Verkündigung an Maria*, um 1430, Madrid, Prado). Der Totenschädel Adams, des ersten Menschen, erscheint auch unter dem Kreuz Jesu Christi, des neuen Adam.



Fra Beato Angelico: Verkündigung an Maria. Madrid, Museo Nacional del Prado, um 1430. – Maria empfängt in demutvoller Gebetshaltung den Engel. Das Gebetbuch auf ihren Knien verweist auf ihre Frömmigkeit. Als sichtbares Zeichen des Erlösungsbeschlusses dringt von links oben aus der Hand Gottes ein Lichtstrahl mit einer Taube, dem Symbol des Hl. Geistes, zu Maria. Die paradiesische Gartenlandschaft außerhalb der Loggia weist auf das Fest Mariä Verkündigung im Frühling am 25. März und die Stadt Nazareth, den Wohnort Mariens. Das hebräische Wort Nazareth bedeutet Blüte (*Legenda Aurea*). Im Hintergrund werden **Adam und Eva** nach dem Sündenfall aus dem Paradies vertrieben. Die typologische Zusammenstellung soll den Ungehorsam der Ur-eltern und den Gehorsam Mariens, der neuen Eva, zeigen. Die Schwalbe auf dem Zuganker ist wieder ein Frühlingsbote und als Lichtsymbol Hinweis auf Jesus Christus. Das Reliefmedaillon stellt vermutlich den Propheten Jesaja dar, der die Ankunft des Erlösers voraussagte.

Adler. Dieser Raubvogel gilt als König der Lüfte. Von alters her, zum Beispiel auch noch in antiken Tierbüchern, wurde dem Adler zugesprochen, die schärfsten Augen zu haben, von der Sonne nicht geblendet zu werden (nach Aristoteles), am höchsten fliegen zu können und der stärkste Vogel zu sein. So wurde der Adler bereits ab den frühen Hochkulturen des Zweistromlandes zum Symbol göttlicher Majestät und von Herrschern; auch wurde er für Siegeszeichen und Feldzeichen verwendet. Als Jäger von Schlangen und Drachen erschien der Adler allgemein als Sinnbild für den Sieg des Guten und des Lichtes über die Mächte der Finsternis.

In der antiken Mythologie ist Zeus/Jupiter als höchstem Gott ein Adler als Attribut und Zeichen der Majestät, Kraft, Stärke, Scharfsichtigkeit und Überlegenheit beigegeben (PETER PAUL RUBENS, *Jupiter und Amor*, um 1615, Zürich, Privatsammlung). Verwandelt in einen Adler, raubt Zeus den Knaben Ganymed (Ovid, *Metamorphosen* 10,155–161; CORREGGIO, *Ganymed*, um 1531/32, Wien, KHM; ANNIBALE CARRACCI, *Entführung des Ganymed*, Galleria Farnese, Fresko, um 1600, Rom, Palazzo Farnese; REMBRANDT, *Ganymed*, 1635, Dresden, Gemäldegalerie AM). Der Adler konnte aber auch als Seelenführer fungieren. Auch der Ganymed-Mythos wurde zuweilen in diesem Sinne interpretiert.

Im Prometheus-Mythos wird der Titanensohn für seinen Frevel gegen den Göttervater Zeus von einem Adler gequält, der ihm seine Leber herauspickt, die über Nacht immer wieder nachwächst (Hesiod, *Theogonie*; JACOB JORDAENS, *Prometheus*, um 1640, Köln, WRM; JACQUES LIPCHITZ, *Prometheus erwürgt den Adler des Zeus*, 1943, Slg. Lipchitz).

In der Bibel taucht der Adler als Sinnbild für Schnelligkeit, Jugend, Kraft und Erneuerung auf (z. B. Ps. 103,5; Jes. 40,31; Spr. 23,5; Hiob 9,26). Außerdem ist der Adler eines der vier Wesen, die den Thron des Allerhöchsten rahmen, und so zum Symbol des Evangelisten Johannes geworden (Hes. 1,1–28; Offb. 4,1–11). Durch die Gleichsetzung des Evangelien-schreibers mit dem Lieblingsjünger Jesu und mit dem Seher Johan-

nes auf Patmos taucht der Adler auch neben diesen auf (HANS BURGMAYER D. Ä., *Johannes auf Patmos*, 1518, München, AP). Auch die sogenannten Adlerpulte auf Lettner und Ambonen, bei denen ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln die Pultfläche bildet, sind auf den Evangelisten Johannes zu beziehen.

Im *Physiologus* und in den mittelalterlichen Bestiarien wird der Adler, der in die Sonne blicken und seine Kräfte durch Eintauchen in einen Jungbrunnen erneuern könne, zu einem Sinnbild für die Auferstehung und für erwachsene Taufwillige. So ist ein Adler, der seine Jungen auf seinen Flügeln zum Himmel emporträgt, um sie in die Sonne blicken zu lassen, ein Auferstehungssymbol, das dem Opfertod oder der Himmelfahrt Jesu Christi gegenübergestellt wird (UNBEKANNTE MEISTER, Glasfenster, 13. Jh., Lyon, Kathedrale St-Jean; Fries am Nordturm, 15. Jh., Straßburg, Münster). Ergänzt durch ein Alpha und Omega, ist ein Adler unmittelbar auf den Auf-erstandenen selbst zu beziehen.

Ebenfalls als Symbol Jesu Christi, der den Gläubigen aus der Taufe hebt, gilt der Adler im entsprechenden Kontext, wenn er einen Fisch in seinen Fängen hält (UNBEKANNTE MEISTER, Fußbodenmosaik, 5./6. Jh., Capua, Baptisterium S. Maria di Capua vetere; Kapitell des Ciboriums, frühes 12. Jh., Mailand, S. Ambrogio). Ein gegen Schlangen kämpfender Adler, der bereits in den alten Kulturen den Kampf gegen das Böse veranschaulichte, versinnbildlicht auch in frühchristlichen Vorstellungen, zum Beispiel bei Maximus von Turin, Christus im Kampf gegen den Teufel (UNBEKANNTE MEISTER, Fußbodenmosaik, 5. Jh., St. Peter im Holz [Kärnten], Friedhofskapelle von Teurnia; Türrahmen, 12. Jh., Bari, S. Nicola).

Der Adler kann aber auch eine negative Bedeutung besitzen. So wird er zum Sinnbild des seelenraubenden Teufels, wenn er ein Kind in seinem Schnabel wegträgt und so den Menschen bedroht (UNBEKANNTE MEISTER, Kapitell, 12. Jh., Vezelay, Ste-Madeleine; Kapitell, 12. Jh., Pisa, Campanile). Er kann aber auch, meist auf einem dürren Baum sitzend, als Sinnbild des Bösen Christus- und Mariendarstellungen beige-

fügt sein (GIOVANNI BELLINI, *Auferstehung Jesu Christi*, 1475/79, Berlin, Staatliche Gemäldesammlungen; DERS., *Madonna del Prato*, 1500/05, London, National Gallery).

Als Zeichen des vierten Evangelisten ist der Adler auch zum Zeichen der vierten Kardinaltugend *temperantia* ›Besonnenheit und Mäßigung‹ geworden. Vereinzelt wird der Adler aber auch als Attribut der Kardinaltugend *iustitia* ›Gerechtigkeit‹ beigegeben.

Ein Adler kann auch Kennzeichen der Tugend *liberalitas* ›Freigebigkeit‹ sein, da er nach Albertus Magnus einen Teil seiner Beute anderen Vögeln überlässt, weiterhin der Personifikation von *nobilitas* ›Adel‹ und *intellectus* ›Verstand‹ und ebenso der Laster *superbia* ›Hochmut‹ und *gula* ›Gefräßigkeit‹. Nach Ripa ist er auch der Personifikation der Astrologie beizufügen (Ripa 1970, S. 28, 29).

Neben dem schon genannten Johannes dem Evangelisten, bei dem der Adler manchmal auch ein Tintenfass hält, kann der Greifvogel auch noch den hll. Adalbert, Augustinus von Hippo, Cuthbert, Abt Geslenus, Medardus von Noyon, Prisca, Stanislaus von Krakau und Vitus, den ein Adler mit Brot versorgte, als Kennzeichen hinzugesellt sein.

In profanen Bildern kann der Adler auch Attribut der Personifikation der Geometrie sein und des Weiteren wegen seines scharfen Auges den Gesichtssinn symbolisieren (FRANS FRANCKEN D. J. – Umkreis, *Das Gesicht* aus einer Serie mit der *Allegorie der fünf Sinne*, um 1615/20, Freiburg i. Br., Augustinermuseum).

Im römischen Kaiserkult wurde der Adler als Zeichen der Macht gebraucht. Bei der Verbrennung der Leiche eines Kaisers wurde ein Adler als Symbol der aufsteigenden Seele losgelassen. Adler schmückten außerdem Feld- und Siegeszeichen. So fand der Adler auch im Heiligen Römischen Reich und seinen Nachfolgestaaten Eingang als Staatseblem (auch als Doppeladler mit zwei symmetrischen Köpfen). Er ist eines der häufigsten Wappentiere und Herrschaftszeichen, so z. B. bei den römisch-deutschen Kaisern, den deutschen Königen, den

Herzögen von Bayern, Schlesien und Österreich, den Markgrafen von Brandenburg, den Königen von Polen, Russland, Serbien u. a.

Admiralsstab, militärisches Rangzeichen eines Admirals, des Anführers einer Kriegsflotte. Auch der antike Meeresgott Poseidon/Neptun kann durch einen Admiralsstab gekennzeichnet sein.

Adonisröschen. Adonis war der sterbliche Geliebte der antiken Liebesgöttin Aphrodite/Venus. Er wurde durch einen Eber an der Hüfte tödlich verletzt. Aus seinem Blut entstand mit Hilfe von Zeus eine Blume namens Adonisröschen, durch die der schöne Jüngling im Frühling eine alljährliche Wiederkehr auf Erden erfährt (Ovid, *Metamorphosen* 10,708–739; NICOLAS POUSSIN, *Das Reich der Flora*, um 1640, Dresden, Gemäldegalerie AM). Das Adonisröschen, ein im Frühling kurz blühendes Hahnenfußgewächs, gilt auch als Sinnbild der schnell vergehenden Jugend. ▶ Anemone

Ähre. Zeichen der Fruchtbarkeit. In der christlichen Kunst sind Getreideähren ein Sinnbild für das Brot und damit für den Leib Jesu Christi. Neben dem Weinstock oder der Traube sind sie ein Symbol für die Eucharistie und damit für Erlösung und Auferstehung (SANDRO BOTTICELLI, *Madonna*, um 1470, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; HUGO VAN DER GOES, *Portinari-Altar*, um 1475/76, Florenz, Uffizien; CASPAR DAVID FRIEDRICH, Rahmenschnitzerei des *Tetschner Altares* / Das Kreuz im Gebirge, 1807/08, Dresden, Gemäldegalerie NM).

Ein mit Ähren verziertes Kleid bezeichnet Maria als »guten Acker« in Anlehnung an das Hohe Lied »Dein Leib ist ein Weizenhügel, mit Lilien umstellt« (Hld. 7,3; nach der *Vulgata* 7,2). Dieser mittelalterliche Typus einer Marien-Darstellung ging von einem Gnadenbild im Mailänder Dom aus und fand in Deutschland, ganz besonders im süddeutschen Raum, als Andachts- und Wallfahrtsbild große Verbreitung (HINRIK FUNHOF, *Maria im Ährenkleid*, um 1480, Hamburg, Kunsthalle). Vereinzelt kann Maria auch nur eine Ähre halten.

Als Sinnbild des Ackerbaus kann ein Ährenbündel auch Adam oder Kain beigegeben sein (1. Mose 3,17–19, 23; 4,1–3). Ährenlesend oder mit Ährenbündel wird weiterhin Ruth, eine der berühmten Frauen des Alten Testaments, wiedergegeben (Buch Ruth 2; NICOLAS POUSSIN, *Der Sommer*, 1660/64, Paris, Louvre).

Die Abbildung von sieben vollen Ähren und sieben trockenen Ähren, die für sieben fruchtbare und sieben Hungerjahre stehen, stellt den Traum des Pharaos dar, den Joseph im Alten Testament deutet (1. Mose 41,5–7, 22–32; RAFFAEL und Schule, *Joseph deutet den Traum des Pharaos*, 1516/19, Vatikan, Loggien).

Ein Getreidefeld mit vollen Ähren oder Garben im Zusammenhang mit der Flucht nach Ägypten verweist auf die mittelalterliche Legende vom Kornwunder. Als die Hl. Familie nach Ägypten floh, kam sie an einem Feld vorbei, auf dem gerade Getreide gesät wurde. Als die Häscher am nächsten Tag ebenfalls dort vorüberkamen, war das Getreide durch ein Wunder über Nacht so gewachsen, dass es nun geerntet wurde. Auf die Frage der Häscher, ob hier ein fliehendes Paar mit einem Kleinkind vorbeigekommen sei, antworteten die Bauern: Ja, als das Getreide gesät wurde. Daraufhin hielten die Häscher die Verfolgung für aussichtslos und kehrten um (HANS MEMLING, *Die sieben Freuden Mariä*, 1480, München, AP; JOACHIM PATINIR, *Ruhe auf der Flucht*, 1. Viertel 16. Jh., Madrid, Prado; BALDASSARE PERUZZI, Fresko, Anf. 16. Jh., Rom, S. Onofrio; JOOS VAN CLEVE, *Die Kirschenmadonna*, Anf. 16. Jh., Aachen, Suermondt-Museum).

Heilige, die Ährenbündel als Attribute haben können – meist Wetter- und Ernteheilige – sind Apollinaris von Ravenna, Briccius von Tours, Brigida von Irland, Donatus, Gaudericus, Isidor von Madrid, Kajetan von Thiene, Notburga von Rattenberg, Oswald von Northumbrien und Walburga.

In der Profan-Ikonographie sind Ähren eines der Attribute der Demeter/Ceres, der Göttin der Erde und des Ackerbaus. Ein Ährenbündel oder die Getreideernte charakterisieren aber

auch bei Jahreszeitendarstellungen ganz allgemein den Sommer oder bei Monatsdarstellungen die Monate Juli oder August (ANTOINE WATTEAU, *Ceres oder der Sommer*, um 1715, Washington, National Gallery). Bei den Personifikationen der vier Elemente ist der Erde meist ebenfalls ein Ährenbündel beigegeben.

Nach Ripa 1970 (S. 1) gehört ein Ährenbündel auch zu den Kennzeichen der *abundantia* ›Überfluss‹.

Äskulapstab. Dieser Stab mit einer um ihn gewundenen Schlange ist das Zeichen des griechischen Heilgottes Asklepios/Aeskulap. Durch ihre alljährliche Häutung ist die Schlange zum Sinnbild der Verjüngung geworden und wurde somit auf die Heilberufe bezogen. Der Äskulapstab ist bis heute Kennzeichen der Apotheken und des Arztberufs. ▶Caduceus, Schlangensterbe unter ▶Stab

Affe. Im antiken Mythos gehören Affen zu den Begleitern des Gottes Dionysos/Bacchus. Im alten Orient galt der Affe als heiliges Tier. Im Abendland wandelte sich jedoch seine Bedeutung. Er veranschaulicht nun meist die tierischen Triebe des Menschen (HENDRIK TERBRUGGHEN, *Bacchantin*, 1627, Los Angeles, Getty Museum) und steht so für *vanitas* ›Eitelkeit‹ und *luxuria* ›Wollust‹ (UNBEKANNTE MEISTER, *Jongleure mit einem Affen*, Relief, 13. Jh., Bayeux, Kathedrale; Deckenbild, Anf. 13. Jh., Peterborough, Kathedrale), für *acedia* ›Trägheit‹, *avaritia* ›Geiz‹, deren Reittier er sein kann, *astus* ›Arglist‹, *fraus* ›Betrug‹ und ganz allgemein für die Sünde.

Ein gefesselter Affe zeigt den in seinen Sünden gefangenen Menschen, er kann aber auch auf die Überwindung der Sünde und des Teufels deuten (UNBEKANNTER MEISTER, *Frankfurter Paradiesgärtlein*, um 1410, Frankfurt a. M., Städel; ALBRECHT DÜRER, *Madonna mit der Meerkatze*, 1497–98, Kupferstich; PIETER BRUEGEL D. Ä., *Zwei angekettete Affen*, 1562, Berlin, Staatliche Gemäldesammlungen). Im *Physiologus* gilt der Affe dagegen als Sinnbild des Teufels, er ist böseartig und dämonisch (Physiologus 1981, S. 91–94; MEISTER BERTRAM, *Grabower Altar*, Engelsturz, 1379, Hamburg, Kunsthalle).