Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 24 (1973)

Heft: 4

Artikel: Zur Ikonographie des Vanitasstillebens von Albrecht Kauw (1649)

Autor: Vignau-Wilberg, Thea

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393136

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZUR IKONOGRAPHIE DES VANITASSTILLEBENS VON ALBRECHT KAUW (1649)

von Thea Vignau-Wilberg

Was frag ich nach der welt! sie wird in flammen stehn:
Was acht ich reiche pracht: der Todt reißt alles hin!
Was hilfft die wissenschaft / der mehr denn falsche dunst:
Der liebe Zauberwerck ist tolle Phantasie:
Die wollust ist fürwar nichts alß ein schneller Traum;
Die Schönheit ist wie Schnee' / diß Leben ist der Todt.

Andreas Gryphius, «Verleugnung der Welt», 1650.

In der Ausstellung «450 Jahre Bernische Kunst» im Jahr 1941 im Berner Kunstmuseum wurde unter acht Werken von Albrecht Kauw (1621–1681) zum erstenmal das 1649 datierte Vanitasstilleben (Abb. 1) gezeigt[1]. Es war die erste Ausstellung, in der Kauw mit mehreren Bildern einigermassen repräsentativ vertreten war (Stilleben, Bildnisse, topographische Ansichten). Hugglers Artikel über die barocke Malerei in Bern (1962) erkennt in Kauw die Schlüsselfigur der Berner Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts[2]. Seine Zusammenstellung der bis dahin bekannten Stilleben von Kauw sowie die Ausstellung im Schloss Landshut im gleichen Jahr[3] vermitteln bereits ein profiliertes Bild von Kauw als Stillebenmaler. Als erstes Stilleben von Kauw bildet Huggler das Vanitasstilleben ab, das sich schon damals in unbekanntem Privatbesitz befand.

Als man dieses Frühjahr bei der Vorbereitung der Ausstellung «Schweizer Stilleben im Barock»[4] die Werke Kauws und anderer Maler zu einer Gesamtschau der Schweizer Stillebenmalerei im Barock zu vereinen trachtete, konnten interessante Vanitasbilder aus der Zeit um die Wende des 18. Jahrhunderts zusammengebracht werden; das Kauw'sche Vanitasstilleben war aber nicht auffindbar. Dabei hätte dieses Bild, viel mehr als Kauws spätere Vorratskammerbilder, einen Eindruck von seiner künstlerischen Herkunft vermitteln können, die, wenn man seine Vorratskammer- und «Segen-des-Landes»-Bilder betrachtet, im dunkeln liegt. Ausserdem hätte dieses Vanitasbild gerade als frühe Stufe zu den späteren Schweizer Vanitasstilleben eines Johann Rudolf Loutherburg und eines Georg Gsell demonstrieren können, wie vollständig ausgeprägt die Ikonographie dieses Themas bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Schweiz war, während doch die europäische Blüte der Vanitasbilder eher in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt. Aus diesen Gründen mag es berechtigt erscheinen, das Vanitasstilleben Kauws einer genauen Betrachtung zu unterziehen – wobei die leise Hoffnung mitschwingt, dieser Aufsatz möge zur Wiederauffindung des Bildes beitragen.

In dem Kontext von Totenkopf und rauchender Kerze haben die Tulpen auf dem Kauw'schen Stilleben offensichtlich den Sinn, auf die Eitelkeit des Irdischen hinzuwei-

Abb. 1. Albrecht Kauw, Vanitasstilleben, 1649, Öl auf Leinwand, 81 × 106 cm. Standort unbekannt

sen. Zwar sind sie in einem Fayencekrug im Hintergrund plaziert, aber der Strauss wirkt sowohl durch seine Farbigkeit als auch durch seine Höhe als Blickfang; er ist derjenige Gegenstand im Bild, an dem das Auge zuerst haften bleibt. Die einzelnen Tulpenblüten des Strausses sind schematisch angeordnet; sie stehen betont nebeneinander und überdecken sich nicht. Hier kündigt sich bereits ein Kompositionsprinzip an, das Kauw in seinen späteren Vorratskammerbildern beibehalten wird: das streng dekorative Nebeneinander der Bildgegenstände, innerhalb dieser Komposition aber eine naturalistische Darstellung der gewählten Pflanzen, Früchte und Tiere[5].

Die Tulpe hat offensichtlich eine Vanitasbedeutung. Sie kann diese wie jede andere Blume erhalten. Die Bibel, auf die diese Symbolik an erster Stelle zurückgeht, differenziert hier nicht, sondern spricht von «flos»: «[Der Mensch ...] geht auf wie eine Blume und fällt ab ...» (Hiob 14, 2). Die Patristik griff diese Bibelstelle häufig auf und spann die Symbolik weiter aus[6]. Der Vergleich des Menschenlebens mit einer Blume wurde noch gehalt- und sinnvoller, als man nicht nur das Aufblühen und das Welken der Blume mit Geburt bzw. Tod verglich, sondern vielmehr die Zeitspanne des Lebens mit der Blütezeit der Blume, besonders der Eintagsblume. Dazu kam die Parallele Tag = Leben: So wie sich die Blume bei aufgehender Sonne entfaltet, am Mittag in ihrer ganzen Schönheit erblüht, gegen Abend welkt und die Blätter verliert, so geht es auch

dem Menschen in der verheissungsvollen Jugend, bei der Fülle des Erwachsenseins und bei den abnehmenden Kräften des Alterns. Dieser Vergleich des Menschenlebens mit einer Eintagsblume ist wohl durch Analogie mit dem Gras, «das da frühe blüht und bald welk wird und des Abends abgehauen wird und verdorrt» (Psalm 90, 6) entstanden. Jedenfalls war die Eintagsblume – mit anderen kurzblühenden Pflanzen – im 16. Jahrhundert bereits ein durchaus geläufiges Symbol des menschlichen Lebens, wie aus der Emblematik jener Zeit ersichtlich ist[7]. Als reinste Verkörperung der Eintagsblume als Vanitassymbol wurde meistens die Rose gewählt, bei der das Aufblühen in der Früh, das Prunken am Mittag und das Welken gegen Abend am deutlichsten sichtbar war. Sie ist als Vanitasblume sowohl in der Dichtung als auch in der bildenden Kunst geläufiger als jede andere Blume. Auf manchem Vanitasstilleben sehen wir die Rose eindeutig in diesem Sinn, z. B. auf dem Vanitasbild aus dem Loutherburg-Umkreis im Bernischen Historischen Museum[8]. Bei dieser Rosensymbolik kam zu der christlichen Blumensymbolik, die auf der Bibel und auf der Patristik fusst, die Nachwirkung eines spätklassischen Themas dazu. Ausonius' «Collige virgo rosas dum flos novus et nova pubes / et memor esto aevum sic properare tuum»[9] klingt nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts z. B. in Frankreich[10] und in Deutschland[11] durch.

Es war bestimmt auch noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als Kauw das Vanitasstilleben malte, üblich, die Rose zu wählen, wenn man das Menschenleben durch eine Blume versinnbildlichen wollte. Kauw wählte aber die Tulpe. Sicher, es änderte nichts an der Symbolik: Tulpe = Blume = Vergänglichkeit. Vom Sinnbild der Rose abzuweichen und statt dessen Tulpen darzustellen war zu jener Zeit vielmehr besonders sinnvoll. Die Tulpe gehört nämlich noch nicht so lange zur heimischen Flora wie die Rose. Sie wurde etwa hundert Jahre, bevor Kauw das Vanitasbild malte, erstmals nach Westeuropa importiert, als der kaiserliche Gesandte Busbecq 1554 Kaiser Ferdinand I. einige Tulpenzwiebeln aus der Türkei zukommen liess. Schnell verbreitete sich der Ruhm der Tulpe, und die Blume wurde zu einem begehrten Objekt für die botanischen Gärten der europäischen Höfe. Man versuchte verschiedene ausgefallene Varietäten zu züchten. Bald wurde es grosse Mode, eine oder mehrere solcher seltenen Tulpen zu besitzen, und man war bereit, dafür hohe Preise zu bezahlen. In den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts entstand in Holland, das damals schon zum bedeutendsten Tulpenland geworden war, eine richtige Tulpenspekulation, die die Ärmsten mit einem Schlag reich, die Reichen bankrott machte. Erst 1637 wurde dieser Tulpenhandel von Staats wegen gestoppt. Die Tulipomanie zeigt, wie hoch die Tulpe auch noch in den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts im Kurs war[12].

Wenn Kauw also in der Schweiz im Jahr 1649 einen Strauss von vierzehn Tulpen malt, stellt er etwas ausgesprochen Prunkvolles, Wertvolles und Auserlesenes dar – eine Tatsache, die man in Anbetracht der Selbstverständlichkeit, mit der man heute Tulpen kauft, leicht übersieht. Dass er gerade diese Kostbarkeit, die Tulpe, als Verkörperung der Blumensymbolik wählte, verschärft noch das Sinnbild Blume = Vanitas. Die Kostbarkeit dieser Blume steht in schroffem Gegensatz zu ihrem wirklichen Wert, nämlich der Nichtigkeit, der Vergänglichkeit. Durch die Vervielfältigung einer Tulpe

Abb. 2. Nicolas de Platte-Montagne, Vanitasdarstellung, Kupferstich nach Philippe de Champaigne

zu vierzehn Tulpen soll der Vanitasgedanke gesteigert werden. Das Motiv des Aufblühens, Blühens und Sich-wieder-Schliessens, als Sinnbild des Ablaufes des Menschenlebens, ist auch von Kauw in den verschiedenen Wachstumsstadien der dargestellten Tulpen aufgegriffen worden.

Hat nun Kauw diesen Strauss nach der Natur gemalt? Das ist sicher nicht anzunehmen. Wir haben bereits an der Art der Anordnung der einzelnen Blumen gesehen, dass der Blumenstrauss «konstruiert» oder «kom-poniert», d. h. zusammengestellt sein muss. Es ist möglich, dass Kauw in einem der privaten botanischen Gärten die Tulpe in ihren diversen Stadien studierte und Studien anfertigte, die er in diesem Bild verwertete. Wahrscheinlicher ist aber, dass er nach Vorlagen arbeitete. In Frage kommen an erster Stelle die «Tulpenboecken», Bücher mit aquarellierten Darstellungen vieler Tulpenarten, die als eine Art von Verkaufskatalog von oft angesehenen Künstlern in Kommission für einen Tulpenhändler gemalt wurden[13]. Darauf könnte die naturgetreue Farbgebung der Tulpen hinweisen. Auch botanische Werke, in denen die Tulpe seit Konrad Gesners «De hortis Germaniae liber», Strassburg 1561, eine bedeutende Stelle einnimmt, kommen als Vorlage in Frage, besonders aber die vielen «Florilegia», von namhaften Künstlern gestochen, die dieser Lieblingsblume viele Stiche widmeten[14].

Es stellt sich nun noch die Frage, warum Kauw das Sinnbild Rose verliess und als Vanitasblume eine Tulpe wählte. Dass es eine vollkommen neue und eigene «inventio» Kauws war, dagegen spricht das übrige, spätere Werk Kauws, in dem er mit durchaus traditionellen Elementen arbeitet. Die holländische Vanitasmalerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, an die man bei Kauws Stilleben an erster Stelle denkt, weist nur vereinzelt eine Tulpe als Vanitassymbol auf[15]. Vielleicht dürfen wir in diesem

Abb. 3. Umkreis des Philippe de Champaigne, Vanitasdarstellung, Öl auf Holz, 28,5 × 37,5 cm. Le Mans, Musée des Beaux-Arts

frühen Stilleben Kauws einen Hinweis auf seine künstlerische Herkunft suchen, die ja völlig im dunkeln liegt. Das Bild weist am ehesten auf Frankreich hin. Nicht unbegreiflich, da ja Strassburg, wo Kauw bis 1640 lebte, obwohl zu Deutschland gehörig, künstlerisch ebensosehr auf Frankreich als auf Deutschland ausgerichtet war[16]. In einem Kupferstich von Nicolas de Platte-Montagne nach Philippe de Champaigne (Abb. 2) und in einem Bild, das man Champaignes Umkreis zuschreibt (Le Mans, Musée des Beaux-Arts) (Abb. 3), beide undatiert, sieht man die Austauschbarkeit der Symbole Rose und Tulpe. Die Komposition ist beide Male sehr einfach: zentral ein Totenkopf, links davon eine Blume (eine knospende, blühende und welkende Rose bzw. eine Tulpe), rechts davon eine Uhr (Taschenuhr bzw. Sanduhr). Ein anderes, ebenfalls undatiertes Bild, das man dem Umkreis von Georges de la Tour zuschreiben muss (Paris, Louvre), zeigt in einem Vanitasstilleben, durch Bücher etwas verstellt, ein Gefäss mit mehreren Tulpen (Abb. 4). Wir werden auf dieses Bild bei dem Spiegelmotiv zurückkommen.

Diejenigen Gegenstände, die Kauws Stilleben von 1649 auf den ersten Blick als Vanitasdarstellung erkennbar machen, sind der Totenkopf und die rauchende Kerze. Sie haben zusammen mit den Büchern ikonographisch ihren Ursprung in den Hieronymus-Darstellungen, die Bergström als eine der Quellen für das Vanitasstilleben anführt[17]. Der Heilige in seinem Gemach bei einer Kerze, der mit einem Finger oder einer Hand auf den Totenschädel zeigt bzw. sich stützt, wie er uns z. B. aus Bildern von Marinus van Reymerswael geläufig ist, kommt in dieser Formel unzählige Male vor[18].

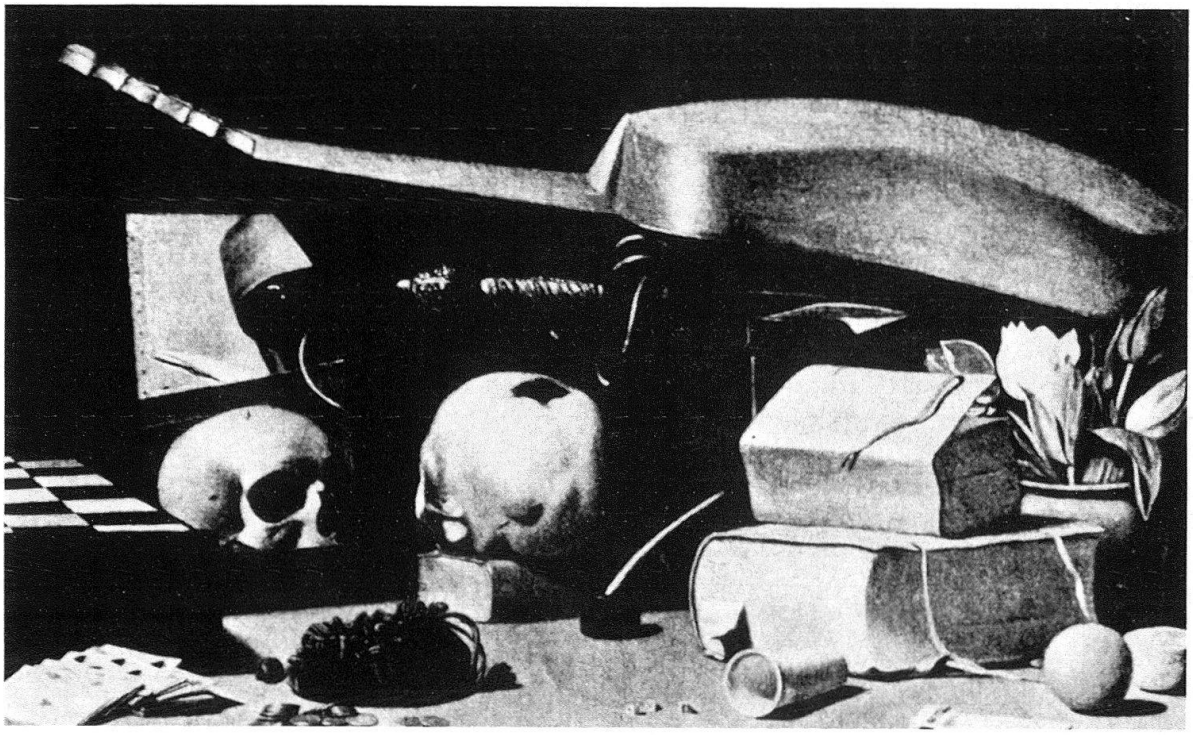

Abb. 4. Umkreis des Georges de la Tour, Vanitasstilleben, Öl auf Leinwand, 72 × 91 cm. Paris, Louvre

Der Totenkopf ist da in erster Linie Gegenstand der Meditation, Mahnmal für den Weg alles Fleisches und als solches wohl das älteste Vanitassinnbild. Kauw stellt ihn hinter einem zerblätterten, zerlesenen Buch mit aufgerollten Seiten dar, aus dem ein Stück Papier – fast noch ein Spruchband, wie im Mittelalter – fällt mit der Aufschrift «[Hodie mih] i cras tibi»: Heute geht es mir so, morgen dir. Der erste Teil des Sinnspruches fehlt, anstatt des «Hodie mihi» steht der Totenkopf.

Die Kerze der Hieronymus-Darstellungen hat vor allem den Sinn, dem Heiligen das Lesen zu ermöglichen. Nun kann aber auch die Kerze eine Vanitasbedeutung erhalten. Auch sie kann zur Spiegelung des Menschenlebens werden, so wie alles Sichtbare, Vergängliche einen Hinweis auf das Unsichtbar-Ewige in sich bergen kann. Die Kerze, die indem sie brennt sich selbst verzehrt, wurde unter anderem als Abbild des menschlichen Lebens gesehen[19]. Diesem Motiv Kerze = Menschenleben wird nun ein zweites, christliches Bild aufgepfropft: Rauch als Symbol des schnellen Vergehens, der Vergänglichkeit des Lebens, wobei an den Bibelvers angeknüpft wurde: «Denn meine Tage sind vergangen wie ein Rauch» (Psalm 102,4), ein Bild, das in der Dichtung häufig aufgegriffen wird[20] und in der bildenden Kunst immer in einem konkreten Zusammenhang dargestellt werden muss und meistens als Kerzenrauch erscheint.

Jede Zeitbestimmung in einem Vanitasbild erinnert an die Zeit – und an die Vergänglichkeit. Das Forteilen der Zeit lässt sich am anschaulichsten durch die Sanduhr darstellen: Auch die kleinste Sandmenge, die durchrinnt, «verkörpert» eine gewisse Zeiteinheit, die unwiederbringlich vorüber ist. Die Sanduhr ist somit ein festes Vanitas-

requisit. Sie fehlt bei Kauw, statt ihrer ist eine Sonnenuhr wiedergegeben. Die Bedeutung bleibt dieselbe, auch bei der Sonnenuhr kann man das Verstreichen der Zeit fast mit dem Auge verfolgen. Die Bezeichnung «1649» auf dem «Sterbensbuch» ist nicht nur als Datierung des Bildes aufzufassen, sondern weist in diesem Kontext auch auf die Vergänglichkeit hin. Dasselbe gilt für den Basler Schreibkalender, von dem das Jahr leider nicht lesbar ist[21].

Neben dem Tulpenstrauss nehmen etliche Bücher die vorherrschende Stelle im Bild ein. Sie sind aufgestellt, quergelegt, fast alle wenden den Schnitt dem Betrachter zu. Dass dieses Motiv aus dem Emblembuch von Roemer Visscher, «Sinnepoppen», übernommen wurde[22], wie Huggler andeutet[23], scheint uns zwar möglich, aber nicht unbedingt zwingend. Zwar variieren beide Kompositionen liegende und stehende Bücher – wobei Roemer Visscher auch ein aufgeschlagenes Buch wiedergibt –, in der Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gibt es aber viele andere Beispiele von Bücherstilleben. Dass bei den meisten Bücherstilleben, wie auch bei Kauw und bei Roemer Visscher, lieber der Schnitt der Bücher als der Rücken gezeigt wurde, wird wohl eher eine künstlerische Ursache haben: Der Schnitt mit dem Beschlag bildet ein ergiebigeres Objekt für den Maler als der glatte, schmucklose Rücken – ausser wenn dieser etwas Lesenswertes, wie hier «Sterbensbuch 1649» enthält. Warum diese bei Roemer Visscher durchaus positiv bewerteten Bücher (Bildung, Wissen) bei Kauw und auch in anderen Vanitasdarstellungen eine Vergänglichkeitsbedeutung bekommen, ist auf den ersten Blick nicht verständlich. Es stehen sich hier offenbar zwei entgegengesetzte Auffassungen der Bildung und des Wissens gegenüber. Einerseits das humanistische Gelehrtenideal: Ähnlich wie bei Roemer Visscher schreibt auch Mathias Holtzwart «Studium in faustis et adversis invictissimum» (Wissenschaft ist in Glück und in Widerwärtigkeiten unbesiegbar), und er zeigt einen Mann, der ein grosses Buch über dem Kopf hält und so gegen jede Witterung geschützt ist[24]. Während auch das Buch der Hieronymus-Darstellungen eine neutrale Bedeutung, vielleicht noch die der Selbstbespiegelung hat, sehen wir dagegen in Sebastian Brants «Narrenschiff» von 1494 die Kehrseite: Der erste, der ins Narrenschiff einsteigt, ist ein Gelehrter: «Im Narrentanz voran ich gehe, da ich viel Bücher um mich sehe, die ich nicht lese und verstehe[25].» Hier wird das Wissen angeprangert, das Kenntnis sammelt und nicht das Erfassen des Wesentlichen anstrebt.

Wenn der ikonographische Typus des Hieronymus im Gehäuse im Laufe des 16. Jahrhunderts allmählich die Gestalt des Gelehrten oder Philosophen im Studierzimmer annimmt, hat sich zwar äusserlich wenig geändert. Um einen älteren Mann herum sind Bücher, eine Sanduhr, manchmal eine Kerze, manchmal ein Totenkopf gruppiert[26]. Die christlich-meditierende Tendenz der Hieronymus-Darstellung hat sich aber damit zu einer genrehaft-moralisierenden gewandelt. Die Darstellungen des Arztes im Studierzimmer von Terborch oder David Teniers d. J. weisen eine deutlich moralisierende Tendenz auf, indem auf die Eitelkeit des menschlichen Treibens hingewiesen wird. Die meisten der dargestellten Attribute haben neben einem symbolischen noch – oder wieder – einen praktischen Sinn: Totenkopf als Mittel zum anatomischen Studium, Sanduhr als Mittel zur Zeitbestimmung, Bücher als Sammlung des Wissens,

Kerze als Beleuchtung. Die Gegenstände können sich auch in ihrer sinnbildlichen Bedeutung verselbständigen. Zwar ist der Gelehrte noch anwesend, er ist aber fast schon ein Attribut der Vanitasdarstellung geworden. So z. B. in einem Bild des Rembrandt-Schülers Karel van der Pluym in Köln, das mit Recht «Lesender Mann mit Vergänglichkeitssymbolen» heisst[27]. Von hier ab war es nur noch ein kleiner Schritt, diese Gegenstände ohne menschliche Figur als reines Vanitasstilleben darzustellen.

Obwohl es auch in den Niederlanden Maler gab, die mit Vorliebe Bücherstilleben in ihr Werk aufnahmen[28], scheint uns auch bei Kauws Darstellung der Bücher eher ein direkter Einfluss der französischen Malerei auf Kauw einzuwirken, wo sich im Laufe des 17. Jahrhunderts einige Maler wie Degant völlig im Malen von Bücherstilleben spezialisierten[29].

Als letztes Vanitaselement bleibt nun der Spiegel übrig. Er hat in Kauws Vanitasstilleben kompositionell einerseits die Aufgabe, im Bild eine Tiefenwirkung zu erzielen, verunklärt andrerseits zusammen mit der Bücherreihe, dem Totenkopf und der Vase bewusst den Übergang von der Tischplatte zur Wand. Er ist etwas schräg gestellt, allerdings nicht schräg genug, um die Gegenstände, die sich in ihm spiegeln, in dieser Weise reflektieren zu können. Dazu hätte Kauw den Spiegel im Winkel von 45° zu der Bildfläche stellen müssen. Dadurch wäre der Spiegel aber verzerrt gesehen worden, und das Spiegeln wäre nicht so gut zur Geltung gekommen. Offenbar wollte Kauw dem Spiegel zuliebe nicht auf die deutliche Komposition der anderen Gegenstände im Bild parallel zur Bildfläche verzichten.

Die Symbolik des Spiegels ist vielfältig[30]. Die bekannteste Bedeutung ist wohl die der Eitelkeit, und zwar Eitelkeit als deutsche Übersetzung des Wortes «superbia» einerseits und der «vanitas» andrerseits – zwei Bedeutungen also, die sich auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen. In Hieronymus-Darstellungen scheint der Spiegel nicht auf, er hätte dort als Attribut auch keinen direkten Sinn. Dagegen findet sich der Spiegel in Darstellungen der büssenden Maria Magdalena, in denen man eine weitere Quelle zur Ikonographie des Vanitasstillebens suchen könnte. Als Attribut der Maria Magdalena ist der Spiegel von besonderer Bedeutung, da sich in dieser Heiligen die Beziehung zu Superbia wie die zu Vanitas verbinden[31]. Die Bedeutung Superbia des Spiegels ist die geläufigste: Der Spiegel ermöglicht es dem Menschen, sich selbst zu bewundern und sich in sich selbst zu vergaffen. Die Vanitasbedeutung hat mehrere Quellen: Der Spiegel bietet die Möglichkeit der Selbstbespiegelung, des Sich-Vertiefens in den menschlichen Wesenskern (nicht nur das Bewundern der schönen Hülle wie bei Superbia). Er war ein wesentliches Mittel, um zur Selbsterkenntnis zu gelangen, zur Erkenntnis von dem, was der Mensch war, ist und sein wird, zum Erkennen der Vergänglichkeit des Daseins. Wir sehen diesen Vergänglichkeitsgedanken deutlich in dem Doppelbildnis des Ehepaars Burgkmair von Lucas Furtenagel[32]. Als Mittel zur Selbsterkenntnis weist Sokrates auf den Spiegel hin[33], während es in Holtzwarts «Emblemen» der Weise Bias ist, der seinem Schüler den Spiegel vorhält[34]. Das Wissen um die eigene Sterblichkeit und Vergänglichkeit, wie wir das z. B. in dem Doppelbildnis von Furtenagel sehen, war sicher der Hauptgrund dafür, dass der Spiegel in das Vanitasrepertoire aufgenommen wurde.

Abb. 5. Albrecht Kauw, Chronos, 1638, Feder in Schwarz, Sepia laviert über Bleistift, 19,9 × 13,7 cm. Berner Kunstmuseum

Obwohl der Spiegel auch bei Honthorst im Vanitaskontext vorkommt[35], scheint uns auch hier die direkte Inspiration für Kauw bei diesem Bildthema eher in Frankreich zu liegen. Eine Generation vor Kauw spielt Jacques Linard in vielen seiner Stilleben mit dem Spiegel. Durch die Spiegelung zeigen sich die Stillebenobjekte von mehreren Seiten[36]. Sicherlich, es sind keine Vanitasstilleben, aber es sind immerhin Gegenstände, die sich spiegeln, keine Menschen, die sich den Spiegel vorhalten. Georges de la Tour (1593–1652) wendet bereits, wie wir gesehen haben, den Spiegel bei der Magdalenendarstellung mit deutlicher Vanitasbedeutung an. Maria Magdalena spiegelt sich nicht selbst, wie man erwarten würde, sondern es spiegelt sich der Totenkopf in ihrem Schoss. Wir wiesen schon auf ein Bild aus dem Umkreis von La Tour hin, bei dem auch durch die Darstellung der Tulpen eine gewisse Verwandtschaft mit dem Vanitasbild von Kauw besteht (Abb. 4). Hier ist die Übereinstimmung fast noch augenfälliger: In dem etwas schräg gestellten Spiegel am linken Bildrand spiegelt sich der Totenkopf. Bei Kauw spiegelt sich ein anderes eindeutiges Zeichen der menschlichen Vergänglichkeit: die Kerze.

Wir haben nun in diesem ersten uns bekannten Stilleben von Kauw mehrere Elemente gefunden, die auf künstlerische Anregung aus Frankreich hinweisen, wenn auch in seinen späteren Vorratskammerbildern diese künstlerische Herkunft nicht so offensichtlich ist. Das Vanitasbild ist Kauws einziges allegorisches Stilleben, wenn man von der etwa 20 Jahre später gemalten Allegorie im Berner Kunstmuseum absieht[37]; später spezialisierte er sich ganz auf Vorratskammerbilder.

Sicher ist es kein Zufall, dass Kauw im gleichen Jahr, als er das Vanitasstilleben malte, mit dem Kopieren des Totentanzes von Niklaus Manuel im Hof des Dominika-

nerklosters in Bern beschäftigt war. Dies nicht im Auftrag, sondern aus freien Stücken, aus Bewunderung für Niklaus Manuel und um sich durch das Kopieren zu schulen. Durch diese Kopien wird uns wenigstens noch ein Eindruck jener eindrucksvollen Reihe vermittelt[38]. Es ist durchaus verständlich, dass die intensive Beschäftigung mit dem Tod, der alle Menschen gleich macht, wie er in dem Totentanz so einprägsam verbildlicht ist, in einem Vanitasstilleben seinen Niederschlag fand – wobei Kauw auf die ihm von Strassburg und von Frankreich her bekannte Symbolik und Komposition zurückgriff. Möglicherweise sind sowohl sein Interesse für den Totentanz von Manuel als auch das Vanitasstilleben eine Nachwirkung der Wirren des Dreissigjährigen Krieges; dieser hatte zwar die Schweiz nicht direkt in Mitleidenschaft gezogen, Kauw wird ihn aber in Strassburg sicher bewusst miterlebt haben. Dafür zeugt wohl auch die früheste von Kauw bekannte Zeichnung (Abb. 5), 1638 in Strassburg ausgeführt, die unter verschiedenen Titeln bekannt ist: Schnitter Tod mit Kind (Kat. Bern 1941, Nr. 203), Chronos[39].

Résumé

La première nature morte d'Albrecht Kauw représentant «la Vanité» et datant de 1649, donne d'intéressantes informations quant aux sources d'influence de ses premières œuvres. Le choix des objets de la nature morte «la Vanité» ainsi que sa composition font penser à la France. Les différents motifs de la scène: tulipe, tête de mort, chandelle, cadran solaire, livres et miroir font l'objet d'une analyse thématique et iconographique.

Anmerkungen

[1] Ausst.-Kat. Berner Kunstmuseum, Sommer 1941: *450 Jahre Bernische Kunst*, S. 37, Nr. 196. Taf. XIII. Das Bild, Öl auf Leinwand, 81 × 106 cm, ist links unten bezeichnet: «Albertus Kauw pinxit». Standort unbekannt.

[2] Max Huggler, «Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XXII (1962), S. 118–125.

[3] Ausst.-Kat. Schloss Landshut, 13. Mai bis 14. Oktober 1962: *Joseph Plepp, Albrecht Kauw, Johannes Dünz: Drei Berner Maler des 17. Jahrhunderts.*

[4] Siehe Ausstellungsbericht in: *Unsere Kunstdenkmäler*, XXIV (1973), S. 203–207.

[5] Jagdstück, Genf, Musée Ariana; «Segen des Landes», Schloss Toffen, dat. 1662; Hochformatiges Stilleben I und II, Berner Kunstmuseum, dat. 1677 bzw. 1678.

[6] Gregor der Grosse, in: J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus, Series latina*, LXXV, 983 D-984 A. – Alanus de Insulis, in: Migne, *PL*, CCX, 793 CD.

[7] Beispiele in: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart [1967], Sp. 290, 292, 294, 305, 308, 309.

[8] Ausst.-Kat. Zürich usw. 1973, *Schweizer Stilleben im Barock*, Nr. 26. – Andere Beispiele im Ausst.-Kat. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 26. Juni bis 23. August 1970: *IJdelheid der IJdelheden: Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Nrn. 1, 2, 8, 17, 19, 20, 28.

[9] Ausonius, *Rosae Edyllium*, VI, 49–50: «Sammle die Rosen, Mädchen, solange die Blume und die Erwachsenheit frisch sind und denke daran, dass Dein Leben [wie die Blume] so forteilt.»

[10] J. A. de Baïf: «Fille, viens la Rose cueillir...»; Pierre de Ronsard: «Mignonne, allons voir si la Rose...».

[11] Beispiele bei Andreas Gryphius: siehe Dietrich Walter Jöns, *Das «Sinnen-Bild»: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart [1966], S. 105 ff.

[12] Siehe WILFRID BLUNT, *Tulipomania* (The King Penguin Book 44), o. O. 1950.

[13] Wie Judith Leyster, Jacob Marrel. Siehe WILFRID BLUNT, *The art of botanical illustration*, 2. Aufl., London [1951], S. 122.

[14] ADRIAEN COLLAERT, *Florilegium...*, um 1593; PIERRE VALLET, *Le jardin du très Chrestien Henry IV*, 1608; JOHANN THEODOR DE BRY, *Florilegium novum*, 1611; MATTHAEUS MERIAN, *Florilegium renovatum*, 1641; PAUL RENEAULME, *Specimen historiae plantarum*, Paris 1611; CRISPIN DE PASSE, *Hortus floridus*, 1614.

[15] Ausst.-Kat. *IJdelheid* (wie Anm. 8), Nrn. 12, 13, 17 (13 und 17 als Teil eines Strausses mit verschiedenen Blumen). Die Tulpe kommt als Zeichen der menschlichen Torheit in ROEMER VISSCHER, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, vor (I, V): «Een dwaes en zijn gelt zijn haest ghescheyden» (Ein Tor und sein Geld sind schnell voneinander getrennt).

[16] Sebastian Stoskopff (1597–1657), wie Kauw von Strassburg gebürtig, verbrachte z. B. seine Ausbildungszeit in Hanau bei Frankfurt (1615–1621) und erlebte seine Blütezeit als Maler in Paris (1621–1641).

[17] INGVAR BERGSTRÖM, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, New York [1956], S. 7.

[18] Für Beispiele siehe DIAL-System vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, sub 11 H (Hieronymus IX 30).

[19] CLAUDIUS PARADINUS, *Symbola heroica*, Antwerpen 1567, Fol. 74^{v}.

[20] So z. B. bei Gryphius. Siehe JÖNS (wie Anm. 11), S. 242 ff.

[21] Das Vanitasbild, das wir in dem Katalog *Schweizer Stilleben im Barock*, Nr. 26, dem Loutherburg-Umkreis zugeschrieben haben, wurde im *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, 1969–1970, S. 491–492, auf Grund des *Basler Schreibkalenders* einem Basler Meister zugeschrieben. Obwohl Basel als Herkunftsort also gewiss richtig ist, ist nicht die Tatsache, dass ein Basler Schreibkalender dargestellt ist, für die Herkunftsbestimmung ausschlaggebend. Auch auf Kauws in Bern gemaltem Vanitasbild ist ein Basler Schreibkalender wiedergegeben.

[22] *Sinnepoppen* (wie Anm. 15), I, XXX: «Kruyt voor de wilde woeste» (Geistige Nahrung für die Ungebildeten).

[23] HUGGLER (wie Anm. 2), S. 119, Anm. 8.

[24] MATHIAS HOLTZWART, *Emblematum Tyrocinia...*, Strassburg 1581. Neuausgabe Peter von Düffel/Klaus Schmidt, Stuttgart: Reclam 1968, Embl. VIII.

[25] SEBASTIAN BRANT, *Das Narrenschiff*, Basel 1494. Neuausg. H. A. Junghans/Hans-Joachim Mähl, Stuttgart: Reclam [1964], S. 12–14.

[26] Gerard Terborch, «Die Konsultation» («Arzt im Studierzimmer»), ehem. Berlin, Staatliche Museen, Kat. Holländische Meister 17. und 18. Jahrhundert, 1932, S. 155; David Teniers d. J., «Der Arzt», Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kat. Alte Meister, 1966, S. 299; David Teniers d. J., «Der Dorfarzt», Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kat. Alte Meister, 1966, s. 300; David Teniers d. J., «Der Gelehrte», Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kat. Niederländische Gemälde 1550–1800, 1967, Taf. 178; Rembrandt, «Zwei Philosophen», Melbourne, National Gallery, Abb. BERGSTRÖM (wie Anm. 17), S. 163, Taf. 137.

[27] Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kat. Niederländische Gemälde 1550–1800, 1967, Taf. 126.

[28] Z. B. David Teniers d. J. (Brüssel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België) und die Vanitasmaler (als Teil des Vanitasstillebens. Ausst.-Kat. *IJdelheid* (wie Anm. 8), Nrn. 8, 14, 23, 25, 33, 35 u. a.).

[29] Reine Bücherstilleben sind abgebildet bei MICHEL FARÉ, *La nature morte en France: Son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, Genf 1962, II, Taf. 103, 135, 136, 137, 138, 139, 140. Als Teil einer grösseren Komposition ebenda, Taf. 107, 111, 112, 113 (Stoskopff).

[30] Siehe G. F. HARTLAUB, *Zauber des Spiegels: Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München [1951].

[31] So bei einem Bild von Georges de la Tour, Paris, Privatbesitz (1951). Abb. HARTLAUB (wie Anm. 30), Taf. 153 (Teilstück).

[32] Wien, Kunsthistorisches Museum, Kat. Gemäldegalerie II, 1958, Taf. 27.

[33] HARTLAUB (wie Anm. 30), S. 68.

[34] MATHIAS HOLTZWART (wie Anm. 24), Ausg. Düffel/Schmidt, Embl. IX.

[35] Abb. in: *Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag*, Leipzig [1938], S. 410.

[36] Algier, Musée National des Beaux-Arts, dat. 1627 (FARÉ, [wie Anm. 29], II, Taf. 12); Museum Strassburg, dat. 1638 (ebenda, Taf. 25); Amsterdam, Privatbesitz, dat. 1639 (ebenda, Taf. 24).

[37] HUGGLER (wie Anm. 2), Nr. 12, dat. 1670.

[38] Die Kopien: Aquarelle, in einem Einband gebunden, befinden sich im Bernischen Historischen Museum. Siehe PAUL ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel (etwa 1484–1530) in den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649)* (Berner Heimatbücher Nr. 54/55), Bern [1953].

[39] Ausst.-Kat. Schloss Oberhofen, 24. Juni bis 30. September 1970 (Historisches Museum Bern): *Berner Maler vom Barock bis zum Biedermeier: Künstlerbildnisse, Aquarelle und Handzeichnungen*, S. 13, Nr. 1. Die Zeichnung, Feder in Schwarz, Sepia laviert über Bleistift, 19,9 × 13,7 cm, ist rechts unten signiert und datiert: «Albert Ka 1638». Berner Kunstmuseum.

Abbildungsnachweis: Verf.: Abb. 1–4. – Berner Kunstmuseum: Abb. 5.