

Die Tote und der Jüngling : zu zwei Kupferstichen der Brüder Conradt Golz und Hendrick Goltzius / Christoph Gerhardt

Buch (Monographie)

Mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt durch den Paulinus-Verlag, Trier

**Empfohlene Zitierweise / Suggested Citation (ISBD)**

Gerhardt, Christoph:

Die Tote und der Jüngling : zu zwei Kupferstichen der Brüder Conradt Golz und Hendrick Goltzius / Christoph Gerhardt (Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier ; Bd. 14). – Trier : Paulinus-Verl., 2000. – <https://doi.org/10.25353/ubtr-svcg-cd6d-8fc1>

**ISBN der Druckversion**

3-7902-0170-7

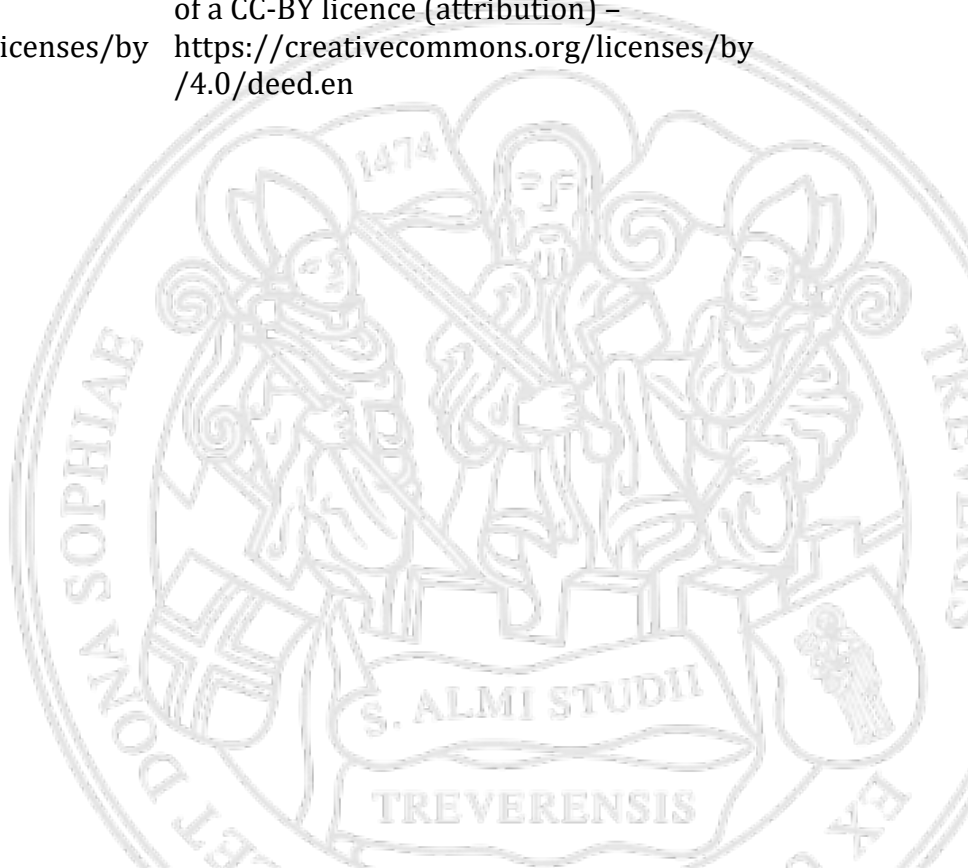
**Nutzungsbedingungen**

Dieser Text unterliegt einer CC-BY-Lizenz (Namensnennung) – <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>



**Terms of use**

The contents are available under the terms of a CC-BY licence (attribution) – <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>



Christoph Gerhardt

# Die Tote und der Jüngling

Zu zwei Kupferstichen  
der Brüder Conradt Golz und  
Hendrick Goltzius



Paulinus



Christoph Gerhardt

Die Tote und der Jüngling



Christoph Gerhardt

# Die Tote und der Jüngling

Zu zwei Kupferstichen der Brüder  
Conradt Golz und Hendrick Goltzius

Paulinus

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Gerhardt, Christoph:  
Die Tote und der Jüngling : zu zwei Kupferstichen  
der Brüder Conradt Golz und Hendrick Goltzius  
/ Christoph Gerhardt. – Trier : Paulinus, 2000

(Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen  
Priesterseminars zu Trier ; Bd. 14)  
ISBN 3-7902-0170-7

Alle Rechte vorbehalten  
© Paulinus Verlag GmbH, Trier  
1. Auflage 2000  
(Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek  
des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier, Bd. 14)  
Umschlagmotiv: Kupferstich von Conradt Golz  
Gesamtherstellung: Paulinus-Druckerei GmbH, Trier  
ISBN 3-7902-0170-7

## Editorisches Vorwort

Die vorliegende Studie Christoph Gerhardts beschäftigt sich mit zwei motivisch identischen Kupferstichen der Brüder Conradt Golz (ca. 1560–1597) und Hendrick Goltzius (1558–1617). Gemeinsames Thema der beiden Stiche ist das Verhältnis von Jugend, Liebe und frühem Tod, ein Thema, das zu den ganz typischen Motivkonstanten der barocken Vanitas- oder Memento-mori-Literatur gehört. Auch im Bereich der Bildenden Kunst ist dieses Motiv in großer Variationsbreite ausgestaltet worden.

Anders als in ähnlichen Untersuchungen zu vergleichbaren Kupferstichen wird in der Darstellung Gerhardts die Deutung und Einordnung der beiden Bildwerke jedoch nicht nach primär kunsthistorischen Kriterien vorgenommen. Der Verfasser favorisiert vielmehr eine philologische Blickrichtung und nähert sich den Stichen von Seiten ihrer Bildunterschriften her. Hierdurch gelingt es ihm, in einer subtilen Gegenüberstellung von Text und Bild zu Ergebnissen zu gelangen, die über eine rein motivgeschichtliche Deutung nicht zu erzielen gewesen wären.

Die Veröffentlichung Christoph Gerhardts ist in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Zum einen leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Erforschung des Werkes der Brüder Goltz. Zum andern kann sie den Blick auf die religiöse Druckgraphik des 16. Jahrhunderts ganz generell lenken. Handelt es sich hierbei doch häufig um einen Bestand, der in den besitzenden Einrichtungen nicht immer die ihm gebührende Beachtung erfährt. So ist es keineswegs ein Zufall, daß die Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars in einer Gemeinschaftsaktion mit der Universität Trier, Fachbereich Kunstgeschichte, die Gelegenheit nutzt, einige dieser Bestände über eine kleine Ausstellung der Öffentlichkeit nahezubringen. Die Vorbereitung und Gestaltung dieser Ausstellung hat dankenswerter Weise, ebenso wie den wissenschaftlichen Einführungsvortrag, der Trierer Kunsthistoriker Dr. Richard Hüttel übernommen.



Es wäre wünschenswert, daß die vorliegende Veröffentlichung weitere Publikationen dieser Art nach sich zöge. In besonderer Weise scheint die Publikationsform der wissenschaftlichen Kleinmonographie geeignet, religiöse Themen von allgemeinerem Interesse in einer wissenschaftlich fundierten, gleichzeitig jedoch kompakten Art darzustellen.

Dr. habil. Michael Embach

# Christoph Gerhardt

## Die Tote und der Jüngling

Zu zwei Kupferstichen der Brüder Conradt Golz und  
Hendrick Goltzius

Zunächst werden die beiden Stiche vorgestellt, denen diese Studie gewidmet ist (I, II). Danach wird die Leitfrage der Untersuchung nach der Priorität der Bilderfindung gestellt und versucht, diese in mehreren Schritten anhand einer ikonographischen Analyse sowie vor allem von Interpretationen der Grabinschriften und bildbegleitenden Verse zu beantworten (III-V). Anschließend wird erörtert, inwieweit die Sprache der Verse die Leitfrage zu beantworten helfen kann (VI), sowie die Bedeutung beider Gerippe und der Verwendungszweck derartiger Stiche (VII). Den Abschluß bildet ein Ausblick auf konfessionelle Spezifika und den Vanitas-Gedanken jenseits konfessioneller Grenzen (VIII).

### I

„Eine 1592 entstandene Zeichnung des niederländischen Meisters Hendrick Goltzius (1558-1617), die sich als Kupferstich in der Düsseldorfer Sammlung befindet, zeigt das lächelnde Gerippe des Todes auf einem Grabmal mit der Inschrift ‚Fui, non sum, es, non eris‘ (Ich war, ich bin nicht, du bist, du wirst nicht sein) und davor einen schönen eleganten Jüngling, der eine blühende Rose vorhält.“<sup>1</sup> Ergänzt wird diese Beschreibung durch eine Bildlegende: „Jan Pietersz Saenredam, Der Tod und der Jüngling, Kupferstich nach Hendrick Goltzius, 1592“<sup>2</sup> (**Abb. 1**).

---

<sup>1</sup> S. Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, hrsg. v. Eva Schuster, Recklinghausen 1992, S. 19f.

<sup>2</sup> S. Schuster [wie Anm. 1], S. 92 Abb. 38. Diese Angabe nach Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca.

Die vier lateinischen Distichen des Blattes werden nicht erwähnt als ob sie unerhebliches Ornament wären. Aber die großen Probleme und Schwierigkeiten, die Kunsthistoriker in der Regel mit Texten, insbesondere mit Versen haben<sup>3</sup>, lassen sich nicht dadurch lösen, daß man sie ignoriert. Der Name „F. Estius“ rechts unter den Versen fehlt den Beschreibungen ebenfalls. So läßt man sich die Chance entgehen, in dem Namen den Dichter dieser Verse erkennen zu können.<sup>4</sup>

---

1450-1700. Bd. 8 Goltzius – Heemskerck, Amsterdam 1953, S. 136, Nr. 396 „Death and a young man with flower seated on a tombstone. HGoltzius Inve [recte: Inue]. 1592. 24.3 x 23 cm. B 123.“ Von Nr. 325 an sind die Nummern Jan Saenredam als Stecher zugewiesen. Bei Strauss [wie Anm. 4] und Emil K. J. Reznicek, Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog, Utrecht 1961 ist ‚unser‘ Bild nicht verzeichnet. Vgl. Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617), hrsg. v. Reindert Falkenburg u.a., in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43 (1991/92) im Allgemeinen.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Fidel Rädle, Philologische Anmerkungen zum Katalog: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Kunstchronik 32 (1979), Heft 10, S. 391-395.

<sup>4</sup> Der Eintrag ‚Estius (F.)‘ in: The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975, Bd. 103 Esser-Evans, London u.a. 1981, S. 71b, wo verwiesen wird auf: Bd. 244 Ouden-Paasi, London u.a. 1984, S. 148 Ovidius Naso-„*Begin. Ovidii Metam. Lib. I* [Fifty-two numbered designs by H. Goltzius; engraved by F. Estius, G. Ryckius, and others] [*Haerlem* 1589] fol.“ legt nahe, bei Estius an einen Stecher zu denken, mit dem Goltzius kooperiert habe. Doch handelt es sich viel mehr nach Otto Hirschmann, Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius 1558-1617. Mit Benutzung der durch E.W. Moest † hinterlassenen Notizen zusammengestellt von [O.H.], Braunschweig<sup>2</sup> 1976, S. 8 Anm. 1 (zu Nr. 9-14 Das Marienleben) um „Den Dichter der Strophe. Franco Estius (van Est), neulateinischer Verseschmied, um 1545 in Gorinchem geboren.“ S. im Register s.v. Estius (van Est), Franco, zahlreiche Nachweisungen, wodurch die enge Zusammenarbeit zwischen Zeichner und Dichter belegt werden kann. Bei Gabriel Rollenhagen, Sinn-Bilder. Ein Tugendspiegel, bearbeitet, mit einem Nachwort versehen und hrsg. v. Carsten-Peter Warncke (Die bibliophilen Taschenbücher 378), Dortmund 1983 zeigt das Titelblatt (S. 11) als Umrahmung des Titels links drei Darstellungen zu den Bildkünsten, rechts drei den Dichter der Sinnbildtexte betreffend (s. die Erläuterung S. 10). Dem entsprechend steht Goltzius‘ Name links, der des Estius rechts auf ‚unserem‘ Stich. Vgl. ferner in den Goltzius-Studies [wie Anm. 2], S. 160 und 436 Anm. 1 Biographisches zu Estius, S. 168, 176, 186, 315, 427 Details zur Zusammenarbeit mit Hendrick, S. 431-433 eine Analyse der 7 Distichen auf dem Stich ‚Das Midasurteil‘ (1590); Hendrick Goltzius 1558-1617. The Complete

Die Verse, in Blöcken von zweimal vier Versen unter dem Bild angebracht und durch eine durchgezogene Linie von ihm abgetrennt, lauten (Kürzel sind aufgelöst):

Et nos florūimus viridante ætate tumentes,  
Nunc præter saniem, putriæque ossa; nihil.  
Tu modò turgescens vernas crispante capillo,  
Mobile labetur tempus, erisque nihil.

Corpus, quod comis, nihil est, fluitantibus annis,  
Tandem non etiam vile cadauer erit.  
Vsque adeò nihil est; virtus manet vna superstes,  
Huius come comas, huius amato decus.

---

Engravings and Woodcuts, edited by Walter L. Strauss, New York 1977, Bd. II, S. 458, Bd. I, S. 370f.: „The Latin verses for the Roman heroes series mark the beginning of Goltzius' collaboration with Franco Estius (Frans van Est; born circa 1545 in Gorinchem), whose distichs grace more than a score of Goltzius' engravings.“ Anm. 3 S. 371 mit Nachweisungen und dem Hinweis: „Estius was a brother of the renowned professor of theology at the University of Louvain“. Hervorgehoben sei aus dieser Zusammenarbeit wegen der thematischen Verwandtschaft mit ‚unserem‘ Bild die Nr. 323 (Bd. II, S. 588f.) ‚Allegorie auf die Vergänglichkeit‘ (19,3 x 15,3 cm) von 1594: „Blowing bubbles, the reclining boy is leaning on a skull that symbolizes transience“ (Abb. 3). Vgl. dazu Brigitte Lyman, *Sic transit gloria mundi*. Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitassymbol im Schnütgen-Museum, *Wallraf-Richartz-Jb.* 42 (1981), S. 115-132; Hans Walther, *Proverbia sententiaque latinitatis medii ac recentioris aevi* (N.S. 8), Göttingen 1983, S. 48, Nr. 37246; zur Wirkungsgeschichte dieses Stiches vgl. Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1930, S. 165. Zu Hendrick Goltzius' Verbindungen nach München s. S. 179; ebd. S. 128 zur Kenntnis seiner Werke in Süddeutschland und zur Zusammenarbeit mit Jesuiten. Hollsteins [wie Anm. 2] Zuschreibung der Ausführung des Stiches an Jan Saenredam ist durch keine Inschrift auf dem Blatt gesichert. Eine Begründung für sie findet sich bei Jan Piet Filedt Kok, *Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582-1600*, in: *Goltzius-Studies* [wie Anm. 2], S. 159-218, hier S. 185 mit Abb. 108, wo ‚unser‘ Bild seltsamer Weise betitelt ist: „Death Surprising a Young Man“; vgl. S. 212, Nr. 96. Daß *inventor*, ausführender Stecher und Verleger unterschiedliche Personen sein können, ist allerdings weitestverbreitet und beinahe selbstverständlich.



Abbildung 1



<p>O Welt mit dein eygetzlichkeit ?          Wie wehrstu so ein kleine zeit          Wo bleibs du langling wolgestalt,          Wen ich dich han in meiner gewalt.</p>	<p>Deins sterbens laß ò jungfrau sein.          Das bluement dir ein beispil sein.          Drum luyt, wer jtz Got ähret nicht.          Auch eh er stirbt yt er gerichte.</p>
--	--

Abbildung 2

[Auch wir haben geblüht stolz schwellend in grünendem Alter,  
 Und jetzt sind wir nichts außer Unflat und faulenden Knochen.  
 Noch grünst du, knospend mit lockigem Haar,  
 Die bewegliche Zeit wird dahingleiten, und dann wirst auch  
 du nichts sein.  
 Der Leib, den du pflegst, ist nichts: wenn die Jahre dahinfließen,  
 Wird er schließlich nicht einmal mehr ein nichtiger Kadaver  
 sein.  
 So sehr ist er nichts; die Tugend dagegen bleibt als einzige über,  
 Deren Haare kämme, deren Zierde liebe.]<sup>5</sup>

Es sollte noch erwähnt werden, daß der Jüngling eher steif-gestelzt dasteht wie in einer Schrittbewegung erstarrt, während das Skelett ganz locker-lässig auf dem Sarg sitzt, das eine Bein herabbaumeln lassend, das andere abgespreizt auf die Sargkante aufstützend; geradezu als Pendant zum Mantel des Jünglings ist das Leichentuch fast modisch um das Gerippe drapiert, das mehr Lebendigkeit vermittelt als der Jüngling.

Der Kupferstich scheint der Interpretation und Einordnung keine besonderen Probleme zu bereiten; man kann ihn als Gegenstück zu dem beliebten Thema ‚Der Tod und das Mädchen‘ verstehen.<sup>6</sup>

## II

Es gibt eine zweite Radierung, die im Wesentlichen das gleiche Bild zeigt und die undatiert, aber signiert ist. Sie stammt von dem Kölner Kupferstecher und Drucker Conradt Golz<sup>7</sup>; sie ist von deut-

---

<sup>5</sup> *amato* in V. 8 ist nicht ganz deutlich, man könnte u.U. *amate* lesen. Doch ist der Imperativ Singular trotz prosodischer Härte wahrscheinlicher, nicht zuletzt um der stilistischen Symmetrie willen. Die Imperativendung *-to* wird auch bei den antiken Klassikern lang oder kurz gemessen.

<sup>6</sup> Bei Schuster [wie Anm. 1], S. 20 folgt unmittelbar auf die Behandlung ‚unseres‘ Blattes die des zu einem ‚Kardinalthema der Kunst gewordenen Vanitasmotivs ‚Der Tod und das Mädchen‘.“ Vgl. dazu Gert Kaiser, *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Literatur*, Frankfurt/M. 1995.

<sup>7</sup> S. Thieme/Becker XIV (1921), S. 349: „Allegorie mit Tod u. Jüngling, mehrere Bl. einer Folge: Liebespaare (1595) nach Olivier de la Court u. A. van Noort.“; Hollstein [wie Anm. 2], S. 143, Nr. 10: „Allegory with Death and a Young Man.

lich kleinerem Format<sup>8</sup> und wird betitelt: ‚Allegorie mit Tod und Jüngling‘<sup>9</sup> (Abb. 2). Die Grabinschrift und die beigegebenen Verse dagegen unterscheiden sich fundamental von denen des zuvor beschriebenen Stiches, sowohl was den Inhalt als auch was die Sprache betrifft. Die Inschrift auf dem Sarkophag lautet hier:

QVOD ES FVI  
QVOD SVM ERIS

[Was du bist, bin ich gewesen;  
was ich bin, wirst du sein]

Die Verse sind ganz entsprechend der Anordnung bei Hendrick Goltzius plaziert, allerdings ohne einen Verfassernamen. Sie lauten:

---

*ES FUI. QUOD SUM ERIS* [richtig: *QVOD ES FVI. QVOD SVM ERIS*] *Conradt Golz fecit et exc.* [richtig: *et et excudit*].“ Die bei Thieme/Becker angegebene Jahreszahl trifft nicht für unser Bild zu (s. auch u.), sondern ist aus der Serie von vier Liebespaaren übertragen, die jedoch nach Hollstein [wie Anm. 2], S. 143, Nr. 11-14, im Gegensatz zu Thieme/Becker, nicht mit dem Bild von ‚Tod und Jüngling‘ zusammengehört. Bereits das Format der Liebespaarserie von 12,5 x 8,8 cm beweist, daß das Einzelbild (s. Anm. 8) nicht der Serie zuzurechnen ist. Zu Conradt Golz vgl. Bernadette Schöller, Kölner Druckgraphik der Gegenreformation. Ein Beitrag zur Geschichte religiöser Bildpropaganda zur Zeit der Glaubenskämpfe mit einem Katalog der Einblattdrucke des Verlages Johann Bussemacher (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums 9), Köln 1992, S. 34-36, 37f., 40f., 47 und 87. Im Katalog s. die Nrr. 2, 3, 4, 6, 7, 29, 60, 76. Das unten genannte Klappbild des Conradt Goltz stellt bereits Johannes Bolte, Zu dem christlichen Warnungsbriefe, Zs. d. Vereins f. Volkskunde 20 (1910), S. 319-321 in einen größeren Zusammenhang. Die Inschrift belegt, daß Golz den Stich nicht nur ausgeführt (*fecit*), sondern auch gedruckt hat (*excudit*). Vielleicht kann man Golz' *fecit* im Unterschied zu *invenit/inventor* und *sculpsit/sculptor* dahingehend interpretieren, daß er der Bilderfinder und Kupferstecher war; ich bin mir aber nicht sicher, ob die unfeste Terminologie eine derart strikte Zuordnung zuläßt. U.U. war Johann Bussemacher Verleger des Blattes, er hat ja vielfach mit Conradt Golz zusammengearbeitet. Vgl. auch Spamer [wie Anm. 4], S. 176ff. zu Köln als Filiale des Antwerpener Kupferstiches, gerade auch für das kleine Andachtsbild.

<sup>8</sup> Eine Größenangabe fehlt bei Thieme/Becker und Hollstein. Sie lautet: 13,1 x 9,2 cm.

<sup>9</sup> Nach Thieme/Becker und Hollstein, s. Anm. 7.



O Welt mit dein ergetzlichkeit,  
Wie wehrstu so ein kleine zeit  
Wo bleibs du Iungling wolgestalt,  
Wen jch dich han in meiner gewalt.

Deins sterbens lass ô jungfraw fein  
Das bluemlin dir ein beispil sein.  
Drum lugt, wer jtz Got ehret nicht  
Auch eh er stirbt ist er gericht.

Conradt Golz war der jüngere Bruder Hendricks, starb aber vor diesem; er mag zwischen ca. 1560 und 1565 geboren sein, „seine letzte Erwähnung zu Lebzeiten fällt in das Jahr 1597 (Kat. 76), doch wird er, sofern er nicht allzu früh verstorben ist, noch über die Jahrhundertwende hinaus tätig gewesen sein“, wie Schöller [wie Anm. 7], S. 35 vermutet. Conradt wirkte in Köln, dem gerade entstandenen Zentrum der neuen Technik des Kupferstichs; Hendrick war in Haarlem überaus erfolgreich tätig, hatte aber auch geschäftliche Kontakte nach Köln, wie Schöller [wie Anm. 7], S. 34, 171 nachweist, und solche mit seinem Bruder. Es wird kaum eine zu kühne Vermutung sein, daß die Brüder ihre Werke wechselseitig zur Kenntnis nahmen, ist doch auch ihre verlegerische Kooperation bei Hirschmann [wie Anm. 4] nachgewiesen, s. zu Nr. 14, 303, 306-309 (S. 134), 319, und auch Kok [wie Anm. 4] stellt fest: „Conrad Goltzius [...] published quite a number of copies after Goltzius' prints“ (S. 193), und er präzisiert diese allgemeine Feststellung hinsichtlich ‚unseres‘ Bildes: „Copy by Conrad Goltzius“ (S. 213, Nr. 96).

Hinzuweisen ist noch auf eine Beobachtung Schöllers [wie Anm. 7], freilich an anderen Beispielen, daß Conradt „Golz die bildliche Darstellung lieferte, während Matthias Quad [sc. sein Geselle] die Beischrift zu verantworten hatte (S. 36).“ S. 174, Nr. 76 weist Schöller [wie Anm. 7] einen Kupferstich von Conradt Golz (?) nach, zu dem vermutlich Matthias Quad sogar den Text eigenständig verfaßt hat; auf jeden Fall sind der Stecher und der Autor der Verse nicht identisch. Die Linie, die Text und Bild trennt,

könnte auf beiden Stichen neben der ästhetischen Funktion noch einen anderen Sinn haben, nämlich die Anteile von Bilderfinder und Verfasser der Verse deutlich abzugrenzen. Aber zumindest als ‚Concepteur‘ muß Conradt Golz auch an den Versen beteiligt gewesen sein, der Wortlaut der Grabinschrift ist ja ohnehin übernommen.

Die literarische Qualität der Verse auf ‚unserem‘ Bild ähnelt der auf einem anderen Blatt des Conradt Golz ‚Hoeffart ein Matter aller sundt‘, einem Memento-mori-Klappbild, das Schöller [wie Anm. 7], S. 87ff. abbildet und behandelt, und scheint mir Alltagsproduktion und Dutzendware zu sein, wie sie sich auf Einzelblättern oder Epitaphien immer wieder findet. Den literarästhetischen Rang der Verse des Estius‘ mögen Kenner der lateinischen Literatur dieser Zeit beurteilen.

### III

Das Bild von Hendrick Goltzius ist, wie gesagt, auf 1592 datiert, das des Conradt Golz undatiert, so daß sich die Frage nach der Priorität der Bilderfindung geradezu aufdrängt; denn weder wird bei Hollstein [wie Anm. 2] s.v. H. Goltzius auf den Stich Conradt Golz‘ noch bei Thieme/Becker [wie Anm. 7] auf die Parallele des Hendrick Goltzius‘, noch bei Hollstein s.v. C. Goltzius auf den anderen Golz-Bruder verwiesen. Als Nicht-Kunsthistoriker vermag ich einen Stilvergleich, der nur Eingeweihten als Beweismittel zugänglich und nachvollziehbar ist, nicht durchzuführen, möchte mich daher als Germanist aus dem Blickwinkel des Mediävisten mit der üblichen Methode des Textvergleiches dieser Frage nähern, und dabei meine auf diesem methodischen Zugriff beruhende Betrachtung im Wesentlichen nur auf diese eine Frage ausrichten. Daß Hendrick, was die Feinheit und Perfektion im Detail anbelangt, seinem Bruder Conradt überlegen ist, kann man nicht übersehen, und Kok [wie Anm. 4] urteilt daher über Conradts Stiche allgemein: „the quality falls far behind that of the engravings from Goltzius‘ own workshop“ (S. 199). Die ästhetische Qualität sagt aber für die Frage nach der Priorität der Bilderfindung nichts aus, da prinzipiell

ein simplifizierendes Nachschaffen ebenso möglich ist wie ein verbesserndes, kreatives Rezipieren.

Die Grabinschrift bei Conradt Golz *quod es fui, quod sum eris* reiht sich ein in eine lange, dichte Denkmälerkette, die mit dem Schlagwort ‚Die drei Lebenden und die drei Toten‘<sup>10</sup> beschrieben wird, hier passender mit ‚Der Spruch der Toten an die Lebenden‘ bezeichnet werden kann.<sup>11</sup> Storck [wie Anm. 11] hat ‚unser‘ Bild nicht sehr präzise als Nr. 28, S. 56 verzeichnet: „Ein Jüngling, vor dem inmitten eines Kirchhofes ein Toter sitzt, auf dessen Grabstein die Worte: [...].“ Wichtig ist in unserem Zusammenhang, daß Storck [wie Anm. 11] unter drittens: „Der Spruch an Kirchhöfen, Beinhäusern, Kirchen usw.“ (Nr. 43-61) und unter viertens: „Der Spruch auf Grabsteinen“ (Nr. 62-129, weiteres im Nachtrag, aber auch unter erstens: „Der Spruch in der Literatur“ [Nr. 1-32] und zweitens: „Der Spruch bei Kunstwerken“ [Nr. 33-42]) genau die Verwendung des Spruches reich belegt, die wir bei Conradt Golz vorfinden.<sup>12</sup> Auch der Wortlaut fügt sich bruchlos in diese Tradition ein, sieht man von dem einen Punkt ab, daß es bei Golz nur noch ein Paar ist statt der üblichen drei Lebenden und drei Toten<sup>13</sup> und

---

<sup>10</sup> Vgl. <sup>2</sup>VL II, Sp. 226-228 von Erich Wimmer; Lex. d. Ma. III, Sp. 1390-1392; LCI I, Sp. 550-552 von M. Q. Smith.

<sup>11</sup> S. Willy F. Storck, Der Spruch der Toten an die Lebenden, Zs. d. Vereins f. Volkskunde 21 (1911), S. 53-63; S. 89-91 Nachträge zu dem Spruch der Toten an die Lebenden von dems.; hier S. 56 Nr. 28. Die Angabe folgt wörtlich einem Hinweis in der Zs. f. Bücherfreunde 2,2 (1898/99), S. 452 von D. Simonsen, so daß es eher unwahrscheinlich ist, daß Storck den Stich selbst gesehen hat; denn sonst hätte er vermutlich die Bildbeschreibung verbessert. Insgesamt vgl. Willy F. Storck, Die Legende von den drei Lebenden und von den drei Toten, Diss. phil. Heidelberg, Tübingen 1910; Willy Rotzler, Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen, Winterthur 1961; Wolfgang Stammer, Der Totentanz. Entstehung und Deutung, München <sup>2</sup>1948, Anm. 36. Hilfreich auch: Rainer Stichel, Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen (Byzantina Vindobonensia 5), Wien 1971, cap. II „Die Darstellung der ‚entblößten Gebeine‘ im Münchener Psalter“.

<sup>12</sup> S. Storck [wie Anm. 11], S. 53.

<sup>13</sup> S. Simonsen [wie Anm. 11], S. 452 „... bis schliesslich Conrad Goltzius nur noch eine einzige Figur, einen Jüngling, darstellte, vor dem inmitten eines Kirch-

der Spruch demgemäß im Singular formuliert ist. Aber auch der Singular ist von Storck [wie Anm. 11] mehrfach als Grabinschrift bezeugt (z. B. Nr. 14, 18, 24, 51 etc.), so daß an der Zusammengehörigkeit nicht zu zweifeln ist. Eine Grabinschrift des 9. Jahrhun-

---

hofes ein Toter sitzt“; Rotzler [wie Anm. 11], S. 262: „Auch der Verzicht auf die charakteristische Dreizahl gehört mit zu den Zerfallserscheinungen. An der Schwelle der Renaissance hat die ‚Begegnung‘ als Vergänglichkeitsdarstellung jede Bedeutung verloren.“ Bei Edith Nockemann, Der Einzelblattholzschnitt des 15. Jahrhunderts und seine Beziehung zum spätmittelalterlichen Volksleben, Diss. phil. Köln, Bottrop i.W. 1940, S. 40 wird ein Blatt von ca. 1480 beschrieben ‚Der Tod und der Jüngling‘: „Rechts steht der Tod als halbverfaultes Skelett, der mit einer Sense einen Mann, einen Jüngling und ein Mädchen niedergemäht hat, die nun sterbend oder tot zu seinen Füßen liegen. Links steht ein Jüngling, modisch gekleidet, mit Federhut, spitzen Schuhen und kurzem Rock, der auf der linken Hand einen Falken trägt. In der Mitte des Blattes flattert eine Bandrolle mit der Inschrift: *Memo rare nouissima*.“ Vgl. Storck, Diss. [wie Anm. 11], Nr. 145, S. 55. Das Blatt stammt von Jörg Glockendon und ist abgebildet bei Hansjürgen Kiepe, Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert (MTU 74), München 1984, Abb. 30, dazu S. 236f. Daß dieses Bild in einen anderen Traditionszusammenhang gehört als das des Conradt Golz zeigt Kiepe S. 233ff. „Der ‚Dialog zwischen Jüngling und Tod‘“. Vgl. auch in dem Ausstellungskatalog: Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter, hrsg. v. Allmuth Schuttwolf, Ostfildern-Ruit 1998, Katalogteil 5: ‚Liebe und Tod‘, S. 160-166. Vgl. ferner den Ausstellungskatalog: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, hrsg. v. J.P. Filedt Kok, Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 138f., Nr. 58 ‚Der Jüngling und der Tod‘, wo auch der einschlägige Stich des Monogrammisten BR ‚Der Jüngling und der Tod‘ abgebildet ist. S. 136f., Nr. 57 ‚Die drei lebenden und die drei Toten Könige‘; S. 157ff., Nr. 75 ‚Das Liebespaar‘, das gleiche, S. 186ff., Nr. 105 und 106. Auch Christian Kiening, Schwierige Modernität. Der ‚Ackermann‘ des Johannes von Tepl und die Ambiguität historischen Wandels (MTU 113), Tübingen 1998, bringt einige Abbildungen zum Thema ‚Jüngling und Tod‘, s. Abb. 8ff., 13ff., 27ff., 34ff. In: De düdesche Schlömer. Ein niederdeutsches Drama von Johannes Stricker (1584), hrsg. v. Johannes Bolte (Drucke des Vereins für ndt. Sprachforschung 3), Norden/Leipzig 1889, nennt Bolte S. \*19f. eine Federzeichnung des 15. Jhs. mit einem „Jüngling in ritterlicher Tracht, welcher nachsinnend vor einem Sarg mit Totengebeinen steht“ (mit 16 begleitenden Versen, V. 12 ... *Dyne guden werke folgen dy*). Aber alle Darstellungen unterstreichen den großen Abstand zu der Auffassung der Goltzius-Brüder.

derts bietet nach Storck [wie Anm. 11], S. 89, Nr. 130 die ‚Normalform‘ des Spruches im Plural:

Fratres, quod estis, fuimus;  
quod sumus, eritis;  
mementote nostri.

[Brüder, was ihr seid, sind wir gewesen  
was wir sind, werdet ihr sein;  
gedenket unser]

Die Übersetzung von *mementote* ist problematisch, denn es ist nicht leicht zu entscheiden, ob hier das übliche Gebetsgedächtnis erbeten wird oder ob die Folgerung aus dem Vorausgehenden gezogen wird: Bedenkt unseren Fall und lernt daraus für euch.

Der Text auf dem Bild des Hendrick Goltzius *fui, non sum, es, non eris* entfernt sich deutlich von der festgeprägten Form des Spruches und sieht aus wie eine Stilübung, die eine Neu- und Umformulierung auf der Basis des traditionellen Wortlautes zur Aufgabe hatte. Vor allem ist die ebenso charakteristische wie eindrucksvolle zweimalige Gegenüberstellung von Totem und Lebendigen<sup>14</sup> aufgehoben und, sozusagen auf zwei Zeilen aufgeteilt, zu einer einzigen Konfrontation von Leben und Tod bei allgemeinerer Aussage geworden. Die alte Antithese des ursprünglichen Spruches entfällt vielleicht doch nicht ganz: immerhin stehen *fui* und *es* sowie *sum* und *eris* jeweils so präzise untereinander, daß sie als vertikale Antithesen ins Auge springen. Ich halte es für wenig wahrscheinlich, daß die abgeleitete ‚moderne‘, den Traditionszusammenhang aufgebende, wenigstens aber verdunkelnde Formulierung des Spruches der Toten an die Lebenden am Anfang gestanden hat, und dann durch eine rückwärtsgewandte ersetzt worden wäre, die sich der Tradition wörtlich anschließt. Eine umgekehrte Reihenfolge erscheint mir sehr viel plausibler, daß nämlich ein Autor auf

---

<sup>14</sup> Vgl. Rotzler [wie Anm. 11], S. 254: „Die Gegenüberstellung lebender Menschen und ‚lebender‘ Toter [...] darf als die große Erfindung dieser Allegorie der Vergänglichkeit bezeichnet werden.“

der Basis des traditionellen Wortlautes den Spruch neu formulierte. Diese Deutung würde auch gut dazu passen, daß Hendrick Goltzius einer der wichtigen Repräsentanten eines Manierismus ist, in dem gern auf mittelalterliche Allegorien zurückgegriffen wird<sup>15</sup>, aber doch so, daß neue Ausdrucksformen gefunden werden, die das Übernommene ummodellieren, um vom Herkömmlichen signifikant abweichen zu können.

Die ins Bild gesetzte Konfrontation eines – nach aktueller Mode gekleideten – Lebenden mit einem Toten, die aufeinander reagieren, ist in der Tradition ‚der drei Lebenden und der drei Toten‘ mit allen ihren Varianten so fest verankert und so reich bezeugt, wie die Denkmälerlisten von Storck [wie Anm. 11] und Rotzler [wie Anm. 11] belegen, daß es keiner weiteren Vorbilder bedarf, die Conradt Golz zu seiner Darstellung hätten Anregungen bieten können (s.o. Anm. 13).

#### IV

Als weiteren Punkt, der die Priorität des Conradt Golz bestärken kann, möchte ich die Verse nennen, die zu den Stichen gehören. Dies Vorgehen scheint mir nicht zuletzt deshalb berechtigt zu sein, da wir uns in einer Zeit befinden, in der die herrschende Emblematik wie selten zuvor vom intensivsten wechselseitigen Zuarbeiten von Text und Bild lebt und die Zusammenschau beider ‚Medien‘ für den betrachtenden und lesenden Rezipienten gewohnt und als geradezu selbstverständlich vorauszusetzen ist. Nicht aussagefähig scheint für die Frage nach der Priorität die Sprache zu sein: Deutsch versus Latein, da beide Sprachen prinzipiell gleichberechtigt benutzt werden konnten; doch werde ich auf diesen Punkt unter VI noch einmal zu sprechen kommen.

Ebenfalls kaum aussagefähig ist die Form: Vierhebige Reimpaarverse versus elegische Distichen (bzw. Hexameter), da beide

---

<sup>15</sup> Vgl. o. Anm. 13 und z. B. den Überblick von Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520-1620* (Bruckmann Querschnitte), München 1963 (<sup>3</sup>1985), S. 170, vgl. S. 21ff.; vgl. Spamer [wie Anm. 4], S. 60f., 128.

Formtypen sich vielfach entsprechen, wie insbesondere an der Übersetzungsliteratur deutlich wird<sup>16</sup>, in der lateinische Distichen bzw. Hexameter in vierhebige Reimpaarverse umgesetzt werden und umgekehrt. Immerhin ist bemerkenswert, daß es sich jeweils um acht Verse handelt, da nach Henkels [wie Anm. 16] Material in der Regel einem Distichon vier Reimpaarverse entsprechen. Die Gleichheit der Verszahl in unserem Falle könnte also immerhin als Hinweis darauf interpretiert werden, daß die deutschen Verse den lateinischen vorgängig sind und die Verszahl vorgegeben haben mitsamt der formalen Anordnung unter dem Bild.

Von eigentlicher Bedeutung ist jedoch Folgendes: Die Text-Bild-Beziehung ist bei den deutschen Versen in zweierlei Hinsicht sehr viel intensiver als bei den lateinischen. Denn gemäß dem Bild, auf dem der Jüngling dem Gerippe die Blume<sup>17</sup> vorhält und mit ausgestrecktem Mittelfinger auf sie aufmerksam macht, dieses den Blick der leeren Augenhöhlen auf die Blume richtet, handelt es sich um eine ‚Interaktion‘ der beiden. Diese kommt auch im Text zum Ausdruck, indem jeweils vier Verse an das Gegenüber gerichtet sind, das angesprochen wird: *Wo bleibs du Iungling wolgestalt* und *ô jungfraw fein*. Es handelt sich also um so etwas wie einen Dialog zwischen dem Jüngling und einer Verstorbenen und nicht um „einen Toten“<sup>18</sup>, „den Tod“ bzw. eine „Allegorie des Todes“<sup>19</sup>. In aus-

---

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Nikolaus Henkel, *Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Mit einem Verzeichnis der Texte (MTU 90)*, München 1988. Beispielhaft sind die ‚Cato‘-Übersetzungen ins Deutsche, wobei „jedes Distichon in zwei deutsche Reimpaare umgesetzt wird“ (S. 86, bes. S. 89), und die Übersetzung von zwei deutschen, vierhebigen Reimpaarversen Freidanks in je einen lateinischen Hexameter (S. 91f.).

<sup>17</sup> Ob es wirklich eine „Rose“ ist, wie Schuster [wie Anm. 1] präzisiert, scheint mir nicht sicher zu sein, da der Text nur von *bluemlin* spricht; es spielt aber auch keine Rolle, da sich die Symbolik nicht entscheidend änderte. Vgl. Rudolf Hildebrand, *Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes. Aus Universitäts-Vorlesungen. 1. Teil: Das ältere Volkslied*, hrsg. v. Georg Berlit, Leipzig 1900, Nachdruck: Hildesheim/New York 1971, Abschnitt 8 ‚Die Rose im Volkslied‘, bes. S. 134-141 ‚Begraben unter Rosen‘.

<sup>18</sup> So Simonsen und Storck [wie Anm. 11].

fürlicheren Fassungen ‚der drei Lebenden und der drei Toten‘<sup>20</sup> werden allen sechs Akteuren Redepartien zugeteilt, die sich aus den bekannten Topoi der Vergänglichkeitsdarstellungen speisen. Insofern steht nicht nur die Grabinschrift in der Tradition des ‚Spruchs der Lebenden an die Toten‘, sondern es gehören auch die Verse dazu, deren Dialogcharakter offenbar bisher unbemerkt geblieben ist. Gerade aber diese sich im Dialog ausdrückende ‚Interaktion‘ ist charakteristisch für die Begegnung der Drei Lebenden und der Drei Toten (jedenfalls für den sog. ‚französischen Typus‘) und fehlt auf anderen Darstellungen von ‚Tod und Jüngling‘ entweder gänzlich oder ist insoweit reduziert, daß nur der Tod aktiv handelt (vgl. Anm. 13f.); des öfteren bemerkt der Jüngling die Anwesenheit des Todes nicht einmal. Außerdem befindet sich die Blume ganz genau in der Mitte des Bildes auf einer Längsachse, wodurch sie als zentrales Symbol heraus- und hervorgehoben wird. Dem entspricht, daß sie in den Versen angesprochen wird: *lass ô jungfraw fein Das bluemlin dir ein beispil sein*. „In der Bildersprache der Bibel deuten die Blumen auf die Vergänglichkeit alles Irdischen“<sup>21</sup>, so daß das *beispil* der abgeschnittenen Blume die Jungfrau verstanden haben wird, als sie noch am Leben war: „*Hüte dich schöns Blümelein!*“<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> So Thieme/Becker [wie Anm. 7], Schuster [wie Anm. 1] und Hollstein [wie Anm. 2].

<sup>20</sup> S. z. B. Rotzler [wie Anm. 11], S. 49-52 mit der Interpretation des Dialogs mit dem irreführenden Titel *Diss ist der welte lon*.

<sup>21</sup> S. Manfred Lurker, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München <sup>2</sup>1978, S. 55 s.v. Blume. Vgl. den Stich des Hendrick Goltzius aus dem Jahre 1582 (21,2 x 13,5 cm) ‚Stehender Jüngling mit Blumen in der Hand‘ (Abb. 4); s. Hirschmann [wie Anm. 4], Nr. 250, S. 116f.; Strauss [wie Anm. 4], Nr. 158, Bd. I, S. 268f. Die Blumen, die der junge Mann in der Rechten trägt, umrundet das Motto *sic transit gloria mundi* (vgl. in dem Katalog *Memento mori* [wie Anm. 25], Nr. 23, S. 60; bei Gabriel Rollenhagen [wie Anm. 4], Nr. 1,86, S. 182f.; Lymant [wie Anm. 4], S. 126 mit Anm. 36) und der letzte Vers der sechszeiligen Strophe (vgl. den Appendix) lautet: *Betert v, want als een blom is smenschen leuen ghestelt*. Goltzius war also mit der Vergänglichkeitssymbolik der Blume hinlänglich vertraut. Vgl. von Monroy [wie Anm. 27], S. 103f.

<sup>22</sup> S. Clemens Brentano/Achim von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn* (ed. H. Röhlke), I, 55, S. 51ff.



Wenn ich den dialogischen Charakter der Verse so betone, so auch deshalb, um auch sie neben der Grabinschrift in die Tradition des ‚Spruches der Toten an die Lebenden‘ einzureihen, und so das Paradox aufzulösen, daß der Jüngling das jungfräuliche Gerippe belehrt, obwohl es dafür doch längst zu spät ist. Die Anrede *ô jungfraw fein* zeigt, daß der Jüngling nicht allein die gegenwärtige lebende Tote (oder gar *den* Tod) meint, sondern die Lebende, die sie einst war. Daß über den Dialog der beiden Figuren hinaus eine Belehrung des Lesers und der Betrachterin angestrebt ist, liegt in der Natur derartiger ‚kleiner Andachtsbilder‘. Und wenn die Ermahnungen der Toten und des Lebenden in die Mahnung an alle noch Lebenden überzugehen scheinen, so mag dafür das nicht allzugroße Talent des Verseschmiedes verantwortlich sein.

In den lateinischen Distichen dagegen ist die dialogische Struktur wenn nicht ganz verschwunden, so doch so verschwommen, daß sie die acht Verse nicht mehr gliedert. Ließen sich die ersten vier Verse noch dem Skelett zuweisen, so zwingt nichts, die Verse fünf bis acht dem Lebenden zuzuordnen; auch sie gehören wohl dem Gerippe, das angededete ‚Du‘ ist der Bildbetrachter, nicht mehr der Jüngling mit der Blume. Denn auch diese wird in den Distichen nicht mehr *expressis verbis* angesprochen und in den Metaphern *florimus* und *viridante* wird man keine Anspielung auf die Blume erkennen können. Ferner ist die Blume aus der zentralen Längsachse nach rechts gerückt (um fast einen Zentimeter) und damit auch aus der Sinnmitte herausgenommen. Ich halte es daher für recht unwahrscheinlich, daß Conradt Golz die herausgehobene und sinnerfüllte Position der Blume erst im Nachhinein ins Bild hineingebracht und dann noch für ihre ‚Verankerung‘ im Text gesorgt hätte. Das Auflösen des engen Text-Bild-Bezuges und der Verlust eines symbolischen Formelements machen auf mich den Eindruck, daß sie sekundär entstanden sind.

Ein solcher Eindruck wird noch verstärkt, vergleicht man den in Abbildung 3 wiedergegebenen Stich. Zwar handelt es sich auch in diesem Falle um die Variation eines gerade aktuell gewordenen Motivs (s. Anm. 4). Doch spricht hier für die originäre Zusammen-

arbeit von bildendem Künstler und Dichter, daß die drei signifikanten Details des Bildes, die ‚weißglänzende‘ Lilie im Vordergrund links, die Seifenblasen und das rauchende Räucherfaß, als Metaphern sich in den Versen wiederfinden (s. den Appendix), und daß die Dynamik der Konfrontation von Kind und Totenkopf mit Knochen das zu Grunde Gehen des menschlichen Lebens abbildet; und die Frage *Quis evadet* beantwortet die zerplatzende Seifenblase mit wünschenswerter Eindeutigkeit, niemand: *Homo bulla* [Der Mensch eine Seifenblase]! Der Text-Bild-Bezug ist auf diesem Stich gewohnt eng, eindringlich sowie detailgenau differenziert, ähnlich wie auf dem Stich des Conrad Golz und nicht derartig locker und oberflächlich angehängt wie auf Hendrick Goltzius' ‚Die Tote und der Jüngling‘. Die Frage, ob die Verse zum Bild gedichtet worden sind, oder ob das Bild die Verse illustriert, ist meist nicht zu entscheiden. Eine eindeutige Antwort erscheint mir aber auch weit weniger wichtig zu sein als die Tatsache, daß das dichte Aufeinander-Bezogenheit von Bild und Versen allein durch intensives Zusammenwirken von Bilderfinder und Autor zu Stande gekommen sein kann.

Nimmt man die vorgebrachten Argumente zusammen, so glaube ich, plausibel gemacht zu haben, daß der Kupferstich des Conrad Golz vermutlich vor 1592 entstanden und älter ist als der des Hendrick Goltzius. Dieser Befund ist insofern überraschend, als er im Gegensatz steht zu der oben zitierten Ansicht, daß Conrad Vorlagen seines Bruders kopiert habe. Dieses Ergebnis gilt allerdings nur für diesen einen Fall und berechtigt keineswegs zu Verallgemeinerungen; es fordert jedoch dazu auf, jeden einzelnen Fall gesondert zu überprüfen. Wollte man dennoch an Hendricks Priorität festhalten, dann müßte man spekulieren und eine längere, komplizierte Vorgeschichte mit mehreren Unbekannten, u.U. mit einer gemeinsamen, verloren gegangenen Vorlage für beide Blätter konstruieren und sich darauf berufen, daß die Wirklichkeit oft verwickelter sei als ihre philologische Rekonstruktion. Im Übrigen hat Hendrick nach anderen Vorlagen gearbeitet (s. z. B. Schöller [wie Anm. 7], S. 120 Anm. 58); warum dann nicht nach einer seines

Bruders! Bei der Übernahme sogar von Details der Schuhmode ist die *pictura* nur wenig verändert worden, neben der bedeutsamen Verschiebung der Position der Blume sind es nur einige Details – die Stufen der Pyramide sind um drei auf neun verringert, das Portal mit Rundbogen am rechten Rande ist verschwunden, eine vielblättrige Pflanze am Sarkophag ist hinzugekommen, dazu eine weitere, die vor dem am Boden liegenden Totenschädel aus der Erde wächst, der Hut des Jünglings hat seine Fassung leicht gewandelt und das Skelett hat deutlich an anatomischer Genauigkeit gewonnen; hinter diesen Veränderungen vermag ich jedoch keine Sinnverschiebung zu erkennen. Die wenig differenziert gestalteten und fast nur angedeuteten Gebäude sind zu wenig signifikant, um mit symbolischer Bedeutung aufgeladen zu werden und die Pyramide, die an die ägyptische sechsstufige Pyramide des Djoser in Sakkâra erinnert, wird wohl kaum ‚Standhaftigkeit‘ anzeigen sollen, wie auf einem Emblem in Ludwigsburg [wie Anm. 32, S. 186 LK 6], zumal Pyramidensymbolik in der Emblematik ziemlich rar zu sein scheint. Außerdem wird auf die Bauten in den Versen kein Bezug genommen. Aber die Veränderungen der Texte sind im Gegensatz dazu gravierend und modifizieren das Deutungsangebot und das Verständnis beträchtlich.

## V

Storck [wie Anm. 11] und sein Vorgänger Simonsen haben den richtigen Weg gewiesen, wie Conradt Golz‘ Bild zu verstehen ist. Es handelt sich um eine Reduktionsform des Motivs von ‚den drei Lebenden und den drei Toten‘. Aus dieser Tradition ist es durch die Texte auf Hendrick Goltzius‘ Stich herausgenommen und in einen neuen Traditionskomplex hineingestellt worden, der an den in Anmerkungen 4 zitierten Stich ‚Allegorie auf die Vergänglichkeit‘ erinnert. Denn in den Distichen mischen sich *vanitas*-, *memento mori*- und *media vita in morte sumus*-Gedanken und -Vorstellungen auf vielfältige Art (vgl. u. Anm. 25); und so, wie der Jüngling dem Skelett die Blume anbietet, könnte man sogar noch an eine Auffor-

derung zu einem Totentanz sich erinnert fühlen.<sup>23</sup> Aber es wird doch eher so sein, daß der junge Mann eine abgeschnittene Blume betrachtet Angesichts der Toten, die als Skelett auf einer Grabtumba hockt und ihn anzugrinsen scheint. Stillleben<sup>24</sup> wären hier ebenso zu nennen wie zahllose andere bildliche Darstellungen dieser Vergänglichkeits-Thematiken, wie sie insbesondere in Ausstellungskatalogen zu finden sind<sup>25</sup>, und deren Aufzählung im Einzelnen ich mir ersparen kann.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Aus der gewaltigen Zahl von einschlägigen Arbeiten zum Thema will ich hier nur nennen: Ausstellungskatalog des Mannheimer Kunstvereins: Thema Totentanz. Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute, hrsg. v. Friedrich W. Kasten, Baden-Baden 1987; Tanz und Tod in Kunst und Literatur, hrsg. von Franz Link (Schriften zur Lit.wiss. 8), Berlin 1993; Todesreigen – Totentanz. Die Innerschweiz im Bannkreis barocker Todesvorstellungen, hrsg. von Josef Brülisauer/Claudia Hermann, Luzern 1996; Ausstellungskatalog des Museums für Sepulkralkultur Kassel: Tanz der Toten – Todestanz. Der monumentale Totentanz im deutschsprachigen Raum, Dettelbach 1998. Vgl. Schölller [wie Anm. 7] , S. 37 Anm. 88.

<sup>24</sup> Vgl. u.a. die Ausstellungskataloge: Stilleben in Europa, hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, Münster 1979; Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1978.; Lisa Jürß, Holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts (Staatl. Museum Schwerin. Bestandskatalog I), Schwerin 1982, S. 17f..

<sup>25</sup> Vgl. u.a. die Ausstellungskataloge: Ijdelheid der Ijdelheden. Hollandse Vanitasvoorstellungen uit de zeventiende eeuw, Leiden <sup>2</sup>1970; Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption, hrsg. von Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, Caen 1990; Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern, hrsg. von Sigrid Metken, München 1984; Klaus Wolbert, Memento Mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Darmstadt 1984; Triumph des Todes?, Eisenstadt 1992; Ewald M. Vetter, Media vita, in: ders., Speculum salutis. Arbeiten zur christlichen Kunst, Münsterschwarzach 1994, S. 276-307; Dieter Wuttke, Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des deutschen Humanismus um 1500 (Beihefte zum Archiv f. Kulturgesch. 7). Köln/Graz 1964, S. 167-196 ‚Memento mori‘, S. 72, 315 zum Wahlspruch *Mors omnia aequat*.

<sup>26</sup> Ich möchte hier nur stellvertretend auf ein besonders eindrucksvolles und ein weiteres, wenig bekanntes Bild verweisen: ‚Der Tod überfällt ein Liebespaar‘ (21,1 x 15,3 bzw. 21,4 x 15,3 cm), s. den Katalog: 1473-1973 Hans Burgkmair. Das graphische Werk, hrsg. v. Tilman Falk u.a., Augsburg 1973, Nr. 41a, b,

## VI

Geht man davon aus, daß meine Argumente zumindest für einen Wahrscheinlichkeitsbeweis ausreichen und daß Conradt Golz in diesem einen Falle die Priorität der Bilderfindung zuzubilligen ist, dann scheint auch das Verhältnis von Deutsch und Latein in den jeweiligen Versen neu überdacht werden zu müssen. Die hochdeutschen Verse – nicht etwa im ripuarisch-kölnischen Dialekt! – sind ein Zeichen, daß Conradt einen Markt im Auge hatte, auf dem er sein Produkt absetzen konnte, der gemäß allgemeinen Kölner Handelstraditionen auch im mittel- und oberdeutschen Sprachgebiet lag<sup>27</sup>, u.a. bei den großen Messen insbesondere in Frankfurt, aber

---

Abb. 60, wo die Besonderheiten und Traditionszusammenhänge genau dargestellt sind. Der Holzschnitt liegt hinsichtlich der Größe zwischen den Stichen des Conradt und Hendrick Goltzius, der Gebrauch wird bei allen drei Bildern ein ähnlicher gewesen sein (s.u.). In der Hamburger Hauptkirche St. Jacobi hängt im Nordschiff ein Ölbild (136 x 93 cm) von 1622, das aber auf ein älteres vom Ende des 16. Jhs. zurückgeht: ‚Der reiche Mann und der Tod‘. ‚Drei Inschriften verdeutlichen den Bildinhalt: Oben auf rollenwerkumrahmter Tafel: *Armot lydt not. Barmherticheit ys dott / Gerechtheit leydt geungen. / Untruwe regeert yn allen Landen.* – Rechts oben aus dem Lukas-Ev. Kap 12 V. 19: *Leue seele, du heffst einen grosen / Vorradt, up vele yare, / hebe nu rouwe et drinck, / unde hebbe einen guden moth.* – Das lateinische Wortspiel auf der unteren, von weiblichen Grotteskfiguren gerahmten und mit der Pilgermuschel bekrönten Inschrifttafel [...] muß wie folgt gelesen werden: *O superbe, mors super te, cur superbis? Deus super nos negat superbis vitam supernam.* – Darunter der niederdeutsche Wortlaut: *O du houerdige, de dodt is auer dy worume bistu houerdige / Godt auer uns, Godt weygart den houerdig\* dat Ewige leuent;* s. Die Bau- und Kunstdenkmale der freien und Hansestadt Hamburg. Bd. III Innenstadt, Die Hauptkirchen St. Petri, St. Katharinen, St. Jacobi, bearbeitet von Renata Klée Gobert in Verbindung mit Peter Wiek, Hamburg 1968, S. 216, Nr. 292, Abb. 291. Hier ist das Lehr- und Mahnbild zwar öffentlich in der Kirche anzusehen, aber die Funktion des Bildes wird sich trotz der Größenunterschiede nicht wesentlich von den Stichen der Goltzius-Brüder unterschieden haben; vgl. Ruth Slenczka, *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen* (Pictura et Poesis 10), Köln/Weimar/Wien 1998, allerdings mit wenig direkt vergleichbaren Beispielen. Die Literaturkenntnisse der Verfasserin sind z.T. schlecht und nicht aktualisiert (vgl. Nr. I,4, S. 223ff. z. B.).

<sup>27</sup> Vgl. Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln* (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums 11), Köln 1994, S. 413ff. ‚Handelshäuser zwischen Köln, Frankfurt und Venedig‘; ders., *Kölner Hanse-*

wohl auch z. B. im alemannischen Straßburg, worauf die sowohl nichtmonophthongierte (*ue*) als auch nichtdiphthongierte (*i*) Form *bluemlin* (V. 6) zu deuten scheint ebenso wie der Gebrauch des Verbs *lügen* (V. 7, s. Dt. Wb. VI, 1270). Hendrick Goltzius dagegen hatte als Absatzmarkt zunächst die flämischen Niederlande (im weitesten Sinne) ‚vor seiner Haustür‘, so daß sich hochdeutsche Verse verboten, zumindest aber nicht wie selbstverständlich anboten; auf dem Abbildung 4 wiedergegebenen Stich (s. Anm. 21) findet sich ja auch eine Strophe mit ‚niederländischen‘ Versen. Die Wahl lateinischer Verse beeinflusste die Verkaufschancen nicht negativ, sondern konnte den Vertrieb eines derartigen Blattes über alle nationalen Sprachgrenzen hinweg zusätzlich sichern und u.U. sogar mit einem noch breiteren, gewiß aber mit einem festen Publikum rechnen lassen; und unter dem selben Gesichtspunkt einer verkaufshemmenden oder verkaufsfördernden Strategie ist die fehlende Möglichkeit zu beurteilen, Bild und vor allem den Text eindeutig einer der Konfessionen zuzuordnen zu können (s.u.), zumal auf einem Einzelblatt eine Stellungnahme zu Gunsten der einen oder anderen Partei hätte deutlicher formuliert werden müssen als z. B. in einer Serie.

---

kaufleute als Stifter und Mäzene, *Hansische Geschichtsblätter* 113 (1995), S. 127-144; ders., *Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen*, in: *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, hrsg. von Uwe Albrecht und Jan von Bonsdorff, Berlin 1994, S. 21-34; ders., *Kunst und Migration. Wanderungen Kölner Maler im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Migration in der Feudalgesellschaft*, hrsg. v. Gerhard Jaritz und Albert Müller (Ludwig-Boltzmann-Institut für Histor. Sozialwiss.: Stud. z. Histor. Sozialwiss. 8), Frankfurt/New York 1988, S. 315-350. Zur literarischen Situation am Ausgang des 16. Jahrhunderts vgl. Erich Trunz, *Dichtung und Volkstum in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Ein Vergleich mit Deutschland und ein Überblick über die niederländisch-deutschen Beziehungen in diesem Jahrhundert* (Schriften der Dt. Akademie in München 27), München 1937; Ernst Friedrich von Monroy †, *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils* (Bibliotheca Emblematica 2), hrsg. v. Hans Martin von Erffa, Utrecht 1964.



QVIS EVADET?

*Flos novus, et verua fragrans argenteus anni  
 Maresat subitò, perit, àli, perit illa venustus.  
 Sic et vita hominum iam nunc nascentibus, eheu,  
 Instar abit kulle ramiq̄ clapsa vaporis.*

F. Estius.

Abbildung 3



**ONGHELYK IS TLEVEN** der menschen beuon  
 Deene tracht nae solacs Ryedom, onnuttelicke sonden,  
 Dander (door Gods gratie) alle boose lusten velt,  
 Synde daer doer verskert nae goodts vermondor.  
 Jecuwich leuen. Dus o idde boos van gronden.  
 Betert v; want als een blom is smenschen leuen gheset.

Abbildung 4



So gesehen kann die Wahl, in welcher Sprache die bildbegleitenden Verse gedichtet werden sollen, trotz der oben im Abschnitt IV gemachten Kautele etwas für die Antwort auf die Frage nach der Priorität der Bilderfindung beitragen. Denn der umgekehrte Weg, daß nämlich die lateinischen Distichen auf Hendrick Goltzius' Stich zu Gunsten der deutschen vierhebigen Reimpaarverse aufgegeben und durch sie ersetzt worden wären, ist zwar nicht undenkbar, allerdings ziemlich unwahrscheinlich, gab es doch gerade in Köln, wie eine große Zahl Flugblätter etc. mit lateinischen Textbeigaben belegen<sup>28</sup>, und in den Städten der Kölner Handelspartner, in denen Kölner Kupferstiche ein gefragter Exportartikel war, ein genügend zahlreiches und zahlungskräftiges lateinkundiges Publikum, das auch Angesichts lateinischer Distichen für einen gesicherten Absatz hätte sorgen können. Daß in diesem Falle der Name des Dichters Franco Estius', der sich durch die Zusammenarbeit mit dem renommierten Hendrick Goltzius offenbar einen gewissen Namen hatte machen können, als Signum unter seinen Versen für diese ein Schutz vor Beseitigung und Ersatz hätte sein können, ist wohl ein zu moderner Gedanke.

## VII

War es klar, daß bei Conradt Golz das Skelett auf dem Grab das einer jungen Frau ist, so ist es nicht so eindeutig, wie das Skelett bei Hendrick Goltzius zu verstehen ist: als Tote, als Toter oder gar als Tod, so daß man das Bild zu Recht als Allegorie<sup>29</sup> titulieren dürfte?

Wurden im Mittelalter Skelette künstlerisch gestaltet, so waren damit Tote gemeint im Kontext der Sepulkralkunst, insbesondere

---

<sup>28</sup> Vgl. Schöller [wie Anm. 7], pss.; dies., Religiöse Drucke aus Kölner Produktion. Flugblätter und Wandbilder des 16. bis 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums [bearbeitet von B.S.], Köln 1995.

<sup>29</sup> Vgl. Rudolf Helm, Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze (Stud. z. dt. Kunstgesch. 255), Straßburg 1928. Im Schlußabsatz des Buches heißt es S. 76: „Das Erscheinen von Vesals Anatomie im Jahre 1543 bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwicklung. [...] Der Tod [sc. als Skelett] ward zur Allegorie.“

Adam<sup>30</sup>, oder individuelle Verstorbene<sup>31</sup>, später dann Lehrbilder für medizinisch-anatomische Zwecke.<sup>32</sup> Der Tod selbst tritt eher in der

---

<sup>30</sup> S. Helm [wie Anm. 29], S. 18ff. ‚Das Strassburger Adamsgrab‘, S. 25ff. ‚Ikono-graphie des Adamsgrabes‘.

<sup>31</sup> Vgl. z. B. Erwin Panofsky, Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeu-tungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, hrsg. von Horst W. Janson. Deutsche Übersetzung von Liese Lotte Möller, Köln 1964, S. 70ff., u.a. über das ‚Doppel-decker-Grabmal‘, bei dem die untere Position der Verstorbene als Skelett ein-nimmt in mehr oder weniger verwester Gestalt; Bolte [wie Anm. 13], S. \*15 über ein „gekröntes Gerippe des toten Sünders“.

<sup>32</sup> S. ‚Ortus Sanitatis‘, Venedig 1511, Nachdruck: Würzburg 1978, Bd. 2, Bl. Ajʿ, gewissermaßen das Titelblatt mit der Überschrift *Homo natus de muliere breui viuens tempore* [der Mensch, geboren von der Frau, lebend eine kurze Zeit] (vgl. <sup>2</sup>VL IV, Sp. 154-164 von Gundolf Keil, Sp. 163 zur Ausgabe, Sp. 158 zu den Holzschnitten, die z.T. Verbindungen zu denen des ‚Mittelrheinischen Totentanzes‘ aufweisen); Hans von Gersdorff, Feldbuch der Wundarznei. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Johannes Steudel, Darmstadt 1967, S. VII; vgl. dazu Christoph Gerhardt, Zur Spieltradition von ‚Sündenfall und Erlösung‘. Mit textkritischen und kommentierenden Bemerkungen zum Text, in: Sancta Treveris. Beiträge zu Kir-chenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag, hrsg. von Michael Embach u.a., Trier 1999, S. 173-208, hier Anm. zu V. 259-282, hier S. 198; Martin Knauer, Der erinnerte Tod. Überlegungen zu Form und Funktion retrospektiver Kunst am Beispiel der Ver-gänglichkeitsikonographie, in: Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Wolfgang Harms und Michael Schilling (Mikrokosmos 50), Frankfurt/M. u.a. 1998, S. 151-175, hier S. 159-162; in dem Katalog Memento Mori [wie Anm. 25], Nr. 22, wo ein Skelett – wohl nicht ‚der Tod‘ – „von astrolo-gischen Sequenzen und Symbolen sowie den Personifikationen der vier Tempe-ramente“ umgeben ist (1515, S. 58). An Andreas Versaluis‘ ‚De humani corporis fabrica libri septem‘ (1543) (s.o. Anm. 29) kann hier nur erinnert werden, insbe-sondere an die anatomischen Tafeln von Jan Stefan von Kalkar. Vgl. zu Vesalius den Ausstellungskatalog von Frank Hieronymus, Oberrheinische Buchillustration 2: Basler Buchillustration 1500-1545 (Publikationen der Universitätsbibl. 5), Basel 1984, Nr. 483, S. 644-652, Abb. 727-731 und 4 Beilagen. Berühmt ist (Abb. 730) das Skelett, das in der Haltung des über einem Totenkopf Sinnierenden vor einem Altar (Tisch) steht, der die Inschrift in Form eines Pentameters trägt: *vivitur inge-nio, caetera mortis erunt* [Man lebt durch den Geist, alles andere wird des Todes sein]. Zur Verbreitung dieses Mottos, das aus der ‚Elegia in Maecenatem‘ I,38 der ‚Appendix Vergiliana‘ stammt, vgl. Außerliterarische Wirkungen barocker Em-blembücher. Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden, hrsg. v. Wolfgang Harms/Hartmut Freytag, München 1975, S. 185 L 143 mit S. 34 Anm. 88, 51; den Ausstellungskatalog: Die Renaissance im deutschen Südwesten

Gestalt eines ausgeweideten Kadavers auf, erkennbar an dem Einschnitt in der Bauchhöhle.<sup>33</sup> Doch ist am Ausgang des 16. Jahrhunderts auch die Darstellung des Todes als Skelett so allgemein<sup>34</sup>, daß Aussehen und Gestalt der Todesfigur nicht mehr zum unterscheidenden Kriterium taugt. Selbst das lange Haar des Skeletts – ob darauf im letzten Pentameter angespielt wird? – läßt keine Geschlechtsspezifizierung der verstorbenen Person zu. So bleibt nur übrig, nocheinmal die Verse zu befragen.

Gerade aber der lateinische Eingangsvers mit der melancholischen Rückschau auf die verflossene Jugend und der Schluß mit der Feststellung, daß die Tugend allein überdauere, auch das Leben jedes Einzelnen, passen schlecht in den Mund des Todes, sondern scheinen mir eher auf einen Verstorbenen zu weisen vergleichbar dem ‚Jammerruf des Toten‘ bzw. dem ‚Planctus animae damnatae‘ (s. <sup>2</sup>VL IV, 500-503), in dem der Verstorbene den am Grabe Vor-

---

zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg, Karlsruhe 1986, Bd. I, Nr. B 3, S. 125 (in der Beschreibung der Illustration aus ‚Vitruvius Teutsch‘, Basel 1582, ist übersehen worden, daß die Darstellung des Genius aus Andreas Alciatus, *Emblematum Libellus*, Paris 1542, Nachdruck: Darmstadt 1975, Nr. XV, S. 46f. [seitenverkehrt] stammt; vgl. dazu Konrad Hoffmann, *Alciati und die geschichtliche Stellung der Emblematik*, in: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, hrsg. v. Walter Haug [Germanistische Symposien. Berichtsbände 3], Stuttgart 1979, S. 514-534, hier S. 522); bei Gabriel Rollenhagen [wie Anm. 4] das erste Emblem (S. 12f.); Dürers Portraitstich Willibald Pirckheimers (1524) (vgl. Schmid [wie Anm. 37], S. 230f.; Hoffmann, S. 530 Anm. 53).

<sup>33</sup> S. z. B. Helm [wie Anm. 29], S. 15; Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz* (Beihefte z. Archiv f. Kulturgesch. 3), Münster/Köln 1954 (<sup>3</sup>1975), S. 25ff. ‚Der Tod als Leiche‘. Auf der von Klaus Speckenbach, *Eine neue deutsche Übersetzung des ‚Astrolabium Planum‘*. Edition und Untersuchung zur Überlieferung, Ikonographie und Deutung, *ZfdA* 110 (1981), S. 113-143, hier S. 127, Nr. 10, bekannt gemachten Darstellung, hat der Tod nur einen Totenschädel, ansonsten einen recht unförmigen Leib.

<sup>34</sup> Man denke nur an Hans Holbeins ‚Bilder des Todes‘ oder an Lucas Cranachs vielfältig variiertes Bild ‚Gesetz und Gnade‘ (und ähnlich tituliert), das u.a. den Tod als Skelett zeigt. Hinweise bei Gerhardt [wie Anm. 32], S. 196 auf Todspieler in mittelalterlichen und neuzeitlichen Spielen. Vgl. Christian Kiening, *Privatheit und Innerlichkeit. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, in: *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, hrsg. v. Gert Melville und Peter von Moos, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 527-548.

beigehenden anredet und mahnt. Und da der Lebende der Jüngling ist, liegt es nahe, an eine Verstorbene zu denken. Demnach könnte der eher neutrale Titel dieser Fallstudie als der des Kupferstichs von Hendrick Goltzius dienen, der von Conradt Golz dagegen wäre angemessener zu überschreiben mit: Spruch einer Toten an den Lebenden.

Fragt man sich schließlich nach der Verwendung eines derartigen Einzelblattes, so ist einerseits auf den Kunstcharakter zu verweisen, auf Grund dessen der Stich zum Schmuck an Wänden in Zimmer, Stube und Saal dienen konnte.<sup>35</sup> Er konnte aber auch zur Illustration in Bücher eingeklebt oder eingelegt werden und entfaltete weitere Wirkung als Emblem bzw. als Stammbuchblatt<sup>36</sup>, und

---

<sup>35</sup> S. Nockemann [wie Anm. 13], S. 26ff. ‚Der Bestimmungszweck des religiösen Holzschnitts‘; Wolfgang Schmid, Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518-1597) (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums 8), Köln 1991, S. 124-126; Volker Honemann, Sabine Griese, Falk Eisermann, Zu Wesen und Bedeutung des textierten Einblattdruckes im 15. und frühen 16. Jahrhundert, in: Schriftlichkeit und Lebenspraxis im Mittelalter. Erfassen, Bewahren, Verändern, hrsg. von Hagen Keller, Christel Meier, Thomas Scharff (MMS 76), München 1999, S. 333-348.

<sup>36</sup> S. Schmid [wie Anm. 35], S. 126, wo er aus Weinsbergs Aufzeichnungen zitiert: *Man weis die abgetruckte brief in boicher zu leimen, darin man die ganze historien und geschichten kan sehen, nimt aber vil arbeitzs und kosten.* Vgl. Konrad Koppe, Zwei Graphikbände des 17. Jahrhunderts aus dem Trierer Jesuitenkolleg, Kurtrierisches Jb. 28 (1988), S. 223-262; es handelt sich dabei um 484 Graphiken, die zu zwei Bänden gebunden sind, die Blätter sind zwischen 1602 und 1634 entstanden. Honemann/Griese/Eisermann [wie Anm. 35], S. 347; vor allem den Ausstellungskatalog: Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel, hrsg. von Béatrice Hernad, München 1990, S. 37ff., aber auch die Nachrichtensammlung des Zürcher Chorherren Johann Jakob Wick (1522-1588), die sog. ‚Wickiana‘. Vgl. auch im Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters Bd. I, München 1991, S. 305 zu der sog. ‚Totentanzhandschrift‘ des Grafen Wilhelm Werner von Zimmern und ihren Abschriften. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (Sussidi Eruditi 16), Rom <sup>2</sup>1964, Nachdruck: St. Clair Shores, Michigan 1979, S. 47f. Abb. 10 belegt, daß Hendrick Goltzius‘ Stich, wenn auch seitenverkehrt, aufgenommen worden ist in die ‚*Emblemata Saecularia*‘, Frankfurt 1596, der De Brys, ‚Theodor, and his two sons Johann Israel and Johann Theodor, in which the emblems are used as ornaments for *Stammbücher* or *Alba amicorum*: volumes interleaved with blank pages for autographs, verses etc.,

er konnte vielleicht sogar zur Gedächtnispflege an Verstorbene dienen, indem man in die Figur des Jünglings das Portrait eines Toten hineinsah<sup>37</sup>, gab es doch seit dem Ende des 15. Jahrhunderts gedruckte Todesanzeigen, Gedenkblätter verschiedenster Art, Totenbettbilder und anderes mehr. In welchem konkreten Verwendungszusammenhang auch immer der Kupferstich gebraucht wurde, die tägliche Warnung war unmißverständlich:

---

and with pages with blank coats of arms to be filled in“ (S. 47ff.); vgl. S. 289f. Vgl. Ingrid Höpel, Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt/M. 1987, S. 84-96 ‚Ein Emblembuch als Ort theoretischer und künstlerisch-technischer Profilierung der bildlichen Künste – das *Stam Vnd Wapenbuchlein* des Kupferstechers und Verlegers Theodor de Bry‘.

Es sei hier noch ein allgemeinerer Gedanke angefügt: Die Kupferstichfolge der ‚Ars Moriendi‘ des Meisters E.S. z. B. kann nicht ohne einen dazugehörigen und entsprechenden Text gedacht gewesen sein, da die einzelnen Bilder ohne den begleitenden Text im Detail nicht entschlüsselt werden und so ihre Wirkung kaum voll entfalten konnten. Auch in solchen Fällen eines textlosen Bilderzyklus sollte man damit rechnen, daß er zum ergänzenden ‚Einkleben‘ gedacht oder mindestens eine solche Verwendung einer Text-Bild-Symbiose eingeplant war, so daß man es im gewissen Sinn mit einer Parallelerscheinung zu den chiroxylographischen Blockbüchern zu tun hätte. Auch bei manchen Bilderfolgen ohne Text Albrecht Dürers z. B. sollte man an einen derartigen Gebrauch denken.

<sup>37</sup> Der Jüngling des in Abbildung 4 reproduzierten Stiches ist nach den Angaben von Hirschmann [wie Anm. 4], S. 117 und Strauss [wie Anm. 4], S. 268 mit zwei verschiedenen Personen identifiziert worden: „Nach Weigel Bildnis des Jan Dirksz Schatter (vgl. Nr. 249); Mariette kannte ein Exemplar, unter dem in alter Schrift der Name ‚Theodorus Mol, Harlemensis‘ stand“ (Hirschmann). Auch bei Hirschmanns Nr. 249 ‚Stehender Hellebardenträger mit Porträtkopf‘ werden im Kontext der Vergänglichkeitsthematik zwei Namen genannt, mit denen der Dargestellte identifiziert worden ist. S. zum Memoria-Gedanken im Allgemeinen den Ausstellungskatalog: *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, von Truus van Bueren met bijdragen van W.C.M. Wüstefeld, Turnhout 1999; und zu einem speziellen Fall Wolfgang Schmid, *Denkmäler auf Papier. Zu Dürers Kupferstichporträts der Jahre 1519-1526*, in: *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hrsg. v. Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky, Urs Martin Zahnd, Bochum 1999, S. 223-259. Zu Totengedenkblättern etc. vgl. Spamer [wie Anm. 4], S. 242f., und auch Tafel XIII und XIV. Mehr nebenbei sei verwiesen auf Gernot Blum, *Der Tod im Exlibris*, Wiesbaden 1990.

Heite mir morgen dir<sup>38</sup>,

und von protestantischer Auferstehungshoffnung<sup>39</sup> ist nichts zu spüren:

Quis evadet?

[Wer wird entkommen?]

– wie es auf Hendrick Goltzius' ‚Allegorie auf die Vergänglichkeit‘ (s.o. Anm. 4 und Abb. 3) heißt.

---

<sup>38</sup> So auf einer großen Schüssel, vermutlich aus Neisse/Schlesien, wohl aus dem letzten Viertel des 16. Jhs. Dargestellt ist der weit verbreitete ‚Putto mit dem Totenkopf‘, der eine Blume in der Hand hält, und Sanduhr, davor ein Apfel (?), aus dem ein Wurm kriecht, was an Jona 4,6-7 erinnert; vgl. Hermann Jedding, Volkstümliche Keramik aus deutschsprachigen Ländern (Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 13), Hamburg 1976, Abb. 55 mit S. 17. In der St. Gertraudenkirche zu Frankfurt/Oder befindet sich heute ein Epitaph von ca. 1579, das abgebildet ist in: Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR. Hrsg. vom Institut für Denkmalpflege: Bezirk Frankfurt/Oder, bearbeitet von der Abteilung Forschung: Heinrich Trost u.a., Berlin 1980, S. 226, dazu ebd.: „Dreigeteiltes Epitaphgemälde, im Mittelfeld Mann und Frau in Renaissancekleidung, hinter ihnen je ein Totengerippe, im oberen Feld ein neugeborenes Kind, im unteren Feld der im Hauptbild Dargestellte auf der Bahre.“ Für den deutlich abgesetzten oberen Teil ist die Beschreibung aus Unkenntnis der ikonographischen Tradition falsch. Es handelt sich um besagten Putto, der mit dem Kopf auf einem Totenschädel liegt und schläft, der Körper ruht auf einem ausgebreiteten Tuch. Zu Füßen des Puttos steht eine Sanduhr, hinter dem Kopf ein Leuchter (?). Den Hintergrund bildet eine Berg-Fluß-Landschaft. In ihr steht eine Tafel mit der Inschrift: HODIE MICH CRAS TIBI [Heute mir Morgen dir]. Vgl. noch Dora und Erwin Panofsky, Die Büchse der Pandora. Bedeutungswandel eines mythischen Symbols. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Peter D. Krumme, Frankfurt 1992, S. 77 mit Abb. 31. Zu der bereits biblischen Gegenüberstellung von ‚heute‘ und ‚morgen‘ (Eccles. 10, 12) vgl. die Anm. zu V. 944ff. bei Erich Kleinschmidt (Hrsg.), Das Windschiff aus Schlaraffenland (Bibliotheca Germanica 20), Bern 1977.

<sup>39</sup> S. Rudolf Wittkower, Tod und Auferstehung auf einem Bild von Marten de Vos, in: ders., Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance (duMont Taschenbücher 142), Köln 1984, S. 296-308, 405f.; Christoph Gerhardt, *Morte tua vivis*. Die Gedächtnistafel des Joh. Frid. Sellin [von 1742] in der Stadtkirche St. Maria und St. Johannes in Malchin (Kr. Malchin, Bez. Neubrandenburg, DDR), *Euphorion* 80 (1986), S. 1-25 (insbesondere zu dem Auferstehungssymbol von Ähren, die in einem Totenkopf stecken).

## VIII

Die deutschen Verse eröffnen am Schluß die Aussicht auf das zukünftige Gericht und binden es an die Gegenwart (*wer itz Got ehret nicht*) mit dem gut katholischen, einem kölnischen Publikum angemessenen Gedanken, daß durch die Gerechtigkeit der Werke hier auf Erden Jenseitsvorsorge zu treffen sei (vgl. o. Anm. 13); und der Spruch der Toten an den Lebenden läßt Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in Eins zusammenfallen. In den lateinischen Distichen, die zumindest ‚konfessionsneutraler‘ formuliert sind bzw. ‚konfessionsübergreifend‘, obwohl sie von einem katholischen Autor stammen, bekommt die Zeit eine andere Qualität (*Mobile labetur tempus* und *fluitantibus annis*): Sie stürzt dahin und verströmt, sei es kontinuierlich oder in Kaskaden. Es sind unterschiedliche Antworten auf die Frage: Was ist Zeit? „Gerade in der Epoche, da die Philosophie Westeuropas die ‚Streckung‘ der Zeit zu einer Linie von unumkehrbaren Abfolgen erreicht hatte, preßte das kollektive Bewußtsein immer noch die Gegenwart mit der Vergangenheit und der Zukunft zu so etwas wie einem zeitlosen Zustand zusammen und war nicht geneigt, zwischen Zeit und Ewigkeit zu unterscheiden.“<sup>40</sup>

Der Vanitas-Gedanke verbindet aber beide Vorstellungen von der Zeit, und das Bewußtsein von der Vergänglichkeit in der Zeit beherrscht die Menschen über alle konfessionelle Grenzen hinweg

---

<sup>40</sup> S. Aaron J. Gurjewitsch, *Himmliches und irdisches Leben. Bildwelten des schriftlosen Menschen im 13. Jahrhundert*. Die Exempel, Amsterdam/Dresden 1997, S. 200f. Vgl. Christoph Gerhardt, *Von der biblischen Kleinerzählung zum geistlichen Spiel. Zur Neubestimmung der Gattung von *Von Luzifers und Adams Fall* und zu seiner Stellung in der Spieltradition*, Eurphorion 93 (1999), S. 349-397, hier S. 395f. und in dem Sammelband *Rhythmus und Saisonalität*, hrsg. v. Peter Dilg, Gundolf Keil, Dietz-Rüdiger Moser, Sigmaringen 1995 mehrere einschlägige Aufsätze. Zu „dem überkonfessionellen Charakter der Memento-mori-Motive“ vgl. Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes* (Veröffentlichungen des staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart. Reihe C: Volkskunde, Bd. 5), Stuttgart 1968, S. 295-300 ‚Memento mori‘, hier S. 297

immer wieder aufs neue, sei es daß der Prozeß des Vergehens langsam, kontinuierlich, wenn auch unausweichlich verläuft, oder abrupt, in Brüchen und dramatisch zugespitzt, aber ebenso unentrinnbar.

Da gerade Lieder<sup>41</sup>, die sehr verbreitet sind, Rückschlüsse auf allgemeinere Befindlichkeiten erlauben, so möchte ich ein geistliches Gesellschaftslied (bzw. zwei Lieder) an den Schluß stellen, in dem, aufgezeichnet und gedruckt in Köln am Ausgang des 15. Jahrhunderts und in diesem sowie dem folgenden Jahrhundert ‚zersungen‘, die verschiedenen Zeit-, Todes- und Vergänglichkeitsvorstellungen eine innige Verbindung eingegangen sind, die über die Zeiten, literarische Moden und konfessionelle Gegensätze hinweg, den Leser vielleicht auch heute noch anzusprechen vermag.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Gurjewitsch [wie Anm. 40] erzählt S. 90 ein Exempel nach Étienne de Bourbon († 1261; Lex.d.Ma. VIII, 128f.): „Ein reicher fahrender Schüler aus Paris saß am Fenster und hörte plötzlich ein Lied mit folgendem Text: „Tempus vadit, et ego nil feci; tempus venit, et ego nil operor“ („Die Zeit vergeht, und ich habe nichts gemacht; die Zeit ist da, und ich tue – noch immer – nichts“). Beim ersten Anhören gefiel ihm das Lied, es hatte eine so süße Melodie, doch dann stutzte er und begann nachzudenken: Schickte Gott ihm nicht vielleicht mit diesem Lied eine Botschaft? Er entledigte sich seines Besitzes und trat in den Orden der Dominikaner-Predigermonche ein.“

<sup>42</sup> S. Wieland Schmidt, Ach Zeit, Ach Zeit, Ach edle Zeit! Zur Interpretation eines Inkunabeltextes, ZfdPh 74 (1955), S. 51-68. In dieser überaus geistvoll-anregenden Studie zeigt Schmidt, daß dieser Text, der in einem Kölner Druck des ins Deutsche übersetzten ‚Cordiale quattuor novissimorum‘ von 1487 bei Johann Koelhoff d.Ä. auftaucht, ursprünglich aus zwei Liedern bestand (Str. 1-5; 6-9). Das Nachleben des ersten Liedes verfolgt Schmidt in allen Verästelungen ohne allgemeine und grundsätzliche Aspekte des Verhältnisses von handschriftlicher und Druck-Überlieferung aus dem Auge zu verlieren. Dem Schlußsatz möchte ich expressis verbis zustimmen: „Zu feststehenden Ergebnissen aber kann man nur durch eine Interpretation der einzelnen Denkmäler gelangen (S. 68)“.



## Van edelheit der tziit

- 1 Och tziit och tziit och edel tziit  
wie snel bis du myr vnrunnen,  
och tziit wat selicheit an dyr liet  
en hain ich nie reicht besonnen.
- 2 In dieser tziit. tziitlich die sunden beschrouwen.  
tziitlich der doegden begonnen  
Machet hij viel der sunden quijt  
Jnd herna giffv vreude mit wonnen
- 3 In dieser tziit. des vijl geschuit  
mit vrij vro willen raide  
Dar nae der tziit. wirt seir beschrouwen.  
Soe is idt dan vijl zo spade
- 4 Der in dieser kurtzer tziit.  
got vmb creaturen giffv.  
Wanne id geit an eyn scheiden.  
So enblijfft ym niet van yn beiden
- 5 Lijt myt gedult in dieser tziit.  
soe wirst du ewiges lijdens quijt
- 6 Ich raden vch allen dat yr vch zo gode keirt.  
ind alle dage steruen leirt.  
want got hait vns niet tzo wissen gegeuen.  
wie lange dat wir soelen leuen
- 7 Och wie wijs is der die sament vnd spairt.  
Jntgain die lange heneuart  
Want der doit kompt snel ind mit gewalt.  
He nympv beide junck ind alt.
- 8 Darvm is vns allen noit.  
dat wir kunnen steruen als kompt der doet  
Och dat is eyn swair verbeiden.  
der sich vp syme bedde sal bereiden

9 Edele mynsche bedencke dich wail.  
ind bis zo dem dienste gotz snel.  
dienstu der werelt so bis du bedrogen.  
als du suys vur dynen ougen.<sup>43</sup>

## Appendix

Die Texte der Abbildung 3 und 4 lauten wie folgt:

### QVIS EVADET?

Flos nouus, et verna fragrans argenteus aura  
Marcescit subitò, perit, ali\*, perit illa venustas.  
Sic et vita hominum iam nunc nascentibus, eheu,  
Instar abit bullæ vaniqué elapsa vaporis.

---

<sup>43</sup> Frau Eva Schuster, Düsseldorf, danke ich dafür, daß sie mir ein Photo von Hendrick Goltzius' Stich aus der Düsseldorfer Sammlung zur Verfügung gestellt und mich ferner mit Hinweisen zur Sache wesentlich gefördert hat. Johannes Schwind, Trier, danke ich für kreative Hilfe beim Übersetzen der Verse des F. Estius' und eine intensive kritische Lektüre. Hilfestellungen und Anregungen verdanke ich Michael Embach, Richard Hüttel, Wolfgang Schmid, alle Trier, Fidel Rädle, Göttingen. Frau Hannelore Robling, Trier, bin ich für das zuverlässige Schreiben und Gestalten der Druckvorlage zu großem Dank verpflichtet

\* *ali* ist ein Fehler des Stechers. Aus metrischen (*ah perit*: -χχ, vierter Fuß des Hexameters) und sprachlich-stilistischen Gründen (vgl. z. B. Ovid, *trist.* 1, 3, 81 *simul ah! simul ibimus*) muß emendiert werden, die Interjektion *ah* bietet sich an, zumal *ah* leicht zu *ali* verlesen werden kann. Zur Semantik von Interjektionen vgl. das höchst aufschlußreiche Zitat bei Anton E. Schönbach, *Über Gutolf von Heiligenkreuz. Untersuchungen und Texte*, WSB 150, 2, Wien 1904, S. 13: *Interjectioni accidit significatio tantum, que variatur quatuor modis. quedam enim interjectionum significant affectum [...] doloris ut: heu, ach, ve* [Einer Interjektion kommt allein eine Bedeutung zu [d.h. keine Flexion], die auf viererlei Art verschieden ist. Einige der Interjektionen bedeuten den Affekt des Schmerzes, wie: heu, ach, ve], wozu zu vergleichen ist Donatus, *Ars minor* und *Ars grammatica* II,17 (in: *Grammatici latini* ed. H. Keil IV, S. 366 und 391f.) und Heinrich von Mügeln, *Der meide kranz*, hrsg. v. Willy Jahr, Diss. phil. Leipzig, Borna-Leipzig 1908, V. 206-208: *ach ist ein interiectio: die klaget leit und forchte vil, smerz unde freud und wunders zil.*

[Wer wird entkommen?

Frische Blüte, in der Frühlingsluft duftend und weißglänzend  
Sie verwelkt plötzlich; sie geht zu Grunde, owe, zu Grunde geht  
jene Anmut.  
So auch das Leben der Menschen, bereits für die gerade Geborenen,  
zerrinnt (und vergeht) es wie eine Seifenblase und wie der nichtige  
Rauch]

\*

ONGHELYK IS T'LEVEN der menschen beuonden  
Deene tracht nae solaes, Ryedom, onnuttelicke sonden  
Dander (door Gods gratie) alle boose lusten velt,  
Synde daer doer versekert nae Goodts vermonden  
Teewich leuen: Dus o idele boos van gronden  
Betert v, want als een blom is smenschen leuen ghestelt.

[Ungleich ist das Leben der Menschen nach der Erfahrung  
Der eine trachtet nach Vergnügung, Reichtum, nach unnützen  
Sünden  
Der andere (auf Grund Gottes Gnade) bringt alle bösen Lüste  
zu Fall  
Dadurch versichert [seiend] gemäß dem Schutze Gottes  
Zu ewigem Leben: Daher oh nichtige Böse bessert euch  
Von Grund auf, denn wie mit einer Blume ist es um das Leben  
des Menschen bestellt.]

### Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Photo: Institut für Geschichte der Medizin der Heinrich Heine Universität Düsseldorf. Graphiksammlung „Mensch und Tod“. Kustodin: Eva Schuster M.A. Vgl. Anm. 2.

Abb. 2: Privatbesitz. Photo: Universität Trier. Vgl. Anm. 7.

Abb. 3 und 4: Photo: Universität Trier nach Strauss [wie Anm. 4], Nr. 323 (Bd. II, S. 588f.) und Nr. 158 (Bd. I, S. 268f.). Vgl. Anm. 4 und Anm. 21.



ISBN 3-7902-0170-7