

„WINDHAUCH, WINDHAUCH, [...]] DAS IST ALLES WINDHAUCH“

ZU EINER NEUBEWERTUNG DES VANITAS-STILLEBENS

Karin Leonhard & Sandra Hindriks

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2020, S. 127–180

<https://doi.org/10.11588/xxi.2020.1.73142>

ABSTRACT: „VANITY OF VANITIES; [...] ALL IS VANITY.“ A
RECONSIDERATION OF VANITAS STILL LIFE

It has become common practice in art historical scholarship to interpret Western still-life painting under the aspect of transience. This tendency, however, has obscured our view of the various pictorial solutions and types of representation encompassed within the genre, with the result that the subgenre of Vanitas still life itself has been neglected. This article aims to reconsider and reassess Vanitas still life by studying the origins and historical contexts that significantly influenced the genre. It starts with a close examination of the *meditatio mortis* of Saint Jerome who, from the 14th century onwards, enjoyed increasing popularity because his teachings corresponded most closely to humanism and a changed theology of piety. As translator and exegete of Ecclesiastes, the Church Father embodied the model of a new scholarly view of death in which mortality was understood not as punishment but as human condition and, thus, became the object of individual reflection. A decisive turning point in the relationship between Hieronymus imagery and autonomous Vanitas still life, so will be further argued, then occurred in the middle of the 16th century when the Protestant-Calvinist movement, especially in the university city of Leiden, began to take an increasingly critical look at the Hebrew original text of the Bible and its translations and commentaries. Discussions of these texts certainly included the Book of Ecclesiastes and the term *hæbæl* (“breath of wind”, “(blown) breath/air”, “steam”, “breath”), which serves as a leitmotif there. This term, which is so complex and meaningful in its pictoriality and semantics, found its way into the new genre of Vanitas still life emerging in Leiden around 1600. As will be shown, it is inherent in (or rather underlies) the new genre, which needs to be understood as a speculative pictorial form.

KEYWORDS

Stilleben; Vergänglichkeit; Hieronymus; Kohelet.

„Vanitas vanitatum et omnia vanitas.“ (Kohélet 12,8)

„Ein jegliches hat seine Zeit, und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde: geboren werden hat seine Zeit, sterben hat seine Zeit; pflanzen hat seine Zeit, ausreißen, was gepflanzt ist, hat seine Zeit; töten hat seine Zeit, heilen hat seine Zeit; abbrechen hat seine Zeit, bauen hat seine Zeit; weinen hat seine Zeit, lachen hat seine Zeit; klagen hat seine Zeit, tanzen hat seine Zeit; Steine wegwerfen hat seine Zeit, Steine sammeln hat seine Zeit; Herzen hat seine Zeit, aufhören zu Herzen hat seine Zeit; suchen hat seine Zeit, verlieren hat seine Zeit; behalten hat seine Zeit, wegwerfen hat seine Zeit; zerreißen hat seine Zeit, zunähen hat seine Zeit; schweigen hat seine Zeit, reden hat seine Zeit; lieben hat seine Zeit, hassen hat seine Zeit; Streit hat seine Zeit, Friede hat seine Zeit.“ (Kohélet 3,1-8)

Es ist in der Kunstgeschichte zur üblichen Praxis geworden, die abendländische Stilllebenmalerei unter dem Aspekt der Vergänglichkeit zu betrachten, das allerdings hat unseren Blick auf die verschiedenen Bildlösungen und Darstellungstypen des sich im Laufe des 17. Jahrhunderts immer stärker etablierenden Genres entschärft. Die abgebildeten Gegenstände der Stillleben – seien es der Totenschädel oder die Sanduhr, umgestoßene Gläser oder verwelkte Blumen, Geld, Schmuckstücke oder Instrumente (nicht nur des täglichen Lebens, sondern auch der Kunst und der Wissenschaft) – fungieren dann verallgemeinernd als Sinnbilder der Eitelkeit und Unbeständigkeit des menschlichen Lebens, ohne dass man noch auf die Varianten und möglichen Verschiebungen der einzelnen Motive in unterschiedlichen Kontexten achten würde. Neben einer solchen tendenziell kulturpessimistischen Deutung existieren weitere Ansätze zum Stillleben in der Forschung, darunter eine sensualistische Position, die an der Erkenntniskraft der Sinne festhält, oder aber eine sozialhistorisch orientierte, die auf die im 17. Jahrhundert immer wichtiger werdende identitätsstiftende Rolle der Waren und Güter innerhalb der sich zu Wirtschaftsmächten aufschwingenden europäischen Nationen verweist. Wichtig für uns ist zu verstehen, dass dieser Gemengelage der Argumente vor allem eine Untergattung zum Opfer gefallen ist: das *Vanitas*-Stillleben an sich. Sie steht im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags und bedarf einer grundlegenden Revision, wenn nicht sogar einer neuen kunsthistorischen Einordnung.

Tatsächlich nimmt das *Vanitas*-Stillleben innerhalb der abendländischen Malerei eine Sonderstellung ein und darf in seiner Struktur nicht einfach übertragen oder gar mit einem „Leitmotiv“ der gesamten Stilllebenmalerei verwechselt werden. Was aber genau kennzeichnet ein *Vanitas*-Stillleben beziehungsweise unterscheidet es von anderen Ausformungen der Stilllebengattung? Allgemeinplatz ist, dass darin die Darstellung lebloser Gegenstände durch Sinnbilder der Vergänglichkeit (wie Stundenglas oder Uhr, Totenkopf, erloschene Kerze etc.) ergänzt wird, dass also die Hinfälligkeit jeder irdischen Eitelkeit vorrangiges inhaltliches Programm ist. Sibylle Ebert-Schifferer sieht deshalb ganz richtig einen Unterschied zwischen den Vergänglichkeitsverweisen in anderen Stilllebenarten (Blumen-, Mahlzeit-, Raucherstillleben etc.) und dem autonomen *Vanitas*-Stillleben. So habe der Verweis auf das Ende in Kombination mit der Verherrlichung des Wohlstands – beispielsweise in Mahlzeitstillleben – eine mahnende Funktion. Das Nachsinnen über das Unvermeidliche im *Vanitas*-Stillleben mit der

Tendenz zur Überwindung der irdischen Eitelkeit in Richtung des ewigen Lebens im Jenseits dagegen fordere eine positive Betrachtung. Das Vanitasbild verlange in der Betrachtung eine aktive gedankliche Teilnahme¹ – auch im Sinne einer moralischen Reflexion über sich selbst, denn es könne als „privates Andachtsbild“ mit der Funktion einer „Gedächtnisstütze für die Meditation über den Tod und das ewige Leben“² verstanden werden.

Wer die Debatten innerhalb der kunsthistorischen Forschung vor allem zur niederländischen Stillebenmalerei kennt, wird überrascht sein, dass es Ingvar Bergström war, der bereits 1947 hell-sichtig auf diese Unterschiedlichkeit hingewiesen hat.³ Bergström ist in der Forschung ja wiederholt als Gewährsmann einer ikonografisch-emblematischen Methodik zitiert und darin angegriffen worden, so als würde ihm zufolge im Stilleben schlichtweg alles auf eine symbolische Ausdeutung im Sinne von „Vanitas“ hinauslaufen. Genau das hat Bergström aber nicht gesagt, sondern in der Einleitung seines *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century* umsichtig differenziert und dem Vanitas-Stilleben eine sehr viel stärkere moralisierende Aufgabe zugeschrieben als beispielsweise einem Blumenstilleben.⁴ Vor allem aber hat er auf den unterschiedlichen Anteil eschatologischen Gedankenguts hingewiesen, das in der Stillebenmalerei ein wichtiges Thema ist, aber in der Vanitas-Stillebenmalerei vergleichsweise gering ausfällt. Entsprechend unterteilt er in Kapitel IV (*The Masters of Vanitas-Still-Life*) das Subgenre selbst noch einmal in drei Kategorien. Nur in einer dieser Kategorien kann er eine stärkere Ausformung der Auferstehungsthematik erkennen.⁵

1

Sibylle Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, 145.

2

Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, London 1956, 156; Ebert-Schifferer, *Geschichte des Stillebens*, 145.

3

Ingvar Bergström, *Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600-talet*, Göteborg 1947; auf Englisch erstmals 1956 erschienen. Die Literatur zum Vanitas-Stilleben ist insgesamt wenig umfangreich. Als wichtige Titel sind weiterhin zu nennen: Bob Haak, De vergankelijkheidssymboliek in zestiende eeuwse portretten en zeventiende eeuwse stillebens in Holland, in: *Antiek* 1, 1967, 23–30, und *Antiek* 2, 1968, 399–411, sowie Herbert Rudolph, Vanitas, die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Festschrift für Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1938, 405–433, und *Ijdelheid der ijdelheden* (Ausst.-Kat. Leiden, Museum De Lakenhal), Leiden 1970 (mit einer Einleitung von Bergström).

4

Bergström, *Dutch Still-Life Painting*, 154: „It [the vanitas-still-life] was intended to convey to the spectator a message of a clearly moralizing import [...]. This fact forms the most obvious difference between a vanitas-still-life in the pure sense and, for instance, a flower piece with a skull, which mainly expresses transience. Hope of resurrection may be included in both; symbols of transience also form components of the vanitas.“

5

Die drei Kategorien lauten: „(i) Books, scientific instruments, and the materials and tools used in the various arts, symbolizing literature, science, painting, sculpture, music etc. (ii) Purses, deeds, settlements, jewellery, and other valuable objects of precious metals, collectors' pieces – such as shells –, banners, crowns, sceptres, weapons, and suits or pieces of armour, all these generally denote wealth and power. (iii) Goblets, pipes and other smoking requisites, musical instruments, playing cards and dice, which symbolize the various

An späterer Stelle wird auf diesen Aspekt zurückzukommen sein, zuvor gilt es jedoch zu klären, woher das Genre eigentlich stammt und wann beziehungsweise warum es sich weiter ausbilden konnte. Ein besonderes Symbol der Vergänglichkeit ist der in den Vanitas-Stilleben stets wiederzufindende Totenkopf, der die Wurzeln dieser Stillebenart in den spätmittelalterlichen *Memento mori*-Darstellungen und in den autonomen Vanitas-Darstellungen auf den Außenseiten von Diptychen erkennen lässt [Abb. 1a].⁶ Bergström hat die wiederkehrende Verwendung eines Totenschädels auf der Rückseite von Porträtdarstellungen des 16. Jahrhunderts betont und darüber hinaus darauf hingewiesen, dass den spätmittelalterlichen Darstellungen des meditierenden Hieronymus inmitten seiner Bücher und wissenschaftlichen Instrumente – mitunter auch mit Totenkopf und Stundenglas – eine besonders wichtige Rolle zukommt und sie vielleicht sogar den Ausgangspunkt für die Thematik des Vanitas-Stillebens bildeten.⁷ Damit hat er uns einen entscheidenden, in der Forschung bis auf kurze Erwähnungen⁸ aber nicht mehr aufgegriffenen Hinweis für eine weitergehende Deutung gegeben. Der vorliegende Beitrag spürt zuerst der ab dem 14. Jahrhundert zunehmenden Beliebtheit des Hieronymus nach, der aufgrund seiner die Freiheit und das Leistungsvermögen des Menschen anerkennenden Geisteshaltung dem Humanismus und einer veränderten Frömmigkeitstheologie am weitesten entgegenkam. Als Übersetzer und Exeget des für die Vanitas-Thematik zentralen Buches Kohelet verkörperte der Kirchenvater das Vorbild einer neuen – im Bildtypus des Hieronymus im Gehäuse sich manifestierenden – gelehrten Todesbetrachtung, im Rahmen derer der Tod nicht als Strafe, sondern als *conditio humana* aufgefasst und derart Gegenstand individueller Reflexion wurde. Ein entwicklungsge­schichtlich entscheidender Wendepunkt in der Beziehung von Hieronymusbild und autonomen Vanitas-Stilleben, so die weitere Argumentation, setzte dann ab Mitte des 16. Jahrhunderts ein, als die protestantisch-calvinistische Bewegung – allem voran in der Universitätstadt Leiden – eine zunehmend kritische Beschäftigung mit dem hebräischen Urtext der Bibel und dessen Übersetzungen und Kommentierungen übte, die sich zweifellos auch auf das Buch Kohelet und den dort als Leitmotiv fungierenden Begriff *hæbæl* („Windhauch“, „(verwehter) Hauch/Lufthauch“, „Dampf“, „Atem“)

tastes and pleasures“ (ebd., 154). In dieser letzten Kategorie, so Bergström, finde man häufig Auferstehungssymbole wie Ähren, Lorbeer-oder Efeuzweige, meist um den prominenten Totenschädel gewunden (ebd.).

6

Eddy de Jongh, *De interpretatie van stillebens*, in: ders., *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995, 137.

7

Bergström, *Dutch Still-Life Painting*, 158.

8

Siehe z.B. Jan Bialostocki, *Kunst und Vanitas* (1961), in: ders., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln 1981, 282; Görel Cavalli-Björkmann, *Hieronymus in der Studierstube und das Vanitasstilleben*, in: *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer* (Ausst. Kat. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle), hg. von Sabine Schulze, Stuttgart 1993, 47–53.



[Abb. 1a,b]

Jan Gossaert, Carondelet-Diptychon, signiert und datiert 1517, Öl auf Holz, jeder Flügel 42,5 x 27 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1442-1443 © bpk/RMN – Grand Palais/Jean Schormans (1a), © bpk/RMN – Grand Palais/Jean-Gilles Berizzi (1b).

erstreckte. Der in seiner Bildhaftigkeit und Semantik so vielschichtige und bedeutungsvolle Begriff – so wird anhand einiger Bildbetrachtungen verdeutlicht – fand nicht nur Eingang in die um 1600 gleichenorts neu entstehende Gattung des Vanitas-Stillebens, sondern er ist dem neuen Genre als einer spekulativen Bildform gleichsam inhärent beziehungsweise liegt diesem zugrunde.

Hieronymus-Begeisterung im Kontext von Frömmigkeitstheologie und Humanismus

Das Vanitas-Stilleben entwickelte sich, Bergström zufolge, aus den Hieronymus-Darstellungen heraus. Diese uns als Ansatzpunkt dienende These findet Bestärkung in dem vielleicht meist kopierten Gemälde des 16. Jahrhunderts – in Albrecht Dürers 1521 in den Niederlanden gemaltem Halbfigurenbild des Hl. Hieronymus [Abb. 2]. Kaum eine andere Tafel ist derart häufig rezipiert worden. Die unüberschaubare, da stetig wachsende Zahl bekannter Nachahmungen und Varianten beläuft sich nach heutiger Schätzung auf rund 120 Exemplare,⁹ in denen uns viele der Sinnbilder des späteren autonomen Vanitas-Stillebens, wie der Totenschädel, die Stundenuhr, erloschene Kerze oder der Homo Bulla, bereits begegnen [Abb. 3]. Doch bevor wir uns der einflussreichen Bilderfindung Dürers zuwenden, gilt es zunächst deren geistesgeschichtlichen Kontext, nämlich die ausgeprägte Hieronymus-Begeisterung am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit in den Blick zu nehmen.¹⁰

Unter den vier großen abendländischen Kirchenvätern erfuhr Hieronymus (* um 347 in Dalmatien, † 419 oder 420 in Bethlehem) im 14. und 15. Jahrhundert – zuerst in Italien, später auch in Deutschland und den Niederlanden – eine besondere Verehrung, die im frühen 16. Jahrhundert unmittelbar vor der Reformation kulminierte. Zwar darf Augustinus als die überragende Autorität der scholastischen Hochtheologie gelten, der Bibelphilologe und Asket Hieronymus erlangte im späten Mittelalter unter dem Einfluss des Humanismus und bedingt durch Veränderungen auf dem Gebiet der Frömmigkeitstheologie und -praxis jedoch eine einzigartige Ausstrahlungskraft, die ihn vorübergehend zur führenden Leitfigur unter den vier *patres ecclesiae* werden ließ.¹¹ Ausschlaggebend für

9

Siehe Mende in *Albrecht Dürer* (Ausst. Kat. Wien, Graphische Sammlung Albertina), hg. von Klaus Albrecht Schröder und Marie Luise Sternath-Schuppanz, Ostfildern 2003, 506, Kat. Nr. 177–181.

10

Für eine noch ausführlichere Behandlung der Hieronymus-Begeisterung siehe: Eugene F. Rice Jr., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore/London 1985.

11

Siehe dazu ausführlich: Berndt Hamm, Hieronymus-Begeisterung und Augustinismus vor der Reformation. Beobachtungen zur Beziehung zwischen Humanismus und Frömmigkeitstheologie (am Beispiel Nürnbergs), in: Kenneth Hagen (Hg.), *Augustine, the Harvest, and Theology (1300–1650). Essays Dedicated to Heiko Augustinus Oberman in Honor of his Sixtieth Birthday*, Leiden et al. 1990, 127–235; ders., *Religiosität im späten Mittelalter. Span-*

diese Bedeutungsverschiebung waren nicht zuletzt die unterschiedlichen Auffassungen, welche die zwei Kirchenlehrer hinsichtlich der Willens- und Entscheidungsfreiheit des Menschen im Prozess der Heilsfindung vertraten. Denn während die Gnadentheologie des Augustinus, die prägend für Martin Luther werden sollte, den Menschen als völlig auf die göttliche Gnade angewiesen verstand – ohne eigene Möglichkeit, zur Erlangung jener Gnade beizutragen –, unternahm Hieronymus den Versuch, „eine konkrete Freiheit auf Seiten des Menschen mit der unbegrenzten Dominanz und Wirksamkeit der Gnade Gottes zusammen zu denken“.¹² Zwar stand auch für ihn die Unabdingbarkeit der göttlichen Souveränität und Gnade außer Frage, doch räumte er den von Gottes *gratia* abhängigen Menschen gleichwohl eine gewisse Entscheidungs- und Verdienstfähigkeit ein, da sie durch Vermeidung der Sünde und gutes, tugendhaftes Handeln aktiv nach Heilserlangung streben könnten.¹³ Wie Berndt Hamm betont hat, war es vor allem diese den freien Willen des Menschen und sein Leistungsvermögen anerkennende Haltung, welche die Anziehungskraft und neue Leitfunktion des Hieronymus begründete. Der Kirchenvater konnte zur „Identifikationsfigur spätmittelalterlicher Devotion und Frömmigkeitstheologie“¹⁴ avancieren, da seine Lehre der zunehmenden Fokussierung auf den Menschen und der Tendenz zu Individualisierung, wie sie sich unter anderem auch in der damaligen Religiosität ausprägte, in hohem Maße entsprach. Diverse Entwicklungen, wie das wachsende Bedürfnis nach einer Reform der Orden und Kirche und die ansteigende Laienbildung, trugen damals dazu bei, dass neben die scholastische Universitätstheologie eine andere, praktisch-seelsorgerische Theologie trat, „die reflektierend und anleitend ausschließlich der rechten Lebensgestaltung der Christen dienen“ wollte.¹⁵ Jene Reformtheologie, die Hamm als „Frömmigkeitstheologie“ bezeichnet hat, zeige in ihrem unbedingten, moralisch-praktischen Appell zu konsequenter christlicher Lebensführung

einen starken Zug zum Menschlichen, zur Vermenschlichung des theologischen Denkens [...]. Thematisiert wird – anders als in der patristischen und scholastischen Gottes-

nungspole, Neuaufbrüche, Normierungen, hg. von Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon, Tübingen 2011, 154–243.

12

Alfons Fürst, *Von Origenes und Hieronymus zu Augustinus. Studien zur antiken Theologiegeschichte*, Berlin/Boston 2011, 409; Hamm, *Hieronymus-Begeisterung*, 134–147.

13

Ebd., 152: „In den Schriften des Kirchenvaters fand und bewunderte man den Prediger der Erfüllbarkeit des Gesetzes und eines sittlichen Vollkommenheitsideals, der an die Freiheit des Menschen, sein Leistungsvermögen und seine religiöse Verdienstfähigkeit appellierte, ohne die Notwendigkeit der helfenden, das menschliche Streben flankierenden Gnadenwendung Gottes und eine gewisse bleibende Sündhaftigkeit des Menschen zu leugnen.“

14

Ebd., 152.

15

Hamm, *Religiosität im späten Mittelalter*, 116–153, hier 119. Ders., *Hieronymus-Begeisterung*, 139–147.



[Abb. 2]
Albrecht Dürer, Hl. Hieronymus, eigenhändig bezeichnet auf Cartellino „1521“ mit Dürer Monogramm, Öl auf Eichenholz, 59,5 x 48,5 cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 828 Pint © Museu Nacional de Arte Antiga, Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo e Documentação Fotográfica.



[Abb. 3]
Joos van Cleve, Hl. Hieronymus, nach 1521, Öl auf Eichenholz, 60,7 x 46,7 cm, Privatsammlung © Private Collection, United Kingdom (courtesy Haboltdt & Co., Paris).

lehre – das transzendente Wesen Gottes nur noch, sofern es für Gnaden- und Heilszueignung bzw. -erwerb des Menschen unmittelbar wesentlich ist. Alles dreht sich um das Ineinandergreifen des menschlichen und göttlichen Wirkens und um die Gnaden- und Heilssicherheiten für den geängstigten Menschen und seine praxis pietatis. Die neuzeitliche Umorientierung auf eine Zentralstellung des Menschen und seines Erfahrungs-Ich hin deutet sich somit nicht nur im Humanismus, sondern auch in der gleichzeitigen Frömmigkeitstheologie an.¹⁶

Die einzigartige Anziehungs- und Integrationskraft des Hieronymus in den Jahrzehnten vor der Reformation ist darüber hinaus auch darauf zurückzuführen, dass der Kirchenvater selbst das Idealbild gelebter gottgefälliger Frömmigkeit verkörperte. Die demutsvolle, von Leidensbereitschaft geprägte Lebensführung des Heiligen, der sich ganz dem asketischen Ideal verschrieben hatte, als Büsser in die unwirtliche Einsamkeit der Wüste geflüchtet war und sich in die beschauliche Stille der Kloster- und Studienzelle zurückgezogen hatte, um in seinem Leben die höchste Stufe der *imitatio Christi* zu erreichen, wurde in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine und anderen Sammlungen von Heiligenviten überliefert.¹⁷ Als Inbegriff des wahren, der Welt entsagenden Büssers konnte Hieronymus für die spätmittelalterliche Frömmigkeitstheologie und -praxis in ihren unterschiedlichen Ausformungen – das heißt für monastische, asketische, antiklerikale Reformbewegungen, aber auch für persönliche Lebensentwürfe im Rahmen der sich ausbildenden Laienfrömmigkeit – unmittelbar vorbildlich werden. Der Kirchenvater, so betont Hamm, wurde „zur Identifikationsgestalt all jener Tendenzen [...], die den Prozess der Buße mit den Vorstellungen von menschlicher Freiheit, Verdienstfähigkeit und eschatologischer Letztgültigkeit menschlicher Moral verknüpf[t]en“, repräsentierte er doch „das Lebensmodell des sich durch tugendhaftes Wirken auf den Zielgewinn des himmlischen Lohnes hin verwirklichenden Menschen“.¹⁸

Darüber hinaus erstreckte sich die Hieronymus-Begeisterung aber auch auf die humanistischen Kreise, für die der Bibelübersetzer und Kirchenlehrer vor allem seiner herausragenden Gelehrsamkeit und Eloquenz wegen besondere Autorität besaß. Durch

¹⁶

Hamm, Hieronymus-Begeisterung, 141.

¹⁷

Nachdrückliche Verbreitung fand die Hieronymusvita infolge dreier lateinischer Briefe, die damals als authentische Berichte dreier Zeitgenossen und Freunde des Hieronymus galten, tatsächlich aber erst um 1300 verfasst worden waren. Zur Rezeption jener Pseudoepistel, welche seinerzeit Eusebius von Cremona, Augustinus und Cyrill von Ancona zugeschrieben wurden, vgl. Hamm, Hieronymus-Begeisterung, 171–173. Siehe außerdem Joseph Klapper (Hg.), *Schriften Johans von Neumarkt*, Bd. 2, *Hieronymus. Die unechten Briefe des Eusebius, Augustin, Cyrill zum Lobe des Heiligen*, Berlin 1932.

¹⁸

Hamm, Hieronymus-Begeisterung, 157.

sein umfassendes Studium der antiken Schriften und Quellen des frühen Christentums sowie aufgrund seiner einzigartigen Sprachkenntnisse und rhetorischen Gestaltungskraft verkörperte Hieronymus – als „*homo trilinguis*“ und „christlicher Cicero“¹⁹ – für die Humanisten ebenfalls ein Ideal, dem es nachzustreben galt. Jene Bewunderung lässt sich dabei nicht strikt von der zuvor beschriebenen kirchlich-frommen Hieronymus-Verehrung abgrenzen. Da der frühneuzeitliche Humanismus nicht frei von Religion zu denken, sondern stets als christlicher Humanismus zu begreifen ist, dessen „Bildungsideal auf Läuterung der Moralität, auf Erziehung zur Tugend“ abzielte – nicht allein im Sinne stoischer Diesseitsbewältigung, sondern bestimmt durch „die Vorstellung von der eschatologischen Letztgültigkeit menschlicher Virtus“²⁰ –, steht er in enger, vielfältiger Wechselbeziehung zur damaligen Frömmigkeitstheologie. Hieronymus, so konstatiert Berndt Hamm,

konnte [...] zum Vorbild humanistisch-frömmigkeitstheologischer Synthese werden: der Verbindung von *studia humanitatis* und *sacrae litterae*, von *eruditio* und *pietas*, von weltlicher *eloquentia* und weltentsagender Askese, von ästhetisch-stilistischer *delectatio* und geistlicher *utilitas*, von paganer und christlicher Tugendlehre, von gelehrter Weltabgeschiedenheit des Bücherweisen und eremitischer Weltverachtung des Büßers [...]. Hieronymus war auch derjenige unter den vier lateinischen *doctores ecclesiae*, der mit seinem starken Appell an die Vernunftbegabtheit, Freiheit, sittliche Leistungskraft, Buß-Tugend und Verdienstfähigkeit des Menschen dem skizzierten Menschenbild von Humanismus und Frömmigkeitstheologie am weitesten entgegenkam.²¹

In der Kunst spiegelt sich diese Hieronymus-Begeisterung – in ihrer doppelt verstandenen Ausprägung und mitsamt ihren wechselseitigen Berührungspunkten – seit Beginn des 15. Jahrhunderts in zwei ikonografisch unterschiedlich akzentuierten Bildtypen wider.²² Ein eher frömmigkeitsorientierter Typus zeigt Hierony-

19

Ebd., 158f. Siehe zur „ciceronianischen Eloquenz“ des Hieronymus, welche anknüpfend an eine überlieferte Traumepisode des Heiligen einen Diskurs über die Säkularisierung der Gelehrsamkeit zur Folge hatte: Christiane Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus*, Weinheim 1988, 65–86.

20

Hamm 1990, Hieronymus-Begeisterung, 159 und 193; vgl. ferner ebd., 207–211.

21

Ebd., 195.

22

Siehe ausführlich zur Ikonografie des Heiligen: Anna Strümpell, Hieronymus im Gehäuse, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2, 1925–1926, 173–151; Renate Jungblut, *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, Diss. phil. Tübingen 1966; Millard Meiss, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome*, in: *Pantheon* 32, 1974, 134–140; Bernhard Ridderbos, *Saint and Symbol. Images of Saint Jerome*

mus, der stets als langbärtiger Greis charakterisiert wird, als Eremiten und asketischen Büsser in einsamer und karger Wüstenlandschaft, wie er in andächtiger Meditation vor dem Kruzifix kniet, mit einem Stein seinen entblößten, ausgemergelten Oberkörper kasteit oder sich in inniger Lektüre und Kontemplation der heiligen Schrift widmet. Im Gegensatz dazu stellt die humanistische Bildtradition den gelehrten Kirchenvater und Bibelübersetzer meditierend, schreibend oder lesend in der Studierstube dar, umgeben nicht nur von einem stillebenhaften Arrangement von Büchern, wissenschaftlichen Instrumenten und Schreibutensilien, sondern häufig auch von Symbolen der Vergänglichkeit, wie zum Beispiel einem Stundenglas oder Totenschädel. Um eben diesen zweiten Bildtypus geht es uns im Folgenden.

Das Motiv des Totenschädels sollte sich in der Ikonografie des Heiligen im 15. Jahrhundert nicht nur fest etablieren, sondern zugleich immer größere Bedeutung gewinnen. Es begegnet uns zuerst als Requisite im Bildtypus des weltabgeschiedenen Eremiten Hieronymus. Am Fuße des Kruzifixes platziert, verweist der Totenschädel als *memento mori* auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens und auf die erst durch den stellvertretenden Opfertod Christi am Kreuz ermöglichte Erlösung und Überwindung von Tod und Sünde. Als Allusion auf den Schädel Adams ist er Sinnbild der menschlichen Sündhaftigkeit und verdeutlicht so die Notwendigkeit der vom Heiligen exemplifizierten Buße. Mit fortschreitender Entwicklung der Bildtradition erhält der Totenkopf ikonografisch dann ein immer stärkeres Gewicht. Er rückt als Meditationsobjekt des Asketen zunehmend ins Zentrum der Komposition und findet als Gegenstand der *meditatio mortis* schließlich auch Eingang in den Bildtypus des gelehrten Hieronymus im Gehäuse.²³ Jene gesteigerte Konzentration auf die Todesmeditation, auf das Nachsinnen über das Ende aller irdischen Dinge, für das Albrecht Dürer in seinem Hieronymusgemälde die wohl eindringlichste Bildformulierung gefunden hat, ist Ausdruck einer veränderten Todesauffassung an der Wende von Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Bevor dieser Wandel in der Todesbetrachtung im Kontext der religiösen und geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit aber intensiver diskutiert werden soll, ist zu klären, warum Hieronymus für die *Vanitas*-Thematik überhaupt so wichtig werden konnte. Die Erklärung dürfte in den von ihm verfassten Schriften liegen. Ab 385 nämlich übersetzte Hieronymus einige Bücher des Alten Testaments aus dem Altgriechischen, darunter die Sprichwörter, das Hohelied sowie das Buch Kohelet („Der Prediger Salomo“). Für die christli-

in *Early Italian Art*, Groningen 1984; Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut; dies., Die Weisheit des Greises zwischen religiöser Kontemplation und philosophischer Erkenntnis: Das Beispiel des heiligen Hieronymus, in: *Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550–1750* (Ausst. Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), Braunschweig 1993, 69–77; Hanho Jeon, *Meditatio mortis. Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer*, Diss. phil. Münster 2005.

23

Siehe ausführlicher zu jener Entwicklung: Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut, 109–112; Jeon, *Meditatio mortis*, 35–46.

che Auslegungsgeschichte maßgeblich geworden ist dann sein *Commentarius in Ecclesiasten*.²⁴

In Anlehnung an die Bücherfolge der Septuaginta – und unter Rückgriff auf die Auslegungsmethodik des Origenes – liest Hieronymus (...) [die Proverbien, Kohelet und das Hohelied] als salomonisches Corpus und als ‚dreistufigen Weg zur geistigen Vervollkommnung: Die Anfänger auf diesem Weg werden durch das Buch der Sprichwörter in den weltlichen Dingen unterwiesen, Kohelet richtet sich an die Fortgeschrittenen, und das Hohelied schließlich ist für die bestimmt, die bereits vollkommen in der geistigen Durchdringung sind und von der Weisheit mit ‚ehelichen‘ Umarmungen empfangen werden‘.²⁵

Zweierlei wird dabei relevant. Zum einen unterstreicht Hieronymus bei seiner theologischen Auslegung vor allem das Vergänglichkeitsmotiv im Buch Kohelet – es wird bei ihm zu einem erklärten Leitmotiv: „Es ist alles ganz eitel (*hæbæl*), es ist alles ganz eitel“ ist ein Satz, der in Kohelet rahmend am Anfang und Ende des Textes steht (Koh 1,2 und 12,8) und von Hieronymus mit besonderer Aufmerksamkeit versehen wird. „Anders als in Röm 3,10 ist es bei Hieronymus die menschliche bzw. kosmische Vergänglichkeit, die eine vollständige Angewiesenheit auf Gott offenbart und der eigentliche Inhalt der Weisheit ist. Auch bei Hieronymus spitzt sich die Kohelet-Auslegung auf die jenseitige Erlösung zu, die Flüchtigkeit der Welt macht die Erlösungsbedürftigkeit transparent.“²⁶ Zum anderen zeichnet sich Hieronymus' Theologie der Flüchtigkeit durch eine charakteristische Eigenart aus. Als Übersetzung für das zentrale hebräische Wort *hæbæl* nämlich entscheidet sich Hieronymus für das lateinische *vanitas*.²⁷

‚Alles‘ ist *hæbæl* bzw. *vanitas*, sagt Hieronymus, und dieses ‚alles‘ bezieht sich auf die Welt als Ganzes. Die ganze Welt ist also nichtig. Das ist jedoch nur in Relation zum Überweltlichen, Göttlichen zu verstehen. ‚Welt‘ an sich ist nichts

24

Siehe zur Rezeptionsgeschichte: Thomas Prügl, Zum Nachleben des Hieronymianischen *In Ecclesiasten*. Die Auslegung des Buches Kohelet im Mittelalter, in: Elisabeth Birnbaum und Ludger Schwienhorst-Schönberger (Hg.): *Hieronymus als Exeget und Theologe. Interdisziplinäre Zugänge zum Koheletkommentar des Hieronymus*, Leuven 2014, 247–271.

25

Melanie Köhlmoos, *Kohelet. Der Prediger Salomo*, Göttingen 2014, 23, sowie Elisabeth Birnbaum, Von Nichtigkeit und Sinnlosigkeit. Die Bedeutung der Hermeneutik für Auslegung und Übersetzung am Beispiel von Kohelet 1,2, in: Marianne Grohmann und Ursula Ragacs (Hg.), *Religion übersetzen. Übersetzung und Textrezeption als Transformationsphänomene von Religion*, Wien 2012, 31–50, hier 32.

26

Köhlmoos, *Kohelet*, 23.

27

Nach ebd., 24.

Schlechtes, im Gegenteil: Als Schöpfung Gottes kann sie nur gut sein. Schlecht ist die ausschließliche, gottvergessene Liebe zur Welt, die nur die irdischen Güter begehrt und darüber die Liebe zum himmlischen Schöpfer vergisst. Die Nichtigkeitsaussage dient als Mahnung und Warnung vor dieser Fehlentwicklung. Sie betont die Vorläufigkeit der irdischen gegenüber den letztendlichen himmlischen Dingen und ruft dazu auf, die Dinge entsprechend sachgemäß und angemessen zu bewerten und zu nutzen.²⁸

Hieronymus wurde mit seinem *Commentarius in Ecclesiasten* maßgebend bis ins hohe Mittelalter und darüber hinaus bis in das 16. und frühe 17. Jahrhundert. In seinem Kommentar zu Koh 1,2 geht er – wie erwähnt – ausführlich auf das rechte Verständnis von *hæbæl/vanitas* ein. Die Erkenntnis von *vanitas* und der damit einhergehende *contemptus mundi* sollen die Welt nicht abwerten, sondern in ihrer Gott-Beschaffenheit und deshalb Gott-Bezogenheit ernst nehmen.²⁹ Alle Formen des Daseins sind wertvoll in relationalem Sinn – sie erscheinen an sich gut, aber im Vergleich zu Gott sind sie doch ‚nichts‘:

Wir können also auf diese Weise sagen, dass Himmel, Erde, Meere und alles, was in diesem (Erd-)Kreis enthalten ist, zwar in sich gut, aber im Vergleich mit Gott nichts ist. Und so, wie ich, wenn ich das Flämmchen der Öllampe sehe, mit ihrem Licht zufrieden bin und später, wenn die Sonne aufgegangen ist, nicht erkenne, dass sie leuchtet, sehe ich auch, dass die Lichter der Sterne durch den Glanz der Sonne unsichtbar gemacht werden. Wenn ich also die Elemente und die große Vielfalt der Natur ansehe, werde ich die Größe der Schöpfung zwar bewundern; doch wenn ich mich besinne, dass alles vergeht und dass die Welt an ihrem Ende hinschwindet, und nur Gott immer das ist, was er gewesen ist, bin ich gezwungen, nicht einmal, sondern zweimal zu sagen: Nichtigkeit der Nichtigkeiten, alles ist Nichtigkeit.³⁰

Gelehrte Todesbetrachtung in Hieronymusbildern des 15. und 16. Jahrhunderts

Der Gedanke des *memento mori* („Bedenke, dass du sterben wirst“) war im späten Mittelalter allgegenwärtig. Durch die Vorverlagerung

²⁸

Birnbaum, Nichtigkeit und Sinnlosigkeit, 32.

²⁹

Nach ebd., 32–33.

³⁰

Hieronymus, *Commentarius in Ecclesiasten* 1,2, zitiert nach Birnbaum, Nichtigkeit und Sinnlosigkeit, 31–49.

der Gerichtserwartung im Zuge der neuen Lehre vom Partikularge-richt, mit der das Urteil über die Seele des Einzelnen vom Endge-richt in die Zeit unmittelbar nach dem Tod rückte, und unter dem Eindruck von Pest, Krieg und Hungersnöten nahm die Angst vor dem Tod dramatisch zu. Diverse neue literarische Gattungen und Bildformen, wie die Legende der drei Lebenden und drei Toten, der Totentanz oder die *Ars moriendi*-Dichtung, zeugen von der damals intensivierten individuellen Beschäftigung mit dem nach christlicher Auffassung höchst ambivalenten Tod.³¹ So kommt Letzterer einerseits erst infolge des Sündenfalls als Strafe für die Menschen in die Welt, andererseits markiert er nach dem stellvertretenden Opfertod Christi am Kreuz zugleich das verheißungsvolle Tor zum ewigen Leben. In der bildenden Kunst des Spätmittelalters mit ihrem Sinn für das Makabre trat der Tod indes vor allem als bedrohliche, unerbittliche und zerstörende Macht in Erscheinung. Das angsteinflößende Schreckensbild, das viele Darstellungen der Zeit vom Tod zeichneten, diente als Mahnung zum rechten Leben. Die gesteigerte Betonung der Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit des Menschen, in der sich ein deutlicher Abscheu vor der Verwesung des menschlichen Körpers manifestiert, ist dabei zugleich Ausdruck des zunehmenden Stellenwerts der irdischen Existenz, denn mit der intensivierten Liebe zum diesseitigen Leben rückten auch der Tod und die Sorge um die eigene Sündhaftigkeit stärker ins Bewusstsein.³²

Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts traten neben jene Schreckensbilder jedoch andere, humanistisch geprägte Darstellungen, in denen der Tod seine furchterregende Gestalt verliert und nicht als Strafe, sondern als *conditio humana* aufgefasst und derart Gegenstand individueller Reflexion wird. Hier steht der Mensch dem Tod insofern nicht angstvoll und passiv gegenüber, als er sich der gedanklichen Konfrontation bewusst stellt. Die dadurch gewonnene Einsicht in die Hinfälligkeit der irdischen Existenz befähigt ihn, sein Leben in vorbildlicher, bestmöglicher Weise auszugestalten und sich so auf den Tod vorzubereiten.³³ Als Bildthema begegnet jene *meditatio mortis* nicht nur in Darstellungen des Hieronymus,³⁴ sondern auch auf einigen Medaillen³⁵ und indirekt in der ab

³¹

Siehe allgemein zur Geschichte des Todes und zu dessen Bildern u.a. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München¹⁰2002; *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute* (Ausst.-Kat. Köln, Museum Schnütgen), hg. von Andrea Hülsen-Esch und Hiltrud Westermann-Angerhausen, 2 Bde., Regensburg 2006.

³²

Jeon 2005, *Meditatio mortis*, 67–78.

³³

Dazu ebd., 74–78; Corine Schleif, *The Proper Attitude toward Death. Windowpanes Designed for the House of Canon Sixtus Tucher*, in: *The Art Bulletin* 68, 1987, 587–603.

³⁴

Vgl. Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut*, 121–124; Jeon, *Meditatio mortis*.

³⁵

Dazu Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut*, 113–120.

1500 im Porträtgenre anzutreffenden Kombination von Individualbildnis und rückseitiger autonomer *Vanitas*-Darstellung.³⁶ Im Fokus der kontemplativen Todesbetrachtung steht dabei stets der „vom Bild des Schreckens zum Objekt philosophischen Nachdenkens“ gewordene Totenschädel.³⁷

Ein in diesem Zusammenhang interessantes Bildbeispiel stellt ein 1517 von Jan Gossaert für den hochrangigen burgundischen Staatsbeamten und Kleriker Jean Carondelet gemaltes Devotionsdiptychon³⁸ [Abb. 1] dar. In geschlossenem Zustand präsentiert es – der damaligen Gebrauchspraxis entsprechend, bei der die Doppeltafel nicht als Gemälde an der Wand hing, sondern vergleichbar einem Buch geöffnet wurde – dem Betrachter auf der Vorderseite, eingefasst in einen schlichten, rotbraunen Marmor fingierenden Rahmen, zunächst den Wappenschild des Auftraggebers. Dieser ist an einem Ledergurt vor einer halbrund geschlossenen, illusionistisch gemalten Steinnische aufgehängt, ergänzt wird er durch die Initialen Jean Carondelets, die zwischen den Gurtriemen in eine symmetrisch verschlungene Kordel eingefügt sind, sowie durch dessen persönliche Devise „MATVRA“ [„Spüte dich“], welche unterhalb der *Trompe-l'œil*-Nische in das Mauerwerk eingemeißelt erscheint.

Bei Öffnung des Diptychons ist der Stifter auf der linken Tafel nahsichtig im Dreiviertelprofil porträtiert. Ins Gebet versunken wendet er sich nach rechts der auf dem Gegenflügel ebenfalls in engem Bildausschnitt gezeigten Jungfrau mit dem Christuskind zu. Beide Tafeln werden auf dem profilierten, außen schwarz gefassten und innen blattvergoldeten Rahmen von einer umlaufenden Inschrift begleitet. In französischer Sprache wird links der Auftraggeber identifiziert und das Entstehungsjahr des Werkes genannt,

• REPRESENTACION • DE • MESSIRE • IEHAN •
CARONDELET • HAVLT • DOYEN • DE • BESANCON
• EN • SON • EAGE • DE • 48 A. – • FAIT • LAN 1517 •

[Darstellung des Herrn Jean Carondelet, Hoher Dekan von Besançon im Alter von 48 Jahren – Gemacht im Jahr 1517],

³⁶

Siehe neben dem nachfolgend besprochenen Beispiel etwa auch Barthel Bruyn d. Ä., Porträt der Jane-Loyse Tissier, 1524, Öl auf Holz, 61 x 51 cm. Otterlo, Holland, Rijksmuseum Kröller-Müller.

³⁷

Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut, 109. Zum Motiv des Totenschädels außerdem Kerstin Gernig, Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, 403–423.

³⁸

Öl auf Holz, jeder Flügel 42,5 x 27 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1442-1443. Vgl. *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works* (Ausst. Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art/London, National Gallery), hg. von Maryan W. Ainsworth, New York 2010, 245–249, Kat. Nr. 40.

während die lateinische Inschrift der rechten Tafel Carondelets Gebet an die Jungfrau und die Signatur des Künstlers wiedergibt,

• MEDIATRIX • NOSTRA • QVE • ES • POST • DEVM •
 SPES • SOLA • TVO • FILIO • ME • REPRESENTA • – •
 IOHANNES • MELBODIE • PINGEBAT •

[Unsere Mittlerin, die Du nach Gott unsere einzige Hoffnung bist, vertritt mich bei Deinem Sohn – Johannes aus Maubeuge malte es].³⁹

Wird das Diptychon schließlich geschlossen, erblickt der Betrachter auf der Rückseite erneut die bereits aus der Vorderansicht bekannte Steinnische, wobei er nun allerdings mit einem dort platzierten Totenschädel konfrontiert wird. Der virtuos gemalte, aber höchst instabil innerhalb der Nische liegende Schädel befindet sich im fortgeschrittenen Stadium des Verfalls. Den Verlust der Sprachfähigkeit gleichsam mokierend, ragt der abgelöste Unterkiefer leb- und nutzlos über den Nischenrand hinaus und droht in die Leere zu stürzen, während das Cranium nach hinten gerollt ist. Auch die aus der Vorderseite des Diptychons bekannte Kordel befindet sich nun im Prozess der Auflösung, ihre symmetrische Knüpfung hat sich geöffnet, weshalb sie die Initialen I und C nicht länger zu tragen vermag. In Kombination mit der nach wie vor in das Mauerwerk eingemeißelten Devise macht letzteres Detail deutlich, dass es sich nicht um einen anonymen Totenschädel handelt, sondern dieser mit dem Schädel Carondelets identifiziert werden soll.⁴⁰

Als „lächerlich hilfloses Objekt“, so hat Hans Belting betont, spotte der Schädel jeder Absicht von Repräsentation, wie sie sich im Wappenschild (mit seinem genealogischen beziehungsweise dynastischen Repräsentationsanspruch) und im Stifterporträt manifestiere.⁴¹ Nicht allein die Bildabfolge des Diptychons, auch die Inschriften auf der Innenseite fordern zu einem Nachdenken über Repräsentation auf, denn während der Begriff der „REPRESENTACION“ (als Bezeichnung für die Porträtdarstellung) am Anfang des linken Rahmentextes steht, schließen die Worte „ME REPRESENTA“ den an die Jungfrau gerichteten Gebetswunsch Carondelets um Fürbitte in der rechten Inschrift ab. Wie Jochen Sander anmerkte, ist erstere Bezeichnung anstelle des gebräuchlicheren „*portraiture*“ ungewöhnlich, war der Begriff „*representacion*“ zu jener Zeit doch eigentlich

39

Vgl. Jochen Sander, Anmerkungen zu Jan Gossaert, in: Jeffrey F. Hamburger (Hg.), *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, London 2006, 421–430, hier 424.

40

Vgl. ebd., 425.

41

Hans Belting, Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit, in: ders. und Dietmar Kamper und Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, 29–52, hier 39f.

lebensgroßen Werken der Skulptur vorbehalten, die „einen offiziellen, ja zeremoniellen und rechtlichen Status besaßen“.⁴² Dem Bildnis Carondelets werde damit ein Rang zugewiesen, der „weit über eine bloße Abbildung“ hinausreiche, indem er mit der Idee der Stellvertretung einhergehe und so die *Memoria* des Verstorbenen garantieren solle.⁴³

Belting zufolge wird dieser Repräsentationsanspruch im komplexen Zusammenspiel der Innen- und Außentafeln allerdings konterkariert, denn der Totenkopf der Rückseite präsentiere nicht nur ein Gegenbild zum Wappenschild der Vorder-, sondern auch zur *representacion* der Innenseite: Carondelets lebensmimetisch perfekter Vergegenwärtigung im Bildnis werde der gesichtslose, jede Ähnlichkeit entbehrende Schädel entgegengestellt.⁴⁴ Im Sinne einer *Anti-Repräsentation*, so Belting, werde der Repräsentationsanspruch des Porträts im selben Medium durch Hinweis auf den körperlichen Tod kritisiert und unterwandert; die „Resistenz des Bildes gegen den Tod des Dargestellten“ werde dabei „als mediale Fiktion enthüllt, wobei dem Bild selbst Grenzen der Repräsentation“ gesetzt würden.⁴⁵

Belting führte den gemalten Diskurs des Diptychons, in dem Repräsentation zuerst affirmiert und anschließend negiert wird, andeutungsweise auf ein widersprüchliches Rollenbewusstsein Carondelets zurück, der als führender Politiker am burgundischen Hof agierte und zugleich dem geistlichen Stand angehörte.⁴⁶ Das Spiel mit der Repräsentation, das eine Einsicht in die Hinfälligkeit alles Irdischen offenbart, ist allerdings, so die hier vertretene These, vielmehr als Ausdruck einer humanistisch geprägten Reflexion von Vanitas zu lesen – und zwar seitens eines Auftraggebers, der regelmäßig in Gelehrtenkreisen verkehrte und der womöglich schon zum Zeitpunkt der Entstehung der Doppeltafel 1517 eine Freundschaft mit Erasmus von Rotterdam pflegte.⁴⁷ Bestärkung

42

Sander, Anmerkungen zu Jan Gossaert, 424f.

43

Ebd. Vgl. allgemein zum Verständnis von „Repräsentation“: Carlo Ginzburg, *Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand*, in: *Freibeuter* 53, 1992, 2–23.

44

Belting, *Repräsentation und Anti-Repräsentation*, 37–41.

45

Ebd., 31.

46

Ebd., 41.

47

Die Bekanntschaft der beiden Männer ist in der Korrespondenz des Erasmus erstmals in einem Brief vom 26. März 1518 bezeugt, in dem der Rotterdamer Humanist Carondelet als „alten Freund“ bezeichnet. 1523 widmete Erasmus Carondelet seine Neuausgabe der Werke des Hl. Hilarius von Poitiers; vgl. Peter G. Bietenholz und Thomas Brian Deutscher (Hg.), *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, 3 Bde., Toronto 1985, Bd. 1, 272f.; John C. Olin, *Six Essays on Erasmus and a Translation of Erasmus' letter to Carondelet, 1523*, New York 1979, 95–117. Siehe zur Biographie Carondelets auch: D. Coenen, Carondelet, Jean II, in: *Nouvelle Biographie Nationale*, Bd. 2, Brüssel 1990, 79–83. Vor dem Hintergrund christlich-humanistischer Todesbetrachtung wäre

findet diese Annahme in der Inschrift der rückseitigen Tafel. Oberhalb des Totenkopfes ist auf einem nur notdürftig an der Nischenwand fixierten *cartellino* neben dem Entstehungsjahr des Bildes ein Zitat des Hieronymus zu lesen: „*Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum*“ („Leicht achtet der alles gering, der sich stets seiner Sterblichkeit bewusst ist“).⁴⁸ Es handelt sich um den Schlusssatz eines von Hieronymus an Paulinus, Bischof von Nola, gerichteten Briefes, in dem der Kirchenvater Letzteren auffordert, alle irdischen Güter und Verlockungen geringzuschätzen und sich im Leben ganz dem Studium der Heiligen Schrift zu widmen, um, so heißt es an früherer Stelle, auf Erden jenes Wissen zu erwerben, das im Himmel Bestand habe.⁴⁹ Während die Innenseite des Diptychons die Jenseitshoffnung des Stifters zur Anschauung bringt und dessen Andacht dient, fordert die Außenseite – in ihrer Mahnung, sich der eigenen Todesverfallenheit bewusst zu werden und alles Diesseitige gering zu schätzen – diesen nicht nur zur *meditatio mortis*, sondern damit verbunden auch zur Introspektion auf. Der Anblick des Craniums hält in Verbindung mit Carondelets unverändert die Nische zierender Devise „MATVRA“ den Appell zur bestmöglichen Nutzung der gegebenen Zeit im Sinne eines Strebens nach geistiger Vollendung bereit und stellt damit gewissermaßen eine Reifeprüfung für die innere Haltung des Auftraggebers dar.⁵⁰ Entweder gelingt es dem Totenschädel, der die ästhetische Grenze von Bild- und Betrachtterraum gezielt überschreitet, gleichsam aber auch grotesk wirkt, Carondelet mit seiner Anti-Repräsentation in Schrecken zu versetzen; oder aber der Stifter vermag eine gelehrte stoische Gelassenheit in der Todesbetrachtung unter Beweis zu stellen. Wie Christiane Wiebel treffend bemerkt hat, zielt die Darstellung auf „die Vollendung einer inneren Haltung, die sich an dem

es ebenfalls interessant, das Grabmal, das Jean Carondelet „*humanae fragilitatis memor*“, „eingedenk der menschlichen Hinfälligkeit“, errichten ließ, eingehender zu betrachten. Dieses war, da es den Verstorbenen als *demi-gisant* präsentiert, in der niederländischen Grabskulptur der Zeit eine „singuläre Erscheinung ohne Vorgänger oder Parallele“; Ariane Mensger, Die Aristokratie des Geistes. Fragen zum Grabmal des Jean Carondelet in Brügge, in: Kristin Marek, Raphaële Preisinger, Marius Rimmele und Katrin Kärcher (Hg.), *Körper und Bild im Spätmittelalter. Techniken und Reflexionen des Bildes*, Paderborn 2006, 207–221, hier 207–209.

48

Sophronius Eusebius Hieronymus, *Ep. LIII Ad Paulinum Presbyterum*, in: Isidorus Hilberg (Hg.), *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL)*, Bd. 54, 1996, 465, Z. 8f.; deutsche Übersetzung zit. nach Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut, 120.

49

Hieronymus, *Ep. LIII Ad Paulinum Presbyterum*, in: CSEL, Bd. 54, 464, Z. 5f.: „*discamus in terris, quorum nobis scientia perseveret in caelo*“. Vgl. auch Ainsworth, Man, Myth, and Sensual Pleasures, 249.

50

Der Auffassung von Sander, Anmerkungen zu Jan Gossaert, 425, die Devise Carondelets, die auf der Vorderseite noch stolz auf das im Leben Erreichte verwiesen habe, erhalte hier „einen nachdrücklich ironischen Unterton“, soll an dieser Stelle widersprochen werden. Unter Berufung auf Bergström wurde MATVRA in der kunsthistorischen Forschung immer wieder irrtümlich im Sinne von *maturitas* direkt mit „Reife“ übersetzt; Ingvar Bergström, Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life, in: *Burlington Magazine* XCVII, 1955, 346; vgl. auch Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut, 121. Es handelt sich bei MATVRA jedoch um einen Imperativ, der zuvorderst zur Eile gemahnt („Spüte dich“) – freilich um dadurch implizit auch zu Reife zu gelangen; vgl. das Lemma „*maturus*“ in: Karl Ernst Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Berlin³2004, Bd. 4,

39.

Gedanken der Weltverachtung orientiert und die einen eigenständigen geistigen Wert darstellt, der durch den körperlichen Verfall nicht völlig aufgehoben wird.“ In diesem Sinne, so betonte sie, sei das Diptychon „Zeugnis einer humanistisch geprägten Frömmigkeitshaltung, die neben der Erlösungshoffnung als dem zentralen religiösen Anliegen über die Formulierung von Endlichkeitsdemut den Gedanken einer diesseitigen geistigen Vollendung reflektiert“.⁵¹

Genau diese humanistische Haltung, die Verbindung von religiöser Kontemplation und Erlösungsstreben einerseits sowie philosophischer Erkenntnissuche bei beständiger Todesbetrachtung andererseits, fand im weisen Asketen und Bibelgelehrten Hieronymus ihre personale Verdichtung. Wenden wir uns daher Albrecht Dürers einflussreichem Hieronymusgemälde zu, um der – den Vergänglichkeitsgedanken mit der Weisheitssuche verknüpfenden – *meditatio mortis* weiter nachzuspüren. Albrecht Dürer hat keinen anderen Heiligen so oft ins Bild gesetzt wie Hieronymus:⁵² Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Kirchenvater zeigt sich nicht nur im Meisterstich des Jahres 1514, sondern letztmalig auch 1521 im Lissabonner Halbfigurenbild⁵³ [Abb. 2]. Der Entstehungskontext jenes späten Gemäldes ist gut dokumentiert: „*Ich hab ein Hieronymus mit fleiß gemahlt von öllfarben und geschenckt dem Ruderigo von Portugal [...]*“ notierte der Künstler im März 1521 im Tagebuch seiner niederländischen Reise.⁵⁴ Der Empfänger des Werkes, Rui Fernandes de Almada, residierte als Repräsentant der portugiesischen Handelskolonie in Antwerpen, wo er zu Dürers engsten Kontakten und großzügigsten Gönnern zählte. Da der Gesandte über eine umfassende humanistische Bildung verfügte, mochte dem Maler das Sujet des Hieronymus passend erschienen sein, um sich bei seinem Freund für dessen Gastfreundschaft und Unterstützung zu bedanken.⁵⁵

Dürers Bilderfindung ist in der Darstellung des greisen Gelehrten dem humanistischen Bildtypus des Hieronymus im Gehäuse

51

Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut, 121; wiederholt in: Wiebel, Die Weisheit des Greises, 69–77, hier 72.

52

Vgl. Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1991, 73. Jenes ausgeprägte künstlerische Interesse steht dabei sicherlich in Zusammenhang mit der zeitgleichen humanistischen Hieronymus-Begeisterung. So konzentrierte besonders Dürers Freund und Nachbar Lazarus Spengler seine Studien zwischen 1510 und 1515 auf Hieronymus, indem er u.a. den Traktat *De morte Hieronymi* aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzte; vgl. Berndt Hamm, Normative Zentrierung – eine gemeinsame Vision von Malern und Literaten im Zeitalter der Renaissance, in: ders., Bodo Guthmüller und Andreas Tönesmann (Hg.), *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*, Wiesbaden 2006, 47–74, hier 58–60.

53

Öl auf Holz, 59,5 x 48,5 cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 828 Pint.

54

Zit. nach Hans Rupprich (Hg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 Bde., Berlin 1956, Bd. 1, 166, Z. 233–235.

55

Vgl. Mende in Ausst. Kat. Wien, Albrecht Dürer, 503, Kat. Nr. 177–181; Wiebel, Die Weisheit des Greises, 71.

verpflichtet, allerdings weicht sie in ihrer eindringlichen Konzentration auf den Heiligen und seine *meditatio mortis* zugleich von dieser Tradition ab. Der mit einem leuchtend roten Gewand und schlichter, dunkelgrauer Kappe bekleidete Kirchenvater wird – ohne seine traditionellen Attribute, den Löwen und Kardinalshut – am Schreibtisch sitzend gezeigt.⁵⁶ Ein Tintenfass mit Feder in der rechten unteren Bildecke und das Bücherstilleben mit einem auf dem Pult liegenden, geöffneten Folianten verweisen auf seine philologischen Leistungen. Hieronymus wird jedoch nicht schreibend oder in das Studium vertieft dargestellt, sondern über den Tod sinnierend. Die rechte Hand in Anlehnung an den *gestus melancholicus* an den Kopf gelegt, wendet er sich mit seinem Blick an den Betrachter, während er mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Linken mahnend auf einen vor ihm liegenden Totenkopf verweist. Als Sinnbild des Todes führt der dem Betrachter zugewandte Schädel diesem die Vergänglichkeit alles irdischen Seins unmittelbar vor Augen, wohingegen das oben links im Hintergrund zu sehende Kreuzifix an Christi Opfertod und das damit einhergehende Erlösungsversprechen erinnert. In eindringlicher Nahaufnahme ist die Figur des Hieronymus mit ihrer das Bild beherrschenden, ausdrucksvollen Physiognomie, Mimik und Gestik in diese diagonale Achse eingebunden.

Fünf erhaltene Vorstudien bezeugen den Fleiß, den Dürer nach eigener Aussage auf seinen Hieronymus verwendete.⁵⁷ Als Modell für das von den Spuren des Alters gezeichnete Antlitz des Heiligen diente dem Maler ein 93-jähriger Mann in Antwerpen.⁵⁸ Kein Maler zuvor hatte Hieronymus, der laut Legendenüberlieferung erst hochbetagt gestorben war, je in derart hohem Lebensalter präsentiert. Da Dürer in der Wiedergabe des runzligen, von Falten zerfurchten Gesichts den Alterungsprozess des Körpers dezidiert hervorhob, veranschaulicht der greise Heilige auch selbst die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens.⁵⁹ Von körperlicher Schwäche und geistigem Verfall ist im Bild aber nichts zu spüren. Über sein Modell berichtet Dürer, er habe den 93-Jährigen „*noch gesunt und fermug-*

56

Der Verzicht auf die traditionellen Attribute, welche im Meisterstich von 1514 noch dargestellt sind, könnte auf den Einfluss Erasmus von Rotterdams zurückgehen, der in seiner Hieronymus-Biografie von 1516 historische Wahrheit als Maßstab für Heiligenviten eingefordert und folglich das Kardinalamt und den Löwen des Kirchenvaters als falsch und ins Reich der Legende gehörend kritisiert hatte; siehe dazu Tobias Leuter, *Dürer als ikonographischer Neuerer*, Freiburg im Breisgau 2001, 60–62.

57

Siehe zu jenen Studien: Mende in Ausst. Kat. Wien, Albrecht Dürer, 503–511, Kat. Nr. 177–181; Jeon, *Meditatio mortis*, 127–134.

58

Kopf eines 93-jährigen Alten (W 789), 1521, Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 269 x 199 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

59

Jeon, *Meditatio mortis*, 136.

lich“ angetroffen.⁶⁰ Trotz seines hohen Alters verfügte der Mann offenbar noch über eine gute physische Kondition und einen regen, wachen Geist – Merkmale, die der Maler in sein Gemälde des Hieronymus zu übertragen beabsichtigte.

Albrecht Dürer interpretierte das Hieronymusbild neu, indem er auf gängige Attribute, narrative Elemente oder eine ausgedehnte Raumdarstellung verzichtete und sich stattdessen ganz auf die eindringliche Schilderung des ehrwürdigen Kirchenvaters konzentrierte. Er verlieh seiner Darstellung, die „mehr Porträt als typisierte Heiligenfigur“⁶¹ ist und in der ausdrucksvollen Physiognomie des Greises dessen intensive Geistesbeschäftigung zur Anschauung bringt, eine Intensität, die den direkten Dialog mit dem Betrachter forciert:

Neben den zwischen Nachdenklichkeit und Gewißheit polarisierenden Gesten des Greises ist es sein Blick, der sich in einem Ausdruck von Gedankentiefe und Zweifel an den Betrachter richtet. Die gesamte Erscheinung drückt das Fazit eines langen durch Bücherstudium und eigenes Nachdenken nach Erkenntnis strebenden Lebens aus. Daß dieses auch im hohen ‚reifen‘ Alter noch nicht in der Haltung selbstzufriedener Weisheit abgeschlossen ist, sondern sich die Fähigkeit des Zweifelns und Strebens nach Selbsterkenntnis erhalten hat, macht Dürers niederländischen Hieronymus zu einem ‚exemplum‘ im humanistischen Sinne: Die einzige Gewißheit liegt in dem Wissen um die eigene Sterblichkeit und in dem gläubigen Bewußtsein der Grenzen des menschlichen Geistes.⁶²

Mit seinem Blick und Zeigegestus fordert Hieronymus den Betrachter zur Erkenntnis der eigenen Todesverfallenheit auf. Er selbst begegnet dem Tod dabei ohne Furcht. Seine gefasste Haltung und die Berührung des Schädels verdeutlichen, dass er sich der unausweichlichen Vergänglichkeit des menschlichen Lebens bewusst ist und sie akzeptiert hat. In diesem Todesbewusstsein, das er dem Betrachter gleichsam zu vermitteln versucht, offenbart sich die Weisheit des Kirchenvaters, die als Ideal seiner Gelehrsamkeit, aber auch des Alters allgemein gelten darf. So hatte Hieronymus in einer seiner Episteln selbst konstatiert, dass allein die Weisheit im Alter zu-, alles andere dagegen abnehme:

⁶⁰

Jene Notiz befindet sich auf der wichtigsten Vorstudie zum Hieronymusgemälde: *Kopfstudie nach einem alten Mann*, 1521, Pinselzeichnung in Schwarz und Grau, mit Deckweiß gehöht, auf grauvioletttem Papier, 41,5 x 28,2 cm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3167. Siehe auch Jeon, *Meditatio mortis*, 130f.

⁶¹

Wiebel, *Die Weisheit des Greises*, 73.

⁶²

Ebd., 73.

Fast alle körperlichen Fähigkeiten siechen mit dem Greisenalter dahin. [...] Aber das Alter derjenigen, welche sich in ihrer Jugend in ehrenhaften Fertigkeiten geschult und im Gesetze des Herrn geforscht haben bei Tag und bei Nacht, nimmt zu an Gelehrsamkeit, an Lebenserfahrung und von Tag zu Tag an Weisheit, und es erntet die süßen Früchte der Anstrengungen vergangener Zeiten.⁶³

Die von Hieronymus verkörperte Weisheit bedarf indes noch einer genaueren Bestimmung, besitzt das Erkenntnisstreben des Heiligen in Dürers Gemälde – entgegen mancher Forschungsmeinung – doch keine vornehmlich transzendente Ausrichtung. Zwar verweist das Kruzifix im Hintergrund auf Christi Sühnetod; es ist aber nicht primärer Gegenstand der Kontemplation des Heiligen.⁶⁴ Hieronymus' intensives Nachdenken gilt hier nicht zuvorderst der jenseitigen Erlösung, sondern der Hinfalligkeit des diesseitigen Lebens. Das stillebenhafte Arrangement des Vordergrund – der ins Zentrum der Todesbetrachtung gerückte Totenschädel sowie die dem Studium des Gelehrten dienenden Bücher und das Tintenfass – indiziert, dass die Erkenntnissuche des Kirchenvaters eher als humanistisches Streben nach weltlicher Weisheit verstanden werden darf.

Indem Dürers Hieronymusbild die Vanitas- und Weisheitsthematik miteinander verknüpft und dabei über die menschlichen Erkenntnisgrenzen reflektiert, spiegelt es eine Entwicklung wider, die bereits früher, mit der Entstehung und Ausbildung des Humanismus in Italien, ihren Anfang genommen hatte.⁶⁵ Schon Platon hatte die Reflexion auf den Tod als zentrales „Geschäft der Philosophen“ bezeichnet (Phaidon, 67 D). Der Gedanke der beständigen Todesmeditation fand Eingang in die Stoa und wurde im 14. Jahrhundert, vermittelt durch Cicero, von Francesco Petrarca wieder aufgegriffen, als dieser unter Berufung auf Hieronymus und angelehnt an das traditionelle religiöse Ideal der *vita contemplativa* eine neue, humanistisch-ideale Lebensform, die *vita solitaria*,

63

Hieronymus, *Ep. LII Ad Nepotianum Presbyterum*, in: *CSEL*, Bd. 54, 416, Z. 13–417, Z. 12; deutsche Übersetzung zit. nach: Ludwig Schade, *Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Briefe* (Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Band 16), München 1936–1937, 126f. Tobias Leuker deutete Dürers Hieronymusbild eingehender vor dem Hintergrund dieser Epistel, welche in der 1516 von Erasmus von Rotterdam herausgegebenen Edition der Briefe an zweiter Stelle stand. Sein interessanter Interpretationsansatz kann an dieser Stelle nicht im Detail besprochen werden; vgl. Leuker, Dürer, 50–67. Vgl. außerdem Jeon, *Meditatio mortis*, 137.

64

Hier sei u.a. Mende in *Ausst. Kat. Wien, Albrecht Dürer, 504*, Kat. Nr. 177–181, widersprochen.

65

Vgl. Eugene F. Rice Jr., *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge, MA 1958, IX: „These are important changes which sum up the main transformations of the idea of wisdom in this period. For the process by which *sapientia*, traditionally one of the central ideas of metaphysics and theology, became a term with primarily ethical meanings is both a secularizing one – as wisdom is drained of its specifically Christian meanings – and a humanizing one – as wisdom comes to concern itself with human things“; Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut*, 77f.

propagierte.⁶⁶ „War beiden Lebensformen“, wie Christiane Wiebel betont hat, „die Überordnung der göttlichen Wahrheit über die Hinfälligkeit der menschlichen Existenz gemeinsam“⁶⁷, so besteht der wesentliche Unterschied darin, dass die *vita contemplativa* des christlichen Einsiedlers vollends auf Überwindung des Diesseits, auf Weltflucht und Weltverachtung zum Zwecke der ausschließlichen Jenseitsvorbereitung ausgerichtet ist. Die *vita solitaria* hingegen begegnet der Welt eher mit Mäßigung denn rigoroser Askese und bejaht das diesseitige Leben insofern, als der Gelehrte im Bewusstsein seiner Vergänglichkeit die ihm gewährte Lebenszeit optimal nutzen und durch Wissenserwerb zu tugendhafter Vervollkommnung im Sinne einer an ethischen Grundsätzen orientierten Lebensführung gelangen soll.⁶⁸ Das stete Todesbewusstsein führt dem humanistischen Gelehrten dabei die Begrenztheit des eigenen Wissens im Vergleich zur unendlichen göttlichen Weisheit vor Augen. Die Erkenntnis jener Wesensdifferenz hat jedoch nicht zur Folge, dass das Studium als „eitle Torheit“ beziehungsweise als „Werk [...] menschlichen Hochmuts“ erachtet wird.⁶⁹ Im Gegenteil: Für den *solitarius* liegen gerade in jener Selbsterkenntnis das wahre Wissen und die *virtus* begründet: Da die Ebenbildlichkeit von Schöpfer und Geschöpf für ihn vor allem im Geist, das heißt in der Fähigkeit des Erkennens besteht, gilt es, sich der göttlichen Weisheit zu Lebzeiten unter Nutzung des gottgegebenen Intellekts anzunähern.⁷⁰

Wie insbesondere die jüngere Forschung herausgearbeitet hat, teilte Dürer diese humanistische Auffassung nicht nur; er visualisierte sie auch, indem er in seinem Hieronymusbild, aber auch in anderen Werken, Gelehrsamkeit und Todesbewusstsein zusammenhängend als Ausweis von Weisheit und *Virtus* zur Darstellung brachte.⁷¹ In Antwerpen, wo das Gemälde bis 1548 verblieb, inspirierte Dürers ikonografische Neuschöpfung eine ganze Reihe neuer

66

Vgl. Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde. Berlin 1991, Bd. 1, 154.

67

Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut*, 78.

68

Vgl. ebd., 79: „Für den ‚solitarius‘ [...] ist die Erkenntnis göttlicher Wahrheit nicht abschließliches Ziel, sondern sie wird sozusagen als bestimmendes Prinzip ‚passiv‘ als übergeordnet anerkannt; das Streben nach ihr bildet jedoch nicht den Inhalt der ‚vita solitaria‘. [...] Aus dem Bewußtsein der Begrenztheit seiner menschlichen Erkenntnisfähigkeit – wachgehalten und veranschaulicht in der beständigen Erinnerung an die eigene Sterblichkeit – resultiert für Petrarca die Haltung der ‚humilitas operosa‘; er bezieht daraus den Ansporn, ein Höchstmaß an den innerhalb seiner sterblichen Grenzen möglichen Erkenntnissen zu gewinnen, um daraus die Weisheit zu entwickeln, die eine Basis für die Bewältigung des diesseitigen Lebens bildet.“

69

Vgl. Schuster, *Melencolia*, 152f.

70

Jeon, *Meditatio mortis*, 158–161; Schuster, *Melencolia*, 152–157; Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut*, 78–87.

71

Siehe dazu u.a. Schuster, *Melencolia*.

Hieronymusbilder, in denen die *meditatio mortis* indes wieder eine stärker eschatologische Akzentuierung erfährt.⁷² So fertigte Lucas van Leyden noch im selben Jahr 1521 eine Zeichnung⁷³ [Abb. 4] in Auseinandersetzung mit Dürers Vorbild an, in der er die Nabsicht einerseits verstärkte und den Totenschädel noch dichter an das Gesicht des greisen Kirchenvaters heranrückte, in der Hieronymus nun aber wiederum vor allem als Repräsentant der *vita contemplativa* in Erscheinung tritt. Per Fingerzeig mahnt der Heilige die *meditatio mortis* weiterhin an, doch ist sein Blick auf das Kruzifix geheftet, das statt im Hintergrund in seiner Armbeuge platziert ist.⁷⁴ Auch andere Varianten, etwa von Marinus van Reymerswaele⁷⁵ [Abb. 5], weichen durch eine intensivere Hinwendung zu den „Letzten Dingen“ vom Vorbild Dürers ab. Indem die Todesmeditation des im Studierzimmer sitzenden Kirchenvaters hier an die Betrachtung einer geöffneten Handschrift mit der Illustration des Jüngsten Gerichts geknüpft wird, wird die Erlösungshoffnung als Ideal der *vita contemplativa* – auch in Verbindung mit dem Kruzifix und Totenschädel – zur Anschauung gebracht. Jene stärker eschatologische Ausrichtung sollte die Forschung jedoch nicht, wie bisweilen geschehen, dazu verleiten, die ebenfalls dargestellten, teils aufgetürmten und zerlesenen Folianten vorschnell als nichtig zu charakterisieren und das menschliche Studium per se als eitel abzutun.⁷⁶ Aus humanistischer Sicht stellte das Streben nach Wissen, sofern es keinem Selbstzweck, sondern dem christlichen Leben diene, gerade in der Erkenntnis der Begrenztheit des eigenen Wissenskönnens als *conditio humana* eine Annäherung an die göttliche Wahrheit und in diesem Sinne ein Ideal zur tugendhaften Vervollkommnung dar. So waren sich die Humanisten, die als Adressatenkreis der Hieronymusbilder vermutet werden müssen, der Begrenztheit des in Büchern vermittelten Wissens gegenüber der in Christus offenbarten Wahrheit zweifellos bewusst, aber dennoch ging der geistig-seelische Aufstieg, die beständige, nie zur Ruhe

72

Siehe zur Rezeption des Gemäldes: Jeon, *Meditatio mortis*, 203ff.; Juliane von Fircks, *Zwischen Nürnberg und Antwerpen. Zur wechselseitigen Wahrnehmung deutscher und niederländischer Künstler in der Dürerzeit*, in: *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa* (Ausst.-Kat. Brügge, Groeningemuseum), hg. von Tillo Holger Borchert, Stuttgart 2010, 83–93, hier 90–92.

73

1521, schwarze Kreide- und feine Pinselzeichnung auf blauem Grund, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA 1953.119.

74

Vgl. Mende in Ausst. Kat. Wien, Albrecht Dürer, 504, Kat. Nr. 177–181; Fircks, *Zwischen Nürnberg und Antwerpen*, 92; Jeon, *Meditatio mortis*, 219f.

75

1541, Öl auf Holz, 80 x 108 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. PO2653. Siehe für weitere Versionen auch Max J. Friedländer, *Der hl. Hieronymus von Marinus van Reymerswaele*, in: *Pantheon* 7, 1934, 32–36.

76

Vgl. Wiebel, *Die Weisheit des Greises*, 73; Cavalli-Björkmann, *Hieronymus in der Studierstube*, 47–50; Jeon, *Meditatio mortis*, 210–213.

„Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch“



[Abb. 4]
Lucas van Leyden, Hl. Hieronymus, 1521, schwarze Kreide- und feine
Pinselfzeichnung auf blauem Grund, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.
Nr. WA 1953.119 © The Ashmolean Museum, University of Oxford.



[Abb. 5]
Marinus van Reymerswaele, Hl. Hieronymus, 1541, Öl auf Holz, 80 x 108 cm,
Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. PO2653 © Madrid, Museo Nacional del Prado.

kommende Suche nach der Weisheit für sie aus der Kombination von Religiosität und Gelehrsamkeit hervor.⁷⁷

Joos van Cleve, der gemeinsam mit seiner Werkstatt und in enger Anlehnung an die Hieronymusbilder Dürers (neben der Tafel von 1521 orientierte sich der Maler auch am Meisterstich von 1514) diverse Varianten des Themas anfertigte, erweiterte das Bildprogramm um zahlreiche Vanitasverweise.⁷⁸ Ergänzend zum Totenschädel mahnen in seinen Versionen nun auch die Sanduhr, deren Zeit zur Hälfte verronnen ist, die erloschene, weit heruntergebrannte Kerze und das an der Rückwand zu lesende Sprichwort *Homo Bulla* („Der Mensch ist eine Luftblase“) die Kürze und Flüchtigkeit des irdischen Lebens an [Abb. 3]. Andere Bildrequisiten verweisen wiederum auf die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen, wie der Apfel als Symbol des Sündenfalls auf der Fensterbank, der kleine Zettel im Vordergrund mit dem Satz des Vaterunsers „Und führe uns nicht in Versuchung“, die vom Regalbrett herabhängende Gebetsschnur, das Aspergill oder die mit einer roten Flüssigkeit gefüllte Glaskaraffe. Letztere kann als Symbol Mariens und der Inkarnation gelesen (der jungfräuliche Leib als Gefäß Christi), ebenso aber auch auf die Renaissance-Vorstellung des *corpus quasi vas*, des Körpers als eines irdisch-vergänglichen Gefäßes der Seele, bezogen werden.⁷⁹ Ähnlich wie auf dem Bild Dürers sitzt Hieronymus in melancholischer Haltung vor einem aufgeschlagenen Folianten, wobei die geöffnete Seite wahrscheinlich mit Matthäus 23, 1–4 identifiziert werden kann – einer Textstelle, die vor falschen, bloß redenden Schriftgelehrten warnt.⁸⁰ Hieronymus repräsentiert hierzu das vorbildliche Gegenexempel: Zurückgezogen in die Einsamkeit der Studierstube und in Besinnung auf die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens widmet sich der Kirchenvater neben dem Gebet ganz dem gelehrten Studium, wie Buch, Brille und Tintenfass bezeugen.⁸¹

77

Siehe diesbezüglich auch Justus Müller Hofstede, *Vita mortalium vigilia. Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten*, in: *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer* (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle), hg. von Sabine Schulze, Stuttgart 1993, 34–46.

78

Siehe zu den unterschiedlichen Versionen: John Oliver Hand, *Saint Jerome in his Study* by Joos van Cleve, in: *A Tribute to Robert A. Koch. Studies in the Northern Renaissance*, Princeton 1994, 53–68; ders., *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven 2004, 92–95, 160–164; Micha Leeflang, *Joos van Cleve. A sixteenth-century Antwerp Artist and his Workshop*, Brepols 2015, 171f. Hier abgebildet: Hl. Hieronymus, nach 1521, Öl auf Eichenholz, 60,7 x 46,7 cm, Privatsammlung; vgl. Ausst. Kat. Brügge, Van Eyck bis Dürer, 134, Kat. Nr. 9; Hand, Joos van Cleve, 161, Kat. Nr. 76.

79

Vgl. Hand, *Saint Jerome*, 57f.; Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut*, 94.

80

Vgl. Hand, *Saint Jerome*, 57; Jeon, *Meditatio mortis*, 206f.

81

Vgl. ebd., 207. Der Charakterisierung der Hieronymustafeln Dürers und Joos van Cleves als pessimistisch durch Hand, *Saint Jerome*, 57, soll hier widersprochen werden. Auch der Aussage, einige Bildgegenstände seien bloß anekdotische Details, in: *Joos van Cleve*:

Ein für unsere weitere Argumentation besonders interessantes, in der Nachfolge des Joos van Cleve gemaltes Hieronymusgemälde [Abb. 6]⁸² stellt das Studium der Heiligen Schrift und insbesondere die Übersetzungstätigkeit des Gelehrten sogar noch stärker heraus. Diverse Folianten sind hier nicht nur fein säuberlich beschriftet, der (anonyme) Maler hat die Büchersammlung des Heiligen am rechten Bildrand darüber hinaus auch unter anderem um zwei Bibeln – die *Biblia Graeca* und *Hebraica* – erweitert. Diese Ergänzung dürfte dem damals neuerwachten Interesse der protestantischen Bewegung an den hebräischen und griechischen Originaltexten der Bibel geschuldet sein. Die reformatorische Berufung auf die Bibel als alleinige Grundlage und Autorität der christlichen Lehre ging mit einer Debatte über die verbindliche Gestalt des Bibeltextes und dessen wortwörtliche Bedeutung und Übersetzung einher. Wir werden diesen Diskurs, der durch die Beschlüsse des Tridentinum befeuert wurde und eine seitens der katholischen Kirche affimierend, von protestantischer Seite aber kritisch geführte Diskussion um die Vulgata zur Folge hatte, an späterer Stelle eingehender thematisieren. Jener Diskurs scheint einen Wendepunkt in Form einer Neuinterpretation der Beziehung von Hieronymusbild und Vanitas-Stillleben zu markieren. Die niederländischen Hieronymusgemälde der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts jedenfalls sind weiterhin Ausdruck der Popularität des Kirchenvaters. Ihre Bildaussage dürfte, wie die Forschung wiederholt betont hat, in hohem Maße durch Erasmus von Rotterdam (1466–1536) als bedeutendsten Vertreter des christlichen Humanismus in den Niederlanden geprägt worden sein.⁸³ Der holländische Gelehrte war Zeit seines Lebens ein leidenschaftlicher Bewunderer von Hieronymus.⁸⁴ Früh studierte er die Briefe des Kirchenvaters, die er als Teil der 1516 bei Johann Froben in Basel erschienenen, neun Bände umfassenden ersten kritischen Gesamtausgabe der Hieronymusschriften mit ausführlichen

Leonardo des Nordens (Ausst.-Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum), hg. von Peter van den Brink, Stuttgart 2011, 168f., Kat. Nr. 20, kann nicht zugestimmt werden.

82

Nachfolger des Joos van Cleve, Der heilige Hieronymus im Gehäuse, 2. Viertel 16. Jh., Öl auf Holz, 76,7 x 105,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 1993-2.

83

Vgl. dazu Jeon, *Meditatio mortis*, 193–200; Leuker, Dürer, 60–69; Larry Silver, *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984, 115–117; Peter G. Bietenholz, Erasmus von Rotterdam und der Kult des Heiligen Hieronymus, in: Stephan Füssel und Joachim Knape (Hg.), *Poesis et Pictura. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag*, Baden-Baden 1989, 191–221, hier 210–212. Jene Autoren widersprachen der früheren These Erwin Panofskys und Max Friedländers, wonach „der Hl. Hieronymus von 1521 den Geist Luthers widerspiegeln, während der Stich von 1514 dem Ideal des Erasmus von Rotterdam entspreche“; Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers* [1943/45], München 1977, 284; vgl. außerdem Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* (dt. 1935), Brüssel 1975, Bd. XII, 41.

84

Siehe zur Hieronymusverehrung des Erasmus von Rotterdam: Mark Vessey, Erasmus' Jerome: The Publishing of a Christian Author, in: *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 14, 1994, 62–99; Lisa Jardine, *Erasmus, Man of Letters: The Construction of Charisma in Print*, Princeton 1993, 55–82; Bietenholz, Erasmus von Rotterdam; John C. Olin, Erasmus and Saint Jerome. The Close Bond and Its Significance, in: *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook* 7, 1987, 33–53; Rice, Saint Jerome, 116–136; John C. Olin, Erasmus and Saint Jerome, in: *Thought* 54, 1979, 313–321.

„Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch“



[Abb. 6]

Nachfolger des Joos van Cleve, Der heilige Hieronymus im Gehäuse, 2. Viertel 16. Jh., Öl auf Holz, 76,7 x 105,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 1993-2 © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK.

Anmerkungen edierte.⁸⁵ Durch seine im selben Jahr veröffentlichte, später erneut überarbeitete kritische Edition und lateinische Übersetzung des griechischen Neuen Testaments stellte er sich darüber hinaus in die direkte Nachfolge seines Vorbilds.⁸⁶ Mit der *Philosophia Christi*, dem Herzstück seines Humanismus, propagierte Erasmus ein Programm zur Erneuerung des christlichen Lebens, das gleichermaßen auf Frömmigkeit wie auf Gelehrsamkeit basierte. Neben dem Gebet könne nur das Studium, allem voran die Beschäftigung mit der Heiligen Schrift, den Menschen bei der Suche nach Gott unterstützen, indem es dessen geistiger Formung und moralisch-sittlicher Vervollkommnung diene. Gemeinsam markierten *precatio* und *scientia* für Erasmus die wichtigsten „Waffen“ zur christlichen Seelenführung:

Diese zwei Waffen sind Gebet und Wissen [...]. Das reine Gebet leitet unsere Neigung zum Himmel [...]. Das Wissen festigt den Verstand mit heilsamen Meinungen, so daß keines dem anderen fehlen soll: So gewiss fordert eins des anderen Beistand und gelobt sich ihm zu freundschaftlichem Bunde.⁸⁷

Ein zentrales Moment innerhalb der *Philosophia Christi* bildete für Erasmus auch die *preparatio ad mortem*, die stetige Besinnung auf den Tod und die Einsicht in die Hinfälligkeit alles Irdischen, die als „letzte[r] und höchste[r] Gedanke im Horizont diesseitiger Gewißheit [...] nur durch den Hinweis auf die Heilsgeschichte transzendiert werden konnte“.⁸⁸ Erasmus selbst stellte sein Leben ganz unter den *Meditatio mortis*-Gedanken, indem er den römischen Gott der Grenze, Terminus, in Verbindung mit der Devise *concedo nulli* („ich weiche keinem“) als Emblem für sich wählte [Abb. 7].⁸⁹ In seinen überaus populären *Adagia*, einer kommentierten Sammlung

85

Hilmar M. Pabel, *Herculean Labours. Erasmus and the Editing of St. Jerome's Letters in the Renaissance*, Leiden 2008.

86

Die Identifikation des Erasmus mit dem Vorbild Hieronymus spiegelt sich auch in den Bildnissen des Gelehrten wider, welche an den Typus des Hieronymus im Gehäuse anknüpfen: siehe z.B. Quinten Massys, Erasmus von Rotterdam, 1517, Öl auf Holz, übertragen auf Leinwand, 59 x 47 cm, Rom, Galleria Nazionale d' Arte Antica.

87

Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1968, Bd. 1: *Enchiridion militis christiani*, dt. Übersetzung von Werner Welzig, 74–77; vgl. auch Ralf Müller, *Die Ordnung der Affekte. Frömmigkeit als Erziehungsideal bei Erasmus von Rotterdam und Philipp Melancthon*, Bad Heilbrunn 2017, 104.

88

Müller-Hofstede, *Vita mortalium vigilia*, 45.

89

Siehe die von Quentin Massys entworfene Porträtmedaille des Erasmus von Rotterdam, 1517, Bronze, 10,7 cm Durchmesser, Versionen in London, Victoria and Albert Museum/London, British Museum/Washington, National Gallery of Art/Cambridge, Fitzwilliam Museum; vgl. Luc Smolderen in: *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance* (Ausst.-Kat. New York, Frick Collection und Washington DC, National Gallery of Art), London 1994, 349f. (Exemplar Cambridge).

„Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch“



[Abb. 7]

Quentin Massys, Porträtmedaille des Erasmus von Rotterdam, 1517, Bronze, 10,7 cm Durchmesser, Inv. Nr. M.2913 ©The Trustees of the British Museum.

antiker Weisheiten und Sprichwörter, überlieferte der Humanist unter anderem Sentenzen zur Vergänglichkeit alles Irdischen, etwa die aus Marcus Terentius Varros Schrift *De re rustica* stammende Metapher *Homo Bulla*, die fortan Eingang in Malerei und Druckgrafik fand.⁹⁰

Auch wenn Erasmus sich als Übersetzer, Exeget und Herausgeber vor allem dem Neuen Testament und den hieronymianischen Briefen widmete, waren ihm das Buch Kohelet sowie die einflussreiche Auslegung desselben durch Hieronymus im *Commentarius In Ecclesiasten* zweifellos vertraut. In seinem 1509 verfassten *Lob der Torheit (Moriae encomium)* lässt der Humanist *Stultitia*, die Personifikation der Torheit, den Prediger Salomo zitieren und dabei unrelativiert und „schief [...] als Plädoyer für Torheit und Eitelkeit ausleg[en]“.⁹¹

Doch zurück zum Prediger Salomo. Wenn er ausruft ‚Es ist alles ganz eitel; es ist alles ganz eitel!‘, was anderes meint er damit, als daß, genau wie ich sagte, das menschliche Leben nichts als ein kurzweiliges Spiel der Torheit ist? [...] Und hören wir wieder Salomo im fünfzehnten Kapitel der Sprüche: ‚Die Torheit ist dem Toren eine Freude.‘ Das besagt doch unzweideutig, es gebe ohne Torheit im Leben nichts Schönes. Denselben Sinn hat der bekannte Spruch: ‚Wer sich Weisheit erwirbt, erwirbt sich Kummer, und in der Fülle des Wissens liegt eine Fülle des Schmerzes‘, und ebenso gesteht der treffliche Prediger im siebenten Kapitel: ‚Das Herz des Weisen ist dort, wo die Traurigkeit, und das Herz des Toren dort, wo die Freude.‘ Darum genügte es ihm nicht, die Weisheit auszustudieren – er suchte auch meine Bekanntschaft. Glaubt ihr mir das nicht ganz, so hört, was er im ersten Kapitel schreibt: ‚Und ich gab mein Herz daran, zu lernen Klugheit und Wissen, Irrtum und Torheit.‘ Beachtet dabei: es bedeutet eine Auszeichnung, daß ich an letzter Stelle genannt bin.⁹²

Erasmus von Rotterdam stellte, wie Lothar Fietz betont hat, in jener Passage bewusst eine „Spannung zwischen Prä-Text und Interpre-

90

Erasmus von Rotterdam, *Collected Works*, Toronto 1991, Bd. 33: *Adages* II i 1 to II vi 100, übers. von R.A.B. Mynors, 156–160, II iii 48. Siehe zum Motiv der *Homo Bulla* auch: Bernd Ebert, *Homo bulla*. Zum Motiv der Seifenblase als Sinnbild der Vergänglichkeit, in: *Der Ball ist rund. Kreis, Kugel, Kosmos* (Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Moritz Wullen und Bernd Ebert, Berlin 2006, 88–95; Wolfgang Stechow, „Homo Bulla“, in: *The Art Bulletin* 20, 1938, 227f.

91

Lothar Fietz, Von der Sündhaftigkeit zur Lächerlichkeit der Vanitas, in: ders., Joerg O. Fichte und Hans-Werner Ludwig (Hg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, Tübingen 1996, 189–202, hier 189.

92

Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1975, Bd. 2: *Moriae enkomion*, dt. Übersetzung von Wendelin Schmidt-Dengler, 180–183.

tationstext“ her, die vom gelehrten Leser als ironisch gemeint zu erkennen sei. Im Prä-Text, dem Buch Kohelet, werde schließlich durchaus „zwischen Torheit und Weisheit als Weltwissen“ unterschieden, allein „vom Ewigkeitstandpunkt [...] erschein[e] auch die Weltweisheit als eitel und nichtig“.⁹³

Ich beobachtete alle Taten, die unter der Sonne getan wurden. Das Ergebnis: Das ist alles Windhauch und Luftgepinnt. [...] So habe ich mir vorgenommen zu erkennen, was Wissen wirklich ist, und zu erkennen, was Verblendung und Unwissen wirklich sind. Ich erkannte, dass auch dies ein Luftgepinnt ist. (Koh. 1,14 und 17)

Der mit Kohelet vertraute Leser ist somit aufgefordert, *Stultitia*, die jene perspektivische Unterscheidung verkennt und die Aussagen des Predigers Salomo selbstgefällig verzerrt, als törichte und lächerlich gemeinte Figur zu durchschauen.⁹⁴

Vor dem Hintergrund der intensiven humanistischen Auseinandersetzung mit dem Gedanken der *meditatio mortis* darf eine eingehende Kenntnis des Buches Kohelet für das 16. Jahrhundert weithin vorausgesetzt werden. Da Kohelet unter den Büchern des Alten Testaments die offensichtlichsten philosophischen Bezüge aufweist, wird es – gemeinsam mit dem von Hieronymus verfassten Kommentar und unter Berücksichtigung des hebräischen Urtextes – nicht zuletzt im Kreise der niederländischen Neostoiker um Justus Lipsius (1547–1606), der von 1578 bis 1591 in Leiden lehrte, genau studiert worden sein. Wir müssen uns dem Buch Kohelet selbst noch einmal zuwenden, bevor wir uns an eine Neubetrachtung und Neubewertung des sich um 1600 in der Universitätsstadt Leiden und damit in einem Zentrum der humanistischen Wissenschaften ausprägenden Vanitas-Stil Lebens wagen.

Kohelet

Das Buch Kohelet wurde wie auch das Buch der Sprichwörter schon früh König Salomo zugeschrieben, obgleich es außer dem „Sohn Davids“ als Verfasserangabe und verschiedenen Andeutungen (Koh 1,12 und 1,16) keinen Hinweis auf eine solche Autorschaft gibt. Der Verfasser wird in 1,1 als „Sammler“ (קִהְלֵי־אָתָּה) bezeichnet, was als *Kohelet* transliteriert wird und als Sammler von Sprüchen oder aber auch als Versammlungsleiter von Menschen verstanden werden kann; von Martin Luther wird *Kohelet* später mit „Prediger“ übersetzt. In der Forschung wird als Entstehungszeit des Buches die zweite Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts angenommen, u.a.

⁹³

Fietz, Von der Sündhaftigkeit zur Lächerlichkeit, 189f.

⁹⁴

Ebd., 189f.

aufgrund von Lehnwörtern aus dem Aramäischen und Persischen sowie der Thematik, die sehr gut mit der des Hiobbuches vergleichbar ist. Insgesamt, hierin ist man sich einig, spiegelt sich im Buch Kohelet eine Erkenntniskrise und Sinnfrage wider, die in der Rezeption äußerst divergent entweder als tief pessimistische Grundhaltung oder aber als epikureische oder zumindest pragmatische Bejahung des Hier und Jetzt herausgearbeitet wurde. So wurde Kohelet als Teil der Weisheitsliteratur seiner Zeit verstanden – genauer: als Ort einer spekulativen Weisheit, in der es nicht (wie in der Sprichwörterweisheit) um Verallgemeinerungen, sondern um die einzelne Person und ihre Auseinandersetzung mit der Sinnfrage geht –; es ist das Buch des Alten Testaments mit den stärksten Affinitäten zur Philosophie. Mit einem derart orientierten Denkansatz bildet es innerhalb der alttestamentlichen Theologie einen Kontrapunkt gegenüber einer einseitig offenbarungspositivistisch orientierten Theologie. Konfrontiert mit der scheinbaren Sinnlosigkeit des Lebens, steht die Entscheidung Kohelets konträr zum Rest der Bibel (eben ausgenommen das Buch Hiob): Er sagt „Da verdross mich das Leben“ (Koh 2,17), und „Da preise ich immer wieder die Toten, die schon gestorben sind, und nicht die Lebenden, die noch leben müssen. Glücklicher aber als beide preise ich den, der noch nicht geworden ist“ (Koh 4,2-3); und, ohne jede Hoffnung, startet er einen erstaunlichen Aufruf zum *carpe diem*, nicht in einem hedonistischen Sinn, sondern eher als pragmatische Haltung, die dazu einlädt, Tag für Tag zu leben, ohne Besitz, wissend, dass der Mensch niemals die Wege erkennen wird, die Gott dem Leben gibt:

Freu dich, junger Mann, in deiner Jugend, sei heiteren Herzens in deinen frühen Jahren! Geh auf den Wegen, die dein Herz dir sagt, zu dem, was deine Augen vor sich sehen [...]. Halte deinen Sinn von Ärger frei und schütz deinen Leib vor Krankheit, denn die Jugend und das dunkle Haar sind Windhauch. (Koh 11,9-10)

Auf der Suche nach der Erfüllung der menschlichen Sinnfrage wird der Rezipient also nicht ins Jenseits geleitet: Es geht im Buch Kohelet nicht vorrangig um eine Entwertung des Diesseits zu Gunsten des Jenseits:

Genieße das Leben mit deinem Weibe, das du liebhabst, solange du das eitle Leben hast, das dir Gott unter der Sonne gegeben hat; denn das ist dein Teil am Leben und bei deiner Mühe, mit der du dich mühest unter der Sonne. – Alles, was dir vor die Hände kommt, es zu tun mit deiner Kraft, das tu; denn bei den Toten, zu denen du fährst, gibt es weder Tun noch Denken, weder Erkenntnis noch Weisheit (Koh 9,9-10).

Der Verfasser kommt zu der Erkenntnis, dass der Tod letztendlich jede Errungenschaft des Lebens auslösche. Daher empfiehlt er, das Leben zu nutzen, und jeden Tag als einzigartig zu genießen, da die

Zukunft ungewiss sei. Sogesehen stellt der Autor eine Vision der menschlichen Beschaffenheit vor, ohne für sich einen Sinn darin für seine vergängliche Existenz zu finden. – In der Forschung ist dann auch gezählt worden: Ganze 36 Mal spricht Kohelet vom Glück, aber für ihn bedeutet dies nur, „dass er essen und trinken und durch seinen Besitz das Glück selbst kennen lernen“ kann (Koh 2,24; 5,17-18), so wie Gott es ihm gibt (Koh 2, 26). Die Dauer dieses Glücks ist ebenfalls endlich wie auch das Leben, dessen unwiderrufliches Ende der Tod ist, dem niemand entkommen, den niemand beherrschen kann. Dieses stechende Thema des Todes durchzieht das gesamte Werk, angefangen mit dem ersten Gedicht: „Eine Generation geht, eine andere kommt (...), nur gibt es keine Erinnerung an die Früheren und auch an die Späteren, die erst kommen werden, auch an sie wird es keine Erinnerung geben bei denen, die noch später kommen werden“ (Koh 1,4-11), bis hin zu den Versen 11,7-12,8, in denen darauf gewartet wird, dass „(...) der Staub auf die Erde zurückfällt als das, was er war, und der Atem zu Gott zurückkehrt, der ihn gegeben hat.“ Die bedrückende Präsenz des Todes überschattet das ganze Leben des Menschen: „Ein jegliches hat seine Zeit“ (Koh 3,1-8), aber „der Mensch kennt seine Zeit nicht“, heißt es in 9,12 und 12,8. Folglich fordert Kohelet seine Zuhörer auf, die jetzige Zeit zu nutzen, denn dies ist das einzige Gegengift gegen die Vergänglichkeit des Menschen, der er nicht entkommen und die er darüber hinaus auch nicht verstehen kann: „Iss freudig dein Brot und trink vergnügt deinen Wein.“ (Koh 9,7)

In solchen Passagen kippt der pessimistische Grundton ins Gegenteil um; dem Dasein wird affirmativ begegnet. Diese Stellen innerhalb des Buchs sind bekannt geworden als die sogenannten Lebensfreude-Texte (Koh 2,24-26; 3,22; 5,17-19; 9,7-9). Es wird so deutlich, dass die Einsicht in die Flüchtigkeit beziehungsweise Nichtigkeit des Lebens (*haebael*; *vanitas*) in 3,19 und 8,14 ein sofortiges Gegengewicht erhält durch die Empfehlung der Lebensfreude (Koh 3,22; 8,15), und in 4,8 durch das Lob der Gemeinschaft. „Der Wahrnehmung der Flüchtigkeit gesellen sich also im Lauf der Reflexion weitere Wahrnehmungen hinzu, die sie zwar nicht aufheben, aber ein Gegengewicht bilden können: Lebensfreude und Gemeinschaft.“⁹⁵ Der Tod erscheint in diesem Text zwar als zentrale anthropologische Konstante; er ist für Kohelet tatsächlich blindes Geschick und völlig unbeeinflussbar. So gesehen erweist er sich als hermeneutischer Schlüssel⁹⁶ zum Verständnis des Texts und der daraus erfolgenden Einsicht in die Sinnlosigkeit jenes unstillbaren Verlangens nach Weisheit und Besitz, nach Jugend und Schönheit, das die Menschen umhertreibt („alles ist Windhauch“). Sicherlich leidet der Mensch darunter, dem Leben einen Sinn abringen zu

⁹⁵

Köhlmoos, Kohelet, 52.

⁹⁶

Vgl. Franz Josef Backhaus, *Denn Zeit und Zufall trifft sie alle: Studien zur Komposition und zum Gottesbild im Buch Qohelet*, Frankfurt a.M. 1993.

wollen, und eine offenbarungstheologische Perspektive bietet der Text ihm auch nicht. Dennoch handelt es sich bei Kohelet um ein weisheitliches Lebensprojekt, in dem es nicht darum geht, sich der Fatalität des Todes zu fügen, sondern lebenspraktische und ethische Konsequenzen daraus zu ziehen. Gefordert wird also eine Lebensgestaltung im Angesicht des Todes, ebenso wie sich die Frage nach dem Guten und Schlechten nicht wirklich in moralischem Sinne stellt, sondern ganz auf das Sinnvolle, Nützliche und Erfreuliche ausgerichtet ist. In der Forschung zum Buch Kohelet beispielsweise ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die *hæbæl*-Formel in dem Maße abnimmt, wie die Frage nach dem Guten und Erfreulichen an Bedeutung gewinnt.⁹⁷ Das Gute (*tôb*) ist neben *hæbæl* das am häufigsten verwendete Einzellexem und gerät damit zum Gegenbegriff des „Flüchtigen“ und „Nichtigen“. Und so stellt sich für die Kohelet-Forschung vor diesem Hintergrund die Frage nach der angemessenen Übersetzung von *hæbæl* beziehungsweise für uns die der möglichen Deutung der Vanitas-Stilleben.

hæbæl, atmos, vanitas

Hieronymus wiederum hat die Lebensfreude-Texte als Verweise auf die Eucharistie gedeutet („Brot und Wein“) und so seiner Kohelet-Interpretation eine christologische Ausrichtung verliehen.⁹⁸ Zugleich spitzt er den Text in seiner Auslegung auf die Erlösungsbedürftigkeit der Welt zu und unterlegt ihn mit einer eschatologischen Note, deren Auferstehungshoffnung dem hebräischen Verfasser noch nicht bekannt war. Durch die wiederholten Formeln „alles ist eitel, ein Haschen nach Wind“ insistiert dieser darauf, dass alle irdischen Genüsse nur zu einer Leere, einem Nichts führen, ohne jegliche weitere Perspektive. Die Nichtigkeit allen Seins wird durch das Leitwort „Windhauch“ (*hæbæl* steht sonst für „(verwehter) Hauch/Lufthauch“, „Dampf“ oder „Atem“) gekennzeichnet, das im Text insgesamt 38 (!) mal verwendet wird: *Abal abalim* – „Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, das ist alles Windhauch“. Dabei handelt es sich bei *hæbæl* um eine onomatopoetische Wortbildung, die den Hauch-Charakter durch seine Konstellation weicher Konsonanten und einer entsprechenden Vokalschwäche nachbildet.⁹⁹ Seine Grundbedeutung bezeichnet metaphorisch etwas Vorüberge-

97

Köhlmoos, Kohelet, 53.

98

Ebd., 25.

99

Vgl. den umfassenden Eintrag von Alexander Achilles Fischer, Eitelkeit / Windhauch, in: Bibelwissenschaft.de, das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft, <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/eitelkeit-windhauch/ch/804e530a98f97cc467cbb58d4aef96cb/> (27. 09. 2016).

hendes, Gewichtlos-Leichtes, Wertloses, Leeres, Macht- und Hilfloses.¹⁰⁰

Im Buch Kohelet bildet „Windhauch“ ein Prädikatsnomen, um die Eigenschaft der Dinge auszudrücken – alles ist *wie* ein Windhauch –, aber diese bildhafte Aussage hat den Übersetzern Schwierigkeiten bereitet. Die hellenisierte Septuaginta beispielsweise hatte den Begriff mit *mataiôtes* („Leere“, „Vergänglichkeit“, „Vergeblichkeit“, „Leichtsinn“) übersetzt und ihm damit eine leicht moralische Färbung verliehen, während Aquila als Revisor dieser Überlieferung eine eigenwillige Neuübersetzung der hebräischen Bibel ins Griechische vornahm. Um Fehlübersetzungen und damit einhergehenden Irrlehren entgegenzuwirken, blieb er streng wörtlich bei der Bildaussage und wählte als Begriff *atmos* („Dampf“, „Dunst“). Hieronymus dagegen griff die Übersetzung der Septuaginta auf, bevorzugte ein Abstraktum und sprach noch eindeutiger als die Septuaginta von *vanitas* („Leere/Gehaltlosigkeit“). Dabei stellte er erläuternd fest:

Im Hebräischen steht für Nichtigkeit der Nichtigkeiten *abal abalim*, was, außer den Übersetzern, alle gleich übersetzt haben mit *atmos atmidon* (...) was wir ‚sich verbrauchender Dunst‘ und ‚feine Luft/zarter Hauch‘, der schnell aufgelöst wird, nennen können. Und so zeigen sich aus diesem Wort das Vergängliche und das Nichts des Universums (vgl. Röm 8,20). Das, was sich zeigt, ist zeitlich/vergänglich (*temporalia*), was sich aber nicht zeigt, ist ewig.¹⁰¹

Wenn Martin Luther später in seiner deutschen Übersetzung das Wort „eitel“ wählt, kommt er dieser von Hieronymus angestrebten Bedeutung am nächsten, nur dass das einstige Prädikatsnomen jetzt durch ein Adjektiv ersetzt wurde und man in diesem Zusammenhang nicht vergessen darf, das „eitel“ im Mittelhochdeutschen „nicht“ beziehungsweise „leer“ bedeutete und eben noch nicht moralisch konnotiert war. In der Übersetzung der Vulgata jedenfalls wurde, entsprechend dem hebräischen Urtext, der Begriff zum tautologischen *vanitas vanitatum et omnia vanitas* gesteigert. Deshalb ist es äußerst aufschlussreich, dass sich von allen Verwendungen des Begriffs *hæbæl* im Alten Testament mehr als die Hälfte davon alleine im Buch Kohelet finden. In der Forschung wird diskutiert, ob es sich hierbei nicht sogar um ein bewusstes Erproben und Austasten der Semantik des Begriffs handelt – und damit um eine Meditation über die philosophischen Reichweiten von *hæbæl*: *Luft, Dunst, Hauch, Atem, Wind, Leere, Gehaltlosigkeit, Nichts, Vergeblichkeit, Vergänglichkeit, Eitelkeit*.

¹⁰⁰

Vgl. Oswald Loretz, *Qohelet und der Alte Orient. Untersuchungen zu Stil und theologischer Thematik des Buches Qohelet*, Freiburg i. Br. 1964, 223.

¹⁰¹

Hieronymus: *Commentarius in Ecclesiasten* 1,2, vgl. auch Köhlmoos, Kohelet, 23.

Im Übrigen begegnet uns der Begriff im Alten Testament auch einmal als Eigenname: in der biblischen Urgeschichte (Gen 4) wird „Abel“ (*hæbæl*: „Atem“, „Hauch“) von Kain erschlagen. Unklar ist, ob ein direkter Zusammenhang zwischen dem Namen und dem Primärnamen besteht, doch „genügt der Gleichklang, um im Eigennamen Abel einen Hinweis auf das flüchtige Leben zu entdecken, das ihm von seinem Bruder Kain genommen wurde“¹⁰². Abel ist damit „der schlechthin Verschwindende, der zum Nichts wird durch den Mord seines überlebenskräftigen Bruders“¹⁰³. So wie dem Stammvater Adam der Atem Gottes eingeblasen wurde, wird Abel wieder seines Atems beraubt. Gott selbst zieht das Tieropfer Abels den geopferten Feldfrüchten Kains vor; die Ermordung des Hirten Abel durch den Ackerbauern Kain ist deshalb auch als Zeichen des Konflikts der aufkommenden Ackerbaukulturen mit der älteren nomadischen Lebensweise gelesen worden. Obwohl in Gen 4,8 nicht gesagt wird, auf welche Weise Kain seinen Bruder erschlägt, geschieht dies in Darstellungen regelmäßig mit der Kinnbacke eines Esels in bewusster Anlehnung an die bekannte Simson-Ikonografie. So mag es kein Zufall sein, dass das Motiv auch in das Vanitas-Stillleben Eingang gefunden hat [Abb. 8]: Ein Nachfolger des niederländischen Malers Jan Davidsz. de Heem (1606–1684) beispielsweise hat ein Stillleben¹⁰⁴ gemalt, das mit einem solchen Motiv aufwartet. Neben einer halb geschälten Zitrone, einem Kompass und Schwert, neben Muscheln und einem mit Efeu berankten Weinglas hat der Maler mit Sorgfalt den Unterkiefer eines Esels auf eine Zinnschale gelegt. Derart scheint es auf die Konflikte hinzuweisen, die der menschlichen Kultivierung von Natur vorangehen – oder eben auch auf das dem Genre inhärente, ja vielleicht ihm zugrundeliegende bedeutungsvolle Wortspiel von *Abel* und *hæbæl* beziehungsweise *vanitas*. Wenn mit dem Kainswerkzeug auf den Verlust von Abel/Atem angespielt wird, so wird dabei jedenfalls auf die Gefährdung von Lebendigkeit referiert, das heißt auf die Grenze zwischen belebter und unbelebter Natur. Gleichzeitig antwortet das mit Efeu umrankte Weinglas, das prominent im Zentrum aufragt, auf besagtes Bildmotiv der Kinnbacke: Sündenfall und Brudermord können, wie wir wissen, nur durch Christi Opfertod ausgemerzt werden; dieser führt zum ewigen Leben. Im Sinne einer Sublimierung und Reanimierung wird ein biologisches Leben für ein göttliches eingetauscht. Und so avancieren die graduellen Übergänge zwischen vegetativen, animalischen und dann auch weiterhin

102

Vgl. Fischer, Eitelkeit/Windhauch.

103

Konrad Ehlich, Metaphern der Nichtigkeit, in: Otto Kaiser, Anja A. Diesel und Andreas Wagner (Hg), »Jedes Ding hat seine Zeit«. Studien zur israelitischen und altorientalischen Weisheit, Berlin/New York 1996, 49–64, 52.

104

Nachfolger von Jan Davidsz. de Heem, Stillleben mit Messer, halb geschälter Zitrone, einer Taschenuhr, einer Auster, dem Kinnbacken eines Esels, Muscheln und Wein, Öl auf Leinwand, 69,4 x 109,2 cm, Privatbesitz.



[Abb. 8]

Nachfolger von Jan Davidsz. de Heem, Stilleben mit Messer, halb geschälter Zitrone, einer Taschenuhr, einer Auster, dem Kinnbacken eines Esels, Muscheln und Wein, Öl auf Leinwand, 69,4 x 109,2 cm, Privatbesitz
© Sotheby's, Old Master Paintings Sale, London (24 April 2008), Lot 416.

menschlichen beziehungsweise intellektuell-spirituellen Kräften zum verbindenden Element des gesamten Bildaufbaus.

Leiden als Stadt der Gelehrsamkeit

Damit kommen wir auf die möglichen Deutungen von *vanitas* in den Bildern selbst sowie auf einige methodologische Fragestellungen zu sprechen. Denn wie lässt sich die schriftliche Überlieferung und Kommentierung von *Kohelet* mit den Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts, sei es motivisch oder ästhetisch, in Verbindung bringen? In Erinnerung gerufen werden muss an dieser Stelle, dass im 16. Jahrhundert vor allem nördlich der Alpen der Niedergang der Vulgata eingeläutet wurde, hervorgerufen durch Martin Luthers Bibelübersetzung, die nicht mehr auf die lateinische Übersetzung, sondern auf die griechische Textausgabe des Erasmus von Rotterdam zurückgriff. Die protestantische Bewegung lehnte die Vulgata wegen ihrer vielen Fehler weitgehend ab und bevorzugte die Originalsprachen Hebräisch beziehungsweise Griechisch, machte also auf die Problematik der Übersetzung aufmerksam beziehungsweise propagierte den erneuten Zugang zur wortwörtlichen Bedeutung der Begriffe. Verschiedene Überlieferungstraditionen standen sich in dieser Zeit zuweilen konträr gegenüber, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Textkulturen wurden diskutiert.

Und so kann man überlegen, warum die vielen Vanitas-Stilleben des frühen 17. Jahrhunderts vor allem in Leiden entstanden sind. Leiden galt bekanntlich als Hochburg des Calvinismus und verhielt sich entsprechend als solche, als 1621, nach einem zwölf Jahre andauernden Waffenstillstand, die nördlichen Provinzen den Kampf mit den katholischen Habsburgern wiederaufnahmen. Viele Protestanten flohen in diese Stadt, in der von Wilhelm I. von Oranien-Nassau 1575, nach Beendigung der Belagerung im Achtzigjährigen Krieg, die erste Universität der Republik der Niederlande gegründet worden war. Mit ihrer Universität und umfangreichen Bibliothek, ihrer Sternwarte sowie ihrem florierenden Presse- und Publikationswesen glich sie einem Ort der Gelehrsamkeit und – gemäß dem Motto der Universität – auch einem „Bollwerk der Freiheit“ (*praesidium libertatis*). „In der Stadt hatten sich seit der Gründung der Universität bedeutende Verlage niedergelassen, sodass sie eine Art Knotenpunkt bildete, in dem die Fäden der wissenschaftlichen Diskussion sich kreuzten“, resümiert J. C. H. Lebram in seiner umfangreichen Studie über den Streit um die hebräische Bibel und die Septuaginta an der Leidener Universität. Dort nämlich setzte bereits kurz nach ihrer Gründung eine sich stetig ausdifferenzierende Kritik an der Überlieferung des hebräischen Textes des Alten Testaments ein. Als Beweggrund galt nichts weniger als die Suche nach der „Inspiriertheit“, das heißt der göttlichen Animiertheit des Urtextes und damit nach der Erkenntnis der ursprünglichen Wahrheit der Bibel. Die an der Universität wirkenden Gelehrten

verfolgten die Debatte über das Verhältnis des hebräischen Bibeltextes zu dem ihrer Übersetzungen mit Eifer. Ihr Ausgangspunkt war das Bildungsideal des Späthumanismus, das nach den zuverlässigen ‚Quellen‘ suchte, und das waren für diese Humanisten die Reste der antiken Literatur des Westens und des Ostens. Durch philologische und antiquarische Untersuchung wollte man zu deren Verständnis kommen und ihre Zuverlässigkeit erproben oder widerlegen.¹⁰⁵

Für das Studium des Hebräischen und Arabischen berief man, nachdem Johannes Drusius 1585 die Universität verlassen hatte, Franciscus Raphelengius, der sich, aus einer belgischen Buchdruckerfamilie stammend, um die Antwerpener Polyglotte verdient gemacht hatte.¹⁰⁶ Ein Exemplar dieses gewaltigen Werkes hatte Wilhelm der Schweiger der Universität bei ihrer Gründung geschenkt.¹⁰⁷ Die Antwerpener Polyglotte galt als monumentale Neuauflage der Complutensischen Polyglotte, und wurde schon bald von Bibelübersetzern als nützliches Hilfsmittel entdeckt, um die vorhandenen Textfassungen der Heiligen Schrift zu bereinigen. Franciscus Junius d. Ä. wiederum, der 1592 von Heidelberg nach Leiden berufen worden war, hatte zusammen mit seinem Schwiegervater, dem getauften Juden Immanuel Tremmelius, das Alte Testament aus dem hebräischen Urtext ins Lateinische übersetzt. „Als Stern am Leidener Philologenhimmel galt aber J. J. Scaliger, der durch intensive Interpretation der Texte [...] den universalhistorischen Zusammenhang zu erfassen versuchte.“¹⁰⁸ 1612 wurde

105

J. C. H. Lebram, Ein Streit um die Hebräische Bibel und die Septuaginta, in: Th. H. Lunsingh Scheurleer und G. H. M. Posthumus Meyjes (Hg.), *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, Leiden 1975, 28; vgl. auch J.J. Woltjer, *De Leidse universiteit in verleden en beden*, Leiden 1965, 4.

106

Vgl. dazu auch die *Biographie nationale de Belgique* XVIII, Sp. 1729ff., sowie G. W. Meyer, *Geschichte der Schrifterklärung* II, 1808, 97–98, sowie A. G. Masch, *Bibliotheca sacra* I, 1778, 340–350. Anfang des 16. Jahrhunderts war ein spanisches Schiff gesunken, das als Fracht einen Großteil der Gesamtauflage der Complutensischen Polyglotte geladen hatte, einer Bibel, die zwischen 1514 und 1517 gedruckt worden war. Dieses Unglück machte eine Neuauflage der Polyglottenbibel erforderlich. Der Antwerpener Buchdrucker Christophe Plantin nahm sich der monumentalen Aufgabe an, finanziert von König Philipp II. von Spanien und editorisch begleitet von Benito Arias, gen. Montanus.

107

Lebram, Ein Streit um die Hebräische Bibel, 28.

108

Ebd. Joseph Justus Scaligers Kritik zur Punktation des hebräischen Textes führte zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu einer scharfen Auseinandersetzung mit Franciscus Junius d. Ä. und Antonius Rodolphus Cevellarius, die beide Immanuel Tremellius verwandtschaftlich verbunden waren und die frühe Punktation der hebräischen Schrift befürworteten. Dabei muss man verstehen, dass diese philologische Frage weitreichende Konsequenzen für den Disput um die Ursprünglichkeit und den Wahrheitsgehalt des hebräischen Bibeltextes hatte, denn bei einer Befürwortung der frühen Existenz von Vokalzeichen wurde die These untermauert, dass es sich dabei um den Urtext der Bibel handele. Mit seiner Kritik an eben dieser These legte Scaliger 1606 „das Programm vor, das Ludovicus Cappellus zur Ausführung bringen sollte, der im weiteren Verlauf des Jahrhunderts als einer von wenigen das Verhältnis von LXX und HT unter rein philologischem Gesichtspunkt betrachtet hat“ (ebd., 30). Cappellus' Kritik am hebräischen Text war rein historisch-philologischer Natur, und dennoch konnte seine 1634 abgeschlossene *Critica sacra* erst posthum 1650 in Holland erscheinen. Grund dafür war der starke Einfluss von Johann Buxtorf I. und II., die sich

in Leiden außerdem von Wilhelm Coddæus die hebräische Grammatik des Petrus Martini neu herausgegeben und kommentiert, in deren Vorwort die Überlegenheit des Hebräischen gegenüber dem Griechischen betont wurde. „Für das philologische Bildungsideal humanistischer Prägung spielte das Studium des Hebräischen eine besondere Rolle. Hebräisch galt nicht nur als die Sprache der Bibel, sondern als die Ursprache der Menschheit, in der die älteste Weisheit am Anfang verkündet worden war.“¹⁰⁹ Jenes Ideal einer *eruditio trilinguis*, in der unter den drei alten Idealsprachen die hebräische die älteste, die *matrix* ist, begleitet von ihren beiden jüngeren *filiae* Griechisch und Latein, führte zum Versuch, die Theologie auf einer philologischen Erforschung der Bibel begründen zu wollen. Dahinter steht der reformatorische Anspruch, gemäß der Aufforderung des Erasmus' an die Gelehrten, beim Predigen „zurück zu den Quellen“ zu gehen. Das Hebräische wurde demnach eine Zeitlang als eine der Grundlagen humanistischer Bildung angesehen. Dennoch bildete sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine mehr und mehr kritische Haltung gegenüber der hebräischen Bibelübersetzung heraus, die ihren Höhepunkt im Jahr 1659 in Isaak Vossius' Angriff auf den hebräischen Text und seinem Kampf für die Anerkennung der Septuaginta im Protestantismus fand. Vossius' Polemik war aber nur die Frucht einer Entwicklung der Philologie, die sich schon lange angebahnt hatte. Sie hatte schon vorher zu einer kritischen Beschäftigung mit dem hebräischen Text der Bibel geführt.¹¹⁰

Im Weiteren seien diese Vorgänge nur noch in aller Kürze skizziert, um den Hintergrund einer sich in wenigen Jahrzehnten von einer philologischen in eine dogmatische verwandelnden Debatte um den Urtext der Bibel zu skizzieren. Der Streit hatte seinen Ausgangspunkt sicherlich im Tridentinischen Konzil (1545-1563). Dort hatten die Vertreter des Katholizismus nicht nur einzelne Lehrsätze der Reformation verurteilt, sondern überhaupt die Berufung auf die Bibel als alleinige Grundlage der Lehre abgelehnt. Innerhalb dieser Beschränkung des Schriftprinzips wurde auch die Autorität der von den Reformatoren so hochgeschätzten ‚Quelle‘, des hebräischen Textes, angefochten.¹¹¹ Stattdessen erklärte das Konzil die lateinische Bibelübersetzung des Hieronymus („*haec ipsa vetus et vul-*

für den Zweck, eine hebräische Bibel mit einer Sammlung der wichtigsten jüdischen Bibelkommentare zu drucken, in Basel niedergelassen und mit Cappellus in einer jahrelangen Fehde befunden hatten. Es sollte Isaak Vossius sein, der als einer der ersten Protestanten Cappellus in seiner Argumentation zustimmte. In der Forschung ist allerdings herausgearbeitet worden, wie Vossius sich dessen philologischer Resultate bediente, um sie für seine konfessionelle Polemik dienstbar zu machen und den Streit um das Wahrheitskriterium der Theologie, der sich zwischen den reformatorischen Kirchen und dem wiedererstarkenden Katholizismus abspielte, in seinem Sinne zu bestimmen; vgl. ebd., 35.

¹⁰⁹

Ebd., 28.

¹¹⁰

Dazu ausführlich ebd., 21–27.

¹¹¹

Ebd., 35.

gata editio“) für authentisch.¹¹² Die Kritik am hebräischen Bibeltext wurde zunächst vom katholischen Polemiker Robert Bellarmin vorgetragen, und er zog sich damit nicht zuletzt den Spott von Junius zu, dessen *Animadversiones* zu Bellarmins Werk 1601 erschienen und die These von der Ursprünglichkeit des hebräischen Textes sowie der „Uninspiriertheit der Septuaginta“ verteidigten. Wesentlich moderater beteiligte sich Scaliger an dem Streit, indem er, weiterhin einem philologischen Ansatz folgend, den hebräischen Text und die Septuaginta als selbständige Textformen verstand, die in verschiedenen Kreisen entwickelt wurden; das heißt, dafür plädierte, „die griechische Übersetzung in ihrer Eigenart als besondere Textform neben dem ‚Hebräischen Text‘ anzuerkennen.“¹¹³ Andreas Rivetus dagegen, Professor der Theologie in Leiden, führte die Urtextdebatte in seiner 1616 erschienenen *Isagoge* bereits polemisch fort und verteidigte den hebräischen Bibeltext vor allem aus dogmatischen Gründen. Bis zu diesem Zeitpunkt war eine solche Polemik allerdings alleine an Gegner des reformatorischen Glaubens gerichtet. Dies änderte sich mit Erscheinen der *Exercitationes biblicae* (1633) von Johannes Morinus, die „den Streit um die ‚Septuaginta‘ aus einer interkonfessionellen Diskussion zu einem Kampf zwischen Protestanten“¹¹⁴ machten.

Wir können sehen, wie sich die Debatte um die hebräische Bibel und die Septuaginta in kurzer Zeit von einem philologischen zu einem polemischen Streit zunächst zwischen den Konfessionen, dann wiederum innerhalb der protestantischen Gelehrtenkreise entwickelte.¹¹⁵ Im Hintergrund stand sicherlich auch der immer lauter werdende Ruf nach einer Bibel in der Volkssprache sowie die Frage, welcher Text ihr zugrundeliegen sollte. 1618, während der Dordrechter Synode, wurde bei den Generalstaaten eine Über-

¹¹²

Vgl. Heinrich Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, Freiburg i. Br. 1960, Nr. 783–786, 729.

¹¹³

Lebram, Ein Streit um die Hebräische Bibel, 37.

¹¹⁴

Ebd., 39. Morinus hatte in Leiden studiert, war dann aber zum Katholizismus übergetreten und nach Paris gegangen. In seinen *Exercitationes* versuchte er, oftmals fast gewaltsam, einen Ausgleich zwischen der lateinischen, auf Hieronymus' Übersetzung basierenden Vulgata und der griechischen Septuaginta herzustellen, und zwar, indem er die Verschiedenheiten zwischen Septuaginta und Vulgata den Fehlern hebräischer Kopisten zuwies. Die zweite Ausgabe der *Exercitationes* stand auch in der Bibliothek von Isaak Vossius. Dieser hatte sich für das Septuagintaproblem zwar erst in den späten 1650er Jahren zu interessieren begonnen; dann schaltete er sich mit Elan in die Diskussion ein und bezichtigte die protestantischen Theologen der Abhängigkeit von jüdischen Fabeln; vgl. ebd., 40.

¹¹⁵

Wichtig wurde in diesem Zusammenhang auch der Pentateuch der Samaritaner, von dem man wertvolle Aufschlüsse über den ursprünglichen Text der hebräischen Bibel erhoffte. Scaliger beispielsweise hatte samaritanische Handschriften gesammelt. Der hebräische Pentateuch der Samaritaner wurde allerdings nicht von ihm, sondern 1616 von Pietro della Valle wiederentdeckt und nach Europa gebracht. Auch der Leidener Professor für Mathematik Jacob Golius, der ein Experte auf dem Gebiet der Orientalistik war, interessierte sich für die samaritanische Handschrift und erwarb einen sehr schönen Kodex. Eine entscheidende Bedeutung des Samaritaner für die Kritik am hebräischen Bibeltext jedoch formulierte erneut Johannes Morinus, der darzulegen versuchte, dass die Überlieferung der Samaritaner dem hebräischen Text vorausging, dieser also eine spätere Abschrift darstellte und damit bereits korruptiert sei.

setzung aus dem Hebräischen ins Niederländische angefragt und von diesen 1626 genehmigt. Die Anfertigung dauerte über ein Jahrzehnt, ab 1637 besaß die Republik der Vereinigten Provinzen dann ihre eigene staatliche Bibel. Die Universität zu Leiden bildete einen Knotenpunkt im Netz der beteiligten Gelehrten, die diese Entwicklung bestimmten, mit einer Hochzeit der Debatten zwischen 1600 und 1640. Ausgewählte Theologen aus verschiedenen niederländischen Provinzen nahmen ihren Wohnsitz in der Universitätsstadt Leiden, um die Bibliothek und die linguistische Expertise der Professoren vor Ort nutzen zu können. Zur selben Zeit wurde Leiden ein Zentrum für Sonderformen der Stillebenmalerei wie das Bücherstilleben und eben das Vanitas-Stilleben. Beide verlangen sicherlich einen als gelehrt zu bezeichnenden Rezipienten und in beiden geht es tendenziell um eine Auseinandersetzung mit der Sinndeutung von Text und Bild beziehungsweise die Einsicht in die Vergeblichkeit derselben. Wobei fraglich ist, ob diese „Vergeblichkeit“ sofort in einen endgültigen Verzicht auf alle menschlichen Erkenntnismöglichkeiten umschlagen und entweder als vollkommene Sinnlosigkeit verstanden oder offenbarungstheologisch weitergedeutet werden muss, wie es in der Forschung zum Vanitas-Stilleben gerne getan wird.

Natürlich können wir nicht immer rekonstruieren, mit welchem Wissen und Bildungshintergrund sich einzelne Künstler diesem Genre zugewandt haben. Folgt man den Inventaren des 17. Jahrhunderts, so sind die Stilleben bereits damals als „Vanitas-Stilleben“ bekannt gewesen, und vor allem in Leiden konnte man mit einem gelehrten Publikum rechnen. Doch das gibt uns nicht genügend Hinweise auf die inhaltliche Ausrichtung der sich bald zu einem eigenen Untergenre abgrenzenden Bildform. Wir können mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass sie sich bildmotivisch aus den Hieronymus-Darstellungen des 16. Jahrhunderts herausgelöst hat und Hieronymus' starke Konzentration auf den *vanitas*-Gedanken mit ihm teilt, dass also das Buch Kohelet mit seiner Sinnfrage (angesichts der Flüchtigkeit und Nichtigkeit des Seins) eine wichtige Referenz für unser Genre darstellt. Wir wissen weiterhin, dass die protestantisch-calvinistische Bewegung in den Niederlanden sich im kritischen Umgang mit den Übersetzungen übte und in Gelehrtenkreisen der ursprüngliche hebräische Wortsinn diskutiert wurde, aber das genügt nicht, um die Interpretation der Vanitas-Stilleben auf eine einzige Bedeutungsebene von *hæbæl*, *atmos* oder *vanitas* zu verlagern. Gerade in den Jahren ihrer Entstehung wird ja in Leiden die Bedeutungsverschiebung zwischen der hebräischen, griechischen und lateinischen Textfassung des Alten Testaments diskutiert, mit einer tendenziellen Bevorzugung des hebräischen und griechischen Wortsinns als Ausweis einer reformatorischen Gesinnung.¹¹⁶ Grundsätzlich aber sind alle drei Lesarten möglich im Sinne der *eruditio trilinguis*, die ein semantisches Changieren mög-

116

Vom Interesse an der Semantik einzelner hebräischer Begriffe zeugen beispielsweise auch I. De Dios 1646 posthum erschienene *Animadversiones ad loca quaedam difficiliora Veteris*

lich macht. So müssen wir offen lassen, ob sich in der Lektüre des 17. Jahrhunderts nicht doch eine offenbarungstheologische Perspektive erhalten hat, wie sie Hieronymus mit seinem Kommentar in die *vanitas*-Diskussion eingeführt hatte, oder ob nicht im Gegenteil der lebenspraktische Ansatz bei weitem überwiegt. Letzterer zeigt auch Parallelen zur neostoizistischen Ethik, die vor allem durch die Lehrtätigkeit von Justus Lipsius populär gemacht wurde, der als Philologe und Historiker 1578 nach Leiden kam und die Stoa zu einem der wirkungsmächtigsten philosophischen Lehrgebäude an der Universität machte. Auffallend ist ja die Nähe zwischen dem lebensweisheitlichen Projekt Kohelets und dem stoischen Ideal des Glücks und rechten Handelns der Stoa, die in beiden Fällen ein Individual- und Gemeinschaftsdenken involvieren. Einer natürlichen Ordnung folgend, zu der auch das unabänderliche Schicksal gehört, richtet sich das menschliche Handeln weniger auf ein jenseitiges Heil als pragmatisch auf ein Diesseits aus. In politisch unruhigen Zeiten stellt die Problematik der Selbst- und Sozialdisziplinierung eine veritable ethische Kategorie dar. Und so mag das Vanitas-Stilleben eine theologische Begegnung auf eine solche Situation sein oder aber eine Aufforderung zum Glück und *carpe diem* im Sinne einer ethisch-moralischen Handlungsanweisung implementieren.

Dass beispielsweise die Vanitas-Stilleben des zwischen 1595 und 1605 in Leiden arbeitenden Malers und Graphikers Jacques de Gheyn II von neostoizistischem Gedankengut geprägt sind, hat B. A. Heezen-Stoll bereits 1979 eindrücklich belegen können.¹¹⁷ So ist auf dem gemalten Regalbrett seines *Vanitas-Stillebens* in der Yale Art Gallery¹¹⁸ [Abb. 9] rechts oben eine Büste Senecas zu sehen, während ein Vers aus Lucans *Pharsalia* den Cartellino ziert und den Betrachter auffordert, bescheiden zu handeln, dabei stets das Ende zu bedenken und der Natur zu folgen („*servare modum, finemque tueri, naturamque sequi*“). Als Neffe Senecas ist Lucan ein weiterer Gewährsmann für die stoische Geisteshaltung, und seine *Pharsalia* bilden als unvollendetes Epos über den römischen Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius eine hintergründige Anspielung auf die politische Situation, in der das 1621 datierte Gemälde entstand. Wir erinnern uns: Im selben Jahr hatten die nördlichen Provinzen den Kampf mit den katholischen Habsburgern wiederaufgenommen.

Testamenti. Darin wird eine Erörterung des wörtlichen Sinns alttestamentlicher Bibelstellen vorgenommen.

117

B. A. Heezen-Stoll, Een vanitasstilleven van Jacques de Gheyn II uit 1621: afspiegeling van neostoïsche denkbeelden, in: *Oud Holland* 93, 1979, 217–250. Zu den Vanitas-Bildern von Jacques de Gheyn II siehe außerdem Ingvar Bergström, De Gheyn as a Vanitas painter, in: *Oud Holland* 85, 1970, 143–157; Gert Jan van der Sman, *Gedachten op papier. Jacques de Gheyn in Leiden*, Leiden 2012; zu seinem Gebrauch allegorischer Elemente siehe Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective*, Chicago 2005, 137–144, 150.

118

Jacques de Gheyn II, Vanitas-Stilleben, 1621, Öl auf Holz, 117,5 x 165,4 cm, New Haven, Yale University Art Gallery.



[Abb. 9]
Jacques de Gheyn II., Vanitas-Stillleben, 1621, Öl auf Holz, 117,5 x 165,4 cm, New Haven,
Yale University Art Gallery © Yale University Art Gallery.

Luft, Dunst, Hauch, Atem, Wind – Leere, Gehaltlosigkeit, Nichts – Vergeblichkeit, Vergänglichkeit, Eitelkeit

Der Leidener Maler David Bailly war wiederum u.a. von Jacques De Gheyn II ausgebildet worden. Er war in seiner Jugend viel gereist, bevor er 1631 nach Leiden zurückkehrte, wo er 1648 Vorsteher der St.-Lukas-Gilde wurde. In dieser Zeit porträtierte er auch Professoren der Universität, wie Anthony de Wale, Professor der Theologie, oder Gerhard Vossius, Professor für Rhetorik und Griechisch. Baillys wohl berühmtestes und für unseren Zusammenhang interessantestes Gemälde¹¹⁹ [Abb. 10] zitiert nun konkret die Eingangszeilen des Buches Kohelet: „*Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*“ Der Künstler zeigt sich darin retrospektiv als junger Mann, der sein aktuelles Selbstporträt im Ovalformat präsentiert und sich dazu in einen Raum stellt, der mit Gegenständen gefüllt, ja fast überfrachtet ist – Zeichnungen sind an die Wände geheftet, Gemälde, Skulpturen, das obligatorische Stundenglas und der Totenschädel, welkende Rosen, Münzen und Schmuck auf dem Tisch platziert.¹²⁰ Mitig ragt ein schlankes Weinglas auf, dessen Flöte sich prominent vor einem scheinbar monochromen Hintergrund abhebt – bis man die Schatten als Schemen realisiert, die sich im Zwischenraum abzeichnen und zu einem Frauenporträt zu konkretisieren beginnen; vor allem ein Auge ist ganz deutlich hinter dem Glas zu sehen. In der Forschung ist kontrovers diskutiert worden, ob es sich bei diesem Phänomen um das Durchscheinen einer älteren Malschicht handelt oder ob der schemenhafte Kopf nicht vielmehr bewusst als Porträt der verstorbenen Frau des Malers Eingang ins Bild gefunden hat. Wenn Letzteres der Fall ist, so hat Bailly Kohelets Ausspruch, dass sich das menschliche Leben in Schall und Raum auflöst, ganz buchstäblich umzusetzen versucht. Der Rauch der erlöschenden Kerze jedenfalls berührt und überlagert den Schemen auf suggestive Weise. Für den Maler muss es reizvoll gewesen sein, mit seinem Pinsel haptische Körper zu imitieren – alle Medien werden inkludiert, von der flüchtigen Zeichnung bis hin zur soliden Skulptur –, um sie andererseits in Nichts aufzulösen und für uns unbegreiflich zu machen.¹²¹

119

David Bailly, Selbstporträt mit Vanitas-Stilleben, 1651, Öl auf Holz, 65 × 97,5 cm, Leiden, Stedelijk Museum.

120

Die Identität des jungen Malers ist mehrfach angezweifelt worden, vgl. zusammenfassend Julian Kliemann, Überlegungen vor David Baillys ‚Porträt eines Malers mit Vanitasymbolen‘, in: Victoria von Flemming und Sebastian Schütze (Hg.), *Ans naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz 1996, 432.

121

Röntgenaufnahmen haben gezeigt, dass Bailly an dieser Stelle zunächst ein gerahmtes großes Bild angelegt hatte, auf das der junge Maler mit seinem Malstock weist. J. Bruyn hat die Vermutung geäußert, dass die in Bleiweiß ausgeführte Untermalung durchschlägt, vgl. Maarten Wurfain, David Bailly's Vanitas of 1651, in: R. E. Fleischer und S.S. Munshower (Hg.), *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, University Park 1988, 48–59, hier 55. Die grundsätzliche Problematik hat Kliemann auf den Punkt gebracht: „Ist das schemenhafte Gesicht tatsächlich heute nur aufgrund eines chemischen Prozesses sichtbar, war es für den zeitgenössischen Betrachter völlig verborgen? Dann müssen alle

In unseren Betrachtungen ist zu beobachten, wie die leichten Verschiebungen der Semantik (*hæbæl*; *atmos*, *vanitas*) unterschiedliche Deutungen hervorrufen können. Deuten aber ist erlaubt, insofern es sich bei der Gattung des Vanitas-Stilleben um eine spekulative Bildform handelt, in der die Sinnsuche selbst zum Thema gemacht wird. Im *Vanitas-Stilleben* von Harmen Steenwyck¹²² beispielsweise, der wie sein Bruder Pieter ein Neffe und Schüler von David Bailly war, kommt *hæbæl/vanitas* tatsächlich erneut als Windhauch ins Spiel [Abb. 11]. Wir können sehen, wie sich der Rauch einer Öllampe bewegt, so als würde ein Luftzug durch den Raum gehen und die dünne Rauchfahne umlenken. Dabei wirkt das Lämpchen selbst hochgradig animiert; hervorgerufen wird der Eindruck durch den kugeligen Bauch des Gefäßes und den geschwungenen Schnabel, aus dem der Docht wie eine Zunge ragt. Auch die umgedrehte Laute und der irdene Krug erscheinen aufgeblasen und voluminös; Muschelschnecke und Totenkopf wiederum gleichen sich darin, mit ihren Schalen einen Raum zu umfassen, der jetzt hohl ist, aber einmal gefüllt war. Wie kurz würde unsere Interpretation greifen, wenn wir dieses Bild nur als *Allegorie auf die Vergänglichkeit* in die Kunstgeschichte entlassen würden, wie es bislang getan wurde! Bei diesem Gemälde handelt es sich nicht um eine Allegorie, und bei den Gegenständen nicht um Symbole, vielmehr sind sie Metaphern der Flüchtigkeit im Sinne der Bedeutung, die dem hebräischen Begriff inne ist: Alles ist Windhauch. Der irdene Krug erinnert an die Vorstellung des menschlichen Körpers als *corpus quasi vas*, dem der göttliche Lebensgeist eingehaucht wurde, ebenso der gebauchte Klangkörper der Laute, dessen Innenraum Schwingung und Resonanz verbreitet. Blockflöte und Schalmel als Blasinstrumente halten quasi den Atem an, sie sind auf dem Tisch abgelegt und zeigen einmal das Mundstück, einmal den Trichter, so dass wir, mit Blick auf den erloschenen Docht des Öllämpchens, schlussfolgern müssen, alles Abgebildete sei nur Schall und Rauch. Überhaupt schweben feine Staubpartikel in der Luft, die man ahnen und vielleicht sogar sehen kann, weil ein Lichtstrahl diagonal in den Raum eindringt und ihn in Vibration versetzt. Der Maler hat hier die Farbe pastos eingesetzt und die Rauheit des Pinselstrichs dafür benutzt, das dargestellte Luftmedium in scheinbare Bewegung zu versetzen, so als wäre es nicht nur ein Lichtstrahl, sondern auch ein Lufthauch, der in das Zimmer strömt. Deshalb vielleicht steigt der Rauch – einer kleinen Auferstehung gleich – aus der Lampe nach oben und verzieht sich zur Seite hin, und deshalb auch scheint nicht nur das Licht auf den glatten Oberflächen zu reflektieren – besonders stark ist dies am Schädel, Krug und am gewölbten Bauch der

an dieses Gesicht anknüpfenden Überlegungen zwar für das Verständnis der Genese von Baillys Bild von Interesse sein; für die Erklärung des Bildes selber darf das Gesicht jedoch nicht herangezogen werden. Oder sollte Bailly seine ursprüngliche Komposition zwar verworfen, aber das Gesicht selbst bewusst nur soweit übermalt haben, dass es bereits zu seiner Zeit in der Form, wie es uns heute vor Augen steht, erschien?“; Kliemann, Überlegungen vor David Baillys, 440.

¹²²

Harmen Steenwijck, *Vanitas-Stilleben*, ca. 1640, Öl auf Holz, 39,2 x 50,7 cm, London, National Gallery.



[Abb. 11]
Harmen Steenwijck, Vanitas-Stilleben, ca. 1640, Öl auf Holz,
39,2 x 50,7 cm. London, National Gallery, in: Stefan Grohé,
Stilleben. Meisterwerke der holländischen Malerei, München 2004, 36.

Laute zu sehen –, sondern auch eine sanftere Berührung einzuleiten, die sich auf den Körpern verteilt und im Raum medial ausbreitet. Jener Licht- und Dunstschleier erfüllt den dargestellten Innen-, aber auch den Bildraum selbst, der sich dem Betrachter öffnet und zuwendet, denn das Luft- oder Dunstmedium kennt keine Grenzen, es strömt oder emaniert oder evaporiert. Umso hohler wirkt der Schädel, obwohl er sich noch zu einer Grimasse zu verziehen scheint, gerade im Abgleich mit dem animierten Lämpchen. Und umso schneidender wirkt das Schwert, das vergleichbar mit dem Lichtstrahl, der in den Raum dringt und ihn teilt, schärfer ist und in der Anwendung wahrscheinlich schwer wie ein Beil fallen würde. Aber auch hier muss man feststellen: Das Schwert symbolisiert nicht den Tod, es erinnert nicht einfach an den Sensenmann, sondern vollzieht den Schnitt bildimmanent – als dunkle Diagonale konträr zur Lichtregie; als scharf gezogene Linie und als Grenze des Schädels, des Buches, der Uhr; als Zuspitzung der formalen Anordnung der Dinge auf dem Tisch, die sich wie ein Keil in den Bildraum schiebt und die spitze Kegelform der Muschelschnecke im Großen wiederholt. Ebenso verweisen die Musikinstrumente nicht auf die Vergänglichkeit der irdischen Freuden, vielmehr sind sie selbst vom Leben verlassen worden, oder der Totenschädel auf die Nichtigkeit des Seins, vielmehr ist er selbst leer, oder besser, entleert. Es ist entscheidend zu verstehen, dass es in unserer Interpretation nicht um den Vorgang einer Versinnbildlichung geht, den wir beschreiben sollen, also nicht darum, dass etwas etwas anderes ist beziehungsweise einen anderen Sinn hat als das Dargestellte, sondern um das „Wie“-Sein der Gegenstände und damit um die bildhafte Aussage einer Eigenschaft: „Alles ist wie Windhauch.“ Auf diese Weise, das heißt aufgrund der gemeinsamen Bildhaftigkeit, haben sie miteinander zu tun und lassen sie sich ineinander überführen. Ähnlich wie der Lichtstrahl in den Raum eindringt und ihn teilt, funktioniert das Schwert als „Schnitt“, nur eben schärfer. Auch die Taschenuhr kann schnell zusammengeklappt werden. Derart gibt es im Bild starke Tempiwechsel zwischen dem ausgedehnten Licht- beziehungsweise Luftmedium einerseits und jenen raschen, scharfen Schnitten andererseits, man könnte auch sagen: zwischen Animation und Exekution. Das Erstaunliche aber daran ist, dass die Bildfläche selbst, als Träger der Darstellung, auf eine ganz ähnliche Weise in die Körperwelt schneidet, nun jedoch, um sie der Vergänglichkeit zu entziehen. Das Vorbild wird entkörperlicht und stillgestellt während der Ausführung (Exekution) des Malers. Doch anders als das Schwert, die Uhr etc. im Bild arretiert der Pinsel des Malers den Zeitfluss im gegensätzlichen Sinn, nämlich konservierend und lebensverlängernd. Steenwycks Vanitas-Stilleben wirkt ja so, als ob das Bild den Atem anhält, ihn nicht entweichen lässt. Das ist nur möglich, weil die Bildhaftigkeit jener Aussage, alles sei Windhauch, alles sei Nichts, die Metaphernkette in Gang gesetzt hat, mit der man zunächst sinnverbindend zwischen den Gegenständen, weitergehend dann auch zwischen Gegenstand und Bild changiert. Nur weil die Einzelaussage so bildhaft ist, kann sie zur Aussage des

gesamten Bildes werden, das heißt es genuin betreffen. So kann Vanitas-Malerei als die Malerei von Vergänglichkeit (wie Windhauch) zur Deuterin der Kunst an sich, speziell der Malerei werden. Sie lediglich als eine Versammlung von Vanitas-Motiven zu verstehen, würde dieser Fähigkeit nicht gerecht werden.

Karin Leonhard (karin.leonhard@uni-konstanz.de): Studium der Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literatur und Theaterwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität, München; 2001 Dissertation: „Zur Interieurmalerie Jan Vermeers“; wissenschaftliche Assistentin an der KU Eichstätt-Ingolstadt; Fellow am KHI (Max-Planck-Institut) in Florenz; Senior Research Fellow am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin; 2013–2015 Professur an der Universität Bonn; seit 2015 an der Universität Konstanz. Seit 2014 Ehrenkuratorin des Rijksmuseums Amsterdam. Forschungsschwerpunkte: Verbindung von Kunst- und Naturtheorien in der Frühen Neuzeit; Methodologie der Kunstgeschichte; Dialog zwischen Kunstgeschichte und Restaurierungswissenschaften.

Sandra Hindriks (sandra.hindriks@uni-konstanz.de): Studium der Kunstgeschichte, Politischen Wissenschaft sowie Mittelalterlichen und Neueren Geschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; 2012/13 Slifka Foundation Interdisciplinary Fellowship am Metropolitan Museum of Art, New York; 2015 Dissertation: „Der ‚vlaemsche Apelles‘. Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische ‚Renaissance‘“; seit 2015 wissenschaftliche Assistentin an der Universität Konstanz. Forschungsschwerpunkte: Verbindung von Malerei und philosophisch-theologischen Diskursen in der nordalpinen Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit.