

Kunstgeschichte

Meditatio mortis

**Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter
besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Hanho Jeon

aus Daejeon, Süd-Korea

2005

Tag der mündlichen Prüfung: 21.12.2005

Dekan: Prof. Dr. Wichard Woyke

Referent: Prof Dr. Joachim Poeschke

Korreferent: Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Meditatio mortis
**Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel
unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von
Albrecht Dürer**

vorgelegt am 17. Oktober 2005

**Hanho Jeon
An der Meerwiese 6
48157 Münster**

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	4
* Forschungsstand	8
2. ZUR VORGESCHICHTE DES THEMAS	16
2.1. Die Darstellungen des heiligen Hieronymus unter der Berücksichtigung der Memento-mori-Thematik	16
2.1.1. Die Darstellungen des heiligen Hieronymus im 14. Jahrhundert	16
2.1.2. Hieronymus mit dem Totenschädel	31
2.1.3. Hieronymus in der Meditation	46
2.2. Die Todesauffassung im 13.-15. Jahrhundert	67
2.3. Die Todesdarstellungen bei Dürer	79
2.4. Die Hieronymus-Darstellung bei Dürer vor 1521	93
2. 5. Resümee	122
3. DAS LISSABONER HIERONYMUSBILD DÜRERS	125
3.1. Einleitung	125
3.1.1. Maße, Material und heutiger Zustand	126
3.1.2. Provenienz	126
3.2. Bildanalyse	127
3.2.1. Vorstudien	127
3.2.1.1. Kopfstudien	128
a) Berliner Zeichnung (W. 789)	128
b) Wiener Zeichnung (W. 788)	129
3.2.1.2. Arm- und Handstudie (W. 790)	131
3.2.1.3. Detailstudien	132
a) Das Lesepult (W. 791)	132
b) Der Totenkopf (W. 792)	133
3.2.2. Der Heilige	134
3.2.2.1. Der Kopf des Heiligen - Die Darstellung des Alters	135
3.2.2.2. Physiognomie und Mimik des Heiligen	139
3.2.2.3. Der Gestus des Heiligen	144
3.2.3. Die gegenständlichen Bildelemente	150

3.2.3.1. Bücher	151
3.2.3.2. Der Totenschädel	161
3.2.3.3. Tintenfass mit der Feder	178
3.2.3.4. Kruzifix	179
3.3. Heiligenverehrung – Ein humanistisches Problem?	183
3.4. Zusammenfassung	200
4. DIE NACHWIRKUNG DES THEMAS	203
4.1. In den Niederlanden	204
4.1.1. Homo bulla	204
4.1.2. Die Meditation über den jüngsten Tag	210
4.1.3. Der Mischtypus: Der asketische Hieronymus im Innenraum	215
4.1.4. Autonome Auslegung des Themas	219
4.2. In Deutschland	223
5. SCHLUSSWORT	228
6. LITERATUR	233
* Abkürzungen	233
* Ausstellungs- und Bestandskatalog des Museums	234
* Forschungen	236
* ABBILDUNGSVERZEICHNIS	253

1. Einleitung

Das Nationalmuseum in Lissabon besitzt ein Hieronymusbild (Abb. 1)¹, das Dürer 1521 während seiner niederländischen Reise gemalt hat². „Sehr andersartig“, so Fedja Anzelewsky³, wirke das Gemälde, das in der Tat hinsichtlich der Ikonographie des Heiligen mit den vorausgehenden Darstellungen nur wenig gemein hat: Dürer präsentiert den Heiligen als Halbfigur am Schreibtisch. Der greise Gelehrte kontempliert, den Kopf auf seine rechte Hand stützt, das „*memento mori*“ und wendet sich an den Betrachter, während er mit seiner linken auf einen Totenschädel, der auf dem Tisch liegt, weist.

Die Gestalt des Kirchenvaters Hieronymus (um 347-419/20)⁴, die vor allem in der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts eine rasche Differenzierung erfährt, entwickelt sich in zwei grundlegenden Darstellungstypen: „Hieronymus im Gehäuse“ und „der büßende Hieronymus in der Wüste“⁵. Die Darstellung des Hieronymus als Gelehrter knüpft in ihren Motiven an die philologischen Fähigkeiten und Leistungen des Heiligen an, die in der von ihm vorgenommenen Revision der lateinischen Evangelienübersetzung und seiner Übersetzung der heiligen Schrift nach dem hebräischen Urtext gründen. Bücher und Schreibutensilien spielen in der Darstellung demzufolge auf die Gelehrsamkeit des Heiligen an. Von großer Bedeutung war für die bildliche Darstellung des Heiligen als Büsser seine Vita, die über sein zweijähriges Leben als Asket in der Wüste Chalkis bei Antiochia berichtet. In dieser Ausformung des ikonographischen Programms erscheint der Heilige im Büssergewand in einer einsamen Landschaft und kasteit sich vor dem Kreuzifix. Für beide Darstellungstypen sind die Attribute Löwe und Kardinalshut gebräuchlich.

¹ Öl auf Eichenholz. 59,5x48,5cm. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga. Inv.-Nr. 828. Eigenhändig bezeichnet auf einem Cartellino: das Datum „1521“ und darunter das Monogramm des Künstlers. Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991 (1971), S. 52 und 73. A. 162.

² Hans Rupprich (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. I, Berlin 1956, S. 166.

³ Anzelewsky 1991, S. 73.

⁴ Zu Hieronymus siehe die Biographie von Alfons Fürst, Hieronymus. Askese und Wissenschaft in der Spätantike, Freiburg i. Br. 2003.

⁵ Zur allgemeinen Ikonographie des Heiligen (eine Auswahl): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. VI, Freiburg 1974, Sp. 519-529, „Hieronymus“, zusammengefasst von Renate Mieke; Ansgar Pöllmann, Von der Entwicklung des Hieronymus-Typus in der älteren Kunst, in: Benediktinische Monatsschrift 2, 1920, S. 438-522; Renate Jungblut, Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Diss. Phil. Tübingen 1967; Millard Meiss, Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome, in: Pantheon 32, 1974, S. 134-140; Eugene F. Rice, Jr., St. Jerome in the Renaissance, Baltimore/London 1985.

Speziell zur Ikonographie des „Hieronymus im Gehäuse“: Anna Strümpell, Hieronymus im Gehäuse, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft II, 1925/26, S. 173-252; Otto Pächt, Zur Entstehung des ‚Hieronymus im Gehäuse‘, in: Pantheon 21, 1963, S. 131-142.

Zur Ikonographie des „Hieronymus in der Wüste“: Christiane Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Diss. Phil. Weinheim 1988.

Mit der Gelehrtengestalt des Lissaboner Bildes knüpft Dürer an den Typus des „Hieronymus im Gehäuse“ an. Der Lissaboner Hieronymus Dürers weicht jedoch in zwei Punkten entscheidend von der Tradition ab. Dürer wählte als Format die Halbfigur, die für Heiligenbilder der Dürerzeit untypisch war. Losgelöst von den konventionellen Kompositionen, die in narrativen Zügen verweilen, richtet Dürer seine Aufmerksamkeit auf die Figur des Heiligen, so dass diese selbst zum Bildgegenstand wird. In der Nahaufnahme wird die Konzentration auf den Kopf erzielt, wobei in einem minutiösen Realismus die Charakteristika des Alters hervorgehoben werden. Durch das Mienenspiel, besonders durch den nach dem Betrachter gerichteten Blick, tritt eine emotionale Eindringlichkeit zutage. Der von diesem Blick ergriffene Betrachter wird durch den Zeigegestus des Heiligen auf den Totenschädel hingewiesen.

Das so ostentative Vorzeigen des Totenschädels ist der zweite wichtige Faktor, der das Lissaboner Hieronymusbild von den Darstellungen anderer Künstler unterscheidet. Auf die gängigen Attribute des Heiligen, den Kardinalshut und den Löwen, verzichtet Dürer, so dass im Lissaboner Bild eine innerbildliche Konzentration auf den Heiligen stattfindet. Der eindringliche Charakter des Bildes, der zunächst von dem Heiligen ausgeht, wird durch den Schädel intensiviert. Der kahle Totenschädel nimmt im Bildvordergrund inmitten von Bücherpult und Tintenfass eine zentrale Position ein und fungiert als den Bildinhalt implizierendes Objekt, auf das der Heilige deutet. Der Schädel, dessen Augenhöhlen und geöffneter Unterkiefer in den Betrachterraum gerichtet sind, scheint die nachdrückliche Aufforderung des Heiligen zum *memento mori* verstärken zu wollen.

Der Totenkopf ist als Requisite des weltabgeschiedenen Klausners bekannt, dem dieser als Meditationsobjekt zur Frömmigkeitsübung dient. Er ist seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in Hieronymusbildern eingeführt, die den Heiligen ebenfalls als Asketen darstellen⁶. Dürer hat dem Lissaboner Hieronymus, obwohl er als Gelehrter vorgestellt wird, mit diesem Attribut des Eremiten versehen. Zwar ist der Heilige als ein Autor wichtiger Schriften mit Büchern und Feder ausgestattet, jedoch liegt mehr Gewicht auf seiner Meditation über den Tod. Der Totenschädel und die Altersphysiognomie mit der ausdrucksvollen Mimik des Heiligen führen in ihrem konzentrierten aufeinander Bezogenheit zu einem Eindruck der Spannung. Erkennbar ist in diesem Zusammenhang, in dem der Heilige weder allein als Gelehrter noch als Asket, sondern besonders als Mahner zur gebotenen Besinnung auf das Ende aller

⁶ Ein Bild Filippo Lippis zeigt den heiligen Hieronymus in einer Felsenlandschaft, in der er mit einem Kreuzifix in der Hand vor einem Totenkopf Buße tut. Die Tafel stammt vermutlich aus den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts (Staatliches Lindenau-Museum in Altenberg). Robert Oertel, Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum, Berlin 1961, S. 146; vgl. dazu Horst W. Janson, The putto with the death's head, in: Art Bulletin 19, 1937, S. 423-449. Dieser belegt jedoch die Darstellung des Hieronymus mit dem Totenschädel erst für die frühen 70er Jahre des 15. Jahrhunderts, ohne jenes Bild von Filippo Lippi zur Kenntnis zu nehmen.

aller Dinge auftritt, ein Paradigmenwechsel. Die Einführung des Totenschädels bietet offensichtlich die Grundlage für einen neuen Typus des Hieronymusbildes.

Infolge dieses gravierenden Unterschiedes zu den etablierten Formeln des Hieronymusbildes gehört die Lissaboner Tafel mit dem ostentativ vorgewiesenen Totenschädel zu einer bemerkenswerten Erweiterung der *memento mori*-Ikonographie⁷. Das *memento mori*, das den Menschen die Unausweichlichkeit des Todes mittels Symbolsprache vor Augen hält, war eines der beliebtesten Bildthemen des Mittelalters⁸. „Keine Zeit hat mit solcher Eindringlichkeit jedermann fort und fort den Todesgedanken eingeprägt wie das fünfzehnte Jahrhundert. Unaufhörlich hallt durch das Leben der Ruf des Memento mori“⁹, charakterisiert Jan Huizinga das nordalpine Spätmittelalter. Auch wenn vom Tod im Christentum, mit der Orientierung auf das Jenseits hin, als Tor zur Seligkeit gepredigt wurde, blieb er in der Vorstellung des mittelalterlichen Menschen ein bedrohliches Wesen. Er präsentierte sich als Macht der Zerstörung und Vergänglichkeit, so dass die mittelalterliche Todesvorstellung vorwiegend von einem Schreckensbild geprägt wurde¹⁰.

Im Lissaboner Bild Dürers tritt der Totenschädel – als *pars pro toto* für den Tod als handelnde Figur – jedoch keineswegs zum Entsetzen, sondern, wie die gefasste Haltung des Heiligen andeutet, als Zeichen der Vertrautheit mit der Endlichkeit allen Seins auf. Der Totenkopf besitzt zunächst eine evokatorische Funktion. Während sich der Knochenmann des Mittelalters in lebendiger Aktion mit den Menschen auseinandersetzte, stellt der beinerne Schädel im Lissaboner Bild ein Symbolobjekt dar. Während jener die Gesellschaft als seinen Wirkungsbereich annahm, wird dieser in den persönlichen Kreis des Zwiegesprächs gerückt. Dieser Wandel ist zeitgemäß: Das Verhältnis zum Tod verändert sich mit dem Vordringen des humanistischen Denkens, nach welchem mit dem Aufdecken der Gesetzmäßigkeit der Natur das Sterben als selbstverständlicher Anteil des Lebens galt¹¹. Der Tod gehörte nun nicht mehr

⁷ Wilfried A. Skreiner, Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, Diss. Graz 1963.

⁸ Walter Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, 2. Aufl., Halle 1928, S. 20-137; Hellmut Rosenfeld, Der Tod in der christlichen Kunst und im christlichen Glauben – Der sterbende Mensch in Furcht und Hoffnung vor dem göttlichen Gericht, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hg. v. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1989, S. 201-230.

⁹ Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, 9. Auflage, Stuttgart 1969, S. 190.

¹⁰ Frederick Parkes Weber, Des Todes Bild, Berlin 1923; Werner Goetz, Die Einstellung zum Tode im Mittelalter, in: Der Grenzenbereich zwischen Leben und Tod. Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg am 9. und 10. Oktober 1975, Göttingen 1976, S. 111-153; Eva Schuster, Der Tod, ein immerwährendes Thema der bildenden Kunst, in: Ausst.-Kat. Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, hg. v. Eva Schuster, Recklinghausen 1992, S. 9-22.

¹¹ Ruggiero Romano und Alberto Tenenti, Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation, Frankfurt am Main 1967, S. 116ff.

dem Fremden an, jenem Unbekannten, das von der Außenwelt in das Leben des Einzelnen drängte, sondern wurde Bestandteil des Lebens.

Vor diesem Hintergrund des geistigen Wandels wird der Tod in seiner Darstellung als Zustand abstrahiert und von seiner personifizierten, Angst einflößenden Rolle befreit. Der Anbruch einer neuen Todesbetrachtung wird spürbar, in der man dem wirkenden Schicksal mit Selbsterkenntnis gegenübersteht und sich mit dem eigenen Tod auseinandersetzt¹². Dieser Verbreiterung und auf das Individuum ausgerichteten Differenzierung der Todesdarstellung kann die Einführung des Totenschädelmotivs als neues Attribut des Hieronymus zugeordnet werden. Hieronymus, dessen Darstellungen im Gelehrtentypus vom Humanismus unzählige Impulse empfangen haben, kann mit dem Totenschädel das gesteigerte Selbstbewusstsein des Menschen als Individuum und zugleich die bewusste Kontemplation über das eigene Schicksal verkörpern¹³.

Bei der Konzentration auf die Lissaboner Hieronymustafel Dürers wird in der vorliegenden Arbeit somit dessen besondere Rolle als Inkunabel der Hieronymus-Darstellung mit dem Attribut des Totenschädels herausgearbeitet. Die Untersuchung ist hierzu in drei Teile gegliedert: Zunächst gilt es, die Motivgeschichte des meditierenden Hieronymus zu verfolgen. Dabei wird die Untersuchung zur Vorgeschichte des ikonographischen Modells für das Lissaboner Bild auf die Darstellung des Hieronymus mit dem Totenschädel einerseits und des Hieronymus in der Meditation andererseits eingehen. Diese ikonographische Verortung wird vor allem mit einer Darstellung des Wandels in der Todesbetrachtung verbunden sein, für die wiederum der kulturgeschichtliche Kontext vor dem Panorama der religiösen und geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit nachzuzeichnen ist. Den Hauptteil der Arbeit bilden eine gründliche Analyse der Lissaboner Tafel und die Erforschung einer möglichen Einflussnahme des humanistischen Gedankenguts, insbesondere jenes des Erasmus von Rotterdam, der unter den einflussreichen Humanistenpersönlichkeiten vorrangig zu einer Verbreitung des Hieronymuskultes nördlich der Alpen beigetragen hat. Der letzte Teil der Untersuchung beschäftigt sich mit der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Lissaboner Hieronymustafel. Die um-

¹² Die zahlreichen mittelalterlichen Erbauungstexte und -bilder zum „guten Sterben“ leiten sich von der Furcht vor der ungewissen Todesstunde ab, warum in ihnen ständige Todesgewissheit beansprucht wird. Vgl. Rainer Rudolf, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln/Graz 1957. Hierfür besonders S. 11ff.

¹³ Hieronymus als humanistisches Thema wird in der Literatur oft diskutiert. Zuletzt bei Bernt Hamm, *Hieronymusbegeisterung und Augustinismus vor der Reformation. Beobachtungen zur Beziehung zwischen Humanismus und Frömmigkeitstheologie am Beispiel Nürnberg*, in: *Augustine, the Harvest, and Theology (1300-1650)*. Festschrift für Heiko A. Oberman, Kenneth Hagen (Hg.), Leiden u. a. 1990, S. 127-235, besonders S. 157-160 und 180-182. Die Frage nach dem Bezug des Totenkopfes zur Hieronymus-Ikonographie wurde jedoch bis jetzt nicht gestellt, wobei diese neuartige Ausformung des Hieronymusbildes angesichts des Todesgedankens im humanistischen Kontext berücksichtigt werden sollte.

gehende Aneignung des Motivs besonders durch die niederländische Malerei und seine vielfache Reproduktion in kürzester Zeit erfordern eine Darstellung der frühen Auseinandersetzung mit der Dürer'schen Bilderfindung.

*** Forschungsstand**

Trotz seiner Bedeutung hat das Lissaboner Hieronymusgemälde Dürers ein auffällig spärliches kunsthistorisches Interesse gefunden. Der Aufgabe, das Bild näher zu analysieren und seine ikonographische Besonderheit herauszuarbeiten, hat sich bislang niemand gestellt.

Nach einem kurzen Bericht über die Wiederentdeckung des Gemäldes, die Carl Justi nach dem Ankauf durch die portugiesische Regierung 1880 für das Lissaboner Nationalmuseum ermöglicht wurde¹⁴, schrieben erst zwölf Jahre später Anton Weber und Max Georg Zimmermann über das Gemälde¹⁵. Der letztgenannte machte bereits in seinem erstmalig mit Abbildungen versehenen Aufsatz auf die ungewöhnliche *memento-mori*-Thematik des Bildes aufmerksam, jedoch ohne dass die spätere Forschung dieser Thematik nachgegangen wäre¹⁶. Erstmals dem deutschen Publikum bekannt wurde die Tafel durch die große Dürer-Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg im Jahre 1928, durch die auch das kunstwissenschaftliche Interesse an ihr geweckt wurde¹⁷.

Es war Julius Held, der als erster die Lissaboner Tafel in die Dürer-Forschung einbezogen hat. Seine Aufgabe war aber, die enorme Nachwirkung des Lissaboner Bildes in der niederländischen Kunst zu erarbeiten. Er erstellte eine detaillierte Liste rezipierender Bilder. Diese Liste, die vierundzwanzig Kopien enthält, ist jedoch unvollständig, da Held die Werke nicht selbst gesichtet, sondern aus der Literatur und somit aus indirekten Quellen zusammengestellt hat. Das Desiderat einer Aktualisierung der Liste besteht bis heute, gewiss weil die Zahl der rezipierten Bilder groß ist. Matthias Mende schätzt die Zahl der Kopien, Repli-

¹⁴ Carl Justi, Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 9, 1888, S. 137-159. Zum Lissaboner Gemälde siehe S. 149.

¹⁵ Anton Weber, Der heilige Hieronymus. Ein neu aufgefundenes Gemälde Albrecht Dürers, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1, 1900/01, S. 327-330; Max G. Zimmermann, Ein bisher unbeachtetes Gemälde Albrecht Dürers »DER H. HIERONYMUS«, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 12, 1901, S. 17-22 (Mit einem Beitrag von Anton Weber).

Zu weiteren älteren Beiträgen über den Lissaboner Hieronymus siehe Matthias Mende, Dürer-Bibliographie. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Zur 500. Wiederkehr des Geburtstages von Albrecht Dürer (= Bibliographie der Kunst in Bayern. Sonderband Dürer-Bibliographie), Wiesbaden 1971, S. 189-191.

¹⁶ Weber 1901, S. 21.

¹⁷ Ausst.-Kat. Nürnberg 1928, Nr. 69.

kate und paraphrasierten Werke, die auf das Lissaboner Hieronymusbild Dürers zurückgehen, bis auf hundert¹⁸.

Während die ikonographische Besonderheit des Bildes in der Literatur wenig Beachtung fand, wurde aufgrund des neuartigen Heiligenbild-Typus der Halbfigur mit dem „Close-up“-Charakter¹⁹ häufig die Frage nach dem Vorbild für die Komposition der Lissaboner Tafel gestellt. In der Frage nach der Herkunft der Bildauffassung wird vor allem auf Quentin Massys verwiesen, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Antwerpen ein führender Maler für physiognomische Charakterköpfe und halbfigurige Sittenbilder war²⁰. Die Meinung, Dürer sei mit seiner Komposition der Rezipient gewesen, vertreten unter anderem Louis Réau²¹, Julius Held²², Max J. Friedländer²³ und Erwin Panofsky²⁴. Auch wenn das in der Literatur immer wieder als typusprägendes Initialwerk genannte Hieronymusbild Massys'²⁵, das heute in Wien bewahrt wird, inzwischen seinem Sohn, Jan, zugeschrieben wird²⁶, behauptet Larry Silver weiterhin, Quentin Massys sei der Urheber²⁷.

Einer ersten Analyse des Werkes widmete sich Friedrich Winkler in einer knappen Studie²⁸. Bei aller auf Massys' Formensprache zurückgehender Charakteristik, die jedoch „weniger gewaltsam an den Betrachter andringt“²⁹, betonte Winkler mit dem „gnomenhaft, beinahe verwachsen aussehende[n] Mann“³⁰ Dürer'sche Elemente, durch die im Bild eine gewisse Lebendigkeit zum Ausdruck komme.

Fedja Anzelewsky schloss sich dieser Beobachtung Winklers an, indem er angesichts des Oeuvres Dürers, bezüglich der Verbundenheit des Lissaboner Hieronymusgemäldes mit den niederländischen Halbfigurenbildern, für den eigenen Dürer'schen Charakter des Lissaboner Bildes plädiert³¹. Danach habe Dürer sich in den Jahren vor dem Aufbruch in die Niederlande bemüht, die für das Bildnis maßgebliche Form der Halbfigur auf das Heiligenbild zu

¹⁸ Ausst.-Kat. Bonn 1999, S. 164; Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 506.

¹⁹ Vgl. Sixten Ringbom, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Åbo 1965.

²⁰ Larry Silver, *The Painting of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984.

²¹ Louis Réau, *Le Saint Jérôme d'Albert Dürer*, in: *Gazette des Beaux-Arts, Cinquième Période*, 1928, S. 297-304, hierzu S. 302.

²² Julius Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931, S. 81ff.

²³ Friedländer ANM IX, 1931, S. 46f.

²⁴ Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 283.

²⁵ Eichenholz, 57x77 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 965.

²⁶ Friedländer ANM VII, 1929, S. 126, Nr. 70; Kat. Wien 1981, S. 223ff.; Anzelewsky 1991, S. 264; Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 504.

²⁷ Silver 1984, S. 116 und 218. Silver zufolge sei der neue Typus der Hieronymus-Darstellung durch ein heute verlorenes Bild von Quentin Massys in die Malerei eingeführt worden. Zur Sicherung dieser Hypothese wird die halbfigurige Komposition des Gemäldes auf die ältere niederländische Tradition zurückgeführt.

²⁸ Friedrich Winkler, *Dürers Lissaboner Hieronymus*, in: *Pantheon* 32, 1944, S. 12-16.

²⁹ Winkler 1944, S. 15.

³⁰ Winkler 1944, S. 14.

³¹ Anzelewsky 1991, S. 263-265.

übertragen³². Auf das Ausbilden einer neuen Form des Heiligenbildes macht bereits Heinrich Wölfflin aufmerksam, indem er angesichts von „so viel Größe und so viel Schlichtheit, so viel Hingabe an das Kleinwerk der bildenden Natur und so viel Kraft des zusammenfassenden Sehens“ im Werk vom „Beginn eines neuen Stiles bei Dürer“ spricht³³.

Im Wiener Dürer-Katalog des Jahres 2003 vertritt Mende die gleiche Meinung, Quentin Massys habe sich mit seinem Hieronymusbild an Dürers Fassung orientiert³⁴. Diesen differenzierenden Beurteilungen liegt jedoch kein stilistischer Vergleich der Werke beider Künstler, welcher einen Anhaltspunkt für die Kompositionsentwicklung bieten könnte, zugrunde.

Parallel zur Frage nach formalen Verbindungen geht die Forschung auf die Frage nach der Entstehung der Bildidee ein, wobei überwiegend ein Einfluss humanistischen Gedankengutes angenommen wird. Dies scheint folgerichtig, da der neue Kult des Heiligen als Gelehrter vor allem in Humanistenkreisen großen Anklang fand³⁵. Den ersten Anstoß zu dieser Ansicht des Lissaboner Hieronymusbildes gab Friedländer, indem er darin eine Abkehr Dürers von der Gedankenwelt des Humanismus und eine Hinwendung zum Ideenkreis der Reformation widergespiegelt sah³⁶. Panofsky schloss sich ihm an und formulierte weitergehend, das Lissaboner Hieronymusgemälde solle „den Geist Luthers“, der Hieronymusstich von 1514 dagegen das „Ideal des Erasmus von Rotterdam“ beinhalten³⁷.

Diese Annahme, der Lissaboner Hieronymus sei vor einem lutherischen Hintergrund entstanden, mutet jedoch angesichts der regionalen religiös-politischen Konstellation in Antwerpen zur Zeit der Entstehung der Tafel nicht sehr überzeugend an. Denn die religiöse, politische und ökonomische Situation in dieser Stadt um 1520 verschärfte sich in der Tat durch den Konflikt der Katholiken mit den Lutheranern, welche schließlich in den Jahren 1521/22

³² Anzelewsky 1991, S. 46. Dürers Intention offenbart sich besonders in den beiden Gemälden der Apostel Philippus (A. 128; 1516, Tempera auf Leinwand, 45x38 cm, Inv.-Nr. 1089) und Jakobus (A. 129; 1516, Tempera auf Leinwand, 46x37 cm, Inv.-Nr. 1099), die zeitlich und in Bezug auf die individuell charakteristische Physiognomie dem Lissaboner Hieronymus nahe stehen (beide Florenz, Galleria degli Uffizi). Besonders in Erwägung zu ziehen ist dabei Dürers Wahl des halbfigurigen Heiligenbildes als Kompositionsform, mittels der eine Konzentration auf das Haupt und dessen individuelle Charakteristik und darin die innerliche Bewegtheit des jeweiligen Apostels hervorgehoben werden.

³³ Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905, S. 248. Seine Beurteilung beschränkt sich jedoch auf die Zeichnungen.

³⁴ *Ausst.-Kat. Wien 2003*, S. 504.

³⁵ Francis X. Murphy, *St. Jerome as a humanist*, in: ders. (Hg.), *A monument to Saint Jerome. Essays on some aspects of his life, words and influence*, New York 1952, S. 201-232; Meiss 1974; Eugene F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore/London 1985, S. 84ff.

³⁶ Friedländer ANM XII, 1935, S. 72: „Erasmus erscheint als der Pate des Holzschnitts und des Kupferstichs, Luther als der des Gemäldes“.

³⁷ Panofsky 1977, S. 284.

aus Antwerpen vertrieben wurden³⁸. Die überreiche Zahl von Kopien des Hieronymusbildes stellt dagegen ein Argument dafür dar, dass die Stadt nicht lutherisch war, zumal Luther Augustinus gegenüber Hieronymus den Vorzug gab, da jener allein durch den Glauben Gottes Erlösung zu erlangen glaubte³⁹.

Anders als Friedländer und Panofsky versuchte Peter G. Bietenholz, das große Interesse an Hieronymusbildern zu Anfang des 16. Jahrhunderts grundsätzlich mit dem Einfluss des Erasmus zu erklären⁴⁰. Erasmus, der im gelehrten Kirchenvater sein eigentliches Vorbild fand, soll den Hieronymuskult, der nun nicht mehr der Legendentradition, sondern der historischen Wahrheit des Heiligen verpflichtet war, entfacht haben. Bietenholz legte das Fehlen der Anbindung an die Legendenstoffe wie folgt aus: „Ihr [Dürers und Massys'] Hieronymus ist nicht übermenschlich gesehen, sondern seiner eigenen Menschlichkeit und der Vergänglichkeit aller Dinge vollauf gewahr; [...] Die Sicht entspricht dem Bild, das Erasmus in der ‚Hieronymus vita' und anderweitig von seinem Lieblingsvater gezeichnet hat“⁴¹.

Die humanistische Hieronymus-Forschung erweiterte sich in jüngster Zeit durch Tobias Leuker⁴², der den Schlüsselpunkt für das ikonographische Programm des Lissaboner Bildes im philologischen Kontext des Heiligen sucht. Sein Verdienst liegt darin, dass er den Anhaltspunkt für die Deutung des Lissaboner Gemäldes aus der Bibelexegese des Kirchenvaters selbst zieht. Da Leuker vermutete, Dürer habe diese Texte aus jahrelanger Beschäftigung mit dem Heiligen gekannt, wagte er den Versuch, nicht mehr Erasmus, sondern Dürer selbst zum Programmator des Gemäldes zu erheben⁴³.

Die Lehre von den vier Temperamenten spielt bei der Bewertung verschiedener Werke Dürers seit langem eine Rolle⁴⁴. Dies gilt auch für das Lissaboner Bild: Die Pose des Heiligen, der seinen Kopf in die Hand stützt, wird als die des Melancholikers angesehen. Die Melan-

³⁸ John Oliver Hand, Saint Jerome in his study by Joos van Cleve, S. 60f., in: Tribute to Robert A. Koch, Princeton 1994, S. 53-67.

³⁹ Rice 1985, S. 138ff.

⁴⁰ Peter G. Bietenholz, Erasmus und der Kult des Heiligen Hieronymus, in: Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, Baden-Baden 1989, S. 191-221.

⁴¹ Zitat nach Bietenholz 1989, S. 212.

⁴² Tobias Leuker, Dürer als ikonographischer Neuerer, Freiburg im Breisgau 2001, S. 51-68.

⁴³ Der symbolische Gehalt des roten Mantels leite sich, so Leuker, von der biblischen Geschichte König Davids ab: Der einst kriegerische Mann verlor im hohen Alter seine körperliche Wärme. Um seinen greisen Körper zu wärmen, wurde eine Sunamiterin namens Abisag ausgewählt und zu ihm geführt (1 Kön 1, 1-4). Da die Bibel das Mädchen für klug erklärt und ihre Abstammung „Sonamitis“ als „scharlachfarben“ deutet, gelange der heiligen Hieronymus zum Konnex zwischen dem scharlachroten Mantel und der Weisheit, welcher beim Lissaboner Hieronymusbild Widerhall gefunden habe. Leuker stellt die These, Dürer sei Urheber dieser ikonographischen Neuerung, auf, wobei er annimmt, dass Dürer neben seinem Biblelwissen die Texte des Kirchenvaters gekannt habe. Leuker 2001, S. 56ff.

⁴⁴ Als bestes Beispiel gelten neben den „Vier Aposteln“ die so genannten „Meisterstiche“, die nach Schuster sogar mit dem „Adam und Eva-Stich“ von 1504 den Komplex der vier menschlichen Temperamente vorstellen sollen. Peter-Klaus Schuster, Melencolia I. Dürers Denkbild, Berlin 1991, S. 331-370; Vgl. Ernst Rebel, Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996, S. 293ff.

cholie, deren ursprünglich negative Bewertung im 15. Jahrhundert für den schöpferischen Geist des Menschen im positiven Sinne umgedeutet wurde, wird besonders wegen seines anstrengenden Gelehrten-Lebens mit dem heiligen Hieronymus in Verbindung gebracht⁴⁵. So interpretierte Hubert Locher den an einen Melancholiker erinnernden Gestus als typische Haltung des Gelehrten, bei dem wegen seiner Geistesanstrengung oft das Motiv des Kopfaufstützens vorkomme⁴⁶.

In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts ist in diesem Zusammenhang noch eine neue Ansicht über das Lissaboner Bild vorgestellt worden, indem Laurinda S. Dixon den Schädel im Bild mehr als eine Mahnung im Sinne des *memento-mori* auslegte⁴⁷. Der Heilige weise nach der Auffassung der Autorin auf jene Stelle, an der, nach der seit der Antike bekannten Gehirn-Theorie, die Krankheit der Melancholie auftritt und Dixon stellte die These auf, dass das Bild als Warnung vor der Melancholie zu verstehen sei⁴⁸.

Kaum beachtet worden ist das Lissaboner Gemälde in den Forschungen zur Hieronymus-Ikonographie. Es war zunächst Jan Białostocki, der die „nicht zufällige“ Verbindung des Hieronymus mit dem Totenschädel erkannte, indem er in seinem aufschlussreichen Aufsatz „Kunst und Vanitas“ betonte, dass im „Rahmen seiner [des Hieronymus] Ikonographie [...] größtenteils die Elemente der Vanitas-Symbolik ausgestaltet [wurden]. Der hl. Hieronymus im Gehäuse, das Bild des idealen Heiligen-Humanisten, ist zwar von den Sinnbildern der Klugheit, von den Büchern umgeben, gleichzeitig ist ihm aber das Symbol des Endes aller Dinge, der Totenkopf, zugeordnet“⁴⁹. Umso erstaunlicher erscheint es, dass bis heute diesen wegweisenden Bemerkungen Białostockis keine spezifische Untersuchung gefolgt ist. Behandelt wurden bislang meist die Genese der beiden Typen der Darstellung des Hieronymus als Gelehrter oder als Büsser, für die insbesondere die italienische Entwicklung Untersuchungsge-

⁴⁵ Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main 1990, passim.

⁴⁶ Vgl. Hubert Locher, Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit, Frankfurt am Main 1999, S. 54ff.

⁴⁷ Laurinda S. Dixon, An Occupational Hazard: Saint Jerome, Melancholia, and the Scholarly Life, in: In Detail. New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson, Laurinda S. Dixon (ed.), Tournhout 1998, S. 69-85, hierzu 76f.

⁴⁸ Die Meinung, die Bestimmung des Gemäldes sei es, vor der Melancholie zu warnen, ist in der Dürer-Literatur nicht neu. In jüngster Zeit hat Claussen das Thema, unter dem Gesichtspunkt der Melancholie als Künstlereigenschaft, die Dürer in seinem Stich positiv bewertet und dargestellt habe, wieder aufgegriffen. Peter Cornelius Claussen, Von der Melancholie des Künstlers. Der „Marien Tod“ des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 7, 2000/01, S. 47-67.

⁴⁹ Zitat nach Jan Białostocki, Vanitas und Kunst, in: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981 (Dresden 1966), S. 269-317, hierzu S. 282. Der Aufsatz entstand 1961, die deutsche Fassung erschien 1966.

genstand war⁵⁰. Allenfalls finden sich neben Randbemerkungen in den ikonographischen Lexika⁵¹ einige Berührungsansätze mit unserem Thema, von denen die vorliegende Arbeit ausgehen will.

An erster Stelle ist der Aufsatz von Anna Strümpell zu erwähnen⁵². Die Autorin, die die Neuschöpfung des „Hieronymus im Gehäuse“ einem humanistisch gesinnten, „neu erwachende[n] bürgerliche[n] Individualgefühl“⁵³ zuschreibt, beobachtet in der Entwicklung der Hieronymusbilder eine Profanierung bzw. Verbürgerlichung des Heiligenbildes. Da das Heiligenbild immer mehr in ein bürgerliches Ambiente eingebettet wurde und demzufolge in der Darstellung die religiösen Inhalte von den weltlichen verdrängt wurden, erklärt Strümpell das Vorkommen des Totenschädels in der Darstellung des Hieronymus als eine aus moralisierender Absicht erfolgte Reaktion auf die Profanierung des Themas⁵⁴. Da aber die im Bild thematisierte Gelehrsamkeit bzw. Wissenschaftlichkeit im 14. und 15. Jahrhundert noch als Privileg galt, wird die Ansicht Strümpells in der späteren Literatur kritisiert.

Renate Jungblut hat weit über fünfhundert Bildbelege gesammelt und nach Darstellungstypen katalogisiert, wodurch ihre Arbeit für eine Ikonographie des Hieronymus als grundlegend gelten kann⁵⁵. Auch sie nahm die Einwirkung humanistischer Strömungen auf die Ausformung des Typus des „Hieronymus im Gehäuse“ an, aber interpretierte deren bildliche Ausprägung nicht als „Verbürgerlichung“ oder „Profanierung“ wie Strümpell⁵⁶, sondern als „Verinnerlichung“⁵⁷ der Gestalt des Heiligen. Zum Verständnis der Ikonographie des Hieronymus mit dem Totenschädel trug sie einen wichtigen Aspekt bei, indem sie das Schädelmotiv der Hieronymusbilder als eine Verbindung von *Sapientia* und *Vanitas* betrachtete⁵⁸. Auf Jungbluts Bemerkung, dass die Todesbetrachtung zur intellektuellen Geisteshaltungen des Menschen gehöre⁵⁹, wird die vorliegende Arbeit eingehen.

⁵⁰ Die in der Diskussion nicht erwähnten Publikationen, die sich mit den italienischen Bildtraditionen beschäftigen, sind: Bernhard Ridderbos, *Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art*, Groningen 1984 und Daniel Russo, *Iconographie de Saint Jérôme, XIII-XVI siècle*, Paris 1987.

⁵¹ Die ikonographischen Handbücher und Lexika, die dem Thema einzelne Abschnitte widmen, sind von Karl Künstle, *Iconographie der Heiligen*, Freiburg i. Br., 1926, S. 299-307 und Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien III*, 1958, S. 740-750, außerdem das LCI VI, 1974, Sp. 519-529, „Hieronymus“ (R. Mieke). In den monographischen Werken von Panofsky, Anzelewsky und Wölfflin zu Dürer wird das Thema als Randphänomen behandelt.

⁵² Anna Strümpell, *Hieronymus im Gehäuse*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft II*, 1925/26, S. 173-252.

⁵³ Strümpell 1925/26, S. 175.

⁵⁴ Strümpell 1925/26, S. 233ff.

⁵⁵ Renate Jungblut, *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, Bamberg 1967 (Diss. Tübingen 1966).

⁵⁶ Strümpell 1925/26, S. 175.

⁵⁷ Jungblut 1967, S. 99.

⁵⁸ Jungblut 1967, S. 93-97.

⁵⁹ Jungblut 1967, S. 102ff.

Eugene F. Rice, der in seiner umfassenden und übergreifenden Studie den Wandel der Hieronymusdarstellung aus der Zeitstimmung heraus zu verstehen versuchte⁶⁰, betrachtete das Bild des Hieronymus mit dem Totenschädel als ein Produkt der vom Konflikt zwischen Protestantismus und Katholizismus beherrschten Zeit. In der Darstellungsform des Lissaboner Bildes werde der im Barock verbreitete Bildtypus des „Jerome as Witness to the Last Judgment“⁶¹ vorweggenommen und das Schädelmotiv weise auf einen Gedanken der kirchlichen Gegenreformation hin.

Ungleich umfassendere Auskünfte über die Bedeutung des Typus des Hieronymus mit dem Totenschädel hätte man von Christiane Wiebel erwarten können⁶². Die Autorin stellte sich in ihrer Dissertation die Aufgabe, der Entstehung und Entwicklung der Darstellung des asketischen Hieronymus in ikonologischer Hinsicht nachzugehen. Aufschlussreich hätte diese Untersuchung sein können, weil im Typus des büßenden Hieronymus das Schädelmotiv als ikonographisches Attribut fest verortet ist. Die Autorin beschäftigte sich jedoch vor allem mit der formalen Herleitung des Schädelmotivs, ohne dem Phänomen der Hieronymusbilder mit der Kontemplation über den Totenschädel Aufmerksamkeit zu schenken⁶³. In dem zu den Asketen-Requisiten gehörenden Totenkopf sah sie aufgrund seiner Anordnung am Fuß des Kreuzes eine Allusion auf den Schädel Adams und leitete daraus eine Analogie der Buße zu Christi Opfertod auf Golgatha ab⁶⁴. Diese Deutung erscheint jedoch im Hinblick auf das Lissaboner Bild nicht weiterführend, da hier der Totenkopf sowohl räumlich als auch im Größenmaßstab vom Kruzifixus merklich getrennt ist.

Wiebel eröffnete jedoch eine neue Forschungsperspektive, indem sie in diesem Bild in den Zügen des Heiligen den Typus eines „Philosophen“ erkannte⁶⁵, für den der Totenschädel „vom Bild des Schreckens zum Objekt philosophischen Nachdenkens“⁶⁶ geworden sei. Ihre wichtige Beobachtung hat in der Literatur bis jetzt kaum Beachtung gefunden. Diesen meditierenden, philosophierenden Hieronymus mit dem Totenschädel nimmt die vorliegende Arbeit zum Ausgangspunkt. In motivischer Verwandtschaft der Todesbetrachtungen sah Wiebel zudem Darstellungen auf italienischen Medaillen, auf denen bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Einfluss des Humanismus der Totenschädel als Meditationsgegens-

⁶⁰ Rice 1985.

⁶¹ Rice 1985, S. 137 und 162; vgl. A. Pilger, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. I, Budapest 1974, S. 435f. „Der hl. Hieronymus vernimmt die Posaunen des Jüngsten Gerichts“.

⁶² Christiane Wiebel, Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Weinheim 1988 (Diss. Marburg 1985).

⁶³ Wiebel 1988, S. 109ff.

⁶⁴ Wiebel 1988, S. 111f.

⁶⁵ Wiebel 1988, S. 121.

⁶⁶ Wiebel 1988, Der Titel des vierten Kapitels.

tand auftritt⁶⁷. Diesen Bezug zu einer neuen Ausformung des Bildtypus „Hieronymus in der Todesmeditation“ zu klären, stellt sich die vorliegende Arbeit des Weiteren als Aufgabe.

⁶⁷ Wiebel 1988, S. 113ff.; vgl. George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Vols. London 1930. Medaillen mit dem Schädelmotiv unter den Nummern. 83, 363, 420-423, 477, 597m, 599, 729, 1033 und 1059.

2. Zur Vorgeschichte des Themas

Vorausgeschickt sei der Entwicklungsgeschichte des neuen Bildtypus ein ikonographischer Abriss der Hieronymusdarstellungen. Über eine generelle Zusammenstellung hinaus geht die vorliegende Arbeit vor allem auf zwei Punkte ein, die als Vorstufen für den als *meditatio mortis* aufzufassenden Typus der Lissaboner Hieronymustafel Dürers verstanden werden: Hieronymus mit dem Totenschädel und Hieronymus in der Meditation. Diese zwei eigentümlichen Motivakzente werden in einzelnen Kapiteln behandelt. Es wäre jedoch ratsam, sie nicht jeweils als ein isoliertes, autonomes Phänomen, sondern als ineinander verschränkte Komponenten einer sich neu etablierenden Typologie zu betrachten.

2.1. Die Darstellungen des heiligen Hieronymus unter der Berücksichtigung der Memento-mori-Thematik

2.1.1. Die Darstellungen des heiligen Hieronymus im 14. Jahrhundert

Seit der Etablierung einer eigenen Ikonographie überwiegt der Gelehrtentypus in den Darstellungen des heiligen Hieronymus. Konsequenterweise wurde die Gelehrsamkeit des Heiligen als Bildthema entwickelt, wie im Folgenden anhand der Gegenüberstellung einiger Vertreter dieses Bildtypus verdeutlicht wird. Die Gelehrten-Darstellung erfolgt nach einem feststehenden Muster, das den greisen Hieronymus umgeben von Büchern zeigt. Im Gelehrtenbild, das auf den kanonischen Typus des antiken Autorenbildes zurückgeht⁶⁸, galt das Buch bzw. die Schriftrolle als unmissverständliches Zeichen für die Bildung und das Wissen des Dargestellten. Bereichert wurde die Darstellung des gelehrten Heiligen ab dem 14. Jahrhundert durch die Gestaltung als Innenraumbild, so dass man von dem Typus des „Hieronymus im Gehäuse“ spricht. Der Raum, der in erster Linie eine stille Beschaulichkeit für die geistige Anstren-

⁶⁸ LCI VI, 1974, „Hieronymus“, Sp. 519-529 (R. Mieke); vgl. Jungblut 1967, S. 5f. Auf einer aus der Schule von Corbie stammenden Miniatur (um 700, St. Petersburg, Staatliche Bibliothek, Ms.Q.v.I. no. 13, fol. 3v), die als die früheste erhaltene ganzfigurige Darstellung des Hieronymus gilt, präsentiert sich der Heilige als Autor mit einem Buch. Besonders bemerkenswert bei diesem Bild ist der noch erhaltene Textanfang „Sc“ auf der aufgeschlagenen Seite. Wenn dieser Textbestand als die im Mittelalter gängige Text-Formel „*Sciendum*“ zu lesen wäre, ist die Hervorhebung des Heiligen als Verfasser in Analogie zum Gelehrten zu verstehen.

gung des Heiligen gewähren soll, wird mit Schreibutensilien und Gebrauchsgegenständen gefüllt, die auf die Gelehrsamkeit des Heiligen hinweisen⁶⁹.

Der Bildtypus „Hieronimus als Gelehrter“ tritt zuerst in der karolingischen und ottonischen Buchmalerei auf und wird hier als Autorenbild eingeführt⁷⁰. Eine Miniatur des ottonischen Evangeliars aus Sankt Maria ad Gradus in Köln (Abb. 4) zeigt den Heiligen als Sitzfigur mit seinem Schreiber vor einem architektonischen Hintergrund⁷¹. Der bärtige Heilige in priesterlicher Gewandung diktiert dem jugendlichen Schreiber seinen Text⁷². Dem Betrachter frontal zugewendet, blickt er nach links und deutet mit dem ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger seiner Rechten auf den Schreiber. Dieser etwas niedriger sitzende junge Mann ist auf den Heiligen ausgerichtet und darauf konzentriert, das Diktat auf einer großen Tafel aufzuschreiben. Die Intensität des gemeinsamen Arbeitsvorgangs wird durch die aufeinander bezogene Körperhaltung und den Blickkontakt beider Figuren besonders deutlich. Der Heilige ist hier nicht selbst als Schreibender tätig, sondern tritt, wie die Inschrift sagt, als „*Scriptor et Interpres*“ auf⁷³. Bei dieser Bezeichnung geht es „nicht [um] den mechanisch Abschreibenden, sondern den schöpferisch inspirierten, die Offenbarung verewigenden Autor“⁷⁴. Hieronimus ist damit der handelnden Schreiberrolle enthoben und zum göttlich inspirierten Verfasser aufgestiegen. Die neue Definition als göttlicher Schreiber bedeutet eine Gleichsetzung seiner schriftlichen Werke mit denen der Evangelisten, die als im göttlichen Auftrag ausgeführt zu verstehen sind.

Einen ersten großen Schub in der Hieronymusdarstellung gab es gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Die seit 1290 unter der Benennung *Legenda aurea* geschätzte Vitensammlung

⁶⁹ Vgl. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

⁷⁰ Hermann Schnitzler, Hieronimus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei, in: *Festschrift für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, S. 11-18; J. Uttenweiler, *Zur Stellung des heiligen Hieronimus im Mittelalter*, in: *Benediktinische Monatsschrift* 2, 1926, S. 522ff.; P. Conrads, *Hieronimus – Scriptor et Interpres. Zur Ikonographie de Eusebius Hieronimus im frühen und hohen Mittelalter*, Würzburg 1990 (Diss. Berlin 1990).

⁷¹ Köln, Bibliothek des Erzbischöflichen Priesterseminars, Hs. 1a fol. 8r. Peter Bloch/Hermann Schnitzler, *Die ottonische Kölner Malerschule*, Bd. I. Katalog und Tafeln, Düsseldorf 1967; Bd. II, Textband, Düsseldorf 1970, Bd. II, S. 69.

⁷² Vgl. LCI VI, 1974. Sp. 520; Conrads 1990, S. 194f. Karolingische Darstellungen zeigen zumeist einen jugendlichen Typus, während Hieronimus in ottonischer Zeit häufig bärtig dargestellt wurde.

⁷³ Die Widmungsinschrift über dem Heiligen, die im Säuleneingang der Dreiecksgiebelarchitektur sichtbar wird, weist eindeutig auf diesen Charakter des Heiligen hin: *Hic pater insignis meritis Hieronimus almis. Scriptor et interpres divinae legis habetur*. Die Inschrift über dem Schreiber in der seitlichen Bogenöffnung lautet dagegen *Notarius eius*. Dieselbe Inschrift findet sich weiterhin in den Hieronymusbildern anderer Evangeliare: Londoner Evangeliar, London, British Museum, Harley 2820, 13r und Evangeliar aus der Abtei Abdinghof zu Paderborn (Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Cod. 78 A3, fol. 15r). Jungblut 1967, S. 18; Bloch/Schnitzler 1970, Bd. II, S. 106-110 und 110-113; Conrads 1990, S. 100ff. und 103f.

⁷⁴ Conrads 1990, S. 96.

des Jacobus de Voragine⁷⁵, die ihre hagiographischen Inhalte über den liturgischen Bereich hinaus zu popularisieren suchte⁷⁶, verschafft der Darstellungsweise des Heiligen mittels ihrer vielschichtigen Anwendbarkeit eine zeitlose Gültigkeit. Die Legenden der Hieronymus-Vita erschließen vor allem zwei wichtige volkstümliche Topoi, die historisch nicht zu belegen sind, jedoch für die bildhafte Umsetzung unverkennbare Attribute des Heiligen hervorbrachten: die Begegnung mit dem Löwen und die Vorstellung des Hieronymus als Kurienkardinal.

Das Motiv des hilfeschuchenden Löwen entlehnt die *Legenda aurea* wohl aus einer seit dem Altertum bekannten Episode⁷⁷. Das verletzte Tier, dem der Heilige einen Dorn aus der Tatze zog und das ihm zum Dank dafür allerwege treu blieb, ist seit dem 9. Jahrhundert in den Viten des Hieronymus zu belegen⁷⁸. Das Motiv der Löwenheilung war in den Hieronymusbildern sehr beliebt, wobei es mit der christlichen und klösterlichen Tugend von *caritas* und *oboedientia* in Verbindung gesetzt werden konnte⁷⁹.

Seit dem 13. Jahrhundert nahm die Bedeutung der Kardinäle immer mehr zu⁸⁰. Vor diesem Hintergrund avancierte Hieronymus in der Darstellung zum Kardinal, obwohl er in Wirklichkeit niemals dieses Amt innehatte. Dazu trug sein jahrelanger Dienst als theologischer Berater und Sekretär für den Papst Damasus I. bei, der die Revision der lateinischen Bibelübersetzung in Auftrag gab⁸¹. Das bis zum 13. Jahrhundert überwiegende Mönchshabit wurde demzufolge allmählich in der Darstellung durch das Ornat eines Kardinals, die rote Robe und den breitkrepigen roten Hut, ersetzt. Die Wiedergabe als Kardinal, als höchster

⁷⁵ Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1975, S. 756-762.

⁷⁶ Zur Ausformung der Legende siehe Maria von Nagy/N. Christoph de Nagy, *Die Legenda aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine*, Bern/München 1971, S. 22ff.; Rice 1985, S. 23-48.

⁷⁷ Die Episode mit dem Löwen, die bereits durch die Fabel Aesops bekannt war, ist auch bei Plinius überliefert. Gaius Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historiae*, Libri XXXXVIII, Liber VIII, herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Kempten 1976.

⁷⁸ Die Löwenlegende, die zuerst in der Hagiographie dem Wüstenheiligen Gerasimus († 415) zugeordnet war, gelangte zu Hieronymus durch eine Namensverwechslung von Johannes Moschus (*Pratum spirituale*, um 620). Die früheste erhaltene Darstellung der Löwenheilung durch Hieronymus bietet ein Kapitell des Westportals der ehemaligen Abteikirche St. Lazare in Autun um 1130. Grete Ring, *St. Jerome extracting the thorn from the lion's foot*, in: *Art Bulletin* 27, 1945, S. 188-196; Rice 1985, S. 37-44; *TRE²* XV, 1986, S. 304-315; Bietenholz 1989, S. 192, Anm.-Nr. 5; Norbert Werner, *Der Kirchenvater mit dem Löwen. Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus*, in: *Die Romane von dem Ritter mit dem Löwen*, Xenja von Ertzdorff (Hg.), Amsterdam 1994, S. 564f.

⁷⁹ Vgl. Werner 1994, S. 570f.: „Hieronymus selbst setzt den Dorn mit dem Stachel der Sünde gleich, das Dornausziehen bedeutet also zugleich Erlösung von der kreatürlichen Instinktgebundenheit und damit auch Sündhaftigkeit, wie sie durch den Sündenfall von Adam und Eva im Paradies verursacht worden ist“. LdK 3, Leipzig 1991, S. 247, sieht in der Heilung des vor allem an das Wüstenleben des Heiligen erinnernden Löwen die Zählung der Leidenschaft, welche sich wiederum auf das choleriche Temperament des Heiligen bezieht.

⁸⁰ *TRE* XVII, 1988, S. 628-635, „Kardinal/Kardinalskollegium“ (Erwin Gatz), hierzu S. 639f.

⁸¹ Unter den zahlreichen biographischen Werken berichten ausführlich über das Leben des Heiligen: Georg Grützmacher, *Hieronymus. Eine biographische Studie zur alten Kirchengeschichte. Erste Hälfte: Sein Leben und seine Schriften bis zum Jahre 385*, in: *Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche*, N. Bonwetsch u. R. Seeberg (Hg.), Bd. VI, H. 3, Leipzig 1903 und die jüngste Publikation von Fürst 2003.

kirchlicher Würdenträger nach dem Papst, fand großen Anklang, so dass man in der Folgezeit den Dargestellten durch die Kardinalswürde identifizieren kann. Die gleichzeitige Erhebung des Hieronymus in den Rang eines Kirchenvaters trug zur Verbreitung des Hieronymuskultes bei. Hieronymus, der bereits seit dem frühen Mittelalter neben Augustinus, Ambrosius und Gregor dem Großen zu den vier bedeutendsten lateinischen Kirchenvätern gezählt wird, gelangte endgültig 1295 durch die offizielle Zuerkennung von Papst Bonifatius VIII. zu kanonischer Bedeutung⁸². Die Kirchenväter wurden in das Programm der bildlichen Ausstattung von Kirchen aufgenommen, so dass deren Bilder in reichhaltiger Ausprägung entstanden⁸³.

Eines der ersten Hieronymusbilder, das angesichts der oben geschilderten Entwicklung in einem Kirchenraum ausgeführt wurde, stammt von Giotto (Abb. 5), der die Kirchenväter in der Oberkirche von San Francesco in Assisi zum Thema eines Gewölbefreskos nahm⁸⁴. Die Szenen der vier Gewölbekappen stellen je einen der Kirchenväter dar, der jeweils im kirchlichen Ornat mit einem Mönch erscheint. Obwohl in der Komposition noch der Einfluss der mittelalterlichen Autorenbilder spürbar ist, wird eine perspektivische Raumgestaltung angestrebt, die beim detailfreudig und plastisch wiedergegebenen Thronstuhl und beim Schreibpult gut sichtbar wird. Auch wenn der dargebotene Bildraum nicht als ein Innenraum definierbar ist, ist das Mobiliar jedoch mehr als die den Raum andeutende Architekturchiffre der mittelalterlichen Miniaturen. Hier dient es dem Dargestellten allein zu praktischen Zwecken⁸⁵.

Hieronymus, der sich in der östlichen Gewölbekappe als weißbärtiger Greis mit einem fußlangen gemusterten roten Chormantel über der Albe und Mitra präsentiert, ist in einer leicht nach vorn gebeugten Haltung in das Buch vertieft, das er in seinen auf dem Pult aufliegenden Händen hält⁸⁶. Die tiefe Hingabe des Hieronymus an das Buch wird in der Darstellung gegenüber den anderen Kirchenvätern, bei denen das Buch allein attributiv erscheint, besonders hervorgehoben, indem Hieronymus den Codex zu sich nimmt. Die Schrift wurde wegen

⁸² Später werden noch andere lateinische Kirchenväter zu Kirchenlehrern erhoben: Hilarius von Poitiers, Petrus Chrysologus, Leo der Große, Isidor von Sevilla. LThK³ 6, 1997, Sp. 20-22, „Kirchenlehrer, Kirchenlehrerin“ (Heribert Smolinsky); TRE XV, 1986, S. 304-315, „Hieronymus“ (Pierre Nautin), hierzu S. 313.

⁸³ Vgl. Rice 1985, S. 56. Die Gebeinüberführung des Heiligen von Jerusalem nach Santa Maria Maggiore in Rom, die in den 90er Jahren des 13. Jahrhunderts geschah, muss die Verehrung des heiligen Hieronymus zudem weiter angeregt haben.

⁸⁴ Joachim Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985, S. 240, Abb. 140. Das Hieronymus-Fresko befindet sich in der östlichen Gewölbekappe des Eingangsjoches, wobei das durch das Erdbeben von 1997 zerstörte Fresko erst nach fünfjähriger Restauration wiederhergestellt wurde. Das Programm der Fresko-Ausstattung impliziert die Gleichsetzung der Kirchenväter mit den Evangelisten, die in der Gewölbekappe des westlichen Langhausjoches dargestellt sind.

⁸⁵ Allen Darstellungen der Kirchenväter sind der jeweilige Name und die Bezeichnung „*DOCTOR*“ beigegeben.

⁸⁶ LCI II, 1970, Sp. 495-496, „Kardinal“ (RED); vgl. TRE XVII, 1988, S. 630f. In die Darstellung Giottos wurden die Legenelemente Löwe und Kardinalsornat nicht aufgenommen, aber an seiner Gewandung wird die Würdigung des Hieronymus durch das Kardinalsamt angedeutet. Die für den Kardinal charakteristische scharlachrote Robe geht auf Papst Innozenz IV. (1245) zurück.

ihres religiösen Inhalts selbst als heiliger Gegenstand behandelt, so dass man sie mit Kostbarkeiten wie Gold und Edelsteinen schmückte. Auf dem Fresko bietet sich das Buch dem Heiligen jedoch nicht primär als kultischer Gegenstand, sondern als Studienobjekt dar. Auch wenn der Heilige in seinem Ornat das kirchliche Amt repräsentiert, ist er hier interessanterweise weder als Autor noch als Interpret dargestellt, sondern als Lesender, der sich Wissen bzw. Wahrheit aneignet.

Ein weiterer innovativer Impuls für die Hieronymusdarstellung kam um die Mitte des 14. Jahrhunderts hinzu. Der Kirchenrechtslehrer Giovanni d'Andrea (um 1272-1348) aus Bologna verfasste zwischen 1334 und 1346/47 den *Hieronymianus* oder *De laudibus sancti Hieronymi*, eine dem Hieronymus gewidmete Schrift, in der er das Material der älteren Viten des Heiligen vereinte⁸⁷. Sein Interesse an dem Heiligen war verbunden mit dem Gedanken an eine gezielte Propaganda, da die Gestalt des Hieronymus als Gelehrter der Kirche den Berufsstand Giovanni d'Andreas aufzuwerten vermochte⁸⁸. Das Werk übte einen bedeutenden Einfluss auf die Wiederbelebung des Motivs von „Hieronymus im Gehäuse“ aus, indem es Anweisungen gab, wie man den Heiligen darstellen solle; „*Dictavi formam, qua nunc in cathedra sedens pingitur cum capello, quo nunc cardinales utuntur, deposito et leone mansueto*“⁸⁹. Giovanni d'Andrea entwarf ein Innenraumbild, bei dem bereits das „Gehäuse“ angedeutet wird, und legte als attributive Elemente den zahmen Löwen und den abgelegten Kardinalshut fest.

Ein Fresko in der Dominikanerkirche S. Niccolò in Treviso (Abb. 6) bietet sich als Beispiel dafür an, wie verbindlich sich der Typus des Hieronymus nach der Anleitung Giovanni d'Andreas entwickelte⁹⁰. Im Kardinalsornat mit übergezogener Kapuze und darüber getragendem Kardinalshut sitzt der Heilige in einem Nischenraum, der beidseitig mit Bücherregalen und auf der rechten Seite außerdem mit einem Maßwerkfenster ausgestattet ist. Der Heilige blickt frontal zum Betrachter und weist mit seiner linken Hand auf ein geöffnetes, auf einem Pult liegendes Buch, während er auf seinem Schoß noch ein weiteres aufgeschlagenes Buch hält. Zu Füßen des Heiligen sitzt, im Maßstab deutlich verkleinert, der gezähmte Löwe.

⁸⁷ Zur Biographie des Giovanni d'Andrea siehe Rice 1985, S. 64ff. Die eine Popularisierung des Hieronymuskultes bewirkende Schrift wurde bis in das 16. Jahrhundert hinein von den Hieronymiten zum Offizium genutzt.

⁸⁸ BHL 3876; Rice 1985, S. 64ff.; Wiebel 1988, S. 5f. Die *Hieronymianus*-Schrift von Giovanni d'Andrea ist im Norden in drei Editionen überliefert: 1. Köln 1481, 2. Paris 1511, 3. Basel 1516. Ausführlich hierzu Rice 1985, S. 224, Anm.-Nr. 34.

⁸⁹ *Hieronymianus*, Kap. 75; zitiert nach J. Klapper, *Aus der Frühzeit des Humanismus*, in: *Bausteine. Festschrift M. Koch*, Breslau 1926, S. 261.

⁹⁰ Luigi Coletti, *Tommaso da Modena, Venezia 1963*, S. 28, Abb. 50; Robert Gibbs, *Tommaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso 1340-80*, Cambridge u. a. O. 1989, Cat. Nr. 7 (um 1352-1355 datiert).

In dieser Szene erscheint Hieronymus aus dem Verband der vier Kirchenväter herausgelöst. Dem Heiligen allein genügt die Stube, die sich als Raum des Studiums darbietet⁹¹. Zunächst fällt die Monumentalität in der Repräsentation des Heiligen auf. Das polygonale Podest, das dem Sockel einer Skulptur gleicht, hebt die Figur des Heiligen besonders hervor. Hieronymus präsentiert sich nicht als Schreiber, sondern weist den Betrachter mit dem Zeigegestus auf sein Schriftstudium hin. Den Büchern, die zunächst den Raum als Studierstube des Heiligen charakterisieren, kommt dementsprechend die Bedeutung zu, vom geistig-intellektuellen Charakter des Dargestellten Zeugnis abzulegen. Die detailfreudig dargestellten Bücher haben nicht nur eine attributive Funktion, sie bewirken darüber hinaus den Eindruck des alltäglichen Gebrauchs, indem sie gestapelt und aufgeschlagen im Raum angeordnet sind. Während die Autorenschaft des Heiligen beim mittelalterlichen Autorenbild durch die Wiedergabe der Bücher und Schreibgeräte oft symbolisch angedeutet wird, vermitteln die aufgeschlagenen Bücher, die nicht beliebig angeordnet sind und sich unmittelbar in der Nähe des Heiligen befinden, den Eindruck einer tiefen Beschäftigung mit ihnen.

Was dieses Bild von den herkömmlichen Schreiberdarstellungen unterscheidet, ist nicht zuletzt das Bemühen Tommaso da Modenas, den Heiligen als Gelehrten zu charakterisieren. In den mittelalterlichen Autorenbildern war der Schreiber in aller Regel nicht der eigentliche Autor des Textes, den er zu Papier zu bringen hatte. Die Taube, als Symbol für den Heiligen Geist, flüsterte dem Heiligen ihre Worte ins Ohr, wodurch angedeutet wird, dass der Text mit Hilfe göttlicher Inspiration verfasst wird⁹². Dem Hieronymusbild in Treviso fehlt jedoch jegliche Andeutung einer göttlichen Intervention. Stattdessen stellt sich der Heilige mit seiner innere Konzentration aufweisenden Physiognomie als Person, die selbst das Werk geschaffen hat, vor. Die Aufschrift, die auf einem der an der Wand befestigten Briefen zu lesen ist, bekräftigt diesen Eindruck: „*Nobili et generoso viro Domino Jeronymo Dei Gratia Cardinalium uno*“⁹³. Der hier gebrauchte Ausdruck eines Edelmanns bedeutet gewiss nicht die adlige Abstammung, sondern meint eher die edle Gesinnung des Heiligen. Der ernste Gesichtsausdruck mit der in Falten gelegten Stirn und der lang wallende Bart bewirken den Eindruck eines sich geistig Betätigenden, der sich bereits lange Jahre mit Büchern auseinanderge-

⁹¹ Strümpell 1925/26, S. 180f.

⁹² Ein Bild aus einer Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Handschrift für St. Michael in Hildesheim zeigt Gregor den Großen, der, als Zeichen für die Inspiriertheit seines Schreibens, vom Heiligen Geist geküsst wird. Als Hinweis darauf, dass das Werk des Heiligen eigentlich Gott zum Autor hat, sind die Worte *Omis homo* auf die Tafel des lauschenden Schreibers geschrieben, wohl in einer Anspielung auf Psalm 63, 10 (64, 9) (Abb.?): „Jeder Mensch verkünde die Werke Gottes und verstehe seine Taten“ (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 50.4 Aug. 4^o, fol. 1v.).

⁹³ Coletti 1963, S. 28.

setzt hat. So tritt der heilige Hieronymus des Tommaso im Bild mit Büchern, seinen geistigen Erzeugnissen, auf.

Tommaso da Modena gestaltete, kurz bevor er das Hieronymusbild malte, bereits das Thema des Gelehrten in seiner Zelle im Rahmen der Freskodekoration des Kapitelsaals von S. Niccolò in Treviso (Abb. 7 u. 8)⁹⁴. Thema sind dort die bedeutendsten Vertreter des Dominikaner-Ordens, die jeweils in einem eigenen Arbeitsraum als fromme Gelehrte auftreten. Naturgetreu und detailliert schildern die Fresken die Tätigkeit der einzelnen Personen am Schreibtisch. Jeder arbeitet in seinem kleinen „Gehäuse“ für sich, liest, schreibt oder meditiert über den Texten. Besonders die unterschiedliche Gestik der Hände zeigt, wie energisch sich die Dargestellten mit Büchern und Schriften beschäftigen. Parallel dazu sind die Gesichter der Gelehrten ebenfalls in unterschiedlichen Gemütslagen wiedergegeben, wobei jeweils die in Falten gelegte Stirn und der pochende Blick als prägnantes Merkmal für die Mimik eines geistig Tätigen vorkommen. Diese Ausdrucksart in der regen und zugleich angestregten Aktivität des Intellektuellen ist ein wichtiger Teil der Repertoires, dem wir in den folgenden Beispielen der Gelehrtenbilder immer wieder begegnen werden.

Der ikonographische Typus des „Hieronymus im Gehäuse“ scheint mit den früheren eigenständigen Darstellungen des Heiligen bereits seine charakteristische Form entwickelt zu haben. Gezeigt wird der Heilige, der sich den Büchern hingibt, wobei der kirchliche Lehranspruch der *litterae divinae* und die im Dienst der Kirche wirksame Gelehrsamkeit des Heiligen die Anhaltspunkte zum Bildkonzept bieten. Von einem anderen Gebiet kam zudem eine wichtige Anregung, die für die Veranschaulichung des gelehrten Hieronymus neues Material bot: aus der humanistischen Gedankenwelt.

Nach der Auflösung der alten Bildungstradition, nach der gewöhnlich nur die Kleriker lesekundig waren, nahm die Lesefähigkeit auch unter Laien zu, so dass sich neue Möglichkeiten eröffneten, auch außerhalb der kirchlichen Domäne *litteratus* zu werden⁹⁵. Aus dieser Vorstellungswelt, dem Feld der *litterae saeculares* entstand das so genannte Gelehrtenbild, das den Humanisten in seiner Studierstube lesend oder schreibend wiedergibt⁹⁶. Kennzeichnend für diese Wende ist um 1400 in Padua entstandene Miniatur (Abb. 9), in der das Bildnis

⁹⁴ Gibbs 1989, S. 50-87, Cat. Nr. 6. Das Fresko ist bei Gibbs auf 1351-1352 datiert.

⁹⁵ Manfred Günter Scholz, Hören und Lesen, Wiesbaden 1980, S. 202ff.; Siehe auch LdM 5, 1991, Sp. 2025, „Lit(t)eratus“ (H. Zedelmaier). Mit dem Wachsen des Bildungswesens im 13. und 14. Jahrhundert meint der Begriff „litteratus“ nicht mehr den Lesekundigen, sondern steht bis ins 18. Jahrhundert für „den in der literarischen und gelehrten Überlieferung geschulten und gebildeten Gelehrten“.

⁹⁶ LCI II, 1970, Sp. 132-133, „Gelehrtenbild“ (M. Mende) mit weiteren Literaturangaben.

Petrarcas im Typus des antiken Autorenbildes seinem Werk *De viris illustribus* vorangestellt wird⁹⁷.

Durch eine Bogenöffnung blickt man in einen kleinen Raum, der mit Möbeln und mit einer Balkendecke ausgestattet ist. Die Mitte des Bildraums durchmisst ein großer Schreibtisch diagonal, auf dem neben einem Lesepult und den Studierwerkzeugen auf der rechten Seite ein massives Drehpult aufragt. Der Dichter sitzt, über dem mit einer Kapuze besetzten roten Untergewand einen ärmellosen dunkelbraunen Mantel tragend, auf einem reich verzierten Katheder, dessen Rückenlehne einen baldachinähnlichen Vorsprung hat. Er blickt in aufrechter Haltung nach vorn, über das Pult hinweg in den freien Raum. Seine rechte Hand ruht auf dem Schreibtisch, während seine linke zwischen die Seiten des Buches gelegt ist. An der Rückwand steht ein großer Schrank, in dessen oberen Flächen bei geöffneten Türen mehrere gestapelte Codices zu sehen sind. Auch auf dem Schreibtisch, auf der Bücherkiste und am Boden liegen Bücher.

Der Raum ist hier noch einheitlicher und rationaler konstruiert als jener im Fresko Tommaso da Modenas und die Figur gliedert sich solide in den Raum ein. Hier ist die erste illusionistische Wiedergabe eines Studierzimmers gelungen, wobei der sich dem Betrachter erschließende Raum in zweckdienlicher Ausgestaltung konstruiert wird⁹⁸. In der Darstellung fungiert die Studierstube des Gelehrten, wie Otto Pächt es formuliert, „als ständiger Aufenthaltsort, als Milieu und nicht als Schauplatz irgendwelchen Geschehens“⁹⁹. In diesem Innenraum geht es um ein ganz bestimmtes räumliches Ambiente, welches dem Gelehrten eine kontemplative Lebenspraxis ermöglicht. Der Schreibtisch beherrscht als wichtige Bildkomponente mit seiner mächtigen Größe den Bildraum. Seine Platzierung ist nicht zufällig. Es war der Wunsch Petrarca, wie er ihn selbst niederschrieb, inmitten der Bücher beim Lesen dargestellt zu werden¹⁰⁰. Der Platz am Schreibtisch war der Lieblingsplatz des Denkers, an dem seine tägliche Auseinandersetzung mit den Schriften stattfand.

⁹⁷ Die Miniatur ist im Umkreis des Altichiero entstanden (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 101, fol. 1v.). Das Wappen des ursprünglichen Besitzers, aus der Paduaner Patrizierfamilie Papafava, befindet sich auf vol. 2r. Eine Farbabbildung enthält der Ausstellungskatalog „Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400“, Bd. 3, Köln 1978, Tafel VI.

⁹⁸ Vgl. hierzu Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, S. 44-52.

⁹⁹ Pächt 1963, S. 131; Vgl. Schuster 1991, S. 343ff. Schuster greift später diesen Begriff wieder auf. Nach ihm geht die Bezeichnung ursprünglich auf Chapeaurouge zurück, der diesen Ausdruck in seiner Studie über die Darstellungen leerer Zimmer im 19. Jahrhundert benutzte (Donat de Chapeaurouge, *Das Milieu als Portrait*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22, 1960, S. 137ff.).

¹⁰⁰ So beschrieb Petrarca das verlorene Urbild, das 1356 in Mailand angefertigt wurde. Auf diesem Bild fußt auch das Fresko in der *Sala viorum illustrium* im Palast von Carrara, das zwischen 1380 und 1388 von einem Künstler aus dem Umkreis von Altichiero gemalt wurde. Dieses Fresko regte direkt zur Darmstädter Miniatur an, wobei das Fresko in Carrara durch die Übermalung im 16. Jahrhundert seinen ursprünglichen Zustand weitge-

Der Eindruck des alltäglichen Umgangs mit den Büchern wird noch deutlicher durch die einzelnen Codices, die sich nicht nur an der zu ihrer Aufbewahrung vorgesehenen Stelle in den Bücherschränken, sondern willkürlich im Raum verteilt befinden. Wie beim Hieronymusbild Tommaso da Modenas ist auch hier versucht worden, eine optimal gestaltete Arbeitsstätte des Dichters zu erschaffen. Diese Bücher waren und sind noch in Gebrauch. Sie dienen im Raum nicht als Sammelstücke, sondern als ein Medium zum intellektuellen Umgang¹⁰¹. Augenblicklich beschäftigt sich der Dichter jedoch nicht mit ihnen, sondern blickt über den geöffneten Text hinweg in die Ferne. Mit seiner aufrechten und zugleich gelassenen Haltung und dem in die Ferne gehenden Blick entsteht der Eindruck eines Nachsinnens, das von der physischen Welt gelöst zu sein scheint. Es muss von der Lektüre bewirkt worden sein, da seine linke Hand noch im Buch liegt¹⁰². Während die Codices den geistigen Status des Dargestellten betonen, kennzeichnet ihn der Blick als einen, der inspiriert wird und Visionen erfährt¹⁰³. Darin kommt die verinnerlichte Haltung des Dargestellten zum Ausdruck, die als ein typisches Merkmal für den Gelehrten und das Gelehrtenbild zu bezeichnen ist. Die Studierstube drückt somit die ideale Lebensweise Petrarcas aus, die nicht nur vom Lesen, sondern auch von der Meditation bestimmt wird.

Die in der Miniatur zu spürende neue Gestaltung des Studienraums hängt eng mit den geistigen Strömungen gegen Ende des 14. Jahrhunderts zusammen. Der aufblühende Humanismus, der als geistige Bewegung kraft der Orientierung an der Antike vor allem die Würde des menschlichen Geistes erkannte und dabei zur Erneuerung des Bildungswesens beitrug, projizierte ein neues Menschenbild, bei welchem das Selbstdenken und Selbstforschen in den Vordergrund trat¹⁰⁴. Aufgrund dieser Erkenntnis setzte sich das Bildungsideal der Humanisten

hend verloren hat. Theodor E. Mommsen, *Petrarca and the decoration of the Sala Virorum illustrium* in Padua, in: *Art Bulletin* 34, 1952, S. 95-116, besonders hierzu 98ff.; *Ausst.-Kat. Nürnberg* 1971, Nr. 271.

¹⁰¹ Bekannt ist Petrarca auch als einer der Bahnbrecher der Privatbibliothek. Seine Leidenschaft, Bücher zu sammeln, wurde besonders von Richard de Bury (1281-1445) angeregt, dem Kanzler Edwards III. von England, der 1330-1335 als Botschafter in Avignon weilte und mit Petrarca Bekanntschaft schloss. Jener schrieb selbst aus seinen eigenen Erfahrungen und Betrachtungen als Bücherliebhaber und -sammler 1345 mit *Philobiblon* ein Traktat über das Büchersammeln. Der Kerngedanke dieser Schrift, den er im Eingangskapitel formuliert: „*Quod thesaurus sapientiae potissime sit in libris*“, muss Petrarca inspiriert haben. Zur Sammeltätigkeit und zur Rolle Richards de Bury siehe Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003, S. 131ff.

¹⁰² Auf der Miniatur ist Petrarca vor allem im geistigen Tätigsein gezeigt, indem seine Hände in Muße vorgeführt werden. Auch wenn der Erhaltungszustand der Miniatur problematisch ist, bleibt erkennbar, dass er die Schreibfeder nicht in seiner Hand hält, sondern auf dem Tisch liegen lässt (Stierle beschreibt irrtümlich, dass sich eine Schreibfeder in der Hand des Dichters befinde; Stierle 2003, S. 144). Das Nichtstun der Hände ist hier vor dem Hintergrund der Konzentration auf das Denken zu verstehen. Jenes Fresko in Carrara zeigt den Dichter mit derselben Handhaltung, ebenfalls ohne dass dieser die Feder gebraucht.

¹⁰³ Vgl. Werner 1994, S. 578.

¹⁰⁴ In diesem Punkt muss die berühmte Bergbesteigung Petrarcas des Mont Ventoux berücksichtigt werden, bei der dieser durch das Lesen der augustinischen *Confessiones* von der Würde der menschlichen Seele ergriffen wurde: „*Que dum mirarer singula et nunc terrenum aliquid saperem, nunc exemplo corporis animum ad altiora subveherem, visum est michi Confessionum Augustini librum, caritatis tue munus, inspicere; [...]. Obstupui*

dem Autoritätsglauben des scholastischen Mittelalters entgegen. Dieser sozio-kulturelle Wandel hatte auch eine Änderung der Art und Weise des Lesens zur Folge. Diese Tatsache erscheint angesichts jener umfangreichen Geistesbewegung nebensächlich, ist aber für unser Thema, für die Darstellung des Gelehrten, beachtenswert.

Lesegewohnheit war bis zum Hochmittelalter meist ein lautes Vorlesen „mit vernehmlicher Stimme“¹⁰⁵ in einer Gemeinschaft. Ein „stummes Lesen“ war dagegen ungebräuchlich und erst seit dem 14. Jahrhundert allgemein verbreitet¹⁰⁶. Das Lesen in der Stille ist ein Fürsich-Lesen, das nach der humanistischen Einstellung der geistigen Tätigkeit des Menschen entspricht: „War die oralisierte Lektüre intensiv, langsam und auf [die] Aneignung weniger Bücher konzentriert, zudem auch physisch anstrengend, so ermöglichte das ausschließlich visuelle, stille Lesen nicht nur ein schnelleres und extensiveres, sondern auch ein ungebundeneres Lesen“¹⁰⁷.

Die geänderte Leseweise stellte an ein Studierzimmer den Anspruch, dass man sich allein in aller Ruhe auf das Lesen konzentrieren können musste. Die im Petrarca-Bild dargestellte Stube stellt keinen öffentlichen Raum mehr dar, sondern präsentiert sich als in sich geschlossener Arbeitsplatz eines Einzelnen für die private, individuelle Lektüre.

Petrarca selbst hat die wesentliche theoretische Fundierung für die Entwicklung des Studierzimmers in seinem Traktat *De vita solitaria* (1346-1356) überliefert¹⁰⁸. *De vita*

fateor; audiendique avidum fratrem rogans ne michi molestus esset, librum clausi, iratus michimet quod nunc etiam terrestria mirarer, qui iampridem ab ipsis gentium philosophis discere debuisssem nichil preter animum esse mirabile, cui magno nichil est magnum.“ *Familiarium rerum libri 4* (IV, I), in: Petrarca/Martellotti, S. 840; Paul Oskar Kristeller, *Acht Philosophen der italienischen Renaissance*. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Telesio, Patrizi, Bruno, Weinheim 1986, S. 13; Vgl. Herbert Weisinger, *Die Erneuerung der Bildung in Selbstzeugnissen der Renaissance*, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hg. v. August Buck, Darmstadt 1969, S. 228-244.

¹⁰⁵ Scholz 1980, S. 107.

¹⁰⁶ Das alttestamentliche Buch Nehemia belegt als erste Quelle die Gewohnheit des Vorlesens bei den Israeliten: „Der Schriftgelehrte Esra stand auf einer Kanzel aus Holz, die man eigens dafür errichtet hatte. [...] Esra öffnete das Buch vor aller Augen; denn er stand höher als das versammelte Volk. Als er das Buch öffnete, erhoben sich alle. [...] Man las aus dem Buch, dem Gesetz Gottes, in Abschnitten vor und gab dazu Erklärungen, so dass die Leute das Vorgelesene verstehen konnten“ (Nehemia 8, 4-8). Die früheste Darstellung zeigt ihn jedoch als Schreiber in seiner Studierstube (Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Ms. Am. 1, fol. Vr.). Vgl. LCI I, 1968, Sp. 681, „Esdras“ (H. Bardtke).

Vgl. Scholz 1980, S. 103ff. Die Art des stillen Lesens war auch seit Antike bekannt, lag aber im Mittelalter brach. Ein Passus aus den „*Confessiones*“ des Augustinus berichtet von seinem Besuch bei Ambrosius, dessen Lektüre im Schweigen ihm besonders auffällt; „*sic eum legentem vidimus tacite alite numquam*“. (*Confessiones* VI, 3).

¹⁰⁷ Zitiert nach LdM 5, 1991, „Lesen, Lesegewohnheiten im MA.“, Sp. 1908-1909 (H. Zedelmaier), Sp. 1909; vgl. auch Helmut Zedelmaier, *Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit*, in: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Helmut Zedelmaier u. Martin Mulsow (Hg.), Tübingen 2001, S. 11-30, hierzu S. 13.

¹⁰⁸ *De vita solitaria*, in: Francesco Petrarca, *Prose*, Milano-Napoli 1955. Eine Ausgabe von Guido Martellotti mit einer italienischen Übersetzung von Antonietta Bufano, S. 285-591 (danach wird im Folgenden zitiert). Eine kritische Ausgabe stammt von Enenkel, der jedoch nur den ersten Teil des Traktates behandelt hat. K.A.E. E-

solitaria ist ein zweiteiliger, moralischer Traktat, in dem die Liebe zur Freiheit und zur Muße im Mittelpunkt steht. Im ersten Teil stellt Petrarca zunächst das unglückliche Stadtleben dem glücklichen Leben des Einsamen in der Muße der Natur gegenüber. Das Stadtleben bringt den stets gehetzten und verzehrten *occupatus* hervor, dessen Eigenschaften in Lüge und Täuschung bestehen¹⁰⁹. Für am schlimmsten erachtet Petrarca den Identitätsverlust durch verschwenderische Beschäftigung mit anderen¹¹⁰. Dagegen lobt er die freie Einsamkeit auf dem Lande, wo es Ruhe und Zufriedenheit gibt, um zu sich selbst zu kommen, als Grundwert des menschlichen Daseins. Der Appell an seine Mitmenschen, sich von den Massen zurückzuziehen, sollte bewirken, dass diese in der Einsamkeit die *vita contemplativa* betrieben und ihren Geist formten¹¹¹.

Der zweite Teil des Traktats bringt Exempel des einsamen Lebens aus dem Alten und Neuen Testament von Eremiten und Kirchenvätern bis zu den zeitgenössischen Päpsten, außerdem Beispiele antiker Dichter, Rhetoriker, römische Kaiser und Generäle. Das Idealbild dieser Lebensform fand der Humanist in der Vita des Hieronymus, der ein Eremitenleben führte¹¹². Das Selbstzeugnis des Heiligen, in welchem bereits der Gegensatz von städtischem und ländlichem Leben hervortritt, lieferte ihm das Vorbild für *vita solitaria*: „*mihi oppidum carcer, et solitudo paradus est. Quid desideramus urbium frequentiam, qui de singularitate censemur?*“¹¹³. Hieronymus sah die Unzufriedenheit mit dem Stadtleben in dessen Charakter von Hast und Begierde begründet, die den Menschen ständig reizten: „Deshalb meiden wir die verkehrsreichen Städte, um nicht zu Handlungen gereizt zu werden, für welche der Grund weniger in unserer Natur als in unserem Willen liegt“¹¹⁴.

Petrarcas Verdienst ist die Wertschätzung der *vita solitaria*, indem er die eigentlich für jene höheren, mönchischen *exempla* reservierte Lebensweise auf seine persönliche Lebensform bezog und praktizierte. Die Einsamkeit diente Petrarca aber nicht nur zum Genuss der reinen Muße. Sein eigenes Ideal ist der Gelehrte und Literat, der sich, vom städtischen Lärm und Treiben ungestört, dem Lesen und der Meditation widmet¹¹⁵. Die literarische Tätigkeit ist

nenkel, Francesco Petrarca, *De vita solitaria*. Buch I. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar, Leiden u. a. 1990.

¹⁰⁹ Petrarca/Martellotti, S. 300, „*animum mendacis*“. Zur Beschreibung Petrarcas über das typische Stadtleben siehe auch Petrarca/Martellotti, S. 292f. Erkennbar ist in dieser Gegenüberstellung der Lebensformen von *solitarius* und *occupatus*, dass der scharfe Kontrast an die christlichen Lebensformen der *vita activa* und *vita contemplativa* angelehnt ist.

¹¹⁰ Vgl. Enenkel 1990, S. 615.

¹¹¹ Petrarca/Martellotti, S. 338 und 526: „*Sepe locus ingenio stimulos admovent*“.

¹¹² Petrarca/Martellotti, S. 526: “[...] *in solitudine desertisque locis habitare solitos, teste quoque Ieronimo, certem est*“; Klapper 1926, 272; Enenkel 1990, S. 474.

¹¹³ Ep. 125,8 (PL 22, 1076).

¹¹⁴ BKV I, S. 322f.

¹¹⁵ Petrarca/Martellotti, S. 330. „*Otium sine literis mors est*“.

für den *solitarius* bedeutsam in dem Sinne, dass sie als Einzige den raschen Ablauf der Zeit anzuhalten vermag und dem kurzen Leben Dauer verleiht¹¹⁶. Der hier anklingende Vanitas-Gedanke findet sich an mehreren Stellen als spezifischer Bestandteil der *vita solitaria*. Besonders die Todesmeditation, die an die patristische Tradition anknüpft, findet Beachtung: „*Semper te meminisse mortalem, sed cui sit immortalitas repromissa*“¹¹⁷. Bei Hieronymus sieht man wieder das für Petrarca exemplarische Verhalten belegt:

„Täglich sterben wir dahin, täglich ändern wir uns, und doch vermeinen wir, ewig zu leben. Was ich diktiere, was ich schreiben lasse, wieder lese und verbessere, zehrt an meinem Leben. Jeder Punkt, den der Schreiber macht, geht auf Kosten meines Seins“¹¹⁸.

Unter solchen Voraussetzungen stellt das höchste Ziel des humanistischen Studiums die *Sapientia* dar. Die humanistische Lebensweisheit gründet sich auf die Aufforderung, die Zeitlichkeit und Begrenztheit des Lebens zu erkennen und das eigene Ende zu bedenken.

Zu dieser Lebensweisheit gelangt man am fruchtbarsten durch die klassischen und literarischen Studien, wofür die antiken Autoren als Partner für den inneren Dialog hinzugezogen wurden¹¹⁹. Auch wenn die Autoren vergangen sind, überleben ihre Bücher die Zeit. Das Lesen ist demzufolge ein Dialog des Lesers mit dem abwesenden Autor. Der geschlossene Raum, die Isolation von der Öffentlichkeit, und die alleinige Tätigkeit des Studiums in diesem Raum bedeuten somit paradoxerweise eine Suche nach Gesellschaft in der Auseinandersetzung mit diesen Autoren. So wird der *otiosus*, der Müßige, zugleich ein *occupatus*, ein Beschäftigter¹²⁰. Die Studierstube ist nicht nur Treffpunkt zum Gedankenaustausch mit anderen, sie gewährt auch in einer beschaulichen Einsamkeit die Muße zur Selbstverwirklichung. Aus der Erkenntnis der Begrenztheit des menschlichen Daseins liegt die Bedeutung von Petrarcas literarischem Werk darin, dass es als einziger Teil seiner selbst unvergänglich bleibt¹²¹. Die beschauliche Einsamkeit war für Petrarca somit nicht bloß eine Alternative zum Stadtleben, sie war für ihn die höchste Lebensform überhaupt.

¹¹⁶ Liebenwein 1977, S. 46; Stierle 2003, S. 127ff.

¹¹⁷ Petrarca/Martellotti, S. 356.

¹¹⁸ Ep. 75, 19 (BKV III, S. 55).

¹¹⁹ Buck 1981, S. 14. Buck hat bereits die besondere Rolle des Gesprächs in der humanistischen Gelehrsamkeit erkannt. Der Dialog sei „eine von Humanisten bevorzugte Gattung und das Gespräch die von ihnen gepflegte Form des geselligen Lebens“. Ein hierfür als Beispiel zu nennendes Mittel sei der Brief gewesen, der zum gegenseitigen Gedankenaustausch unter den Humanisten besonders verbreitet war.

¹²⁰ Stierle 2003, S. 131.

¹²¹ Buck 1981, S. 15ff. Damit wird der Anspruch der Humanisten auf den Seelen- und Geistesadel gerechtfertigt. Wie oben geschildert, macht nach der humanistischen Einstellung die Seele den Menschen würdig. Die Humanisten, die gegenüber den sozialen Rangunterschieden in der Gesellschaft, gründend in der Abstammung des Einzelnen, die Existenz der Intellektuellen als freie Schicht fundieren wollten, suchten eine Form der geistigen Gemeinschaft, die später institutionalisierte Akademien wie die „Accademia Platonica“ in Florenz vorwegnahm.

Diese Vorstellungswelt Petrarcas und deren Praktifizierung im *loco solitario* wirkten offenbar entscheidend auf die Entwicklung des Typus „Hieronymus im Gehäuse“ ein. Wie oben gezeigt, wird die Gestaltung eines Innenraums, in dem der Gelehrte umgeben von Büchern und Schreibutensilien sein Studium betreibt, in einer solchen Weise dargestellt, dass dieser als Ort der Aneignung und aktiven Reflexion erkennbar wird. Die Studienzelle und ihre Accessoires waren bereits aus mittelalterlichen Autorenbildern bekannt. Neu ist hingegen deren inhaltlich motivische Wiedergabe mit dem Ziel, die Gelehrsamkeit des Heiligen akzentuiert zu veranschaulichen.

Unter diesem Aspekt fallen zwei weitere für unser Thema bemerkenswerte Bildelemente auf, die vom Maler des Petrarca-Bildes als neue Motive zur Einrichtung eines Studierzimmers eingefügt worden sind, wobei sich deren symbolische Bedeutung im Bild auf die Gelehrsamkeit bzw. den Vanitas-Gedanken bezieht. Im Raum befinden sich auf der linken Seite der Rückwand ein Okulusfenster und darunter ein rechteckiges Fenster mit Butzenscheiben, das in einen Rundbogen eingefasst ist. Dieses Fenster ist horizontal geteilt und eine Seite der wiederum senkrecht geteilten unteren Zone ist nach innen geöffnet, während die andere Seite von dem massiven Drehpult verdeckt ist. Auf dem Schreibtisch ist neben dem Drehpult ein Standspiegel zu sehen. Der Spiegel, dessen Fläche wie das Fenster in klarem Blau leuchtet, ist dem Gelehrten zugewandt. Das Okulusfenster und der Spiegel bilden in der Bildkomposition mit dem Kopf des Dichters einen formalen, kompositionellen Bezug. Ihrem symbolischen Gehalt nach lassen sie sich dem Bereich des Sehens zuordnen.

Das Studieren, mit dem sich die *vita contemplativa* befasst, bedeutet sowohl im Mittelalter als auch in der Renaissance ausschließlich die Suche nach der Erkenntnis Gottes, die besonders in der *lectio divina* betrieben wurde. Auch wenn Wissen das Hauptziel des Lesens ist, dient die einsame Lebensweise in erster Linie der Verehrung Gottes. Aufschlussreich sind hierbei die berühmten hagiographischen Texte, die als Ort der Erleuchtung oft von einem Platz am Fenster eines Turms berichten (*turris speculationis*)¹²². Der Platz am Fenster wurde wegen seiner Überblicksmöglichkeit als der geeignete Ort für die Kontemplation oder andere gelehrte Tätigkeiten betrachtet¹²³. Der Blick vom erhöhten Standort nach unten gleicht dabei eigentlich einem ermessenden Blick, der sich der Perspektive Gottes anzunähern sucht. Bei Hieronymus führt der in die Weite und Ferne gehende Blick von einem hohen Ort aus vor diesem Gedanken hintergrund zur Meditation über die Vergänglichkeit der Welt:

¹²² Gregor der Große, *Moralium libri*, 31, 85 (PL 76, 619). Nach Liebenwein 1977, S. 26. Siehe andere Beispielen von am Fenster eine Vision erfahrenden Heiligen in: Liebenwein 1977, S. 47f.

¹²³ Es ist im mittelalterlichen Schrifttum ein Topos, den Ort der *vita contemplativa* mit erhöhten Anlagen wie Türmen und Bergspitzen zu verbinden. Liebenwein 1977, S. 26 und 47; Enekel 1990, S. 497.

„Der mächtige König Xerxes, der Berge abtrug und Meere überbrückte, soll, als er von einem erhöhten Orte aus die unendliche Menschenmenge und sein gewaltiges Heer überblickte, geweint haben, weil nach hundert Jahren keiner von denen, die er vor sich sah, am Leben sein würde. Könnten wir auch eine solche Warte besteigen, von der aus wir die ganze Erde zu unseren Füßen liegen sähen!“¹²⁴.

Auch Petrarca folgt der patriarchalischen Tradition der Kontemplation, indem er den Ausblick von einer hohen Warte mit dem Nachdenken über die Vergänglichen und das Selbst verbindet: „*Stare interim velut in specula res curasque hominum sub pedibus intuentem, videre omnia, teque inprimis, cum universitate transire*“¹²⁵. Dem Fenster in der Studierstube kommt also über die architektonische Einrichtung hinaus auch symbolische Bedeutung zu¹²⁶. Das Fenster dient zwar einer Zuführung des Lichtes für das *legere*, aber darüber hinaus auch als Metapher der *meditatio*, weil es eine andere Erkenntnisebene eröffnet¹²⁷.

Raumsymbolisch kann die Öffnung in einem geschlossenen Raum auch als Zeichen der Gedankenfreiheit stehen. So wie räumliche Grenzen den Menschen physisch binden, vermögen auch Barrieren das Denken des Menschen, besonders jenes, dessen hauptsächliches Handeln die intellektuelle Auseinandersetzung mit abstrakten Modellen bzw. moralischen Werten ist, zu hemmen. Das offene Fenster mag hier auf ein Überblicken bzw. auf ein freies Schauen nicht allein der materiellen Welt, sondern auch der Gedankenlandschaft verweisen¹²⁸.

Ebenso wie das Fenster ist auch der Spiegel, der inzwischen zur „Standardausstattung“ eines Gelehrtenzimmers gehörte¹²⁹, als Sinnbild der geistigen Betrachtung zu verstehen. Wie das Fenster seine symbolische Bedeutung in der Betrachtungsweise des Hinabblickens bzw. Hinausblickens besitzt, ist der Spiegel mit der Bedeutung des Hineinblickens verknüpft, die seinen Benutzer zu innerer Betrachtung auffordert.

¹²⁴ Ep. 60, 18 (BKV III, S. 54).

¹²⁵ In der antiken Literatur, mit der Petrarca zweifellos vertraut war, kommt häufig dieses „Hinabblicken“ als verachtende Schau auf das Irdische vor. Beispiele bei Enenkel 1990, S. 498f.

¹²⁶ Zur allgemeinen Fenstersymbolik siehe Günter Neuhardt, Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte, in: Symbolon, NF 4, 1978, S. 77-91. Zur Symbolik des Fensters in der Kunst siehe Carla Gottlieb, The window in Art. From the window of God to the vanity of man. A survey of window symbolism in western painting, New York 1981, hierzu S. 221ff.

¹²⁷ Liebenwein 1977, S. 33f. und 47f. Bei den Frühformen der *Studioli* – etwa im Papstpalast in Avignon – ist die Bevorzugung des Ausblicks von der hohen Warte aus zu beobachten. Während die Lage der Studierstube Petrarcas in Vacluse nicht nachvollziehbar ist, ist die in Arquà bei Padua gut erhalten. Nach der Rekonstruktion ist das *studiolo* Petrarcas im Obergeschoß gewesen.

¹²⁸ So formuliert Stierle 2003, S. 317, die „Emanzipation des Sehens“ durch Petrarca: „Dem Blick der Macht antwortet die neue Macht des Blicks und erschafft sich zu ihren Gegenstand ein *spectaculum* neuer Art, das die Leistung des Sehens bis an seine Grenzen treibt, wo er ins Imaginäre weiterdringt“

¹²⁹ Liebenwein 1977, S. 53.

Im bekannten Orakelspruch des Apoll „Erkenne dich selbst“ (ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ) findet man die erste Anregung für den hier bestehenden Sinnzusammenhang¹³⁰. Ohne Zweifel fordert der Imperativ zur Einsicht in die Begrenztheit des menschlichen Wissens auf. Dabei wird Gott als Grund und Ursprung des Wissens hervorgehoben, so dass die Selbsterkenntnis, d. h. die Erkenntnis der Unwissenheit des Selbst, für die Lernenden sowohl am Anfang des Wissensweges als auch am Ziel des vollkommenen Wissens stehen muss. Von Sokrates, der seinen Schülern riet, ihr Angesicht in einem Spiegel zu betrachten, ist folgende Sinngebung des Spiegels überliefert:

„Schauen wir also auf Gott und unter den menschlichen Dingen auf die Tugend der Seele, so bedienen wir uns jenes vortrefflichsten S.[piegels]. Und so würden wir uns selbst am besten sehen und erkennen“¹³¹.

Der Spiegel in einer Studierstube soll damit als Hilfsinstrument zur Erfüllung des Lernziels dienen. Die *contemplatio* durch den Spiegel bedeutet für den Gelehrten die wahre Erkenntnis, indem das Spiegelschauen in Bezug auf die Selbstbetrachtung zu einer Mahnung vor dem Hochmut führt¹³². So war der Spiegel für die Darstellung eines Gelehrtenzimmers in der Kunst des 14. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv. Auch auf dem Fresko vom „Traum des Papstes“ aus dem Zyklus der Ursulalegende, den Tommaso da Modena um 1360 für die Kirche S. Margherita in Treviso ausgeführt hat, wird der Spiegel ins Studierzimmer eingefügt¹³³. In der Darstellung ist zu erkennen, dass der Spiegel im direkt an den Schlafraum angrenzenden Studierzimmer des Papstes neben den ausliegenden und aufgestellten Büchern als unentbehrliches Ausstattungstück in der Studierstube seinen Platz einnimmt.

¹³⁰ HistWörtPhil 9, Basel 1995, Sp. 406-440, „Selbsterkenntnis“, hierzu Sp. 406-413 (I. Antike: F. P. Hager). Selbst Petrarca nahm dieses delphische Orakel zu seinem Lebenswahlspruch. Vgl. Enenkel 1990, S. 410f.

¹³¹ Platon, Alc. I 133c. Zitiert nach HistWörtPhil 9, Basel 1995, Sp. 1379, „Spiegel“ (R. Konersmann) Auch bei Hieronymus findet sich im Einklang mit Sokrates die Selbsterkenntnis des Unwissens: „Unter dem Bekenntnis deiner Unwissenheit verbirgt sich ein größeres Wissen. Die Heiden aber sind gerade in dem, worin sie sich wissend wähnen, unwissend, weil ihre Erkenntnis irrig ist. [...] Ich glaube, was ich nicht verstehe. Und darin bin ich ein Wissender, weil ich mir meiner Unkenntnis bewusst bin.“ BKV I, S. 222.

¹³² Allgemein zur Prudentia und deren Spiegel siehe G. F. Hartlaub, Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951, S. 158-172; Heinrich Schwarz, The mirror in Art, in: Art Quarterly 15, 1952, S. 96-118, hierzu S. 104ff. Jedoch wurde in den beiden Untersuchungen der Spiegel als Attribut für den Gelehrten nicht beachtet.

Der Spiegel ist wegen seiner Bedeutung als Symbol des Erkennens Attribut der Prudentia. Das Motiv von *speculum sapientie* war bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts populär, wie die Darstellung von *Virtus* und *Fortuna* im *Liber de sapiente* von Carolus Bovillus zeigt (Paris/Amiens 1510/11). Dort schaut die *Sapientia* in den Spiegel, der ihr Gesicht wiedergibt. Unter dem breiten Spektrum der Spiegelbedeutung ist die Darstellung des Spiegels mit dem Totenkopf für unser Thema von besonderem Interesse, wobei das Spiegelschauen als Selbsterkenntnisform zu einem neuen Typus des *memento mori* wird. Vgl. James Marrow, „In desen spiegel“: A new form of ‘Memento Mori’ in fifteenth-century netherlandish art, in: Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann, Groningen 1983, S. 154-163.

¹³³ Coletti 1963, Abb. 35. Die Kirche ist heute zerstört und die Ausmalung wird im Museo Civico von Treviso verwahrt. Ein weiteres Beispiel des Spiegelmotivs in der Gelehrtenstube bietet das Fresko „Isnardo da Vicenza“ von Tommaso da Modena, eines der Bildfelder des Freskenzyklus im Kapitelsaal von S. Niccolò in Treviso (1351-52), der mit der Darstellung der vierzig bedeutendsten Dominikaner-Repräsentanten auf die Entwicklung des Gelehrtenbildes großen Einfluss nahm.

Des Weiteren soll noch das Vorkommen der Sanduhr im Gelehrtenbild kurz erwähnt werden, die sich in ähnlichem Sinne zum festen Requisit eines Studierzimmers entwickelte, wie sie etwa in der Darstellung des Guglielmo D’Inghilterra aus den Freskenzyklen in Treviso zu sehen ist¹³⁴. Pier Paolo Vergerio liefert eine Erläuterung für die Bedeutung einer Uhr im Studierzimmer. In seinem pädagogischen Traktat *„De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae“*, der ersten Abhandlung über die Erziehung in der Renaissance, die ungeheure Verbreitung gefunden hat¹³⁵, beschreibt der Autor, wie man studieren soll¹³⁶. Vergerio empfiehlt vor allem eine Zeiteinteilung bei den Studien und aus diesem Grunde das Aufstellen einer gut sichtbaren Uhr am Studienort, um sich den ständigen Lauf der Stunde bewusst zu machen¹³⁷. Eine Uhr im Studierzimmer bedeutet demzufolge eine Mahnung, die kostbare Zeit nicht untätig zu verbringen, und tritt daher als ein gebräuchliches Symbol für den reflektierten Gelehrten auf¹³⁸.

2.1.2. Hieronymus mit dem Totenschädel

Das Totenkopfmotiv kommt im Kontext der Hieronymus-Ikonographie zunächst in der Darstellung des Heiligen als Büsser vor. Die Buße erhält ihren theologischen Sinn in der Abkehr von der Sünde und einer Zuwendung zu Gott (*Metanoia*)¹³⁹. Diese zwei grundlegenden Elemente werden in der Darstellung des büßenden Hieronymus nicht zufällig mit dem Vanitas-Gedanken in einen engen Zusammenhang gestellt. Das Bekenntnis der Sünde verbindet sich mit dem Verzicht auf das eigene Ich und den Weltgenuss, welche als Beet der gottwidrigen

¹³⁴ Coletti 1963, Abb. 17.

¹³⁵ John M. McManamon, Pier Paolo Vergerio (the Elder) and the beginnings of the humanist cult of Jerome, in: *The Catholic Historical Review* 71, 1985, S. 353-371. Vergerio erhob für sein humanistisches Bildungsideal vor allem Hieronymus, der als „the archetypal humanist“ „a wide-ranging, liberal education“ vorwegnahm.

¹³⁶ Vgl. Conrad Bischof, *Studien zu P. P. Vergerio dem Älteren*, Berlin/Leipzig 1909, besonders S. 79ff.

¹³⁷ „*Sed et illud quoque proderit non nichil, si intra bibliotecas nostras coram atque in oculis instrumenta haec constituamus, quibus horas atque tempora metiri solent, ut quasi tempus ipsum fluere labique videamus.*“ Pier Paolo Vergerio, *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae*, (Rom, um 1476), zitiert nach Liebenwein 1977, S. 198. Anm.-Nr. 144.

¹³⁸ Eine negative Vorstellung vom Gelehrten findet sich beim Petrarca-Meister, „Von Verlierung der Zeit“ (Holzschnitt, 1532). Dort schaut ein Gelehrter dem Verrinnen der Zeit zu, ohne sie mit seiner Arbeit auszufüllen. *Franciscus Petrarca, Von der Artzney bayder Glück / des guten vnd widerwertigen*, hg. u. komm. v. Manfred Lemmer, Hamburg 1984.

¹³⁹ TRE VII, 1981, S. 430-496, „Buße“, hierzu S. 446ff.; IV. Neues Testament (Jürgen Becker). Die Bibelstellen, die den Aufruf zur Buße erwähnen, findet man in Joel 2, 12: „Auch jetzt noch – Spruch des Herrn: / Kehrt um zu mir von ganzem Herzen / mit Fasten, Weinen und Klagen“ und in Jon 3, 8: „Sie sollen sich in Bußgewänder hüllen, Menschen und Tiere. Sie sollen laut zu Gott rufen, und jeder soll umkehren und sich von seinen bösen Taten abwenden und von dem Unrecht, das an seinen Händen klebt“; vgl. Jungblut 1967, S. 234ff.

Taten und Gesinnungen zu verstehen sind. Zur Selbstverneinung und Weltverachtung besteht die Bußübung häufig darin, die gewohnte Umgebung zu verlassen und sich selbst einige Pein zuzufügen. Da diese asketische Haltung das nahe Ende der Welt voraussetzt, wird alles Gesehene und Vorhandene mit einem negativem Werturteil versehen. Der Totenschädel überträgt dabei die Grundstimmung des reuigen Büßers, während das Kruzifix im Kampf wider die Sünde Vergebung verheißt.

Das Kruzifix nimmt in der Darstellung des büßenden Hieronymus eine zentrale Position ein. Die Hinwendung des Büßers zum Kruzifix wird dadurch betont, dass dieser vor ihm kniet und es anblickt. Es ist somit als Hauptbezugspunkt des sich in der Buße Übenden definiert, als das einzig wahre Leben, zu dem man sich wenden soll. Das Kreuz bezieht sich im Sinne der Nachfolge Christi nicht ausschließlich auf das Leiden. Die Auferstehung Christi, die Überwindung des Todes, spielt im inhaltlichen Zusammenhang der Buße auf die Reinheit von aller Sünde an¹⁴⁰. Das Kruzifix ragt häufig in die Höhe, so dass der Büßer zu ihm emporblicken muss. Angedeutet wird dabei der erhebende Charakter der Buße.

Demgegenüber ist der Totenschädel, der in der Darstellung unter dem Kreuz als zweiter Hinweis auf die Buße zu erkennen ist, meist am Boden positioniert. Der Totenkopf, das Sinnbild für das Ende des menschlichen Daseins, der Hinweis auf das *memento mori*, verkörpert die Vergänglichkeit alles Irdischen, die überwunden werden soll. Das Totenkopfmotiv in den Hieronymusbildern unterstreicht in doppelter Sinngebung die Bedeutung der Buße: Es deutet zum einen auf die geistige Hinwendung zur Umkehrung vom sündhaften Diesseits hin; zum anderen ist es als Spiegelbild für das irdisch gebundene Schicksal des Heiligen zu sehen, das dieser durch seine Bußfertigkeit überwinden soll¹⁴¹.

Die Weltabgewandtheit und die Jenseitsorientierung sind die wesentlichen Komponenten der Buße, die auch als Grundlage einer Darstellung des büßenden Hieronymus gebraucht werden. Auch der geschilderten Umgebung der Natur, in der sich der Heilige aufhält, kommt so ein attributiver Charakter zu¹⁴². Ausgewählt wird als Schauplatz für die Bußübung des Heiligen die Einöde. Die weltabgeschiedene Lage weist sowohl auf den Verzicht auf die materielle Welt als auch auf die Abwendung von sündhaftem Leben und menschlichem Umgang hin. In den Darstellungen kommt überwiegend eine karge Landschaft vor. Die Beliebtheit die-

¹⁴⁰ Jungblut 1967, S. 240.

¹⁴¹ Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf 1971, S. 252. Der Totenkopf als Attribut wird Heiligen und Märtyrern wie Franziskus von Assisi, Bruno, Karl Borromäus, Franziskus von Paula, Franz Xavier, Petrus Damian, Romuald, Katharina von Siena, Justina, Maria Magdalena und dem heiligen Benedikt als Eremit zugeordnet.

¹⁴² RDK IV, 1958, Sp. 1020-1031, „Einsiedler“ (Leonie von Wilkens und Ilse Wirth), hierzu Sp. 1025.

ser unwirtlichen Gegend als Motiv erklärt sich daraus, dass sie auf den seelischen Zustand des Büßers anspielt: Sie versinnbildlicht dabei die „innere Wüste“ des Heiligen¹⁴³.

Der einsame Aufenthalt in der Wüste gilt dem Heiligen vor allem als Bußübung. An diesem Ort kasteit er sich. Zur Bekehrung schlägt er sich mit einem Stein auf die Brust, „bis der Herr mich schalt und meine innere Ruhe zurückkehrte“¹⁴⁴. Dabei gilt das Herz als Quelle und Sitz der sündhaften Gedanken, „als ob [es] ein Tummelplatz schlechter Gedanken wäre“¹⁴⁵. In diesem Gestus zeigt sich die Buße, wie man sie aus der neutestamentlichen Geschichte von den Pharisäern und Zöllnern kennt: „Er schlug an seine Brust und sprach: Gott sei mir Sünder gnädig“ (Lk 18, 13). Nicht die Abtötung des Fleisches ist also das Ziel, sondern das Hervorbringen eines guten Geistes, der von bösen Gedanken frei ist¹⁴⁶. Wichtig ist in der Bußübung neben der Enthaltbarkeit in Bezug auf die körperlichen Bedürfnisse die Reue mit dem Schuldbekennnis. Die Reinheit der Seele ist das wesentliche Ziel der Buße, damit man auch mit Gott ins Reine komme¹⁴⁷.

Bevor die Bilder des Hieronymus als Einsiedler untersucht werden, sind zwei Zeugnisse anzusprechen, die Anspielungen auf die Todesthematik erkennen lassen. Die erste Darstellung des Kirchenvaters, die die Todesthematik enthält, ist das so genannte Boethius-Diptychon (Abb. 10), das überhaupt die früheste erhaltene bildliche Vorstellung des heiligen Hieronymus überliefert¹⁴⁸. Die rechte Tafel des Diptychons zeigt in einem im oberen Drittel inserierten Bildfeld die Halbfiguren der drei Kirchenväter, die im Typus des älteren Mannes frontal auf den Betrachter blicken¹⁴⁹. Gegenüber dieser statischen Komposition zeigt die linke

¹⁴³ Wiebel 1988, S. 92. Die Autorin wendet diesen aus der Mystik entlehnten Begriff auf den Büsser an, der „bereit ist für die Begegnung mit dem Göttlichen“. Angesichts der Darstellung des emotional erregten Heiligen soll jedoch m. E. die Unfruchtbarkeit der Natur als Metapher der Sündhaftigkeit betrachtet werden. Das keinen Ertrag bringende Leben wird für sündig erklärt, so wie das Matthäusevangelium erklärt: „Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen“ (3, 10). Dazu vgl. Jungblut 1967, S. 152f. Die Wüste als Symbol der „innerlichen Entleerung des Menschen von allen Dingen, sogar von der menschlichen Gottesvorstellung“ hat bereits Jungblut beobachtet.

¹⁴⁴ Ep. 22, 7 (BKV II, S. 69).

¹⁴⁵ BKV I, S. 364. Dieser auf Augustinus zurückgehende Gedanke findet sich bereits in Bibelstellen wie Mt 15, 19, Mk 7, 21-23, Lk 18, 13; vgl. Jungblut 1967, S. 145; Wiebel 1988, S. 43. Anzumerken ist hier noch die Bedeutung des Wortes „Asket“. Das Wort „Askese“, im Griechischen *ascesis*, Vorbereitung auf den sportlichen Wettkampf und dabei die körperliche Ertüchtigung, schließt im Neuen Testament (Paulus) den Gedanken der Enthaltbarkeit und Kasteiung des „geistigen“ Kämpfers ein. TRE IV, 1979, S. 195-259 „Askese“, hierzu S. 204ff.; IV. Neues Testament und Alte Kirche (Jean Gribomont).

¹⁴⁶ Gal 5, 17: „Denn das Begehren des Fleisches richtet sich gegen den Geist, das Begehren des Geistes aber gegen das Fleisch; beide stehen sich als Feinde gegenüber, so dass ihr nicht imstande seid, das zu tun, was ihr wollt.“

¹⁴⁷ LThK I, 1993, Sp. 1074-1083, „Buße“ (Hubert Windisch), hierzu Sp. 1081.

¹⁴⁸ Stadtmuseum, Brescia. Joseph Wilpert (Hg.), Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916, Bd. 1, S. 801f., Taf. 297. Nach Wilpert sind die Bilder in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden; Pöllmann 1920, S. 439f.

¹⁴⁹ Die individuell aufgefassten Gesichter der Kirchenväter sind nur durch die über ihren Häuptern eingetragenen Namensinschriften zu identifizieren. Augustinus ist in der Mitte etwas vorrangig dargestellt, indem er als einzi-

Tafel eine erzählerische Szene mit der „Auferweckung des Lazarus“¹⁵⁰. Von links nähert sich Christus, der als einziger mit einem großen Nimbus versehen ist, mit dem Segensgestus dem Lazarus, der noch ins Leichentuch gehüllt in seinem Grab steht. Das Wunder bezeugen außerdem zwei Priester, ein Zuschauer und ein Jüngling hinter Christus. Unmittelbar vor Christus wirft sich die wie eine Nonne gekleidete Maria demütig nieder. Alle sind Christus zugewandt.

Die Szene ist auf die gesteigerte Wirkung der Haltung und Geste Christi hin komponiert, so dass die Überwindung des Todes als Bildthema im Mittelpunkt steht. Die Repräsentanten der Kirche auf der rechten Seite des Diptychons stellen zunächst die Bewahrer des Wortes Gottes dar, indem sie jeweils ein Buch mit der Hand vor der Brust halten. Sie sind aber in der Zusammenschau mit der rechten Tafel vielmehr dazu da, den Weg zu Christus, zur Erlösung vom Tod zu weisen. Die Inschriften *QVOSDEO* unter der Lazarusszene und *OFFERIMVS* unter den Kirchenvätern intensivieren diesen Sinnzusammenhang. So hat man später auf dem Feld unter der Darstellung der Auferweckung des Lazarus die Namen der Verstorbenen verzeichnet, derer in der christlichen Liturgie gedacht wird¹⁵¹.

Wenn im Boethius-Diptychon die Todesthematik in der Hieronymus-Darstellung das erste Mal zu beobachten war, so enthält die konkrete Verbindung mit der *meditatio mortis* zuerst eine Darmstädter Miniatur (Abb. 11), die in der so genannten Bredelar-Bibel enthalten ist¹⁵². Die Initiale M, die in ihrer Form einen Baum mit Blattranken und einem Drachenkopf darstellt, zeigt den nimbierten Kopf des Heiligen, der mit Mönchstonsur und einem Schriftband erscheint, auf dem „*vita sapientis meditatio mortis*“ zu lesen ist.

Die Literatur sucht für diese Lebensweisheit häufig eine Verknüpfung mit der antiken Philosophie¹⁵³. Die Gleichsetzung vom Bewusstsein der Endlichkeit mit der Weisheit hat eine lange Tradition. Bei Platon ist das Nachdenken über den Tod der Anfang aller Philosophie¹⁵⁴. Die platonische Definition der Todesmeditation als eigentliche Seinsform des Wissenden ist bei Philosophen und Denkern bis zu Renaissance zu finden. Auch die christliche Lehre unter-

ger einen Segensgestus ausführt. Ihn flankieren links Hieronymus und rechts Gregor der Große, die jeweils ein Buch vor der Brust halten.

¹⁵⁰ Joh 11, 1-44.

¹⁵¹ Vgl. dazu noch Jungblut 1967, S. 4. Vgl. Pöhlmann 1920, S. 2. In der Hieronymus-Literatur erwähnen nur diese beiden Autoren das Boethius-Diptychon und zugleich das Verhältnis des Hieronymus zum Todesgedanken.

¹⁵² Hessische Landesbibliothek in Darmstadt, HS. 825, 166v. Die so genannte Bredelar-Bibel besteht aus drei Bänden (HS. 824, 825, 1993), die in den Jahren 1238 und 1241 im Zisterzienserkloster Bredelar entstanden sind. Die Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Bd. 4. Bibelhandschriften – Beschrieben von Kurt Hans Staub. Ältere theologische Texte – Beschrieben von Hermann Knaus, Wiesbaden 1979, S. 70. Dort finden sich weitere Literaturangaben.

¹⁵³ Jungblut 1967, S. 21.

¹⁵⁴ Phaidon IX 64A; Ep. 60, 14 (BKV III, S. 47). Hieronymus selbst zitiert Platon: „Das Leben ist für den Weisen eine fortgesetzte Betrachtung des Todes“. Er stützt seinen Anhaltspunkt für die Todesbetrachtung aber mehr auf das Wort des Paulus: „Ich sterbe täglich, so wahr ihr mein Ruhm seid“ (1 Kor 15, 31).

scheidet sich nicht grundsätzlich davon. Besonders im Psalter wird das kurze Leben des Menschen mit dem ewigen Walten Gottes deutlich kontrastiert:

„Ehe die Berge geboren wurden, die Erde entstand und das Weltall, bist du, o Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit [...] Am Morgen grünt es und blüht, am Abend wird es geschnitten und welkt. Denn wir vergehen durch deinen Zorn, werden vernichtet durch deinen Grimm“¹⁵⁵.

Diese große Konfession schließt mit einem Gebet, in dem die antike Lehre anklingt: „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden“¹⁵⁶.

Wie das angeführte Zeugnis aus dem Psalter belegt, ist auch in der christlichen Tradition derjenige als weise zu betrachten, dem die Endlichkeit seines Lebens durch den Tod immer gegenwärtig ist. Die christliche Lehre und die heidnische Philosophie stimmen darin überein, dass der Mensch in der Todesbetrachtung klug wird. Die Ziele beider sind jedoch verschieden. Die platonische Lehre zielt durch das Nachdenken über den Tod auf das Erreichen eines konstanten und unbeirrten Wissensniveaus. Gegenüber dieser selbstzweckmäßigen heidnischen Lehre geht es im christlichen Psalter in der ständigen Konfrontation mit dem Lebensende um das Mittel zur Bewusstwerdung über die Begrenztheit des Menschen, so dass der Psalm dazu auffordert, sich dem unbegrenzten Gott zuzuwenden.

Es bleibt dahingestellt, ob das Hieronymusbild durch die Übernahme der platonischen Idee oder die Lehre des Psalms diese bildliche Formulierung der Todesbetrachtung mit dem Begriff der *Sapientia* verknüpft hat. Es ist jedoch festzustellen, dass in der Darmstädter Hieronymus-Darstellung die erste Verankerung der Todesthematik im ikonographischen Spektrum des Heiligen stattgefunden hat. Bemerkenswert ist dabei die Verkörperung des Hieronymus als Weiser. Gleich dem stoischen Philosophen fordert Hieronymus dazu auf, sich von dem unsicheren Schicksal abzuwenden und anhand der Betrachtung des immerwährenden Todes Lebensweisheit zu erlangen. Die in dieser Aussage implizierte Todesmeditation gelangte durch das Eintreten in die monastische Welt offenbar zu einer neuen Bedeutung und wurde nun als spirituelle Übung der Asketen praktiziert.

Ein wichtiger Schritt für diese Entwicklung war die Konkretisierung der Todesvorstellung. Der abstrakte Begriff des Todes fand inzwischen seine veranschaulichende Prägung im Symbol des Totenschädels, so dass dieser zu einem greifbaren Gegenstand der Meditation wurde. Die Tradierung dieses Requisites bei den Einsiedlern lässt sich in der Thebais beobachten, jenem altägyptischen Gebiet, das seit dem 3. Jahrhundert durch die Niederlassung zahlreicher frühchristlicher Einsiedler zum Kronland des frühchristlichen Mönchtums wurde.

¹⁵⁵ Ps 90, 2; 6-7.

¹⁵⁶ Ps 90, 12: „*Dexteram tuam sic notam fac / Et eruditos corde in Sapientia*“.

Auf dem um 1335-40 ausgeführten Fresko im Camposanto in Pisa, das ein bekanntes Beispiel für das Wüstenleben der Eremiten in aller Ausführlichkeit liefert, ist die Szene mit dem heiligen Macarius von besonderem Interesse für unser Thema (Abb. 12)¹⁵⁷. Der Heilige beugt seinen Oberkörper nach vorn, wo ihm der Totenschädel mit zum Sprechen geöffnetem Kiefer entgegenblickt. In dieser Szene wird die Begegnung des Heiligen mit dem Totenschädel eines Heiden vorgeführt, der nach seiner Befragung von den Höllenstrafen der Verdammten erzählt haben soll¹⁵⁸. Das mit dem Totenschädel geführte Gespräch bietet sich im Fresko als Quelle des Wissens dar, die eine direkte Auskunft über die Qualen der Verdammnis liefert.

Die zentrale Stellung dieser Szene, die auf dem Fresko im Zentrum der mittleren Bildzone platziert ist, ist angesichts des kompletten Bildprogramms noch aufschlussreicher¹⁵⁹. Denn es geht bei der Vielzahl von Szenen und Figuren des Freskos um die Episoden der Wüstenväter, die von Welt und Menschen zurückgezogen in der Einöde ihre Zuflucht fanden, um sich ungestört Gott zu widmen. Der Wüstenheilige beruft sich in seiner Weltflucht darauf, dass absolute Demut und Todesbewusstsein durch ständiges Erinnern der Vergänglichkeit zu einem gottgefälligen Leben führen. Die hier thematisierte Buße bedeutet somit im engsten Sinne eine Todesmeditation, die für den von der Welt und den Menschen entfernt lebenden Einsiedler innere Ruhe und Festigkeit zum Ziel hat¹⁶⁰. Die Szene des heiligen Macarius komprimiert demzufolge die in Details thematisierte Todesmeditation der einzelnen Repräsentanten, wobei der Totenschädel zum unmittelbaren Gegenstand des kontemplativen Wüstenlebens wird und so als Requisit in den Vordergrund rückt¹⁶¹.

Den ersten erhaltenen bildlichen Niederschlag des Totenschädelmotivs in der Darstellung des heiligen Hieronymus zeigt ein Fresko des ehemaligen Augustinerkonvents S. Marta

¹⁵⁷ Joachim Poeschke, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003, Abb. 83.

¹⁵⁸ Eva Frojmovič, *Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Hans Belting/Dieter Blume (Hg.), München 1989, S. 201-214.

¹⁵⁹ Das Fresko als Ganzes gliedert sich formal in drei horizontale Zonen, deren einzelne Szenen als inhaltlich autonome Komposition ohne direkte Verbindung nebeneinander liegen. Allein das die ganze Szene durchziehende Landschaftspanorama bildet einen einheitlichen Erzählraum.

¹⁶⁰ Vgl. Wille 2002, S. 36ff.

¹⁶¹ Die über einhundert Jahre später von Uccello wieder aufgenommene Thebais (Florenz, Accademia, um 1440-65) zeigt den Totenschädel als Meditationsgegenstand noch konstanter. Unter den verschiedenen Episodendarstellungen sieht man eine Dreiergruppe von Mönchen auf dem linken Bildfeld, die mit ihren Mienen und Gebärden die drei Wege der Buße verdeutlichen (Abb. 13). Der Mönch links ist ein Erwartender, indem er aufblickt, „als könne er von seinem Platz die Stigmatisation des hl. Franziskus beobachten“ (Wilhelm Boeck, Paolo Uccello, Berlin 1939, S. 13. Taf. 3). Während der rechte Mönch in voller Trauer Reue zeigt, ist der mittlere als Büsser in seine Gebete versunken. Besonders fällt bei diesem ein Totenschädel auf, den er als Sinnbild der Büsser und Einsiedler auf seinem Schoß hält. Der Totenschädel als Einsiedler-Requisit findet sich noch in einem anderen Bild Uccellos, „*Sacra Conversazione vor einer Landschaft*“ (Caen, Museum, in: Louts, Kat. Nr. 38), bei welchem im Hintergrund, der das Mönchsleben schildert, der Totenschädel auf einer Fensterbank frontal nach Bildaußen gerichtet ist.

in Siena, das um 1400 datiert wird (Abb. 14)¹⁶². In einer Waldlandschaft zeigt sich der Heilige in strenger Frontalität. Er hält mit seiner erhobenen Rechten eine Schriftrolle, während er mit seiner Linken ausdrücklich auf die am Boden liegenden Toten hinweist. Links oben schwebt ein Engel, der seine Posaune direkt ins Ohr des Heiligen bläst¹⁶³. Auf dem Boden kniet in devoter Haltung eine Nonne, hinter ihr fletscht ein Drache bedrohlich seine Zähne. Die stehende Figur lässt sich durch den zu seinen Füßen abgelegten Kardinalshut als Hieronymus identifizieren, sonstige Attribute fehlen. Der Heilige trägt einen Cilicium, ein Bußgewand aus Ziegenhaaren¹⁶⁴, und ist barfüßig, wodurch er als Asket gekennzeichnet ist.

Mit dem schwebenden Engel, der die Posaune bläst, wird die hier inszenierte „allegorical episode“¹⁶⁵ als Hieronymus, der die Trompete des Jüngsten Gerichts vernimmt, interpretiert¹⁶⁶. Diese Erklärung stützt nicht zuletzt die Schriftrolle des Heiligen, auf der einzig das Wort *SONARE* zu lesen ist. Von der Erscheinung des die Posaune blasenden Engels erzählt Hieronymus in seiner *Regula Monachorum*:

„Non disputetur de majoritate officiorum, sed de devotione et affectu implorandorum. Numquam murmur, numquam verborum turpium, numquam litium sonitus, inter mortuas saeculi sonent [Hervorhebung des Verfassers]. [...] Semper tuba illa terribilis vestris perstrepat auribus: Surgite, mortui, ventis ad iudicium“¹⁶⁷.

¹⁶² Kaftal 1952, Sp. 532-534, Fig. 614; vgl. Ridderbos 1984, S. 63f. Ein anderes Fresko auf derselben Wand der Kirche, das das Martyrium des heiligen Jakobus Intercisus darstellt, stammt vermutlich vom selben Künstler. Auf dem Fresko sind noch die letzten beiden Ziffern des Datums, „[13]92 oder [13]93“, zu sehen (Kaftal 1952, Sp. 520, Fig. 600).

¹⁶³ Rice 1985, S. 161ff.; Wiebel 1988, S. 23. Das Motiv des Posaune blasenden Engels findet sich im Pseudo-Eusebiusbrief, „wo Hieronymus mit einer Posaune verglichen wird, die in meisterlichem Ton allen Sündern ihre Sünden verkündet“.

¹⁶⁴ RAC III, 1957, Sp. 127-136, „Cilicium“ (A. Hermann): Das Cilicium, ein Kleid aus Ziegenhaar, gilt vor allem im Christentum als Bußkleid, wobei der Name sich von dem Wehruf Jesus über die zwei ungläubigen Städte ableitet: „*Vae tibi Corozain, vae tibi Bethsaida: quia, si in Tyro et Sidone factae essent virtutes quae factae sunt in vobis, olim in cilicio et cinere poenitentiam egissent*“ (Mt 11, 21; Hervorhebung vom Verfasser). Auch Johannes der Täufer trug ein Cilicium. Es wurde vielfach verwendet, als einfache Mönchskleidung bis hin zum Geschenk bzw. Erbstück. Bei Hieronymus spielt es in Anlehnung an Apk 6, 12 als Trauergewand eine Rolle, das am Tag des Gerichts den Himmel bedecken werde (PL 23, 589).

¹⁶⁵ Kaftal 1952, Sp. 532. „Allegorical episode: St. Jerome surrounded by skeletons, corpses and different beasts. Siene school of the late XIVth cent“.

¹⁶⁶ Rice 1988, S. 165ff.

¹⁶⁷ PL 30, 417; Rice 1988, S. 162f. und 254f. Bei Rice findet sich jedoch falsche Spaltenangabe. Der hier verwendete Text geht auf den ersten Brief des Paulus an die Korinther (1 Kor 10, 31) zurück: *Sive comeditis, sive bibitis, sive quid agitis, omnia in gloriam Domini facientes*. In einem Brief von Hieronymus heißt es (Ep. 66, 10): *Sive leges sive scrives sive vigilavis sive dormies, Amos tibi semper buccina in auribus sonet, hic lituus excitet animam tuam*. Und an anderer Stelle der *Regula Monachorum* (PL 30, 375) wiederholt Hieronymus die gleiche Vision mit den Worten: *Igitur, sive leges, sive dormies, sive scrives, sive vigilabis, Amos tibi semper buccina in auribus sonet*.

Für das Werk „*Regula Monachorum*“ galt einst irrtümlich Hieronymus als Autor, der in dieser Briefform die Regularien für das von Eustochium und ihrer Mutter Paula gegründete Nonnenkloster geschrieben haben sollte. Man vermutet jedoch, das Werk sei eine spätere Schöpfung. Nach Ridderbos 1984, S. 63 stammt das älteste Manuskript erst aus dem 13. Jahrhundert.

Trotz der abweichenden Form des Wortes findet sich hier die Vorstellung des Heiligen vom Jüngsten Gerichts, auf die sich die bildliche Darstellung stützen soll¹⁶⁸.

Behandelt wird also in der Szene der Aufruf zum Jüngsten Gericht, den der Gottesbote dem Heiligen proklamiert, der durch sein Deuten auf die Skelette den Sinnzusammenhang mit der Todesmahnung herstellt. So findet für den Betrachter eine Metamorphose des akustischen Signals in ein visuelles Symbol statt. Die hier zur Schau gestellten Toten befinden sich in drei Verwesungszuständen: von halbverwesenden Toten über Skelette zum isolierten Totenschädel, über den Schlangen und Skorpione kriechen. Unter den Gestalten der Toten fällt besonders ein Totenkopf auf, der in der unteren Bildecke dem Betrachter frontal zugewandt ist. Während der Heilige in frontaler Haltung die vom Engel vermittelte Botschaft durch seinen Gestus verstärkt, unterstreicht der Totenschädel die geforderte Todesmeditation, indem er in Analogie mit dem Heiligen den Betrachter anblickt.

In der Darstellungsweise des Heiligen mit den Toten in diesem Sieneser Fresko klingt die spätmittelalterliche Überlieferung der „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“¹⁶⁹ an. Mit jenem monumentalen Werk im Camposanto in Pisa¹⁷⁰ hat das Sieneser Fresko einiges gemeinsam. Der heilige Hieronymus tritt in seiner Rolle als Ausleger ähnlich wie der Heilige des Pisaner Freskos auf, auf dem er die zufällige, aber schicksalhafte Konfrontation des sich dem Weltgenuss hingebenden Ankömmlings mit den Toten deutet. Sein dozierender Handgestus, der auf die Schriftrolle weist, wiederholt sich im Sieneser Fresko, in dem Hieronymus auf die Toten hinweist. Auch die drei Toten im Verwesungszustand sind vergleichbar dargestellt. Die mittlere Leiche nimmt mit ihren auf dem Bauch ineinander greifenden Händen das Sieneser Fresko vorweg¹⁷¹.

Die wesentliche Verwandtschaft der beiden Fresken besteht jedoch in der Rolle des Heiligen, der als Vermittler zwischen den beiden Welten von Leben und Tod eingesetzt wird. Der Heilige präsentiert sich hier wie dort als in Weltflucht und Gottesnähe lebender Klausner. Er wird wegen seiner kontemplativen Lebensweise zum Weisen erhoben, der als einziger die Botschaft der Toten erkennen kann und daher die didaktische Aufgabe hat, sie der Welt zu

¹⁶⁸ Ridderbos 1984, S. 102, Anm.-Nr. 231. Unter den überlieferten Varianten dieses Pseudo-Hieronymus-Textes geben die *Legendae de sanctis* (vor 1340) von Pietro Carlo da Chioggia den Satz mit *SONARE* an, womit die verlorenen gegangenen Texte der Schriftrolle auf diesen zurückgehen konnten: *Nam sive comedam sive bibam, sive faciam, semper videtur illa tuba terribilis sonare in auribus meis: Surgite mortui venite ad iudicium*. Marc. Lat. 9.19, f.182r., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; Rice 1988, S. 255, Anm.-Nr. 62, zitiert eine andere Auflage (Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. Barb. Lat. 714, fol. 323, col.2), die vom von Ridderbos verwendeten Text etwas abweicht, aber das Wort *sonare* wiedergibt.

¹⁶⁹ Zu bildlichen Beispielen siehe Willy Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterliche Vergänglichkeitsdarstellung, Winteruhr 1961, S. 73ff.

¹⁷⁰ Poeschke 2003, Abb. 192.

¹⁷¹ Vgl. Ridderbos 1984, S. 69. Das geflügelte Monster, das sein Maul bedrohlich öffnet, findet man auch unter der Darstellung der Wüsteneremiten beim heiligen Hilarion.

erklären. So gilt das Fresko trotz der Darstellung der Toten nicht als Schreckensbild, weil es sich um ein Bild des Einsiedlers handelt, der „im Sinne des hier zugrunde liegenden religiösen Verständnisses durch seine Weltflucht die alternative Lebensform, auf deren Heilsnotwendigkeit der Betrachter hingewiesen werden soll“¹⁷², vorführt.

Der Totenschädel, der im Sieneser Fresko in enger Beziehung zum Eremitenrequisit steht, erscheint ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fest im Repertoire der Darstellungen des büßenden Heiligen. Das Aufkommen dieses neuen Bildtypus von Hieronymus als Büßendem erklärt Wiebel, die sich auf Meiss stützt¹⁷³, mit den radikalen asketischen Strömungen in der monastischen und kirchlichen Welt, einer Reformbewegung, die im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts vornehmlich von den Bettelorden getragen wurde¹⁷⁴. Ab dem 15. Jahrhundert entwickelte sich unter dem Einfluss der Ordensbruderschaften im Stadtbürgertum eine Frömmigkeitsbewegung, die sich den asketischen Hieronymus zum Vorbild nahm. Nach dem Ideal dieses Asketen versuchten die Anhänger des Hieronymus, selbst das kontemplative Leben, ein Leben abseits des Luxus und des Betriebs der städtischen Gesellschaft, zu führen. Sie hielten sich in der einsamen Natur der nahe liegenden Vororte auf, wobei die ausgewählte Örtlichkeit in der Natur vor allem für sündenfrei gehalten wird¹⁷⁵.

Die Entwicklung des Typus vom büßenden Hieronymus nimmt ihren Ausgang zunächst von Siena und Florenz¹⁷⁶. Ein Frühwerk Filippo Lippis (Abb. 15), das aus dem Medici-Besitz stammt¹⁷⁷, gilt als eines der frühesten Beispiele, die den Heiligen als Büßer darstellen¹⁷⁸. Der Heilige ist von einer Felsenlandschaft umgeben, deren bis zum oberen Bildrand aufra-

¹⁷² Wiebel 1988, S. 111.

¹⁷³ Meiss 1974; Wiebel 1988, S. 17ff.

¹⁷⁴ Z. B. die so genannte Observanten-Bewegung, die die durch das Schisma und den Sittenverfall des Klerus geschwundene Autorität der Kirche wieder herzustellen versuchte; vgl. Jungblut 1967, S. 245. Jungblut erwähnt bereits das Motiv des büßenden Eremiten im Zusammenhang mit der Kritik an der Verweltlichung des Mönchtums.

Zu beobachten ist in der Darstellung des Hieronymus als Büßer eine Reform-Intention von religiöser Seite. Wie im 15. Jahrhundert wird diese Darstellung auch im Barock durch die katholische Gegenreformation zum beliebten Thema.

¹⁷⁵ Wiebel 1988, S. 19.

¹⁷⁶ Rice 1988, S. 68.

¹⁷⁷ Pappelholz, 54x37 cm. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, Inv.-Nr. 96. Vasari-Milanesi, Bd. II, S. 626. Nach dem Inventar hing das Bild in *guardaroba* von Cosimo I. in Palazzo Vecchio. Das Gemälde zeigt Cosimos Vorliebe für reformierte Konvente. Er stiftete den Hieronymiten von Fiesole, in nächster Nachbarschaft seiner eigenen Villa, eine neue Kirche und beteiligte sich maßgeblich am Umbau der Klosteranlage. Oertel 1961, S. 146f.; Meiss 1974, S. 134-140; Ausst.-Kat. Brügge 2002, Nr. 101.

¹⁷⁸ Das früheste Bild des heiligen Hieronymus als Büßer stammt von Masaccio oder zumindest aus seiner Werkstatt, wobei sich das Gewicht der Buße sogar auf eine sakramentale Ebene verlagert (Pappelholz, 62x34,5 cm. Altenberg, Staatliches Lindenau-Museum, Inv.-Nr. 95). Gezeigt wird der büßende Heilige vor einem Altar, über dem ein Engel dem Heiligen eine Palme überreicht, ein Sieges- und zugleich Märtyrersymbol für die Überwindung des Diesseitigen durch den Heiligen. Damit tritt die Buße des Heiligen in Analogie zur Situation Christi auf dem Ölberg, der zur Überwindung der Todesangst von einem Engel den Kelch der Kraft gereicht bekommt (Lk 22, 43), wie es das obere Bildfeld der Tafel thematisch darstellt.

gender Block gegenüber dem Kirchenbau im Hintergrund einen isolierten Aufenthaltsraum für die Buße bietet. Die für die Darstellung des büßenden Heiligen in der Zukunft typisch werdenden Elemente werden bereits hier geprägt: Mit seiner ausgestreckten Rechten hält er einen Stein, um sich damit an die Brust zu schlagen, mit seiner Linken ein Bußkreuz¹⁷⁹. Der Heilige kniet demütig auf dem Boden¹⁸⁰. Im Bildvordergrund ist noch ein Mönchsknabe zu sehen, der, wohl der Anweisung des Heiligen folgend, dem Löwen seine Linke reicht, um ihm den Dorn aus seiner Tatze zu entfernen.

Besonders beachtenswert ist das Werk, weil im Bild der Totenschädel erstmalig als Requisit des Heiligen vorgeführt und ferner die Meditation über den Totenschädel als Grundfaktor für die Bußübung etabliert wird. Hieronymus wendet sich dem Totenschädel zu, indem er ihm seinen Oberkörper entgegen neigt. Die Seitenansicht des Totenschädels, der auf einer podestartigen Felsplatte am Boden platziert ist, prägt den Eindruck, als finde ein Gespräch zwischen den beiden statt. Die noch im Vordergrund angedeutete Entfernung des Dorns aus der Pfote des Löwen, die Zähmung des wilden Tiers durch die Gnadenhand, beinhaltet die Erlösung von der Sünde und weist somit auf den Sinn der Bußübung des Heiligen hin¹⁸¹.

In den nachfolgenden Darstellungen wird der Totenschädel neben dem Kruzifix zum wichtigsten Beiwerk des büßenden Hieronymus, wobei in der Bußszene eine heftige Gemütsbewegung zum Ausdruck kommt. Im Werk von Lazzaro Bastiani (Abb. 16) tritt der körperliche Aspekt der Buße besonders hervor¹⁸². Der Heilige streckt seine Rechte weit aus, um sich mit Wucht zu schlagen. Sein auf dem Boden sitzender Körper ist von einer expressiven Bewegung geprägt, die auf ein Zusammensinken vor dem Kruzifix verweist, seine Miene zeigt eine heftige Erregung. Den mühseligen Bußvorgang unterstreicht der angestrengte Blick, mit dem der Heilige versucht, das hoch aufragende Kreuz anzublicken. Dies scheint jedoch kaum zu gelingen, da sich das Kruzifix dem Blickfeld des Heiligen entzieht.

Die Darstellung des Hieronymus ist durch eine Diagonale bestimmt, die von seinem linken Arm und dem Gekreuzigten gebildet wird. Durch dieses kompositorische Mittel wird das Ziel des Büßenden deutlich. Die merkliche Unterteilung des Bildes in eine irdische und

¹⁷⁹ Oertel 1961, S. 146-147. Beim Kruzifix fehlt die ganze Figur bis auf das rechte Bein.

¹⁸⁰ Das Knien als Demutsbekundung ist mit dem Sitzen im Marientyp der „*Nostra Domina De Humilitate*“ vergleichbar. Siehe M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the black death*, New York 1964, S. 132ff.; vgl. Schuster 1991, S. 465, Anm.-Nr. 41.

¹⁸¹ Auffällig ist noch der ungewöhnlicherweise bartlos und glattrasiert dargestellte Mönchskopf des Heiligen, der eine gepflegte Lebensweise andeutet. Dadurch wird der Stadtbürger, der Stifter des Werkes, in die Darstellung einbezogen. Die hier vorgeführte intensive Auseinandersetzung mit dem Totenschädel soll für die Medici eine Warnung vor dem Stadtleben und zugleich eine Aufforderung zur Bußfertigkeit sein.

¹⁸² Ehemals Brescia, Sammlung Bettoni. Thieme-Becker, „Bastiani, Lazzaro di Jacopo“; Berenson I, 1; Venetian School (1957), S. 25, Pl. 364; Zampetti I; 14th & 15th centuries (1969), S. 24.

eine Himmelszone, in der die himmlische Zugehörigkeit des Gekreuzigten der Mühsal des irdisch gebundenen Heiligen entgegengestellt wird, wiederholt sich im Kontrast der Vorder- und Hintergrundmotive. Die Erregung des sich kasteienden Heiligen kontrastiert mit der friedlichen Atmosphäre im Hintergrund: Zwei Schwäne schwimmen sanftmütig in einem Wasserbecken, an dessen Rand ein ins Lesen versunkener Mönch sitzt. Wiebel sieht in dieser Staffage einen Hinweis auf den seelischen Zustand nach der Buße, nämlich die erreichte Reinheit der Seele: Der Schwan trete wegen seiner Vorliebe für klares Wasser und seines weißen Gefieders als Symbol der Reinheit und Keuschheit auf¹⁸³.

Obwohl der Heilige den Gekreuzigten anblickt, konfrontiert er seinen abgemagerten Körper zudem mit einem Totenschädel, der sich am Fuß des Baumes, auf dem das Kreuz gesteckt ist, befindet. Großes Interesse gilt demzufolge der Bedeutung des Schädels. Da dieser nicht zufällig am Fuß des Kreuzes angeordnet wird, sah die Literatur oft eine Assoziation mit dem „Schädel Adams“¹⁸⁴. Hieronymus selbst verbreitet die Legende über das Grab Adams:

„Man erzählt, dass in dieser Stadt, ja an dieser Stelle Adam gewohnt und den Tod gefunden hat. Deshalb heißt auch der Ort, an dem unser Herr in den Kreuzestod ging, Schädelstätte. Dort wurde der Schädel des alten Menschen begraben, damit der zweite Adam und das vom Kreuze Christi herabträufelnde Blut die Sünden des ersten Adam, unseres gefallenen Stammvaters, abwaschen mögen“¹⁸⁵.

Bei Hieronymus wird der Totenschädel als Symbol für die uralten Sünden begriffen, welche durch das Blut Christi aufgehoben werden sollen¹⁸⁶. Die Buße vor dem Kruzifix wird insofern in der Analogie zur Kreuzigung Christi auf Golgatha als ein Erlösungsakt im theologischen Sinne verdeutlicht¹⁸⁷. Der büßende Heilige identifiziert sich in seiner seelischen Lage mit dem Schädel Adams. Wie die Sünde des Stammvaters durch den Opfertod Christi vergolten und dadurch die einstige Ordnung zwischen Gott und Menschen wieder hergestellt wird, ist auch die Buße des Heiligen als eine Erneuerung der Beziehung zu Gott zu verstehen.

So betont Hieronymus selbst die Notwendigkeit der Buße als „das zweite [rettende] Brett nach dem Schiffbruche“¹⁸⁸. Auch wenn hier mit dem Schiffbruch das Erlösensein des paradiesischen Paktes zwischen Gott und dem Menschen gemeint ist, bietet sich der Begriff „Schiff“ im Zusammenhang mit der Buße an, da der seelische Zustand des Büßers mit dem

¹⁸³ Wiebel 1988, S. 112.

¹⁸⁴ Janson 1937, S. 424 und 430f.; Jungblut 1967, S. 103ff.; Wiebel 1988, S. 111f.; vgl. die Überlieferung der Legende über die Begräbnisstätte Adams LCI II, 1970, Sp. 164, „Golgatha“ (G. Ristow/G. Jászai).

¹⁸⁵ Ep. 46, 3 (BKV II, S. 297).

¹⁸⁶ Eine kritische Anmerkung über die Legendenüberlieferung des Adamsgrabes durch Hieronymus liefert Ridderbos 1984, S.103, Anm.-Nr. 250.

¹⁸⁷ Wiebel 1988, S. 110ff.

¹⁸⁸ Ep. 117, 3 (BKV II, S. 336); PL 22, 955: „*secunda post tabula naufragium*“. Das Wort „Schiffbruch“ geht auf Paulus zurück, der in seinem Brief an Timotheus vor einem „Schiffbruch im Glauben“ warnt (1 Tim 1, 19).

„Seelenschiff“ verglichen wird¹⁸⁹. Das Schiff ist eine der ältesten Allegorien der Kirche, in der es als Zufluchtsort auf dem Meer der Sünde gilt¹⁹⁰. Die Buße, durch die man die weltliche Versuchung überwinden will, braucht Christus als den einzig gegen feindliche Gefahren zum Heil bringenden *sensus*, wie Hieronymus empfiehlt:

„Wer von uns ist ein so stark gebautes Schiff, daß er dieser Welt entfliehen könnte, ohne Schiffbruch zu leiden oder an einer Klippe zu stranden – nein, er muß den *sensus* als Steuermann haben, wenn er das Heil erreichen will“¹⁹¹.

Wie Christus auf dem Seelenschiff der Buße ein guter Steuermann ist, ist das Kreuz, das oft in der Darstellung aufragt, mit dem Mastbaum eines Schiffes vergleichbar. Entscheidend ist dabei der Blick des Büßers, der nach oben geht. Dieser Blick nach oben, der allgemein den Dargestellten als besonders fromm ausweist¹⁹², zielt somit auf die Reinigung von Sünde durch den durch die Selbstopferung rettenden Erlöser. Diese Anknüpfung des nach oben gerichteten Blickes an den Mastbaum des Seelenschiffes ist kennzeichnend für die psychische Lage des Büßenden so wie auch der Totenschädel, der zum Ausdruck der irdischen Gebundenheit meist am Boden platziert ist und dessen Betrachtung nur mit einem gesenkten Blick möglich wird.

Die Gewichtung des Totenschädels nimmt in der Darstellung des büßenden Heiligen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch zu. Die kleine Tafel von Marco Zoppo (Abb.17) zeigt den Heiligen im Profil, der auf einem bühnenartigen Schauplatz in der kargen Landschaft Buße übt¹⁹³. Der vor dem Kruzifix kniende Heilige, der sich hier, ungewöhnlich für den Büßertypus, in voller Gewandung zeigt, ist jedoch wenig von emotionaler Bewegtheit gekennzeichnet, auch wenn er sich mit einem Stein auf die entblößte Brust schlägt. Sein Blick ist nicht mehr der eines Leidenden, sondern eines Suchenden, weshalb der Heilige seinen Blick auf das an einem verdorrten Baum hängenden Kruzifix konzentriert. Unter den am Boden platzierten gängigen Attributen befindet sich auch der Totenschädel, der dem Heiligen zugewandt ist. In seiner vom Kruzifix abgerückten Platzierung löst sich dieses Requisit von

¹⁸⁹ Über das Schiff der Seele siehe Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, S. 325-327.

¹⁹⁰ Diese Symbolik hat Tertullian am Ende des 2. Jahrhunderts in der Erklärung der *Arche Noah* eingeführt: „Es wird dich, den in die Meeresfluten der Sünde Versenkten, emporheben und in den Hafen der göttlichen Erbarmung weitertragen“ (BKV VII, S. 231). Ein bekanntes Beispiel für die bildliche Formulierung ist die „Navicella“ nach Giottos Entwurf für Alt-St. Peter in Rom. Das Fresko zeigt Christus als Retter, der dem ins Wasser sinkenden Petrus seine Hand bietet. Zwar ist dies eine Darstellung des Wunder wirkenden Heilands, aber bei der Anbringung des Motivs an der repräsentativen Stelle über dem Portikus geht es darum, dass man die Bedeutung der „römischen“ Kirche in der Verkörperung des Schiffes hervorheben will. Wolfgang Kemp, *Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 1967, S. 309-320; LCI III, 1971, Sp. 320-321, „Navicella“ (J. Poeschke).

¹⁹¹ Hieronymus, *Tractatus de Psalmo CIII* (CSEL 78, 186). Zitiert nach Rahner 1964, S. 328.

¹⁹² Donat de Chapeaurouge, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Darmstadt 1987, S. 52f.

¹⁹³ Um 1460-1465, Öl auf Holz, 31x43 cm, Pinacoteca di Bologna, Abbildung bei Venturi 1924, Nr. 20; Jungblut 1967, S. 154, Abb. 173.

der Golgathasymbolik und gewinnt einen eigenen Raum, so dass ihm die Bedeutung eines autonomen Meditationsgegenstands zukommt.

In den Bildern, in denen eine gesteigerte Hingabe an die Buße zum Ausdruck kommt, wird die zur Schlagführung erhobene Hand des Heiligen nach außen weit ausgestreckt. Im Bild Marco Zoppo wird die den Stein greifende Hand des Heiligen dagegen auf die Brust gelegt. Die an die Brust gezogene Hand führt dazu, dass die Vehemenz der Bußübung in der Szene deutlich vermindert erscheint. Die gesamte Haltung des Heiligen, der in die Meditation über den Opfertod Christi versunken dargestellt ist, wird von der auf der Brust ruhenden Hand charakterisiert. Bei der ruhigen Figur des Heiligen im Bild Marco Zoppo geht es um einen Ausdruck der Verinnerlichung der Buße. Mit der Änderung der Armhaltung ändert sich auch die Richtung des Blicks, der nicht mehr nach oben geht, sondern gerade auf das in Augenhöhe hängende Kreuz gerichtet ist.

Der Hieronymus Botticellis (Abb. 18) zeigt sogar einen nach unten gehenden Blick, der den späteren Fassungen des meditierenden Heiligen vorwegnimmt¹⁹⁴. Der Heilige, der in einer zart grünen Landschaft Buße übt, kniet vor dem Kruzifix. Am Fuß des Kreuzes, dessen schlichte Form der Betrachter von hinten wahrnimmt, liegt auf einem ebenen Stein ein großer Totenschädel. Der Totenschädel wird dadurch hervorgehoben, dass der nach unten gerichtete Blick des Heiligen über das Kruzifix hin auf den Totenschädel zielt. Der Heilige hat offenbar, wenn er auch in der nach unten ausgestreckten Hand einen Stein hält, nicht die Absicht sich zu schlagen. Wie sein zur Seite gelegter Kopf nahe legt, scheint er vielmehr in einem nachdenklichen Zustand zu sein.

Bei den Bildern, auf denen der Heilige vor dem Kruzifix Buße tut, steht meist das Kruzifix im Mittelpunkt der Darstellung. Wie oben dargelegt wurde, nimmt jedoch die Bedeutung des Totenschädels in den Kompositionen immer mehr zu, während der büßende Heilige in einer zunehmend ruhigeren Haltung vorgeführt wird. Dementsprechend kommt dem Totenkopf der Charakter eines Meditationsobjekts zu.

Das dem Foppa-Nachfolger zugeschriebene Gemälde in der Accademia Carrara di Bergamo (Abb. 19) zeigt den Heiligen, wie er sich stehend und *vis-à-vis* dem Kruzifix auf die

¹⁹⁴ Öl und Tempera auf Leinwand, 45x26 cm, St. Petersburg, Eremitage. Oder das Werk wurde von dem Botticelli-Nachfolger ausgeführt. R. Lightbown, Botticelli. 2 Bde., London 1978, S. 94-96, Kat.-Nr. B. 84. Lightbown vermutet, dass die Hieronymus-Tafel mit der Dominikus-Tafel ursprünglich als Paar ein Diptychon gebildet haben könnte. Die Maße der Dominikaner Tafel, die sich ebenfalls in der Eremitage, St. Petersburg befindet ist fast gleich: 44,5x26 cm.

Brust schlägt¹⁹⁵. Während sich der Heilige ins Nachdenken über das Leiden Christi vertieft, tritt wie bei Foppas Bild der Totenschädel ohne direkte Beziehung zum Heiligen auf. Die Bedeutung des Totenschädels liegt in seiner rein attributiven Funktion. Während der Heilige sich in enger Beziehung zum Kreuz zeigt, befindet sich der Totenschädel, der am Boden zu Füßen des Heiligen liegt, sozusagen in Blickkontakt mit dem Betrachter.

Deutlich erkennbar ist dadurch die Verschiebung der Gewichtung vom Kreuz auf den Totenkopf in den Hieronymusbildern des späten 15. Jahrhunderts, bei denen der Totenschädel als das Bildthema implizierendes Requisite vorgeführt wird. Im Werk von Cesare da Sesto (Abb. 20) wird der Totenschädel das Hauptrequisite für die Buße des Heiligen¹⁹⁶. Es fehlen das Kruzifix und sonstige Attribute wie Löwe und Kardinalshut. In besonderer Weise hervorgehoben wird im Bild die Konzentration des Greises auf den Totenschädel. Die Sitzfigur dreht sich stark zur Seite, wo auf einer Rasenbank der Totenschädel liegt. Der nackte Oberkörper richtet sich trotz der nach rechts gestellten Beinen dem Betrachter frontal zu, während der Kopf im nach links gewandten Profil dargestellt ist. Durch diese Körperdrehung wird die Hinwendung des Heiligen zum Totenschädel noch betont. Hieronymus fasst den Totenkopf mit seiner Linken von unten vorsichtig an, während seine ins Buch gelegte Rechte den Schädel von oben einrahmt. Durch die Hände des Heiligen, die den Schädel beinahe umschließen, entsteht der Eindruck, dass der Heilige sich mit ihm innerlich beschäftigt. Sein Gesichtsausdruck, der seelische Leidenschaft zeigt, vermittelt den Eindruck, dass der Büsser mit dem Totenschädel ein Zwiegespräch führt. Für das einsame Leben des Heiligen ist der Totenschädel als wichtiger Gefährte dargestellt, an den dieser sich wenden kann.

Die hier angedeutete Vertrautheit mit dem Totenschädel ist im Vergleich zu den anderen Bildern besonders dadurch gekennzeichnet, dass der Heilige den Totenkopf in seiner Hand hält. Einen Hieronymus, der mit dem Totenschädel in Berührung kommt, zeigt auch ein Werk von Lazzaro Bastiani (Abb. 21)¹⁹⁷. Dargestellt ist die thronende Madonna mit dem Christuskind, dem der heilige Hieronymus links und der heilige Franziskus rechts jeweils ihre Stiftherren empfehlen. Hieronymus als Eremiten, der barfüßig auftritt, kennzeichnet besonders der Totenschädel, den er auf seiner Linken erhoben hält. Hier wird der Totenschädel deutlich als Signum des Heiligen vorgeführt. Verfolgt man den Typus des stehenden büßenden Hieronymus, so fällt auf, dass die Mehrzahl dieser Bilder im Zusammenhang mit dem Madonnenbild

¹⁹⁵ Holz, 47×32 cm, Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara. Abbildung bei Venturi 1924, Nr. 90; Jungblut 1967, S. 149, Abb. 157.

¹⁹⁶ Richmond, Sammlung Cook. Abbildung bei Venturi 1924, Nr. 98; Berenson III, 1; Central Italian and North Italian Schools (1968), S. 87; Marco Carminati, Cesare da Sesto 1477-1523, Milano 1994, S. 203ff., Nr. 18.

¹⁹⁷ Abbildung bei Venturi 1924, Nr. 35, S. 52.

stehen, wobei der Totenschädel als repräsentatives Abzeichen dem heiligen Hieronymus beigegeben ist¹⁹⁸.

In diesen Bildern wird der Totenschädel als Attribut in die Hand des Heiligen gerückt, wie ein mittelformatiges Werk von Domenico Panetti (Abb. 22) zeigt¹⁹⁹. Das bis jetzt in der Hieronymus-Literatur nicht beachtete Bild hat ebenfalls eine *Sacra conversazione* zum Thema. Die Muttergottes im Typus der *Maria lactans*, die als einzige aus dem Bild blickt, thront vor einem Brokatvorhang auf einer verzierten Steinbank. Sie flankieren links der heilige Hieronymus und rechts die heilige Katharina, beide im Gebet versunken. Besonders Hieronymus konzentriert sich mit gesenkten Augenlidern auf die Meditation über einen Totenschädel, den er in seiner rechten Hand hält. Der Totenschädel liegt so auf der Hand des Heiligen, dass er ihn direkt anschaut. Der Totenkopf weist auch hier auf die asketische Verhaltensweise des Heiligen hin. So ist er aus einer symbolischen Metamorphose des kasteienden Steins hervorgegangen, weshalb die Brust des Heiligen noch blutet²⁰⁰.

Der Heilige ist in Analogie zum Christuskind nackt, was auf die Reinheit von Sünden hindeutet. Ferner verrät seine auf die Brust gelegte feingliedrige linke Hand sein Bekenntnis zum Heiland und seine Erwartung der Erlösung²⁰¹. So schreibt Hieronymus in einem Brief an Pammachius, während er über das Meiden des weltlichen Glanzes predigt:

„Für dich genügt es nicht, Reichtümer zu verachten, wenn du nicht Christo nachfolgst. Der aber folgt Christo nach, welcher die Sünde meidet und die Tugend zum Begleiter hat“²⁰².

Deutlich hervorgehoben ist auch im Bild Panettis die Rolle des Totenschädels als Meditationsgegenstand. Das Interesse der thematischen Auseinandersetzung im Bild geht vom Bußkreuz zum Totenkopf über, d. h. von der Kasteiung zur Meditation. Diese Tendenz des immer mehr an Bedeutung zunehmenden Totenschädels in der Darstellung des asketischen Heiligen zeichnet sich ebenfalls in einem Gemälde von Cima da Conegliano (Abb. 23) ab, das

¹⁹⁸ Im Mittelpunkt der Beziehung zwischen Hieronymus und Maria steht die Jungfräulichkeit der Muttergottes. Die „Unbeflecktheit“ soll für den asketischen Heiligen eine exemplarische Rolle spielen. Vgl. Marienlexikon III, S. 186f. Hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e. V. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1991.

¹⁹⁹ Um 1495, Pappelholz, 118,5x82,5 cm, aus der Sammlung August Kestner, Rom, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Inv.-Nr. KM 53. Kat. Hannover 1995, S. 111f.

²⁰⁰ Hier darf man noch von der Verknüpfung des Totenschädels mit dem Kreuz sprechen. Der Totenkopf wird von dem Heiligen vor seiner Brust gehalten. Die andere Hand hält den Kreuzstab, dessen unteres Ende beinahe den Schädel berührt.

²⁰¹ Die mittelalterliche Frömmigkeit fand in der Nachfolge des leidenden und armen Christus eine neue Motivation für asketisches Verhalten, weshalb die Nacktheit Christi in die Darstellung aufgenommen wurde. Bei Hieronymus heißt es: „nackt dem nackten Christus folgen; nackt dem nackten Kreuz“ (Ep. 52, 5; 58, 2; 120, 1), wobei asketische Armut und Kreuzesnachfolge miteinander verbunden sind.

²⁰² BKV I, S. 158.

den Heiligen in der Stille der Landschaft beim Lesen zeigt²⁰³. Der Heilige sitzt in seinem provisorischen „*studiolo*“ vor einem aufgeschlagenen Folianten. Sein Körper und sein Blick wenden sich jedoch von der Lektüre ab, so dass der Blick des Betrachters über den Heiligen zu dem Buch auf dem Tisch und schließlich zu einem stattlichen Totenkopf auf der Felsenbank geleitet wird. In der Grundstimmung der Heiterkeit und Ruhe sticht der Totenschädel hell aus dem Bild hervor. Seine Platzierung auf der massiven Felsenbank markiert sowohl die axiale Mitte der Komposition als auch die Grenze zwischen dem kargen Felsenblock, wo der Heilige seine Zuflucht findet, und der üppigen Landschaft mit Stadtansicht, die der Heilige zugunsten der *vita contemplativa* verlassen hat. Hier fungiert der Totenschädel als Grenze zwischen den beiden unterschiedlichen Lebenswelten und als Meditationsgegenstand der Jenseitsbezogenheit des Heiligen.

Die Landschaft mit üppigen Bäumen und kargen Felsen in Cimas Hieronymusbild ist offenbar nach dem venezianischen Schema ausgeführt, wobei der Landschaft mehr Bedeutung eingeräumt wird. Den Hintergrund des asketischen Hieronymus bildet in der venezianischen Malerei eine ideale Landschaft. Der Aufenthaltsort des Heiligen ist nicht als wirkliche Wüste, sondern eher als ein von dem Treiben der Menschen weit entfernter Ort gemeint. Die Landschaft gilt damit als Ort der Einsamkeit des Einzelnen vor Gott. In den venezianischen Hieronymusbildern mit der idealen Landschaft aus dem späten 15. Jahrhundert ist der Heilige nicht bei der Kasteiung, sondern häufig beim Lesen oder in der Meditation dargestellt.

2.1.3. Hieronymus in der Meditation

Unter der Vielzahl der Hieronymusbilder, die den Heiligen als Asketen in einer einsamen Landschaft zeigen, lässt sich neben dem Büsser-Typus das Motiv des meditierenden Heiligen anführen. Während in Florenz und im toskanischen Raum der Typus des büßenden Einsiedlers vorherrschend ist, bevorzugt die venezianische Malerei den meditierenden Heiligen in der Waldeinsamkeit als Bildthema. Dabei stellt sie oft eine friedliche Lektüre dar, wobei das Kreuzifix, das für das Büsser-Bild bestimmend war, in einer zurückgenommenen Präsenz vorkommt oder ganz fehlt. In diesen Bildern wird der Heilige in einer entspannten Haltung gezeigt und statt der heftigen seelischen Vorgänge kommt affektfreie Ausgeglichenheit zum Ausdruck.

²⁰³ Nach 1510, Holz, 33x27,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sammlung Bonacossi, Inv.-Nr. 19. Luigi Coletti, Cima da Conegliano, Venezia 1959, Cat. Nr. 77.

Parallel zu diesen Änderungen wird als ein wesentlicher Bestandteil der Bildkomposition auch die Hintergrundkulisse umgestaltet. Während die karge Landschaft für das Büsser-Bild eine Rolle spielte, wird für den Typus des meditierenden Heiligen eine Landschaft bevorzugt, die mit Bäumen und Tieren ausgestattet ist. Die Genauigkeit der landschaftlichen Darstellung überwiegt oft gegenüber der der Figuren, so dass sie die Aufmerksamkeit des Betrachters in erster Linie auf sich lenkt. Die Abgeschiedenheit eines einzelnen Menschen in der Waldeinsamkeit wird zu einem Zusammensein von Mensch und Tier in der Natur umgedeutet, wobei eine friedliche Stimmung, resultierend aus einer Hinwendung zu Gott, konnotiert wird. In der Betrachtung exemplarischer Bilder wird nach dem Sinnzusammenhang der Landschaft im Kontext der Darstellung des Typus „Hieronymus in der Meditation“ gefragt.

Die Kontemplation als zentrales Thema der Hieronymusbilder ist zunächst ab dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts aus dem Pisanellokreis bekannt²⁰⁴. Das Initialwerk von Pisanello selbst ist zwar nicht mehr erhalten, aber uns durch eine Bildbeschreibung von Guarino da Verona (1374-1460) überliefert. Guarino, der für seine Zeit als hervorragender Humanist den Hieronymuskult am Ferrareser Hof anregte und zugleich der Adressat eines Hieronymusbildes Pisanellos gewesen war²⁰⁵, lobte am Werk besonders die Leistung des Künstlers, der die kontemplative Versenkung des Heiligen so überzeugend veranschaulichte, dass der Betrachter fast glaubte, den in der Stille meditierenden Heiligen zu stören²⁰⁶.

Das erste greifbare Bildzeugnis für den meditierenden Hieronymus ist die Hieronymustafel von Bono da Ferrara (Abb. 24), die unter dem Einfluss Pisanellos entstanden sein soll²⁰⁷. So bekennt der Künstler seine Verehrung für Pisanello als Lehrer in der auf dem

²⁰⁴ Meiss 1974, S. 138; Wiebel 1988, S. 98ff.

²⁰⁵ Der von Johannes d'Andrea entfachte Hieronymuskult wurde durch Giovanni da Ravenna, den Lehrer Guarinos, in die Ferrareser Kunst eingeführt. Vgl. Michael Baxandall, Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 183-204, hierzu S. 196f.

²⁰⁶ Die Bildbeschreibung von Guarino da Verona wird nach Baxandall 1965, S. 196f. wie folgt zitiert:

*Singula quid refero? Praesens exemplar habetur.
Nobile Hieronymi munus quod mittis amandi,
Mirificum praefert specimen virtutis et artis.
Splendida canicies mento, frons ipsa severo
Sancta supercilio. Quae contemplatio mentem
Abstrahit in superos! Praesens quoque cernitur absens,
Hic et adest et abest: corpus spelunca retentat,
Caelo animus fruitur. Quod cum declaret imago,
Picta quidem sed signa tamen vivacia monstrans,
Hiscere vix ausim clausisque susurro labellis,
Ne contemplantem caelestia regna deumque
Vox interpellet, vociter quoque rusticus, asper.
Quae lucis ratio aut tenebrae! distantia qualis!
Symmetriae rerum! quanta est concordia membris!*

²⁰⁷ Um 1440, Tempera auf Pappelholz, 53,5x39,6 cm, London, National Gallery, NG 771. Bernhard Degenhard / Annegrit Schmitt, Pisanello und Bono da Ferrara, München 1995, Abb. 247; Kat. London 2003, S. 50-57 (Dilli-

Cartellino angebrachten Signatur: „*BONVS. FERARIENSIS. / ·PISANI·DISIPULUS*“. Im Bild Bonos sind die Züge des Büßers zwar noch zu erkennen, aber Hieronymus befindet sich nicht mehr in der Bußübung, sondern in einer kontemplativen Haltung. Der Heilige sitzt auf einer Felsenbank inmitten eines Waldes, während er in seiner linken Hand eine Gebetschnur hält. Der in mönchischem Ornat gekleidete Heilige, dem härenen Gewand, einer Kutte und darauf einer weißen Mozetta sowie einer braunen Kappe als Kopfbedeckung, ist, kennzeichnend für das asketische Ideal, barfüßig. Der am Boden auf der Felsenbank aufgestellte Kardinalshut markiert den Stand des Heiligen, deutet aber auch das Abstreifen irdischer Würde an. Zu Füßen des Heiligen kauert ein Löwe, der seinen Kopf auf die Pfoten gelegt hat. Diese ruhige, doch wachsame Haltung steht mit der Kontemplation des Heiligen in Einklang. Hinter Hieronymus und zu seiner Seite befinden sich Bücher und Schriftstücke, die ihn in die Wildnis als Gefährten begleitet haben, jedoch seine Aufmerksamkeit entbehren.

Diese regungslose, beschauliche Szene im Bildvordergrund spielt sich im Tal einer Gebirgslandschaft ab. Gegenüber der durch den Heiligen und den Löwen geprägten Stille des Vordergrunds erscheint die gestaltreiche Landschaft dynamisch. Der die linke Bildfläche bedeckende Berg verleiht, wegen seiner sichelförmigen Hangbildung mit dem spitz auskragenden Felsvorsprung, dem Bild einen dramatischen Eindruck. Auch wenn das äsende Reh von friedlicher Stimmung zeugt, die den seelischen Zustand des Heiligen veranschaulichen soll²⁰⁸, vermittelt der steile Hang einen gegensätzlichen Eindruck. Sein Pendant hat der Felsvorsprung auf der rechten Seite in den zum Himmel aufragenden kargen Bergkuppen. Auffällig ist besonders ein Baum hinter dem Heiligen, der aus dem zerklüfteten Felsen herauswächst. Der Eindruck, als habe die Wachstumskraft des Baums den Felsen zum Bersten gebracht, soll die auch hartnäckige Gewohnheit überwindende Liebe zu Gott andeuten²⁰⁹, ebenso wie die Oberfläche des dahinter stehenden Felsen, die von Rissen durchzogen und brüchig geworden ist. Die zwei sich auftürmenden Berge im Mittelgrund erlauben die freie Aussicht auf einen basilikalen Kirchenbau gotischer Prägung mit einer vorgeblendeten Renaissance-Fassade und einem gotischen Dachreiter, der mit den dahinter aufgereihten Bergen um die Höhe konkurriert.

Diese aus der Phantasie des Künstlers entstandene Gebirgslandschaft muss m. E. in ihren dramatischen Elementen vom Vorbild Pisanellos abweichen, bei welchem nach Guarino der Künstler für die überzeugende Darstellung des kontemplativen Heiligen der absoluten

an Gordon). Trotz der Zweifel über die Eigenhändigkeit der Signatur wird heute die Tafel Bono da Ferrara zugeschrieben (vgl. Degenhard/Schmitt 1995, S. 229). Bezeugt wurde sein Aufenthalt am Hof von Ferrara für die Jahre 1450-1452, wobei es für ihn möglich gewesen wäre, das Bild Pisanellos zu sehen. Guarino hielt sich in Ferrara von 1429 bis zu seinem Tod 1459 auf.

²⁰⁸ Vgl. Ps 42, 1.

²⁰⁹ Wiebel 1988, S. 91.

Ruhe große Wertschätzung beigemessen haben soll²¹⁰. Unter den Bildern, die den Heiligen motivisch in Verbindung mit dem Lesen bzw. der Meditation zeigen, steht der Francesco de' Franceschi zugeschriebene „Hieronymus in der Wildnis“ (Abb. 25)²¹¹ für die Situierung des Heiligen in „*adest et abest*“²¹² dem Werk Pisanellos am nächsten.

Auf den ersten Blick enthält die kleine Tafel viele Gemeinsamkeiten mit dem Hieronymusbild Bonos. Die in Kontemplation versunkene Sitzfigur und der regungslos auf dem Boden kauende Löwe, der durch seinen Blick eine Verbindung zum Betrachter schafft, charakterisieren ebenso das Bild Francescos. Die den Heiligen umgebende Landschaft stellt bei Francesco jedoch eine Weiträumigkeit dar, die wiederum aus kargen und bewaldeten Bergen besteht, deren Kuppen in die Höhe ragen. Ein motivisch vergleichbares Repertoire ist auch in Bonos Bild erkennbar. Auf der Höhe des unwirtlichen Berges links, dessen steiler Abhang die vornübergebeugte Haltung des Heiligen aufnimmt, wachsen auch bei Francesco Bäume und in der Waldlandschaft rechts weiden Rehe, die auch in Bonos Darstellung auftreten.

Im Bild Francescos kommt die tiefsinnige Stimmung des Heiligen zu einem intensivierten Ausdruck. Er senkt seinen Kopf, während er beide Hände gegenseitig in die Ärmelöffnungen steckt. Diese untätige Position der Hände hebt die nachdenkliche Haltung des Heiligen treffend hervor. Noch überzeugender wird die kontemplative Stimmung durch die Physiognomie des Hieronymus, wobei der Eindruck der absoluten Versunkenheit in dem gesenkten, in die Leere starrenden Blick und dem fest geschlossenen Mund zu Tage tritt. Die gelungene Darstellung der kontemplativen Stille durch den gesammelten Gesichtsausdruck des Heiligen pries Guarino als Pisanellos außerordentliche künstlerische Fähigkeit, wovon hier ein Nachhall spürbar wird. Francesco mag unter dem Einfluss Pisanellos ebenso großen Wert darauf gelegt haben und dies gelingt seiner Darstellung überzeugender als jener Bonos.

Eine Zeichnung, vormals in der Sammlung Clark (Abb. 26), die eine Sitzfigur mit einem Löwen zeigt, bestätigt diese Annahme²¹³. Auf den ersten Blick steht sie im Vergleich mancher Motive mit dem Bild Francescos in Einklang. Die bärtige Figur trägt ein gegürtetes, härenes Gewand, das die nackten Füße annähernd bedeckt. In aufrechter Sitzhaltung hält sie beide Hände in den gegenüberliegenden Ärmeln verborgen. Auf dem Boden rechts von ihm liegen ein Stock und ein Buch. Die Zeichnung gilt als eine originalgetreue Kopie vom Hiero-

²¹⁰ Baxandall 1965, S. 196.

²¹¹ Ca. 1440, Tempera auf dem Holz, 46,6x35cm, Privatbesitz (Sammlung Clark). Meiss 1974, Fig. 10; Kat. London 2003, S. 52.

²¹² Baxandall 1965, S. 197.

²¹³ Feder, braune Tinte auf Papier, 203x295 mm, Paris, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Inv.-Nr. 1344. Meiss 1972, S. 138; Ridderbos 1984, S. 33. Kat. London 2003, S. 52.

nymusbild Pisanellos, die Bono da Ferrara zugeschrieben wird²¹⁴. Im Vergleich zum Londoner Hieronymusbild Bonos zeigt die ihm ebenfalls zugeschriebene Zeichnung, dass der Künstler einer eigenen Modifikation gefolgt ist, während das Hieronymusbild Francescos mehr an das motivische Repertoire des Quellenbildes gebunden blieb²¹⁵.

In diesen Bildern wird die Landschaft zur Bedingung für das kontemplative Leben des Heiligen. In seiner Darstellung nimmt der landschaftliche Kompositionsanteil zu. Gegenüber dem immer ruhiger werdenden Heiligen weitet sich die Landschaft und reichert sich mit Einzelmotiven an, als sei das Thema des Bildes „Der Mensch in seiner Umgebung“. Dies bedeutet für den Maler die Möglichkeit, Naturbeobachtungen in den unterschiedlichsten Formen wiederzugeben. Jedoch ist die entscheidende Funktion der Landschaftsszenerie, dem Heiligen einen Raum für die kontemplative Versenkung zu bieten bzw. diese mit Einzelmotiven zu kontrastieren und dadurch die Geschlossenheit und Innerlichkeit in der Haltung des Heiligen zu betonen.

Welche Verbindung besteht zwischen den Hieronymusbildern und den Humanisten? Wie Guarino werden andere Humanisten die wichtigsten Auftraggeber für Hieronymusbilder gewesen sein. Von Pisanello selbst müssen mehrere Versionen solcher Andachtstafeln existiert haben. Darüber berichtet Bartolomeo Fazio:

*„In quis Hieronymus Christum cruci affixum adorans, ipso gestu atque oris maiestate venerabilis, et item haeremus in qua multa diversi generis animalia, quae vivere existimes“*²¹⁶.

So unterscheiden sich die Hieronymusversionen aus der Hand Pisanellos in zwei Gruppen: Hieronymus vor dem Kruzifix und Hieronymus mit den Tieren. In der Schilderung Fazios wird besonders auf den Bildtypus mit dem erhabenen Gesichtsausdruck und den lebendig dargestellten Tieren aufmerksam gemacht, wobei dieser für das Hieronymusbild jener Zeit nicht typisch gewesen sein soll. Festzustellen ist dabei eine allgemeine Vorliebe der Humanisten für den Darstellungstypus des Hieronymus, in dem sie ihn über den Büßertypus hinaus als

²¹⁴ Kat. London 2003, S. 52. Die Zuschreibung der Zeichnung an Bono ist strittig. Bei Degenhart/Schmitt 1995 ist das Werk nicht aufgenommen.

²¹⁵ Die Ansicht Gordons (Kat. London 2003, S. 54) über die Verwandtschaft der Zeichnung mit dem Londoner Bild ist nicht überzeugend. Im motivischen Repertoire der Figur und der Landschaft zeigen beide Bilder Unterschiede. Während Bono, einem übersteigerten Realismus anhaftend, anatomische Einzelheiten wie Adern, Runzeln und Falten sichtbar zu machen versucht, wird die Figur in der Zeichnung summarisch aufgefasst. Der Löwe auf der Zeichnung wirkt trotz der menschlichen Ausprägung in der Physiognomie natürlicher als auf Bonos Gemälde. Die Mähne wird in der Zeichnung in Strähnen aufgefasst, während Bono sie fadenförmig darstellt. Während die Adern auf dem Fuß des Heiligen im Londoner Bild schablonenhaft und ornamental wirken, sind die Zehen in der Zeichnung individuell und zart gestaltet.

²¹⁶ M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971, S. 166.

Gelehrten bei der Muße in freier Landschaft gezeigt sahen. Demzufolge ist es nicht ungewöhnlich, wenn der Heilige sich draußen wie in seiner Studierstube mit den Büchern beschäftigt. In manchen Darstellungen hat er sogar an seinem Zufluchtsort eine provisorische Bibliothek aufgebaut. Diese zunehmende Beigabe von Büchern für den Heiligen in der Wildnis knüpft erkennbar an das Programm der Humanisten an. Angelo Decembrio, ein Schüler Guarinos, berichtet in seinem *De Politia Litteraria* über die Nutzung von Bildern, Skulpturen und anderen Gegenständen zur Ausstattung einer Bibliothek, wobei sich Darstellungen des heiligen Hieronymus aufgrund seiner schriftstellerischen Tätigkeit besonderer Beliebtheit erfreuen:

„Intra bibliothecam insuper horoscopium, aut sphaeram cosmicam, citharamue habere non dedecet, si ea quandoque delecteris: quae nisi cum uolumus, nihil instrepuit. Honestas quoque picturas, caesurasue, quae uel deorum, uel heroum memoriam repraesentent. Ideoque saepenumero cernere est quibusdam iucundissimam imaginem esse Hieronymi describentis in eremo, per quam in bibliothecis solitudinem & silentium, & studendi scribendique sedulitatem opportunam aduertimus. Alijs & aliorum effigies: denique ut quaedam signa sunt electissima apud Iuuenalem Euphranoris aut Policleti, dulcia uenientibus spectacula“²¹⁷.

Daraus lassen sich zwei Folgerungen ziehen: Die Humanisten haben mit Hieronymusbildern ihr *studiolo* ausgestattet und sie bevorzugten das Literatenleben des Heiligen in der Wildnis als Thema²¹⁸. Der isolierte Ort ist besonders wegen seiner beschaulichen Atmosphäre ein geeigneter Platz für das Studium und die Humanisten setzen die Privatsphäre und Ruhe in der Natur mit der ihrer Studierstube gleich.

Die Humanisten entwickeln das Lernen „unter freiem Himmel“²¹⁹, nach dem der Aufenthalt im Wald ihnen eine besondere Inspirationsquelle für die literarische Tätigkeit bedeutet²²⁰. Vor allem Petrarca zieht diese einfache und naturverbundene Lebensweise des eremiti-

²¹⁷ Angelo Decembrio, *De Politica Litteraria*, Pars III, Basel 1562, S. 12-13, in: Baxandall 1965, S. 196: „As well [as books] it is not unseemly to have in the library an instrument for drawing up horoscopes or a celestial sphere, or even a lute if your pleasure ever lies that way: it makes no noise unless you want it to. Also decent pictures or sculptures representing gods and heroes. We often see, too, some pleasant picture of St. Jerome at his writing in the wilderness, by which we direct the mind to the library’s privacy and quiet and the application necessary to study and literary composition“.

²¹⁸ Obwohl im Text vom schreibenden Heiligen in der Wildnis die Rede ist, ist in der Ikonographie des Hieronymus dieser Typus kaum zu finden. Als einziges Beispiel ist, soweit mir bekannt ist, auf das Hieronymusbild Dürers hinzuweisen, das er im Jahre 1512 für das Titelblatt der von Lazarus Spengler übersetzten Hieronymus-Ausgabe angefertigt hat (B. 113). Auf dieses Bild werde ich an anderer Stelle (Kap. 2. 4) weiter eingehen.

²¹⁹ Enenkel 1990, S. 297; vgl. Stierle 2003, 115ff.

²²⁰ Vgl. Konrad Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*, München 1983 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 65), S. 106ff. Hierzu ist noch einmal die Bergbesteigung Petrarcas in Erinnerung zu rufen, für welche der Dichter als unerlässlichen Begleiter die *Confessiones* des Augustinus mitgenommen hat. Hierbei ist an ein handliches Format des Buches zu denken. Gegenüber den mittelalterlichen dicken Folianten, die in der Bibliothek oft zum Schutz gegen den Diebstahl angeketten aufbewahrt wurden, entstand vor allem in Paris, einem der wichtigsten Bücherzentren der Petrarca-Zeit, das neuartige Taschenbuch-Format, das man überallhin mitnehmen und leicht aufschlagen konnte (vgl. Stierle 2003, S. 116).

schen Ideals als *Ambiente* für seine *vita solitaria* vor²²¹. Die Naturliebe Petrarcas hat freilich nicht die ästhetische Bewunderung der landschaftlichen Schönheit zum Ziel. Der Aufenthalt im Wald bedeutet die Möglichkeit zur *vita solitaria*. Die Natur gilt als Bedingung und Mittel zur Gottesschau, indem sie Ungebundenheit und Abwendung von menschlichen Dingen bedeutet.

„Den freien Himmel über sich zu haben bedeutete eine Erschwerung und eine Erhöhung des Lebens zugleich: ein[e] Erschwerung, insofern der Eremit ein festes Dach über seinem Kopf entbehren musste und dadurch den zum Teil unangenehmen Einflüssen der Witterung ausgesetzt war; eine friedvolle Erhöhung, da dadurch jederzeit ein direkter Kontakt mit dem Himmel bzw. dem himmlischen Vaterland gewährleistet war“²²².

In den beiden oben betrachteten Bildern aus dem Pisanellokreis, die das asketische Leben des Heiligen als Bildthema nehmen, bietet sich die Landschaft als idealer Raum für den meditierenden Heiligen dar. Das in Büberbildern unentbehrliche Kruzifix ist nicht mehr enthalten.

In den venezianischen Hieronymusdarstellungen, bei denen ebenfalls die Landschaft für den asketischen Heiligen eine Rolle spielt, ist noch die zunehmende Bedeutung des Buches sichtbar. Das Buch als Motiv ist nicht nur attributiv für die Gelehrsamkeit des Heiligen in die Darstellung eingebettet, sondern die Vertiefung des Heiligen in die Lektüre selbst wird zum Bildthema und somit zum Hauptanliegen als Ausdruck der gesteigerten Meditation. Das Hieronymusgemälde Jacopo Bellinis in Verona (Abb. 27), das in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist, ist hierfür das früheste Beispiel²²³.

Das Bild zeigt den Heiligen als Büber in einer Wüstenlandschaft, der vor einem großen Kruzifix kniet. Die Wildnis als Umgebung bilden die Felsenberge, deren Gesteinmassen in Spalten und Schichten den Heiligen überragen. Für diese bildliche Ausprägung mag die Beschreibung des Hieronymus über seinen Aufenthalt in der Wüste den Künstler inspiriert haben: „Zerklüftete Felsen umschließen gleichsam einen schauerlichen Kerker“²²⁴. Wie bereits erläutert, wird die karge Berglandschaft mit der inneren Gedankenwelt in Verbindung

²²¹ Petrarca/Martellotti, S. 308; Enenkel 1990, S. 297. Die in *De vita solitaria* grundlegende gesellschaftskritische Einstellung Petrarcas ist auch hier für das Landleben bestimmend: „*celum spectare, non aurum*“. Indem das *aurum* als vergoldete Holzkassettendecke gedeutet wird, steht es dem *celum* inhaltlich gegenüber. Vergleichbar ist auch der Brief von Hieronymus (Ep. 46, 11; BKV II, S. 307), in dem er den städtischen Luxus der „breiten Säulenhallen“ und „getäfelten Decken mit goldenem Grunde (*aurata laquearia*) angesichts der Schlichtheit der Krippe als Geburtsstelle Christi kritisierte.

²²² Enenkel 1990, S. 297.

²²³ Um 1460, Tempera auf Holz, 95x64 cm, Verona, Museo del Castelvecchio, 876-1B306. Colin Eisler, *The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings*, New York 1989, Fig. 60. S. 398. Die Annahme Eislers, das Bild Jacopos sei unter dem Einfluss von Carlo Guidi entstanden, der den Hieronymus-Kult in die Lagunenstadt eingeführt habe (Santa Maria della Grazie), ist jedoch wenig überzeugend, denn dieser Mönch aus Fiesole starb 1417. Eher empfing er die unmittelbare Anregung zu dem Typus des lesenden bzw. kontemplativen Hieronymus in der Wildnis aus dem Humanistenkreis wie dem Ferrarer Hof, den er 1441 besuchte, oder aus Padua, wo er in den 50er Jahren mehrmals weilte. Vgl. Meiss 1974, S. 138.

²²⁴ Ep. 2, 4 (BKV II, S. 8).

gesetzt. Die kargen Gebirge bieten allerlei Untieren Zuflucht, als Zeichen für das dämonischen Wesens des Ortes, wobei sogar eine endzeitliche Stimmung zu spüren ist²²⁵. Diese Endzeitstimmung mag die Eindringlichkeit der Buße noch verstärken. Jacopo stellt einem abgestorbenen einen grünen Baum auf einem Bergvorsprung zur Seite. Hier wird der Sinn der Buße ausgeführt: Die zum Tode führende Sünde wird durch die Buße zum Leben bekehrt. Diese Aussage wiederholt sich, wenn man eine Säule mit einer goldenen Statue als Götzenbild im Hintergrund mit dem Corpus Christi am Kreuz im Vordergrund als deutlichen Kontrast in Beziehung setzt²²⁶.

Dieser Büsser-Typus wird noch durch ein Buch angereichert, das unmittelbar vor dem Heiligen aufgeschlagen liegt. Unverkennbar ist dabei die ihm beigemessene Bedeutung. Indem ein großformatiges Buch zwischen dem Heiligen und dem Kruzifix Platz findet, wird es als ein unentbehrliches Requisite für den Büsser betont. Das Buch, das im Kontext nicht anders als die heilige Schrift zu deuten ist, soll ihn zunächst zur Buße anregen. Aber vielmehr scheint es den Weg zu Erlösung in Christus zu weisen, dem sein Blick folgt²²⁷. Das Lesen oder das Meditieren des Heiligen ist in seiner symbolischen Bedeutung mit der Buße gleichzusetzen. In einer Briefstelle belehrt Hieronymus Rusticus zur Mönchstugend: *„Iram uince patientia; ama scientiam scripturarum et carnis uitia non amabis“*²²⁸. Hier steht die Bücherliebe deutlich im Gegensatz zur Lasterhaftigkeit des Fleisches. In gleichem Maße wie der büßende Heilige seine körperliche Bedingtheit durch das Sich-Schlagen zu kompensieren versucht, gleicht die Wissensliebe der Liebe zu Gott. Wenn sich die Aktion des Schlagens in den Bildern auf die Buße des Fleisches bezieht, beziehen sich das Lesen und die Meditation auf die seelische Buße des Heiligen. Die Darstellung des Hieronymus mit den Zügen eines Philosophen, die die nachfolgenden Künstler immer häufiger aufgreifen, hat hier ihren Anhaltspunkt. Der nachdenkliche Typus des Hieronymus ist zwar von den Humanisten geprägt, indem er das

²²⁵ Jungblut 1967, S. 167f. In einer Zeichnung Jacopos, die die Höllenfahrt Christi darstellt, kommt das Felsmotiv auch in engster Verwandtschaft mit dem Hieronymusbild vor. Das felsige Gebirge ohne Flora gilt als Sitz des Teufels. Bildbeispiele in: Eisler 1989, Pl. 222 (Louvre 22v), 223 (British Museum 25v) und 224 (British Museum 26).

²²⁶ Eisler 1989, S. 136. Die Baumsymbolik bei Jacopo Bellini ist der Tradition entsprechend mit gut und böse, Leben und Tod verbunden.

²²⁷ Die dem Buch beigemessene Bedeutung ist bei den Hieronymusbildern Jacopos spezifisch. Eine Vielzahl der überlieferten Hieronymusversionen in Zeichnungen und Gemälden zeigt den Heiligen, der sich mit dem Buch beschäftigt. Ein anderes Gemälde von Jacopo oder aus seinem Kreis (1445, Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza), das aus einem Wettstreit mit dem Werk Pisanellos entstanden sein kann, zeigt den Heiligen als Lesenden. Hieronymus vertieft sich in die Lektüre in seiner Behausung, einer Grotte, deren Masse die kontemplative Beschäftigung des Heiligen von der Menschengruppe im Hintergrund abschirmt. Dort sind zwei Jäger zu sehen, die sich in Richtung des Heiligen wenden, zwei Mönche hinter der Grotte, die zu dem mächtigen Kirchenbau rechts gehen, und ein Schäfer in der fernen Landschaft. Die Bedeutung dieses szenischen Spiels wird nicht ausgelegt. Vgl. Ridderbos 1984, S. 33, Abb. 16.

²²⁸ Ep. 125, 11 (CSEL 56, 130): „Den Zorn besiege durch Geduld, wenn Du die Weisheit der Schrift liebst, dann wirst Du die Laster des Fleisches nicht lieben“.

von ihnen vertretene Lebensmodell der *vita contemplativa* und der *vita solitaria* verkörpert²²⁹, aber nicht um der Muße willen, sondern als spezifische Form der Bußübung.

Das motivische Repertoire des lesenden Hieronymus hat Giovanni Bellini von seinem Vater übernommen: Die Hieronymusbilder Giovannis haben hauptsächlich den in die Lektüre tief versunkenen Heiligen zum Thema. In der Übertragung seelischer Werte auf die Landschaft hat er die Wüste gegen den Wald eingetauscht, wobei eine ruhige Stimmung durch atmosphärisches Naturempfinden erzielt wird. In Bellinis Wäldern lauern keine Gefahren mehr: Weder unheimliche Fabelwesen noch hässliche Ungeheuer verstecken sich darin. Die Natur bietet Vögeln und Tieren Lebensraum und Spielraum, so dass sich für die Lektüre des Heiligen ein friedliches und bukolisches Milieu bildet. Durch die Akzentverlegung auf die Waldlandschaft vermag Giovanni dem Heiligen eine ideale Umgebung zu schaffen. Bei Jacopo war die bedrohende Landschaft eher ein Hintergrund, der zum inneren Erleben des Heiligen in kontrastierender Beziehung stand. Mit dieser Haltung stellte er sich in die Reihe der christlichen Asketen, die den Wald als Gefahr bringenden Ort betrachteten²³⁰. Giovanni aber sieht im Waldleben die überindividuelle Ordnung, mehr Gottesschöpfung als Teufelswerk. So wird die Möglichkeit zur Errettung der Seele durch die behagliche Atmosphäre der Landschaftsdarstellung angedeutet, die im gesteigerten Naturalismus ausgeführt wird. Die lieblich geschilderte Umgebung der Natur tritt zunächst in einen deutlichen Kontrast zum asketisch orientierten Heiligen. Aber die Zusammenführung scheint sinngemäß, denn der Zufluchtort gilt als Versöhnungsort für den Büsser.

Unter der Vielzahl der Hieronymusbilder Giovanni Bellinis²³¹ tritt die kontemplative Lebensweise des Heiligen im Gemälde der National Gallery of Art in Washington (Abb. 28) besonders hervor²³². Das Bild zeigt einen nur notdürftig bekleideten Greis, der in der Waldeinsamkeit friedlich seine Lektüre betreibt. Die Figur ist nicht mehr vor der Landschaft angeordnet, sondern völlig darin eingebettet. Die Landschaftsszenerie des Zusammenseins von Tier und Mensch vermittelt den Eindruck des paradiesischen Urzustandes. Zur unscheinbaren

²²⁹ Pöllman 1920, S. 497; Wiebel 1988, S. 121ff.

²³⁰ Beispiel hierfür ist jene Thebais im Camposanto in Pisa, wo die Ananchoreten und die Waldeinsiedler durch verschiedene Gefahren bedroht werden. Insbesondere bemerkenswert ist der heilige Hilarion auf dem rechten Bildrand, der sich gegen ein drachenähnliches Monster wehrt. Dieses geflügelte Untier ist vergleichbar mit dem, das in Jacopos Hieronymusbildern häufig vorkommt.

²³¹ Auf einer Predellaszene des Pesaroaltars (um 1475, Venedig, Museo Civico Correr) stellt Giovanni Bellini ein einziges Mal den Heiligen als Büsser dar, dessen Typus sein Vater vorgeprägt hat. Das Bild stellt den Heiligen in einem weiten Raum der kargen Landschaft dar, den Giovanni ebenfalls aus den Hieronymusbildern Jacopos entlehnt hat.

²³² 1505, 49x39 cm, Sammlung Kress, Washington, National Gallery, Inv.-Nr. U. 328. Giles Robertson, Giovanni Bellini, Oxford 1968, S. 115, Pl. 58b; Farbabbildung in: L'opera completa di Giovanni Bellini, Renato Ghitto u. Terisio Pignatti, Milano 1969, Nr. 43.

Darstellung des Heiligen am Rand steht die Vielfältigkeit der in sorgfältiger Ausführlichkeit geschilderten Landschaft deutlich im Kontrast. Dadurch, dass der Landschaft mehr Raum und Wirkung eingeräumt werden, scheint das Bild seinen religiösen Gehalt verloren zu haben. Um diese Relativierung zu verhindern, setzt der Künstler oft Symbole in der Landschaft ein, z. B. verschiedene Tiere und Naturphänomene. Das Gesicht der Landschaft soll dadurch der seelischen Verfassung des Heiligen und dem kontemplativen Thema des Bildes entsprechen.

Dem Eremiten Bellinis fehlen jegliche Requisiten des Büßers. Seine fast geschlossenen Augen und seine gekrümmte Haltung weisen auf eine lange und intensive Beschäftigung mit der Schrift hin, in der er mit der rechten Hand blättert. Jedoch ist die Haltung des Heiligen erwähnenswert. Er neigt seinen Kopf nach vorn, während sein Oberkörper noch in der Sitzposition verharrt. Darin kommt die physische Schwäche des Greises zum Ausdruck, aber mehr noch die gesteigerte Konzentration der geistigen Betrachtung, deren Gegenstand sich vor ihm befindet.

Wie durch seine Beinsetzung angedeutet wird, geht sein Blick nicht zum Buch, sondern er richtet sich auf die eingefasste Quelle, die er vor sich hat²³³. Der Brunnen ist also die „Quelle“ für die Meditation des Heiligen. Inmitten der schönen Landschaft wählt der Heilige den idealen Ort am Brunnen für sein meditatives Lesen²³⁴. Das in der christlichen Ikonographie als *fons vitae* bekannte Motiv des Brunnens²³⁵ bedeutet auch für den Heiligen in erster Linie eine Lebensquelle, da das Wasser im Wüstenleben besonders wichtig ist. Darüber hinaus weist der Brunnen auf die durstige Seele des Büßers und die Erquickung durch die göttliche Heilsquelle hin.

Der Betrachter fragt sich aber, worüber genau der Heilige meditiert. Bemerkenswert ist dabei die Form des Brunnens. Er kann in seiner Form zweierlei sein: naturwüchsig ent-

²³³ Der Heilige hat das rechte Bein nach vorn gestreckt, während er das andere an den Sitzfels zurückgelegt hat. Diese Beinsetzung, in der sein rechter Fuß bereits den Beckenrand berührt, weist das Buch zur Seite und deutet seine Konzentration auf den Brunnen an. Vgl. Jungblut 1967, S. 162: Die Autorin sah den Heiligen irrtümlich „vor einem offenen Grab“ sitzend.

²³⁴ Auch wenn die Landschaft als hauptsächlicher Träger des Bildinhaltes erscheint, muss der Grundton des religiösen Themas Bellinis noch einmal betont werden, wie Götz Pochat anmerkt: „Das Religiöse Thema sollte für Giovanni Bellini stets die Hauptquelle seiner künstlerischen Inspiration und Gegenstand seiner Aussage bleiben. Sowohl seine Vorliebe für die Hintergrundlandschaft als Stimmungsträger, als auch die technischen Errungenschaften (Entwicklung der malerischen Mittel) müssen immer damit in Verbindung gesehen werden – sie stehen im Dienst der religiösen Aussage. Immer sucht der Maler nach neuen Lösungen und stärkeren Mitteln der Vergegenwärtigung, um seinem lebendigen Erlebnis der traditionellen, christlichen Themen (Kreuzigungen, Pietàs, Madonnen) persönlichen und darum echten Ausdruck zu verleihen. Unerschöpflich wie das religiöse Leben selbst mit seiner steten Kontemplation des Verhältnisses von Gott-Mensch-Welt und der Frage nach Erlösung und Seligkeit, sind die Variationen und Abstufungen der bekannten Themen, die feinfühlig Korrespondenz zwischen heiliger Figur und landschaftlicher Umgebung, die aus seinen geläuterten Werken sprechen.“ Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973, S. 341f.

²³⁵ LCI III, 1971 Sp. 486-487, „Quelle, Quellbrunnen“ (RED); vgl. G. Binding, *Quellen in Kirchen als fontes vitae*, in: *Festschrift für Heinz Ladendorf, Köln/Wien 1970*, S. 9-21. Lurker 1978, S. 61ff.

springende Quelle und von Menschenhand angelegter Brunnen. Der Brunnen im Bild Bellinis besitzt eine künstlich behandelte Ummauerung. Zum Auffangen des Wassers sind viereckig behauene Steine eingelegt, die durch Eisenklammern untereinander befestigt sind. Das Brunnenbecken wird in zwei Stufen zur Quelle geführt, wobei die Vorderkante jedoch nicht vollständig abgegrenzt ist²³⁶. Dabei fällt die Zahl der Beckensteine auf. Es besteht aus acht Steinen der oberen und vier der unteren Stufe. Insgesamt sind es zwölf. Diese Zahlen soll Bellini nicht beliebig konzipiert haben. Die Zahl Acht erhält ihre signifikante Bedeutung vor allem in der Architektur²³⁷, nicht zuletzt in der Brunnenarchitektur. Die mittelalterlichen Handschriften stellen den paradiesischen Brunnen nicht selten im oktogonalen Bau dar und auch die Baptisterien werden mit Vorliebe in Oktogonen gestaltet²³⁸. Die Zahl Vier der Steine kann sich auf die vier vom Paradies strömenden Flüsse beziehen oder auch auf die vier Evangelisten, die sich um den heiligen Quell versammeln und ihn umhegen. Betrachtet man den Brunnenbau mit seiner Steinzahl unter diesem Aspekt, so wird erneut deutlich, dass dieser Brunnen die Lebensquelle verkörpert. Hinzu kommt die Zahl Zwölf²³⁹, die jene Bedeutung noch verstärkt: „Die Zahl Zwölf musste den mittelalterlichen Betrachter nahezu zwangsläufig an die Zahl der zwölf Apostel erinnern, insbesondere in Verbindung mit dem Grab Christi“²⁴⁰. Die Zwölf, mit ihrer frühchristlichen Verbindung zum Opfertod Jesu, steht also auch mit der Taufe in Zusammenhang. Denn aus der Seitenwunde des Erlösers flossen Blut und Wasser, wodurch das

²³⁶ Die Versorgung mit Trinkwasser in Venedig gilt seit der Stadtgründung aufgrund der fehlenden Süßwasserflüsse und Quellen als ein Grundproblem. Für die Venezianer, die sich daher mit dem aufgefangenen Regenwasser begnügen mussten, spielte das Wasser bzw. der Brunnen so eine bedeutende Rolle. Sie entwickelten bauliche Besonderheiten von Brunnenanlagen, die seit dem Mittelalter beibehalten wurden. Die Technik der Zisterne beschreibt Ulrich Schulze, *Brunnen im Mittelalter. Politische Ikonographie der Kommunen in Italien*, Frankfurt am Main, u. a. 1994, S. 356, wie folgt: „Eine fünf bis sechs Meter tiefe quadratische oder rechteckige Grube, die bei den kleineren Plätzen nahezu den gesamten vorhandenen Raum einnahm, wurde, da die Zisternen meist unterhalb des Wasserspiegels der Lagune lagen, durch eine Auskleidung mit Ton, den sogenannten «cree», gegen die Gefahr des Eindringens von Salzwasser geschützt. Dennoch wurden bei Hochwasser oft eine Reihe der «pozzi» durch das Salzwasser ruiniert. In der Mitte der Grube mauerte man mit wasserdurchlässigen Spezialziegeln, den «pozzali», das Brunnenrohr auf, als dessen Fundament oder Basis eine große Scheibe istrischen Steins diente. Die Zisterne wurde dann mit feinem Flusssand gefüllt, der die Aufgabe hatte, das Regenwasser zu filtern. Über den Sand legte man zunächst eine Schotterdecke und darauf schließlich das Pflaster des Campo“. Auf dem Hieronymusbild Giovanni ist der Boden am Brunnenrand mit Kieselsteinen und Sand gefüllt, wohl im Anklang an die damalige Wasserversorgungstechnik.

²³⁷ LCI I, 1968, Sp. 40-41, „Acht, Achteck“ (G. Bandmann); Naredi-Rainer 1982, S. 51ff.; Chapeaurouge 1987, S. 75ff.

²³⁸ Die ältesten Bildbeispiele aus dem Godescalc Evangelistar sowie dem Evangeliar von Saint-Médart, Soissons (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8850. fol. 6v) zeigen den *fons vitae*, die von acht das Gebälk tragenden Säulen umgeben ist. Die achteckige Form des paradiesischen Brunnens ist in der spätmittelalterlichen Malerei weiter tradiert, wie z. B. auf dem Genter Altar van Eycks.

²³⁹ LCI IV, 1972, Sp. 582-583, „Zwölf“ (RED). Unter den Strängen symbolischer Bedeutungen der Zwölf sind insbesondere zwei Gegebenheiten zu nennen: „Elias errichtete aus 12 Steinen einen Altar“, und „12 Steine aus dem Jordan lagen in der Bundeslade“. In beiden Fällen wurden die Steine als Grundstein angesehen, wobei der Zusammenhang mit den Steinen des Lebensbrunnens leicht herzustellen ist.

²⁴⁰ R. Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt. 312-1308*, München 1987, S. 154. Zitiert nach Schulze 1994, S. 371f.

Sakrament der Taufe in der Bedeutung betont wird²⁴¹. Das Taufritual bedeutet den „symbolischen Nachvollzug“ des Todes Christi und zugleich „eine symbolische zweite Geburt des Menschen“²⁴². Auf dem Brunnen im Giovanni's Bild wird dadurch nicht nur auf den wahren *fons vitae* hingewiesen, deren Lebenskraft gebende Quelle Christus ist²⁴³, sondern er verdeutlicht in diesem Zusammenhang dem büßenden Heiligen auch die Möglichkeit einer Erneuerung durch seelische Taufe, indem ein symbolischer Zusammenhang mit der Auferstehung Christi besteht.

Mit der zunehmenden Subtilität der Wirklichkeitsgestaltung verbirgt sich der religiöse Gehalt des Themas hinter immer komplizierter werdenden Chiffren, so z. B. auch in der Symbolik der Tiere. Giovanni's heiligem Hieronymus in der Wüste im Washingtoner Bild ist eine Vielzahl von Tieren beigegeben. Die Tiere sind wie die Landschaft für das Washingtoner Hieronymusbild Giovanni's charakteristisch. Im Vergleich zu dem in der Lektüre „fast versteinerten“ Heiligen am Bildrand wirken die Tiere sehr lebendig. Dabei spielen sie für die meditative Gestimmtheit des Heiligen mit ihrem symbolischen Gehalt eine wichtige Rolle. Norbert Werner hat das Hieronymusbild Bellini's wie folgt interpretiert: „Im Kontext der Bildthematik werden sie [die Tiere] zu allegorischen und symbolischen Bedeutungsträgern für den Tod und für seine Überwindung in der Auferstehung“²⁴⁴, worauf diese Untersuchung eingehen wird.

Im Washingtoner Bild kommen neben dem Löwen in der Felshöhle eine Eidechse am Brunnen, ein Hasenpaar auf der Rasenbank im Mittelgrund, ein Eichhörnchen auf dem Felsvorsprung rechts und ein schwarzer Vogel auf dem entlaubten Baum im Schatten vor.

Für die Eidechse, als in trockener Umgebung lebendes Kriechtier, ist die Platzierung am Brunnen durchdacht. Denn wie der Heilige sucht und findet sie am Brunnen ihre Lebensquelle. Auch wenn die Eidechse wegen ihres gefährlichen Gifts häufig eine negative Konnotation trägt²⁴⁵, soll sie aber im Bild auf die positive Eigenschaft gemünzt sein. Z. B. Gregor der

²⁴¹ LCI III, 1971, Sp. 486.

²⁴² Schulze 1994, S. 372.

²⁴³ Ps 36, 10: „Denn bei dir ist die Quelle des Lebens, / in deinem Licht schauen wir das Licht“; Joh 4, 13-14: „Jesus antwortet ihr [der Samariterin]: Wer von diesem Wasser trinkt, wird wieder Durst bekommen; wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird niemals mehr Durst haben; vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt.“

²⁴⁴ Werner 1994, S. 585. Bei seiner Aussage bezieht er sich auf das Hieronymusbild Giovanni's in Uffizien. Aber sie trifft ebenso auf das Washingtoner Bild zu.

²⁴⁵ So interpretiert Wiebel 1988, S. 103, die im Bild keinen „konkrete[n] Hinweis auf den positiven Charakter der Gotteserkenntnis“ sieht, den Brunnen als durch die Eidechse vergiftetes Wasser. Nach ihrer Beobachtung handelt sich hier um einen Salamander, der jedoch schwarz ist und einen etwas kräftigeren Schwanz besitzt. Dagegen hat die männlich-grünliche oder weiblich-bräunliche Eidechse einen langen schmalen Schwanz. Auf dem Bild trägt die Eidechse einen verdorrten Ast mit. Diese Aktion bezieht sich wohl auf die seit Aristoteles bekannte Eigenschaft der Regenerationsfähigkeit der Eidechse, nach der sie bei Gefahren ihren Schwanz abwerfen kann. Ihr alter Schwanz wird hier offensichtlich mit dem Ast gleichgesetzt.

Große lobt sie als ein kluges Tier, denn sie verkörpert die „durch tägliche Anstrengungen u. werktätige Frömmigkeit“ überwundene geistige Trägheit, aus denen heraus man das Himmelreich erwirbt²⁴⁶. Diese Deutung bezieht sich besonders auf die Strapaze des beständig Buße übenden Heiligen. Auch die Regenerationsfähigkeit der Eidechse soll sich auf die Bedeutung der Buße insofern beziehen, als sie mit der „Besserung“ des Sünders durch die vollzogene Buße gleichgesetzt wird. Im Bild sind die Augen des Heiligen fast bedeckt und scheinen kaum Sehfähigkeit zu besitzen. Dies erinnert an die Deutung im Physiologus, wo durch die Hinwendung zur Sonne die im Alter erblindeten Augen des Tieres wieder sehend werden²⁴⁷. Das Wieder-Sehen-Können durch die Sonnenschau versteht sich als Anspielung auf die Gotteschau, wobei das noch vorhandene geistige Potenzial des physisch alten Mannes im Bild angedeutet wird²⁴⁸.

Am Brunnen wächst ein junger Feigenbaum, der aus der tiefen Brunnenanlage über die dammartige Rasenbank im Mittelgrund aufragt. Während die Bibel erzählt, dass der unfruchtbare Feigenbaum von Jesus zum Verdorren verflucht wurde (Mt 21, 18-22), trägt der Baum im Bild in seinen Zweigen Früchte. Er deutet die Hinwendung zu Gott an, weil er am Brunnen seine Wurzeln hat. Dagegen sind die Bäume, die im Bild auf dem trocknen Boden wurzeln, verdorrt. Der Feigenbaum zieht zugleich den Blick des Betrachters von unten nach oben und bildräumlich von vorn nach hinten²⁴⁹, wobei die sich beschnüffelnden zwei Hasen ins Auge fallen.

Ein weißer Hase, der sich in Bewegung befindet, und ein brauner, der auf dem Boden kauert, markieren beinahe den Mittelpunkt des Bildes. Der Hase ist ein bekanntes Symbol für die Auferstehung Christi und ist im Bellini-Kreis häufig zu finden²⁵⁰. Der laufende Hase, auf

²⁴⁶ PL 75, 736D; RAC IV, 1959, „Eidechse“, Sp. 763-771 (I. Opelt), hierzu Sp. 770.

²⁴⁷ Physiologus, übersetzt und herausgegeben von Otto Schönberger, Stuttgart 2001, S. 7. Hinzu kommt noch die Bedeutung des Heiligen als Patron der Augenleidenden.

²⁴⁸ RDK IV, 1958, „Eidechse“, Sp. 931-939, hierzu S. 934 (Liselotte Stauch). Die Eidechse kommt auch auf einem anderen Hieronymusbild Bellinis in Uffizien vor, in dem der Heilige ebenfalls in der Lektüre versunken dargestellt ist.

²⁴⁹ Interessant ist noch das Motiv des Feigenbaums in einem Hieronymusbild in S. Giovanni Crisostomo, in dem der Heilige den Feigenbaum als Lesepult benutzt. Der verformte Baum scheint, worauf die Inschriften der Laibung verweisen, zur Thematik von Tod und Auferstehung zu gehören, die sich offensichtlich auf Hieronymus bezieht. Vgl. Norbert Huse, Studien zu Giovanni Bellini, Berlin/New York 1972, S. 100.

Die Verbindung des Hasen mit dem Feigenbaum ist gewiss nicht beliebig. Im Franziskusbild Giovannis (New York, The Frick Collection) ist neben dem Heiligen ein Baumstumpf zu sehen, der durch seine Blätter mit einem gefällten Feigenbaum zu identifizieren ist. Rechts vom Baum ist ein Hase in seiner Höhle zu sehen. Das Motiv des Hasen am Feigenbaum hat Bellini bereits in der „Auferstehung Christi“ verwendet (Holz, 148x128 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Nr. 1177A.), wo ein brauner Hase in der Nähe des Baums bleibt, während ein weißer Hase bergaufwärts läuft.

²⁵⁰ LCI II, 1970, „Hase“, Sp. 221-225, hierzu Sp. 223 (W. Kemp). Dieses Bildmotiv ist in der christologischen Symbolik von den Kanzeln im Pisaner Baptisterium bekannt, wo der Hase mit Löwe und Adler als Symbol der Auferstehung dargestellt ist. Bellini eignet sich das Motiv des laufenden Hasen wohl durch Mantegna an, der es für den Londoner „Christus am Ölberg“ als Sinnbild des verfolgten Herrn verwendete. E. Tietze-Conrad, Köln 1950, Tafel 25.

den im Physiologus als auf den sich Rettenden hingewiesen wird²⁵¹, ist nicht nur in seiner Haltung, sondern auch in seiner Farbe von dem anderen Hasen unterschiedlich. Mit dem Weiß²⁵², das als die liturgische Farbe der Auferstehung gilt²⁵³, versinnbildlicht dieser Hase die Läuterung des Büßers²⁵⁴. Dagegen ist der braune Hase, aufgrund seiner Farbe und der geduckten Sitzhaltung, mit dem Sünder bzw. dem Büßer, der „reuig, furchtsam und scheu“ ist, gleichzusetzen²⁵⁵. Somit ergibt sich die Deutung, dass der weiße Hase, als Symbol des auferstandenen Christus, der reuigen Seele des Büßers die Bekehrung anempfiehlt²⁵⁶.

Weitere im Bild enthaltene Tiere verstärken diese Deutung. Das Eichhörnchen hält eine Nuss zum Verzehr in seinen erhobenen Vorderpfoten. Die Nuss ist aufgrund ihrer harten Schale um den essbaren Kern ein Sinnbild für die Suche nach dem Göttlichen²⁵⁷. Der Adler auf dem hohen Baum betont noch einmal die Bedeutung der göttlichen Quelle, denn nach dem Physiologus werden seine altersschwachen Augen durch das Hinabtauchen in die Quelle wieder geheilt²⁵⁸.

Bellinis Darstellung des Hieronymus thematisiert somit auf verschiedenen Ebenen die verinnerlichte Hinwendung zu Gott. Auch wenn der Heilige sich mit dem Buch in Kontemplation versunken zeigt, präsentiert sich die Natur als *Imago dei*. Dem Buch, als Anlass der Meditation, wird damit die zentrale Bedeutung entzogen. In den Mittelpunkt der Meditation rückt die Natur, genauer der Brunnen. Ein Franziskusbild Bellinis (Abb. 29)²⁵⁹ stellt vergleichbar die Gotteserfahrung auf dem Berg, die auf die Geschichte Moses mit dem brennenden Dornbusch auf dem Horeb zurückgeht (Ex 3), dar. In diesem New Yorker Bild wird die

²⁵¹ Im Physiologus 2001, S. 101, heißt es: „Der Hase nämlich rennt schnell wie im Flug. Und wenn er dem Jäger entflieht und die hohen Bergrücken hinaufrennt, so ermatten die Hunde zusamt dem Jäger und vermögen ihn nicht zu erjagen; rennt der Hase aber bergab, wird er rasch erjagt“.

²⁵² Unter den im Europa bekannten Hasenarten gibt es den weißen so genannten Schneehasen (*lepus timidus*) im Alpenraum. Dagegen ist der Feldhase (*lepus europaeus*) mit braunem Fell überall verbreitet. Dieser drückt sich bei Gefahr nieder, verhält sich ruhig und beobachtet scharf. Vgl. Brockhaus Enzyklopädie VIII, ¹⁷1969, S. 213f.

²⁵³ Besonders bei Ambrosius kommt der weiße Hase als Symbol der Verwandlung bei der Auferstehung vor. Siehe RAC XIII, 1986, „Hase“, Sp. 662-678 (Johannes B. Bauer), hierzu Sp. 670.

²⁵⁴ Der Heilige trägt ein hellblaues Gewand, das die Farbe des Himmels widerspiegelt.

²⁵⁵ Ebd., Sp. 672.

²⁵⁶ Der Hase spielt bereits seit dem ersten Hieronymusbild Bellinis, einem seiner frühesten Werke überhaupt, eine Rolle (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts). Dort schaut ein Hase aus seiner Höhle heraus, während dahinter der Heilige den Löwen vor dem Dornausziehen segnet. So unterstreicht das Symbol des Hasen den Bildinhalt, die Beseitigung der Sünde.

²⁵⁷ Wiebel 1988, S. 104. Einen „positiven“ Charakter vermittelt das Eichhörnchen zudem durch die ihm zugeordnete Umgebung: Es befindet sich auf einem grünbewachsenden Felsvorsprung und im Hintergrund sieht man außerdem eine weiße Stadtansicht.

²⁵⁸ Physiologus 2001, S. 13: „Der Physiologus sagte vom Adler, wenn er alt werde, würden ihm die Augen und die Schwinge schwer, und seine Augen würden trübe. Was nun tut er? Er sucht einen Quell reinen Wassers und fliegt zum Sonnenäther empor, verbrennt seine alten Flügel und die Trübung seiner Augen und fliegt zur Quelle herab und taucht dreimal unter; so wird er erneuert und wieder jung“.

²⁵⁹ Um 1479-1485, Tempera und Öl auf Pappelholz, 124,4x141,9 cm, New York, The Frick Collection, Nr. 15.I.3.

Ekstase des heiligen Franziskus in der Gotteserfahrung vorgeführt²⁶⁰. Zur Vorführung des Gotteserlebnisses tritt hier ebenfalls die Natur auf, welche in dieser mit dem Hieronymusbild vergleichbaren Grundsituation auf das Erfahren des „Übernatürlichen“ fokussiert ist. In beiden Heiligenbildern steht die Natur, mit allegorischen Chiffren zur Erfahrung Gottes versehen, im Mittelpunkt, wobei sie daher nicht als „Vorgang“, sondern als „innere[r] Zustand“ aufgefasst wird²⁶¹. Das Geschehen findet jedoch nicht während des kontemplativen Lesens statt. Der Heilige blickt von der Lektüre auf und richtet seinen Blick auf die Natur. Die Landschaft, die in der Komposition die Weltabgeschiedenheit der Wüste bedeuten soll, bietet sich im Bild Bellinis durch ihren symbolischen Gehalt als Meditationsgegenstand an.

Was die Natur als Kulisse zur Kontemplation angeht, steht das Hieronymusbild Carpaccios (Abb. 30) in enger Verwandtschaft mit jenem Bellinis²⁶². Im aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Gesamtzusammenhang eines Polyptychons stammenden Bild Carpaccios fällt zunächst der Totenschädel auf, der ähnlich wie beim Hieronymusbild Lazzaro Basaitis auf dem unteren Zweig eines Baumes, auf den ein Kruzifix gesteckt ist, aufgesetzt ist. Der gelassen auf einer Rasenbank sitzende Greis wendet seinen Kopf jedoch vom Kruzifix ab, als habe er etwas anderes zu betrachten. Auch wenn er ein Buch auf seinem Schoß aufgeschlagen hält, geht sein Blick frei in den Raum, ohne einen bestimmten Fixpunkt im Bildraum zu besitzen. Der mit einem Stab und Sandeln ausgestattet Heilige vermittelt nicht den Eindruck eines Büßers, sondern vielmehr den eines Wanderers. Im Bild wird sowohl seelische Aufregung als auch theatralische Dramatik vermieden. Das Bildganze gibt eine idyllische Stimmung wieder, in der der Heilige sich seiner Kontemplation hingeben kann. Für sein Hieronymusbild muss sich Carpaccio neben Bellini noch an einem Hieronymusbild aus dem Mantegna-Kreis, das sich heute in São Paulo befindet²⁶³, orientiert haben.

Anders als Carpaccio, der, der friedlichen Kontemplation angemessen, eine Waldlandschaft darstellt, charakterisiert im Bild in São Paulo (Abb. 31) felsige Landschaft die Umge-

²⁶⁰ Unter den verschiedenen Deutungsversuchen geht diese Deutung des Bildes als ekstatische Darstellung auf Grave zurück, der, auf Antony F. Janson fußend, den Zustand des Heiligen als Situation der „Erfahrung Gottes“ auffasst. Johannes Grave, Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des heiligen Franziskus, in: *Pantheon* 56, 1998, S. 35-43; vgl. Huse 1972, S. 41f.; Anthony F. Janson, The meaning of the landscape in Bellini's St. Francis in ecstasy, in: *Artibus et historiae* 30, 1994, S. 41-54.

²⁶¹ Huse 1972, S. 41.

²⁶² Öl auf Holz, 49x45 cm, Zogno (Bergamo), Grumello de' Zanchi, Pfarrkirche »Assunzione«. Jan Lauts, Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln 1962. Kat. 53; Vittorio Sgarbi, Carpaccio, München 1999, Kat.-Nr. 16 (16c).

²⁶³ Um 1470, Leinwand, 48x37 cm, São Paulo, Museu de Arte. Die Autorenschaft des Bildes ist jedoch umstritten. Während in der älteren Literatur Mantegna oder Marco Zoppo als Autoren in Frage kommen, schlagen die neueren Publikationen eine regionale Zuordnung „paduanisch-venezianisch“ vor. Für einen Überblick über die Zuschreibungsdiskussion siehe Wiebel 1988, S. 155, Anm.-Nr. 460; Lightbown 1986, Kat.-Nr. 157.

bung für den tief nachsinnenden Heiligen. Der Eremit sitzt auf einer Felsbank, ein Buch senkrecht auf dem Oberschenkel haltend und den Blick zur Seite gerichtet. Aus dem ernsten Gesichtsausdruck des bärtigen Greises mit dem nach unten gesenkten, konzentrierten Blick rührt der Eindruck der intensivierten Meditation. Der Felsen, der hinter dem Heiligen in der Bildmitte aufragt, bildet eine Höhle, die zugleich für den Heiligen zum Obdach wird. Dort baut er seine Studierstube auf, in der neben Büchern und Schreibgeräten ein aufgehängtes Kruzifix und eine seltsame Holzkonstruktion, eine Art Eremitenglocke, zu sehen sind²⁶⁴. Auf der Scheitelhöhe des Felsenblocks hockt eine Eule, welche frontal herausblickt und zugleich den obersten Bildrand markiert.

Wiebel interpretiert wegen der Darstellung der Eule die „melancholische Stimmung des Hieronymus“ im Bild als „Unfähigkeit, das göttliche Licht zu sehen“, indem sie auf das Nachttier als „ein Gleichnis für die Schwachheit des menschlichen Geistes“ hinweist²⁶⁵. Die Eule, deren negative Bedeutung auf ihre Konnotation als Symbol der Blindheit des Volkes Israel zurückgeht, hat aber auch eine positive Bedeutung²⁶⁶. Dank ihrer Gabe, im Dunkel sehen zu können, versinnbildlicht sie die Weisheit, weshalb die Göttin Minerva sie als Attribut hat. Im Bild gilt sie für den nachsinnenden Heiligen als Sinnbild der *Sapientia*, weil dieser das Göttliche erkennt. Der Heilige präsentiert sich dabei nicht, wie Wiebel denkt, „für die [...] göttliche Weisheit unempfänglich“²⁶⁷, sondern stellt dieses „Licht der Welt“²⁶⁸ in den Mittelpunkt seiner Kontemplation, was er mit dem Buch und seiner Gebetschnur zeigt. Das felsige Gestein, das im Bild zentral aufragt, verkörpert dabei nicht nur die Umgebung als Einöde, sondern vielmehr die Isolation des Heiligen, der sich entrückt um Einsicht in die „göttliche Weisheit“ bemüht.

Die Verbindung der Eule mit dem Eremiten ist ein bekanntes Motiv, so dass sie in der Darstellung des büßenden Hieronymus häufig vorkommt²⁶⁹. Die vereinzelt lebende Eule gleicht zunächst dem einsamen Dasein des Heiligen. Im Sinnzusammenhang mit dem Einsiedler wird die Eule aber auch als Zeichen der Überwindung aller Laster und Sünden in die Darstellung aufgenommen²⁷⁰. Im Hieronymusbild tritt die Eule häufig mit einem anderen Vogel zusammen auf, der auf der Tafel in São Paulo am Bach als ein Stieglitz zu identifizieren

²⁶⁴ Wiebel 1988, S. 95, erkennt dieses Gerät als Gong, den man mit zwei Hämmern zu Andachtszeiten bedienen soll.

²⁶⁵ Wiebel 1988, S. 96.

²⁶⁶ RDK VI, 1973, „Eule“, Sp. 267-322 (Heinrich Schwarz und Volker Plagemann); Chapeaurouge 1987, S. 135f.

²⁶⁷ Wiebel 1988, S. 96.

²⁶⁸ Joh 8, 12; Rahner 1964, passim.

²⁶⁹ RDK VI, 1973, Sp. 293.

²⁷⁰ Ebd.

ren ist. Der Stieglitz ist in den Hieronymusbildern besonders beliebt, wobei dieser kleine Vogel die Seele des Büssers verkörpert²⁷¹.

Somit fungiert die Eule im Scheitelpunkt des Felsenbogens nicht als Symbol für Blindheit, sondern wird zum Attribut des Heiligen, der in aller Wachsamkeit nach Gott sucht²⁷². Umso aufschlussreicher sind die abgelegten Trippen, durch die der Künstler den Aufenthaltsort des Heiligen, an dem die Begegnung mit Gott geschieht, als heiligen Ort definiert²⁷³. Das hellblaue Gewand des Heiligen, das sich vom braunen Hintergrund des Gesteins abhebt, deutet den Prozess der Kontemplation als eine Form der Läuterung an, indem es die Farbe des Himmels widerspiegelt.

In den beiden letzten Bildern steht der meditierende Heilige als zentrales Thema im Bildvordergrund. Vor allem spielt auf der Tafel in Sao Paulo die Landschaft als Umgebung eine Rolle; dafür sind andere Gegenstände wie das Buch oder das Kruzifix nur von nebensächlicher Bedeutung. Die Meditation als Thema des Büsser-Hieronymus zeigt ebenfalls ein Stich von Benedetto Montagna (B. 14) (Abb. 32)²⁷⁴. Der Felsblock als Umgebung hebt deutlich den Aufenthaltsort des Heiligen gegenüber dem Rest des Bildes hervor, so dass ein abge-sonderter Platz zur Meditation entsteht. Am auffälligsten ist die Morphologie des Felsens, die einem Totenkopf ähnelt. Dabei korrespondiert sie äußerlich mit dem Kopf des grübelnden Heiligen, bezieht sich aber vielmehr auf den inhaltlichen Sinn als Symbol für den Aufenthalt des Hieronymus in seinen Gedanken.

Wie oben beobachtet, wird die Landschaft in den Darstellungen des meditierenden Hieronymus nicht nur zur Inspirationsquelle, sondern auch zum Gegenstand der Meditation selbst. Zum Thema wird die Lektüre des Heiligen in der Landschaft gewählt, aber das Studium der Schriften fällt oft aus dem Zentrum des Interesses heraus. Wie beim Hieronymusstich Montagnas, strebt der Maler danach, den Gedanken des meditierenden Heiligen zusätzlich durch die suggestive Gestaltung der landschaftlichen Umgebung zu veranschaulichen. Ein Bild von Jacopo da Valenza (Abb. 33)²⁷⁵ ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie die Landschaft das Gedankenbild des büßenden Heiligen widerspiegelt.

²⁷¹ Wiebel 1988, S. 96.

²⁷² Die Eule kommt in diesem Sinne oft im Emblembuch des späten 16. und 17. Jahrhunderts als Verkörperung des wahren Gelehrten vor. Bei Gabriel Rollenhagen (1613) steht die Eule auf einem großen, geöffneten Buch als Zeichen der Wachsamkeit, wie das Lemma angibt: „*Studio et Vigilantia*“.

²⁷³ Vgl. Hildegard Giess, Die Gestalt des Sandalenlösers in der Mittelalterlichen Kunst, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, S. 45-57.

²⁷⁴ 283x227 mm.

²⁷⁵ Öl auf Holz, 59,7 x 42,5 cm, Museum of Fine Arts in Boston.

Hinter dem in der Meditation versunkenen Eremiten türmt sich ein großer, felsiger Berg, der im Bildmittelgrund senkrecht bis zu oberen Bildbegrenzung emporragt. Auf den ersten Blick fällt dem Betrachter an diesem frei stehenden Felsenturm zunächst die bizarre Formation auf. Darüber hinaus vermittelt der Berg den Eindruck einer irrealen Landschaftsschilderung, welche vor allem durch die auf seiner mittleren Höhe sich weitenden Lebensräume mit Häusern, Feldern und Bergen verstärkt wird. Dieser Berg mit seinen charakteristischen Phantasielandschaften soll den „heiligen Berg“ wiedergeben, der bis in die Hochrenaissance hinein in der Kunst und Literatur ein beliebtes Thema war²⁷⁶. Jacopos Berg ähnelt dabei tatsächlich der Beschreibung vom „Berg Eden“ in der *Descriptio*, einer Sammelschrift aus dem 12. Jahrhundert über die heiligen Berge:

„Er ist schwer zu ersteigen und erstaunlich hoch und in natürlicher Form wie ein hoher Turm mit dem steilen Teil so, als sei er von Menschenhand abgeschlagen. Der Weg um ihn herum dauert über einen Tag. An den Hängen des Berges sind Bäume knapp. Viele Vögel verschiedener Art fliegen in Scharen um den Berg, doch der Berg selbst ist anscheinend ohne Pflanzen oder Feuchtigkeit, und er ist weit von allen lebenden Gewächsen in der Wüste entfernt“²⁷⁷.

Die Bedeutung des Berges liegt demzufolge weniger in seiner außergewöhnlichen Anlage, als darin, dass diese auf dem Bild in eine Spiritualität traditionsgebundenen Eremitentums versetzt wird. Die im Einzelnen autonomen szenischen Darstellungen erinnern hierbei an den Typus der Thebais²⁷⁸. Doch anstelle der parallelen szenischen Reihung der Thebais, in denen überall lauende Gefahren vorkommen, sind die Szenen Jacopos sukzessiv aufeinander bezogen. Je höher man den Berg besteigt, umso üppiger und bukolischer wird seine Topographie. Die Strapaze der Buße wird mit der mühsamen Besteigung eines Berges verglichen. Nicht nur der von einem Dämon gequälte Eremit am Fuße des Berges, sondern auch der Mann, der mit dem Joch auf seiner Schulter über die Bergtreppe hinaufgeht, verdeutlichen die schwierige, physische wie psychische, Bußübung. Der Gipfel des Berges mit seiner idyllischen Szenerie offenbart den Ort der Läuterung.

Schließlich ist dem Bild der Totenkopf als wichtiges Requisit für den asketischen Heiligen beigegeben. Die Schrift ist geschlossen, und der Heilige reicht mit seiner linken Hand über das Buch zum Totenkopf. Er ist tief versunken in seiner Meditation über den Totenschädel. Dieser fasst die anstrengende Bußübung des Heiligen insofern zusammen, als die Heilserwartung den Tod der Sünde voraussetzt. Der Berg ist als Gedankenbild des Heiligen zu betrachten, während der Totenschädel zum Ausgangspunkt dieser visionären Evokation wird.

²⁷⁶ Simon Schama, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996, S. 447.

²⁷⁷ Zitiert nach Schama 1996, S. 447.

²⁷⁸ Vgl. Hans Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1971, S. 71f.

Wenn Giovanni Bellini für die friedliche Lektüre des Heiligen eine ideale Landschaft schafft, in der Flora und Fauna harmonisierend erscheinen, spiegelt die karge Landschaft der Hieronymusbilder von Benedetto Montagna oder Jacopo da Valenza die innere Verfassung des Büßers wider, die Klüfte seiner seelischen Zwiespälte. Die Dramatisierung der Landschaft mit dem Motiv des Felsenturms, nicht als reine Landschaftsdarstellung, sondern als dem religiösen Thema entsprechende Umgebung für eine asketische, gedankenversunkene Auffassung des Wüstenlebens als Eremit, ist unter den niederländischen Hieronymusbildern auch im Bild Joachim Patinirs zu beobachten, wobei die Landschaft in seinen Hieronymusbildern jedoch eine ganz andere Akzentsetzung pflegt.

Die Landschaftsdarstellung Patinirs, den Dürer selbst 1521 im Tagebuch seiner niederländischen Reise als „gut landschaftt mahler“ lobte²⁷⁹, kennzeichnet eine unermessliche Weiträumigkeit. Das Bestreben, den Heiligen in der weiten Räumlichkeit maßstäblich zu minimieren, ist seit Bosch in den Darstellungen der Niederländer ein spürbares Anliegen²⁸⁰. Während jedoch die Landschaftsdarstellung der Hieronymusbilder von Bosch von einer Vielzahl allegorischer Sinnbilder des Todes angefüllt ist, tritt erst bei Patinir die Landschaft selbst als stimmungsbildender Faktor auf. Der eigenartige Charakter der Landschaftsbilder Patinirs gründet sich vor allem in der Überschauposition des Betrachters, in der die Landschaft primär zum Träger des Bildinhaltes wird. Das Panoramabild definiert sich bei Patinir zugleich als Spektrum der Weltlandschaft²⁸¹, „da sich die Welt in weitester Erstreckung und größter Mannigfaltigkeit erfahren läßt“²⁸². Dieses für Patinirs Landschaftsbild charakteristische Merkmal der Weiträumigkeit und Vielfältigkeit enthält in seiner Konstruktion jedoch konträre Elemente nicht nur im Bildaufbau, sondern auch im inhaltlichen Zusammenhang. Zunächst fällt in seinen Bildern ein „kartographisches“²⁸³ Auffalten der unterschiedlichen Lebensräume wie „Wasser und Land, [...] Wald und Feld, Burg und Bauernhütte“²⁸⁴ auf. Die horizontale Aus-

²⁷⁹ Rupprich I, 1956, S. 169.

²⁸⁰ Ludwig von Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel, in: Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen 34, 1918, S. 111-157, hierzu S. 112. Das Anliegen war, den „zwischen Figurenkomposition und Landschaftsdarstellung bestehenden Dualismus“ zu überwinden; Jungblut 1967, S. 181ff.

²⁸¹ Den Begriff von der „Weltlandschaft“ verwendet zuerst Baldass 1918, indem er die Landschaftsbilder Patinirs charakterisierte: Die Weltlandschaft ist „alles, was dem Auge schön erscheint“. Dieser Begriff, der inzwischen große Tragfähigkeit gewonnen hat (vgl. Detlef Zinke, Patiniers „Weltlandschaft“. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1977), wird wegen seines diffusen und allgemeinen Gebrauchs von Hofstede kritisiert, der der Landschaft Patinirs symbolischen Wert beimisst (Justus Müller Hofstede, Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung, in: Pieter Bruegel und seine Welt, hg. v. Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, S. 73-142, besonders S. 84ff.).

²⁸² Hofstede 1979, S. 86.

²⁸³ Friedländer ANM IX, 1931, S. 124.

²⁸⁴ Baldaß 1917, S. 120.

dehnung dieser aus der Vogelperspektive erfassten Ebene steht außerdem deutlich mit den vertikal aufragenden rauen Gebirgen in Kontrast, denen über ihr schroffes Aussehen hinaus die Bedeutung als „heilige Berge“ zukommen soll.

Das in Madrid bewahrte Hieronymusbild (Abb. 34) hat Patinir ebenfalls nach diesem Gestaltungsprinzip komponiert²⁸⁵. Der Heilige hat seine Hütte an den in die Bildmitte ragenden vorderen Felsen gebaut. Hinter dem Felsen weitet sich die Landschaft mit Bauten und Feldern entlang dem Gebirgsfuß bis zum Meer, das die offene Horizontlinie vortreibt. Der Zufluchtsort des Heiligen befindet sich im Bild somit in der weitest möglichen Entfernung von der menschlichen Ansiedlung, am Gestade der Bucht. Diese auf seine Weltabkehr in der Einöde hinweisende Umgebung ist im Zusammenhang mit der spirituellen Sinnschicht zu betrachten. Die schroffen zackigen Felsen gehen über ihre Funktion zur Kennzeichnung der Wildnis hinaus auf eine Metaphorik zurück, welche das Felsenmotiv als Symbol Christi und des Evangeliums deutet, ein Sinnzusammenhang bereits in der Bibel zu finden ist²⁸⁶. So sagte Jesus: „Auf diesen Felsen [Petrus] werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen“²⁸⁷. Die symbolische Bedeutung des Felsens muss aufgrund seiner Festigkeit und Konstanz mit dem Begriff der Sicherheit verbunden werden, in der der Heilige Zuflucht findet. Die Klosteranlage, die auf einem Plateau des mittleren Felsenberges errichtet ist, ist im gleichen Sinn zu betrachten.

Während die felsigen Gebirge für das Leben in Demut und Buße kennzeichnend sind, ist das flache, kultivierte, mit Laubbäumen bewachsene Land der Ort wirtschaftenden Handelns. Diese Landschaftsszenerie ist von Klima und Jahreszeiten abhängig. Sie ist dem Naturgesetz von Wachsen und Vergehen verhaftet und mit den Laubbäumen auf eine Allegorie der Vanitas hin gestaltet²⁸⁸. Kennzeichnend dafür sind die entlaubten Bäume im Vordergrund. Auch das Erscheinungsbild des Himmels ist im gleichen Sinnzusammenhang zu verstehen. Die dunklen Wolken drängen sich von links in den hellen und sonnigen Himmel. Im dramatischen Wechsel zur gewittrigen Atmosphäre entsteht der Eindruck einer endzeitlichen Stimmung²⁸⁹. Die im Bild auf ein Minimum beschränkte Darstellung von Menschen und ihren Täu-

²⁸⁵ 74x91 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 1614. Robert A. Koch, Joachim Patinir, Princeton 1968, Cat. Nr. 11.

²⁸⁶ 1 Sam 22, 2-3; 1 Kor 10, 1-4.

²⁸⁷ Mt 16, 18.

²⁸⁸ Vgl. Jungblut 1967, S. 226; Wiebel 1988, S. 97ff. Es ist auch den italienischen Hieronymusbildern nicht fremd, dass das Landschaftspanorama an den Gedanken der Vergänglichkeit anknüpft. Diese wird in italienischen Kompositionen oft durch die Einbettung von Ruinen in die Szenerie symbolisiert. Die Bauten sind stets ein „Denkmal“ für den Hochmut des Menschen, so dass deren Zerstörung die Zeitlichkeit und Begrenztheit des menschlichen Daseins und Denkens verdeutlicht.

²⁸⁹ Der Kirche in der Hafenstadt kann m. E. eine christlich-moralische Bedeutung beigemessen werden. Im Bildganzen wird dies betont, indem die Spitze des Felsen, an dem der Heilige seine Zuflucht findet, wie ein Fingerzeig auf die Kirche gerichtet ist.

tigkeiten ist im Vergleich zu diesem gewaltigen Naturphänomen bedeutungslos. Als mühselig verdeutlicht ist das menschliche Leben zum einen durch den Alten, der den steilen Weg zum Bergkloster hinaufgeht, und zum anderen durch den Blinden, der von einem Jungen über einen Waldweg geführt wird²⁹⁰.

Während die Landschaft aufgrund ihres veränderlichen Charakters auf die Vergänglichkeit hindeutet, nimmt das dargestellte Bildthema der Löwenheilung durch den heiligen Hieronymus den Wandel als positiv konnotiertes Phänomen auf. In der Gleichsetzung des Dorns mit der Sünde gerät der Heilige zum Leitbild eines bußfertigen Lebens, wobei die Bußübung die Rettung von der hinfälligen Welt bedeutet. Dabei fehlen auch das Kruzifix und der Totenschädel nicht. Der Totenschädel versinnbildlicht die allen Lebenden immanente Hinfälligkeit zum Tode, das Kruzifix dagegen den Heilsweg im Andenken des Opfertodes Christi als Gnadenhandlung. In Patinirs Bild führt der Weg durch den zum Licht geleitenden Hohlweg des Felsenbogens zum Kloster²⁹¹. Die Rettung der dem Tod verfallenen Kreatur bestimmt das Hieronymusbild Patinirs als zentrales Thema.

Nach dieser näheren Betrachtung der Hieronymus-Ikonographie und ihrer Entwicklung während des 15. Jahrhunderts lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Hieronymusbilder zwar in verschiedenen Darstellungstypen auftreten, dabei jedoch nicht selten im Gedanken an die *meditatio mortis* verankert sind. Auf die Todesbetrachtung bezieht sich dabei nicht nur das Einsiedler-Attribut, der Totenschädel, sondern auch das dem Heiligen zugeordnete Ambiente beinhaltet jenen Gedanken, so dass die Landschaft nicht nur als Bußort, sondern ebenso als Stätte für die Kontemplation des Heiligen fungieren soll. Diese Tendenz markieren besonders die Bilder, die unter humanistischem Einfluss entstanden sind. Hieronymus in der Kontemplation als Bildthema ist eng verbunden mit dem Gedankengut der Humanisten. Ihr Studium hatte nichts anderes als den Gewinn der menschlichen Tugend durch die Förderung des Geistes zum Ziel, wobei diese bewusste Lebensweise im Nachdenken über den Tod einen wichtigen Beitrag zum Wandel der Todesauffassung geleistet hat.

²⁹⁰ Diese Darstellung spielt darauf an, dass Hieronymus als Patron der Augenleidenden gilt. Réau, *Iconographie III*, 1958, S. 742.

²⁹¹ Auf dem Vorhof des Klosters ist das aus der Hieronymus-Legende bekannte Wiedergewinnen des verlorenen Esels dargestellt. Hieronymus gewährt den kniefälligen, um Verzeihung bittenden Kaufleuten Vergebung. Hinter ihm befindet sich der Löwe. Diese Episode ist noch einmal im Bild rechts angedeutet. Vgl. *Legenda Aurea*, Heidelberg⁸1975, S. 759f.

2.2. Die Todesauffassung im 13.-15. Jahrhundert

In der christlich-mittelalterlichen Auffassung vom Tod ist – im Unterschied zur Antike, die den Tod als Naturereignis verstand und darin nichts Schlimmes, aber auch nichts Erstrebenswertes fand – von Anfang an der Gedanke an die zwiespältige Bewertung des Todes impliziert²⁹². Der Tod ist zum einen Strafe für die Sünde Adams und zum anderen Tor zur Seligkeit. Die Grundlage dieser doppelgesichtigen Todesanschauung findet sich in der Bibel. Die Genesis erzählt vom Sündenfall, durch den der Tod erst in die Welt gekommen sei²⁹³. Der Mensch ist zwar nach dem Abbild Gottes geschaffen, als Geschöpf Gottes verstößt er jedoch gegen das Verbot vom Baum der Erkenntnis zu essen und wird infolgedessen aus dem Garten Eden vertrieben und zum Leiden verurteilt. Das Leiden bedeutet schwere Arbeit für den Mann und Geburtsschmerzen für die Frau. Die entsetzlichste Strafe ist aber ohne Zweifel der Tod. Die Befreiung von der Sünde ist daher der wichtigste Aspekt der ganzen Heilsgeschichte. Erst das Neue Testament verkündet, dass der Tod durch das Kreuzesopfer Christi überwunden worden sei (1 Kor 15, 55-57). Aus der Zuversicht auf den Heiland und das ewige Leben macht das Christentum die Todesüberwindung zum eigentlichen Thema der Glaubensausübung. So steht dem Tod als der „Sünde Sold“ der Glaube an die Auferstehung als Sinnbild für die Überwindung des Todes gleichwertig gegenüber.

Die Schöpfungsgeschichte erzählt von den im Menschen nebeneinander existierenden zwei Wesen, dem guten und dem bösen. Im mittelalterlichen Christentum verdrängt jedoch das negative Bild des Menschen, der an die Erbsünde gebunden ist, das positive, das ihn als Gottes Geschöpf ansieht. Infolge dieser pessimistischen Anschauung stellt die mittelalterliche Kunst den vom Christentum als Sühne deklarierten Tod als böses Wesen dar. Eine der frühesten Darstellungen des Todes, dem um die Jahrtausendwende in den Codices sichtbare Gestalt gegeben wird²⁹⁴, findet man im Uta-Evangelistar (Abb. 35), das auf etwa 1020 datiert wird²⁹⁵,

²⁹² Zur Entwicklung des Todesgedanken im Christentum siehe Rehm 1928, S. 20-33; Rosenfeld 1989, 201-230.

²⁹³ Gn 3, 3: „Nur von den Früchten des Baums, der in der Mitte des Gartens steht, hat Gott gesagt: Davon dürft ihr nicht essen, und daran dürft ihr nicht rühren, sonst werdet ihr sterben“.

²⁹⁴ Die frühchristliche Kunst kannte keine bildhafte Erscheinungsform des Todes, abgesehen von der Darstellung der Verstorbenen. Bis zur Jahrtausendwende ist der einzige bildliche Niederschlag im Leofric-Missale (zwischen 969-978, Oxford, Bodleian Library, hs. 579) zu belegen. Im Psalter Cotton Tiberius C. VI (London, British Library) aus der Mitte des 11. Jahrhunderts findet sich die Personifikation des Todes als geflügelter bärtiger Mann (fol. 6v.), dessen Gestalt mitsamt dem intendierten negativen Sinn auf das Leofric-Missale zurückgeht. Jedoch trifft die Beschreibung Rosenfelds (LCI IV, 1972, Sp. 327) „furienhaft mit Fledermausflügeln, Medusenhaupt“ auf die Todesfigur des Psalters Cotton Tiberius nicht zu. Dieser sind ihre Flügel neben dem Kopf angeordnet, wobei jeweils aus dem Gefieder der Schwingen drei Drachen herauskommen. Neben dieser besonders negativ konnotierten Darstellung des Kopfes ist der Tod nackt wiedergegeben, wobei er mit seinem mageren Körper an einen Leichnam erinnert. Elzbieta Temple, *Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066*, London 1976 (= *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Vol. II): *Leofric-Missale* (195x145 mm) siehe Cat. 17 und *Psalter Cotton Tiberius* (248x146 mm) Cat. 98; Valentino Pace, »Dalla morte assente alla morte presente«: Zur

auf dem *Vita* und *Mors* als Assistenzfiguren das Kreuzifix flankieren. Die *Vita* wendet sich im Adorantengestus dem Gekreuzigten zu, der durch die Stola und die Krone nicht als Leidender, sondern als Hohepriester und Weltenkönig gekennzeichnet ist, während die *Mors* mit zugebundenem Mund²⁹⁶ und ihren Attributen, dem gebrochenen Speer und der zerschlagenen Sichel, im Fallen dargestellt ist. Bildlich formuliert werden die theologischen Sinnbezüge des Kreuzestodes, der für den Menschen die durch den Sieg Christi über den Tod erworbene Erlösung bedeutet²⁹⁷. Auch wenn der Tod, mit den als tödliche Waffen zu deutenden Gerätschaften als Attribute versehen, dargestellt ist, zeigt er sich weder grausam noch abscheulich. Er gibt sich jedoch als ein Wesen, das überwunden werden soll, zu erkennen, so trifft der zerbrochene Speer den Tod selbst.

Einen Anlass zur Änderung des Todesbildes gab der Wandel der sozialen Struktur, die ab dem 12. Jahrhundert, insbesondere mit dem Entstehen des Frühkapitalismus, den Individualismus wachsen ließ²⁹⁸: Der einzelne Mensch wurde immer bedeutender und selbstständiger, die Stände differenzierten sich aus. Die Rolle des Menschen vervielfältigte sich nicht nur im kulturellen und wirtschaftlichen, sondern auch im religiösen Bereich. Die Denkweise des Menschen beherrschte nicht mehr nur der jenseitige Glaube, sondern nun auch der weltliche Bezug, wobei eine Spannung zwischen Glaube und Welt, Seele und Leib, Angst vor dem Leben und Freude daran auftrat. Die Reformbewegungen der Kluniazenser und der Bettelordnen führten gegenüber der diesseitsbezogenen Lebenseinstellung Menschen und Welt in ihrem Elend vor²⁹⁹. Sie predigten die rasche Vergänglichkeit alles Irdischen und die Höllenschrecken und beschrieben mit großer Wirkungskraft verschiedene Todesarten³⁰⁰. Die immer mehr verschärfte Angst vor den Höllenqualen beeinflusste die religiöse Gesinnung, die schließlich dazu führte, dass der Tod eine menschliche Gestalt bekam, in Form des Skelett-Todes. Die

bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter, in: Tod im Mittelalter, hg. v. Arno Borst u. a. 1993, S. 335-376, hier S. 362. Zu Hinweisen auf weitere Literatur siehe S. 373, Anm.-Nr. 38.

²⁹⁵ Bayerische Staatsbibliothek Clm 13601, fol. 3v. Ausst.-Kat. Regensburger Buchmalerei. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, München 1987, S. 33f., Tafel 10 (Ulrich Kuder).

²⁹⁶ Hier findet sich wohl wiederum ein Hinweis darauf, dass der Tod in Gestalt eines Leichnams erscheint. Nach dem mittelalterlichen Sterbebrauch pflegte man den Mund des Toten zuzubinden, um die Entweichung der Seele aus dem Mund zu verhindern. Vgl. Haas 1989, S. 61.

²⁹⁷ Eine eingehende Studie über den Uta-Codex bietet Jutta Rütz, Text im Bild. Funktion und Bedeutung der Beschriften in den Miniaturen des Uta-Evangeliars (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 119), Frankfurt am Main 1991 (Diss. Köln 1990), bes. S. 110f.; Pace 1993, S. 328.

²⁹⁸ Philippe Ariès, Geschichte des Todes, München 1980, S. 179f.; Pace 1993, S. 360f.

²⁹⁹ Vgl. Rudolf 1957, S. 3ff.; Ariès 1980, S. 160ff.

³⁰⁰ Zu beobachten ist z. B. die Bedeutung des Jüngsten Gerichts als Referenzpunkt, die seit dem 12. Jahrhundert immer größer wurde. An den Cathedralportalen waren das Jüngste Gericht und die Scheidung der Gerechten und der Verfluchten ein beliebtes Darstellungsthema. Außerdem wurde das Fegefeuer „erfunden“, und die Hölle wird sogar in *De divina Comedia* von Dante in neun Stufen detailliert geschildert. Vgl. Ausst.-Kat. Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Zürich 1994. Besonders die Beiträge von Peter Jezler, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – Eine Einführung, S. 13-26 und von Martina Wehrli-Johns, „Tuo daz guote und lâ daz übele“ – Das Fegefeuer als Sozialidee, S. 47-58.

Personifikation des Todes als Skelett basiert zunächst auf dem Grundgedanken, dem Körper eines Lebenden einen grässlichen Charakter gegenüberzustellen und darin den Vanitas-Gedanken zu verbildlichen.

Die Darstellung des Skelett-Todes kommt erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf. In der abendländischen Kunst bietet die Adamsfigur im Tympanon des Hauptportals der Westfassade des Straßburger Münsters (Abb. 36) die früheste Darstellung des Knochenmannes³⁰¹. An diesem ikonographisch ungewöhnlichen, in voller Größe im Grab ausgestreckten Skelett Adams wird der Erbtod, der zugleich auf die Erbsünde verweist, veranschaulicht³⁰². Das Skelett Adams wird dabei als anatomisches Knochengerüst wiedergegeben, das jedoch mit seinem offenen Unterkiefer den Betrachter in eine psychische Ergriffenheit versetzt.

Den Knochenmann findet man weiterhin bei Giotto, der das Thema des Todes ins Bildprogramm für die Unterkirche in Assisi aufnahm³⁰³. Besonders zu apostrophieren ist das Fresko des Nordarms im westlichen Querhaus, auf dem der heilige Franziskus ein Skelett vorführt (Abb. 37)³⁰⁴. Der Heilige macht eindringlich auf die skelettierte Gestalt des Todes aufmerksam, der vor einem auf seine Bahre hinweisenden Holzbrett als Standfigur dargestellt wird. Der mit knappen Hautresten überzogene Tod enthüllt in seiner transitorischen Bedingtheit das jämmerliche Los des menschlichen Körpers, seine auf dem Haupt verrutscht aufgesetzte Krone deutet zudem auf die Vergänglichkeit irdischer Macht hin³⁰⁵. In diesem eindrücklichen *memento mori*-Bild tritt der heilige Franziskus als Mahner auf, während er sich mit seinen Stigmata als ein Exemplum für eine Alternative zum irdischen Leben ausweist.

Aufschlussreich für die ungewöhnliche Darstellung des Todes bei Giotto und deren Deutung ist ein Gedicht des heiligen Franziskus:

„Gelobt seiest Du, Herr, / durch unsere Schwester, den leiblichen Tod, / der kein lebender Mensch entrinnt. / Wehe denen, die in Todsünden sterben! / Selig die, welche sie [*sic*] bei Deinem heiligen Willen findet, / weil ihnen der zweite Tod kein Leid antun wird“³⁰⁶.

Im Gedicht stellt der Heilige den Tod als ein intimes Wesen vor, vergleicht ihn sogar mit einer blutverwandten Schwester. Angesichts dieser Zugehörigkeit des Todes zum Lebenden scheint die Furcht vor ihm grundlos. Vielmehr lehrt der Heilige, dass man Angst vor dem Tod

³⁰¹ Helm 1928, S. 13. Das Interesse des Künstlers am anatomischen Wissen spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Eine mögliche Voraussetzung für die Verankerung des skelettierten Todes war z. B. in der Bildtradition die Anerkennung der Anatomie als Unterrichtsfach durch Friedrich II im Jahre 1238.

³⁰² Die merkwürdige Darstellungsweise des Adamsgrabs unter dem Kruzifix findet sich in der Beatus-Apokalypse von Gerona (um 975) und im so genannten „*Hortus deliciarum*“ der Herrad von Landberg (um 1180), wobei diese auf Hieronymus als Lieferant der Legende hinweist: „*Ieronimus refert quod Adam sepultus fuerit in calvarie loco ubi cruzifixus est dominus*“ (Fol. 150r.). The Hortus Deliciarum of Hortus of Hohenbourg, Rosalie Green u. a. (Hg.), 2 Bde., London/Leiden 1979, (Bd. II, S. 267); Pace 1993, S. 368.

³⁰³ Poeschke 1985, S. 103ff., Nr. 236-240.

³⁰⁴ Poeschke 1985, S. 105, Nr. 240.

³⁰⁵ Thode 1904, S. 558f.; Poeschke 1985, S. 105; Wille 2002, S. 115f.

³⁰⁶ Das Gedicht entstand wenige Wochen vor dem Tod Franziskus'. Zitiert nach Goetz 1976, S. 121.

im sündigen Leben haben soll. Deutlich tritt daraus die christliche Lehre zutage, dass die Überwindung des Todes nicht auf den leiblichen, sondern auf den seelischen Tod gerichtet ist.

Das Fresko Giottos, auf dem der Tod im drastischen Verismus des körperlichen Verfalls dargestellt ist, hat kein Ekelgefühl zum Ziel³⁰⁷. Erst im Makabre, das um die Mitte des 14. Jahrhunderts aufkam, wird die drastische Darstellung der Hinfälligkeit und der Zersetzung der menschlichen Schönheit zum Thema und bringt eine Wende, eine tiefe Veränderung des „christlichen“ Todesbildes. In der christlichen Heilslehre stand der leibliche Tod gegenüber dem Seelenheil im Hintergrund. Aus diesem Grund verspürten die Christen lange Zeit nicht den Wunsch, das Schicksal des Leibes darzustellen. Erst ein neues Interesse an der Betrachtung des Körpers brachte als neuen Aspekt den Gedanken an den Tod und zwar den Tod des Leibes ins Bewusstsein. Je intensiver die Liebe zum Leben wurde, umso fester wurde der Mensch vom Todesgefühl gefesselt, so dass die Vergegenwärtigung der Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit des Menschen und aller Dinge immer mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit trat. Nun stand der Abscheu erregende Tod im Vordergrund und das Bewusstsein der Hinfälligkeit des menschlichen Körpers spiegelte sich stark in der bildlichen Vorstellung. Tod und Verwesung wurden möglichst realistisch vor Augen geführt³⁰⁸.

Der menschliche Körper als Träger der *Vanitas*-Thematik tritt nicht zuletzt vor diesem historischen Kontext in der „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ auf. Diese seit dem 13. Jahrhundert in Frankreich auftretende Erzählung berichtet von einer Begegnung, in der eine reitende Jagdgesellschaft in einem unerwarteten Moment auf drei Tote trifft (Abb. 38)³⁰⁹. Die Toten erzählen vom ihren früheren Leben, in dem sie Lebensgenuss, Sinnesfreuden und Hochmut trieben. Sie mahnen die Gesellschaft anschließend, von weltlichen und vergänglichen Genüssen Abstand zu nehmen und ein gottgefälliges Leben zu führen. Der Akzent wird dabei auf die antithetische Gegenüberstellung der Lebensfreude, die die mit modischen Kostümen bekleidete vornehme Gesellschaft prägt, mit den verwesenden Körpern

³⁰⁷ Vgl. Helm 1928, S. 19. Nicht nur der Knochenaufbau des Skeletts, sondern auch die Armhaltung, die dem Betrachter den Handrücken zeigt, geht auf die Naturbeobachtung zurück. Das Skelett wird nämlich als Toter, der in seinem Grab liegt, präsentiert.

³⁰⁸ Romano/Tenenti 1967, S. 119. Dieses neuartige Todesbewusstsein entstand nach Romano und Tenenti mit dem Vordringen der Profankultur, die im „Diener Gottes“ ein feindliches Bild entdeckte. Über das neuartige Todesbewusstsein schreiben sie: „Gerade weil dieses Bewusstsein ausschließlich das eigene irdische Dasein betraf, war es nicht christlicher Natur und blieb dem System der üblichen Anschauung fremd. Vielmehr ist es ein Zeichen, daß diese Generation über sich selbst in Begriffen nachdachte, die nicht mehr der geläufigen religiösen Perspektive angehörten“.

Heitmann (1958, S. 100-102) führt diesen Gedanken der Eitelkeit alles Irdischen auf einen stoischen Ursprung zurück, wonach gegenüber irdischen Freuden und weltlichen Gütern innere Gleichgültigkeit als Mittel gegen die Verzweiflung über die Unbeständigkeit des menschlichen Schicksals empfohlen wurde. Man spricht daher von einer Synthese zwischen Gedanken, die der christlichen Tradition angehören, und Ideen, die der antiken Philosophen, insbesondere der Stoa, entlehnt sind.

³⁰⁹ Zur „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“, vgl. Karl Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, Freiburg i. Br. 1908; Rotzler 1961, S. 18; VL 2, 1978, Sp. 226-228, „Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ (Erich Wimmer).

Kostümen bekleidete vornehme Gesellschaft prägt, mit den verwesenden Körpern der Toten gesetzt, bei denen der Prozess vom Beginn der Zersetzung bis zum Skelett in drei Abstufungen anschaulich gemacht wird. Diese unerwartete Begegnung löst bei den Lebenden zunächst Schrecken aus, dann Abscheu und Ekelgefühle, weshalb bei manchen Darstellungen wegen der unerträglich stinkenden Leichen die zugehaltene Nase als Motiv vorkommt³¹⁰. Die Toten erweisen sich schließlich als Gleichnis der gegenüberstellten Existenzumstände: *Quod fuimus estis, quod sumus eritis*.

In der Darstellung der Legende sind die Toten hässlich, treten aber nicht als Feinde der Lebenden auf. Das Schreckensbild der Kadaver dient nicht dem Selbstzweck. Die Legende thematisiert den Gedanken der Vergänglichkeit des Daseins durch die Konfrontation mit den Toten, durch welche der schöne Schein der Gegenwart als nutzlos abgetan wird. Didaktisch gesehen bedeutet die Darstellung des Gleichnisses von Leben und Tod eine Mahnung, auch mitten im Leben an den Tod zu denken. Die Bedeutung des Todes wandelt sich von seiner Bewertung als ewige Pein hin zu einem Weg in die Erlösung. Schockiert durch die Konfrontation mit der eigenen Zukunft und überzeugt davon, dass der Mensch sich keinen weltlichen, sondern himmlischen Lohn erwerben soll, schließen sich die Lebenden dem asketischen Lebensideal an.

Für die so voneinander unterschiedenen Welten wird in den italienischen Darstellungen ein Vermittler gebraucht. Diese Funktion übernimmt häufig ein Eremit, der die Lehre von der *contemptus mundi* verkörpert. Er hält für die sich dem Weltgenuss Hingebenden in der Hand eine Schriftrolle, deren Text nahe legt, den garstigen Tod als eigenes Schicksal anzunehmen und infolgedessen an die Vorbereitung auf den eigenen Tod zu denken³¹¹. Das Motiv des Deuters wird in transalpinen Darstellungen der Legende oft vermieden. Stattdessen sprechen die Toten direkt die Lebenden an, wodurch das unmittelbare Erfahren des Todes gesteigert wird³¹².

Im Vergleich zum erzählerischen, moralisierend belehrenden Bildkalkül der Legende präsentiert sich die Darstellung vom „Triumph des Todes“, die ebenfalls auf einer literarischen Überlieferung fußt, mit einer wesentlich anderen Bildsprache, die in der Dramatik der seelischen Erschütterung ihr Hauptanliegen findet. In diesem in der Kunst des 14. und 15.

³¹⁰ Bildbeispiel siehe Pisa, Südwand des Camposanto, Bonamico Buffalmacco, um 1335-40 (Abb.). Poeschke 2003, Abb. 192.

³¹¹ Die Inschrift des Eremiten auf dem Fresko im Pisaner Camposanto lautet; „*Se vostra mente sia ben accorta / Tenendo fisso qui la vista afitta / La vanagloria vi sara sconfitta / La superbia, come vedete, morta. / V'accorgete ancor di questa sorta / Se osservate la legge che v'è scritta*“ (Text zitiert nach Wille 2002, S. 89).

³¹² Dabei führt die parteiliche Gegenüberstellung oft zu einer heftigen Auseinandersetzung, in der die Toten die Macht übernehmen. Die Toten greifen die Lebenden an, so zu finden etwa beim Hausbuchmeister („Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ (L. 57), um 1485/90, Kupferstich, 124x190 mm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung).

Jahrhunderts weit verbreiteten Rahmenmotiv überwog die bedrohliche Erscheinungsform des Todes gegenüber den Menschen. Der grausame Tod, der sich oft mit einer Krone selbst verherrlicht, ist hier besonders dadurch gekennzeichnet, dass aufgrund seiner angsteinflößenden Rolle die Brutalität und Gewalt in seiner Sphäre verstärkt in Erscheinung treten. Der mächtige Tod als Sieger oder als Herrscher über Welt hat zumeist Pfeil und Bogen als Ausrüstung und verweist den Betrachter auf die Unausweichlichkeit seiner Hinfälligkeit und seine ungewisse Stunde: *Mors certa, hora incerta*³¹³. In der Illustration der *Documenti d'amore* des Francesco da Barberino (Abb. 39) ist der Tod eine dreigesichtige Gestalt, die mit zwei Bögen gleichzeitig in allen Richtungen ihre Opfer trifft³¹⁴. Bei dieser Darstellung des triumphierenden Todes geht es signifikant um die Unparteilichkeit, die Menschen aller Stände und jeden Alters zum Opfer nimmt.

Vor dem Hintergrund der Erfahrung der Pest um die Mitte des 14. Jahrhunderts wirkt die bildliche Formulierung des Todes immer grausamer, so dass die Aggressivität und die Verwilderung den Charakter des Todes auszumachen beginnen. Seine tödlichen Waffen werden vermehrt, um den Menschen vehement Angst einzujagen. Unterstrichen wird dabei der Eindruck einer endzeitlichen Stimmung, indem der Tod z. B. als Schnitter mit einer Sense auftritt oder in Anlehnung an die apokalyptischen Reiter unter den Menschen auf der Erde wütet³¹⁵. Der reitende Tod war durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch sowohl nördlich als auch südlich der Alpen ein weit verbreitetes Thema in der Darstellung des Todes. Der berittene Tod versinnbildlicht in seiner Gestalt die Schnelligkeit und Allgegenwärtigkeit seines Eingreifens in die Kürze des menschlichen Lebens³¹⁶.

Die Todesbilder charakterisiert im 15. Jahrhundert im Allgemeinen die Schicksalhaftigkeit des Lebens durch die offene Zurschaustellung der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins. Dies kommt vor allem im Totentanz zur Geltung. Der Totentanz, der im 15. Jahrhundert im deutsch-französischen Raum entsteht³¹⁷, entwickelt die Linie der „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ weiter. Auch wenn die schicksalhafte Begegnung der Lebenden mit dem Tod das Grundmotiv bildet, geht es hier nicht um die Wesensdarstellung des

³¹³ Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörterbuch und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung, Hans Walther (Hg.), Bd. II, Göttingen 1964, S. 927, Nr. 15117. Die Quelle des Spruchs ist nicht nachweisbar. Dieser Satz ist z. B. durch die Aufschrift alter Uhren bekannt, etwa der an der Leipziger Rathausuhr. Vgl. Ernst Lautenbach, Latein – Deutsch: Zitate-Lexikon. Quellennachweis, Münster 2002, S. 471.

³¹⁴ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, vor 1314, Rom, Biblioteca Vaticana, Barb. Lat. 4076, f. 15v. B. Degenhart/A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I/1, Berlin 1968, S. 32, Abb. 50.

³¹⁵ Apokalypse 14, 14.

³¹⁶ Der Tod wird ausgerüstet sogar mit den „modernsten“ Waffen, wie auf dem Fresko an der Chiesa dei Disciplini in Clusone, 1485, auf dem dem Tod neben dem herkömmlichen Bogen eine Feuerbüchse beigegeben ist.

³¹⁷ Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Köln/Graz 2¹⁹⁶⁸ (1954), hierzu S. 80ff.

Todes in Form einer allegorischen Personifikation. Das Hauptmotiv ist vielmehr das unausweichliche Kommen des individuellen Todes und darin dessen Walten über die Lebenden. In der Gleichsetzung aller Stände, vom Papst und Kaiser bis zum Laien und Bauer, erfolgt der Wirbel des verhängnisvollen Totentanzes³¹⁸. Er ist damit nicht nur Mahnung an die Vergänglichkeit und Eitelkeit des Irdischen, sondern auch soziale Satire, die in Ironie mündet: Der Tod macht alle Menschen gleich. Es ist ein Reigen, in dem jeder Knochenmann einen unbußfertigen und widerspenstigen Gefährten mit sich reißt und dabei dessen irdische Stellung nivelliert.

Der Totentanz erreicht seine ikonographische Reife bei Hans Holbein dem Jüngeren. Dieser markiert dabei das Ende der alten Totentanzidee³¹⁹. Die Dialoge oder Auseinandersetzungen des Todes mit dem Menschen vollziehen sich nicht mehr in traditionellen Reigen- und Aufzugsmotiven, sondern in den jeweiligen Lebensumständen. Bei Holbeins Totentanz-Bildern „tanzen“ die Menschen nicht mehr. Ihnen tritt der Tod entgegen, während sie in den Verrichtungen ihres Alltags begriffen sind. Im Handeln wird dabei der Tod auf die Lebenssphäre des Dargestellten und seinen jeweiligen Stand abgestimmt. Dem Priester begegnet er ebenfalls mit einer Stola ausgestattet, dem Krieger in Waffen usw. Der Tod verliert seine abstrakte allegorische Gestalt, indem er als lebensverneinendes Prinzip in den jeweiligen Stand des Betroffenen eingefügt wird. Was da an Bewegungen sanfter, heftiger, widerstrebender Art zu sehen ist, hängt fast immer mit den für den Stand typischen Tätigkeiten und Berufseigentümlichkeiten zusammen. Handeln und Reaktion ergeben sich aus den Umständen, unter denen der Tod sein Opfer antrifft und in die er selbst eintritt.

In Holbeins Todesbildern ist der entscheidende neue Todesaspekt ein verändertes Verständnis des alten Spruchs „*media vita mortui sumus*“³²⁰. Holbein macht zwar das menschliche Geschick des Sterbens zum Thema, aber die Angst vor dem Jüngsten Gericht und der Verdammnis, aus der einst die Darstellung des Todes erwachsen war, scheint von einer rein innerweltlichen Angst vor dem Tode in den Hintergrund gedrängt zu werden. Die metaphysi-

³¹⁸ Als die auf den Ursprung des Totentanzes hinweisende vergleichbare Gattung in der Literatur gelten die so genannten Vado-mori-Gedichte, in denen der Memento-mori-Gedanke in Worte gefasst wird und die vom 13. bis zum 16. Jahrhundert weit verbreitet waren. Vgl. Rosenfeld 1968, S. 38ff. und 323ff. (Texte für Vado-mori)

³¹⁹ Vgl. Rosenfeld 1968, S. 283ff.; Frank Petersmann, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983 (Diss. Osnabrück 1983), besonders S. 172-274; Oskar Bätschmann/Pascal Griener, Hans Holbein, Köln 1997, S. 56.

³²⁰ Rosenfeld 1989, S. 215f.; *Carmina medii aevi posterioris latina I/1; Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen, Hans Walter, Göttingen 1969, S. 554, Nr. 10861; vgl. Lautenbach 2002, S. 471. Dieses Dictum, das ursprünglich aus einer Antiphon des 11. Jahrhunderts stammte, muss durch das ganze Mittelalter hindurch weit bekannt gewesen sein, da auch „Der arme Heinrich“ von Hartmann von Aue ihn in Vers 92 zitiert. Dort spielt dieses Zitat als Maxime eine Rolle, wobei der Sturz Heinrichs von der Höhe des Glücks in die Erfahrung irdischer Instabilität und Vergänglichkeit eingeordnet wird. Hermann Paul (Hg.), Hartmann von Aue. Der arme Heinrich, Halle 1882 (Tübingen¹⁵1984), S. 4.

sche Dimension tritt gegenüber der handgreiflichen Diesseitigkeit der Darstellung spürbar zurück. Bei den Holzschnitten Holbeins bedeutet der Tod zwar das Ende des Lebens, aber er gilt in erster Linie als Ende des alltäglichen Handelns. Gegenüber der zielbewusst sich betätigenden Macht des Todes wollen die Menschen auf ihrem Alltag insistieren. „*Der Rychman*“ (Abb. 40)³²¹ ist imstande, sich über den Raub seines Reichtums durch den Tod zu beschweren. Der Tod, der bis dahin ohne Mühe seine Beute gewann, ringt nun mit dem Menschen. „*Der Münch*“ (Abb. 41)³²² versucht, vor dem Tod zu fliehen, während er den Opferstock und einen Sack greift. Die Auseinandersetzung zwischen Tod und Mensch wird in den Bildern meist außerordentlich heftig geführt, gerät dabei zum Kampf. Der Tod wird nicht auf den natürlichen Prozess des Lebens bezogen, sondern reißt den Menschen aus diesem Lauf heraus. Auch wenn der Zwang des menschlichen Loses und Elends durch den immerwährenden Tod deutlich wird, stellt der Totentanz Holbeins diesen als feindliche Gestalt dar, gegen die der Mensch gewissermaßen anzukämpfen versucht. Es zeigt sich dadurch eine neue Todesauffassung, die einer neuen Definition verpflichtet ist³²³.

Der in den Todesbildern Holbeins zu beobachtende neuartige Todesgedanke entsteht schon früher. Ein exemplarisches Beispiel für die Überwindung und das Abweichen vom Schreckensbild des Todes bietet das erste große deutsche literarische Werk, das gesondert dem Todesgedanken gewidmet ist, „*Der Ackermann aus Böhmen*“³²⁴, der wegen des in ihm angelegten Keims eines neuen Todesbewusstseins zugleich den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance markiert³²⁵. Diese Bewertung bezieht sich auf das Streitgespräch, das vor dem Gottesgericht zwischen Tod und Menschen geführt wird. Vor dem Richterstuhl Gottes erhebt der Ackermann seine Klage gegen den Tod, der ihm seine Frau „geraubt“ habe. Er bezeichnet den Tod als „tilger“, „ächter“, „mörder“ und verflucht ihn daher³²⁶. Der Tod wehrt sich gegen die Anklage und bietet den Beweis an, dass sein Tun in der Welt rechtmäßig sei. In seinem

³²¹ Holzschnitt, 65x50 mm. Ausst.-Kat. Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, bearb. v. Christian Müller, Basel 1997, Nr. 105, 29. Die Originalausgabe: *Les simulacres & historiees faces de la mort, avant elegamment pourtaictes, que artificiellement imaginées...* A Lyon, Sousz l'escu de coligne, M.D.XXXVIII (M. und G. Trechsel, für Jean und François Frello) (8⁰); Hollstein German 14a, Nr. 99, 28.

³²² Holzschnitt, 65x50 mm. Ausst.-Kat. Basel 1997, Nr. 105, 23; Hollstein German 14a, Nr. 99, 23.

³²³ Rosenfeld 1968, S. 288.

³²⁴ Diese Prosadichtung verfasste kurz nach 1400 ein böhmischer Frühhumanist, Notar und Stadtschreiber in Saaz, Johannes von Tepl. In der dialogischen Aussprache zwischen dem Ackermann und dem Tod geht es um ein Streitgespräch, indem der Ackermann (Johannes von Tepl selbst) nach dem Ableben seiner jungen Frau dem Tod als Mörder den Prozess macht. Selbst wenn der Kläger und der Angeklagte sich auf den Schöpfungsplan Gottes berufen, wird im Werk das neue Wertgefühl des humanistischen Menschen eingesetzt.

³²⁵ Rehm 1928, S. 114-137; Christian Kiening, *Schwierige Modernität. Der >Ackermann< des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels*, Tübingen 1998, S. 192.

³²⁶ *Der Ackermann*, Kap. I, in: Johannes von Tepl. *Der Ackermann*, hg., übers. und komm. von Christian Kiening, Stuttgart 2000, S. 6.

Urteil lobt Gott den Kläger und den Beklagten und erklärt schließlich, der unvermeidbare Tod sei nicht Zerstörer, sondern Erhalter der Ordnung:

„Yedoch der kryg ist nicht gar ane sach, jr habent beyde wol gefochten: den zwinget leyd zu clagen, diesen die anfertigung des clagers die weyßheyt zu sagen. Darvmb clager, hab ere, Tot, syge! Yeder mensch dem tode das leben, den leyb der erden, die sele vns pflichtig ist zu geben“³²⁷.

Äußerlich bleibt zwar der Tod der Sieger, aber innerlich und moralisch überwindet ihn der Mensch. Die Ehre, die der Mensch aus der Auseinandersetzung mit dem Tod gewonnen hat, ist nichts anderes als die Menschenwürde. Die Menschenwürde versetzt diesen selbst in die Lage, gegen die Macht des Todes anzutreten, und konstituiert so seine Ehre. Aus dieser Selbstbehauptung des Menschen gegen den Tod erklärt sich der Tod nicht mehr als Strafe Gottes, sondern als natürliches Ereignis und versteht sich selbst als unabänderliche Naturordnung³²⁸.

Während seine Zeitgenossen den Tod als gerechte Strafe, als Sold für die Sünde ansehen und darum Gott und die Heiligen um Beistand anflehen, bietet sich im „Ackermann“ eine neue Art Mensch dar, die den Tod als Verbrecher sieht und sich selbst mit ihm auseinandersetzt. Rehm bemerkt, dass das Kriterium des „Neuen“ im „Ackermann“ in dieser schimpflichen Haltung des Menschen zum Tod gründet³²⁹. Hass auf den Tod scheint im Mittelalter nicht vorgekommen zu sein, denn der Tod galt als der Beauftragte Gottes. So wäre Hass auf den Tod wie eine Kritik an Gottes Walten selbst gewesen. Zur Ausgestaltung der Personifikation des Todes waren Beschimpfung und Demütigung jedoch nicht neu. Schmähungen über den Tod als Verbrecher waren bereits im mittelalterlichen Todesgedanken bekannt. Eustache Deschamps nennt den Tod als Feind aller Welt „gierig, ungezogen (*rude*) arrogant (*veulz tu de tout ordonner a ta guise?*), unanständig (*desloial*), unzuverlässig (*estable non*)“³³⁰. Dante erniedrigt in seiner *Vita nova* (VIII) den Tod als „*villana morte*“³³¹. Diese negative Charakteri-

³²⁷ Der Ackermann, Kap. XXXIII, in: Kiening 2000, S. 74.

³²⁸ Der Ackermann, Kap. XX., in: Kiening 2000, S. 40ff. „Wistu des nicht, so wiß: als balde ein mensche geporen wirt, als balde hat es den leyckawff getruncken, das es sterben muß.“

³²⁹ Rehm 1928, S. 1ff.

³³⁰ Johannes Kleinstück, Zur Auffassung des Todes im Mittelalter, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 18, 1954, S. 44.

³³¹ Johan Huizinga, Die Figur des Todes bei Dante, in: ders, Wege der Kulturgeschichte, München 1930, S. 165-170, hier S. 168: „*Morte villana, di pietà nemica / Di dolor madre antica, / Giudicio incontrastabile, gravoso, / Poi che hai data matera al cor doglioso, / Ond' io vado pensoso, / Di te blasmar la lingua s'affatica*“. Die hier vorgeführte „*villana*“ steht deutlich der „*cortesia*“ gegenüber, die eine höfische Lebensform beschreibt. Der Hass auf den Tod geht infolgedessen auf den Zeitgeschmack des höfischen Mittelalters zurück. Vgl. Kleinstück 1954, S. 53.

sierung des Todes findet man bereits vorher bei Chrétien de Troyes, der ihn nicht nur als hässlich, sondern sogar als betrunken und wahnsinnig bezeichnet³³².

Die neuartige Auffassung des Todes im „Ackermann“ ist aber vielmehr in der Gesprächssituation zwischen Mensch und Tod begründet, genauer im Streit durch die Rede und Gegenrede. Der Tod, der hier auftritt, zeigt sich nicht als Repräsentant einer höheren Macht. Er ist ebenso wie der Mensch aufgefordert, sein Handeln mit Argumenten zu rechtfertigen. Die Gegenwärtigkeit des Todes, die sich infolgedessen nicht mehr in seiner über die Menschen herrschenden Macht, sondern im Dialog manifestiert, wirkt auch auf die anschauliche Form des Todesbildes. Der Tod kennzeichnet sich als „Denkfigur paradoxerweise gerade aufgrund der Eigenständigkeit, die ihm redend zugebilligt wird“³³³. Die Erfahrbarkeit des Todes wird indes im Dialog deutlich. Bemerkenswert ist dabei seine Erscheinungsform. In der Präsentation als Gesprächspartner verliert der Tod seine Schrecken erregende Gestalt. Es geht nicht mehr allein um seinen äußeren Anschein, sondern eher um den Wesenscharakter. Im Verlauf der Auseinandersetzung mit dem Tod gelangt der Kläger schließlich zur Einsicht in die Lebensbedingungen des Menschen und erkennt, dass auch der Tod zum Willen Gottes gehört.

Auf die Frage, was der Tod sei, antwortet der Tod, ohne den Sündenfall zu erwähnen:

„Wir sein nichts vnd sein doch etwas. Deshalb nichts, wann wir weder leben weder wesen noch gestalt noch vnterstent haben, nicht geyst sein, nicht sichtiglich, nicht greiffenlich sein. Deshalb etwas, wann wir sein des lebens ende, des wesens ende, des nicht wesens anfang, eyn myttell zwüschen jn bayden. Wir seyn ein geschicht, die alle lewt felt“³³⁴.

Aber dort, wo die göttliche Einsetzung des Todes zur Sprache kommt, wird sie nicht etwa heilsgeschichtlich begründet, sondern als Mahnung an die Menschen, nicht im irdischen E-lend ein beständiges Glück zu erblicken. Der Aufruf des Todes enthält deutlich die mittelalterlich-asketische Lebensanschauung der Enthaltensamkeit von der Begehrlichkeit und Habgier:

„Von gut durstigkeyt vnd forcht, von wulust boßheyt vnde sünde, von ere eyttelkeyt müssen ye kommen. Kondestu das vernemen, du würdest eyttelkeyt jn aller welt finden. Vnde geschehe dir dann liebe oder leyt, das wurdestu dann gutlichen leiden, auch vns vngestraftet lassen. Aber als vil, als ein esel leyern kann, als vil kannstu die warheyt vernemen“³³⁵.

³³² „Ha morz, feit il, come ies vilaine / Quant tu espargnes et respites / Les vius choses et les respites, / Celes leiz tu durer et vivre. / Morz ies tu forsenée et ivre, / Qui m'amie as morte sans moi ?“ Zitiert nach Kleinstück 1954, S. 46.

³³³ Kiening 1998, S. 234f. In diesem prozessualen Ablauf des Dialogs sieht Kiening die „Modernität“ des „Ackermanns“. Während im älteren Texten der Tod magistral im so genannten „Lehrer-Schüler-Verhältnis“ auftritt, ist er im „Ackermann“ relativ und situativ, „weil der ›Schüler‹ sich zu eigenständig und selbstbewusst gibt, sich nicht leicht abspesen lässt und immer wieder sein Recht einfordert“ (S. 232).

³³⁴ Der Ackermann, Kap. XVI, in: Kiening 2000, S. 32.

³³⁵ Der Ackermann, Kap. XXX, in: Kiening 2000, S. 66.

Damit erweist sich der Tod als eine Gestalt, die zwar von Gott geschaffen wurde, aber im Rahmen menschlicher Bedingtheit ihre existenzielle Macht ausübt³³⁶.

Signifikant ist das Werk noch in jenem Sinn der Todesauffassung, in welchem ein positiver Aspekt des Todes vorgeführt wird. Wie Gott den Menschen und alle Dinge gut geschaffen hat, erscheint auch der Tod nicht als Strafe oder Folge der Erbsünde, sondern als freie Setzung Gottes, als eine „ökologische Notwendigkeit des Lebens“³³⁷. Da sind nicht mehr Angst und Flucht vor dem feindlichen Tod und seiner Unerbittlichkeit. Die Todesangst wird durch die Erkenntnis ersetzt, dass „das Leben [...] um des Sterbens willen geschaffen“³³⁸ ist. Das Schlussbild eines Ackermann-Druckes aus dem Jahre 1461 (Abb. 42)³³⁹ zeigt dementsprechend „Mensch und Tod als Partner neben dem grünenden Lebensbaum, denn beide stehen unter Gottes Allmacht und Gnade“³⁴⁰. Es ist ein neues Lebensgefühl entstanden: Der Blick ist nicht mehr auf die Vergänglichkeit des Gestorbenen gerichtet, sondern auf den Tod selbst. Die Betrachtung des Todes ist die Vorbereitung auf den Tod im diesseitigen Leben. Hier tritt der Gegensatz zur mittelalterlichen Todesauffassung zutage: Der Mensch trifft nicht als Sünder auf den Tod, der sich in einer angsteinjagenden Gestalt präsentiert, sondern als ein Wesen, dem bewusst ist, dass ihm der Tod als natürliches Ereignis zugeordnet ist.

Auch in der Umgebung Dürers ist dieser neue Todesgedanke spürbar. Der Holzschnitt „Christus umfängt den Tod“ (Abb. 43), den Michael Wolgemut für den „*Schatzbehälter oder Schrein der waren Reichtümer des Heils und ewger Seligkeit*“ Stephan Fridolins 1491 ausgeführt hat, präsentiert den Tod auf eine aus dem üblichen Schema herausfallende Weise³⁴¹. Der Tod, dessen Leib sich bis zu den Eingeweiden offen im Verwesungszustand zeigt, erscheint hier nicht als Übeltäter oder Furcht einflößend gestaltet. Er wird von Christus umarmt, der hier ebenfalls nicht den gängigen Typus des triumphierend Auferstandenen, sondern eine sel-

³³⁶ Diese Auffassung, dass der Tod etwas sei, das sich aus dem irdischen Leben ergibt, findet sich bereits in „The Pardoner's Tale“ von Chaucer (The Canterbury Tales). Erzählt wird von drei Burschen, die vom plötzlichen Tod ihres Freundes hörten und sich entschieden, diesen Verräter, den Tod (*this false traytour Deeth*), zu erschlagen. Was ihnen aber auf der Suche nach dem Tod begegnete, war ein verborgener Schatz. Als sie das Los nach Hause bringen und teilen wollten, schickten sie den jüngsten unter ihnen in die Stadt, um Brot und Wein zu holen, weil sie bis zur Nacht warten wollten, um es heimlich auszuführen. Dieser jüngste wurde dann jedoch bei der Rückkehr totgeschlagen, weil die anderen den Schatz zu zweit besitzen wollten. Die beiden übrigen tranken dann den Wein, der vorher von dem Erschlagenen ebenfalls aus Habgier vergiftet worden war. So starben am Ende alle drei Burschen. In dieser Erzählung erweist sich der Tod nicht als substantielles, sondern als abstraktes, akzidentelles Wesen, das aus dem Verhalten des Menschen hervorgeht. Vgl. Kleinstück 1954, S. 51ff.

³³⁷ Kiening 1998, S. 223.

³³⁸ Der Ackermann, Kap. XXII, in: Kiening 2000, S. 47.

³³⁹ Johannes von Tepl, Der Ackermann aus Böhmen, Bamberg, Albrecht Pfister, 1461, fol. 22v.; The illustrated Bartsch 80, S. 13.

³⁴⁰ Rosenfeld 1989, S. 213.

³⁴¹ Stephan Fridolin, Schatzbehälter, Nürnberg: Koberger 1491, q 1^v (Figur 45); Stephan Fridolin, Der Schatzbehälter. Ein Andachts- und Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491. Mit 91 Holzschnitten und 2 Texten in Faksimile. Text und Bildbeschreibungen von Richard Bellm, Wiesbaden 1962, Textband, S. 24; Tafelband, Nr. 45; Ausst.-Kat. Nürnberg 1982, Nr. 30.

tene Sonderform repräsentiert: Christus empfängt den Tod mit einem freundlichen und vertrauten Gestus. Dargestellt ist jener Gedanke der Passion Christi, wonach vor allem die Menschwerdung Jesu Christi im Sterben müssen (*Toedligkeit*; q2^f) visualisiert wird, indem Christus den Tod umarmt. Seiner Akzeptanz geht die innere Auseinandersetzung mit dem Tod voraus, den Christus direkt vor Augen sieht, so dass der inhaltliche Tenor dieser Darstellung auf den Sinnspruch „*Mortem non timeo!*“ hinweist.

Auch wenn in jener Zeit die Ausbildung einer selbstbewussten Besinnung auf den Tod noch gehemmt war, bezeichnet diese einen Wendepunkt, indem der Tod in die *conditio humana* gerückt ist und als Bote Gottes und Vollstrecker des göttlichen Willens bewusst aufgenommen wird. So bietet sich die Möglichkeit, auf das eigene Ende gefasst zu sein und sich bußfertig darauf vorzubereiten. Auch wenn der Tenor der Darstellung aus affirmativ heilsgeschichtlicher Sicht auf die Jenseits-Hoffnung hin ausgelegt ist, konkurriert der Mensch mit dem Tod um ein unmittelbares Verhältnis zu Gott. Es wird eindringlich die christliche *meditatio mortis* eingefordert, indem die Abstraktheit und Unbegreifbarkeit des Todes in der bewussten Konfrontation aufgehoben wird, wie es der „Ackermann“ durch den Dialog erreicht.

2.3. Die Todesdarstellungen bei Dürer

Gegenüber dem Schreckensbild des Todes, der als Gleichmacher seine Vorherrschaft ausübt, rückt im Todesbild des 15. Jahrhunderts immer mehr der Mensch in den Mittelpunkt. Dies geschah „schon sehr weit entfernt von der christlichen Passivität“³⁴² durch die humanistische Vorstellung, nach der der Mensch sein eigenes Schicksal bestimmt und sein Leben in vollen Zügen ausgestaltet. Der Tod verliert dabei seine „auslöschende Macht“ und nicht mehr als Zerstörer, sondern als „Veränderung und Umformung“³⁴³ wird er verstanden. Unter der Mitwirkung des Humanismus wurde in der transalpinen Kunst jener „Triumph des Todes“ gebremst³⁴⁴. Die Pisaner Wandmalerei, deren Originalität in der Personifikation des Todes, der „fliegenden *Morte*“³⁴⁵, und der Dramatik ihrer unerbittlichen Aggression besteht, zeigt keine Reaktion seitens der Menschen³⁴⁶. Gegenüber den Darstellungen, in denen Men-

³⁴² Jacques Choron, *Der Tod im abendländischen Denken*, Stuttgart 1967, S. 102.

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Białostocki 1981, S. 276.

³⁴⁵ Wille 2002, S. 120ff.

³⁴⁶ Ein anderes Beispiel von Lorenzo Costa (Bologna, San Giacomo Maggiore, Bentivoglio-Kapelle) zeigt den Tod durch die Positionierung in der Bildmitte wie einen thronenden Allmächtigen, der den ihn umgebenden Menschen Anweisung erteilt. (Białostocki 1981, Abb. 53). Auf dem Fresko eines Sieneser Meisters aus dem 14.

schen bei der „Begegnung“ dem Tod zum Opfer fallen, wird im Norden der dem Tod Auge in Auge gegenüberstehende Mensch zum Hauptmerkmal einer bildlichen Formulierung. Trotz des aussichtslosen Schicksals weicht der Mensch der Konfrontation mit dem Tod nicht aus, wobei das individuelle Bewusstsein des eigenen Todes hervorgehoben wird. Zu diesem Paradigmenwechsel trägt auch die Auswahl der Medien bei. Die Bilder des Todes präsentieren sich nicht mehr im öffentlichen Raum, sondern im privaten, der mehr Platz für individuelle Betrachtung und Innerlichkeit lässt³⁴⁷.

Kein anderer Künstler in Deutschland hat das Thema so mannigfaltig und eigen behandelt wie Dürer. In seiner Todesdarstellung fließt die mittelalterliche Todesauffassung mit neuartigen Empfindungen zusammen, die aus dem wachsenden Wissen über den Tod entstehen. Typisch für die Todesfigur Dürers ist das behaarte Gerippe mit aus dem Bauch quellendem Gedärm, ein mittelalterlicher Topos, der bei den Menschen Abscheu erregt. Unleugbar ist jedoch die vorgestellte offene Haltung des Menschen gegenüber dem Tod, in der die Todesfurcht abnimmt. Diese Wende in der Auffassung ist etwa auf das Jahr 1502 zu datieren, in dem sich Dürer mit dem Scheibenriss für Tucher beschäftigte³⁴⁸.

Bevor die Werke Dürers Gegenstand der Untersuchung werden, ist ein kleines Bronzeweck vorzustellen, das die geistige Konstellation der Todesauffassung im Umkreis Dürers zeigt: Ein Tintenfass mit einer weiblichen Figur von Peter Vischer dem Jüngeren. Dieser „denkende“ Künstler³⁴⁹, der sein neues Formbewusstsein aus dem neuartigen humanistischen Vorstellungsbereich schöpfte, fertigte ein Tintenfass an, das sich heute im Ashmolean Museum in Oxford befindet (Abb. 44)³⁵⁰. Die neben dem Tintenbehälter stehende weibliche Aktfigur, die mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand auf sich selbst weist, neigt ihren Kopf nachdenklich leicht zur Seite und stützt den rechten Fuß ihres Spielbeins auf einen Totenkopf, der

Jahrhundert (Subiaco, Sacro Speco) galoppiert der Tod als den Menschen drohende Gefahr in der Manier eines apokalyptischen Reiters auf einem weißen Schimmel (Pace 1993, Abb. 26).

³⁴⁷ Vgl. Christian Kiening, *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003, hierzu besonders Kap. 5: „Privatheit und Innerlichkeit“ (S. 135-159).

³⁴⁸ Die Frage nach dem Todesbewusstsein in Dürers Werken wurde bislang vom niemanden gesondert gestellt. Vorarbeit geleistet hat Weber (1923, S. 58ff.), der die Bilder des Todes als Zeitphänomen chronologisch erfasst hat. Theissing versucht, den Tod im Stich „der Reiter“ (B. 98) in Bezug zu anderen Todesdarstellungen Dürers zu setzen. Heinrich Theissing, *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978, 64ff.

³⁴⁹ Über die Beziehung des Künstlers zum Humanismus (besonders in der Person des Pancrazen Schwenter) siehe Heinz Stafski, *Der jüngere Peter Vischer*, Nürnberg 1962, S. 50ff.

³⁵⁰ Messing, Höhe 16,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Fortum Collection, Inv.-Nr. 1085. Ernst F. Bange, *Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1949, Fig. 45; Stafski 1962, S. 46, Abb. 82 u. 83; Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, Nr. 195. Das Tintenfass ist aus stilistischen Gründen auf ca. 1515 zu datieren. Im Ashmolean Museum in Oxford befindet sich noch ein Tintenfass von Peter Vischer d. J. (Höhe 19,1 cm). Der Behälter trägt, mit einer nach oben weisenden Nackten versehen, die Jahreszahl 1525 (Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, Nr. 196). Eine weitere Fassung, welche als Kopie der Figur von 1515 gilt, befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Höhe 15,4cm; Stafski 1962, Abb. 85).

in Scheitelposition am Boden liegt. Um sich der beweglichen, unbeständigen Position zu entziehen, lehnt sie sich mit ihrer linken Hand auf das Tintenfass, das einen polygonalen Korpus auf vier stämmigen Löwenfüßen zeigt. Der Korpus des Tintenbehälters ist neben dem Monogramm des Künstlers und vegetabilen Ornamenten mit einem Jünglingsprofil im Medaillon verziert. Auf der Standplatte liegt eine Inschrifttafel *alla' antica*, die den Gedankengang der Figur erläutern soll: *vitam non mortem recogita*.

Die allegorische Figur des Gefäßes ist früher wegen der Beifügung des Totenkopfes in der Ikonographie als „Vanitas“ oder „Fortuna“ verschieden interpretiert worden³⁵¹. Wuttke deutet die Figur im Zusammenhang mit der Inschrift als Personifikation der *Sapientia* und sieht in der Gesamtkomposition mit diesem Wahlspruch eine Aufforderung zum Nachdenken über „das Weise-Sein“³⁵². Wuttke identifiziert zu Recht die weibliche Figur mit Minerva, der Göttin der Besonnenheit und Klugheit³⁵³. So weist sie, indem sie auf sich deutet, vor allem auf Selbstreflexion und Selbstbewusstsein hin. Dieser Gestus richtet sich nicht zuletzt nach dem Wahlspruch der Schrifttafel, der das Leben, nicht den Tod in Erinnerung ruft. Er stimmt mit dem Bekenntnis des Humanisten überein, zu dem vor allem die Lebensbejahung im Todesbewusstsein gehört. Im Gegensatz zu den herkömmlichen *memento-mori*-Bildern, die das irdische Leben als ein Jammertal zeigen, bildet den Hauptgedanken in der Auffassung der Humanisten nicht das Sterben, sondern das Leben nach dem Tod, das durch den Geist fortgesetzt wird. Die begleitende Figur des Tintenfassens, das ein wichtiges Requisit für den Gelehrten in dessen Studierzimmer ist³⁵⁴, soll angesichts der geistigen Tätigkeit interpretiert werden, wobei sie den Benutzer zu einem furchtlosen Seins- und Todesverständnis führt. Das Bronzework spiegelt also die Denkweise und Geisteshaltung der Humanisten, die sich in dieser Zeit viel

³⁵¹ Dieter Wuttke, *Vitam non mortem recogita*. Zum angeblichen Grabepitaph für Peter Vischer den Jüngeren (1965), in: ders., *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Baden-Baden 1996, S. 65-73, hier S. 71f.; Vgl. dazu Stafski 1962, S. 54; Ausst.-Kat. Nürnberg 1986. Mit der Figur in ihrem unstabilen Stand auf dem Schädel assoziiert man Fortuna auf der Kugel. Diese Deutung der Figur als Fortuna geht auf die Isabella-Sessa-Medaille des Veroneser Künstlers Giovanni Maria Pomedelli zurück, in der ebenfalls eine weibliche Figur ihren rechten Fuß auf einen Totenkopf stützt (William D. Wixom: Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, S. 397f.). Dort wird mit der Inschrift *aeterna fortuna* eindeutig auf die Göttin Fortuna hingewiesen (Hill 1930, Bd. II, Taf. 108; vgl. Wuttke 1996, S. 72).

³⁵² Wuttke 1996, S. 69f. Bei der mit dem Wort *vitam* zusammenhängenden Diskrepanz der Erläuterungsversuche zwischen einer Aufforderung zum Lebensgenuss und einer Ermahnung zur Todesfurcht wird durch Wuttke mehr Gewicht auf die letztere Deutung gelegt, wobei *vita* nach der christlichen Lehre auf die *vita aeterna* verweise, das Leben, das nach dem leiblichen Tod beginnt.

³⁵³ Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, W. H. Roscher (Hg.), Bd. I, 1, (Leipzig 1884-1886), „Athene“, Sp. 675-704 (Furtwängler); Bd. II, 2, (Leipzig 1894-1897) „Minerva“, Sp. 2982-2992 (Wissowa). Minerva wurde mit der griechischen Kriegsgöttin Athene gleichgesetzt, die wie in der Statue Vischers mit dem Helm auf dem Kopf und dem Schild dargestellt wird. Der Schild, der an das Gefäß gelehnt und nur von hinten zu sehen ist, trägt als Schmuck das Gorgonenhaupt. Er weist dadurch eindeutig auf die Aegis, den Schild der Athene, hin.

³⁵⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, S. 398. Auch wenn eine italienische Reise Peter Vischer d. J. fraglich ist, soll er das Formgut der mit Figuren geschmückten Tintenbehälter in Italien erworben haben. Z. B. in Padua waren solche Gefäße als Schreibutensilien vielfach in Gebrauch.

mit der rechten Einstellung zum Tod beschäftigten. Erkennbar finden die Geisteshaltungen von Hieronymus und Petrarca ihren Widerhall, die beide die Schreibtätigkeit als die Überwindung des zeitlichen Menschen verstanden.

Die Überwindung des Todes wird also bei diesem Tintenfass in den Zusammenhang der geistigen Tätigkeit gesetzt. Auf der von der Figur in den Blick genommenen Tafel ist weiterhin die Wahl des Wortes „*recogita*“ auffallend. Die für das Vanitasbild geläufige Devise „*memento mori*“ wurde hier durch die Aussage der affirmativen Lebenseinstellung ersetzt bzw. neu formuliert. Während das in Bezug auf den Tod gebrauchte Verbum „*memorare*“ auf dem natürlichen Vorgang des menschlichen Gedächtnisvermögens beruht, steht das im Kontext des Lebens eingesetzte Verbum „*recogitare*“ für eine eigeninitiativ vorzunehmende Betätigung des Geistes. Das Wort „*recogitare*“ soll damit „prüfend besichtigen“ oder „mustern“ in Bezug auf die geistige Betriebsamkeit (*recogita cum animo*) bedeuten³⁵⁵. Die passive Haltung des Menschen gegenüber dem Tod, wie sie z. B. in den Totentanzbildern vorgeprägt war, wird in dieser kleinen Bronzestatue in eine aktive verkehrt. Diese humanistische Todesauffassung überschneidet sich mit der des mittelalterlichen Christentums in dem Moment, dass der Tod als transitorischer Punkt aufgefasst wird. Der Tod ist bei den Humanisten nicht der Sünde Sold, sondern der natürliche Bruch nach der gottgewollten Ordnung. In diesem Zusammenhang macht die Bronzefigur die Konzentration auf den persönlichen Tod zum Thema, dem der Mensch mittels des Bewusstseins seiner eigenen Grenze entgegentritt, und nicht den Erbtod, der als Lebensbedrohung verstanden wird.

Bereits die erste Berührung Dürers mit der Todesthematik weicht von dem Bild ab, das den Tod böse darstellt. Auf einer Holzschnitt-Illustration der Basler Gruppe „*wie eyns keyzers...*“ aus dem *Ritter vom Turn* (Abb. 45) tritt der Tod mit der Rolle, die böse Kraft zu vertreiben und damit als Bewahrer der Tugend und Ordnung auf. Dargestellt ist ein Gemach, in dem auf einem großen Bett eine Frau schläft³⁵⁶. Im Hintergrund des Zimmers lauert eine Gruppe von Gerippen, die sich einem Jüngling zuwenden, der gerade die Türschwelle überschreitet. Der Holzschnitt setzt die Geschichte der frommen Tochter des Kaisers von Konstantinopel um, welche vor dem Schlaf für die Toten betete, die daraufhin den eingedrungenen

³⁵⁵ Ausführliches lateinisch-deutsches Wörterbuch von Heinrich Georges, Darmstadt 1992 (unveränderter Nachdruck der achten, verbesserten und vermehrten Auflage).

³⁵⁶ Die ganze Überschrift lautet: „*wie eyns keyzers von Constantinopels tochter eym Ritter vertagt hatt nachtz zů jr heymlich jn jr kamer zů komen / Vnnd er aber so vil geist jn wysser wat vmb jr bett sach das er von forchten wyder dannan floch*“. Die Kernerzählung bietet das „*Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*“ (1371/72), das Marquard von Stein mit dem Titel „Ritter vom Turn“ ins Deutsche übertrug. Dessen erste Ausgabe wurde 1493 bei Michael Furter in Basel gedruckt. Marquard vom Stein. *Der Ritter vom Turn*, kritisch herausgegeben von Ruth Harvey, Berlin 1988, S. 91-94; Marquard vom Stein. *Der Ritter vom Turn: Kommentar*. Aus dem Nachlass von Ruth Harvey, Peter Ganz u. a. (Hg.), Berlin 1996.

Ritter vertrieben. Die Toten erscheinen in der Darstellung also als Beschützer der schlafenden Kaisertochter vor der Gefahr eines Einbrechers. Sie sind nicht mehr menschenfeindlich, sondern menschenfreundlich und helfend. Bei der in Frankreich überlieferten Vorlage handelt es sich um einen alten Volksglauben³⁵⁷, der zwar nicht aus dem humanistischen Gedankengut stammt, aber ebenfalls den garstigen Charakter des Todes aufhebt.

Ein weiteres Beispiel ist den Illustrationen des „Narrenschiffs“ zu entnehmen, die ebenfalls in Dürers Baseler Jahren entstanden sind³⁵⁸. Unter den Darstellungen, die den Vanitasgedanken zum Thema haben, ist der Holzschnitt „Tod und Narr“ (Abb. 46) der aufschlussreichste³⁵⁹. In einer hügeligen Landschaft wird der Narr von einem Knochenmann angehalten, der, auf seiner Schulter eine Totenbahre tragend, von hinten an ihn herantritt. Die Haltung des Narren drückt die Erschütterung aus, die das plötzliche Auftauchen des Todes bewirkt. Die Unausweichlichkeit des Todes wird noch durch seinen Sinnspruch bekräftigt: „*dü blibst*“. Mit dem Bild wird das Erschrockensein über den Tod mit einem närrischen Verhalten verglichen, und der darunter zu lesende Text erläutert, dass man trotz des unausweichlichen Todes „*nit fursehen den dot*“ solle. Hier wird somit geboten, die Furcht vor dem unerwarteten Tod zu überwinden.

Die beiden Beispiele machen deutlich, dass es bei Dürer nicht mehr um den brutalen Tod geht. Auch wenn Dürers eigene Todesauffassung noch nicht durchscheint, da für beide Darstellungen literarische Texte die Grundlage bieten, muss seine eigene Einstellung gegenüber dem Tod in die Illustrationen mit eingeflossen sein. So tritt der Tod auf dem „Spaziergang“ (B. 94) (Abb. 47)³⁶⁰ sogar vor dem Menschen verborgen auf. Ein mit einem Federhut aufgeputzter junger Man wendet sich wie einladend einer Dame zu, die ebenfalls elegant und höfisch gekleidet ist. Für das Paar unsichtbar verbirgt sich der Tod hinter einem Baum³⁶¹ und

³⁵⁷ Vgl. Rosenfeld 1968, S. 47. Rosenfeld verweist auf eine gedankliche Verwandtschaft zum Tafelbild im Mariendom von Kolberg in Pommern, das 1492 ausgeführt wurde. Die Ansicht Rosenfelds, das Kolberger Bild sei die älteste Ausführung des Themas mit der „Totenhilfe“, ist wenig überzeugend, denn mehrere Parallelbeispiele, die auf den Erzähltypus „der dankbare Tote“ zurückgehen, finden sich bereits im 14. Jahrhundert in Frankreich (Harvey 1996, S. 17). Die bildliche Darstellung ist ebenfalls bereits für den Beginn des 15. Jahrhunderts zu belegen. Ein Bild aus dem Stundenbuch des Duc de Berry zeigt den guten Tod, der einem einzelnen Ritter auf weißem Pferd hilft, eine flüchtende, bewaffnete Menge zu vertreiben. Raymond Cazelles, Johannes Rathofer (Hg.), Das Stundenbuch des Duc du Berry. Mit einer Einführung von Umberto Eco, Luzern/München 1988, S. 121.

³⁵⁸ Sebastian Brant. Das Narrenschiff. Faksimile der Erstausgabe von 1494 mit einem Anhang enthaltend die Holzschnitte der folgenden Originalausgaben und solche der Locherschen Übersetzung und einem Nachwort von Franz Schultz, Straßburg 1913, S. 224 (Kap. 85 „nit furschen den dot“).

³⁵⁹ Blätter, die den Todesgedanken enthalten, sind im Narrenschiff außerdem „Buhlerschaft“ (Kap. 13) und „Hof-fart“ (Kap. 92).

³⁶⁰ Um 1497/95, Kupferstich, 195x121 mm.

³⁶¹ Der Baum, der sich in seinem Stamm verdreht, spielt in der Darstellung wohl auf den Geschlechtstrieb an. In dem Schwert, das der Mann vorne trägt, mag man ebenfalls eine Anspielung auf den Phallus erkennen (vgl. Mark A. Meadow, The observant pedestrian and Albrecht Dürer's *Promenade*, in: Art History 15, 1992, S. 197-222). Ausgedrückt wird im Stich das Liebesunglück des Paares, das durch die gegensätzliche Darstellungsweise der beiden zur Andeutung kommt: Das freie und leichte Verhalten des Mannes versinnbildlichen die Feder auf

hält eine Sanduhr über seinem Kopf. Dieser versteckte Tod weist auf das lauende, fatale Geschick des Paares hin, während dieses als Sinnbild für das sichere Ende des Lebensgenusses zu deuten ist.

Jedoch unterliegt der Tod in weiteren Bildern Dürers der Formel, dass er das menschliche Leben umstürzt. Für die Darstellung des brutalen Todes bei Dürer bietet sich wiederum der Text an, in dem das den Menschen Schrecken einjagende Bild des Todes vorgeprägt ist. In der Zeichnung „Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ (W. 162) (Abb. 48)³⁶² wird der gewaltsame Angriff des Todes auf den Menschen hervorgehoben, der sich in diesen Darstellungen gegen den Tod kaum zu erwehren vermag. Der Tod erscheint nicht bloß als Gefahr und Bedrohung, er geht aktiv zum Angriff über, so dass die Betroffenen von den Toten unerbittlich gejagt werden³⁶³. Das Bild zeigt den Ausdruck des boshafte Todes so expressiv wie kein anderes Werk Dürers.

Das Erschrecken der Menschen über das Auftreten des Todes spielt auch im Blatt „Die vier apokalyptischen Reiter“ (B. 64) (Abb. 49)³⁶⁴ eine Rolle. Die Dramatik der Machtausübung auf der Erde wird noch erhöht, indem die vier apokalyptischen Reiter bildkompositorisch in einer Diagonalen angeordnet werden. Den Tod stellt unter diesen vier Sendboten der hagere Knochenmann mit seiner dreizackigen Gabel dar, der auf einem dünnen Klepper im Vordergrund, bildparallel von der Gruppe etwas abgesetzt galoppiert. Durch die unmittelbare Nähe erscheint er dem Betrachter am bedrohlichsten, auch da unter ihm bereits Opfer liegen. Während die drei anderen Reiter auf die Ursache des menschlichen Notstandes verweisen, tritt der Tod also als deren unmittelbare Folge auf, dem niemand entweichen kann³⁶⁵.

Der brutale Charakter des Todes war quasi ein Phänomen des Zeitstils, das in den Werken der Zeitgenossen Dürers wie Hans Baldung, Hans Burgkmair d. Ä., Niklas Manuel Deutsch und Urs Graf zur Darstellung kam. Hier sei als Beispiel für den gewalttätigen Tod eine Darstellung Hans Burgkmairs ausgeführt: „Der Tod überfällt ein Liebespaar“ (B. 40) (Abb. 50)³⁶⁶. Der Holzschnitt in Clair-obscur-Technik zeigt ein Liebespaar in einer offenen

seinem Hut sowie die Pflanze neben ihm, die in die vom Mann wegweisende Richtung wehen. Dagegen herrschen in der Darstellung der Frau Geschlossenheit und Schwere. Ihre Haube ist eine schwere Last, ihre Hände sind wie gebunden. Sie tritt nicht zufällig auf den Zipfel ihres Kleides. Als Symbol für ihre Beständigkeit steht ein kräftiger Baum hinter ihr.

³⁶² Feder auf Papier, weiß erhöht, 306x436 mm, Wien, Albertina.

³⁶³ Dürer dürfte für das Bild dieser zornig und böse angreifenden Toten den überlieferten Vorlagen gefolgt sein. Am markantesten geht dieses Bild auf die italienische Tradition wie in der Pisaner Darstellung der „*Trionfo della morte*“ zurück, in der der langhaarige Tod ebenfalls mit einer Sense dargestellt ist. Die Erregtheit und Dramatik durch die Gewalt des Todes sind jedoch bei Dürer einzigartig. Mit seinem Werk nimmt er gewissermaßen die Darstellung des Todes als apokalyptischer Reiter vorweg. Hier wie dort sind die wehenden Haare für die zornigen Furien charakteristisch, wobei sie auf den emotionalen Zustand des handelnden Todes hindeuten.

³⁶⁴ Holzschnitt, 394x281 mm.

³⁶⁵ Apk 6, 2-8.

³⁶⁶ 1510, Holzschnitt, 211x153 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 161-1880.

Halle mit Ausblick auf einen Platz, umstanden von Häusern im Stil der italienischen Frührenaissance. Das Paar wird vom geflügelten Tod brutal überfallen. Der Mann in antiker Rüstung liegt bereits am Boden, er hat Schild und Helm verloren, und der Tod reißt ihm den Mund auf. Das ebenfalls antikisch gekleidete Mädchen hindert er am Entkommen, indem er einen Zipfel seines Gewandes mit den Zähnen festhält. Das Gebälk der Bogenöffnung links, durch die das Mädchen vergeblich zu fliehen sucht, ist mit einem Totenkopf und gekreuzten Knochen geschmückt. Das Ornament erinnert daran, wer die Macht besitzt. Der Holzschnitt mahnt den Betrachter, die Kürze des Lebens und der irdischen Vergnügung durch den Tod zu bedenken, der als gefährlicher Angreifer in Szene gesetzt wird.

Im Gegensatz zum vormals dämonischen, brutalen und oft zynischen Todesbild zeigen Dürers Darstellungen ab 1502 ein neues Verständnis, das in seiner Todesauffassung einen entscheidenden Wendepunkt markiert. Der Tod wird immer noch als unmittelbare schädliche Bedrohung dargestellt, die in erster Linie dem Menschen das Leben nimmt. Jedoch tritt er nicht mehr von hinten als eine verborgene Gefahr an den Menschen heran, sondern die unmittelbare Konfrontation zwischen Tod und Mensch wird zum Thema. Jene Wandlung, die sich in der Todesdarstellung Dürers vollzogen hat, kann durch die Berührung mit der humanistischen Gedankenwelt in Dürers Werk eingedrungen sein. Für diese entscheidende Phase spielt zunächst der Humanisten-Propst Dr. Sixtus Tucher (1459-1507)³⁶⁷ eine wichtige Rolle, für den Dürer Scheibenrisse zur Todesthematik angefertigt hat.

Die zwei erhaltenen Zeichnungen (W. 213/214) (Abb. 51 u. 52) enthalten motivisch den neuen Gedanken mit der Gegenüberstellung von Mensch und Tod³⁶⁸. Gegenüber der Bedrohung durch den Tod, der, gerade auf seinem abgemagerten Pferd nahend, den Bogen spannt, zeigt Dr. Sixtus Tucher keine Furcht. Er erhebt seine Rechte gegen den sich nähernden Tod³⁶⁹, während seine Linke auf ein offenes Grab zu seinen Füßen weist, in dem ein Totenschädel zu sehen ist. Hier stehen mittelalterlich-allgemeine Todesanschauung und indivi-

³⁶⁷ Dr. Tucher war Propst von St. Lorenz in Nürnberg, wo er als Seelsorger wirkte. Er war zugleich ein gelehrter Humanist, der mit Conrad Celtis und Christoph Scheurl befreundet war. Sie versuchten durch die Gründung einer Poetenschule die Wiederbelebung der Antike. Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, S. 287; Loeffelholz 1986, S. 49f.

³⁶⁸ W. 213: Scheibenriss mit reitendem Tod, Feder, 388x313 mm. Hannover, Kestner Museum; W. 214: Scheibenriss mit Sixtus Tucher am offenen Grabe, Feder, 295x250, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Die nach diesen Zeichnungen wahrscheinlich in der Werkstatt Veit Hirschvogels d. Ä. ausgeführten Dreipassscheiben befinden sich heute im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (40x37 cm, Inv. Nr. MM 155-156). Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Kat. Nr. 725; Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, Kat. Nr. 116-117.

³⁶⁹ Eine nach oben und eine nach unten gestreckte Hand sind als typischer Gestus für eine Disputation zu verstehen, wie es häufig in der Darstellung des „Ackermanns“ zu beobachten ist. Die erhobene Hand stellt quasi den Thesenvorschlag und die nach unten gerichtete Hand die Beweisführung dar. Dieser Gestus des Argumentierens ist neben dem des „Jesus unter den Schriftgelehrten“ ein beliebtes Motiv, das für eine überzeugende Redeführung in heftiger Auseinandersetzung eingesetzt wird, wie zum Beispiel für die „Ackermann“-Darstellung. Siehe die Bamberger Ausgabe (Albrecht Pfister, um 1462/63), f. 1^v: (Abb. 42).

duell-neuzeitliche inkompatibel nebeneinander. Die Bildkomponente des Todes ist mit seiner fürchterlichen und drohenden Gestalt herkömmlich, die nüchterne Betrachtungsweise des Menschen dagegen neuzeitlich, wobei dessen Todesbewusstsein in der Umschrift der Scheibenrisse hervorgehoben wird. Die Dreipassform der Rahmung umlaufen die lateinischen Texte, die Tucher selbst verfasst haben soll, auf der Seite des Todes: „CAVE MISER · NE MEO TE CONFIXUM · TELO IN HOC TETRO COLLOCEM FERETRI LECTO : ANNO 1502“³⁷⁰. Tucher erwidert auf dieser Mahnung des Todes: „QUID · MI[TTIS QU]OD · HOC MONENTE · SEPVLCRO : ECIAM · SI · VELIS · CAVERE · NEQVEO“³⁷¹.

Entscheidend sind in diesen Tucher-Rissen zwei Aspekte, die das Bildthema anders als die zu dieser Zeit üblichen Todesbilder zur Anschauung bringen. Zunächst ist die Erscheinung des Todes anzuführen, die den Betroffenen nicht mehr zu überraschen vermag. Der Tod tritt nicht plötzlich auf. Er reißt den Menschen nicht von hinten, wie in Totentanzdarstellungen üblich, sondern lässt den Betroffenen sein Ziel erkennen. Seine Mähre trägt sogar eine Glocke um den Hals, die sein Kommen ankünden soll. Die zweite Auffälligkeit ist die Dialogsituation, in der der Tod dem zum Sterben bestimmten Menschen zum Gesprächspartner wird. Der Tod tritt zwar mit gespanntem Bogen und Pfeilen bewaffnet auf, aber dennoch ist dem als Propst gekleideten Tucher ein Duell mit Worten möglich. In diesem Zwiegespräch des Menschen mit dem Tod ist die stoische Lebenshaltung zu bemerken, nach der das Leben durch die Überwindung der Affekte (*apatheia*) innere Ruhe und Unerschütterlichkeit erlangt. Die allgemein bekannte Form eines solchen Dialogs wird hier gegen eine persönliche Stellungnahme des Humanisten Tucher zu seinem Tod ausgetauscht und dadurch mit einer neuen individuellen Bedeutung unterlegt. Obwohl das „cave“ als Anruf angesichts der Todesgewissheit zur sinnlosen Formel gerät, bringt es mit dem nachfolgenden Satz „cavere nequeo“ das Todesbewusstsein des ins Visier genommenen Tuchers noch in paradoxer Weise zum Ausdruck.

Die Frage „quid mittis“ bezieht sich schließlich auf das Wesen des Todes³⁷². Die als „Was bist du?“ formulierbare Frage beinhaltet die Stellung Tuchers zum sich nähernden Tod. Hier tritt ein neuer Menschentypus auf, der dem Tod die Frage stellt, wer er sei, und keinen Respekt vor ihm hat. Der tödlichen Waffe des Todes stellt sich der Mensch mit Selbstbewusstsein entgegen. Er weiß, dass er auf seinem Weg vom Tod irgendwann und irgendwo ge-

³⁷⁰ „Gib acht, du armer Mensch, dass ich dich nicht mit meinem Pfeil durchbohre und dich auf diesem hässlichen Lager der Totenbahre zur Schau stelle!“ Übersetzung bei Loeffelholz 1986, S. 52.

³⁷¹ „Was schickst du mir denn da schon, etwas, das ich beim Blick auf dieses mahnende Grab, ja doch nicht vermeiden kann, selbst wenn du es wolltest!“ Übersetzung bei Loeffelholz 1986, S. 50. Für die fehlenden Buchstaben wurde das Verbum *minaris* angenommen. Loeffelholz korrigiert es jedoch mit dem *mittis*. Damit wird die Inschrift nicht als Drohung, sondern als Warnung interpretiert.

³⁷² Corine Schleif, The proper attitude toward death: Windowpanes designed for the house of canon Sixtus Tucher, in: Art Bulletin 68, 1987, S. 587-603, hierzu S. 599.

fasst werden wird. Das Todesbewusstsein gehört zur Aufwertung des Selbstbewusstseins untrennbar hinzu. Das Todesbewusstsein bedingt aber kein passives Warten auf das Ende, sondern motiviert vielmehr zu einer gottgefälligen Lebensführung. So lässt sich Tucher als Propst, nicht in weltlicher Kleidung darstellen. Über der Soutane trägt er eine weite Albe, die unzählige Röhrenfalten bildet, darüber eine Pelzalmucia, die ihn als Propst kennzeichnet³⁷³. Das offene Grab und dessen Deckplatte verschränken sich deutlich in einer Kreuzform, wobei der Zeigegestus Tuchers, mit dem er auf den in der Grube liegenden Totenkopf weist, somit nicht allein auf den Tod des Menschen, sondern gleichzeitig auf dessen Überwindung durch den Kreuztod Christi alludiert. Ferner bietet die Szenerie im Hintergrund über der Friedhofsmauer eine Stadtansicht. Mit der gestreckten offenen rechten Hand lenkt Tucher den Blick gewissermaßen auf die Kirche mit ihren gotischen Türmen im Hintergrund. Dieser Gestus erinnert an das Bild eines Stifters mit seinem Kirchenmodell. Gemeint ist nicht nur die Nürnberger Kirche Tuchers, St. Lorenz, sondern vielmehr die christliche Kirche und ihrer Lehre allgemein, so dass die Überwindung des Todes und die damit verbundene fromme Lebensführung in dieser verschlüsselten Form als Verweis auf die Heilsbotschaft hervorgehoben werden³⁷⁴.

Durch diese inhaltliche Deutung wird die Annahme gestärkt, dass die Scheibenrisse für ein Fenster des persönlichen Arbeitszimmers des gelehrten Auftraggebers bestimmt gewesen seien³⁷⁵. 1504 verzichtete Tucher aufgrund seiner Geringschätzung des diesseitigen Lebens auf sein Amt als Seelsorger und kehrte in sein Landhaus zurück, wo er sich ausschließlich seinen gelehrten Studien widmete. Das Leben Tuchers war das eines christlichen Humanisten und zeigt beispielhaft, wie das humanistische Ideal mit der christlichen Lehre zu verbinden war. Das Tucher-Bild ist also unleugbar das Charakterbild eines Humanisten, der „sich ständig um einen Ausgleich zwischen dem neuen humanistischen Geist und der alten christlichen Frömmigkeit bemüht“³⁷⁶.

³⁷³ In einem Holzschnitt „Hl. Roche“ von Hans Baldung Grien lässt sich Tucher hingegen als Patrizier darstellen, der als Donator links am Fuß des Heiligen kniet. Matthias Mende, Hans Baldung Grien, Das graphische Werk, Unterschneidheim 1978, S. 44; vgl. Schleif 1987, S. 592.

³⁷⁴ Loeffelholz 1986, S. 48. Loeffelholz' Vergleich von Tuchers Gestus mit dem des auferstandenen Christus ist jedoch irreführend. Die Stellung Tuchers mit der einen Hand nach oben und der anderen nach untenweisend entspricht m. E., wie oben beobachtet, dem Gestus eines Deuters und Sehers. Anwendung fand dieser Gestus etwa in der Darstellung der „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“, wobei ihn der heilige Eremit als betonendes Zeichen für die schicksalhafte Begegnung gebraucht. Diese anschauliche Formel kann Dürer Jacopo Bellini entlehnt haben, der ebenfalls in seine Zeichnung „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ den heiligen Marcius mit demselben Gestus eingeführt hat (Jacopo Bellini, Federzeichnung, Paris, Musée du Louvre).

³⁷⁵ Ausst.-Kat. Nürnberg 1986, S. 287; Schleif 1987, S. 593; Corine Schleif, Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg, München 1990, S. 183f.; Rüdiger Beckmann, Deutsche Glasgemälde des Mittelalters. Voraussetzung. Entwicklungen. Zusammenhänge, Berlin 1995, Nr. 75, S. 222.

³⁷⁶ Loeffelholz 1986, S. 52. Loeffelholz sieht die Tucher-Risse als „Synthese zwischen Christentum und Humanismus“, die „kaum ein anders Werk in der bildenden Kunst [...] so exemplarisch darstellt und zugleich poetisch

Tuchers humanistische Einstellung zum Tod dürfte von Conrad Celtis beeinflusst worden sein³⁷⁷. Der deutsche „Erzhumanist“³⁷⁸ Conrad Celtis ist aus kunsthistorischer Sicht durch sein so genanntes „Sterbebild“ (Abb. 53)³⁷⁹ von Bedeutung, das im Hinblick auf die Entwicklung des Gelehrtenbildnisses als Vorbild wirkte³⁸⁰. Auf dem Bild ließ Conrad Celtis sich als bereits Verstorbener darstellen, wie das zerbrochene Wappenschild des Dichters andeutet. Die Putten auf der Brüstung sowie Apoll und Merkur im Bogenzwickel beklagen seinen Tod. Der Dichter selbst wirkt, als sei er tief im Gedanken versunken, während er sich auf seine vier literarischen Hauptwerke stützt³⁸¹. Was in diesem vorsorglichen Trostbild zum Gedächtnis für seine Freunde eine „Verwandlung des flüchtig Biographischen ins Vorbildliche und Dauerhafte“³⁸² ausmacht, ist eindeutig die geistige Gabe mit ihren Früchten, die seinen Ruhm verbürgen. Die Elegie des Epitaphs lautet:

„Flete pii vates, et tundite pectora palmis:
Vester enim hic Celtis fata suprema tulit.
Mortuus ille quidem; sed longum vivus in aevum,
Colloquitur doctis per sua scripta viris.“³⁸³

Die Inschrift auf der Brüstung im Bildnis lautet: *Opera eorum sequuntur illos*. So stellt sich der Dichter mit seinen Werken vor allem als *poeta laureatus* in vollem Ornat dar³⁸⁴. Ein Lorbeerkranz umgibt das Haupt des Dichters, der nach seinem Tod durch seine Gedichte weiter lebt; sein Ruhm ist unvergänglich³⁸⁵.

untermalt“ habe. Jedoch richtet sich seine Bemerkung nicht auf die Person Dürers, in dessen späteren Werken die beiden geistigen Strömungen zusammenfließen werden.

³⁷⁷ Schleif 1987, S. 601. Sixtus Tucher gehörte zu Celtis' Freundkreis. Dieser war der Initiator der *Societas Rhemana*, eines Humanistenkreises, dessen Mitglieder Tucher war.

³⁷⁸ Geprägt worden ist dieser Ehrentitel erst in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts, indem ihn David Friedrich Strauß in seiner Hutten-Biographie gewürdigt hat. David Friedrich Strauß, Ulrich von Hutten, Zweite verbesserte Auflage, Leipzig 1871, S. 20.

³⁷⁹ Hans Burgkmair d. Ä., vor 1507, Holzschnitt, 217x145 mm. Ausst.-Kat. Hamburg 1983, Kat. Nr. 30.

³⁸⁰ Überliefert ist das Bild in drei verschiedenen Fassungen, die den beabsichtigten Plan Celtis' nachvollziehen lassen. Kurt Löcher, Humanistenbildnisse - Reformatorbildnisse, in: Boockmann u. a. (Hg.), Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995, S. 351-390, hier S. 356; Peter Luh, Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte, Frankfurt am Main u. a. 2001, S. 282-312.

³⁸¹ „*Germania illustrata*“, „*Quattuor libri Amorum secundum quattuor latera Germaniae*“, „*Epigrammatum libri quinque*“, „*Libri Odarum quattuor*“.

³⁸² Peter-Klaus Schuster, Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit, in: Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982, Vorträge hg. von August Buck, S. 121-159, Wiesbaden 1983, hier S. 122.

³⁸³ „Weint, ihr treuen Dichter, und schlagt euch die Brust mit den Händen, denn euer Celtis hat hier das Zeitliche gesegnet. Er ist nun tot, doch lebt er für ewige Zeiten, denn mit seinen Werken unterhält er sich weiter mit allen Gelehrten“. Übersetzung nach Jörg Robert 2003, Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich, Tübingen 2003 (Diss. Würzburg 2001), S. 505.

³⁸⁴ Dazu Robert 2003, S. 502.

³⁸⁵ Der hier anklingende humanistische Gedanke zieht durch die Bildnisse der Humanisten bei Dürer, in denen er die Schrifttafel „*vivitur ingenio caetera mortis erunt*“ anbringt. Auf die Problematik werde ich an anderer Stelle eingehen.

Die Humanisten streben danach, den Tod im individuellen Verständnis und mit intellektueller Durchdringung erneut zu erklären. Im Vergleich zum Christentum, das den Tod als einen Übergangsprozess vom Diesseits zum Jenseits beschreibt, betrachten die Humanisten ihn im Hinblick auf die individuelle Erfüllung in dieser Welt³⁸⁶. Dabei geht es nicht mehr um „das Elend der Menschheit (Innozenz III.: *De miseria hominis*)“, sondern um „die Würde des Menschen (Giannozzo Manetti: *De Dignitate et Excellentia Hominis*)“, wonach der Mensch als von Gott zur Beherrschung der übrigen Schöpfung geschaffen gilt³⁸⁷. Alles, was als Einschränkung und Bedingtheit der menschlichen Existenz interpretiert werden kann, kehren die Humanisten um in große menschliche Herausforderungen, die dazu dienen, die vergängliche Wirklichkeit zu überwinden. Die Hauptaufgabe des Menschen sehen die Humanisten in der Vorgabe Gottes: *agere et intellegere*. Die Art und Weise des Handelns und Erkennens wird so zum übergreifenden Programm des Humanismus³⁸⁸ und wirkt sich damit auch auf die Auffassung des Todes aus.

Auch wenn der Tod unter den Vorgaben der humanistischen Gedankenwelt als natürlich aufgefasst wird, gestaltet Dürer die Darstellung des Todes immer noch vom Vorgang des Tötens aus, wie es beim Tucher-Riss der Fall war. Eine Londoner Zeichnung von 1505 (W. 377) (Abb. 54)³⁸⁹ zeigt den Tod als Knochenmann mit einer Sense, welcher in einer Hügel-landschaft auf einem Klepper reitet, der um seinen Hals eine Glocke trägt. Der Tod ist durch eine Krone auf seinem Haupt als machtvoller Fürst dargestellt. In der linken oberen Ecke des Blattes findet sich der Schriftzug: „ME / [M]ENTo / MEI / 1505“.

Winkler weist den „König Tod zu Pferde“ als „eine der großartigsten Zeichnung Dürers [aus], die in einem ganz persönlichen Erlebnis ihren Ursprung gehabt haben muss, sei es dass sie bei der Abreise von Nürnberg oder in Venedig nach der Ankunft gefertigt wurde“³⁹⁰. Für die italienische Herkunft des Motivs spricht offenbar der Typus des gekrönten Todes, der originär im italienischen *Trionfo della morte* beheimatet ist. Dürer hatte bereits vorher den Tod mit der Sense dargestellt, wie bei der „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“ (W. 162), bei der dieses Attribut zum lebenszerstörenden Charakter des Todes gehört. Auf die in den anderen Bildern des triumphierenden Todes ins Bild gesetzte Aktion des Senseschwingens wird in der Zeichnung verzichtet. Es ist eine alleinige Darstellung der Per-

³⁸⁶ Choron 1967, S. 97-103.

³⁸⁷ Vgl. August Buck, Die Rangstellung des Menschen in der Renaissance: dignitas et miseria hominis, in: Archiv für Kulturgeschichte 42, 1960, S. 61-75.

³⁸⁸ Paul Oskar Kristeller, Die Würde des Menschen, in: ders., Studien zur Geschichte der Rhetorik und zum Begriff des Menschen in der Renaissance, Göttingen 1981, S. 66-79, hierzu S. 69ff.

³⁸⁹ „Der König Tod“, 1505, Kohle, 210x266cm, London, British Museum.

³⁹⁰ Winkler II, 1937, S. 87.

sonifikation des Todes ohne niederzumähen Lebende, und damit eine von der italienischen Tradition abweichende Darstellungsform, da sie den Tod nicht mehr als Herrscher inmitten der Lebenden, den Objekten seiner Macht, sondern isoliert abbildet. Der Blick des Betrachters fokussiert sich allein auf den Tod, ohne dass ein ihn umgebendes Geschehen vom Gegenstand der Betrachtung ablenkt. Der Ausruf „*Memento mei*“³⁹¹ gilt der Forschung als von dem reitenden König Tod ausgesprochene Mahnung an den Betrachter. Die Krone auf seinem Haupt bezeichnet demzufolge den Tod als König, nicht weil er die Lebenden hinrafft, sondern weil er eine absolute Macht ausübt: „*mors certa, hora incerta*“. Der Tod reitet im Bild als Herannahender, der Schritt für Schritt seiner Aufgabe zustrebt, wobei sein „Grinsen“ die düstere Folge des Schicksals vorausahnen lässt. Das Herannahen dieses gebückten Skelettes charakterisiert Panofsky als „entstellt zu einem Kriechen, das so langsam und tödlich ist wie das Vorrücken eines Lavastromes“³⁹². Es handelt sich wohl um eine Arbeit des Künstlers kurz nach dessen Ankunft in Venedig. Sie verkörpert die Bedrohung, die ihn aus Deutschland vertrieb: den Schwarzen Tod.

Mit seinem mahnenden Charakter wird der Tod ebenfalls im Flugblatt „Der Tod und Landsknecht“ (B. 132) (Abb. 55)³⁹³ als ein Begleiter des Lebens begriffen. In einem gemauerten Hof wird ein Soldat vom Tod angehalten, der von einem Leichentuch umhüllt ist und ihm eine Sanduhr vorweist. Er betrachtet die vom Tod mitgeführte Uhr aufmerksam, während er gelassen an seiner Lanze lehnt. Das Bild verzichtet auf eine tödliche Waffe als Attribut zur Personifikation des Todes. Das vom Tod mitgeführte Zeitmessgerät stellt den Bezug zu seinem mahnenden Charakter her³⁹⁴. Bei dieser unerwarteten und nicht als Angriff charakterisierten Begegnung mit dem Tod³⁹⁵ zeigt der Landsknecht keine Anstalten zur Flucht oder zum Widerstand. Die Berührung durch den Tod ist eine nicht unfreundliche mahnende Geste, kein Ziehen und Festhalten an der Kleidung, sondern ein sanftes Erfassen am Ärmel, während der Tod dem Landsknecht gut zuspricht.

³⁹¹ Ariès (1980, S. 329) weist darauf hin, dass die Formel *memento mei* eine Heiligenanrufung darstellt. Sie könnte ursprünglich zurückgehen auf die Worte des Schächers am Kreuz aus Lk 23, 42 „*Domine memento mei*“, womit die Heilsverheißung „Heute noch wirst Du mit mir im Paradies sein“ wäre.

³⁹² Zitiert nach Panofsky 1977, S. 142.

³⁹³ 1510, Holzschnitt, 120x 82 mm bzw. 212x315 mm mit Text.

³⁹⁴ In einer Randzeichnung zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (12r) stellt Dürer das bereits durch das Flugblatt bekannte Motiv, die Konfrontation des Landsknechts mit dem Tod, dar. Der Krieger hat sich wiederum mit dem Federhut herausgeputzt, wehrt sich hier jedoch gegen den Tod, indem er seine Waffe zieht. Sein Unterfangen scheint dennoch aussichtslos, da der Tod bereits den Unterarm des Kriegers greift und mit dem Stundenglas verkündet, dass die Zeit um sei.

³⁹⁵ Während der Tod von der Seite kommt, wird in seiner Körperhaltung und Fußstellung sein Gehen nach vorn angedeutet.

Was Dürer in diesem Bild darstellt, ist aber mehr als eine Todesmahnung durch den nicht mehr überraschend eingreifenden Tod. Der Landsknecht, der ruhig auf das fratzenhafte Gesicht blickt, repräsentiert den sich seiner Sterblichkeit bewussten Menschen. Der zum Flugblatt gehörende Text gibt dem Holzschnitt den Charakter eines *Memento-mori*-Bildes. So lauten die beiden Verse, die Dürer als Motto über das Bild gestellt hat:

Keyn ding hülfft für den zeytling todt
Darumb diene gott früe vnd spat³⁹⁶.

Hier wird der Tod als zeitlich aufgefasst und damit ebenso begrenzt und vergänglich wie der Mensch. Gegenüber dem „zeytling“ Tod steht das „streng ghricht“ Gottes, durch das der Mensch in die „ewigkeit“ gelangen kann: „Deßhalb kein zeitlich dinng ansich / Aber nach künfftigem richt dich“³⁹⁷. Um dem immerwährenden Tod zu entrinnen, braucht man nach Dürers Auffassung „ein lauter gewissen, Dye göttliche gnad vnnnd jnnigkeit“³⁹⁸, die man durch tägliche Buße erwirbt: „Spar dein peßrung nit piß auf morn“³⁹⁹. Die beherrschte Haltung des Landsknechts ist dementsprechend als Antwort auf den mahnenden Tod zu verstehen. Dabei benutzt er als Waffe gegen den ungewissen Tod nicht seine Lanze, sondern das eigene Bewusstsein, dass er ein gottgefälliges Leben geführt hat, so dass er „secz trawen [kann] gar inn gott“⁴⁰⁰.

Mit einem starken Selbstbewusstsein gegenüber dem Tod ausgerüstet ist der Mensch ebenfalls auf dem Stich „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98) (Abb. 56)⁴⁰¹. Ein Mann in voller Rüstung reitet, von Tod und Teufel umgeben, einen schmalen Bergpfad entlang. Besonders grässlich erscheint der Tod, dessen reich behaarter Kopf mit einer Krone verziert ist, um die sich, ebenso wie um seinen Hals, Schlangen winden⁴⁰². Er hat seinen Kameraden, den Teufel, dabei. Während jener sich mit einer Sanduhr von der Seite dem Ritter nähert, greift dieser mit seiner Krallen von hinten nach ihm. Der vielgestaltig zoomorphe Kopf des Teufels und seine

³⁹⁶ Rupprich I, 1956, S. 137

³⁹⁷ Rupprich I, 1956, S. 137.

³⁹⁸ Rupprich I, 1956, S. 137. Die von Rupprich als „Eingezogenheit, Innerlichkeit“ erläuterte *jnnigkeit* geht bei Lange/Fuhse auf die „Andacht“ zurück, wird also mehr im christlichen Sinne verstanden. Vgl. K. Lange/F. Fuhse (Hg.), Dürers Schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften, Halle 1893, S. 92.

³⁹⁹ Rupprich I, 1956, S. 137.

⁴⁰⁰ Rupprich I, 1956, S. 138.

⁴⁰¹ 1513, Kupferstich, 244x188 mm.

⁴⁰² Vgl. Theissing 1976, S. 62. Aufschlussreich ist hier eine Bemerkung von Theissing, der den struppigen Tod in die Nähe zur Ikonographie der *Wilden Männer* zu rücken versucht. Der *wilde Mann* hat bei Dürer hauptsächlich eine heraldische Funktion, da er häufig als Wappenhalter fungiert. Die Verbindung mit dem Tod im bekannten Stich „Wappen des Todes“ (B. 101) wird offensichtlich bereits im „Narrenschiff“ (Kap. 13: *Von Buolschaft*) vorweggenommen. Die Wildheit des Todes gründet, wie Theissing beobachtet, in seinem Charakter als Naturgewalt.

Waffe, die aufgrund der doppelten Ausstattung mit Stoßklinge und Widerhaken teuflische „Arglist und Heimtücke“ verkörpert⁴⁰³, heben den gefährvollen Weg des Ritters hervor⁴⁰⁴.

Diese feindliche Umgebung scheint dem zielbewussten Ritter kein Hindernis zu sein. Mit gepanzertem Harnisch gerüstet und mit Schwert und Lanze bewaffnet reitet er vorwärts, ohne auf die Umgebung zu achten. Das Gesicht des Ritters, welches aufgrund des hochgeklappten Visiers zu sehen ist, drückt durch den geschlossenen Mund und die gezielt nach vorn gerichteten Augen Entschlossenheit und Zielstrebigkeit aus. Die physische Stärke des Ritters wird anhand der Bildgestaltung deutlich. Er überragt auf seinem Pferd Tod und Teufel, die vom Mittelgrund zurückgesetzt und vom Ritter bzw. seinem Pferd größtenteils verdeckt sind⁴⁰⁵. Der Tod an sich ist im Stich kein zentrales Thema und spielt, zusammen mit dem Teufel, nur eine Nebenrolle im Handlungsverlauf. Die ungewöhnliche Platzierung des Todes im Hintergrund fließt mit dem Tausch seiner Sense gegen die Sanduhr in die neue Deutung mit ein. Aufgabe des Todes ist es nun nicht mehr den Menschen „niederzumähen“, sondern ihn zu ermahnen. Er tritt hinter den Lebenden zurück und scheint diesen im Hintergrund zu begleiten.

Das Warten des Todes auf das Fallen des Ritters scheint jedoch vergeblich, wie seine existenzielle Bedrohung durch die das Bild diagonal teilende Lanze blockiert wird. Der Ritter ist gerade an der Kralle des Teufels vorbei geritten, der für die Sünde der Seele stehen soll. Mit aufrechter Haltung bietet er sich als sündenfrei und seelenrein dar. Weder der Tod noch der Teufel können ihn schrecken. Der Mensch weiß, was ihn erwartet, doch diese Erwartung ängstigt ihn nicht mehr, da sie sich auf jeden Fall erfüllen wird. Der in der linken unteren Ecke auf einem Baumstumpf liegende Totenkopf⁴⁰⁶ ist insofern als sein persönliches Schicksal interpretierbar, weswegen wohl die Monogrammtafel des Künstlers auch dort lehnt. Das Ziel der Reise liegt oben auf dem Berg. Die Burg, als Zuhause des Ritters, verkörpert Schutz und Festigkeit⁴⁰⁷.

⁴⁰³ Theissing 1978, S. 88.

⁴⁰⁴ Der den Krieger verkörpernde Ritter kommt zunächst wegen seines ständig mit Gefahren konfrontierten Lebens als ein beliebtes Bildthema in der Darstellung des Todes vor. Reiche Bildbeispiele finden sich in der Darstellung des Totentanzes. Zur literarischen Charakterisierung des „miles“: „*vado mori miles, belli certamine victor, Mortem non didici vincere, vado mori*“, Stephan Cosacchi, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters, Meisenheim am Glan 1965, S. 49.

⁴⁰⁵ Theissing 1978, S. 46: „Wie Pferd und Reiter in horizontaler und vertikaler Auswägung in den Rahmen gesetzt sind, so dass dieser sie fest umschließt, das gibt der Hauptgruppe Monumentalität – eine Wirkung, die durch die freie Entfaltung der Glieder sowie durch die lichtabstoßende Glätte und Festigkeit der Rüstung und des Pferdeleibes verstärkt wird“.

⁴⁰⁶ Hier fehlt jegliche Deutung der Baumwurzel, die nicht nur aufgrund ihrer realistischen Naturwiedergabe, sondern vielmehr wegen ihres symbolischen Gehalts zur Interpretation des Bildes dienen sollte. Anzunehmen ist, dass der gefällte Baum ein Hinweis auf das gewaltsam beendete Leben sein soll, das dem des Ritters gleicht.

⁴⁰⁷ Vgl. Theissing 1978, S. 110ff. In dieser Burg in der Ferne kann man auch eine Anspielung auf das himmlische Jerusalem sehen. Theissing lehnt diese Deutung jedoch ab, indem er sie als „Menschenwerk“, als „Ruhe und Halt vor dem Bedrohenden, das hinter ihm [dem Ritter] aus der Natur aufsteigt“ (S. 113) interpretiert. Im gleichen Sinnzusammenhang ist hier das für den Stich „Tod und Landsknecht“ verfasste Gedicht Dürers zu nen-

Trotz aufwendiger Deutungsversuche wurde bisher das Selbstzeugnis Dürers im Hinblick auf die Ausformung eines willensstarken Menschentypus gegenüber dem Tod außer Acht gelassen. Auch wenn Dürer selbst den Stich in seinem niederländischen Tagebuch „Reuter“ nannte⁴⁰⁸, setzte sich in der Literatur unter dem Eindruck der schwer gerüsteten Figur die Identifizierung als „Ritter“ durch⁴⁰⁹. Das Wort „Reuter“, das etymologisch aus dem Niederländischen stammt, bedeutet in erster Linie „Reiter, Bewaffneter zu Pferd“⁴¹⁰. Dürer muss bei seiner Bezeichnung diesen Begriff bewusst gewählt haben. Er kannte das Wort „Ritter“, aber bezeichnete seinen Stich mit dem Wort „Reuter“. Festzustellen ist daraus, dass er mehr Gewicht auf das „Reiten“ gelegt hat, anstatt die Standesbezeichnung des Ritters zu nehmen⁴¹¹.

Dargestellt ist also der Berittene, der an der Gefahr von Tod und Teufel vorbeireitet. Geläufigerweise wurde in Darstellungen der Tod als Reiter konzipiert, damit seine unerbittliche ungestüme Art den Menschen Furcht einjagen möge. Im Stich tritt jedoch der Mensch als Reiter auf, so dass er der Bedrohung des Todes ebenbürtig begegnet. Dem von Dürer gewählten Bildtitel des „Reuters“ entsprechend, stellt das Pferd einen der besten Rüstungsgegenstände des Menschen dar. So tritt es in der Darstellung als wesentliche Ausdrucksfigur auf. Der wohlproportionierte Körper des Pferdes spiegelt den starken Willen des Reiters wider. Das Pferd, das in der Kunst der Dürerzeit nicht selten mit dem Sinngehalt für Wildheit und Triebhaftigkeit verbunden war⁴¹², wird im Stich von Menschenhand fest gezügelt. Der aufrecht gehaltene Kopf des Pferdes zeigt eine kräftige Muskulatur des Halses, die dazu dient, den Eindruck von der Stärke des Reiters noch zu steigern. Im Vergleich zum Klepper des Todes, der lose gezügelt wird und, wie ihm huldigend, in Richtung des Totenkopfs schnuppert, kündigt

nen, das folgendermaßen endet: „*Ihn verlest auch nimmer gotzs craftt / Vnnd fürth in ihn himlisch gesellschaftt*“ (Rupprich I, 1956, S. 138). Unterstrichen wird, dass der Landsknecht bzw. Ritter nicht aus sich selbst Schutz erhält, sondern den Tod durch die Kraft Gottes überwindet. Daraus erklärt sich die Deutung der Burg als Ziel der überwundenen Vergänglichkeit für den Ritter.

⁴⁰⁸ Rupprich I, 1956, S. 162.

⁴⁰⁹ Vgl. Theissing 1978, S. 9; Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 169. Die erste Benennung des Stichts als „Ritter, Tod und Teufel“ taucht erstmals bei Hüsgen (1778, Nr. 94) auf und ist vor allem in der deutschen Romantik mit der Heldenfigur fest verbunden, die jedoch in den vergangenen zwei Jahrhunderten für ideologische Ziele missbraucht wurde.

⁴¹⁰ Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Bearbeitet von Elmar Seebold, 24., durchges. u. erw. Aufl., Berlin/New York 2002, S. 762; Joachim Bumke, Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert, 2. Aufl. Heidelberg 1977, S. 19-34. Das Wort „*rit(t)er, rīter*“ ist bereits seit dem 12. Jahrhundert gängig. Dürer selbst kannte das Wort, da er für den „Ritter vom Turn“ Illustrationen ausgeführt hat. Auch in seiner so genannten „Lutherklage“ rief Dürer Erasmus zum Eingreifen auf, indem er diesen als *ritter Christj* bezeichnete (Rupprich I, 1956, S. 171).

⁴¹¹ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm VIII, Leipzig 1893, Sp. 778. Im 16. Jahrhundert war das Wort „Reuter“ statt „Reiter“ vorherrschend, während „*reuten*“ gegenüber „*reiten*“ selten war. Nachdem bereits im Mittelhochdeutschen der Gebrauch des Wortes „*ritter*“ festgelegt worden war, war Reuter nur noch in eingeschränktem Sinne gängig, als „*der berittene knecht in de[m] gegensatz zu ritter, dem zu ross kämpfenden adlichen*“.

⁴¹² Malene Baum, Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose, Frankfurt am Main, 1990. Zur Symbolik des Pferdes siehe das Werk Hans Baldungs, in dem die animalische Triebhaftigkeit des Pferdes eine Rolle spielt, vgl. S. 193ff.

das Ross des Menschen von einer unbeugsamen Kraft, wobei es, wie sein Reiter, äußerst auf den Weg konzentriert erscheint⁴¹³. Das Pferd des Reiters ist an Kopf und Schweif mit Eichenlaub geschmückt, worin sich ein Hinweis auf den „Reiter als Sieger“ erkennen lässt⁴¹⁴. „Der Triumph des Todes“ wird im „Reiter“-Bild Dürers in „den Triumph gegenüber dem Tod“ umgesetzt.

2.4. Die Hieronymus-Darstellung bei Dürer vor 1521

Keinen anderen Heiligen hat Dürer so oft dargestellt wie Hieronymus. Dürer hat ihn in mindestens drei Kupferstichen, einer Kaltnadelradierung, etlichen Holzschnitten, vielen Zeichnungen und zwei Gemälden ausgeführt. Das häufige Zurückgreifen auf dieses Thema liegt in der besonderen Verehrung gegenüber dem heiligen Hieronymus, der zu Dürers Zeit als eine Art „Mode-Heiliger“⁴¹⁵ in Nürnberg sehr beliebt war. Adolf Weis stellt fest, dass im gelehrten Nürnberg damals Hieronymus in allerhöchstem Ansehen stand und seine Briefe in jeder Bibliothek enthalten gewesen seien⁴¹⁶. Hieronymus als Bildthema lag für Dürer durch einen Kreis mit ihm vertrauter christlicher Humanisten nahe, die in der Verbundenheit philologischer Gelehrsamkeit mit asketischer Spiritualität in dem Heiligen ihr Ideal fanden⁴¹⁷.

⁴¹³ Während für die formalen Vorbilder des Stiches italienische Reiterdenkmale des Quattrocento eine wichtige Rolle gespielt haben müssen, nahm Dürer für sein ab 1500 geplantes „Lehrbuch der Malerei“ die Proportion der Rosse als Grundlage. Die mögliche Anregung für den Stich liegt wohl bereits in einer farbig überarbeiteten Zeichnung von 1498 (W. 176), die nach einem Modell als Kostümstudie eines Reiters entstand, wie Dürer selbst am oberen Rand der Zeichnung vermerkte: »Dz ist dy rustung Zw der zeit Im tewtzschlant gewest. 1498«. Vgl. Anzelewsky 1980, S. 141. Die Bemühung Dürers, das Ross in sanfter, aber sicherer Bewegung darzustellen, lässt sich unmittelbar in beiden Vorstudien (W. 617-618) erkennen. In diesen Zeichnungen, in denen die äußere Erscheinungsform des bewaffneten Ritters und seines Rosses fast gleich ist, korrigierte Dürer das rechte Hinterbein des Pferdes, das gerade in Bewegung gesetzt wird.

⁴¹⁴ Theissing 1978, S. 46ff. Diese pflanzliche Verzierung ist bereits in den Zeichnungen W. 48, W. 54 „Galopierender Reiter“ sowie W. 176, W. 617, W. 618 und dem Stich B. 54 zu beobachten. In diesen Darstellungen wird der Reiter nicht nur als Ritter, wie es bei dem heiligen Georg der Fall wäre, sondern auch als Sieger konzipiert, wobei der Kopf und der Schweif des Pferdes als Siegeskranz die pflanzliche Zier tragen. Aufgrund dieses mehrfachen Aufgreifens der pflanzlichen Zier durch Dürer gilt die Deutung dieses Motivs durch Perrig als eine Überinterpretation, welcher in diesen Eichenblättern den Verweis auf das *Della Rovere*-Wappen erkennt und damit im Reiterbild eine Kritik an der päpstlichen Herrschaft (Julius II.) sieht. Vgl. Alexander Perrig, Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die Apokalypse Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513, Weinheim 1987, S. 28.

⁴¹⁵ Hamm 1990, S. 128.

⁴¹⁶ Adolf Weis, „...diese lächerliche Kürbisfrage...“. Christlicher Humanismus in Dürers Hieronymusbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 195-201, hierzu S. 199f.; vgl. zur Entwicklung der Hieronymuskultes besonders im Norden Bietenholz 1989.

⁴¹⁷ Weis 1982, S. 199f. Zur Verehrung des Hieronymus im Dürerkreis beachte man vor allem Lazarus Spengler, den Freund und Nachbar Dürers, der die Briefe des Pseudo-Eusebius 1514 in Nürnberg herausgab. Auch in der Familie Pirckheimer war der Heilige hoch geachtet: In einem Brief an Willibald schrieb seine Schwester Caritas, dass er ihr „wohl irgendeine Ausgabe der Epistolae“, die Pirckheimer besitze, schicken solle. Willibald Pirckheimers Briefwechsel, Bd. I, in Verb. mit A. Reimann (†) ges., hg. u. erl. v. Emil Reicke, München 1940.

Stellt man die Hieronymus-Darstellungen Dürers in eine chronologische Reihe, erschließt sich die künstlerische Entwicklung, die Dürer innerhalb von drei Jahrzehnten vollzog. Die früheste Darstellung steht deutlich in der Tradition des 15. Jahrhunderts. Sie stammt aus der Anfangsphase der künstlerischen Laufbahn Dürers und ist Beispielen der Buchillustration in Dürers Umkreis eng verwandt. Die nachfolgenden Werke zeigen den gereiften Künstler und die Behandlung des Themas im Spätwerk. Das Lissaboner Hieronymusbild schließlich ist gekennzeichnet durch eine ikonographische Neubestimmung des Bildgegenstandes.

Beim ersten Aufgreifen des Themas, einem in Basel als Titelblatt zum „*Epistolare beati Hieronymi*“ gefertigten Holzschnitt (Abb. 57)⁴¹⁸, stellt Dürer den heiligen Hieronymus in der Studierstube dar. Der Heilige ist bartlos und als geistlicher Würdenträger mit dem Kardinalsornat bekleidet dargestellt, während er den Dorn aus der Tatze des verletzten Löwen zieht. Die Auffassung ist eher konventionell:

„Keine große, keine erhabene Welt offenbart sich hier. Es ist eine Welt, die in der Wie-dergabe der alltäglichen, der nützlichen Gegenstände ihr Genügen findet [...]. Noch ist diese Welt sehr spätgotisch, wolgemutisch eher als schongauerisch, zutiefst altdeutsch. Der Wandel zum Neuen vollzieht sich nur schrittweise“⁴¹⁹.

Die graphische Kunst des 15. Jahrhunderts stellt den Heiligen meist in einer Innenraumdarstellung inmitten der Löwenheilung nach der *Legenda aurea* dar⁴²⁰. Das Thema des Hieronymus im Gehäuse, bei dem die Gelehrsamkeit des Heiligen im Mittelpunkt der Darstellung

⁴¹⁸ Meder 227 (nicht bei Bartsch), 1492, Holzschnitt, 190x133 mm. Schoch/Mende/Scherbaum 2004, S. 33ff. Gedruckt wurde die einbändige Ausgabe 1492 bei Nikolaus Kessler in Basel. Der Basler Hieronymus-Holzschnitt bezeugt den eigenen Stil Dürers als Graphiker mittels des erhaltenen Originalstocks (Basler Museum), auf dessen Rückseite sich die Signatur „*Albrecht Dürer von nörmergk*“ befindet. Daniel Burckhardt, Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492-1494, München/Leipzig 1892, S. 4ff.; Friedrich Winkler, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Basler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt, Berlin 1951, S. 70ff.

Dürer kam 1491 von Colmar nach Basel, bald nach dem Tod Schongauers (am 2. Februar 1491), den er aufsuchen wollte, und blieb bis zum späten Jahr 1492. Wie in jüngster Zeit beleuchtet, ist der Aufenthalt Dürers in Basel in den Jahren 1493 und 1494 zweifelhaft. Dürer dürfte im Herbst oder Winter 1492 vor der sich ausbreitenden Pest, die damals über ein Drittel der Basler Bevölkerung hinwegraffte, nach Straßburg geflohen sein (Thomas Wilhelmi, Zur Entstehung des „Narrenschiff“ und der illustrierten Terenz-Ausgabe, in: Sebastian Brant. Forschungsbeiträge zu seinem Leben, zum „Narrenschiff“ und zum übrigen Werk, hg. v. Thomas Wilhelmi, Basel 2002, S. 103-124, hier S. 104f.).

⁴¹⁹ Karl-Adolf Knappe, Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964, S. 7.

⁴²⁰ *Legenda aurea*, Heidelberg⁸ 1975, S. 758f. Der Löwe als das beständigste Attribut in der Darstellung des Heiligen geht auf die Mönchsgeschichte zurück. Bei der abendlichen Schriftlesung kam einst ein Löwe hinkend ins Kloster. Er wurde, nachdem Hieronymus einen Dorn im Fuß des Löwen gefunden und ihn herausgezogen hatte, zum zahmen Haustier des Klosters. Die Löwenbehandlung in der Studierstube des Heiligen wurde so zum beliebtesten Motiv der Graphik des 15. Jahrhunderts.

W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Stuttgart 1926-30 (Nachdruck 1969), u. a. Nr. 1530-1537b und 1543-1544; The Illustrated Bartsch 165, 1999.

steht, kam kaum zur Darstellung⁴²¹. Mit seiner ersten Hieronymus-Darstellung fügt sich Dürer nahtlos in diese Bildtradition ein.

Um so mehr fällt jedoch auf, wie er bis dahin gültige ikonographische Schemata umformt und neu auffasst. Dürer wählt für seinen Basler Hieronymusholzchnitt die Draufsicht aus, die besonders geeignet ist, dem Betrachter den Bildraum vorzuführen. Der Bildraum ist überschaubar; alles ist zum Betrachter gerichtet. Der Heilige mit dem von ihm behandelten Löwen im Vordergrund ist zwar an einen konventionellen Erzähltypus gebunden, aber dies mehr in der Einbindung in den Hintergrund. Trotz der gängigen Themenwahl lässt sich das besondere Anliegen Dürers in Bezug auf die Raumgestaltung erkennen. Den Hintergrund bilden eine Wand, die mit einem Stillleben alltäglicher Gegenstände – wie der eingefügten Lavabonische – versehen ist, die Fensteröffnung mit einem Ausblick auf die Stadt und die Landschaft sowie eine alkovenartige Raumerweiterung in die Tiefe hinein, die in einem kräftigen Hell-Dunkel-Effekt Räumlichkeit evoziert. Das Gemach besteht also aus zwei Räumen: dem Winkel zum Schlafen und dem Bereich zum Arbeiten. Diese Raumerweiterung verweist auf die enthusiastischen Studien des Heiligen, die offensichtlich nur durch den erholsamen Schlaf unterbrochen und nach dem Erwachen gleich wieder aufgenommen werden⁴²².

In dieser häuslichen Umgebung wird in der Bildmitte der Schreibtisch hervorgehoben⁴²³. Darauf verteilt liegen drei große aufgeschlagene Folianten, die mit ihrer erkennbaren Schrift auf die drei Bibelfassungen in hebräischer, griechischer und lateinischer Sprache hinweisen. Die drei Codices, die die vom Heiligen beherrschten Sprachen aufzeigen, symbolisie-

⁴²¹ Die Darstellung, die Hieronymus als Gelehrten bei der Beschäftigung mit dem Buch zeigt, ist bei Schreiber nur in einem einzigen Blatt (Nr. 1567b) zu belegen: Der Heilige sitzt in vollem Kardinalsornat in seiner Stube und zu seinen Füßen der Löwe. Er hält in seinen Händen ein aufgeschlagenes Buch, in das er hineinblickt.

⁴²² Die Schlafstätte in unmittelbarer Nähe der Studierstube gehörte zur Gewohnheit der Gelehrten. Als weiteres Bildbeispiel dient das bereits angeführte Fresko vom „Traum des Papstes“ aus dem Zyklus der Ursulalegende, den Tommaso da Modena um 1360 für die Kirche S. Margherita in Treviso ausgeführt hat. Einen ähnlichen Gedankengang findet man auch bei Petrarca, der gegenüber dem hochgeschätzten Bücherleben das Bett als Sarg auffasste. Liebenwein 1977, S. 46; Roland Kanz, Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993, S. 29.

⁴²³ Dürer hat im Stich diesen Möbelkomplex höchst detailliert gestaltet, wobei dieser nicht mehr schematisch oder attributiv für die Gelehrsamkeit des Heiligen den Raum füllt. Der längliche Tisch bildet den Hauptteil, auf dem sich die griechische Bibel aufgeschlagen befindet. An diesem Tisch angrenzend steht ein weiteres Gestell, ein separates Möbelstück, wie an den unterschiedlichen Vorderkanten und der unterschiedlichen Behandlung der Schraffuren erkennbar wird. Der Innenraum des Gestells wird zur Aufbewahrung von Gegenständen gebraucht, während seine Oberfläche als Bücherpult dient. Das Gestell ist mit einer höheren Rückwand versehen, deren Abschluss in der Darstellung als Abstellplatz für Bücher, einen Kerzenleuchter und ein undefinierbares Gefäß verwendet wird. Außerdem ist eine hebräische Bibel an die Rückwand angelehnt, so dass sie als Lesepult verwendet wird (Die übereinander gestellten lateinischen und hebräischen Bibeln auf dem Gestell dienen offensichtlich der Anspielung auf die vom heiligen Hieronymus übersetzte *Vulgata*).

Eine ähnlich detaillierte Konstruktion des Schreib- bzw. Lesepultes ist in der abendländischen Malerei bereits bei Giotto zu finden. Ein Evangelist auf einem Rahmenfresko der Arenakapelle in Padua präsentiert sich am Pult, das, mit dem des Hieronymus-Holzchnittes Dürers vergleichbar, aus zwei Komponenten besteht. Die eine, leicht schräge, ist das Schreibpult, auf dem die die Feder haltende Hand des Evangelisten liegt, und die andere, die sich in einem steilen Winkel mit einem Buch zeigt, wird zur Lesefläche, auf die der Evangelist blickt. (Poeschke 2003, Abb. 99)

ren den hohen Bildungsstand. Die Beherrschung dieser Sprachen war die ideale Voraussetzung für die Studien eines Humanisten als *vir trilinguis*, die zu jener Zeit kaum jemand erfüllte⁴²⁴.

Auch wenn der Heilige sich unter Andeutung seiner sprachlichen Kompetenz als Übersetzer präsentiert, ist er doch vielmehr als Kommentator oder Schriftsteller aufzufassen, weil die drei verschiedenen Bibelausgaben in der Darstellung ihre Verwendung als Nachschlagewerk finden. In der Mitte zwischen den Bibeln auf dem Schreibtisch, fast durch den Kopf des Heiligen verdeckt, sind ein weiteres geöffnetes und ein zugeschlagenes Buch sowie daneben ein Tintenfass zu sehen, so dass die Schreibarbeit als Beschäftigung des Heiligen deutlich wird. Im Moment der Darstellung hat der Heilige seine schöpferische Arbeit unterbrochen und kümmert sich nun um den verletzten Löwen.

Die aufgeschlagenen Seiten aller drei Bibeln zeigt den Beginn der Schöpfungsgeschichte (Gen 1, 1-2): „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; die Erde aber war wüst und wirr“. Die Schriften sind nicht nur „beredtes Zeugnis von der philologischen Gelehrsamkeit des Heiligen“⁴²⁵. Die Schöpfungsgeschichte, die Erschaffung der Welt und zugleich der Menschen, ist die wichtigste Grundlage für die Legitimation des Christentums⁴²⁶. Dabei geht es primär um die Erklärung der kausalen Welt, für die Gott als Erst- bzw. Lebensursache verstanden wird. Das für diese Schöpfungsgeschichte verwendete Kern-Verbum des Hebräischen ‚*bara*‘, das im Sinne der ‚*creatio ex nihilo*‘ ein „Lebendiges Schaffen“ Gottes bedeutet⁴²⁷, spiegelt auch den schöpferischen Vorgang des schreibenden Heiligen. Gleichermäßen ist das dargestellte Thema der Löwenheilung durch den Heiligen im Zusammenhang mit dem aufgeschlagenen biblischen Text zu verstehen. Die „symbolische Handlung“⁴²⁸ des Heiligen steht in Relation zum Bibeltext, insofern, dass dem Löwen durch sie das Leben gegeben wird, wobei die heilende Hand des Heiligen mit der Leben schaffenden Hand Gottes gleichgesetzt wird. Unter diesem Aspekt bringt der Basler Hieronymusholzchnitt zum Ausdruck, dass die Tat der Löwenheilung nicht als menschliches Mitleid, sondern als Gotteswerk verstanden wird. Der Heilige verkörpert die *Caritas*, welche sich in der Heilung des verwundeten Löwen manifestiert, aber auch die Erkenntnis über Gott als Schöpfer, die die Voraussetzung für die Weis-

⁴²⁴ Die korrekte Schreibweise der biblischen Sprachen auf dem Holzschnitt lässt einen möglichen Einfluss aus dem Umkreis Reuchlins vermuten, der auf drei Italienreisen sein altsprachliches Interesse entdeckte und durch den Kontakt mit M. Ficino und G. Pico della Mirandola zum Anhänger des Neuplatonismus wurde. Vgl. Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, S. 186, Nr. 120.

⁴²⁵ Kanz 1993, S. 29; vgl. Ausst.-Kat. Osnabrück 2003. Der Osnabrücker Ausstellungskatalog zitiert irrtümlich statt der Schöpfungsgeschichte der Genesis das Evangelium des Johannes (1, 1): „Im Anfang war das Wort [...]“.

⁴²⁶ TRE XXX, 1999, S. 250-355, „Schöpfer/Schöpfung“, besonders Kap. II: Altes Testament (Reinhard G. Kratz/Hermann Spieckermann) und Kap. III: Neues Testament (Cilliers Breytenbach).

⁴²⁷ LThK IX, 2000, Sp. 215-239, „Schöpfung“, hierzu Sp. 218-220: II. Biblisch-theologisch, 1. Altes Testament (Erich Zenger).

⁴²⁸ Winkler 1951, S. 71.

heitslehre von der mittelalterlichen Theologie bis zum christlichen Humanismus der Neuzeit war.

War der Heilige im Basler Holzschnitt ein Geistlicher im Kardinalsornat, ist er im Kupferstich „Hieronymus in der Wüste“ (B. 61) (Abb. 58)⁴²⁹ ein bärtiger Eremit, der sein Gewand bis zur Hälfte hinabgestreift hat, und zu dessen Füßen ein grimmig dreinblickender Löwe kauert. Der büßende Hieronymus als Bildthema ist in der deutschen Kunst vor 1500 nicht neu⁴³⁰. Beispielhaft ist der Stich von Meister P. W., bei welchem neben der Bußszene in der Mitte andere Episoden aus dem Leben des Heiligen ins Bild eingefügt werden⁴³¹. Bei Dürer wird der büßende Heilige allein zum Bildthema: Der muskulöse Greis holt mit seiner Rechten aus, um sich zu kasteien, während sein Blick auf den Kruzifixus geheftet ist. Der kleine Kruzifixus auf dem abgestorbenen Baumstumpf, dessen massiver Stamm vom linken Bildrand überschritten wird, bildet mit der Heiligen-Löwen-Gruppe zusammen die Bußszene im Vordergrund. Im Vergleich zu dieser sich auf den unteren Bildteil beschränkten Haupt-handlung nehmen schroffe Felsen einen großen Teil des Bildes ein, deren steile Hänge den Eindruck einer Einöde in Bezug auf die vom Heiligen gewählte, isolierte Örtlichkeit zur Buße verstärken. Über dem Baumstamm steigt links eine steile Felsenwand bis zum oberen Bildrand empor. Größeres Gewicht wird jedoch auf den mächtigen Felsenblock im Hintergrund gelegt, der quasi als „Stimmungsfaktor“ in die Komposition eingebettet ist. Die vielgestaltig gezackte, scharfkantige Struktur der Felsformation ist in der Darstellung überwältigend, so dass sich Dürer bei der Gestaltung dieser äußerst bizarren Erscheinungsform große Mühe gegeben haben muss⁴³². Auf dem Felsen liegt linker Hand eine Kapelle und rechter Hand eine Seelandschaft, in deren Mitte eine Burg zu sehen ist.

Die unwirtliche Gegend als idealer Aufenthaltsort für den Büsser liegt an einem See. Das Ufer, auf dem der Heilige kniet, bildet eine Sandmulde, die wohl auf eine Überschwemmung zurückzuführen ist. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass man an den kahlen beiden Felsen links die ehemalige Wasserhöhe erkennen kann. Bäume wachsen dementsprechend ausschließlich im oberen Bereich des Felsens. Das Burgenmotiv wird dadurch ver-

⁴²⁹ Um 1496, Kupferstich, 305x223 mm.

⁴³⁰ Schreiber 1926-20, u. a. Nr. 1528-1531, 1537-1542.

⁴³¹ Kupferstich, 228x333 mm. Auf der rechten Seite ist der Paula und Eustochium unterrichtende Hieronymus dargestellt, auf der linken Seite Kameltreiben durch den Löwen. Ausst.-Kat. Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Köln 1970, Nr. 383.

⁴³² Unter den verschiedenen Naturstudien des „Steinbruchs“ sind der hier vorliegenden Verwendung des Motivs vergleichbare Zeichnungen W. 106-108, die Dürer nach der Rückkehr von seinem ersten Italienbesuch ausgeführt haben soll. Friedrich Piel, Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1983, S. 28ff.

ständig: Sie liegt nicht, wie angenommen, auf einer Insel⁴³³, sondern ist der Überrest einer überschwemmten Stadt, die dabei das ins Meer geworfene Babylon in Erinnerung ruft⁴³⁴. Die auf die Sintflut anspielende Naturkatastrophe korrespondiert der Bußübung des Heiligen, der seine Sünde angesichts des Endes einer sündigen Welt bekennt.

Der sündigen Welt den Rücken zugewandt, blickt der Heilige den gekreuzigten Christus an, den jener für seine Andacht auf einem gefällten Baumstumpf aufgestellt hat. Vom gefällten Baum erzählt das Lukasevangelium (3, 8-9):

„Bringt darum Früchte, die der Buße gemäß sind und fangt nicht an, bei euch selber zu sagen: [...] Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; jeder Baum nun, der keine gute Frucht hervorbringt, wird umgehauen und ins Feuer geworfen“.

Diese Verse stammen aus der Predigt Johannes des Täufers, der angesichts des nahenden Weltgerichts zur Umkehr mahnt. Gerade in der Anlehnung an den „Bußprediger“ soll das Motiv des unfruchtbaren Baumes die Bedeutung der Wahl zwischen gottgefälligem Leben und dem Weg, der ins Verderben führt, verdeutlichen⁴³⁵. In Anspielung auf die Forderung an jeden einzelnen Christen, Buße zu tun und Frucht zu bringen, wächst ein neuer Zweig aus dem alten Baum heraus. Bewusst gibt Dürer den büßenden Heiligen *vis-à-vis* des Gekreuzigten in leichter Untersicht wieder, damit der pittoreske Felsen im Hintergrund ins Auge des Betrachters rückt. Trotz der Entfernung entsteht ein Bezug zwischen Hieronymus und dem Felsen, wobei die Kirche auf der Längsachse seines Kopfes liegt. Die raumbeherrschende Felsenkulisse, die zunächst als topographischer Ort eine Rolle spielt und schließlich die Basis für die Kirche bietet, versinnbildlicht den festen Glauben⁴³⁶. In der theologischen Symbolik ist die Metapher der Kirche, die auf dem Felsen ruht, als Sinnbild der Glaubensfestigkeit seit frühchristlicher Ikonographie bekannt⁴³⁷. Besonders den Felsen, der den Ansturm von Wind und Wellen überstanden hat, sieht Johannes Chrysostomus als Symbol der christlichen Standhaftigkeit⁴³⁸, während das Meer als Anfechtung und Unglück irdischer Welt verstanden wird⁴³⁹. Die charakteristische kantige Felsformation ist ferner als überstandenes Bild des aufwühlten

⁴³³ Vgl. die Betrachtung von Rainer Schoch, in: Schoch/Mende/Scherbaum 2002, S. 38f.

⁴³⁴ Apk 18, 21: „Dann hob ein gewaltiger Engel einen Stein auf, so groß wie ein Mühlstein; er warf ihn ins Meer und rief: So wird Babylon, die große Stadt, mit Wucht hinabgeworfen werden, und man wird sie nicht mehr finden.“

⁴³⁵ Zum „Wüstenprediger“ Johannes als Modell des asketischen Hieronymus siehe Wiebel 1988, besonders S. 27ff. und 34.

⁴³⁶ Mt 7, 24 und 16, 18; Schoch/Mende/Scherbaum 2002, S. 40.

⁴³⁷ RDK VII, 1981, Sp. 1210-1226 „Fels“ (Fritz Graf), hierzu Sp. 1217; Chapeaurouge ²1987, S. 72.

⁴³⁸ Hom. In gens. 23, 1 (PG 53, 197).

⁴³⁹ Rahner 1964, S. 280ff.

Meeres zu verstehen⁴⁴⁰. Die auf diesem festen Boden gebaute Kirche, die von üppiger Flora umgeben ist, symbolisiert den sicheren Zufluchtort des weltentsagenden Büßers.

Dürer fasst im gleichen Zeitraum den Heiligen noch einmal als Büßer auf, diesmal in einem Gemälde (Abb. 59)⁴⁴¹, welches nördlich der Alpen eine der ersten Darstellungen des büßenden Hieronymus als Tafelbild sein soll⁴⁴². Die Übertragung des Sujets aus der Graphik in das Medium der Tafelmalerei stellt gewiss eine Nobilitierung dar, die auf die besondere Wertschätzung des Themas hindeutet⁴⁴³.

Der Heilige kniet vor einem Kruzifix auf einer Wiesenkuppe⁴⁴⁴. Sein Kopf mit vollem Bart und Glatze steht dem Typus des Stichs B. 61 nah. Die Figur zeigt sich jedoch nicht mehr so stark entblößt, sondern mit einem blauen kittelartigen Gewand bekleidet, das wie eine Schleppe bis auf den Boden reicht⁴⁴⁵. Hieronymus hält in seiner Linken einen Stein, das Zei-

⁴⁴⁰ In diesen bizarren Naturformen in der Felsenformation erkennt man anthropomorphe Elemente, sogar „bedrohliche Blicke auf den Heiligen“. Vgl. Karl Möseneder, *Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer*, in: *Pantheon* 44, 1986, S. 18ff.; Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 38.

⁴⁴¹ Um 1495, Öl auf Birnbaumholz, 21.8 x 16.1 cm, London, National Gallery, NG 6563. Die Holzart des undatierten Gemäldes gibt Aufschluss über die Herkunft der Tafel aus Italien. Gegenüber dem im Allgemeinen in Mitteleuropa bevorzugten Linden- und Fichtenholz wird bei der Londoner Tafel interessanterweise Birnbaumholz verwendet, das Dürer sonst nur ein einziges Mal benutzt hat, jedoch nicht als Bildträger, sondern zum Holzstock für „*Samson tötet den Löwen*“ (Metropolitan Museum, New York).

Dürers Gemälde-Oeuvre beträgt über 120 Werke, von denen ca. 90 auf Holz gemalt sind. Die von Dürer bevorzugten Holzarten sind Linden- und Nadelhölzer. In der Tat hat das Bild Italien nie verlassen, bevor es Mitte des 19. Jahrhunderts in die Hand der Familie Bacon nach England verkauft wurde. Hierzu vgl. Koller 1984, S. 287; über die Provenienz der Londoner Tafel siehe Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Nr. 569.

⁴⁴² „Der Meister der heiligen Sippe d. J.“ malte »Hieronymus in der Wüste« (Holz, 66x53 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gm 28). Die Tafel datierte Stange auf ca. 1490, aber nach stilistischer Untersuchung stammt sie vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik V*, Berlin 1956, Nr. 186; Marga Kessler-van den Heuvel, *Meister der heiligen Sippe der Jüngere*, Frankfurt am Main u. a., 1987, (Diss. Aachen 1987) (= Europäische Hochschulschriften 75).

⁴⁴³ Weis 1982, S. 198. Die Werke des Hieronymus zählten im Spätmittelalter in Deutschland zu den meistgelesenen Schriften.

⁴⁴⁴ Durch den Nadelwald, das bizarre Aussehen des zerklüfteten Felswerks und vor allem die mit Schnee bedeckten Bergreihen in der Ferne kommt die alpine Landschaft, die Dürer auf seiner Italienreise gesehen haben muss, zum Ausdruck. Anzumerken ist hier das Interesse an heimischer Landschaft, das sich in antirömischen Tendenzen der Zeit um 1500 begründet. Deutsche Humanisten wie Conrad Celtis und Jakob Wimpfeling äußerten in ihren Schriften die Eigenständigkeit der Deutschen als Argument gegen die internationalen Ansprüche der römischen Kirche, worauf sie neben der deutschen Geschichte und den deutschen Sitten auch die Landschaft systematisch zu erforschen begannen. Diese Entwicklung wurde später von Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Albrecht Altdorfer u. a. akzeptiert und die Landschaftsdarstellung als ausdrucksfähiger Bestandteil des Bildes verwendet. Vgl. Eschenburg 1987, S. 34f. und 47f. Sofern auf der Tafel eine deutsche Landschaft zu sehen ist, kommt als Auftraggeber ein deutscher Gelehrter oder Humanist, dem Dürer bei seinem ersten Italien-Besuch in Venedig begegnet sein könnte, in Frage.

⁴⁴⁵ In der deutschen Kunst jener Zeit ist keine Darstellung eines vergleichbaren Gewandes bekannt. Das Motiv stammt vermutlich aus Italien, wo es im 15. Jahrhundert in der Darstellung des Hieronymus als Eremit häufig vorkommt. Dürer soll sich das Muster eines solches Gewandes in Italien angeeignet haben, wie es z. B. in der Darstellung des Hieronymus bei Piero della Francesca (Altartafel Montefeltro, Mailand, Pinacoteca Nazionale di Brera), Giovanni Bellini (Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts) oder Andrea del Castagno (Florenz, SS. Annunziata) zu finden ist.

Der Typus des entblößten Büßers ist bei Dürer nicht beliebt. Unter seinen Hieronymusbildern ist er als einziger durch jenen Stich B. 61 angedeutet. Eine Geringschätzung der Kleider findet man bereits bei Hieronymus, der die schmutzigen Kleider als Hinweis auf reine Gesinnung, die schlichte Tunika als Hinweis auf die Weltverach-

chen für den Heiligen als Büsser. Während er seine Rechte auf ein geöffnet aufgestelltes Buch stützt, wendet er sich dem Kruzifix zu, das am linken Bildrand auf einen Baumstumpf gesteckt ist. Sein Blick geht jedoch über das Kruzifix hinaus weit nach oben. So verstärkt sich der Eindruck, als sei der Heilige inmitten der Kasteiung im Gebet begriffen. Das Gesicht offenbart eine kontemplative Versunkenheit des Heiligen, wobei seine affektfreie Physiognomie eher den Charakter eines Aristokraten als den des Büssers ausdrückt. Auch der lang wallende Bart, der auf ein langjähriges Einsiedlerleben hindeutet, weist keine Verfilzungen auf, sondern ist „zivilisiert“ gekämmt.

Dem Motiv des in der rechten Bildecke dargestellten Bachs dient zunächst der Brief des Hieronymus an Eustochium als Vorlage. Dort beschreibt der Heilige sein Wüstenleben:

„Als ich in der Wüste weilte, in jener weiten, von der Sonneglut ausgebrannten Einöde, die den Menschen ein schauriges Asyl bietet, [...] Täglich gab es Tränen und Seufzer, und wenn mich gegen meinen Willen der Schlaf übermannte, da streckte ich meine kaum noch zusammengehaltenen Knochen auf den nackten Boden hin. Von Speise und Trank will ich gar nicht reden, da selbst die kranken Mönche nur frisches Wasser trinken und es als Luxus gilt, irgendeine gekochte Speise zu genießen“⁴⁴⁶.

Hier gilt das Wasser als einziges Mittel, das dem Einsiedler als Lebensquelle dient. Das Wasser, das eine reinigende Funktion besitzt, versteht sich aber im Londoner Bild als himmlischer Gnadenfluss, der auf die gesäuberte Seele des büßenden Heiligen anspielt⁴⁴⁷.

Das Lebewesen, das sich am Fluss befindet, soll in diesem Sinne die sündenfreie Seele des Heiligen figurieren. Zwei kleine, finkenartige Vögel, die die mittelalterliche Kunst vor allem mit Christus und dem Leiden der Heiligen verbindet⁴⁴⁸, „weil man die Disteln und Dornen, von denen sich diese Vögel angeblich ernähren, für einen Hinweis darauf hielt, daß sie an der Passion, der Geißlung und der Dornenkrönung teilhatten, der so bitteren Speise um der Erlösung der Menschen willen“⁴⁴⁹, symbolisieren die Bußübung des Heiligen. Am unteren Flussrand taucht ein Dompfaff seinen Schnabel ins Wasser, wodurch die Taufe und damit die Reinigung von der Sünde angedeutet werden. Weiterhin findet sich am Fluss ein Schmetterling, ein bekanntes Symbol für die Seele, die sich aus dem Gefängnis des irdischen Leibes zum Himmel erhebt⁴⁵⁰. Vögel und Schmetterling verweisen somit im Kontext der Bußübung auf die Läuterung der Seele.

tung sieht. Ep. 125, 7: *“sordes vestium candidae mentis indicio sint, ulis tunica contemptum saeculi probet ita dumtaxat”*.

⁴⁴⁶ Ep. 22, 7 (BKV II, 68f.).

⁴⁴⁷ Vgl. Lurker 1978, S. 340. Bereits Ambrosius sieht das Wasser als Gnadenmittel, weil es „alles abwäscht und selbst nicht gewaschen werden muß“.

⁴⁴⁸ Gertrud Roth-Bojadzhiev, Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln/Wien 1985. S. 23-30.

⁴⁴⁹ Zitat nach Colin Eisler, Dürers Arche Noah. Tiere und Fabelwesen im Werk von Albrecht Dürer, München 1996, S. 97.

⁴⁵⁰ Eisler 1996, S. 143.

Auf der Londoner Tafel ist die affektgeladene Mimik eines Büßers vermieden. Der Heilige zeigt sich in einer konzentrierten Ausgeglichenheit. Von seinem entschiedenen Seelenzustand kündigt auch seine aufrechte Körperhaltung, so dass er sich nicht dem fremden Willen anderer zu beugen scheint. Der kontemplative Charakter der Darstellung zeigt sich aber besonders im nach dem Himmel schauenden Blick⁴⁵¹, der den Dargestellten als gottbezogen erscheinen lässt⁴⁵². Das Erheben des Blicks vom Irdischen wird als „Verlassen der Sinneswelt“⁴⁵³ gedeutet und zugleich als auf Geistiges gerichtete Wahrnehmung, um mit dem Überirdischen vertraut zu werden. Aufgrund dieses, in eine andere Erlebniswelt versetzt scheinenden Blicks, ist in Bezug auf den spirituellen Seelenzustand des Heiligen im Bild auf die ekstatische Vision, den *excessus mentis*, hinzuweisen, welcher im mittelalterlichen kontemplativen Schrifttum als der höchste Seinszustand galt, den ein Mensch auf Erden erreichen könne⁴⁵⁴. Die Vision verbindet sich mit einem asketischen Leben dadurch, dass ein Asket inmitten von Fasten und Beten, einem wichtigen Mittel zur geistlichen Zucht, oft in eine spirituelle Erlebniswelt versetzt wird⁴⁵⁵. Die Vision wurde vor allem deswegen so geschätzt, weil sie „als perfekte Kontemplation zur unmittelbaren Gotteserkenntnis der Seele, die Gott fühlt und schmeckt, ohne dass der Verstand ihn begriffe“⁴⁵⁶, führe. Beim Inhalt des Geschauten steht oft in der ekstatischen Entrückung der Offenbarungsempfang im Vordergrund⁴⁵⁷.

Zu den Aspekten der neuen Ikonographie des Hieronymus als Visionär trägt das rätselhafte Bild auf der Rückseite der Tafel (Abb. 60) bei, die im Gegensatz zur fein ausgeführten Vorderseite eine Himmelserscheinung in einer flüchtigen und raschen Pinselführung

⁴⁵¹ Vgl. Ausst.-Kat. „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Emsdetten/Dresden 1998, besonders den Beitrag von Andreas Henning, Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung, S. 17-28.

⁴⁵² Chapeaurouge 21987, S. 53. Wohin der Heilige blicke, sei nicht definierbar. Der Bezugspunkt seiner Devotion liege außerhalb des Bildfeldes, sei also nicht innerbildlich fixiert und in diesem Sinne jenseitig. Eine mögliche Annahme sei, dass durch den Blick eine Verbindung zu einer linken Bildtafel entstände. Diese Ansicht, die Londoner Tafel gehöre einem Diptychon an, vertritt Dülberg 1990, S. 165. Eine solche Behauptung ist jedoch abzulehnen, da die Blickrichtung nach außen ohne einen Bezugspunkt auch auf vielen kleinformatigen Andachtsbildern zu belegen ist.

⁴⁵³ Auch Petrarca war mit der ekstatischen Entrückung als spiritueller Übung der christlichen *vita contemplativa* vertraut. In *De vita solitaria* schreibt er sie ausschließlich der spirituellen *solitaria* zu. Er beschränkt die Ekstase sogar auf eine besondere Gruppe, indem er innerhalb der spirituellen Kontemplation noch einen hohen Reinigungsgrad vorschreibt: „*Nec incredibile dixerim, posse aliquem ex hoc numero, cui secularis ceni vestigium nullum extet, ad eum gradum misericordia sublevante consurgere, ut adhuc terris inclusus concinentes in celis angelorum choros audiat et videatin excessu mentis quod ad se rediens non possit exprimere*“ (Petrarca/Martellotti, S. 354).

⁴⁵⁴ LdM III, 1986, Sp. 1772-1773, „Ekstase“ (P. Dinzelsbacher).

⁴⁵⁵ Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969, S. 37-67.

⁴⁵⁶ LdM III, 1986, Sp. 1773. Nach der Auffassung des Bonaventura.

⁴⁵⁷ Die Vision unterscheidet sich von der Traumdarstellung: Im Rahmen dieser wird der Akteur als wenig relevant aufgefasst, indem der Schläfer mit geschlossenen Augen wiedergegeben wird, während der Visionär die Vision mit geöffneten Augen schaut. Bekannte Beispiele für Visionen in der Bibel sind die des Ezechiel und des Johannes; vgl. dazu noch Benz 1969, S. 131ff.; LCI IV, 1972, Sp. 461-463, „Visionen“ (L. Schütz); LdM VIII, Sp. 1734-1747, „Visio(n), -sliteratur“ (P. Dinzelsbacher u. a.).

zeigt⁴⁵⁸. Dieses Pathos der Malweise steigert den Eindruck der dargestellten Lichtstrahlen zu einer explosionsartigen Erscheinung, deren gelber Kern als Lichtquelle sich als Komet identifizieren lässt⁴⁵⁹.

Der Himmelskörper war für den mittelalterlichen Menschen so etwas wie ein Omen, das auf seinen Alltag eine unmittelbare Wirkung ausübte. Die Darstellung des Kometen in der mittelalterlichen Kunst ist aus unterschiedlichen Sinnzusammenhängen zu deuten, die besonders mit der christlichen Symbolik eng verbunden sind. Die von der frühmittelalterlichen Kunst vertretene Darstellung wurde dogmatisch auf die Geburts- und Anbetungsszene festgelegt.⁴⁶⁰ Giotto malte z. B. um 1303 „Die Anbetung der heiligen drei Könige“ im Freskenzyklus der Arenakapelle zu Padua (Abb. 61)⁴⁶¹. Drei Könige huldigen dem Jesuskind unter einem schlicht konstruierten Holzdach, über dem am Himmel ein Stern leuchtet. Diesen „Bethlehemstern“, der aus Kopf, Koma und Schweif besteht, gibt Giotto eindeutig als Kometen wieder und damit im christologischen Zusammenhang als Wunderzeichen⁴⁶².

Die Kometenerscheinung galt aber in der Dürerzeit eher als Vorzeichen von Naturkatastrophen⁴⁶³. An die Interpretation des Kometen als Unheilsbringer schließt sich auch Dürer an. In dem Holzschnitt „Die sieben Posaunenengel der Apokalypse“ (B. 68) (Abb. 62)⁴⁶⁴, in

⁴⁵⁸ Neben der Verwendung des breiten Pinsels wirkt sich außerdem die grob gehobelte Malfläche selbst aus.

⁴⁵⁹ In der Vergangenheit wurde mehrfach versucht, die ungewöhnliche Darstellung auf der Rückseite des Londoner Bildes zu deuten. Trotz der bisherigen Uneinigkeit sind die Autoren bei der Identifizierung der Lichtquelle der Meinung, dass diese ein Komet sei. Was zu dieser Identifizierung beiträgt, sind die signifikanten Merkmale der Form und der Schweifrichtung. Nach der aristotelischen Klassifikation besteht ein Komet aus „Haar-“, und „Kopfstern“. Beide strahlen in unterschiedlicher Weise aus. Der „Kopfstern“ des Kometen sendet seine Strahlen in alle Richtungen aus (*Meteorologica*), während der „Haarstern“ abwärtsweisende Strahlen aufweist. Die Kometengestaltung Dürers im Londoner Bild stimmt mit den wissenschaftlichen Kenntnissen seiner Zeit überein. Gemeint ist hier die gelbe Lichtquelle inmitten der ausströmenden Strahlen. Der Komet zieht im Londoner Bild schnell von links nach rechts, was man daran erkennt, dass ein auf den Schweif hindeutender Lichtreflex innerhalb des Strahlenkranzes erscheint: Vor dem dunklen Hintergrund strahlt das rot bis orange Licht, aus dessen Zentrum ein Komet in ovaler Form hervorkommt. Vom Kopf des Kometen gehen Strahlen radial in unterschiedlicher Dichte in allen Richtungen und verteilen sich in der Mitte des Bildes. Der Schweif des Kometen, der eine Bewegung andeutet, ist verhältnismäßig klein, gelb und durch seine diffusen Farben nicht eindeutig umrissen. Der obere Hintergrund schimmert dunkel bis grünlich, während der mehr bräunliche untere mit weißen Flächen versehen ist, die vermutlich Wolken darstellen sollen. Das ausstrahlende Licht wird durch die Wolken reflektiert. Hinter den von Licht durchströmten Wolken dehnt sich das unendliche Himmelsgewölbe aus. Elisabeth Heitzer, Das Bild des Kometen in der Kunst. Untersuchungen zur ikonographischen und ikonologischen Tradition des Kometenmotivs in der Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, (Diss. Aachen 1990), Berlin 1995, S. 77; vgl. Martin Bailey, Dürer's comet, in: *Apollo* 141, 1995, S. 29-32.

⁴⁶⁰ In der Bibel wird ein Komet niemals direkt erwähnt. Die Kometendarstellung kann ihren Symbolgehalt der christlichen Sternedeutung entlehnt haben, die in der frühmittelalterlichen Kunst mit der Geburtsszene Christi eng verbunden ist. Vgl. Heitzer 1993, S. 19ff.

⁴⁶¹ Poeschke 2003, Abb. 110.

⁴⁶² Vgl. Heitzer 1995, S. 34f. Die naturalistische Darstellung des Kometen in der Anbetungsszene gehe unmittelbar auf die Skizze eines Sterns zurück, die Giotto aus der Beobachtung des im Jahre 1301 zu beobachtenden Halleyschen Kometen angefertigt habe.

⁴⁶³ Heitzer 1995, S. 91-102. Die Luzerner Chronik, die in der Zeit von 1507 bis 1513 entstanden ist, stellt den Kometen in Verbindung mit den Katastrophen der Weltgeschichte dar, wobei der Komet in realistischen Zügen als Unheilsbote für das übelste Unglück aufgefasst wird. Dargestellt sind epidemische Krankheiten (fol. 21v), Erdbeben und Fehlgeburt (fol. 61v), Dürre, Tod (fol. 77r) und Hochwasser (fol. 220r).

⁴⁶⁴ Holzschnitt, 393x281 mm.

der Dürer den Zorn Gottes durch die himmlische Erscheinung verdeutlicht, wird der Sternsturz als ein Unheil bringendes Vorzeichen charakterisiert:

„Der dritte Engel blies seine Posaune. Da fiel ein großer Stern vom Himmel; er loderte wie eine Fackel und fiel auf ein Drittel der Flüsse und auf die Quellen. / Der Name des Sterns ist »Wermut«. Ein Drittel des Wassers wurde bitter, und viele Menschen starben durch das Wasser, weil es bitter geworden war“ (Apk 8, 10-11).

Der vom Himmel herabfallende Stern besitzt ebenfalls einen Schweif, der, wie im Londoner Bild, die Bewegung und die Richtung des Sterns anzeigt⁴⁶⁵. Interessanterweise berichtet Dürer in seinem Gedenkbuch aus den Jahren 1502-1514 im Zusammenhang mit einer Kreuzigungsszene, dass er tatsächlich einen Kometen gesehen habe:

„Daz grost wunderwerck, daz jch all mein dag gesehen hab, ist geschehen jm 1503 Jor, als awff vil lewt krewcz gefallen sind, sunderlich mehr awff dý kind den ander lewt. Vnter den allen hab jch eins gesehen jn der gestalt, wý ichs hernoeh gemacht hab, [...]“⁴⁶⁶.

Dürer zeichnet skizzenhaft eine Kreuzigungsszene (W. 328). Dann fügt er den Satz an: „Awch hab jch ein komett am Hýmmel gesehen“⁴⁶⁷. Die mit einem negativen Sinn versehene Kometenerscheinung wiederholt sich bei seinem berühmten Kupferstich „Melencolia I“ (B. 72) (Abb. 63)⁴⁶⁸. Dort stellt er eine Lichterscheinung am Himmel dar, die deutlich die Merkmale eines Kometen zeigt. Dieser Komet ist vor allem durch seinen allseitigen Strahlenkranz und seinen Schweif, der die Richtung und Geschwindigkeit in dramatischer Darstellung verbildlicht, mit dem des Londoner Bildes vergleichbar. Der Komet der „Melencolia I“ wurde ebenfalls als apokalyptisches Zeichen gedeutet. Das in der Ferne nur verschwommen zu erkennende Meer erinnert an die Sintflut und das Weltende⁴⁶⁹.

In der Zeit, in der Dürer lebte, kursierte die Meinung, dass das Ende der Welt nahe sei, was in den oben beschriebenen Bildern Dürers durch die Himmelserscheinungen deutlich wird. Die Kometen-Darstellung auf der Rückseite der Londoner Tafel passt ebenfalls in den Zusammenhang dieser Interpretation, wobei sie einen Bezug zur Darstellung des heiligen Hieronymus auf der Vorderseite aufweist. Nach der Legende soll der heilige Hieronymus bei der

⁴⁶⁵ Die Erscheinungsform des Sterns soll Dürer der Darstellung des Kometen in Schedels Weltchronik entlehnt haben. Schedels Weltchronik, die bekannteste Chronik jener Zeit, enthält wohl die erste bebilderte Kometen-Chronologie. Unter den 1809 Holzschnitten der Chronik sind zwölf Blätter mit der Darstellungen eines Kometen versehen, die in Kombination mit Wundergeschichten behandelt werden. Die Züge in der Darstellungsweise des Kometen verstärken, über einen erkennbaren Einfluss auf die Darstellung Dürers hinaus, die Vermutung, dass dieser selbst an der Ausführung der Illustrationen zu Schedels Weltchronik beteiligt war. Elisabeth Rücker, Hartmann Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit, München 1988; Bailey 1995, S. 30.

⁴⁶⁶ Rupprich I, 1956, S. 36.

⁴⁶⁷ Vgl. Heitzer 1995, S. 82f. Ob Dürer wirklich einen Kometen beobachtet hat, bezweifelt die Forschung. Der Bericht eines Zeitgenossen weist jedoch darauf hin, dass im Zeitraum 1506-1531 kein Komet beobachtet wurde.

⁴⁶⁸ 1514, Kupferstich, 239x168 mm.

⁴⁶⁹ Zum „Komet als Schadenszeichen“ im Stich „Melencolia I“ siehe u. a. Schuster 1991, S. 149f.

Buße in der Wüste gehört haben, dass die Posaunenengel zum Jüngsten Gericht bliesen⁴⁷⁰. Dürer beabsichtigte in dieser doppelt bemalten Tafel, implizit den über den letzten Tag meditierenden heiligen Hieronymus darzustellen. Der büßende Heilige sinnt über seine Taten nach und darüber, ob er am letzten Tag des Weltalls ein wahrer Christ sei⁴⁷¹. Der einer Explosion ähnelnde Komet wird also dem Bild beigefügt, um an den Tag des Weltuntergangs zu gemahnen.

In den ersten Dekaden ist die Formulierung des Hieronymusthemas bei Dürer recht spärlich⁴⁷². Erst 1511 greift er das Thema wieder auf⁴⁷³. Entscheidend für die Darstellungen ab diesem Zeitpunkt ist das Auftreten des Hieronymus in Gestalt des Gelehrten, der sich, sei es als Autor im Innenraum, sei es als Asket in der Natur, in intensiver Beschäftigung mit dem Buch befindet.

Das erste Beispiel für diesen Bildtypus bietet der Holzschnitt „Hieronymus in der Zelle“ (B. 114) (Abb. 64)⁴⁷⁴, der den Heiligen, mit vollem Kardinalsornat bekleidet, in die Schreibearbeit versunken wiedergibt. Der tonnengewölbte Raum, in dem er sich aufhält, der seinerseits zur Verengung des Bildausschnitts beiträgt, untermauert noch die Abgeschlossenheit der Studierstube. Den Raum kennzeichnen die für den Gelehrten alltäglichen Gegenstände und Bücher, die die Wände füllen, als Arbeitsstube. Unter einer Vielzahl von Gegenständen stehen vor allem die Sanduhr an der Rückwand, durch die etwa die Hälfte des Sands bereits gerieselt ist, und das Kruzifix, das an der vorderen Kante des Schreibpultes befestigt ist,

⁴⁷⁰ Ep. 66, 10: „*Sive leges sive scrives sive vigilavis sive dormies, Amos tibi semper buccina in auribus sonet, hic lituus excitet animam tuam*“.

⁴⁷¹ Diese himmlische Darstellung ist nicht nur bei Dürer, sondern generell in dieser Zeit keineswegs ungewöhnlich: Dürer verwendet solch eine himmlische Szenerie mehrmals für die Bemalung einer Rückseite. Auf der Rückseite des Bildnisses seines Vaters (1490, Florenz, Galleria degli Uffizi) wird das Allianzwapen Dürer-Holper mit einer dunklen Wolkenbank angebracht. Die Gestaltung dieser Rückseite ähnelt dem Londoner Bild sehr. Dieselbe dunkle Wolkenmasse erkennt man auch auf der Rückseite des Bildnisses einer Frau (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), die, mit dem oben genannten Vaterbildnis ein Diptychon bildend, als Dürers Mutter angenommen wird. Als Beispiel von einem anderen Maler ist das Ehebildnis des Johannes Cuspinian von Lucas Cranach d. Ä. zu nennen. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich auch die Wolkenformation mit dem Wappenschild. Solch eine kosmisch-astrologische Darstellung wird meist in Bezug auf das persönliche Horoskop der dargestellten Person im Porträtmalerei eingebracht. Vgl. Dülberg 1990, S. 188 u. 242; zum Bildnis einer Frau siehe Lotte Brand Philip, Das neu entdeckte Bildnis von Dürers Mutter, Nürnberg 1981, S. 6ff. und 32.

⁴⁷² Auf einem Holzschnitt mit der „Anbetung Mariens“ (B. 95), das als Schlussblatt der Holzschnittfolge „Marienleben“ dient, fügt Dürer den heiligen Hieronymus unter andere Heilige. Auffällig ist dabei, dass Hieronymus sich mit seinem Löwen vom Zentrum abwendet, während sich die anderen Heiligen und Engel um Maria und das Jesuskind versammeln, um sie zu verherrlichen. Das Blatt soll Dürer vor seiner zweiten Italienreise ausgeführt haben. Panofsky 1971, S. 130f.; Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, Nr. 126.

⁴⁷³ Aus dem Jahr 1511 stammt der Entwurf für den Tucheraltar, in dem Hieronymus in seinem Kardinalsornat ein Eremitenpaar mit Johannes dem Täufer auf dem rechten Flügel bildet. Den Altar hat 1511 Hans Süß von Kulmbach ausgeführt (Lindenholz, Mitte 151x228,5 cm, Flügel je 151x150 cm, Nürnberg, St. Sebald). Ausst.-Kat. Meister um Albrecht Dürer, Nürnberg 1961, Nr. 162; Kat. Berlin 1984, Nr. 65; Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550, Königstein im Taunus 1993, Kat.-Nr. 131.

⁴⁷⁴ 1511, Holzschnitt, 235x160 mm.

in einem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Heiligen. Die beiden Requisiten im Bildraum bilden eine von vorn nach hinten geführte axiale Linie, in deren Mitte der Heilige mit dem Schreiben beschäftigt ist: Zwischen bewusster Zeitlichkeit und Heilsweg widmet er sich dem Auftrag Gottes, der Auslegung der Schrift⁴⁷⁵. Der ungestörte Moment der Konzentration des Heiligen wird im Bild dadurch angedeutet, dass sein treuer Begleiter, der gezähmte Löwe, links zu Füßen des Heiligen kauert. Der an seinem Schwanz leckende Löwe, der zwar der Legenden entsprechend, aber ohne narrative Verknüpfung mit dem Heiligen dargestellt wird, verstärkt den Eindruck des in das Schreiben vertieften Heiligen.

Einen Blickfang erzielt Dürer im Bild durch die annähernd ungebrochene weiße Fläche des Vorhangs, der, zum oberen Bildrand parallel aufgeschlagen, das Gemach mit der Schlafgelegenheit bedeckt und Schatten in den Bildraum wirft. Der Vorhang als Hoheitsmotiv, das in den Evangelistenbildern der mittelalterlichen Handschriften vorkam⁴⁷⁶, verleiht dem Ort einen sakralen Charakter, wodurch die Schreibarbeit des Hieronymus als heilige Tätigkeit legitimiert wird. Der Heilige fokussiert seinen Blick auf das Buch, in das er gerade schreibt, ohne die Umgebung wahrzunehmen. Die Intensität und volle Konzentration des Schreibens bringt das höchst angespannte Antlitz des über das Buch gebeugten Heiligen zum Ausdruck. Seine zusammengezogenen Brauen verdecken fast die Augen, so wie der lang fließende Bart den Mund. In seinem schattigen Gesicht sind die einzelnen Teile bis auf die kräftige Nase kaum zu erkennen, wodurch die volle Hingabe des Heiligen an sein Schreiben noch verstärkt verdeutlicht wird⁴⁷⁷. Hier tritt außerdem die tief vorn übergebeugte Körperhaltung des Heiligen, die durch die lichtbeschienene, kapuzenartig umgeschlagene Mozetta besonders betont wird, bis in den Nacken hochgezogen ist, zutage.

Dürers Interesse am „Hieronymus im Gehäuse“ und daran, ihn als Gelehrten in seiner intensiven, geistigen Beschäftigung zu zeigen, scheint hier bereits auf. Der Holzschnitt ist das erste Beispiel dafür, wie Dürer versucht, die Vergeistigung des Schriftstellers in einem stillen Innenraum hervorzuheben, während der berühmte Stich von 1514 (B. 60) noch intensiver das geistige Milieu entwickelt.

⁴⁷⁵ Entscheidend wirkt hierbei der von Dürer bewusst hinter dem Rücken des Heiligen angesetzte Fluchtpunkt, der den Blick des Betrachters von der Zentralfigur des Heiligen zum Bedeutungsträger des Bildes, der Sanduhr, überleitet.

⁴⁷⁶ Johann Konrad Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982. Hierzu Teil II: Das cortina-Motiv im Evangelistenbild.

⁴⁷⁷ Zu diesem Holzschnitt hat sich eine Federzeichnung in der Ambrosiana in Mailand erhalten (W. 590) (Abb. 65). In dem Entwurf ist der Raum lichter und größer. Der großzügige Aufenthaltsraum des Heiligen wirkt durch die hohe, massive Bogenöffnung wie eine Halle und erweitert sich hinter der Rückbank des Heiligen. Der Raum wird in der Ausführung des Schnittes in eine dämmerige Stube umgewandelt, wobei er angesichts der mächtigen Größe der Figur verengt wirkt. Die Änderung der Raumbildung und Proportion hat die Konzentration auf den Heiligen zum Ziel und stellt seine intensive Beschäftigung in den Vordergrund.

Eine Radierung in Kaltnadeltechnik, „Hieronymus beim Weidenbaum“ (B. 59) (Abb. 66)⁴⁷⁸, in der Dürer die mehr tonige als plastische Wiedergabe der Gegenstände erprobte⁴⁷⁹, stellt den Heiligen in einer Felsenlandschaft dar. Hieronymus, in seinem härenen Gewand als Asket aufgefasst, sitzt an einem provisorisch konstruierten Schreibtisch, auf dem ein Buch aufgeschlagen liegt. Der Heilige wendet sich mit den zum Gebet gefalteten Händen dem Kreuzifix zu, das auf dem linken Rand des Tisches frei gestellt vor dem Himmel steht. Am rechten Rand des Pultes steckt ein Tintenfass in der Seite, die die Tischfläche bildet, und liegen die Insignien, die den Heiligen als Kardinal kennzeichnen. Daneben wächst ein Weidenbaum auf, dessen von vielen Schnitten dickem Hauptgeflecht mehrere junge Zweige entwachsen. Im Vordergrund zu Füßen des Heiligen schläft sorglos ein Löwe am Rand des Wassers.

Inmitten der Beschäftigung mit dem Buch ist der Asket in das Gebet gewechselt. Die Natur bietet sich als ideale Umgebung für das Lesen und Beten des Heiligen dar, während der thronartige Felsenblock Würdeformel und Schutz vor den Störungen der menschlichen Gesellschaft gleichzeitig ist. Die Zivilisation ist nur zwischen den zerklüfteten Felsen in der Ferne als Stadtsilhouette auszumachen⁴⁸⁰. Gegenüber diesem Beharrlichsein, das vom Lauf der Zeit unberührt bleibt, ist ein Weidenbaum rechts das Einzige, das den Wandel alles Lebendigen zeigt. Der Baum wächst aus einem abgestorbenen Stumpf heran. Die bis zum oberen Bildrand aufragende Baumkrone berührt die menschliche Kultur. Die Zweige sind an mehreren Stellen geschnitten und kein Blattwerk ist ausgebildet.

Der Weidenbaum ist ein prägnantes Merkmal des Blattes, so dass dieser nach der Pflanze benannt wurde⁴⁸¹. Jedoch weckte der inhaltliche Sinnzusammenhang bis jetzt in der Forschung kein Interesse. Der Weidenbaum wurde ausschließlich als stilistisches Bildmittel angesehen, ohne Berücksichtigung seiner ikonographischen Bedeutung.

Die christliche Symbolik kennt die Weide als Baum sowohl des Guten als auch des Bösen. Besonders das schnelle Wachstum der Weide wird positiv gedeutet. Jahwe segnet Is-

⁴⁷⁸ 1512, Kaltnadelradierung, 204x183 mm.

⁴⁷⁹ Panofsky 1977, S. 198f.

⁴⁸⁰ Das eremitenhafte Leben des Hieronymus in der Kaltnadelradierung wird vorwiegend von dem Charakter eines Gelehrten geprägt: Er kniet nicht, sondern sitzt am Schreibtisch in Konfrontation mit einem aufgeschlagenen Buch. Hieronymus lobt die Einsamkeit und Armut der Weltabgewandtheit in einem Brief an Heliodor (Ep. 14, 10), in dem er seine Verachtung der Freude an städtischem Leben als Hindernis der Gottesschau mitteilt. Die Gegenüberstellung von *tecta* und *caelum* und das fromme Leben unter freiem Himmel implizieren möglicherweise das Bildthema des Blattes: „*O desertum, Christi floribus vernans! O solitudo, in qua illi nascuntur lapides, de quibus in Apocalypsi civitas magni extruitur! O eremus familiaris Deo gaudens! Quid agis frater in saeculo, qui major es mundo? Quamdiu te tectorum umbrae praemunt? Quamdiu fumosarum urbium carcer includit? Crede mihi, nescio quid plus lucis auspicio. Libet [...] ad purum aetheris evolare fulgorem*“ (PL 22, 353f.).

⁴⁸¹ Panofsky (1977, S. 198) nannte das Blatt „Hieronymus bei einer Kopfweide“. Ähnlich wird es betitelt in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001 mit „Der heilige Hieronymus neben dem Weidenbaum“ und in: Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, Nr. 124 mit „Hieronymus beim Weidenbaum“.

rael und vergleicht sein Wachsen mit der Weide (Jes 44, 3-4): „Ich gieße meinen Geist über deine Nachkommen aus und meinen Segen über deine Kinder / Dann sprossen sie auf wie das Schilfgras, wie Weidenbäume an Wassergräben“⁴⁸².

Als ein böser Baum wird die Weide dagegen gekennzeichnet, weil sie im Gegensatz etwa zum Feigenbaum unfruchtbar ist⁴⁸³. Auch im volkstümlichen Glauben ist der Weidenbaum oft mit einem negativen Sinn verbunden: Die Weide ist als „Selbstmörderbaum“ bekannt, da sich an dieser der Verräter Judas erhängt haben soll⁴⁸⁴. Bekannt sind auch die Weidenruten, mit denen Christus gegeißelt worden ist⁴⁸⁵. Dabei tritt der Weidenbaum als Symbol für „Welt, Trug und Verrat, [...] für Unsterilität in guten Werken, für ein weltliches und gottfernes [...] Leben“ auf und markiert „eine antagonistische Position zu Gott, zur Religion, [...] zum Reich des Guten“⁴⁸⁶.

Das Buch Ijob erwähnt ebenfalls die Weide in Verknüpfung mit dem Bösen (40, 21-22): „Es [Behemot] lagert unter Kreuzdornbüschen, in dem Versteck von Schilf und Sumpf. / Kreuzdornbüsche decken es mit Schatten, die Weiden⁴⁸⁷ am Fluß umgeben es“. Der Weidenbaum steht hier für den Widersacher Gottes, indem er für Behemot Unterkunft bietet. In seiner *Expositio interlinearis libri Job* sieht Hieronymus auch die Weide als Anspielung auf die Glaubenslosigkeit, weil dieser Baum nur mit Blättern, nicht mit Früchten ausgestattet ist, wie Behemot ein Sinnbild des Teufels, der mit Worten gute Taten vortäuscht⁴⁸⁸.

Der Weidenbaum, der weder Blätter trägt noch Früchte bringt, kann in der Kaltnadelradierung in Hinsicht auf den asketischen Hieronymus als Hinweis auf spirituelle Entsagung interpretiert werden. Die Abschnittstellen der Zweige in der Baumkrone sind als Zeichen für das Verworfensein der Unfruchtbaren zu deuten. Der Aufenthaltsort Behemots am Sumpf beeinträchtigt das Wasser, das im Blatt Dürers die Lebensquelle der Weide ist. Das stehende Gewässer ist wie bei Ijob vom Negativbild geprägt und stellt, anders als bei der Londoner Hieronymus-Tafel, auf der das Wasser im Sinne der Taufe verstanden wurde, ein Signum für

⁴⁸² Die Weide als guter Baum in der Bibel: Lev 23, 40 und Ez 17, 5-6; Zur Symbolik der Weide siehe Mirella Levi d'Ancona, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze 1977, S. 407-411.

⁴⁸³ Michael Zohary, *Pflanzen der Bibel*, Stuttgart 1995, S. 131.

⁴⁸⁴ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens III, 1930/31, Sp. 1445 „hängen“ und IX, 1938/41, Sp. 241-354, „Weide“ (Marzell).

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Eine ausführliche Studie über den Weidenbaum als symboltheologisches Motiv liefert Manfred Bambeck, *Weidenbaum und Welt*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 88/3, 1978, S. 195-212.

⁴⁸⁷ Die „Neue Jerusalem Bibel“ (11. Aufl., Freiburg i. Br., 1985) verwendet statt „Weiden“ „Pappeln“. In der Vulgata lautet der Satz: „*Protegunt umbras umbrae eius, circumdabunt eum salices torrentis*“. Das lateinische Wort „*Salix*“ weist eindeutig auf den Weidenbaum hin.

⁴⁸⁸ *Expositio interlinearis libri Job, Caput XL, C*: „*Hoc est, peccatis suis aliorum peccata defendit. Diabolum homines pleni sentibus peccatorum, verbis quoque tanquam foliis fructus honorum operum mentientes.*“ (PL 23, 1532).

weltliche Verlockungen dar⁴⁸⁹. Die vom Wasser getränkte Weide bleibt unfruchtbar und weist damit auf einen Mangel an jeglicher Tugend hin⁴⁹⁰.

Die Weide, die in der Landschaftsmalerei wegen ihrer sonderbaren Gestalt häufig dargestellt wird⁴⁹¹, ist auch in der Hieronymus-Ikonographie beliebt. Hingewiesen sei auf ein Hieronymusbild (Abb. 67)⁴⁹² von Hans Leu, einem schweizerischen Zeitgenossen und Freund Dürers, das einen Weidenbaum anthropomorph darstellt, und zwar ähnlich dem dornengekrönten Haupt Christi⁴⁹³. Indem dieser Weidenkopf sich dem büßenden Heiligen zuwendet, wird die Passion Christi als Inhalt der Buße deutlich.

Bei Dürer, der die Weide naturalistisch wiedergibt, findet eine solche Konnotation keinen Raum. In der dem Weidenbaum den Rücken zuwendenden Haltung des Hieronymus ist eher eine Abkehr beinhaltet. Während die Weide dem asketischen Heiligen zur Mahnung vor der „Unfruchtbarkeit“ wird, bildet sie einen Anlass zum Nachdenken über Gottes Gebote und Verheißung und schließlich für die Meditation über die zukünftige Welt. So geht der Blick des Asketen weit in die Ferne.

Das Wasser, das sich zu Füßen des Heiligen befindet und an das der Baum seine Wurzel legt, ist also nicht mehr Symbol für die Seele, die nach Gott sucht. Die Zweige der Weide erscheinen demgemäß im Bild ohne Blätter. Piero della Francesca stellt in seinem Hieronymusbild (Abb. 68)⁴⁹⁴ ebenfalls Bäume im Hintergrund dar, die an einem Fluss wachsen. Diese Bäume sind mit üppigen Blättern als „auf dem guten Grund stehend“⁴⁹⁵ gekennzeichnet, aber einige, die wohl keinen Ertrag gebracht haben, sind gefällt worden⁴⁹⁶. Während das Wasser im Hieronymusbild Pieros auf die Seele des büßenden Heiligen verweist, bedeutet es im Bild Dürers nicht mehr die seelische Erquickung, sondern den sündigen Genuss. Die negative Deutung des Wassers als Quelle des unfruchtbaren Baumes wird noch verstärkt, indem der schlafende Löwe sich dem Wasser zuwendet. Während der Baum durch seine Zweige den Blick

⁴⁸⁹ Lurker 1978, S. 62.

⁴⁹⁰ Levi d'Ancona 1977, S. 409, Berchorius (1290-1362) betrachtet vor allem die leicht zerbrechliche und biegsame Wesensart der Weide als Symbol für die Sünder. Sein „*Prima Pars Dictionarii*“ (*Repertorium Morale*) wurde bei Anton Koberger in Nürnberg 1499 gedruckt.

⁴⁹¹ Heinz Ladendorf, Zur Frage der künstlerischen Phantasie, in: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte* für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 25.

⁴⁹² „Der heilige Hieronymus in der Wüste betend“, 1519, Tempera auf Leinwand, 87x74, Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 411. Kat. Basel 1924, Nr. 106.

⁴⁹³ Enrico Castelli, *Umanesimo e simbolismo*, Padova 1958, S. 19f.

⁴⁹⁴ Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen - Preußischer Kulturbesitz.

⁴⁹⁵ Mt 13, 8.

⁴⁹⁶ Wiebel 1988, S. 93 hat diese Baumsymbolik übersehen. Einen anderen Anhaltspunkt für den Baum am Wasser weist der Cyrillusbrief auf, den Johannes von Neumarkt ins Deutsche übersetzt hat: „Jeronimus ist des heilsamen waszers quellendiger brunne, uon des milden flusz alle gebrechsam leut iren durst uerleschen. Jeronimus ist ein werder baum, des hohe des himels tron beruret. Vnder seinem gruenen laub nehmen des himels fogel und alle tyr der erden ubersuzze speis“. Schriften Johannes von Neumarkt, Joseph Klapper (Hg.), Bd. 2: Die unechten Briefe des Eusebius, Augustin, Cyrill zum Lobe des Heiligen, Berlin 1932, S. 499; Jungblut, 1966, S. 172; Wiebel 1988, S. 93.

zum Himmel andeutet, unterstreicht der Löwe den Brunnen als sinnereizende Vergnügung. Der im Schlafen befindliche Löwe, der sonst immer wachsam dargestellt ist, erscheint in der Tat, wie wenn er das Wasser gekostet und genossen hätte. Aufschlussreich dabei ist die Untersicht im Bild⁴⁹⁷. Da der Augenpunkt des Betrachters etwa auf Höhe des Löwen gegeben ist, wird der Blick zur fernen Stadtansicht geführt. Der Heilige nimmt die von der weltlichen Versuchung gefüllte Umgebung nicht wahr, indem sein erhobener Blick nach einer heilen Welt sucht. Das Kruzifix tritt im Bild besonders hervor, während es vor dem Felsspalt frei silhouettiert ist.

Dürers Anliegen in der Kaltnadelradierung, dem Asketen Gelehrtheit beizumessen, indem er den Heiligen am Schreibtisch platziert, verstärkt sich auf dem zum gleichen Zeitpunkt ausgeführten Holzschnitt „Der heilige Hieronymus vor dem Felsendurchblick“ (B. 113) (Abb. 69)⁴⁹⁸. Für seine weiteren Hieronymusbilder bevorzugt Dürer diesen Mischtypus, der die Möglichkeit bietet, Gelehrsamkeit und Frömmigkeit des Heiligen zu verbinden.

In einer felsigen Landschaft sitzt der Heilige als Rückenfigur, wobei er sich barfüßig in einem gegürteten Gewand als Eremit ausweist. Hieronymus setzt seine Feder zum Schreiben an, wobei ihm ein abgeschrägter Felsen als Schreibfläche dient. Auf dem Felsenpult befinden sich neben dem abgelegten Kardinalsornat Tintenfass, Skriptoral und der Kruzifixus, zu dem der Heilige emporblickt. Die felsige Behausung, die mit dem geborstenen Baum und den hängenden Pflanzen Kennzeichen für die Einöde ist, führt durch eine große bogenförmige Öffnung⁴⁹⁹ den Blick auf eine Seelandschaft weiter, an deren Ufer sich eine Ansiedlung befindet.

Die Formulierung des Themas, Hieronymus als Schreibenden in einer Einöde darzustellen, fußt wohl nicht auf einer Fiktion. Der historische Hieronymus hatte seine umfangreiche Bibliothek in sein Wüstenkloster mitgenommen⁵⁰⁰. In seinen Briefen finden sich häufige Hinweise auf das einsame Wüstenleben, das dem Heiligen ideale Lebensbedingungen zum Studieren bot:

⁴⁹⁷ Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, S. 192.

⁴⁹⁸ 1512, Holzschnitt, 169x127 mm. In der Literatur sind als Bezeichnung für die Felsenöffnung die Begriffe „Felsengrotte“ (Schoch/Mende/Scherbaum) und „Felsenhöhle“ (Panofsky) geläufig. Jedoch bildet der Felsen in der Darstellung keinen geschlossenen Raum, sondern einen schmalen Durchgang.

⁴⁹⁹ In dem Felsenrund mit Durchblick klingt ein italienischer Einfluss an. Vergleichbar ist das Motiv bei Mantegna, Bellini oder Lorenzo Lotto benutzt. Im Gegensatz zum Süden, wo dieses Motiv in der Darstellung der friedlichen Lektüre des Asketen eher eine Nebenrolle spielt, ist in der vorliegenden Darstellung der Felsbogen als Stimmungsfaktor ins Bild eingeführt. Zu einem ähnlichen Bildtypus mit dem Höhlenmotiv im Norden siehe noch das Hieronymusbild von Albrecht Altdorfer (B. 57, um 1514, 168x119 mm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. A-11421. Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, Nr. 125).

⁵⁰⁰ *Legenda Aurea*, Heidelberg ⁸1975, S. 758.

„Cum consisteret aduersum me peccator, ommutui et silui de bonis, non est passus diabolus me optata quiete contentum scripturarum sanctarum explanationi insistere et hominibus linguae meae Hebraeorum Graecorumque eruditionem tradere“⁵⁰¹.

Die Darstellung des studierenden Heiligen im Freien wurde bereits in Italien des 14. Jahrhunderts durch die Humanisten konzipiert⁵⁰² und wurde vor allem in der venezianischen Kunst des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, besonders durch den Bellini-Kreis verbreitet. Gegenüber den italienischen Darstellungen, die die friedliche Lektüre des Heiligen in einer idyllischen Umgebung zum Thema nehmen, muss das Hieronymusbild Dürers, der den aktiv mit dem Schreiben beschäftigten Heiligen in der Einöde abbildet, doch einen anderen Anlass gehabt haben.

Die Darstellung diente zwei Jahre später als Titelillustration für die Hieronymus-Ausgabe durch Lazarus Spengler⁵⁰³. Auch wenn der Holzschnitt daher als Einzelblatt zunächst als Andachtsbild Verwendung fand, muss das Bildthema doch bereits von Spengler mit beeinflusst worden sein⁵⁰⁴. Lazarus Spengler (1479-1534) war Nürnberger Ratsschreiber, der unter den Nürnberger Ratsmitgliedern als eifriger Förderer der Reformation galt⁵⁰⁵. Man nannte ihn in diesem Kontext den „klassische[n] Repräsentant[en] einer Lagentheologie“, der „während der Reformationszeit nicht nur durch programmatische und kirchenpolitisch wichtige Gutachten und Flugschriften hervortrat, sondern in einigen Schriften auch als Tröster in den Anfechtungen des Lebens“⁵⁰⁶. Er trug besonders mit seiner Übersetzung der so genannten „Hieronymus-Briefe“ ins Deutsche zur Hieronymus-Verehrung und ihrer Popularisierung bei⁵⁰⁷. Als Grund für seine Übersetzung nennt Spengler in der Widmungsschrift „die lieb vnd hertzlich zunaygung / so ich / vnd billich trag / zu dem gloriwirdigen grossen heyiligen Hieronymo“ und bekennt darin, den heiligen Hieronymus als „sonderlich erwelten vnd furgeliebten

⁵⁰¹ Ep. 1, 2 (CCSL 74, 119).

⁵⁰² Angelo Decembrio, *De Politica Litteraria*, Pars III, Basel 1562, S. 12-13, in: Baxandall 1965, S. 196.

⁵⁰³ Das Werk wurde 1514 in Nürnberg bei Hieronymus Hölzel gedruckt. Der Adressat der Widmung war Hieronymus Ebner, ein humanistisch gebildeter Patrizier Nürnbergs. Erika Bauer (Hg.), *Lazarus Spengler als Übersetzer*. (Ps.-)Eusebius *De morte Hieronymi* Nürnberg 1514, Heidelberg 1997.

⁵⁰⁴ Das Blatt ist im Vergleich zu anderen druckgraphischen Darstellungen Dürers relativ kleinformatig gestaltet, wobei es als Illustration für den Text in Erwägung zu ziehen wäre. Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum 2002, Nr. 232, S. 370; Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, S. 192.

⁵⁰⁵ Eine Monographie über Lazarus Spengler bietet Hans von Schubert, *Lazarus Spengler und die Reformation in Nürnberg*, hg. v. Hajo Holborn, Leipzig 1934 (Nachdruck New York/London 1971) (= Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte 17).

⁵⁰⁶ Hamm 1990, S. 203.

⁵⁰⁷ VL 3, 1981, „Hieronymus-Briefe“, Sp. 1233-1238 (Erika Bauer). Als fingierte Verfasser der „Hieronymus-Briefe“ sind Eusebius von Cremona (*De morte*), Augustinus (*De magnificentiis*) und Cyrillus von Jerusalem (*De miraculis Sancti Hieronymi*) genannt (PL 22, 239-326). Die „Briefe“ sind im 13. Jahrhundert entstanden und waren weit verbreitet, so dass sie zusammen mit der Vita (PL 22, 5-214) auf die Entwicklung der Hieronymusikographie großen Einfluss ausübten. Vgl. Rice 1988, S. 49-63.

patron“ anzusehen⁵⁰⁸. Was Spengler an Hieronymus faszinierte, waren nicht nur dessen Bibelübersetzung und seine Weltüberwindung, sondern vielmehr seine Rolle als „Führer und Leiter unseres Glaubens“, der „die göttliche Ämter der christlichen Kirche anfänglich geordnet“ habe⁵⁰⁹. Diese Aussage bezieht sich auf seine kleruskritischen Ansichten, die aus seiner beruflichen Praxis erwachsen. Ihm als Ratsschreiber, „der auf die Privilegien und Missstände im Klerus sehr sensibel reagierte“⁵¹⁰, sollen besonders die Textstellen, die das Verhalten von Priestern, Mönchen und Predigern kritisieren und dabei Ermahnungen zu Armut und Demut sowie gegen Reichtum und Unkeuschheit enthalten, gefallen haben⁵¹¹. Damit wird begreiflich, was Spengler über das Konventionelle hinaus an Hieronymus angezogen hat. Hieronymus war für ihn ein „Leitbild frommer Lebensführung und Inbegriff einer auf das Wesentliche konzentrierten Stilkunst und gebildeten Weisheit“⁵¹². „Der heilige Hieronymus vor dem Felsendurchblick“ sollte das Idealbild Spenglers verkörpern: ein eremitisches Leben, das sich der Beschäftigung mit den heiligen Schriften widmet.

Während seine Andacht auf den Kruzifixus gerichtet ist, fährt der Heilige mit dem Schreiben der Heilsgebote fort. Bemerkenswert ist noch die Ansiedlung am See mit einem Kloster, von dem sich der Heilige nicht mehr abwendet, wie sonst üblich, sondern dem er zugeordnet erscheint. Erstellt wird dieses zunächst durch die rahmende Felsenöffnung, die, den Blick auf die Handlungsgruppe mit dem Heiligen und dem Kruzifix beschränkend, das Kloster mit einschließt. Der Bezug zwischen Hieronymus und dem Kloster konstituiert sich dadurch, dass der Schnittpunkt der Diagonalen die Stelle markiert, an der sich der Kopf des Heiligen und das Kloster annähern⁵¹³. Die „kultivierte, bewohnte Landschaft“ soll offensichtlich nicht wie gewöhnlich ein „Symbol der Vergänglichkeit alles Irdischen und sündhafter Versuche“⁵¹⁴ sein, sondern besonders durch die Klosteranlage auf die christliche Gemeinschaft,

⁵⁰⁸ Zu den Lesern der Übersetzung rechnete Spengler vor allem Laien des vornehmen, gebildeten Stadtbürgertums: „Damit aber dennoch / dyse haylsame vnd goetliche leer / mit denen der gedacht Tractat / so vberreihlich gezyrt / vnd vol Christenlicher vnderweysungen / vermendet ist / den layen / vnder denen sonders zweyffles vil frommer andechtiger personen / vnd grosse liebhaber des heyligen sancti Hieronymi / befunden werden / nit verporgen bleib [...]“, in: Bauer 1997, S. 81f.

⁵⁰⁹ Schubert 1971, S. 125.

⁵¹⁰ Hamm 1990, S. 210; vgl. zur historischen Konstellation des Ratsschreibers in der Nürnberger Gesellschaft Manfred J. Schmied, Die Ratsschreiber der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1979 (Diss. Würzburg 1979), (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 28).

⁵¹¹ Gemeint ist hier von den drei Briefen der Eusebius-Brief, der einen erbaulichen religiösen Gehalt besitzt, während die anderen mit Wundergeschichten eher unterhaltsamen Charakters sind. Vgl. VL 3, 1981, Sp. 1234f.; Bauer 1997, S. 24f.

⁵¹² Hamm 1990, S. 207.

⁵¹³ Dürer bringt das Datum und sein Monogramm auf unterschiedlicher Höhe an. Diese Bildelemente bilden deutlich eine Diagonale, so dass der Blick des Betrachters in die ferne Landschaft von rechts unten nach links oben gleitet, was einer so geläufigen Leserichtung entspricht.

⁵¹⁴ Schoch/Mende/Scherbaum 2002, S. 370; vgl. Ausst.-Kat. Osnabrück 2003, S. 191. Ohne die kontextuelle Erklärung zu überliefern, schildert der Autor den Bezug des Heiligen zur fernen Landschaft folgendermaßen:

die sich nach dem Vorbild des heiligen Hieronymus auf die *imitatio Christi* konzentrieren soll, hinweisen, worin die reformatorische Gesinnung Spenglers zu erkennen ist:

„Die ganze Mahnrede ist in erster Linie gerichtet an die *doctores et rectores, quibus iniungit dominus praedicationis officia*: gebt dem Volke das Wort des Herrn! Wer lehren und predigen kann, der ist schuldig, es zu tun. Ihr seid verantwortlich, je höher ihr steht, desto mehr. Ihr seid Hirten, nicht Herren“⁵¹⁵.

Der Kupferstich „Der heilige Hieronymus im Gehäuse“ (B. 60) (Abb. 70)⁵¹⁶ gehört zusammen mit „Ritter, Tod und Teufel“ (B. 98) (Abb. 56) und „Die Melancholie“ (B. 74) zu den drei so genannten Meisterstichen, nicht nur aufgrund der technisch vollendeten Qualität⁵¹⁷, sondern v. a. wegen seiner Sonderstellung als eines der „Ideenbilder“⁵¹⁸.

Hatte Dürer im drei Jahre vor diesem Stich entstandenen Holzschnitt (B. 114) des gleichen Themas einen monumentalen, die Komposition bestimmenden Hieronymus dargestellt, so setzte er den Heiligen auf dem Stich in sich versunken in die Tiefe seines geräumigen Studierzimmers. Trotz konträrer Interpretationsversuche ist die Forschung sich einig in der Meinung, dass der Stich das ideale Milieu eines geistig Beschäftigten darstelle⁵¹⁹. Dürer löst die Aufgabe, den geistigen Stand des gelehrten Heiligen zum Ausdruck zu bringen, durch die Gestaltung des Innenraums, der im Vergleich zu dem in seiner Person äußerst zurückgenommenen Heiligen augenfällig aufwendig dargestellt ist.

So wird der ein gelehrsames Leben ermöglichende Raum selbst zum Darstellungsobjekt bzw. -thema. Aufgrund der perspektivischen Gestaltung, besonders da die rechte Wand nicht sichtbar ist, wirkt die Studierstube sehr weiträumig. Die massive Seitenwand mit Fensternischen, die vor diesen durchlaufende Sitzbank links und die Holzdecke werden, die Bild-

„Wörtlich verstanden könnte der Heilige sich über den Weg über den Hügel im Mittelgrund rasch in die nahe gelegene Stadt begeben“.

⁵¹⁵ Schubert 1971, S. 126.

⁵¹⁶ 1514, Kupferstich, 249x189 mm.

⁵¹⁷ In dieser Darstellung des Heiligen in seiner Studierstube erreicht Dürers „malerischer“ Stil, den er ab 1507 nach seiner Rückkehr aus Italien in der Druckgraphik entwickelt hatte, den Höhepunkt. Beinahe die gesamte Oberfläche der Kupferplatte wurde liniert, schraffiert oder punktiert, um in einer Vielzahl von Grautönen drucken zu können. Fast nirgendwo erscheint ungebrochen weißes Papier. Hellste und dunkelste Zonen sind fein abgestuft eingebettet in andere Bezirke unterschiedlicher Nuancierung. Das lineare System vereinigt in harmonischer Weise die Wiedergabe von Tonwerten mit der Modellierung von Formen und der Beschreibung unterschiedlicher Materialien. Dieser Stilwandel wird besonders eingehend beobachtet von Panofsky 1977, S. 177ff.

⁵¹⁸ Die Bezeichnung wurde von Hans Kauffmann eingeführt, der Dürers „Nemesis“ (B. 77), das früheste Beispiel für die Beschäftigung des Künstlers mit der Proportion des menschlichen Körpers, als den „frühesten [Kupferstich] jener Ideenbilder, deren Gipfel zehn Jahre später seine drei Meisterstiche bezeichnen“, sah. Hans Kauffmann, Dürers „Nemesis“, in: Tymbos für Wilhelm Ahlmann. Ein Gedankenbuch, Berlin 1951, S. 135-159.

⁵¹⁹ Gemeint sind hier die unterschiedlichen Interpretationen von Forschern wie Wölfflin (⁶1943, S. 252), der von einer „peinliche[n] Ordnung“ der in der Gelehrtenstube herumliegenden Geräte sprach, während Schuster (1991, S. 545, Anm.-Nr. 72) dies als Beleg für „rastlose Produktivität“ bezeichnete. Weiterhin beschreibt Panofsky (1977, S. 206) die Atmosphäre „mit den zwei unübersetzbaren deutschen Worten ‚gemütlich‘ und ‚stimmungs-voll‘“. Schoch/Mende/Scherbaum (2001, S. 176) finden dagegen, dass der Raum „vor Anspielung auf den Tod strotzt“.

fläche dominierend, in perspektivischer Konstruktion dargestellt. Fast alle Gegenstände, wie der Tisch, die Tafel mit Dürers Monogramm, die Bücher und die Truhe unter der Bank, sind so angeordnet, dass ihre Fluchtlinien auf den in Augenhöhe des Heiligen am rechten Bildrand angesetzten Fluchtpunkt zulaufen.

Das effektivste Motiv des Stiches ist das Licht, das seitlich durch die Fenster hereinfällt, das Schattenbilder der Butzenscheiben auf der Fensterlaibung abzeichnet und die holzgetäfelte Studierstube durchflutet. Nie zuvor war in der Graphik das den Innenraum durchdringende Licht in solcher Konsequenz zum Thema gemacht worden.

Das Licht hebt die einzelnen Objekte des Raumes hervor, denen in Bezug auf den Heiligen unterschiedliche inhaltliche Bedeutungen zukommen. Im Gegensatz zu den „linearen“ Raumelementen fallen runde Elemente auf, die dem Haupt des Greises entsprechend das Licht widerspiegeln. Unter diesen das Lichtspiel auffangenden Gegenständen sind zunächst der liegende Löwe und der Kardinalshut an der Rückwand zu bemerken, die auf einer Längsachse angeordnet eindeutig als persönliche Attribute des Heiligen ausgewiesen sind⁵²⁰. Es gibt zwei Dinge, die in der Gesamtkomposition quasi als ausgefallene Elemente zu bezeichnen sind, die aber zur Hervorhebung des Themas mit hineingegeben sind: Der Totenschädel auf der Fensterbank, der geradeaus in den Raum blickt, und der Kürbis, der von der Decke herabhängt.

Der Totenkopf, ein Motiv, das Dürer aus dem italienischen Motivschatz übernommen haben muss, wird hier zu ersten Mal in die Ikonographie des Sujets „Hieronymus im Gehäuse“ eingeführt. Die Forschung interpretiert den Totenkopf als Anspielung auf den Schädel Adams unter der Prämisse, dass der Totenschädel aus der Perspektive des Heiligen betrachtet wird, so dass er optisch zusammengezogen am Fuß des Kruzifixes liegend erscheine⁵²¹. Der Totenschädel, der dem asketischen Heiligen als Gegenstand zur Meditation diene, bezieht sich mit anderen Objekten des Raumes, wie der Sanduhr⁵²² und der erloschenen Kerze an der Wand, inhaltlich auf die Vergänglichkeit der irdischen Güter und des Ruhms und ruft so die asketische Haltung des Heiligen ins Gedächtnis. Dabei geht Dürers bewusste Sinngebung des Totenschädels im Hieronymusbild auf das Vanitassymbol zurück, wie es in der Darstellung von Gelehrten zur Hervorhebung der geistigen Tätigkeit und als Kennzeichen für die Überwindung des begrenzten Lebens nicht selten beobachtet wurde. Der Heilige ist im Stich als

⁵²⁰ In ihrem Größenverhältnis zu den anderen Gegenständen wird die Absicht des Künstlers deutlich, auf die beiden Elemente als Attribute des Heiligen hinzuweisen. Der auf der Schwelle liegende Löwe präsentiert sich aufgrund seiner vordergründigen Position groß, der breitkrempige Kardinalshut wurde trotz seiner Position an der Rückwand viel größer aufgefasst als natürlich.

⁵²¹ Jungblut 1967, S. 103; Schuster 1991, S. 345, Anm.-Nr. 85.

⁵²² Zur Sanduhr als typischer Ausstattungsgegenstand eines Studierzimmers siehe Liebenwein 1977, passim.

ein geistig schöpferischer Mensch dargestellt, indem er sich der Schreibtätigkeit widmet, ohne seine Umgebung und die Dingwelt wahrzunehmen. In diesem „Still-Leben“ ist nur die schreibende Feder des Heiligen aktiv.

Wie oben beobachtet, trägt das Lichtspiel im Raum dazu bei, die einzelnen Elemente hervorzuheben. So beleuchtet das Licht am hellsten den Tisch, der in der Mitte des Raumes platziert ist. Dieser Arbeitstisch, der abgesehen von einem kleinen Standkruzifix und einem Tintenfass fast leer wirkt, markiert damit den Ort für das Wirken des gelehrten Heiligen, der nicht mehr als Lesender, also als passiver Rezipient, sondern als Schaffender intensiv den Schreibtisch nutzt. Der helle Schein um seinen Kopf ist mit einem Heiligenschein vergleichbar. Jedoch ist er kein konventioneller Nimbus, wie er einem Heiligen in Darstellungen beigegeben wird, sondern eine Radiation des Lichts, das gleichgesetzt wird mit dem „Licht der göttliche Weisheit, das [...] ihn [den Heiligen] als ein überirdisches, gänzlich spirituelles Wesen erscheinen läßt“⁵²³. Das Schreiben des göttlich inspirierten Werks ist hier als eine Beschäftigung vom einsichtigen Wissen her zu bezeichnen⁵²⁴. Auch wenn Hieronymus in diesem räumlichen Ambiente in die hinterste Ecke zurückgezogen ist, wird durch seine Präsenz, mithilfe der Perspektivkonstruktion und durch die seinen Kopf umgebende Aureole, die zentrale Position in der Darstellung betont.

Das auffälligste und ungewöhnlichste Element in diesem Hieronymus-Stich ist der Kürbis, der zu mächtig in der Gelehrtenstube hängt, als dass der Gedanke an einen kuriosen Zimmerschmuck beruhigen könnte⁵²⁵. Die Anlage des Interieurs, für das Dürer einen Pfeiler und einen Querbalken als Rahmen gewählt und es um eine Stufe erhöht darstellt hat, verleiht dem Ganzen den Eindruck eines Bühnenraums. Der Einblick in den Raum wird jedoch durch den Löwen und den Kürbis verstellt⁵²⁶. Während der Löwe mit wachenden Augen⁵²⁷ und Krallen dem geistlichen Leben des Heiligen jenes *silentium* sichert, hindert das Gewächs am obe-

⁵²³ Schuster 1991, S. 346.

⁵²⁴ Die *lectio divina* war die unterste, erste Stufe der religiösen Meditation. Der hier dargestellte Moment ist der darauffolgende. Ein größeres Lesepult ist als Zeichen für den abgeschlossenen Lesevorgang in der hinteren Fensterische abgestellt.

Das literarische Leben des historischen Hieronymus zwischen Rom, Antiochia und Bethlehem wurde noch als nicht gottgefällig betrachtet. Denn das Lesen, durch das man die Unendlichkeit Gottes und zugleich Demut lernen sollte, war für ihn eine reine Selbstvergnügung. Seine unchristliche Vergangenheit als Anhänger des Ciceronianus wurde in der bildlichen Auseinandersetzung oft als Mahnbild aufgegriffen. *Legenda aurea*, Heidelberg⁸ 1975, S. 757; Rice 1985, S. 3ff.; Wiebel 1988, S. 65ff. (bes. über das „Ciceronianusproblem“ bei Humanisten).

⁵²⁵ Ausführlich zum Kürbis-Thema vgl. Friedmann 1980, S. 105f.

⁵²⁶ Neben der raumbegrenzenden Schwelle ist noch auf die Bedeutung der Fensteröffnung hinzuweisen. Das große Fenster im Stich nimmt über seinen funktionalen Nutzen hinaus raumsymbolisch eine wichtige Stellung ein. Es ist das einzige Element, durch das der Heilige mit der Außenwelt kommunizieren kann. Dadurch, dass das Fenster geschlossen und zudem durch eine Verglasung mit Butzenscheiben undurchsichtig bleibt, werden die Trennung und die Isolierung des Raums ausdrücklich hervorgehoben, wobei die hier geprägte Einsamkeit die Hingabe des Heiligen an sein Studium von der Außenwelt ungestört ermöglicht.

⁵²⁷ Vgl. Physiologus 2001, S. 3f.

ren Deckenbalken den Blick des Betrachters daran, in die Bildtiefe zu schauen. Es wirkt durch die sich nach unten ringelnde Ranke sicher als Repoussoir, aber zugleich als Annäherung an den Heiligen. Der Kürbis, dessen Sinn, im Unterschied zur sonstigen Einrichtung, nicht sofort einsichtig erscheint, verlangt nach der Überlegung über den genauen Sinnbezug auf den heiligen Hieronymus.

Fragt man nach einem möglichen Zusammenhang zwischen dem Kürbis und dem Heiligen, so stößt man zunächst auf eine philologische Kontroverse des Kirchenvaters⁵²⁸. Bei der Übersetzung der biblischen Erzählung des Propheten Jona (4, 6) hatte Hieronymus die in anderen Übertragungen der Zeit erwähnte Kürbislaube sinngemäß mit Efeulaube übersetzt, was auf Widerspruch stieß und Inhalt einer Auseinandersetzung, besonders zwischen Augustinus und Hieronymus, wurde, wie aus den erhaltenen Briefen des Hieronymus hervorgeht⁵²⁹. Die Bibelstelle (Jona 4, 5-6), die jene Auseinandersetzung entfachte, lautet:

„Da verließ Jona die Stadt und setzte sich östlich vor der Stadt nieder. Er machte sich dort ein Laubdach und setzte sich in seinen Schatten um abzuwarten, was mit der Stadt geschah. / Da ließ Gott, der Herr, einen Rizinusstrauch über Jona emporwachsen, der seinem Kopf Schatten geben und seinen Ärger vertreiben sollte. Jona freute sich sehr über den Rizinusstrauch“.

Dieses Gewächs wurde jedoch am nächsten Morgen durch einen von Gott geschickten Wurm zerfressen, so dass der Prophet Jona sich aufgrund des Leidens unter der heißen Sonne den Tod wünschte. Durch dieses Ereignis wollte Gott dem Propheten Jona, der sich an der kleinen Pflanze erfreute, die „in einer Nacht geworden und in einer Nacht verdorben“⁵³⁰ war, seine unaufhörliche Liebe zu der Stadt Ninive mitteilen.

Warum aber bringt Dürer ausgerechnet dieses Gewächs an einer derart herausragenden Stelle im Hieronymusbild an? Wenn der Kürbis wirklich als Anspielung auf den Übersetzungstreit im Gehäuse vorgewiesen ist⁵³¹, dann müsste eigentlich Efeu statt eines Kürbisses für das von Hieronymus übersetzte Wort dort hängen, da Hieronymus jene Pflanze in seiner

⁵²⁸ Peter Parshall, Albrecht Dürer's St. Jerome in His Study. A Philological Reference, in: The Art Bulletin 53, 1971, S. 303-305, hier S. 303ff.; Adolf Weis, »... diese lächerliche Kürbisfrage«. Christlicher Humanismus in Dürers Hieronymusbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 195-201.

⁵²⁹ Ralph Henning, Der Briefwechsel zwischen Augustinus und Hieronymus und ihr Streit um den Kanon des Alten Testaments und die Auslegung von Gal 2, 11-14, Leiden/New York/Köln 1994, S. 101-121; Alfons Fürst, Augustins Briefwechsel mit Hieronymus, Münster 1999, S. 51-60. Der Streit um die Übersetzung aus dem Hebräischen zwischen Hieronymus und Augustinus wird durch den mehrjährigen Briefwechsel (403-405) deutlich. Hieronymus erläutert seine Wortauswahl von Efeu statt Kürbis dahingehend, dass jene Pflanze in ihrer Eigenschaft dem im Lateinischen nicht vorhandenen Wort für das hebräische „kikeion“, dessen Blätter wie Weinlaub dichten Schatten spenden, ähnelt (Ep. 122, 22). Augustinus und seine Anhänger wollten jedoch beim alten Namen „Kürbis“, der aus der Septuaginta stammt, bleiben, statt zu einer neuen Übersetzung überzugehen, „mit der wir einen Skandal herauf beschwören und im Volk Christi Verwirrung stiften, da seine Ohren und Herzen gewohnt sind, jene Übersetzung zu hören, die auch von den Aposteln anerkannt worden ist“ (Augustinus, Ep. 82, 35).

⁵³⁰ Jon 4, 10.

⁵³¹ Parshall 1971; Weis 1982.

Übersetzung verteidigt hat⁵³². Oder möchte Dürer durch die Anbringung dieser Pflanze in der Studierstube ein Mahnmal gegen die Eigenschaft des Cholerikers setzen? Für diese Ansicht Leukers, Hieronymus sei ein Choleriker, findet sich aber im Stich kein Anhaltspunkt⁵³³. Der behaglichen und ruhigen Tätigkeit des Heiligen entsprechen eine geistige Klarheit und Ordnung, die eher zu den Eigenschaften eines Phlegmatikers gehören⁵³⁴.

Obwohl die Übersetzung des Hieronymus verknüpft mit seinen philologischen Gründen von Theologen und Humanisten im 15. und 16. Jahrhundert gelobt wurde⁵³⁵, scheint der Efeu des Hieronymus wenig zur Geltung gekommen zu sein, da er nicht als Motiv jener Jona-Stelle in der Bibel der Dürerzeit greifbar ist⁵³⁶. In der Kunst ist ebenfalls die Darstellung des Jona unter der Kürbispflanze die Norm⁵³⁷. Der Kürbis könnte also, in Anlehnung an die Debatte über die richtige Übersetzung, an der Holzdecke der Stube eine verborgene Anspielung auf die Kürbishütte vor den Toren Ninives sein. Eine andere Stelle beim Propheten Jona zeigt, dass der Kürbis, der schnell wächst und schnell verdorrt⁵³⁸, mit dem Totenschädel vergleichbar als Symbol für die Vergänglichkeit des Glücks gedeutet werden kann. Hieronymus wusste um die Eigenschaft dieser Pflanze und verglich sie in seinem Kommentar zum Buch Jona mit dem Schicksal des Israels:

⁵³² Ep. 112, 22 (BKV III, S. 459f.): „Hier will ich mich darauf beschränken, zu bemerken, dass Aquila und alle übrigen Efeu übersetzen, wo die Septuaginta Kürbis schreibt. Diese gebraucht das Wort *kittós* das im Hebräischen *Ciceion* geschrieben wird und im Syrischen *Ciceia* heißt. Es ist dies eine Art Gewächs, welches breite Blätter hat nach Art des Weinlaubes. Wenn man es pflanzt, dann wächst es rasch zu einem Strauche hoch, ohne dass man den Stamm und die Zweige zu stützen braucht, wie es beim Kürbis und beim Efeu nötig ist, da der Stamm aus eigener Kraft sich aufrecht hält. Hätte ich also wortwörtlich übersetzt und *Ciceion* geschrieben, dann hätte es niemand verstanden. Hätte ich Kürbis gesetzt, dann hätte ich mich in Widerspruch gesetzt zum Hebräischen. Ich habe mich dann in Übereinstimmung mit den übrigen Übersetzern für Efeu entschieden“; Fürst 1999, S. 51-60 und 143f.; Siegfried Risse, Hieronymus. Commentarius in Ionam prophetam, Turnhout 2003 (= Fontes Christiani 60), S. 20-35.

⁵³³ Leuker 2001, S. 69-75. Die von Leuker hervorgehobene Meinung über die Wirkung des Flaschenkürbisses war bereit seit Albertus Magnus (*De vegetabilibus libri septem*) bekannt.

Zu Hieronymus als Choleriker siehe LdM V, 1991, Sp. 3. „Das gesamte Oeuvre [des Hieronymus] ist immer entschieden persönlich geprägt, weithin von angriffslustiger und überlegener Polemik erfüllt [...] Peinl. wirkt seine Verleugnung des Origenes, dessen Werk er viel verdankte, und ebenso seine Feindschaft mit dem einstigen Freund Rufinus v. Aquileia“.

⁵³⁴ Schuster 1991, S. 344 u. 346; Rebel 1996, S. 297.

⁵³⁵ Friedmann 1980, S. 106.

⁵³⁶ In „Der ersten deutschen Bibel“ von 1466 steht für das von Hieronymus übersetzte Wort „*hedera*“ „ekraut“. Auf den Urtext (*kikaion*) geht die „Zürcher Bibel von 1531“ zurück. Erst Martin Luther übersetzte das Wort mit „Kürbis“. Die erste deutsche Bibel, neunter Band (Jeremia - Daniel), hg. v. W. Kurrelmeyer, Tübingen 1913; Die Züricher Bibel von 1931, Zürich 1983; D. Martin Luther, Die Gantze Heilige Schrifft Deudsch (gedruckt zu Wittenberg durch Hans Lufft. 1545), Darmstadt 1972.

⁵³⁷ Réau, Iconographie II, 1956, S. 410-419, hierzu S. 418; LCI II, 1970, „Jona“, Sp. 414-421 (J. Paul – RED.). Eine frühe römische Jona-Darstellung auf einem Sarkophag aus dem späten 3. Jahrhundert zeigt einen nackten Jona in einer Kürbislaupe. Jona zeigt jedoch durchaus keine gespannte Erwartung, wie die Bibel erzählt, sondern liegt geschwächt dort als einer, der sich erholt. Die Kürbispflanze beschirmt den Ruhenden. (Jona-Sarkophag, um 290, Rom, Lateranmuseum Nr. 119; Abb. in: LCI II, 1970, Sp. 415-416).

Michelangelo stellt Jona dagegen mit einem Rizinusstrauch dar (Rom, La cappella sistina).

⁵³⁸ Jon 4, 7.

„Discutiamus ergo historiam, et ante mysticos intellectus, solam litteram uentilemus. [...] Ciceion autem cum in ortu subito miraculum praebuerit et potentiam ostenderit Dei in protectione uirentis umbraculi, naturam suam secuta est. [...] Et Israel huic generi comparatum, quod quondam protexerit Ionam sub umbra sua conuersionem gentium praestolantem, et non paruam laetitiam tribuerit ei faciens umbraculum et tabernaculum potius quam domum, habens tectorum imaginem, domorum non habens fundamenta“⁵³⁹.

So soll der Kürbis in Dürers Stich über den Verweis auf die Übersetzungspolemik hinaus als Symbol auf die Vergänglichkeit hindeuten, die mit der Eigenschaft der Pflanze verbunden wird⁵⁴⁰. In der Emblematik des 16. Jahrhunderts ist der Kürbis als „Vein Pride“ und „Fleeting Pleasure“ bekannt⁵⁴¹. Die Inschrift eines Emblems von Alciatus lautet: *„In momentaneam felicitatem“* (Abb. 71)⁵⁴².

Die Stimmung der vollkommenen Versunkenheit in geistige Arbeit, die das humanistische Ideal widerspiegelt, überzeugt im Stich durch die Darstellung des Menschen in seinem Arbeitsraum⁵⁴³. Auch wenn das Hauptanliegen des Künstlers an die Wiedergabe des Raumes gebunden zu sein scheint, wird dem Raum nur dadurch Bedeutung zugemessen, dass er dem Heiligen zum Arbeiten dient. Der an der Rückwand angeordnete Heilige füllt jedoch durch sein Dasein den Raum, während seine Schreibtätigkeit einen sakralen Eindruck vermittelt. In diesem Sinne trifft die Benennung Dürers für den Stich „St. Hieronimus jm gehaiß“ zu⁵⁴⁴. Mit der heute etwas ungewöhnlichen Bezeichnung „gehaiß“ hat Dürer wohl den Unterschied zu den Darstellungen des Heiligen in der Natur gemeint. Der Innenraum bietet Hieronymus Schutz vor der störenden Außenwelt und in der Bewahrung der äußeren Ruhe eine Verortung innerlicher Beruhigung. Der Heilige definiert sich in dieser Darstellung demzufolge als Person, für die zu ihrer innerlich konzentrierten Beschäftigung mit Büchern und des Schreibens diese Isoliertheit notwendig ist. Dürer wollte den Heiligen nach Wölfflin, der für diesen Hieronymus den Begriff „Stubenheilige“ prägte, sozusagen als ‚Stubeninhalte‘ definieren⁵⁴⁵.

⁵³⁹ In Ionam 4, 6, in: CCSL LXXVI, S. 415f.

⁵⁴⁰ Da der Efeu wie die Palme dank dem stetigen Grün seiner Blätter ein langes Leben verkörpert, steht es in der symbolischen Bedeutung dem Kürbis entgegen und passte so, wenn er auf dem Stich abgebildet wäre, nicht in den Sinnzusammenhang. Vgl. zur Bedeutung von Efeu RDK V, 1967, Sp. 857-869: „Epheu“ (Friderike Klauner).

⁵⁴¹ Friedmann 1980, S. 105.

⁵⁴² Andreas Alciatus, *Emblematum Libellus*, LXVIII, Nachdruck nach dem 1542 in Paris gedruckten Originalausgabe, Darmstadt, 1975. Bei Joachim Camerarius lautet die Inschrift: *cito nata cito pereunt* (Symbola et Emblamata, XLV).

⁵⁴³ Am einflussreichsten geprägt wurde der Begriff des „Stubenheiligen“ von Wölfflin 1905, S. 196; Friedmann 1980, S. 101, „a man in a place“.

⁵⁴⁴ Rupprich I 1956, S. 145.

⁵⁴⁵ Das nachträglich eingebaute Holzwerk des Interieurs in einen viel größeren steinernen Saal macht es dem Betrachter schwer, sich eine adäquate Raumkonstruktion vorzustellen. Dieser provisorische Charakter der Stube passt jedoch zum „Stubenheiligen“, wenn man die betonte Abgeschlossenheit des Raums wahrnimmt. Beobachtet wird dies von Georg Kauffmann, Albrecht Dürer, in: *Meilensteine europäischer Kunst*, hg. v. E. Steingräber, S. 269f. Matthias Mende schreibt diesem Raum sogar „etwas Klaustrophobes“ zu, wobei diese Bezugnahme m. E. zu Unrecht erfolgt: „Der Stützbalken links von der Sanduhr wirkt gefährlich dünn. Abgeblätterter Putz in der Fensterlaibung zeigt, dass Spannungsrisse die Wand arbeiten lassen. Als gelte es Unheil abzuwenden, hat sich Hieronymus hinter Möbeln verbarrikadiert.“ (Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 174f.).

Der am Deckenbalken befestigte Kürbis konnotiert den Gehäuse-Begriff. Der Kürbis mit einem noch frischen Blatt und Ranken erscheint im Bild wie zum Austrocknen aufgehängt. Seit der Antike kannte man die Verwendung des Flaschenkürbisses als Behälter (Kalebasse)⁵⁴⁶, „denn kein anderer hat eine erhärtende Schale, die sich zu Gefäßen verarbeiten lässt“⁵⁴⁷. Diese Funktion des Kürbisses, der gerade im Eingang zur Zelle, wo der Standpunkt des Betrachters markiert wird, hängt, verdeutlicht dem Betrachter die Rolle der Stube, die sozusagen als „GehäiB“ für den Heiligen existenziell ist⁵⁴⁸. So spielt der Kürbis auf den Heiligen selbst an, dessen Dasein einem Gefäß entsprechend im Erfüllen von Gottes Willen besteht. Wie der Kürbis durch seinen Nutzen als Behälter zur Vollkommenheit gelangt, strebt der Heilige als ein Begrenzter zur Vollkommenheit der Erfüllung von Gottes Auftrag und bietet diesem Raum⁵⁴⁹. Der als Inbegriff der Vanitas verstandene Kürbis wird somit hin zu einem funktionalen Gefäß umgedeutet, wodurch er mit dem greisen Heiligen, der sich im dem Tod nahenden Alter befindet, zu vergleichen ist. In eine ähnliche Richtung geht die Auslegung des Stichs durch Rebel⁵⁵⁰: „Übrig bleibt nach der Austrocknung ein leeres, festes Gefäß, das an den Totenschädel erinnert. Nur Hohlheit und Schale bleiben vom üppigen Leben zurück“. Während der auf der Schwelle liegende Löwe über die Ruhe der Studierstube wacht, gibt der Kürbis Auskunft über den Heiligen und seine Tätigkeit. So gewinnt die Bezeichnung des Kürbisses durch Behling als „eine »ampel«-artige Pflanze“ schließlich einen zutreffenden Sinn⁵⁵¹.

⁵⁴⁶ Der Kürbis als Gefäß zur Aufbewahrung des Weins wird auch bei Plinius beschrieben: „*Cucurbitarum numerosior usus. et primus caulis in cibo, atque ex eo in totum natura diversa. nuper in balnearum usum venire urceorum vice, iam pridem vero etiam cadorum ad vina condenda*“ (*Naturalis historiae* 19, 24, 71)

⁵⁴⁷ Rudolf von Fischer-Benzon, *Altdeutsch Gartenflora. Untersuchungen über die Nutzpflanzen des deutschen Mittelalters, ihre Wanderung und ihre Vorgeschichte im klassischen Altertum*, Kiel/Leipzig 1894, S. 89ff.

⁵⁴⁸ Hierzu gehört die Beobachtung, dass das Gemach wegen seiner provisorisch aufgebauten Konstruktion als „das Verstörend-Disparate“ (Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 174) aufgefasst wird, denn die Studierstube des Heiligen entspricht mit ihrer spezifischen Benennung „Gehäus“ dem geschlossenen Charakter eines eingegrenzten Raumes.

⁵⁴⁹ Patrik Reuterswärd, *Sinn und Nebensinn bei Dürer. Randbemerkungen zur „Melencholia I“*, in: *Gestalt und Wirklichkeit. Festgabe für Ferdinand Weinhandel*, hg. v. Robert Mühlher und Johann Fischl, Berlin 1967, S. 411-436. Reuterswärd sieht den Kürbis als Symbol eines „in der „mortificatio“ der Mystik sich durchsetzenden Wandels des religiösen Menschen zu einem Gefäß Gottes“ (S. 425).

⁵⁵⁰ Rebel 1996, S. 299.

⁵⁵¹ Behling 1972. Behling hat jedoch den Sinnzusammenhang dieser Bezeichnung mit dem Heiligen nicht beobachtet. M. E. wirkt der Kürbis besonders in diesem Bild „ampelartig“, da er anstelle eines Vorhangs auf die Raumschwelle gehängt erscheint. Der Balken dient, durch Rillen und Rundstäbe profiliert, als Vorhangstange. Vergleichbar ist das Vorhangmotiv mit dem Stich von 1511 (B. 114), bei welchem Dürer durch dieses der Stube den Charakter der heiligen Stätte verleiht. Der Kürbis im Stich von 1514 ersetzt dabei den Vorhang, wobei die Vorhangfunktion übernommen oder sogar erweitert wird: Der Kürbis dient als Hinweis auf den Ort, an dem der Heilige seinen göttlichen Auftrag erfüllt.

Die Berliner Zeichnung „Der heilige Hieronymus in seiner Zelle“ (W. 589) (Abb. 72)⁵⁵² markiert eine ikonographische Besonderheit in der Hieronymus-Darstellung, indem der Heilige im Typus eines Asketen in einer Stube dargestellt wird.

Die Stube ist klein und bescheiden. Verschiedene Gegenstände füllen die Rückwand: eine Kerze, Bücher und verschiedene Gefäße auf Regalen sowie in einer Nische. Die Seitenwand ist mit einem Butzenscheibenfenster, dem durch den „Meisterstich“ bekannten Motiv, ausgestattet. Zwischen dem Regal und einer Hakenleiste hängt eine Gebetschnur, die entsprechend ihrem inhaltlichen Zusammenhang und ihrer Positionierung nahe dem Haupt des Heiligen zur Meditationsgruppe des Vordergrundes zugehörig erscheint. Der kahlköpfige Heilige sitzt auf einer Wandbank und ist, das Kinn in die Hand gestützt, ganz in die kontemplative Anschauung eines Totenschädels versunken. Der große Totenkopf liegt neben den Schreibutensilien auf dem Tisch. Eine niedrige Balkendecke schließt den Raum nach oben ab. Sonstige Attribute, wie Löwe und Kardinalsornat, fehlen ganz.

War im „Meisterstich“ der Raum entscheidender als die Figur, um die Stimmung der Versunkenheit in geistige Arbeit auszudrücken, rückt in der Zeichnung die Figur in den Mittelpunkt. Während der ganzfigurige Heilige, der sich der Meditation über einen Totenschädel hingibt, ausdrücklich den Tenor des Bildes gestaltet, beschränkt sich der Innenraum auf eine Kulissenfunktion. Die Raumelemente werden zugunsten der Konzentration auf die Figur reduziert.

Die *Legenda aurea* erzählt vom Wüstenleben des asketischen Heiligen. Dürer hat jedoch die Legende in der Zeichnung anders formuliert. Der Typus des gelehrten Hieronymus beanspruchte eine Innenraumdarstellung. Das Interesse des Künstlers konzentrierte sich darauf, den Raum systematisch dem Typus anzupassen. So verbildlicht die Kammer die Gelehrsamkeit des Dargestellten, indem das räumliche Ambiente auf die Ausübung der Gelehrtenarbeit hindeutet. In der Zeichnung ist der Asket in der Stube abgebildet, aber nach seinem Typus nicht als der inbrünstige Büsser, sondern als Grübler in einer geistigen Haltung der Meditation. Hier wird das Nachdenken über den Tod als „Schreibtischarbeit“ des Heiligen definiert, wofür der Innenraum besonders geeignet erscheint.

Im Wesentlichen durchdringen sich zwei Elemente, die Dürers Interesse daran offenbaren, die Stimmung kontemplativer Versunkenheit des Heiligen darzustellen: zum einen der Totenschädel, auf dessen Wahrnehmung sich der Heilige konzentriert, und zum anderen der Habitus der Figur, der durch die Pose eines „Pensieroso“ die geistige Verfasstheit ausdrückt. Bekannt ist die Todesbetrachtung als Frömmigkeitsübung des Asketen, die zur innerlichen

⁵⁵² Feder auf Papier, 203x126 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 4443. Das Monogramm ist von fremder Hand. Dennoch wurde die Zuschreibung nie bezweifelt.

Überwindung alles Diesseitigen führten. Das Motiv des in die Hand gestützten Kopfes nimmt Dürer ebenfalls aus einem feststehenden Repertoire⁵⁵³.

Was in der Zeichnung von Dürer'scher Eigentümlichkeit kündigt, ist die Todesmeditation als „Schreibtischarbeit“. Die Konzentration auf das in die Gelehrtenstube eingeführte Asketen-Requisit wird durch das Sitzen am Tisch als Denkvorgang legitimiert. Das hier zu beobachtende geistige Milieu zieht sich durch alle Hieronymusbilder Dürers. Die Figur der Zeichnung trägt, trotz ihrer ruhigen Kontemplation, sogar den Ausdruck angestregten Nachdenkens. Dem Tisch wird eine besondere Bedeutung beigemessen. Er ist handwerklich schlicht gearbeitet und, als einziges Möbelstück im Raum, auf dem zwei Stufen erhöhten Podest positioniert.

Die *meditatio mortis* war in der christlich-mönchischen Lebensweise ein fester Bestandteil der *vita contemplativa*. Nach der christlichen Lehre geht es in der Todesmeditation um die Ehrfurcht vor Gott. Die Ausübung führt das die eigene Hinfälligkeit einsehende Individuum verstärkt zur Hinwendung zu Gott. Die Geste des in kontemplativer Versunkenheit sitzenden Heiligen ist somit als Zeichen seelischer Andacht und Ausdruck innerer Anstrengung zu verstehen. In der Darstellung liegt der Akzent auf Besinnung und Einkehr eines sich geistig betätigenden Menschen. Dürer versucht dabei, durch das bewusste Einsetzen des Totenschädelmotivs sowohl das Asketen- als auch das Bücherleben des Heiligen zum Bild des wahren geistigen Lebens zusammenzufügen⁵⁵⁴.

Die Datierung der Zeichnung ist umstritten. Janson und Tietze datieren die Ausführung der Zeichnung früher als den Stich von 1514 und weisen darauf hin, dass der Heilige in die Nähe des Betrachters gerückt sei und die Stube das gleiche Arrangement wie der Stich von 1514 zeige⁵⁵⁵. Für eine spätere Datierung treten u. a. Winkler⁵⁵⁶, der die Zeichnung aufgrund des stilistischen Vergleichs in die 20er Jahre datiert, und Panofsky⁵⁵⁷, der in der Zeichnung den unmittelbaren Vorläufer des Lissaboner Gemäldes sieht, ein. Strauss schließt sich an

⁵⁵³ Erika Meidow, Das Motiv, den Kopf auf die Hand zu stützen, Greifswald 1945, besonders S. 102-169.

⁵⁵⁴ Eugene F. Rice, The Renaissance Idea of Wisdom, Cambridge/Massachusetts 1958, S. 30ff.; Wiebel 1988, S. 79. Das hier anklingende christlich-humanistische Ideal geht vor allem auf Petrarca zurück, der mit dem Begriff „*docta pietatis*“ Weisheit und Frömmigkeit zu verbinden versucht. Er erklärt, dass die Suche nach der wahren Weisheit in Gott begründet sei, da die menschliche Erkenntnis begrenzt sei. Seine aus dieser ständigen Erinnerung an die eigene Sterblichkeit resultierende „*humilitas operosa*“ gilt als neue Möglichkeit des Strebens nach Weisheit, wie Wiebel formuliert: „Er bezieht daraus den Ansporn, ein Höchstmaß an den innerhalb seiner sterblichen Grenzen möglichen Erkenntnis zu gewinnen, um daraus die Weisheit zu entwickeln, die eine Basis für die Bewältigung des diesseitigen Lebens bildet“.

⁵⁵⁵ Janson 1937, S. 431; Tietze II, S. 81.

⁵⁵⁶ Winkler II, 1938, S. 48. Winkler ordnet vor allem aus dem Mangel an Kreuzlagen die Zeichnung unter den Werkgruppen des zweiten Jahrzehnts ein.

⁵⁵⁷ Panofsky 1977, S. 284.

Panofsky an, indem er die Zeichnung in eine Gruppe der Vorzeichnungen des Lissaboner Gemäldes einreicht⁵⁵⁸.

Angesichts der ikonographischen Besonderheit der Zeichnung sind als Entstehungsdatum m. E. die zwanziger Jahre anzunehmen. Bei den Hieronymusdarstellungen Dürers kommt der Totenschädel als ein „outstanding symbol of asceticism“⁵⁵⁹ vor 1514 nicht vor. Auch wenn der Mischtypus von Büsser und Gelehrtem 1512 (B. 113) zu belegen ist, liegt der konzeptionelle Beginn der Verknüpfung des Bűbertums mit der Gelehrsamkeit durch die Beigabe des Totenschädels erst im Kupferstich von 1514 vor⁵⁶⁰. Anhand eines chronologischen Überblicks über Dürers Hieronymusbilder ist festzustellen, dass dieser in seinen späteren Bildern immer wieder versucht, statt der äußerlichen Erzählung die Verinnerlichung des meditierenden Heiligen hervorzuheben⁵⁶¹. Die Hieronymusdarstellungen Dürers entwickeln sich nach dem Prinzip der Reduktion. Die von Dürer betriebene Entleerung des Bildraums sowie sein weitgehender Verzicht auf Details gelingen gerade in der Berliner Zeichnung exakt, die die Konzentration auf die Figur in besonderer Weise darstellt⁵⁶². Die Raumkonstruktion ist nur angedeutet, Tisch und Totenschädel sind im Mittelgrund eingeordnet; alles konzentriert sich einzig auf das Hervorheben der Figur. Dieses Merkmal bietet sich als Grundlage für eine spätere Datierung der Berliner Zeichnung an, wobei diese neuartige Auffassung des Hieronymus mit dem Ausdruck der Verinnerlichung wenige Jahre später im Lissaboner Hieronymusbild zum kennzeichnenden Signum wird.

⁵⁵⁸ Strauss IV, 1974, Nr. 1521/5.

⁵⁵⁹ Janson 1937, S. 430.

⁵⁶⁰ Vgl. Anzelewsky/Mielke 1984, S. 68. Eine spätere Datierung wird noch aufgrund des Motivvergleichs angeführt: Die Pose des Heiligen als „Penseroso“ ist vergleichbar mit einer Apostelfigur auf dem „Abendmahl Christi“ aus dem Jahr 1523 (W. 889). Die von der Gruppe etwas isoliert am Tisch rechts sitzende Figur stützt ihren Kopf in die Hand. Ihre Pose mit dem geraden Blick, das halbbedeckte Gesicht und der unter die Nase gelegte kleine Finger drücken Trauer und tiefe Konzentration auf das Nachdenken, wer der Verräter sei, aus. (Die einzige Rückenfigur im Bild ist Judas, der vor diesem grübelnden Apostel sitzt.) Denselben Gestus findet man bei Hiob auf dem Jabach-Altar, der nackt den Wasserguss seiner Frau erleidet. Der Altar wurde um 1503-05 ausgeführt (Lindenholz, 96x51cm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Doris Kutschbach, Albrecht Dürer. Die Altäre, (Diss. München 1995), Stuttgart/Zürich 1995, S. 49ff.

Für eine spätere Datierung sprächen die schlichte Form und Bauweise des Tisches, die mit dem auf dem 1525 ausgeführten Holzschnitt „Lautenzeichner“ (B. 147) vergleichbar sind. Solch ein einfach gebauter Tisch als Lesepult vermittelt in erster Linie die Bescheidenheit des Eremiten. Mit dem Tisch der Berliner Zeichnung am besten zu vergleichen ist jedoch m. E. der auf dem Franziskusbild Bellinis (New York, The Frick Collection), der sowohl in seiner schlichten Konstruktion als auch in der Platzierung des Totenschädels dem von Dürer dargestellten gleicht.

⁵⁶¹ Bereits Warburg sieht in der unterschiedlichen Auffassung des Themas „Hieronymus im Gehäuse“ zwischen der flandrischen und der florentinischen Kunst eine Konkurrenz. Er stellt fest: Was die Florentiner von den Flamen lernten, war „nicht die Verkörperung des bewegten Lebens, sondern die seelische Interieurstimmung“. Aby Warburg, „Flandrische und florentinische Kunst im Kreis des Lorenzo Medici um 1480“, 1901, in: Gesammelte Schriften, S. 207ff.; vgl. Panofsky 1977, S. 284. Panofsky sieht jedoch den Gestus des den Kopf in die Hand Stützens als universelle Gebärde der Konzentriertheit und dies nicht nur in der Ikonographie des Hieronymus, wie bei den Werken Jan van Eycks (Detroit, Institute of Arts) und Ghirlandaios (Florenz, Ognissanti), sondern auch beim „Jeremia“ Michelangelos (La Cappella sistina).

⁵⁶² Vgl. Wölfflin 1905, S. 196.

2. 5. Resümee

Den Ausgangspunkt für die bildliche Darstellung des Hieronymus bietet das mittelalterliche „Autorenbild“⁵⁶³. Das Autorenbild, das die schriftlichen Tätigkeiten als Thema behandelt, übt im 14. Jahrhundert auf die Hieronymus-Ikonographie einen großen Einfluss aus. Die Merkmale des Repräsentationsbildes, das den Kirchenvater in starrer Frontalität wiedergibt, werden aufgehoben, stattdessen wird der betriebsame Mensch in seiner Stube zur Schau gestellt. Dabei wird die Kennzeichnung des Schauplatzes artikuliert, wobei das Interieurbild zur Hervorhebung der Gelehrsamkeit des Heiligen dient. Einen wichtigen Schritt zum Typus „Hl. Hieronymus im Gehäuse“ zeigt das so genannte „Petrarcabild“, das den Gelehrten in einem real wirkenden Studiolo darstellt. Vom herkömmlichen Typus unterscheidet sich „Hieronymus im Gehäuse“ dadurch, dass der Heilige nicht mehr mittelalterlich repräsentativ, sondern als geistiges Wesen (*mens*) ausgefasst wird, zu dessen individueller Beschäftigung der Raum dient. Parallel zu dieser neuen Raumauffassung wird die Figur, die mit ernstem Gesichtsausdruck ihre Konzentration auf das Buch richtet, außerdem in den Vordergrund des Interesses gerückt.

Zum neuartigen Darstellungstypus gehört im engsten Sinne in den Hieronymusbildern des 15. Jahrhunderts der Typus des „Hieronymus in der Wüste“, der auf die Observanten-Bewegung des florentinischen Raumes zurückgeht. Der Büsser-Typus gewinnt besonders Aufmerksamkeit, weil das Motiv des Totenschädels dort seine Wurzel hat. Der in diesen Büsser-Bildern beigefügte Totenkopf weist gegenüber dem Kruzifixus, dem Heiland, auf Sünde hin und dient somit dem Büsser zur Weltentsagung, was darüber hinaus zur Meditation über die Befreiung von der Sünde führt.

Über die formalen Eigenschaften des Typus hinaus ist eine inhaltliche Besonderheit feststellbar. Ein in dieser Arbeit mehrfach beobachtetes Merkmal in den Bildern des Hieronymus als Büsser besteht in der zunehmenden Bedeutung des Totenschädels als Motiv, so dass er zum inhaltsbestimmenden Requisit des Bildes wird. Der Totenschädel, der zunächst mit dem dargestellten Kruzifix im Zusammenhang steht, erhebt sich aber zum Meditationsgegenstand, der schließlich zum büßenden Heiligen einen unmittelbaren Bezug zeigt.

Während in den Bildern des büßenden Heiligen das Kruzifix infolge der inhaltlichen Bedeutung der Darstellung eine überragende Rolle gespielt hat, fehlen oft Hinweise auf die Bußübung oder eine Andacht vor dem Gekreuzigten. Das im Bild auftretende Kreuz ist eher

⁵⁶³ LCI I, 1968, Sp. 232-234 „Autorenbild“ (P. Bloch).

ein Zeichen, das zur Andacht im Sinne einer narrativen Darstellung angebracht wird. In diesen Bildern befindet sich der Heilige in sich ruhend, während auf den sich kasteienden Büssertypus verzichtet. Diese Darstellung des Hieronymus in einer meditativen Haltung entwickelt sich vor allem in der venezianischen Malerei, nach deren Schema die Abgeschiedenheit des Heiligen im Vordergrund mit einer größeren Ansiedlung in der hintergründigen Landschaft kontrastiert wird.

Spürbar ist hier wiederum die humanistische Gedankenwelt, in der das literarische Leben und die daraus die erlangte Weisheit als Ideal galten. Wie die Humanisten in der völligen Weltabwendung (*vita solitaria*) den einzig wirklichen Weg zur Errettung der Seele sahen, gaben sie mit dem Rückzug in den Wald das Beispiel der Weltflucht. Das isolierte Wohlbefinden in der Studierstube wird in den Aufenthalt in der Waldeinsamkeit umgewandelt. Bezeichnend für dieses Denken ist, dass die seelische Abwendung von den Menschen mit einer gleichzeitigen räumlichen Entfernung verbunden war. Für die Übertragung seelischer Werte auf räumliche ist die Darstellung des Hieronymus als Büsser ein typisches Beispiel. Der Heilige übt Buße in der Natur, die aufgrund ihres sündenfreien Symbolgehalts als Gottesnähe verstanden wird oder durch ihren sinnbildhaften Charakter den Gedanken des Meditierenden widerspiegelt.

Um 1500 waren die Menschen, wie in kaum einer anderen Epoche, der Spannung zwischen Diesseitigkeit und Jenseits ausgesetzt. Zum einen sind die Menschen in starkem Maße der Welt zugewandt, aber zum anderen lässt sich infolge der vielen Notzeiten des Jahrhunderts eine eher pessimistische Einstellung zum Leben erkennen. Zahlreich sind in der Literatur jener Epoche Mahnungen, die an die rasche Vergänglichkeit alles Irdischen erinnern.

In Erwägung gezogen war die Auffassung des Todes, der vor allem im humanistischen Denken seinen Schrecken verlor und immer mehr als Teil der *conditio humana* verstanden wurde. Der Tod, der vom Christentum als „Sold für die Sünde Adams“⁵⁶⁴ betrachtet wurde, war am Anfang in feindlicher Gestalt dargestellt, die den Menschen Angst einjagte. Mit zunehmendem Selbstbewusstsein und besserem Verständnis der Natur setzt sich der Mensch mit dem Tod auseinander, so dass dieser auch als zum Leben gehörig erkannt und aus dieser Perspektive als Gegenstand des Nachsinnens verstanden wird. Die in der christlichen Kunst als das eigentliche Thema geltende „Überwindung des Todes“ erfordert demgemäß die Stärke des Geistes, mit der man den Tod überwältigt. Vor diesem Hintergrund verkörpert der heilige Hieronymus die wahre Weisheit, die in der Einsicht in die Vergänglichkeit und Kürze des Le-

⁵⁶⁴ Röm 5, 12; 6, 23.

bens und in die Naturnotwendigkeit des Sterbens begründet ist: „*Vanitas, Vanitatum, et omnia vanitas*“⁵⁶⁵.

In das äußere Erscheinungsbild fügen sich Dürers Hieronymusbilder ein. Jedoch hat Dürer immer versucht, das bis dahin gültige ikonographische Schema umzuformen und neu zu deuten. In seinen Darstellungen verschwinden die narrativen Züge und die statische Komposition erhält mehr Gewicht. Deutlich erkennbar gemacht wurde in den Hieronymusbildern Dürers die Gelehrsamkeit des Heiligen, die als besonderes Anliegen behandelt wurde. Das Motiv des Totenkopfes, ein Requisit des asketischen Heiligen, kommt im Meisterstich von 1514 (B. 60) erstmals für den gelehrten Heiligen in einem Innenraum vor. Verknüpft wird es mit der Gelehrsamkeit des Heiligen, wobei im Stich die Schreibtätigkeit als Überwindung der Begrenztheit des menschlichen Schicksals verstanden wird, wie es bereits im humanistischen Kreis wie z. B. bei Petrarca bekannt war. Die Darstellung des heiligen Hieronymus bei Dürer überschreitet weiterhin das gängige ikonographische Schema, indem der Totenkopf zum Gegenstand intensiven Nachsinnens des Heiligen aufgenommen wird. Die undatierte Berliner Zeichnung (W. 589) wird infolge ihrer ikonographischen Besonderheit als Vorwegnahme des Lissaboner Bildes angesehen, in dem der Totenschädel als Bildinhalt implizierender Gegenstand hervorgehoben wird.

⁵⁶⁵ Ps 88, 49; Ecc 40, 11; Eccl 2, 16; Escl. 3, 19.

3. Das Lissaboner Hieronymusbild Dürers

3.1. Einleitung

Beim Lissaboner Gemälde handelt es sich um ein problematisches Werk, nicht nur im Hinblick auf sein ikonographisches Programm, sondern auch im Hinblick auf seinen Bildaufbau, der einerseits eine Folge der hohen Ansprüche Dürers ist und andererseits in der Darbietung des inhaltlich neu aufgefassten Hieronymusbildes selbst gründet.

Angesichts des Lissaboner Hieronymusbildes darf man von einer ikonographischen Synthese der Hieronymus-Darstellung sprechen. Während die Ikonographie des Hieronymus vor Dürer hauptsächlich entweder den Bußvorgang durch den sich peinigenden Heiligen oder den Gelehrten in seiner Stube zum Thema nahm, zeigt das Lissaboner Bild Dürers den Heiligen, von attributiven Requisiten der Gelehrsamkeit umgeben, andächtig über einem Totenkopf grübelnd.

Als neu für die Kompositionsweise des Bildes fällt zunächst die kühne Wahl des Ausschnitts auf, der den Heiligen als Halbfigur in Nahaufnahme präsentiert. Zugunsten einer statischen Komposition, die keine narrativen Züge hat, wird auf die Wiedergabe des Raumes verzichtet. Stattdessen wird der Heilige selbst zum zentralen Thema. Der Heilige, der nicht mehr nur als Buchgelehrter gekennzeichnet ist, blickt auf, mit einer Physiognomie, die geistige Anspannung zum Ausdruck bringt. Bildkompositorisch bricht die Drehung des Kopfes dabei die hierarchische Symmetrie des pyramidalen Bildaufbaus. Intensiviert wird seine Aufforderung an den Betrachter ausdrücklich noch durch die demonstrative Gestik der Hände. Der Totenkopf, auf den der Heilige hinweist und der im Bild sozusagen einen Bezugspunkt zwischen dem Heiligen und dem Betrachter bedeutet, hält dem Beschauer die Fragwürdigkeit aller irdischen Bemühungen des Menschen vor Augen. Das Bild fordert zur Auseinandersetzung mit dieser Erkenntnis auf. Sie ist das Thema, das Dürer dem Lissaboner Hieronymusbild gegeben hat. Dürer gibt gemäß der Ikonographie des Hieronymus den Heiligen in einer Atmosphäre der Gelehrsamkeit wieder, aber auf seine Weise, als Typus des Denkers, der sich der Beschäftigung mit dem eigenen Tod hingibt.

3.1.1. Maße, Material und heutiger Zustand

Die hochformatige Tafel besteht aus Eichenholz und hat die Maße 59,5 x 48,5 cm. Die Dicke der Tafel ist unbekannt und ließe sich erst bei Entfernung des – nicht originalen – Rahmens feststellen. Das Bild ist im Ganzen gut erhalten, ausgenommen von einem senkrechten Riss, der es von oben, wo die Finger des Heiligen mit der Kappe in Berührung kommen, bis unten, zu der hinteren Kante des Lesepultes, durchzieht. Aufgrund dieses Risses lässt sich erkennen, dass die Tafel aus einem schmalen linken und einen breiteren rechten Brett zusammengesetzt ist. Eine einzige Fehlstelle findet sich etwa in der Mitte des oberen Schnitts des aufgeschlagenen Buches auf dem Lesepult. Andere Beschädigungen sind nicht zu bemerken. Erkennbar sind mehr oder weniger starke Reibungen auf der Schattenpartie, wo die Haare des Heiligen im Dunkeln liegen.

3.1.2. Provenienz

Das Gemälde blieb im Zeitraum von 1521 bis 1548 in Antwerpen bis es der portugiesische Gesandte Rodrigo Fernandez d'Almada⁵⁶⁶ in seine Heimat brachte. Bis 1880 blieb das Werk für die Kunstgeschichte unzugänglich, da es sich im Familienbesitz befand⁵⁶⁷. Don José Joaquim de Almada Castro Noronha da Silveira Lobo war der letzte Nachkomme, in dessen Besitz das Bild weilte⁵⁶⁸. Kurz vor seinem Tod erbte es sein Verwalter, der es im Jahre 1880 schließlich an den portugiesischen Staat für das »Museu da Academia« verkaufte. Erst nach diesem Kauf und durch die Ausstellung des Werkes wurde das Bild für die Öffentlichkeit zugänglich. Entdeckt wurde das Bild, das Dürer in seinem niederländischen Tagebuch eingetragen hatte, jedoch von Carl Justi und später Anton Weber⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ Günther Bräutigam/Matthias Mende, „Mähen mit Dürer“. Literatur und Ergebnisse im Umkreis des Dürer-Jahres 1971, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 61, 1974, S. 204-282, hier S. 248f. Die Bekanntschaft Dürers mit d'Almada kann bereits in Nürnberg entstanden sein, als dieser vom Herbst 1519 bis zum Januar 1520 Deutschland durchreiste und auch Nürnberg besuchte. Zu portugiesischer Literatur siehe Bräutigam/Mende 1974, S. 248, Anm.-Nr. 196 und 197.

⁵⁶⁷ Zu den Daten für die Besitzernamen und Aufbewahrungsorte siehe weiter Weber 1901, S. 17.

⁵⁶⁸ Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de Azevedo Cruz, Um Português na Alemanha no tempo de Dürer: Rui Fernandes de Almada, in: Revista da Faculdade de Letras de Lisboa III sér. 3, 1973, S. 123.

⁵⁶⁹ Justi 1888, S. 149; Weber 1901, S. 17f.

3.2. Bildanalyse

Dürer hat die Ausführung des Bildes kurz in seinem Tagebuch notiert:

„Ich hab ein Hieronymus mit fleiß gemahlt von öllfarben und geschenckt dem Ruderigo von Portugal, der hat der Susanna [Dürers Magd] ein ducaten zu trinckgelt geben“⁵⁷⁰.

Der Eintrag hält die für den Künstler wichtigen Angaben zu dem Bild fest, wie z. B. die verwendete Technik und den Adressaten. Er unterstreicht aber darüber hinaus die besondere Hingabe des Künstlers an das Werk. Der in den Schriften Dürers nicht selten vorkommende Ausdruck „mit fleiß“ bezieht sich auf sein künstlerisches Können. Denselben Ausdruck findet man auch mehrmals in der Korrespondenz Dürers mit dem Frankfurter Jakob Heller, in der Dürer die Worte gebraucht, um den Auftraggeber von der Qualität seines Altarblattes zu überzeugen⁵⁷¹. Diese Wortwahl bezüglich des Lissaboner Hieronymusbildes erscheint nicht irrelevant, da Dürer es ebenfalls nicht als „gemaine gemäll“, von denen er in einem Jahr eine Menge schaffe, sondern als Werk aus dem „fleisig kleiblen“, das nicht so schnell vonstatten gehe⁵⁷², ausführen wollte. Dies belegen in erster Linie die Vorstudien zum Gemälde.

3.2.1. Vorstudien

Für kein anderes Gemälde Dürers, außer für den verbrannten Heller Altar, ist eine so sorgfältige Vorbereitung durch Vorstudien nachzuweisen wie für das Lissaboner Hieronymusbild. Zum Bild sind fünf Zeichnungen erhalten. Damit ist die Genese des Bildes gut dokumentiert. Die Vorstudien sind sämtlich auf dunkelviolettem bzw. dunkelgrauem Papier in Tusche, mit Deckweiß gehöht ausgeführt sowie mit dem Entstehungsdatum 1521 und dem Monogramm des Künstlers versehen⁵⁷³. Diese Zeichnungen geben eine Vorstellung von der Arbeitsweise

⁵⁷⁰ Rupprich I, 1956, S. 166. Eintrag am 16. 3. 1521.

⁵⁷¹ Rupprich I, 1956, S. 64ff. „mich befleissen“ (Brief vom 28. August 1507), „fleisig mallen“ (Brief vom 19. März 1508), „mit gar großem fleiß“ (Brief vom 24. August 1508), „taffel mit dem allerhöchsten fleiß“ (Brief vom 4. November 1508), „mein großer fleiß“ (Brief vom 21. März 1509) und „mit grosem fleiß“ (Brief vom 26. August 1509). In den Briefen (Rupprich I, 1956, Nr. 12-20) verwendete Dürer diesen Ausdruck immer wieder, um seine sorgfältige künstlerische und technische Ausführung der Arbeit zu betonen, womit er den Preis für das Gemälde zu erhöhen versuchte. Hiermit ordnet sich Dürer nicht als Handwerker im mittelalterlichen, sondern als Künstler im modernen Sinne ein, weil er seinen Verdienst nicht nur nach den Materialkosten und Arbeitstagen, sondern vor allem nach der Qualität des Werkes errechnen wollte.

⁵⁷² Rupprich I, 1956, S. 72.

⁵⁷³ Die Zeichnungen auf dem farbig grundierten Papier, in sorgfältiger Ausführung und mit Datum und Monogramm des Künstlers versehen, zeigen den Charakter eigenständiger Kunstwerke. Diesen Eindruck unterstützten besonders die Blätter W. 791 und W. 792. Vgl. Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 508.

Dürers hinsichtlich des ausgeführten Gemäldes⁵⁷⁴. Hierzu gehören zwei Kopfstudien, eine Studie des linken Arms des Heiligen und Detailstudien der Gegenstände⁵⁷⁵.

3.2.1.1. Kopfstudien

Dürer nutzte für die Kopfstudien zum Hieronymusbild vermutlich die Begegnung mit einem alten, dreiundneunzigjährigen Mann, dem er wohl Anfang Januar 1521 für die Anfertigung seines Konterfeis drei Stüber gab⁵⁷⁶. Für Dürer ergab sich mit dieser Begegnung ein interessantes Motiv, die Darstellung eines Menschen in hohem Alter. Im Hinblick auf eine zukünftige Nutzung fertigte Dürer zwei Studien vom Kopf des Greises an, wobei die physiognomische Besonderheit des Charakterkopfes in den Alterszügen begründet ist⁵⁷⁷.

a) *Berliner Zeichnung* (W. 789) (Abb. 73)⁵⁷⁸

Das Blatt zeigt einen Greisenkopf, dessen Gesicht die gesamte Bildfläche ausfüllt, während andere Körperteile abbreviiert sind. Der in Dreiviertelansicht aufgenommene Greis richtet seinen Blick aus dem Bild heraus. Besonders um die tief liegenden Augen, die unter den schweren Augenlidern aufblicken, konzentrieren sich die Alterszüge. Über den Augenbrauen wölbt sich die matte Haut des Alten, so dass sich auf der hohen Stirn tiefe Falten bilden. Zwei

⁵⁷⁴ Wie oben bereits erwähnt, kennen wir eine solch sorgfältige Vorbereitung durch Zeichnungen nur für den Heller Altar (W. 448-465). Dies lässt vermuten, dass sich der von Dürer verwendete Ausdruck „mit fleiß“ in erster Linie auf die Vorstudien bezieht.

⁵⁷⁵ Mende schlägt außerdem eine 1521 entstandene Zeichnung (W. 851) als „eine nicht verwendete Vorarbeit“ vor (Erlangen, Graphische Sammlung der Universität, Bock 158). Die Zeichnung zeigt einen alten Mann als Halbfigur, der in gelassener Haltung frontal nach dem Bildaußen blickt. Auch wenn die feine Pinselführung bei der Ausführung des Gesichts die Alterszüge herausarbeitet, zeigt die Figur jedoch keine Relevanz für den Lissaboner Hieronymus. Vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg 2000, Nr. 107.

⁵⁷⁶ Rupprich I, 1956, S. 164.

⁵⁷⁷ Vgl. Ulrike Jenni, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Köln 1978, Bd. 3, S. 139-143. Bemerkenswert ist, dass die Kopfstudie bereits im letzten Viertel des Trecento nach der Natur angefertigt wurde. Von Masaccio (1401-vor 1429), der wohl als erster Naturstudien im eigentlichen Sinne verwendet hat, ist keine Zeichnung bekannt. Seit der Zeit Masaccios haben sich zahlreiche Modellstudien erhalten, Akte wie bekleidete Figuren, bei denen es auf stimmige Körperhaltung und Hell-Dunkel-Modellierung ankam, jedoch keine Kopfstudien. Demgegenüber sind nördlich der Alpen seit ca. 1400 physiognomische Kopfstudien belegt und zwar durch das so genannte Musterbuch, das in der Künstlerwerkstatt als tradierte Vorlagensammlung zum praktischen Gebrauch diente. Das Musterbuch aus Böhmen, das im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden ist, besteht z. B. aus handgroßen Brettchen (9,5x9,0 cm), die jeweils in vier Quadranten menschliche sowie tierische Köpfe zeigen (Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 5003, 5004). Für die Darstellung der Menschen aus verschiedenen Altersgruppen ist die in der mehr oder weniger die Figuren bestimmenden Kopfdrehung zutage tretende Gemütslage charakteristisch.

⁵⁷⁸ Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht auf dunkelviolett grundiertem Papier, 269x199 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 38. Links oben mit dem Datum 1521 und dem Dürer-Monogramm bezeichnet. Kat. Berlin, 1984, Nr. 104; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1991, Nr. 43.

Linien führen senkrecht bis zur Nasenwurzel. Für die „Morsch[heit] und Mürbe der Haut“⁵⁷⁹ charakteristisch sind ein wulstartiges Gebilde auf der linken Wange des Greises, das aus dem so genannten mimischen Gesichtsmuskel geformt wird, und weiterhin die extrem ramponierte Wangenhaut auf dem Jochbein, die das Gesicht unschön umgibt. Unter der mächtigen Nase befindet sich ein kleiner Mund mit schmalen Lippen zwischen den lang wallenden Barthaaren. Die Figur trägt eine Kappe, unter der die Haare hervorquellen.

Bereits maßgebend für das Gesicht des Lissaboner Hieronymus sind die Züge der Zeichnung: Das gerunzelte und deformierte Gesicht ist von üppigen Haaren umgeben. Dazu kommt noch der mimische Gesichtsausdruck: Der Alte zeigt sich mit einem ermüdeten Blick, in dem die für den Alten typische Verdrießlichkeit zum Ausdruck kommt. Die misstrauische Gemütsauffassung des alten Mannes wird später zum Kennzeichen für den Typus des Gelehrten.

Der Gesichtsausdruck des Alten auf der Zeichnung ist jedoch anders als auf dem Gemälde. Vor allem fehlt jene Energie und Eindringlichkeit des Blicks, die im ausgeführten Werk am stärksten substantiiert sind. Trotz dieses augenfälligen Unterschiedes steht die Berliner Zeichnung der eigentlichen Modellskizze nahe. Die weniger starke Auffassung der Details, wie z. B. das weniger organische Stirnrunzeln, die schematische Darstellung der Haare, die unstimmgigen Nasenflügel und die nicht richtig aufgesetzte Mütze, vermittelt noch den Eindruck der Unmittelbarkeit der Modellskizze.

b) Wiener Zeichnung (W. 788) (Abb. 74)⁵⁸⁰

Die Wiener Zeichnung, die von Koschatzky als das vollkommenste Meisterwerk Dürers in der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien bewertet wurde⁵⁸¹, übertrifft in der Ausführung und der künstlerischen Intensität die Berliner Zeichnung bei weitem. Sie belegt eine viel weiter fortgeschrittene Phase der Arbeit, so dass manche Partien bereits denen in der Ausführung des Lissaboner Hieronymus entsprechen.

In dieser Zeichnung beherrscht das Gesicht ein auf den Ausdruck konzentrierter Realismus, der zu einer Verschmelzung individueller Züge mit einem Idealbild gelangt. Der Kopf des Alten ist zunächst etwas seitlich zu sehen, wobei die – nun nicht mehr längliche – Nase mit ihrem breiteren Rücken im Gesicht kräftig aufragt. Die Lage der Augen in ihren Höhlen,

⁵⁷⁹ Winkler IV 1939, S. 26.

⁵⁸⁰ Pinsel in Schwarz und Grau, mit Deckweiß gehöht, auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 415x282 mm. Links oben mit dem Datum 1521 und dem Dürer-Monogramm bezeichnet. Beschriftet noch am oberen Rand: „Der Man was alt 93 Jor und noch gesunt und fermuglich zw antorff“. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3167. Ausst.-Kat. Wien 2003, Nr. 178.

⁵⁸¹ Walter Koschatzky/Alice Strobl, Die Zeichnungen der Albertina, Salzburg 1971, S. 384.

die Bögen der sich darüber wölbenden Brauen und die Stirnfalten wirken insgesamt nuancierter. In der Beschaffenheit der Wangen ist die hässliche Schlaffheit der Haut korrigiert. Bart- und Haupthaare sind üppiger und vielfältiger geformt. Diese Züge hält Dürer in forschenden, analysierenden Strichen fest. Außer dem Kopf, der akribisch detailliert gestaltet wird und dadurch eine lebendige Physiognomie erhält, und der rechten Hand, die den Kopf stützt, werden die übrigen Körperteile schematisch mit fließendem Pinsel ausgeführt⁵⁸².

Die Wiener Zeichnung stellt jedoch den Alten mit nach unten gerichtetem Blick dar. Dieser Blick zeugt insbesondere von einer gesteigerten Konzentration auf eine Beschäftigung in der Ruhelage, wobei der Dargestellte ausdrücklich als Denkertypus wiedergegeben wird. Die Überlegungen von Tietze, ob das Hieronymusgemälde durch den alten Mann angeregt wurde oder Dürer ihn schon im Hinblick darauf gezeichnet habe⁵⁸³, seien dahingestellt. Jedoch verrät das Konzept des Gemäldes die Wiener Zeichnung, die den Alten in leicht nach vorn gebeugter Haltung zeigt, während er mit seiner rechten Hand den Kopf abstützt. Daraus folgt, dass Dürer spätestens in dieser Studie sein Konzept für die Gestaltung des Lissaboner Bildes konkretisiert hat. So antizipiert der Alte in seiner für das Lissaboner Bild charakteristischen Form mit der Mütze und dem den Kopf stützenden Arm, der auf einer erhöhten Ebene ruht, bereits den Gelehrten in seinem Studierzimmer.

Am auffallendsten ist die Blickänderung, die die Wiener von der Berliner Zeichnung unterscheidet. Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund Dürer für die zweite Fassung einen gesenkten Blick gewählt hat. Dass die Zeichnung der Albertina als Vorlage zu dem Gemälde diente, ist offensichtlich. Merkwürdigerweise kommt bei der Umsetzung in die malerische Ausführung noch einmal eine Blickänderung vor. Bei den vielen Übereinstimmungen zwischen der Zeichnung und dem Gemälde ist die Blickänderung der größte Unterschied und zugleich wohl eines der wichtigsten Merkmale, dem in der Darstellung die größte Aufmerksamkeit gehören soll.

Dürers Interesse für diese Modellstudie geht vom kuriosen Aussehen eines alten Mannes aus. Darüber hinaus wird aber seine Bewunderung gegenüber dessen immer noch reger geistiger und physischer Fähigkeit deutlich, da Dürer selbst am oberen Rand der Zeichnung bemerkt: „*Der man was alt 93 jor und noch gesund und fermiglich zw antorff*“. Dürer gibt zwar wie üblich das Datum der Vollendung des Gemäldes und das Lebensalter des Dargestell-

⁵⁸² Bei der Umsetzung in die malerische Ausführung wird diese drängende Detailgenauigkeit gesteigert. Der Realismus, der in den einzelnen Merkmalen zutage tritt, erhöht die Aussagekraft besonders mittels neuer Technik, Pinsel auf grauviolett grundiertem Papier, die für Dürers spätere Jahre charakteristisch war. Diese kontrastreiche Modellierung nennt Panofsky „wulstige Modellierung“ (Panofsky 1977, S. 299).

⁵⁸³ Tietze II,2, S. 22, Nr. 804; vgl. Winzinger 1971, S. 121.

ten an, aber, wie aus der beigegeführten Inschrift zu ersehen ist, war seine Absicht, das Modell trotz seiner Alterserscheinungen „fermuglich“ darzustellen. Diese „Vermuglich“-keit des Greisen reizte Dürer, die Alterung als existenzielles Merkmal alles Irdischen mit der Person des Heiligen zu vereinen. Insofern das Wort „fermuglich“ als Eigenschaft oder Fähigkeit, die nötige Kraft aufzubringen, verstanden wird⁵⁸⁴, ist Dürers Vorhaben ersichtlich, in der Gestalt des physisch Alten eine psychisch noch unversehrte Kraft zum Ausdruck zu bringen.

Die Erklärung für die Blickänderung, auf die diese Untersuchung später eingehen wird, ist in der Gewichtsverlegung des Bildinhaltes Dürers zu suchen. Bei Dürers eigentlicher Konzeption, ein Heiligenbild zu schaffen, das vom ungewöhnlichen Aussehen eines Alten erweckt wurde, geht es gewiss um einen Moment, der sich aus der Darstellungstradition des Heiligen entwickelt, aber so intensiv und real anmutet, dass er bis in die Betrachterwelt wirkt. Hier geht es wiederum um den Blick, der den Heiligen als eine Kontaktperson für den Betrachter abbildet. Dies ist der Grund dafür, warum Dürer den Heiligen im Gemälde mit zum Betrachter gerichteten Blick wiedergegeben hat. Dürer kehrt zur ursprünglichen Modellstudie zurück, während er sich die Frage nach dem Wesen des Heiligenbildes auf der neuen Basis der reformierten Zeit stellt. Er versucht von alten Gepflogenheiten abzuweichen und sich von ihnen zu lösen⁵⁸⁵.

3.2.1.2. Arm- und Handstudie (W. 790) (Abb. 75)⁵⁸⁶

Die Armstudie ist auf einem Blatt in zwei Teilen nach unterschiedlichem Maßstab ausgeführt, als sei sie der Vollständigkeit halber ergänzt. Im linken oberen Viertel ist der linke Arm des Heiligen gezeichnet. Der gesenkte Kopf ist am linken Rand noch im Umriss skizziert. Während diese Studie des Oberarms auf dem Blatt in kleinerem Maßstab gezeichnet ist, wird der Unterarm mit dem Zeigegestus im Vordergrund des Bildes größer dargestellt. Neben der Dra-

⁵⁸⁴ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm XII, 1, Leipzig 1956, S. 893f.

⁵⁸⁵ Gewiss arbeitet Dürer mit überkommenen Mustern: Züge wie die tief liegenden Augen, die gefurchte Stirn und der gespannte Mund mit dem samtigen Bart verraten trotz spontaner Akzente noch die Gepflogenheit in der seit Martin Schongauer gültigen Motivsprache. Ein Vergleich macht jedoch deutlich, wie entschieden Dürer in der Darstellung des Alten neue Wege zur Schilderung der Physiognomie beschreitet. Anstatt wie bisher konventionelle Muster zu variieren, geht er von lebenden Vorbildern aus, studiert Gesichter nach der Natur, um die Emotion in drastischen Zügen umso glaubwürdiger mitzuteilen. Mehr als der Realismus einzelner Merkmale fällt daher die konkrete, individuelle Qualität der Physiognomie ins Auge, auf die Dürer in seiner ganzen künstlerischen Laufbahn Gewicht gelegt hat. Als Vergleichsbeispiel kommt bei Schongauer der heilige Antonius auf der Innenseite des rechten Flügels des Orlier-Altars in Frage. Ausst.-Kat. Colmar 1991, S. 67.

⁵⁸⁶ Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 393x283 mm, links unten mit dem Datum 1521 und dem Dürer-Monogramm bezeichnet. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3168. Ausst.-Kat. Wien 2003, Nr. 180.

perie des Unterarms, die in knapper Form abgebildet ist, wird die Hand mit ihren Adern und Falten detailliert dargestellt. Der Zeigefinger ruht auf einem Gegenstand, dessen runde Umrisslinie den Totenkopf andeuten soll, aber in einer gelassenen Haltung, welche von dem Gemälde weitgehend abweicht, in dem er mit gezielter Betonung eingesetzt ist.

Interessant ist der Versuch, mit diesen Detailstudien die ursprünglich geplante Pose des Heiligen zu rekonstruieren. So kommt nach dieser Armstudie der Totenschädel unmittelbar vor dem Oberkörper des Heiligen zu liegen. Erkennbar ist daher eine beabsichtigte Bedeutungsverschiebung auf den Totenschädel hin, den Dürer als Attribut dem Bild des asketischen Heiligen entleiht und dem des Gelehrten beifügt.

3.2.1.3. Detailstudien

Die weiteren Federzeichnungen der Details verdeutlichen, wie sehr Dürer den Aufbau des Bildes überdacht und vorbereitet hat.

a) *Das Leseputz* (W. 791) (Abb. 76)⁵⁸⁷

Die besondere Detailgenauigkeit der Studien, die dem Gesicht des Alten zeichnerisch einen konkreten Charakter der lebendigen Physiognomie verleiht, gibt den einzelnen Gegenständen einen geradezu exemplarischen, denkmalhaften Charakter. Mit dieser im Querformat entworfenen Zeichnung – einer Komposition, die Dürer wohl von der frühniederländischen Malerei übernahm und während seines Aufenthalts in den Niederlanden mehrfach erprobte – verwendete er viel Sorgfalt auf die Studie, deren Übertragung ins Gemälde anschließend mit großer Präzision erfolgte.

Auf einem schlicht konstruierten Leseputz, das von der Bildmitte nach links gerückt ist und dessen keilförmige rechte Stütze in den Blick kommt, liegt ein Foliant, der etwa zu einem Drittel aufgeschlagen ist. Unter dem Pult befinden sich zwei weitere Bücher und eine ovale Spanschachtel. Die Spanschachtel steht im Vordergrund noch vor den übereinander gestapelten Büchern, die eher im hinteren schattigen Bereich platziert sind.

Gegen eine „unerhörte Einfachheit der Gestaltung“⁵⁸⁸ spricht die Stofflichkeit der dargestellten Gegenstände. Am prägnantesten zeigt sich diese in dem für die Buchschließen ver-

⁵⁸⁷ Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 198x280 mm, mit dem Datum 1521 und dem Dürer-Monogramm bezeichnet. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3176. Ausst.-Kat. Wien 2003, Nr. 179.

wendeten Material. Das unterste Buch unter dem Pult ist mit schmalen Bändern versehen, die lose sind, und das darauf liegende besitzt Schließen aus Metall, deren aufklappbare Platten noch geschlossenen sind. Der Einband des aufgeschlagenen Buch auf dem Leseputz besteht aus Leder mit Fell, wobei seine extra längere Klappe zwischen die Blätter der rechten Seite eingeschlagen ist.

Der ursprüngliche Plan, das aufgeschlagene Buch beidseitig zu zeigen, wurde in der Ausführung geändert: Das Pult wird seitlich verkürzt, wodurch die linke Seite des aufgeschlagenen Buches erheblich geschnitten dargestellt wird. Auch auf die Spanschachtel wird im Gemälde ganz verzichtet. Das Fehlen der Spanschachtel erklärt Mende mit ihrer symbolischen Bedeutung⁵⁸⁹: Die Spanschachtel gilt zunächst als Alltagsgegenstand für die Aufbewahrung der täglichen Gebrauchsgegenstände, wie z. B. der Schreibutensilien eines Gelehrten. Dieser Behälter, der in der Kunst gemäß der mariologischen Symbolik als „*Scrinium deitatis*“ beigegeben wird⁵⁹⁰, wird im Lissaboner Hieronymusbild jedoch eliminiert, auf dem der Heilige nicht als Schreiber, sondern als Denker auftritt.

Verständlich wäre die Entfernung der Spanschachtel aber eher aus kompositionellen Gründen. In der Ausführung des Gemäldes wird das Leseputz, zugunsten des Totenschädels, der imposant unter die Gelehrtenutensilien rückt, nach links verschoben, wodurch es an Platz für jenen Gegenstand mangelt. Dabei erzielt Dürer einen klaren Kontrast zwischen dem runden Totenschädel und der winkelligen Konstruktion des Lesepultes mit den Büchern.

b) Der Totenkopf (W. 792) (Abb. 77)⁵⁹¹

Die Bildfläche ist vage in drei Teile aufgeteilt. Im mittleren, der als schmale Brüstung zu definieren ist, ist ein in leichter Draufsicht aufgenommener Totenkopf naturgetreu abgebildet. Dürer versucht hier nicht zum ersten Mal, nach einem Maßstab und einer höchsten Form der Kunst zu suchen sowie die Frage nach dem Wesen des Künstlerischen auf der Basis wissenschaftlich-exakter Gesetze zu lösen. Sowohl in der Konstruktion als auch in der Proportion kündigt der Schädel auf der Zeichnung von einer extremen anatomischen Exaktheit. Das leicht

⁵⁸⁸ Winkler 1944, S. 16.

⁵⁸⁹ Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 510.

⁵⁹⁰ Zur mariologischen Bedeutung der Spanschachtel siehe Ingvar Bergström, *Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still Life*, in: *The Burlington Magazine* 97, 1955, S. 346; Ingvar Bergström, *Medicina, Fons et Scrinium. A Study in Van Eyckean Symbolism and its Influence in Italian Art*, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 26, 1957, S. 16ff.

⁵⁹¹ Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf grauviolett grundiertem Papier, 180x192 mm, mit dem Datum 1521 und dem Dürer-Monogramm bezeichnet. Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3175. Ausst.-Kat. Wien 2003, Nr. 181.

geschwollene Stirnbein fügt sich mit dem hinteren Scheitelbein zusammen, der Unterkiefer wird genau hinter dem Jochbein angesetzt. Dürer bringt noch den Gehörgang in die Darstellung mit ein, der unter dem Schläfenbein nicht jedermanns Auge zugänglich wäre. Dürer muss die Anatomie des menschlichen Schädels genau studiert haben. Die Zeichnung, auf die er sich stützt, ist daher eine wissenschaftliche Zeichnung.

Dreidimensionalität gewinnt der Schädel deutlich durch das Licht- und Schattenspiel, das Dürer bewusst eingesetzt hat. Das Licht fällt von oben links ein. Dadurch wird der auf der Seite liegende Schädel kontrastreich gestaltet: Die obere Kopfseite wird durch eine klare Umrisslinie begrenzt, indem sie dem einfallenden Licht entgegentritt. Dagegen sind die Hals- und Gesichtspartie als die dunkelsten Bereiche von dichten Schattierungen umgeben. Dabei wird der organische Komplex des beinernen Gesichts in höchst kontrastreicher Modellierung wiedergegeben. Dazu trägt noch Dürers Art des Zeichnens bei, das in besonders malerischer, toniger Weise ausgeführt wird⁵⁹². Dürers Pinsel folgt nicht mehr dem Umriss des Gegenstandes, sondern deckt und hebt die Fläche auf, um die Gestalt zu gewinnen. Die Wirkung ist damit eine andere als beim Heller-Altar, bei dem die Pinselführung Dürers fein und geschmeidig ist und die Modellierung subtil und verfließend wirkt. Den Pinsel verwendet Dürer hier großflächig, wobei er die Fläche nicht einteilt, sondern konstruiert, um den Gegenstand aufzuheben. Anhand der tonigen Skala kann man bei dieser Zeichnung von einer Schattenmasse sprechen im Gegensatz zu einer Schattenlinie.

Als mögliches Modell für die Zeichnung des Totenkopfes wird ein von Dürer am 28. Oktober 1520 in Köln gekaufter Totenkopf erwogen, bei dem es sich um ein beinernes Amulett gehandelt haben soll. Dürer selbst bezeichnet es in seinem Tagebuch als „*todenköfflein*“⁵⁹³. In diesem Zusammenhang ist nachvollziehbar, wie Dürer auf seiner niederländischen Reise vom Gedanken des *memento mori* gefesselt war. Die Bemühung um die Detailliertheit des Totenschädels kündigt daher die inhaltliche Stringenz der Vanitas im Lissaboner Bild an.

3.2.2. Der Heilige

Umso mehr fällt in der Auffassung des Heiligen auf, wie Dürer das bis dahin gültige ikonographische Schema umgeformt und neu gedeutet hat. Der Heilige präsentiert sich nicht wie üblich als Figur, deren Anblick Verehrung verlangt. Der Heilige hat im Bild kein Gegenüber.

⁵⁹² Wölfflin 1905, S. 248.

⁵⁹³ Rupprich I, 1956, S. 160; vgl. Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 510.

Er rückt unmittelbar an die Vorderkante der Bildbühne und sucht den Kontakt mit dem Betrachter, indem er diesen anblickt. Dürer wählt das Format der Halbfigur, das er aus der Gattung des Porträts entlehnt⁵⁹⁴. Der porträtnah dargestellte Heilige in der Dreiviertelansicht ist in dieser Hinsicht als eine „Entschleierung des heiligen Scheins“ zu interpretieren. Damit wird eine umso größere Nähe zur Erlebnissphäre des Betrachters geschaffen. Die eigentliche Absicht, welche Dürer durch das Experiment einer halbfigurigen Darstellung ins Bild zu setzen versuchte, liegt damit in der Aufhebung der Distanz und der Erhöhung der Interaktion zwischen dem Heiligen und dem Betrachter.

3.2.2.1. Der Kopf des Heiligen - Die Darstellung des Alters

Im Bild ist der Kopf des Heiligen von vorrangiger Bedeutung. Der Heilige präsentiert sich als Greis, dessen physische Alterszüge in der Nahaufnahme nachdrücklich hervorgebracht werden. Das Alter hat unzählige Runzeln und Furchen ins Gesicht des Heiligen gegraben. Die Stirn ist mit wellenförmig übereinander liegenden Falten bedeckt. Besonders kennzeichnend sind die steilen Falten, die durch die zusammengezogenen Augenbrauen entstehen und in die Stirnfalten münden. Die matte Gesichtshaut häuft sich auf der Wange, so dass sich ein wulstförmiges

⁵⁹⁴ Gemeint ist die Repräsentationsform der Halbfigur in der Dreiviertelansicht, die im 15. Jahrhundert als Gattung für das Porträt geläufig war, wobei das Hauptaugenmerk auf den intimen Kontakt zwischen dem Porträtierten und dem Betrachter gerichtet war. Ein weiteres Element, das Dürer für sein Hieronymusbild aus der Porträtkunst entlehnt hat, ist der Charakterkopf. Zur Diskussion gestellt wird an dieser Stelle die Frage nach dem Vorbild der Lissaboner Tafel. Die Forschung nimmt die Anregung durch Quentin Massys an, der damals charakteristische Köpfe in großer Leidenschaft schuf. Die Charakterköpfe Massys' sind kurios, manchmal grotesk und zeigen verzerrte Grimassen. Während sie in Anlehnung an Leonardo auf Phantasiebilder zurückgehen, wirkt der heilige Hieronymus auf dem Lissaboner Gemälde dagegen lebensnah und individuell, wie Dürer es in seinen Zeichnungen der Natur nachempfunden hat. Die Herkunft der Bildidee zu diesem Hieronymusbild, sowohl in der halbfigurigen Komposition als auch im Charakterkopf, geht daher nicht auf Massys zurück, sondern ist eher der niederländischen Tradition zuzuweisen. (Winkler 1944, S. 14f.; vgl. Friedländer ANM IX, 1931, S. 29 und Silver 1984, S. 218. Anders als Winkler, der in der lebensnahen Wiedergabe des Charakterkopfes das Dürer'sche Element findet, nehmen die beiden anderen Autoren die Darstellung eines Greisenkopfes von Massys als Vorbild für das Lissaboner Bild Dürers an).

Ratsam wäre es an dieser Stelle, das Gesicht des alten Mannes auf dem Lissaboner Bildes mit niederländischen Parallelen zu vergleichen. Während seines niederländischen Aufenthalts beschäftigte sich Dürer so oft mit dem Porträt, dass der eigentliche Gewinn Dürers dieser wichtigen zwölf Monate in den Niederlanden die persönliche und künstlerische Ausgereiftheit seiner Porträtkunst darstellt. Dürer bewunderte die Bilder der frühniederländischen Meister, unter ihnen die Werke Rogiers, den er selbst den „großen Meister“ (Rupprich I, 1956, S. 155) nannte. Das großartige Werk Rogiers, das Dürer im Brüsseler Rathaus besichtigte, wurde 1695 bei der französischen Belagerung ein Opfer der Flammen. Aber ein anderes Werk Rogiers bietet einen möglichen Anhaltspunkt für die Aneignung des physiognomischen Stils in der Wiedergabe des Gesichts durch Dürer. Auf der „Beweinung Christi vor dem Grab“ Rogiers (110x96 cm, Florenz, Uffizien) (Abb. 78) figuriert ein Greis Joseph von Arimathia, dessen Physiognomie mit Falten auf der Stirn und an der Nasenwurzel sowie tief liegenden Augen und sein mimischer Ausdruck auf dem Gesicht, der gemäß dem Bildthema Trauer über den Tod Christi enthält, mit denen des Lissaboner Hieronymus vergleichbar sind. Solche in Gemütsbewegung befindlichen Figuren sind in der frühniederländischen Malerei nicht selten, besonders im Zusammenhang der religiösen Bewegung der „*Devotio moderna*“. Darauf wird die Untersuchung später eingehen.

Gebilde und eine tiefe Nasen-Lippen-Furche daraus bilden. Das faltige Gesicht des Heiligen umgeben noch der auf die Brust herabwallende Bart und die gekräuselten üppigen Haare, die in ihrer hellen gelblich weißen Farbe ein hohes Lebensalter andeuten⁵⁹⁵.

Die faltige Haut ist typisch für alte Menschen, für den Zerfall des irdischen Seins und dessen Auswirkung auf dem Körper. Die Verformung des Gesichts bringt nachdrücklich die Auflösung des menschlichen Daseins ins Bewusstsein, wobei die Alterung des menschlichen Körpers erkennbar die Zeitlichkeit hervorhebt. Wie alle Dinge, die uns umgeben, dem Gesetz des Wandels unterliegen, ist der körperliche Wandel durch die Alterung für die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens kennzeichnend: „Der Mensch ist vergänglicher als alles Vergängliche. Er ist der Schein des Nichts“⁵⁹⁶. Der Greis visualisiert entsprechend seinem dem Ende nahe liegenden hohen Alter den Tod.

Das Alter, das in der Darstellung für die Kürze des menschlichen Lebens und damit die Vergänglichkeit alles Bestehenden steht, gehört seit jeher in das ikonographische Repertoire der Tugenden- und Lasterbilder. In Lasterbildern wird der alte Mensch zumeist mit Faulheit, Lüsterheit und Geiz in Verbindung gebracht, die vor allem wegen der physischen und psychischen Schwäche des Alten ausgeprägt sind. Ein beliebtes Thema für die lasterhafte Altersdarstellung ist zunächst die Darstellung des so genannten „ungleichen Paares“⁵⁹⁷, bei dem die buhlerische Wollust des alten Menschen hervorgehoben wird. Dieses Sujet, das einem närrischen Greis eine junge Frau – oder umgekehrt – zur Seite stellt, ist in der Dürerzeit sehr verbreitet. Unter den Beispielen finden sich Bilder von Israel van Meckenem⁵⁹⁸, die einen degenerierten alten Menschen beim Versuch zeigen, sich einer jungen Frau bzw. einem jungen Mann zu nähern. Ein Geldsack voller Münzen, der vor dem jeweiligen Paar liegt, gilt als Hinweis auf die käufliche Liebe zwischen den Geschlechtern. In einem Werk Dürers (Abb. 79) spielt sich die Szene in einer Landschaft ab⁵⁹⁹: Um eine junge Dame gefügig zu machen, öffnet der Alte gerade den Geldbeutel für seine junge Gespielin, während diese bereitwillig in den Handel mit dem Alten einwilligt, dadurch angedeutet, dass sie ihre linke Hand schon auf den Oberschenkel des Alten legt, auf dem der Geldbeutel liegt.

Neben zügelloser sexueller Lust als Thema für die Darstellung des Alten ist ein weiteres dominantes Laster der Geiz. In einem anderen Bild (Abb. 80)⁶⁰⁰ stellt Dürer den geizigen

⁵⁹⁵ Ep. 79, 6 (PL 22, 728): „*Cani enim hominis sunt sapientia eius. In brevi aetate tempora multa complevit*“.

⁵⁹⁶ Van Ingen 1966, S. 67.

⁵⁹⁷ A. G. Stewart, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977.

⁵⁹⁸ B. 169. 146x114 mm; B. 170, 146x113 mm.

⁵⁹⁹ B. 93. Kupferstich, 151x139 mm.

⁶⁰⁰ „*Vanitas*“, 1507, Gemälde auf Lindenholz, 35x29 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Alten in einem allegorischen Zusammenhang mit der Vergänglichkeit dar. Auf der Rückseite des Bildnisses eines jungen Mannes ist ein altes Weib dargestellt, das sich mit einem Geldsack halbnackt nach dem Betrachter richtet. Die hässliche Vettel mit schielendem Blick, ausgefallenen Zähnen und faltiger Haut drückt den Verfall des menschlichen Körpers aus. Der Geldsack symbolisiert dabei die Habgier der Alten, die für die Vergänglichkeit ihrer menschlichen Existenz steht. Ihr Grinsen ist daher als eitel zu interpretieren, denn sie greift, ohne sich ihres deformierten Körper bewusst zu sein, gierig den Geldsack mit beiden Händen⁶⁰¹.

Das Leben des Menschen erstreckt sich in der Zeit. Mit der Zeit beginnt und endet das Leben. Das Alter ist mit der Zeit gleichförmig. Auch wenn das sich dem Tod nahende Alter verhasst und ein Leben in immerwährender Jugend begehrt ist, gelten die Jungen mangels Einsicht und Erfahrung als dumm und mit dem Alter wird die Vorstellung von Weisheit und Klugheit assoziiert. Das hohe Greisenalter als Träger der Weisheit genießt seit der Antike großes Ansehen⁶⁰². Alten Menschen wird aufgrund ihrer Erfahrungen und ihres aufgeklärten Verstandes Weisheit nachgesagt, verbunden mit der Ansicht, dass sich mit der sinkenden Lebenskraft zugleich die Fähigkeit der Einsicht erhöht. Hieronymus selbst pries das Alter: „Fast alle körperlichen Fähigkeiten fallen mit dem Greisenalter hin. Nur die Weisheit allein nimmt zu, alles andere nimmt ab“⁶⁰³. Der Tradition folgend, neigte die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts dazu, die Alten entsprechend darzustellen⁶⁰⁴. Sie galten als besonders weise, da sie „dem Tod ohne Angst ins Angesicht zu blicken“ vermochten und aufgrund ihrer Gottesfurcht dazu fähig waren „die Falschheit und Vergänglichkeit der Welt und ihrer Reichtümer zu erkennen“⁶⁰⁵.

Der Topos, den Greis als Weisen anzustellen, findet sich auch in einem Gemälde Giorgiones (Abb. 81)⁶⁰⁶, das vermutlich in demselben Jahr wie Dürers Wiener Zeichnung entstanden ist. Auf der Tafel wendet sich eine alte Frau hinter einer Brüstung dem Betrachter zu. Anders als die Alte Dürers ist sie anständig angezogen und trägt eine einfache Kopfbedeckung, die die Dargestellte bescheiden und tugendhaft erscheinen lässt. Sie zeigt auf sich

⁶⁰¹ Vermutlich geht das Konzept des Bildthemas auf die Italienreise Dürers zurück, jedoch schließen zuerst Oberhammer und später Strieder aus dem Bildträger auf die Ausführung in Nürnberg. Vinzenz Oberhammer, Albrecht Dürer, Bildnistafel mit der Vanitas in der Wiener Galerie, in: Pantheon 24, 1966, S. 150ff.; Strieder 1981, S. 242.

⁶⁰² Georges Minois, History of old age. From Antiquity to the Renaissance, Cambridge 1989.

⁶⁰³ BKV II, 126f.

⁶⁰⁴ Über den Greis als Symbol in der christlichen Literatur siehe Minois 1989, S. 117; Patrick Mckee/Heta Kauppinen, The art of aging. A celebration of old age in western art, New York 1987.

⁶⁰⁵ Wayne Frantis, Zwischen Frömmigkeit und Geiz: Das Alter in Genredarstellungen, in: Ausst.-Kat. Braunschweig 1993, S. 78.

⁶⁰⁶ Leinwand, 68x59 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv.-Nr. 95. Ausst.-Kat. Wien/Venedig 2004, Nr. 14.

selbst, während sie auf einen Zettel aufmerksam macht, auf dem die Worte „*Col tempo*“ zu lesen sind.

Die Alte, die zunächst an die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit erinnert⁶⁰⁷, wird aufgrund des erläuternden Textes als Allegorie der Vergänglichkeit interpretiert⁶⁰⁸. Im Hinblick auf den die Vergänglichkeit betonenden Bildcharakter tritt die Vanitas-Thematik bei Giorgione auf einer anderen Bedeutungsebene auf. Die Alte ist nicht nur Symbol für das Vergehen der Zeit und die Kürze des Lebens, sondern verkörpert auch die Weisheit des Todesbewusstseins, indem sie auf sich selbst weist⁶⁰⁹. Giorgione stellt die Alte demütig und bescheiden dar, wodurch sie befähigt ist, die Endlichkeit des menschlichen Lebens zu erkennen.

Auch im Lissaboner Bild ist die Gebrechlichkeit des Alten deutlich sichtbar. Der Leib des Heiligen verfällt. Der Rücken krümmt sich unter der Last der Jahre und das Gesicht verformt sich. Der Heilige ist jedoch von Büchern und Schreibfeder umgeben. Die dadurch angedeutete Fähigkeit, Bücher zu lesen und Texte zu schreiben, weist vor allem auf die geistige Intaktheit des Heiligen hin, auch wenn dies für einen hochbetagten Mann keine Selbstverständlichkeit ist. Zu beobachten ist im Lissaboner Gemälde, dass das Alter des Greises nicht mehr im negativen oder verächtlichen Sinn aufgefasst ist, sondern durch seine idealisierte Darstellung als ein tüchtiges Lebensalter.

Die auf der Wiener Zeichnung (W. 788) angebrachte Notiz: „*Der man was alt 93 jor und noch gesund und fermiglich zw antorff*“ drückt Dürers Intention aus, den alten Mann bei aller Schwächung der physischen Konstitution als geistig darzustellen. Die in dieser Vorstudie angestrebte Erscheinungsform des physischen und psychischen Zustands des Alten wird im Gemälde weiter verfolgt, wobei durch die auffallende Intensität des Gesichtsausdrucks die Weisheit des Alters hervorgehoben ist.

Den Ausgangspunkt für das Idealbild des „vermöglichen“ Alters findet der heilige Hieronymus auf der Lissaboner Tafel besonders durch die Verknüpfung mit der Todesthema-

⁶⁰⁷ Die Forschung ist sich heute über die Zuschreibung des Werks an Giorgione einig. Bei der Deutung des Bildes gehen die Meinungen jedoch auseinander. Inventare aus dem 16. und 17. Jahrhundert beschreiben es sogar als Porträt der Mutter Giorgiones. Dürers Wiener Vanitas-Bild wird angesichts des Bildsujets häufig zum Vergleich herangezogen, wobei dieses freilich von beiden Künstlern verschieden behandelt wird. Neuerdings unterstellt Aikema eine Rivalität zwischen Dürer und Giorgione in Venedig 1507. Bernard Aikema. Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*, in: Ausst.-Kat. Wien/Venedig 2004, S. 91.

⁶⁰⁸ Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, London 1969, S. 90ff.

⁶⁰⁹ Der Appell der Alten an den Betrachter bezieht sich gewiss auf den Zettel, dessen Text sie mit offenem Mund ausruft. Der im Bild Giorgiones bestimmende Gedanke, dass jeder jederzeit auf sein Ende vorbereitet sein müsse, stimmt mit der Haltung der Humanisten im 15. Jahrhundert überein, die gegenüber der jene Zeit bestimmenden Lebensfreude die Neigung hatten, zu moralisieren und zu tugendhafter Lebensweise zu ermahnen. Jedoch wird in der Forschung diese Ansicht für eine mögliche Interpretation des Werks nicht berücksichtigt.

tik. Für den Menschen, der schon am Rand seines Lebens steht, ist das Nachdenken über das nahende Ende nicht fremd, gehört aber wegen des irdischen Wunsches nach einem möglichst hohen Alter gewiss zur weisen Lebenshaltung. Wie oben beobachtet, ist das für die Bildrhetorik eingesetzte Kompositionsprinzip eine Anspielung auf den Tod des Alten. Angesichts des Bildinhaltes geht es aber eher um den Kontrast zwischen dem Heiligen und dem durch den Schädel symbolisierten Tod. Auch wenn der Heilige in voller Alterung erscheint, wird hier nicht das unausweichliche Nahen des Todes als Bildthema ausgewählt, nicht der progressive Zerfall des Irdisch-Leiblichen und die damit verbundene Auflösung von individuellen Merkmalen, sondern die selbstbewusste Konfrontation des Greisen mit dem Tod. In der Art, wie der heilige Hieronymus dargestellt ist, wird deutlich, dass er das Endliche seines Lebens uneingeschränkt akzeptiert. Das Greisenalter sei, so die Botschaft, also nicht schwach oder hässlich, sondern „vermuglich“ und intakt, und zwar in dem Maße, in dem man aus langjähriger eigener Erfahrung sein Ende als unausweichlich erkennt.

3.2.2.2. Physiognomie und Mimik des Heiligen

Es ist vor allem die Mimik, durch die Dürer den heiligen Hieronymus das Bewusstsein von der Unausweichlichkeit des Todes zum Ausdruck bringen lässt. Was diesen trotz seines Alters besonders agil aussehen lässt, ist vor allem sein Blick (Abb. 2). Der Blick wirkt so energisch und entschlossen, dass er auf eine intensive Geistesbeschäftigung des Heiligen hindeutet. Dieser gezielte Blick suggeriert deutlich den gesunden Zustand der psychischen Fähigkeiten. Der Heilige mahnt mit diesem wachen Blick, den von ihm gezeigten Totenschädel wahrzunehmen. Hingewiesen sei an dieser Stelle noch einmal auf die Blickänderung, die Dürer bewusst in den Vorstudien erprobt hat. Dieser Prozess macht den Unterschied zugunsten der Bildaussage deutlich: Durch die Änderung des Blicks wird die ausschließliche Beschäftigung des Heiligen mit seinem Lesen aufgehoben. Stattdessen rückt die Aufforderung an den Betrachter, der Mahnung zu folgen, in den Mittelpunkt. Den Heiligen als Mahner kennzeichnet der „vermugliche“ Augen-Blick.

Menschen in hohem Alter scheinen Dürer besonders auf seiner niederländischen Reise interessiert zu haben, während er fünfzehn Jahren vorher in Venedig eher junge Frauen in schönen Gewändern abbildete. Es scheint aber mehr als ein Zufall sein, dass Dürer gerade alte

Männer gezeichnet hat. Dürer war selbst ein 50jähriger Mann, im Alter der *gravitas*⁶¹⁰, in dem der Mensch allmählich das Versinken der Lebenskraft spürt. Gemeinsam sind den Altmännerbildern, die Dürer während des Aufenthaltes in den Niederlanden geschaffen hat⁶¹¹, der lange Bart und die gemäß dem Alter erschlafte Augenlider. Die Zeichnungen geben die Alten zwar in einem mühseligen Zustand wieder, aber sie besitzen mittels des geradlinigen Blicks innere Gefasstheit.

Als Studienblatt, anhand dessen sich Dürer mit der Ausdruckspsychologie eines alternden Gesichtes mit einem wachen Blick beschäftigt, gilt die Zeichnung seiner Mutter (W. 559) (Abb. 82)⁶¹². In der Zeichnung, die besonders aufgrund des Detailrealismus in der Wiedergabe des hohlwangigen Gesichts mit den tief liegenden Augen als authentische Porträtüberlieferung gilt, zeigt Dürer die Kopf- und Halspartie seiner Mutter. Besonders hervorgehoben dargestellt sind der sichtbare rechte Wangenknochen, das Kinn, die Sehnen am Hals sowie das Schlüsselbein. Die Gesichtszüge der Frau, die achtzehn Kinder zur Welt brachte, lassen ein hartes Leben vermuten. Dürers Mutter befindet sich auf der Zeichnung mit 63 Jahren bereits in hohem Alter, kurz vor ihrem Tod nach langer Krankheit. In dieser Auffassung, die besonders mittels der anatomischen Ausführung der todesnahen Alten ihren körperlichen Zerfall zum Ausdruck bringt, ist jedoch eine innere Spannung spürbar. Die von Dürer selbst beschriebene Mühsal und Entbehrung lässt sich in diesem Bildnis wieder finden:

„Vnd sy forcht den tot hart, aber sy saget, für gott zw kumen fürchtett sy sich nit. Sy ist awch hert gestorben, vnd jch merckt, das sy ettwas gawsams sach; dan sy fortret daz weichwassr, vnd het doch for lang nit gerett. Also prachen jr dy awgen [...]“⁶¹³.

Auch Waldmann weist im Zusammenhang des oben geschilderten Bildes auf die Darstellung vom Todeskampf der Mutter hin, die Dürer so sachlich und substanziell beschrieben hat:

„Genau und scheinbar ganz nüchtern zeichnet er den Hergang auf, wie der Tod ihr zwei heftige Stöße gegen das Herz gibt, wie die Kämpfe einsetzen und wie der Schweiß aufbricht – genau und interessant, als sei er nicht der trauernde Sohn, der seiner Mutter den letzten Gebetstrost gibt, sondern ein beobachtender Arzt, der einen ‚Fall‘ aufnimmt“⁶¹⁴.

⁶¹⁰ Nach Isidor von Sevilla, der das menschliche Lebensalter in sechs Stufen eingeteilt hat: *Infantia, Pueritia, Adolescentia, Iuventus, Gravitas (Virilitas), Senectus*. Vgl. LCI III, 1971, Sp. 38-39, „Leben, menschliches“ (J. Poeschke).

⁶¹¹ W. 750, W. 756, W. 761, W. 758, W. 833, W. 851.

⁶¹² 1514, Kohle, 421x303 mm, Berlin, Kupferstichkabinett. Die Beschriftung der Zeichnung lautet: „1514 an oculy. Daz ist Albrecht Dürers muter, dÿ was als 63 jor. Darunter von Dürer mit Tinte nachgetragen: Vnd ist verschiden jm 1514 jor am erchttag vor der crewtzoichen vm zweÿ genacht“ (Rupprich I, 1956, S. 208). Vergleichbar sind zwei gut bekannte Zeichnungen von Leonardo, das vermutliche Selbstbildnis (333x213 mm, Biblioteca Reale, Turin Inv.-Nr.15571) und Hans Baldung Griens so genannter „Saturn“ (324x256 mm, Wien, Albertina. Koch 48). In der Gestaltung der Alten beider Künstler kommt trotz des Verfallszustands des menschlichen Daseins unverkennbar eine psychische Konzentriertheit der Person zum Ausdruck.

⁶¹³ Rupprich I 1956, S. 37.

⁶¹⁴ Emil Waldmann, Dürers Stiche und Holzschnitte, Leipzig 1917, S. 3.

Der Mutter des Künstlers ist aber trotz der Alterszüge und des nahenden Endes kein Zeichen der Frucht vor dem Tod anzumerken. Repräsentativ dafür sind die Augen. Der Kopf ist leicht nach unten geneigt, so dass der Blick der Augen so präsent erscheint, wie dies in keinem der Bildnisse dieser Zeit zu finden ist. Ihr nach vorn starrer Blick vermittelt den Eindruck, als sehe sie ihr nahe bevorstehendes Ende und überwinde die Todesangst durch die Bewusstmachung des menschlichen Schicksals⁶¹⁵. Die Besonderheit dieses Bildnisses der Mutter Dürers als „eines der erschütterndsten Zeugnisse der Porträtkunst überhaupt“⁶¹⁶ gründet also nicht in der Hervorhebung des körperlichen Verfalls bei der alten Frau, sondern vielmehr im zielstrebig nach vorn schauenden Blick, der trotz der Auszehrung oder der Hinfälligkeit die Kraft nicht verloren hat⁶¹⁷.

Um im Lissaboner Hieronymusbild den Eindruck der vollen psychischen Gefasstheit des Heiligen zu erhöhen, ist der Blick zudem nach dem Betrachter gerichtet. Der Blickkontakt ist ein empirischer und zugleich ein symbolischer Akt. Der auf den Betrachter gerichtete Blick verlangt nach einer intensiven Teilnahme an dem Bildvorgang. Dürers Hieronymus vor 1520 zeigte sich noch als ganz und gar seiner Tätigkeit hingeben und in sich abgeschlossen. Im Lissaboner Bild dagegen wendet sich der gelehrte Heilige an das Publikum, während der Blick als ein Schlüsselmotiv für den neuen Bildinhalt eine bedeutende Rolle spielt. In der Ausrichtung des Blicks auf den Betrachter ist die Intention Dürers klar erkennbar. Es ist, als hielte ein ins Buch versunkener Mensch inne, um die Erkenntnis, die er beim Bücherlesen erlangt hat, weiter zu vermitteln.

Die an diesem appellativen Blick erkennbare Regsamkeit versteht sich dementsprechend als geistig. Dürer erreicht die Möglichkeit eines lehrhaften Andachtsbildes in der le-

⁶¹⁵ Ein Bibelzitat verweist in diesem Kontext auf die besondere Bedeutung der Augen: „Das Auge gibt dem Körper Licht. Wenn dein Auge gesund ist, dann wird dein ganzer Körper hell sein / Wenn aber dein Auge krank ist, dann wird dein ganzer Körper finster sein. Wenn nun das Licht in dir Finsternis ist, wie groß muß dann die Finsternis sein!“ (Mt 6, 22-23).

⁶¹⁶ Anzelewsky 1980, S. 191.

⁶¹⁷ Die Bildnisse alter Menschen, die Dürer in seiner Umgebung porträtiert, sind oft mit jenen funkelnden Augen versehen, die dem verfallenden Körper widersprechen. Deutlich erkennbar ist an diesen Bildern, dass Dürer die Wiedergabe des Alten nicht als Sinnbild des Todes oder des Bösen konzipiert, auch wenn vorwiegend die hässlichen Merkmale des Alten dargestellt werden. Das Bildnis seines Lehrers, Michael Wolgemut (A. 132), (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) ist ein Beispiel dafür. Trotz des Verfalls des Körpers, besonders in der Halspartie, ist keine Spur von Verfall in den Augen zu sehen, die in besonderer Lebendigkeit nach vorne gerichtet sind.

Diese Gepflogenheit ist weiterhin im Nürnberger Kreis belegt. Im Bildnis des Nürnberger Apothekers Hans Perckmeister (1496, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) begegnet man wieder dem durchdringenden Blick eines Menschen, der sich in seiner unausweichlichen Alterserscheinung zeigt: Das hagere, hohlwangige Gesicht mit der langen, spitzen Nase und den tiefen Falten um den schmalen Mund deutet über die Alterserscheinung hinaus die Härte und Strenge eines alten Mannes an, der damals großes Ansehen hatte. Vgl. Heinz Stafski, Die lange verschollene Büste des Hans Perckmeister: Eine alte Zeichnung von Veit Stoß, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47, 1984, S. 149-157.

bensnahen, realistischen Schilderung des Gesichts durch die Mimik, so dass die Eindringlichkeit der Bildaussage durch jenes verzerrte Gesicht vom Betrachter nachempfunden wird⁶¹⁸. Die angestrebte emotionale Wirkung basiert offenbar auf der bewusst einkalkulierten Konsequenz, der fast völligen Aufhebung der Distanz durch die Bezogenheit des Dargestellten auf den Betrachter.

Diese neuartige Formsprache der emotionalen Bewegtheit erprobte Dürer bereits wenige Jahre vor der Abreise nach den Niederlanden. Eng verwandt mit der Motivsprache der die Lissaboner Tafel beherrschenden Physiognomie sind die zwei Apostelfiguren in den Uffizien (Abb. 83)⁶¹⁹. Die Gesichter sind mit individuell charakteristischen Zügen und insbesondere mit mimischen Gesichtsausdrücken versehen, die kaum Unterschiede zum Lissaboner Bild zeigen. Züge wie die tief unter den zusammengezogenen Augenbrauen liegenden Augen, die gefurchte Stirn, der leicht geöffnete Mund und der üppige Bart verraten trotz der spontanen Akzente die Verhaftung in der bis zum Lissaboner Hieronymus gültigen Motivsprache. Während hier wie dort der Verzicht auf jegliches Beiwerk vorherrscht⁶²⁰, füllt der Kopf der monumental angelegten Brustfigur nahezu das Format. Besonders die mimische Ausprägung des Gesichts bestimmt die Gestalten, so dass im leicht schräg von der Bildachse zur Seite geneigten Kopf die seelische Verfassung der Gesichter verstärkt zum Ausdruck kommt.

In diesen Apostelfiguren, deren Physiognomie eindringliche Drastik beherrscht, sind die Gesichtszüge erkennbar zum affektgeladenen Mienenspiel gesteigert. Worauf das affektgeladene Gesicht der Heiligen zielt, ist sicher die Förderung der Frömmigkeit. Die volle Konzentriertheit der leicht verzerrten Grimasse, die wie beim Lissaboner Hieronymusbild gegenüber dem physisch alten Körper besonders hervorgehoben wird, provoziert das Mitgefühl des Betrachters noch verstärkt.

Nach diesem Vergleich mit zeitlich wie stilistisch nahen Heiligenbildern verstärkt sich die Vermutung, dass Dürer in jener Zeit einen „neuen Typus“ des Heiligenbildes zu schaffen versuchte. Seit langem war es üblich, das Heiligenbild aus einem Repertoire gesammelter Musterblätter und Naturstudien auswählend und kompilierend zu erarbeiten. Anstatt wie bis-

⁶¹⁸ Dürers Aneignung der seelischen Haltung der Gesichter ist der Hugo van der Goes' ähnlich, die gegenüber der tradierten Reserviertheit Jan van Eycks das Menschliche zu feierlicher Wirkung erhob. In Mienen und Gesten der Figuren Goes', die porträthaft naturgetreu dargestellt sind, ist zum Ausdruck der inneren Bewegtheit der Andächtigen die größte leidenschaftliche Erregung aufgedeckt. Dieses neue Erleben in Dürers Werk mit gefühlsbeladenen Figuren ist etwa seit 1510 zu beobachten: W. 554 (1510), W. 556 (1512), W. 575 (1519), W. 577 (1520).

⁶¹⁹ Beide 1516, Gemälde auf Leinwand, 46x38 cm, Florenz, Gallerie degli Uffizi. Neben dem Datum und dem Monogramm des Künstlers sind die Gemälde folgendermaßen beschriftet: beim Apostel Philippus (A. 128) „SANCTE PHILIPPE ORATE“ und beim Apostel Jakobus (A. 129) „SANCTE JACOBE ORA PRO NOBIS“.

⁶²⁰ Gekennzeichnet ist der Apostel Jakobus durch eine Pilgermuschel, die er auf seiner rechten Schulter trägt.

her konventionelle Muster zu variieren, geht Dürer jedoch von lebenden Vorbildern aus, um seine Heiligenbilder zu schaffen. Er studierte dazu die Menschen aus seiner Umgebung und deren Gesichter. Die erstarrten Typen der entrückten Heiligengestalten werden bei ihm in würdevolle, aber greifbare Personen verwandelt. Das zeitgenössische Modell in die *Historia* der Heilsgeschichte zu versetzen, war kaum neu. In den zu diesem Typus gehörenden Bildern wiederholt sich jedoch die Bemühung einfühlsamer Modellierung. Auffallend ist der pointierte Gesichtsausdruck mit dem Ziel, die emotionale Bewegtheit in drastischen Zügen glaubwürdiger mitzuteilen. Nicht mehr durch das schablonenhafte physiognomische Muster, sondern mit realistischen Details wird die Dynamik seelischer Regungen erzielt.

Das Andachtsbild und seine Funktion um 1500 verstehen sich folgendermaßen: Zuerst dient es der Unterweisung der einfachen Menschen, zweitens soll es das Geheimnis der Inkarnation und die Beispiele der Heiligen stärker auf unser Gedächtnis wirken zu lassen, drittens Empfindungen der Frömmigkeit hervorrufen. Diese dreifache Funktion des Andachtsbildes wird auf zwei Wegen gelöst, dem intellektuellen und dem emotionalen⁶²¹. Die dabei dem Kunstwerk zufallende Aufgabe ist die überzeugende Vermittlung des Bildinhaltes, die besonders durch die Darstellung der Gemütsbewegung, „psychologischen Realismus“⁶²² erreicht.

Der Ausdruck von Emotion, der im Gesicht des Heiligen stark ausgeprägt ist, verrät ein großes Interesse Dürers an der psychologischen Wirkung, die in seinen Bildern etwa nach seiner zweiten Italienreise evident wird⁶²³. Die Entdeckung dieses künstlerischen Mittels geht zunächst auf den italienischen Einfluss zurück⁶²⁴, aber auch auf Dürer selbst wie er es in seinem „Malerbuch“ praktiziert hat. Der Entwurf für das „Lehrbuch der Malerei“ war der von Dürer seit langem konzipierte Traktat, in dem sich Dürer nicht nur als Maler, sondern auch als Kunsttheoretiker in subtiler Weise mit dem Thema Kunst und Künstler auseinandersetzt. Neben vielen anderen Aspekten gilt sein besonderes Interesse der Frage nach Darstellungen und

⁶²¹ Panofskys bekannteste Definition lautet ähnlich: „kultisches Repräsentationsbild“ und „szenisches Historienbild“. Erwin Panofsky, ›Imago Pietatis‹. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ›Schmerzensmannes‹ und der ›Maria Mediatrix‹, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1926, S. 261-308, hierzu S. 264f.; vgl. Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 297-328.

⁶²² Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 76.

⁶²³ Strieder 1981, S. 242. Die Veränderung des Porträtstils beobachtet Strieder vor allem anhand des Bemühens Dürers, „immer tiefer in das Innere der Persönlichkeit vorzudringen“. Dabei geht es bei der Übertragung der Person in das Bild um eine umfassende Persönlichkeit, der er mittels individueller Physiognomie gerecht wird. Vgl. Rebel 1996, S. 272. Für Rebel belegt das Bildnis von Conrat Verkell (W. 429) den typischen „physiognomische[n] Forscherdrang“ Dürers um diese Zeit, der für das menschliche Aussehen nach dem Maßstab der Affekt- und Temperamentenlehre eingesetzt wird.

⁶²⁴ Wenn die Entstehung des Andachtsbildes im Allgemeinen auf das Tafelkreuz mit trauernden Halbfiguren von Maria und Johannes im 13. Jahrhundert zurückgeht, muss die formale Entwicklung dieses Typus auch die Heiligenbilder beeinflusst haben. Vergleichbar ist hier die Madonna aus Santa Trinita Cimabues (1280-85, Florenz, Gallerie degli Uffizi), in der vier Propheten mit gerunzelter Stirn, eingefallenen Wangen und tiefen Augenhöhlen mit angestrengtem Gesichtsausdruck vorkommen.

Darstellbarkeit der Emotionen. Immer wieder kommt er darauf zurück und widmet sich dem Thema aus jeweils anderem Blickwinkel. Als wichtiges Indiz dafür gilt seine Anmerkung: „Dann der allerredlst Sinn der Menschen ist das Gesicht“⁶²⁵. An anderer Stelle heißt es:

„So würdestu aus den vorgemeldeten Lehren, so du der geübt bist, leichtlich wissen, was Maß und Art du darzu brauchen sollt. Also ist durch die Maß von außen allerei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wässrig oder irdischer Natur sind“⁶²⁶.

In den „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ ermittelt Dürer das Kriterium für die Gemütswerte in Hinblick auf die Eigenschaften der Tiere:

„Aber dass man zu tzeiten spricht: der mensch sicht lebisch oder als ein ber, wolff, fux oder hund, wie woll er nit fyır füs hat als das selb tir: Aws solchem folgt nit, dass solche glidmas des thirs do seÿ, sunder des menschen awswendig ertzeigung, dy ein solch gmüt eins solchen tirs nach vnserm beduncken jn einem menschen antzeigt. Sölche fergleichung, dÿ wir jn uns schöpfen, trift dy glidmas nit an“⁶²⁷.

Aus den Zitaten wird deutlich, worum es Dürer geht: Seine diffizile Beschreibung bezieht sich auf jene Art der Bewegung von Körper und Gliedmaßen, die nicht mehr allein den Gesetzmäßigkeiten einer Proportionslehre verpflichtet ist. Vielmehr werden Bewegungsarten als Gebärdensprache und der Gesichtsausdruck abhängig von der inneren Motivation einer Figur bestimmt, wie Rebel formuliert: „Bis in schwer faßliche psychologische Dimensionen hinein versuchte Dürer die Geheimnisse des Ausdruckes aufzudecken und lehrhaft-anwendbar zu machen“⁶²⁸.

3.2.2.3. Der Gestus des Heiligen

Der auf den Betrachter gerichtete Blick gewinnt in der verhaltenen Zuwendung eine verblüffende Gegenwärtigkeit. Er ist gleichsam auf Zwiesprache mit dem Gegenüber angelegt, speziell durch den Gestus des Kopfstützens und des Zeigens. Die Rechte legt der Heilige an seinen Kopf, während seine Linke den Totenschädel betastet. Beim Gestus seiner Rechten geht es um die Konzentration auf das Nachdenken des Heiligen, während seine Linke mit dem dozierenden Gestus den Betrachter in das Bild mit einbezieht.

Das Motiv des Kopfstützens ist zunächst als Pose des Melancholikers bekannt. Nach der Temperamentslehre gilt die Melancholie als zwiespältiger Charakterzug. Im Mittelalter

⁶²⁵ Albrecht Dürer. Schriften und Briefe, Ernst Ullmann (Hg.), ⁶Leipzig 1993, S. 125.

⁶²⁶ Ullmann 1993, S. 200.

⁶²⁷ Rupprich III, 1969, S. 239.

⁶²⁸ Zitiert nach Rebel 1996, S. 436.

wurde das melancholische Temperament als psychische Krankheit vor allem durch das Laster der „Trägheit“ (*acedia*) beschrieben⁶²⁹. Die *acedia* war ein über das ganze Mittelalter weit verbreiteter Begriff, der besonders für das christliche Leben als Nachlässigkeit in der Ausübung geistlicher Beschäftigungen oder als geistige Trägheit verstanden wurde⁶³⁰.

Als ein Beispiel für die Prägung der Trägheit des melancholischen Gelehrten gilt eine Illustration des Petrarca-Meisters „*Von Verlierung der Zeit*“ (Abb. 84)⁶³¹. Ein bärtiger Gelehrter sitzt am Tisch, den Kopf auf beide Hände gestützt, und starrt nach vorn auf eine große Uhr an der vorderen Wand. Seine sonst fast leer wirkende Arbeitsstube ist vor allem durch Uhren gekennzeichnet: Eine mechanische Uhr hängt an der Rückwand und eine Sanduhr steht auf dem Tisch. Die für das Bildthema typische Pose des Kopfstützens versinnbildlicht das Laster der Trägheit, wodurch der Untätige mit dem resignierenden und frustrierten Melancholiker zu identifizieren ist. Aufgefordert wird nicht zur bloßen Meditation über die Hinfälligkeit des irdischen Lebens, sondern dazu, die Zeit zur Erkenntnis Gottes und zur Erfassung der Natur zu nutzen: „*cogito Dei et naturae rationalis*“.

Doch gab es längst eine andere, eine positive Beschreibung, nämlich die des kontemplativen und genialen Melancholikers. So heißt es etwa bereits in den Aristoteles zugeschriebenen „*Problemata*“, Kapitel XXX, I wie folgt: „Deshalb sind alle Melancholiker hervorragende Menschen, nicht durch Krankheit, sondern durch ihre Naturanlage“⁶³². Besonders die Humanisten schließen sich dieser Tradition an. Petrarca, der das Leben der mönchischen Einsamkeit zu einem weltlichen und literarischen Leben umformte und dafür die Muße für eine Voraussetzung hielt, spricht von „*acidia*“ für seine oft müßige Gemütslage, aber nicht in der mittelalterlichen Sinnggebung der Trägheit, sondern für „mit Lust gemischtes Leiden“⁶³³. Er

⁶²⁹ Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 136ff.; Gerlinde Lütke Notarp, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998 (Diss. Münster 1997), S. 212ff.

⁶³⁰ Jene Reihe von sieben Lasterbegriffen (*supervia, ira, invidia, avaritia, acedia, gula* und *luxuria*), die durch Gregor den Großen kanonisiert wurde (*Moralia in Job*, XXXI, 45 (PL 76, 621)), wurde im Mittelalter durch die Scholastik weiterhin bearbeitet, wie z. B. die Definition des Thomas von Aquin von *acedia* als „*tristitia de spirituali bono*“ zeigt (*Summa theolog.*, II-II, qu. 35 und *De malo*, qu. 11); vgl. LCI III, Sp. 15-27 „Laster“ (M. Evans), bes. Sp. 15ff.; Susanne Blöcker, Studien zur Ikonographie der sieben Todessünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560, Münster 1993 (Diss. Bonn 1992), S. 4-8; S. 88ff.

⁶³¹ Lemmer 1984. XV. Kapitel.

⁶³² Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 55-92.

⁶³³ Übersetzung durch Kristeller 1986, S. 12, wobei er diesen Begriff von Petrarca in bewusster Weise als „genießbar“ definiert hat. Die Textstelle Petrarca, in: *Secretum*; Petrarca/Martellotti, S. 106, lautet: „*Aliquid, licet falsi dulcoris immixtum est; in hac [accidiam] autem tristitia et aspera et misera et horrenda omnia, aperta que semper ad desperationem via et quicquid infelices animas urget in interitum. Ad hec, et reliquarum passionum ut crebros sic breves et momentaneos experior insultus; hec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat, quod michi tempus non lucis aut vite, sed tartaree noctis et acerbissime mortis instar est. Et (qui supremus miseriarum cumulus dici potest) sic lacrimis et doloribus pascor, atra quadam cum voluptate*“.

erhebt die *acedia* weiterhin „zur inneren Qual philosophischer Existenz“⁶³⁴, denn sie gehöre „zu einem echt menschlichen Leiden, von dem gerade die Tüchtigen heimgesucht werden, dem Kampf nämlich zwischen Wesen und Schein, der Anstrengung, die Öde der Alltäglichkeit durch philosophisches Denken auszufüllen“⁶³⁵. Der florentinische Renaissance-Philosoph Marsilio Ficino spricht in seinem Werk „*De vita triplici*“ von der göttlichen Gabe der Kontemplation, die der Melancholiker besitze⁶³⁶. Dürer muss für den heiligen Hieronymus dieser Sichtweise gefolgt sein, indem er statt des nachlässig-trägen Acedia-Typus den kontemplativ-ingeniösen Typus wählte.

„Denkender Arbeitsmensch“ ist also der dem heiligen Hieronymus im Lissaboner Bild zugrunde liegende Typus, den Dürer auswählte. Der vom Typ des Melancholikers entlehnte Gestus des Nachdenkens als geistig-schöpferische Tätigkeit hat eine lange Tradition in der Malerei vor Dürer und ist nicht nur für die Hieronymus-Darstellung bestimmend, sondern für die Darstellung des Gelehrten überhaupt ein beliebtes Motiv.

Der Gestus des Kopfstützens wurde im Zusammenhang des Klosterlebens im mönchischen Mittelalter dargestellt. Auch wenn die Melancholie mit diesem Gestus verbunden als Mönchskrankheit bekannt war, zeigt ein Bild des Notker Balbulus (um 840-912) (Abb. 85)⁶³⁷, Schöpfer der Sequenzen, durch welche er der Dichtung des Mittelalters neue, von den metrischen Formen der Antike unabhängige Möglichkeiten eröffnete, ein frühes Beispiel für den Gestus beim sich schöpferisch auseinandersetzenen Denker⁶³⁸. Auf dem Blatt sitzt ein als Mönch gekleideter Dichter nachsinnend in seiner Stube, ein Buch in der einen Hand haltend, während er mit der anderen seinen Kopf stützt. Die narrativen Begleitumstände der Mönchsgeschichte sind ausgeblendet. Stattdessen rückt das geistige Leben im Kloster in den Vordergrund vor allem dadurch, dass die vereinzelt Figur in ihrem Gestus unmissverständlich das nachdenkliche Wesen des Menschen vor Augen stellt.

Wenn der Heilige als Melancholiker aufgefasst ist, dann überhaupt als ein geistig schöpferischer Mensch, wobei der Melancholiker positiv bewertet wird. Das Motiv der den Kopf stützenden Hand war als Topos für die Darstellung des heiligen Hieronymus sowohl

⁶³⁴ Siegfried Wenzel, ›Petarcas accidia‹, in: Petrarca, hg. v. August Buck, Darmstadt 1976, S. 349-366, hier S. 349.

⁶³⁵ Zitiert nach Wenzel 1976, S. 350.

⁶³⁶ „*De vita triplici*“ Ficanos dürfte Dürer bekannt gewesen sein. Das Werk wurde im Jahre 1497 bei Dürers Paten Koberger gedruckt und der junge Pirckheimer, ein Freund Dürers, besorgte für seinen Vater ein Exemplar in Padua. Vgl. Niklas Holzberg, Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland, München 1981, S. 52.

⁶³⁷ Staatsarchiv Zürich, Sammelmappe AG 19 XXXV. Das Blatt mit der Darstellung Notkers wurde aus Cod. Sang. 376 herausgeschnitten.

⁶³⁸ VL², Sp. 1187-1210, „Notker I. von St. Gallen“ (Hans F. Haegle). Darin noch ein vollständiges Werkverzeichnis mit Überlieferungsgeschichte und Literatur.

südlich als auch nördlich der Alpen beliebt, insbesondere in Darstellungen von Gelehrten, die sich in Einsamkeit dem Studium hingeben. Ein bekanntes frühes Beispiel bietet das Fresko der Cappellone degli Spagnoli (Abb. 86), des ehemaligen Kapitelsaals von Santa Maria Novella in Florenz, die Andrea di Bonaiuti 1366-67 ausschmückte⁶³⁹. An der Mittelwand befindet sich eine Kreuzigungsdarstellung; die vier Gewölbefelder zeigen Allegorien auf die Kirche und die auf den Seitenwänden ausgeführten Fresken die Verherrlichung des Dominikanerordens, seinen Triumph in Theologie und Kirche. Auf der Westwand unter dem heiligen Thomas von Aquin thronen die Gestalten der sieben freien Künste und sieben höheren Wissenschaften mit ihren wichtigsten Vertretern. Am Fuß der *sacra scriptura* sitzt der heilige Hieronymus, der, mit dem Kardinalshut gekennzeichnet, das Kinn in die Hand stützt⁶⁴⁰. Diese Pose des Heiligen erweist sich deutlich als Zeichen des geistigen Denkers⁶⁴¹, der, ein Buch im Arm haltend, angestrengt nachsinnt.

Ein weiteres bekanntes Beispiel, ein Täfelchen aus der Hand Jan van Eycks (Abb. 87), zeigt wie sehr das Motiv des Kopfstützens in der Darstellung des Hieronymus auch im Norden beliebt war⁶⁴². Auf der Detroiter Tafel ist der Heilige in das Buchlesen versunken, während er seine Wange auf die Linke stützt. Durch den Gestus des Kopfstützens wird der Eindruck der Hingabe an die Lektüre erhöht, während die Finger der Rechten die momentane Beschäftigung des Heiligen mit dem Blättern des aufgeschlagenen Buches mitteilt. Im nach vorn gelehnten Kopf des Heiligen wird in besonderer Weise der ernste Gesichtsausdruck betont, der die Konzentration geistiger Anstrengung hervorhebt. An seinem auf das Buch fixierten Blick ist seine Konzentration auf die Lektüre zu erkennen, die besonders durch den Gestus des Kopfstützens als schöpferische Tätigkeit zum Bildsujet erhoben wird. Alle Einsamkeit und Abgrenzung, alle physische und psychische Konzentration sind darin versammelt und zur Zwiesprache und innigen Anteilnahme dargeboten.

Wie der Gestus der Melancholie nicht mehr als Pose für Trägheit, sondern für die schöpferisch-geistige Tätigkeit interpretiert wird, impliziert er auch in der Lissaboner Hieronymus-Darstellung die Nachdenklichkeit⁶⁴³. Um dem Typus des nachdenkenden Heiligen die

⁶³⁹ Poeschke 2003, S. 362ff. Tafel 225-226. Die Kapelle mit quadratischem Grundriss und Kreuzrippengewölbe wurde 1350-1355 in den Kreuzgang der Kirche eingebaut. Der Auftrag für die Ausstattung mit einem Fresko kam vom damaligen Prior Fra Zanobi dei Guasconi.

⁶⁴⁰ Poeschke 2003, S. 365. Die genaue Identifikation der weiblichen Personifikation ist noch nicht gelöst. Die hinter dem heiligen Hieronymus befindliche Figur wird als die Personifikation der Theologie angenommen.

⁶⁴¹ Locher 1999, S. 55.

⁶⁴² Gemälde, 20,6x13,3 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. 25.4. Unter den zahlreichen Publikationen nicht zuletzt: Ausst.-Kat. Venice 1999, Nr. 15, S. 212; Ausst.-Kat. Brügge 2002, Nr. 30.

⁶⁴³ Nach dem Überblick über die Geste des Kopfstützens sei darauf hingewiesen, dass dieser Gestus nicht in allen Darstellungen die gleiche Funktion übernimmt. Während sich die Gestik in den szenischen Darstellungen

gewünschte Aussagekraft zu verleihen, modifiziert Dürer das überlieferte Repertoire. Während der Kopf in der Pose des Melancholikers meist in die Hand gestützt ist, um seine Last zu veranschaulichen, ist er im Lissaboner Bild in umgekehrter Weise dargestellt. Die Hand stützt dabei nicht den Kopf, sondern ist ihrerseits an den Kopf gelegt. Diese Pose des Heiligen versteht sich demzufolge als die der Konzentration auf einen Denkvorgang, der durch den auf die Schläfe zeigenden kleinen Finger des Heiligen angedeutet werden soll.

Neben dem Gestus der an den Kopf gelegten Hand ist noch ein anderer Gestus des Heiligen für den Lissaboner Hieronymus charakteristisch. Während er sich mit jenem Gestus als Denkertypus präsentiert, ist er mit seiner Linken mit dem Gestus eines Deuters ausgestattet. Er zeigt mit seiner stark geäderten Hand auf einen Totenkopf. Dieser Gestus des Zeigens wird weder metaphorisch noch attributiv dem Heiligen zugeordnet, geschweige denn symbolisch. Dies ist das äußere Zeichen der inneren Aufforderung, die der Heilige mit ernstem Gesicht an den Betrachter richtet. Das einzige, worauf der – im Sinne der grübelnden Eigenschaft – „melancholische“ Heilige unmittelbar Bezug nimmt, ist der Totenschädel. Die übrigen Gegenstände, die anscheinend von allem äußeren, praktischen Tun abgewandt sind, liegen im Augenblick beziehungslos herum. Bücher und Feder, die die geistige Stärke des Heiligen repräsentieren, sind mit dem Abbruch des Lesevorgangs „außer Gebrauch“. Mit seiner nach außen gerichteten Aufforderung überschreitet der Heilige den Raum der reinen Innerlichkeit, wobei er neben dem nach dem Betrachter gerichteten Blick mit seinen ansprechenden, leicht geöffneten Lippen und vor allem mit dem den Schädel berührenden Zeigefinger seine intellektuelle Befähigung demonstriert.

Dürer zeigt den gelehrten, sehr belesenen Hieronymus nicht im reinen Akt des Lesens, sondern im Augenblick des angehaltenen Lesens, einem Moment höchster Aufmerksamkeit. Es ist die Szene, in der der gelehrte Heilige imstande ist, die aus dem Bücherlesen gewonnene Erkenntnis dem Betrachter mitzuteilen. Dabei bezieht sich die rechte Hand des Heiligen mit dem Gestus des Nachdenkens auf das aufgeschlagene Buch, während die linke auf den Totenschädel weist, der als Hauptakzent des Bildes für den Betrachter im Bildvordergrund platziert ist.

Dieser Zeigegestus ist ebenfalls keineswegs eine Neuerfindung von Dürer. Er hat eine lange Tradition und bleibt auch in der Hieronymusdarstellungen nach der Lissaboner Tafel weiter ein beliebtes Motiv. Sowohl in der Umsetzung des Gestus als auch in der Todesthema-

wie z. B. der „Ruhe auf der Flucht der heiligen Familie“ auf Müdigkeit oder nachlassende Kraft (Joseph) bezieht, ist sie vielmehr ein Zeichen des Nachdenkens, wenn es sich um die Darstellung einer Person handelt, die die Gehorsamkeit figuriert.

tik scheint für das Lissaboner Bild die Darstellung der „Legende von drei Lebenden und drei Toten“ relevant zu sein, in der ein Eremit als Deuter für die schicksalhafte Szene auf die Inschrift, die er in der Hand hält, oder auf die Toten am Boden hinweist. Dieser Zeigegestus richtet sich an den Betrachter, wobei er infolge der Bildregie die Eindringlichkeit der Darstellung und die Unmittelbarkeit der Szene verstärkt. Der Heilige tritt in der Legende mit seinem Gestus als Mahner angesichts der Vergänglichkeit irdischen Lebens auf. Er gibt damit seine durch langjähriges Wissen gewonnene Erkenntnis weiter. Der von Dürer aufgefasste „Stubenheilige“ scheint den Ausspruch des asketischen Heiligen zu übernehmen, wobei die Erkenntnis der Hinfälligkeit alles Irdischen zum Ideal der Gelehrsamkeit erhoben wird.

Zur Charakterisierung der geistigen Tätigkeit dient dem Heiligen neben dem geneigten, an die Hand gelegten Kopf, der verbunden mit dem grüblerischen Blick den Dargestellten als einen Nachdenkenden kennzeichnet, auch die Kopfbedeckung. Der Heilige hat, auf den Kardinalshut verzichtend, das Birett auf. Diese Kopfbedeckung bietet sich als rundplastisches, voluminöses Gebilde dar, dessen Umrisskonturen sich gegen den grünen Hintergrund abzeichnen. Mittels feiner Schattierung, die insbesondere die Hebung und Senkung der Falten hervorhebt, gelingt die Modellierung, so dass sie luftgefüllt erscheint.

Das Birett war im Spätmittelalter die für die Geistlichen und Gelehrten charakteristische Kopfbedeckung, die sich schließlich im 17. Jahrhundert für die Geistlichen in ihrer endgültigen, viereckigen Form mit Knopf durchsetzte⁶⁴⁴ und deren Vorstufe das Baret in der Renaissance war⁶⁴⁵. Dieses „Mittelding zwischen Hut und Mütze“⁶⁴⁶ ist an den Ohrenklappen zu erkennen, die bei den Geistlichen nicht zu beobachten sind⁶⁴⁷.

Die Art und Weise, wie der Heilige das Birett trägt, ist noch auffallender. Während es von Klerikern gerade getragen wird und einer der bogenförmigen Aufsätze immer nach vorn gerichtet ist⁶⁴⁸, ist es auf dem Kopf des Heiligen leicht nach hinten verschoben aufgesetzt, als würde dieses durch die an den Kopf gelegten Finger fortgerückt. Diese Haltung mit der leicht

⁶⁴⁴ Hans-Friedrich Foltin, *Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen im Deutschen*, Giessen 1963, S. 58f. und 159. Das Birett des Klerikers, das durch drei oder vier bogenförmige Aufsätze charakterisiert wird, ist in der Farbe für den Rang kennzeichnend: Kardinäle tragen rot, Bischöfe und Prälaten violett, alle Übrigen schwarz.

⁶⁴⁵ Das Baret, das krönende Wahrzeichen des Renaissancekostüms, kam nach Regionen und Ständen in unterschiedlichen Formen und Details vor. Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 1987, S. 309; Paul Post, *Das Kostüm der deutschen Renaissance 1480-1550*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1954-1959*, S. 21-42, hier S. 25 mit Abb. 25.

⁶⁴⁶ Foltin 1963, S. 159.

⁶⁴⁷ Eine ähnliche Form des Biretts mit Ohrenklappen findet man bei Dürer W. 27, W. 56, W. 568 und W. 805. Da es sich bei den Dargestellten um Nicht-Geistliche handelt, muss das Birett mit Ohrenklappen besonders für Laien bestimmt gewesen sein. Indem es weniger den sakralen Charakter innehat als der Kardinalshut, wird dem heiligen Hieronymus im Lissaboner Bild eher weltlicher Sinn verliehen.

⁶⁴⁸ Bildliche Beispiele sind bei Dürer mehrmals belegt, vor allem durch die „Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (B. 102 u. 103).

nach hinten versetzten Kopfbedeckung wirkt im Bild gegenüber der gewollten Ernsthaftigkeit nachlässig, erreicht aber eine besondere Wirkung. In der Folge erscheint die Stirn des Heiligen besonders breit. Zur Schau gestellt werden dadurch nicht nur die Alterungsspuren auf der Stirn, sondern implizit vielmehr ein Hinweis auf die geistig-schöpferischen Eigenschaften des Heiligen. Der Kopf mit der immensen Stirn ist kennzeichnend für die Visualisierung eines denkenden Menschen. Beispielhaft ist in Dürers Oeuvre der Stich von Philipp Melanchthon (B. 105) (Abb. 88)⁶⁴⁹, dessen Gesichtszüge durch die breite Stirn und deren vorspringendes Stirnbein charakterisiert werden. Löcher definiert diese extra betonte Stirn als „Denkerstirne“⁶⁵⁰, die am häufigsten in Humanistenbildnissen zu beobachten sei⁶⁵¹. Dürer fasst somit den Heiligen in erster Linie als Denker und nicht so sehr als frommen Mann auf. Die unter der Vorderseite des Biretts breit erscheinende Stirn bezieht sich andeutungsweise auf die Erleuchtung des Heiligen und charakterisiert ihn ausdrücklich als denkenden Menschen⁶⁵².

3.2.3. Die gegenständlichen Bildelemente

In der Komposition ist das Interesse gemäß dem inhaltlichen Zusammenhang auf die einzelnen Gegenstände gerichtet. Der leicht erhöhte Blickpunkt ermöglicht eine Aufsicht auf den Tisch, wodurch die im Vordergrund deponierten Gegenstände ohne Überschneidung dargestellt sind. Dürer stellt die Einzelheiten sehr genau und zum Teil exponiert dar. Bei näherer Betrachtung drängt sich der Eindruck auf, dass sie als wesentlicher Bestandteil des Gemäldes auf eine konkrete Bedeutung zurückzuführen sein sollen. Die Tendenz, die Gegenstände im Detail wiederzugeben, erweist sich jedoch andererseits als ein Nachteil. Das auf Minuzien eingehende Bemühen Dürers führt zwar zu einem besonderen Naturalismus, doch werden sie durch die Übersteigerung des Wirklichen gerade ins Ornamental-Ungegenständliche verkehrt, so dass die einzelnen Dinge wegen ihrer isolierten Beschreibung oberflächlich erscheinen, auch wenn sie offensichtlich mehr als bloße Ausschmückung des Bildes sind⁶⁵³.

⁶⁴⁹ 1526, Kupferstich, 174x127 mm.

⁶⁵⁰ Löcher 1995, S. 373.

⁶⁵¹ Löcher 1995, S. 372f.

⁶⁵² Vgl. Heinrich Klotz, Die Gestalt des Michelangelo in Raffaels „Schule von Athen“, in: Amici Amico. Festschrift für Werner Gross, München 1968, S. 179ff. Bereits Klotz beobachtet in diesem Zusammenhang bei den Darstellungen von Evangelisten und Propheten im Mittelalter eine Tendenz zum Topos, die Innerlichkeit des Denkens körperlich anschaulich zu gestalten. Bei den Nachsinnenden geht es nicht mehr um das Denken selbst, sondern um die Repräsentation des Gedachten, auf das der Nachsinnende oft hinweist.

⁶⁵³ Von besonderem Interesse ist im Zusammenhang mit dieser Untersuchung ein Blick auf die frühniederländische Malerei, in der Realismus und verhüllter Symbolismus wichtig waren. Bevor das Stilleben zur selbständi-

Die Gegenstände lassen sich gemäß ihrem Bedeutungsgehalt in zwei Gruppen einteilen: Eine Gruppe weist einen Bezug zum Leben des Heiligen als Gelehrter auf, die andere trifft eher eine allegorisch-moralische Aussage. Dementsprechend ist der Bücherstapel mit dem Pult in einer sehr verkürzten Form nach dem Heiligen gerichtet, während der Totenschädel mit seiner Frontseite dem Betrachter zugewandt ist. Diese Anpassung richtet sich nach dem Sinngehalt der Gegenstände, der hier in eingehender Weise erläutert wird.

Im tendenziell bereits in Vorstudien zu beobachtenden Realismus, mit dem Dürer kleine Objekte in plastischer Übertreibung beschreibt, geht es nicht primär um die Hervorhebung von Einzelheiten, sondern um deren schöpferische Verbindung zu einem harmonischen Ganzen, die erst im ausgeführten Gemälde gelungen ist. Dürer vereint dafür in der Wiedergabe der Erscheinungswelt Handwerk und Wissenschaft miteinander. Er legt die Darstellung auf den Vergleich mit der Erfahrungswelt an, so dass der Betrachter sie nachvollziehen kann. In diesem Sinne ist die Beschreibung wichtiger als die Erzählung. Die Präsenz der Figuren wird nicht in der Handlung aufgelöst, sondern schafft selbst eine Handlung, indem sie den Betrachter quasi in das Bild einlädt. Die Reproduktion der vertrauten Dinge, zunächst ihrer genau beschriebenen Oberfläche, hat das Ziel, sich der Welt des Betrachters anzunähern. Die objektive Bestandsaufnahme von Naturbildern war für Dürer nur eine Voraussetzung für deren künstlerische Interpretation.

3.2.3.1. Bücher

Beim Hieronymus des Lissaboner Bildes treten deutlich Züge eines Gelehrten hervor, worauf vor allem der ihm vorgelagerte Bücherstapel verweist (Abb. 3). Ein einfaches Holzgestell als Lesepult, das aus einem Pultdeckel und zwei keilförmigen Stützen konstruiert ist, bietet den Büchern während des Lesens Halt: Unter dem Lesepult befinden sich zwei übereinander gestapelte Bücher, ein grünes mit Schließbändern und darauf liegend ein braunes mit metallenen Schließrasten, deren Beschläge leicht verziert sind⁶⁵⁴. Auf dem Lesepult liegt ein voluminöser

gen Gattung wurde, lenkte die frühniederländische Malerei erstmals den Blick auf die Dinge. Die der figürlichen Szene beigegebenen Gegenstände, die im Realismus als Anschauungsform wiedergegeben sind, finden in ihrer Auswahl und Anordnung ihren symbolischen Sinn, der mit der behandelten Szene inhaltlich verbunden ist. Dazu siehe Ausst.-Kat. Münster 1979/1980, passim; Ingvar Bergström, *Stilleben. Die große Zeit des europäischen Stilllebens*, Stuttgart/Zürich 1979, S. 9-36.

⁶⁵⁴ Die räumlich extrem verkürzte Wiedergabe des Lesepultes bereitete Dürer offensichtlich einige Schwierigkeiten. Die Bücher unter dem Lesepult zeigen keine durchdachte Lagerung aus einer nicht rational gelösten Perspektive. Sie sind aus Platzmangel nur handgroß dargestellt und das breitere Format des unteren grünen Buches berührt den Boden nicht korrekt.

Foliant aufgeschlagen, der in mehreren Faszikeln gebunden ist. Der zum Schutz dienende Felldeckel steckt als Lesezeichen zwischen den Seiten. Bei diesem aufgeschlagenen Buch fehlt die Schließe, wodurch der Eindruck vermittelt wird, dass das Buch für häufiges Lesen in jedem Augenblick verfügbar sein soll. Die Schließe ersetzt der Felldeckel, der sowohl als funktional begründeter Bestandteil als auch als Schmuck zu verstehen ist⁶⁵⁵. In der Ausstattung mit diesem exklusiven Material lässt sich die Wertschätzung der Schriften nachvollziehen. Auch wenn der Heilige seinen Blick nicht auf das aufgeschlagene Buch auf dem Leseputz richtet, heben die Bücher in ihrer Funktion als Attribut den Heiligen als Gelehrten hervor, indem die Interaktion zwischen dem Heiligen und den Büchern nicht vollständig vermieden wird. Sein Oberkörper wendet sich dem Leseputz in nach vorn geneigter Haltung zu, womit die immerwährende Beschäftigung des Heiligen mit dem Buch angedeutet wird.

In der mittelalterlichen Kunst war das Buch in der Hand Christi und der Heiligen das ge-läufigste Attribut und zugleich Symbol für die göttliche Weisheit⁶⁵⁶. Demzufolge weisen das Lesen und das Schreiben durch Evangelisten und Apostel als religiöse Tätigkeiten auf die Anteilnahme am Prozess der Weitergabe des göttlichen Wortes hin. Das Buch war ständiges Attribut der Propheten als Sinnbild für deren Weissagungen und in der Verkündigungsszene Attribut der Jungfrau Maria als Symbol der Reinheit, Demut und Frömmigkeit. Erheblich an Bedeutung und Verbreitung gewann das Buch im 13. Jahrhundert, als die Bücherkultur vom Kloster auf Universitäten, Städte und Höfe übergriff. Es wurde allein gelesen und dafür ein Raum zur Verfügung gestellt, wodurch das für die private Lesekultur im Zeitalter der humanistischen Renaissance charakteristische Studiolo entwickelt wurde⁶⁵⁷.

Das „heilige“ Lesen führte zum wissbegierigen Lesen, das gern zum „wissenschaftlichen“ Lesen umgedeutet wird. Im 15. Jahrhundert, einer revolutionären Zeit der Buchkultur, wurde nicht nur eine größere Vielfalt von Büchern veröffentlicht, sondern die Auflagen einzelner Werke steigerten sich durch den Buchdruck auch rasant. Bücher waren im Begriff, jedermann zugänglich zu werden. Das Buch als Zeichen humanistischer Bildung wurde Ge-

⁶⁵⁵ Zu unterschiedlichen Einbandarbeiten siehe Eva Hanebutt-Benz, *Bucheinbände im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband*, hg. vom Vorstand der Maximilian-Gesellschaft und Barbara Tiemann, Hamburg 1995, S. 265-335. Jedoch ist der Einband aus Fell nicht belegt. Vgl. Jean Loubier, *Ein Original-Hülleneinband in Göteborg*, in: *Werden und Wirken. Ein Festgruß Karl W. Hiersemann zugesandt am 3. September 1924 zum siebenzigsten Geburtstag und vierzigjährigen Bestehen seiner Firma*, hg. v. Martin Breslauer/Kurt Koehler, Leipzig 1924, S. 178-183.

⁶⁵⁶ Über Bücher als Symbole siehe RDK 2, 1948, Sp. 1341-43 „Buch als Attribut“ (Joseph Braun S. J./Gustav Radbruch); J. Becker, *Das Buch im Stilleben – das Stilleben im Buch*, in: *Ausst.-Kat. Münster 1979/1980*, S. 448-478; Jan Białostocki, *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit. Zur Symbolik des Buches in der Kunst*, Schwetzingen 1985 (= *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse* 1985, 5).

⁶⁵⁷ Liebenwein 1977.

genstand von Gelehrtdarstellungen, wobei es erstmals vom religiösen Symbol abweichend zum profanen Symbol für die irdische Existenz und hier vor allem die Gelehrsamkeit und Wissenschaft umgedeutet wurde⁶⁵⁸. Bücher waren demnach nicht mehr nur Hilfsmittel zum Seelenheil im Sinne von Frömmigkeit, sondern auch Attribut zur Kennzeichnung eines Standes, besonders einer geistigen Haltung, wobei abstrakte Begriffe wie Weisheit, Gelehrsamkeit oder Studien ausgedrückt wurden. Nun diene das Buch als Hinweis auf die diesseitigen Errungenschaften weltlicher Gelehrsamkeit und Wissenschaft.

Nun stellt sich die Frage: Welche Bücher hat der Heilige vor sich und was für ein Buch liest er gerade? Der aufgeschlagene Foliant zeigt auf einer Seite zwei Kolonnen und einen Kolonnentitel am oberen Rand. Die Form der Seitengestaltung erinnert an die der mittelalterlichen Handschriften. Zwar ist der Inhalt des Textes nicht zu identifizieren, aber die Anfangsbuchstaben, bei denen es sich um Initiale handelt, sind erkennbar: Auf der linken Buchseite steht der griechische Buchstabe Φ und auf der rechten Θ (Abb. 3). Diese beiden griechischen Buchstaben in dem vor dem Heiligen liegenden Buch lassen an der Vermutung einer religiösen Schrift zum Gebet oder überhaupt einer Schrift sakralen Charakters Zweifel aufkommen, weil ein biblischer Text in Hebräisch bzw. eigene Werke des Hieronymus in Latein verfasst sein müssten⁶⁵⁹. Das Buch, mit dem sich der Heilige beschäftigt, weist sich daher eher als weltliche Literatur aus, vermutlich als eine der antiken Schriften, die erst die Renaissance-Humanisten ans Licht gebracht haben. Die Hingabe an die griechische Schrift deutet darauf hin, dass das aufgeschlagene Buch dem Heiligen als Wissensquelle zur intellektuellen Tätigkeit dient. Die Wurzel dieses Typus geht auf den profanen Bereich zurück, in dem die melancholischen Dichter oder Philosophen ins Buch vertieft dargestellt werden. Bei diesen Bildern finden die Bücher angesichts des wachsenden Bewusstseins der „beginnenden Neuzeit“ ihre Verwendung als Mittel zum Wissenserwerb.

Für die Interpretation, in welchem inhaltlichen Zusammenhang die dargestellten Bücher mit dem gelehrten Heiligen stehen, scheinen die beiden griechischen Buchstaben eine Schlüsselfunktion zu übernehmen. Die beiden Buchstaben waren bereits vorher einmal ins Werk Dü-

⁶⁵⁸ Die Bücherdarstellungen, die oft in Grabmälern zu finden sind, nehmen im Allgemeinen in ihrem Sinngehalt Bezug auf das geistige Leben des Verstorbenen. Vgl. Erwin Panofsky, *Tomb sculpture*, New York 1964, S. 70.

⁶⁵⁹ Die lateinische Übersetzung der Bibel, die Vulgata, war im Mittelalter allgemein im Gebrauch und wird in der römisch-katholischen Kirche noch heute benutzt. Während der Reformation erkannten die Protestanten nur jene alttestamentlichen Bücher an, die einmal zur hebräischen Fassung gehört hatten. Vgl. TRE VI, 1980, „Bibel IV“, bes. S. 66ff.

thers einbezogen. Bekannt sind sie durch den Holzschnitt zu den „*Quattor libri amorum*“ Conrad Celtis’ (Abb. 89), den Dürer 1502 ausführte⁶⁶⁰.

Der Holzschnitt zeigt die Personifikation der Philosophie als Königin mit Krone und Zep-
ter in frontaler, feierlicher Haltung auf einem Thron. Sie ist umgeben von einem üppig ge-
bündelten Blattkranz, den vier Porträtmedaillons mit den Hauptvertretern der Weltweisheit
umrahmen. In den Ecken der Komposition befinden sich außerdem Personifikationen der vier
Jahreszeiten bzw. der vier Elemente, die gemäß ihren jeweiligen Eigenschaften jeweils einen
anderen Blattkranz tragen⁶⁶¹. Rätselhaft sind jedoch die beiden griechischen Buchstaben Φ
und Θ , die auf dem von der Brust der Philosophie herabhängenden breiten Band stehen. Auf
dem Band, das in seiner sich nach oben hin verjüngenden Form einem Obelisk ähnelt, stehen
in Abkürzungen die griechischen Namen der *septem artes liberales*, die oben von einem Θ ,
unten von einem Φ begrenzt sind⁶⁶².

Celtis gilt für die Gestaltung der „*Philosophia*“ als Programmator und ist daher für die
Darstellung der beiden griechischen Buchstaben verantwortlich⁶⁶³. Das humanistische Bil-

⁶⁶⁰ „*Philosophia*“, Holzschnitt, B. 130, 218x148 mm. Stadtbibliothek Nürnberg, Cent. 5. app. 3. fol. A₆v⁰. Campbell Dodgson, Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Vol. I, London 1903, S. 280-283; Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Nr. 34; Ausst.-Kat. Schweinfurt 2002, S. 39f. (Die Abbildung siehe S. 28).

⁶⁶¹ Vgl. Dieter Wuttke, Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophie des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs (1985/1986), in: ders., Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Baden-Baden 1996, S. 389-454, hier S. 415; Schoch/Mende/Scherbaum 2004, S. 142. Bei der Identifizierung der Blätterkränze ist sich die Forschung nicht einig, insbesondere bei den fruchtlosen Zweigen auf dem rechten Segment. Während die linken Kränze durch Laub und Früchte eindeutig als Wein und Eiche identifizierbar sind, wurden für die rechten Lorbeer und Mai-glöckchen (oben) bzw. Ahorn und Hahnenfuß (unten) vorgeschlagen. Lottlisa Behling, Betrachtungen zu einigen Dürer-Pflanzen, in: Pantheon 23, 1965, S. 279-291; Fedja Anzelewsky, Dürer-Studien, Berlin 1983, S. 127.

⁶⁶² Die Reihenfolge von unten nach oben: *Γρα* (Grammatik), *Λο* (Logik), *Ρετ* (Rhetorik), *Αρ* (Arithmetik), *Γη* (Geometrie), *Ασ* (Astronomie), *Μ* (Musik). In dieser Rangfolge, Quadrivium über dem Trivium, kommt jedoch die Musik vor der Astronomie. Damit vertritt Celtis die pythagoreisch-platonische Auffassung, nach der die Musik der vollkommenste Ausdruck der Schönheit sei, die auf dem harmonischen Zahlenverhältnis und -gesetz basiert. Vgl. dazu noch Wuttke 1996, S. 405.

⁶⁶³ Über die Beziehung des Dichters zu Dürer siehe Dieter Wuttke, Dürer und Celtis: Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: ‚Jahrhundertfeier als symbolische Form‘, in: Journal of medieval and Renaissance studies 10, 1980, S. 73-129; Wuttke 1996, S. 401f.; Rebel 1996, S. 125ff. spricht sogar von Celtis als „geistigen Ziehvater von Dürers Welt- und Kunstanschauung“.

Weiterhin belegt wurde Celtis’ Aufforderung mit Bitte an Dürer, die Philosophie zu zeichnen (Wuttke 1996, S. 401): „*Des operam, nostram depinges Philosophiam / Cognita que faciet cuncta sub orbe tibi*“ (Bitte, zeichne unsere Philosophia, / die dir alles Wissen der Welt bekannt machen wird!). Obgleich eine Gedankenskizze, Kopie von Hartmann Schedel (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 434), die Celtis Dürer zur Anweisung des Schemas für den Holzschnitt der Philosophie schickte, gewiss als Vorlage diente, ist bis jetzt Dürers Eigenanteil in Disposition und Komposition der *Philosophia* kaum untersucht worden. Dürer hatte sicher an dem Bildprogramm Anteil, sonst hätte er sein Monogramm nicht an so exponierter Stelle angebracht.

An diesem Ort soll die Frage Wuttkes, „ob eine Mehrdeutigkeit des Frühlings- und Herbstsegments vielleicht beabsichtigt gewesen sein könnte“, in anderer Weise gestellt und zu beantworten versucht werden, nämlich ob eine Mehrdeutigkeit des Winters- und Sommersegment vielleicht beabsichtigt gewesen sein könnte. Die hier für diese Jahreszeiten vertretenen Pflanzen sind besonders durch Früchte gekennzeichnet. Ein erweiterter inhaltlicher Zusammenhang soll dies erklären. Robert interpretiert den Holzschnitt als „Vorgang der »*translatio sapientiae*«“ (Robert 2003, S. 107ff.), wobei sich die Tradition der Weisheit nach dem Urzeigersinn vollzieht. Dabei wird Albertus Magnus in diesem historisch-chronologischen Transformationsprozess als Letzter angeord-

dungsideal soll hier in bildlicher Sprache zum Ausdruck kommen, wobei speziell das Ideenbild der gelehrten Welt Celtis' als Haupttenor wirkt⁶⁶⁴. Für die Ikonographie der Philosophie-Darstellung, die diese meist als Königin der *artes liberales* wiedergibt⁶⁶⁵, und für die Abbraviaturen ist die Vision der Philosophie Boethius' als unmittelbares Vorbild ausschlaggebend. So beschreibt er in seinem Kerkerwerk „*De consolatione philosophiae*“⁶⁶⁶ die *Philosophia*:

„*Quae cum altius caput extulisset, ipsum etiam caelum penetrabat respicientiumque hominum frustrabatur intuitum. Vestes erant tenuissimis filis subtili artificio indissolubili materia perfectae quas, uti post eadem prodente cognovi, suis manibus ipsa texuerat. [...] Harum in extremo margine Π Graecum, in supremo vero Θ legebatur in textum. Atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus. [...] Et dextra quidem eius libellos, sceptrum vero sinistra gestabat.*“⁶⁶⁷

Unterschiede zu diesem von Boethius konzipierten Erscheinungsbild werden im Holzschnitt von Celtis klar. Celtis veränderte zunächst den untersten Buchstabe vom Π zum Φ und ergänzt die sieben freien Künste. Celtis' Konzept fußt dabei auf der Interpretation des Thomas von Aquin, der die Buchstabenreihe selbständig im mittelalterlichen Sinne als Trivium (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) erklärte, er dehnt sie aber auf das gesamte mittelalterliche Bildungssystem aus, indem er das Quadrivium (Arithmetik, Musik, Geometrie, Astronomie) mit aufnimmt⁶⁶⁸.

net. Hervorgehoben wird der Deutsche dabei als Vertreter des Zeitgenössischen und der historischen Aufgabe die Tradition in Zukunft weiter zu führen. Dafür sprechen gewiss die ertragreichen Pflanzen. Der Platzwechsel zwischen Sommer und Herbst kann auch daraus erklärt werden, dass Dürer/Celtis die durch Albertus angefangene Epoche als reifende Jahreszeit verkündigen wollten.

⁶⁶⁴ Zu einer eingehenden Studie siehe vor allem Peter Luh, Die Holzschnitte für Conrad Celtis. Eine Untersuchung zu den Bildprogrammen des Humanisten und den Planungen für den Buchschmuck seiner Werkausgabe, München 1999 (Diss. München 1991; Microfiche-Ausgabe); Robert 2003, S. 105-128.

⁶⁶⁵ LCI III, 1971, Sp. 428-430 „Philosophie“ (O. Holl).

⁶⁶⁶ Boethius, der aufgrund einer verleumderischen Anklage eingekerkert wurde, sah eines Tages eine Vision, in der ihm eine Frauengestalt vor dem Tor erschien. Das Werk selbst, in dem Boethius einen fiktiven Dialog entwickelt und die Wertlosigkeit irdischer Güter und schließlich die wahre Glückseligkeit durch Gott erklärt, gehört im Mittelalter zu einem der meistgelesenen Bücher, so dass es vielfach übersetzt und kommentiert wurde. VL I, 1978, Sp. 908-927 (Fedel Rädle/F. J. Worstbrock). Zu *De consolatione philosophiae* siehe Sp. 196ff.

⁶⁶⁷ PL 63, 588-590; Boethius, *Trost der Philosophie*, Lateinisch und Deutsch, Übertragung von Eberhard Gothein, Zürich 1949, S. 38.

⁶⁶⁸ Vgl. LCI II, 1970, Sp. 703-713 „Künste, sieben freie“ (J. Seibert). Im Mittelalter waren die *artes liberales* so bedeutend, weil diese enzyklopädischen Wissenschaften als Hilfsmittel und als Voraussetzung zum Verständnis der Heilsbotschaft der Bibel dienten.

Die Philosophie mit den sieben freien Künsten in Verbindung zu setzen, ist jedoch nicht neu. Seit Martianus Capella (um 400) die sieben freien Künste erstmals zusammengestellt hat, ist es geläufig die thronende Philosophie von den sieben freien Künsten umgeben als Herrscherin darzustellen. Als unmittelbare Quelle, der Dürer für die Komposition des Holzschnitts gefolgt sein könnte, rückt jedoch „Der siebente Schöpfungstag“ der Schedelschen Weltchronik (fol. V^v) in den Vordergrund. Nicht nur Gottvater, sondern auch die Bildgestaltung einschließlich der vier Winde in den Ecken zeigen deutliche Berührungspunkte. Vgl. Anzelewsky 1983, S. 124f.; Wuttke 1996, S. 418ff.

Schwierigkeiten bei der Interpretation bieten besonders die beiden einrahmenden Buchstaben. Boethius benannte sie als die beiden Zweige der Philosophie, Theorie und Praxis⁶⁶⁹. Da der Holzschnitt kunsthistorisch zunächst von eher marginalem Interesse war, versuchte erst Gielow eine Deutung der beiden Buchstaben als Abkürzung für Theologie und Philosophie⁶⁷⁰, wobei seine Auffassung in der Forschung einen andauernden Nachklang fand⁶⁷¹. Dabei erklärt er die Anknüpfung Celtis' an den Florentiner Marsilio Ficino, für den die Philosophie einen Aufstieg des Geistes vom Niederen zum Höheren, zur Theologie, bedeutete⁶⁷². Dieses Aufsteigen wollte Celtis demnach anschaulich, im Sinne von Boethius, mit der Stufenleiter über die *septem artes liberales* darstellen. Diese Interpretation Gielows/Panofskys scheint jedoch überflüssig, da das ganze Buchstabenschema zusammengenommen die Philosophie darstellt.

Wuttke versucht, das Problem mit der Deutung der griechischen Buchstaben aus der literarischen Quellenüberlieferung des Hochmittelalters zu lösen, indem er in Bezug auf den so genannten *Mythographus Vaticanus III*⁶⁷³ die beiden Buchstaben als Ausdruck für die Lebensformen von „*vita philargica*“ (*voluptuaria*) und „*vita theorica*“ (*contemplativa* bzw. *speculativa*) betrachtet. Damit wird die entscheidende Funktion des Aufsteigens durch die sieben freien Künste vom sinnlichen Leben zum schauenden Leben zwar wiederholt, aber der natürliche Zustand jedes Menschen, den Wuttke als „kreatürliche Liebe“ definiert, der „geistigen Liebe“ entgegengestellt⁶⁷⁴.

Eine noch überzeugendere Deutung liefert Luh⁶⁷⁵, der über den Holzschnitt grundlegend arbeitete, wobei er, auf der bereits von Dodgson vorgeschlagenen Erklärung⁶⁷⁶ fußend, der die griechischen Lettern als φύσις (Natur) und θεός (Gott) entschlüsselte, diese als Wissenschaft, nämlich Φ für „*physica*“ und Θ für „*theologia*“ umformulierte, bezüglich der *septem artes*,

⁶⁶⁹ Joachim Gruber, Kommentar zu Boethius *De consolatione philosophiae*, Berlin/New York 1978, S. 63f. (= Texte und Kommentare. Eine altertumswissenschaftliche Reihe 9).

⁶⁷⁰ Gielow 1904, S. 6ff.

⁶⁷¹ Klibansky/Panofsky/Saxl schließen sich an die Interpretation Gielows an, indem sie mutmaßen, dass die mit dieser Buchstabenreihe intendierte Aussage ein „Aufstieg von der Philosophie zur Theologie“ sei. Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 400, Anm.-Nr. 11.

⁶⁷² Masilio Ficino, *Opera Omnia*, 2 Bde., Basel 1561 (21576), neu gedruckt, Turin 1959, S. 761; Platon, „Staat“, 7. Buch: „*Veram inquit philosophiam esse ascensum ab his, quae fluunt et oriuntur et occidunt, ad ea, quae vere sunt et semper eadem perseverant. Tot ergo philosophia partes et facultates ministras habet, quot gradibus ab infimis ad superna conscenditur*“. Zitiert nach Friedrich von Bezold, Konrad Celtis. Der deutsche Erzhumanist, Darmstadt 1959, S. 30.

⁶⁷³ *Scriptores rerum mythicarum Latini tres Romae nuper repetri*, Ed. Georgius Henricus Bode, Cellis 1834, 2. Nachdruck, Hildesheim 1996 (1968), hier III, 11,22; Der neue Pauly 8, 2000, Sp. 626f. Als Autor des Textes wird ein englischer Kanoniker Albericus (um 1181-1202) neu identifiziert. Weitere Literatur in: Wuttke 1996, S. 406, Anm.-Nr. 34.

⁶⁷⁴ Wuttke 1996, S. 407. Ein weiteres konkretes Beispiel für dieses gegensätzliche Paar bietet der Holzschnitt „Reichsadler“, den Hans Burgkmair d. Ä. ebenfalls nach Anweisung Celtis' 1506/07 ausgeführt hat. Eine Widerlegung von Wuttkes Deutung des Holzschnitts findet sich bei Robert 2003, S. 125f.

⁶⁷⁵ Luh 1999, S. 68ff.

⁶⁷⁶ Dodgson 1903, S. 280ff.

die alle selbst die Wissenschaft bezeichnen. Im Rahmen des ganzen Bildprogramms dürfte diese Lesart Luhs zutreffen. Die personifizierten Figuren der vier Elemente in den Ecken bezeichnen jene Phänomenwelt, die auf die *philosophia naturalis* nach aristotelischem Verständnis zurückzuführen ist. So definiert der erste Vers des Distichons der Unterschrift als Gegenstand der Philosophie alle Phänomene der Natur: „*Quicquid habet Coelum quid Terra quid Aer et aequor*“.

Eingeführt wurde in den Holzschnitt damit das Anliegen Celtis', die Frage nach den ersten Ursachen (*rerum causae*), die die Welt sichtbar und wahrnehmbar formuliert. Celtis stellt dieser sichtbaren Welt (Naturphilosophie) eine „wißbare“⁶⁷⁷ gegenüber⁶⁷⁸, zu der sich jene durch den Aufstieg über die Stufen der Künste kehrt. Darum steht am Ende der Stufenleiter der Buchstabe Θ für θεός oder für θεολογία, das göttliche Urprinzip als *Primum movens*. Mit dem Verständnis von der Transzendenz der Naturerkenntnis zur Gotteserkenntnis, die mittels der freien Künste ermöglicht wird, knüpfte Celtis an die traditionelle Philosophiedefinition an, wonach die Weisheit „Wissen und Kenntnis göttlicher und menschlicher Dinge in ihren jeweiligen Ursachen“ sei⁶⁷⁹. So rufen die beiden Sprüche des beschrifteten Throns der *Philosophia* zur Gottesfurcht (zur Rechten: „Πρώτα Θεού τίμα“) und zur Weisheit (zur Linken: „Πάσι δίκαια νέμειν“), dem Fundament der Moralphilosophie auf⁶⁸⁰: „Vor allem ehre Gott, allem gib Gerechtigkeit“.

Die Philosophie als Gesamtwissen wird im Holzschnitt durch die Bücher zur Geltung gebracht, die die *Philosophia* in ihrer Rechten hält bzw. darbietet. Die Bücher der *Philosophia* zeigen sich in einer in der Reihenfolge beliebigen, aber bewussten Stapelung in der Dreizahl, die jedoch von Boethius nicht genau genannt wurde. So wie sich die Philosophie als Inbegriff allen Wissens um göttliche und menschliche Dinge versteht, sollen die Bücher den Weg dazu weisen. Die drei Wege der Philosophie seien damit formuliert, wobei das Distichon der Bildunterschrift auf die „*philosophia triformis*“ Bezug nimmt⁶⁸¹. Der erste Vers des ersten Distichons erhebt, wie oben beobachtet, die Naturwissenschaft (*naturae rerum*) zur ersten Aufgabe der Philosophie (*philosophia naturalis*), während der zweite, „*Quicquid in humanis rebus et esse potest*“ (*res humanae*), auf die *philosophia moralis* (Ethik) hindeutet. Schließlich liefert der erste Vers des zweiten Distichons, „*Et deus in toto quicquid facit igneus orbe*“, eine Erläuterung, dass *res divinae* als *philosophia rationalis* Metaphysik bedeutet. Als Resümee gilt

⁶⁷⁷ Robert 2003, S. 127.

⁶⁷⁸ Epigr. 3,111,3f.: „*Prima patent oculis sensuque suo capiuntur, / Altera non oculus, mens neque coeca videt*“.

⁶⁷⁹ Cic. Tusc. 4,26,57: „*Sapientiam esse rerum divinarum et humanarum scientiam cognitionemque, quae cuiusque rei causa sit*“. Nach Robert 2003, S. 121, Anm.-Nr. 45; Vgl. Wuttke 1996, S. 412f.

⁶⁸⁰ Übersetzung nach Wuttke 1996, S. 409.

⁶⁸¹ Vgl. Wuttke 1996, S. 404 mit Verweis auf die Bücher der *Philosophia*; Robert 2003, S. 122.

dann der Pentameter des zweiten Distichons, „*Philosophia meo pectore cuncta gero*“, der auf die Darstellung des Holzschnitts im Ganzen verweist⁶⁸². Thema des Holzschnitts ist also eine systematische Gliederung der Philosophie von einem propädeutischen Studium der Natur (Φ für *physiologia*) über die Enzyklopädie der *artes liberales* zur *theologia* (Θ).

In Anbetracht des Philosophie-Holzschnitts scheinen die auf dem aufgeschlagenen Buch des Hieronymus befindlichen beiden griechischen Buchstaben auf den Bedeutungskomplex der Suche nach dem Wissen bzw. der Erkenntnis zu verweisen. Dass die Bücher attributiv für die Gelehrsamkeit des Heiligen stehen, ist offenbar. Aufschlussreicher ist jedoch die Bedeutung der Bücher in ihrer Verbindung von symbol- und sinnbildhaften Zusammenhängen mit traditionellen Bedeutungsinhalten, die über die bloße Gelehrsamkeit hinaus Weisheit und Frömmigkeit ausdrückt.

In dieser Hinsicht soll noch ein anderer Aspekt des Nutzens von Büchern betrachtet werden. Eine Tendenz zur Säkularisierung der Bücher, die sich im 15. Jahrhundert generell abzeichnete, und eine abnehmende Produktion religiöser Literatur empörte viele konservative Theologen und Humanisten und führte schließlich so weit, dass diese Bücher für unnützen und überflüssigen Luxus hielten: „*usus libri, non lectio prudentes facit*“⁶⁸³. Bücher wurden vor diesem Hintergrund als Symbole der Eitelkeit und der Hoffart verwendet. Sie warnten vor menschlichem Wissen und menschlichen Erfahrungen, die gegenüber dem göttlichen Wissen vergänglich seien. Das Wissen bzw. der Wissenserwerb durch Bücher wurde als ein Werk des menschlichen Hochmuts betrachtet und stand im Widerspruch zum Wort Gottes⁶⁸⁴.

Das Thema der Gefahr der paganen Bildung verbindet sich im so genannten Ciceronianus auch mit der Hieronymus-Darstellung: Hieronymus erlebt eine Entrückung, in der er

⁶⁸² Die Dreizahl der Bücher wiederholt sich auf dem Lissaboner Bild. Nicht unbeabsichtigt stellt Dürer drei Bücher in unterschiedlichem Zustand vom geschlossenen bis zum geöffneten und die unterschiedliche Art und Weise des Schließens dar. Das unterste Buch besitzt zum Schließen Stoffbänder, die jedoch lose sind, das obere ist mit metallischen Beschlägen ausgestattet und der aufgeschlagene Foliant zeigt schließlich statt der Schließen einen kostbaren Feldeckel. Dabei geht es wohl um die Wertschätzung der Bücher angesichts ihrer Inhalte. Wenn man in Bezug auf die auf dem Philosophie-Holzschnitt beobachtete „*philosophia triformis*“ überhaupt eine Interpretation wagen darf, soll das grüne Buch gemäß sowohl seinem Stoff als auch dem losen Zustand des Bandes zur *philosophia naturalis* hinführen. Dagegen geht das braune mit den festen Schließen, dessen Oberfläche mit der Graviertechnik den Eindruck einer besonderen Anfertigungsweise vermittelt, auf die *philosophia moralis* zurück. Beim obersten Buch, dem großen Folianten, der von einem Feldeckel verhüllt wird, soll es sich um die *philosophia rationalis* handeln, wobei der geöffnete Zustand die unleugbaren Worte Gottes andeutet. Über die *philosophia triformis* siehe Luh 1999, S. 77; Robert 2003, S. 121ff.

⁶⁸³ Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 1288.

⁶⁸⁴ Vgl. Schuster 1991, S. 153. Schon seit Petrarca ist die Nichtigkeit des menschlichen Wissens angesichts des unbegrenzten Gottes bekannt. Agrippa von Nettesheim warnt ebenfalls in seinem bis in die Gegenreformation nachhaltig wirksamen Werk „*De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium*“ (1531), popularisierter mittelalterlicher Erbauungsliteratur folgend, vor der vergänglichen Eitelkeit und dem menschlichen Hochmut durch Wissenschaft und Künste.

zum Gericht Gottes gerufen und wegen seiner leidenschaftlichen Hingabe an die heidnische Literatur zur Geißlung verurteilt wird (Abb. 90)⁶⁸⁵. Der Heilige kehrt schließlich zurück in die Realität, nachdem er geschworen hat, dass er nie wieder heidnische Literatur in die Hand nehmen werde. Auch wenn der Ciceronianus in der Hieronymus-Darstellung als Thema für die Tat, die Gottes Strafe zur Folge hat, behandelt wird, wird die Botschaft in dieser Geschichte besonders durch die Humanisten des 15. Jahrhunderts zum Bekehrungsakt umgedeutet, indem diese im Stoff der Legende den Anfang der Laufbahn als Mönch und Heiligen sehen⁶⁸⁶. Mit diesem Motiv der Entrückung versuchten sich die Humanisten, über den Verweis auf den heiligen Hieronymus mit dem Christentum zu versöhnen. So unterschied Petrarca gegenüber dem Christentum, das vor den Gefahren und Irrtümern nichtchristlicher Lektüre warnte, die, aus der heidnischen Antike stammend, in der italienischen Renaissance wieder entdeckt wurde, unter Berufung auf Hieronymus' Wissen bzw. Erkenntnisse weltliche und göttliche Weisheit⁶⁸⁷. Während die weltliche auf den diesseitigen Genuss bezogen ist, ist die göttliche auf die christliche Glaubenswahrheit gerichtet und wird daher als tugendhaft bezeichnet. Die Lehre durch den Ciceronianus wird also über die Strafe gegenüber der heidnischen Lektüre hinaus zur Bekehrung und zur Widmung an Gottes Wort.

Die negative Ansicht über die Bücherliebe war auch Dürer bekannt. Die Humanisten, zu deren Kreis Dürer gehörte, erhoben den Vorwurf der mangelnden Selbsterkenntnis. Ein Holzschnitt (Abb. 92) aus Sebastian Brandts „Narrenschiff“, dessen Ausführung in Basel Dürers frühe künstlerische Schaffenszeit markiert, zeigt z. B. einen Narren, dem die Bücher nicht zwecks Wissens, sondern ausschließlich als Sammelstücke dienen. Daran wird deutlich, dass das Buch bzw. das Wissen, wenn es nur der Selbstzufriedenheit oder dem Selbstzweck dient, den Menschen zur Hoffart und zum Hochmut führt⁶⁸⁸.

Von dieser bestehenden Gefahr ist die Grundhaltung Dürers beeinflusst. Dürer wusste durchaus um den Missbrauch des Wissens und forderte daher in Anbetracht der Ehrung Gottes zum richtigen Umgang mit dem Wissen auf. In seinem „Lehrbuch der Malerei“ spricht Dürer „Vom Nutzen des Wissens“ in folgender Weise:

„Etwas künen ist fast gut. Dan dardurch werd wÿr destmer vergleicht der pildnus gottes, der alle ding kan. Wir kuntengern vill. Dan es ist vns van natur ein gossen, daz wir geren vill westen, dordurch zw erkenen ein rechte warheit aller ding. Aber vnser blödz gemüt

⁶⁸⁵ Ep. 22, 30 (BKV II, S. 100f.); Wiebel 1988, S. 65ff.

⁶⁸⁶ Vgl. Daniel Russo, Humanist und Christ. Der Traum des heiligen Hieronymus in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, in: Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, hg. v. Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile, Stuttgart/Zürich 1989, S. 137-148.

⁶⁸⁷ Wiebel 1988, S. 68f.

⁶⁸⁸ Sebastian Brant, Narrenschiff, Kap. 1 „Von unnützen Büchern“, in: Schultz 1913, S. 8. Außerdem kommt deutlich zum Ausdruck, das Wissen nutzlos ist, wenn sich ein Narr der Erforschung der ganzen Welt hingibt, ohne sich selbst zu erkennen (Kap. 66 „Alle Länder erforschen wollen“, in: Schultz 1913).

kan zw solicher volkumenheit aller künsten, warheit vnd weisheit nit kumen. Doch sind wir nit gar awss geschlossen van aller weissenheit. Woll wir durch lernung vnser vernunft scherbfen vnd vns dos ein üben, so mügen wir woll etlich warheit durch recht weg suchen, lernen, erkennen, erlangen vnd dartzw kumen⁶⁸⁹.

Dürer sieht hier, dass das Wissen selbst seinem Wesen nach unzweifelhaft gut ist und seine Erfindung auf Gott zurückgeht. Der praktische Nutzen des Wissens liegt nach Dürer in seiner erzieherischen Funktion:

„Darwider sag jch, das kein künst pös sey, [...] Dan ist der künstlich mensch frum aws guter natur, so meist er das pos vnd würckt daz gut. Darczw dinen dÿ künst, dan sÿ geben zw erkennen gutz vnd pöses⁶⁹⁰“.

Das Wissen führt, so Dürer, den Menschen keineswegs zu Hochmut, sondern zu tugendhaftem Leben, da es ihn zu Weisheit anleitet⁶⁹¹. Die hier aufgegriffene Auffassung, die Gleichsetzung von Philosophie und *Sapientia*, ist bereits seit Petrarca die Grundeinstellung unter Humanisten, die, sich auf Sokrates berufend, die Selbsterkenntnis zum höchsten Niveau des Wissens erhoben⁶⁹².

Die vorgeführten Bücher auf dem Lissaboner Hieronymusbild gelten somit nicht als Hinweis auf die Vergänglichkeit des menschlichen Wissens, sondern als Weg dazu, Selbsterkenntnis zu erlangen. Als das Wesentliche solchen Wissens wird im Lissaboner Hieronymusbild fernerhin die Todesmeditation thematisiert, so dass der Tenor der von dem gelehrten, weisen Heiligen mitgeteilten Aussage wie folgt seine Formulierung findet:

„In der meditatio mortis, der Abwendung des Gelehrten von allem bloß Äußerlich-Irdischen und seiner andauernden Vorbereitung auf den Tod, zeigt sich vielmehr jene Selbsterkenntnis, die Wissen für die Humanisten in den Rang der tugendhaften Weisheit erhebt. In diesem Sinne Weisheit, weil offensichtlich getragen von der Selbsterkenntnis ihrer Vergänglichkeit, ist also auch das Wissensstreben der Dürerschen Hieronymus-Figur⁶⁹³“.

Nicht im Sinne der Präsentation eigener Werke, sondern im Rahmen der Todesmeditation lässt die Darstellung der Bücher das Lissaboner Bild als eine einmalige Komposition er-

⁶⁸⁹ Rupprich II, 1966, S. 106 und weiter S. 130.

⁶⁹⁰ Rupprich II, 1966, S. 130.

⁶⁹¹ Rupprich II, 1966, S. 107 „wy woll etlich grob menschen dÿ künst hassen, dürn sagen, sÿ geper hoffart. Das kann nit sein. Dann kunst gibt vrsach der demütigen gutwilligkeit [...] Ein schwertt, daz scharpff vnd gut ist, mag das nit zum gericht oder mord geprawcht werden? Ist dorum daz schwertt pesser oder pöser?“

⁶⁹² Bereits Cicero (*Turc. Disput.*, IV. 26) vertritt die Definition der Weisheit als ein Wissen und Verstehen (*Scientia*) der Dinge „*Sapientiam esse rerum divinarum et humanarum scientiam cognitionesque, quae cuiusque rei causa sit*“. Boethius schließt sich dieser stoischen Weisheitsdefinition an und betont, dass alle Weisheit von Gott komme: „*Omnis Sapientia a Domini Des est*“, weshalb man ihn „den letzten Römer und ersten Scholastiker“ nennt. Nach Augustin, der sich auf Paulus (1 Kor 1, 18-25) beruft, erlange man Weisheit nicht durch Wissen (*Scientia*), sondern allein durch Frömmigkeit: „*Ecce pietas est Sapientia*“. Der heilige Hieronymus des Lissaboner Bildes strebt dagegen zu göttlicher Weisheit nach der humanistischen Auffassung. Hier sei die im Zusammenhang des Bildes in der Bredalar-Bibel aufgegriffene Thematik in der Darstellung des Hieronymus in Erinnerung gerufen. Hierfür siehe das Kapitel 2.1.2.

⁶⁹³ Schuster 1991, S. 154.

scheinen. Die Bücher des Heiligen werden gezeigt, um die Errungenschaften im geistigen Bereich zu rühmen, aber nicht um ihrer selbst willen und sich mit weltlicher Wissenschaft begnügend, sondern um zur göttlichen Weisheit zu gelangen und schließlich den Gläubigen eine Mahnung zu übermitteln. Die Bücher des Hieronymus werden in diesem Sinne zu Hilfsmitteln der Frömmigkeit und Gottesfurcht, wobei die dadurch versinnbildlichte Weisheit nachdrücklich mit dem Erkennen des Todes gleichgesetzt wird⁶⁹⁴.

3.2.3.2. Der Totenschädel

Unter den in der Art eines Stillebens angeordneten Gegenständen auf dem Tisch, die selbst als Ganzes ein kleines Meisterwerk an künstlerischer Perfektion bilden, hat der Totenschädel als das den Bildinhalt implizierende Bildelement Priorität und wird ausdrücklich als Bezugsgegenstand des Heiligen vorgeführt. Der Totenschädel ist seinem anatomischen Aufbau gemäß wiedergegeben. Die Perfektion des Trompe-l'œil ist so eminent, dass der Schädel nicht wie ein lebloser Gegenstand, sondern in gewissem Sinne lebendig wirkt. Der am unteren Bildrand zum Betrachter gewendete Schädel erweckt den Eindruck, dass er die Wahrnehmungsgrenze überschreitet und in den Realraum hineinragt (Abb. 3). Demzufolge führt er dem Betrachter in der Unmittelbarkeit die eigene Vergänglichkeit wie ein Spiegelbild seines zukünftigen Seins vor Augen. Darin liegt die unzweifelhafte Wirkung des Blicks, der mit der Voraussage des Todes jedem gilt. Mit besonderer künstlerischer Leistung führt Dürer die Augenhöhlen des Schädels aus. Ihre tiefe Anlage zeigt sich in der Detailaufnahme in vier Spalten, so dass das Gesamtbild wie ein Blick aus dem echten Auge erscheint. Die Lichtreflexe auf der leuchtenden Oberfläche des Schädels erhöhen die „Lebendigkeit“ in einem naturalistischen Sinne. Dürer eliminiert bei all diesem erhöhten Realismus bewusst die Nahtverbindungen zwischen Scheitel- und Schläfenbein und Scheitel- und Stirnbein, die sonst in seinen Schädeldarstellungen⁶⁹⁵ sowie auf der Vorstudie (W. 792) (Abb. 77) nicht fehlen. Der Grund liegt in der Bildregie Dürers, durch die jener Bildgegenstand auf den Betrachter besonders einprä-

⁶⁹⁴ Die Gelehrsamkeit des Heiligen verbindet sich außerdem mit der Weisheit, wobei der scharlachrote Mantel des „Kardinals“ gewiss seine wissenschaftlichen Bestrebungen und Ansprüche symbolisiert. Über den möglichen Sinnbezug des scharlachroten Mantels als Symbol der Weisheit siehe Leuker 2001, S. 59ff.

⁶⁹⁵ Dazu besonders die Schädeldarstellungen auf dem „Wappen mit dem Totenkopf“ (B. 101) und auf dem Stich „Der heilige Hieronymus in seiner Stube“ (B. 60). Vgl. zu dem Stich (B. 101) Tobias Leuker, Todesgedächtnis und Memento mori. Dürers Wappen des Todes, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 62, 2001, S. 325-328. Leuker versucht das „Wappen des Todes“ als Gedenkbild Dürers für seine verstorbenen Geschwister zu interpretieren, da in ihm ein Helm mit gewaltigen, ausgebreiteten Flügeln als Zier vorkommt, welches Dürer für sein Familienwappen (B. 16, B. 160 und auf der Rückseite des Vaterporträts (Florenz, Galleria degli Uffizi)) aufgegriffen hat.

sam wirkt. Sinngemäß kann man hier von einem „sprechenden Tod“ reden, der den Betrachter zu einem Zwiegespräch einlädt, wobei Ober- und Unterkiefer wie zum Reden geöffnet erscheinen. Das klingt trivial, bekommt aber besondere Bedeutung, wenn man bedenkt, dass die Bezeichnung des „sprechenden Todes“ bereits für die spätmittelalterliche Darstellung des Todes zutrifft und dieses Genre in den nachfolgenden Generation immer wieder aufgegriffen wird.

Der „sprechende“ Tod gehört als ein altes Bildmotiv zum Thema der Totentanzdarstellung. Der Totentanz, in der spätmittelalterlichen Literatur und Kunst eine sehr beliebte Gattung, entsprang nichts anderem als einem neuen Todesbewusstsein⁶⁹⁶. Durch ihn war es möglich, den Schrecken des Todes zu fassen und zu beherrschen, um auch auf einen jähen Tod gefasst zu sein. In der Entwicklung der Darstellung des Todes, fällt die Visualisierung nicht in der üblichen Gestalt als Mumie, Kadaver oder Skelett, sondern als Schädel im Lissaboner Bild auf⁶⁹⁷. Der Schädel, der als ein wesentlicher Bedeutungsträger auftritt, steht nicht für den Prozess des Verfalls, sondern für den Meditationsgegenstand. Dieses symbolische Requisite des Totenschädels als Meditationsobjekt geht auf historische Vorbilder zurück. Der Totenschädel, der in der abendländischen Kunst zunächst in der Darstellung des „Kalvarienbergs“ als Sinnbild für das Grab Adams verankert ist und für die Vorstellung von Golgatha als Schädelstätte eine Rolle spielt⁶⁹⁸, steht darüber hinaus für die Sünde, die nach Paulus der Todesverursacher ist und von der wir durch das Blut Christi erlöst sind⁶⁹⁹. Herausgelöst aus diesem narrativen Kontext wurde der Totenschädel zum Attribut von Einsiedlern, Sündern und Asketen⁷⁰⁰, so dass das Nachdenken über den Totenschädel die Reue über die Sünde bzw.

⁶⁹⁶ Vgl. Huizinga 1969, S. 202ff.; Białostocki 1981, S. 275f. „Jeder tanzt mit dem Bilde des eigenen Todes, tanzt mit sich selbst in der Gestalt, die er bald annehmen wird“; Kiening 2003, S. 47ff.

⁶⁹⁷ Die Ikonographie des Totenschädels geht auf das bekannte pompejische Mosaik in Neapel (Abb. 91) zurück, auf dem der Totenkopf mit einem Rad und einem Schmetterling dargestellt ist. Nach Brendel ist das Mosaik in Anlehnung an den Vers Claudians „*Omnia mors aequat*“ (*De raptu Prosepinæ* II, 302) interpretierbar. Otto Brendel, Untersuchungen zur Allegorie des pompejischen Totenkopf-Mosaiks, in: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung XLIX, 1934, S. 157-179; Stefano De Caro, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli 1994, S. 191.

⁶⁹⁸ Helm 1928, S. 25ff.; Schiller II, 1968, S. 145f.; zu Hieronymus als Lieferant dieser Legende siehe Ep. 46, 3 (BKV II, S. 297).

⁶⁹⁹ 1 Kor 15, 21-22. Das Symbol des Schädels steht in der christlichen Ikonographie für Sünde und Tod. Bereits seit dem 10. Jahrhundert erscheint er in Byzanz am Fuß des Kreuzes auf Golgatha, seit dem 11. Jahrhundert auch in der abendländischen Kunst. Es ist der Schädel des alten Adam, des ersten Menschen, der nach der Deutung des Origenes an jener Stelle begraben worden war, an der das Kreuz Christi errichtet wurde (Schriftliche Legendenüberlieferung durch Origenes: GCS 38, 265 und Johannes Chrysostomus: PG 59, 459). Analog zu dieser Kreuzigungsszene tritt der Totenkopf zur damaligen Zeit in Höllendarstellungen häufig als Sinnbild für die aufgrund der Sünde Verdammten auf (Codex Parisinus, Paris Bibliothèque Nationale, 13064 Ms. Grec 74, fol 51v / Elfenbeintafel, London, Victoria and Albert Museum. Beide sind abgebildet bei Beat Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrhunderts. Studien zur Geschichte des Weltengerichtsbildes, Wien 1966 (= Wiener byzantinische Studien III), Nr. 23, 24; vgl. auch die Höllendarstellung auf dem Weltgerichtsmosaik von Torcello (um 1100) in: Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 29, Abb. 15).

⁷⁰⁰ Heinz-Mohr 1971, S. 252.

das sündige Leben bedeutet. In den Bildern des Büßenden mahnt der Totenschädel demzufolge als Zeichen der Vanitas zum Bewusstsein der Nichtigkeit irdischer Dinge und schließlich zu Umkehr und Buße⁷⁰¹.

Neben diesen mehrschichtigen Symbolkomplexen wird der Bedeutungszusammenhang des Totenkopfes im Lissaboner Bild noch durch die philosophisch-humanistische Auffassung ergänzt. Die antiken Philosophen hatten bereits bei der Todesbetrachtung die Furchtlosigkeit zum Ziel, die aus der seelischen Ausgeglichenheit und Unempfindlichkeit resultiert⁷⁰². So bedeutet die Konfrontation mit dem Totenschädel in erster Linie den Wunsch die Todesangst zu überwinden, wie es die antiken Philosophen, z. B. Epikur, tun:

„Gewöhne dich an den Gedanken, daß der Tod uns nichts angeht [...] Denn im Leben gibt es für den nichts Schreckliches, der in echter Weise begriffen hat, dass es im Nichtleben nichts Schreckliches gibt. Darum ist jener einfältig, der sagt, er fürchte den Tod nicht, weil er schmerzen wird, wenn er da ist, sondern weil er jetzt schmerzt, wenn man ihn vor sich sieht. Denn was uns belästigt, wenn es wirklich da ist, kann nur einen nichtigen Schmerz bereiten, wenn man es bloß erwartet“⁷⁰³.

Die stoische Betrachtung des Todes, dass er im Leben selbst besteht, die Kehrseite des Lebens sei, wurde in der Renaissance im Vanitas-Thema erneut aufgegriffen. In der Darstellung des Todes wird der Erzählcharakter aufgegeben und der Totenschädel zum Medium der Kontemplation über das diesseitige Leben. Die Todesmeditation bedeutet nun nicht mehr eine Oszillation vom Lebensende zum Todesanfang, weil nicht der Tod, sondern das Leben zum Auftrag wird. In der Auffassung des Todes geht es nun um die Klage über das rasche Vergehen des menschlichen Lebens, wobei die Mahnung dazu ergeht, die verbleibende Zeit zur eigenen sittlichen Vervollkommnung zu nutzen.

Das neu gestaltete Menschenbild, das hauptsächlich vom humanistischen Gedanken gut ausgegangen ist, gründet insbesondere in der Geisteshaltung, die es dem Menschen ermöglicht aus dem *orbis christianus* des Mittelalters herauszutreten und „die Welt vom individuellen Erleben her neu zu ordnen und damit auch seine eigene Stellung in der Welt neu zu bestimmen“⁷⁰⁴. Im Mittelalter wurde der Mensch noch nicht als Einzelwesen mit einer eigenen Persönlichkeit angesehen. Aus den Fesseln in der scholastischen Tradition losgelöst betrachtet man erst in der Renaissance den Menschen als Individuum, das sich seiner selbst bewusst ist. Jacob Burckhardt spricht in diesem Zusammenhang von der „Entdeckung des Men-

⁷⁰¹ Janson 1937; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 540f.; LdK 7, 1996, S. 552f.

⁷⁰² Choron 1967; Die Rechtfertigung der Todesangst wird in Frage gestellt, wie Seneca formuliert: „*Non mortem timemus sed cogitationem mortis* (Epist. 30, 15)“.

⁷⁰³ Zitiert nach Choron 1967, S. 61f.

⁷⁰⁴ Buck 1960, S. 63.

schen“⁷⁰⁵. Wenn es um das Denken geht, gerät als nächstes der Geist in den Blick. Der Mensch erfüllt als geistiges Wesen in der Erweiterung seiner Erkenntnisse seine Bestimmung.

Die Schlüsselfigur für den Renaissance-Platonismus, Marsilio Ficino (1433-99), betont besonders den Menschen als geistiges Wesen⁷⁰⁶: „*Homo est animus*“⁷⁰⁷. Die Unsterblichkeit der Seele betrachtet er als die wichtigste unter allen Eigenschaften, die den Menschen bestimmen:

„Die Seele entspringt weder aus der Materie noch ist sie sterblich. Denn sie vollzieht durch sich selbst das Werk des Denkens, in welchem sie die Materie ganz verlässt und zu den unkörperlichen und beständigen Begriffen aufsteigt“⁷⁰⁸.

Die Seele des Menschen kann wieder in ihren göttlichen Ursprung eingehen, wenn sie vom Körperlichen frei wird. Damit vertritt Ficino die Affinitätslehre, die bereits seit Platon existiert und den Grundpfeiler für *De dignitate hominis* des Ficino-Schülers Giovanni Pico della Mirandola (1463-94) bildet:

„*Nascenti homini omnifaria semina, et omnigenae vitae germina indidit pater. Quae quisque excoluerit, illa adolescent, et fructus suos ferent in illo. Si vegetalia, planta fiet. Si sensualia, obbrutescet. Si rationalia, caeleste evadet animal. Si intellectualia, angelus erit et Dei filius. Et si nulla creaturarum sorte contentus, in unitatis centrum suae receperit, unus cum Deo spiritus factus, in solitaria patris caligine qui est super omnia constitutus, omnibus antestabit*“⁷⁰⁹.

Dem heiligen Hieronymus ist eine Umgebung gegeben, die von der Welt und Würde der geistigen Arbeit durchdrungen ist. Die Würdigung der Selbsterkenntnis, um die sich die Renaissance-Humanisten gekümmert haben, die die Meinung vertraten, der menschliche Geist sei wegen der Fähigkeit des Erkennens dem Göttlichen ähnlich, hallt im Lissaboner Bild nach, in dem der greise Heilige besonders für den geistig „vermuglichen“ Zustand steht. Alles, was er aus dem Bücherleben gewonnen hat, fließt in den von dem Denker-Heiligen vorgeführten Totenschädel, als Gegenstand seiner Meditation mit ein. Die Frage Sokrates’: „Was weiß ich?“, das Erwachen des Interesses für das Ich-Selbst, wodurch sich dieser Renaissance-Gelehrte von der scholastischen Vorstellung unterscheidet⁷¹⁰, kann hier als Leitsatz für den

⁷⁰⁵ Burckhardt 1926, S. 147.

⁷⁰⁶ Vgl. Kristeller 1986, S. 35 und 40; ders., *Die Philosophie des Marsilio Ficino*, Frankfurt am Main 1972, S. 307-334, besonders S. 318ff.

⁷⁰⁷ Der Untertitel eines Briefes (*Epistolarum, Liber I, Marsilius Ficinus Ioanni Caulcanti amico unico*), in: *Opera/Ficino*, S. 626.

⁷⁰⁸ *Opera/Ficino*, S. 184, *Theologiae Platonicae, de immortalitate animorum, Liber VIII, Cap. I*: „*Atque illud insuper animam scilicet neque ducere originem a materia, neque esse mortalem. Siquidem ipsa per se intelligendi opus exequitur, in quo materiam relinquit omnino, atque ad incorporales ascendit et perpetuas rationes*“; Kristeller 1972, S. 314.

⁷⁰⁹ Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, in: *Opera Omnia* (1557-1573), Tom. I, S. 313-331, Hildesheim 1969 (Nachdruck der Ausgabe Basel 1557). Zur zitierten Stelle siehe S. 315.

⁷¹⁰ Der Wahlspruch von Sokrates „Erkenne Dich selbst“ war eine bis zu Montaignes „Que sais-je?“ nachhallende, kontinuierliche Denkweise, die nur im scholastischen Mittelalter nicht aktuell war. Vgl. Erich Loos, *Selbstanaly-*

grübelnden Stubenheiligen gestellt werden. Was wird dem Heiligen in der Konfrontation mit dem Totenschädel bewusst? Ruft er damit wie in den üblichen Totentanzbildern das *memento mori* aus?

Auf dem Bild liegt der Totenschädel jedoch nicht zufällig neben dem Bücherpult, das vor allem das Bild des gelehrten Heiligen als Weiser aufruft. Das Pult erscheint weniger als zu dem Heiligen gehöriger Gegenstand, da es im Moment zur Seite gerückt und nicht in Gebrauch ist. Offenkundig wird im Bild dagegen die Bedeutung des Totenschädels, der zwischen den Gelehrtenattributen imposant herausragt. Erkennbar wird dadurch die Verbindung von Wissen und Vanitas, und zwar in doppelter Weise. Zunächst versinnbildlicht das hohe Alter des Heiligen das nahende Ende. Auch wenn sein Körper auf die Vergänglichkeit hindeutet, besitzt dieser jedoch einen funkelnden Blick, der sein geistiges Wohlbefinden kennzeichnet. Das Lissaboner Bild führt somit die Sicht des Heiligen als Verkörperung der Weisheit vor, dessen gesamte irdische Tätigkeit im Tod ihr Ende hat: „*Mors ultima linea rerum*“⁷¹¹. Die Bücher stehen im Lissaboner Bild nicht für den nutzlosen Zeitvertreib oder die eitle Wissenschaft, sondern für den rechten Gebrauch zur Belehrung und Erbauung um Gott als einzige Wissensquelle zu erkennen. Auf dem Lissaboner Bild ist jene Gedankenwelt dargestellt, nach der das wahre Wissen in der Erkenntnis der Begrenztheit menschlichen Wissens im Vergleich zu dem unendlichen des Göttlichen begründet ist⁷¹². Angedeutet wird dabei der Virtuscharakter menschlichen Wissens in der Verbindung mit der Vanitas-Thematik⁷¹³.

Die Selbsterkenntnis als das Tugendzeichen des Gebildeten geht zunächst auf die Bildformulierung der Prudentia-Personifikation im Trecento zurück⁷¹⁴. Aufschlussreich ist die Betrachtung der Prudentia-Ikographie, in deren Tradition das Lissaboner Hieronymusbild Dürers zwar nicht unmittelbar, aber noch greifbar steht. Im unteren Register der südlichen Seitenwand der Cappella degli Scrovegni stellt Giotto, aus dem heidnischen Formgut ent-

se und Selbsteinsicht bei Petrarca und Montaigne (= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur - Mainz, Jg. 1988).

⁷¹¹ Horaz, Epist. I, 16, 79.

⁷¹² Langes Leben bedeutet seit jeher viel Weisheit. Die hier durch die beigefügten Bücher versinnbildlichte Weisheit des Heiligen kann noch in einem anderen Zusammenhang verstanden werden. Das Lesen wird besonders als geistiges Training empfohlen. Vor dem physisch so wie psychisch faulen Alter mahnt z. B. Seneca: „*Debent homines viaticum senectutis litterarum studiis parare, discento, ne defecerint in spienti animo*“ (Ad Lucilium Epistulae Moralis, lib. II, 15).

⁷¹³ Schuster 1991, S. 154; vgl. Strieder 1981, S. 57. Die Anregung dazu bekam Dürer vermutlich von einer anonymen Sternkarte, die den Tugendcharakter der Wissenschaft in Verbindung mit dem Vanitas-Gedanken aufzeigt. Nürnberger Astronom (Konrad Heinfogel?), „Die Karte des südlichen Sternhimmels“, Feder auf Pergament, 66,9x67,0 mm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Kat. Nr. 308; Strieder 1981, Abb. 58.

⁷¹⁴ Hiermit wird die Annahme Schusters (S. 154), die Prudentia-Darstellung in der Gelehrsamkeit gebe es erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, korrigiert.

lehnt⁷¹⁵, die Allegorie der Prudentia mit einem Januskopf (Abb. 93) dar, die damit beschäftigt ist, sich im Spiegel anzuschauen. Die angedeutete Selbsterkenntnis als Eigenschaft der Prudentia verdeutlicht der Zirkel, ein Messgerät, das die Allegorie mit ihrer Linken vor der Brust hält. Aufschlussreich ist fernerhin ihre Gestalt als Gelehrte. Die Prudentia Giotto's sitzt an einem statisch aufgebauten Schreibtisch, auf dem ein Leseputz und darauf ein aufgeschlagenes Buch liegen. Daraus wird ersichtlich, dass sie gerade ihre Lektüre unterbrochen hat, um das wahre Wissen zu suchen, welches gemäß dem Bildprogramm in der Selbsterkenntnis liegt⁷¹⁶.

Von dieser Auffassung der Prudentia Giotto's ging eine ganze Reihe weiterer Bilder aus, in denen der Janusköpfige mit den Attributen Spiegel und Zirkel⁷¹⁷ versehen vorkommt. In der Darstellung der Prudentia Dürers (W. 141) (Abb. 94)⁷¹⁸, einer Kopie der so genannten *Tarocchi* des Andrea Mantegna, wiederholt sich diese gängige Definition: Eine doppelköpfige, männliche und weibliche und zugleich alte und junge, Figur betrachtet sich im Spiegel, während sie vor der Brust einen Zirkel hält, womit sie sich misst. Auch wenn die Bekleidung der Prudentia als Gelehrte in den folgenden Allegoriebildern nicht weiter verfolgt wird, wird der Januskopf für die Veranschaulichung der Prudentia weiter ausgeprägt, wodurch ihre Umsichtigkeit, Wahres und Richtiges zu erkennen, besonders hervorgehoben wird. Diese Eigenschaft der Prudentia begründet sich im engeren Sinne aber vor allem in der die zeitliche Begrenzung überschreitenden Fähigkeit, die durch ihre doppelköpfige Rückschau und Vorausschau sowie der gleichzeitigen Verkörperung von Alter und Jugend versinnbildlicht wird.

Im späten 15. Jahrhundert kam es zu einer eigenartigen Auffassung in der allegorischen Darstellung der Prudentia, deren anschaulicher Tenor hauptsächlich in der Verbindung mit der Todesmeditation aufgeführt wird. Die Illustration der „Nikomachischen Ethik“ des Aristoteles (VI. Buch) (Abb. 95)⁷¹⁹ stellt die fünf intellektuellen Tugenden dar, die ihrerseits durch entsprechende attributive Gegenstände bzw. Gegebenheiten gekennzeichnet sind: *Scientia*, *Artes*, *Prudentia* auf der oberen und *Entendement*, *Sapientia* auf der unteren Bildhälfte. Von diesen Figuren zieht die Prudentia besonderes Interesse auf sich, die gegenüber

⁷¹⁵ Pauly-Wissowa, Pauly, Supp. III, Sp. 1175-1191. Janus, der römische Gott des Anfangs und des Endes, wird insbesondere aufgrund seiner Doppelsichtigkeit verehrt, so dass diese Eigenschaft als Personifikation für den Monat Januar den Zugang zur christlichen Ikonographie fand (Chartres, Kathedrale, Archivolten des Königportals, um 1145-55).

⁷¹⁶ Vgl. Ursula Schlegel, Zum Programm der Arena-Kapelle, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20, 1957, S. 125-146; Severin Hansbauer, Bernardino Licinio Künstlerfreunde vor dem Spiegel, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 263-278, hierzu S. 276.

⁷¹⁷ Der Zirkel als Attribut der Prudentia wird oft durch die Darstellung der Schlange ersetzt. Beispiele sind die Darstellungen von Luca della Robbia (San Miniato al Monte; New York, Metropolitan Museum of Art), Antonio Pollaiuolo und noch dem italienischen Meister IB. Abbildungen bei Poeschke 1990, S. 129 u. 181 und Schwarz 1952, Fig. 5 u. 7.

⁷¹⁸ Feder, 172x103 mm, Paris, Louvre.

⁷¹⁹ 1376, Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 D. I. f. 110r; Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 440, Anm.-Nr. 95; Schuster 1991, S. 154.

den anderen Personifikationen ohne erklärende Attribute frontal nach dem Betrachter schaut. Die Standfigur ist dreiköpfig, also eine Verkörperung der Klugheit mit drei Ansichten⁷²⁰. Insbesondere ihr frontales Gesicht prägt sich in Gestalt eines Schädels aus. In dieser ungewöhnlichen Formulierung der Prudentia begründet sich ihre Eigenschaft vor allem in der Vorausschau auf das Zukünftige, wobei diese Fähigkeit durch das Schädelgesicht mit der Selbsterkenntnis der Hinfälligkeit alles Irdischen fest verbunden wird.

Während der Januskopf als Symbol für die Klugheit in seiner Bedeutung abnimmt, drängt sich der Totenkopf immer stärker als neues Motiv in die bildliche Zusammensetzung der Prudentia, wobei er vor allem als reflektiertes Bild im Spiegel dargestellt wird. Hier geschieht ein Motivwechsel. Die in der Darstellung des Januskopfes konzipierte Klugheit, die im Grunde die Allwissenheit im Sinne der Zeitübersicht bedeutet, definiert sich als das Erkennen des Todes, wofür der Totenkopf als geeignetes Symbol etabliert wird. Der Spiegel, der den Totenkopf wiedergibt, wird so zum weit verbreiteten Attribut der Prudentia⁷²¹. Die Metapher des Spiegels, bei dessen Anblick der Mensch seine Endlichkeit erkennt, zeigt auch ein süddeutscher Holzschnitt vom Ende des 15. Jahrhunderts „Teufels und Engels Spiegel“ (Abb. 96)⁷²². Der „Teufelsspiegel“ gibt nichts wieder, wobei die Leere die Widerspiegelung des irdischen Scheins und der Güter andeutet. Im „Engelsspiegel“ zeigt sich dagegen ein Totenkopf als wahres Gesicht der Vergänglichkeit alles Irdischen. Ein solches Erkennen bedeutet Klugheit, die auch die in den Spiegel schauenden Figuren verkörpern: Gegenüber einem pompös angezogenen jungen Paar, das selbstgefällig in den Spiegel schaut, stehen vor dem Engelsspiegel ältere Menschen, deren Darstellungsweise, dem Engel zuhörend und die Gebetsschnur in der Hand haltend, als fromm zu bezeichnen ist.

Häufig ist die Ikonographie des Spiegels mit dem Totenkopf in der Darstellung der Prudentia nördlich sowie südlich der Alpen. Das Motiv des Totenkopfes als Kennzeichen für die Tugend der Prudentia übernimmt Giovanni Bellini. Er fasst in einem rätselhaften Gemälde

⁷²⁰ Zum Dreikopf als Symbol der Klugheit siehe RDK IV, Sp. 501- 512, „Dreikopfgottheit“ (Georg Troescher); Erwin Panofsky, Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 172. Die Eigenschaft der Prudentia gründet sich vor allem in der die Zeit überschauenden Fähigkeit, so dass die Inschrift lautet: „EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRA ACTIONE DETVRPET“ (Aus der Erfahrung der Vergangenheit heraus handelt das Gegenwärtige klug, damit es nicht künftiges Handeln beeinträchtigt); Chapeaurouge²1987, S. 100.

⁷²¹ Hartlaub 1951, S. 158ff.

⁷²² Schreiber 1893d. Zu einschlägiger Literatur siehe James H. Marrow, 'In desen speigell': A New Form of 'Memento Mori' in Fifteenth-Century Netherlandish Art, in: Essays Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth Birthday, Doornspijk 1983, S. 154-163; ders, Symbol and meaning in northern European art of the last middle ages and the early Renaissance, in: Simiolus 16, 1986, S. 150-169, hier S. 162f.; vgl. Schuster 1991, S. 158.

eine nackte weibliche Allegorie als Prudentia auf (Abb. 97)⁷²³, die dem Betrachter einen großen Konvexspiegel mit einem männlichen Gesicht vorhält, das wegen seines in Verwesung begriffenen Zustandes mit einem Totenkopf vergleichbar ist. In enger ikonographischer Verbindung zu Bellinis Darstellung steht die Prudentia Hans Baldung Griens (Abb. 98)⁷²⁴, für die ebenfalls ein nacktes Weib als Verkörperung der Wahrheit dem im Spiegel reflektierten Totenkopf entgegenblickt⁷²⁵.

Das Motiv des den Totenkopf wiedergebenden Spiegels drängt auch in den privaten Bereich ein: Das bekannte Bildnis des Malers Hans Burgkmair und seiner Frau (Abb. 99)⁷²⁶ steht in diesem ikonographischen Sinnzusammenhang. Dargestellt ist das Ehepaar vor einem Spiegel, der beide Gesichter in der Gestalt von Totenschädeln reflektiert. Die am Spiegelrand angebrachte Inschrift „O MORS, ERKENN DICH SELBS“ weist auf das Wissen der Dargestellten um die Sterblichkeit hin. Diese Selbsterkenntnis und das Todesbewusstsein stehen als Tugendnachweis für die Dargestellten, die dadurch demütig erscheinen.

Der Spiegel gehört auch zur „Standardausstattung“ der Gelehrtenstube⁷²⁷. Er dient den Gelehrten zur Erfüllung des Lernzwecks. Die Spiegelbetrachtung führt zu Selbsterkenntnis, die im Vergleich zum Göttlich-Unermesslichen die Wesensdifferenz des menschlichen Wissens und Lebens untermauert. In der eigenen Betrachtung wird so verhindert, dass der Mensch aufgrund des eigenen Wissenserwerbs in Hochmut verfällt. Hier wurzelt bereits die Verbindung des Wissenserwerbs mit dem Vanitas-Gedanken, der die Basis sowie das Ziel der Wissen treibenden Betätigung bildet.

Im Hinblick auf die „gelehrte Todesmeditation“⁷²⁸ zieht das Londoner Gemälde Hans Holbeins „Die Gesandten“ (Abb. 100)⁷²⁹ unser Interesse auf sich, in dem das Leben der Dar-

⁷²³ 34x22 cm, um 1490, Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv.-Nr. 595c. Białostocki 1977, S. 67. Der Autor erkennt im Spiegelbild „the image of demon“; Robertson 1968, S. 103ff.; Tempestini 1997, S. 16ff; Ausst.-Kat. Venedig 1999, Kat. Nr. 25.

⁷²⁴ „Prudentia“, 1529, Öl auf Lindenholz, 82, 8(9)x36,0(1), München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5376. Jean Wirth, «La Musique» et «la Prudence» de Hans Baldung Grien, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 245-246; Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, Kat. Nr. 66a.

⁷²⁵ Hier begegnet man wieder dem Motiv der Schlange, die aber nicht mehr in der Hand, sondern unter dem Fuß der Prudentia dargestellt ist. Die Deutung geht wohl auf den christlichen Sinn zurück, wonach die Schlange als Sinnbild der Sünde überwunden werden soll. Die Schlange wird in der Bibel ein einziges Mal als Bild der Klugheit gebraucht: „Seid klug wie die Schlangen und arglos wie die Tauben“ (Mt 10, 16). Sonst tritt sie als Feind der Menschen auf. Vgl. LCI IV, 1972, Sp. 75-81 „Schlange, Schlangen“ (W. Kemp); vgl. Hartlaub 1951, S. 159.

⁷²⁶ Laux Furtmayer, „Porträt des Hans Burgkmair und seiner Frau“. Lindenholz, 60x52 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 924. Tilman Falk, Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers, München 1968, S. 53 u. 101f.; Berthold Hinz, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 167-171.

⁷²⁷ Vgl. Liebenwein 1977, S. 53.

⁷²⁸ Zu diesem Begriff siehe Schuster 1991, S. 154ff.

⁷²⁹ Hans Holbein d. J., „Doppelbildnis von Jean de Dinteville und Georges de Selve“ (Die Gesandten), 1533, Eichenholz, 206x209 cm, London, National Gallery. Konrad Hoffmann, Hans Holbein d. J.: ‚Die Gesandten‘, in: Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, hg. v. Albrecht Leuteritz u. a., Sigmaringen 1975, S. 133-150;

stellten mit geistiger Tätigkeit sowie der Selbsterkenntnis der eigenen Vergänglichkeit als tugendhaft hervorgehoben wird. Auf dem Tisch, auf den sich die zwei Standfiguren stützen, liegt eine Vielzahl von Gerätschaften herum, die dem Interesse der Dargestellten für die Wissenschaften entsprechen. Den Blick des Betrachters ins Bild hinein blockiert jedoch ein Viererbild, das ausschließlich aus einer anderen Perspektive einen zur Seite geneigten Totenschädel erkennen lässt. Der Schädel versteht sich hier als „verstecktes Symbol“, welches vom Betrachter, dessen Sicht auf die feierliche Präsentation der Personen und ihrer Prunkgeräte gerichtet ist, zunächst nicht wahrgenommen wird; aber aus der Sicht des Schädels wird in umgekehrter Weise die Repräsentation irdischer Existenz ignoriert⁷³⁰. Die Immanenz des Todes wird jedoch im Bild herausgearbeitet, indem der Totenschädel die Komposition beherrscht. Dabei zielt die Bilddeutung nicht auf eine Abwertung der Wissenschaft, sondern auf die Tugendhaftigkeit der Anwendung mit dem Todesbewusstsein, weshalb am Barett des linken Mannes (Dinteville) ein Totenköpflin als persönliches Emblem angeheftet ist⁷³¹.

Das motivische Repertoire der Totenschädelbetrachtung, die häufig als Mittel zur Gelehrsamkeit dient, findet man auf der Renaissance-Medaille, auf der häufig dem Cranium zur Meditation eine zentrale Rolle eingeräumt wird. Dieses Medium, das sich die humanistische Bewegung als spezifische Form der Selbstdarstellung von der Antike aneignete⁷³², hat das philosophische Tugendideal der Antike zum Inhalt. In seinem Programm steht die Verbindung der „Verherrlichung des Individuums“⁷³³ des Averses, das in einer „Transponierung christlicher Todesgedanken im humanistischen Kontext“⁷³⁴ eine szenische Darstellung mit dem Totenkopf einnimmt, mit einer persönlichen Devise des Dargestellten auf dem Revers⁷³⁵. Als Beispiel für diese gelehrte Todesmeditation gilt zunächst eine Medaille, die Antonio Ma-

Peter Cornelius Claussen, Der doppelte Boden unter Holbeins *Gesandten*, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. v. A. Beyer, V. Lampugnani u. G. Schweikhart, Alfter 1993, S. 177-202, bes. S. 182; Bättschmann/Griener 1997, Abb. 241; Stephanie Buck, Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin 1997 (Diss. Berlin 1995), S. 167ff.

⁷³⁰ Bättschmann/Griener 1997, S. 184; vgl. Buck 1997, S. 170f.

⁷³¹ Vgl. Claussen 1993, S. 182. Als persönliche Devise für das Todesbewusstsein Dintevilles gilt außerdem die prunkvolle Ordenskette. Die Medaille des Ordenszeichens, das auf den 1469 von Ludwig XI. von Frankreich gegründeten Michaelorden zurückgeht, stellt zwar den Erzengel Michael als Drachenkämpfer dar, aber daraus ist eine Andeutung auf das Jüngste Gericht abzulesen, bei dem der heilige Michael als Seelenwäger auftritt. Siehe zum „Michaelorden“ LdM VI, 1993, Sp. 607 (Ph. Contamine).

⁷³² The Currency of Fame. Portrait medals of the Renaissance, ed. Stephen K. Scher, London 1994, S. 14ff; Wiebel 1988, S. 113ff.; Wolf-Dietrich Löhr, Höfische Stimmung. Künstlerkonkurrenz und Fürstenrepräsentation auf einer Medaillenserie Giovanni Boldüs von 1457, in: Georg Satzinger (Hg.), Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, Münster 2004 (= THOLOS-Kunsthistorische Studien 1), S. 9-55.

⁷³³ André Chastel, Die Ausbildung der großen Kunstzentren in der Zeit von 1460 bis 1500, München 1965, S. 299.

⁷³⁴ Wiebel 1988, S. 113.

⁷³⁵ Das formale sowie inhaltliche in Avers und Revers zusammengesetzte Bildprogramm der Medaille kann man mit dem der Porträt-Gemälde vergleichen, die, wie oben bei Dürer und Giorgione beobachtet, auf der Rückseite die personifizierte Vanitas darstellen wird. Die Ikonographie beider Medien gleicht sich.

rescotti für Paolo Alberti 1462 geschaffen hat (Abb. 101)⁷³⁶. Der Avers präsentiert die Büste des Servitenmönchs im Profil, während der Revers einen auf dem Schemel sitzenden Mönch als Ganzfigur zeigt. Der Mönch ist in die Betrachtung eines Totenschädels vertieft, der an seinem Fuß liegt. Seinen Kopf auf die rechte Hand gestützt, beugt sich diese Sitzfigur nach vorne, um das Requisite in seiner Meditation möglichst genau wahrzunehmen, so dass sein Oberkörper beinahe die Oberschenkel berührt. Die hier aufgegriffene *meditatio mortis* beinhaltet zwar mit dem jenseitsorientierten Mönchsideal die Verachtung des Weltlichen, wird aber durch die Randschrift der Medaille zum persönlichen Tugendbild des Dargestellten: „*HOC VIRTUTIS OPUS*“⁷³⁷.

Im gleichen Sinnzusammenhang steht die Medaille von Bartolomeo Savelli, genannt Sperandio (um 1430-1504) (Abb. 102)⁷³⁸, die er für Fra Cesario Contughi geschaffen hat. Die Rückseite der Medaille nimmt ebenfalls eine Todesmeditation ein, die, ähnlich wie auf der Medaille Marescottis, mit einem sich auf die Betrachtung des Totenschädels konzentrierenden Mönch ausgeführt ist. Noch verstärkt zum Ausdruck gebracht wird die rigorose Beschäftigung mit dem Totenschädel. Der Blick des Mönchs mit gerunzelter Stirn und der expressiv auf den Totenschädel hinweisende Handgestus nehmen als Kompositionselemente Teile des Lissaboner Bildes vorweg. Die Umschrift der Rückseite bezieht sich ausdrücklich auf das Todesbewusstsein des Porträtierten: *INSPICE MORTALE GENVS MORS OMNIA DELT – OPUS SPERANDEI*. Das auf dem Revers niedergeschriebene Wissen um die persönliche Sterblichkeit tritt insbesondere in Kontrast zum Avers, dessen Umschrift die irdische Verbundenheit des Dargestellten in vielfacher Weise hervorhebt. Sie beschreibt den dargestellten Ordensmönch als in besonderer Weise Ausgebildeten und berühmten Prediger mit akademischem Titel: *Frater Cesarius Ferrariensis Ordinis Servorum Beatae Mariae Virginis Divinarum Literarum excellentissimus Doctor ac Divinae Veritatis famosissimus Predicator*⁷³⁹. Auffällig dabei ist seine literarische Ausbildung, die im Kontext als Vorbereitung oder Voraussetzung für die geistliche Tätigkeit verstanden wird⁷⁴⁰.

Die auf den Medaillen ausgeführte Todesmeditation prägt jene Vorstellung, dass das Nachdenken über den Tod und eine bewusste Lebensgestaltung zum wahren geistigen Leben führt, wobei die Verbindung von Gelehrsamkeit und Todesbetrachtung erkennbar wird⁷⁴¹. Auch in der monastischen Welt gilt die Todesmeditation in Verbindung mit der Weisheit als

⁷³⁶ Hill 1930, Nr. 83; Janson 1937, S. 430.

⁷³⁷ Vgl. Wiebel 1988, S. 118.

⁷³⁸ Hill 1930, Nr. 363; Wiebel 1988, S. 118.

⁷³⁹ Gelesen wird nach Hill 1930, Textband, S. 93.

⁷⁴⁰ Wie Hill 1930 beklagt, wird meist die Stellung des „sich kompaktierten“ Wortes für die literarische Bildung übersehen. Der Fall gilt auch für Wiebel 1988, S. 118.

⁷⁴¹ Bächtiger 1970, S. 5; Wiebel 1988, S. 115.

Mittel zum Heil: „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden“ (Ps 90, 12). Das Ideal des mönchischen Lebens, die Unberührtheit von Schicksalsfällen und die Freiheit von weltlichen Verlockungen, wird so in der Vergegenwärtigung des Todes angestrebt, und zwar mit dem Ziel des Todesbewusstseins, wofür in beiden vorgeführten Medaillen-Beispielen die Randbeschriftung steht. In der Akzentuierung individueller Todesbetrachtung bei den Medaillen ist jedoch der Einfluss humanistischer Bildung erkennbar, der das persönliche Erkennen und Nachdenken zugrunde legt. Die jenseitsorientierte Heilserwartung ist demzufolge im christlich-humanistischen Sinne aufgefasst, so dass die Todesmeditation für die Entwicklung dieser spezifischen Form der Selbstdarstellung bestimmend wirkt⁷⁴².

Die Herleitung des Totenschädels als symbolisches Attribut der Weisheit wurde anhand verschiedener Darstellungen erklärt. Zur Vorgeschichte des Totenkopfes als Bedeutungsträger im Lissaboner Bild müssen außerdem die mehrmaligen Exkursionen Dürers in niederländische Städte berücksichtigt werden, wobei die einheimische Kunstgepflogenheit das Lissaboner Bild sowohl motivisch als auch inhaltlich bereichert haben soll. In den Niederlanden hatte sich bereits im 15. Jahrhundert die genrehafte Darstellung des Totenschädels niedergeschlagen, am stärksten in der Porträtkunst. Das Porträt, eine Gattung um das eigene Konterfei zu verewigen, integriert besonders ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf der Rückseite von Emblemen den Totenschädel. Dem Bildnis des Lebenden ist darum häufig ein *memento mori* beigelegt, wie es in jener Zeit ebenfalls in Italien in der Medaillenkunst gängig war⁷⁴³.

⁷⁴² Einen möglichen Einfluss auf die Marescotti-Medaille spricht man der Medaille von Giovanni Boldù aus dem Jahr 1458 zu, in der das bekannte *memento mori* der Renaissance in einer szenischen Darstellung mit dem Totenschädel zum ersten Mal auftritt (Hill 1930, Nr. 420; Wittkower 1984, S. 297; Wiebel 1988, S. 113). Während die oft in Erscheinung tretende Verbindung der Putten mit dem Totenschädel auf das Gedicht von Manilius zurückzuführen ist, das seit dem 15. Jahrhundert häufig zitiert wurde: „*Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*“ (Anonym, Medaille für Galeotto Marzi (1427-1497), Hill 1930, Nr. 294; zu weiterer Literatur siehe Schuster 1991, S. 467, Nr. 60), geht die Grundidee für die bildliche Gestaltung auf die antike Quelle der Todesmeditation zurück. So zeigt eine Darstellung auf einer römischen Terrakotta-Lampe (Abb. 103) einen Philosophen, der, auf einem Schemel sitzend, auf ein neben ihm liegendes Skelett deutet. Zusammen mit dem zu seinen Füßen befindlichen Wickelkind thematisiert die Szene ausdrücklich das Nachdenken über Leben und Tod. Siehe Weber 1923, S. 234f., Fig. 107.

⁷⁴³ Jene im niederländischen Raum vorkommende Kombination von Totenschädel und Dargestellten übernimmt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ebenfalls die deutsche Malerei, in welcher jedoch statt des Totenschädels der Skelett-Tod vorkommt. Inszeniert wird darin die mit dem Totentanz vergleichbare Gegenüberstellung von Mensch und Tod: Der Tod ist im Bewegungsablauf, dagegen der Betroffene ruhig dargestellt, wobei die Unausweichlichkeit des Todes verdeutlicht wird. So zeigt sich die im Tucher-Bild beobachtete zuversichtliche Haltung vor dem zwangsläufigen Tod bereits im Diptychon von Hieronymus Tschekkenbürlin (Abb. 104), das Buchner als „ein Zeitdokument unerhörter Eindringlichkeit“ bezeichnet (Basel, Öffentliches Kunstmuseum, 1487 datiert auf dem vermutlich originalen Rahmen. Buchner 1953, S. 59ff., Kat.-Nr. 49). Ein vornehm gekleideter Jüngling stellt sich dem bereits in Verwesung begriffenen Tod gegenüber. Der Jüngling trägt eine weiße Rose in der Hand, ein Symbol für die Weltentsagung (Dülberg 1990, S. 250f. Kat.-Nr. 214). In seiner aufrechten Haltung und den entschlossenen Gesichtszügen zeigt sich seine bewusste Todesauffassung. Diese Gegenüberstellung ist somit mehr als ein Spiegelbild zu verstehen (vgl. Marrow 1983, S. 154ff.), auf dem

Die Beliebtheit des Totenschädels, dessen Darstellung die Anschauung von der Vergänglichkeit dieser Welt wiedergibt, gewährt einen Einblick in die kulturelle Konstellation der damaligen Niederlande. Die Tendenz, den Vergänglichkeitsgedanken einzubeziehen und vor der Befriedigung der Eitelkeit durch irdische Güter zu warnen, erscheint folgerichtig in einem Land, in dem die Handelswirtschaft Hochkonjunktur hatte. Der das Porträt bestimmende Gedanke, dass man auf sein eigenes Ende vorbereitet sein müsse, stimmt mit der Mentalität jener Zeit überein, in der sich gegen die jene Zeit bestimmende Lebensfreude die Neigung zu moralisieren und zu einer tugendhaften Lebensweise zu mahnen durchsetzte. Gefordert wird dabei ein christliches Welt- und Seinsverständnis, nach dem es die wesentliche Aufgabe des Menschen sei, das Heil seiner Seele zu bedenken. Vor diesem Gedanken, der auf die Ewigkeit gerichtet ist, erscheint das irdische Dasein, das dem flüchtigen Wandel der Zeit und der Vergänglichkeit unterworfen ist, als eitle Nichtigkeit. Die Vergänglichkeit des Irdischen war durch die *meditatio mortis* in den Niederlanden besonders um 1500 populär, wie Hofstede formuliert: „Es war ein Leitmotiv der *philosophia christiana* des niederländischen Humanismus seit Erasmus, dass alle vertiefte Besinnung über das Wesen der Welt und des Menschen in die Erkenntnis ihrer Hinfälligkeit münde“⁷⁴⁴.

Die mögliche Verortung des Totenschädels, der zunächst in der Kreuzigungsszene vorkommt und sich zu einem persönlichen Meditationsmotiv wandelt, ist in einem Bild Robert Campins nachvollziehbar. In seiner „Kreuzabnahme“ (Abb. 105)⁷⁴⁵ beherrscht das kompositionelle Prinzip eine Diagonale, die von der herabgesunkenen rechten Hand des toten Christus zur rechten Hand der in Ohnmacht gefallenen Maria weitergeleitet wird⁷⁴⁶. Sie wird auf andere Weise noch einmal betont: Nikodemus, der den Stifter im Rollenporträt verkörpert, steht im Altarbild inmitten der von Trauer bewegten Figuren als Einziger in ruhiger Pose. Sein Blick richtet sich diagonal nach unten links, auf den Schädel Adams, dessen leere Augenhöhlen jenen anzuschauen scheinen. Die Szene stellt den Versuch dar, einen Bezug zwischen dem Nikodemus/Stifter und dem Totenschädel herzustellen⁷⁴⁷.

der Dargestellte den Zukünftigen betrachtet. Der weite Blick des zukünftigen Kartäuser-Mönchs geht über den Tod hinaus und bekundet dadurch, auch wenn die Darstellung mit dem „transi“ den Vanitas-Gedanken und christliche Demut demonstriert, seine Hoffnung auf das ewige Leben. Der Tod erscheint in seiner Gestalt in der Tat ohne Bosheit und nicht wie auf einem Raubzug, sondern eher sympathisch, während er seine beiden Hände vor der Brust schmeichelnd zusammenhält.

⁷⁴⁴ Justus Müller Hofstede, *Vita mortalium vigila: Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten*, S. 45, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1993, S. 35-46.

⁷⁴⁵ Um 1430, Eiche, 148,5 bzw. 201(überhöhter Teil)x258,5 cm, Madrid, Museo del Prado. Inv.-Nr. 2.825. Thürlemann hält in seiner neuesten Werkmonographie Robert Campin für den Autor des Altarblattes. Felix Thürlemann, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München u. a. 2002, S. 109ff., Cat. Nr. I, 17; Belting/Kruse 1994, Nr. 82-85.

⁷⁴⁶ Vgl. Belting/Kruse 1994, S. 108ff.

⁷⁴⁷ Vgl. Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden 1399/1400-1464, Köln 1999, S. 14; Thürlemann 2002, S. 114.

Der Totenschädel als individuelle Devise tritt erstmals im Braque-Triptychon Rogiers (Abb. 106) auf, wobei die demütige Haltung des Stifters durch die Zusammenführung von Bild und Text ihren Ausdruck findet⁷⁴⁸. Das Altärchen zeigt im geschlossenen Zustand auf dem linken Flügel einen Totenschädel, der sich, an einen Steinblock angelehnt, an den Betrachter wendet. Die Rahmeninschrift beinhaltet seine Mahnung an den Betrachter: „*Mires vous ci orgueilleux et avers / Mon corps fu beaux ore est viande a (vers)*“ (Schaut, die ihr so hochmütig und geizig seid / Mein Körper war schön, nun ist er Fleisch für die Würmer)⁷⁴⁹. Auf der Inschrift, die das Steinkreuz auf dem rechten Flügel trägt, setzt sich die Klage über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens fort: „*O mors quam amara est memoria tua homi iniusto (homini iusto) et pacem habente in substanciis suis viro quieto et cuius die directe sunt in omnibus et adhuc valenti accipere cibum eccl^{ci} xlf^o*“ (Tod, wie bitter es, an dich zu denken, / für den, der ruhig sein Heim bewohnt, für den, der ohne Sorge ist und in allem Erfolg hat / und noch kräftig genug ist, die Lust zu genießen, Sir 41, 1). Entsprechend den Bildquellen, welche im Spätmittelalter weit und breit hervorgebrachte Todesgestalten zeigen, definiert sich hier der gemalte Schädel als der Tod, der als ein angesichts der Vergänglichkeit mahnendes "Bildnis" des toten Jean Braque erscheint⁷⁵⁰, was sein neben dem Schädel abgebildetes Wappen nahe legt. Der in einer Nische liegende Totenschädel, als zukünftiges Spiegelbild des Stifters, steht nicht nur für das Vanitassymbol schlechthin, sondern laut der Inschrift für den persönlichen Wahlspruch⁷⁵¹. Damit drückt er innere Frömmigkeit aus und enthält ein Programm, das den Stifter zum Heilsweg hinführt. So zeigen die Innenseiten Christus mit der zum Segen erhobenen Hand und einer Weltkugel als Weltenherrscher, dem Maria an Christi rechter und Johannes mit einem Kelch auf der anderen Seite fürbittend zur Seite stehen.

⁷⁴⁸ Rogier van der Weyden, Triptychon der Familie Braque, um 1464. Holz, Flügel: 41x34 cm, Mitteltafel: 41x68 cm. Paris, Louvre. Belting/Kruse 1994, Nr. 106-107. Dass Dürer das Braque-Triptychon Rogiers gesehen haben könnte, ist gewiss undenkbar, denn das Werk befand sich ausschließlich im Familienbesitz. Für die Öffentlichkeit zugänglich ist es erst nach 1586, nachdem es in England ersteigert wurde. Auch wenn der direkte Kontakt zu dem Werk nicht möglich war, ist es doch vorstellbar, dass Dürer während seines Aufenthalts in den Niederlanden mit dieser Art der Darstellung in Berührung gekommen ist, da die Totenschädeldarstellung auf der Rückseite des Porträts sehr verbreitet war. Bildbeispiele siehe Dülberg 1990, S. 154ff, Tafel 107-124.

⁷⁴⁹ Übersetzung nach Bättschmann/Griener 1997, S. 152.

⁷⁵⁰ Vgl. Anna Maria Cetto, Die Basler-Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln, in: Zeitschrift für Schweizer Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 182-186. Die Autorin verwendet insbesondere den Begriff „post-mortem-Portrait“ für den Totenkopf, der auf der Rückseite der niederländischen Altärchen im Sinne eines Meditationsobjekts häufig dargestellt ist.

⁷⁵¹ Vgl. Christiane Kruse, Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling, in: Pantheon 54, 1996, S. 37-49, besonders S. 43f. Die Ansicht von Kruse, der Totenschädel stehe auf der Außenseite des Braquer Triptychons ebenfalls für den durch die Erbsünde verursachten ersten Tod des Menschen, ist m. E. hier nicht zwingend.

Das in Devotionsbildern häufig anzutreffende Schädelmotiv wurde in der niederländischen Kunst immer wieder aufgegriffen, wobei die Mahnung vor der Endlichkeit des Lebens an den Stifter bzw. Auftraggeber gerichtet wird. Das Konzept dieser und vergleichbarer Bilder⁷⁵² mit der Totenkopf-Darstellung basiert auf der Endlichkeitsdemut, die in die Heilserwartung einmündet. Hierin ist der Gedanke an den Tod als Schwelle zum Jenseits präsent, wobei der Totenschädel als Zeichen für das Ende diesseitigen Lebens fungiert. Die Vertrautheit mit dem Gedanken des Todes bedeutet die innerliche Überwindung der diesseitigen Existenz. Auch im Diptychon des Jean Carondelet (Abb. 107), das Jan Gossaert 1517 ausgeführt hat⁷⁵³, ist die Todesauffassung als persönliche geistige Haltung des Individuums erkennbar. Auf der Rückseite des rechten Flügels ist ein Totenkopf zu sehen, der in einer Nische leicht nach hinten angelehnt dargestellt ist. Diese Schrägstellung fördert den komplexen Unterbau des Craniums zutage. Das Schreckensbild vermittelt in erster Linie den Eindruck vom Verwesungszustand des menschlichen Körpers, wobei dieser noch durch den abgelösten Unterkiefer am unteren Nischenrand verstärkt wird. Über dem Totenschädel ist ein Hieronymus-Zitat auf einem Spruchband angebracht. Die Passage des Hieronymus, die der Stifter ausgewählt hat, verknüpft den Todesgedanken direkt mit dem Bewusstsein: *„Facile contemnit omnia, qui se semper cogitat moriturum“*⁷⁵⁴. Die Geringschätzung des Weltlichen wird durch das Todesbewusstsein ermöglicht. Damit wird nicht nur eine ausdrückliche Verbindung des Totenschädel-Motivs mit der Hieronymus-Ikonographie erreicht⁷⁵⁵, sondern die Todesauffassung wird zu einer philosophisch-anthropologischen Metapher, wobei die geistige Haltung des Menschen als Mittel zur Überwindung des Todes hervorgehoben wird.

Der Wahlspruch Carondelets *„MATVRA“*, der wie gemeißelt auf der gemalten Nische angebracht ist, ist ebenfalls in diesem Sinnzusammenhang zu verstehen⁷⁵⁶. Die Inschrift *„MATVRA“* zeigt die Darstellung des Totenschädels nicht als Klage über die Bitternis des Todes, sondern als ein natürliches Ende des Lebenden. Sie akzentuiert sinnbildhaft die Hinfälligkeit individuellen menschlichen Lebens gegenüber dem aufblühenden Menschenalter. Der allegorische Gehalt geht gewiss auf die bekannte Bibelstelle zurück, die erzählt, dass das wahre Leben im Tod liegt:

⁷⁵² Hans Memling, Johannes-Veronika-Diptychon, Der Totenkopf befindet sich auf der Rückseite der Johannes-Tafel. Um 1483, Eichenholz, 31,6x24,4 cm. Alte Pinakothek, Inv. Nr. 652. Belting/Kruse 1994, Nr. 223; Kruse 1996.

⁷⁵³ Jan Gossaert, Diptychon des Jean Carondelet, 1517, 42,5x27,0 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 1442-3. Białostocki 1981, S. 282.

⁷⁵⁴ PL 22, 549.

⁷⁵⁵ Vgl. Hofstede 1993; Görel Cavalli-Björkmann, Hieronymus in der Studierstube und das Vanitasstillleben, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1993, S. 47-54.

⁷⁵⁶ Vgl. Cetto 1958, S. 183; Wiebel 1988, S. 121.

„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und erstirbt, bleibt es allein; wenn es aber erstirbt, trägt es viel Frucht“ (Joh 12, 24).

Das häufige Motiv der sinnbildlichen Verwendung der Pflanze in der Bibel entspricht dem Wunsch, das rasche Vergehen des menschlichen Lebens durch ein Gleichnis auszudrücken⁷⁵⁷. In diesem Zusammenhang wird der Tod ein erstrebenswertes Ziel, das sogar höher als das Leben selbst einzustufen ist. Zum Tod gelangt man also wie die Pflanzen, die „für die Ernte reif“ sind⁷⁵⁸. Die stoische Vorstellung vom Tod kommt diesem christlichen Gedanken sehr nah⁷⁵⁹:

„Doch das ist ein Fluch für die Ähren des Korns, niemals geschnitten zu werden. So müssen wir wissen, dass es auch im Falle des Menschen ein Fluch ist, nicht zu sterben, ebenso wie nicht zu reifen und nicht geerntet zu werden“.

Das mit dem Totenschädel in einem Sinnzusammenhang stehende Wort „*MATVRA*“ verdeutlicht einerseits die körperliche Reife als das Ende menschlichen Lebens, andererseits aber die geistige Reife, die als „Vollendung einer inneren Haltung“⁷⁶⁰ im Todesbewusstsein begründet ist.

Diese Gepflogenheit, sich im Porträt die Vergänglichkeit und Erlösungsbedürftigkeit bewusst zu machen, scheint auch für die Intention Dürers im Lissaboner Bild nicht irrelevant zu sein. Das Lissaboner Bild erfüllt die Aufgabe einer *Imago* und bringt die Würde des menschlichen Geistes zum Ausdruck. Damit konzipiert Dürer den Vorzug des menschlichen Geistes gegenüber dem vergänglichen Körper. Zwar führt der Totenschädel auf dem Bild die schicksalhafte Bedingung physischer Vergänglichkeit vor Augen, aber weder in der Abbildung der Fragilität menschlicher Knochensubstanz noch in einem Anblick der Verwesung. Er wird durch die extrem realistische Zurschaustellung zum eigentlichen Gegenstand der Zwiesprache mit dem Heiligen bzw. dem Betrachter erhoben, um die persönliche Existenzfrage zu klären. Bei dieser Todesmeditation des Gelehrten geht es um die menschliche Würde.

Die Todesbetrachtung als geistige Tätigkeit und Ziel der Selbsterkenntnis eigener Vergänglichkeit gestaltet Dürer aus der humanistischen Verbindung von Wissenschaft und Vanitas heraus. Die humanistisch beeinflusste Todesthematik im Lissaboner Bild, dass der

⁷⁵⁷ Ijob 14, 2; Jesaja 15, 6; Psalm 103, 15; Jakobus 1, 10-11; 1Petrus 1, 24.

⁷⁵⁸ Der Vergleich des menschlichen Lebensendes mit der Ernte kommt in der Bibel häufig vor. Auch wenn man hier den Ausgang zum Darstellungstypus des Todes als Mäher mit der Sense findet, wohnt gewiss der Gedanke an die Natürlichkeit des Todes inne, wobei der Tod nicht als Zerstörer aufgefasst wird. Die Angst einjagende Gestalt des Todes geht demnach auf die zeitliche Ausschmückung zurück; im ganzen Mittelalter gründet sich z. B. die Todesfurcht in der Angst vor dem zweiten Tod, weil im Jüngsten Gericht die Himmelswonne oder die ewige Hölle für die Gestorbenen beschieden wird. Zu verschiedenen Weltgerichtmodellen siehe Jetzler 1993, S. 13ff.

⁷⁵⁹ Epiktet, »Unterhaltungen«, zitiert aus Wittkower 1984, S. 307.

⁷⁶⁰ Wiebel 1988, S. 121.

Geist durch seine Unsterblichkeit den Tod übersteht, unterscheidet sich von der Vanitas-Darstellung sowohl des Mittelalters als auch des Barock. Die Aufforderung des Gelehrten gilt demzufolge nicht der bloßen Meditation über die Hinfälligkeit des irdischen Lebens, sondern dazu, die Zeit zur Erkenntnis Gottes und zur Erfassung der Natur zu nutzen: „*cogito Dei et naturae rationalis*“. Dabei wird das Untätigsein als verlorene Zeit verurteilt, wie es beim Petrarca-Meister abgebildet ist (Abb. 84)⁷⁶¹. Dürers Hieronymusstich von 1514 (B. 60) (Abb. 70) und der Erasmusstich von 1526 (B. 107)⁷⁶² (Abb. 108) gelten als Gegenbild zum untätig resignierenden Melancholiker-Gelehrten. In beiden Darstellungen setzt Dürer zur Todesüberwindung des Gelehrten auf die Schreibearbeit als wirksame Komponente geistiger Tätigkeit. Deutlich wird dies vor allem im Erasmusstich. Erasmus ist, den Blick gesenkt, mit dem Schreiben beschäftigt. In der Inschrifttafel wird jedoch der Gedanke an die Vergänglichkeit angedeutet, indem sie die Unterscheidung des äußeren Körperlichen und des inneren Geistigen des Dargestellten erhellt⁷⁶³. Der lateinische Satz: „IMAGO. ERASMI ROTTERDAMI AB ALBERTO DVRERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA“ erklärt den vergeblichen Versuch des Porträtierens einer Person, während der griechische: „ΘΗΝ ΚΑΡΕΙΤΩ ΤΑ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ“ ankündigt, das bessere Bild des Porträtierten sei in seinen Büchern zu suchen. Beim Abbild geht es also um das Äußerliche und beim besseren Bild um Bücher als geistiges Erbe, die im Bildvordergrund exponiert werden. Somit wird verständlich, dass die stilllebenhaft in den Vordergrund gestellten Bücher das wahre Porträt sind, denn sie bilden den Lebensinhalt des Dargestellten ab. Dürers Intention in der Ausführung eines Porträts erweist sich damit in der Forderung, über die affine Abbildung hinaus den geistigen Anspruch des Dargestellten zu übermitteln. Die Inschrifttafel, eine Umrahmung in der Art einer eingemeißelten Steinplatte, verleiht der geistigen Persönlichkeit einen Denkmalcharakter. Diese an antike Grabplatten erinnernde Tafel mit der römischen Kapitale wird mit antikem Gedankengut gefüllt, wie Strieder formuliert: „Es ist nicht mehr die christliche »anima«, die weiterlebt, sondern der schöpferische Geist aus seinen Erkenntnissen und dem Ruhm seiner

⁷⁶¹ Petrarca-Meister („Von Verlierung der Zeit“, in: Lemmer 1984, Kap. XV) und der Holzschnitt Dürers für das Wappen des Scheurls (1512/14) „*Omne tempus perit quod non impenditur*“.

⁷⁶² 1526, Kupferstich, 249x193 mm.

⁷⁶³ Schuster 1991, S. 155. Die Hinfälligkeit der Lebenden wird am signifikantesten durch die Blumenvase auf dem Tisch, der die Bedeutung dreier bekannter Bibelstellen zukommt, die das menschliche Leben in seiner Vergänglichkeit mit den Blumen vergleichen, Ps 103, 14-16; 1. Petr 1, 24; Jes 40, 6-8: „Alles Fleisch ist wie Gras, und alle seine Güte ist wie eine Blume auf dem Felde. Das Gras verdorret, und die Blume verwelket; denn des Herrn Geist bläst darin“.

Taten“⁷⁶⁴. Dabei gelingt es Dürer, die schicksalsbedingte irdische Existenz durch das geistige Vermögen fortleben zu lassen, wie es bei den Humanisten gedacht ist⁷⁶⁵.

Zusammenfassend beobachtet, fließen im Lissaboner Bild mittelalterliche Bildideen zusammen: das große Rahmenmotiv des *memento mori*, für das hier besonders der Heilige im Greisenalter in der Begegnung mit dem Tod steht. Im Vergleich zu den Vanitas-Darstellungen, die die Vergänglichkeit des irdischen Daseins bekunden, ist das Hauptanliegen des Lissaboner Bildes jedoch das Todesbewusstsein, wobei der Dargestellte dem unausweichlichen Tod mit seinem unvergänglichen Geist entgegentritt. Der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele, die seit der Antike tradiert wurde, ist von humanistischer Prägung, nach der die diesseitige Welt nicht bloß ein Übergang zum Jenseits ist, sondern das Ende des Lebens. Der Tod bedeutet aber paradoxerweise zugleich eine Weiterführung des Lebenden, ein Wesen, das nur vom Leben ausgeht⁷⁶⁶. Die von Dürer zitierte Devise: „Man lebt nur durch den Geist“, die ebenfalls im Kreis der Humanisten verbreitet war⁷⁶⁷, bezieht sich auf diese Todesauffassung. Den gleichen Sinn birgt die Inschrift auf Dürers Grabplatte: „ME. AL. DU / QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE FVIT / SVB HOC CONDITUR TVMVLO. / EMIGRAVIT VIII IDUS APRILIS / MDXXVIII“. In der Elegie des treuen Freundes Pirckheimer ist ebenfalls die humanistische Verachtung des leicht vergänglichen Leibes zu erkennen⁷⁶⁸. Dagegen lobt er un-

⁷⁶⁴ Strieder 1981, S. 251; vgl. Bächtiger 1970, S. 172: „Der Humanist lebt in seinen Büchern fort; sie bewahren, unabhängig vom Schicksal der Vergänglichkeit, seine Geistigkeit, sein eigenes Bild“.

⁷⁶⁵ Bekannt ist jedoch die große Enttäuschung Erasmus' über seinen Porträtstich von Dürer. Erasmus schrieb am 29. März 1528 an Henricus Botteus aus Basel: „*Pinxit me Durerus, sed nihil simile*“ (Rupprich I, 1956, S. 279); Nürnberg 1986, S. 337; Bättschmann/Griener 1997, S. 221, Anm.-Nr. 41. Die offen gezeigte Repräsentationsform bei Dürers Bildnissen dient nicht allein dem Selbstzweck. Sie deutet vielmehr auf die Erinnerungsfunktion, wie Dürer sich selbst äußerte: „Vnd hilft mir got, das jch zw doctor Martinus Luther kum, so will jch jn mit fleis kunterfetten vnd jn kupfer stechen zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir aws grossen engsten gehollfen hat“ (Dürer schrieb Anfang 1520 an Georg Spalatin. Rupprich I, 1956, S. 86.). Dieses Verständnis wie von einem Andachtsbild beinhaltet jene Hoffnung auf die Dauer, die sich auf das Festhalten der körperlichen Erscheinungsform bezieht. Dürers Intention in der Ausführung eines Porträts erweist sich jedoch gerade darin, über die äußerliche Affinität des Dargestellten hinaus den geistigen Anspruch der Dargestellten zu übermitteln, was der Schriftsteller Erasmus offenbar nicht verstanden hatte.

⁷⁶⁶ Aufschlussreich ist die Zeichnung Dürers „Der heilige Fridolin“ (W. 582, 1514), in dem der Umgang des Todes als Revenant mit dem Lebenden dargestellt wird. Hierin werden die geteilten Lebensräume für die Lebenden und die Toten aufgehoben im gemeinsamen Versuch, das Ziel zu erreichen, nämlich nach der Legende die betrügerische Tat durch den Bruder des Verstorbenen aufzudecken. Zur Legende und Darstellung des heiligen Fridolin siehe LCI VI, 1974, Sp. 331-333, „Fridolin von Säckingen“ (A. Reinle); Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 248ff. Kat. Nr. 63.

⁷⁶⁷ Die bekannte Devise: „*Vivitur ingenio caetera mortis erunt*“ folgt der Formel des Humanistenporträts, die bei Dürer im Bildnis von Pirckheimer (B. 106) zu belegen ist. Oder heißt es beim Porträt des Melanchthons (B. 105): „*Mentem non potuit pingere docta manus*“. Mit dem für das Porträt häufig hinzugefügte Distichon bekennt der Maler seine Unzulänglichkeit in dem Versuch den Geist des Dargestellten wiederzugeben, worin die schwierige Aufgabe der Porträtkunst liegt. Vgl. Schuster 1983.

⁷⁶⁸ Rupprich I, 1956, S. 303; vgl. Hans Rupprich, Pirckheimers Elegie auf den Tod Dürers, in: Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 9, 1956, S. 136-150; Willehad Paul Eckert/Christoph von Imhoff, Willibald Pirckheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt, Köln 1971, 115ff.

vergängliche Werke des Künstlers, die über das individuelle Schicksal hinaus das Fortleben in der Nachwelt gewährleisten: „*Virtus namque manet Dureri, atque inclita fama / Splendebunt donec sidera clara polo*“⁷⁶⁹. Auf dem Lissaboner Bild triumphiert also nicht mehr der Tod, sondern das Leben des Menschen, wofür der gelehrte Heilige mit seinem Todesbewusstsein sinnbildlich steht.

3.2.3.3. Tintenfass mit der Feder

Auf dem rechten Bildrand ist ein Tintenfass zu sehen, das mit einer Tropflippe versehen und mit einer Feder dargestellt ist. Der Sinnbezug des Tintenfassens ist gemäß dem bereits erklärten Bildinhalt verständlich: Dem Heiligen, Verkörperung der Weisheit im Bild, der über den Totenschädel meditiert, ist das Schreibzeug beigegeben, das als für das geistige Schaffen im Sinne der Überwindung des Irdisch-Vergänglichen steht.

Die Schreibutensilien stehen in der Bildecke in einem kleinen Maßstab. Sie befinden sich seitlich links vom Heiligen, an einer Stelle, an der sie leicht zugänglich sind, wie es in anderen Darstellungen des Schreibenden gezeigt wird⁷⁷⁰. Mit dieser Darstellung des Tintenfassens ist ausgedrückt, was die ganze Gestalt aus sich selbst heraus sagt: Das Schreiben ist für den Alltag eines Gelehrten ebenso unentbehrlich wie das Lesen und das Nachdenken. Auch wenn das Schreibzeug wie zweitrangig an die Seite gerückt dargestellt ist, ist es bestimmend für die Autorität des Heiligen als Schriftsteller, dessen Dienst sich vor allem durch die Übersetzung und die Revision biblischer Texte auszeichnet. Die Bildordnung will den Heiligen jedoch nicht während des Schreibens, sondern als den nach dem Akt des Schreibens vorführen⁷⁷¹. Zur Schau gestellt wird wiederum das geistige Milieu, in dem der Heilige sich mitten im Nachdenken befindet. In der Verknüpfung mit dem Denker-Topos, der den menschlichen Geist wegen der Fähigkeit des Erkennens akzentuiert, wird die Schreibearbeit als Tätigkeit des

⁷⁶⁹ Rupprich I, 1956, S. 303.

⁷⁷⁰ Die Ansicht, das Tintenfass zeige sich in der rechten Ecke schwer zugänglich und der Heilige müsse seine Haltung ändern, wenn er den Kiel aufgreifen wolle, trifft m. E. nicht zu. Die Platzierung am rechten Bildrand begünstigt eher den Einsatz des Schreibgerätes. Beispiele dafür bieten der Kupferstich des „Hieronymus im Gehäuse“ (B. 60) und des „Erasmus“ (B. 107). Der Schriftsteller ist schreibend, das Tintenfass zu seiner Linken, dargestellt.

⁷⁷¹ Vgl. Stafski 1962, S. 54. Unter den Humanisten war die Darstellung des Tintenfassens mit einer allegorischen Figur populär, um die geistige Arbeit als das „Erschaffen wahrhaft bleibender Werke“ zu betonen. Wie bereits beobachtet, schuf Peter Vischer d. J. das Tintenfass mit einem weiblichen Akt in mehrfachen Versionen, wobei die Grundidee seiner Gestaltung darauf zurückgeht, dass die schriftliche Betätigung das Leben über den Tod hinaus verlängern soll.

Geistes hervorgehoben, nicht mehr als die der Anweisung Gottes folgende Handlung, wie es beim mittelalterlichen Skriptor der Fall ist.

Diesem inhaltlichen Zusammenhang entsprechend, hat das Tintenfass im Bild über die kompositorische Funktion als raumfüllendes Element hinaus auch eine richtungsweisende Funktion inne. Die Feder bewirkt durch ihre Stellung eine beachtliche und wirkungsvolle Verschiebung des Betrachterblicks: Dieser geht zunächst nach dem Bildaufbau von unten links nach oben rechts, so dass er mit dem Blick des Heiligen kontaktiert. Er richtet sich dann, der Geste des Heiligen folgend, auf den Totenkopf, der am unteren Bildrand, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erregen, nach außen gewandt ist. Die Schrägstellung des Totenkopfes und nicht zuletzt der Feder, die sich nebeneinander befinden, führt den Blick des Betrachters nach links oben, wo das Kruzifix hängt. Das Kruzifix bildet das Ziel aller Betätigungen des Heiligen. Sein geistiges Vermögen nutzt er dazu, zu Gott zu gelangen.

3.2.3.4. Kruzifix

Während die an die Vorderkante der Bildbühne gerückte Figur des Heiligen mit den vor ihr liegenden Gegenständen beinahe die ganze Bildfläche ausfüllt, hebt sich oben links von dem neutralen grünen Hintergrund ein Kruzifix an einem Pfeiler ab (Abb. 109). Das für den Betrachter sichtbar im Hintergrund aufragende Kruzifix erscheint von der sich im Vordergrund befindenden Figur, die ihm den Rücken zukehrt, getrennt. Diese paradoxe Anordnung erweist sich jedoch als logisch, wenn der Betrachter erkennt, dass der Maler ihn durch die Blickführung darauf hinlenken möchte, dass der eigentliche Gegenstand der Reflexion des Heiligen das Kruzifix ist.

Der Blick auf das Kruzifix als Zielpunkt der Betrachtung wird im Lissaboner Bild kompositorisch mehrfach umgelenkt. Der Blick des Heiligen fordert dazu auf, seinem Hinweis zu folgen. Der Totenschädel, auf den er deutet, weist jedoch über sich hinaus auf das Kruzifix. Ferner fungiert die Körperhaltung des Heiligen selbst gewissermaßen als Fingerzeig, der den Blick des Betrachters zum Kruzifix hinführt. Während der Heilige seine linke Hand als Hinweis nach unten auf den Totenschädel richtet, hebt er seine rechte zum Stützen an den Kopf, der sich jedoch nicht in Richtung der stützenden Hand, sondern in die Gegenrichtung neigt. Dieser leicht nach rechts geneigte Kopf des Heiligen mit seinem gesenkten Blick sorgt

dafür, dass gegenüber der Gewichtlegung auf das rechte Feld das Kruzifix links zum kompensatorischen Ausgleich hervorgehoben wird (Abb. 2).

Die diagonale Hinführung des Blicks zum Kruzifix ergibt sich auch durch die hölzernen Gebilde links, durch deren perspektivische Konstruktion der Raum von vorn nach hinten und von unten nach oben angeordnet wird: Im Vordergrund das Lesepult, dahinter die Bank, auf der der Heilige mit dem Arm lehnt, und der im Hintergrund aufragende Balken mit dem Kruzifix, der wohl Stütze des Raums ist⁷⁷².

Das Kreuz aus rohen Stämmen ist dicht an den Pfeiler gestellt⁷⁷³. In dem durch das Kreuz symmetrisch geteilten Pfeiler ist dem Gekreuzigten Platz eingeräumt. Das dornen gekrönte Haupt, von dem die dichten Haarsträhnen auf die Schultern fallen, ist kaum herabgesunken, nur der Oberkörper neigt sich leicht nach vorne. Er wendet sich vom Betrachterpunkt aus gesehen nach links, wodurch das Corpus des Heilands vom senkrechten Balken des Kreuzes gelöst erscheint. Ein breites Lententuch schmiegt sich um die Schenkel, die Knie sind zusammengezogen und die übereinander gelegten Füße mit einem Nagel befestigt. An der Spitze des Kreuzes ist ein rot umrahmter Titulus angebracht: INRI.

Dem verweilenden Blick erschließen sich noch manche Details: Christus hängt noch lebendig am Kreuz, sein Leib zeigt die jugendlich-schöne Form. Aus allen Wunden, einschließlich des schmalen Lanzenstichs in der rechten Brustseite, fließt Blut, das sich schließlich auf der Zehe Christi sammelt und heruntertropft. Trotz des hängenden Körpers mit gestrafften Armen und gekrümmten Beinen wirkt die Last des Corpus gering⁷⁷⁴.

⁷⁷² Die angedeutete Raumillusion muss im Zusammenhang mit dem von Dürer selbst aufgezeichneten Begriff des „gehaß“ gesehen werden. Das Gehäuse, das in der Darstellung des Hieronymus als Gelehrter eine bedeutende Rolle spielt, meint in erster Linie einen geschlossenen Raum, den der Heilige für seine Gelehrsamkeit, Meditation und Buße nutzt und der ihm Schutz und Bewahrung nicht nur vor Unwetter, sondern auch vor der störenden Außenwelt bietet. Der Raum wird sogar selbst zum Darstellungsobjekt sowie -thema als Ort innerlich konzentrierter Beschäftigung. Die übliche wertende Trennung des Innen- und Außenraums als Aufenthaltsort für den Heiligen, ist im Lissaboner Bild aufgehoben. Die Person ist groß dargestellt, anders als der kleine, das Schreiben vorgebende Heilige von 1514 (B. 60), in dessen Bild der Raum des Gehäuses als primärer Bestandteil galt. Dort war der Raum wuchtiger, imposanter, das Bildfeld beherrschender. Auch wenn es sich beim Lissaboner Hieronymusbild um einen Innenraum handelt, wirkt er mit dem neutralen Hintergrund beengt, indem sich die Figur mitsamt den Gegenständen im Vordergrund drängt.

Die Reduzierung der räumlichen Illusion soll außerdem auf das Eingehen des Malers auf die Forderung nach Einfachheit zurückgehen, der der Maler in der späteren Periode seiner künstlerischen Bahn gefolgt ist. Dürers Verständnis seiner Kunst überliefert Melanchthon am 17. Dezember 1546 in einem Brief an Fürst Georg von Anhalt: Für Dürer bedeute die natürliche Schlichtheit die höchste Schönheit („*simplicitatem ... summum artis decus esse*“), auch wenn er in seiner jüngeren Jahren nach dem Blühenden und Mannigfaltigkeit („*floridas et maxime varias picturas*“) gestrebt habe (Rupprich I, 1956, S. 289).

⁷⁷³ Ob es sich hier um ein hängendes oder stehendes Kruzifix handelt, bleibt unklar, wie der tiefenräumliche Abstand zwischen dem Heiligen und dem Kruzifix am Pfeiler. Typisch für die Hieronymusdarstellung Dürers wäre ein stehendes Kruzifix, das wie im Stich von 1514 (B. 60) vor dem Heiligen auf dem Tischrand steht.

⁷⁷⁴ Die Auffassung des Kruzifixes im Lissaboner Bild unterscheidet sich damit von der „abstoßenden Hässlichkeit“ des konventionellen Typus, bei dem der Körper tief herabgesunken ist und die Arme, straff nach oben gespannt, die ganze Last zu tragen haben.

Dürer wählt eine ungewohnte Ansicht für den Kruzifixus, der in seiner Auffassung sehr real wirkt. Das Kruzifix wird wie ein Andachtsbild, aus dem Passionsgeschehen herausgelöst, zu einem sinnbildhaften Glaubenszeichen reduziert, das den sakramentalen Charakter des Opfertodes Christi hervorhebt. Der Kruzifixus prägt dabei die derzeitige, gegenwärtige Realität. Das Geschehen scheint sich unter natürlichem Lichteinfall abgespielt zu haben. Die Schatten vom Arm und vom Corpus des Gekreuzigten werden auf den Wandpfeiler geworfen. Dürer benutzt, um die Präsentation des Gekreuzigten für den Betrachter lebendig erfahrbar zu machen, nicht allein das sichtbare, irdische Licht. Er hat eine ideale Auffassung des Gekreuzigten gefunden, um dem Erlöser seine göttliche Würde zurückzugeben. Der Kruzifixus weicht insbesondere dank seiner realistischen Züge im emotionalen Ausdruck vom Andachtsgegenstand ab. Hier wird die menschliche Niedrigkeit mit göttlicher Erhabenheit vereint. Der Gesichtsausdruck, der mehr seelischen Schmerz wie Trauer und Kummer als Erschöpfung zeigt, trägt dazu bei, den zeitlichen Charakter der *historia* aufzuheben und die Bereitschaft zur mitfühlenden Kontemplation beim Beschauer zu steigern.

Worauf sich das Bild des Gekreuzigten konzentriert, ist dessen Leiden in gänzlicher Verlassenheit. Die vom Kreuzesstamm gelöst erscheinende Haltung des Gekreuzigten lässt einen nachsinnenden Christus vermuten. Der Heiland hat die Augen gesenkt und den Mund geschlossen. Er wendet sich leicht vom Blick des Betrachters weg. Der Gesichtsausdruck ist verschlossen, wodurch das Dulden bzw. Ertragen seines Leidens zum Ausdruck kommt; er ist aber nicht wie bei einem Sterbenden verzerrt. Unterstrichen wird dabei das Leiden des Gottessohnes vor allem in seinem einsamen, aber unvermeidlichen Dulden. Die Darstellungsabsicht Dürers mit dieser Haltung für den Gekreuzigten scheint, als genüge es nicht, die Darstellung des gekreuzigten Körpers Christi als ein von Menschenhand erzeugtes Schreckensbild zu sehen, um ein Schuldbewusstsein hervorzurufen. Zu der gegenständlichen und bildhaften Verdichtung kommt noch der geistige Inhalt. Christus erduldet die Missetat schweigend. Das Lententuch, das in den Darstellungen voriger Jahrzehnte als besonderes charakteristisches Merkmal rechts und links weit flattert, ist hier im ruhigen Zustand übereinander gewickelt.

Das Bild des Gekreuzigten ruft weder unmittelbar Mitleid für ein Opfer der Grausamkeit noch Verehrung für ein heiliges Bildnis hervor, sondern Hingabe an den, mit dem man sich konfrontiert sieht. Hier sei an den „elenden Christus“ erinnert. Wie der „elende Christus“ sinnt auch der Gekreuzigte im Lissaboner Bild über seinen Tod nach, der himmlische Mann über sein irdisches Schicksal. Christi Leiden ist menschlich und zugleich würdig, denn es geht mehr um moralisches als physisches Leiden. Hierin gründet die Bedeutung der *Imitatio Christi*. Das mürrische Gesicht mit dem verschlossenen Mund vermittelt den Ein-

druck, wie sehr sich Jesus der Unerbittlichkeit seines Schicksals bewusst ist. In dieser Vereinigung von göttlichem und menschlichem Gefühl – wobei das Einbeziehen des Menschlichen durch das Göttliche den moralischen Sieg des Menschen darstellt – bildet sich die „Größe“ des Kruzifixus im Lissaboner Bild, die für spätere Darstellungen Dürers wie „Die große Kreuzigung“ (Abb. 110 u. 111) von entscheidender Bedeutung sein wird⁷⁷⁵.

Dürers Motiverfindung ist als eine unmittelbare, „wörtliche“ Umsetzung der „*Compassio*“ des „Mit-Leidens“ zu lesen. Möglicherweise verdankt er die Anregung dazu einem Passus in den „*Meditationes Vitae Christi*“, die durch die *Devotio moderna* besonders gefördert wurden⁷⁷⁶ und im Nürnberger Humanisten-Umkreis weit verbreitet waren⁷⁷⁷. In einer viel gelesenen Meditationsschrift des Thomas von Kempen heißt es:

„Es ist kein Heil der Seele, keine Hoffnung auf ewiges Leben, außer im Kreuze. Nimm also dein Kreuz auf dich und folge Jesus nach, und du bist auf dem geradesten Wege zum ewigen Leben. Sieh! Er ging dir ja voraus und trug uns das Kreuz voran und starb sogar für dich am Kreuze, damit auch du dein Kreuz tragen lernst und den Mut empfangen solltest, am Kreuze zu sterben. Denn, wenn du nun mit ihm stirbst, so wirst du auch mit ihm leben, und wenn du das Leiden mit ihm teilst, so wird er auch seine Herrlichkeit mit dir teilen“⁷⁷⁸.

Christsein bedeutet bei Thomas von Kempen, Leiden auf sich zu nehmen, da Christus selbst keine Stunde ohne Leiden auf der Erde lebte:

„Das ganze Leben Christi war ein lauterer Kreuz- und Marterleben: und du willst nichts als Ruhe und Freude haben? Irrgegangen, weit irrgegangen bist du, wenn du etwas anderes suchst als Leiden, weil dieses ganze sterbliche Leben voll Elend und überall mit Kreuz und Plagen umzeichnet ist. Und je weiter einer im Leben des Geistes vorwärts geschritten ist, desto schwerere Kreuze werden ihm begegnen. Denn je lieber ihm sein himmlisches Vaterland ist, desto mehr Pein empfindet er hier in der Verbannung“⁷⁷⁹.

Nicht zufällig definiert Dürer auch seine Kunst in diesem Sinne: „Dan durch malen mag angetzeigt werden das leiden Christi vnd würt geprawcht im dinst der kirchen“⁷⁸⁰.

⁷⁷⁵ Gemeint ist die unvollendete „Große Kreuzigung“ (Kupferstich, 320x230 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet), deren Konzept Dürer ebenfalls während seiner niederländischen Reise entwickelt hat (W. 880, Feder, 323x223 mm, Wien, Albertina) (Abb. 112). Für diese Darstellung des Gekreuzigten sind die ausgestreckten Arme charakteristisch, die zu einer symmetrischen, feierlich anmutenden Körperhaltung führen, und der fest geschlossene Mund, der den Eindruck von Entschlossenheit vermittelt. In der „Großen Kreuzigung“ ist der Rückgriff Dürers auf das romanische Schema mit dem Suppedaneum, vier Nägeln am Kreuz und Stricken an den Handgelenken auffällig, welcher durch die Neigung Dürers zur protestantischen Gesinnung zu erklären ist. Dabei zeigt sich Christus am Kreuz nicht mehr hängend, sondern stehend, wodurch in diesem Typus der Eindruck des vom Tod Überwältigten vermieden wird. Zur monographischen Studie über den Stich siehe Jörg Rasmussen, Zu Dürers unvollendetem Kupferstich »Die Grosse Kreuzigung«, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1981, S. 56-79; vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Nr. 223; Schuster 1986, 41f.

⁷⁷⁶ Zur allgemeinen Einführung in die *Devotio moderna* siehe u. a. Kurt Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik, Bd. IV: Die niederländische Mystik des 14. bis 16. Jahrhunderts, München 1999, S. 150-173.

⁷⁷⁷ Ausst.-Kat. Nürnberg 1982, S. 119 und 126f. (Kat. Nr. 132a).

⁷⁷⁸ Thomas von Kempen, Das Buch von der Nachfolge Christi, Kap. 12, 2. Nach der Übersetzung von Johann Michael Salier herausgegeben von Walter Kröber, Stuttgart 1989, S. 77.

⁷⁷⁹ Thomas von Kempen, Kap. 12, 7, S. 79.

⁷⁸⁰ „Das Lehrbuch der Malerei“, Rupprich II, 1966, S. 109.

Der Heilige, der selbst angesichts seines Bücherlebens als Weiser ausdrücklich zur *meditatio mortis* auffordert, zeigt exemplarisch den Weg, damit man sich nicht mit der bloßen Meditation auf die Vergänglichkeit begnügt, sondern die Zeit zur Erkenntnis Gottes nutzt. Das emotional bewegte, durch Affekte gekennzeichnete Gesicht des Heiligen verrät ebenfalls die *compassio* als Analogie zur seelischen Qual des Christus. Das eigentliche Anliegen des Heiligen ist somit die Hinführung des Betrachters zum Kreuz und dafür wird der Kruzifixus aus dem Hintergrund ins Blickfeld des Betrachters gerückt. „*Vivo in cruce*“⁷⁸¹ wird zum Inhalt des Bildes, wie Dürer einmal selbst in einem Stoßgebet formuliert hat:

O biß gegrüst, du creütz Jhesu,
 Wer dich nit glaubt, der finndt kein ruh.
 Ich bitt dich, steh mir bey alzeit
 Wider die wellt, flaish vnd teufls streit.
 Vnd hilff mir inn der leczten noth,
 So mich schaidet der bitter todt⁷⁸².

3.3. Heiligenverehrung – Ein humanistisches Problem?

Die Darstellungswelt der Heiligen ist vielgestaltig. Der eine oder andere Heilige trägt durch Symbole, Allegorien oder bildliche Anschauungsformen seines Denkens selbst zur Neuformulierung ikonographischer Inhalte bei. Nach Michael Thomas bedeutet „Ikonographie der Heiligen [...] nicht nur Sichtbarmachen des Heiligen und seiner Taten, sondern insbesondere auch Verstehen von historischen Charakteren seiner Verehrung“⁷⁸³. Sie ist ein Merkmal für die Eigenart einer Zeit, denn der ikonographische Akzent wird aus dem religions- und geistesgeschichtlichen Rahmen der Entstehungszeit heraus gestaltet. Im Folgenden wird daher die Einflussnahme der humanistischen Gedankenwelt auf die Neuformulierung des Hieronymusbildes im Lissaboner Gemälde näher betrachtet.

Die häretische oder unziemliche Heiligenverehrung des Spätmittelalters überschreitet oft die Grenzen der Angemessenheit, indem über die Intention als Fürbittbild hinaus besonderes Gewicht auf die Abbildung von Wundern gelegt wird. Für die Verehrung der Heiligen erfolgt eine rein äußere, kuriose Anknüpfung an üppig blühende legendarische Überlieferungen, unabhängig davon, welcher Heiligentypus besonders beliebt war, sei es der des prophetischen

⁷⁸¹ Der Wahlspruch stammt von Celtis, der ihn für seinen Grabstein entworfen hat. Siehe Wuttke 1980, S. 73-129, hier S. 117f.

⁷⁸² Das Gedicht ist vor 1520 entstanden. In: Renaissance, Humanismus, Reformation, hg. v. Josef Schmidt, Stuttgart 1976, S. 169 (= Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung 3).

⁷⁸³ Michael Thomas, Ikonographie der Heiligen und religionsgeschichtlicher Rahmen, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 29, 1977, S. 7-17, hier S. 8.

Sehers, des Frommen oder Märtyrers. Bezeichnend für die Heiligenverehrung des Spätmittelalters sind die „Intensivierung“ und „Privatisierung“ der Heiligenverehrung, durch die „die Heiligen vom gläubigen Volk primär nicht mehr als Zeugen und Vorbilder für das eigene Leben gesehen wurden, sondern als Helfer (*adjutores*), [so] daß demzufolge ihre Nachahmung (*imitatio*) hinter ihre Anrufung (*invocatio*) zurücktrat“⁷⁸⁴.

In der Heiligenverehrung war der Wunderkult im ganzen Mittelalter weit verbreitet⁷⁸⁵. Dürer beanstandete eine solche abergläubische Zuwendung des Volks, dem die Heiligen überwiegend als Wundertäter erscheinen. Dürers Klage gilt insbesondere einem Holzschnitt von Michael Ostendorfer (Abb. 113)⁷⁸⁶, den Dürer selbst besessen hat, als Beispiel für einen exzessiven Heiligenkult. Bei dem Blatt handelt es sich um die Verehrung der so genannten „Schönen Madonna“ in Regensburg, deren Bild 1519 nach dem Abbruch einer Synagoge in eine provisorisch errichtete Marienkapelle gebracht wurde. Jene Kapelle wurde bald zum schwärmerischen Wallfahrtsort. Auf dem Bild strömen Pilgerscharen zum einen in das Innere der Kapelle, um das wundertätige Marienbild zu schauen, zum anderen lagern sich auf dem Vorplatz, während sie das Standbild einer Marienstatue anbeten. Viele der Pilger befinden sich im ekstatischen Gebet. Dürer hat seinen Jammer auf dem unteren Rand des Holschnittes eingetragen:

„1523. Dis gespenst hat sich widr dy heilig geschrift erhebst zw Regenspurg vnd ist vom bischoff verhengt worden, czeitlichs nutz halben nit abgestellt. Gott helff vns, das wir sein werde muter nit also unern, sundr in Cristo Jesu. amen“⁷⁸⁷.

Kritik an der übersteigerten religiösen Heiligenverehrung kam insbesondere von den Humanisten, die mittels philologischer Leistungen und der Beschäftigung mit hagiographischen Texten das „wahre“ Heiligenbild zu gewinnen versuchten⁷⁸⁸. So vertritt Erasmus beispielsweise ein dogmatisch streng gehaltenes Heiligenbild, das unnötige, unbegründete Ne-

⁷⁸⁴ TRE XIV, 1985, S. 653 („Heiligenverehrung“: IV. Abendländische Mittelalter, Karl Hausberger). Weiteres über die abergläubischen Heiligenverehrung des 15. Jahrhundert bei Huizinga 1969, S. 210ff. und 231ff.; Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, S. 179ff.

⁷⁸⁵ Klaus Schreiner, „*Discrimen veri ac falsi*“. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: Archiv für Kulturgeschichte 48, 1966, S. 1-53, besonders S. 33ff.

⁷⁸⁶ Holzschnitt, 63,5x39,1 cm. Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlung Veste Coburg, I,100,147-K805. Ausst.-Kat. Nürnberg 1983, Nr. 78; Belting 1990, S. 507ff.

⁷⁸⁷ Rupprich I, 1956, S. 210; vgl. Luthers Kritik über die Wallfahrtskirche im Sendbrief „An den christlichen Adel deutscher Nation von des Christlichen Standes Besserung“ (WA 6, S. 447): „Das die wilden Kapellen und Feltkirchen wurden zu poden vorstoret, als da sein, da die newen Walfarten hyn gahen, Welsznacht, Sternberg, Trier, das Erhmtal und itzt Regenspurg, unnd der antzal viel mehr. O wie schwer, elend rechenschafft werden die Beschoff müssen geben, die solchs teuffels gespenst zulassen und geniesz davon empfangen! Sie sollten die erstenn sein, dasselb zuweeren, szo mehren sie, es seh gotlich, hehlig dind, sehen nit, das der teuffel sochs trehbt, denn gehtz zustercken, falsche, ertichte glaubenn auffzurichten, pfarr kirchen zuschwechen, tabernenn und hurereh zumehren, unnutz gelt und erbeht vorlieren, und nur das arm volck mit der naszen umb furen. Hetten sie die schrift szo wol geleszenn als das vordampft gehstlich gesetz, sie wisten den sachen wol zuradten.“

⁷⁸⁸ James Michael Weiss, Hagiography by German Humanists, 1483-1516, in: Journal of medieval and Renaissance studies 15, 1985, S. 299-316.

benelemente untersagt⁷⁸⁹. Seine Ablehnung der *res fabulosae* in der Heiligenverehrung gründet darin, dass jenes Bild mit unziemlichen Ausschmückungen oft aus der anschaulichen Freude hervorgebracht wird und vom Kern der Geschichte ablenkt⁷⁹⁰. Nach Erasmus' grundsätzlicher Ansicht über eine Hagiographie, die ohne Fiktion und Phantasie auskommt, soll der Heilige allein auf historischen Wahrheiten fußend veranschaulicht werden. Auch wenn Erasmus die „Vita der lautereren, ungeschminkten Wahrheit“ vertritt⁷⁹¹, lässt er die künstlerische *fabulamenta* nicht vollkommen ausmerzen, sondern ordnet sie für den Fall an, wenn sie dem „wahren“ Heiligenbild dient:

„*Quod si vitari non potest, quo minus istiusmodi fabulamenta misceantur nostris voluminibus, certe quod proximum est optarim. Quid istud? inquires. Nimirum platen eximium ac prudentem, catumque mentiendi artificem. Quandoquidem iuxta Socratis sententiam, nemo sit ad mentiendum accomodatior quam qui ad vera dicendum est apositissimus*“⁷⁹².

Trotz seiner Forderung nach schonungsloser Objektivität gegenüber dem historischen Sachverhalt duldet er zweckdienliche Lüge und Unwahrheit⁷⁹³.

Von der mittelalterlichen Darstellungsform unterscheidet den heiligen Hieronymus im Lissaboner Gemälde vor allem die Gestaltung. Während der Heilige im 15. Jahrhundert als Ganzfigur aufgefasst wurde, zeigt er sich in Halbfigur, mit individuellen Zügen. Der Grund liegt auf der Hand: Die Heiligendarstellung dient vielmehr der ganz persönlichen Verbindung mit dem Betrachter als der Funktion des Kultbildes. Das Bild hat zwar „*historia*“ inne, aber betont Selbstbezogenheit durch die Suggestion, die beim Betrachten des Bildes verstärkt wird. Das Lissaboner Hieronymusbild ist in diesem Sinne kein „Andachtsbild“ mehr, das haupt-

⁷⁸⁹ Erwin Panofsky, Erasmus and the visual arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, S. 200-227, hier S. 211.

⁷⁹⁰ Erasmus, Institutio christiani matrimonii, 1526 (Desiderii Erasmi Opera Omnia, recogn. Johannes Clericus, Leiden 1703-06 (Nachdruck; Hildesheim 1961-62), hier Tom. V, 696E-697A: „*Loquax enim res est tacita pictura, et sensim irrepit in animos hominum [...] Etenim, quum pingunt aliquid ex Evangelica Historia, affingunt impias ineptias: velut quum exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, interea dum Dominus loquitur cum Maria, fingunt Joannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Martha, Petrum exsiccantem cantarum. Rursus in convivio Martham a tergo assistentur Joanni, altera manu injecta humeris, altera velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item Petro jam vino rubicundum cyathum admovere labris. Et haec quum blasphema sint et impia, tamen faceta multis videntur. De rebus Sacris, qualis debet esse sermo, talem decet esse et picturam. Si pictura caperis, quid potius convenit aedibus Christianis quam gesta Christi? quam exempla Sanctorum? Et si quid joci placet admiscere, sunt morales Apologi, sunt innumerabiles arborum, herbarum, florum et animantium formae.*“ Vgl. Panofsky 1969, S. 211; Bietenholz 1989, S. 208ff.; Katharina Krause, »Sehet, welch ein Mensch!« Geschichte oder geistliche Auslegung des Lebens Jesu in der deutschen Malerei und Graphik um 1500, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2001, S. 475-500, hier S. 492.

⁷⁹¹ Bietenholz 1989, S. 209.

⁷⁹² Erasmi Opuscula, A Supplement to the Opera Omnia, ed. by Wallace K. Ferguson, Hague 1933, S. 135 (*Eximii doctoris Hieronymi Stridonensis vita ex ipsius potissimum litteris contexta per Desiderium Erasmus Roterodamum*); vgl. Panofsky 1969, S. 208ff.; Weiss 1985, S. 299.

⁷⁹³ Vgl. Panofsky 1969, S. 208.

sächlich der narrativen Behandlung des Sujets oder der Charakterisierung einer Figur dient. Es führt den Betrachter eher zum Nachdenken über den dargebotenen Bildinhalt. So wird der Heilige als Vermittler des Bildinhaltes ins Bild eingesetzt, indem er selbst die Bildaussage inszeniert. So gesehen tritt der Heilige im Lissaboner Bild in eine verweisende Rolle, um die Vermittlerrolle zu optimieren. Die Vision und das Nachdenken über die Möglichkeit des Unsichtbaren inneren Bildes ist eine der inhaltlichen Hauptqualitäten des Gemäldes. Dabei erscheint der Heilige zu einer psychisch fassbaren Persönlichkeit entwickelt. Die Besonderheit des Lissaboner Bildes liegt demnach nicht nur in ihrer neuen ikonographischen Thematik, sondern auch in dieser neuen Beziehung zwischen Bild und Betrachter, die von der mittelalterlichen Heiligenverehrung grundverschieden ist.

Erweist sich die Heiligenverehrung als ein humanistisches Problem? – Das Bedenkenswerte liegt im Verhältnis der Humanisten zum Christentum. Das spätmittelalterliche Kultbild des Heiligen steht scheinbar mit den Ansichten des Humanismus, der wegen seiner mit der Aufklärung vergleichbaren „Befreiung der Vernunft vom Zwang des kirchlichen Dogmas“⁷⁹⁴ mit einem ich-bezogenen Subjektivismus gleichzusetzen ist, im Widerspruch. Aber obwohl die Humanisten die spätmittelalterliche Verehrung des wundertätigen Heiligen kritisierten, versuchten sie vielmehr eine Zusammenführung mit dem Christentum. Die Humanisten strebten eine Vereinigung beider geistiger Strömungen an und trugen zur großen Ausbreitung der Heiligenverehrung bei, die bis zur Reformation in verschiedenen Formen intensiviert wurde⁷⁹⁵.

Unter den von den Humanisten geschätzten Heiligen nimmt der heilige Hieronymus eine vorrangige Stellung ein, der als Verkörperung des „*homo trilinguis*“ den wesentlichen Ausgangspunkt ihres Bildungsideals darstellt. In Bezug auf eine Einflussnahme auf das Lissaboner Bild werden in der Forschung die so genannten christlichen Humanisten in Betracht gezogen, die einen wichtigen Beitrag zur Ausbildung und Verbreitung der Heiligenverehrung geleistet haben⁷⁹⁶. Für das Lissaboner Hieronymusbild Dürers wird vor allem seit Friedländer die Überlegung angestellt, ob es unter dem spezifischen Einfluss von Erasmus oder Luther entstanden sei⁷⁹⁷. Panofsky interpretiert, indem er sich Friedländer anschließt, das Lissaboner Bild als eine Wendung Dürers von der Gedankenwelt des Humanismus hin zum Ideenkreis

⁷⁹⁴ Buck 1968, S. 154.

⁷⁹⁵ Hamm 1990; Roland Stieglecker, *Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brant und Onuphrius eremita*, Wiesbaden 2001 (= GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 37). Stieglecker arbeitet in seiner Untersuchung mittels des humanistischen Gedichts zur Heiligenverehrung das Heiligenlob heraus. Hierfür besonders S. 17-46; zur Verbindung von Humanismus und Christentum siehe Wuttke 1980, S. 116, Anm.-Nr. 120.

⁷⁹⁶ Die Revision der Heiligenvita und -legende wird in der vorreformatorischen Zeit durch die Humanisten vielfach unternommen. Beispiele dafür bei Weiss 1985, S. 301; Stieglecker 2001, S. 17ff.

⁷⁹⁷ Friedländer ANM XII, 1935, S. 72.

der Reformation, wobei er im Lissaboner Hieronymus „den Geist Luthers“ und im Hieronymusstich von 1514 das „Ideal des Erasmus von Rotterdam“ beinhaltet sieht⁷⁹⁸. Bietenholz⁷⁹⁹ sieht demgegenüber im Lissaboner Hieronymusbild die Ansichten des Erasmus ausgedrückt und versucht zugleich, die ausgedehnte Nachfrage nach Hieronymusbildern Anfang des 16. Jahrhunderts in einen Zusammenhang mit der Wirkung des Erasmus zu erklären. Erasmus, „Anwalt eines neuzeitlichen Christentums“⁸⁰⁰, findet im heiligen Hieronymus vor allem eine Synthese von Frömmigkeit und Gelehrsamkeit und damit die Möglichkeit zur Versöhnung zwischen Christentum und Antike.

Steht das Lissaboner Hieronymusbild also unter der Einwirkung Luthers oder Erasmus'? Die Antwort ist nicht ohne weiteres mit einem einfachen Entweder-Oder gegeben. Die kontroversen Meinungen müssen mit Rücksicht auf die Gesinnung des Künstlers betrachtet werden. Dürer selbst war humanistisch gesinnt und zugleich Luther-Anhänger. Daher ist es ratsam, darauf einzugehen, auf welche Grundlage Dürer sich stützt. Zu erinnern ist an dieser Stelle an die bekannte „Luther-Klage“⁸⁰¹: Dürer erfuhr während seines niederländischen Aufenthalts von dem Überfall auf Luther, der aber nicht, wie Dürer meinte, vom „unchristlichen papstumb“ verübt, sondern vom Kurfürsten Friedrich dem Weisen von Sachsen arrangiert worden war, um Luther auf der Wartburg in Sicherheit zu bringen. Aus der Enttäuschung und Empörung über den scheinbaren Tod Luthers heraus rief Dürer Erasmus zum Eingreifen auf, indem er ihn „*ritter Christj*“ nannte:

„O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfürt das heilig evangelium so clar fürtragen!
Ach Gott, was hett er uns noch in 10 oder 20 jahn schreiben mögen! O ihr alle fromme christen menschen, helfft mir felissig bewainen diesen gott geistigen menschen und ihn bitten, das er uns ein andern erleuchten mann send. O Erasme Roderadame, wo wiltu bleiben? Sieh, was vermag die vngerecht tyranney der weltlichen gewahlt vnd macht der

⁷⁹⁸ Panofsky 1977, S. 284.

⁷⁹⁹ Bietenholz 1989, S. 191-221. Ob der Verzicht auf den Löwen im Lissaboner Bild unter dem Einfluss des Erasmus geschah, der ahistorische Elemente aus der Darstellung des Heiligen zu eliminieren suchte, wie Bietenholz annimmt (S. 212), sei dahingestellt. Dürers Interesse an der Tierwelt nahm während seines niederländischen Aufenthaltes erheblich zu. Während der Reise in die Niederlande bekam Dürer z. B. zum ersten Mal einen Löwen zu Gesicht und hielt ihn in seinem Skizzenbuch fest (W. 779. Silberstift, 122x171, Berlin. Kupferstichkabinett). Dieser nach der Natur gezeichnete Löwe unterscheidet sich von den vorher dargestellten vor allem dadurch, dass er keine menschlichen Züge mehr aufweist und auch nicht mehr wie eine „Hauskatze“ abgebildet ist. Der Löwe auf der Zeichnung sieht frisch und majestätisch aus. Sein in die Ferne gehender Blick ist distanziert und lässt keinen Annäherungsversuch zu. Das sonst unentbehrliche Attribut des Löwen fehlt jedoch in der Lissaboner Hieronymus-Darstellung. Dies erklärt sich wohl aus kompositionellen Gründen. In den Entwurf eines Altarblatts mit einer thronenden Madonna (W. 855) fügt Dürer z. B. ungewöhnlicherweise ein Walross anstelle des von der heiligen Margarete besiegtten Drachen ein, das auf eine ebenfalls 1521 in den Niederlanden nach der Natur ausgeführte Zeichnung (W. 823) zurückgeht. Diese Tatsache scheint jedoch die Ansicht Bietenholz' zu widerlegen.

⁸⁰⁰ Christine Christ-von Wedel, Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums, Münster 2003 (= Historia profana et ecclesiastica. Geschichte und Kirchengeschichte zwischen Mittelalter und Moderne 5).

⁸⁰¹ Rupprich I, 1956, S. 170ff. Der Kurfürst Friedrich der Weise ließ Luther am 4. Mai 1521 auf seiner Rückreise vom Wormser Reichstag „überfallen“ und bis zum 1. März 1522 auf der Wartburg verborgen halten.

finsternüß! Hör du ritter Christj, reith hervor neben den herrn Christum, beschütz die warheit, erlang der martärer cron!⁸⁰².

Genau in dieser zitierten Passage Dürers scheint der Angelpunkt zu liegen. Dürer verstand sowohl Luther als auch Erasmus auf derselben Linie des Bekenntnisses zum Erhalt des wahren Christentums. Hier gründet sich die Notwendigkeit eines Einblicks in die religiöse Konstellation. Ausschlaggebend mag hier die Urquelle sowohl für die Luther'sche als auch für die Erasmus'sche Gedankenwelt, die *Devotio moderna*, sein. Sie ist insofern interessant, als sie zur Formulierung der Lissaboner Tafel einen besonderen Beitrag geleistet haben soll.

Die *Devotio moderna* ist eine Frömmigkeitsbewegung, die statt der äußerlich-objektiven Andacht das innerliche Versunkensein in das Leben Jesu betont, wobei sie in der nordalpinen Tradition der humanistischen Heiligenverehrung einen wichtigen Platz einnimmt⁸⁰³. Ihre Bedeutung liegt im Schritt von der altchristlichen Frömmigkeit zur Reformation, im Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit: "Certainly, this movement placed a high premium on self-reflection, or knowledge of self, in relation to the traditional teachings of the Church and to conventional practices of piety"⁸⁰⁴. Als wesentliches Merkmal zur Andacht vor dem Heiligenbild wird demnach eine innige Erfahrung hervorgehoben.

Die Betonung des innigen Kontakts mit Christus gilt als Reaktion auf den allgemeinen Verfall des religiösen und kirchlichen Lebens, der im 14. Jahrhundert durch den päpstlichen Machtkampf zwischen Rom und Avignon beschleunigt wurde:

„Dort wo eine hohle theologische Lehre keine Nahrung mehr für die Seelen bedeutete, hat er [Geert Groot] aufs Neue das Wort Gottes und die großen Wahrheiten der Kirchenväter gezeigt, und dort, wo ein bestehendes Zusammenleben zu einem ärgerlichen Zustand und einer formalen Heuchelei geworden war, hat er die erste Form des Zusammenlebens der jungen Christengemeinden, wo die Mitglieder allein gebunden durch die Liebe dem höchsten Ideal nachstrebten, als Vorbild hingestellt“⁸⁰⁵.

Die Verehrung der Heiligen und die Förderung dieses Kults bedeutete demzufolge nicht mehr nur Bittgebete und Rosarien, sondern vielmehr ein echtes Anliegen eines zutiefst religiösen

⁸⁰² Rupprich I, 1956, S. 171. Die gewiss nicht zufällig von Dürer aufgegriffene Benennung „ritter Christj“ ist wohl dem *Handbuch des christlichen Ritters* (1501-1503) des Erasmus von Rotterdam entlehnt, in dem zweiundzwanzig Grundregeln entworfen wurden, wie man als christlicher Streiter den Kampf gegen die Anfechtungen des Teufels führen sollte. Vgl. Willehad Paul Eckert, Erasmus von Rotterdam Bd. I: Werk und Wirkung, Köln 1967, S. 97ff.

⁸⁰³ Der Begriff der *devotio moderna* geht auf Heinrich Pomerius zurück, der ihn erstmals in seiner zwischen 1417 und 1421 verfassten Vita des Johannes Ruybroeck verwendete. Heinrich Pomerius, Vita B. Johannis Ruesbrochii, ed. Anal. Bollandiana 4, 1885, S. 283-308; vgl. Magnus Ditsche, Zur Herkunft und Bedeutung des Begriffs DEVOTIO MODERNA, in: Historisches Jahrbuch 79, 1960, S. 124-145, hier S. 126, Anm.-Nr. 20. Der Begriff *devotio moderna* steht zunächst mit *devotio antiqua* in Verbindung, aber nicht im gegensätzlichen Sinne. Jener bezeichnet, auf die urkirchliche *vita communis* in den Anfängen der Christianisierung verweisend, die Erneuerung dieser *ecclesia primitiva*. Der Begriff „devotio“ beinhaltet die „Gesinnung der Hingabe und Ergebenheit, die das Verhalten gegenüber Gott kennzeichnet“ (Ditsche 1960, S. 138).

⁸⁰⁴ Marrow 1983, S. 162.

⁸⁰⁵ Zitiert nach Willem Lourdaux, Zur *Devotio moderna*, in: K. Egger/W. Lourdaux/A. van Biezen, Studien zur *Devotio Moderna*, Bonn 1988, S. 9f.

Gemüts. Diese religiöse Bewegung erhebt damit Innerlichkeit und Selbstbescheidung zum Lebensprinzip. Gerard Zerbold van Zutphen, einer der einflussreichsten Lehrer in der Frühzeit der *Devotio moderna*, verfasste einen Traktat⁸⁰⁶, in dem er das Leben der Anhänger und ihrer Gemeinschaften zu rechtfertigen suchte. Darin definiert er *devotio* als „*dulcis quaedam affectio, vel inclinatio affectuosa ad bonum, vel incitatio quaedam dulciter trahens affectum*“⁸⁰⁷. Zutphen mahnt jedoch vor der Gefahr einer falschen *devotio*, die durch „eine flüchtige Gefühlsaufwallung“ hervorgebracht wird, während eine wahre *devotio* „erst nach langen und schweren inneren Kämpfen durch *exercitia* zu erlangen ist“⁸⁰⁸. Dieser nicht vorübergehende Affekt wurzelt tief im Inneren der Seele und nimmt für die Frömmigkeitsübung der *Devotio moderna* eine entscheidende Rolle ein. Der im Lissaboner Bild zur Schau gestellte Affekt des Heiligen kann vor diesem kontextuellen Hintergrund als eine Form des Mitleidens verstanden werden, durch die der Heilige seine Andacht zur Vervollkommnung bringt. Der Heilige präsentiert sich nicht in der üblichen Frontalität einer heiligen Kultfigur, sondern selbst als ein frommer Mann bei der innerlichen Ausübung seiner Frömmigkeit.

Zur *devota exercitia* gibt es bei Zutphen drei Aufstiegswege (*triplex ascensio*): *lectio*, *meditatio* und *oratio*⁸⁰⁹, deren Anklänge sich im Lissaboner Bild finden. Das wesentliche Ziel der Lektüre liegt klar nicht im Streben nach *scientia*, sondern darin, dass der Anhänger der *Devotio moderna* sich „*ad devotas meditationes et spirituales orationes*“⁸¹⁰ hinwenden soll⁸¹¹. Die durch die *lectio* erreichte *meditatio* bzw. *oratio*, die sich miteinander zur Vollendung der *devotio* vereinen, drückt sich besonders „in der stärkeren Betonung des persönlichen Erlebnisses und der Erfahrung, in der Hervorhebung ihrer Bedeutung für die subjektive Frömmigkeit“⁸¹² aus. Wie bereits Hugo von St. Viktor in „*De modo orandi*“ die *devotio* definiert hat:

⁸⁰⁶ Gerard Zerbold van Zutphen, *De spiritualibus ascensionibus*, ed. La Bigne, Marguerin de, *Bibliotheca veterum patrum et auctorum ecclesiasticorum*, Bd. 26, Lyon 1677, S. 258-289.

⁸⁰⁷ Zutphen/La Bigne, *De spiritualibus ascensionibus*, 278G, zitiert nach Ditsche 1960, S. 139.

⁸⁰⁸ Ditsche 1960, S. 139.

⁸⁰⁹ Zutphen/La Bigne, *De spiritualibus ascensionibus*, 276C.

⁸¹⁰ Zutphen/La Bigne, *De spiritualibus ascensionibus*, 276E. Diese Anweisung Zutphens, die sich bei den anderen Autoren der *devotio moderna* immer wieder findet, geht gewiss auf die Grundformel von Bonaventura, die wiederum auf den *Confessiones* des Augustinus (Lib. VII, X. 16. -13) fußt, zurück, die drei Stufen auf dem Weg zu Christus (*De triplici via*) formuliert: Reinigung, Gebet und Kontemplation. Vgl. Rudolf Th. M. van Dijk, *Toward imageless contemplation. Gerard Zerbold of Zutphen as Guide for Lectio Divina*, in: *Spirituality renewed. Studies on significant representatives of the Modern Devotion*, ed. by Hein Blommestijn, Charles Caspers and Rijcklof Hofman, Leuven u. a. 2003, S. 3-28 (= *Studies in spirituality Supplement 10*), hier S. 12f.; vgl. Ruh, Bd. I, 1990, S. 332f. und Bd. IV, 1999, S. 170f.

⁸¹¹ In der Bewegung der *Devotio moderna* spielte die Buchkultur eine erhebliche Rolle. Es wurden jedoch keine „frommen Bücher“ aufgeführt, sondern empfohlen waren solche, die die Frömmigkeit anregten und förderten, so dass schließlich eine Liste angefertigt wurde. Vgl. Rudolf Th. M. van Dijk, *Kirchliches Reformklima in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Zur Buchkultur im niederländischen-deutschen Raum*, in: *Humanistische Buchkultur. Deutsch-Niederländische Kontakte im Spätmittelalter (1450-1520)*, hg. v. Jos. M. M. Hermans und Robert Peters, Münster 1997, S. 37-63 (= *Niederlande-Studien 14*).

⁸¹² Ditsche 1960, S. 144.

„*conversio in Deum per pium et humilem affectum, fide, spe et caritate subnixa*“⁸¹³, stellt der Affekt für die Frömmigkeitsübung der *devotio moderna* ein wichtiges Bedeutungselement dar, welcher den Zustand der tiefen Innigkeit, das Kernstück dieser religiösen Bewegung, bezeichnet.

Zum zentralen Thema hat diese spirituelle Betrachtung die Nachfolge Christi. Gegenstand der Betrachtung ist unter anderem das Leiden Christi, dessen ständige Vergegenwärtigung zum eigentlichen Ziel, zur Vereinigung mit Gott, führt. Noch interessanter ist die Anweisung von Zutphen, wie man die Kreuzigungsszene betrachten soll, in der die *compassio* als Frömmigkeitsübung in höchster Weise ihre Verwendung findet:

„*Ductus in montem Calvariae, incipiunt se lictores disponere ad crucifigendum, exuere Christum vestibus et sic de singulis. Cogita tu diligentissime modum crucifixionis [...] et tunc considera Christum jacentem super cruce manus proprias extendentem et ita erigitur. Respice deinde Christum in cruce lacrymantem*“⁸¹⁴.

Als Meditationsgegenstand benennt Zutphen Christus am Kreuz. Seine Beschreibung der Kreuzigungsszene ruft mithilfe des menschlichen Vorstellungsvermögens (*memoria*) Mitgefühl hervor. Unleugbar ist dabei das Ziel des Autors, das Gemüts des Lesers bzw. Betrachters zu erregen. Die spirituelle Betrachtung des Leidens Christi gipfelt im Traktat in der Beschreibung des weinenden Christus (*Christum in cruce lacrymantem*), wobei das Herz des Rezipienten Mitgefühl empfinden soll. Dieser gewinnt durch die Lektüre den Zugang zur Meditation, die aber in Form des Mitleidens selbst vollzogen werden soll. In dieser Frömmigkeitsübung bietet die Gemütsbewegung zur Intensivierung der spirituellen Betrachtung über das Leben Christi den kürzesten Weg.

„Zerbolt defines prayers as an affection of the believer who cleaves to God, and as a familiar and loving converse with him [...] In defining prayer in these terms Zerbolt makes affection the essence of prayer, and in doing so also makes prayer an act of the will. The source of *affectio* which constitutes the essence of prayer is meditation: i.e., meditation on one's sinfulness, the four last things and God's goodness to man. Consequently *affectio* is a complex sentiment. It can be compunction of fear, or compunction of hope and love. One must, therefore, prepare oneself for prayer by meditating on one's sinfulness, the four last things, etc. in order that one may come to prayer with an affection of repentance, grief, fear, hope, love or thankfulness. The strength and virtue of prayer arises from the affection of him that prays, for God hears the desire of the heart rather than the sound of the lips, Zerbolt explains. Thus *lectio*, *meditatio* and *ortio* constitute an organic unit. Reading provides the material for meditation, meditation moulds the affection, and it is out of an affection of fear, hope, love or thankfulness that prayer arises“⁸¹⁵.

⁸¹³ PL 176, col. 979A.

⁸¹⁴ Kap. 36, in: Van Dijk 2003, S. 19.

⁸¹⁵ Zitiert nach G. H. Gerrits, *Inter timorem et spem. A study of the theological thought of Gerard Zerbolt of Zutphen (1367-1398)*, Leiden 1986 (= *Studies in Medieval and Reformation thought* 37), S. 278f; bei Van Dijk 2003, S. 26 ist Ähnliches gemeint: „One conforms to it, praying and envisioning, in forms of solidarity. Striking in this connection is that the attentive devout seems rather to remain on the level of exercise and interiorization than to make a mystical breakthrough. He is invited rather to do what he can – amazement, pity, a reverent kiss,

Das Mienenspiel des Heiligen im Lissaboner Bild, das in erster Linie volle Konzentration und darüber hinaus emotionale Gemütsbewegung verrät, ist als seelische Auffassung zu verstehen, zu der dieser in der Meditation über den Tod und schließlich durch die Selbsterkenntnis gelangt sein muss. Im Bildprogramm zeigt sich offenkundig die Forderung nach der *Imitatio Christi*, indem der Heilige die seelische Übereinstimmung mit Christus anstrebt. Der Heilige tritt im Bild nicht als Persönlichkeit für sich selbst, sondern in unmittelbarem Bezug zum göttlichen Vorbild auf. Sein Hauptanliegen ist es, christliche Demut zu demonstrieren, seinen Willen zu bekunden, der Tugend und dem Leiden Christi zu folgen, denn nur durch die christliche „Imitatio“ erhofft er sich Eingang zum ewigen Leben. Der Heilige ist somit eine Verweisfigur, sein Blick, der in diesem Augenblick vom Betrachter aufgefangen wird, gilt eigentlich dem Gekreuzigten. Die ihm von dem Betrachter gewidmete Frömmigkeit bleibt daher nicht bei ihm, sondern geht zu dem Kreuzifix im Hintergrund über. Eigentlicher Fluchtpunkt der Devotion ist demnach der gekreuzigte Christus.

Der Kreuzifixus ist in seiner Darstellung ebenfalls mit einem Gemütsausdruck aufgefasst. Der insbesondere vor Augen geführte leidende Christus ist mit einem physiognomischen Ausdruck versehen, der eine tiefe Konzentration auf sein Schicksal vermittelt. Bisher waren der Opfertod des Unschuldigen oder der von Menschenhand gemarterte Gottessohn als Darstellungstypen für den Gekreuzigten maßgebend. Nun formuliert ihn Dürer auf dem Lissaboner Bild repräsentativ quasi in einer neuen Würdeform. Er beklagt seine Schmerzen nicht und scheint der Schwere des Schicksals nicht zu unterliegen. Es geht nicht mehr um das Leben und den Tod. Die Qual des Todes ist vorbei. Der geschlossene Mund des Gekreuzigten deutet sein volles Bewusstsein über das Kommende an⁸¹⁶.

Die Erklärung, wie Dürer zu dieser Abweichung des seine Qual und Trauer hinnehmenden Christus gelangt sein kann, ist zunächst im Sinne der *Devotio moderna* zu verstehen, nach der das Leiden Christi zugleich im tiefsten Herzen des Betrachters geschehen soll. Das

imitation – than to let himself be carried along in the mystery-laden adventure with God. Asceticism – in the fostering of amazement, the reverent kiss, the following of an example – seems the safer way“. Von den Hieronymus-Darstellungen der „Dürerzeit“ ist das Bild von Burgkmair das interessanteste. In kleinem Format stellt der Maler den Heiligen als Büsser dar, der in einer sehr ungewöhnlichen Weise das Kreuzifix in den Mund nimmt. Gemäß der oben angeführten Texte der *Devotio moderna* sei das Verhalten des Heiligen als vertiefte Kontemplation in das Leben Christi zu erläutern, wobei die affektiv wirkende Haltung das Gefühl des Betrachters erregen soll.

⁸¹⁶ Das hier verwendete physiognomische Mittel des verschlossenen Mundes, durch das vor allem die bewusste Hinnahme des Leidens durch den Gekreuzigten angedeutet wird, ist die Keimzelle für die spätere „Große Kreuzigung“, in der Christus in noch größerer psychologischer Gefasstheit dargestellt wird. Jedoch wurde in der Untersuchung von Rasmussen dieses Ausdrucksmittel bei der Interpretation des Bildes gar nicht beachtet. Vgl. Rasmussen 1981.

Verlangen nach individueller Frömmigkeit wird mit Hilfe der Vergegenwärtigung des Leidens und des damit verbundenen Appells an das Empfinden verstärkt, indem die sinnliche Wahrnehmung in besonderer Weise unterstützt wird. Angesichts dieser neuartigen religiösen Bewegung ist die Rolle der reformatorischen Gesinnung zu berücksichtigen. Dürer sammelt und liest eifrig die Schriften Luthers um 1520/21. Er besitzt den größten Teil aller von 1517 bis 1520/21 erschienenen Lutherschriften⁸¹⁷. Für die „*Theologia crucis*“ im Lissaboner Bild ist besonders aufschlussreich Luthers „Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi 1519“, in dem er das von der römischen Kirche geförderte Frömmigkeitsverfahren angreift⁸¹⁸. Luther übt Kritik an der Darstellung des Leidens Christi, das so sentimental geschildert sei, dass die Menschen davon abgehalten werden, „das radikale Bewusstsein der eigenen Sündhaftigkeit und die vertrauensvolle Hoffnung auf die unverdiente Gnade Gottes zu entwickeln“⁸¹⁹. Die Meditation über das Leiden Christi soll nach Luther dazu führen, dass die Menschen nicht „nach der Gewohnheit handeln, sich über andere Leute zu beklagen und ihre Gegner zu verdammen und zu beschimpfen“⁸²⁰, sondern sei soll dazu nützlich sein,

„dass der Mensch zur Erkenntnis seiner selbst kommt, vor sich selbst erschrickt und zerschlagen wird. [...] Die ihm eigene, natürliche Wirkung des Leidens Christi ist nämlich, dass es den Menschen Christus gleichförmig macht, so dass, wie Christus an Leib und Seele jämmerlich unter der Last unserer Sünden gemartert wird, wir ihm nachfolgend im Gewissen von unseren Sünden geplagt werden müssen. Es geht dabei auch hier nicht um viele Worte, sondern um tiefes Nachdenken und großes Achthaben auf die Sünden“⁸²¹.

Das Bedenken des Leidens Christi soll also zur Selbsterkenntnis führen, dazu dass man daran die eigene Schuld erkennen und um die Gnade Gottes flehen soll⁸²². So zitiert Luther das Petruswort: „Wie Christus ꝑn sejnem corper geljden hat, so sollt ꝑhr euch mit demselben bedencken rusten unnd stercken [Wer im Fleisch gelitten hat, für den hat die Sünde ein Ende]“ (1 Petr 4, 1)⁸²³. In die Darstellung des Leidens Christi hat Luther zwar die Ansicht der *Devotio moderna* aufgenommen, aber er zielt damit auf die Erkenntnis der eigenen Sünde ab. Hier wird der Unterschied des Lissaboner Bildes zur Luther'schen Welt deutlich⁸²⁴. Der Heilige figuriert als Weiser und Gelehrter offenkundig die volle Konzentration des menschlichen Willens. Der Totenkopf, auf den der Heilige hinweist, steht ebenso wenig im

⁸¹⁷ Rupprich I, 1956, S. 221.

⁸¹⁸ WA 2, S. 136-142; Martin Luther. Die reformatorischen Grundschriften in vier Bänden, Bd. 2: Reform von Theologie, Kirche und Gesellschaft. Neu übertragene und kommentierte Ausgabe von Horst Beintker, München 1983, S. 55-64; unter dem Verzeichnis von Büchern und Schriften, die Dürer besaß, findet sich auch dieses Schriftstück Luthers. Siehe Rupprich I, 1956, S. 221.

⁸¹⁹ Beintker 1983, S. 153.

⁸²⁰ WA 2, S. 136; Beintker 1983, S. 55.

⁸²¹ WA 2, S. 138; Beintker 1983, S. 58f.

⁸²² Röm 4, 25: „Wegen unserer Verfehlungen wurde er hingegeben, wegen unserer Gerechtmachung wurde er auferweckt“.

⁸²³ WA 2, S. 142; Beintker 1983, S. 63.

⁸²⁴ Vgl. Rice 1985, S. 138ff.; Hand 1994.

Sinnzusammenhang mit der Sünde. Er gilt vielmehr der Untermauerung der menschlichen Erkenntnis, zu der der Heilige durch lange Studien gelangt ist. Diese Auslegung ist gewiss anders als die Luther'sche Betrachtungsweise, für die die Erlösung des Menschen von seiner Schuld aus eigener Kraft völlig ausgeschlossen und ausschließlich durch die göttliche Gnade möglich ist⁸²⁵. Die Nachfolge Christi wird im Lissaboner Bild durch den Heiligen ins Bild gesetzt, aber weniger im Luther'schen Sinne als im humanistisch-Erasmus'schen Sinne, weil die Beschäftigung des Heiligen ausdrücklich als Vorbild des Geistes und der Tugend auf das Kreuz bezogen wird. Die im Lissaboner Bild positiv bewertete Auffassung des menschlichen Geistes bzw. Willens entlehnt Dürer aus dem humanistischen Gedankengut. Die Nachfolge Christi bedeutet nach der Formulierung Dürers: „Wider die welt, flaisch vnd teufels streit“⁸²⁶. Angedeutet wird hier Dürers Streben, ein Leben aus dem Geist zu führen. Dürer empfiehlt: „Drum heb an, noch Christo zleben“⁸²⁷ und richtet seine Bitte an den Gekreuzigten: „daz er mich klaidt / Mit wahrer demuet vnd weißheit“⁸²⁸. Dürer versteht Christus als Inbegriff des Geistes und Ursprung der Weisheit, zu dem die Menschen nach der humanistischen Auffassung durch ihre Vernunft und Erkenntnisfähigkeit gelangen können⁸²⁹.

Während Luther den heiligen Hieronymus als großen Übersetzer lobt, aber sein Interesse an heidnischen Schriften kritisiert⁸³⁰, haben die Humanisten eine besondere Affinität zu ihm und nehmen ihn für die Legitimation ihres eigenen Interesses für die Antike in Anspruch. Für die humanistische Heiligenverehrung und deren geistigen Kontext im 16. Jahrhundert tritt Erasmus von Rotterdam als Repräsentant auf, der den heiligen Hieronymus unter den Heiligen hoch schätzt. Erasmus als Philologe und Theologe sieht in Hieronymus sein Ideal⁸³¹. Er hebt sich nach Erasmus als der „Gebildeteste, Weiseste und Sittenreichste“ von den anderen

⁸²⁵ Das Problem der Luther'schen Theologie in der Kunst Dürers erörtern vor allem Rasmussen 1981 und Peter-Klaus Schuster, Bild gegen Wort: Dürer und Luther, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1986, S. 35-50. Die beiden Autoren vertreten die Ansicht, dass Dürers Bilderwelt zu der Auffassung Luthers Unterschiede zeigt, denn sie redet „nicht von der *Miseria hominis*, sondern unverändert und fortdauernd von der *Dignitas hominis*“ (Schuster 1986, S. 46).

⁸²⁶ Rupprich I, 1956, S. 139: Dichtung 20, Zeile 5. Oder Rupprich I, 1956, S. 132: Dichtung 7, Zeile 68-69 „*nit folgt der welt, dem flaisch vnd teüfles rath*“.

⁸²⁷ Rupprich I, 1956, S. 137: „Der Tod und der Landsknecht“, Dichtung 13, Zeile 17.

⁸²⁸ Rupprich I, 1956, S. 138: Dichtung 16, Zeile 4-5.

⁸²⁹ Rupprich II, S. 106. Das bereits erörterte Problem des humanistischen Porträts wiederholt sich in der Darstellung der Augen, in denen das Kreuz als Licht im Sinne der Überwindung des Todes häufig zu finden ist. Vgl. Jan Białostocki, The Eye and the Window, in: Festschrift für Gert von der Osten zum 60. Geburtstag, Köln 1970, S. 159-176; Gottlieb 1981, S. 171; Wuttke 1980, 116ff.; Schuster 1986, S. 36.

⁸³⁰ Luther, Tischreden 5009, in: WA Tischreden IV, S. 611: „*Hieronimus ist ein schwetzer wie Erasmus et voluit grandiloque dicere et non successit. Pollicetur aliquid lectori, nihil autem praestat. Et miror tamen, quod eo tempore, vix 300 annis post Christum, in tanta cognitione linguarum tanta caecitas fuit in ecclesia*“.

Zu Luthers Geringschätzung des Hieronymus siehe weitere Stellen in den Tischreden (I-VI), 51, 252, 445, 961; vgl. Rice 1985, S. 139; Fürst 2003, S. 15f.

⁸³¹ Marlier 1954, S. 169ff.; Rice 1985, S. 116-136; Bietenholz 1989.

Heiligen ab⁸³². In einer geistigen Affinität übersetzt und kommentiert er nicht nur biblische Texte, sondern auch die Schriften des Kirchenvaters⁸³³. Nicht zufällig lässt er sich in Selbstbildnissen mit den Zügen eines Gelehrten, in das Schreiben vertieft, abbilden, wie es bereits für die Darstellung des heiligen Hieronymus etabliert und für das Porträt im Studierzimmer maßgebend war⁸³⁴. Kurz vor der Entstehung des Lissaboner Bildes hatte Dürer Gelegenheit, den Humanisten persönlich in Antwerpen kennen zu lernen. Dort porträtierte er ihn zweimal⁸³⁵, wobei die aus diesem Kontakt entstandene Zeichnung zur Grundlage für den späteren Erasmusstich (B. 107) (Abb. 108) wird. Aufschlussreich ist eine Blumenvase, die Dürer wohl bewusst in das Porträt des Gelehrten eingefügt hat. Sie wirkt als kompositorisches Element wie eine Zier für den Schreibtisch, ist aber vielmehr ein Hinweis auf die Überwindung des irdischen Daseins und wird in Verbindung mit dem Erasmus'schen Vanitas-Gedanken verstanden⁸³⁶. Das im Stich Dürers gezeigte Todesbewusstsein ist ebenfalls für die anderen Bildnisse des Humanisten maßgebend⁸³⁷. Es ist aus der Gedankenwelt des Erasmus entlehnt.

Im Folgenden wird der Erasmus'sche Aspekt der Todesauffassung zunächst angesichts seiner literarischen Werke, dann anhand von Bildwerken, die von ihm selbst bestellt wurden, dargelegt, wobei diese weiterhin als mögliche Anregung bzw. als der intellektuelle Keim der Bildidee zum Lissaboner Bild betrachtet werden. Zu dieser hypothetischen Überlegung trägt, wie bereits aufgeführt, die enge Bezogenheit Erasmus' auf Hieronymus auf der einen und Dürers auf Erasmus auf der anderen Seite bei.

⁸³² Erasmus, Ep. 396 (1. April 1516) und Ep. 141 (18. Dezember 1500), in: *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. by P. S. Allen, Oxford 1906-58, hier Tom. II, S. 210ff. und Tom. I, S. 331ff.

⁸³³ Die Hieronymus-Verehrung muss in seiner Deventer-Zeit begründet liegen, in der Erasmus unter dem Einfluss der Brüder vom Gemeinsamen Leben stand. Sie wurden gern Hieronymianer genannt und ihr Haus war ebenfalls dem heiligen Hieronymus gewidmet. Den entscheidenden Impuls bekam Erasmus jedoch durch seinen Italienbesuch (1506-1509), der ihm Gelegenheit gab, die große Bewunderung der einheimischen Humanisten kennen zu lernen. (Er soll sogar am angeblichen Grab des Hieronymus in Santa Maria Maggiore in Rom gewesen sein.) Nach der Rückkehr beschäftigte er sich eifrig mit der Hieronymusausgabe, die erst 1516 bei Froben in Basel erschien. Vgl. Eckert 1967, S. 261ff.; Bietenholz 1989, S. 205ff.

⁸³⁴ Gemeint sind hier die Werke von Quentin Massys, Hans Holbein d. J. und Dürer. Vgl. Panofsky 1969.

⁸³⁵ Rupprich I, 1956, S. 156. Nur eines der beiden Bilder ist erhalten (W. 805).

⁸³⁶ Jos Koldeweij, Erasmus in der bildenden Kunst, in: Erasmus von Rotterdam. Die Aktualität seines Denkens, hg. von Jan Sperna Weiland/Wim Blockmans/Willem Frijhoff, Hamburg 1988 (Amsterdam 1986), S. 137-180, hier S. 158; Schuster 1991, S. 155; vgl. Panofsky 1977, S. 319f. Panofsky interpretiert das Blumenmotiv neben allgemeiner Schönheitsliebe als einen Verweis auf Jungfräulichkeit und Bescheidenheit des Erasmus.

⁸³⁷ Exemplarisch hierfür sei der Aufsatz von Jürgen Müller erwähnt: Jürgen Müller, Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50, 1995/96, S. 179-211. Der Autor erkennt im Longford Bildnis einen Gelehrten, der der Verführung der Welt widersteht, indem er die im Kapitell abgebildete Sirene als Sinnbild der *Voluptas* bzw. als „Hinweis auf die heidnische Antike, die durch das Christentum überwunden wird“ (S. 198) interpretiert; siehe dazu weiter Bättschmann/Griener 1997, S. 156, die im ursprünglichen Doppelporträt von 1517, das durch eine Kopie übermittelt ist (Rom, Palazzo Corsini), denselben Inhalt ablesen.

Eine ständige *praeparatio ad mortem* war der im geistigen Werk des Erasmus vertretene Leitgedanke⁸³⁸. Die zu den ersten Prosaschriften des damals knapp zwanzigjährigen Erasmus (um 1489) gehörende „*Epistola de contemptu mundi*“⁸³⁹ schließt sich an den Hauptgedanken der „*cogitatio mortis*“ an. Das Werk, das Erasmus für das Klosterleben junger Menschen verfasst hat, zeigt die Vergänglichkeit aller irdischen Güter auf und fordert das Streben nach geistigen Gütern, die durch das mönchische Leben am besten erreichbar sind. Die Verachtung des Irdischen kommt aber nicht aus „einer radikalen Gottesliebe“, sondern „aus klügelnder Vernunft“⁸⁴⁰. Da das menschliche Leben unablässig vom überall lauenden Tod umgeben ist⁸⁴¹ und das Aufblühen und Vergehen ein natürliches Geschehen ist, wird die Angst vor dem Tod als grundlos betrachtet⁸⁴². Das menschliche Leben besteht aber nicht nur aus dem Gesetz der leiblichen, vergänglichen Natur. Es wird durch das psychische und geistige Leben ergänzt, das den besten Teil des Menschen bildet. Mit ihm greift der Mensch ins Ewige, ins Göttliche hinein⁸⁴³. Wie in diesem Frühwerk festzustellen ist, bedeutet Christusliebe für Erasmus nicht die unbedingte Forderung, auf einen eigenen Anteil am Leben zu verzichten. Aus der im Humanismus tief verwurzelten Ichbezogenheit und Willensfreiheit heraus übernimmt der Mensch eigene Verantwortung für die Erfüllung des Lebens⁸⁴⁴.

Die *meditatio mortis* bildet auch in Erasmus' „*Epigramma de quatuor nouissimis*“ den Grundgedanken:

Mortis amara dies, metuendi iudicis ira
 [...]
 Haec si sollicito semper sub pectore voluas,
Non capient animum turpia quaeque tuum.
Quicquid et ante tibi graue et intolerabile visum est,
Iam dices facile, iam tibi dulce putes.
 [...] ⁸⁴⁵.

In diesem Gedicht wird die bereits vom mittelalterlichen Topos abweichende Todesauffassung deutlich. Im mittelalterlichen Gedanken der Vergänglichkeit ging es um die Veranschau-

⁸³⁸ Rudolf Pfeiffer, Die Einheit im geistigen Werk des Erasmus, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 15, 1937, S. 473-487; Ernst-Wilhelm Kohls, „*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*“ Zur mittelalterlichen Geschichte eines Vergänglichkeits-Topos und zu seinem Gebrauch bei Erasmus von Rotterdam, in: Reformatio und Confessio. Festschrift für Wilhelm Maurer, Berlin/Hamburg 1965, S. 23-36.

⁸³⁹ Erasmus, *De contemptu mundi*, in: Opera omnia. Desiderii Erasmi Roterodami, Amsterdam 1969ff. (In der Folge als Opera/Erasmus zitiert). Hierfür, Opera V,1, S. 39-86.

⁸⁴⁰ Eckert 1967, S. 61.

⁸⁴¹ Erasmus, *De contemptu mundi*, in: Opera/Erasmus V,1, S. 55: „*Mors imminet vniuersa raptura*“.

⁸⁴² Erasmus, *De contemptu mundi*, in: Opera/Erasmus V,1, S. 54: „*florentem arborem contemplare*“.

⁸⁴³ Vgl. Eckert 1967, S. 61.

⁸⁴⁴ Vgl. Bächtiger 1969, S. 12. Hierin ist bereits das konträre Leib-Seele-Verhältnis festzustellen: „*At hominis dignior conditio est quam vt non aliis rebus ac bruta natum se existimet. Constat enim ille non corpore modo, verum etiam anmo. Corpus terrestre, brutum, tardum, mortale, morbidum, caducum, iners, ignobile; anima contra coelestis, subtilis, diuina, immortalis, perpetua, lucida, generosa*“, in: Erasmus/Opera V,1, S. 74.

⁸⁴⁵ Erasmus, Carmina 109, in: Opera/Erasmus I,7, S. 350f.

lichung des unausweichlichen Todes, wobei das seelsorgerische Programm der Kirche in seiner erbaulichen Weise als Hilfe eingebettet ist. An jenen Topos wurde kaum eine allgemeine Möglichkeit in Bezug auf das Verhalten des menschlichen Geistes herangetragen. Im Todesgedanken der „*Epigramma*“ ist zwar der christliche Topos erkennbar, aber mehr mit Bezug auf einen humanistisch verstandenen Inhalt. Während die Vergänglichkeit diesseitiger Freuden und Leiden im christlichen Gerichtsgedanken offenkundig wird, beziehen sich die elegische Betrachtung des menschlichen Schicksals und dessen Überwindung, die angesichts der ständigen Konfrontation mit der Vergänglichkeit und Zeitlichkeit ausgeführt werden, als „reziproke Umwandlung und letztgültige Neubestimmung“⁸⁴⁶ der christlichen Welt auf das humanistische Erbe. In dieser Umsetzung weist Erasmus darauf hin, dass der Tod das Ende sei, aber die Wahrheit im Bewusstsein dessen liege. Seine Empfehlung für die bewusste Konfrontation mit dem Tod enthält einen Anklang an das im Carondelet-Diptychon angebrachte Hieronymus-Zitat: „Leicht achtet der alles gering, der sich stets seiner Sterblichkeit bewusst ist“⁸⁴⁷, wobei die eindringliche Mahnung gegen die grundlose Angst vor dem physischen Tod und schließlich zu deren Überwindung durch das Todesbewusstsein zur Geltung kommt.

Den menschlichen Geist lobt Erasmus weiter in seinem „*Carmen alpestre*“ (*De senectutis incommodis*)⁸⁴⁸. Darin klagt er inmitten des Lebens über das schnelle Vergehen der Jugendlichkeit. Der Anblick von Schneegipfeln bringt ihn auf den Gedanken des Todes, denn der Gelehrte steht unter dem Eindruck, dass nun der Winter des Lebens für ihn anbricht. Was sind angesichts des Todes alle seine gelehrten und literarischen Arbeiten wert? Seine Antwort auf diese Frage lautet: „*Incipimus sero sapere*“⁸⁴⁹. Nun ist es Zeit, Träumereien zu vertreiben und sich mit aller Kraft auf das einzig wahre Ziel zu richten, bevor die Zeit davonläuft. Was ihm das Schicksal auch bringen wird, letztes Endes soll das Ziel Christus sein⁸⁵⁰.

⁸⁴⁶ Bächtiger 1970, S. 13.

⁸⁴⁷ PL 22, 549.

⁸⁴⁸ Erasmus, Carmina 2, in: Opera/Erasmus I,7, S. 75-97.

⁸⁴⁹ Erasmus, Carmina 2, in: Opera/Erasmus I,7, S. 92.

⁸⁵⁰ Erasmus, Carmina 2, in: Opera/Erasmus I,7, S. 93-95:

„[...] *Pellerre somnos*

Nunc tempus est, Erasme,

Nunc expergisci et tota resipiscere mente.

Velis dehinc equisque

Et pedibus manibusque et totis denique neruis

Nitendum, vt anteacti

Temporis et studio iactura volubilis aevi

Vigilante sarciatur,

Dum licet ac dum tristis adhuc in limine primo

Consistimus senectae,

Dum noua canicies et adhuc numerabilis et dum

Pilis notata raris

Tempora duntaxat spatium effluxisse virentis

Iam clamitant iuuentae,

Die heilsgeschichtlich auf die Erlösung bezogene Betrachtung des Todes zieht sich bis in Erasmus' letzte Schrift zum Thema der Vanitas durch. „*Liber quomodo se quisque debeat praeparare ad mortem*“ (1533)⁸⁵¹. Die Gewissheit des Todes, die Unausweichlichkeit und Endgültigkeit, steht zunächst im Programm zur Meditation des Todes. Gegenüber dem flüchtigen Leben hebt Erasmus die „*vita spiritualis*“ hervor⁸⁵², die fähig ist, das Sichtbare und Unsichtbare sowie das Zeitliche und das Ewige zu unterscheiden. Die letztgültige Todesbetrachtung schließt an den christlich-eschatologischen Gedanken der *meditatio futurae vitae* an: „*Beati mortui qui Domino moriuntur*“⁸⁵³. Von eminenter Bedeutung ist in der Todesbetrachtung des Erasmus der Gedanke der Möglichkeit einer Kontinuität auf Grund des Glaubens an den menschlichen Geist, den Erasmus aus dem antiken Erbe aufgenommen und christianisiert hat, während nach dem mittelalterlichen Topos der Tod einen totalen Abbruch bedeutet⁸⁵⁴.

Der in literarischer Form niedergelegte Gedanke der *meditatio mortis* ist weiterhin deutlich erfahrbar in den bildlichen Werken, die unter der Mitwirkung des Erasmus in unterschiedlicher Weise geschaffen wurden. Am prägnantesten zeigt dies die Erasmus-Medaille (Abb. 114), die Quentin Massys 1519 hergestellt hat. Auf dem Avers ist der Humanist im Profil abgebildet, der mit aufrechter Kopfhaltung geradeaus blickt. Zu dessen beiden Seiten trägt die Medaille seinen Namen ER. ROT., darunter die Jahreszahl 1519 und als Randschrift: „*Imago ad vivam effigiem expressa THN KAPEITΩ TA ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΙΞΕΙ*“ (Das bessere Bild von ihm zeigen seine Werke). Der Revers zeigt den Profilkopf eines jüngeren Mannes in der Gestalt einer antiken Herme. Der untere Kubus des Sockels ist in den Boden eingelassen und mit dem Wort *Terminus* beschriftet. Die wiederum in Latein und Griechisch angegebenen Randschriften erläutern die Figur: „*Mors vltima linea rerum. OPA ΤΕΛΟΣ*

*Nec tam praesentem iam testificantur adesse
 Quam nunciant citatum
 Ferre gradum et sterilem procul aduentare senectam.
 [...]
 Ergo animus dum totus adhuc constatque vigetque
 Et corporis pusillum
 Detrimenta nocent, age iam meliora sequamur.
 Quicquid mihi deinceps
 Fata aeui superesse volent, id protinus omne
 CHRISTO dicitur vni,
 Quo, cui vel solidam decuit sacrarier, vt cui
 Bis terque debeatur,
 Principio gratis donata, hinc reddita gratis
 Totiesque vindicata,
 Huic saltem pars deterior breuiorque dicitur“.*

⁸⁵¹ Erasmus, *De praeparatione ad mortem*, in: Opera/Erasmus V,1, S. 337-392.

⁸⁵² Erasmus, *De praeparatione ad mortem*, in: Opera/Erasmus V,1, S. 358.

⁸⁵³ Erasmus, *De praeparatione ad mortem*, in: Opera/Erasmus V,1, S. 339.

⁸⁵⁴ Kohls 1965, S. 34; Bächtiger 1969, S. 19.

MAKPOY BIOY“ (Sieh das Ende eines langen Lebens). Die zu beiden Seiten der Figur beigefügte Schrift „*concedo nulli*“ deutet ausdrücklich auf die Unausweichlichkeit des Todes hin.

Eingebettet in das große Anliegen der *meditatio mortis*, wählt Erasmus den römischen Zeit-Gott „Terminus“ als persönliches Leitbild⁸⁵⁵. Sein Aufgreifen des profanen Zeitgottes versteht sich im Erasmus'schen Sinne über die formal beinhaltete Mahnung vor dem Lebensende hinaus als Aufforderung, das Leben besser zu gestalten⁸⁵⁶. Die *Praeparatio ad mortem* verweist damit auf sein künftiges Leben in der Form der bewussten Konfrontation mit dem Tod und dieses Zeichen bekundet das Streben nach bleibender Vergegenwärtigung. Bekannt ist Erasmus' Wahlspruch: „Das bessere Bild von ihm zeigen seine Werke“, wobei der Humanist seinem hinfalligen Körper seine vitalen Werke entgegenstellt, so wie er als Schriftsteller im Porträt von Massys (1517) mit seinen wichtigsten Werken auftritt⁸⁵⁷.

Der Aspekt des Todesbewusstseins erhält noch eine tiefere Sinngebung durch die Tatsache, dass der Auftraggeber seine Bildnis-Medaille an zahlreiche Freunde und Gönner versandte⁸⁵⁸. Dabei wird erkennbar, dass Erasmus sein Leitbild, den Zeit- und Grenzgott, mit seinem Selbst identifiziert⁸⁵⁹. Die Porträtmedaille war kein Sammelstück, das in einer geschlossenen Schublade aufbewahrt wird, sondern ein Schaustück, das den Betrachter zu sich selbst führt⁸⁶⁰. Es ist daher kein Zufall, dass man in Terminus die Gesichtszüge des Erasmus findet. In der gemeinsamen Gestaltung des Profils mit geradem Blick erkennt man das vortretende Kinn und die lange Nase wieder, welche Erasmus als Kennzeichen für seine Physiognomie selbst mit eigener Hand ausgeführt hat⁸⁶¹. Offensichtlich gilt Terminus als „*alter ego Erasmi*“.

Die Gleichsetzung des Erasmus mit Terminus gewinnt in der Aussage des Wahlspruchs: „*concedo nulli*“ noch eine tiefere Bedeutung. Die Unausweichlichkeit des Terminus tritt zunächst in seiner Gestaltung zutage. Der Unterbau, als ein massiver Block in die Erde

⁸⁵⁵ Erasmus, Ep. 2300 (30. March 1530), in: Allen VIII, S. 405ff.; Panofsky 1969, S. 216. Von der Aneignung des profanen Gottes berichtet Erasmus in einem Brief an Alfonso Valdes vom 1. August 1528, dass er von seinem Schüler Alexander Steward, einem Sohn des schottischen Königs James IV, in Rom einen Ring mit eingraviertem ‚Terminus‘ als Geschenk erhalten habe.

⁸⁵⁶ „Ich griff das Zeichen auf und deutete es als Mahnung, ich sei nicht ferne vom Ende des Lebens – war ich doch damals etwa 40 Jahre alt. Damit mir dieser Gedanke nicht aus dem Sinn käme, begann ich die Bedeutung des Zeichens in Worte zu fassen; ich füge, wie gesagt, ein Gedicht bei. So habe ich mir aus einem profanen Gott ein Symbol geschaffen, das mich mahnt, mein Leben immer besser zu gestalten“, in: Erasmus von Rotterdam. Briefe, verdeutscht und herausgegeben von Walther Köhler, Wiesbaden 1947, S. 432f.

⁸⁵⁷ Bättschmann/Griener 1997, S. 156. Im Hintergrund sieht man das Hieronymus-Werk als *divus literarum* des Erasmus.

⁸⁵⁸ Quentin Massys, Medaille von Erasmus von Rotterdam, um 1519, Bronze, Durchmesser 10 cm, Basel, Historisches Museum. Panofsky 1969, S. 216f.; Bättschmann/Griener 1997, S. 157.

⁸⁵⁹ Edgar Wind, Aenigma termini, in: Journal of the Warburg Institute I, 1936/38, S. 66-69; Panofsky 1969, S. 216.

⁸⁶⁰ Vgl. Panofsky 1969, S. 218.

⁸⁶¹ Siehe die Randzeichnungen (Abb. 115), die Erasmus von Rotterdam in seinem Kommentar zu den Briefen des heiligen Hieronymus karikaturhaft beigefügt hat (Basel, Universitätsbibliothek). Vgl. Panofsky 1969, S. 203, Pl. 23 c, d.

eingelassenen, vermittelt das Konstantbleiben, das deutlich die Eigenschaft des Grenzgottes markiert. In der Gestaltung des Kopfes mit geradem Blick und vom Gegenwind wehenden Haaren wird die Haltung angedeutet, sich von keinem Willen beeinträchtigen zu lassen. Die in der Personifizierung beinhaltete Unbeugsamkeit und Standhaftigkeit sind das, was gerade für Erasmus „amidst a whirlpool of conflicting tendencies“⁸⁶² vonnöten war. Erasmus wählt den römischen Grenzgott nicht nur als persönliches Emblem für sein Todesbewusstsein, sondern auch „als Devise und Vignette“, die für ihn ein Symbol nicht zuletzt für die „intellektuelle Unabhängigkeit“ und die „unbeirrbar Selbstsicherheit des Gelehrten“ bedeutet⁸⁶³. Das Zitat des Wahlspruchs soll in diesem Zusammenhang aus dem Mund des Erasmus selbst kommen⁸⁶⁴, wobei der Sinn der Selbstbezüglichkeit und des Selbstbewusstseins verstärkt zum Ausdruck gebracht wird.

Auf dem ursprünglich als Titelblatt für die Gesamtausgabe der Werke des Erasmus konzipierten, aber als Flugblatt verbreiteten Holzschnitt von Holbein (Abb. 116)⁸⁶⁵ tritt die innere Bezogenheit des Erasmus auf den Zeitgott bzw. das Todesbewusstsein noch nachdrücklicher zutage. Der alte Erasmus, der, in einen mit Pelz verbrämten Mantel gehüllt und mit dem Barett auf dem Kopf, als Ganzfigur triumphierend unter einem reich gezierten Renaissancebogen steht, legt seine rechte Hand auf den grinsenden Kopf einer Statue, der Porträtbüste des Terminus, während seine Linke ausdrücklich auf ihn hinweist. Verdeutlicht wird dabei die Todesauffassung des Dargestellten, der sich nicht mehr vom Tod beschränken lässt. Terminus wirkt eher wie ein „gezähmter Tod“⁸⁶⁶, der in der Nähe des Menschen vertraut erscheint. Die Bildunterschrift zeigt die Absicht des Humanisten, dass Terminus nicht nur als seine Devise, sondern als sein Porträt angesehen werden soll: „*Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi, Hanc scite ad vivum picta tabella dabit*“⁸⁶⁷.

Aus intensivem Interesse am Tod eignet sich Erasmus Terminus als persönliches Symbol an. Dieser leitet sich zwar aus der Erkenntnis der Hinfälligkeit irdischer Dinge ab, aber die Besinnung über das Wesen der Welt und des Menschen führt den Moralphilosophen zum Vergänglichkeitsgedanken, in dem aus der christlich-humanistischen Einstellung der Tod seine absolute Macht verliert zugunsten der Verinnerlichung des Themas, wobei der Mensch

⁸⁶² Panofsky 1969, S. 215.

⁸⁶³ Koldewey 1988, S. 175.

⁸⁶⁴ Wind 1937/38, S. 68; Koldewey 1988, S. 175.

⁸⁶⁵ Hans Holbein d. J., Erasmus von Rotterdam „im Gehäus“, um 1538, Holzschnitt, 327x213 mm. Ausst.-Kat. Basel 1997, Kat. Nr. 7. vgl. Kat. Nr. 8-10; Hollstein German, XIV, Nr. 9.

⁸⁶⁶ Ariès 1980, S. 42.

⁸⁶⁷ Die Personifikation des Erasmus durch Terminus befindet sich auch auf seinem Grabstein, auf dem wiederum der Zeitgott als Wahrzeichen des Gestorbenen angebracht ist, an der Stelle, an der sich normalerweise das Porträt des Verstorbenen befindet. Unleugbar trägt dabei der Zeitgott Züge des Erasmus. Basel, Münster. Panofsky 1969, Pl. 23 a.

als Zentrum seiner Umwelt gilt. Der Hauptgedanke des Erasmus, die *meditatio mortis*, die die Keimzelle seiner Werke und Bildwerke ist, unterscheidet sich demzufolge von der mittelalterlichen Welt, in der im Zusammenhang mit der Weltverachtung die Aufmerksamkeit auf die Vergänglichkeit des Lebens und die Eitelkeit aller Dinge gelenkt wurde. Erasmus hebt besonders im Dualismus von Leib und Seele gegenüber dem Irdisch-Vergänglichem die „*vita spiritualis*“ hervor und verweist auf den Beitrag des menschlichen Geistes und vor allem die Todesbetrachtung, die als Grundlage für den Weg zum Kreuz angesehen wird⁸⁶⁸.

Damit schafft Erasmus eine neue Sicht in der Todesbetrachtung, in der die Kluft zwischen Weltverachtung und Weltbejahung überwunden wird, und die aber zu einer neuen Form der Heiligenverehrung anleitet,

„indem er nicht zwischen Profanem und Heiligem unterscheidet, sondern zwischen einem fleischlichen und einem geistlichen Leben, sei es innerhalb des kirchlichen Rahmens oder auss[!]erhalb. Nicht das andächtige Betrachten eines Kreuzessplitters heiligt, sondern ein Leben in der Nachfolge des Gekreuzigten, nicht das Tragen einer Mönchskutte macht zum Christen, sondern eine christliche Lebensweise, nicht einmal die Bibellektüre nützt, wenn sie fleischlich beschrieben wird. [...] Der Fromme flieht nicht aus der Welt zum Heiligen, er kämpft in der Welt das Fleischliche in sich nieder und jagt dem Geistigen nach. Alles bezieht er auf Christus und richtet alles nach ihm aus“⁸⁶⁹.

3.4. Zusammenfassung

Zu den älteren Grundtypen des Hieronymusbildes, die den Heiligen, auf Episoden aus seiner Vita und Legenden fußend, erzählerisch oder repräsentativ darstellen, wird im Lissaboner Bild Dürers ein neuer typologischer Akzent hinzugefügt. In jenem Bild nimmt das Bildmotiv des Totenschädels, das an den Bildtyp des meditierenden Heiligen anknüpft, als Vanitassymbol eine zentrale Rolle ein. Der Heilige wird nicht dabei gezeigt, wie er Buße tut oder gelehrsam lebt. Den Blick nach dem Bildaußen gerichtet und auf einen Totenschädel hinweisend, fordert der Heilige den Betrachter auf, die *meditatio mortis* nachzuahmen. Im Lissaboner Bild hat Dürer eine neue Art von Beziehung zwischen Bild und Betrachter geschaffen, worin es sich vom mittelalterlichen Kultbild unterscheidet.

Die Besonderheit des Bildes liegt somit nicht nur in seiner Thematik, sondern auch in der neuen Beziehung zwischen Bild und Betrachter. Dürer arbeitete z. B. im Stich des „Hieronymus im Gehäuse“ (B. 60) mit der Illusion physischer Präsenz, um das Dargestellte der

⁸⁶⁸ Erasmus, *De praeparatione ad mortem*, in: Opera/Erasmus V,1, S. 370: „*Variae sunt tentationum formae, quibus milites suos explorat Deus, sed omnium grauissima tentatio est mors*“; vgl. Bächtiger 1969, S. 18.

⁸⁶⁹ Zitiert nach Christ-von Wedel 2003, S. 62.

Sphäre des Betrachters zu entrücken, nicht zuletzt durch die konsequente Anwendung der Linearperspektive, die ihrerseits immer die räumliche Entfernung voraussetzt. Die Figur präsentiert sich demzufolge in einer „eigenen“ Welt, die sich jedem subjektiven Zugang entzieht. Beim Lissaboner Bild hingegen kommt es gerade darauf an, den Betrachter ins Bild miteinzubeziehen. Zusammen mit der Aneignung des halbfigurigen Formats besinnt sich Dürer noch auf ein weiteres Kunstmittel, die fesselnde Wirkung des expressiven Mienenspiels. Gemäß der realistischen Schilderung des Gesichts – unterstützt von der reich variierten, aus der Bildniskunst entlehnten Physiognomie eines Greises – erreicht Dürer, dass der Betrachter sich nicht mehr in der reinen Gegenüberstellung zum Bild befindet, sondern in der Position einer subjektiven Mitwirkung.

Zum Ausdruck gebracht wird die innere Erfahrung des Heiligen, die in einem kontinuierlichen Aufstieg des Bewusstseins besteht. Den Bereich der äußeren Welt verlassend, betreibt der Heilige die vertiefte Lektüre und erhebt sich zur Stufe der Kontemplation (Bücher), durch welche er sich zugleich den höheren, intelligibelen Bereich des Seins erschließt (Totenschädel). Dieser Prozess findet seinen Abschluss und seine letzte Steigerung im höchsten Akt der *compassio* (Kruzifix), in welcher das Todesbewusstsein zu seinem endgültigen Ziel gelangt. Dieser höchste Akt der Kontemplation ist als die vollkommenste unter allen menschlichen Verhaltensmöglichkeiten zugleich der Ausgangspunkt für eine existenzielle Seinsform, indem jener Akt selbst als das letzte Ziel des Lebens aufgefasst wird. Hier gelten alle übliche Gelehrsamkeit und Tätigkeit des Wissenserwerbs lediglich als Vorstufe und Vorbereitung auf das Erkennen Gottes. Bei Ficino, der Schlüsselfigur für den Neoplatonismus, heißt es daher: „Es ist unser Ziel, durch den Intellekt Gott zu sehen, durch den Willen den gesehenen Gott zu genießen“⁸⁷⁰.

Der heilige Hieronymus steht im Bild für das Vorbild der Selbstbesinnung. Die Forderung nach Selbsterkenntnis, wie im delphischen, von Sokrates übernommenen Imperativ des Γνωσι σεαυτόν, erweist sich als Mahnung, sich angesichts des Göttlichen die Grenzen menschlicher Erkenntnis einzugestehen. Selbsterkenntnis gründet demnach in der Glorifizierung des menschlichen Geistes, der forscht und erkennt. Selbsterkenntnis des sterblichen Wesens bedeutet andererseits Gottebenbildlichkeit als geistiges Wesen. Die Auffassung Schusters, „die gänzliche Hinwendung des Geistes auf Gott und damit das Bemühen, mit ihm eins zu werden durch die Nachfolge Christi, um so im Sündenfall Adams verloren gegangene Unsterblichkeit wiederzuerlangen“⁸⁷¹, gilt ebenfalls dem Lissaboner Hieronymusbild Dürers, in dem der Humanist Dürer gegenüber dem sterblichen Körper den „vermutlichen“ Geist her-

⁸⁷⁰ Opera/Ficino, S. 307. Zitiert nach Kristeller 1972, S. 315.

⁸⁷¹ Schuster 1991, S. 346.

ausstellt. Der Verzicht auf die üblichen Attribute des Heiligen wie Löwe und Kardinalshut und darüber hinaus die Aureole, die für das überirdische, spirituelle Wesen steht, weist auf die positive Einstellung zum menschlichen Geist hin, der allein im humanistischen Sinne den Zugang zum Göttlichen gewährt und Christus erfahrbar werden lässt⁸⁷².

Die geforderte *Imitatio Christi* wird im Bild exemplarisch gezeigt, indem der Heilige selbst die seelische Übereinstimmung mit Christus erstrebt. Die *Imitatio Christi* wird besonders gefördert durch die *Devotio moderna*, in der für die Gottesschau die innige Erfahrung des Menschen ins Zentrum gestellt wird. Von dieser geistigen Strömung aus trug insbesondere Erasmus von Rotterdam zur Popularität der Darstellung bzw. Verehrung des heiligen Hieronymus bei, indem er gegenüber Bildern, die durch Ausschmückungen mit erfundenen Elementen vom Wesentlichen eines Heiligenbildes ablenken, auf der reinen, ungeschminkten Vita basierende Bilder vertrat.

Im letzten Abschnitt wurde der Versuch unternommen, das Lissaboner Hieronymusbild als ein Werk unter humanistischem Einfluss zu betrachten. Die wesentlich vom mittelalterlichen Kultbild abweichende Darstellung des Heiligen, in der vornehmlich dem menschlichen Geist Platz eingeräumt wird, belegt diese Annahme.

⁸⁷² Ausst.-Kat. Nürnberg 1982, S. 58.

4. Die Nachwirkung des Themas

Die Stadt Antwerpen, die die Umgebung für die ikonographische Neuerung des Lissaboner Hieronymusbildes Dürers bot, wurde zur Zeit Karls V. die bedeutendste Handelsstadt Europas. Ihr wirtschaftlicher Aufschwung war nicht zuletzt eine Folge der allgemeinen Ausweitung des europäischen Handels durch die Nutzung der Seewege: Antwerpen wurde der Knotenpunkt dieser Handelswege von Westeuropa in die Ostseeländer und von England nach Mitteleuropa. Kaufleute aus aller Welt siedelten sich in Antwerpen an. Zu ihrem Vorteil gegenüber der Konkurrenzstadt Brügge, die in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung rasch zurückgedrängt wurde, besaß Antwerpen seit 1460 die erste internationale Handelsbörse. In diese Welthandelsstadt kamen Güter aus allen Ländern, Fremdes und Exotisches, viel Neues und Originelles, nicht nur im ökonomischen, sondern auch im kulturellen Bereich⁸⁷³.

Eine solche wirtschaftliche Blüte bedeutet für die bildenden Künste zum einen eine Fülle von Aufträgen, jedoch zum anderen auch eine größere Freiheit für den schöpferischen Geist. Die allgemeinen Gepflogenheiten im Feld der Künste waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen nicht anders als in anderen Regionen. Die Künstler arbeiteten hauptsächlich für einen Auftraggeber und mussten den Wünschen des Patrons folgen. Aufgrund der großen Nachfrage bot das Kunstleben Antwerpens bald „einen verworrenen Anblick: Verästelung, Spezialisierung, neue Bildgattungen und auseinanderstrebende Tendenzen in Formensprache und Malweise“⁸⁷⁴. Durch die Entwicklung des Fernhandels erlangte Antwerpen so nicht nur eine politische und wirtschaftliche Stabilität, sondern erfuhr darüber hinaus eine außerordentliche Blüte der Kunst. Zu künstlerischen Neuerungen führte insbesondere die Rivalität zwischen den Künstlern, so auch die Auseinandersetzung der niederländischen Maler mit Dürers Lissaboner Hieronymusbild.

Das Lissaboner Hieronymusbild Dürers hatte in dieser schöpferisch-innovativen Kunstlandschaft eine enorme Nachwirkung, so dass es eine einzigartige Blütezeit der Hieronymusdarstellung auslöste. Das Thema des Dürer'schen Bildes, die *meditatio mortis*, wiederholt sich dergestalt, dass der halbfigurige Greis, von stilllebenhaften Gegenständen umgeben, mit einem Totenschädel auf seine Frömmigkeitsübung konzentriert vorgeführt wird. Die Wirkung dieser ikonographischen Neuerung Dürers hängt zweifellos mit der hohen Wertschätzung des Humanismus in dieser Welthandelsstadt zusammen. Wie oben beobachtet, beschäf-

⁸⁷³ Elizabeth Alice Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven/London 1998, S. 1-18.

⁸⁷⁴ Friedländer 1934, S. 33; vgl. Romano/Tenenti 1967, S. 316ff.

tigte man sich in dieser Metropole mit dem Handel und in gleicher Weise mit der Philosophie, für die Erasmus als geistiger Anführer galt⁸⁷⁵.

Die unter dem Einfluss des Lissaboner Bildes entstandenen Werke sind zahlreich⁸⁷⁶. Hauptsächlich drei Kompositionstypen lassen sich voneinander unterscheiden, die sich in Kopien, Repliken und Varianten niedergeschlagen haben. Gegenstand dieses vierten Kapitels werden nicht die Sammlung der verstreuten Werke in der Nachfolge des Lissaboner Bildes und die Recherche zu diesen sein. Die Werke werden vielmehr daraufhin befragt, welche Anteile der jeweilige Künstler aus Dürers Bild entlehnt oder variiert hat bzw. auf welche Weise er durch dieses beeinflusst worden ist. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Herausarbeitung der ikonographischen Neuerung, die Dürer mit seinem Lissaboner Bild bewirkt hat. Betrachtet werden in dieser Untersuchung hauptsächlich jene Arbeiten, die in den Jahren 1521-1548 entstanden sind, da es ausschließlich während der Zugänglichkeit der Tafel in Antwerpen möglich war, mit dem Gemälde unmittelbar vertraut zu werden⁸⁷⁷.

4.1. In den Niederlanden

4.1.1. Homo bulla

Unter den direkt und indirekt auf das Lissaboner Hieronymusbild zurückgehenden Paraphrasen steht die erste Gruppe der Bilder unter dem Motto des *Homo bulla* dem Vorbild Dürers in ihrer Komposition am nächsten. Hier handelt es sich um eine direkte Nachahmung, in der der

⁸⁷⁵ Aus diesem geistigen Milieu, vor allem durch Erasmus, wird die Hieronymus-Verehrung entfacht. So beobachtet Friedländers 1934, S. 33 recht: „Der hl. Hieronymus war in den Niederlanden sozusagen der Schutzheilige der Landschafts-, der Genre- und der Stillebenmaler, da im Drang nach den profanen Bildgattungen seine landschaftliche Umwelt, seine Studierstube, seine Bibliothek gestaltet, und der Beruf oder Stand des Gelehrten ausgeprägt wurde“.

⁸⁷⁶ Held 1931, S. 139f.; Ausst.-Kat. Bonn 1999, S. 164; Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 506.

⁸⁷⁷ Vgl. Mende 1999, S. 165, in: Ausst.-Kat. Bonn 1999. Bis 1548 Rodrigo Fernandez de Almada die Niederlande verließ und das Hieronymus-Gemälde nach Portugal brachte, blieb die Tafel in Antwerpen. In diesem Vierteljahrhundert muss das Bild für die Öffentlichkeit zugänglich gewesen sein. Auch wenn es sich unserer Kenntnis entzieht, wo genau das Gemälde bei de Almada in Antwerpen hing, befand es sich gewiss in einem öffentlichen Raum seines privaten Hauses, wie die von anderen Künstlern geäußerte Begeisterung zeigt. Das Bild weicht vom üblichen Andachtbild ab. Der zur Meditation über das menschliche Ende mahnende Heilige ist besser für eine Kunstsammlung geeignet, z.B. um die Wand eines Studiolos oder eines Empfangsraums zu schmücken. Dokumentiert ist der Hausbesitz des Portugiesen, wobei die Möglichkeit zum Exponieren des Bildes vor der Öffentlichkeit gut vorstellbar ist. De Almada erwarb in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts einen „Palast“ in der „Lange Nieuwstraat“, der ursprünglich am Ende des 15. Jahrhunderts für den Markgrafen von Antwerpen erbaut wurde. Siehe Hans Pohl, Die Portugiesen in Antwerpen (1567-1648). Zur Geschichte einer Minderheit, Wiesbaden 1977, S. 274.

halbfigurige Greis in gleicher Gewandung und Haltung wie auf dem Lissaboner Gemälde, den Kopf auf eine Hand gestützt und mit der anderen auf einen Totenkopf hinweisend, dargestellt ist. Die Vielzahl der Werke in dieser Gruppe stellt eher eine vergrößernde Kopie als eine Replik dar.

Als erstes Beispiel wird das Gemälde von Joos van Cleve (um 1485-1540/41), das sich heute im Art Museum in Princeton befindet, vor Augen geführt (Abb. 117)⁸⁷⁸. Joos van Cleve, ein längere Zeit vergessener Maler, der erst Ende des 19. Jahrhunderts wieder entdeckt wurde⁸⁷⁹, ist in den frühen Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Antwerpen mit Quentin Massys der bedeutendste Maler gewesen⁸⁸⁰. Kein anderer Heiliger als Hieronymus war Gegenstand seiner verschiedenartigen bildlichen Darstellungen⁸⁸¹ und seine Hieronymusbilder wurden so häufig wie die keines anderen Künstlers kopiert⁸⁸².

Seine Hieronymustafel in Princeton stellt den bärtigen Heiligen am Schreibtisch dar, wie er nachsinnend, den Kopf auf seine Rechte gestützt, mit dem Zeigefinger seiner Linken auf den Totenschädel zeigt. Die im Lissaboner Hieronymusbild Dürers vorgeprägte Anordnung der Gegenstände wiederholt sich im Bild van Cleves. Auf dem Tisch links steht ein aus Holz konstruiertes Lesepult und drauf ist ein Buch aufgeschlagen, dem sich der Heilige in der Ausrichtung seines Körpers zuwendet. Daneben, an einer prominenten Stelle, annähernd in der Bildmitte des Vordergrundes, liegt der Totenschädel plaziert, der bildauswärts gerichtet ist. Zwischen beiden Gegenständen befinden sich das Tintenfass mit einem Federkiel und eine Brille. Als Bereicherung gilt aber besonders eine herabgebrannte Kerze am rechten Bildrand. Dieses Motiv, das van Cleve in seine Hieronymusbilder einfügt, wird in den niederländischen Fassungen immer beliebter⁸⁸³. Als kleines genrehaftes Accessoire wird ein Etui für die Lesebrille auf eine Ablage an der Rückseite des Lesepultes gelegt, wobei es als Halter einer Briefrolle dient.

⁸⁷⁸ Eiche, 39,7x28,8 cm, Princeton, New Jersey, The Art Museum, Princeton University, Inv. Nr. 82-76. Das Bild ist laut der Aufschrift auf der Rückwand auf 1528 datiert. John Oliver Hand, Joos van Cleve. The complete Paintings, New Haven/London 2004. Cat. Nr. 75.

⁸⁷⁹ Für den Künstler sind weder das Geburts- noch das Todesdatum überliefert. Er wird als „Meister des Todes Mariä“ oder „Joos van der Beke“ identifiziert. (Eduard Firmenich-Richartz, Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft, in: Zeitschrift für bildende Kunst 5, 1894, S. 187-194).

⁸⁸⁰ Seit er 1511 in die Lukasgilde als Freimaler in Antwerpen aufgenommen wurde, ist er dort ansässig mit Ausnahme des Zeitraums von 1529-1534, in dem er in Frankreich und Italien gewesen sein soll. Über seinen künstlerischen Lebenslauf siehe weiter John Oliver Hand, Joos van Cleve: The early and Mature Paintings, Diss., Princeton University 1978, S. 12-19; Hand 2004, S. 9ff.

⁸⁸¹ Hand 1994. Van Cleve experimentierte für die Hieronymus-Darstellung mit allen drei Typen: Hieronymus als Gelehrter, Büsser und Mischfigur. In seinem ersten Hieronymusbild, das sich heute in Muskegon Museum of Art in Michigan befindet, führte er den Heiligen als Büsser aus.

⁸⁸² Friedländer ENP IX, 1, Pl. 57; zuletzt Hand 2004, Cat. Nr. 75-79. Es gibt dreiundzwanzig von Hand aufgelistete Werke, die allein von van Cleve oder seiner Werksatt unter der Einwirkung des Lissaboner Bildes entstanden sind.

⁸⁸³ In einigen Hieronymusbildern Dürers ist die Kerze auf dem Wandregal im Hintergrund hingestellt. Dabei tritt sie in ihrer Bedeutung aber unter den gesamten Zimmerrequisiten nicht besonders hervor.

Zur motivisch spezifischen Umsetzung van Cleves gehören im verstärkten Maß die Gestaltung des Hintergrundes und dessen Gegenstände, die die Erinnerung an den Hieronymusstich Dürers von 1514 (B. 60) als Vorbild wecken. So konstruiert van Cleve die Arbeitsstube mit einem Butzenscheibenfenster links, das auf der Fensterbank und -laibung seine Schattenbilder abzeichnet und die Zimmerrequisiten von der Seite her beleuchtet⁸⁸⁴. Die Gegenstände zeigen deutliche Anklänge an Dürers Stich, auch wenn sie viel schlichter arrangiert sind. Auf dem Regal steht neben einem Glas eine Karaffe, die von einer roten Flüssigkeit etwa zu einem Drittel gefüllt ist. Vom Regal hängt eine Gebetsschnur herab, ein Requisite, das in Hieronymusbildern Dürers auch verwendet wird. Entlehnt hat van Cleve ebenfalls das Motiv des Aspergills, das im Stich Dürers in einer kleinen Wandnische steht. Indem van Cleve es an einem Haken neben der Gebetschnur plaziert, wird dieser Gegenstand jedoch, mitsamt den anderen auf die Heilserwartung hindeutenden Requisiten, verstärkt hervorgehoben. So ist der Inhalt der Karaffe, deren Öffnung verschlossen ist und auf deren Oberfläche sich ein Kreuz widerspiegelt, als heilsamer Trunk definierbar und im eucharistischen Sinn zu verstehen⁸⁸⁵.

Die Gegenstände im Hintergrund entsprechen in ihrer Bedeutung denen des Vordergrundes, mit denen sich der Heilige direkt konfrontiert. Er wendet sich inmitten von diesen symbolischen Requisiten dem Lesepult zu, während er mit seiner Linken auf den Schädel weist. Sein Blick geht jedoch in die Ferne, wobei der Eindruck vermittelt wird, dass er sich, von der Lektüre angeregt, der Meditation hingibt. Aus dem aufgeschlagenen Buch liest man einen Auszug des in Niederländisch geschriebenen Matthäusevangeliums⁸⁸⁶;

„Darauf wandte sich Jesus an das Volk und an seine Jünger und sagte: Die Schriftgelehrten und die Pharisäer haben sich auf den Stuhl des Moses gesetzt. Tut und befolgt also alles, was sie euch sagen, aber richtet euch nicht nach dem, was sie tun; denn sie reden nur, tun selbst aber nicht, was sie sagen. Sie schnüren schwere Lasten zusammen und legen sie den Menschen auf die Schultern, wollen selber aber keinen Finger rühren, um die Lasten zu tragen“. (Mt 23, 1-4)

⁸⁸⁴ In diesem Butzenscheibenfenster erkennt man noch ein Eyckisches Motiv, das einschließlich des Obstes auf der Fensterbank, z. B. mit der Darstellung der so genannten „Lucca-Madonna“ (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) vergleichbar ist. Zur Dürer'schen Erfindung, der Joos van Cleve folgt, gehört jedoch der widerspiegelnde Lichteffect auf der Fensterlaibung und -bank.

⁸⁸⁵ Hand (1994, S. 57) interpretiert die Karaffe im Sinne der mariologischen Symbolik, nach der sie Reinheit und Jungfräulichkeit bedeutet. Die Flüssigkeit in der Karaffe enthält kleine rundliche Früchte, wobei es sich hier um den Vorgang einer Gärung handeln soll. Die Gärung bedeutet einerseits den Abbau und andererseits den Aufbau: Das Unnötige wird abgebaut und das Nötige aufgebaut. Um den Prozess zu vollbringen, ist Zeit notwendig. „Der heilige Hieronymus im Gehäuse“, der sich langwierig bemüht, sein Leben zur Reife zu bringen, gleicht damit dem Inhalt der Karaffe, deren Flüssigkeit die Vollendung durch die Gärung erwartet.

Das Stillleben mit liturgischen Geräten ist bereits bei Taddeo Gaddi belegt, der es um 1337-38 auf einem Fresko in der Florentiner Privatkapelle der Familie Baroncelli malte. Die dort wiedergegebene Flasche ist ebenfalls mit Flüssigkeit gefüllt, wobei in diesem Trompe-l'oeil über den Bezug zur mittelalterlichen Sachkultur hinaus ein eucharistischer Sinn vermittelt wird. Ausst.-Kat. Münster 1979, S. 482; Andrew Ladis, Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and Catalogue raisonné, Columbia & London 1982, Kat.-Nr. 4a-12.

⁸⁸⁶ Hand 1994, S. 57.

Diese Bibelstelle, die vor dem falschen Propheten warnt, führt zunächst zur Identifikation des Heiligen mit den angeklagten Schriftgelehrten. Dies geschieht jedoch unter Wahrung des Ausdrucks seiner Autorität in der Bibelauslegung, so dass der Heilige als solch ein Mensch figuriert, der nicht nur „sagt“, sondern „tut“. Nicht das phrasenhafte Plappern eines Schriftgelehrten oder Pharisäers, sondern das Nachdenken über die Vergänglichkeit charakterisiert daher den Heiligen in seiner Stube. Diese will als Verborgene gelesen werden, auf die die Bibel zum Beten verweist: „Du aber geh in deine Kammer, wenn du betest, und schließ die Tür zu; dann bete zu deinem Vater, der im Verborgenen ist“⁸⁸⁷. So fügt van Cleve den Beginn des Vaterunsers (Mt 6, 9-13) auf der Schriftrolle hinten am Leseputz hinzu⁸⁸⁸, wodurch der Bildinhalt, die Todesmeditation als wahres Beten gegen die Versuchungen durch das Irdische, konkretisiert wird. Weiterhin verstärkt die in den Vordergrund gerückte Kerze die dem Totenkopf eingeräumte Bedeutung. Jenes Motiv, das im Allgemeinen auf das enthusiastische Studium in der Nacht hindeutet, steht hier in ihrer Erloschenheit für den Begriff der Vanitas, womit auf die Kürze und Flüchtigkeit des Lebens angespielt wird⁸⁸⁹.

Diesen Bildsinn betont nachdrücklich das Spruchband im Hintergrund, welches der Tafel wie ein Motto eingeschrieben ist. Auf der Rückwand ist ein geschnitzter Rahmen angebracht, in dem auf einem Papier- oder Pergamentstreifen der Schriftzug *Homo bulla* zu lesen ist. Das Diktum „*homo bulla*“ (Der Mensch ist eine Seifenblase) stammt von dem antiken Schriftsteller Markus Terentius Varro⁸⁹⁰. Zu einem Bildmotiv wird es in der Graphik seit dem späten 15. Jahrhundert und verbreitet sich zunächst in Italien, dann in Oberdeutschland und in den Niederlanden⁸⁹¹. Bevor sich die Bildformel, zumeist dargestellt in der Gestalt eines mit Seifenblasen spielenden Jünglings oder Kindes, herausbildet, wird der antike Spruch der Re-

⁸⁸⁷ Mt 6, 6.

⁸⁸⁸ Hand 2004, S. 92.

⁸⁸⁹ Chapeaurouge 1987, S. 128f. Die Kerze als ein Symbol für die Vergänglichkeit taucht bereits auf Mantegnas Gemälde des heiligen Sebastian (Venedig, Cad'Oro) auf. Die beigefügte Inschrift konkretisiert ausdrücklich die Bedeutung der Kerze: „*Nihil nisi divinum stabile est. Cetera fumus*“.

⁸⁹⁰ Zur Geschichte des „*homo bulla*“ siehe Wolfgang Stechow, „*Homo bulla*“, in: *The Art Bulletin* XX, 1938, S. 227-228.; Brigitte Lyman, *Sic transit gloria mundi*. Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitassymbol im Schnütgen-Museum, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42, 1981, S. 115-132; Walter 1983, II/8, S. 48; Wittkower 1984, S. 297ff.

⁸⁹¹ Janson 1937, S. 446f.; Stechow 1938; Knipping 1978, S. 86f.; Białostocki 1981, S. 281. Die Holzschnitt-Fassung, die einen Seifenblasenden Jüngling in einer Landschaft zeigt und mit der Überschrift: *Homo bulla* versehen ist, begründet den unabhängigen Vanitas-Typ, der nördlich der Alpen nicht nur in der graphischen, sondern auch in der gemalten Darstellung schnell Fuß fasst. Das gemalte Bild entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und gliedert sich in Bezüge zur alten Vanitas-Allegorie ein. Ein Gemälde von Bartholomäus Bruyn gilt als frühestes Beispiel der Rezeption im Norden: Auf dem Bild hält ein Knabe in der erhobenen Linken den Halm zum Blasen bereit. (*Homo Bulla*, um 1525/30, Eichenholz, 46x35 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Dep. 389), H.-J. Tümmers, *Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn*. Mit einem kritischen Katalog, Köln 1964, S. 73, A. 55.

naissance-Symbolik einverleibt, so dass die Sentenz von Erasmus in seiner „Adagia“ aufgenommen und in der niederländischen Malerei zum Bildthema werden konnte⁸⁹².

Im Hieronymusbild van Cleves ist der Sinnspruch dialektischer Gegenentwurf zum Totenschädel, der *pars pro toto* die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens vertritt. Der beinerne Totenkopf, der im Vergleich zu dem des Lissaboner Bildes in seiner Darstellung der Trockenheit außerordentlich fragil erscheint, steigert den Eindruck, das Leben sei leicht zerbrechlich. Nicht zufällig malt der Künstler das Schriftband so, dass sich die obere linke Ecke vom Grund ablöst. Der Alte ist dem Tod geweiht und der Wandspruch unterstützt verbal den mahnenden Bildinhalt. Die Unbeständigkeit der Substanz, die das vergängliche Wesen des Alten, des Inschriftbandes und des Schädels verdeutlichen, bildet mithin die Aussage des Bildes.

Die Inschrift *homo bulla* ist ebenso in weiteren Repliken van Cleves und Kopien von anderen Künstlern von ausschlaggebender Bedeutung. In einem anderen van Cleve oder seiner Nachfolge zugeschriebenen Gemälde (Abb. 118)⁸⁹³ wird ein Schriftband mit einem Spruch, bei dem es ebenfalls um die Mahnung an die „Letzten Dinge“ geht, auf der Rückwand des Raumes angebracht. Der Künstler konstruiert den Raum noch tiefer und breiter als im Princetoner Bild, indem dieser aufwendiger komponiert und detailreicher angelegt wird. Die Studierstube besteht scheinbar aus zwei Räumlichkeiten. Im vorderen Raum, der links mit einem Butzenscheibenfenster ausgestattet ist, baut der Heilige seinen Arbeitsplatz auf. Der hintere Raum wird unter einem hohen Gewölbe errichtet. Ein großes Rundbogenfenster links, das in einer reich verzierten Rahmung eingefasst ist, erlaubt eine Aussicht auf eine ferne Landschaft. Die Rückwand hat zwei Vertiefungen: eine Nische für das Kruzifix oben und eine weitere Nische unten für das eingehängte Lavabo. Die Wand schließt mit einer Eingangstür rechts ab, daneben hängen ein weißes Tuch und darüber ein Wandregal mit den üblichen Requisiten wie gestapelten Büchern und einer Karaffe. Auf der Stirn der einrahmenden Bogenarchitektur der unteren Nische ist der Spruch „*homo bulla*“ eingemeißelt und darüber ein anderer an der Wand angeschlagen: „*respice finem*“⁸⁹⁴.

⁸⁹² Erasmus, *Adagiorum Chiliis secunda*, Cent. III, in: Opera/Erasmus II, 3, S. 256.

⁸⁹³ Um 1525/30, 99,7x83,8 cm, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museum, Inv. Nr. 1961.26. Hand 2004, Cat.-Nr. 78; Mende 1999, S. 164.

⁸⁹⁴ Walther 1966, Bd. 4, S. 602.

Der Heilige am Tisch blickt nachsinnend, auf einen Schädel hinweisend, in die Ferne⁸⁹⁵. Er sitzt vor einem aufgeschlagenen Buch, das er an seinen Kardinalshut gelehnt hat. Die Sitzhaltung des Heiligen verrät die Absicht des Künstlers, den Blick des Betrachters zum Spruchband im Hintergrund hinzulenken. Während der Heilige den Kopf auf seine Rechte stützt, entfernt er sich aus der Bildmitte. Er sitzt ausdrücklich in einer zusammengesunkenen Positur, wodurch der Blick des Betrachters auf die Rückwand geöffnet wird. Die Inschriften, durch die die Aussage des auf den Schädel weisenden Hieronymus kommentiert wird, bieten sich somit dem Betrachter als Exegese des Bildes dar.

Auffällig ist in dem Cambridger Bild die Darstellung eines Vogelkäfigs, der hinter dem Heiligen an der Rückwand hängt. Dieses selten aufgegriffene Motiv ist zunächst im Stundenbuch der Katharina von Kleve belegt⁸⁹⁶. Das Folio 325 (Abb. 119) zeigt den heiligen Papst Kornelius und den heiligen Bischof Cyprian mit ihren jeweiligen Attributen (Horn und Schwert). Als Dekoration des Blattrandes dienen mehrere Vogelkäfige, die in verschiedenen Formen das Hauptbild umrahmen. Der zweite Käfig auf dem rechten Rand ähnelt besonders dem des Cambridger Bildes. Diese Art des Vogelbauers muss sehr gewöhnlich gewesen sein. Der Vogelkäfig ist für das Hieronymusbild kein neues Motiv. Eine Hieronymusbilddarstellung des Baptist-Meisters (Abb. 120)⁸⁹⁷ zeigt drei Vogelkäfige an der Wand des Gehäuses, in dem der Heilige am Schreibpult sitzt. Hieronymus, der gerade seine Feder spitzt, blickt zu zwei Männern, die wohl als Diener nach der Anweisung des Heiligen die Codices aufräumen helfen. Für die realistische Darstellung des Vogelkäfigs in diesen beiden Bildern bleibt jedoch der Bezug auf den Heiligen unklar.

Da sich der Vogelkäfig auf dem Bild van Cleves in der Nähe des Kruzifixes befindet, kann seine Bedeutung in diesem Zusammenhang interpretiert werden. Die Anspielung auf den Gekreuzigten wird vor allem mit Hilfe eines Emblembuchs erläuterbar, in dem der Vogelkäfig wegen seines symbolischen Gehaltes mit der gefesselten Seele verglichen wird:

„Wie der freie Vogel, der bald im Gefängnis des Käfigs eingeschlossen wird, wiederum frei davonfliegt, wenn das Gefängnis zerbrochen ist, so geht der Mensch, der frei geboren und dann in die Höhle des Todes eingeschlossen ist, unter Christi Führung wieder frei zu den Sternen hinan“⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ Dem Format nach ist dieses als ein Brevier anzusehen, wohingegen der großformatige Kodex auf dem Lesepult mit der Bibel zu identifizieren ist. Bildinhaltlich wird demnach in der Beschäftigung des Heiligen mit dem Brevier seine Gebetstunde nachdrücklich vorgeführt.

⁸⁹⁶ Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Mit einer Einleitung und Erläuterung von John Plummer, Berlin 1966; Friedrich Gorissen, Das Stundenbuch der Katharina von Cleve. Analyse und Kommentar, Berlin 1973, S. 614 und 884f.

⁸⁹⁷ Heures de Turin, fol. 80v. (Brandverlust). Millard Meiss, French painting in the time of Jean de Berry: The late fourteenth century and the patronage of the Duke, London 1969, Nr. 35.

⁸⁹⁸ Henkel/Schöne, Emblemata, Sp. 754.

So erklärt sich die Bedeutung des Vogelkäfigs im Hieronymusbild darin, dass das Nachdenken des Heiligen über das eigene Ende der Überwindung bzw. Befreiung vom Tod gleichgesetzt wird. Dafür steht der vorbildliche Weg Christi im Opfer am Kreuz, der selbst von Todesangst ergriffen werden musste, um davon befreit werden zu können⁸⁹⁹.

4.1.2. Die Meditation über den jüngsten Tag

In diesem Abschnitt geht es um Bilder, die bei der Aneignung des Totenschädelmotivs seine inhaltliche Bedeutung zu konkretisieren versuchen. Dürer hat von den mannigfaltigen Bedeutungssträngen im Hinblick auf die Vanitasthematik den Totenschädel im Lissaboner Bild im Zusammenhang mit Büchern zur Verkörperung des Todesbewusstseins aufgegriffen. In der hier gesondert vorgestellten Gruppe von Werken vertritt der Totenschädel zwar als *pars pro toto* den Tod, jedoch geht es bei der Meditation des Heiligen um die „Letzten Dinge“. Anschaulich gemacht wird dabei die Bezugnahme des nachdenkenden Heiligen hierauf durch die Anbindung seiner geistigen Versenkung an Formen der Illustration des Jüngsten Gerichts mittels des aufgeschlagenen Buches im Bilde.

Besonders Marinus van Reymerswaele (um 1493-nach 1567)⁹⁰⁰ hat in zahlreichen Varianten das Thema vorangetrieben⁹⁰¹. Aus enger Verbundenheit mit dem Lissaboner Gemälde malt er das Hieronymusbild, zumal „geschickt auf neue Manier“⁹⁰², wie van Mander feststellt. Die Bildtradition schrieb für die Wiedergabe des heiligen Hieronymus eine Darstellung des Alten im Kardinalsornat vor. Reymerswaele folgte ihr zwar, ging aber zur Charakterisierung seines Heiligen einen eigenen Weg. Um das Thema des *memento mori* evident zum Ausdruck zu bringen, stellt Reymerswaele statt der bloßen Kennzeichnung durch die attributive Einfügung des Totenschädels eindrucksvolle Mittel zur Verfügung. Die Figur des Heiligen, die Reymerswaele mehrfach ohne große Abweichungen ausführte, charakterisiert vor allem in ihren deutlich sich ausprägenden Alterserscheinungen die Gebrechlichkeit des menschlichen

⁸⁹⁹ Lk 22, 42-44: „Vater, wenn du willst, nimm diesen Kelch von mir! Aber nicht mein, sondern dein Wille soll geschehen. Da erschien ihm ein Engel vom Himmel und gab ihm (neue) Kraft. Und er betete in seiner Angst noch inständiger, und sein Schweiß war wie Blut, das auf die Erde tropfte“.

⁹⁰⁰ Zur Biographie des Malers siehe zuletzt Adri Mackor, Marinus van Reymerswale, Painter, Lawyer and Iconoclast? In: Oud Holland 108, 1994, S. 191-198.

⁹⁰¹ Marinus van Reymerswaele hat sich in mehreren Komposition mit dem Lissaboner Hieronymus Dürers auseinandergesetzt. Max J. Friedländer, Der hl. Hieronymus von Marinus van Reymerswale, in: Pantheon 7, 1934, S. 32-36; Friedländer ENP XII, Pl. 92-93.

⁹⁰² Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991 (Neuausgabe von 1906), S. 257.

Körpers. Sein betagtes Gesicht sowie seine dünngliedrigen Finger sind mit unzähligen Falten und Furchen versehen und bis auf die Knochen abgemagert. Der kahlköpfige Hieronymus wird in extrem übertriebener spitzer Form abgebildet. Der Betrachter wird nicht mehr mit dem verehrungswürdigen Abbild des Heiligen konfrontiert, sondern mit einer bis zur Karikatur übertriebenen Physiognomie eines alten Menschen, die nicht zuletzt in seiner bedrängten Stimmung mit dem Schädel auf dem Tisch in Einklang steht und zugleich die Endlichkeit des menschlichen Lebens kundgibt.

So stellt Reymerswaele in seinem Madrider Bild (Abb. 121)⁹⁰³ den Kirchenvater als einen knochigen Mann dar, einen mit ins Gesicht tief eingegrabenen Falten und ungepflegtem Bartwuchs versehenen Greis, der auf einen vor ihm liegenden Schädel in einem manierten Gestus aufmerksam macht. Ein mürrischer Ausdruck entsteht durch seinen misstrauischen Blick, der nach dem Betrachter gerichtet ist, wie derjenige eines alten Mannes, der den Umgang mit den Mitmenschen meidet. Dabei wird weniger der Eindruck eines Gelehrten, der sich in der friedlichen Atmosphäre seiner Stube dem Studium hingibt, vermittelt. Den Alten stellt der Maler in einem engen Raum dar, der von rechts erschlossen wird. Die Rückwand ist nahe an den Alten herangerückt, so dass dieser ohne Mühe die dort aufgestellten Bücher und Schriftstücke in die Hand nehmen kann.

Charakteristisch sind für die Hieronymusbilder Reymerswaeles⁹⁰⁴ besonders auch die Bücher, die in ihrem abgenutzten, deformierten Zustand neben der Figur den Hinweis auf die Vergänglichkeit unterstützen. Aufgrund der unterschiedlichen Formen können die Bücher in ihrer Darstellung gewiss verschiedene Funktionen vertreten. Das Äußere der Bücher, die im Vordergrund des Madrider Bildes links übereinander liegen, vermittelt den Eindruck des Abgenutztseins, wobei ostentativ die Vergänglichkeit des Materials zutage tritt. Die Blätter sind vom Gebrauch verzerrt, zerknittert und der ausdrucksvollen perspektivischen Verkürzung beraubt. Die Bücher stehen für die Vergänglichkeit des geistigen Reichtums und der Früchte des Studiums. Diese Bücher, die ständige Begleiter des Heiligen gewesen waren, sind somit als Anspielung auf sein Schicksal zu verstehen, wobei die Hinfälligkeit des Körperlichen angedeutet wird. Zudem können Bücher für eine weltliche Gesinnung stehen, als Sinnbild des Lasters. Ein Buch, das im Bild von der zeitlichen Bedingtheit unberührt erscheint, zeigt sich auf dem Leseputz, wobei seine aufgeschlagene Seite auf die Bibel hindeutet. Zur ständigen Gegenüberstellung ist das Buch aufgeschlagen, wodurch die inhaltliche Wichtigkeit des Gottes-

⁹⁰³ Holz, 79x107 cm, Madrid, Prado. Friedländer ENP XII, Abb. 162a.

⁹⁰⁴ Zu bekannten Variationen dieser Fassung gehören die Werke in: Amsterdam, Rijksmuseum; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Karlsruhe, Sammlung Dr. Hoffmann; Genua, Privatbesitz; Berlin, Gemäldegalerie.

wortes angedeutet wird. Im illustrierten Großformat kommen noch die Gewissheit und Einfachheit einer ewigen Wahrheit zum Ausdruck. Die Illustration der aufgeschlagenen linken Seite zeigt eine Gerichtsdarstellung mit besonders betonter Deesis-Gruppe⁹⁰⁵. Demzufolge verbindet sich die Meditation des Heiligen mit der Erwartung der Wiederkunft des Heilands in der Welt und seinem Gericht am Ende aller Tage.

Während in Bildern van Cleves der in Frontalansicht gegebene Heilige den Blick des Betrachters auf sich zieht, ein Kompositionsprinzip, das den Betrachter wie zwingend zu dem Heiligen führt, öffnet sich die Komposition van Reymerswaeles dem Betrachter. Schon die Wahl des Querformates ist für die Einführung des Betrachters ins Bild geeignet. Im Bild sitzt der Heilige schräg am Tisch, nicht mehr hinter diesem. Dadurch wird die unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter vermieden, die den Eindruck der Autorität des Dargestellten hervorruft. Der Heilige fordert in seiner leichten Drehung den Betrachter auf, zu dem Anliegen seines Nachdenkens umzuschwenken, wobei zunächst der Totenschädel, dann der aufgeschlagene Foliant in den Blick des Betrachters fällt. Die filigran dünnen, ausdrucksstarken Hände befinden sich vor dem Körper. Diese verhindern einerseits die starre Konfrontation mit dem Betrachter, andererseits leiten sie den Blick des Betrachters, der zum Heiligen geführt wurde, zu dem Gegenstand seiner Nachdenklichkeit, dem Totenschädel. Diese im Bildkonzept differenziert enthaltene Wendung an den Betrachter tritt im Bild besonders in der Darstellung des Craniums zutage. Der Schädel wird in eine Position gebracht, in der sein organischer Komplex nach dem anatomischen Schema zur Schau gestellt wird. Die Darstellung dieses schreckenerregenden Schädels hat eine eindringliche Didaktik zum Ziel, die Hinfälligkeit sichtbar zu machen.

Man erkennt in der Mimik des Heiligen die seelische Bewegtheit, wobei die Übernahme dieser Emotionalität auf einen niederländischen Ursprung und besonders Quentin Massys zurückzuführen ist⁹⁰⁶. Auch wenn es an direkten Hinweisen darauf fehlt, dass er in der Werkstatt Massys' gearbeitet hat, gilt van Reymerswaele als unmittelbarer Nachfolger des älteren Massys, insbesondere in der Beobachtung und Verbildlichung des seelischen Ausdrucks, den die bis zu einem Zerrbild gesteigerte Physiognomie in ihrer Mimik wiedergibt. Hier un-

⁹⁰⁵ Christus als Weltenrichter thront im Zentrum des Bildprogramms, darunter sind Maria und Johannes als Fürbitter in demütiger Haltung diesem zugewandt. Die Deesisgruppe wird oben von zwei Posaune spielenden Engeln flankiert. Unten werden die Seligen links von Petrus empfangen und die Verdammten rechts zum Höllenrachen geschleppt. In der Komposition der Gerichtsdarstellung ist die Anlehnung Reymerswaeles an Dürer erkennbar, insbesondere durch den Höllenrachen, den dieser aus der Tradition der bildhaften Höllendarstellungen romanischer Portalskulpturenprogramme übernommen hat (Zur ikonographischen Einwirkung auf die Deesis-Darstellung Dürers siehe das Fürstenportal des Bamberger Doms und das Weltgerichtportal von St. Sebaldus in Nürnberg. Vgl. Kutschbach 1995, S. 132). Mit der Beigabe des Dürer-Monogramms, das auf dem Cartellino im deformierten Buch zu sehen ist, zeigt Reymerswaele seine Verehrung gegenüber Dürer bzw. dessen Originalwerk mit dem heiligen Hieronymus.

⁹⁰⁶ Friedländer 1934, S. 36.

terscheidet sich die Formsprache van Reymerswaeles bzw. Massys' von der Dürers. Die Wiedergabe der Affekte, die Dürer in seinem Lissaboner Bild erzielt, ist zwar ein Mittel zur Wachrufung der emotionalen Rührung, des Mitempfindens von Gefühlen wie Trauer, Kummer und Freude, welche jedoch bei ihm mehr aus einer Darstellung der Innerlichkeit erwachsen. Die „pathetischen Männerköpfe“ Quentin Massys', für die „die kühlere, [...] ein wenig müde Auffassung des alten durch Büßen ermatteten und leidenden Heiligen“ kennzeichnend sei, wären mit dem Hieronymusbild van Reymerswaeles vergleichbar, aber nicht mit dem Dürers, das sich in einer „robusteren und unerhört kraftvollen Gestaltung“ zeige⁹⁰⁷. In der Aneignung dieses Ausdrucksmittels, welches van Reymerswaele sich zur Aufgabe für seine Hieronymusbilder macht, folgt er der resoluten Form des manieristischen Stils des niederländischen Vorgängers und steigert sogar den Drang zur Schroffheit, so dass seine abnormen Figuren selbst über die Darstellung der seelischen Auffassung hinaus zum wesentlichen Bildgehalt werden.

In einem späteren Aufgreifen des Themas (Abb. 122)⁹⁰⁸ wird der extrem „spitze“ Malstil van Reymerswaeles etwas milder. Der in pompösem Gewand eingehüllte Heilige wird in der Bildmitte dargestellt, leicht nach vorn geneigt, wo das aufgeschlagene Buch mit der Deesis-Illustration und das Kruzifix ihm gegenüberstehen. Während er mit seiner Linken den Kopf stützt, ist er mit seiner Rechten imstande, einen vor ihm im Bildvordergrund liegenden Schädel zu ertasten. Sein Blick geht jedoch zwischen all den Objekten hindurch; es ist ein Blick des Nachdenkens. Das „Gehäuse“ des Heiligen hat der Maler nirgends so programmatisch in seiner Abgeschlossenheit wie bei diesem Berliner Bild wiedergegeben. Erinnert sei hier an die Warnung des Hieronymus vor der Gefahr der verführerischen Welt, worüber er in einem Brief schrieb: „Dein verborgenes Kämmerlein sei dein ständiger Schutz“⁹⁰⁹. Die Stube ist zur Bibliothek geworden. Die Bücher, die früher vereinzelt herumlagen, füllen im Hintergrund ansehnlich die Wandregale. Diese Ordnung der Gegenstände ist Teil der Beschreibung der Lebenssphäre, in der der Heilige ungestört zu sich selbst und zu Gott finden kann. Der Raum erlaubt keinen Zugang zur Welt. In diesem in-sich-geschlossenen Raum ist der Heilige versunken in die Meditation. Bei diesem Hieronymusbild van Reymerswaeles tritt der Gedanke an die Vergänglichkeit zwar im Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht auf, das der aufgeschlagene Foliant vorführt, aber zum wesentlichen Bildgehalt erhoben wird der Heilige

⁹⁰⁷ Winkler 1944, S. 14f. Winkler erklärt diesen stilistischen Unterschied durch das jeweilige Vorbild. Massys nehme es aus der altniederländischen und italienischen Malerei, während Dürer aus dem Leben schöpfe.

⁹⁰⁸ Eichenholz, 94x91 cm, Berlin, Gemäldegalerie, 574B. Friedländer ENP XII, Abb. 163.

⁹⁰⁹ BKV II, S. 91.

als frommer Denker, der als *vir sapiens* die glückliche Einsamkeit nutzt. Der kultivierte Städter definiert sich somit als Intellektueller, dessen kluge, nachdenklich blickende Augen, dessen feine, vergeistigte Gesichtszüge von einer intensiven Schulung im Umgang mit schwierigen Texten zeugen. Der Bärtige mit gerunzelter Stirn ist ein grübelnder Gottessucher, der sich im geistigen Ringen befindet⁹¹⁰.

Nochmals zur differenzierten Behandlung der Bücher zurückkehrend, wird auch hier die unterschiedliche Gewichtung der Codices in ihrer äußeren Form erkennbar. Der Zustand der Büchergruppe links zeugt weniger von eifriger Benutzung als von achtloser Behandlung. Die Bücher sind vergilbt, zerfleddert, teilweise des Einbandes beraubt. Von diesen wendet sich der Heilige ab, der sich gerade mit einem aufgeschlagenen Buch auf dem Leseputz konfrontiert. Versinnbildlichen die Bücher links in ihrem deformierten Äußeren das Wissen um die Vergänglichkeit, etwa im Sinne des Predigers Salomon: die Werke und die Weisheit des Menschen seien nichtig⁹¹¹, ist dagegen das Bücherstillleben rechts und auf dem Regal in einem unversehrten Zustand als Mittel zur Überwindung der materiellen Welt zu verstehen. Diese Bücher sind „unvergänglich“, denn sie haben das Wort Gottes zum Inhalt, und die Hinwendung auf dieses führt zur Verheißung der Erlösung. Hierin gründet die Ontologie der Bücher in den Hieronymusbildern. Das Buch ist kein Material, das vergeht, sondern das, was einen durch seinen unvergänglichen Gehalt zur Weisheit hinführt. Das Bücherleben wird daher empfohlen als Heilmittel gegen die innere Leere des vergänglichen Menschen. Die Lektüre sollte dabei nicht Selbstzweck sein; „Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit“⁹¹² unterscheiden sich durch deren rechten Gebrauch⁹¹³. Die menschliche Gelehrsamkeit gilt als eitel, wenn sie der Anhäufung von nutzlosem Wissens gilt. Sie sollte auf göttlicher Weisheit beruhen und dem christlichen Leben sowie dem Heil der Seele dienen. In den Hieronymusbildern van Reymerswaeles weist der Körper des Heiligen besonders in seiner schlaffen Greisenhaut eine Analogie zu vergilbten Büchern auf. Der fromme Denker stellt sich den Büchern der Vergänglichkeit entgegen mit der geistigen Hingabe an die Meditation über den „Jüngsten Tag“.

⁹¹⁰ Man versteht ihn aus seiner Manier als „verwirrten Fanatiker“, der selbst an den Bilderstürmen teilgenommen hat, und meint hier die Luther'sche Stimme zu hören. Vgl. Friedländer 1934, S. 34ff.; Mackor 1994, S. 191ff.

⁹¹¹ Koh 1, 16-17: „Ich habe mein Wissen immerzu vergrößert, so dass ich jetzt jeden übertreffe, [...]. 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 Luftgespinnst ist“.

⁹¹² Białostocki 1985.

⁹¹³ Peter Eikemeier, Bücher in Bildern, in: De arte et libris. Festschrift Erasmus 1934-1984, Amsterdam 1984, S. 61-67, hier S. 67.

4.1.3. Der Mischtypus: Der asketische Hieronymus im Innenraum

Als nächste Gruppe, die unter der Einwirkung des Lissaboner Hieronymusbildes Dürers entstanden ist, ist ein ikonographischer Mischtypus zu betrachten, bei welchem dem „Stubenheiligen“ zusätzlich Züge eines Asketen beigemessen werden. Für diese Fassungen bietet sich der Innenraum, ein Handlungsplatz des Bücherlebens, nun zur Frömmigkeitsübung durch die Todesmeditation dar. Für den bärtigen Greis sind die für den Gelehrten geläufigen Requisiten, Bücher und Schreibzeuge, arrangiert, unter denen dem Totenschädel gewichtige Bedeutung eingeräumt wird. Zu diesem Mischtypus gehören neben der bereits erwähnten Zeichnung Dürers (W. 589) (Abb. 72) Darstellungen von Joos van Cleve (Abb. 123)⁹¹⁴ und Lucas van Leyden (Abb. 124)⁹¹⁵.

Das Bild van Cleves stellt den Heiligen als einen bärtigen Mann dar, der in einer für den Gelehrten vertrauten Studierstube Buße tut. Der Büßende streckt seine Rechte nach vorn aus, um sich mit einem Stein auf seine entblößte Brust zu schlagen. Er trägt ein ärmelloses Eremitenhemd, wobei er, den geläufigen Typus des Greises aufgebend, als ein muskulöser Mann figuriert wird. Auf der schmalen Ablage, die unmittelbar in den Bildvordergrund gerückt ist, liegen links Schreibutensilien und rechts eine Kerze, die erloschen ist. Zwischen beiden Gruppen ragt ein Totenkopf hervor. Der Bildraum geht in die Weite und Tiefe und führt den Blick, vergleichbar mit van Cleves Hieronymusbild in Cambridge, aus einem großen Fenster links in eine idyllische Landschaft, in der ein Mann einen Esel zu einem Dorf treibt. Dieses Fenster ist mit kostbaren Marmorsäulen flankiert, von denen, da der Rahmen angeschnitten ist, nur eine zu sehen ist. Rechts schließt eine weitere Öffnung an, die durch einen Vorhang bis auf den oberen Teil der Bogenöffnung abgedeckt ist. An der seitlichen rechten Wand ist ein Regal mit Requisiten wie Karaffe, Glasbecher, Gebetschnur und Aspergill wiedergegeben. Auffallend ist dabei die identische Gestaltung der Objekte im Vergleich mit der Tafel in Princeton (Abb. 117).

Für die Bußszene wird der Totenschädel also unter den Requisiten des Gelehrten an prominenter Stelle exponiert. Im Bild fehlen dabei sowohl das Kruzifix als auch die Darstellung des Jüngsten Gerichts, welche in Hieronymusbildern gegenüber der irdischen Existenz vor allem an das Erlösungswerk erinnern. Der Schädel, der für den Anblick des Betrachters nach dem Bildaußen gerichtet ist, bildet in einer detaillierten Aufnahme des getrockneten Zustandes insbesondere die Zerbrechlichkeit ab. Dabei ist er wie Federkiel und Kerzenhalter so

⁹¹⁴ 63x50 cm, Aufbewahrungsort unbekannt. Friedländer ENP IX, 1, Abb. 40a; Hand 2004, Cat. Nr. 79.

⁹¹⁵ B. 114. Kupferstich, 101x146 mm.

auf der Tischkante platziert, dass er in einer instabilen Position erscheint. Die gestikulierend erhobene Linke des Heiligen weist jedoch nicht auf den Totenschädel. Den geläufigen Gestus des Zeigens aufgebend, ist sie in einer so energischen Haltung aufgefasst, dass die Gespanntheit der Szene spürbar wird. Die Gestik begleitet im Wesentlichen die Physiognomie mit dem visionären Blick und dem leicht geöffneten Mund des Heiligen, durch die seine gefühlsmäßige Erregtheit hervortritt. Der Heilige erfährt eine Vision, während er sich kasteit. Das Ziel seines Blickes ist im Bild nicht definierbar, aber die Worte auf dem Papier, das er vor sich hat, deuten auf den Anlass seiner Exaltation während der Bußübung hin:

*Sive bibo sive comedo sive dormio sive vigilo / sive aliud quid facio semper videtur in / auribus meis resonare vox ille Surgite / mortui venite ad iudicium*⁹¹⁶.

Daraus erklärt sich, dass im Bild die Episode: „Hieronymus vernimmt die Posaune des Jüngsten Gerichts“ thematisiert wird⁹¹⁷. Für die Darstellung tritt dabei der Vergänglichkeitsgedanke als grundlegender Tenor zutage. Die Eindringlichkeit der Bildaussage verstärkt neben dem Totenschädel die erloschene Kerze im Vordergrund, von deren Docht aus sich Rauch in der Luft diffus auflöst⁹¹⁸. In seiner „Spezialität Sancti Hieronimi à la Dürer“⁹¹⁹ stellt van Cleve den Heiligen mit dem Totenschädel nicht mehr wie der ältere Meister, in dessen Berliner Zeichnung der Heilige mit dem Büßerhemd in seiner Stube nachsinnt, dar, sondern als Zeuge des Jüngsten Gerichts. Dabei geht die Übernahme des Sujets vermutlich auf den Italienbesuch des Künstlers oder auf den Umgang mit den Humanisten zurück, die damals die Hieronymus-Verehrung vielfach propagiert und so zu ihrer Verbreitung beigetragen haben⁹²⁰.

⁹¹⁶ PL 30, 375; Rice 1988, S. 166f.

⁹¹⁷ In den Hieronymusbildern treten Vanitassymbole und die Darstellung des Jüngsten Gerichts im Zusammenhang der Vergänglichkeit. Interessant ist hier ein Vergleich mit dem Bildprogramm für das Südportal des Baptisteriums in Parma, bei dem bereits Benedetto Antelami das Vanitasmotiv aufnimmt. Dort verbindet dieser die Vergänglichkeit der Welt und das Kommen des Gerichts miteinander. Künste 1928, S. 201f.; zuletzt Moritz Woelk, Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza, Münster 1995, S. 142ff.

⁹¹⁸ Zum Thema der barocken Ikonographie ist noch Hieronymus als „Gelehrter im Nachtstudium“ zu erwähnen. In den eine Generation später entstandenen, niederländischen Bildern ist Hieronymus mehrfach in eine nächtliche Szenerie eingebunden: Der Gelehrte sitzt bei Kerzenschein über seinen Büchern. Vor der allgemeinen Stilentwicklung des Barocks, dessen Künstler ihrerseits bisweilen in einem Hell-Dunkel-Effekt die Bildaussage hervorzuheben versuchten, konkurriert die Darstellung des heiligen Hieronymus mit dem Interieurbild. Der Alte ist ins Nachdenken versunken, wobei die als Erleuchtung deutbare Lichtquelle das Gesicht aus dem Dunkel hervortreten lässt. Auch wenn die Kerze, besonders eine erlöschende, in Bezug auf den greisen Heiligen auch als Vanitassymbol zu verstehen ist, tritt sie in diesen Auffassungen als Sinnbild des Studiums auf, wenn sie brennend wiedergegeben wird. Die Nacharbeit wird dabei als Zeichen des Gelehrtenfleißes aufgegriffen. Anzunehmen ist für die Darstellung des bei Kerzenlicht studierenden Gelehrten die Einwirkung von Humanisten, die die Nacht traditionell als Zeit der höchsten Erkenntnis und des erfolgreichsten Studiums betrachteten. Schon bei Horaz (Epist. I, 2, 34-37) findet man den Vorschlag zum effektiven Studium, die Zeit vor dem Morgengrauen zu nutzen. Petrarca empfahl diese Zeit für wissenschaftliche Tätigkeit besonders, weil man Einsicht und Rat erst in der Tiefe der Nacht gewinnen könne, während der Tag den menschlichen Geist eher behindere (Fam. 13, 7, 1). Enenkel 1990, S. 230f.; Hofstede 1993, S. 35ff.; Notarp 1998, S. 222f.

⁹¹⁹ Panofsky 1977, S. 284.

⁹²⁰ Marlier 1954, S. 179f.; Hand 2004, S. 94.

Zu dieser Gruppe von Bildern, in denen sich die beiden Modelle des Gelehrten und des Büßenden miteinander vermischt finden, gehört auch ein Stich Lucas van Leydens (B. 114) (Abb. 124)⁹²¹. Im Blatt verwandelt sich das Studierzimmer selbst in die Einsiedlerstube. Der Heilige sitzt am Boden hinter einem behauenen Steinblock, der dem Heiligen als Tisch dient. Er nimmt mit seiner Linken ein Buch an die Brust, während er mit seiner Rechten, ein Kruzifix in der Armbeuge haltend, auf einen Totenschädel, der gerade ausgerichtet vor ihm auf dem Tisch liegt, hinweist. Auf dem Quader befinden sich außerdem ein Büchlein, ein Tintenfass und ein Federbehälter. Darüber hinaus sind im Bild noch der anachronistische Kardinalshut und der legendäre Löwe aufgenommen. Der Kardinalshut hängt an der Front des steinernen Blocks – in einem etwas zu kleinen Maßstab – und auf der seitlichen Kante befindet sich eine Tafel mit dem Datum 1521 und dem Künstlermonogramm L. Der treue Löwe des Heiligen ist am rechten Bildrand stark angeschnitten dargestellt und leckt den bloßen Fuß des Heiligen, während dieser wegen des spielerischen Triebes seine große Zehe des anderen Fußes nach hinten biegt.

Im Stich van Leydens, der die Meditation des Heiligen als Bildthema unterstreicht, ist die motivische Anlehnung an den Hieronymusstich Dürers von 1514 (B. 60) erkennbar, und zwar zunächst in der Darstellung des Löwen: Das gezähmte Tier hat in beiden Auffassungen einen runden Kopf, kaum geöffnete Augen, die Bildung der Ohren, von denen eines nach hinten geknickt ist, und die Pfote mit den sichtbaren Klauen gemeinsam. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Wiedergabe der Lichteffekte: Den Kopf des Heiligen umgibt eine Aureole, ein strahlendes Licht für nicht weltliche Erscheinung. Das von Dürer initiierte Motiv des in einen Innenraum fallenden Lichtes nimmt van Leyden ebenfalls auf, indem er im Hintergrund auf die seitliche Wand das Licht aus einem großen Okulusfenster projizieren lässt. In seinem Stich hat Leyden die Vorlage von Dürer nun in anderer Eindringlichkeit bedient. Sein Hieronymus ist nicht übermenschlich gesehen, sondern seiner eigenen Menschlichkeit und Vergänglichkeit vollauf gewahr. Die Figur ist ein gelehrter Theologe, der zugleich seine Gelehrsamkeit für die Frömmigkeit eingesetzt hat. Die hier ausgewählte Sitzhaltung der Ganzfigur dient dem Zweck einerseits dem büßenden Heiligen die Sprache der Demut zu verleihen⁹²², und andererseits die spirituelle Andacht des Heiligen dem Betrachter nahe zu bringen. Angestrebt wird dabei eine reale Erscheinung, indem der Schritt vom Bildraum zum realen Raum des Betrachters quasi verwischt wird.

⁹²¹ Kupferstich, 101x146 mm.

⁹²² Das Motiv des leckenden Löwen ist als eine Anspielung auf den nahenden Tod des Heiligen zu verstehen. Der Löwe leckte, so die Legende, die Füße des Heiligen, nachdem er am Strebebett die letzte Kommunion empfangen hatte. Siehe Heinrich Krauss/Eva Utemann, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1988, S. 427.

Die zu dieser Gruppe gehörenden niederländischen Bilder bevorzugen gegenüber dem ehrwürdigen Greis den asketischen Gelehrten als Darstellungsweise des Kirchenvaters. Nicht selten sind im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts Darstellungen des heiligen Hieronymus zu belegen, der sich in einem Innenraum kasteit⁹²³. Jungblut erkannte bereits den Mischtypus in der Darstellung des „Stuben-Heiligen“ über die motivische Dominanz des Totenschädels hinaus anhand ihrer inhaltlichen Bedeutung: „Die Betrachtung des Totenschädels wird [...] mit einer Warnung vor dem „Zuspät“ verbunden: formal ist denn auch in diesen Werken eine Angleichung an die Darstellung des büßenden Hieronymus festzustellen“⁹²⁴. Zu beobachten ist in diesem Mischtypus der Versuch, beide Lebensformen, Weltzugewandtheit und eremitische Zurückgezogenheit, zu verbinden und dabei die gegensätzliche Lebensvorstellung der *vita activa* und *vita contemplativa* ineinander überzuführen. In der Hieronymus-Ikonographie war das große Anliegen in diesem Mischtypus, die beiden charakterisierenden Eigenschaften des Heiligen als Gelehrter und Asket zusammenzubringen.

Für ein anonymes, wohl von einem niederländischen Meister stammendes Hieronymusbild in Berlin (Abb. 125)⁹²⁵, das den Heiligen in einem Innenraum am Schreibtisch wiedergibt, ist ebenfalls der Büßer-Typus bestimmend. Seine Studierstube hat der Heilige in einer beträchtlich großen gewölbten Halle eingerichtet, deren Rückwand mit einer Arkadenöffnung den Blick auf eine Waldlandschaft freigibt. Der barfüßige Alte sitzt am Rand eines Schreibtisches, einen Stein in seiner Rechten haltend, und richtet seinen Blick auf ein Kruzifix, das auf einem hohen, reich verzierten Sockel und unter einem Baldachin ihm zugewandt ist. Auf dessen breiter runder Fußplatte liegt ein Schädel, dessen Unterseite zur Schau gestellt wird⁹²⁶. Das Kruzifix beherrscht die linke Bildraumhälfte und erscheint vor der offenen Landschaft, während die Studierstube des Heiligen auf der anderen Seite mit Büchern, Sanduhr und Kardinalsornat ausgefüllt wird.

Die Positionierung des Heiligen, die genau die Abgrenzungsstelle der Raumteilung markiert, muss der Künstler in Anbetracht der Absicht, beide Lebensformen zu integrieren, wohl bedacht haben. Der heilige Hieronymus sitzt am äußeren Rand des Studierplatzes und

⁹²³ Lorenzo Lotto, „Der heilige Hieronymus“, 1527/28, Pappelholz, 51,2x40 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 335. Strümpell 1925/26, S. 239; Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle (Pauli/Hentzen), Hamburg ⁴1956 (¹1918), S. 91. Dargestellt ist ein Greis, der vor einer Tür am Boden sitzt. Er wendet, seine Lektüre unterbrechend, seinen halb nackten Oberkörper zur Seite, wo ein Kruzifix liegt. Auffällig dabei ist die Darstellung des Kruzifixes, für den ein Totenschädel als Stütze dient.

⁹²⁴ Zitiert nach Jungblut 1967, S. 95.

⁹²⁵ Um 1520, Eichenholz, 81x55 cm. Berlin, Gemäldegalerie. Kat. Berlin 1986, Nr. 626.

⁹²⁶ Während der am Fuß des Kruzifixes liegende Schädel auf das Haupt Adams anspielt, bezieht sich der Bußübungsplatz des Heiligen auf Golgatha, die Grabstätte des Stammvaters, wodurch die Erbsünde und der Kreuzestod Christi im Programm der Buße mitenthalten sind.

wendet sich dem Kruzifix zu, das in der anderen Raumhälfte plaziert ist. Sein rechter Arm mit dem Stein ist in Richtung des Kruzifixes ausgestreckt, während sich der linke auf den Schreibtisch stützt. Diese seine doppelte Hingabe als Büsser und Gelehrter andeutende Haltung wiederholt sich noch einmal in der Fußstellung. Während er seinen rechten Fuß an die Basis des Kruzifixes legt, bleibt sein linker zurück hinter dem Schreibtisch. In diesem Berliner Bild wird die Bußübung an das Programm der Studien zur Frömmigkeitsausübung des gelehrten Heiligen fest gebunden, indem die Stätte zur Buße selbst als konkreter Bestandteil in der Studierstube des Heiligen bereitet wird.

4.1.4. Autonome Auslegung des Themas

Bei den Bildern der vierten Gruppe fällt besonders die autonome Interpretation des Themas auf. Der Einfluss der ikonographischen Neuerung Dürers bedeutet für diese Paraphrasen keine passive Übernahme, sondern ein aktives Verfügen über den Motivbestand. Auf eine spannungsreiche Übertragung weist zunächst eine Zeichnung von Lucas van Leyden (Abb. 126)⁹²⁷ hin, der immer wieder in der Auseinandersetzung mit dem Thema seinen eigenen Weg zu finden suchte. Die Zeichnung ist 1521 datiert, wobei der Künstler sie aus der frischen Reminiscenz an das Hieronymusbild Dürers ausgeführt haben soll⁹²⁸. Dargestellt ist ein bärtiger Greis, der vor einem neutralen Hintergrund auf einen direkt vor ihm liegenden Schädel weist. Er legt seine Linke, ein Kruzifix in der Armbeuge haltend, auf ihn. Dagegen hat er das Buch, sein vertrautes Symbol, aus der Hand gelegt, so dass es in der rechten Bildecke nur andeutungsweise zu sehen ist. Im Bild gibt es keinen Hinweis darauf, dass der dargestellte Alte ein Heiliger ist, wodurch die in den linken Rand eingefügte Inschrift „ST. HIERONEMVS“ vonnöten zu sein scheint.

Das *memento mori* als eindringliches Hauptmotiv hebt van Leyden vor allem durch die aufs engste dargestellte Verwandtschaft zwischen dem Heiligen und dem Schädel hervor. Unter den auf ein Minimum reduzierten Bildelementen ragt der menschliche Schädel im Bildvordergrund imposant auf. Dieser wird fokussiert in der Nahsicht aufgenommen, wobei die dem Zersetzungsprozess geschuldeten Details wie das abgespaltene Schläfenbein, das aufgelöste Nasenbein und die ausgefallenen Zähne den Blick des Betrachters auf sich ziehen. Der

⁹²⁷ „Der heilige Hieronymus“, 1521, Kreide, Tinte und Pinsel auf Papier. Mit Weiß gehöht. 376x281 mm, Oxford, Ashmolean Museum.

⁹²⁸ Ausst.-Kat. Bonn 1999, S. 164 (Mende).

Alte ist, den Kopf zur Seite geneigt, hinter einem Tisch leicht zusammengesunken positioniert. Dadurch wird eine besondere räumliche Nähe erreicht. Der Heilige nimmt den Schädel wie vertraut in die Hand, den Blick ins Leere gerichtet. Die hier ausgedrückte schwermütige Gemütslage, wobei der Schädel als Inhalt des Nachdenkens gelten muss, bezeugt eine Aufforderung, die zur Intimität gesteigerte Bezugnahme des Heiligen auf den Schädel von der Stelle des Betrachters aus bewusst anzunehmen.

Die Auffassung ist in dieser Hinsicht besonders beachtenswert, weil van Leyden den von Dürer in seinem Lissaboner Bild erprobten Tenor, die Unmittelbarkeit zwischen dem Heiligen und dem Betrachter, im höchsten Grad intensiviert hat. Bei anderen niederländischen Meistern liegt das Gewicht der Komposition auf dem Menschen in seiner Verortung im Raum. Dieser Raum wird von mehreren Requisiten gefüllt, in deren symbolischer Bedeutung oft der didaktische Gehalt der Bilder überdeutlich wird. Demgegenüber wird in der Komposition van Leydens die Abbildung der Räumlichkeiten sowie unnötiger Gegenstände aufgegeben. Die Bildfläche ist so eng ausgeschnitten, dass sie allein vom Brustbild der Figur ausgefüllt wird. Gegenüber dem Stich van Leydens aus demselben Jahr (B. 114) (Abb. 124) wird damit die Mahnung durch den Totenschädel erheblich intensiviert und die Eindringlichkeit der Bildaussage im Vergleich zum Lissaboner Bild gesteigert.

Lucas van Leyden, der eine halbe Generation jünger als Dürer ist und ein Anhänger desselben gewesen zu sein scheint, war selbst ein Meister, den Dürer aufgrund seiner Virtuosität in der Graphik hoch schätzte⁹²⁹. Die autonome, bis zum Paragone gesteigerte Eigenformulierung des Künstlers ist ein Beweis für das tiefste Anlegen und Verstehen des Themas. Aber zur Perfektion führt ein langer Weg, auf dem van Leyden eine andere Richtung nahm als Dürer. Ein kurz vor den hier betrachteten Hieronymusbildern Leydens entstandener Stich, „Bildnis eines Mannes mit dem Totenschädel“ (Abb. 127)⁹³⁰, ist in der Behandlung des Themas *memento mori* zum Nachweis der zunehmenden Dominanz des Totenschädels in den Hieronymusbildern aufschlussreich.

Ein junger Mann in Halbfigur sinnt über einen Totenschädel nach, den er in seiner Kleidung halb verborgen hält. Das *Memento-mori*-Thema wird noch dadurch betont, dass sich der junge Mann insbesondere mit einem verschwenderisch mit Straußenfedern geputzten Hut als Vanitasfigur darstellt⁹³¹. Die Betonung liegt in der Darstellung jedoch vielmehr auf dem inneren Selbstbewusstsein. Die klaren Gebärden und der ernste Gesichtsausdruck der Figur

⁹²⁹ Rupprich I, 1956, S. 174.

⁹³⁰ B. 174, Kupferstich, 184x144 mm. Der Stich wurde von Carel van Mander (1991¹1906), S. 74) irrtümlich als ein Selbstbildnis des Künstlers angesehen.

⁹³¹ Josua Bruyn, Jung und alt – Ikonographische Bemerkungen zur *tronie*, in: Ausst.-Kat. Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland, Braunschweig 1988, S. 67-76. Hierzu S. 67 f.

zeigen kein spontanes Erleben. Die schönen lockigen Haare und der üppig verzierte Hut kennzeichnen zwar das äußere Bild eines jungen Mannes, aber seine Miene darunter zeigt innere Ruhe und Gefasstheit. Überdies geht der Gestus des Zeigens nicht direkt auf den Schädel, sondern eher vergewissernd auf sich, wobei der in die Ferne gehende Blick des jungen Mannes einem nachsinnenden gleicht. Der Totenkopf selbst ist halb verdeckt durch den Mantel, während er von der verhüllten Linken des Mannes getragen wird. Angedeutet wird dabei die bewusste Todesauffassung des jungen Mannes. Den Totenkopf in die Hand zu nehmen bedeutet somit die bewusste Hinnahme des eigenen Schicksals, was parallel zu der Prudentia-Ikonographie als Tugendbild gilt⁹³².

Das motivische Repertoire des „Totenschädels in der Hand“ zur Darstellung des Todesbewusstseins ist vielfach in der niederländischen Kunst zu belegen⁹³³. Es musste in jenem Land lange verwurzelt sein und sich zu jener Zeit weit verbreitet haben. Die Illustration eines niederländischen Stundenbuches (Abb. 129)⁹³⁴ gibt einen Hinweis auf die Gepflogenheit, der sich Leyden angeschlossen haben mag. Sie zeigt einen Jüngling, der sich in ein Federbarett und eine überreich mit Pelz verbrämte Schaubе hüllt. Vor ihm auf dem Tisch liegen mehrere Blumen, Obst sowie ein Musikinstrument und eine Zinnkanne mit Becher, welche die Vergänglichkeit versinnbildlichen. Zum Merkwürdigsten gehört das Motiv des Totenschädels, den die Figur vor ihrer Brust trägt. Der Mann ist regungslos und gelassen in das Nachdenken versunken; die Inschrift auf dem langen Schriftband enthüllt seine Todesmeditation: „*Sulck merk [t] dat hi i[n] ghesonth[ijt] leeft / die de doot i[n] sijne[n] boosem heeft*“⁹³⁵. Dieser Inschrift entspricht die gegenüberliegende Textseite: „*Teghe[n]s die doot en[de] is gheen schilt./ daerom leeft alsoe als ghi sterve[n] wilt*“⁹³⁶. In der Auseinandersetzung mit dem Thema wird der Akzent auf die Selbsterkenntnis des Todes gesetzt, indem der in die Hand ge-

⁹³² Das Motiv des Totenkopfes in der Hand, das in der Ikonographie der Prudentia die Klugheit versinnbildlicht, war in Italien eine fest etablierte Tradition. Nicht irrelevant scheint in dieser Hinsicht das Fresko Masolinos (Empoli, Museo della Collegiata) (Abb. 128). Das hochformatige Pietà-Bild hat als oberen Abschluss einen Dreiecksgiebel, der sich über eine Art Fries mit zwei Tondi erhebt. Der linke Tondo zeigt den Prophet Jesaja, der sich mit einer Schriftrolle in der Hand nach unten wendet. Die Figur im rechten Tondo, deren Gesicht weitgehend zerstört ist (wohl mit einem Schleier verhüllt?), ist zwar nicht zu identifizieren, aber mit ihrer Gewandung als Sybille anzusehen. Singulär ist hier die Darstellung des Totenschädels, den die Figur mit ihrer verhüllten rechten Hand vor sich erhebt und betrachtet. Auch hier tritt die Todesbetrachtung als Sinnbild für die Klugheit (Sybille) auf, wobei die beiden Tondo-Figuren in Bezug auf den Tod bzw. die Auferstehung des Christus auf dem Hauptbild verstanden werden sollen. Literatur zu Masolinos Fresko, Gerhard Wolf, Schleier und Spiegel. Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002, S. 185ff., Abb. 78.

⁹³³ Friedländer ENP VI, 2, Pl. 265. Master of the Legend of St. Augustine, „Portrait of a man with a skull“; ENP IX, 2, Pl. 150. Jan Probst, „St. Jerome“, Parma Galleria Nazionale, Palazzo della Pilotta; ENP IX, 2, Pl. 137. Jan Probst, „Altarpiece of the Virgin Enthroned“, Hampton Court, Royal Collections.

⁹³⁴ Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 161, fol. 208v. in: Ausst.-Kat. Köln 1994, Nr. 29: „Vergesst nicht, dass auch der, der in Gesundheit lebt / den Tod in seinem Busen trägt“.

⁹³⁵ Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 207, Kat.-Nr. 29.

⁹³⁶ Ebd.: „Gegen den Tod gibt es keinen Schild / Darum lebe so, wie du sterben willst“.

nommene Totenschädel vor der Brust die bewusste Hingabe an den Todesgedanken visualisiert.

Das Schädelmotiv, das in der privaten Porträtkunst als Sinnbild für das Wissen um die Todesverfallenheit und zugleich um die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen beliebt wird⁹³⁷, ist ebenfalls in den dieser Motivtradition verpflichteten Hieronymusbildern ausschlaggebend. Das motivische Repertoire des in die Hand genommenen Schädels eignet sich z. B. ein anonymen Meister für sein Werk (Abb. 130)⁹³⁸ an. Das Bild, das ehemals irrtümlich Dürer zugeschrieben wurde, stellt, der tradierten Thematik folgend, den Greis mit dem Totenschädel dar, aber deutlich in einem späteren Abglanz der Dürer'schen Erfindung. Der Raum definiert sich als eine Kirche, so dass im Hintergrund mächtige Pfeiler um die Höhe wetteifern. Ein kahlköpfiger Alter ist seitlich ausgerichtet, während er einen Schädel in beiden Händen vor sich hält. Ins Auge fällt unter den Requisiten ein kostbar illuminiertes Foliant, der mit reichlich verzierter Randillustration und Initialen dem Betrachter zugewandt ist. Vor diesem Buch ragt ein Kruzifix auf, an dessen Fuß eine Sanduhr steht.

Das vertraute Ideal, Hieronymus als frommer Denker, wird hier gezeigt, indem der Heilige, den Schädel in der Hand haltend, seinen Blick ins Leere richtet. Das Buch hat hier zwar auch symbolischen, aber vielmehr künstlerischen Wert, da es mit akribischer Sorgfalt ausgeführt wird. Dabei liegt die Provenienz vermutlich in den Niederlanden, besonders im Umkreis des Hugo van der Goes⁹³⁹ oder geht auf eine Hand oberdeutscher Abstammung zurück, von der Prachtstücke illustrierter Bücher mehrfach zu belegen sind⁹⁴⁰.

Kurz zusammengefasst betrachtet, ist in diesen niederländischen Darstellungen, die vom Lissaboner Hieronymusbild Dürers herrühren, der Vanitasgedanke mit Elementen des Jüngsten Gerichts verbunden, wie es erstmals um 1400 in der Hieronymus-Ikonographie belegt ist⁹⁴¹. In solchen Bildern wird die „Letzte Zeit“ heraufbeschworen, um die Todesmahnung

⁹³⁷ Hierbei gemeint ist die Darstellung des Schädels, für die nicht mehr die Rückseite der Tafel als Vorführungsort, sondern die Vorderseite bestimmt wird. Der Schädel wird dem Porträtierten wie attributiv zugeordnet. Als Bildbeispiele siehe ein gemaltes „Bildnis eines Mannes“, Nadelholz, 39,8x33 cm, Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Berlin 1986, Nr. 206; vgl. Buchner 1953, S. 85, Nr. 82) und ein farbig gefasstes Relief mit dem „Bildnis des Tiedemann Gize“, Hans Schenck, genannt Scheutlich, um 1530, Lindenholz, 97x61 cm. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grünewald, Inv.-Nr. GK III 1493 (Ausst.-Kat. Berlin 1980, Kat.-Nr. 24).

⁹³⁸ Dresden, Gemäldegalerie. Strümpell 1925/26, S. 235.

⁹³⁹ Strümpell 1925/26, S. 235.

⁹⁴⁰ Die in einem Trompe-l'oeil ausgeführten Buchausschmückungen eines liturgischen Buches, deren Funktion bis heute ungeklärt bleibt, wären aufschlussreich für die Bestimmung einer möglichen Herkunft, da zunächst die Niederlande und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Süddeutschland in Betracht kommen. Siehe dazu Ausst.-Kat. Münster 1979, S. 494; Anja Schneckenburger-Broschek, Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel, Eurasburg 1997. S. 269-282.

⁹⁴¹ Fresko, S. Marta in Siena. Kaftal 1952, Sp. 532-534, Fig. 614; Ridderbos 1984, S. 63f.; Wiebel 1988, S. 23.

durch die motivische Übernahme des Totenschädels nachdrücklich einzuprägen. In diesen Bildern tritt zwar die Konfrontation des Einzelnen mit dem eigenem Schicksal zutage, aber der bei Dürer akzentuierte Gehalt, der Mensch nimmt den Tod bewusst entgegen, wird von den Flamen wenig weiterverfolgt. Der Totenschädel wird in den Niederländern in konventioneller Weise als Symbol der Vergänglichkeit aufgenommen und zur Betonung des didaktischen Gehaltes der Bilder eingesetzt⁹⁴². Das individuelle Todesbewusstsein verknüpft sich insbesondere in den Werken Lucas van Leydens mit der Thematik des *memento mori*, einer Bildidee, auf der spätmittelalterlichen Todesbetrachtung fußend, die bis weit in den Barock hinein ihre Gültigkeit behielt⁹⁴³.

4.2. In Deutschland

In Deutschland sind die Werke, die unter dem Einfluss des Lissaboner Hieronymusbildes entstanden sind, nicht zahlreich, aber dennoch zu belegen. Darunter befinden sich u. a. Werke des Nürnberger Malers Georg Pencz (um 1500-1550), der anfangs unter unmittelbarem Einfluss Dürers stand, aber anhand der Auseinandersetzung mit der italienischen Kunstauffassung die Begrenzung der Malerei, besonders im Bereich der Porträtkunst, zu überschreiten versuchte⁹⁴⁴. Pencz beschäftigt sich mit dem Thema des Hieronymus hauptsächlich in seiner späteren Schaffensperiode, also in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts, in der die Paraphrase bereits reichlich florierte. Zu den groben Kopien gehören zunächst die beiden Gemälde in Nürnberg (Abb. 132)⁹⁴⁵ und Würzburg⁹⁴⁶, die den Heiligen am Tisch, den Kopf auf seine

⁹⁴² Jungblut 1967, S. 94.

⁹⁴³ Zu den Barock-Bildern, die den Schädel in der Hand darstellen, siehe vor allem die Werke von Frans Hals: „Junger Mann mit dem Totenschädel“ (Abb. 131), um 1626-28; Öl auf Leinwand, 9,20x81,0 cm. London, National Gallery und „Bildnis eines sechzigjährigen Mannes, um 1616, Öl auf Leinwand, 94,0x72,5 cm, Birmingham, Barber Institute of Arts. Norbert Schneider, Franz Hals' »Hamlet«. Versuch einer Neudeutung, in: Pantheon 44, 1986, S. 30-35. Schneider versucht im Londoner Bild mit dem jungen Mann, der als „Hamlet“ interpretiert wurde, eine Kritik gegen die damals als Hexerei verurteilte Praxis der Nekromantie anzusehen, wobei der Junge mit dem Totenschädel in der Hand als Wahrsager identifiziert wird.

Vergleichbar ist hier auch die rätselhafte Skizze Dürers (W. 87) von seiner ersten Italienreise, die einen Orientalen, der einen Totenschädel in beiden Händen hält und mit halbgeschlossenen Augen nachsinnt, darstellt. Dieser Mann mit dem Turban wird in der Literatur als Alchemist betrachtet und die Darstellung in diesem Sinne interpretiert. Panofsky 1977, S. 47; Herma Bashir-Hecht, Der Mensch als Pilger. Albrecht Dürer und die Esoterik der Akademien seiner Zeit, Stuttgart 1985, S. 86.

⁹⁴⁴ Hans Georg Gmelin, Georg Pencz als Maler, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 3. Fol. 17, 1966, S. 49-126; Ursula Timann, Zum Lebenslauf von Georg Pencz, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 97-112.

⁹⁴⁵ Papier auf Leinwand, 107,5x86,9 cm, Gm 205. Auf einem gemalten Zettel oben links ist „15GP44“ zu lesen. Kat. Nürnberg 1997, S. 394ff.

Rechte gestützt und auf einen Totenschädel hinweisend, darstellen. Pencz entlehnt seine Auffassung nicht dem Originalwerk Dürers, sondern anderen Varianten, erkennbar denen van Cleves. Denn neben den geläufigen Gelehrtenutensilien wie Buch und Schreibfeder kommt die Bereicherung mit der erloschenen Kerze (Würzburg) und der Brille (Nürnberg) vor, welche erst van Cleve in seine Hieronymusbilder eingeführt hat. Überdies lassen die zusammengesunkenen Sitzhaltung und der auf den Schädel zeigenden Finger, der steif und etwas verkrampft wirkt, die Nähe zum Werk van Cleves vermuten.

Mehr Eigenanteil gegenüber Dürer besitzt Pencz' Hieronymusbild, das sich heute in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet (Abb. 133)⁹⁴⁷. Feierlich und imposant sitzt ein bärtiger Mann in seiner Studierstube, an eine Steinbank vor einem Wandpfeiler angelehnt. Den Kopf auf seine Linke gestützt, weist er auf eine Schriftrolle, die vor ihm liegt. Sein Blick geht jedoch nach links, wo ein Totenschädel von der Bildmitte etwas weiter weg liegt. Der Heilige stützt seine Linke auf einer erhöhten Brüstung, deren Kante durch Verwitterung gelitten hat. Dort befinden sich außerdem eine Glasvase mit blühenden Blumen und davor eine Glasschale, die mit Flüssigkeit gefüllt ist. Den Hintergrund der Studierstube bilden links ein Fensterausschnitt mit Blick in bewohnte Landschaft und rechts ein Vorhang, den ein Putto hebt. Unter dem Fenster schaut ein Löwe aus dem Bild gerade auf den Betrachter.

In diesem Hieronymusbild Penczs fehlt gegenüber den Werken anderer Künstler der Eindruck der Bedrängnis. Der Heilige, der sich der Meditation hingibt, wird nicht in quälender Weise bedrückt oder gar in eine eingeengte Lage gebracht. Er scheint, indem er den Kopf mit der geballten Faust an der Wange stützt, – ein Motiv, das zunächst durch das Hieronymusfresko von Ghirlandaio (Florenz, Ognissanti) bekannt war und vor allem durch Dürers berühmte „Melencolia I“ (B. 72) popularisiert wurde⁹⁴⁸ – sein Nachdenken in der Muße zu genießen. Pencz verleiht dem Heiligen Porträtzüge, durch die der Eindruck entsteht, ein Patriarch gebe sich der Muße in seinem Studiolo hin⁹⁴⁹. Der Heilige trägt hellrote Kleidung und darüber einen dunkelblauen Umhang, der wie bei antiken Philosophen von seiner linken Schulter diagonal nach unten geführt und dann von hinten wieder hoch gerafft wird. Die schimmernde Farbe der Kleidung prägt im Bild eine feierliche Stimmung, indem sie mit dem Hellgrün des Vorhangs im Hintergrund in Kontrast tritt. Durch die Feierlichkeit und die unge-

⁹⁴⁶ Holz, 62x44 cm. Bezeichnet und datiert oben links: »GP/1544«. Inv.-Nr. F484 (K 187). Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog. Bearbeitet von Volker Hoffmann mit Konrad Koppe, Würzburg 1986, S. 149, Nr. 386; Anzelewsky 1991, S. 263, Abb. 140.

⁹⁴⁷ Leinwand auf Holz, 128x112,5 cm, Inv.-Nr. 410. Auf dem Zettel unten in der Mitte liest man das Monogramm GP sowie 1548. Eine weitere Kopie befindet sich im Louvre, Paris. Gemälde 135x132cm. Inv.-Nr. 2730.

⁹⁴⁸ Schuster 1991, S. 117. Schuster erkennt in diesem Motiv besonders eine „energetische“ Ausdrucksgebärde, die „innere Anspannung und hartnäckiges Insistieren“ verrät. Eine solche Gemütslage des inneren Anspruchs ist aber beim Stuttgarter Hieronymusbild nicht nachzuvollziehen.

⁹⁴⁹ Strümpell 1925/26, S. 239.

zwungene Haltung des Heiligen wird die Eindringlichkeit des Bildinhaltes, des „*memento mori*“, verschoben und die Darstellung in die Privatsphäre gerückt.

Jedoch erzeugt Pencz in der Auffassung des in Gelassenheit besonnenen Heiligen wiederum eine Spannung. Gemeint ist die „manieristisch“ gedrehte Körperhaltung des Heiligen. Er richtet seinen Oberkörper nach rechts, um mit seiner Rechten auf die Schriftrolle zu weisen, während er dem Totenschädel seinen Kopf nach links zuwendet. Dadurch kreuzen sich die Kopf- und die Körperrichtung, die Blick- und die Weiserichtung. Die Pose führt dabei über die körperliche Anstrengung hinaus die seelische vor. Die bewusste Todesauffassung des gelehrten Heiligen wird noch durch den Blick akzentuiert, der zwar auf den Schädel gerichtet ist, aber nachsinnend in die Leere geht. Das Pendant zu dem über die irdische Verbundenheit meditierenden irdischen Menschen scheint der Engel zu sein. Der Engel, ein himmlisches Wesen, weist schwebend auf den Himmel hin, als wolle er dem schwermutigen Heiligen Anweisungen mitteilen. Das strahlende Lichtbündel am Himmel versteht sich so als die von Gott ausgehende Stimme, die der Heilige befolgen soll. In diesem Stuttgarter Bild erweist sich die singuläre Umsetzung Penczs gegenüber den geläufigen Parallelwerken darin, wie sonderbar der Heilige auf das gebräuchliche Objekt aufmerksam macht.

Als nächste Variante aus Deutschland gilt die wenig bekannte Tafel, die durch Lucas Cranach d. Ä. oder seinen Kreis um 1530/40 geschaffen wurde (Abb. 134)⁹⁵⁰. Ein alter Mann, mit einem einfachen roten Umhang drapiert, wird vor einem dunklen Hintergrund in der Dreiviertelansicht nach rechts wiedergegeben. Er betrachtet den Totenschädel, den er mit seiner Linken hält. Entsprechend seiner Wendung zum Totenschädel hat er seine Rechte ebenfalls zu diesem erhoben, wodurch der Eindruck eines privaten, intimen Gesprächs zwischen dem Alten und dem Totenkopf vermittelt wird. In der gelassen gutmütigen Physiognomie des alten Mannes wird der Gedanke einer angestregten Meditation aufgehoben, stattdessen entsteht der Ausdruck einer selbstbewussten Hinnahme. An diesem vertrauten Gespräch nimmt ein Kind teil, das unbekleidet dem Alten gegenübersteht. Es schaut direkt auf das Gesicht des Greises, mit einer Hand die Schulter des Alten berührend und die andere wie zu ihm sprechend vor der eigenen Brust erhoben, als tröste es den kontemplierenden Alten über seine Todesgewissheit⁹⁵¹.

Der Tenor des Bildes, der zuerst in der Analogie des Alten zum Totenschädel eingeleitet wird, die Mahnung an die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, wird weiterhin deutlich, indem das Kind dem Greis im divergenten Altersunterschied entgegentritt. Diese Gegen-

⁹⁵⁰ Öl auf Holz, 50,5x35 cm, Privatsammlung. Abgebildet in: Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 182, Kat. Nr. 12.

⁹⁵¹ Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 183.

überstellung von Kind und Erwachsenem ist ein vertrautes Motiv für die Allegorie des „Lebensalters“⁹⁵², in der der vergehende Greis mit der blühenden Jugend stark in Kontrast tritt. Der mahnende Charakter des Totenschädels gilt jedoch im Bild Cranachs sowohl dem Alten als auch dem Jungen und fungiert dabei als Bindeglied zwischen den beiden. Der Greis steht wegen seines hohen Alters dem Tod nahe. Die schwermütige Gesinnung wird jedoch erleichtert, indem das Kind daran teilnimmt. Die Gleichgültigkeit des Todes gegenüber seinem Opfer wird im Bild vorgeführt, sei es jung oder alt. Die Darstellung hat den antiken Spruch: „*Omnia mors aequat*“⁹⁵³ als Aussage, die auch der christlichen Morallehre nicht fern steht. Die Bibel erzählt:

„Große Mühsal hat Gott den Menschen zugeteilt, ein schweres Joch ihnen auferlegt von dem Tag, an dem sie aus dem Schoß ihrer Mutter hervorgehen, bis zum Tag ihrer Rückkehr zur Mutter aller Lebenden“ (Sir 40, 1).

Das Elend des Menschen fängt mit dem Leben an und endet mit dem Tod. Der Tod ist in dieser Hinsicht als verschaffte Erlösung definierbar. So heißt es an anderer Stelle: „Denk daran, dass seine [des Todes] Bestimmung auch deine Bestimmung ist: Gestern er und heute du“ (Sir 38, 22). Nicht als das Vermeidbare, sondern als das Natürliche rückt der Tod ins Leben des Menschen. So zitiert Hieronymus selbst das Buch Jesus Sirach, in dem der Sinn des menschlichen Schicksals in Anbetracht des menschlichen „Lebensalters“ gelehrt wird: „das eine stirbt, das andere reift heran“ (Sir 14, 18)⁹⁵⁴.

Besonders durch die Nacktheit des Kindes kommt die Reinheit in den Sinn⁹⁵⁵. Die Stammeltern, Adam und Eva, waren unbekleidet, bevor sie die Sünde begangen. So galt der Tod als Strafe Gottes, weil die Menschen durch den Sündenfall ihre Reinheit verloren hatten. Aber der Tod, der durch Christus überwunden wurde, bereitet dem Menschen nicht mehr Unbehagen, sondern bietet sich in der christlichen Lehre als Gelegenheit, die Sündenfreiheit

⁹⁵² Vgl. LCI III, 1971, Sp. 38-39, „Leben, menschliches“ (J. Poeschke); Ausst.-Kat. Die Lebenstreppe-Bilder der menschlichen Lebensalter, Köln 1985 (= Schriften des Rheinischen Museumsamtes 23).

⁹⁵³ Dieser aus Claudianus (*De raptu Prosepinæ* II, 302) stammende Satz wurde in der Spätantike über frühchristliche Prediger wie z. B. Johannes Chrysostomus (354-407) in die christliche Morallehre übertragen, wobei sie ihn im Umfeld der Totentanz-Vorstellung für den Charakter mahnender Vanitas-Darstellung verwendet. Weit verbreitet ist in der Dürerzeit die Darstellung des Kindes mit dem Totenschädel, welche diese Aussage als Bildinhalt enthält. Sebald Beham hat in seinem bekannten Stich (B. 28) ebenfalls den Satz Claudianus angebracht, der im Vordergrund vier Totenschädel, dazu ein totes(?) Kind und eine Sanduhr zeigt. Dürer beschäftigte sich vermutlich auch mit dem Thema, so dass Anzelewsky für eine 1520/25 ausgeführte Komposition Dürer als gedanklichen Urheber betrachtet (Abb. 135): Ein Kindlein mit einer Sanduhr, an einem großen Totenschädel gelehnt, liegt auf einer Wiese, auf der sich ein Grab und ringsum Bäume befinden. Es ist fast im Schlaf, der seit Antike als „Bruder des Todes“ galt. An einem Baum hängt eine Tafel mit der Inschrift: HODIE MICH CRAS TIBI. Anzelewsky 1991, S. 286f.; Walter L. Strauss, Clair-Obscur, Nürnberg 1973, Nr. 53; Ausst.-Kat. Basel 1974, S. 640. Zur Ikonographie des Themas siehe weiter Pilger II, 1956, S. 576f.; L. Möller, Schlaf und Tod, in: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1957, S. 273ff., bes. S. 245f.; Henkel/Schöne, Emblemata, Sp. 997f.

⁹⁵⁴ BKV III, S. 54.

⁹⁵⁵ J. Seznec, Youth, Innocence and Death, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes I, 1937/38, S. 44ff.; LCI III, 1971, Sp. 308f. „Nacktheit“ (O. Holl).

wiederzuerlangen. Er präsentiert sich nun als derjenige, der dem Gläubigen ein neues Leben beschert:

„Wir wissen doch: Unser alter Mensch wurde mitgekreuzigt, damit der von der Sünde beherrschte Leib vernichtet werde und wir nicht Sklaven der Sünde bleiben. Denn wer gestorben ist, der ist frei geworden von der Sünde. Sind wir nun mit Christus gestorben, so glauben wir, dass wir auch mit ihm leben werden“ (Römer 6, 6-8).

Der Kontext erlaubt die Annahme, dass das nackte Kind im Bild als das Christuskind, das aufgrund der fehlenden Sünde unverhüllt dargestellt wird, gemeint ist. Der Alte, der sich, den Totenschädel in der Hand haltend, zwischen dem diesseitigen und dem jenseitigen Leben befindet, zeigt jedoch kaum Unwohlsein. Er lächelt, da er das Wissen um die Todesverfallenheit und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen besitzt. Den Weg zum Nachdenken über den Tod begleitet also das Christuskind, der himmlische Mensch, der im sündenbeladenen irdischen Leib geboren wurde und durch die Überwindung des Todes wieder die Reinheit des paradisi-schen Zustandes erhielt. Die gefaltete, einem Überwurf ähnliche einfache Kleidung des Alten ist somit als Anspielung auf die Funktion von Entblößung und Verhüllung zu verstehen, wobei angesichts des nackten Kindes die Sündhaftigkeit und die durch Christus wiedererlangte Sündenfreiheit des Menschen angedeutet werden. Durch das im Bild thematisierte vertraute Gespräch des tiefsinnigen Heiligen mit dem Tod wird insbesondere die „Todesbejahung“ abgebildet, für die die humanistische Lebenseinstellung der ausschlaggebende Impuls war:

„Das Lernen und das Erkennen, da sie ein Sich-Wandeln in die Natur des Erkennbaren sind, kommen doch einem Sterben gleich, und nur das Sich-Verwandeln in Gott ist ewiges Leben, denn man verliert das Sein nicht im Unendlichen Meer des Seins, sondern man verherrlicht es“⁹⁵⁶.

⁹⁵⁶ Zitiert nach Garin 1947, S. 276.

5. Schlusswort

Von der Reise Dürers in die Niederlande 1520/21 ist ein einziges Ölbild mit religiösem Thema erhalten, der heilige Hieronymus, der als Gelehrter über einen Totenschädel meditiert. Dürer bereitete in Einzelstudien gründlich dieses Werk vor, wobei diese Vorarbeiten darauf schließen lassen, dass das Bild in seinen ikonographischen Neuerungen auf seiner Erfindung basiert. Denkt man an andere Fassungen des gleichen Themas, tritt der Unterschied deutlich hervor. Hieronymus stand stellvertretend für die Askese oder Wissenschaft, wobei er entweder als ein sich kasteiender Eremit oder als gebildeter Repräsentant des Gelehrtenstandes mit Büchern als Attributen dargestellt wurde. Demgegenüber schafft Dürer im Lissaboner Bild einen Mischtypus, in dem er die beiden Bildinhalte der Buße und der theologischen Gelehrsamkeit miteinander verbindet. Anders als die Hieronymusbilder, die, an erzählerische Topoi gebunden, einen Kultbild-Charakter innehatten, stellt Dürer den Heiligen in Nahsicht als Halbfigur dar, wobei der Akzent mehr auf den Ausdruck des individuellen Charakters gesetzt wird. Mittels des angestrebten Realismus, der insbesondere im Gesicht des Heiligen, welches von Dürer nach Modellstudien angeregt wurde, intensiviert auftritt, versucht Dürer, die Person des Kirchenvaters in die Nähe der Betrachterwelt zu bringen. Eine ideale Form der Nähe wird erreicht; das Bild wirkt menschlich berührend und religiös eindrucksvoll. Die Bedrängnis in der Miene und die ausdrucksstarke Gestik richten sich an den Betrachter mit dem Anspruch, die disparaten Motive zu einer sinnvollen Einheit zu kombinieren. Die Wirkung der Komposition entsteht dabei nicht in sich, nach Art eines geschlossenen Systems, sondern wird erst in der Wechselbeziehung mit dem Betrachter lebensfähig. Zum ersten Mal ist hier im Werk Dürers die emotionale wie auch die intellektuelle Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild als Gestaltungsmittel einkalkuliert.

In Hinblick auf die Hieronymus-Ikonographie gelangt das Lissaboner Bild zu einer neuen Entwicklungsstufe, die sich in den nachfolgenden Generationen fortsetzen wird, vor allem in dem Motiv des Totenschädels, dem der gelehrte Heilige mehr Bedeutung beimisst als allen anderen Attributen. Der Schädel verliert zunächst entsprechend dem Bildprogramm seinen abstoßenden Charakter, der zur Verbildlichung des verwesenden Körpers eingesetzt wurde, und wird zum zeitlosen und symbolhaften Meditationsgegenstand des Heiligen. Die motivische Aneignung des Totenkopfes erfolgt bei Dürer zwar vor dem Hintergrund seiner Berührung mit der italienischen Gepflogenheit, nach der dieser für den Bübertypus des Heiligen als

gängiges Attribut eingeführt wurde, jedoch in einer sich wesentlich von derjenigen Dürers unterscheidenden Verwendung. Das Lissaboner Bild zeigt den Schädel zum einen, um die moralische Diktion des *contemptus mundi* aufzurufen, deretwegen sich der Büsser in der weltabgeschiedenen Einöde kasteit, zum anderen jedoch – wie diese Untersuchung vielfach hervorgehoben hat – propagiert er das Bewusstsein um die Unausweichlichkeit des Todes als Ideal der Weisheit. Die Hoffnung auf Erlösung wird nicht mehr nur durch das Beten vorgeführt, wie dies spätmittelalterliche Andachtsbilder zeigten, sondern durch die bewusste Hinnahme des eigenen Endes. Die Grundlagen für die Erfindung des Sujets konnte Dürer im Umgang mit dem humanistischen Milieu entwickeln. Die seit der Antike verbreitete, von den Humanisten wieder aufgenommene, angstfreie Todesbetrachtung wird im Bild als geistige Arbeit gewürdigt, die mit dem Verzicht auf das aktuelle Engagement, den Umgang mit der äußeren Welt, erkaufte wird. Das Bewusstsein des eigenen Todes bedeutet demzufolge nicht das Abstandnehmen vom Verfallsprozess oder den Versuch des Aufhebens der Zeitlichkeit. Es bedeutet die Aufforderung, die Zeitlichkeit aller Dinge als einen natürlichen Weg zur Erlösung zu verstehen. Das *memento mori*, das der heilige Hieronymus im Bild beispielgebend vorstellt, weist somit nicht auf das Jenseits hin. In der Betrachtung des Todes durch den Heiligen, der als Greis präsentiert wird, mit seinem Leben schon am Rande der Zeit steht und die Dimension der Ewigkeit ahnt, offenbart sich der Sinn des Diesseitigen. Die Vergänglichkeit verbindet sich mit dem Ewigen in diesem Moment des Erblickens des Gegenwärtigen unter dem Aspekt des Zukünftigen. Es waren die Humanisten, die mit ihren Werken innerweltliche Unsterblichkeit erringen und damit, in Analogie zur christlichen Lehre, ihre ewige Fortdauer erlangen wollten. Wie sie in der Gestalt des heiligen Hieronymus eine Synthese aus Antike und Christentum sowie Wissenschaft und Frömmigkeit als Ideal ersehnten, verkörperte dieser Heilige Dürers den irdischen Menschen, der unter der Finalität des Schicksals leidet, der aber mit allem begabt ist, was das Wort „*sapientia*“ in sich schließt, und nicht zuletzt kraft des Geistes zur Annahme des Lebensendes befähigt ist.

Die Schwierigkeit einer Darstellung, in der auf die eigentliche Handlung verzichtet wird, liegt dabei darin, die in der Stille ausgeübte geistige Tätigkeit des Heiligen wiederzugeben. In der bisherigen Bildtradition war der Raum als Stimmungsträger wesentlich, in dem der Heilige sich vertraut fühlen konnte, um sein Bücherleben zu verwirklichen. Sowohl die Abgeschlossenheit des Gehäuses als auch dessen Einrichtung waren kennzeichnend für die Konzentration des geistig Schaffenden. Im Lissaboner Gemälde vermeidet Dürer jedoch die Stimmungswerte des Innenraums als Bedeutungsträger. Stattdessen wird die Figur selbst zum zentralen Objekt der Wahrnehmung. Der Heilige ist nicht mehr allein in seine Tätigkeit ver-

tieft, sondern evoziert die Kommunikation mit dem Betrachter, die schließlich zur Erkenntnis führt, das Wahrgenommene für sich in Anspruch nehmen zu wollen. Denn das Bild soll nicht der bloßen Betrachtung der abgebildeten Gegenstände dienen. Es verlangt die Erkenntnis der eigenen Bedingtheit, nämlich, angesichts der Betrachtung des Totenschädels, der eigenen Sterblichkeit und Erlösungsbedürftigkeit. Dürer bietet demzufolge eine neue Möglichkeit zur Lösung der Aufgabe, indem er den in der Nahaussicht vorgeführten Heiligen als Partner eines signifikanten Gesprächs darbietet. Wendet man den Blick auf den in Gedanken an die Endlichkeit seiner menschlichen Existenz versunkenen Heiligen, so wird man von seiner geistigen Konzentriertheit ergriffen. Die geistige Intaktheit des Alten zeigt sich nachdrücklich als vom vergänglichen Körper abweichend, während das Todesbewusstsein zur Verherrlichung des menschlichen Geistes eingesetzt wird.

Dürers Lissaboner Hieronymusbild präsentiert das Paradox der darstellenden Künste um 1500 vielleicht im folgenden Sinne am besten: Es ist nicht die Fülle an Details, die das Bild in Konflikt mit der auf Faktizität beharrenden Historie bringt, sondern der ganz dezidiert dargestellte Ausschnitt, der sich ausschließlich auf das Nötige beschränkt. Nicht der vorgeblich neutrale Bericht, sondern das Mitdenken führt zum Erfolg und zur Anschaulichkeit, worin sich die Wirksamkeit des Argumentierens im Bild erweist. Im Zeitalter der Glaubensspaltung sucht im Dienst der Kirche ein Maler wie Dürer, „jnwendig voller vigur, [...] albeg etwas news durch die werck aws tzgissen“⁹⁵⁷. Neben dem Lissaboner Hieronymusbild deuten weitere Indizien darauf hin, dass Dürer insbesondere kurz vor seiner niederländischen Reise sein Bemühen um das Schaffen eines „neuen“ Heiligenbildes intensiv angegangen ist. Ein Stich aus dem Jahr 1519 (B. 58) (Abb. 136)⁹⁵⁸ zeigt z. B. den heiligen Antonius nicht mehr konventionell in einer schaurigen Versuchungsszene⁹⁵⁹, sondern beim Studium des Buches vor einer Stadtlandschaft. Der im Bild stark eingesetzte Kontrast zwischen dem im Vordergrund sitzenden Heiligen und der im Hintergrund gewaltig alles überragenden Stadtansicht verdeutlicht die Weltabgewandtheit des Heiligen. Der in der Bildmitte aufragende Antoniusstab markiert somit die Natur als Ort der kontemplativen Frömmigkeit außerhalb und abgegrenzt von jeglicher urbanen Zivilisation. Lassen sich die das Gesicht halb verdeckende Gugel und vor allem die Krümmung des Körpers als Haltung der Demut und Askese des

⁹⁵⁷ Rupprich II, 1966, S. 109. Zu Dürers Begriff der „Figur“ als Idee, unter der er im neuplatonischen Sinne „Unerschöpflichkeit und Originalität“ der Kunstwerke versteht, siehe Erwin Panofsky, „Idea“. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (= Studien der Bibliothek Warburg 5), 4. unveränderte Auflage, Berlin 1982, S. 69ff.

⁹⁵⁸ „Der heilige Antonius“, 1519, 86x143 mm.

⁹⁵⁹ Vgl. Martin Schongauer, „Hl. Antonius von Dämonen gepeinigt“ (B. 47), Kupferstich, 31,2x222,8 mm. Ausst.-Kat. Colmar, Kat. Nr. K. 10.

frommen Einsiedlers definieren, so steht seine absolute Hingabe an das Buch als heilige Lektüre für die Unerschütterlichkeit gegenüber allen Anfechtungen, wobei die Empfindung des religiösen Gehaltes durch diese „ikonographische Eigentümlichkeit“⁹⁶⁰ beeindruckend gefördert wird.

In den Jahren 1519/20 führte Dürer Kupferstiche für „die dreÿ neuen Marien“⁹⁶¹ (B. 36, 37, 38) (Abb. 137)⁹⁶² aus, die auf der Geschenk- und Verkaufsliste auf der niederländischen Reise als besonders beliebt erschienen⁹⁶³. In diesen Blättern wird die Gottesmutter als am Boden sitzende Frau vorgeführt und die Rolle der irdischen Mutter als Himmelskönigin betont, wobei die Darstellungen in ihrer Hervorhebung des „volkstümlichen“ Charakters ihre höchste Ausdruckskraft gewinnen⁹⁶⁴. Noch aufschlussreicher ist das Berliner Studienblatt mit dem heiligen Christophorus (W. 800) (Abb. 138)⁹⁶⁵, das Dürer während seines niederländischen Aufenthaltes ausgeführt hat. Es zeigt den Heiligen in verschiedenen Haltungen, die sich zueinander komplementär zu verhalten scheinen. In den erprobten neun Lösungen strebt Dürer besonders danach, das Moment der Bewegung der Christus tragenden Figur festzuhalten, für deren Verdeutlichung die Draperie des Gewandes von großer Bedeutung ist. Dabei erscheint die zweifigurige, sich bewegende und agierende Gruppe wie eine Masse⁹⁶⁶. Im Gegensatz zur Standfigur der traditionellen Darstellungen, in der der Heilige meist dem Betrachter zugewandt erscheint, weisen Dürers Figuren darauf hin, welche wahrhaft schwere Last der Fährmann auf seinen Schultern trägt. Die im Vollbringen der äquilibristischen Aufgabe zutage tretende Innigkeit beider Figuren führt das Geschehene dem Betrachter überzeugend vor Augen. Es scheint mehr als ein Zufall zu sein, dass Dürer in dieser zwiespältigen Zeit, in der der heilige Christophorus von der Kritik des Erasmus am abergläubischen Heiligenkult besonders

⁹⁶⁰ Tietze II,1, Nr. 730.

⁹⁶¹ Rupprich I, 1956, S. 154 u. 181, Nr. 127.

⁹⁶² „Maria mit dem Wickelkind“, 1520, Kupferstich, B. 38, 143x95 mm. Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Kat. Nr. 619.

⁹⁶³ Rupprich I, 1956, S. 152; 154; 156f.; 158; 160.

⁹⁶⁴ Vgl. Lodovico Dolce, der diesen Dürer'schen Charakter in den Heiligenbildern kritisierte: „In diesem Sinne irrt Albrecht Dürer, nicht blos[sic!] bezüglich der Gewänder, sondern auch hinsichtlich des Ausdrucks der Köpfe. Da er ein Deutscher war, so malte er wiederholt die Mutter Gottes, und die sie begleitenden heiligen Frauen in deutscher Kleidung, und unterließ es auch nicht, den Juden deutsche Physiognomien nebst Schnurrbärten, Haar-Trachten und Modegewändern, wie sie bei den Deutschen Gebrauch sind, zu geben“. Aretino oder Dialog über Malerei von Lodovico Dolce. Nach der Ausgabe vom Jahre 1557 aus dem Italienischen übersetzt von Cajetan Cerri. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1871 (= Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 2), S. 41; Lüdecke/Heiland 1955, S. 73.

⁹⁶⁵ Studien zur Christophorusfigur, 1521, Feder, 228x407 mm, Berlin, Kupferstichkabinett.

⁹⁶⁶ Unter den neun Ansichten zeigt besonders die letzte Skizze von rascher Hand, wie schwer der beinahe ins Wasser gesunkene Heilige mit der Last des Gotteskindes ringt.

betroffen war⁹⁶⁷, jenen Heiligen eingehend studierte. Über die persönliche Vorliebe des „Weltreisenden“ Dürer hinaus, der Schutz vor der Gefahr der Straßen und Wege benötigte, wollte der Künstler der Gestalt des Heiligen eine vom Betrachter nachzuempfindende Relevanz und darin Aktualität verleihen.

Das Lissaboner Hieronymusbild ist das Bravourstück einer neuen Malerei, deren Ausgefallenheit unter den Bedingungen des privaten Gebrauchs gefördert werden konnte. Die Tafel findet also im Prinzip wie die oben kurz betrachteten Heiligenbilder ihre Funktion im Rahmen der gleichen Gebetspraxis. Auch für sie ist die Aktualität als Gegenwartsbezug konstitutiv, die um der Glaubwürdigkeit des Dargestellten willen sogar zur „Enthieratisierung“ bzw. „Entmythisierung“ der jeweiligen heiligen Person führt: „Das Übersinnliche wird versinnlicht, indem er [Dürer] es [das Dargestellte] glaubhaft auf diesseitigen Wolken schweben läßt“⁹⁶⁸. Das Ergebnis dieser ikonographischen Neuerung durch Dürer ist die Vermenschlichung auf der einen, aber die Vergeistigung auf der anderen Seite. Dürers Bild belegt somit, welcher Reflexionsgrad über die Wirksamkeit von Heiligenbildern erreicht werden sollte. Den äußeren Anlass der niederländischen Reise, die Bestätigung eines „Leibding“ durch den neuen Kaiser Karl V., einer jährlichen Leibrente von 100 Gulden, die Maximilian I. im Jahre 1515 zugesichert hatte, aber deren Auszahlung die Stadt Nürnberg nach dem Tod des Kaisers verweigerte, nutzte Dürer, um mit seinem Erfindungsgeist in der Darstellung des heiligen Hieronymus eine neuen Ära zu beginnen.

⁹⁶⁷ Erasmus, *Moriae encomium*, in: Opera/Erasmus IV,3, S. 122. „*Hiis rursum adfines sunt ii, qui sibi stultam quidem, sed tamen iucundam persuasionem induerunt, futurum, vt si ligneum aut pictum aliquem Polyphemum Christophorum aspexerint, eo die non sint perituri*“; Bättschmann/Griener 1997, S. 90.

⁹⁶⁸ Karl-Adolf, Knappe, Tradition und Neuschöpfung im religiösen Werk Albrecht Dürers, in: Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitwende, Herbert Schade (Hg.), Regensburg 1971, S. 56-83, hier S. 77. Knappe kennzeichnet die „Verdiesseitlichung“ als Charakteristikum für die Neuerung der Heiligenbilder Dürers, wobei er die Absicht dieser Dürer’schen Abweichung von der konventionellen Darstellungsweise nicht berücksichtigt hat.

6. Literatur

* *Abkürzungen*

- BHL** Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis, Brussels 1898-1911
- BKV** Bibliothek der Kirchenväter. Des Heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Schriften, aus dem Lateinischen übersetzt von Ludwig Schade, Bd. I: Historische, homiletische u. dogmatische Schriften, München 1914, Bd. II: Ausgewählte Briefe (1. Teil), München 1934, Bd. III: Ausgewählte Briefe (2. Teil) München 1937
- CCSL** Corpus christianorum. Series latina, Vol. LXXII-LXXX: S. Hieronymi presbyteri opera, Turnhout 1959-1990
- CSEL** Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, Vol. LVI: S. Eusebii hieronymi, Pars III, Epistulae CXXI-CLIV, New York/London 1918
- GCS** Die griechische Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Leipzig 1897ff.
- HistWörtPhil** Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, 12 Bde., 1971-2004
- Hollstein German** Hollstein, Friedrich W., German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700, Bd. 1-65, 1954-2004
- Hollstein Dutsch** Hollstein, Friedrich W., Dutsch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Bd. 1-69, 1954-2004
- LdK** Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, begr. von Gerhard Strauss. hg. v. Harald Olbrich, 7Bde., Leipzig 1987-1994
- LdM** Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., München 1980-1999
- LCI** Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum, Bd. 1-4: Allgemeine Ikonographie, Freiburg i. Br. 1968-1972, Bd. 5-8: Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1973-1976
- LThk** Lexikon für Theologie und Kirche, hg. v. J. Höfer/K. Rahner, Freiburg i. Br. 1957-1965
- Opera/Erasmus** Opera omnia. Desiderii Erasmi Roterodami, Amsterdam 1969ff.
- Opera/Ficino** Masilio Ficino, Opera Omnia, 2 Bde., Basel 1561 (1576), neu gedruckt, Turin 1959
- Petrarca/Martellotti** Francesco Petrarca. De vita Solitaria a cura di Guido Martellotti, in: Francesco Petrarca. Prose, Milano/Napoli 1955, S. 286-591
- PG** J. P. Migne (ed.), Patrologiae cursus completus, Series I: Ecclesia graeca 1-167 (mit lat. Übers.) Paris 1857-1912
- PL** J. P. Migne (ed.), Patrologiae cursus completus, Series II: Ecclesia latina 1-221 (218-221 Indices) Paris 1841-1864
- RAC** Reallexikon für Antike und Christentum, hg. v. Theodor Klauser, Stuttgart 1950ff.
- RDK** Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Otto Schmitt (begonnen) und Ernst Gall, Ludwig Heinrich Heydenreich, Hans Martin Frhr. von Erffa und Karl-August Wirth (fortgesetzt), Stuttgart 1937ff.
- RGG** Religion in Geschichte und Gegenwart, 6 Bde., Tübingen 1957-1962
- Thieme-Becker** Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950
- TRE** Theologische Realenzyklopädie, 36 Bde., Berlin/New York 1977-2004
- VL** Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 10 Bde., Berlin/New York 1978-1999

- A** Anzelewsky, Fedja, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991 (1971)
B Bartsch, Adam V., Le Peintre Graveur, neue Aufl., 21 Bde., Leipzig 1854-1870
W Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-39

*** *Ausstellungs- und Bestandskatalog des Museums***

(Nur wenn der Erscheinungsort mit dem Ausstellungsort nicht identisch ist, wird jener angegeben)

Altenburg 1961

Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im Staatlichen Lindenau-Museum, hg. v. Robert Oertel, Berlin

Basel 1924

Meisterwerke der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, München

Basel 1997

Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, bearb. v. Christian Müller

Berlin 1980

Bilder von Menschen

Berlin 1984

Die Zeichnungen Alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett SMPK. Albrecht Dürer, Kritischer Katalog der Zeichnungen, bearb. v. Fedja Anzelewsky und Hans Mielke

Berlin 1986

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis

Bonn 1999

Die großen Sammlungen VIII. Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon, München

Braunschweig 1988

Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland

Braunschweig 1993

Bilder vom alten Menschen in der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750

Bruxelles 1977

Albrecht Dürer aux Pays-Bas, son voyage (1520-1521), son influence

Brügge 2002

Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530, Stuttgart

Colmar 1991

Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450-1491)

Düsseldorf 1991

Albrecht Dürer. 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, bearb. v. Hans Mielke

Düsseldorf 1992

Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, hg. v. Eva Schuster, Recklinghausen

Emsdetten/Dresden 1998

„Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari

Frankfurt 1993

Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, hg. v. Schulze Sabine

Göttingen 1997

- Dürers Dinge, hg. v. Gerd Unverfehrt
Hamburg 1983
- Köpfe der Lutherzeit, hg. v. Werner Hofmann
Hannover 1995
- Die italienischen Gemälde. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie.
Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, bearb. v. Hans Werner Grohn
Kassel 1997
- Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel, Eurasburg 1997
Köln 1970
- Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein
Köln 1978
- Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern
Köln 1985
- Die Lebenstreppe-Bilder der menschlichen Lebensalter (= Schriften des Rheinischen Museumsamtes 23)
Köln 1994
- Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter
London 2003
- National Gallery Catalogues, Vol. I: The fifteenth-century. Italian paintings, ed. by
Dillian Gordon
Münster 1979/1980
- Stilleben in Europa
Nürnberg 1928
- Albrecht Dürer
Nürnberg 1961
- Meister um Albrecht Dürer (= Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1960/61)
Nürnberg 1971
- 1471 Albrecht Dürer 1971, München
Nürnberg 1982
- Caritas Pirckheimer 1467-1532, München
Nürnberg 1983
- Martin Luther und die Reformation in Deutschland
Nürnberg 1986
- Nürnberg 1300-1550, Kunst der Gotik und Renaissance, München
Nürnberg 1997
- Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, bearb. v.
Kurt Löcher, Stuttgart
Nürnberg 2000/1
- Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt, hg. von den Museen der Stadt Nürnberg und
der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V. Nürnberg
Nürnberg 2002/2
- Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, hg. v. G. Ulrich
Großmann
Osnabrück 2003
- Albrecht Dürer. Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs
Regensburg 1987
- Regensburger Buchmalerei. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und
der Museen der Stadt Regensburg, München
Schweinfurt 2002

- Amor als Topograph. 500 Jahre »Amores« des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus
Venedig 1999
- Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian, ed. by Bernard Aikema/Beverly Louise Brown
Wien 2003
- Albrecht Dürer, hg. v. Klaus Albrecht Schröder u. Maria Luise Sternath
Wien/Venedig 2004
- Giorgione. Mythos und Enigma, Milano
Wien 1991
- Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde
Würzburg 1986
- Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog, bearb. v. Volker Hoffmann mit Konrad Koppe

* **Forschungen**

- Aikema, Bernard, Giorgione und seine Verbindung zum Norden. Neue Interpretationen zur *Vecchia* und zur *Tempesta*, in: Auss.-Kat. Wien/Venedig 2004, S. 85-103
- Allen, P. S. (ed.), *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Oxford 1906-58
- Alciatus, Andreas, *Emblematum Libellus, LXVIII*, Nachdruck nach dem 1542 in Paris gedruckten Originalausgabe, Darmstadt, 1975
- Anzelewsky, Fedja, *Dürer. Werk und Wirkung*, Stuttgart 1980
- Anzelewsky, Fedja, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1991 (1971)
- Anzelewsky, Fedja, *Dürer-Studien*, Berlin 1983
- Ariès, Philippe, *Geschichte des Todes*, München 1980
- Azevedo Cruz, Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata de, *Um Português na Alemanha no tempo de Dürer: Rui Fernandes de Almada*, in: *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa III sér. 3*, 1973, S. 85-123
- Bächtiger, Franz, *VANITAS-Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, München 1970 (Diss. München 1969)
- Bailey, Martin, *Dürer's comet*, in: *Apollo* 141, 1995, S. 29-32
- Baldass, Ludwig von, *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel*, in: *Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen* 34, 1918, S. 111-157
- Bambeck, Manfred, *Weidenbaum und Welt*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 88/3, 1978, S. 195-212
- Bange, Ernst F., *Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1949
- Bashir-Hecht, Herma, *Der Mensch als Pilger. Albrecht Dürer und die Esoterik der Akademien seiner Zeit*, Stuttgart 1985
- Bauer, Erika (Hg.), *Lazarus Spengler als Übersetzer. (Ps.-)Eusebius De morte Hieronymi Nürnberg 1514*, Heidelberg 1997
- Baum, Malene, *Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose*, Frankfurt am Main, 1990
- Baxandall, Michael, *A dialogue on art from the court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 26, 1963, S. 304-326
- Baxandall, Michael, *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 183-204

- Baxandall, Michael, Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford 1971
- Bätschmann, Oskar/Griener, Pascal, Hans Holbein, Köln 1997
- Becker, Jochen, Das Buch im Stilleben – das Stilleben im Buch, in: Ausst.-Kat. Münster 1979/1980, S. 448-478
- Becksmann, Rüdiger, Deutsche Glasgemälde des Mittelalters. Voraussetzung-Entwicklungen-Zusammenhänge, Berlin 1995
- Behling, Lottlisa, Betrachtungen zu einigen Dürer-Pflanzen, in: Pantheon 23, 1965, S. 279-291
- Behling, Lottlisa, Eine »ampel«-artige Pflanze von Albrecht Dürer. Cucurbita lagenaria L. auf dem Hieronymus-Stich von 1514, in: Pantheon 30, 1972, S. 396-400
- Beintker, Horst (Hg.), Martin Luther. Die reformatorischen Grundschriften in vier Bänden. Neu übertragene und kommentierte Ausgabe, München 1983
- Belting, Hans, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981
- Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- Belting, Hans/Kruse, Christiane, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1998
- Benz, Ernst, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969
- Berenson, Bernard, Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places, 7 Bde., London 1957-1968
- Bergström, Ingvar, Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still Life, in: The Burlington Magazine 97, 1955, Teil I: S. 303-308, Teil II: S. 342-349
- Bergström, Ingvar, Medicina, Fons et Scrinium. A Study in Van Eyckean Symbolism and its Influence in Italian Art, in: Konsthistorisk Tidskrift 26, 1957, S. 1-20
- Bergström, Ingvar, Stilleben. Die große Zeit des europäischen Stillebens, Stuttgart/Zürich 1979
- Białostocki, Jan, The eye and the windows, in: Festschrift für Gert von der Osten zum 60. Geburtstag, Köln 1970, S. 159-176
- Białostocki, Jan, Man and Mirror in Painting: Reality and Transience, in: Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss, ed. by Irving Lavin and John Plummer, New York 1977, S. 61-72
- Białostocki, Jan, Vanitas und Kunst, in: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Köln 1981 (Dresden 1966), S. 269-317
- Białostocki, Jan, Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit. Zur Symbolik des Buches in der Kunst, Schwetzingen 1985 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1985, Abh. 5)
- Białostocki, Jan, Das Geschlecht des Todes. Symbolbildung und Sprache, in: MNEMOSYNE. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag, Werner Bies u. Hermann Jung (Hg.), Baden-Baden 1988, S. 109-131
- Bietenholz, Peter G., Erasmus und der Kult des Heiligen Hieronymus, in: Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, Baden-Baden 1989, S. 191-221
- Binding, Günther, Quellen in Kirchen als fontes vitae, in: Festschrift für Heinz Ladendorf, Köln/Wien 1970
- Bischof, Conrad, Studien zu P. P. Vergerio dem Älteren, Berlin/Leipzig 1909
- Bloch, Peter/Schnitzler, Hermann, Die ottonische Kölner Malerschule, Bd. I: Katalog und Tafeln, Düsseldorf 1967, Bd. II: Textband, Düsseldorf 1970
- Blöcker, Susanne, Studien zur Ikonographie der sieben Todessünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560, Münster 1993 (Diss. Bonn 1992) (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8)

- Boeck, Wilhelm, Paolo Uccello, Berlin 1939
- Boethius, Trost der Philosophie, Lateinisch und Deutsch, Übertragung von Eberhard Gothein, Zürich 1949
- Braun, Joseph, Tracht und Attribute der Heilige in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943
- Brendel, Otto, Untersuchungen zur Allegorie des pompejischen Totenkopf-Mosaiks, in: Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung XLIX, 1934, S. 157-179
- Brenk, Beat, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrhunderts. Studien zur Geschichte des Weltengerichtsbildes, Wien 1966 (= Wiener byzantinische Studien III)
- Bruyn, Josua, Jung und alt – Ikonographische Bemerkungen zur *tronie*, in: Ausst.-Kat. Braunschweig 1988
- Buchner, Ernst, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953
- Buck, August, Die Rangstellung des Menschen in der Renaissance: dignitas et miseria hominis, in: Archiv für Kulturgeschichte 42, 1960, S. 61-75
- Buck, August, Der Rückgriff des Renaissance-Humanismus auf die Patristik, in: Festschrift Walther von Wartburg zum 80. Geburtstag, hg. v. Kurt Baldinger, Tübingen 1968, S. 153-175
- Buck, August, Humanistische Lebensformen. Die Rolle der italienischen Humanisten in der zeitgenössischen Gesellschaft, Basel u. a. 1981
- Buck, Stephanie, Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin 1997 (Diss. Berlin 1995)
- Bumke, Joachim, Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert, 2. Aufl. Heidelberg 1977
- Burckhardt, Daniel, Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492-1494, München/Leipzig 1892
- Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig ¹⁵1926
- Carminati, Marco, Cesare da Sesto 1477-1523, Milano 1994
- Caro, Stefano De, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli 1994
- Castelli, Enrico, Umanesimo e simbolismo, Padova 1958
- Cavalli-Björkmann, Görel, Hieronymus in der Studierstube und das Vanitasstilleben, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1993, S. 47-54
- Cazelles, Raymond / Rathofer, Johannes (Hg.), Das Stundenbuch des Duc du Berry. Mit einer Einführung von Umberto Eco, Luzern/München 1988
- Cetto, Anna Maria, Die Basler-Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln, in: Zeitschrift für Schweizer Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 182-186
- Chapeaurouge, Donat de, Das Milieu als Portrait, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22, 1960, S. 137-158
- Chapeaurouge, Donat de, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt ²1987
- Chastel, André, Die Ausbildung der großen Kunstzentren in der Zeit von 1460 bis 1500, München 1965
- Choron, Jacques, Der Tod im abendländischen Denken, Stuttgart 1967
- Christ-von Wedel, Christine, Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums, Münster 2003 (= Historia profana et ecclesiastica. Geschichte und Kirchengeschichte zwischen Mittelalter und Moderne 5)
- Claussen, Peter Cornelius, Der doppelte Boden unter Holbeins *Gesandten*, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. v. A. Beyer, V. Lampugnani u. G. Schweikhart, Alfter 1993, S. 177-202
- Claussen, Peter Cornelius, Von der Melancholie des Künstlers. Der „Marientod“ des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 7, 2000/01, S. 47-67

- Clericus, Johannes (recogn.), Desiderii Erasmi Opera Omnia, Leiden 1703-06 (Nachdruck; Hildesheim 1961-62)
- Coletti, Luigi, Cima da Conegliano, Venezia 1959
- Coletti, Luigi, Tommaso da Modena, Venezia 1963
- Conrads, Peter, Hieronymus – Scriptor et Interpres. Zur Ikonographie des Eusebius Hieronymus im frühen und hohen Mittelalter, Würzburg 1990 (Diss. Berlin 1990)
- Cosacchi, Stephan, Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters, Meisenheim am Glan 1965
- Coupe, W. A., Ungleiche Liebe – A sixteenth-century topos, in: *Modern language review* 62, 1967, S. 661-671
- Degenhard, Bernhard/Schmitt, Annegrit, Pisanello und Bono da Ferrara, München 1995
- Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Berlin 1968
- Dijk, Rudolf Th. M. van, Kirchliches Reformklima in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Zur Buchkultur im niederländischen-deutschen Raum, in: *Humanistische Buchkultur. Deutsch-Niederländische Kontakte im Spätmittelalter (1450-1520)*, hg. v. Jos. M. M. Hermans und Robert Peters, Münster 1997, S. 37-63 (= *Niederlande-Studien* 14)
- Dijk, Rudolf Th. M. van, Toward imageless contemplation. Gerard Zerbolt of Zutphen as Guide for *Lectio Divina*, in: *Spirituality renewed. Studies on significant representatives of the Modern Devotion* ed. by Hein Blommestijn, Charles Caspers and Rijcklof Hofman, Leuven u. a. 2003, S. 3-28 (= *Studies in spirituality Supplement* 10)
- Ditsche, Magnus, Zur Herkunft und Bedeutung des Begriffs DEVOTIO MODERNA, in: *Historisches Jahrbuch* 79, 1960, S. 124-145
- Dixon, Laurinda S., An Occupational Hazard: Saint Jerome, Melancholia, and the Scholarly Life, in: *In Detail. New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Laurinda S. Dixon (ed.), Turnhout 1998, S. 69-85
- Dodgson, Campbell, Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Vol. I, London 1903
- Dolce, Lodovico, Aretino oder Dialog über Malerei von Lodovico Dolce. Nach der Ausgabe vom Jahre 1557, aus dem Italienischen übersetzt von Cajetan Cerri. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1871 (= *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance* 2)
- Dülberg, Angelica, Privatsporträt. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. Und 16. Jahrhundert, Berlin 1990 (Diss. Köln 1985)
- Eberlein, Johann Konrad, Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982
- Eckert, Willehad Paul, Erasmus von Rotterdam, Bd. I: Werk und Wirkung, Bd. II: Humanismus und Reformation, Köln 1967
- Eckert, Willehad Paul/Imhoff, Christoph von, Willibald Pirckheimer. Dürers Freund im Spiegel seines Lebens, seiner Werke und seiner Umwelt, Köln 1971
- Egger, Karl/Lourdaux, Willem/Biezen, Alypia van, Studien zur Devotio Moderna, Bonn 1988 (= *Studia Vindesemensia* 1)
- Eikemeier, Peter, Bücher in Bildern, in: *De arte et libris. Festschrift Erasmus 1934-1984*, Amsterdam 1984
- Eisler, Colin, The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings, New York 1989
- Eisler, Colin, Dürers Arche Noah. Tiere und Fabelwesen im Werk von Albrecht Dürer, München 1996

- Eisenberg, Marvin, 'The Penitent St. Jerome' by Giovanni Toscani, in: *The Burlington Magazine* 118, 1976, S. 274-281
- Enekel, K.A.E., Francesco Petrarca, *De vita solitaria*. Buch I. Kritische Textausgabe und idengeschichtlicher Kommentar, Leiden u. a. 1990
- Eschenbach, Barbara, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, München 1987
- Falk, Tilman, Hans Burgkmair. *Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968
- Ferguson, Wallace (ed.), *Erasmi Opuscula, A Supplement to the Opera Omnia*, Hague 1933
- Fischer-Benzon, Rudolf von, *Altdeutsch Gartenflora. Untersuchungen über die Nutzpflanzen des deutschen Mittelalters, ihre Wanderung und ihre Vorgeschichte im klassischen Altertum*, Kiel/Leipzig 1894
- Foltin, Hans-Friedrich, *Die Kopfbedeckungen und ihre Bezeichnungen im Deutschen*, Giesen 1963
- Frantis, Wayne, *Zwischen Frömmigkeit und Geiz. Das Alter in Genredarstellungen*, in: *Ausst.-Kat. Braunschweig* 1993
- Friedländer, Max, J., *Altniederländische Malerei*, 14 Bde., Berlin/Leiden 1924-1937
- Friedländer, Max, J., *Early Netherlandish Painting*, 14 Vols., Leiden 1967-76
- Friedländer, Max, J., *Der hl. Hieronymus von Marinus van Reymerswale*, in: *Pantheon* 7, 1934, S. 32-36
- Friedmann, Herbert, *A bestiary for Saint Jerome*, Washington D. C. 1980
- Frojmovič, Eva, *Eine gemalte Eremitage in der Stadt. Die Wüstenväter im Camposanto zu Pisa*, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Hans Belting/Dieter Blume (Hg.), München 1989.
- Fürst, Alfons, *Augustins Briefwechsel mit Hieronymus*, Münster 1999
- Fürst, Alfons, *Hieronymus. Askese und Wissenschaft in der Spätantike*, Freiburg i. Br. 2003
- Garin, Eugenio, *Der italienische Humanismus*, Bern 1947
- Gerrits, G. H., *Inter timorem et spem. A study of the theological thought of Gerard Zerbolt of Zutphen (1367-1398)*, Leiden 1986 (= *Studies in Medieval and Reformation thought* 37)
- Gibbs, Robert, *Tommaso da Modena. Painting in Emilia and the March of Treviso 1340-80*, Cambridge u. a. 1989
- Gielow, Karl, *Dürers Stich Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 27, 1904, S. 6-18
- Giess, Hildegard, *Die Gestalt des Sandalenlösers in der Mittelalterlichen Kunst*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, S. 45-57
- Gmelin, Hans Georg, *Georg Pencz als Maler*, in: *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 3. Fol. 17, 1966, S. 49-126
- Goez, Werner, *Die Einstellung zum Tode im Mittelalter*, in: *Der Grenzenbereich zwischen Leben und Tod. Vorträge gehalten auf der Tagung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg am 9. und 10. Oktober 1975*, Göttingen 1976, S. 111-153
- Gorissen, Friedrich, *Das Stundenbuch der Katharina von Cleve. Analyse und Kommentar*, Berlin 1973
- Gottlieb, Carla, *The window in Art. From the window of God to the vanity of man. A survey of window symbolism in western painting*, New York 1981
- Grave, Johannes, *Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des heiligen Franziskus*, in: *Pantheon* 56, 1998, S. 35-43
- Grigg, Robert, *Studies on Dürer's Diary of his Journey to the Netherlands: The Distribution of the Melencolia I*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 398-409

- Gruber, Joachim, Kommentar zu Boethius *De consolatione philosophiae*, Berlin/New York 1978, S. 63f. (= Texte und Kommentare. Eine altertumswissenschaftliche Reihe 9)
- Grützmacher, Georg, Hieronymus. Eine biographische Studie zur alten Kirchengeschichte. Erste Hälfte: Sein Leben und seine Schriften bis zum Jahre 385, in: Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche, N. Bonwetsch u. R. Seeberg (Hg.), Bd. VI, H. 3, Leipzig 1903
- Hamm, Berndt, Hieronymusbegeisterung und Augustinismus vor der Reformation. Beobachtungen zur Beziehung zwischen Humanismus und Frömmigkeitstheologie am Beispiel Nürnberg, in: Augustine, the Harvest, and Theology (1300-1650). Festschrift für Heiko A. Oberman, Kenneth Hagen (Hg.), Leiden u. a. 1990, S. 127-235
- Hand, John Oliver, Joos van Cleve: The early and Mature Paintings, Diss., Princeton University 1978
- Hand, John Oliver, Saint Jerome in his study by Joos van Cleve, in: Tribute to Robert A. Koch, Princeton 1994, S. 53-67
- Hand, John Oliver, Joos van Cleve. The complete Paintings, New Haven/London 2004
- Hanebutt-Benz, Eva, Bucheinbände im 15. und 16. Jahrhundert, in: Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband, hg. vom Vorstand der Maximilian- Gesellschaft und Barbara Tiemann, Hamburg 1995, S. 265-335
- Hansbauer, Severin, Bernardino Licinios Künstlerfreunde vor dem Spiegel, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 263-278
- Hartlaub, G. F., Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951
- Harvey, Ruth (Hg.), Marquard vom Stein. Der Ritter vom Turn, Kritisch herausgegeben von Ruth Harvey, Berlin 1988 (= Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 32)
- Harvey, Ruth, Marquard vom Stein. Der Ritter vom Turn: Kommentar, Aus dem Nachlass von Ruth Harvey, Peter Ganz (Hg.), Berlin 1996 (= Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 37)
- Hass, Alois, M., Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur, Darmstadt 1989
- Heimbucher, Max, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, 4. Auflage, Paderborn/München/Wien 1980
- Heinz-Mohr, Gerd, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf/Köln 1971
- Heitmann, Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Freiburg i. Br. 1958 (Diss. Freiburg 1955)
- Heitzer, Elisabeth, Das Bild des Kometen in der Kunst. Untersuchungen zur ikonographischen und ikonologischen Tradition des Kometenmotivs in der Kunst vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Berlin 1995 (Diss. Aachen 1990)
- Held, Julius, Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit, Haag 1931
- Helm, Rudolf, Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze, Straßburg 1928 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 255)
- Henkel, Arthur/ Schöne, Albrecht, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967
- Henning, Andreas, Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung, in: Ausst.-Kat. Emsdetten/Dresden 1998, S. 17-28
- Henning, Ralph, Der Briefwechsel zwischen Augustinus und Hieronymus und ihr Streit um den Kanon des Alten Testaments und die Auslegung von Gal 2, 11-14, Leiden/New York/Köln 1994
- Hill, George Francis, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini, 2 Vols. London 1930

- Hind, Arthur, M., Early italian engraving, 5 Vols., London 1938-1948 (Reprint: Nendeln/Liechtenstein 1970)
- Hinz, Berthold, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 167-171
- Hoffmann, Konrad, Hans Holbein d. J.: ‚Die Gesandten‘, in: Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, hg. v. Albrecht Leuteritz u. a., Sigmaringen 1975, S. 133-150
- Hofstede, Justus Müller, Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung, in: Pieter Bruegel und seine Welt, hg. v. Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, S. 73-142
- Hofstede, Justus Müller, *Vita mortalium vigila*: Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1993, S. 35-46
- Honig, Elizabeth Alice, Painting and the Market in Early Modern Antwerp, New Haven/London 1998
- Hortus Deliciarum of Hortus of Hohenbourg, Rosalie Green u. a. (Hg.), 2 Bde., London/Leiden 1979
- Huizinga, Johan, Die Figur des Todes bei Dante, in: ders., Wege der Kulturgeschichte, München 1930, S. 165-170
- Huizinga, Johan, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, 10. Auflage, Stuttgart 1969
- Huse, Norbert, Studien zu Giovanni Bellini, Berlin/New York 1972
- Ingen, Ferdinandus Jacobus van, Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik, Groningen 1966
- Janson, Anthony F., The meaning of the landscape in Bellini's St. Francis in ecstasy, in: *Artibus et historiae* 30, 1994, S. 41-54
- Janson, Horst W., The putto with the death's head, in: *The Art Bulletin* 19, 1937, S. 423-449
- Janson, Horst W., A "Memento Mori" among early Italian prints, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3, 1939/40, S. 243-248
- Jenni, Ulrike, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Köln 1978, Bd. 3, S. 139-143
- Jezler, Peter, Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – Eine Einführung, in: Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 13-26
- Jungblut, Renate, Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Bamberg 1967 (Diss. Tübingen 1966)
- Justi, Carl, Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Königlichen Preußischen Kunstsammlungen* 9, 1888, S. 137-159
- Kaftal, Georg, Saints in italian Art. Iconography of Saints, 4 Vols., Firenze 1952-1985
- Kanz, Roland, Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993 (Diss. München 1992) (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 59)
- Kauffmann, Georg, Albrecht Dürer, in: *Meilensteine europäischer Kunst*, hg. v. E. Steingraber, S. 255-286
- Kemp, Wolfgang, Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, 1967, S. 309-320
- Kemp, Wolfgang, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996
- Kempen, Thomas von, Das Buch von der Nachfolge Christi, nach der Übersetzung von Johann Michael Salier hg. v. Walter Kröber, Stuttgart 1989
- Kemperdick, Stephan, Rogier van der Weyden 1399/1400-1464, Köln 1999
- Kessler-van den Heuvel, Marga, Meister der heiligen Sippe der Jüngere, Frankfurt am Main

- u. a., 1987 (Diss. Aachen 1987) (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 75)
- Kiening, Christian, Schwierige Modernität. Der ›Ackermann‹ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels, Tübingen 1998 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 113)
- Kiening, Christian, Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003
- Klapper, J., Aus der Frühzeit des Humanismus. Dichtungen zu Ehren des heiligen Hieronymus, in: Bausteine. Festschrift M. Koch, Breslau 1926, S. 255-281
- Klapper, J. (Hg.), Schriften Johannes von Neumarkt, Bd. 2: Die unechten Briefe des Eusebius, Augustin, Cyrill zum Lobe des Heiligen, Berlin 1932
- Kleinstück, Johannes, Zur Auffassung des Todes im Mittelalter, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 18, 1954. S. 40-60
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990
- Klotz, Heinrich, Die Gestalt des Michelangelo in Raffaels „Schule von Athen“, in: Amici Amico. Festschrift für Werner Gross, München 1968, S. 178-194
- Knappe, Karl-Adolf, Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964
- Knappe, Karl-Adolf, Tradition und Neuschöpfung im religiösen Werk Albrecht Dürers, in: Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitwende, Herbert Schade (Hg.), Regensburg 1971, S. 56-83
- Köhler, Walter (Hg.), Erasmus von Rotterdam. Briefe, Wiesbaden 1947
- Kohls, Ernst-Wilhelm, „*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?*“ Zur mittelalterlichen Geschichte eines Vergänglichkeits-Topos und zu seinem Gebrauch bei Erasmus von Rotterdam, in: Reformatio und Confessio. Festschrift für Wilhelm Maurer, Berlin/Hamburg 1965, S. 23-36
- Koldewejj, Jos, Erasmus in der bildenden Kunst, in: Erasmus von Rotterdam. Die Aktualität seines Denkens, hg. von Jan Sperna Weiland/Wim Blockmans/Willem Frijhoff, Hamburg 1988 (Amsterdam 1986), S. 137-180
- Koller, Manfred, Das Staffelnbild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, hg. v. Hermann Kühn u. a. Stuttgart 1984, S. 261-434
- Koschatzky, Walter/Strobl, Alice, Die Zeichnungen der Albertina, Salzburg 1971
- Krause, Katharina, »Sehet, Welch ein Mensch!« Geschichte oder geistliche Auslegung des Lebens Jesu in der deutschen Malerei und Graphik um 1500, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2001, S. 475-500
- Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva, Was die Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 21988
- Krautheimer, Richard, Rom. Schicksal einer Stadt. 312-1308, München 1987
- Krautter, Konrad, Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca, München 1983 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 65)
- Kristeller, Paul Oskar, Die Würde des Menschen, in: ders., Studien zur Geschichte der Rhetorik und zum Begriff des Menschen in der Renaissance, Göttingen 1981, S. 66-79
- Kristeller, Paul Oskar, Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt am Main 1972
- Kristeller, Paul Oskar, Acht Philosophen der italienischen Renaissance. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Telesio, Patrizi, Bruno, Weinheim 1986
- Kruse, Christiane, Eine gemalte Kunsttheorie im Johannes-Veronika-Diptychon von Hans Memling, in: Pantheon 54, 1996, S. 37-49
- Künstle, Karl, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten, Freiburg i. Br. 1908
- Künstle, Karl, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. Br. 1928

- Kutschbach, Doris, Albrecht Dürer. Die Altäre, München 1995 (Diss. München 1995)
- Ladendorf, Heinz, Zur Frage der künstlerischen Phantasie, in: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Köln 1960, S. 21-35
- Ladis, Andrew, Taddeo Gaddi. Critical reappraisal and Catalogue raisonné, Columbia/London 1982
- Lange, K./Fuhse, F. (Hg.), Dürers Schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften, Halle 1893
- Lautenbach, Ernst, Latein – Deutsch: Zitate-Lexikon. Quellennachweise, Münster 2002
- Lauts, Jan, Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln 1962
- Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg⁸ 1975
- Leinz, Gottlieb, Der hl. Hieronymus – Gelehrter und Asket, in: Dittmann-Kohli, Freya (Hg.), Altersbildnisse in der abendländischen Skulptur, Duisburg 1996, S. 148-153
- Lemmer, Manfred (Hg.), Franciscus Petrarca, Von der Artzney bayder Glück des guten vnd widerwertigen, Hamburg 1984
- Leuker, Tobias, Meditation, Bekenntnis und Kräftigung. Die Pietà di San Costanzo in Perugia, in: Pantheon 58, 2000, 19-22
- Leuker, Tobias, Dürer als ikonographischer Neuerer, Freiburg im Breisgau 2001 (= Rombach Wissenschaften: Reihe Quellen zur Kunst, Band 14)
- Leuker, Tobias, Todesgedächtnis und Memento mori. Dürers Wappen des Todes, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 62, 2001, S. 325-328
- Levi d'Ancona, Mirella, The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting, Firenze 1977
- Liebenwein, Wolfgang, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977
- Liebenwein Wolfgang, Privatoratorien des 14. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Köln 1978, Bd. 3, S. 189-193
- Lightbown, Ronald, Botticelli. 2 Bde., London 1978
- Lightbown, Ronald, Mantegna with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints, Oxford 1986
- Locher Hubert, Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit, Frankfurt am Main 1999 (= Fischer Kunststück 13377)
- Löcher, Kurt, Humanistenbildnisse – Reformatorbildnisse, in: Boockmann u. a. (Hg.), Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995, S. 351-390
- Loeffelholz, Wilhelm von, Sixtus Tucher und der reitende Tod als Bogenschütze. Ein Beitrag zu einem Objekt der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums „Nürnberg 1300-1550“, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 73, 1986, S. 45-53
- Löhr, Wolf-Dietrich, Höfische Stimmung. Künstlerkonkurrenz und Fürstenrepräsentation auf einer Medallenserie Giovanni Boldùs von 1457, in: Georg Satzinger (Hg.), Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, Münster 2004 (= THOLOS-Kunsthistorische Studien 1), S. 9-55
- Loos, Erich, Selbstanalyse und Selbsteinsicht bei Petrarca und Montaigne (= Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse/Akademie der Wissenschaften und der Literatur - Mainz, Jg. 1988)
- Loschek, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1987
- Loubier, Jean, Ein Original-Hülleneinband in Göteborg, in: Werden und Wirken. Ein Festgruß Karl W. Hiersemann zugesandt am 3. September 1924 zum siebzigsten Geburtstag und vierzigjährigen Bestehen seiner Firma, hg. v. Martin Breslauer/Kurt Koehler, Leipzig 1924, S. 178-183

- Lourdaux, Wilhelm, Zur Devotio moderna, in: K. Egger/W. Lourdaux/A. van Biezen, Studien zur Devotio Moderna, Bonn 1988, S. 3-25
- Lüdecke, Heinz/Heiland, Susanne, Dürer und Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin 1955
- Lütke Notarp, Gerlinde, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998 (Diss. Münster 1997) (= Niederlande-Studien 19)
- Lurker, Manfred, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1978
- Luh, Peter, Die Holzschnitte für Conrad Celtis. Eine Untersuchung zu den Bildprogrammen des Humanisten und den Planungen für den Buchschmuck seiner Werkausgabe, München 1999 (Diss. München 1991; Microfiche-Ausgabe)
- Luh, Peter, Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte, Frankfurt am Main u. a. 2001 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte 377)
- Lymant, Brigitte, Sic transit gloria mundi. Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitassymbol im Schnütgen-Museum, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 42, 1981, S. 115-132
- Machilek, Franz, Klosterhumanismus in Nürnberg um 1500, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 64, 1977, S. 10-45
- Mackor, Adri, Marinus van Reymerswale: Painter, Lawyer and Iconclast? In: Oud Holland 108, 1994, S. 191-198
- Marlier, Georges, Erasme et la peinture flamande de son temps, Bruxelles 1954
- Marrow, James, "In desen spiegel": A new form of 'Memento Mori' in fifteenth-century netherlandish art, in: Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann, Groningen 1983, S. 154-163
- Marrow, James, Symbol and meaning in northern European art of the last middle ages and the early Renaissance, in: Simiolus 16, 1986, S. 150-169
- Mckee, Patrick Mckee/Kauppinen, Heta, The art of aging. A celebration of old age in western art, New York 1987
- McManamon, John M., Pier Paolo Vergerio (the Elder) and the beginnings of the humanist cult of Jerome, in: The Catholic Historical Review 71, 1985, S. 353-371.
- Meadow, Mark A., The observant pedestrian and Albrecht Dürer's *Promenade*, in: Art History 15, 1992, S. 197-222
- Meder, Joseph, Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932
- Meidow, Erika, Das Motiv, den Kopf auf die Hand zu stützen, Greifswald 1945
- Meiss, Millard, French and italian variations on an early fifteenth-century theme: St. Jerome and his study, in: Gazette des Beaux-Arts 62, 1961, S. 147-170
- Meiss, Millard, Painting in Florence and Siena after the black death, New York 1964
- Meiss, Millard, French painting in the time of Jean de Berry: The late fourteenth century and the patronage of the Duke, London 1969
- Meiss, Millard, Scholarship and penitence in the early Renaissance. The image of St. Jerome, in: Pantheon 32, 1974, S. 134-140
- Mende, Matthias, Dürer-Bibliographie. Zur 500. Wiederkehr des Geburtstages von Albrecht Dürer, Wiesbaden 1971 (= Bibliographie der Kunst in Bayern: Sonderband)
- Mende, Matthias, Hans Baldung Grien. Das graphische Werk, Unterschneidheim 1978
- Mende, Matthias, Dürer der Maler. Zur Neuausgabe des Katalogs der Gemälde durch Fedja Anzelewsky, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 79, 1992, S. 133-150
- Meyer zur Capellen, Jürg, Gentile Bellini, Stuttgart 1985
- Minois, Georges, History of old age. From Antiquity to the Renaissance, Cambridge 1989

- Mirandolla, Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, in: Opera Omnia (1557-1573), Tom. I, S. 313-331, Hildesheim 1969 (Nachdruck der Ausgabe Basel 1557)
- Moeller, Bernd, Frömmigkeit in Deutschland um 1500, in: Archiv für Reformationsgeschichte 56, 1965, S. 5-31
- Möller, L., Schlaf und Tod, in: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1957, S. 237-248
- Möseneder, Karl, Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer, in: Pantheon 44, 1986, S. 15-23
- Mommsen, Theodor E., Petrarca and the decoration of the *Sala Virorum illustrium* in Padua, in: The Art Bulletin 34, 1952, S. 95-116
- Müller, Jürgen, Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/96, S. 179-211
- Murphy, Francis X., St. Jerome as a humanist, in: ders. (Hg.), A monument to Saint Jerome. Essays on some aspects of his life, words and influence, New York 1952, S. 201-232
- Nagy, Maria von/Nagy, N. Christoph de, Die Legenda aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine, Bern/München 1971
- Naredi-Rainer, P., Architektur und Harmonie in der abendländischen Baukunst, Köln 1982
- Neuhardt, Günter, Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte, in: Symbolon, NF 4, 1978, S. 77-91
- Noll, Thomas, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67, 2004, S. 297-328
- Oberhammer, Vinzenz, Albrecht Dürer, Bildnistafel mit der Vanitas in der Wiener Galerie, in: Pantheon 24, 1966, S. 147-155
- Oertel, Robert, Der Triumph des Todes in Pisa von Francesco Traini, Leipzig 1948 (= Der Kunstbrief 48)
- Ost, Hans, Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Düsseldorf 1971 (Diss. Bonn 1965) (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 11)
- Pace, Valentino, »Dalla morte assente alla morte presente«. Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter, in: Tod im Mittelalter, hg. v. Arno Borst u. a. 1993 (= Konstanzer Bibliothek 20), S. 335-376
- Pächt, Otto, Zur Entstehung des Hieronymus um »Gehäus«, in: Pantheon 11, 1963, S. 131-142
- Panofsky, Erwin, »Imago Pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmannes« und der »Maria Mediatrix«, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1926, S. 261-308
- Panofsky, Erwin, Tomb sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini, New York 1964
- Panofsky, Erwin, Erasmus and the visual arts, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, S. 200-227
- Panofsky, Erwin, Problems in Titian, mostly iconographic, London 1969
- Panofsky, Erwin, Tizians Allegorie der Klugheit. Ein Nachwort, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 167-191
- Panofsky, Erwin, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977
- Parshall, Peter, Albrecht Dürer's St. Jerome in His Study. A Philological Reference, in: The Art Bulletin 53, 1971, S. 303-305
- Paul, Hermann (Hg.), Hartmann von Aue. Der arme Heinrich, Tübingen ¹⁵1984 (Halle 1882)
- Perrig, Alexander, Albrecht Dürer oder die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die Apokalypse Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513, Weinheim 1987

- Petersmann, Frank, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983 (Diss. Osnabrück 1983)
- Pfeiffer, Rudolf, *Humanitas Erasmiana*, London 1931 (= Studien der Bibliothek Warburg XXII)
- Pfeiffer, Rudolf, Die Einheit im geistigen Werk des Erasmus, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15, 1937, S. 473-487
- Philip, Lotte Brand, *Das neu entdeckte Bildnis von Dürers Mutter*, Nürnberg 1981
- Physiologus, übers. u. hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 2001
- Piel, Friedrich, *Albrecht Dürer. Aquarelle und Zeichnungen*, Köln 1983
- Pilger, Anton, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, zweite erw. Aufl., Budapest 1974
- Plinius Secundus d. Ä., Gaius, *Naturalis historiae*, Libri XXXXVIII, Liber VIII, hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Kempten 1976
- Plummer, John, *Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve*, Berlin 1966
- Pöllmann, Ansgar, Von der Entwicklung des Hieronymus-Typus in der älteren Kunst, in: *Benediktinische Monatsschrift* 2, 1920, S. 438-522
- Poeschke, Joachim, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985
- Poeschke, Joachim, *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Donatello und seine Zeit*, München 1990
- Poeschke, Joachim, Bücher und Bauten. Bibliotheken der Frührenaissance und ihre künstlerische Ausstattung, in: Rudolf Hiestand (Hg.), *Das Buch im Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1994, S. 111-128
- Poeschke, Joachim, *Motus und modestia in der Kunst, Kunsttheorie und Tugendlehre der Florentiner Frührenaissance*, in: J. Poeschke/T. Weigel/B. Kusch (Hg.), *Tugend und Affekte in der Philosophie, Literatur und Kunst der Renaissance*, Münster 2002, S. 173-193
- Poeschke, Joachim, *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, München 2003
- Pochat, Götz, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1973
- Pohl, Hans, *Die Portugiesen in Antwerpen (1567-1648). Zur Geschichte einer Minderheit*, Wiesbaden 1977
- Post, Paul, Das Kostüm der deutschen Renaissance 1480-1550, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1954-1959, S. 21-42
- Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola, *Porträt*, Berlin 1999 (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 2)
- Rahner, Hugo, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964
- Rasmussen, Jörg, Zu Dürers unvollendetem Kupferstich »Die Grosse Kreuzigung«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1981, S. 56-79
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 Bde., Paris 1955-1959
- Rebel, Ernst, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, München 1996
- Rehm, Walter, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Tübingen 1967 (Halle 1928) (= *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe*, Band 14)
- Reicke, Emil (Hg.), *Willibald Pirckheimers Briefwechsel, in Verbindung mit A. Reimann (†)*, 2 Bde., München 1940/1956
- Reuterswärd, Patrik, Sinn und Nebensinn bei Dürer. Randbemerkungen zur „Melencholia I“, in: *Gestalt und Wirklichkeit. Festgabe für Ferdinand Weinhandel*, hg. v. Robert Mühlher und Johann Fischl, Berlin 1967, S. 411-436
- Rice, Eugene F., *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge/Massachusetts 1958
- Rice, Eugene F., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore/London 1985

- Ridderbos, Bernhard, *Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art*, Groningen 1984
- Rinbom, Sixten, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Åbo 1965
- Ring, Grete, *St. Jerome extracting the thorn from the lion's foot*, in: *The Art Bulletin* 27, 1945, S. 188-196
- Risse, Siegfried, *Hieronymus. Commentarius in Ionam prophetam*, Turnhout 2003 (= *Fontes Christiani* 60)
- Robert, Jörg, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen 2003 (Diss. Würzburg 2001)
- Robertson, Giles, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968
- Romano, Ruggiero/Tenenti, Alberto, *Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation*, Frankfurt am Main (= *Fischer Weltgeschichte* Bd. 12)
- Rosenfeld, Hellmut, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, 2. verb. u. verm. Aufl., Köln/Wien 1968 (¹1954)
- Rosenfeld, Hellmut, *Der Tod in der christlichen Kunst und im christlichen Glauben – Der sterbende Mensch in Furcht und Hoffnung vor dem göttlichen Gericht*, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, hg. v. Hans Helmut Jansen, Darmstadt ²1989, S. 201-230
- Roth-Bojadzhiev, Gertrud, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln/Wien 1985
- Rotzler, Willy, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterliche Vergänglichkeitsdarstellung*, Winteruhr 1961
- Rudolf, Rainer, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*, Köln u. a. 1957 (= *Forschungen zur Volkskunde* 39)
- Rücker, Elisabeth, *Harmann Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürerzeit*, München 1988
- Rütz, Jutta, *Text im Bild. Funktion und Bedeutung der Beischriften in den Miniaturen des Uta-Evangelisten*, Frankfurt am Main 1991 (Diss. Köln 1990) (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 28: Kunstgeschichte 119)
- Ruh, Kurt, *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. I: *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, München 1990; Bd. IV: *Die niederländische Mystik des 14. bis 16. Jahrhunderts*, München 1999
- Rupprich, Hans, *Pirckheimers Elegie auf den Tod Dürers*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 9, 1956, S. 136-150
- Rupprich, Hans (Hg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., Berlin 1956-1969
- Russo, Daniel, *Iconographie de Saint Jérôme, XIII-XVI siècle*, Paris 1987
- Russo, Daniel, *Humanist und Christ. Der Traum des heiligen Hieronymus in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts*, in: *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, hg. v. Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile, Stuttgart/Zürich 1989, S. 137-148
- Sahm, Heike, *Dürers kleine Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität*, Tübingen 2002
- Schama Simon, *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*, München 1996
- Scher, Stephen K. (ed.), *The Currency of Fame. Portrait medals of the Renaissance*, London 1994
- Schlegel, Ursula, *Zum Programm der Arena-Kapelle*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1957, S. 125-146
- Schleif, Corine, *The proper attitude toward death: Windowpanes designed for the house of canon Sixtus Tucher*, in: *The Art Bulletin* 68, 1987, S. 587-603

- Schleif, Corine, *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990
- Schmied, Manfred J., *Die Ratsschreiber der Reichsstadt Nürnberg*, Nürnberg 1979 (Diss. Würzburg 1979) (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte 28)
- Schmidt, Josef (Hg.), *Renaissance, Humanismus, Reformation*, Stuttgart 1976 (= Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung 3)
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A., *Zum Todesbewusstsein in Holbeins Bildnissen*, in: *Annales universitatis saraviensis (Philosophie-Lettres)* 1952, S. 352-266
- Schneckenburger-Broschek, Anja, *Süddeutscher Maler, 1. Hälfte 16. Jahrhundert*, in: *Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel*, Eurasburg 1997, S. 269-282
- Schneider, Norbert, *Franz Hals' »Hamlet«*. Versuch einer Neudeutung, in: *Pantheon* 44, 1986, S. 30-35
- Schnitzler, Herman, *Hieronymus und Gregor in der ottonischen Kölner Buchmalerei*, in: *Festschrift für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, S. 11-18
- Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, Bd. 2: Holzschnitten und Holzschnittfolgen, Bd. 3: Buchillustrationen, München u. a. 2001-2004
- Scholz, Manfred Günter, *Hören und Lesen*, Wiesbaden 1980
- Schreiber, Wilhelm Ludwig, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Stuttgart 1926-30 (Nachdruck 1969)
- Schreiner, Klaus, „*Discrimen veri ac falsi*“. Ansätze und Formen der Kritik in der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 48, 1966, S. 1-53
- Schubert, Hans von, *Lazarus Spengler und die Reformation in Nürnberg*, hg. v. Hajo Holborn, Leipzig 1934 (Nachdruck New York/London 1971) (= *Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte* 17)
- Schultz, Franz, *Sebastian Brant. Das Narrenschiff. Faksimile der Erstausgabe von 1494 mit einem Anhang enthaltend die Holzschnitte der folgenden Originalangaben und solche der Locherschen Überlieferung*, Straßburg 1913 (= *Jahresgaben der Gesellschaft für Elsässische Literatur* I)
- Schulze, Ulrich, *Brunnen im Mittelalter. Politische Ikonographie der Kommunen in Italien*, Frankfurt am Main, u. a. 1994 (Diss. Marburg 1990) (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte* 209)
- Schuster, Eva, *Der Tod, ein immerwährendes Thema der bildenden Kunst*, in: *Ausst.-Kat. Düsseldorf* 1992, S. 9-23
- Schuster, Peter-Klaus, *Individuelle Ewigkeit: Hoffnungen und Ansprüche im Bildnis der Lutherzeit*, in: *Biographie und Autobiographie in der Renaissance. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. November 1982*, Vorträge hg. von August Buck, S. 121-159, Wiesbaden 1983 (= *Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung* 4)
- Schuster, Peter-Klaus, *Bild gegen Wort: Dürer und Luther*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1986, S. 35-50
- Schuster, Peter-Klaus, *Melancholia I. Dürers Denkbild*, 2 Bde., Berlin 1991
- Schwarz, Heinrich, *The mirror in Art*, in: *Art Quarterly* 15, 1952, S. 96-118
- Seznec, Jean, *Youth, Innocence and Death. Some notes on a Medallion on the Certosa of Pavia*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* I, 1937/38, S. 298-303
- Sgarbi, Vittorio, *Carpaccio*, München 1999
- Silver, Larry, *The Painting of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984
- Skreiner, Wilfried A., *Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei*, Graz 1963
- Stafski, Heinz, *Der jüngere Peter Vischer*, Nürnberg 1962

- Stafski, Heinz, Die lange verschollene Büste des Hans Perckmeister. Eine alte Zeichnung von Veit Stoß, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47, 1984, S. 149-157
- Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde., Berlin 1934-1961
- Staub, Kurt Hans/Knaus, Hermann (Hg.), Die Handschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Bd. 4: Bibelhandschriften, Wiesbaden 1979
- Stechow, Wolfgang, „Homo bulla“, in: The Art Bulletin XX, 1938, S. 227-228
- Stewart, A. G., Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art, New York 1977
- Stieglecker, Roland, Die Renaissance eines Heiligen. Sebastian Brant und Onuphrius eremita, Wiesbaden 2001 (= GRATIA. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 37)
- Stierle, Karlheinz, Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts, München/Wien 2003
- Strauß, David Friedrich, Ulrich von Hutten, zweite verb. Auf., Leipzig 1871
- Strauss, Walter L., Clair-Obscur, Nürnberg 1973
- Strauss, Walter L., The complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 Vols., New York 1974
- Strauss, Walter (Hg.), The illustrated Bartsch, New York 1978ff.
- Strieder, Peter, Dürer, Königstein im Taunus 1981
- Strieder, Peter, Tafelmalerei in Nürnberg. 1350-1550, Königstein in Taunus 1993
- Strümpell, Anna, Hieronymus im Gehäuse, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft II, 1925/26, S. 173-252
- Suckale, Robert, Haben die physiognomischen Theorien für das Schaffen von Dürer und Baldung eine Bedeutung? In: Festschrift für Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 357-369
- Tempestini, Anchise, Giovanni Bellini, Milano 1997
- Temple, Elżbieta, Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066, London 1976 (= A survey of manuscripts illuminated in the British Isles, Vol. II)
- Theissing, Heinrich, Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn, Berlin 1978
- Thode, Henry, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1904
- Thomas, Michael, Ikonographie der Heiligen und religionsgeschichtlicher Rahmen, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 29, 1977, S. 7-17
- Thürlemann, Felix, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog, München u. a. 2002
- Tietze, Hans/Eirka Tietze-Conrad, Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. I: Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505, Augsburg 1928, Bd. II, 1: Der reife Dürer. Von der venezianischen Reise im Jahre 1505 bis zur niederländischen Reise im Jahre 1520, nebst Nachträgen aus den Jahren 1492-1505, Basel/Leipzig 1937, Bd. II, 2: Der reife Dürer. Von der niederländischen Reise im Jahre 1520 bis zum Tode des Meisters 1528, Basel/Leipzig 1938
- Timann, Ursula, Zum Lebenslauf von Georg Pencz, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 97-112
- Tümmers, Horst Johannes, Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bryun. Mit einem kritischen Katalog, Köln 1964
- Ullmann, Ernst (Hg.), Albrecht Dürer. Schriften und Briefe, Leipzig 1993
- Ullmann, Ernst, Albrecht Dürer-Selbstbildnisse und autobiographische Schriften der Entwicklung seiner Persönlichkeit, Berlin 1994 (= Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Bd. 133, H.3)
- Uttenweiler, J., Zur Stellung des heiligen Hieronymus im Mittelalter, in: Benediktinische Monatsschrift 2, 1926, S. 522ff

- Van Mander, Carel, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991 (Neuausgabe von 1906)
- Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, hg. Von Gaetano Milanesi, 9Bde., Florenz 1906
- Venturi, Adolfo, L'arte San Girolamo, Milano 1924
- Waldmann, Emil, Dürers Stiche und Holzschnitte, Leipzig 1917
- Walther, Hans (Hg.), Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Ordnung, 6 Bde., Göttingen 1963-1969 (= Carmina medii aevi posterioris latina 2)
- Warburg, Aby, „Flandrische und florentinische Kunst im Kreis des Lorenzo Medici um 1480“, in: Aby Warburg. Gesammelte Schriften, hg. v. Gertrud Bing, 2 Bde., Leipzig/Berlin 1932, S. 207-212
- Weber, Anton, Der heilige Hieronymus. Ein neu aufgefundenes Gemälde Albrecht Dürers, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1, 1900/01, S. 327- 330;
- Weber, Frederick Parkes, Des Todes Bild, bearb. v. Eugen Holländer, Berlin 1923
- Wehrli-Johns, Martina, „Tuo daz guote und lâ daz übele“ – Das Fegefeuer als Sozialidee, in: Ausst.-Kat. Köln 1994, S. 47-58
- Weis, Adolf, »... diese lächerliche Kürbisfrage«. Christlicher Humanismus in Dürers Hieronymusbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 195-201
- Weisinger, Herbert, Die Erneuerung der Bildung in Selbstzeugnissen der Renaissance, in: Zu Begriff und Problem der Renaissance, hg. v. August Buck, Darmstadt 1969 (= Wege der Forschung 204), S. 228-244
- Weiss, James Michael, Hagiography by German humanists, 1483-1516, in: Journal of medieval and Renaissance Studies 15, 1985, S. 299-316
- Wenzel, Siegfried, »Petrarcas accidia«, in: Petrarca, hg. v. August Buck, Darmstadt 1976, S. 349-366 (= Wege der Forschung 353)
- Werner, Norbert, Der Kirchenvater mit dem Löwen. Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus, in: Die Romane von dem Ritter mit dem Löwen, Xenja von Ertzdorff (Hg.), Amsterdam 1994 (= CHLOE Beiheft zum DAPHNIS 20), S. 563-592
- Wiebel, Christiane, Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des heiligen Hieronymus, Weinheim 1988 (Diss. Marburg 1985)
- Wiebel, Christiane, Die Weisheit des Greises zwischen religiöser Kontemplation und philosophischer Erkenntnis: Das Beispiel des heiligen Hieronymus, in: Ausst.-Kat. Braunschweig 1993, S. 69-77
- Wilhelmi, Thomas, Zur Entstehung des „Narrenschiffs“ und der illustrierten Terenz-Ausgabe. Beschreibung der Rückseite der Terenz-Druckstöcke, in: Sebastian Brant. Forschungsbeiträge zu seinem Leben, zum „Narrenschiff“ und zum übrigen Werk, herg. v. Thomas Wilhelmi, Basel 2002
- Wille, Friederike, Quod sumus hoc eritis. Die Begegnung von Lebenden und Toten im Regnum der Anjou, in: Tanja Michalsky (Hg.), Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, Berlin 2001, S. 225-239
- Wille, Friederike, Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes, München 2002 (Diss. München 1992)
- Wilpert, Joseph (Hg.), Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916
- Wind, Edgar, Aenigma termini, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes I, 1936/38, S. 66-69
- Winkler, Friedrich, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-1939
- Winkler, Friedrich, Dürers Lissaboner Hieronymus, in: Pantheon 32, 1944, S. 12-16

- Winkler, Friedrich, Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Basler und Straßburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt, Berlin 1951 (= Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 36)
- Winzinger, Franz. Albrecht Dürer, Hamburg 1971 (= Rowohlts Monographien 177)
- Wirth, Jean, «La Musique» et «la Prudence» de Hans Baldung Grien, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 245-246
- Wittkower, Rudolf, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984
- Wölfflin, Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905 (⁶1943)
- Woelk, Moritz, Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza, Münster 1995
- Wuttke, Dieter, Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967, S. 321-325
- Wuttke, Dieter, Vitam non mortem recogita. Zum angeblichen Grabepitaph für Peter Vischer den Jüngeren (1965), in: ders., Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Baden-Baden 1996, S. 65-73
- Wuttke, Dieter, Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. `Jahrhundertfeier als symbolische Form´, in: Journal of medieval and Renaissance studies 10, 1980, S. 73-129
- Wuttke, Dieter, Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophie des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs (1985/1986), in: ders., Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Baden-Baden 1996, S. 389-454
- Zampetti, Pietro, A Dictionary of venetian paintings, 5 Vols., Leigh-On-Sea 1969-1973
- Zedelmaier, Helmut, Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit, in: Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit, Helmut Zedelmaier u. Martin Mulsow (Hg.), Tübingen 2001, S. 11-30
- Zimmermann, Max G. Zimmermann, Ein bisher unbeachtetes Gemälde Albrecht Dürers »DER H. HIERONYMUS«, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 12, 1901, S. 17-22 (Mit einem Beitrag von Anton Weber)
- Zinke, Detlef, Patiniers „Weltlandschaft“. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert, Frankfurt am Main u. a. 1977
- Zohary, Michael, Pflanzen der Bibel, Stuttgart 1995
- Zutphen, Gerard Zerbolt van, De spiritualibus ascensionibus, ed. La Bigne, Marguerin de, Bibliotheca veterum patrum et auctorum ecclesiasticorum, Bd. 26, Lyon 1677, S. 258-289

* Abbildungsverzeichnis

1. Albrecht Dürer, „Der hl. Hieronymus“, 1521, Eichenholz, 59,5x48,5cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga
2. Albrecht Dürer, „Der hl. Hieronymus“, Ausschnitt (oben)
3. Albrecht Dürer, „Der hl. Hieronymus“, Ausschnitt (unten)
4. „Der hl. Hieronymus“, Evangeliar aus Sankt Maria ad Gradus in Köln, Köln, Bibliothek des Erzbischöflichen Priesterseminars, Hs. 1a fol. 8r.
5. Giotto, „Der hl. Hieronymus“, Fresko, Assisi, Oberkirche von San Francesco
6. Tommaso da Modena, „Der hl. Hieronymus“, Fresko, Treviso, S. Niccolò
7. Tommaso da Modena, „Hl. Guglielmo D’Inghilterra“, 1351-1352, Fresko, Treviso, Kapitelsaal von S. Niccolò
8. Tommaso da Modena, „Hl. Giacomo da Venezia“, 1351-1352, Fresko, Treviso, Kapitelsaal von S. Niccolò
9. „Petrarca im Sudiolo“, um 1400, Miniatur aus *De viris illustribus* des Francesco Petrarca, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 101, fol. 1v.
10. Boethius-Diptychon, Stadtmuseum, Brescia.
11. „Der hl. Hieronymus“, Miniatur in der sog. Bredelar-Bibel, Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, HS. 825, 166v.
12. „Der hl. Macarius“, Fresko, Pisa, Camposanto
13. Paolo Uccello, Thebais, um 1440-65, Florenz, Accademia
14. „Der hl. Hieronymus“, Fresko, um 1400, Siena, S. Marta
15. Filippo Lippi, „Der hl. Hieronymus“, Pappelholz, 54x37 cm, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum
16. Lazzaro Bastiani, „Der hl. Hieronymus“, ehemals Brescia, Sammlung Bettoni
17. Marco Zoppo, „Der hl. Hieronymus“, um 1460-1465, Holz, 31x43 cm, Bologna, Pinakothek
18. Sandro Botticelli, „Der hl. Hieronymus“, Öl und Tempera auf Leinwand, 45x26 cm, St. Petersburg, Eremitage
19. Foppa-Nachfolger, „Der hl. Hieronymus“, Holz, 47x32 cm, Bergamo, Galleria dell’Accademia Carrara
20. Cesare da Sesto, „Der hl. Hieronymus“, um 1515, Holz, Southampton, Art Gallery, Inv. Nr. 2/1958
21. Lazzaro Bastiani, „Madonna mit den hll. Hieronymus und Franziskus“, Aufbewahrungort unbekannt
22. Domenico Panetti, „Madonna mit den hll. Hieronymus und Katharina von Alexandria“, um 1495, Pappelholz, 118,5x82,5 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie
23. Cima da Conegliano, „Hieronymus in der Wildnis“, nach 1510, Holz, 33x27,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sammlung Bonacossi
24. Bono da Ferrara, „Hieronymus in der Wildnis“, um 1440, Tempera auf Pappelholz, 53,5x39,6 cm, London, National Gallery
25. Francesco de’ Franceschi, „Hieronymus in der Wildnis“, um 1440, Tempera auf Holz, 46,6x35cm, Privatbesitz (Sammlung Clark)
26. Bono da Ferrara zugeschrieben, „Der hl. Hieronymus in der Wildnis“, Feder, braune Tinte auf Papier, 203x295 mm, Paris, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais
27. Jacopo Bellini, „Hieronymus in der Wildnis“, um 1460, Tempera auf Holz, 95x64 cm, Verona, Museo del Castelvecchio
28. Giovanni Bellini, „Hieronymus in der Wildnis“, 1505, 49x39 cm, Sammlung Kress, Washington, National Gallery
29. Giovanni Bellini, „Der hl. Franziskus“, um 1479-1485, Tempera und Öl auf Pappelholz, 124,4x141,9 cm, New York, The Frick Collection
30. Carpaccio, „Hieronymus in der Wildnis“, Holz, 49x45 cm, Zogno (Bergamo), Grumello de’ Zanchi, Pfarrkirche »Assunzione«

31. Anonym (paduanisch-venezianisch), „Hieronymus in der Wildnis“, um 1470, Leinwand, 48x37 cm, São Paulo, Museu de Arte
32. Benedetto Montagna, „Hieronymus in der Wildnis“, Kupferstich, 283x227 mm, B. 14
33. Jacopo da Valenza, „Hieronymus in der Wildnis“, Öl auf Holz, 59,7 x 42,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts
34. Joachim Patinir, „Hieronymus in der Wildnis“, 74x91 cm, Madrid, Museo del Prado
35. „Kreuzigung mit Symbolfiguren“, um 1020, Uta-Evangelistar, München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 13601, fol. 3v.
36. „Kreuzigung Christi mit Adamsfigur“, Mitte des 13. Jahrhunderts, Straßburg, Hauptportal der Westfassade, Münster
37. Giotto, „Franziskus mit einem Skelett“, um 1320, Fresko, Assisi, Unterkirche von San Francesco, Nordarm im westlichen Querhaus
38. Bonamico Buffalmacco, „Legende der drei Lebenden und der drei Toten“, um 1335-40, Fresko, Pisa, Südwand des Camposanto,
39. Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, vor 1314, Rom, Bibliotheca Vaticana, Barb. Lat, f. 15v.
40. Hans Holbein d. J., „Der Rychmann“, Holzschnitt, 65x50 mm, *Les simulachres & historiees faces de la mort*, Lyon 1538
41. Hans Holbein d. J., „Der Münch“, Holzschnitt, 65x50 mm, *Les simulachres & historiees faces de la mort*, Lyon 1538
42. „Der Urteil Gottes“, Holzschnitt aus *dem Ackermann aus Böhmen*, Bamberg, Albrecht Pfister, 1461, fol. 22v.
43. Michael Wolgemut, „Christus umfängt den Tod“, 1491, Holzschnitt aus dem *Schatzbehälter oder Schrein der waren Reichtümer des Heils und ewger Seligkeit*
44. Peter Vischer d. J., Tintenbehälter mit Symbolfigur, Messing, Höhe 16,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Fortum Collection
45. Albrecht Dürer, „wie eyns keyser von Constantinopels tochter eym Ritter vertagt hatt nachtz zû jr heimlich jn jr kamer zû komen / Vnnd er aber so vil geist jn wysser wat vmb jr bett sach das er von forchten wyder dannan floch“, vor 1493, Holzschnitt aus *dem Ritter vom Turn*
46. Albrecht Dürer, „Tod und Narr“, Holzschnitt zu *Sebastian Brant, Das Narrenschiff*, Basel 1494, Kap. 85: „nit furschen den dot“
47. Albrecht Dürer, „Spaziergang“, um 1497/95, Kupferstich, 195x121 mm, B. 94
48. Albrecht Dürer, „Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten“, Feder auf Papier, weiß erhöht, 306x436 mm, Wien, Albertina, W. 162
49. Albrecht Dürer, „Die vier apokalyptischen Reiter“, Holzschnitt, 394x281 mm, B. 64
50. Hans Burgkmair, „Der Tod überfällt ein Liebespaar“, 1510, Holzschnitt, 211x153 mm, B. 40
51. Albrecht Dürer, „Der reitende Tod“ (Scheibenriss), 1502, Feder, 388x313 mm. Hannover, Kestner Museum, W. 213
52. Albrecht Dürer, „Sixtus Tucher am offenen Grab“ (Scheibenriss), 1502, Feder, 295x250 mm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, W. 214
53. Hans Burgkmair d. Ä., „Strebebild des Conrad Celtis“, vor 1507, Holzschnitt, 217x145 mm
54. Albrecht Dürer, „Der König Tod“, 1505, Kohle, 210x266 cm, London, British Museum, W. 377
55. Albrecht Dürer, „Der Tod und Landsknecht“, 1510, Holzschnitt, 120x 82 mm, B. 132
56. Albrecht Dürer, „Ritter, Tod und Teufel“, 1513, Kupferstich, 244x188 mm, B. 98
57. Albrecht Dürer, „Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus“, 1492, Holzschnitt, 190x133 mm, Meder 227
58. Albrecht Dürer, „Hieronymus in der Wüste“, um 1496, Kupferstich, 305x223 mm, B. 61
59. Albrecht Dürer, „Hieronymus in der Wildnis“, um 1495, Birnbaumholz, 21.8 x 16.1 cm, London, National Gallery,
60. Albrecht Dürer, „Kometendarstellung“, um 1495, Birnbaumholz, 21.8 x 16.1 cm, London, National Gallery (Rückseite der Londoner Hieronymustafel)
61. Giotto, „Die Anbetung der heiligen drei Könige“, um 1303, Fresko, Padua, Capella degli Scrovegni
62. Albrecht Dürer, „Die sieben Posaunenengel der Apokalypse“, Holzschnitt, 393x281 mm, B. 68
63. Albrecht Dürer, „Melencolia I“ (Ausschnitt), 1514, Kupferstich, 239x168 mm, B. 72

64. Albrecht Dürer, „Hieronymus in der Zelle“, 1511, Holzschnitt, 235x160 mm B. 114
65. Albrecht Dürer, „Hieronymus in der Zelle“, 1511, Feder, 195x211 mm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, W. 590
66. Albrecht Dürer, „Hieronymus beim Weidenbaum“, 1512, Kaltnadelradierung, 204x183 mm, B. 59
67. Hans Leu, „Hieronymus in der Wüste betend“, 1519, Tempera auf Leinwand, 87x74 cm, Basel, Kunstmuseum
68. Piero della Francesca, „Hieronymus in der Wildnis“, Berlin, Gemäldegalerie
69. Albrecht Dürer, „Der heilige Hieronymus vor dem Felsendurchblick“, 1512, Holzschnitt, 169x127 mm, B. 113
70. Albrecht Dürer, „Der heilige Hieronymus im Gehäuse“, 1514, Kupferstich, 249x189 mm, B. 60
71. Andreas Alciatus, „In momentaneam felicitatem“, Holzschnitt aus *Emblematum Libellus*, Paris 1542
72. Albrecht Dürer, „Der heilige Hieronymus in seiner Zelle“, Feder auf Papier, 203x126 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, W. 589
73. Albrecht Dürer, Studie zum Kopf des Heiligen, Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 269x199 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, W. 789
74. Albrecht Dürer, Studie zum Kopf des Heiligen, Pinsel in Schwarz und Grau, mit Deckweiß gehöht, auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 415x282 mm, Wien, Albertina, W. 788
75. Albrecht Dürer, Studie zu Arm- und Hand des Heiligen, Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 393x283 mm, Wien, Albertina, W. 790
76. Albrecht Dürer, Studie zum Lesepult, Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf dunkelviolettem grundiertem Papier, 198x280 mm, Wien, Albertina, W. 791
77. Albrecht Dürer, Studie zum Totenkopf, Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf grau-violettem grundiertem Papier, 180x192 mm, Wien, Albertina, W. 792
78. Rogier van der Weyden, „Beweinung Christi vor dem Grab“ (Auschnitt), 110x96 cm, Florenz, Galerie degli Uffizi
79. Albrecht Dürer, „Das ungleiche Paar“, Kupferstich, 151x139 mm, B. 93
80. Albrecht Dürer, „Vanitas“, 1507, Lindenholz, 35x29 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum
81. Giorgione, „Prudentia“, um 1507, Leinwand, 68x59 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia
82. Albrecht Dürer, „Dürers Mutter“, 1514, Kohle, 421x303 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, W. 559
83. Albrecht Dürer, „Hl. Philippus“ und „Hl. Jakobus“, 1516, Leinwand, 46x38 cm, Florenz, Galerie degli Uffizi
84. Petrarca-Meister, „Von Verlierung der Zeit“, Holzschnitt aus *Franciscus Petrarca, Von der Artzney bayder Glück des guten vnd widerwaertigen*, Augsburg 1532, Kap. XV
85. „Notker Balbulus“, Co. Sang. 376, Staatsarchiv Zürich, Sammelmappe AG 19 XXX
86. Andrea di Bonaiuti, „Der heilige Hieronymus unter den Gelehrten“ (Detail), 1366-67, Fresko, Florenz, Cappella degli Spagnoli, Santa Maria Novella
87. Jan van Eyck (Nachfolger), „Hieronymus in der Stube“, 1442, Papier auf Holz, 20,6x13,3 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts
88. Albrecht Dürer, „Bildnis des Philipp Melanchthon“, 1526, Kupferstich, 174x127 mm, B. 105
89. Albrecht Dürer, „*Philosophia*“, Holzschnitt, 1502, 218x148 mm, B. 130
90. Sano di Pietro, „Der Ciceronianusträum“ (aus der Predella eines Altares für das Kloster Gesuati di San Girolamo in Siena, Siena, Pinacoteca), 1444, Holz, 24x36 cm, Paris, Louvre
91. „Totenkopf“, pompejisches Mosaik, Neapel, Nationalmuseum
92. Anonym, „Bücher und Narr“, Holzschnitt zu Sebastian Brandt, *Das Narrenschiff*, Basel 1494, Kap. 1: „von unnutze buchern“
93. Giotto, „Prudentia“, Padua, Cappella degli Scrovegni
94. Albrecht Dürer, „Prudentia“, Feder, 172x103 mm, Paris, Louvre, W.141
95. „Scientia, Artes, Prudentia, Entendement, Sapientia“, Illustration aus der „*Nikomachischen Ethik*“ des Aristoteles, 1376, Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, Ms. 10 D. I. f. 110r
96. „Teufels und Engels Spiegel“, End des 15. Jahrhunderts, Holzschnitt, Schreiber 1893d
97. Giovanni Bellini, „Prudentia“, um 1490, Holz, 34x21 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia
98. Hans Baldung Grien, „Prudentia“, 1529, Lindenholz, 82, 8x36,0, München, Alte Pinakothek

99. Laux Furt Nagel, „Porträt des Hans Burgkmair und seiner Frau“, Lindenholz, 60x52 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum
100. Hans Holbeins d. J., „Doppelbildnis von Jean de Dinteville und Georges de Selve“ (Die Gesandten), 1533, Eichenholz, 206x209 cm, London, National Gallery
101. Antonio Marescotti, 1462, Medaille für Paolo Alberti
102. Bartolomeo Savelli, genannt Sperandio, Medaille für Fra Cesario Contughi
103. „Ein Philosoph in der Todesmeditation“, Römische Lampe, Terrakotta
104. Diptychon von Hieronymus Tschekkenbürlin, 1487, Basel, Öffentliches Kunstsammlung, Kunstmuseum
105. Robert Campin, „Kreuzabnahme“, um 1430, Eiche, 148,5 bzw. 201(überhöhter Teil)x258,5 cm, Madrid, Museo del Prado
106. Rogier van der Weyden, „Totenkopf“, Triptychon der Familie Braque (Rückseite des linken Flügels), um 1464, Holz, Flügel: 41x34 cm, Paris, Louvre
107. Jan Gossaert, „Totenschädel in einer Nische“, Diptychon des Jean Carondelet (Rückseite des rechten Flügels), 1517, 42,5x27,0 cm, Paris, Louvre
108. Albrecht Dürer, „Bildnis des Erasmus“, 1526, Kupferstich, 249x193 mm, B. 107
109. Albrecht Dürer, „Kruzifixus“, Detail aus dem Lissaboner Hieronymusbild
110. Albrecht Dürer, „Große Kreuzigung“, 1523, Kupferstich, 320x230 mm
111. Albrecht Dürer, „Christus am Kreuz“, 1523, Bleizinngriffel auf grün grundiertem Papier, W. 861
112. Albrecht Dürer, 1521, Feder, 323x223 mm, Wien, Albertina, W. 880
113. Michael Ostendorfer, „Schöne Madonna“, 1519 oder etwas später, Holzschnitt, 63,5x39,1 cm, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlung Veste Coburg
114. Quentin Massys, „Terminus“, Medaille für Erasmus von Rotterdam (Rückseite), um 1519, Bronze, Durchmesser 10 cm, Basel, Historisches Museum
115. Erasmus von Rotterdam, Randzeichnung in seinem Kommentar zu den Hieronymus-Briefen, Basel, Universitätsbibliothek
116. Hans Holbein d. J., „Erasmus von Rotterdam »im Gehäus«, um 1538, Holzschnitt, 327x213 mm
117. Joos van Cleve, „Hieronymus in der Stube“, Eiche, 39,7x28,8 cm, Princeton, New Jersey, The Art Museum, Princeton University
118. Joos van Cleve oder sein Nachfolger, „Hieronymus in der Stube“, um 1525/30, 99,7x83,8 cm, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Art Museum
119. „Der heilige Kornelius und der heilige Cyprian“, Miniatur aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, fol. 325
120. Baptist-Meister, „Hieronymus in der Stube“, Heures de Turin, fol. 80v. (Brandverlust)
121. Marinus van Reymerswaele, „Hieronymus in der Stube“, Holz, 79x107 cm, Madrid, Prado
122. Marinus van Reymerswaele, „Hieronymus in der Stube“, Eichenholz, 94x91 cm, Berlin, Gemäldegalerie
123. Joos van Cleve, „Hieronymus als Büßender in der Stube“, 63x50 cm, Aufbewahrungsort unbekannt
124. Lucas van Leyden, „Hieronymus mit dem Totenschädel in der Stube“, Kupferstich, 101x146 mm, B. 114
125. Anonym, „Hieronymus in der Stube“, um 1520, Eichenholz, 81x55 cm, Berlin, Gemäldegalerie
126. Lucas van Leyden, „Der heilige Hieronymus“, 1521, Kreide, Tinte und Pinsel auf Papier, mit Weiß gehöht, 376x281 mm, Oxford, Ashmolean Museum
127. Lucas van Leyden, „Bildnis eines Mannes mit dem Totenschädel“, Kupferstich, 184x144 mm, B. 174
128. Masolino, „Pietà“, Fresko, Empoli, Museo della Collegiata
129. Illustration eines niederländischen Stundenbuches, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 161, fol. 208v
130. Anonym, „Hieronymus mit einem Totenschädel“, Dresden, Gemäldegalerie
131. Frans Hals, „Junger Mann mit dem Totenschädel“, um 1626-28, Öl auf Leinwand, 9,20x81,0 cm, London, National Gallery

132. Georg Pencz, „Hieronymus in der Stube“, 1544, Papier auf Leinwand, 107,5x86,9 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
133. Georg Pencz, „Hieronymus in der Stube“, 1548, Leinwand auf Holz, 128x112,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie
134. Lucas Cranach d. Ä. oder sein Kreis, „Hieronymus in Betrachtung eines Schädels“, um 1530/40, Holz, 50,5x35 cm, Privatsammlung
135. Kopie nach Albrecht Dürer, „Hodie michi, cras tibi“, Holzschnitt
136. Albrecht Dürer, „Der heilige Antonius“, 1519, 86x143 mm, Kupferstich, B. 58
137. Albrecht Dürer, „Maria mit dem Wickelkind“, 1520, Kupferstich, 143x95 mm, B. 38
138. Albrecht Dürer, „Der heilige Christophorus“, Studien zu Christophorusfigur, 1521, Feder, 228x407 mm, Berlin, Kupferstichkabinett