



Mary Cassatt, *Denise at her dressing table*, um 1908, Öl auf LW, 83 × 69 cm, Metropolitan Museum of Art, NYC

JULIA CATHERINE BERGER, ANTJE SCHMIDT
UND CHRISTIAN WOBELER

EITELKEIT DER EITELKEITEN

**Barocke Darstellungen von Superbia und Vanitas
und ihre Wiederholung
in den zeitgenössischen Künsten**

1. DER SCHÖNE SCHEIN - SELBSTINSZENIERUNG IN DEN MEDIEN DER GEGENWART

Auf unzähligen Bildern in sozialen Netzwerken präsentieren sich heutzutage optimierte Selbstbildnisse in einer scheinbar perfekten Parallelwelt. In Apps wie *YouCam Perfect* gestaltete Abziehbilder treten an die Stelle der eigentlichen Person, die man bis zur Unkenntlichkeit einer visuellen Operation unterziehen und beliebigen Schönheitsidealen anpassen kann: glattere Haut, größere Augen, schmalere Hüften, muskulösere Körper.

Dabei ist es leicht nachvollziehbar, dass sich in einer Zeit, in der Erfolg gleichbedeutend mit wirtschaftlichem Wachstum ist, Prozesse der Effizienzsteigerung wie selbstverständlich in gesellschaftliche Diskurse einweben. Die ständige Optimierung von Produktions- und Distributionsabläufen im wirtschaftlichen Kontext scheint auch gesteigerte Formen menschlicher Selbstoptimierung hervorzubringen. Sie ist Teil des postmodernen Menschen, der nicht nur auf dem Arbeitsmarkt bestehen, sondern auch privat einen maximalen Ertrag erzielen will. Dabei sind die einzelnen Meilensteine wie zu sammelnde Karten eines Quartetts abzuarbeiten: maximales Einkommen, maximale Gesundheit und Fitness, maximales Prestige. Akkumuliert werden diese Teilaspekte im Essentiellsten, aber auch dem Empfindlichsten: dem eigenen Körper. Er ist Spiegel, Aushängeschild und Eintrittskarte für den eigenen Erfolg.

Teil dieser Entwicklungen ist eine allumfassende, nach außen gerichtete Selbstinszenierung, die durch mediale Plattformen geschürt wird. Schaut man sich besonders Fotografien auf *Instagram* an, fallen einem schnell visuelle Überschneidungen und Trends bei Alltagsnutzer*innen auf. Entspricht man dem Idealbild, wird man mit Ruhm, Anerkennung und im besten Fall sogar monetär belohnt. Aber auch die Faszination für das Gegenteilige ist in der medialen Alltagskultur präsent: *FaceApp*, in der sich anhand von Fotos das gegenwärtige Selbst in eine gealterte Version verwandeln lässt, wandelt zwischen technischem Erstaunen und wohligerem Gruselgefühl, das *Alter Ego* in ein wahres, *alterndes Ego*. Zu vermuten ist, dass hier nicht etwa die Bewunderung für das Alter im Vordergrund steht, sondern ebenso die Vergewisserung der (noch) vorhandenen eigenen Schönheit und Jugend. Ähnlich wie in Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891) wird der Alterungsvorgang an ein Bild abgegeben und in einem spielerischen Prozess die Verbindung zur eigenen Person im Rahmen einer Freizeitbeschäftigung negiert.

Anhand dieser beiden technisierten Phänomene wird eine Grundkonstante menschlicher Existenz sichtbar: Der Wunsch nach Schönheit bzw. danach, bestimmten ästhetischen Idealen zu entsprechen, ist ebenso Ausdruck einer grundlegenden menschlichen Kulturpraxis wie der Suche nach sinnstiftender Identität. Dieser Wunsch unterliegt jedoch selbst geschichtlich bedingten Wandlungsprozessen. Ob muskulös oder »wohlgenährt«, androgyn oder weiblich als Perfektion anzustreben sind, ob Segelohren schmücken oder Narben entstellen: Die Vorstellung davon, was genau als schön gilt, hat sich in unterschiedlichen Zeitperioden, Gesellschaftsschichten und Kulturen gewandelt und ist nach wie vor fluide.

Der Wunsch nach Bewunderung angesichts der eigenen Schönheit und das Erstreben äußerer Vollkommenheit wurde gerade im frühneuzeitlichen christlichen Kontext als Todsünde - Superbia - gebrandmarkt. Dies erscheint zunächst paradox, denn gerade die frühe Neuzeit und explizit das Barock ist zugleich das Zeitalter des schönen Scheins, ist es doch berühmt für seine überbordenden Feste, opulenten Gewänder und Perücken sowie luxuriöse Schmuckarchitektur - und nicht zuletzt für seine pathetisch-affektvolle Kunst und Literatur. Während Architektur und Gartenbaukunst stärker den Herrschaftsanspruch demonstrieren sollen, erfüllt die Dichtung sowie die bildende Kunst der Barockepoche, insbesondere die Stilllebenmalerei, in all ihrer artifizierten Pracht vornehmlich eine mahnende Funktion. Die Vergänglichkeit aller Erscheinungen, die Vanitas, wird ebenso angemahnt wie angesichts dessen vor einem sündhaften Lebenswandel gewarnt wird.

In der medialen Alltagskultur der Gegenwart wandelt sich der Umgang mit menschlicher Eitelkeit hingegen: Das Zurschaustellen persönlicher Eitelkeit wird - zumindest popkulturell - akzeptiert und sogar gefeiert. Dabei werden auch Facetten des Vanitas-Motivs aus der frühneuzeitlichen Kunst in der Gegenwartskultur wieder aufgegriffen. Doch auch zeitgenössische Kunst, Literatur und die darstellenden Künste eignen sich barocke Motive und Symbole der frühneuzeitlichen Diskurse über Eitelkeit und Vanitas an, um in Auseinandersetzung mit der christlichen Tradition einen kritischen Blick auf die Gegenwart der Spätmoderne zu werfen.

2. DIE WURZEL ALLEN ÜBELS - SUPERBIA UND VANITAS IN DER FRÜHNEUZEITLICHEN TRADITION

»Eitel, eitel Eitelkeiten
 Zeiget uns die eitlen Welt.
 Eitler Tand bei eitlen Leuten,
 Eitler Lust nach Gut und Geld,
 Eitler Hochmut, Stolz und Pracht,
 Und was sonst eitel macht.
 Alles in dem eitlen Leben
 Ist mit Eitelkeit umgeben.«¹

Viele barocke Bildnisse und Embleme tragen als Leitmotiv den Vers »Vanitas vanitatum et omnia vanitas« (Koh 1,2 und 12,8), das dem biblischen Buch Kohelet entstammt. Die Klage darüber, dass das Leben trotz jedweder vergeblicher Mühen enden wird, findet im Alten Testament Ausdruck im hebräischen Wort »לבה« (*häväl*), welches »Windhauch« bedeutet und die Flüchtigkeit des Lebens und der irdischen Dinge insgesamt unterstreicht.²

Martin Luther übertrug die alttestamentlichen Verse im 16. Jahrhundert mit »Es ist alles gantz eytel, sprach der Prediger, es ist alles gantz eytel« und berief sich damit auf ein Verständnis des Begriffes »eytel«, das von unserem gegenwärtigen Konzept der Eitelkeit abweicht. Verstehen wir heutzutage unter Eitelkeit im Wesentlichen nur noch Formen der Selbstherrlichkeit und Gefallsucht (auch wenn die frühere Bedeutung, insbesondere durch die Bibelrezeption, noch teilweise bekannt ist), so ist der barocke Begriff der Eitelkeit mehrdeutig und kann dabei helfen, den Zusammenhang zwischen den Konzepten der Vanitas und der Superbia im 17. Jahrhundert zu erhellen.

Noch im grammatisch-kritischen Wörterbuch von J.C. Adelung aus dem Jahre 1811 zählt zu den Bedeutungen des Begriffes »Eitelkeit« einerseits die metaphorische Leere der Dinge und Menschen, also ihr Mangel an Wahrheit und Tugend im Sinne des Christentums. Darunter fasst das Wörterbuch insbesondere auch die »[e]itelle Beschaffenheit einer Person, die übertriebene Neigung zu Dingen, die keinen wahren und bleibenden Nutzen haben, besonders zum Putze, zur Schönheit, zum Ruhme u.s.f.«³ Menschen, die unangemessen stark an Oberflächlichkeiten interessiert seien, die sie in den Augen anderer strahlen lassen, komme »eine ungeordnete Neigung, gelobt, geehrt oder bewundert zu werden«⁴ zu. Wer eitel ist, zeichnet sich also durch einen Mangel aus, er ist im Zustand einer metaphorischen »Leere«, weil er nicht von christlicher Frömmigkeit erfüllt ist, für die er eigentlich die Bewunderung seiner Mitmenschen erfahren sollte.

Andererseits hält Adelung fest, dass »Eitelkeit« in der frühen Neuzeit auch ein Synonym für die Vergänglichkeit bzw. Verderbbarkeit alles Irdischen, den Menschen eingeschlossen, ist, und zwar im Unterschied zur göttlichen Ewigkeit. Zum Beleg wird im Wörterbuch ein Psalm aus der Bibel angeführt: »Das sind Eitelkeiten. Ein Weiser hängt sein Herz nicht an dergleichen Eitelkeiten.«⁵

Der gedankliche Zusammenhang zwischen Vanitas und Superbia, zwischen Vergänglichkeit und Eitelkeit als Hochmut, wird darin offenbar: Weil die irdischen Dinge flüchtig sind und dem weisen Menschen keinen Nutzen im Hinblick auf sein jenseitiges Heil versprechen, sind sie »eitler Tand«, wie es im eingangs zitierten Gedicht Benjamin Schmolckes heißt. Wenn Andreas Gryphius in seinem Sonett *Es ist alles eitell* (1637) also beklagt: »Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden!« und schließlich mahnt: »Ach, was ist alles dies, was wir für köstlich achten, / als schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind«⁶, dann adressiert er damit einerseits die Vergänglichkeit der weltlichen Erscheinungen, die der Mensch fälschlicherweise begehrt, und zugleich ihre metaphorische Leere, ihren eklatanten Mangel an Tugend.

Wer sein Herz zeitlebens an solch flüchtige und unbedeutende Güter wie Schönheit, Ruhm oder Prunk verschenkt, ist also stolz und hochmütig. Er will für die falschen Dinge verehrt werden und macht sich daher der Sünde der Superbia schuldig. Der Vorwurf der Eitelkeit hat somit – sowohl im Barock als auch über die Zeiten hinweg – sich wandelnde moralische Implikationen. Damals wie heute wird der eitlen Person unterstellt, dass sie aufgrund übermäßiger Geltungssucht unbedeutenden Scheinwerten wie Luxus, Schönheit, Ehre oder Macht hinterherjage, anstatt die wahren Werte des Lebens zu verwirklichen, etwa ein Leben des Glaubens oder, modern gesprochen, ein moralisch verantwortungsvolles Leben. Eine subversive Aneignung des moralisierenden Eitelkeitsvorwurfs findet sich beispielsweise im modernen Dandytum: Für schillernde Persönlichkeiten wie Oscar Wilde am Ende des 19. Jahrhunderts oder den Musikjournalisten und Popliteraten Benjamin von Stuckrad-Barre gehören gerade die Missachtung kleinbürgerlicher Werte und die Selbststilisierung durch ein modisches Äußeres zu einer Lebensphilosophie der Dekadenz.

Ein frühneuzeitliches Beispiel für die Inszenierung einer eitlen Persönlichkeit, wenngleich mit einer völlig anderen Intention, belegt Jakob Bidermanns *Cenodoxus*. In seinem 1602 in Augsburg uraufgeführten Drama verarbeitet er den Lebensweg des hochgeschätzten, als weise und vor allem fromm charakterisierten Gelehrten, dessen Leben sich beim Totenoffizium als Heuchelei und bloßer Schein enthüllt. Es ist das Leben des Cenodoxus, des ›Mannes der eitlen, inhaltsleeren Ruhmsucht‹, wie bereits der sprechende Name des Protagonisten (*cenodoxia* – eitler Ruhm) bezeugt.

Cenodoxus ist so der Prototyp des der Superbia verfallenen Menschen, denn das gesamte Handeln des Doktors ist gezeichnet durch das Streben nach äußerlichem Ruhm, sodass sich seine vermeintlichen Tugenden als Laster herausstellen. Eine zentrale Rolle in dieser Entwicklung spielen dabei die allegorischen Figuren der Hypocrisis (Heuchelei) und der Philautia (Eigenliebe) als Dienerinnen der Superbia, die Cenodoxus immer wieder verführen und in seinem sündhaften Leben nur bestärken. Gerade die Eigenliebe als übersteigerte Hingabe zu sich selbst und zu allen umgebenden (weltlichen) Dingen lässt den Menschen, so die frühneuzeitliche Auffassung wie sie beispielsweise François de La Rochefoucauld vertritt, zu ›Selbstanbetern‹ werden, die dem terroristischen und destruktiven Potential der Eigenliebe verfallen sind.⁷

So verwundert es auch nicht, dass sich die dritte Szene des ersten Aktes, in dem die Figur der Philautia das erste Mal auftritt, wie eine Zusammenstellung der verschiedenen Laster liest: Im Eigenlob durch die Figur des Cenodoxus werden die sündhaften Charakterzüge des Doktors ex negativo vorgeführt. So sagt er sich von jeglichem Neid los, lehnt Wein und ausschweifende Mahlzeiten ab, auch geizig ist er nicht, denn »[e]he das mich spricht ein Armer an / Hab ich ihm oft gegeben schon.«⁸ Doch seine Freigiebigkeit endet dort, wo der Zuschauer fehlt, wie die fünfte Szene des zweiten Aktes mit einem bettelnden Schiffsmann bezeugt. Es bedarf seiner Bewunderer, die den spendablen Akt beobachten, denn nur so habe diese Großzügigkeit auch einen auf die Außenwirkung gerichteten Nutzen.

Vor dem Hintergrund dieses großen Lasterkatalogs lautet in der Zusammenschau der Verfehlungen die zentrale Anklage an Cenodoxus vor dem Gottesgericht:

»Will jetzt nit sagen lang vnd breit
Von jeder Sünd jnnsonderhait /
Mit ainem Wort ists alls gesagt:
Hoffertig ist er. das ist klagt;
Darmit ich auch gleich vberwind /
Die Hoffart / Hoffart ist sein Sünd.
[...]
All Laster haben eingenist
Wo Hoffart in eim Menschen ist.«⁹

Hoffart, so die Übersetzung des lateinischen Begriffs »*superbia*« durch Joachim Meichel (1635), meint in diesem Zusammenhang zweierlei: Zum einen bezeichnet sie die eitle Freude an Äußerlichkeiten. Zum anderen, und das legitimiert sie als Urlaster und Sünde Luzifers, ist sie Inbegriff der Auflehnung gegenüber Gott.¹⁰ So entfernt sich Cenodoxus nicht nur von Gott, sondern erhebt sich selbst an dessen Stelle: »Du selber bist dir gwest dein Gott.«¹¹

Die Hybris des eitlen Menschen besteht nach Auffassung des christlichen Weltbildes des Barock also darin, dass er seine eigene Begrenztheit und die Eitelkeit der weltlichen Dinge nicht anerkennen will, sondern sich selbst in die Sphäre des Göttlichen zu erheben gedenkt.¹² Für Papst Gregor I. war die Todsünde der *Superbia* daher bereits im 6. Jahrhundert »Wurzel und Königin aller Sünden.«¹³ Denn in der ihm unterstellten Abgehobenheit vergisst der eitle Mensch, was seine wahre Bestimmung, sein von Gott eingerichteter Platz innerhalb der Schöpfung ist. Im Sinne der Erbsündenlehre ist der Mensch bereits qua Existenz mit Schuld beladen und daher strafbedingte Teil der vergänglichen Welt geworden. Nicht nur die nichtigen Dinge, an die er sein Herz hängt, sondern er selbst ist daher ein »Schein des Nichts.«¹⁴ Schon im biblischen Galaterbrief ist zu lesen: »Denn wenn einer glaubt, etwas zu sein, obschon er nichts ist, so betrügt er sich selbst« (Gal 6,3).

Das Drama des Cenodoxus zeigt so beispielhaft, ganz in der didaktischen Absicht des Jesuitentheaters, wie vollkommen der Protagonist der *Superbia* verfallen war und vermittelt den Zuschauer*innen die Lehre, sich vor ähnlichem auf Selbstdarstellung zielenden Hochmut zu hüten. Denn auch die Konsequenz eines solchen Handelns, die Höllenfahrt in die Verdammnis als höchste Strafe Gottes, wird den Rezipient*innen in all ihrer Drastik vor Augen geführt. So bleibt die Erkenntnis: Erlösung kann den Menschen nach ihrem Ableben nur durch Gott zuteilwerden, weshalb sie ihr Leben möglichst fromm, demütig und asketisch führen sollten. Mahnend erinnern die christlichen *Vanitas*-Darstellungen des Barock die Zeitgenoss*innen an diesen Umstand, indem sie die Nichtigkeit menschlicher Errungenschaften anprangern – etwa als Mahnung vor dem Begehren von Prunk und Reichtum in Stilleben, als Warnung vor übermäßigen Eitelkeiten und der Vergänglichkeit der Schönheit in Darstellungen der »Frau Welt« oder in Form des Motivs »Der Tod und das Mädchen«. Zentral und universell für das *Vanitas*-Motiv ist hierbei die Mahnung des *memento mori* (»Gedenke, dass du sterblich bist«), die sich auf die gefährliche Todesnähe des Menschen



Jan van Kessel, *Vanité au crâne*, vor 1679, Öl auf Kupferblech, 22 × 18 cm, Musée des Arts décoratifs, Paris

bezieht. Durch Buße und Beten stets auf den bevorstehenden Tod vorbereitet zu sein, war in einem Zeitalter wie dem 17. Jahrhundert, in dem Krieg und andere Katastrophen stets das Leben bedrohten, von existenzieller Bedeutung.

Wichtigstes Requisite für die christliche Todesmahnung ist seit dem Spätmittelalter der Totenschädel.¹⁵ In barocken Stillleben fungiert er als »Objekt philosophischer oder religiöser Meditation über das individuelle Sterben.«¹⁶ So thront etwa in Jan van Kessels *Vanitas-Stillleben* (ca. 1665-1670) ein Schädel im Zentrum eines Arrangements aus Schnittblumen, Seifenblasen und einer Sanduhr, der den herannahenden Tod der Betrachtenden anmahnt, und dessen Haupt ein Ährenkranz als Zeichen für die Eucharistie und somit mittelbar auch als Symbol der Auferstehung krönt.

Verführung ins Verderben - Weiblichkeit im Spiegel der Vanitas

»Was ist die Welt und ihr berühmtes Glänzen?« fragt Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau in seinem bis heute kanonischen Gedicht *Die Welt* (1647/48). Christliches Mittelalter und Barock kennen darauf vor allem eine Antwort: Sie ist ein gefährliches Objekt der Begierde, denn sie ist höchst vergänglich und voller Verdorbenheit. Sie ist, so Hoffmannswaldau, »[e]in schneller Blitz bei schwarzwölkter Nacht« und »[e]in schön Spital, so voller Krankheit steckt.«¹⁷

Die Ambivalenz von schönem Schein und wahren Sein als Teil der *vanitas mundi*, der Vergänglichkeit der Welt, zeigt sich besonders eindrucksvoll in der unheimlichen Allegorie der Frau Welt. Wie die allegorische Superbia wird auch sie als weibliches Wesen imaginiert, allerdings mit verführerisch-schöner Vorderseite und grauenhafter, oftmals von Schlangen, Kröten, Maden, Fliegen oder Würmern zerfressener Rückseite. Damit entspricht sie einem frühneuzeitlichen,



Jan Miense Molenaer, *Allegorie der Vanitas*, 1633, Öl auf LW, 102 × 127 cm, Toledo Museum of Art

misogynen Frauenbild, das in der Weiblichkeit im Gefolge Evas teuflische Verführung und Sünde verkörpert sah.¹⁸ Es bildet gewissermaßen die Rückseite der Imaginationen von Weiblichkeit im frühneuzeitlichen Christentum, zu der komplementär die Jungfrau Maria als Sinnbild keuscher Tugend zählt.

Berauschend schön ist die Frau Welt mit ihren zahlreichen sinnlichen Freuden und Versuchungen. Wer jedoch hinter die Oberfläche der irdischen Dinge zu blicken vermag, muss sie gemäß der christlichen Ideologie als vergänglich und sündig erkennen. »Frau welt, ich hab von dir getrunken / zu lang, entwöhne mich, 's ist zeit. / nun hock ich hier, in gram versunken / wie trog mich deine zärtlichkeit« klagt etwa der glückstrunkene Liebhaber in einem Gedicht Walter von der Vogelweides.¹⁹ Die Frau Welt verkörpert somit eine eindeutige Warnung: Wer sein eitles Herz an die schöne Frau hängt, wer in seinem Streben nach (erotischem) Vergnügen, Reichtum und Ehre geradezu »weltgierig«²⁰ ist, wie es in einem mittelalterlichen Lied heißt, macht sich unter anderem der Sünde der Superbia schuldig und verspielt damit seine Aussicht auf Erlösung.

Der weibliche Körper dient also in der christlich-patriarchalen Kultur der frühen Neuzeit aufgrund seiner Kodierung als begehrenswert-schön und in besonderer Weise schuldbehaftet als Sinnbild für sündige Verführung. Ebenso wird er zur Projektionsfläche für eine moralisierende Kritik an vermeintlich weiblicher Eitelkeit und der Vergänglichkeit allen Seins. In den allegorischen Darstellungen der als weiblich imaginierten Superbia tauchen daher häufig ähnliche Requisiten auf wie in Vanitas-Darstellungen: So auch der Spiegel, zentrales Attribut der Superbia, das sie als Zeichen ihres Stolzes und ihrer Selbstbezogenheit in den Händen hält. Fließend wird der Übergang zwischen Superbia und Vanitas in den sogenannten Toilettenszenen, die in einer langen Tradition vergleichbarer Darstellungen der Venus, römischer Göttin der Schön-



Charles Allan Gilbert, *All is vanity, Vexierbild*, 1892, im Life Magazine 1902 erstmals veröffentlicht.

heit und des Eros, stehen.²¹ In diesen vielfach variierten Szenen sitzt eine jugendliche, weibliche Schönheit an einem kleinen Schminktisch mit Spiegel und betrachtet stolz und betört vom eigenen Anblick ihre reizende Reflexion. Da auch die Betrachtenden die Abgebildete oft nur von hinten sehen können, wie etwa in Frans van Mieris *Frau vor dem Spiegel* (um 1670), stellt sich die Frage nach Schein und Sein, nach Illusion und Wahrheit. Requisiten der Vanitas verweisen zudem meist auf die Vergänglichkeit weiblicher Schönheit und warnen vor den Lastern Hochmut und Eitelkeit. In der *Allegorie der Vanitas* (1633) des niederländischen Künstlers Jan Miense Molenaer hat etwa die junge Frau mit Spiegel, die offenbar von hohem Stand ist, ihren Fuß auf einem Schädel abge-

setzt – eine gleichzeitige Warnung vor der Vanitas wie eine eitle Geste ihrer scheinbaren Überlegenheit über den Tod. Ihr Sohn, dem sie keine Beachtung schenkt, entsendet vergnügt Seifenblasen in die Lüfte, interpretierbar als eine Anspielung auf das Motiv *homo bulla* («Der Mensch ist eine Seifenblase») oder aber als Verweis auf die sinnbildliche Aufgeblasenheit der eitlen Person.

Eine moderne, popkulturell wirkmächtige Adaption der Vanitas-Toilettenszene ist Charles Allan Gilberts Vexierbild *All is vanity*, veröffentlicht erstmals 1902 im Time-Magazine, das er schon im jungen Alter von nur 18 Jahren geschaffen hat. Als schwarz-weißes Kippbild inszeniert, ist, je nach Perspektive, entweder eine junge Frau mit einer aufwändigen Frisur an einem Schminktisch zu sehen, die sich im Spiegel betrachtet. Oder aber es erscheint ein riesenhafter Schädel, dessen Augenhöhlen durch Hinterkopf und Gesicht der Dame gebildet werden. Wer genau hinschaut, entdeckt den Tod überall. *All is vanity* – Alles ist eitel.

In der Liebeslyrik der frühen Neuzeit findet der Gedanke an die Vergänglichkeit des Lebens, aber auch der Schönheit, häufig als persuasives Argument Platz, mit dem eine Frau aufgefordert wird, sich der körperlichen Lust hinzugeben und im Sinne des *carpe diem* («Pflücke den Tag») die Chance des Augenblickes zu nutzen.²² In Johann Christian Günthers Gedicht mit dem sprechenden Titel *Als er der Phillis einen Ring mit einem Totenkopf überreichte* (1724) wird die Angebetete von ihrem Buhlen mit einem Totenkopfring bedacht, der sie daran erinnern soll, dass erotische Hingabe angesichts des herannahenden Todes keinen Aufschub duldet: »Der Kopf erinnert dich des Lebens, / Im Grab ist aller Wunsch vergebens, / Drum lieb und lebe, weil man kann, / Wer weiß, wie bald wir wandern müssen! / Das Leben steckt im treuen Küssen, / Ach, fang den Augenblick noch an!«²³

Prophetisch wird der Spiegel in barocken Gemälden, wenn der jungen Frau nicht ihr eigenes Angesicht, sondern die Fratze des Todes entgegenblickt und somit der Schock »der übergangslosen Konfrontation von Leben und Tod«²⁴ inszeniert wird. Als Medium der Selbsterkenntnis, nicht nur im physischen, sondern ebenso im metaphysischen Sinn, durchbricht das Spiegelbild den trügerischen Anschein der eigenen Vitalität und spiegelt stattdessen die Wahrheit des nahe bevorstehenden Todes wieder, sodass Gegenwart (Leben) und Zukunft (Tod) für kurze Zeit parallel existieren: eine Konstruktion von Zeitlichkeit, die typisch für das barocke Vanitas-Motiv ist.²⁵

Spiegelungsfiguren dieser Art existieren in ähnlicher Weise in der Literatur des Barock: In einem Gedicht Georg Rodolf Weckherlins adressiert ein sprechender Toter die Besucher*innen seines Grabes direkt und ermahnt sie, dass sie die nächsten sein könnten, die sterben werden:

»Du Mensch, der du mit wenig müh
Wilt sehen, wer begraben hie,
Gedenck daß du, wie ich, von Erden,
Und mag das nechste Grab dein werden.«²⁶

Somit wird der Tote zu einem Spiegel der Selbsterkenntnis für das lesende Selbst: Es kann sich und seine eigene Sterblichkeit im Angesicht des Toten erkennen und begreifen.²⁷



David Bailly, *Stillleben mit Vanitassymbolen*, 1651, Öl auf Holz, 65 × 97 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Eine eitle Gattung - Selbstporträts und Selbsterkenntnis

Das *media vita in morte sumus* (»Mitten im Leben sind wir im Tod«) ist ebenfalls Thema vieler frühneuzeitlicher Selbstporträts. Erleichtert wurde die Anfertigung von Künstler selbstporträts seit dem späten 15. Jahrhundert durch verschiedene technische Errungenschaften, zu denen die Erfindung flacher anstelle von konvexer Glasspiegel zählte. Insbesondere der Wandel des Selbstbildes der Künstler*innen »vom Handwerker zu einem Mitglied der sozialen und intellektuellen Elite«²⁸ ließ die Gattung in der Renaissance eine neue Blüte erleben. Ist die Darstellung des selbstbewussten, potenten Künstlers, wie beispielhaft Dürers berühmtes *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500), zwar häufig ungetrüb von Erwägungen zu Eitelkeit und Demut, experimentieren einige Künstler damit, das Vanitas-Motiv mit der Gattung des (Selbst-)Porträts zu kombinieren. In David Baillys *Stillleben mit Vanitassymbolen* (1651) werden zahlreiche Elemente des klassischen Vanitas-Stillebens wie Musikinstrumente, Schnittblumen, Seifenblasen, Bücher, Münzen, eine Perlenkette, eine Tabakpfeife und eine erloschene Kerze mit zwei, bzw. drei Selbstbildnissen des Künstlers kombiniert:²⁹ Während er auf Bildebene in jungen Jahren zu sehen ist, hält er in Händen wiederum ein Bildnis seiner selbst im Alter. Verfolgt man die vom Zeigestock in seinen Händen angedeutete Diagonale, befindet sich zudem ein Totenkopf auf derselben Achse wie die beiden Selbstbildnisse. Als Geste der Demut präsentiert der Künstler somit die Narration seiner eigenen Sterblichkeit – der Künstler und mit ihm seine Kunst ist vergänglich wie ein jeder;³⁰ die Anmaßung des Selbstbildnisses wird somit durch das inszenierte *memento mori* aufgehoben.



Arnold Böcklin, *Selbstporträt mit fiedelndem Tod*, 1872, Öl auf LW, 75 × 61 cm,
Alte Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin

Wie bei einem Blick in den Spiegel scheint auch Arnold Böcklin in seinem *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (1872) sich selbst, einen Augenblick lang im Akt des Malens innehaltend, in seinem eigenen Bildnis zu erblicken. In intimer Geste mit einer Hand an seine Schulter gelehnt, spielt ein schauriges Skelett, das an mittelalterliche Totentanzdarstellungen erinnert, simultan die Violine. Böcklins Gemälde säkularisiert das christliche *memento mori* der barocken Darstellungen. In einer Mischung aus Ehrfurcht und Argwohn lauscht der Künstler dem fiedelnden Tod: Ist es der Moment der Inspiration, der hier dargestellt wird? Oder wird der Augenblick des Innehaltens, der Besinnung auf die Vergeblichkeit des künstlerischen Schaffens in der Geste des Lauschens auf das Lied des Todes figuriert? Im 19. Jahrhundert, kurz vor dem Beginn der Moderne, begegnet der Künstler dem Tod nicht mehr demütig, sondern ersehnt die Annäherung an seine Allmacht: »Wie der Maler sich in seinem Verhältnis zum Tod präsentiert, dem er lauscht, und dem er sich zugleich widersetzt, so möchte er derjenige sein, der hinter die Oberfläche der Dinge und über ihre Vergänglichkeit hinausschaut.«³¹



Pieter Claesz, *Stillleben mit Silberkanne und Hummer*, 1641, Öl auf Holz, 64 × 88 cm, Privatbesitz

Leere Pracht - Stilleben zwischen Macht und Mahnung

Bei der Betrachtung der Stillebenmalerei der frühen Neuzeit lässt sich eine intensive Lust zur bildlichen Schaustellung von Luxusgegenständen beobachten, wie sie sich insbesondere in den sogenannten Prunkstillleben auffällig manifestiert. Diese dienten als »Dokumente« einer sichtbaren Wirklichkeit³² vorwiegend einem Repräsentationszweck. Durch den Ausweis der Besitztümer sollte so Reichtum und Macht demonstriert werden, wie beispielsweise eine Reihe von Bildern des Silberschatzes von Ludwig XIV. bezeugt, die er in Versailles ausstellte oder adeligen Familien als Abglanz seiner Herrlichkeit zukommen ließ.³³

Doch – und hier zeigt sich nun eine Verbindung zu *Superbia* und *Vanitas* – »[d]em Schatz, der Anhäufung und Vorweisung von angehäuften Schätzen, wohnt auch der negative Sinn inne,«³⁴ sodass in diesen Darstellungen oftmals bildliche Verweise auf die *Vanitas* bestehen. So lassen sich auf dem *Stillleben mit Silberkanne und Hummer* (1641) von Pieter Claesz. neben einem großen Willkommbecher, einer Silberkanne, einer chinesischen Schale und einem asiatischen Dolch auch leere Muscheln, eine Zitrone sowie Andeutungen an die Eucharistie durch das Brot und den Wein finden, die zumindest noch als Anzeichen der *Vanitas*-Mahnung dienen. Ebenso lässt sich auch das Spiegelmotiv in Ansätzen beobachten, wenn sich in der Kanne der Maler selbst samt seiner Staffelei spiegelt. Nicht nur wird auf diese Weise herausgestellt, dass die Luxusgegenstände ihren Weg in das Atelier gefunden haben und so zu Requisiten einer künstlerischen Inszenierung werden – es evoziert auch Assoziationen an den barocken Leitgedanken vom *theatrum mundi*, dass alles Weltliche nur Teil eines großen Schauspiels sei –, sondern die Malerei selbst wird so in das Stilleben impliziert. In einer vom *Vanitas*-gedanken gelenkten Interpretation wird somit auch die virtuos gestaltete Kunst, die sich einer hochgradig illusionistischen Technik bedient, selbst zum eitlen Luxus, der vergeht. Stärker noch drängt sich diese Deutung im *Stillleben*



Antonio de Pereda, *Allegorie der Vergänglichkeit*, um 1640, Öl auf Holz, 139 × 174 cm, Kunsthistorisches Museum Wien

mit *Selbstportrait* (um 1628) von Pieter Claesz. auf, wenn sich auch dort der Künstler selbst im Dekorobjekt der Glaskugel, die wiederum als *homo bulla* interpretiert werden kann, spiegelt.

Mit einer solchen Lesart der Stilleben des Barock treten nun auch sozialwirtschaftliche und (macht-) politische Aussagedimensionen in den Fokus der Betrachtung. Angesichts der wachsenden kapitalistischen Strukturen wurde vor allem seitens der Kirche die Warnung laut, dass gerade diese dem Konsumstandard angepassten, erwerbswirtschaftlich angehäuften Luxusgüter nur materiales Laster seien.³⁵ Nicht weltliche Schätze soll der Mensch anhäufen, sondern den himmlischen Schatz erringen.³⁶ Und so mahnen die dargestellten Luxusgüter in Vanitas-Stilleben und -Allegorien geradezu die Superbia eines am Diesseits orientierten Lebens an, wie auch Antonio de Peredas *Allegorie der Vergänglichkeit* (um 1640) bezeugt. Neben den Luxusgütern, wie der aufwendig gearbeiteten Tischuhr oder der Perlenkette, verweisen insbesondere der reich verzierte Harnisch, das Cameo mit dem Bildnis Kaiser Karls V. und der Globus als Hinweis auf die Ausdehnung des habsburgischen Reiches auf die Problematik einer imperialen Machtpolitik. Zusammengenommen mit den typischen Vanitas-Symbolen wie Schädel, Sanduhr und Karten und unter Berücksichtigung der Entstehungszeit unter der Regentschaft Philipp IV. lässt sich so die Bildaussage resümieren: Alles ist vergänglich - von den einfachen Sinnesfreuden über den Luxus bis hin zur wirtschaftlichen und machtpolitischen Hegemonialstellung. Die Darstellung verknüpft somit die anthropologische mit der politischen Aussage: »Wie die am vorderen Tischrand symbolisch angedeuteten Überreste menschlicher Existenz, die ganz dem Verfall preisgegeben sind, so hatte auch sein Reich keinen Bestand.«³⁷ Sie warnt nicht nur vor dem privaten, sondern auch einem (gesellschafts-)politischen Hochmut.

3. VANITAS IN DEN KÜNSTEN DER GEGENWART: EIN INTERDISZIPLINÄRES FORSCHUNGSPROJEKT

In der Literatur, in den darstellenden und bildenden Künsten der Gegenwart lässt sich eine Wiederkehr des barocken Vanitas-Motivs erkennen, welche auch das verwandte Motiv der Superbia umfasst. Dies haben mehrere große Ausstellungen der letzten Jahre (Musée Maillol, Paris; Georg Kolbe Museum, Berlin)³⁸ gezeigt. Aber warum scheint sich gerade jetzt ein Thema zu wiederholen, das seit dem Ende des 17. Jahrhunderts weitestgehend verschwunden war? Tritt hier etwas an die Oberfläche, was jahrzehntelang durch eine Tabuisierung von Tod und Sterben verdrängt worden war? Ist es die desillusionierende Erfahrung von Ohnmacht in einer Gesellschaft, die sich über Tod und Vergänglichkeit erhebt, indem sie einerseits ewige Jugend und Schönheit verspricht,³⁹ andererseits durch den zunehmenden Verzicht auf Religiosität und Glauben eine Trost spendende Anlaufstelle geopfert hat?⁴⁰

Die Auseinandersetzung mit der frühneuzeitlichen Vanitas in der Kultur der Gegenwart wurde bislang kaum erforscht. Dieses Desiderat zum einen mit Blick auf die theoriegeleitete Reflexion des Phänomens der Wiederkehr, zum anderen mit Fokussierung auf die mit einer Wiederholung der Vanitas einhergehenden Bedeutungsverschiebungen zu schließen, ist Aufgabe und Ziel des interdisziplinären Forschungsprojekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart*. Das von Prof. Dr. Victoria von Flemming von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und Prof. Dr. Claudia Benthien von der Universität Hamburg geleitete Projekt, unter Mitarbeit von Julia Catherine Berger, Antje Schmidt und Christian Wobbeler, wird von der Fritz-Thyssen-Stiftung gefördert. Es befasst sich neben Theorieansätzen zu Wiederholung, Rekursivität und Transformation mit zeittheoretischen Überlegungen zur genreübergreifenden Wiederkehr des frühneuzeitlichen Vanitas-Motivs in den Künsten der Gegenwart.⁴¹

Das Projekt wird als Kooperation von Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft realisiert. Die im Zentrum stehenden Bereiche Lyrik, Prosa, Theater, Installationskunst, Videokunst und Fotografie sind bezüglich der Vanitas-Thematik so eng miteinander verschränkt, dass in der Zusammenarbeit Synergieeffekte und komplementäre oder auch einander kritisch reflektierende Forschungsergebnisse zu finden sind. Im Fokus stehen erstens die mit Wiederholung einhergehenden Resemantisierungen, Inversionen, Komisierungen oder auch Entleerungen in den zeitgenössischen Künsten, während zweitens Materialität, Medialität und damit einhergehende Reflexionen von Zeitlichkeit sowie phänomenologische Aspekte der Erfahrbarkeit von Vanitas untersucht werden. Die dritte Untersuchungsperspektive thematisiert künstlerische Auseinandersetzungen mit Endlichkeit und Mortalität sowie die Spannung von Selbst- und Fremdbestimmtheit, Macht und Ohnmacht, während der vierte Schwerpunkt das kritische Potenzial aktueller künstlerischer Ausprägungen des Motivs auslotet. Das umfasst nicht selten moralisch fundierte Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen.

Die Aktualität des Vanitas-Motivs ist sicherlich Teil einer neuen Sichtbarkeit von Tod und Sterben in den zeitgenössischen Künsten,⁴² doch das ursprüngliche Denkmodell ist ungleich vielschichtiger. Geht es doch ebenso um Reue über ein Leben, das als sinnlos vertan, als von vergeblichen Mühen geprägt wahrgenom-

men wird und doch alternativlos zu sein scheint. Die Zuverlässigkeit, mit der in der frühen Neuzeit symbolisch codiert und entsprechend verlässlich decodiert werden konnte, ist allerdings in der Gegenwart nicht mehr gegeben. Zeitgenössische popkulturelle wie auch künstlerische Auseinandersetzungen mit der Vanitas im Kontext von Schönheitskult, Eitelkeit und Konsum sind daher stets vielschichtig und mehrdeutig. So ist durchaus fraglich, ob die Inszenierung von Totenschädeln, das performative Ausstellen von verwesenden Früchten und Tieren, die Darstellung von Eitelkeiten oder das Zelebrieren misogyner Weltverachtung in der Literatur wirklich immer Indizien für Rekurse auf die komplexe Denkfigur der Vanitas sind. Gegenstände aus Populärkultur, Installationskunst, Fotografie, Literatur und Theater, welche Facetten des Motivs aufgreifen, begegnen in der Gegenwart in Gestalt von Parodien bis hin zu Resemantisierungen, die eine vollständige Entleerung und Ent-Historisierung des Motivs bewirken.

4. VANITAS EN VOGUE – DAS BAROCK UND DIE MODE- UND KONSUMINDUSTRIE

Steht im Barock eindeutig die moralische Warnung vor Vanitas und Superbia – und somit die Sündhaftigkeit des Menschen – im Vordergrund, brachte ein grundlegender Wandel des Welt- und Menschenbildes im Zuge der Aufklärung eine veränderte Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Vergänglichkeit und Eitelkeit hervor. Anstelle der christlichen Anthropologie tritt im Zuge der Moderne das Ideal des selbstbestimmten, vernunftbegabten und emanzipierten Subjekts hervor. Mit dem Anbruch der geochronologischen Epoche des Anthropozäns ist der Mensch zudem zur wesentlichen Einflussgröße der erdgeschichtlichen Entwicklung geworden – mit potenziell katastrophalen Folgen für Natur und Mensch. In diesem Kontext birgt der Bezug auf die christliche Vanitas einerseits das künstlerische Potenzial, die Hybris und Dekadenz spätkapitalistischer Gesellschaften zu beklagen – oder aber sie zu zelebrieren. Dazu zählen etwa das Beharren auf dem Ideal jugendlicher Schönheit ebenso wie gegenwärtige Tendenzen des Hyperkonsums. Gleichzeitig hebt der Bezug auf frühneuzeitliche Vanitas-Motivik die Fragilität des menschlichen Seins und die Sterblichkeit als *conditio humana* zurück ins Bewusstsein. Thematisch wird zudem die menschliche Ohnmacht angesichts bestimmter Kontingenzen und Bedrohungslagen, wie sie etwa in Anbetracht der im Jahre 2020 kursierenden Covid-19-Pandemie erst langsam wieder schmerzlich ins kollektive Bewusstsein westlicher Gesellschaften gelangt.⁴³

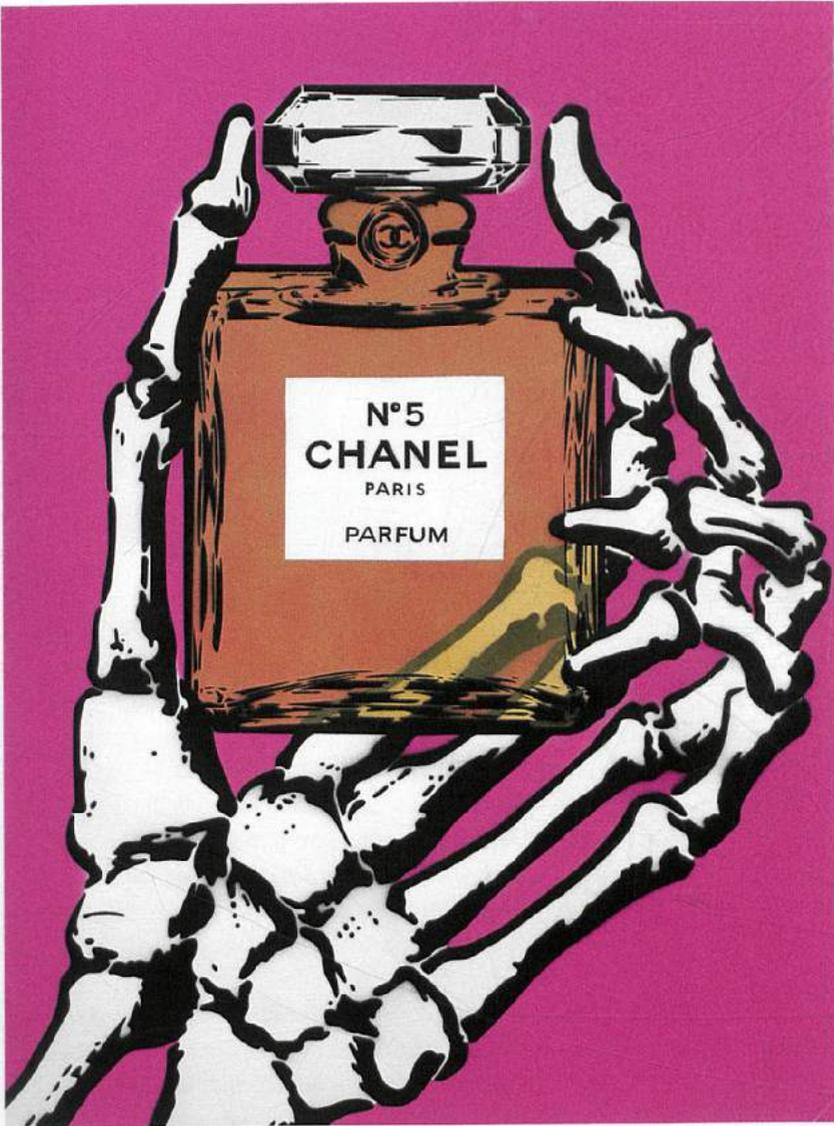
Andererseits unterliegen die Aneignungen frühneuzeitlicher Motivik und Symbolik in der spätmodernen, überwiegend säkularisierten Kultur einer Tendenz zu Parodie und Entleerung. So finden Eitelkeit und Schönheitskult in der Gegenwartskultur im Kontext von Werbekampagnen ihren Ausdruck, die den Bogen von der bildenden Kunst und frühneuzeitlichen Motiviken hin zur Konsum- und Modekultur ziehen. Dabei findet das Symbol des Totenschädels besonderen Anklang, der sich – entleert von seiner eigentlichen Warnfunktion – in überbordender Zahl auf Schmuck, Kleidung und anderen Alltagsgegenständen wiederfindet. Der Totenschädel fand zunächst als Symbol von Subkulturen seinen Weg in die Mode, wo er im Punk Ausdruck von Unangepasstheit und Individualität war und in der Gothic-Kultur die Nähe zu romantischer Todessehnsucht, Melancholie und Mythologie verkörperte.⁴⁴ Später von großen Modemacher*innen



T-Shirt mit Schädel der Marke Reserved, Privatbesitz

adaptiert, fand der Schädel als Symbol für »Glamour, Romantik, Abenteuer«⁴³ schließlich seinen Weg in den Mainstream. Dabei findet die Hybris, der Mensch könne den Tod besiegen, einen neuen Höhepunkt, in dem er in Form von Skelett und Schädel selbst nicht mehr als Mahnung, sondern als reine Dekoration am Körper getragen wird: »Der Kitzel für den modernen Konsumenten besteht darin, sich voller eingebildeten Heroismus über den Tod selbst zu erheben, als aufmüpfiger Rebell auch in diesem Punkt die Selbstbestimmung zu propagieren. Sich dies, nicht nur finanziell, leisten zu können.«⁴⁶

Übergreifend sind Darstellungen und Anspielungen auf die Vanitas zu einem beliebten Kennzeichen von Luxusprodukten geworden. Anstatt in christlicher Manier vor Eitelkeiten zu warnen, sind in der populären Kultur Vanitas-Accessoires zu einem Ausweis von Eleganz und High Fashion (ergo von Oberflächlichkeit) avanciert, sie sind also selbst Eitelkeiten geworden. Dabei wird häufig auch der barocke Prachtstil imitiert. So findet sich nicht nur das bereits erwähnte Verzierbild von Charles Allan Gilberts in einer Werbekampagne von Dior als fotografische Reinszenierung wieder, auch Christian Louboutin lichtet mithilfe des amerikanischen Fotografen Peter Lippmann seine Schuhe wiederholt in barockesken Prunk- und Vanitas-Stilleben ab und lässt sein Produkt damit nicht nur Teil eines Kunstwerks werden, sondern gibt einem einfachen Schuh den Hintergrund eines Lebensstils voller Luxus und Überschwang. Nicht zuletzt könnten Betrachter*innen der Kampagne im Sinne des *carpe diem* vom Kauf überzeugt werden: »Man lebt nur einmal, ich brauche diese Schuhe!«



Rich Simmons, Chanel Vanities Death Grip, 2013

Näher an der kritisch-mahnenden Ausrichtung der barocken Anthropologie ist die Auseinandersetzung mit dem Vanitas-Motiv in den zeitgenössischen Künsten. Ist den Vanitas-Darstellungen bereits im Barock eine protestantische Kritik an Prunk und Luxus sowie an der Hybris des neuzeitlichen Menschen eingeschrieben, wird dies in den Gegenwartskünsten häufig mittels einer Ästhetik der Opulenz aktualisiert. Die Mahnung wird hierbei zumeist säkularisiert und aktualisiert: Formuliert wird eine Kritik an den Bedingungen der westlichen Konsum- und Wegwerfgesellschaft sowie ihrer hedonistischen Sinnangebote und Glücksversprechen, die als glänzende Oberfläche und Welt des Scheins entlarvt werden, und die zudem in ihren Folgen für den Menschen unkontrollierbar geworden sind.

Ein Beispiel für dieses Vorgehen ist Koen Theys Installation *The Mining of the Natural Ressources I-III* (2017), in der in Anlehnung an sogenannte Prunkstillleben des Barock eine Piratenschatztruhe im Sand inszeniert wird. In dieser Truhe und um sie herum verstreut befinden sich zahllose goldene Münzen, die auf den zweiten Blick wie achtlos dorthin geworfene Kronkorken erscheinen, neben Vasen, teurem Schmuck und Herrschaftsinsignien wie goldbesetzten Kronen und Diademen. Durch die Form ihrer Verarbeitung, die ihnen eine körnige Struktur verleiht, sowie die Beleuchtung wirken diese höchst artifiziell, sodass das eigentlich dreidimensionale Objekt fast wie gemalt erscheint. Die zeitgenössische Adaption der Gattung des sogenannten Prunkstilllebens rückt den Piratenschatz in den Kontext menschlicher Sünde und Apokalypse. Gemeinsam mit dem Titel verweist die Installation somit auf den Erwerb menschlichen Reichtums und Wohlstandes als Raub an der Natur und auf die damit verbundene Hybris, die in nicht allzu ferner Zukunft in die ökologische Katastrophe münden kann.

Eine weitere aktuelle Interpretation von Eitelkeit in Form von Luxus und Konsum und seiner gleichzeitigen Sinnlosigkeit zeigt sich in Rich Simmons Werk *Chanel Vanities Death Grip* (2013) in Anspielung an frühneuzeitliche Symbolik. In der direkten Gegenüberstellung von Tod und Schönheit, versinnbildlicht durch einen Parfümflakon, der von einer Skeletthand gehalten wird, korreliert die Flüchtigkeit des Dufts mit der des Lebens. Ein Gedanke, der sich bereits im Barock artikuliert, wie der Vergleich des Lebens mit der »luft mit lieblichem geruch«⁴⁷ im Gedicht *Über den fruehen tod et. Fraewleins Anna Augusta Marggraefin zu Baden* etc. von Georg Rodolf Weckherlin bezeugt. Zudem wird hier eine zeitgenössische Fixiertheit auf Marken und den Konsum von Produkten verdeutlicht. Der ikonisierte Chanel-Flakon wird somit zum Symbol aller Luxusgüter, die sich nach wie vor in der festen Hand des Todes befinden.

Auch bei Daryl Zangs Werk *Vanity* (2019) steht Schönheit und Eitelkeit im Kontext von Konsum im Vordergrund. Die im Stile der Pop Art gemalten Lippenstifte, Nagellacke, Spiegel und Perlen erinnern an überladene Prunkstillleben, die Beauty-Produkte werden übergroß in den Fokus gestellt und klammern den Gedanken an Lebendiges (und damit die Möglichkeit des Ephemereren) geradezu aus. So wie die Produkte Hilfsmittel sein sollen, um den eigenen Alterungs- und Vergänglichkeitsprozess zu kaschieren, wird in der Arbeit selbst der Gedanke an ein mögliches Ende kaschiert. Im Fokus steht das Kaufen und Besitzen von Materialitäten im Schatten der eigenen Hybris.

Während das Repertoire der Vanitas in Werbung und Popkultur also als entleerte oder ironisierte Formel für Rebellentum und Luxus avanciert ist, scheint es, dass die Wiederholung des barocken Motivs in den Künsten zum Instrument von (ironischer) Kritik, aber auch von Wut, einer verzweifelten Auflehnung gegen die einmal mehr erkannte Sinnlosigkeit von spätmodernen Lebensentwürfen und dem damit korrelierten Tod geworden ist. Das mag dort an Härte gewonnen haben, wo der Glauben an Erlösung und ein Leben nach dem Tod verloren gegangen ist. Somit sind das Aufrufen und Umschreiben der Vanitas als Zeichen einer (post-)modernen Melancholie zu begreifen,⁴⁸ deren universale Bedeutsamkeit in ihrer nahezu formelhaften Wiederholung liegt.⁴⁹



Evija Laivina, *Anti Double Chin Bandage for Men* und *Cheek Slimmer* (aus der Serie *Beauty Warriors*, 2019).

5. EMANZIPATION STATT OPTIMIERUNG – VANITAS UND SUPERBIA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

Das Thema der Eitelkeit nehmen die zeitgenössischen bildenden Künste immer wieder in unterschiedlichen Facetten auf, verfremden oder überzeichnen es und bilden so einen Gegenpol zu den popkulturellen Ausschweifungen. So portraitiert beispielsweise die in Lettland geborene Künstlerin Evija Laivina in ihrer Serie *Beauty Warriors* (2017) Frauen und auch Männer mit ganz besonderen Accessoires: Oft im Portraitstil und an barocke Gemälde erinnernd, lichtet Laivina Personen mit sogenannten *beauty gadgets* ab, Schönheitsprodukten, die auf die ein oder andere Weise eine Verschönerung versprechen. Diese Vorrichtungen reichen vom »Smile Trainer« über den »Nose Straightener« bis hin zur »Anti-Wrinkle Mask«. Die meist grotesk aussehenden Gerätschaften decken einerseits die Absurdität aktueller Schönheitsideale samt ihres Ziels auf, sich um jeden Preis optimieren zu wollen, andererseits machen sie einen verqueren Wirtschaftszweig deutlich, der sich genau davon nährt und das Thema weiter befeuert. Zudem verfremden die Arbeiten das klassische (Selbst-)Portrait, in dem sie eben nicht das Optimum der eigenen Darstellung wiedergeben, sondern eher durch die Gerätschaften entstellte Varianten zeichnen.

Ebenfalls mit dem Thema der Eitelkeit, insbesondere auf das »Frau mit Spiegel«-Motiv rekurrierend, befasst sich das Gemälde *Modern Vanity* von Kenny Harris (2017). Es stellt einen weiblichen Rückenakt dar, in dem an die Stelle des Spiegels das Smartphone tritt. Sinnbildend wird das flüchtige Spiegelbild zum bleibenden Selfie, welches geteilt, bearbeitet und bewertet werden kann. Aber auch die private Situation des In-den-Spiegel-Schauens öffnet sich, der Spiegel weicht einem medialen Fenster, welches stets unter Beobachtung steht, das aber auch in beide Richtungen funktioniert: Die Frau blickt dem Porträtierten und den Betrachter*innen direkt aus dem Smartphone entgegen. Auch auf



Kenny Harris, *Modern Vanity*, 2017



Ellen Harvey, *Vanity*, 2012, Handbearbeiteter Glasspiegel, Tisch, Gips, Lichtpanel, 152 x 76 x 38 cm

Ebene der Bildproduktion kommt es zu einer Verschiebung der ›Zuständigkeiten‹: Die frühere Aufgabe des Malers, die Person im Gemälde auf eine gewisse Art zu inszenieren und ein bestimmtes Bild (im Sinne eines Eindrucks) von ihr anzufertigen, wird gewissermaßen hinfällig. Die portraitierte Person bildet sich selbst ab, und dabei ist es sicher kein Zufall, dass es sich hierbei um eine junge Frau mit kurz rasierten Haaren, Piercings und großflächigem Tattoo handelt. Dabei ist die Selbstbestimmung über das eigene Aussehen sicherlich eine Errungenschaft der Moderne, in der sich – im Gegensatz zum Barock – insbesondere Frauen etablierten Schönheitsnormen widersetzen und ihre eigenen Vorstellungen in den öffentlich-digitalen Raum transportieren können. Ob diese Form der digitalen Selbstdarstellung emanzipatorisch oder letztlich nichts als Eitelkeit ist, bleibt dem Urteil des Betrachters oder der Betrachterin überlassen.

Bei Ellen Harveys Objekt mit dem Titel *Vanity* (2012) handelt es sich um ein scheinbar klassisches Schminktischchen: Ovaler Spiegel, leicht geschwungene Kanten und eine kleine Schublade für die nötigen Utensilien erinnern an barocke Möbel. Doch anstelle eines glatten Spiegels ist die Oberfläche zerkratzt. Wer an den Spiegel herantritt, um sich zu sehen, wird enttäuscht. Die scheinbar einzige Aufgabe des Objekts wird hier ausgelöscht, die eigene Bewunderung ist nicht mehr möglich. Wenn in der frühneuzeitlichen Vanitas das Spiegelmotiv auf die Vergänglichkeit zumeist weiblicher Schönheit verweist und gleichzeitig vor Lastern wie Hochmut und Eitelkeit warnt, ist hier die Zerstörung des unmittelbaren Motivs gleichzeitig der Versuch, den Gegenstand der Verführung aufzulösen. Harvey invertiert die barocke Vorlage. Anstelle des Todes, der einem aus dem Spiegel direkt entgegenblickt, sehen wir gar nichts, nicht einmal uns selbst, und werden uns selbst überlassen. Damit wird das Medium der Selbsterkenntnis zwar beseitigt, die Gewissheit der eigenen Endlichkeit – an dessen Stelle die des Spiegels getreten ist – bleibt jedoch bestehen. Anders als in den barocken Kunstwerken, in denen eine (kritische) Distanz zur dargestellten eitlen Figur eingenommen werden kann, werden hier die Betrachter*innen selbst zum Subjekt der künstlerischen Reflexion. Sie werden als handelnde Individuen essentieller Bestandteil der Toilettentischszenerie. Zudem bekommt der Akt des Zerkratzens eine (auto-)aggressive Note, als habe jemand aus Selbsthaß sein eigenes Spiegelbild zerkratzt.

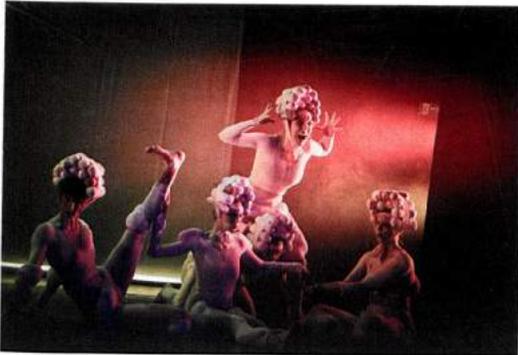
Vorstellen lässt sich gut, dass diese Zeilen eines Gedichtes von Günter Kunert dem Akt des Zerkratzens unmittelbar vorangegangen sind. Spielerisch wird in der Lyrik Kunerts das barocke Motiv des Erblickens des eigenen Todes als Reflexion im Spiegel aufgegriffen, wobei der Grund für den schaurigen Anblick im Titel ironisch mit *Schlecht geschlafen* benannt wird:

»Nie kommt einem der Tod so nahe
wie morgens vorm Spiegel.
Kurzfristig kaschierte Identität.
Unübersehbare Verwandtschaft.
Einer, der nichts weiter weiß
von dir und mir und jedem
als das, was im Spiegel
sichtbar zu werden droht.«⁵⁰

Kunert überblendet hier die Vorstellung des zerknitterten, unausgeschlafenen Gesichts mit dem Anblick der »[k]urzfristig kaschierte[n] Identität« des eigenen Sterbens im Spiegel und setzt somit in barocker Manier die Gleichzeitigkeit von Leben und Tod humorvoll ins Bild, um sein fiktives Alter Ego und mit ihm die Leser*innen an ihre eigene Endlichkeit zu erinnern. Mit den letzten vier Versen klingt zudem das für den mittelalterlichen Totentanz zentrale Jedermann-Motiv an, demgemäß der Tod ohne Vorkenntnisse über Stand, Tugend oder Herkunft ausnahmslos jede*n dahinrafft.

Auch die zeitgenössische Performancekunst greift auf das Thema der (körperlichen) Eitelkeit zurück und kritisiert dabei eine auf Selbstoptimierung und Eitelkeit ausgerichtete Gesellschaft. Ähnlich wie die vorangegangenen Beispiele beziehen sich viele dieser Arbeiten auf Feminität. Es scheint mit einigen wenigen Ausnahmen für die zeitgenössische Kunst das zu gelten, was bereits für das Barock konstatiert wurde: Weiblichkeit als zentrales Reflexionsmoment über die Superbia als Eitelkeit im engeren Sinne. So steht im Zentrum der Tanzperformance *VANITY OF MODERN PANIC - V.O.M.P.* (2017) des aus Dänemark stammenden Danilla Lind Dansetaters die Körperlichkeit der sechs weiblichen Performerinnen selbst. Neben Kopfbedeckungen aus aufgetürmten Schaumstoffrollen, die an die aufwendigen Perückenmode des Barock erinnern, tragen sie hautenge Anzüge, die ebenfalls mit diesen Rollen ausgestattet sind. So ergeben sich bizarre Körper(de)formationen, die zum einen Assoziationen an trainierte Muskelgruppen oder breite Hüften, zum anderen durch die Asymmetrie ihrer Anordnung ebenso Gedanken an krankheitsbedingte Geschwüre evozieren. Bereits auf der Ebene der Kostüme wird so über die krankhafte Sehnsucht der Gegenwartsgesellschaft nach Körperoptimierung reflektiert. Die einstmalige Sünde des Hochmuts als Erhebung gegenüber Gott wird somit umgedeutet als eine Ermächtigung über den eigenen Körper mittels kosmetischer Eingriffe bis hin zur Schönheitschirurgie von »Brüsten, Schenkeln und Po, die selbst Kim Kardashian blass werden lassen würden vor Neid«⁵¹. Doch dass dieses Perfektionsstreben eine abnorme Selbstentfremdung nach sich zieht, zeigt die groteske Körperlichkeit, die sich beispielsweise in nervös zuckender Bewegung manifestiert. Der eigene Körper gerät außer Kontrolle.

Die Jagd nach Perfektion impliziert überdies einen Konkurrenzkampf. Diese soziale Entfremdung stellt die Performance durch die Interaktion der Akteurinnen aus: So entbrennt eine erbitterte körperliche Auseinandersetzung um die zusätzlich auf die Bühne verbrachten Schaumstoffrollen, die zur weiteren Ausstaffierung des Körpers genutzt werden oder zu Kronen und Schärpen umfunktionierte werden, die an Misswahlen erinnern. Neben die Ermächtigung über den eigenen Körper tritt so auch die Konkurrenz um Perfektion. Ein solcher Wettstreit lässt sich auch im Alltag beobachten: In sozialen Netzwerken wie Instagram zielen die fotografischen Inszenierungen eines gesunden und makellosen Körpers schlussendlich nur auf den Gewinn von Follower*innen, Herzen und Likes. In diesem Sinne rückt so auch die Eitelkeit, insbesondere von Influencer*innen, in die Peripherie der Arroganz verstanden als Abgrenzungsmechanismus. Denn nur die perfekte Selbstinszenierung vorwiegend des Körpers, die sich von den Mitbewerber*innen abhebt, garantiert auch eine Gewinn generierende Vermarktung der mit ihm und durch ihn beworbenen Produkte.



Szenenfotos aus: Danilla Lind Dansetater, VANITY OF MODERN PANIC - V.O.M.P., 2017, Choreographie: Gunilla Lind

Der Zustand der vollkommenen Zufriedenheit stellt sich so auch erst ein, wenn alle Konkurrent*innen ausgeschaltet und jegliche Optimierungsmöglichkeiten ausgenutzt wurden. So zumindest legt es das Schlussbild nahe, wenn sich eine der Performerinnen, nachdem sich die übrigen zurückgezogen haben, aus dem Haufen sämtlicher hinterlassener Schaumstoffrollen befreit und begleitet von einer ruhigen Klangatmosphäre sanft lächelnd einschläft. Dieses Bild wird von einer Inszenierungsstrategie begleitet, die jedoch auch eine andere Lösung zur Bewältigung der durch Perfektionsstreben und Konkurrenz provozierten (Selbst-)Entfremdung ermöglicht: Akzeptiere und liebe deinen Körper so, wie er ist. Um diesem Appell ein Bild zu verleihen, bedient sich die Performance eines für die barocke Vanitas prototypischen Symbols. Es schweben langsam Seifenblasen auf die Performerin herab und evozieren so Gedanken an die *homo bulla*. Doch wenn im Barock dieses Symbol noch an die schnelle und plötzliche Vergänglichkeit mahnt, deutet der Einsatz von Seifenblasen in dieser zeitgenössischen Arbeit auf eine positive Umwertung hin: In ihrer harmonischen Kugelform

und in der Langsamkeit ihres Schwebens, die den bizarren Schaumstoff-Formationen und hektischen Bewegungen entgegensteht, hält sie dazu an, ihre natürliche Schönheit anzuerkennen, um sie so auch auf das Menschliche zu übertragen. Es ist Aufforderung der Anerkennung des vergänglichen Körpers und seiner darin verborgenen, natürlichen Schönheit.

Auch die zeitgenössische Dramatik setzt sich kritisch mit dem Verhältnis von Schönheit, Eitelkeit und Gesellschaft auseinander. So handelt das 2017 uraufgeführte Stück *Für immer schön* (Noah Haidle) von der alternden Handelsvertreterin Cookie Close, die ihren einzigen Lebenssinn im Verkauf von Kosmetika sieht. Dabei spult sie fast mantrenhaft die immer gleiche Verkaufsformel ab:

»Als ich ein kleines Mädchen von knapp sechs Jahren war, da sagte meine Mutter zu mir, dass Gott uns alle nach Seinem Bilde erschaffen hat. In diesem Moment war mein Schicksal entschieden! Zabong!
Ich war die geborene Kosmetik-Verkäuferin!
Beauty-Produkte verdecken nichts, sie verstecken nichts, sie helfen uns, die vollkommenste Version unseres eigenen Bildes zum Vorschein zu bringen, und insofern helfen sie uns, ein Abglanz von Gottes Herrlichkeit zu sein!
[...]
Sie werden auch nicht jünger.
Sonst wären Sie ja gar kein Mensch mehr!
Die Zeit! Sie schafft uns alle!
Aber wir haben Abwehrmöglichkeiten!«⁵²

Interessanterweise wird hier, und dies lässt sich in der zeitgenössischen gegenüber der barocken Kunst seltener finden, ein theologischer Bezug deutlich. Ähnlich wie Cenodoxus erhebt auch Cookie den Menschen in die Nähe Gottes. In ihrer Argumentation werde der Abglanz seiner Herrlichkeit nicht durch die Natürlichkeit der Schöpfung, sondern gerade in der Verwendung von Kosmetika evident. Die menschliche Selbstoptimierung offenbare regelrecht die im Menschen verborgene Göttlichkeit und wirke darüber hinaus gegen die Zeit und den damit einhergehenden Verfall der menschlichen Schönheit. Auch wenn es hier, ähnlich wie im Drama *Bidermanns*, zunächst so scheint, dass die Protagonistin demütig im Sinne des Schöpfers handle, so kann dennoch der Hochmut festgestellt werden: Durch den Einsatz der Kosmetik überhebt sich der Mensch gegenüber der Zeit und Gott. Das Ziel ist somit eine Verweigerung des natürlichen Laufes des Lebens.

Daher erkennt Cookie auch nicht, dass alles Existierende eine bestimmte zeitliche Begrenzung hat, wenngleich die mütterlichen Lieblingsverse aus dem biblischen Buch *Kohelet*, die auf der Sohle von Cookies Schuhen geschrieben stehen, sie stets darauf aufmerksam machen sollen:

»COOKIE schaut sich ihre Schuhe von unten an.
Dort steht etwas, das sie angestrengt zu lesen versucht, die Wörter
sind aber zu abgelatscht.

COOKIE

»Geboren werden hat seine Zeit, dada dada.

»Lieben hat seine Zeit, dada dada da.

»Er hat alles, dada dada da »Ewigkeit, »Anfang, »fröhlich sein,

»guten Mut, dada dada, »was geschieht, das ist schon längst gewesen,
dada dada dada da, »Staub, dada da, »wieder zu Staub.

Mehr kann sie nicht lesen

Schade.«⁵³

Die Worte, unleserlich geworden durch stetigen Zerschleiß der Schuhsohlen, die fortwährend im Dienste des Beautymarketings auf Reisen sind, stehen hier sinnbildlich für das Verkennen des natürlichen Laufes der Dinge. Cookie erkennt die eigene Endlichkeit nicht an. Auch die traumatische Erfahrung des Suizids der eigenen Tochter lässt die Protagonistin nicht an ihrer Lebensweise zweifeln und ihre Trauer charakterisiert sie selbst als Schwäche. Sie verdrängt das Endlichkeitsbewusstsein bzw. die Todesgewissheit allen Lebens bis zu ihrem eigenen Tod und bleibt ihrer auf Selbstinszenierung beruhenden Lebensweise treu. Die Ausrichtung auf die irdische Schönheit, die vermeintlich demütig in den Dienst Gottes gestellt wird, entpuppt sich so als eine bloße Grotteske, die die Unsterblichkeitsphantasien aber auch die Oberflächlichkeit des modernen Menschen offenlegt.

Gerade diesen Aspekt forciert auch die Inszenierung dieses Dramas am Münchner Residenztheater in der Regie von Katrin Plötner. Denn nicht nur die Kostüme von Lili Wanners, die samt ihrer makellos glatten Maske an einen Barbie-Look erinnern, sondern gerade die Bühnengestaltung durch Anneliese Neudecker legt die Oberflächlichkeit sinnfällig dar. Der gesamte Bühnenraum ist mit einer Plastikfolie ausgeschlagen, die durch die Lichtregie verschiedenfarbig, zumeist grell pink, erstrahlt. Es ist ein Raum der cleanen, alles abweisenden Oberfläche, die erst durch das Ausheben des Grabes zerstört wird. Durch die verwendete Erde hält letztlich die Natur Einzug in den Bühnenraum.

Dies erinnert nicht nur an aktuelle Thesen der Verdrängung, bzw. der künstlerischen Gegenbewegung einer »neuen Sichtbarkeit des Todes«⁵⁴ in einer allumfassend domestizierten und von der Natur abgerückten Umwelt, sondern im Zusammenhang mit der überbordenden Fülle an Plastik auch an unseren Umgang mit Ressourcen. Dezidiert diesen Aspekt forciert ebenfalls die spanische Künstlergruppe Quatre Caps in ihrer Fotoserie *Not longer Life* (2019). In dieser stellen die Künstler bekannte (Früchte-)Stilleben wie Juan Sánchez Cotáns *Stilleben mit Quitte, Kohl, Melone und Gurke* (1602) mit aus heutigen Supermärkten stammenden Lebensmitteln samt ihren Plastikverpackungen nach, um so auf den problematischen Umgang der zeitgenössischen Konsumgesellschaft mit (fossilen) Rohstoffen und auf ihre Plastikflut aufmerksam zu machen.

Eine Restauration der düsteren, barocken Eitelkeitsmahnungen scheint unter den Vorzeichen des säkularisierten 21. Jahrhunderts kaum mehr möglich zu sein. Betrachtet man die Reflexionen über Schönheit und Eitelkeit in den zeitgenössischen Künsten und der populären Kultur, fällt auf, dass der Bezug auf die



Szenenfoto: Noah Haidle, *Für immer schön*, 2017, Residenztheater München, Regie: Katrin Plötner, Bühne: Anneliese Neudecker, Kostüme: Lili Wanner, hier mit Juliane Köhler (Cookie) und Pauline Fusban (Heather)

Vanitas-Motivik häufig spielerisch, ironisch oder gar destruktiv ausfällt. Die Adaptionen barocker Ästhetik, Inszenierungen des Übermaßes und einstmalige Symbole der Warnung vor Eitelkeit und Tod sind dabei nicht mehr nach festgelegten Bedeutungen rekodierbar, sondern stehen etwa im Kontext von säkularen konsumkritischen oder emanzipativen Darstellungen. Insbesondere in den letztgenannten Darstellungen vollzieht sich so gewissermaßen eine ›Verinnerweltlichung‹. Galt im Barock noch die *Maxime*, die *Superbia* zugunsten eines auf die Ewigkeit ausgerichteten Lebens hinter sich zu lassen, so ermutigen viele zeitgenössische Werke nun im Sinne der *body positivity* zu einer Anerkennung der eigenen Natürlichkeit und stellen die Schönheit des vermeintlichen Makels sowie des alternden Körpers heraus.

Somit stellen die hier überblicksartig präsentierten Kunstwerke zwar überwiegend eine ›leichte Variante‹ der Wiederkehr des Barocken dar, in der in einem produktiven Verhältnis der Künstler*innen zur Barockepoche das ästhetische Spiel und die Erzeugung komplexer Bedeutung im Vordergrund steht, statt vorwiegend den melancholischen Grundton barocker Darstellungen zu reinszenieren.⁵⁵ Keinesfalls ist jedoch anzunehmen, dass in den Künsten die Motivik und Symbolik der Vanitas reine Reinszenierung barocker Oberflächen ist, wie es in der Popkultur durchaus der Fall ist. In einer enthistorisierten und damit komplexer gewordenen Variante des Vanitas-Motivs kehrt die Reflexion über die Eitelkeit der Eitelkeiten in den zeitgenössischen Künsten und in der Literatur zurück und regt somit auch ihre Betrachter*innen und Leser*innen dazu an, im Spiegel barocker Welterfahrung über Schein und Sein unserer spätmodernen Lebenswelt zu reflektieren.

ANMERKUNGEN

- 1 Schmolcke, Benjamin: Es ist alles eitel [1744], in: Deutsche Barocklyrik. Hg. von Martin Sommerfeld. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1934, S. 45.
- 2 Vgl. Scholl, Dorothea: Vanitas vanitatum et omnia vanitas: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik, in: Bibeldichtung. Hg. von Volker Knopp und ders. Berlin: Duncker & Humblot 2006, S. 221-260; Benthien, Claudia und Victoria von Flemming: Einleitung, in: Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart. Hg. von dens. Berlin: De Gruyter 2018 (Paragrana, Bd. 27.2), S. 11-36, S. 13.
- 3 Adeltung, Johann Christoph: Eitelkeit, in: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Bd. 1: A-E. Hg. von dems., Franz Xaver Schönberger und Dietrich Wilhelm Soltau. Wien: Bauer 1811, Sp. 1780.
- 4 Ebd.
- 5 Ps 31,6; nach der Michaelischen Übersetzung, zit. n. Adeltung 1811, Sp. 1780.
- 6 Gryphius, Andreas: Sonett VIII. Es ist alles Eitel [1637], in: Ders.: Gedichte. Stuttgart: Reclam 2012, S. 12-13, S. 13.
- 7 Vgl. Braungart, Georg: Jakob Bidermanns ›Cenodoxus‹. Zeitdiagnose, Superbia-Kritik, komisch-tragische Entlarvung und theatralische Bekehrungsstrategie, in: Daphnis 18.4 (1989), S. 581-640, S. 594.
- 8 Bidermann, Jakob: Cenodoxus [um 1602]. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635). Hg. von Rolf Tarot. Stuttgart: Reclam 2000, S. 25, V. 529f.
- 9 Ebd., S. 114, V. 61-70.
- 10 Vgl. Pörnbacher, Hans: Jacob Bidermann: ›Cenodoxus, Der Doctor von Paris‹, in: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Stuttgart: Reclam 2000, S. 7-36, S. 20.
- 11 Bidermann 2000, S. 70, V. 163.
- 12 Vgl. Tillich, Paul: Systematische Theologie. Bd. 2. Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk 1958, S. 58.
- 13 Doehlemann, Martin: Mut zum Stolz und Hochmut. Bedingungen einer höheren Kultur. Münster: LIT Verlag 2011, S. 41.
- 14 Ingen, Ferdinand van: Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik. Groningen: J. B. Wolters 1966, S. 67.
- 15 Vgl. Gernig, Kerstin: Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 403-423, S. 407.
- 16 Ebd., S. 413.
- 17 Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Die Welt [1647/48], in: Ders.: Gedichte. Hg. von Michael Holzinger. North Charleston: Create Space 2013, S. 209-10.
- 18 Vgl. Stammler, Wolfgang: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. Freiburg in der Schweiz: Universitätsverlag 1959, S. 35f.
- 19 Vogelweide, Walther von der: [Fro welt ir svlt dem wirt sagen] [12. Jh.], in: Ders.: Frau Welt, ich hab von dir getrunken. Gedichte. Hg. und übers. von Hubert Witt. Berlin: Aufbau 1998, S. 168-171.
- 20 N.N.: St. Trudperters. Hohes Lied [um 1160], in: Erhebe dich, meine Seele: Mystische Texte des Mittelalters. Hg. von Johanna Lanczkowski. Stuttgart: Reclam 1988, S. 35-51, V. 137,9.
- 21 Vgl. Goscilo, Helena: The Mirror in Art: Vanitas, Veritas, and Vision, in: Studies in 20th & 21st Century Literature 34.2 (2010), S. 283-319, S. 292.
- 22 Vgl. Benthien und von Flemming 2018, S. 16.
- 23 Günther, Johann Christian: Als er der Phillis einen Ring mit einem Totenkopf überreichte [1724], in: Ders.: Werke. Hg. von Reiner Bölhoff. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 825.
- 24 Gernig 2001, S. 410.
- 25 Vgl. Benthien, Claudia: ›Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas‹: The Baroque Transience Topos and its Structural Relation to Trauma, in: Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives. Hg. von Lynne Tatlock. Leiden und Boston: Brill 2010, S. 51-69, S. 51-67.
- 26 Weckherlin, Georg Rodolf: Des Redlichen F. v. B. Grabschrift [1648], in: Ders.: Gedichte. Hg. von Karl Goedecke. Leipzig: Brockhaus 1873, S. 252.
- 27 Vgl. Schmidt, Antje: Performative Strategien des ›memento mori‹. Erfahrungen der Vergänglichkeit in der Gegenwartsliteratur (Dündar, Kunert), in: Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart. Hg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming. Berlin: De Gruyter 2018 (Paragrana, Bd. 27.2), S. 157-172, S. 158f.
- 28 Goscilo 2010, S. 296; Übers. d. Vf.

- 29 Vgl. Sykora, Katharina: Enden und Verfliegen in der Fotografie, in: *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming. Berlin: De Gruyter 2018 (Paragrana, Bd 27.2), S. 193-207.
- 30 Vgl. Rassidakis, Alexandra: Darstellung von Abwesenheit: Trauerarbeit mit Vanitas-symbolen bei Anna Seghers und David Bailly, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2007*. Hg. von Achim Hölter. Heidelberg: Wissenschaftsverlag der Autoren Synchron Publishers 2008, S. 99-112, S. 104f.
- 31 Schmidt, Hans M.: *Künstler und Tod – Selbstbildnisse*, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. 2. neu bearb. u. erw. Auflage. Darmstadt: Steinkopff 1989, S. 381-395, S. 387.
- 32 Bott, Gerhard: *Gemalte Schätze. Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen wie Mittel zur Repräsentation*, in: *Stilleben in Europa*. Hg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters. Münster: Aschendorff 1979, S. 432-446, S. 438.
- 33 Vgl. Ebd.
- 34 Ebd., S. 440.
- 35 Vgl. Schneider, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln: Taschen 1989, S. 79.
- 36 Vgl. van Ingen 1977, S. 81.
- 37 Schneider 1989, S. 82.
- 38 Vgl. Musée Maillol, Paris: *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*. 03. Februar-28. Juni 2010; vgl. dazu auch den Ausstellungskatalog: Musée Maillol (Hg.): *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*. Ausst.-Kat. Paris, 2010; Georg Kolbe Museum, Berlin: *Vanitas – Ewig ist eh nichts*. 15. Juni-31. August 2014; vgl. dazu auch den Ausstellungskatalog: Wallner, Julia (Hg.): *Vanitas – Ewig ist eh nichts*. Ausst.-Kat. Berlin. Berlin 2014; vgl. auch Charbonneaux, Anne-Marie (Hg.): *Les vanités dans l'art contemporain*. 2. erw. Aufl. Paris: Flammarion 2010.
- 39 Etzlstorfer, Hannes: *Das Spiel mit der Zeit – im Dienste der christlichen Moral. Sinnbilder und Allegorien der Vergänglichkeit im Spiegel der Kunst*, in: *Zeit und Geschichte. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Hg. von Erhard Chvojka, Andreas Schwarz und Klaus von Thienen. Wien, München: R. Oldenbourg Verlag 2002 (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Bd. 36), S. 172-191, S. 186.
- 40 Vgl. dazu Benthien und von Flemming 2018.
- 41 Vgl. Benthien und von Flemming 2018. Siehe dazu auch: <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/forschung/forschungsprojekte/vanitas.html> [28.04.20].
- 42 Vgl. Macho, Thomas und Kristin Marek (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München, Paderborn: Fink 2007.
- 43 Vgl. Benthien 2011; Benthien und von Flemming 2018.
- 44 Vgl. Quast, Tobias A. J.: *Der Tod steht uns gut. Vanitas heute*. Berlin: Nicolai 2013, S. 47.
- 45 Ebd., S. 67.
- 46 Ebd., S. 64.
- 47 Weckherlin, Georg Rodolf: *Über den fruehen tod et. Fraewleins Anna Augusta Margraefin zu Baden etc. [1619]*, in: *Gedichte des Barock*. Hg. von Volker Meid. 2., überarb. Auflage. Stuttgart: Reclam 2014, S. 11-12, S. 11.
- 48 Vgl. Moser, Walter: *Barock*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Stuttgart: Metzler 1992, S. 578-617, S. 600f.
- 49 Vgl. dazu Benthien und von Flemming 2018.
- 50 Kunert, Günter: *Schlecht geschlafen*; in: *Ders.: Fortgesetztes Vermächtnis*. München: Hanser 2014, S. 128. Mit freundlicher Genehmigung des Hanser Verlages.
- 51 Kampnagel Hamburg (2019): *Ankündigungstext zu »VANITY OF MODERN PANIC – V.O.M.P.«*, online unter: <https://www.kampnagel.de/de/programm/vanity-of-modern-panic-vomp/>. 2019 [02.04.20].
- 52 Haidle, Noah: *Für immer schön*. Übers. von Barbara Christ. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 6. Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages.
- 53 Ebd., S. 5.
- 54 Vgl. Macho und Marek 2007.
- 55 Vgl. Moser 1992, S. 600.

Im Labyrinth
des Hochmutes und
der Eitelkeit

A

B

B

R

E

P

U

S

KULTURZENTRUM SINSTEDEN 2020



Alexander Voet der Jüngere, Nosce te ipsum (erkenne dich selbst), 17. Jahrhundert, Radierung, 28x34 cm, Wellcome Library London

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Gemeinfrei: S. 6, 8 (MET), 13-17, 28, 35-37, 39, 44-46, 49 (hochgeladen von shorpy.com, url: 5829), 64-66, 68, 70-71, 74, 91, 94, 96, 98 (LACMA), 100 (LACMA), 105

Wikimedia Commons: Umschlag, S. 41, 69 SMB-digital CC-BY-NC-sa3.0 D; S. 10 Camelia.boban CC-BY-sa3.0; S. 29 Didier Descouens CC-BY 4.0; S. 88 Eric Gaba (User: Sting) CC-BY-sa3.0

Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von:

Archives of American Art, Smithsonian Institution, Digital ID: 3523 S. 47

Artothek, Museum Kunstpalast, Horst Kolberg S. 30

Julian Baumann S. 85

Goethezeitportal, www.goethezeitportal.de/index.php?id=4318 S. 18-19

Kenny Harris und Koplín Del Rio Gallery, Seattle, WA S. 78

Ellen Harvey Studio S. 79

Evija Laivina S. 77

LOC S. 109

Kasper Nybo Photography S. 82

Heiko Pippig und Galerie von Abercron S. 27

Rich Simmons und Puccio Fine Art, LLC. S. 75

VG Bildkunst und Horst Janssen Museum, Andrey Gradetchliev, S. 23-26

VG Bildkunst, Kulturzentrum Sinsteden, Manuela Broisch-Höhner, S. 32-33

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst.

Horst Wackerbarth S. 43 und 48

Wellcome Collection/Images CC-BY 4.0, S.20/21, S. 92, 110

IMPRESSUM

Das Katalogbuch »Superbia, Im Labyrinth des Hochmutes und der Eitelkeit« erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, die von Juli bis September 2020 im Kulturzentrum Sinsteden des Rhein-Kreises Neuss zu besichtigen ist.

Herausgeber: Rhein-Kreis Neuss, Kulturzentrum Sinsteden
Grevenbroicher Straße 29, 41569 Rommerskirchen
info@kulturzentrum-sinsteden.de

Konzeption und Redaktion: Kathrin Wappenschmidt

Lektorat: Wort für Wort, Köln

Satz und Gestaltung: Christiane Hemmerich Konzeption und Gestaltung, Tübingen

Druck: Druckerei Friedrich Pöge e. K., Leipzig

Dank an: Sparkasse Neuss, Freunde des Kulturzentrums Sinsteden e.V., Prof. Dr. Claudia Benthien, Institut für Germanistik der Universität Hamburg und Prof. Dr. Victoria von Flemming der HBK Braunschweig für ihr Projekt »Vanitas in den Künsten der Gegenwart«, besonders bei Julia Catherine Berger, Antje Schmidt und Christian Wobbeler, dem Horst Janssen Museum in Oldenburg Antje Tietken, Marco Zambon der Galerie von Abercron, Manuela Broisch-Höhner, Dr. Joachim Gutzke, Sigrid Blomen-Radermacher, Horst Wackerbarth und weiteren Leihgebern und den ehrenamtlichen Helfern.

© 2020 Rhein - Kreis Neuss, Kulturzentrum Sinsteden und die Autoren

ISBN 978-3-9815745-9-3

rhein
kreis
neuss

KULTURZENTRUM
SINSTEDEN



Sparkasse
Neuss