

Morte tua vivis. Die Gedächtnistafel des Joh. Frid. Sellin in der Stadtkirche St. Maria und Johannes in Malchin (Kr. Malchin, Bez. Neubrandenburg, DDR) / Christoph Gerhardt

Wissenschaftlicher Artikel

Mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt durch den
Universitätsverlag Winter, Heidelberg

Empfohlene Zitierweise / Suggested Citation (ISBD)

Gerhardt, Christoph:

„Morte tua vivis“. Die Gedächtnistafel des Joh. Frid. Sellin in der Stadtkirche St. Maria und Johannes in Malchin (Kr. Malchin, Bez. Neubrandenburg, DDR), in: *Euphorion* 80 (1986), S. 1-25. – <https://doi.org/10.25353/ubtr-svcg-fc28-26e7>

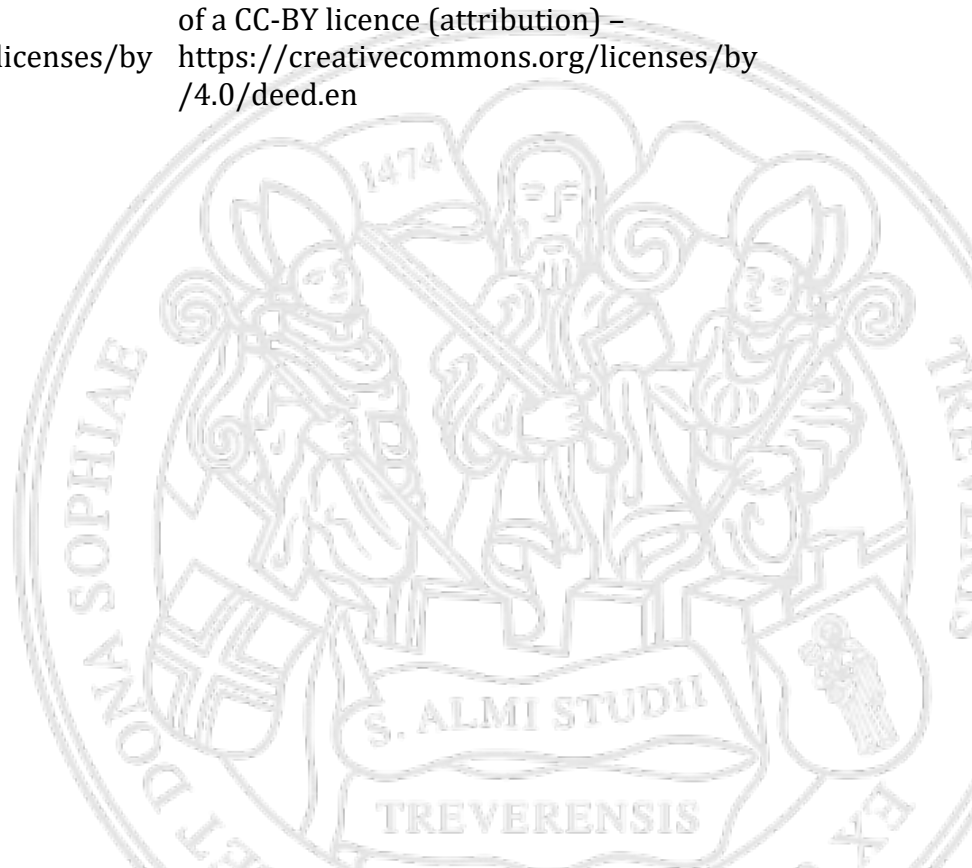
Nutzungsbedingungen

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>



Abhandlungen

*Morte tua vivis**

Die Gedächtnistafel des Joh. Frid. Sellin in der Stadtkirche St. Maria und St. Johannes in Malchin (Kr. Malchin, Bez. Neubrandenburg, DDR)

von

Christoph Gerhardt (Trier)

I

Bei einem Besuch im Juli 1982 in Malchin bemerkte ich auf der Empore der Stadtkirche St. Maria und St. Johannes ein in einer Ecke lehndes Ölbild von 75 × 90cm, das beim näheren Zusehen unter einer dicken Staubschicht ikonographisch Interessanteres erkennen ließ, als jüngste Hinweise auf die Tafel, die die zeitbedingte Erstbeurteilung unbesehen von Hand zu Hand weitergereicht haben, zu vermuten Anlaß geben: „Gemälde mit Memento-mori-Darstellung“.¹ Über die künstlerisch-ästhetische Seite des Gemäldes mich zu äußern, fehlt es mir als literaturwissenschaftlichem Mediävisten an Kompetenz. Doch wenn ein dilettierendes Urteil erlaubt sei, so scheint es mir bei dem Ölgemälde, das bisher kaum bekannt, nicht behandelt und erst jüngst kommentarlos abgebildet ist, sich nicht um billigste Durchschnitware zu handeln. Doch setze ich mich gerne einem Fehlurteil aus, wenn ich mich dabei auf dem Grenzzaun, der die sogenannten Fachdisziplinen trennt, niederlassen kann: „Vom logischen Standpunkt aus sitzt man auf einem Grenzzaun nicht sehr bequem; aber die Aussicht auf die umliegende Landschaft ist wunderbar“.²

Das Epitaph zeigt in einem Rund einen hinter einem Tisch auf einem Sessel sitzenden Gelehrten, als den ihn seine mit silberner, perlenbestickter Borte verzierte, vorn hochgeschlagene purpurrot und orange quergestreifte Kappe ausweist; er ist gewiß kein Geistlicher, wahrscheinlich auch kein Arzt, da der Totenkopf hier nicht auf den

* Nach J. v. Radowitz, *Die Devisen und Motto des späteren Mittelalters. Ein Beitrag zur Spruchpoesie*, Stuttgart/Tübingen 1850, S. 26, Nr. 48: „Ein Kornfeld – Morte tua vivis (durch den Tod zum Leben)“.

¹ So *Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR: Bezirk Neubrandenburg*, bearbeitet von einem Kollektiv der Arbeitsstelle Schwerin durch G. Baier/H. Ende/B. Oltmanns/W. Rechlin, Gesamtdirektion H. Trost, Berlin 1982, S. 144b. Friedrich Schlie, *Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin*, Bd. V, Schwerin ²1902, S. 102 spricht dem Geschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts verhaftet nur von einem 'Memento mori Bild' von „geringer Bedeutung“ ohne nähere Angaben über Herkunft und Stifter. In beiden Werken ist das Gemälde nicht abgebildet. Eine Abb. findet sich bei Horst Ende, *Die Stadtkirchen in Mecklenburg*, Berlin 1984 (recte 1985), S. 87: *Memento-mori-Gemälde*; vgl. S. 51f. allgemeine Hinweise auf Epitaphien, wo 'unser' Gemälde aber nicht erwähnt wird.

² Vgl. bei Ernst H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Stuttgart 1983, S. 201.

Beruf verweist. Auf einem Tisch stehen, beziehungsweise liegen: eine Sanduhr; zwei geschlossene Bücher, darauf ein geöffnetes, aber offenbar gerade wieder zusammenschlagendes Buch, alle zusammen gerade auf Portraits und portraitähnlichen Bildern das markanteste Attribut des Gelehrten im weitesten Sinne; ein Totenschädel, in dessen einer Augenhöhle drei Ähren stecken; eine Kerze im Leuchter; eine mit blaugrünlichem Blumenmuster verzierte weißliche und mit zwei Gesichtsmasken besetzte Vase, in ihr zwei rote Rosen (Mohn?), zwei kleinere mit blaßroten Blüten und gelben Staubgefäßen besetzte Stengel und drei Feuerlilien (?) in drei verschiedenen Rottönen. Dahinter, gewissermaßen an der Wand des Raumes gedacht – denn von einer Raum- und Tiefenwirkung kann man kaum sprechen (s. u.) – hängen links eine Uhr mit einer Beischrift und rechts eine Wappentafel, ebenfalls mit Beischrift. Um die untere Seite des Runds ist eine nach rechts aufgewickelte Schriftrolle gelegt, auf die in vier Zeilen ein Text geschrieben ist. In den Zwickeln oben rechts und links sind zwei geflügelte Puttoköpfe, in den unteren die Stifterinschrift: *Joh. Frid. Sellin und Donavit*. Über der Schriftrolle steht noch die Jahreszahl der Stiftung: 1742. Bis zum Beweis des Gegenteils gehe ich im Folgenden davon aus, daß der Stifter der Tafel und der Dargestellte identisch sind, ein bei Gedächtnisbildern keineswegs ungewöhnliches Phänomen. Den Stifter zu identifizieren ist mir bislang nicht gelungen. Doch dürfte sich an der Deutung der Tafel bei einer Identifizierung des Stifters nur wenig ändern. [Vgl. Abb. 1, nach S. 8.]

Abgesehen von dem Text der Schriftrolle selbst, die den entscheidenden Gedanken des Gemäldes formuliert, hat Rudolf Wittkower in seinem Aufsatz *Tod und Auferstehung auf einem Bild von Marten de Vos*³ das Wichtigste zusammengetragen, was man zum Verständnis des Dargestellten braucht; mit Jan Białostocki's Artikel *Kunst und Vanitas*⁴ läßt sich das Thema der Tafel in allgemeinere Zusammenhänge einordnen. In einem Punkte glaube ich allerdings weitergekommen zu sein als die bisher vorliegenden Untersuchungen.

II

Viele Details 'unseres' Bildes, nämlich die abgelaufene Wanduhr, deren Zeiger auf das Ende, 12 Uhr, zeigt; die Sanduhr, deren Sand beinahe durchgelaufen ist; die fast abgebrannte Kerze und die Vase mit Blumen, von denen einzelne Blätter herabfallen oder schon abgefallen sind, gehören zu dem ganz gängigen Memento-mori-, beziehungsweise zu dem Vanitas-Darstellungsrepertoire, wie es in der Emblematik ebenso wie in den bildenden Künsten allgemein, insbesondere auf den Stillleben, seine so außerordentliche Verbreitung gefunden hat, daß Nachweise im Einzelnen

³ Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* (dumont TB 142), Köln 1984, S. 296–308.

⁴ Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft* (dumont TB 113), Köln 1981, S. 269–316. Die Begriffe 'Symbol' u. a. m. habe ich nicht mit dem Anspruch definitorischer Schärfe benutzt; vgl. Götz Pöchat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft* (dumont TB 134), Köln 1983.

nicht Not tun.⁵ Auf die beiden Gegenstände, die eine Beischrift haben, soll jedoch näher eingegangen werden.

Den 'Sinn' der Wanduhr erläutert die Beischrift: *Bedencke das ende so wirstu nimer übel thun*, nahezu gleichlautend mit *Jesus Sirach 7,40: Was du thust / so bedencke das ende / so wirstu nimer mehr vbels thun* – so Luthers Übersetzung von 1534. Dieser Vers ist ebenso wie seine weltliche Variante: „Quidquid agis, prudenter agas et respice finem“ zwar als Sprichwort recht verbreitet, nicht zuletzt im Bereiche der Todesthematik,⁶ doch ist es sachlich nicht recht zu begründen und von der ästhetischen Anordnung der Schrift auf dem Bilde her sehr auffällig, daß der Quellennachweis im Gegensatz zu dem Matthäuszitat hier fehlt. Die Bedeutungsvielfalt der mechanischen Uhr⁷ wird als Memento-mori-Sinnbild erst durch den beigeschriebenen Bibel-

⁵ Reiches Material findet sich in Ausstellungskatalogen: Vgl. *Ijdelheid der Ijdelheden. Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Leiden 1970; *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Braunschweig 1978; *Stilleben in Europa*, Münster 1979; *Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern*, hsg. v. Sigrid Metken, München 1984; *Memento Mori. Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1984. Aber auch der Ausstellungskatalog von Jörg Rasmussen, *Barockplastik in Norddeutschland*. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mainz 1977, enthält viel zur Vanitas- und Memento-mori-Thematik, vgl. Nr. 63, 72, 87, 88, 193, 240 u. a. m. Desgleichen ist heranzuziehen Philippe Ariès, *Bilder zur Geschichte des Todes*, München/Wien 1984, bes. S. 200ff.

⁶ S. Wolfgang Stammer, *Spätlese des Mittelalters I.: Weltliches Schrifttum (Texte des späten Mittelalters 16)*, Berlin 1963, S. 110f. Vgl. dazu noch: *Eine Schweizer Kleinpiksammlung aus dem 15. Jahrhundert*, hsg. v. Hanns Fischer (*Altdt. Textbibl.* 65), Tübingen 1965, Nr. VI, V. 35. Im *Brief des Priesters Johannes* (hsg. v. Friedrich Zarncke) endet der zweite Absatz (§ 8) mit 'unserem' Zitat; die deutschen Versionen übergehen es allerdings. Dieser Text war in mehr als 100 Handschriften verbreitet. In: *De veer uersten. Das Cordiale de quatuor novissimis von Gerhard von Vliedervoven in mndt. Überlieferung*, hsg. v. Marieluise Dusch (*Ndr. Stud.* 20), Köln/Wien 1975, S. 3 dient 'unser' Zitat als Überschrift beziehungsweise Werkeröffnung; dieser Text war in Hunderten von Handschriften und Drucken ganz außerordentlich bekannt. Bei Hans-Peter Trenschele, *Fränkische Kleinplastik des Rokoko. Johann Benedikt Witz (1709–1780) (Mainfränkische Hefte 72)*, Würzburg 1980, Nr. 70, Abb. 54 hat eine 'Allegorie der letzten Dinge' auch die lateinische Inschrift *Jes. Sir. 7,40*. Derselbe Vers ist 1553 von Kaspar Scheit in der Vorrede zu *Die fröhliche Heimfahrt*, hsg. v. Philipp Strauch, Berlin 1926, Z. 101, S. 5 zitiert, einem 'Epitaphium' oder 'Epicidium' für Anna von Erntaut. 'respice finem' war das Motto Georgs I. des Frommen, des Landgrafen zu Hessen-Darmstadt (1547–1596), s. Max Löbe, *Wahlsprüche. Devisen und Sinnsprüche deutscher Fürstengeschlechter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1883, Nachdruck: Berlin 1984, S. 91; vgl. S. 125 Maximilians I. *Tene mensuram et respice finem*. Im *Alexanderroman* des Archipresbyters Leo (hsg. v. Friedrich Pfister) ermahnt Darius Alexander in seiner Sterberede . . . *semper recordare novissima* (s. 98,16); in der *Historia de preliis J'* (hsg. v. Alfons Hilka/Karl Steffens) steht der entsprechende Passus in *Darius'* Abschiedsbrief an Alexander [. . .] *sed semper cogitet novissima* (cap. 66, S. 122,19); in der *Historia de preliis J'* (hsg. v. Karl Steffens) heißt es *Non igitur cor vestrum ad tam sublimia elevetur, quin semper vestra novissima cogitetis* (cap. 66, S. 86,8–10). Das *semper recordare novissima* Leos wird man wohl als ein verkürztes Jesus Sirach-Zitat ansprechen dürfen, ist doch Alexanders Ende im gesamten Roman stets präsent; er selbst gilt vielfach als Exempelfigur der Vanitas.

⁷ In: *Die letzte Reise* (Anm. 5), s. zum Beispiel Nr. 11: 'Tödlein mit Sense auf einer Uhr'; Nr. 23c, d; Nr. 27 'Geistliche Uhr'; Nr. 123 (mit Sand- und Wanduhr). In den *Emblemata Politica*, Nürnberg 1640, Faksimile mit einem Nachwort von Karl Heinz Schreyll, Nürnberg 1980, zeigt das Emblem Nr. 18 eine Uhr, die der auf 'unserem' Bilde ähnelt. Motto und Epigramm stehen im Gegensatz zur Memento-mori- und Vanitas-Symbolik der Uhr; diese selbst aber bringt sie deutlich zum Ausdruck: auf der Vorderseite liegt der bekannte Putto mit dem Totenkopf, auf der rechten Seite steht der Tod mit der Sense. Zu Uhren-Emblemen s. Jacobus Boschius, *Symbolgraphia sive de arte symbolica sermones septem*, Augsburg/Dillingen 1701, Nachdruck: Graz 1972, I, LXXXVII 'Onus depone quiescet'; vgl. I, CCXXXII, CCCV, II, XXI, LXXI, CLVIII, DCCXLV, MXI, III, CCXCIV, CDLXVIII, CDLXXVII, CDXCV, DXIII, DCIII, DCXXVI, DCLVI, DCLXXVI, CMXLVIII, CMLI, CMXCIII; Cornelia Kemp, *Angewandte Emblemata in Bildprogrammen süddeutscher Barockkirchen (Kunstwissenschaftliche Studien 53)*, München 1981, Abb. 6, 56; *Emblemata* (Anm. 10), Sp. 1339ff. u. ö., s. Register. Vgl. auch Daphnis 10 (1981), S. 450 Anm. 191; LCI IV, 406f.

vers festgelegt, eine Bedeutungsmöglichkeit der Uhren-Bildlichkeit also ausgewählt; durch die 'Subscriptio' wird das ambivalente Bild eindeutig gemacht, einsinnig in seinen Verstehensmöglichkeiten: Die Uhr (des Lebens) ist abgelaufen, das letzte Stündlein hat geschlagen.

Das Pendant zur Wanduhr ist der Wappenschild, der an einem mit einer kunstvollen Schleife zusammengeknüpften roten Band an der Wand hängt; ob der schmetterlingsartigen Schleife, die nicht als im Raum hängend und schwebend, sondern gleichsam auf einer Fläche ausgebreitet stilisiert ist, eine symbolische Bedeutung zuzuschreiben ist, sei vorläufig dahingestellt.⁸

Das Wappenbild: eine Axt, die an die Wurzeln eines 'zweistöckigen' olivbraunen Baumes gelegt ist, wird durch die Beischrift verdeutlicht: *Matth. 3. V. 10 Die Axt ist schon den beumen an die Wurtzel geleet*. Doch ist dieses Bibelwort mit seiner ursprünglichen Warnung vor der eschatologischen Katastrophe in seinem Sinn beträchtlich abgewandelt worden. Wurde es im Mittelalter eher im Rahmen der Tugend- und Laster(-Bäume)-Darstellung rezipiert und illustriert,⁹ so „wird im Laufe der Zeit das Fällen des Baums zum Sinnbild des individuellen Tods“,¹⁰ unter Umständen nicht ohne Einfluß von Nebukadnezars Traum (*Dan. 4,11*), bei dessen bildlichen Darstellungen auch eine Axt an den ein individuelles Leben verkörpernden Baum gelegt ist.¹¹

Sogar die Kombination von *Mt. 3,10* und dem Sprichwort „Finem vitae spectat“ läßt sich – allerdings mit weiteren Vergänglichkeitssymbolen in Wort und Bild – belegen, und zwar auf dem Signet des Ulmer Buchdruckers Johann Anton Uhart, zum Beispiel in einem Druck von 1597.¹²

Um aber noch einmal auf die so auffällig als Schmetterling stilisierte Schleife über der Ecke des Wappens zurückzukommen, möchte ich mit allem Vorbehalt eine Vermutung äußern. Denn so wie der Schmetterling eines „der üblichen Symbole für die

⁸ Vgl. Ulrike Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichend-volkkundliche Untersuchung (tuduv-Studien. Reihe Kunstwissenschaft 7)*, München 1977. Vgl. LCI IV, 96 s. v. Schmetterling. In Johann Arnnds *Vier Bücher vom wahren Christentum II,7* stehen die Seidenwürmer mit *Coloss. 3,9f.* für Tod und Auferstehung.

⁹ Vgl. meinen Aufsatz: *Zu den Rätselallegorien in 'Tirol und Fridebrant'*, *Euphorion 77* (1983) 72–94, hier S. 77ff.; Werner Busch, *Lucas van Leydens 'Große Hagar' und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation*, in: *ZfKunstgesch. 45* (1982) 97–129, bes. S. 100ff., 103ff.; Lucy Freeman Sandler, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Oxford 1983, S. 48ff. Tugend- und Lasterbaum; dazu Abb. LIX und XCIIIa bei Lottlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln/Graz 1964.

¹⁰ S. *Die letzte Reise* (Anm. 5), Nr. 12, S. 25; in diesem Bild von 1852 ist „die letzte Stufe der Veräußerlichung und Entschärfung des Motivs“ zu sehen. Vgl. auch Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart²1976, Sp. 183ff; oder Paul Zinsli, *Der Berner Totentanz des Nikolaus Manuel*, Bern²1979, Taf. XXIV.

¹¹ Vgl. zum Beispiel Horst Appuhn, *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches 'Speculum humanae salvationis'* (Die bibliophilen TB 267), Dortmund 1981, S. 50; David Wells, *The medieval Nebuchadnezzar. The exegetical tradition of Daniel IV and its significance for the Yvain Romances and for german vernacular literature*, Frühmal. Studien 16 (1982), 380–432, hier S. 424f.; ders., *Die Ikonographie von Daniel IV und der Wahnsinn des Löwenritters*, in: *Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters. Festschrift f. J. Asher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1981, S. 39–57.

¹² S. Heinrich Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte. Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, S. 316f.

Vergänglichkeit des Lebens ist“, so enthält er, wie Wittkower (Anm. 3), S. 406 Anm. 27 bemerkt, „auch Anspielungen auf Tod und Wiedergeburt“. Das Gleiche gilt für den Baum: selbst wenn er abgehauen ist und seine Wurzel im Erdreich stirbt, kann er wieder grünen und wachsen (*Hiob* 14,7ff.). Ein abgestorbener Baum (stumpf) mit einem laubtragenden Ast ist als Symbol der Wiedergeburt häufig zu finden. Das Wappen könnte durch das Band mit der Schleife sehr versteckt und gegen das oberflächliche Verständnis in seiner Bedeutung in die gleiche Richtung weisen, in die das zentrale Motiv des Bildes und der Text der Schriftrolle den Betrachter führen: Tod und Auferstehung. Ich möchte aber auf diesen Punkt keinen besonderen Wert legen.

Auffällig dagegen ist die Funktion des an der Wand hängenden Wappenschildes. Denn das Wappen ist nicht, obwohl ein Baum heraldisch oft verwendet wird, als reales Wappen zu verstehen, wie es gerade in der ‘Funeralheraldik’¹³ so reichlich vorkommt, um Rang und Bedeutung des betreffenden Verstorbenen zu bezeugen. Herrn Joh. Frid. Sellin, offenbar einem Gelehrten bürgerlichen Standes, käme ein Wappen auch gar nicht zu; und zu vermuten, daß er als Adliger sein Wappen absichtlich vermieden und ersetzt habe durch ein moralisierendes, um den Vorwurf der Eitelkeit zu begegnen, und dadurch den spirituellen Lohn der Stiftung zu verlieren, besteht kein Anlaß; der Gedanke paßte auch nicht in den Protestantismus. Einen ganz ähnlichen Fall, bei dem auf dem Grabstein einer Hamburger Bürgerin zwei Wappen dargestellt sind, die „mit der Aufgabe betraut sind, den Betrachter zu mahnen, an ihn zu appellieren, ihn zu wappnen für den Augenblick, in dem der ständig lauernde Tod an ihn herantritt“, hat Heimo Reinitzer jüngst ausführlich behandelt.¹⁴ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Dürers Kupferstich von 1503 ‘Das Wappen des Todes’, das auch danach ein sehr beliebtes Sujet blieb.¹⁵ Dadurch, daß das Bild zum Wappenbild ‘umfunktioniert’ wird, wird dem „Sinn der Zeichen Appellcharakter verliehen“, wird die „adhortative Bildlichkeit“ des Wappens besonders herausgestrichen, hier: das Memento-mori betont, wenn auch vielleicht nicht ohne den oben angedeuteten Hintersinn.

III

Die die Bildmitte einnehmende Gestalt des Gelehrten, der „den Kopf auf seine rechte Hand stützend, (. . .) einen traurigen, ermahnenen Blick auf den Betrachter wirft und hinweisend seinen linken Zeigefinger auf den Totenkopf legt, der uns mit

¹³ Vgl. zu dem Begriff Ottfried Neubecker, *Wappenkunde*, München 1980, S. 252.

¹⁴ S. Heimo Reinitzer, *Asinus ad tibiam. Zur Ikonographie einer Hamburger Grabplatte*, in: *Vestigia Biblicae. Jb. d. dt. Bibel-Archiv Hamburg* 2 (1980) 89–129, bes. S. 103ff.; Zitate S. 103.

¹⁵ Vgl. Ernst und Johanna Lehner, *Devils. Demons. Death and Damnation*, New York 1971, Abb. 183, aber s. auch Abb. 180; ferner Michael Rentz, *Geistliche Todts-Gedanken bey allerhand Gemälden* [. . .], 1753, s. *Mensch und Tod. Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf*, Ausstellungskatalog Düsseldorf 1978, Nr. 91, S. 33; oder das letzte Bild in Hans Holbeins ‘Bilder des Todes’ von 1538.

seinem augenlosen Blick auch festzuhalten scheint“¹⁶, weist auf eine andere Komponente der ikonographischen Tradition der Memento-mori- und Vanitas-Bildlichkeit, nämlich auf Dürers Gemälde ‘Der hl. Hieronymus’ von 1521. Der im Melancholie-Gestus sitzende Heilige,¹⁷ der gerade die Lektüre in dem aufgeschlagenen Buch unterbrochen hat, ist eine Erfindung Dürers, und „verkörpert den friedvollen Gelehrten und inbrünstigen Büsser als eine Art von christlichem Saturn (. . .), mit allem, was an Dürsterheit und Vergänglichkeitsvorstellungen darin beschlossen ist; wenn Jan van Eycks Hl. Hieronymus (. . .) den Kopf auf die Hand stützt, so drückt diese Gebärde nur die Konzentration des Lesenden und Schreibenden und nicht den Gram der Melancholie aus“.¹⁸

Dürers ‘Hl. Hieronymus’ wird nicht das unmittelbare Vorbild für den Maler des Malchiner Epitaphs gewesen sein, sondern eine der zahlreichen Repliken: „Mit ihrer Einheit von größtem Realismus und eindringlichster Ausdeutung erregte die Halbfigur des gelehrten, greisen Büssers solch Aufsehen, daß sie als ein in die Zukunft weisendes Werk Dürers alsbald und unzählige Male vor allem in der niederländischen Malerei nachgebildet wurde“.¹⁹ Auf eine dieser Repliken, zu denen nun auch die Gedächtnistafel des Herrn Sellin zu rechnen ist, weist noch ein Detail, auf das Panofsky aufmerksam gemacht hat: Es wird später meist vorgezogen, „den Schädel ohne Kinnbacken zu zeigen“;²⁰ er fehlt auch auf ‘unserem’ Bild.

Mit dem Hinweis auf den Hl. Hieronymus ist die Gestalt des Gelehrten jedoch noch nicht hinreichend erfaßt. Das Ölbild von 1659, das Herzog August d. J. zu Braunschweig und Lüneburg als Gelehrten in seinem Studierzimmer zeigt, wird so beschrieben, daß die Beschreibung auf ‘unser’ Bild von 1742 beinahe übertragen werden kann: „Das Bild gehört in die Tradition des humanistischen Gelehrtenbildes, das auch auf das Motiv ‘Hieronymus im Gehäuse’ zurückgreift, in dem Religion und Gelehrsamkeit eng verbunden erscheinen. Aber auch das in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts verbreitete Vanitas-Motiv wird hier durch den Totenschädel und das Stundenglas aufgegriffen“.²¹

¹⁶ S. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Darmstadt 1977, S. 283 über Dürers Gemälde.

¹⁷ Aus der reichen Melancholie-Literatur sei hier nur Weniges, vor allem die Zeit des Malchiner Bildes Betreffendes genannt: F. P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966, S. 66ff.; Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen 1960; Klara Obermüller, *Melancholie in der deutschen Barocklyrik*, Bonn 1974, dazu H. Jaumann, *Germ. Rom. Monatsschr.* 27 (1977) 346–349; Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Studien zu Dürers Melancholiekupferstich und seinem Humanismus*, Diss. Göttingen 1975; Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, dazu H. J. Schrimpf, *Poetica* 11 (1979) 490–503; *Die Sprache der Bilder* (Anm. 5), S. 164–177.

¹⁸ S. Panofsky (Anm. 16), S. 284; vgl. LCI VI, 526f.

¹⁹ S. den Ausstellungskatalog *Albrecht Dürer. 1471–1971*, München 1971, Nr. 208, S. 188. Die Joos van Cleve zugeschriebene Replik ist abgebildet bei Wittkower (Anm. 3), S. 300, Abb. 216. Vgl. zur Nachwirkung Panofsky (Anm. 16), S. 283f.; LCI VI, 522.

²⁰ S. Panofsky (Anm. 16), S. 283.

²¹ S. *Sammler. Fürst. Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666* (Ausstellungskataloge der HAB Wolfenbüttel 27), Braunschweig 1979, Nr. 609, S. 293. Vgl. Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsge-*

Einige, zufällig aufgelesene Beispiele sollen diesen Traditionsstrang unseres Bildes belegen: Gottfried Knillers für die Lübecker Stadtbibliothek bestimmtes Gemälde 'Der Philosoph' von 1668 zeigt einen sitzenden alten Mann mit Mütze, der in ein Buch schreibt oder aus ihm exzerpiert, auf dem Tisch liegen neben weiteren Büchern unter anderem ein Totenkopf und ein Stundenglas; Samuel van Hoogstraten stellt sich auf seinem Selbstportrait von 1644 als sitzenden Lesenden dar, auf dem Tisch: Sanduhr, Totenkopf, Leuchter mit heruntergebrannter Kerze, weitere Bücher; auf Dirck Jacobsz' Portrait von Pompejus Occo hält der portraitierte Mann in der einen Hand eine Nelke, die Linke (vom Bild aus gesehen) ruht auf einem Totenschädel; in Abrahams a Sancta Clara *Die Totenkapelle. Ein Totentanz in Wort und Bild*, die 1710 erschienen ist, zeigt das Bild zu Kapitel 55 einen Mann, der über einem Totenschädel und einem aufgeschlagenen Buche vor einem Tisch sitzend meditiert, das Motto ist *I. Cor. 15,31 quotidie morior*.²²

Der Rückgriff im Jahre 1742 auf den meditierenden Hieronymus-Typus ist deshalb nicht ohne Pikanterie, weil in der protestantischen Kunst der Heilige Kirchenvater nicht zu den besonders gepflegten Themen gehört hat. Eine Darstellung wie die Lucas Cranachs, der Kardinal Albrecht von Brandenburg als Hl. Hieronymus vor dem Kreuz in der Landschaft, in der Gelehrtenstube und als Gelehrten in der Landschaft malte, ist im evangelischen Norddeutschland des 18. Jahrhunderts kaum noch möglich. Die Verbundenheit mit dem Hieronymus-Typus hat es dem Maler aber dennoch erlaubt, den Typus zu aktualisieren, wie zum Beispiel durch die Stilisierung des Bartes, das zeitgenössische Kostüm oder das Gesicht en face, ohne das Bild dadurch zum Portrait werden zu lassen; er hat gewissermaßen den Typus des Andachtsbildes mit dem des Portraits kombiniert. Die Veränderung zeigt sich am deutlichsten an dem Blick und der Blickrichtung, die sich seit Dürers Gemälde immer frontaler auf den Betrachter richtet statt meditierend ins Unendliche und ins Innere des Büßers gerichtet zu sein.

schichte vornehmlich des schwäbischen Raumes (Veröffentlichungen des staatl. Amtes für Denkmalpflege Stuttgart. Reihe C: Volkskunde 5), Stuttgart 1968, S. 196ff. 'Bildnisse', bes. Abb. 101 mit S. 205; S. 238ff. 'Präsenz des Toten'. Vgl. noch LCI III, 454f.; IV, 411 s. v. Portrait und Vanitas mit allgemeinen Hinweisen zum Eindringen der Vanitassymbole in das Portrait; VI, 522.

²² S. Max Hasse, *Lübeck St. Annen Museum: Bilder und Hausgerät*, Lübeck 1969, Nr. 242, Abb. S. 48; *Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam: Old Paintings 1400-1900*, Rotterdam 1972, Nr. 1386, Abb. 69; C. A. Wertheim Aymès/P. van Schilfgaard, *De Symboliek van Haas en Anjer vanaf de oudste Beschavingen tot op heden*, Wassenaar 1972, Nr. 58, S. 106f. (mit abwegiger Deutung, vgl. vielmehr u. Anm. 56); *Die Totenkapelle*, neu hsg. v. Karl Bertsche, M. Gladbach 1921; die Bilder der *Totenkapelle* dienten als Vorlage für die bildliche Ausstattung einer Kirche: s. Hermann Kirchhoff, *Der Totentanz zu Babenhausen (Schwäbische Heimatkunde 4)*, Weißenhorn 1984, S. 39f., 48f., 54. Vgl. in dem Ausstellungskatalog *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1966, Nr. 58: Joachim Luhn, 'Der Maler und seine Familie', das gleichzeitig ein Epitaph für den gestorbenen Schwiegervater des Malers ist, der statt Pinsel und Palette einen Totenkopf in der Hand hält.

IV

Ein Detail 'unseres' Bildes findet sich in der Bildtradition von Dürers melancholischem Hl. Hieronymus nicht: die drei in der einen Augenhöhle des Totenschädels steckenden Ähren. Sie erläutert der Text der Schriftrolle:

*Kein frucht das weitzen körnlein bringt,
Es fall denn in die erden:
So muß auch unser irrdischer leib
Zu staub und asche werden:
Eh er kömmt Zu der herrlichkeit,
Die du HERR Christ uns hast bereit,
Durch deinen gang Zum Vater.*

Text und Bild stehen in der Auslegungstradition von *Joh. 12,24* und *Paulus, I. Cor. 15,35f.*, die Wittkower (Anm. 3) nachgezeichnet hat. „Die Exegese der Kirchenväter beschäftigte sich ausgiebig mit diesem Thema“ (S. 302), aber: „das biblische Gleichnis von Weizenkorn und Mensch scheint vor der Gegenreformation kein Echo in den Künsten gefunden zu haben. Dann taucht es plötzlich in der emblematischen Literatur auf“ (S. 303). Denn wenn zum Beispiel auf gotischen Christgeburtbildern Ähren gemalt sind, zum Teil als Unterlage für das Christuskind, so sei das als Verweis auf das Himmelsbrot nach *Joh. 6,31ff.* zu verstehen, das heißt als Symbol für die Eucharistie (s. u.); und die Ähren auf dem Kleid Mariens sollen auf Maria als Acker deuten, der die Frucht Christus hervorbringt. Die Symbolik der Ähre hätte also in nachmittelalterlicher Zeit eine zusätzliche Bedeutung in der bildlichen Darstellung an sich gezogen.²³ Doch ist es eine keineswegs sicher bewiesene Annahme, daß das Christuskind auf oder neben den Ähren allein eine eucharistische Bedeutung haben müsse. Denn so, wie das – sogar bedeutungsvoll auf einem Totenkopf – schlafende Jesuskind sich nicht nur auf den Schlaf der Kindheit bezieht und den Todesschlaf präfiguriert,²⁴ sondern auch die „Überwindung des Todes durch den Todesschlaf Jesu bedeutet“ (LCI II,405), so könnte auch dieses Motiv der Geburtsszenerie auf Passion und Auferstehung zielen, auf die Erlösung durch Christus insgesamt.

Der Maler hat demnach sehr sinnig und nicht ohne Raffinesse dem Bild des büßenden Hieronymus und den anderen Vergänglichkeitsbildern mit den drei, bei-

²³ Vgl. Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. I, Gütersloh ²1969, S. 91f.; Bd. IV,2, Gütersloh 1980, S. 166ff.; LCI I,82ff. Vgl. auch im Bode-Museum (Ost-Berlin) Lorenzo di Credi-Schule, nach 1500, 'Maria das Kind anbetend'; Amico Aspertini, 1474/5–1552, 'Anbetung der Hirten' mit dem Christuskind auf Ährenbündeln (Kat.-Nr. 89 und 118, freundliche Mitteilung von Heimo Reinitzer, Hamburg); Albrecht Altdorfers 'Geburt Christi', 1507, Bremer Kunsthalle, auf dem neben dem Christuskind eine Korngarbe an die Wand gelehnt ist. Literarische Belege bei Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Schulprogramme Seitenstetten 1886–1894, Nachdruck: Darmstadt 1967, S. 70, 113 Anm. 2.

²⁴ Vgl. zum Beispiel Panofsky (Anm. 16), S. 73. Zum prophetischen oder exegetischen Schlaf vgl. Erich Auerbach, *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln 2)*, Krefeld ²1964, S. 17f., 20ff.



Abb. 1 Die Gedächtnistafel des Joh. Frid. Sellin
 Stadtkirche St. Marien und Johannes zu Malchin
 (Bezirk Neubrandenburg, DDR)

Aufnahme: Thomas Helms, Schwerin.
 Ihm verdanke ich die Photographie des Malchiner Epitaphs

nahe belanglos in dem Schädel steckenden Ähren ein Auferstehungssymbol hinzugefügt, dem Gedanken an den Tod durch die christliche Hoffnung auf Auferstehung und Wiedergeburt eine neue Dimension gegeben: „Die Wiedergeburtsidee ist mit der Auferstehung verknüpft, die von den Ähren symbolisiert wird“.²⁵ Die Grundstimmung des Bildes, die durch die Vanitasvorstellungen und das detailreich vorgehaltene Memento-mori geprägt ist, bekommt einen tröstlichen Ausblick:

Mors vitae initium.

So lautet das Motto zu einem Emblem des Lutheraners Gabriel Rollenhagen (1611), das dazugehörige Epigramm wie folgt:²⁶

*Grana velut putrefacta novas mediantur aristas
Sic VITAE MORS est haec quoque PRINCIPIUM.*

Das Bild zeigt unter anderem eine auf einem Grabhügel stehende Sanduhr, auf der ein ährenbesteckter Totenkopf liegt, auf diesem wiederum steht ein Leuchter mit einer ziemlich heruntergebrannten Kerze.

In den Erläuterungen weist Warncke (Anm. 26) als Vorbild Rollenhagens auf die ‘Devises heroiques’ des Claude Paradin und Joachim Camerarius’ ‘Symbolorum et emblematum . . . centuriae’ hin, die beide bereits Wittkower (Anm. 3), S. 303f. genannt hat; Rollenhagen und die folgenden Belege fehlen jedoch bei ihm. Bei Henkel/Schöne, *Emblemata* (Anm. 10), Sp. 324f. ist das Emblem Camerarius’ mit Hinweis auf Rollenhagen abgebildet,²⁷ Sp. 1000 Rollenhagen genannt. Der im folgenden zu deutende Unterschied zwischen den Älteren, Paradin und Camerarius, sowie den Jüngeren, Rollenhagen etc., mit Marten de Vos gewissermaßen in der Mittelposition, ist bislang nicht angesprochen, von Wittkower nur insoweit besprochen worden, als es ihm seine Kenntnis der Embleme erlaubte.

Ebenfalls Camerarius soll das Emblem zu *Psalm 126,5* in Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohbergs ‘Lust- und Arzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids’²⁸ verpflichtet sein, der seines evangelischen Glaubens wegen aus Österreich emigriert ist. Das Motto zu dem Emblem lautet:

Ex tristi semine blanda seges.

²⁵ S. Białostocki (Anm. 4), S. 284f., Zitat S. 285.

²⁶ S. Gabriel Rollenhagen, *Sinn-Bilder. Ein Tugendspiegel*, hsg. v. Carsten-Peter Warncke (*Die bibliophilen TB 378*), Dortmund 1983, Teil I, Nr. 21, S. 52f. Eine genaue Beschreibung gibt Warncke. Die Getreideernte im Hintergrund findet sich auch auf Abb. 213 bei Wittkower (Anm. 3), vgl. S. 304.

²⁷ S. Martin Boyken, *Die Spruchfliesen von Wrisbergholzen*, Hildesheim 1966, S. 63. Hier ist 1749 Camerarius’ Emblem als Vorlage für eine Kachel benützt worden. In Wolfenbüttel, Ev. Stadtkirche Beatae Mariae Virginis, linkes Seitenschiff, befindet sich ein Grabstein mit einem Relief nach Paradin/Camerarius. Die für unseren Zusammenhang interessante Inschrift lautet: *Henricus Christophorus Schachmann natus anno MDCLXXX duodecimo februarii denatus septimo aprilis anni MDCLXXXIII aetatis suae IV annorum VII hebdomadam et IX dierum. Job XIV Homo natus muliere brevis aetate et satur commotione ut flos simulac egressus est, succiditur. et fugit velut umbra neque consistit. Spes altera vita, [Bild: 8 Ähren wachsen aus drei Knochen] Qui situs hoc tumulo jam morte renascitur infans non ea mors dici sed noua vita potest.*

²⁸ Hsg. v. Grete Lesky (*Instrumentaria Artium 8*), Graz 1969, S. 126b, dazu S. LIXf. mit dem Hinweis auf die Abhängigkeit von Camerarius.

Die deutsche Subscriptio, eine freie Nachdichtung der lateinischen, hat den folgenden Wortlaut:

*Die mit threnen säen, werden mit freuden ernden.
Der eingeegte sahm außkeimt von fauler erden
und bringt zur rechten zeit den wucher zehenfach:
Also am grossen tag der aufferstehung werden
die Cörper sighafft seyn vons todes macht u. schmach.*

Das Bild zeigt vor einer Landschaft mit Feldern und einer Klosteranlage einen großen Totenschädel, aus dem zwei Ähren herausgewachsen sind. Saat und Ernte sind deutlich mit Tod und Auferstehung sowie mit irdischem Leiden und himmlischen Freuden parallelisiert; das biblische Gleichnis gibt den Rahmen zum Verständnis ab.

Weiter kann auf die Lüneburger Ausgabe von 1679 von Johann Arndts *Vier Bücher vom wahren Christentum* verwiesen werden, dem protestantischen Erbauungsbuch schlechthin.²⁹ [Vgl. Abb. 2.]

Auf dem Kupferstich zum 12. Kapitel des I. Buches *Ein wahrer Christ muß ihm selbst und der Welt absterben und in Christo leben* „sitzt eine weibliche Gestalt mit einem Totenkopf, aus dem Ähren wachsen, vor einem Baum, dessen Stamm eine Christusgestalt mit erhobenen Armen darstellt. In der Art von Pfropfreisern wachsen aus seinen Händen neue Zweige. Das Spruchband lautet: ‘Gestorben oder verdorben’. Der Vers heißt:

*Denck nicht Mensch, ohne Todt das Leben zu erwerben;
Gott selber wan Er dir will leben muß Er sterben.*

... So wie Christus erst sterben mußte, um das ewige Leben für die Menschen zu erlangen, wofür das Bild des absterbenden Stammes steht, der durch neue Propfreiser neues Leben bekommt, spiegelt die Abbildung des Menschen mit dem Totenkopf und den Ähren diesen Vorgang wieder. Der Totenkopf symbolisiert die Vergänglichkeit der Welt, das Absterben der Weltliebe, die Ähren hingegen das neue Leben, die Vereinigung mit Gott“. E. Müller-Mees (Anm. 29) zieht die bisher genannten Texte und Wittkowers Aufsatz nicht heran, wodurch ihr unter anderem die Verbindung zu dem Johannesvers und der Paulusstelle entgangen ist. Außerdem fehlt für die Erklärung der Frau mit dem Totenkopf ein Hinweis auf den Typus der personifizierten Melancholie (s. Bandmann [Anm. 17]. Abb. 46f.) oder auf den der büßenden Maria Magdalena³⁰, dem weiblichen Gegenstück zum Hl. Hieronymus als

²⁹ S. Elke Müller-Mees, *Die Rolle der Emblematik im Erbauungsbuch aufgezeigt an Johann Arndts ‘4 Bücher vom wahren Christentum’*, Diss.phil. Köln 1974. Die folgenden Angaben und Zitate nach S. 253f., vgl. S. 385 und Daphnis 10 (1981), S. 457ff.; Dietmar Peil, *Zur Illustrationsgeschichte von Johann Arndts ‘Vom wahren Christentum’*, Arch. f. Gesch. d. Buchwesens 18 (1977), Sp. 1011f.

³⁰ S. Bandmann (Anm. 17), Abb. 48; LCI VII, 524; Monika Ingerhoff-Danhäuser, *Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian*, Tübingen 1985; Egidius Sadeler nach Joseph Heintz, s. Abb. 11, S. 216 in: Das Münster 35 (1982). In: *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jh.s* (Anm. 22), Nr. 78: Joachim von Sandrart, ‘Der Dezember’, hier sitzt eine alte Frau vor einem Tisch mit Sanduhr und Totenkopf, in der Hand einen Leuchter mit Kerze, im Hintergrund jahreszeitlich bedingte Attribute.



Abb. 2 Lüneburger Ausgabe von Arndts
Vier Bücher vom wahren Christentum

Büßer. Aber ebenso wie bei dem Vanitas-Symbol des Heiligen, dem Totenschädel, so sind auch bei Arndt die Ähren hinzugekommen, so daß das Symbol des Todes und der Vergänglichkeit um das der Auferstehung erweitert worden ist. Das hat E. Müller-Mees richtig gesehen und interpretiert.

Beachtenswert ist noch, daß 1739 eine, 1740 zwei und 1741 wiederum eine Neuausgabe von Arndts Erbauungsbuch erschienen sind, der Text also auch zur Zeit der Entstehung des Malchiner Bildes sehr aktuell war, die Lüneburger Ausgabe, die allein für das Bild in Frage kommt, ist allerdings nur 1685, 1695 und 1705/6 neu aufgelegt worden.

Für das Malchiner Bild ist wichtig, daß auf Rollenhagens, Hohbergs und Arndts Emblemen in dem Totenkopf die Ähren stecken; und zwar ragen bei Rollenhagen zwei aus den Augenhöhlen und rechts und links zwischen den Kinnladen ebenfalls je zwei Ähren ganz symmetrisch heraus; bei Hohberg steckt in jeder Augenhöhle eine Ähre. Denn auf den bildlichen Darstellungen, die Wittkower beigebracht hat, liegt entweder der Schädelkopf auf den Ähren ([Anm. 3], Abb. 213f.), oder aber es wachsen die Ähren aus drei kunstvoll über- und ineinandergestapelten Knochen hervor, wie bei Paradin und Camerarius. Bei Rollenhagen, Hohberg und Arndt stecken stattdessen wie auf dem Malchiner Bild die Ähren in eben dem Totenschädel, speziell in den Augenhöhlen. Die Unterschiede zwischen dem Epitaph und den Emblemen erklären sich aus dem jeweiligen Kompositionszusammenhang der Bilder ganz ungezwungen, so daß man in diesem Punkte nicht mit einer Bilderfindung des Malchiner Malers rechnen darf, sondern mit einem 'Zitat' aus protestantischer (Wort-)Bild-Kunst, das er seinem 'Text' einverleibt hat.³¹

Es sei nämlich die Vermutung geäußert, daß die aus einem Totenkopf herauswachsenden Ähren als Versinnbildlichung von *Joh. 12,24* und *I. Cor. 15,35f.* eine protestantische Bilderfindung sind, die unter dem Einfluß der Memento-mori- beziehungsweise der Vanitas-Symbolik das vorgegebene Bild der aus einem Knochenstapel wachsenden Ähren weiterentwickelt hat, welches seinerseits „das wieder auf gelebte Interesse an dem Stoiker Paulus zu spiegeln scheint“, und in welchem „der Geist der Gegenreformation (. . .) mit den Lehren von Justus Lipsius aufs engste verbunden war“ – so jedenfalls Wittkower (Anm. 3), S. 308. Bei dem Jesuiten Jacobus Boschius zum Beispiel findet sich unter seinen mehr als zweitausend Emblemen kein entsprechendes Bild; und auf den älteren oder aus katholischem Bereich stammen-

³¹ Ein vergleichbares, bislang unbemerktes Zitat liegt vor in einer Miniatur 'Der Tod als Atlas', 1678, s. Ewa Chojacka, *Die barocken Miniaturen der Jagiellonischen Universität und ihr wissenschaftlich-allegorischer Inhalt*, in: dies., *Astronomische und astrologische Darstellungen und Deutungen bei kunsthistorischen Betrachtungen alter wissenschaftlicher Illustrationen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Staatl. Mathemat.-Physikal. Salons. Forschungsstelle Dresden Zwinger 4)*, Berlin 1967, S. 128 Abb. 51, dazu S. 115. Die Weltkugel, die hier der Tod als Atlas trägt, ist 'wortwörtlich' übernommen aus dem gut hundert Jahre älteren Stich Maerten van Heemskerks 'Allegorie der Natur' von 1572, auf dem gegenüber der siebenbrüstigen Göttin (vgl. die septem artes liberales!), die ein Kind säugt, eine mit Werkzeugen aller Art, die auf die in der Subscriptio genannten „aerumnas et duras labores“ der Menschen verweisen, übersäte Weltkugel in der Luft schwebt; vgl. Daphins 10 (1981), S. 452; Horst Bredekamp, in: *Vestigia Bibliae* 6 (1984), S. 269–273 mit Abb., der auf die Subscriptio nicht eingeht.

den Bildern von über einem Totenkopf Meditierenden, zum Beispiel dem Hl. Franziskus, dem Hl. Paulus, dem Sel. Benedikt von Urbino, dem Hl. Romualdus, der Hl. Magdalena (s. o. Anm. 30) oder einem namenlosen Mönch, fehlt dem Totenschädel ebenfalls das Auferstehungssymbol.³² Vorbildhaft könnte auch eine bildliche Darstellung mitgewirkt haben, wie sie zum Beispiel sich auf einem Emblem findet, das C. Kemp (Anm. 5), Nr. 112,3, S. 233 mitteilt: „Germen triste flos est iste“, eine Rose wächst aus einem Totenschädel³³ (vgl. oben das Motto zu Hohbergs Emblem).

Verbildlichung der beiden oben genannten Bibelstellen in protestantischer Sepulchrkunst lassen sich des weiteren belegen, zum einen auf Grabplatten: „Auf den Grabsteinen der Kirche St. Severini in Hamburg-Kirchwerder finden sich eine Reihe von Darstellungen, die Tod und Vergänglichkeit versinnbildlichen“: zweifach geflügelter Totenkopf, mit Seelenwaage, Stundenglas, Ähren in den Augenhöhlen, Knochen;³⁴ die durch die Ähren versinnbildlichte Auferstehungssymbolik wäre Reinitzers Deutung hinzuzufügen.

Reichlich Beispiele für das uns hier interessierende Motiv liefert ein zweiter Bereich der protestantischen Sepulchrkunst, nämlich der 'sinnbildliche Schmuck in Leichenpredigten'.³⁵ Durch die von Rudolf Lenz in Gang gesetzte bibliographische

³² Vgl. einen Stich von Lucas van Leyden von 1519, s. E. und J. Lehner (Anm. 15), Abb. 187; Francisco de Zurbarans 'Der hl. Franziskus von Assisi' in der Alten Pinakothek München; Bernardo Strozzi 'Hl. Franziskus' im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; Elfenbeinplakette von Christoph Daniel Schenck mit hl. Franziskus, s. Abb. 10b, S. 214 in: Das Münster 35 (1982); Cigoli Nachfolge, 'Der hl. Franziskus' im Kölner Wallraf-Richartz-Museum; LCI VI, 272f.; in demselben Museum Ju-sepe de Riberas 'St. Paulus der Eremit' (vgl. LCI VIII, 150); LCI V, 364f. Benedikt von Urbino mit Buch, Totenkopf, Geißel und Kruzifix; Johann Carl Loth, 'Der Heilige Romualdus', in: *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jh.s* (Anm. 22), Nr. 51, vgl. Nr. 56; Maria Magdalena von demselben Maler; Alessandro Magnasco Zeichnung eines meditierenden Mönches, s. Abb. Nr. 254, S. 383 in dem Ausstellungskatalog *Luther und die Folgen für die Kunst*, München 1983; Quiringh Gerritsz Brekelenkams 'Der Eremit', 1661, s. den *Bestandskatalog I des Staatlichen Museums Schwerin: Holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Schwerin o. J., S. 27 Abb. 21, dazu S. 97; überhaupt ist das Schweriner Museum besonders reich an Stilleben.

³³ Zur Tradition dieses Legendenmotivs, das noch bis in Matthissons Gedicht *Adelaide* weitergelebt hat, s. Heinrich Günter, *Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte*, Freiburg 1949, S. 268; ders., *Die christliche Legende des Abendlandes*, Heidelberg 1910, S. 39.

Natürlich darf man nicht jeden Totenkopf, aus dem eine Pflanze ragt, mit der Auferstehungssymbolik belasten. Vgl. zum Beispiel das Ms. Douce 14, fol. 162 der Bodleiana, Oxford. In dem Stundenbuch des späten 15. Jahrhunderts eröffnet das Totenoffizium eine Initiale mit dem hl. Sebastian; darüber in einer Zierleiste ein Totenkopf, aus dessen einem Auge eine blaublättrige Ranke wächst, die nur Schmuckcharakter und ornamentale Funktion hat, s. den Ausstellungskatalog *The Douce Legacy*, Oxford 1984, Nr. 80, S. 50f.

³⁴ S. Reinitzer (Anm. 14), S. 122 Anm. 72. Ich danke Heimo Reinitzer, Hamburg, sehr herzlich dafür, daß er für mich die pauschale Angabe der Fußnote spezifiziert und Photographien der Grabsteine angefertigt hat. Es handelt sich also gemäß seinen Angaben um die folgenden Grabplatten: 24. 9. 1677: Geesche Albers; 3. 1. 1669: Tönnies Huyen; 5. 10. 1667: Peter Harden; 2. 5. 1661: Herneke Ricken; 6 Wochen vor Michaelis 1668: Hein Egers; 17. 10. 1652: Eggert Timman; 28. 2. 1658: Hans Dankwers; ? . ? . 1686: Hans Ronborg; 10. 10. 1614: Harmen Ronnenborch. Im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* I, 241 wird auf ein Beispiel in „Stralsund, St. Nikolai, Kapellenschauwand Sander, um 1730–35“ hingewiesen. Vgl. o. Anm. 27.

³⁵ S. Hans-Enno Korn, *Sinnbildlicher Schmuck in Leichenpredigten*, in: *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, Bd. II, hsg. v. Rudolf Lenz, Marburg 1979, S. 30–35, bes. S. 33, Nr. 1a–1c. Christa Pieske, *Die druckgraphische Ausgestaltung von Leichenpredigten. Typologie und Ikonographie*, ebd., S. 3–17, hier S. 14f. sieht genauer und verweist auf eine Hamburger Leichenpredigt von 1654, in der das Motiv vorkommt. Warum sie aber es S. 9 als 'Todes- und Vanitas-Symbol' verzeichnet, ist nicht recht einsichtig, ebenfalls nicht, warum mit ihm nicht die leibliche Auferstehung ange-

Erschließung der Leichenpredigten³⁶ wurde der Blick auch auf die bildliche Ausstattung gerichtet, bei der der Totenschädel mit aus den Augenhöhlen wachsenden Ähren vielfach belegt ist, so daß er der Aufmerksamkeit der mit den Leichenpredigten Beschäftigten nicht entgehen konnte. Doch sind die mir bekannt gewordenen Behandlungen ganz unzureichend.³⁷ Denn Korn widmet sich den von ihm aus den Jahren 1732–1748 gesammelten fünf Beispielen gar nicht und bei Ingrid Höpel vermißt man die Auswertung von Wittkowers Aufsatz, obwohl er im Literaturverzeichnis genannt ist, ebenso wie einen Hinweis auf die einschlägigen Bibelstellen, die oben angeführten Embleme, die Grabplatten und die im Folgenden noch von mir herangezogene Literatur. So ist es ihr zum Beispiel entgangen, daß ihre Abbildung 25 aus Hohbergs Psalteremblemen (s. o. Anm. 28) direkt übernommen ist, aus dem auch das Motto stammt; damit werden ihren Spekulationen über die Klosteranlage im Bildhintergrund die Grundlage entzogen. Sie geht auch gar nicht auf die konfessionelle Herkunft ihrer Belege ein.³⁸ Damit entgeht ihr der gesamte Bereich der Auferstehungssymbolik. Sie kann daher auch nur eine – ganz abwegige – Linie von dem Totenkopf als Vanitassymbol zur Bildtradition der Schädelstätte und zu Adams Grab auf Golgatha ziehen; denn der Schädel am Stamm des Kreuzes auf Golgatha gehört Adam und damit in den Komplex der Adam- beziehungsweise Kreuzholzle-gende.³⁹ Es ist sehr schade, daß bei so guten Arbeitsbedingungen und reichlich vorhandenem Material die Analyse nur die Oberfläche des Sinngehaltes der Bilder streift und zum spirituellen Sinn nicht vordringt.

Besonders sinnfällig bestätigt die Hypothese von der protestantischen Herkunft dieses Motivs das Titelblatt der Leichenpredigt auf den Grafen Georg Ernst zu Erbach, das Mohr (Anm. 35), S. 488 leider ohne Datierung und Lokalisierung abgebildet hat. Den Titel 'Des Heyligen Apostels Pauli Lebens Sinn vnd Hochgräflicher Erbachischer Sterbens Gewinn' flankieren, gewissermaßen auf den hervorspringenden Seiten einer Bühne stehend, links der auferstandene Christus; der Sockel, auf dem er steht, trägt die Inschrift *VT VIVAM CVM CHRISTO*; auf das Kapitell eines Pfeilers, vor dem Christus steht, ist eine strahlend leuchtende Kerze in einem Ständer gestellt. Rechts des Titels steht ganz parallel Paulus, dem die Inschrift *MORIAR*

zeigt werden soll (S. 14). Vgl. darüber hinaus Rudolf Mohr, *Protestantische Theologie und Frömmigkeit im Angesicht des Todes während des Barockzeitalters hauptsächlich auf Grund hessischer Leichenpredigten*, Diss. theol. Marburg 1964; S. 52 Andeutungen zum bildlichen Schmuck von Leichenpredigten.

³⁶ S. die von Rudolf Lenz hsg. *Marburger Personalschriften-Forschungen*, Bd. Iff.

³⁷ S. Ingrid Höpel, *Bildliche Darstellungen in Leichenpredigten. Probleme und Praxis einer computergestützten Auswertung und ihre Relevanz für kunsthistorische Forschung*, in: *Studien zur deutschsprachigen Leichenpredigt der frühen Neuzeit*, hsg. v. Rudolf Lenz (*Marburger Personalschriften-Forschungen* 4), Marburg 1981, S. 132–184, bes. S. 167–169, und Abb. 23–25. Wie ergiebig Titelblätter interpretiert werden können, zeigen Margery Corbett/Ronald Lightbown, *The Comely Frontispiece. The Emblematic Title-page in England 1550–1660*, London 1979.

³⁸ Abb. 23: gedruckt Halle (Saale?) 1721; Abb. 24: gedruckt Berlin 1718; Abb. 25: gedruckt Hannover 1748.

³⁹ S. Rudolf Helm, *Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze* (*Stud. zur dt. Kunstgesch.* 255), Straßburg 1928, S. 25ff.; Gertrud Schiller (Anm. 23), Bd. II: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh²1983, S. 124.

CVM PAULO zugeordnet ist; das Gegenstück zu der Kerze bildet ein Totenkopf, in dessen Augenlöchern und Nasenhöhle je eine Ähre steckt.

Als weiteren Beleg für protestantisch-reformierte Verwendung des Motivs vom ährenbestückten Totenkopf kann ich ein Leichenpredigtitelblatt nennen:⁴⁰ Auf einem (Grab-)Hügel ruht ein Totenschädel, der von einem Uroboros umringt ist. In jeder Augenhöhle stecken drei Ähren. In der Rede selbst, sowie in den beigefügten Trauergedichten, ist auf das Motiv kein Bezug genommen. Da der Redner den Namen des Verstorbenen etymologisch ausdeutet (S. 41f.):

*du sollt Ostern halten als ein hinweg Eiler/ja
wohl als ein Eiler/dann er leitete seinen Ge-
schlechts-Namen Euler her vom eilen/wie er dissert-
wegen auch einen Reh in vollem Sprung in seinem
Pittschier führet/und mogte es diesesmal wohl
heißen:*

Coveniunt rebus nomina saepe suis.

oder das eben so viel ist:

Nomen et omen habet:

das ist: Er hatte den Namen in der That.–

könnten dieser Kenntnis des Etymologisierens entsprechend die Ähren, die, wie Moser (Anm. 50) gezeigt hat (S. 522), der Tradition gemäß als Weizenähren zu verstehen sind, auch noch zusätzlich einen Hinweis auf den Namen des Predigers geben, der Joh. Nicolaus Weizel hieß. Luthers polemischer und exegetischer Gebrauch von Namen und nicht zuletzt sein 'Namensbüchlein' (Leipzig 1674 von M. Gottfried Wegener herausgegeben, Faksimile Leipzig 1979) zeigen, daß die Namensetymologie eine auch im Protestantismus ganz übliche Art der Wesenserschließung und -erfassung war, die den Weg von der Bezeichnung zum Wesen der Dinge ging, und die für den Protestantismus eine eigene Untersuchung verdiente, da Mohr (Anm. 35) nur Andeutungen gibt (S. 82, vgl. S. 8).

Schließlich sei noch die Titelseite der Leichenpredigt genannt, die *Bey dem Begrebniß des Ehrwürdigen/ Edlen vnd Ehrnvesten/ Herrn Otto Wackerbarchts [. . .] Zu Schwerin gehalten/ durch M. Ioannem Neovinvm [. . .] 17. April. Anno 1599 gehalten und Gedruckt zu Rostock durch Christoff Reusner* worden ist [erworben von der HAB Wolfenbüttel]: Acht Ähren stecken symmetrisch in Mundhöhle und Augenlöchern eines Totenschädels, der auf einem Rasenhügel liegt, über den zwei Würmer

⁴⁰ *Trauer-Rede: bey der Beerdigung/Herrn Pauli Eulers/gewesenen Consistorial-Raths/ersten Pfarrers zu Cussel und der Classe Lichtenberg best-verdienten Inspectoris, gehalten den 5. April 1731. von Joh. Nicolaus Weizel, Pfarrern zu Concken. Zweybrücken/Gedruckt bey Georg Nicolai/Hochfürstl. Pfaltz-Zweybr. Buchdr., S. 36–45, S. 46–56 die Epicedia. Voraus geht die Predigt von Johannes Roth auf ebendenselben Paulus Euler. Ich benütze das Exemplar der HAB Wolfenbüttel, Signatur: LP 7569. Die Kenntnis dieses Bandes verdanke ich Wolfgang Schmid, Trier. Er wies mich außerdem daraufhin, daß der Zweibrücker Drucker Nicolai das gleiche Titelblatt mehrfach benützt hat, so für die Leichenpredigt auf Friedrich Philipp Johann Müller 1717 (HAB LP 16768, S. 31), Christoph Nikolaus Greiffencrantz 1715 (HAB LP 10913, S. 21), Graf Friedrich Ludwig von Nassau Saarbrücken 1728 (HAB LP 16922, S. 207). Vgl. jetzt Wolfgang Schmid, *Paul Euler (1655–1731). Pfarrer, Konsistorialrat und reformierter Inspektor in Kusel. Betrachtungen zu einer Leichenpredigt*, Westricher Heimatblätter 16 (1985), Nr. 4, S. 163–189, bes. S. 171ff., Abb. S. 172.*

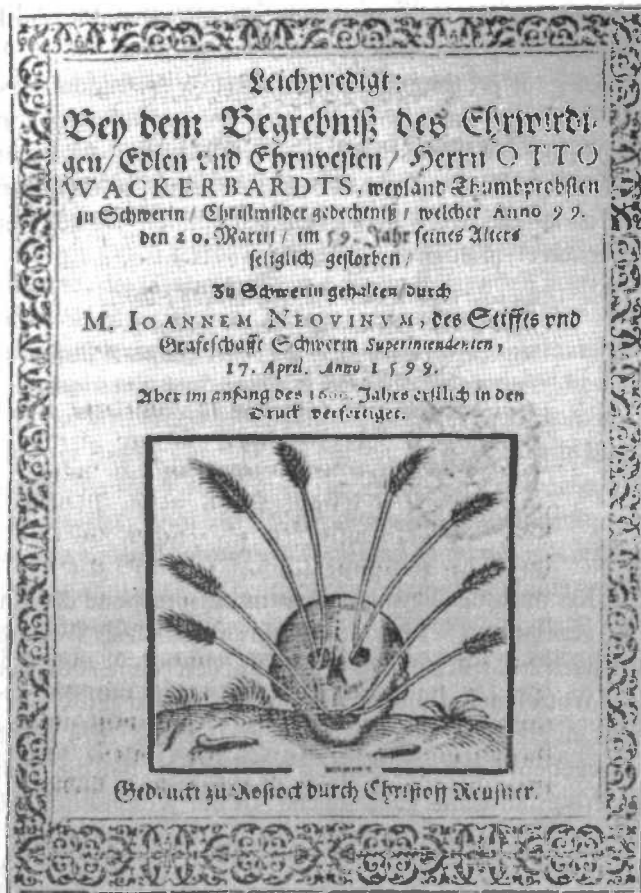


Abb. 3 Aus dem Auktionskatalog von F. Döring, Hamburg, zur 114. Auktion am 28. 11. 1985, Nr. 3257: 2000 Predigten in 53 Bänden 1570–1760: zu dem abgebildeten Titelblatt S. 365 die Erläuterung. – Das Konvolut ist von der HAB, Wolfenbüttel erworben worden.

kriechen. Diese Leichenpredigt führt auch räumlich in die Nähe des Malchiner Bildes. [Vgl. Abb. 3.]

Überblickt man die lange Reihe der Belege des Totenkopfes mit Ähren aus den Emblembüchern, dem Erbauungsbuch, auf den Grabplatten und aus den Leichenreden, so liegt es wohl am nächsten anzunehmen, daß es nicht die Emblembücher oder die Lüneburger Ausgabe der 'Vier Bücher vom wahren Christentum' gewesen sind, die das Motiv an den Malchiner Maler vermittelt haben, sondern daß es irgend ein Denkmal aus dem Bereich der kirchlichen Kunst war, das sich mit Sterben und Tod künstlerisch beschäftigt hat, ist doch gerade dieser Bereich für die Zeit, in der die

Gedächtnistafel entstanden ist, besonders gut bezeugt, wie Christa Pieske (Anm. 35) in Hinblick auf die Leichenpredigten bemerkt: „Dieses Schädelmotiv ist ab 1660 feststellbar, nach 1700 nimmt sein Gebrauch noch zu“ (S. 15). Doch da derzeit die Beurteilungsgrundlage nur von der ganz unterschiedlichen Erschließung der einzelnen Bereiche abhängen kann, will ich auch erst gar nicht versuchen, auf ein spezielles Denkmal als mögliche Vorlage hinzuweisen.

Es gibt noch allerlei Varianten des Motivs vom Totenschädel mit Ähren, doch sind die nicht ohne weiteres mit den bisher aufgeführten zusammenzunehmen. Eine von ihnen sei ausführlicher beschrieben, zwei weitere seien in der Anmerkung nur kurz genannt. Sie findet sich auf einem anonymen kleinformatigen Augsburger Gemälde von etwa 1750 mit dem Titel:⁴¹ *SIC TRANSIT GLORIA MVNDI*. Vor einem in der Mitte hochgezogenen olivfarbigen Wandvorhang steht ein Tisch, über den eine zurückgeschobene rote Decke (Mantel?) mit Goldborte und -fransen hängt. Auf ihm steht links eine fast herabgebrannte Kerze in einem Prunkleuchter. Rechts liegt ein geschlossenes Buch, darauf schräg ein aufgeschlagenes, dessen rechte Seite eine rosenbekränzte Frauenbüste zeigt, während auf der linken zu lesen ist: *Ecce quid est mundus? quid mundana? omnia vana*. Die Mitte des Tisches nimmt ein Totenkopf ohne Unterkiefer ein, der mit einem Pusteröhrchen Seifenblasen aus einer Muschel aufsteigen läßt, eine recht aparte Variante des bekannten Motivs vom Putto mit den Seifenblasen.⁴² Um die Stirn des Totenkopfes nun sind offensichtlich parallel zu dem

⁴¹ S. *Memento Mori* (Anm. 5), Nr. 23, S. 60f., wo keine näheren Angaben gemacht sind, insbesondere fehlt ein Hinweis darauf, ob wir uns die Entstehung in katholischen oder evangelischen Kreisen vorzustellen haben; vgl. in *Die letzte Reise* (Anm. 5), Nr. 17, 23, 304; in *Stilleben in Europa* (Anm. 5), Abb. S. 191–218; in *Ijdelheid der Ijdelheden* (Anm. 5), Nr. 1–3, 5, 10, 12, 15 etc.

In der Sammlung von Todesdarstellungen des verstorbenen Geheimrates Dürck, München, im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Inv. Nr. 1956/58 befindet sich ein Einzelblatt ohne nähere Herkunftsbezeichnung, das aber mit „Jo: Peter Demleuttner. S.“ signiert ist. Über den offenbar katholischen Kupferstecher s. U. Thieme/F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. IX, Sp. 57f. Danach könnte es sich um das Schlußblatt zu 'Neu-hervorkommendes Weber-Kunst und Bilder-Buch' von 1736 handeln. Es zeigt ein Wappen mit den Arma Christi, das links von Dornenranken, rechts von fünf ineinander verschlungenen Schlangen umrahmt ist. Anstelle des Helmes steht auf dem Wappenschild ein Totenkopf, aus dem ein Büschel Gras und nach jeder Seite geneigt, drei Ähren herauszuwachsen scheinen. Nicht direkt auf dem Schädel, sondern eher auf den Pflanzen ruhend und sie zum Teil umschließend eine Krone (vgl. Mohr [Anm. 35], S. 309ff. 'Die Kronensymbolik'), in der der auferstandene Christus steht, die Linke auf der Seitenwunde, in der Rechten die Auferstehungsfahne, um den Kopf einen Strahlenkranz. Die Symbolik von Tod und Auferstehung ist offenkundig, aber eben nicht in der oben nachgewiesenen charakteristisch protestantischen Bildformel. Eine Photographie dieses Blattes verdanke ich Heimo Reinitzer, Hamburg.

Zu nennen ist hier auch ein Stilleben von Pieter Steenwijk, 1654, im Staatlichen Pusckin Museum für bildende Künste Moskau, unter anderem mit einem Totenkopf, über dem zwei geknickte Halme mit Ähren liegen; vgl. *Thieme/Becker XXXI, 523; Ijdelheid der Ijdelheden* (Anm. 5), Nr. 31 und 32.

In Brügge, Hans Memling Museum befindet sich ein anonymes Gemälde des 18. Jahrhunderts (Inv.Nr. O.SJ 62.I), das eine aufgebahrte, in Stroh eingewickelte Leiche vor einer Kapelle darstellt; oben im Rahmen ein Totenkopf, der auf einen Knochen beißt. Die gemalte Inschrift lautet: *Caritate, tot het Celebren Van Misten! Voor de gelovige zielen, Weens Lichaemen! in strooij begraven sijn. bid voor hun*, s. Abb. 174 bei Ariès (Anm. 5), dazu S. 122, wo das Begraben im Bettstroh als Zeichen der Armut verstanden wird. Ob aber nicht auch die Auferstehungssymbolik hineinspielt?

⁴² S. Wittkower (Anm. 3), S. 298ff.; Brigitte Lyman, *Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums. Bestandskatalog*, Köln 1982, Nr. 144, S. 155ff. mit einer sehr frühen bildlichen Darstellung der Idee 'Homo bulla'.

Frauenportrait in dem Buche zwei Mohnblumen – Symbol von Schlaf und Tod⁴³ – mit fünf Ähren in der Art eines Kranzes gewunden, vergleichbar den häufiger belegten Lorbeerkränzen.⁴⁴ Hinter ihm rankt eine Pflanze empor mit zehn blauen Blüten, die wie ein sehr groß gewachsenes Vergißmeinnicht aussieht. Wenn man die Blumen und die dem Blumenstilleben eher fremden Ähren in ihrer Bedeutung differenzieren darf, dann wiese auch dieses Vanitas-Stilleben an zentraler Stelle ein Symbol für die Wiedergeburt, einen Hinweis auf die Auferstehung auf. Doch die Unsicherheit dieser Deutung sei nochmals betont.

Angeführt sei schließlich noch, daß allein der Vers *Joh. 12,24* als 'Bildwort' ohne Bild mit zahlreichen weiteren Bibelsprüchen an die Nordwand der Stadtkirche von Markgröningen (Kr. Ludwigsburg) 1593 gemalt ist. „Die Gruppe der Verse an der Nordwand erinnert insgesamt an den versöhnenden und todüberwindenden Sinn der Opfertodes Christi“.⁴⁵

V

Dem Text der das Bild beherrschenden Schriftrolle will ich mich abschließend zuwenden. Die große Rolle, die die Schrift auf 'unserem' Bild insgesamt spielt, verweist deutlich auf protestantische Herkunft: „So bleibt denn festzustellen, daß das gemalte Wort, vor allem das Bibelwort, in der protestantischen Kunst des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts eine Rolle spielt, die schon deshalb nicht leicht überschätzt werden kann, weil das nur für sich gemalte (Bibel-)Wort genau genommen die einzige ikonographische Neuheit darstellt – wenn es erlaubt ist, das Attribut 'ikonographisch' hier anzuwenden – die weitgreifend als nur punktuell Bedeutung im Protestantismus der Frühzeit gewinnt“.⁴⁶ Insbesondere ist es der Bibelvers aus dem alten Testament, der für ein Epitaph katholischer Herkunft kaum in Frage käme.

Aber nicht nur der Text insgesamt, sondern auch ein graphisches Detail weist auf protestantischen Usus: das in Großbuchstaben geschriebene HERR; denn Luther hatte die drei Herrennamen Jahwe, Elohim und Adonay durch die Schrift zu unterscheiden gesucht und drückte mit der Schreibung HERR die Übersetzung von Jahwe aus. In katholischem Schrifttum ist diese Schreibung nicht üblich.

⁴³ S. Herbert von Einem, *Asmus Jacob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westf. Geisteswissensch. 78)*, Köln/Opladen 1958, pss.; bei Hohberg (Anm. 28), Nr. 31.

⁴⁴ Vgl. *Stilleben in Europa* (Anm. 5), Abb. S. 195, 198; Lorenzo Lottos Gemälde 'Amor den Tod krönend' (s. Abb. 50 bei Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt 1981, dazu S. 187); *Ijdelheid der Ijdelheden* (Anm. 5), Nr. 27. Ebd., vgl. Nr. 20, auf diesem Gemälde scheint der Totenschädel einen Blumenkranz zu tragen.

⁴⁵ S. Reinhard Lieske, *Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalspflege in Baden Württemberg 2)*, München: Deutscher Kunstverlag 1973, S. 71.

⁴⁶ S. Lieske (Anm. 45), S. 74; vgl. Scharfe (Anm. 21), S. 320ff. 'Wort und Bild'.

Die Frage, ob es sich bei der siebenzeiligen Strophe um ein Zitat oder eine 'Originaldichtung' handelt, muß ich an die Kenner des Kirchenliedes weitergeben,⁴⁷ ebenso wie die, welcher der Lutherbibeln der Maler für die beiden Bibelzitate gebraucht hat.

Die Geschichte dieser Strophenform, auch 'Lutherstrophe' bezeichnet,⁴⁸ ist recht aufschlußreich. „Ihren beachtlichen Aufschwung nahm die Strophe aber erst im evangelischen Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Das Vorbild gab Luther . . .“ (S. 544) für die „große Schar von Kirchenliedverfassern des 17. Jahrhunderts, die nach alten und nach neuen Melodien in der Siebenzeilerstrophe dichteten . . .“ (S. 545); „die pietistische Lyrik des 18. Jahrhunderts übernahm die Lutherstrophe für ihre in-nigen Lieder“ (S. 545). Sie war als Choralstrophe im protestantischen Kirchengesang zweieinhalb Jahrhunderte hindurch vorherrschend verwendet worden. Formal gesehen hat die Strophe auf der Malchiner Gedächtnistafel überhaupt nichts besonderes oder auffälliges an sich, wird die doch offenbar gängigste Strophenform protestantischer Liedkunst verwendet.

Aber auch für den Inhalt der Strophe läßt sich Paralleles im protestantischen Kirchenlied finden, wie ja überhaupt die Auferstehung, die das gedankliche Zentrum der Strophe ist, ein eminent evangelisches Thema ist.⁴⁹ In Liedern katholischer Herkunft, in denen das Bild vom Weizenkorn vorkommt, wird dagegen mehr die eucharistische Bedeutung des Weizens betont, oder aber das Weizenkorn steht als Symbol für die Grabesruhe Christi;⁵⁰ während zum Beispiel in der durch den Taulerdruck von 1543 verbreiteten zweiten Predigt Seuses (ed. Biehlmeyer) das Gleichnis vom Weizenkorn für das gänzliche Absterben des Menschen steht: *isz musz syn Non sum* (S. 515,17).

Man vergleiche also das 37strophige Lied von Petrus Pretorius von 1563 *Ein schön Trostlied, darinnen fürneme zeugnissen Göttlicher Schrift von auferstehung der Todten vnd ewigem Leben, ordentlich verfasset sind*, insbesondere die Strophen 30ff. mit dem charakteristischen Diminutiv 'Weitzkörnelein':⁵¹

30 *Nein, ob vns wol die Welt macht bang,
so wert doch creutz vnd angst nicht lang*

⁴⁷ Bei A. F. W. Fischer, *Kirchenliederlexikon*, Gotha 1878, Nachdruck: Hildesheim 1967, ist die Strophe nicht verzeichnet.

⁴⁸ S. Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München 1980, S. 543–548 zu dieser speziellen Form der siebenzeiligen Strophe; Zitat S. 543. Auch die folgenden Zitate stammen aus Frank.

⁴⁹ Vgl. *Theol. Realenzykl.* IV, Berlin 1979, S. 529ff. 'Auferstehung III'. S. zum Beispiel Luthers Adventspredigt WA Bd. 36, S. 631ff. Vgl. auch Mohr (Anm. 35), S. 441f. mit einem weiteren Beleg für den Verweischarakter des 'Samenkörnleins' in einer Leichenpredigt.

⁵⁰ Vgl. Dietz Rüdiger Moser, *Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation*, Berlin 1981, S. 522ff., 578, 580f. In: *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für das Bistum Trier*, Trier 1975, Nr. 183 ist ein Lied von 1965 abgedruckt, in dem das Bild vom sterbenden Weizenkorn als Symbol für christliche Nächstenliebe steht, gemäß der einer für den anderen sterben muß.

⁵¹ S. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1874, Nachdruck: Hildesheim 1964, Bd. IV, Nr. 297, S. 206–208. Den Beleg verdanke ich dem *Deutschen Wörterbuch* XIV,1,1, Sp. 1336, wo s. v. 'Weizenkörnlein' noch weitere Belege angeführt sind, die für unseren Kontext von Interesse sind, vgl. ebd., Sp. 1335 s. v. 'Weizenkorn'.

*dem heiligen Samn auff Erden,
Sondern wie ein Weitzkörnelein,
im acker erstorben, grünet fein,
so solln wir auch new werden.*

- 31 *Dis Fleisch doch nicht ererben kan
das ewig Reich, mus drumb verghan,
vermoden im staub der Erden,
Vnd soll erstehn zur Seligkeit,
on Sünd vnd Todt, mit Herrligkeit
durch Christ verkleret werden.*

Als noch ergiebiger für das Verständnis ‘unserer’ Tafel erweist sich eine evangelische Predigtsammlung von Johann Jacob Otho,⁵² als Ersatz für eine ‘Spruch- und Hauspostille’ gedacht, die hier exemplarisch für diese Gattung recht ausführlich herangezogen werden soll, wird doch so die Theologie des Bildes verständlicher; denn *es prediget ein Christliches Grabmahl*, wie Otho es in einer anderen Predigt sagt, (S. 194), in der er aus dem Text des Evangeliums *eines frommen/fleissigen/und demüthigen Predigers letzte Grab- und Ehrenschrift aufrichten will* (S. 195).

Charakteristisch für diese Predigt ist nun, daß in ihr das Bild von der Ernte (Mt. 13,24–30) mit dem vom Weizenkorn (Joh. 12,24) verbunden wird. Diese beiden Themen werden in den einleitenden Versen formuliert, wobei den ersten deutschen eine lateinische Version vorausgeht (S. 178):

*In der letzten Erndten-Zeit/wird der Engel Arbeit seyn/
Daß sie das lieb Weitzen-korn samlen in die Scheuren ein.*

und:

*Ein frommer Christ ist ein seliges Weitzen-Korn/
hier zwar zum Leiden auserkohnr/
doch in der Todten- und Gerichts-Erndt unverlohn.*

Dem deutschen Bibeltext nach Matthäus folgt der ‘Eingang’ mit Exempeln, die das Bild der Ernte als irdischer Leidenszeit und das Bildwort vom Weizen-Korn als Symbol der Auferstehungsgewißheit verdeutlichen. Der Abschnitt endet (S. 180):

*JESUS/das edlein der Erden erstorbenel/und frucht-
bringende Weitzenkorn/verleihe Gnad und Krafft darzu/
und die stille Seelen-Ruh/Amen!*

Darauf folgen eine ‘Erklärung’ (S. 180f.) und ‘Sterb-Lehr’ (S. 181–185). In dieser stehen nach Prudentius die folgenden Strophen (S. 185):

⁵² S. *Joh. Jacobi Othonis Evangelischer Krancken-Trost* (. . .), Nürnberg 1665 [Exemplar: HAB Wolfenbüttel, Signatur: 131.13 Th.]. Es handelt sich um die Predigt zum 5. Sonntag nach dem Fest der Offenbarung Christi, S. 178ff. Bei den Zitaten konnte ich die verschiedenen Schrifttypen und -größen nicht berücksichtigen. Die Verse habe ich abgesetzt. Auch in den folgenden Predigten macht Otho reichlich Gebrauch von Naturexegese und klingt unsere Thematik an. Die Kenntnis dieses Werkes verdanke ich Heimo Reinitzer, Hamburg, mitsamt weiteren Anregungen und Hinweisen.

*Der Leichnam/der jetzt ligt und starrt/
wird gar bald und in schneller Fahrt/
schweben in Lüfften unbeschwert/
gleich wie die Seele leicht hinfährt.
Ein Weitzen-Körnlein in der Erd/
ligt erst gantz tod und unwerth/
doch kommts herfür gantz schön und zart/
und bringt viel Frücht nach seiner Art.*

Am Ende dieses Kapitels zitiert Otho *Psalm* 126,2, dessen Gebrauch in unserem Zusammenhang wir bereits bei Hohberg gesehen hatten. Der nächste Abschnitt 'Gebrauch' (S. 185–190) ist dreifach unterteilt (S. 185, 187):

- I.) *Sey nicht ein Unkraut in der Welt/
Sonst ist das Ernden schlecht bestellt. (. . .)*
 II.) *Ein edler Weitzen must du seyn/
Auf Gottes Kirchen-äckerlein (. . .)*
 III.) *Wart mit Gedult und Freudigkeit/
Auf die Gerichts- und Ernde-Zeit. (. . .)*

Kurz vor dem Ende des „kräftigen Sterb-Trostes“ (S. 188) – es folgt noch ein langes Lutherzitat und ein Exempel – hat Otho *Joh. 12,24f.* in einer Strophe versifiziert, die der auf der Malchiner Tafel inhaltlich recht nahesteht. Einleitend dazu heißt es (S. 189):

Kommest du nun auf den Kirch-hoff/so bilde dir ein/du gehest über einen Weitzen-Acker/und gedencke: Wann das Weitzen-körnlein in der Erden anfänget zu faulen/und in die Milch zu treten/so ists ein gutes Zeichen/das es nicht taub gewesen/sondern Frucht bringen werde: Also was schadets/dasß hier meine Eltern/Kinder/Geschwisterig faulen? Da treten sie eben in ihre Milch/das ist der gewisse Vorbottel/dasß sie wieder herfür wachsen/und sich aus dem Grab/wie Josephs Garben/1. B. Mos.37.v.7 aufrichten/nicht Schnitter-kränzlein von Vogelwicken/sondern die unverwelckliche Ehren-kron tragen werden.

*Gleichwie ein Weitzen-körnelein/gesäet wird mit Fleissel/
Vermodert und grünt hernach sehr fein: Also auch gleicher Weissel/
All fromme Christen hier auf Erdlein weil verscharret bleiben/
Stehn doch hernach auf unversehrt/mit schönen klaren Leiben.*

Zum abschließenden Gebet fordert Otho mit folgendem Mahnruf auf (S. 190):

*Diese Weitzen-Gedancken/liebes Hertz/bilde dir wol ein/und seufftze mit mir also:
(. . .)*

Otho hat, wie der Titel ausweist, seine Predigtsammlung *den frommen Christen zu erbaulicher Andacht* geschrieben. Dementsprechend bestimmte ein Sterbender, wie Mohr (Anm. 35), S. 287 belegt, daß ihm mit der Lesung von *I. Cor. 15* (und anderen Bibelsprüchen mehr) Trost in der Sterbestunde gesendet wurde.

Des Kontrastes wegen sei noch ein kurzer vergleichender Blick in eine katholische Leichenpredigtsammlung geworfen. In dieser erstmals 1716⁵³, in einer zweiten vom

⁵³ S. *Schaubühne des Todes. Leichenreden für alle Fälle, Stände und Altersklassen* von P. [Matthias] Heimbach, S. J. Neu bearbeitet von M[ichael] G[eorg] Schuler, Augsburg 1865, Nachdruck: Nachwort v. Johannes Székely (*Die bibliophilen TB* 233), Dortmund 1981.

Verfasser überarbeiteten und erweiterten Auflage 1744 erschienenen Leichenpredigtsammlung (S. 497) findet sich unter den 'Allgemeinen Anreden' eine (Nr. XXVII) über den Text: „Ich glaube an eine Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben. Amen.“ Sie enthält eine Passage über 'unser' Bibelwort, aber in dem charakteristischen Zusammenhang mit dem „Erstaunen und Entsetzen am jüngsten Gerichtstage über die allgemeine Auferstehung“ (S. 408), wie er ja auch die 'Artes moriendi' katholischer Herkunft beherrscht.

Wie das Samenkorn, welches todt und verfault zu sein scheint, nicht allzeit todt bleibt, sondern nachdem es eine Zeilang in der Erde gelegen und verwest ist, zur angenehmen Frühlingszeit wieder auflebt und Allen, die es gewahren, billig zum Erstaunen gereichen sollte, so ergeht es auch dem Menschen, den wir zwar in die Furche des Grabes säen, der aber darinnen nicht ewig liegen bleiben, sondern nach genossener Grabesruhe sich wieder daraus erheben, und Tod und Natur in Erstaunen setzen wird, wenn der Welt ein neuer, ein Himmelsfrühling zu erblühen beginnt. Wie in Adam Alle starben, so werden in Christus Alle wiederum aufleben. Darum ruft Isaias aus: „Leben werden deine Todten; meine Erschlagenen, sie erstehen! Erwachtet und jubelt, die ihr im Staube wohnt!“ (26,19).

Es wäre vielleicht aufschlußreich, die ersten beiden jesuitischen Auflagen des 18. Jahrhunderts mit der Bearbeitung des fränkischen Pfarrers des 19. Jahrhunderts zu vergleichen.

Den hier skizzierten Aspekt, der auf das erbauliche Andachtsbild weist, darf man bei der Malchiner Tafel nicht übersehen. Es handelt sich ja nicht um ein repräsentatives Grab- oder Erinnerungsmal, das die Vergänglichkeit des Fleisches predigt, nicht nur um den Ausdruck subjektiven Glaubens des Verstorbenen, der sich mit der Vergegenwärtigung der Auferstehung über die Vergänglichkeit der Welt hinwegzuträsten sucht. Vielmehr wird das Andachtsbild mit dem Bild des Verstorbenen kombiniert, das Epitaph tritt als evangelisches Andachtsbild auf. Beim 'Lesen' der 'Bildersprache', zu dem den Betrachter die Texte anleiten, soll dieser seine Glaubenserfahrung vertiefen, soll er an Hand der einzelnen Symbole die Endlichkeit der Schöpfung bedenken; er soll aber auch durch ein weiteres Symbol getröstet werden, indem sein Blick auf die durch das Neue Testament bezugte „Auferstehung als die zentrale Heilstat Gottes in der Heilsgeschichte zwischen Schöpfung und Parusie“⁵⁴ gelenkt wird, die Christus selbst durch das Gleichnis vom Weizenkorn offenbart. Das Bild soll durch die Andacht des Betrachters die Glaubensinhalte präsent halten. Die Funktion des Andachts- und Gedächtnisbildes hat sich im Laufe von Jahrhunderten nur wenig gewandelt;⁵⁵ die Formen und Inhalte dagegen sind in dauerndem Flusse begriffen. Doch kann man nicht nur in Hinblick auf die Malchiner Totengedächtnistafel sagen, daß (um im Bilde zu bleiben) dieser Fluß sich nur langsam und träge bewegt, was die Memento-mori- und Vanitasbildlichkeit betrifft, während in der Aus-

⁵⁴ S. Heimo Reinitzer, *Vom Vogel Phönix. Über Naturbetrachtung und Naturdeutung*, in: *Natura Loquax. Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit (Mikrokosmos 7)*, Frankfurt/Bern 1981, S. 17–72, hier S. 18.

⁵⁵ Vgl. zum Beispiel Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, bes. S. 69ff.

legungstradition von *Joh. 12,24* respektive *I. Cor. 15.35f.* und ihrer Verbildlichung eine etwas größere Beweglichkeit festzustellen ist.

VI

Bei dem Versuch, das Epitaph in allen seinen Einzelheiten wieder zum Sprechen zu bringen, hat sich gezeigt, daß jedes Detail in Wort und Bild seine eigene und jeweils unterschiedlich weit in die Vergangenheit zurückreichende Tradition hat, die teils in der Bibel, teils im Mittelalter, teils im Humanismus, teils sogar erst in jüngerer Zeit der Gegenreformation und des Protestantismus des 17. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt. Das Zusammentreffen von Vanitas- und Memento-mori-Symbolik mit der der Auferstehung ist dem Malchiner Maler ebenso vorgegeben wie das mit der des Hl. Hieronymus als melancholischen Büssers; er hat aber nicht nur diese drei Fäden, sondern darüber hinaus noch einen vierten Faden dazugenommen und zu einem Strang zusammengeflochten, der zum traditionsverhafteten Gelehrtenbild führt, das seinerseits mit einzelnen der genannten Traditionen verbunden des öfteren auftaucht. Doch gilt es auch hier sorgfältig zu unterscheiden; denn „Ärzte, die sich früher mit einem Schädel oder anderen Skeletteilen in der Hand haben porträtieren lassen, wollten damit gewiß nicht den Tod als ihren ewigen Gegner, sondern das Studium der Anatomie symbolisieren“.⁵⁶ In der Kombination der einschlägigen, in den Traditionen vorgegebenen Einzelmotive zu einer Gesamtdarstellung scheint mir die Leistung des Malers der Malchiner Gedächtnistafel zu liegen.

Es ist zwar kein beweisbarer, allerdings auch kein besonders fernliegender oder gar abwegiger Gedanke, daß bei der Konzeption des Bildes der dargestellte Gelehrte, Herr Joh. Frid. Sellin, mitgewirkt haben kann. Hat doch zum Beispiel noch zu seinen Lebzeiten Konrad Celtis sein ‘Sterbebild’ selbst entworfen, die Lob- und Sterbeverse selbst verfaßt; und dies ist beileibe kein Einzelfall.⁵⁷

⁵⁶ S. Werner Block, *Der Arzt und der Tod in Bildern aus sechs Jahrhunderten*, Stuttgart 1966, S. 135. Vgl. zum Beispiel Emil Reicke, *Magister und Scholaren. Illustrierte Geschichte des Unterrichtswesens*, Leipzig 1901, Nachdruck: Düsseldorf/Köln 1976, u. a. Abb. 86; ders., *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1924, Nachdruck: Köln o. J., Abb. 92, 106f., u. a. m.; das Portrait des Johannes Goropius, gen. Becanus, Kupferstich 1580: Der Gelehrte und Mediziner steht in Halbfigur vor einem Sockel, seine Hand ruht auf einem darauf liegenden Totenschädel; „das Blatt wurde in der in Antwerpen 1580 bei Patin erschienenen Ausgabe der Werke des Gelehrten verwendet und enthält auf der Rückseite sein Epitaph“, s. den Ausstellungskatalog *Die Kunst der Graphik IV. Zwischen Renaissance und Barock. Das Zeitalter von Bruegel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina*, Wien 1968, Nr. 123, S. 105, Abb. Taf. 28; Paul Marquard Schlegel (1605–1653), Stadtphysikus und Begründer des ‘theatrum anatomicum’ in Hamburg ist das typische Portrait eines Arztes, als den ihn verschiedene medizinische Instrumente, eine Nelke und ein Totenkopf ausweisen, s. Abb. 22 in: Werner Kayser, *500 Jahre wissenschaftliche Bibliothek in Hamburg. 1479–1979. Von der Ratsbücherei zur Staats- und Universitätsbibliothek*, Hamburg 1979, dazu S. 303 (vgl. o. Anm. 22). Vgl. bei Hans-Peter Trenschele, *Der Würzburger Hofbildhauer Johann Peter Wagner (1730–1809) (Mainfränkische Hefte 71)*, Würzburg 1980, Abb. 62 mit zwei Figuren von Anatomen, die beide einen Totenschädel in der Hand halten und mit der anderen auf ihn deuten. Vgl. auch den über einem Totenkopf sinnenden Tod als Skelett auf dem Titelblatt von Andreas Vesalius ‘De corporis humani fabrica’, das 1543 Johann Stephan van Kalkar als Holzschnitt geschaffen hat (Abb. bei Block als Titelblatt).

⁵⁷ Vgl. Tilmann Falk, *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968, S. 50f. Zum spezifisch-literarischen Charakter, den literarischen Traditionen und Konventio-

Außerdem hat der Maler alle Einzelstücke nicht ohne Verstand und wohlgeordnet, ohne jedoch einer primitiven Symmetrie zu verfallen, auf der Bildfläche verteilt: die beiden mechanischen Geräte, nämlich die Uhren, auf der einen Seite des Gelehrten, die beiden Pflanzen, nämlich die Blumen in der Vase sowie den Baum in dem Wappen, auf der anderen; die Betonung der linken Seite durch die herabhängenden Gewichte wird durch den aus der Mittelachse verschobenen Totenschädel mit den Ähren, die eine zu der zeigenden Hand gegenläufige Bewegungsrichtung haben, durch den Kerzenhalter und den gewinkelten Arm des Sitzenden wieder aufgefangen. Die Raumkonzeption spielt allerdings nur eine sekundäre Rolle; besonders an dem Wappen und der Schleife wird das deutlich, da dieses nicht, wie die Wanduhr durch ihre Gewichtsfäden, in die 'Tischzone' reicht und dadurch von der Raumwirkung ausgeschlossen bleibt. Mit seiner umsichtigen Komposition, die auch an der halbkreisförmigen Anordnung der Stücke auf dem Tisch um den Sitzenden herum erkannt werden kann, welche in der Schriftrolle aufgegriffen wird, und die schließlich deutlich sichtbar wird in den übereinandergelegten Büchern, hat der Maler seinen Teil dazu beigetragen, daß der mahnende Blick des Gelehrten, der eindringlich, ja fast starr auf den Betrachter gerichtet ist, auch heute noch diesen in seine Gedanken einbezieht, die ihn seine Lektüre unterbrechen und den Blick aus seinem Buche aufheben ließen:

*Mors introitus ad vitam.*⁵⁸

Jüngst ist aus Anlaß einer Besprechung von zwei Bänden der 'Deutschen Inschriften' der Wunsch geäußert worden, daß gerade in Hinblick auf Epitaphien der Erfas-

nen, sowie zu einem speziellen Typ von Grab- und Epitaphinschriften s. Dietrich Gerhardt, *Grabschriften auf sich selbst aus drei Jahrhunderten der russischen Literatur*, in: *Text-Symbol-Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag (Sagners Slavistische Sammlung 6)*, München 1984, S. 200–232, bes. S. 200–205 mit einem allgemeinen Überblick.

⁵⁸ S. Henkel/Schöne, *Emblemata* (Anm. 10), Sp. 796, Motto zu einer Phönix-Pictura. Zum Zusammenhang von *I. Cor.* 15,35ff. und *Joh.* 12,24 mit dem Phönixbild s. Reinitzer (Anm. 54), S. 19f., auch mit Literatur zur Interpretation des johanneischen und paulinischen Gleichnisses. In diesem Zusammenhang kann man noch auf Johann von Schwarzenberg, *Trostspruch um abgestorbene Freunde* [1502] (*Kummertrost* [1534]), hsg. v. Willy Scheel, Halle/Saale 1907 verweisen, wo auf die zweifelnde Frage nach der leiblichen Auferstehung der Klausner antwortet (V. 190–195):

Naturlich vrsach ich dir zeig:
Merck laub vnd gras durch winters pein
Stirbt gentslich vor den augen dein
Vnd heimlich bleib irs lebens crafft,
Das wurckt des sumers eigenschafft,
Als man offt sieht mit grossem Schal.

Bei Schwarzenberg, der unter anderem auch Ciceros *Tusculanen* übersetzt hatte, ist weniger auf die Bibelstellen zu verweisen, als eher auf das antike 'Stirb und werde', s. Wittkower (Anm. 3), S. 306ff.; Reinitzer (Anm. 54), S. 19 mit Anm. 17.

Heimo Reinitzer, Hamburg, verwies mich noch auf eine Zeichnung Edvard Munchs, die hier erwähnt zu werden verdient: 'Stoffwechsel', um 1898, s. Edvard Munch, *Höhepunkte des malerischen Werkes im 20. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog Hamburg 1984, S. 101. Adam- und Eva-artig steht ein nacktes Paar um einen die Bildmitte und -achse einnehmenden Baum, dessen Wurzeln eine tote Gestalt umwachsen, vergleichbar dem toten Adam unter dem Kreuz. Zu Füßen beider Menschengestalten liegt je ein Tiertotenkopf. Aus dem Auge des zu Füßen der Frau liegenden schweineartigen Schädels sprießen drei Stengel mit jeweils einem großen Blatt. Vgl. ebd., S. 100 das Ölbild 'Metabolismus' mitsamt Munchs Kommentar.

sungszeitraum der Denkmäler über 1550 beziehungsweise 1650 ausgedehnt werden sollte und unter Verzicht auf Vollständigkeit solche Denkmäler aufzunehmen seien, „die bedeutungskundlich-emblematische oder bildgeschichtliche Fragestellungen beantworten, für sozial- oder stadtgeschichtliche Aspekte aber belanglos sein mögen. Der nachteiligen Ausweitung des Forschungsgegenstandes stände die Erweiterung des Aspektbereichs um ein Thema gegenüber, das in Literatur-, Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte eine wichtige Rolle spielt“.⁵⁹ Vielleicht können die voranstehenden Ausführungen zeigen, wie sinnvoll, berechtigt, ja ergiebig Reinitzers Forderung ist, die es auch rechtfertigen mag, sich so ausführlich und gewissermaßen exemplarisch mit der Malchiner Tafel zu beschäftigen, obwohl gerade die Grabkunst das Hauptbetätigungsfeld für die protestantische Kirchenkunst des 18. Jahrhunderts abgab und es vergleichbare Denkmäler unter den Epitaphien, Grabmalen, Grabsteinen etc. reichlicher geben wird.

⁵⁹ S. Heimo Reinitzer, *Arbitrium* 1984, S. 275–278, hier S. 278.

* Thomas Helms, Schwerin, verdanke ich die Photographie des Malchiner Epitaphs.