

»lyrix« im März/April 2011: Es ist alles eitel

»lyrix« ist ein gemeinsames Projekt vom Deutschlandfunk, dem Deutschen Philologenverband, dem Verlag Das Wunderhorn und der Initiative „Schulen: Partner der Zukunft“ (PASCH). 2011 geht »lyrix« ins Museum. Als Inspirationsquelle und thematische Vorgabe für die einzelnen Leitmotivrunden dienen nicht nur – wie bisher – Gedichte, sondern auch korrespondierende Kunstobjekte aus teilnehmenden Museen.

Im März und April ist »lyrix« zu Gast im Kölner Museum Schnütgen. Die nachfolgenden Unterrichtsmaterialien sind in Zusammenarbeit mit dem Museumsdienst Köln entstanden und bieten eine Strukturanalyse des themenvorgebenden Gedichts „Es ist alles eitel“ von Andreas Gryphius sowie einen Überblick über den zeitgeschichtlichen Hintergrund, in dem die ausgewählten Vanitas-Objekte aus dem Museum Schnütgen entstanden sind. Als weitere Diskussionsgrundlage für den Unterricht kann auch ein Video dienen, das die Regisseure Omar El-Saeidi und Sascha Vredenburg im Museum Schnütgen als Einführung in das Thema gedreht haben: <http://www.youtube.com/watch?v=rX36oQWFVS4>.

1 – Gedichtanalyse und Stundenverlauf: Andreas Gryphius, Es ist alles eitel (1643)

Es ist alles eitel (1643) von Andreas Gryphius

*Du siehst, wohin du siehst, nur eitelkeit auf erden.
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;
Wo ietzundt städte stehn, wird eine Wiese seyn,
Auf der ein schäfers kind wird spielen mit den herden;*

*Was itzundt prächtig blüth, sol bald zutreten werden;
Was itzt so pocht und trotzt, ist morgen asch und bein;
Nichts ist, das ewig sey, kein ertz, kein marmorstein.
Jetzt lacht das glück uns an, bald donnern die beschwerden.*

*Der hohen thaten ruhm muß wie ein traum vergehn.
Soll denn das spiel der zeit, der leichte mensch bestehn?
Ach, was ist alles diß, was wir vor köstlich achten,*

*Als schlechte nichtigkeit, als schatten, staub und Wind,
Als eine wiesen blum, die man nicht wieder find't!
Noch wil, was ewig ist, kein einig mensch betrachten.*

Andreas Gryphius

(eigentlich Andreas Greif), geboren 1616 in Glogau/ Schlesien, ebenda gestorben 1664, ist einer der bedeutendsten deutschen Barockdichter. Vor allem seine Jugendzeit wurde durch schwere Schicksalsschläge sehr verdüstert: 1621 Tod des Vaters, eines protestantischen Geistlichen, 1628 Tod der Mutter (Schwindsucht), Erlebnis der Gräueltaten des Dreißigjährigen Krieges in Glogau mit der Eroberung der Stadt, Brandkatastrophe, Pestepidemie, Vertreibung der Protestanten durch die Kaiserlichen.

Nur mit Unterbrechungen konnte er in Glogau die Schule besuchen, folgte trotz städtischem Verbot seinem Stiefvater, einem protestantischen Lehrer, in das polnische Fraustadt und besuchte von dort aus das Gymnasium (1632 Görlitz; 1634-36 Danzig). Als Hauslehrer trat der Zwanzigjährige dann seine erste Stelle auf dem Landgut der Grafen von Schönborn in Freystadt (Kozuchów) an. Hier gab er bereits 1637 seine berühmten Lissaer

Sonnete(!) heraus. Auch erwarb er in dieser Zeit die Magisterwürde und den Titel eines „Poeta laureatus“. Ab 1638 folgte ein sechsjähriger Studienaufenthalt an der Universität Leyden, währenddem er auch in der akademischen Lehre tätig war und sich mit der Veröffentlichung von Sonettensammlungen, Oden und Epigrammen bereits größeren literarischen Ruhm erwarb. 1649 heiratete er die Tochter eines „vornehmen Rathsverwandten“ und wirkte ab 1650 als Syndikus der Landstände des Fürstentums Glogau. Sein literarisches Schaffen konzentriert sich ab 1647 auf Staatsdramen und Trauerspiele; er begründet mit „Leo Armenius“ das deutschsprachige Kunstdrama des Barock. Auch seine Komödien „Horribilicribrifax“ und „Peter Squentz“ sind erwähnenswert. 1662 wurde er als „der Unsterbliche“ in die „Fruchtbringende“ (Sprach-) „Gesellschaft“ aufgenommen.

In seinem Schaffen verkörpert Gryphius das Idealbild, das sich das Barockzeitalter vom Dichter gemacht hatte, das des Dichter-Gelehrten, in dessen Werken alle Erkenntnis und Weisheit der Zeit in allgemeingültiger, kunstvoller Form ihre Gestalt fanden. Seinen bis heute andauernden Ruhm verdankt Gryphius vor allem den Sonetten, von denen die meisten bereits in seiner Jugend entstanden sind und in denen er die strengen Regeln der Opitz'schen Poetik in souveräner Manier umsetzte. Inhaltlich sind seine Dichtungen vom

Eindruck der Vergänglichkeit alles Irdischen geprägt; hierzu haben die persönlich erlittenen Schicksalsschläge sowie die Erfahrung der Nöte des Dreißigjährigen Krieges entscheidend beigetragen. Schon die erste Sonettensammlung, 1637 in Lissa in der Provinz Posen erschienen, steht unter dem Leitgedanken der Vanitas. In dieser Sammlung findet sich bereits eine erste Fassung des Gedichts mit dem Titel „Es ist alles gantz eytel. Eccl.1.V.2“, wobei Gryphius mit der angefügten Quellenangabe ganz explizit auf einen Spruch des alttestamentarischen Predigers Kohelet (Ecclesiastes) hinweist: „Nichtigkeit, nur Nichtigkeit, so spricht Kohelet; Nichtigkeit, nur Nichtigkeit. Alles ist Nichtigkeit.“ Auch mit der Kapitelüberschrift „VANITAS, VANITATUM, ET OMNIA VANITAS“ bezieht er sich auf diesen Bibeltext. Der Begriff „Eitelkeit“ wird dabei von Gryphius im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch in einem weiter gefassten Wortsinne verwendet, entsprechend dem der lat. Vanitas (Vergänglichkeit, Nichtigkeit, leerer Schein). In seine folgende Sonettensammlung „Sonnete. Das erste Buch“, die 1643 in Leyden erschien, nahm Gryphius dann auch dieses o.g. Vanitas-Sonett auf, das er allerdings gemäß den Opitz'schen Regeln so umgestaltet hatte, dass es an formaler Glätte gewann.

Gedichtanalyse

Die 14 Verse des Sonetts sind durchgängig als sechshebige Jamben, sog. Alexandriner, gestaltet, wobei sich umschließende Reime bzw. Schweifreime mit klingender (=weiblicher) Kadenz und Paarreime mit stumpfer (=männlicher) Kadenz abwechseln. Im Originaltext werden sie auch durch unterschiedliche Einrückung gekennzeichnet (vgl. S. 7). Die beiden Quartette werden nicht nur durch das gleiche Reimschema, sondern auch durch den gleichen Reim noch enger zusammengebunden. Auch die beiden anschließenden Terzette zeigen das gleiche Reimschema: Einem Paarreim folgt jeweils ein Schweifreim, der – unterstützt von einem Enjambement – die Terzette ebenfalls eng aufeinander bezieht. Die für den Alexandriner typischen Zäsuren fallen außer in den Versen 4 und 9 auch mit syntaktischen Fugen (Hauptsatz/Nebensatz bzw. Aufzählung von Satzgliedern) zusammen.

Die Satzstruktur ist weitgehend parataktisch geprägt, wobei zumeist Zeile für Zeile wenig komplexe linksverzweigende Satzgefüge aufeinander folgen. Wir zählen insgesamt 12 Hauptsätze, denen oft ein Relativsatz als Nebensatz ersten Grades in der Rolle eines Satzgliedes vorangestellt ist. Nur in den Versen 3 und 4 sowie 11 bis 13 erstreckt sich eine

Satzperiode über mehrere Zeilen. Die beiden Quartette enthalten nur Aussagesätze unterschiedlicher Reichweite zur Vanitas-Problematik. Und zwar folgt einer allgemeinen Aussage (*Du siehst ... nur Eitelkeit auf Erden.*) eine Reihung von Beispielen, die die vorangehende allgemeine Aussage belegen. Diese sind als antithetische Paare angeordnet (*aufbauen* gegenüber *niederreißen*; *Städte* zu *Wieseneinsamkeit*; *Blütezeit* zu *Zertretenwerden*; *Stärke und Trotz* versus *Asch und Bein*; *Glück* zu *Unglück*). Und diese Beispiele werden schließlich wieder in einer allgemeinen Aussage (*Nichts ist, das ewig sei, ...*) zusammengefasst. Die beiden anschließenden Terzette enthalten – eingerahmt von drei Aussagesätzen – die zentrale Frage (V. 10 und indirekt weitergeführt im Aussagegesetz V. 11-13), die den Leser/Hörer zu weiterführenden Folgerungen anregen soll (Kann der Mensch als Spielball der Zeit gegenüber dieser Vergänglichkeit bestehen, wenn doch alles Irdische, das wir für köstlich ansehen, nur nichtig ist?). Der letzte Aussagesatz liefert dann mit dem Hinweis auf das Ewige die erlösende Antithese.

Bei der Betrachtung der antithetischen Beispielpaare kann eine Gliederung der Bildbereiche festgestellt werden. Im ersten Quartett ist in V.2 menschliches Aufbauen und Zerstören thematisiert, das in den beiden folgenden Versen variiert wird; Städte werden verschwinden und un bebauten Wiesen Platz machen (dem idyllischen Platz für Schäferspiele). Im zweiten Quartett werden Leben und Tod gegenübergestellt: Blüten fallen bald der Vernichtung anheim; von Stärke und Trotz des Menschen bleiben bereits morgen nur noch Asche und Gebeine; auch Erz und Marmor bestehen nicht ewig. Wichtig ist hier auch der Zeitaspekt des menschlichen Tuns: Aufbau, Blüte und Stärke währen nur kurze Zeit; *bald* (V. 5 u. 8), schon *morgen* (V. 2 u. 6) kommen Vernichtung und Tod. Vers 8 leitet zu seelischen Empfindungen über: Das Glück ist im Leben ohne Beständigkeit und der durch Heldentaten erworbene Ruhm vergeht wie ein Traum (V. 9). Im ersten Terzett wird nun in Vers 10 die zentrale Frage gestellt, wie der Mensch als Spielball der Zeit gegenüber seiner (in den o.g. Beispielen belegten) Vergänglichkeit bestehen kann. Alles, was uns als wertvoll erscheint, ist nichtig – nichts anderes als *Schatten, Staub, Wind* (V. 12) oder eine verlorene *Wiesenblume* (V.13). Das Beklagen der Nichtigkeit des menschlichen Lebens gipfelt mit der Schlusszeile in der Aussage, dass dennoch kein einziger Mensch das Ewige betrachten wolle. Hier wird indirekt, aber in der für die Sonettform typischen Schlusspointe der entscheidende Denkanstoß gegeben, wie der Mensch trotz seiner Vergänglichkeit bestehen kann: Er

müsste nur seinen Blick weg vom irdischen Leben hin auf das Ewige richten (von Gryphius und seiner Zeit immer im Sinne des christlichen Weltbildes als das ewige Reich Gottes verstanden).

Methodische Vorüberlegungen

Der Text bietet aufgrund seines Alters und andersartigen Sprachgebrauchs sowie seiner abweichenden Orthographie einige Verständnisschwierigkeiten, er ist jedoch wohl auch für die Behandlung in den oberen Klassen der Sekundarstufe I geeignet. Seine Wort- und Bildwahl, besonders auch die pointierte Schlüsselaussage, könnten allerdings auf die Schüler befremdlich wirken und Ablehnung wegen Nichtgefallens hervorrufen, möglicherweise sogar zu unangemessenen Heiterkeitsausbrüchen führen (z.B. V. 8). Zur Interesseweckung sollte deshalb am Anfang der Analyse die isolierte Betrachtung des Gedichttitels stehen.

Aus der Betrachtung des gegenwärtigen Sprachgebrauchs ergibt sich, dass „eitel“ einen eitlen, eingebildeten Menschen bezeichnet. Diese Wortbedeutung gilt auch für das davon abgeleitete Nomen „Eitelkeit“. Im Wörterbuch findet sich allerdings noch eine zweite Bedeutung: „eitel“ veraltend für „nur, nichts als“ (z.B. eitel Gold, Sonnenschein usw.); ein abgeleitetes Nomen mit dieser Bedeutung existiert jedoch nicht mehr. Hier könnte ggf. auf die lateinischen Wortbedeutungen von „eitel“ hingewiesen werden:

1. merus „nichts als“ bzw. „rein“ und
2. vanus „nichtig“, wovon dann das Nomen „Vanitas“ abgeleitet werden kann, das in der Kapitelüberschrift des Erstdrucks von 1637 enthalten ist (vgl. S.7).

Um Zeit zu sparen, kann die Lehrkraft auch die in der Barockzeit weiter gefasste Wortbedeutung von „Eitelkeit“ sowie das heute dafür gebrauchte Nomen „Nichtigkeit“ selbst benennen.

Zur Veranschulichung kann ggf. auch die Betrachtung eines Vanitas-Emblems aus den Museums-Materialien dienen, z.B. die Seifenblasen produzierenden Putti (Das menschliche Leben allegorisiert als eine Seifenblase) (s.u. **2 – Erläuterungen zu ausgewählten Vanitas-Objekten aus dem Museum Schnütgen**). Diese Glasmalerei bietet sich besonders an, weil Gryphius in der Ursprungsfassung des Sonetts von 1637 in V.10 das gleiche Bild verwendet: *...die Wasserblaß/der leichte Mensch....*

Die anschließende Gedichtanalyse kann nun unter der Aufgabenstellung erfolgen, den Text möglichst wortnah in modernes Deutsch zu übertragen. Dabei könnte auch die bei Zeile 8 zu erwartende Heiterkeit produktiv genutzt werden, mit dem Hinweis, dass donnernde Beschwerden sich keineswegs nur auf den Darm beziehen müssen, sondern auch auf Gewitter oder Kanonendonner hinweisen können. Da sich die Übertragung der beiden Quartette leichter als die der anschließenden Terzette bewerkstelligen lässt, bietet sich für S-I-Klassen auch eine Aufspaltung der Aufgabe an; die Quartette werden in Still- oder Paararbeit übersetzt, die Terzette anschließend im Klassengespräch, wobei der Lehrer wohl vor allem bei der syntaktischen Fügung der Zeilen 11 – 13 sowie bei der Wortbedeutung von *einig mensch* (=einzig Mensch) helfen muss. An die Übersetzungsarbeit sollte sich eine vertiefende Betrachtung der verwendeten Bilder und der gedanklichen Struktur anschließen. Sinntragende Begriffe können im Text markiert und ggf. in einer Tafelskizze festgehalten werden. Dabei werden auch, sofern möglich, die aus der Aufsatzlehre bekannten

Gedankenfiguren herausgestellt (z.B. Reihung, Antithetik, Klimax, Zusammenfassung, rhetorische Frage usw.) und in die Strukturskizze eingetragen. Auch die Leistung der Sonettform könnte jetzt thematisiert werden, dass nämlich die Verknappung in der zweiten Sonett-Hälfte die gedankliche Zuspitzung bis hin zur Schlusspointe fordert und fördert.

Möglicherweise ergeben sich bei der Besprechung kritische Äußerungen gegenüber der dem Diesseits abgewandten Weltsicht des Dichters, die von vielen Zeitgenossen geteilt wurde. Dieser Kritik kann die Lehrkraft durchaus Raum geben, es sollte aber auch darauf hingewiesen werden, dass Lebensfreude und Diesseits-Genuss in der Barockzeit ebenfalls vorhanden waren, stark ausgelebt wurden und sich auch in der Dichtung spiegelten.

Stundenverlauf

1. Analyse des Gedichttitels „Es ist alles eitel“

- Schüler ermitteln die Wortbedeutung von „eitel“ durch Umschreibungen, Betrachtung des abgeleiteten Nomens, Rückgriff auf das lat. Adjektiv und seine Ableitung (vanus, Vanitas)
- Die Begriffe „nichtig“ und „Nichtigkeit“ werden an der Tafel festgehalten

- Betrachtung eines Vanitas-Emblems aus den Museums-Materialien, z.B. die Seifenblasen produzierenden Putti (Das menschliche Leben als eine Seifenblase; vgl. V.10 der Vorfassung von 1637 ...*die Wasserblaß/der leichte Mensch...*)

2. Gedichtbegegnung

- kurze Angaben zum Autor und zur Entstehungszeit des Gedichts
- Lehrervortrag des Gedichts
- freie Äußerungen:
 - mögliche/erwartete Schülerbeiträge zur Gedichtform (sofern Sonett bereits behandelt),
 - zu der andersartigen Orthographie und zu Unklarheiten der Aussage (... nicht verstanden ...)
- Arbeitsvereinbarung für die anschließende Textuntersuchung (vgl. Punkte 3. und 4.)

3. Analyse der semantischen Struktur des Gedichts

- Übertragung der Quartette in modernes Deutsch (Still- bzw. Paarbeit)
- dabei Markierung der sinntragenden Begriffe
- Ergebnisse werden von der Lehrkraft an der Tafel festgehalten
- Übertragung der Terzette (Unterrichtsgespräch), Ergänzung der Strukturskizze

4. Analyse der gedanklichen Struktur

- Aufbau der Quartette:
 - allgemeine Behauptung „Nichtigkeit“ der Welt
 - Reihung von Beispielen für die „Nichtigkeit“, Zusammenfassung/ Beweis der Behauptung
 - Anordnung der Beispiele: Gegensatzpaare, Antithesen
- Aufbau der Terzette:
 - der einzige Fragesatz (V.10) stellt die Sinnfrage
 - veränderte Antithetik: Nichtkeit der Welt steht dem Ewigen (=Gottes Reich) gegenüber

5. Leistung der Sonettform (fakultativ und nur bei Zeitüberschuss)

6. Synthese

- Zusammenfassung, Problematisierung, vertieftes Verständnis (ausgehend vom Gedichttitel):

Mögliche Leitfragen:

Worin besteht die Nichtigkeit der Welt?

Das Barock als Zeitalter der Gegensätze: Weltfreude und Weltflucht, Fortuna und Vanitas

Welche Einstellung hat das lyrische Ich gegenüber der Nichtigkeit der Welt?

Er spricht das „Du“ immer in der „Wir“-Form an; Verkündigungsstil (wie in einer Predigt); Hinwendung zum Reich Gottes trotz guter Vermögensverhältnisse, einflussreicher (und gut dotierter) beruflicher Stellung als Syndikus der Landstände sowie insgesamt glücklicher Lebensumstände in der zweiten Lebenshälfte; indirekte Gesellschaftskritik als dialektischer Denkanstoß (These: Noch will, was ewig ist, kein einziger Mensch betrachten.); nur angedeutete Antithese: Beachtet das Ewige! Memento mori!

Hier bzw. für die Folgestunde(n) bietet sich auch ein vertieftes Eingehen auf die in den Museums-Begleitmaterialien ausgebreitete Barock-Emblematik an. Außerdem könnte noch ein weiteres Gedicht zur Vanitasthematik behandelt werden, z.B.

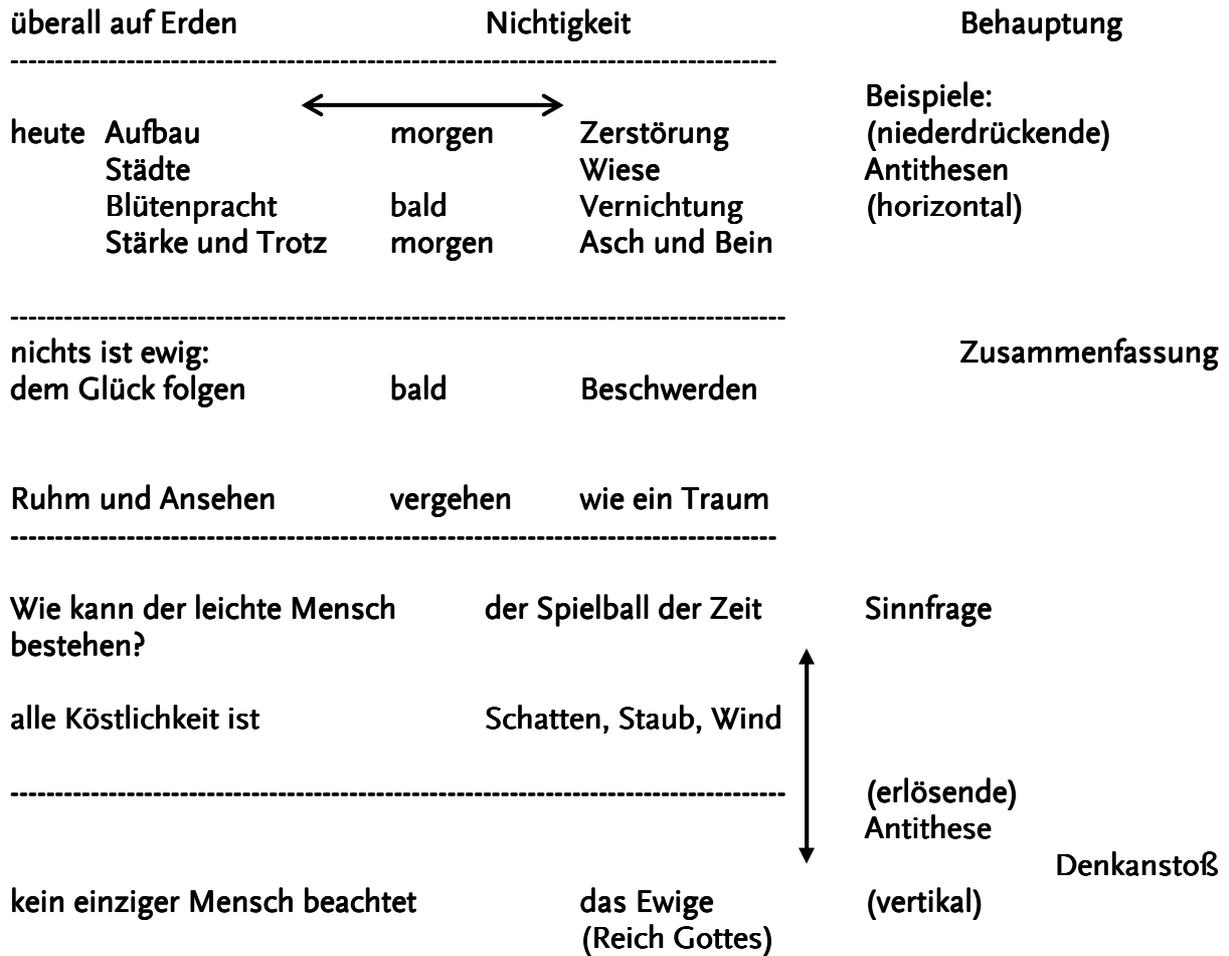
Gryphius: Tränen des Vaterlandes, Anno 1636 oder

Gryphius, Der Abend oder

Hofmannswaldau, Die Welt

Mögliches Tafelbild:

Es ist alles eitel (nichtig)



VANITAS,VANITATUM,ET OMNIA VANITAS.

Es ist alles gantz eytel. Eccl. 1. V. 2

*JCh seh' wohin ich seh / nur Eitelkeit auff Erden /
Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein /
Wo jetzt die Städte stehn so herrlich / hoch und fein /
Da wird in kurtzem gehn ein Hirt mit seinen Herden:
Was jetzt so prächtig blüht / wird bald zutretten werden:
Der jtz so pocht und trotzt / läst ubrig Asch und Bein /
Nichts ist / daß auf der Welt könt unvergänglich seyn /
Jtzt scheint des Glückes Sonn / bald donnerts mit beschwerden.
Der Thaten Herrligkeit muß wie ein Traum vergehn:
Solt denn die Wasserblaß / der leichte Mensch bestehn
Ach ! was ist alles diß / was wir vor köstlich achten !
Als schlechte Nichtigkeit ? als hew / staub / asch unnd wind ?
Als eine Wiesenblum / die man nicht widerfind.
Noch will / was ewig ist / kein einig Mensch betrachten !*

Erstdruck 1637,

ANDREAE GRYPHII, Sonnete

Auf der letzten Seite:

Gedruckt zur Polnischen Lissa durch Wigandum Funck

Es ist alles eitell.

*DU sihst / wohin du sihst nur eitelkeit auff erden,
Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein :
Wo itzund städte stehn / wird eine wiesen sein
Auff der ein schäffers kind wird spilen mitt den heerden.
Was itzund prächtig blüht sol bald zutretten werden.
Was itzt so pocht und trotzt ist morgen asch vnd bein.
Nichts ist das ewig sey / kein ertz kein marmorstein.
Jtzt lacht das Glück vns an / bald donnern die beschwerden.
Der hohen thaten ruhm mus wie ein traum vergehn.
Soll den das spiell der zeitt / der leichte Mensch bestehn.
Ach ! was ist alles dis was wir für köstlich achten /
Als schlechte nichtikeitt / als schaten staub vnd windt.
Als eine wiesen blum / die man nicht wiederfindt.
Noch will was ewig ist kein einig mensch betrachten.*

Erstdruck 1643,

ANDREAE GRYPHII, SONNETE. Das erste Buch

Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse, hg Albrecht Schöne, München 1963, S.242f

Autor: Horst Schädlich

2 – Erläuterungen zu ausgewählten Vanitas-Objekten aus dem Museum Schnütgen

Bildmaterial, © Museum Schnütgen, Köln



Abb. 1: Zwei seifenblasende Knaben, Glasfenster, Köln, um 1530

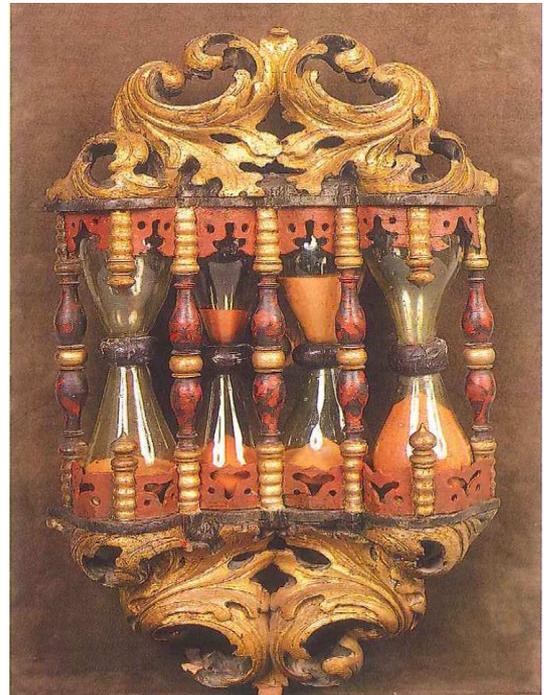


Abb. 3: Kanzeluhr 2. Hälfte 17. Jahrhundert, 42 cm

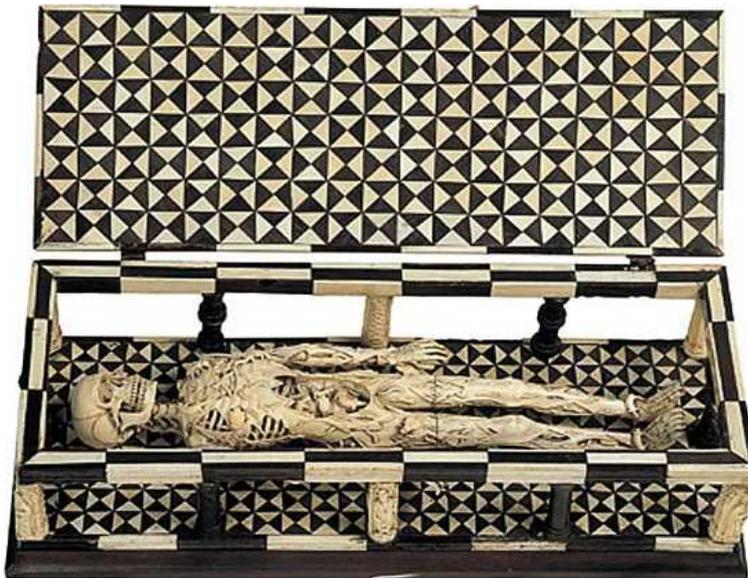


Abb. 2: Memento Mori, Westschweiz um 1520, Elfenbein, Holz,
12 x 42 x 15 cm, Maße: 82 x 58

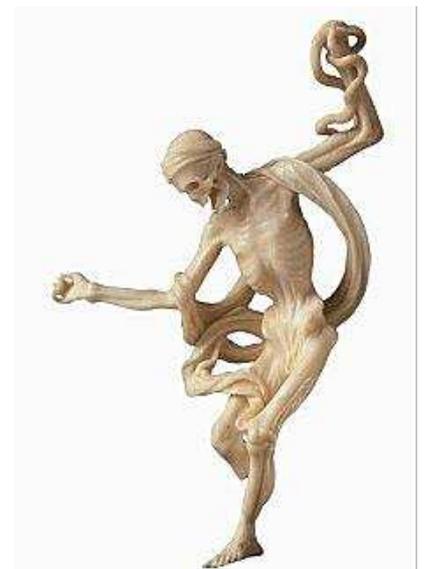


Abb. 4: Tanzender Tod, Joachim Hennen, um 1680,
Elfenbein, 14 cm

Wege durch die Sammlung – Memento mori

Gedenke des Todes! – Diese Gemahnung betitelt nicht nur eine Kunstgattung meist kleinfiguriger Holz- und Elfenbeinwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts, die im Folgenden vorgestellt werden, sie stellte auch für Generationen von Christen eine Aufforderung zur gottgefälligen Lebensführung angesichts eines als allgegenwärtig empfundenen Todes dar.

Für den modernen Menschen kaum mehr nachvollziehbar ist, welche Bedeutung der Tod im Bewusstsein der im Mittelalter und der frühen Neuzeit Lebenden selbst außerhalb der Pestzeiten einnahm. Da man gewöhnlich zu Hause im Kreise der Familie, der Freunde und Nachbarn starb, gehörte der Tod zur alltäglichen Lebenserfahrung. Sterbebüchlein, sog. ‚Artes moriendi‘ (Kunst des Sterbens) bereiteten den Einzelnen auf die letzte Stunde vor. Ein Prozeß der Verdrängung des Themas ‚Tod‘ setzte mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert ein. Der Tod erlitt einen fortschreitenden, mit der Säkularisation einhergehenden Sinnverlust. Seine im christlichen Glauben verankerte heilsgeschichtliche Notwendigkeit geriet außer Acht. Heutzutage versuchen viele – begünstigt durch den Fortschritt der Medizin und die Verlagerung des Sterbens auf die Intensivstationen der Krankenhäuser – den Tod aus ihrem Bewußtsein auszublenden. Seine Tabuisierung wird durch eine auf Jugend und Jugendlichkeit setzende Amüsiergesellschaft gefördert.

In der christlichen Vorstellungswelt des Hochmittelalters war der Tod Bestandteil der Heilsgeschichte. Er hatte – als Sold der Sünde – Strafcharakter. Allerdings wurde die Bedrohlichkeit des Todes durch den Glauben an seine Überwindung in der Erlösungstat Christi gemildert. Die erhoffte göttliche Gnade stufte seine Bedeutung herab auf das Maß einer ‚Durchgangsstation‘ hin zum verheißenen ‚ewigen Leben‘. Eine solche Auffassung wirkte sich auch auf die Abbildungswürdigkeit des Todes in der Kunst aus. Vor der Mitte des 14. Jahrhunderts erscheint er selten und wenn, dann als von Christus besiegt in Gestalt einer hässlichen weiblichen oder männlichen Person.

Eine Wandlung des Todesbewußtseins vollzog sich mit der traumatischen Erfahrung des ‚Schwarzen Todes‘, der Pest. Diese raffte zwischen 1348 und 1352 mehr als ein Drittel der Bevölkerung Europas dahin und wütete in drei weiteren Wellen (1357-62, 1370-72, 1380-83) auf dem Kontinent. Das Massensterben rief Grausen und Entsetzen hervor, denn die Pest

ereilte wahllos Kinder wie Greise, Arme wie Reiche, angesehene wie geächtete Personen. Ihr plötzliches und den Zeitgenossen völlig rätselhaftes Auftreten hintertrieb besonders in den Städten die Bemühungen um eine für das Seelenheil als unabdingbar erachtete Jenseitsvorsorge: Weder für die letzte Beichte und Ölung, geschweige denn für die Sterbemesse blieb vielerorts noch hinreichend Zeit. Der im Glauben besiegte Tod avancierte zum Triumphator über die Lebenden – wie ihn ein Fresko auf dem Camposanto in Pisa erstmals um 1350 in Gestalt eines hässlichen Weibes mit Fledermausflügeln veranschaulichte. Die Erfahrung der Pest drängte das christliche Dogma vom Strafcharakter des Todes und seiner Überwindung im Glauben in den Hintergrund. Er trat nun als lebensverneinendes Prinzip und Naturgewalt, der der Mensch hilflos ausgeliefert war, in Erscheinung. Johannes von Tepl ließ ihn in seinem Prosadialog ‚Der Ackermann von Böhmen‘ (1401) sogar als Gegenspieler Gottes und seiner Schöpfung auftreten. In Pieter Breughels Vision vom ‚Triumph des Todes‘ (1561) leistet ihm 160 Jahre später die Menschheit schließlich verzweifelt Widerstand.

Die akute Bedrohung durch die Pest schärfte das Bewusstsein von der eigenen Todesverfallenheit und verlangte nach neuen drastischen Bildfindungen, die der intensiven geistigen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Tod Rechnung trugen. In der Kunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstand folgerichtig das neue und selbstständige Sujet des in Gestalt seiner Opfer als Leiche, Kadaver oder Skelett erscheinenden Todes – zuerst auf französischen Grabmälern, die Liegefigur des Toten vertretend, sodann in Handschriften, in aus Holzschnitten zusammengesetzten sog. Blockbüchern und auf Wandgemälden als Reiter, Sensemann, Spielmann oder Totengräber. Zum geradezu beherrschenden, auf die Pest anspielenden Motiv entwickelte sich der Totentanz. Er wurzelt in der im Volksglauben verbreiteten Vorstellung, daß die Toten um Mitternacht aus den Gräbern steigen und auf dem Friedhof einen Tanz aufführen. Ausgeführt z. B. als monumentale Darstellungsfolge an Friedhofs- und Kirchenmauern – überliefert bei den Franziskanern in Paris 1424 und den Dominikanern in Basel um 1440 – zeigt der charakteristische Totentanz den sich in Richtung auf ein Beinhaus zubewegenden Reigen mehrerer toter und lebender ‚Partner‘, die der Spielmann Tod mit einem Instrument begleitet. Die ganze ständische Gesellschaft ist hierbei in absteigender Rangfolge vertreten: Von Papst und Kaiser bis zum Bauer und Bettelmann wird jeder unterschiedslos

zum Tanz mit einem namenlosen Toten genötigt. Beischriften, mitunter in Rede und Gegenrede, weisen auf die Gleichheit aller im Tode hin, wobei auch gesellschaftskritische Töne gerade gegenüber ‚Hochgestellten‘ anklingen. Das ungewöhnliche und für die Zeitgenossen anfangs sicher schockierendste am Motiv des Totentanzes war die Verbindung der Todesthematik mit dem Tanz – einer der vitalsten Äußerungen von Lebensfreude und -bejahung. Gerade diese makabere Verbindung von Gegensätzen wird ihre moralische Wirkung im Sinne des ‚memento mori‘ nicht verfehlt haben.

Zur allgemeinen Verbreitung des Totentanzmotives trug die Druckgraphik bei. In ihr löste sich – begünstigt durch das Buchformat – der Reigentanz in lauter Einzelszenen auf, aus denen allmählich auch das Tanzmotiv verschwand. Bei Hans Holbein d.J. schließlich, dessen berühmte Holzschnittfolge ‚Imaginis mortis‘ 1526 den Höhe- und Endpunkt der Gattung markiert, reißt der Tod die einzelnen Vertreter der Stände jeweils aus für sie charakteristischen Lebenssituationen. Das ‚kollektive‘ Sterben im Totentanz ist nun der drastischen Veranschaulichung des individuellen Todes gewichen, den das überraschte Individuum mitten in einer Handlung ereilt.

Die auf einigen Bildern der Hohlbein’schen Holzschnittfolge auftauchende Sanduhr weist auf einen Aspekt der für das sich wandelnde Todesbewußtsein seit dem späten Mittelalter nicht unerheblich ist: die geschärfte Wahrnehmung der Zeit und das bedeutet auch: Vergänglichkeit. Um das Jahr 1300 fand das Stundenglas allgemeine Verbreitung. Auf Zeiteinheiten wie $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ oder 1 Stunde zur Messung zeitlich fest umrissener Tätigkeiten geeicht, wurde es z. B. im durch Arbeit, Gebet streng reglementierten Klosteralltag verwendet. Als Elementaruhr, die Zeit durch den ‚Schwund von Materie‘, d. h. durch das Verrinnen von Sand im fragilen Glasmaß, diente die Sanduhr Generationen als einprägsames Gedankenbild für die gleichsam verrinnende Zeit.

Wesentlicher als die Sanduhr dürfte allerdings die vermutlich im frühen 14. Jahrhundert erfundene mechanische Uhr das Zeitbewusstsein geschärft haben. Sie eroberte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Kirch- und Tortürme abendländischer Städte. Die mechanische Uhr verwandelte in den städtischen Gemeinwesen die Zeit in eine öffentliche, allgemein verbindliche Größe, die erheblich zur Rationalisierung der Arbeitsabläufe

beitrug. Der im gleichmäßigen Takt voranschreitende Zeiger stand nicht nur für ein objektiviertes Zeitmaß ein, er erfasste den Ablauf von Tagen, Wochen und Monaten auch in einer bis dahin nicht gekannten Totalität.

Der sich aufdrängende Bezug, gemessene Zeit- ablaufenden Lebenszeit' prädestinierte auch die Räderuhr zum Sinnbild der Vergänglichkeit (vanitas). Besonders drastisch haben diesen Zusammenhang barocke Taschenuhren pointiert, deren Gehäuse aus metallenen Totenschädeln bestehen. Zwei Leihgaben der Sammlung Peters – Londoner Totenkopfhüllen von ca. 1700 (Defaubre) und 1770 (Samson) in der Memento-mori-Vitrine des Schnütgen Museums – dokumentieren dies.

Die memento-mori-Objekte des Museums liefern die Anschauung zu einer einprägsamen Sentenz des Germanischen Fritz Strich aus dem Jahre 1956: „Die Zeit (...) ist die unheimliche Göttin des Barocks.“ Anhand der Dichtung eines Andreas Gryphius, der Dramen eines Shakespeare und der Landschaftsbilder Ruysdaels konturierte Strich ein barockes Zeiterlebnis, das durch Flüchtigkeit, Wandelbarkeit und Vergänglichkeit geprägt wurde. Gryphius Ode „Vanitas! Vanitatum Vanitas!“, die mit den Zeilen „Die Herrlichkeit der Erde/ Muß Rauch und Asche werden“ beginnt, hat einer durch das Leid des 30jährigen Kriegs geprägten Epoche den Leitvers gegeben. Nur in scheinbarem Widerspruch hierzu steht das Streben einer repräsentativen Barockkunst nach übersteigerter Pracht, Pathos und Festlichkeit. „Das ‚religiöse‘ Leiden an der Scheinhaftigkeit der zeitlichen Welt“ und den „ästhetische[n] Genuß des Schönen, malerischen Scheins der Welt“, welche Strich gegenüberstellt, bedingen einander: Gerade weil der Augenblick so schnell vorüberweilt, gilt es, die flüchtige Zeit festzuhalten, sie, ‚festlich‘ zu erhöhen. Im dialektischen Gegenspiel zum memento mori und zur vanitas lautet eine, zum Genuß des Augenblicks auffordernde, auf Horaz zurückgehende barocke Maxime: ‚Carpe diem‘ – ‚Pflücke den Tag‘!

Das Leben ist (...)

*Ein Wasserstrom, der pfeilt geschwind,
die Wasserblas, so bald zerrinnt.*

GEORG PHILLIP HARSDÖRFFER (1607-58)

AUS: DAS LEBEN DES MENSCHEN

Zu den ältesten Memento-mori-Darstellungen des Schnütgen-Museums zählt ein Glasgemälde im südlichen Seitenschiff, das zwei seifenblasende Putti zeigt (**Abb. 1**). Das durch Verkürzung der Scheibe oben leider beschnittene Spruchband enthält das an die Vergänglichkeit gemahnende lateinische Motto der Scheiben: „Sic [transit] gloria mundi“ („So vergeht der Ruhm der Welt“) Das antike Sprichwort „Homo bulla“ („Der Mensch ist wie eine Blase“) belegt, wie früh schon die Seifenblase als Symbol für die Flüchtigkeit des Seins einstand. Der Humanist Erasmus von Rotterdam nahm die kurze Sentenz 1508 in seine Sprichwörtersammlung ‚Adagia‘ auf und legte damit den Grundstein für ihre Popularisierung in Literatur und Kunst. Die kaum mehr als 20 Jahre später entstandene Scheibe gehört zu den frühen Umsetzungen des Themas ins Bild. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Seifenbläser in der niederländischen Druckgraphik des späten 16. sowie des 17. Jahrhunderts. Zur Verbreitung des Sujets trug Hendrik Goltzius bei, der die Eindringlichkeit des Vanitas-Gedankens steigerte, indem er auf einem Kupferstich 1594 einen seifenblasenden Putto auf einem Totenkopf Platz nehmen ließ.

Nach welcher künstlerischen Vorlage ‚unser‘ Glasmaler arbeitete, lässt sich nicht mehr eruieren. Die beiden Putten erinnern auffallend an Jesus- und Johannesknaben in Werken des Antwerpener Malers Quentin Massys (†1530), welcher hinwiederum Erasmus von Rotterdam gut kannte und ihn portraitiert hatte. Dessen ungeachtet dürfte aber eine Kölner Provenienz der Scheibe wahrscheinlich sein. Brigitte Lymant schrieb hierzu: „Die transparente, tonige Braunlotmalerei und die in Grisaille und Silbergelb gehaltene Farbigkeit entsprechen ganz der Tradition kölnischer Glasmalerei. In den benachbarten Niederlanden bevorzugte man den Kontrast von Grisailleflächen mit farbigen Gläsern. Auch die noch ganz spätgotisch gesehene Landschaft mit der hohen Horizontlinie und den Phantasiegebäuden bleibt hinter gleichzeitigen niederländischen Landschaftsschilderungen zurück. Für eine Herkunft aus Köln spricht außerdem, daß die Scheibe aus der Sammlung Wallraf stammt.“

Einen Hinweis auf den möglichen Bauträger der Scheibe bietet die Notenzeile zu Füßen der beiden allegorischen Figuren. Das Tonartzeichen ‚S‘, die Notenschrift und das Wort ‚pety‘, der Beginn der Antiphon nach Psalm 26,4 – „[Unam] petii a Domino“ („Eines erbitte ich vom Herrn“) – legen einen klösterlichen Kontext des Glasgemäldes nahe. Lymant

führte in diesem Zusammenhang das 1807 abgerissene Augustiner-Eremiten-Kloster ins Feld, „das nach den Quellen eine Anzahl von Fenstern aus dem 16. Jahrhundert besaß, von denen mindestens einige ein religiös-allegorisches Programm zeigten“.

*Drum, edle Menschen, braucht anitzt der edlen Zeit,
gar lange wird der Sand nicht in dem Glase bleiben;
und sucht die Weisheit mehr als die Ergötzlichkeit,
vertreibt die Zeit doch nicht, sie wird sich selbst vertreiben!*

CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLD (1680-1721)

AUS: ÜBER DIE ZEIT

Das Stundenglas – neben dem Totenkopf das sinnfälligste Vanitassymbol auf Stilleben, Epitaphien und Grabsteinen – ist im Schnütgen-Museum gleich vierfach präsent: als Zeitmaß einer barocken Kanzeluhr, die auf der Westempore ihren Platz nicht zufällig neben der Memento-Mori-Vitrine fand (**Abb. 3**). Integriert in ein Gehäuse aus je zwei gegenständigen Akanthusranken, welche spindelförmige, an Baluster erinnernde Stäbe verbinden, weicht sich ein Satz von vier mit feinem roten Sand gefüllten birnenförmigen Gläsern, die auf 15, 30, 45 und 60 Minuten ‚verrinnende‘ Zeit geeicht sind. Da sich das Gehäuse mittig um eine im rückseitigen Brett verankerte Achse drehen lässt, kann die Uhr um 180 Grad gewendet und die Zeitmessung nach Ablauf der vollen Stunde beliebig verlängert werden.

Kanzeluhren wie die vorliegende aus dem niedersächsischen Breinum bewährten sich im protestantischen Predigtgottesdienst. Dem Prediger zeigten sie an, wie lange er die Gemeinde schon zerknirschte, und den sich in harten Kirchenbänken krümmenden ‚Sündern‘ spendeten sie Trost, alldieweil sie am Stand des Sandes ablesen konnte, wie sich die Zeit des Ausharrens dem wohlverdienten Ende näherte.

Führende Produktionsstätte im Sanduhrenbau war im 17. Jahrhundert die Freie Reichsstadt Nürnberg. Dort hatten sich die Sanduhrmacher seit 1656 sogar zunftmäßig organisiert. In der Nähe der Stadt wurde der besonders feine rote Sand gewonnen, der, in mehreren Arbeitsgängen gesiebt und getrocknet, absolut gleichmäßig durch das gläserne Nadelöhr rieselte und deshalb eine zuverlässige Zeiterfassung garantierte. Der hohen symbolischen

Aussagekraft der Sanduhr entsprach ihr praktischer Nutzen im Alltag. Sie setzte sich im späten 13. Jahrhundert nicht nur gegenüber anderen Elementaruhren wie der schon in der Antike gebräuchlichen Wasseruhr oder der Kerzenuhr durch, sondern sie konnte sich über Jahrhunderte auch neben der mechanischen Uhr behaupten. Noch in den 30er Jahren dieses Jahrhunderts gehörte das Stundenglas z. B. zur festen Ausstattung eines Küchenschrankes.

*Der Daermer Wust reist durch die Haut /
So von den Maden ganz durchbissen;
Ich schau die Daermer (ach mir graut!)
In Eiter / Blutt und Wasser flissen!
Das Fleisch / daß nicht die Zeit verletzt
Wird unter Schlangen-blauem Schimmel
Von unersaetlichem Gewimmel
Villfalter Wuermer abgefretzt.
ANDREAS GRYPHIUS (1616-64)
AUS: KIRCHHOFS_GEDANKEN*

Die 31. Strophe der Kirchhofs-Gedanken liest sich wie eine literarische Beschreibung des in einer Miniaturtumba aufgebahrten elfenbeinernen Kadavers der Memento-mori-Vitrine (**Abb. 2**), den Würmer, Maden, Fliegen, Schlangen, Kröten und Molche zerfressen. Gryphius Lehrgedicht von der Nichtigkeit des Lebens, das den Kirchhof zu einer Schule des memento mori erhebt, offenbart in der exakten Schilderung des Verwesungsprozesses die vom Autor am Anatomischen Theater der Universität Leyden erworbenen anatomischen und physiologischen Kenntnisse. Eine genaue naturkundliche Beobachtungsgabe zeichnet auch den unbekanntem Künstler aus, der den bei Mumifizierung angewandten Bauchschnitt auf den elfenbeinernen Kadaver übertrug. Allerdings erlag auch er dem bereits in den apokryphen Schriften des Alten Testaments überlieferten Irrtum, daß Kriechtiere Aasfresser seien. „Denn wenn einer gestorben ist, wird er kriechend Getier und Gewürm ererben“, lautet es schon im Ecclesiasticus, dem Buch Jesus Sirach (X, 13). Das französische und burgundische Grabmälern des 15./16. Jahrhunderts nachempfundene Architekturgehäuse setzt sich aus schachbrett- oder diamantschnittartig angeordneten

Elfenbein- und Ebenholzplättchen zusammen, deren alternierender farbiger Wechsel auch die Folge der zwölf das Totengerippe säumenden Säulchen bestimmt. Die Eck- und Mittelstützen zieren sechs Figuren, die an Pleurants (Trauernde) erinnern, welche beim Totenoffizium um den Katafalk versammelt sind. Sie repräsentieren hier jedoch – in der Tradition der Totentänze stehend – die Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände im Angesicht des Todes. Papst und Kaiser, Patriarch und Sultan sowie Mönch und Edelmann bilden je ein Gegensatzpaar, wobei letztere mit den Schriftbändern „morir nous faut“ (Mönch), „quant dieu pla“ (Edelmann) auf die standesübergreifende Einsicht in die egalisierende Unabwendbarkeit des Schicksals („Wir müssen sterben, wenn es Gott gefällt“) weisen. Schon eines der frühesten Memento-mori-Grabmäler, in deren Tradition unsere Miniaturtumba einzureihen ist, gemahnt die Lebenden in einem Schriftband, das sich über der plastischen Darstellung des verwesenden Leichnams Kardinals de la Grange entlangzieht (Avignon, Musée Calvet, um 1402): „Armer, was bist du stolz – Asche bist du, Nahrung der Würmer wie ich.“ Sicherlich läßt sich die Frage, wozu ein mit viel Aufwand erstelltes miniaturisiertes Abbild einer Tumba gedient habe, nicht mit dem Hinweis auf die Vermittlung einer christlichen Memento-mori-Botschaft allein beantworten. Denkbar ist, daß es als ‚Kunstkammerstück‘ in der Studierstube eines humanistisch Gebildeten die Kontemplation anregen sollte. Reiner Dieckhoff erinnerte in diesem Zusammenhang an die Bedeutung, welche der Ethik der antiken Stoa in Humanistenkreisen des 16. Jahrhunderts zukam: „Ein antiker Gedanke ist es, daß Gleiches durch Gleiches erkannt und überwunden werden kann. Von der Allmacht des Todes ausgangslos und drohend umstellt, soll diese durch sein verkleinertes Abbild gebannt und sein Schrecken genommen werden.“

*Eugeni so geht's / so schwindet was wir schauen.
So bald des Todes Senß wird disen Leib abhauen:
Scharr't man den Hals / die Stirn / die Augen / dises Pfand
Der Liebe / diese Brust / in nicht zu rein'sten Sand*
ANDRES GRYPHIUS, AUS: AN EUGENIEN

„Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“, so beginnt ein seit dem 17. Jahrhundert viel gesungenes Volkslied, das der verbreiteten Vorstellung vom Tod als Sensemann nachhaltig Ausdruck verlieh. Seit sich die Sense im 14. Jahrhundert als landwirtschaftliches Gerät zum

Mähen der Wiesen durchsetzte, existiert das Sinnbild vom Tod als Schnitter, z. B. auf einem 1357 entstandenen Fresko auf Burg Karlstein bei Prag.

Dem Tod als Sensemann begegnet auch der Besucher des Schnütgen-Museums. Die spätbarocken Kleinplastiken im Museum präsentieren den Tod allerdings nicht nur als Schnitter, sondern auch als Spielmann und Totengräber, der zum letzten Tanz anstimmt. Die Joachim Hennen zugeschriebene Elfenbeinstatueette des tanzenden Todes greift das Tanzmotiv virtuos auf (**Abb. 4**). Einen regelrechten Tanzsprung vollführend, den Mund zum Triumphschrei geöffnet, strotzt dieser Tod vor Vitalität. Die groteske Wildheit seiner Erscheinung betont das girlandenartige drapierte, den Körper mehr umspielende, denn anhaftende Laken. In der zum kraftvollen Stoß niederfahrenden Rechten hielt er ursprünglich einen Speer, der auf das bereits am Boden liegende Opfer gerichtet war. In der erhobenen Linken windet sich die Schlange, als Symbol der Erbsünde ein Attribut des Todes. Im Triumph emporgereckt verkörpert sie aus eschatologischer Sicht seine Legitimation als ‚Sold der Sünde‘.

Mit dem Tanzmotiv erhält das Tödlein eine besonders makabre Note. Es vereinnahmt in geradezu paradoxerweise den Inbegriff des Lebendigen, der Lebenslust. In der Verbindung von Tod und Tanz spiegelt sich seit dem Mittelalter auch die Position einer Kirche wider, die im ausgelassenen Paartanz ein Werk des Teufels erblickte, welches nur die ‚mors aeterna‘, den ewigen Tod nach sich ziehen konnte.

Die Elfenbeinstatueette gehörte sicherlich zu einer Figurengruppe, die sich aus mehreren tanzenden und musizierenden Totengerippen zusammensetzte. Stilistisch verwandt ist eine elfenbeinerne Kleinplastik des Todes als Trommler mit Federbarett im Victoria and Albert Museum, London. Deren Zuweisung an Joachim Hennen (um 1640 – nach 1707), einem seit 1671 am Kopenhagener Hof tätigen Künstler, begründet auch die Einordnung des tanzenden Tödleins.

Autor: Ulrich Bock

Literatur (Auswahl)

- Andreas Gryphius. Geschichte. Eine Auswahl, hrsg. v. A. Elschenbroich, Stuttgart 1968
Deutsche Barocklyrik, hrsg. v. H. Cysarz, Stuttgart 1975
F. Strich: Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung, in: Der literarische Barockbegriff, hrsg. v. W. Barner, Darmstadt 1975, S. 307-328
A. Legner: Zu einer neuerworbenen Paternosterkette im Schnütgen-Museum, in: Museen in Köln, Bulletin 10, 1971, S. 963-966
R. Büll: Das große Buch vom Wachs, München 1977
R. Dieckhoff: antiqui – moderni. Zeitbewußtsein und Neuerfahrung im 14. Jahrhundert, in: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400.
Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Handbuch zur Ausst. Des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Bd. 3, hrsg. v. A. Legner, Köln 1978, S. 67-93
R. Dieckhoff: Klappernd Gebein und nagend Gewürm. Memento mori im Schnütgen-Museum, in: Schnütgen-Museum Köln. 1981. Kleine Festschrift zum dreifachen Jubiläum, Köln 1981, S. 39-46
B. Lymant: Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums. Bestandskatalog, Köln 1982, S. 225-227
S. Metken (Hrsg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern. Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1984
E. Schuster (Hrsg.): Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Recklinghausen 1992
Photos: Rheinisches Bildarchiv Köln

Herausgeber:
museumsdienst köln – Schaevenstraße 1b – 50676 Köln