

SAND- UND RÄDERUHR IN DER MALEREI

Ausgehend von der Frage, wie in der Malerei, in der das stehende 'Jetzt' gelte, die unsichtbare Zeit sichtbar werde, beschreibt die Kunstwissenschaft in mannigfacher und erschöpfender Weise das Verhältnis von angehaltener zu laufender Zeit in Bildern anhand formaler und inhaltlicher Aspekte.¹ Hinsichtlich thematischer Darstellungen und Topoi (beispielsweise 'Werden und Vergehen', 'Paradies', 'Tod', 'Totenkopf', 'Ruine', 'Grab', 'Lebensalter', 'Jahreszeiten') läge in diesem Zusammenhang eine Betrachtung der Zeitmesser in der Malerei nahe. Entsprechende Untersuchungen sind jedoch, so weit ich sehe, bislang nicht angestellt worden.

Sanduhr und mechanische Räderuhr sind in etwa gleich alt, beide sind Erfindungen des späten 13., frühen 14. Jahrhunderts. Die früheste bildlich dargestellte Uhr – eine Sanduhr – findet sich in der Hand der Temperantia, einer der Kardinaltugenden, auf einem von Ambrogio Lorenzetti 1338 im Rathaus zu Siena gemalten Fresko (wo möglich kam die Uhr erst bei einer Restaurierung nach einem Brand hinzu, um 1350). Da man seit Isidor von Sevilla (um 560 bis 636) 'tempus' mit dieser Tugend verband, eignete sich die Sanduhr besonders als Symbol für Mäßigung, Gleichmaß und Bescheidenheit. Ältere Temperantia-Personifikationen – ab dem 11. Jahrhundert – tragen, entsprechend der Übersetzung von 'temperamentum' als Maß/richtige Mischung/Mäßigung, von der das Wort für Zeit (Tempus) oft hergeleitet wurde, einen großen und einen kleinen Mischkrug.²

Auch die Räderuhr wurde erstmals im Zusammenhang mit der Temperantia gemalt: Die ersten Bildnisse finden sich auf Illustrationen zu Christine de Pisans *Epître d'Othéa* (1406-08) und zu Heinrich Seuses *Horologium* (um 1406).

Bis zirka 1450 war die Uhr das maßgebliche Attribut der Temperantia, die sich immer mehr zur ritterlichen Kardinaltugend entwickelte. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts ist sie stets mit mehreren Attributen abgebildet, technischen Neuerungen, die allesamt zu den Erfindungen der jüngeren Vergangenheit gezählt wurden: Sie trägt nun eine Uhr auf dem Kopf, Sporen an den Schuhen und eine Brille in der Hand. Vor ihren Füßen befindet sich eine drehbare Turmwindmühle. Sie ist das personifizierte Ideal vernünftiger Selbstherrschung, meist versehen mit modernen Attributen des technischen Umgangs mit der natürlichen Umwelt. Dieses ikonografische Programm der Temperantia bleibt bis ins 16. Jahrhundert geläufig.³

In einer anderen Funktion erscheint die Sanduhr in der Hand einer weiteren allegorischen Personifizierung, der des Todes: In vielfältiger Weise hält der Tod dem Menschen dessen demnächst ablaufende Lebensuhr entgegen und erinnert ihn daran, daß sein Leben endlich sei und er nicht früh genug anfangen könne, sich mit dem Übergang vom Diesseits ins Jenseits auseinanderzusetzen.

¹Siehe hierzu Heinrich THEISSING: *Die Zeit im Bild*; Darmstadt 1987; Lorenz DITTMANN: *Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunstgeschichtlichen Raum- und Zeitbegriffs*; in: *Stadt und Landschaft – Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn*; Köln 1969; Seite 43-55; Lorenz DITTMANN: *Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei*; in: *Festschrift für Wolfgang Braunfels*; Tübingen 1977; Seite 93-109

²Vergleiche Arno BORST: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*; Berlin 1990; Seite 79ff; Gerhard DOHRN-VAN ROSSUM: *Die Geschichte der Stunde – Uhren und moderne Zeitordnung*; München, Wien 1992, Seite 14f

³Vergleiche DOHRN-VAN ROSSUM (a.a.O.), Seite 15f; Lynn WHITE jr.: *The Iconography of Temperantia and the Virtuosity of Technology*; in: Theodore K. RAAB/Jerrold E. SEIGEL (Hrsg.): *Action and Conviction in Early Modern Europe*; Seite 197-219

Ab dem 11. Jahrhundert wird der Tod zu Füßen des gekreuzigten Christus abgebildet, seit Mitte des 14. Jahrhunderts nur mehr in Form eines Schädels, der als pars pro toto steht; verschiedene Variationen der Legende von den drei Toten und den drei Lebenden sind ab dem 12. Jahrhundert überliefert, Sterbebücher ab dem Spätmittelalter.

Die populärste Darstellung des Todes sind die Totentänze, die wahrscheinlich erstmals kurz nach der Pest von 1348/49 entstanden sind. Definitiv nachweisbar sind sie ab 1425, in Deutschland ab 1440. In Buchform treten sie seit Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf.⁴

Der Totentanz blüht bis ins 16. Jahrhundert, gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird der Transi durch das nackte und in der Darstellung etwas 'freundlichere' Skelett ersetzt, wodurch sein grausamer und unmenschlicher Charakter etwas gemildert wird.⁵

Die Totentanzdarstellungen von Hans Holbein dem Jüngeren, die erstmals 1538 publiziert wurden, stellen einerseits die Vollendung der Totentänze dar, auf der anderen Seite gleichzeitig ihr Schlußkapitel. Zwar haben sie sich noch bis ins 18. Jahrhundert gehalten, jedoch keine Neuerungen mehr erfahren.⁶

Eng mit dem Totentanz verwandt sind allegorische Darstellungen, in denen der Tod dem Menschen unversehens gegenübertritt und ihn an seine Vergänglichkeit erinnert. Das ikonographische Programm des Todes hat sich hierbei über Jahrhunderte hinweg kaum verändert: Ob er nun als polternder, triumphierender oder sich unbemerkt anschleichender Tod auftritt, stets führt er einige Attribute mit sich, an denen man ihn auch ungeachtet seines furchterregenden Aussehens zweifelsfrei erkennen würde und die dem Menschen seine Sterblichkeit vor Augen führen: Sense, Musikinstrument, Spaten, Lanze und Uhr. Sehr vereinzelt bedient sich der Tod einer mechanischen Uhr, und so originell diese Darstellungen auch sein mögen, so wenig haben sie doch Schule gemacht. Die dem Tod offenbar angemessenste Uhr scheint die Sanduhr zu sein.

Schon bald verselbständigen sich einige Attribute des Todes und stehen in Still eben nun ihrerseits für den Tod. Die Übergänge sind fließend: Zunächst schrumpft – wie in Barthel Behams *Schlafendes Kind mit drei Totenschädeln* (1529) und *Schlafender Knabe mit vier Schädeln* (um 1530) – der Transi, beziehungsweise das Skelett zum Totenschädel und zur Sanduhr zusammen, später stehen der Knabe und die Sanduhr auch ohne den Schädel für die Vergänglichkeit alles Irdischen. Auch hier kommt der Sanduhr eine tragende Rolle zu; ich werde später darauf zurückkommen.

Eine weitere uhrentragende Allegorie taucht im 15. Jahrhundert in der Ikonologie auf. Die Figur Saturn/Kronos/Chronos. Während der Antike und des Mittelalters hatte die Personifizierung der Zeit ein äußerst diffuses Erscheinungsbild: als junger oder auch alter Mann, mit Sichel, Sense, zuweilen als Krüppel mit Krücke, mit Planeten, als Gott, als Bauer oder Geldwechsler (dann als Wächter eines Schatzkastens und mit dem Attribut 'Schlüssel' versehen). Meist wurde Saturn/Kronos/Chronos melancholischen Gesichtsausdrucks dargestellt, galt doch der Saturn als der Stern der Melancholie.⁷

⁴Vergleiche Kathleen COHEN: *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*; Berkeley, Los Angeles 1973; Seite 194

⁵Vergleiche Philippe ARIÈS: *Bilder zur Geschichte des Todes im Abendland*; München, Wien 1984; Seite 184

⁶Vergleiche Frank PETERSMANN: *Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d.J.*; Bielefeld 1983; Seite 116ff; Hellmut ROSENFELD: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*; Köln 1968, Seite 278; Wilhelm STEIN: *Holbein*; Berlin 1929; Seite 129f

⁷Vergleiche Raymond KLIBANSKY/Erwin PANOFKY/Fritz SAXL: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*; Frankfurt 1990, Seite 293-315

Diese Diffusion in der Darstellung liegt einerseits daran, daß bereits seit der Antike der Gott Kronos, sein römisches Pendant Saturn und die Personifizierung der Zeit, Chronos, miteinander vermengt worden waren, andererseits daran, daß die Zeit sowohl die Unwiderbringlichkeit des gelebten Augenblicks, als auch den Fluß der Äonen veranschaulichen sollte.

Erst als begonnen wurde, Francesco Petrarca's *Trionfi* (1352-1374) zu illustrieren, entstand das noch heute geläufige ikonographische Modell des Chronos. Petrarca läßt die Zeit im Zusammenhang mit der Sonne auftreten, gibt aber den Illustratoren keinerlei weitere Anhaltspunkte. Immerhin war diese 'Zeit' kein abstraktes philosophisches Prinzip, sondern eine konkrete beängstigende Macht. Die Illustratoren verquickten also die harmlose Personifizierung des 'Temps' mit dem unheilvollen Bild des Saturn.⁸

Da sich Chronos die Qualitäten des tödlichen, menschenfressenden, sense nschwingenden Saturn angeeignet hatte, wurde er enger und enger mit dem Tod verbunden, und tatsächlich ist eine gewisse 'Familienähnlichkeit' durchaus vorhanden: Während der Tod die Zeit des einzelnen Individuums bemißt, (be)mißt Vater Zeit die Gesamtzeit der Menschheit, die Geschichte. Der Chronos der Renaissance trägt als Attribut die moderne Nachfolgerin der Sichel und mithin das selbe Erntewerkzeug wie der Tod, die Sense. Im Gegenzug leiht sich in der Darstellung der Tod zuweilen von Chronos die Flügel.⁹

Wenngleich auf der einen Seite ein lineares Fortschrittsbewußtsein, das sich von den zyklischen Vorstellungen des Mittelalters unterscheidet, Voraussetzung für eine allegorische Darstellung der Gesamtzeit der Menschheit ist, und sich daher Zeit/Chronos/Kronos/Saturn auch erst ab dem 15. Jahrhundert sichtbar vom Tod absetzt, bleibt jedoch das Instrument, mit dem sie die Zeit messen, das selbe: Die Sanduhr.¹⁰

Die allegorische Darstellung der Zeit erfreute sich bis weit in die Neuzeit größter Beliebtheit, und wenngleich Chronos zuweilen eine mechanische Uhr trägt, so wird er doch im weitaus größten Teil der Darstellungen mit Sanduhr abgebildet. Das 'Hand-in-Hand-Gehen' von Tod und Chronos wird teilweise pointiert dargestellt (Quarles, Spranger), teilweise scheinen sie jedoch auch unbeabsichtigt ineinander überzugehen, beziehungsweise miteinander verwechselt zu werden: Van Musschers Selbstbildnis würde mit dem personifizierten Tod ein klassisches Memento Mori darstellen, und angesichts der abgebildeten Vanitas-Symbole scheint auch auf Poussins *Ball des menschlichen Lebens* der Tod ein adäquaterer Musikant zu sein, als es Chronos ist

Ausnahmen bestätigen die Regel, und zuweilen halten Tod und Chronos durchaus eine Räderuhr in Händen. Die Temperantia tauscht, wie bereits erwähnt, bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Sand- gegen eine mechanische Uhr ein, ändert jedoch gleichzeitig ihre Rolle, indem sich das allegorische Gewicht mehr und mehr von der personifizierten Selbstbeherrschung auf den vernünftigen technischen Umgang mit der natürlichen Umwelt verlagert. Je 'alltäglicher' die ehemaligen technischen Neuerungen werden, desto sporadischer werden Darstellungen der Temperantia mit Uhren. Darstellungen des 17. Jahrhunderts beschränken sich wieder auf das ursprüngliche ikonographische Programm: So trägt die Temperantia nach Holbein aus dem Jahr 1632 wie ehemals zwei Mischgefäße.

⁸Vergleiche Erwin PANOFKY: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance; Köln 1980, Seite 116; KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL (a.a.O.), Seite 314

⁹Vergleiche PANOFKY (a.a.O.), Seite 117; KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL (a.a.O.), Seite 293-315

¹⁰Vergleiche Samuel L. MACEY: Patriarchs of Time. Dualism in Saturn-Cronus, Father Time, the Watchmaker God, and Father Christmas; Athen, London 1987; KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL, insbesondere Seite 293-315

Während jedoch – von den erwähnten Ausnahmen abgesehen – in der Malerei die Sanduhr das Bild der Zeitmessung beherrscht und eindeutig allegorisch konnotiert ist, herrscht in der Literatur, vorzugsweise in philosophischen und politischen Traktaten, ein anderer Trend vor: Das literarische Pendant zur bildlichen Darstellung der verrinnenden Zeit ist die Uhrenmetapher, wobei hier seit ihrem Auftauchen nicht die Sanduhr, sondern in erster Linie die Räderuhr zur Veranschaulichung übertragener Sachverhalte herangezogen wird.

Einige der ersten Uhrenmetaphern in der Literatur, die sich eindeutig auf die Räderuhr beziehen, nennen sie im Zusammenhang mit der Temperantia: Heinrich Seuse erscheint die göttliche Milde des Erlösers in Gestalt einer kunstvollen Uhr, deren wohl klingende Glocken alle 24 Stunden schlagen (*Horologium sapientiae*, 1334), Jean Froissart (ca. 1337-1404) setzt die formalisierte, höfische Liebe in Beziehung zur Funktionsweise der Räderuhr und weist jedem Detail des Uhrwerks sein Äquivalent zu, wobei das zentrale Bauelement der Uhr, die Spindel-Hemmung, als allegorisches Gegenstück der *mâze* herangezogen wird. Die menschliche Temperantia wurde dann verlängert in die göttliche Harmonie. Bereits in der ersten überlieferten Uhrwerksmetapher vergleicht Dante in seiner *Göttlichen Komödie* (1315-21) die göttlichen Reigen des Paradieses mit dem Gang einer Räderuhr, und Nicole Oresme vergleicht 1377 in seinem *Buch vom Himmel und der Welt* die Bewegungen der Himmelskörper direkt mit einer Räderuhr: „Das ist so ähnlich, wie wenn ein Mensch ein horloge gemacht hat und in Gang setzt und es sich dann wie von selber bewegt“.¹¹

Seit ihrer Erfindung war die Räderuhr mit Vorstellungen verknüpft, die bei den Menschen in hohem Ansehen standen: Mit ihrem Bild veranschaulichte man die Eigenschaften Gottes, die Harmonie des Universums, die Freuden des Paradieses, die Mäßigung als die höchste der sieben Tugenden, die Wahrheit der Wissenschaften und die Effektivität der absoluten Monarchie. Die Räderuhr war der Inbegriff für Regelmäßigkeit, Ordnung und Harmonie, und zahlreiche Metaphern im Zusammenhang mit der Uhr priesen die Vorzüge zentralistischer Kommandostrukturen an, sei es im Körper, in der Gesellschaft oder im Universum.¹²

Dahinter steht eine eindeutig autoritäre Ordnungsvorstellung: Eine Instanz gibt den Rhythmus vor, alle anderen beteiligten Rädchen funktionieren einfach, ohne nach dem ‘Warum’ zu fragen oder sich gar zu verweigern. Mehrere Jahrhunderte lang bestand die wichtigste Funktion der Uhr darin, als ein Instrument der Volkserziehung zu dienen. Für fortschrittlich gesonnene Europäer der Neuzeit verkörperte die Uhr das Beste, was die Zukunft bringen konnte: ein Ende der Magie und des Aberglaubens, Rationalität im Denken und Ordnung im öffentlichen Leben.¹³

Insofern muß die Räderuhr auch in der Malerei andere Aufgaben übernehmen als die Sanduhr. Die ‘verrinnende Zeit’ der Sanduhr symbolisiert einerseits den Zeitfluß anschaulicher als die Zeiger der mechanischen Uhr; andererseits ist das Symbol in reiner Ausprägung, das den Fortschrittsgedanken veranschaulicht, eindeutig die Räderuhr. Erstmals hält die Räderuhr in großem Maßstab im 17. Jahrhundert Einzug in die Malerei, und zwar keineswegs in der allegorischen Bedeutung der Sanduhr, beispielsweise als Hinweis auf die Vergänglichkeit des Menschen, die ihm anzeigt, daß sein letztes Stünd-

¹¹Vergleiche KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL (a.a.O.), Seite 79ff, DOHRN VAN ROSSUM (a.a.O.), Seite 114f; Otto MAYR: Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit; München 1987; Seite 141, 145f – Oresme zitiert nach BORST (a.a.O.), Seite 80

¹²vergleiche Mayr (a.a.O.), Seite 141, 145

¹³vergleiche Mayr (a.a.O.), Seite 146f

lein bald schlagen werde – und dies obwohl „keine Epoche [...] von der Tiefe und Weite, dem Schrecken und der Erhabenheit des Begriffs der Zeit so gequält worden [ist] wie der Barock“.¹⁴

Während die Räderuhr in Literatur und Philosophie bis weit in die Neuzeit hinein allegorisch und metaphorisch präsent bleibt, verwindet sie langsam aber sicher aus dem allegorischen Werkzeugkasten der Malerei.¹⁵ Statt dessen steht sie zunehmend für das Gegenteil der Allegorie, für Rationalität und Fortschrittsglaube.

Die erste nennenswerte Häufung von Räderuhren in der Malerei findet sich auf Porträtbildern des 17. Jahrhunderts. Ebenso wenig wie andere Beigaben zu den Porträtierten wie Bücher, Handschuhe oder Schoßhündchen ist die Uhr hier vollkommen willkürliches Akzidenz, sie spielt jedoch nicht mehr überwiegend auf den Tod oder die Vergänglichkeit des Porträtierten, des Betrachters oder der Menschheit im allgemeinen an. Sie steht für Fortschrittsglaube, technische Innovation und die entsprechende Gesinnung der porträtierten Personen. Allegorische Konnotationen, die den Betrachter oder die Menschheit schlechthin betreffen, impliziert sie nicht. Zudem ist die Räderuhr im 17. Jahrhundert keineswegs allgemein erschwinglich, sondern ein kostspieliger Besitz; eine Räderuhr auf einem Porträt fungiert also zusätzlich als Statussymbol.

In diesem Sinne sind die Porträts fortschrittlicher und wohlhabender Personen wie Königin Anna Maria von Spanien, Kardinal Richelieu oder des Professors Schooten zu verstehen. Das vermehrte Auftreten der Räderuhr im 17. Jahrhundert läßt sich auf deren allgemeine Verbreitung zurückführen – bis ins 16. Jahrhundert war sie zu teuer und entsprechend selten –, jedoch sind auch Porträts von Personen früherer Jahrhunderte erhalten, denen die Anwesenheit der Räderuhr ihre Fortschrittlichkeit und Innovationsgeist attestiert: Tycho Brahe, König René von Anjou (†1480), Richard von Wallingford (15. Jahrhundert) und gar dem heiligen Augustinus, der im sechsten Jahrhundert, und damit lange vor der Erfindung der Räderuhr gelebt hatte.

Ganz anders sind hingegen Porträtdarstellungen mit Sanduhren zu werten. Auf den frühesten Porträts mit Sanduhren mahnen diese im Sinne der Temperantia den Betrachter zur Mäßigung, so auf einem Freskenzyklus für den Kapitelsaal des Dominikanerklosters in Treviso von Tomaso da Modena aus dem Jahr 1352, das in einem Bücherbord neben dem Kardinal Wilhelm von England eine Sanduhr zeigt.

Auf späteren Porträts stellt die Sanduhr ganz eindeutig ein Memento Mori dar, das den Betrachter an den Fluß der Zeit und somit seine Vergänglichkeit erinnert.

Der Übergang von Porträts mit allegorischem Gehalt zu direkt allegorischer Malerei ist fließend. Hier gibt es einerseits reine Darstellungen von Allegorien wie die bereits erwähnten Totentanzszenen, andererseits ‘versteckte’ Allegorien wie Stilleben mit Sanduhren oder die insbesondere während der Renaissance so beliebten Darstellungen des heiligen Hieronymus, dem seit dem 15. Jahrhundert ein Schädel und eine Sanduhr als Attribut beigegeben sind. In allen Fällen deutet diese Sanduhr auf die Endlichkeit des menschlichen Lebens hin, im Falle des Heiligen auf dessen Meditation über den Tod.

Besonders deutlich wird diese Funktion der Sanduhr in dem Genregemälde *Der begierige Mann* von David Teniers dem Jüngeren (1610-90), beziehungsweise vielmehr auf dem Bild *Stulte hac nocte*, das Franciscus van der Steen (1625-72) nach Teniers’ Gemälde gefertigt hat. Ganz nebenbei und zufällig scheint bei Teniers eine Sanduhr auf dem Tisch zu stehen; bei van der Steen sind zwar Figurenkonstellation, Gesichts-

¹⁴PANOFKY (a.a.O.), Seite 123

¹⁵vergleiche MAYR (a.a.O.), Seite 141, 145f

ausdrücke und Ambiente im wesentlichen gleich geblieben, lediglich die Sanduhr wird nun vom Sensenmann warnend in die Höhe gehalten. Van der Steen transportiert keine neue Botschaft in das Bild hinein, er verdeutlicht lediglich eine Aussage, die in Teniers' Original im Memento Mori der Sanduhr zwar bereits eindeutig, für van der Steen offenbar jedoch zu unterschwellig, enthalten war.

Der Übergang vom Porträtbild zum reinen Stilleben ist abermals fließend, ganz besonders augenfällig bei Selbstporträts von Künstlern beim Anfertigen einer Allegorie oder eben eines Stillebens. Auch die Rückseiten von Porträts wurden gerne mit Stilleben verziert – und daß die Rückseite und die Vorderseite eines Bildes einen gewissen Bezug zueinander haben, bedarf keiner Erläuterung.

Die in Renaissancegemälden verschiedenster Genres oftmals 'beiläufig' enthaltenen Stilleben verselbständigten sich spätestens während des 17. Jahrhunderts zu einer eigenen Gattung,¹⁶ in der der Sanduhr als Kündlerin der Vergänglichkeit der Zeit abermals eine bedeutende Rolle zukommt. Vanitas-Stilleben in der Nachfolge von Barthel Beham Knaben mit Schädeln, wie die von Philippe de Champaigne, Abraham van der Schoor oder Simon Renard de Saint-André, die Sanduhren direkt neben Totenschädeln oder verwelkenden Blumen zeigen, betonen diese Funktion besonders stark. Aber auch auf komplexeren Gruppierungen verschiedenster Gegenstände zu Stilleben mahnt die Sanduhr immer an den Tod.

Abermals ist hier jedoch deutlich zwischen Sand- und Räderuhr zu unterscheiden. Tatsächlich finden sich zahlreiche (insbesondere niederländische) Stilleben des 17. Jahrhunderts, auf denen sich eine Taschenuhr oder Pendule vermeintlich *statt* der Sanduhr findet. Tatsächlich aber stehen Sand- und Räderuhr hier durchaus nicht für das selbe und sind keineswegs austauschbar. Auf den wenigen Beispielen von Stilleben, auf denen sowohl mechanische als auch Sanduhren abgebildet sind, läßt sich deutlich erkennen, daß die Sanduhr stets in der Gruppe der Sinnbilder für die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens auftaucht. Die Räderuhr hingegen findet sich stets in der Nähe von Münzen und Schmuck, deutet also nicht auf den Lauf der Zeit hin, sondern steht für die Vergänglichkeit irdischen Reichtums. Tatsächlich waren die reich verzierten Barockuhren in erster Linie Statussymbole – um sie zur zuverlässigen Zeitmessung gebrauchen zu können, war der technische Standard noch längst nicht ausgereift genug (man vergleiche nur die komplizierte, protzige, gold- und juwelenstrotzende Prunkuhr auf einem von Pereda's Vanitas-Stilleben mit der schnörkellosen und preiswerten Sanduhr auf dem gleichen Gemälde – der jeweilige Sinngehalt ist offensichtlich).

Die Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts haben also in ihren zahlreichen Stilleben mit Räderuhren nicht einfach einen antiquierten Zeitmesser durch einen modernen ersetzt, sondern in der Räderuhr ein vollkommen neues Element hinzugefügt, das es vorher nicht gab, und das den irdischen Reichtum, beziehungsweise dessen Vergänglichkeit symbolisiert. Daß die Räderuhr nebenbei die Zeit anzeigt, mag ein angenehmer Nebeneffekt sein, ihr Hauptmerkmal ist es keineswegs.¹⁷

¹⁶Vergleiche: Claus GRIMM: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister; Stuttgart, Zürich 1988, Seite 16ff

¹⁷Daß die Taschenuhr auf niederländischen Frühstücksstilleben auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hindeuten könnte, wird nur sehr zurückhaltend angenommen (K. BOSTRÄM: Kring Caravaggios efterföljd i holländsk stillebenkonst; in: Konsthistorisk Tidskrift XIII (1944), Seite 12. Bergströms ebenso vorsichtig geäußerte Ansicht, die Taschenuhr stehe für die Temperantia und mahne den Betrachter zu maßvollem Genuß erscheint nicht viel plausibler, zumal, wenn man es von den Frühstücksstilleben auf andere Stillebenarten überträgt, was Bergström vorsorglich unterläßt (vergleiche BERGSTRÖM, Seite 189f)

Auf einigen Emblemen des 16. und 17. Jahrhunderts wird die Räderuhr ob ihres gleich- und regelmäßigen Ganges gerühmt, an dem sich der Mensch eine Scheibe abschneiden solle.¹⁸ Hier tritt also der Zeitmesser der Temperantia ohne seine Trägerin auf; gleichwohl steht er für deren Eigenschaften: Mäßigung, Gleichmaß, Bescheidenheit. Wohl in diesem Sinne dürfte auch die bei Jan Steen öfters aufscheinende Wanduhr zuweilen zu verstehen sein, wie insbesondere in seinem Genrebild 'Verkehrte Welt', wo die aus den Fugen geratene Welt und Gesellschaft durch einen Affen unterstrichen wird, der die Gewichte der Wanduhr manipuliert und somit das Maßhalten der Menschen empfindlich stört.

RESÜMEE

San - und Räderuhr tauchen erstmals in der Malerei des 14. Jahrhunderts auf, beide zunächst in eindeutig allegorischen Zusammenhängen. Ein anschauliches Beispiel für das Zusammenspiel von Sand- und Räderuhr und die allegorische Befruchtung einer mechanischen Uhr ist die Straßburger Münsteruhr aus den Jahren 1838-42, die sich sehr stark an der zweiten Ausführung aus den Jahren 1571-74 orientiert, die auf einem Stich von Tobias Stimmer festgehalten ist: Im oberen Teil des 'Uhrgehäuses' konkurrieren der Tod und Christus um die Ausführung der Stundenschläge. Lediglich zur zwölften – aber immerhin letzten und daher wichtigsten – Stunde kann sich Christus durchsetzen. Unmittelbar darunter schlagen die vier Lebensalter viertelstündlich Becken. Das Zifferblatt für die Viertelstunden wird von zwei sitzenden Geniussen eingerahmt, deren einer zum Ende jeder Viertelstunde eine Sanduhr umdreht. Die mittlere Zeit und die symbolischen Figuren der sieben Wochentage werden von den auf die Vergänglichkeit der Zeit hindeutenden Bildern *Die Schöpfung der Welt*, *Die Auferstehung der Toten*, *Christus als Weltenrichter* und *Das jüngste Gericht* eingerahmt. Über der Eingangstür zur Wendeltreppe stellt eine Reliefskulptur ein schlafendes Kind dar, das sich auf einen Totenkopf und ein Stundenglas stützt.¹⁹

Eine solche Symbiose von mechanischer Uhr und allegorischer Deutung ist nach dem 16. Jahrhundert praktisch nicht mehr vorstellbar. Die Räderuhr als Hinweis auf Tod und Vergänglichkeit verschwindet aus dem allegorischen Werkzeugkasten der Malerei praktisch vollständig und tritt immer mehr rein als Uhr in den Vordergrund. Wo sie auf Barockporträts noch ein Statussymbol darstellt und die Fortschrittlichkeit des Porträtierten unterstreicht, in der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts noch ihren Platz als Vertreterin des irdischen Reichtums oder als Mahnerin des Maßhaltens hat, da hat sie spätestens seit dem 19. Jahrhundert jeglichen übertragenen Unterton verloren. Die Uhr auf van Goghs *Nachtcafé* ist in demselben Sinne eine Uhr, wie der Billardtisch ein Billardtisch ist. Er steht einfach in diesem Zimmer und hat keinerlei allegorischen Beigeschmack. Die Beispiele aus dem 19. und 18. Jahrhundert ließen sich beliebig vermehren, aber auch auf verschiedenen Genrebildern des 17. Jahrhunderts tritt, wie auf den Porträts, die mechanische Uhr – diesmal meist eine Wanduhr – im Sinne eines Statussymbols in Erscheinung, das den gesellschaftlichen Rang der Dargestellten veranschaulicht, oder sie ist schlichtweg deswegen auf dem Bild, weil sie in dem Zimmer gehangen hat, das der realistische Maler gemalt hat. In den beiden *Allegorien des Gehörs* von Jan Brueghel d.Ä. und Jan

¹⁸Vergleiche Arthur HENKEL, Albrecht SCHÖNE (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*; Stuttgart 1967, Seite 1339ff

¹⁹Vergleiche Henry C. KING: *Gearred to the Stars. The Evolution of Planetariums, Orreries, and Astronomical Clocks*; Bristol 1978, Seite 57f; Theodor UNGERER: *Die astronomische Uhr im Strassburger Münster*; Strasbourg 1927

Brueghel d.J. scheint die Räderuhr geradezu in eine antiallegorische Richtung zu deuten, da zwar einerseits eine Allegorie dargestellt wird, die des Gehörs und der Klänge, die Uhr jedoch einen eigenen allegorischen Sinngehalt nicht entfaltet, sondern in die Reihe der Musikinstrumente eingereiht und lediglich aufgrund ihres Stundenschlages wegen in die Gemälde aufgenommen wird. Bereits während des Mittelalters, als die Verbreitung öffentlicher Rathaus- und Kirchturmuhren immer weiter um sich griff, kam ein Maler, wenn er eine Stadtansicht malte, zuweilen nicht umhin, auch eine mechanische Uhr zu malen, die dann für Reichtum und Fortschritt stand, ansonsten aber ebenfalls keine über die reine Darstellung der Realität hinausgehende Bedeutung hatte. Selbst die Allegorie des Gehörs hatte mittelalterliche Vorläufer: In einer Miniatur einer um 1420 entstandenen französischen Handschrift findet sich neben diversen 'anderen' Musikinstrumenten eine Schlaguhr.

Die zunehmende Darstellung der Räderuhr ohne allegorische Bedeutungsebenen seit dem Barock liegt natürlich einerseits daran, daß die mechanische Uhr während des 18. Jahrhunderts vom exquisiten Luxus- und Statusartikel zum allgemein erschwinglichen Gebrauchsgegenstand wurde, andererseits daran, daß mit der wissenschaftlichen Revolution ein allgemeiner Niedergang der allegorischen Denkart und der allegorischen Darstellung einhergegangen ist, den nur wenige Allegorien wie Amor/Cupido, Chronos und der Gevatter Tod überlebt haben.²⁰ Gerade aber der Tod und Chronos halten grundsätzlich an ihrer Sanduhr fest, selbst als diese längst im allgemeinen Gebrauch von der mechanischen Uhr ersetzt worden ist – wo immer in der Malerei ein allegorischer Zeitmesser benötigt wird, ist es nur ausgesprochen selten ein mechanischer. Andererseits ist die Sanduhr, wo sie in der Malerei abgebildet wird ganz besonders selten ohne allegorischen Nebensinn, und das, obwohl sie bis weit ins 18. Jahrhundert hinein – beispielsweise in Schulen, Gerichten und Folterkammern – weitaus verbreiteter und gebräuchlicher war als die Räderuhr, in der realistischen Malerei also durch aus breiteren Raum einnehmen könnte, als sie es tut.

Dies hat meines Erachtens mehrere Gründe, die Hand in Hand gehen:

- Die Sanduhr wird allgemein älter geschätzt, als sie tatsächlich ist, wie die zahlreichen Darstellungen des heiligen Hieronymus belegen, dem oft eine Sanduhr als Attribut beigegeben wird. Daß die Sanduhr erst um 1300 erfunden wurde, der Kirchenvater und -lehrer Hieronymus also, der nachweislich von 347 bis 420 gelebt hat, unmöglich eine Sanduhr in seinem Gehäus haben konnte, scheint bereits im 15. Jahrhundert allgemein vergessen zu sein. Selbst Konversationslexika des 19. Jahrhunderts legen die Erfindung der Sanduhr in die römische oder gar griechische Vergangenheit. Diese Verankerung der Sanduhr in der Antike erklärt, weshalb sie die personifizierten Allegorien des Mittelalters und der Renaissance der mechanischen Uhr gegenüber bevorzugen: So alte Gesellen wie der Tod oder Chronos werden sich unmöglich mit einem modernen Zeitmesser wie der Räderuhr begnügen; sie benutzen einen, der ebenso alt ist wie sie selbst, somit also aus der mythischen Vorzeit stammt.
- Aufgrund ihres vermeintlich hohen Alters ist die Sanduhr auch nicht so offensichtliches Menschenwerk wie die Räderuhr. Schließlich ist die mechanische Uhr seit ihrer Erfindung ständigen technischen Neuerungen unterworfen, mit denen die Uhrmacher ihre Leistungsfähigkeit erhöhen. Die Sanduhr hingegen hat seit ihrer Erfindung nur unwesentliche Modifizierungen erfahren, und tatsächlich ist ihr Prinzip so einfach zu

²⁰Vergleiche COHEN (a.a.O.), Seite 194; Marion KINTZINGER: Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert; Wiesbaden 1995

verstehen und das Resultat doch so zu verlässlich, daß es hier einfach nichts mehr zu verbessern gibt.

- Die Sanduhr schlägt in puncto Genauigkeit – zumindest während der ersten drei Jahrhunderte ihres Bestehens – die mechanische Uhr um Längen. Der Tod jedoch ist äußerst akkurat: Das Leben des Menschen ist genau dann vorbei, wenn das letzte Sandkörnchen durch den Glaskolben gelaufen ist. Mit einer mechanischen Uhr, die noch zu Zeiten der niederländischen Stillebenmaler täglich eine Viertelstunde oder mehr falsch geht, wüßte der Tod nichts anzufangen.
- Weiterhin ist diese Genauigkeit anschaulicher. Der Ritter in Dürers ‘Ritter, Tod und Teufel’ sieht auf den ersten Blick, wieviel Lebenszeit bereits vergangen ist, und wieviel noch vor ihm liegt. Eine solche Anschaulichkeit wäre mit einer Räderuhr nicht zu erreichen. Die literarische Metapher, der Tod des Menschen ähnele dem Zerbrechen der Feder im Uhrwerk²¹ hat sich in der Malerei nicht etabliert.
- Schließlich setzt sich die Sanduhr als Verweis auf den Tod in der Malerei schnell und unmißverständlich durch. Für die Deutung einer Räderuhr hingegen – beispielsweise auf einem niederländischen Genrebild des 17. Jahrhunderts – stehen grundsätzlich mehrere Deutungsmöglichkeiten zur Verfügung, die alle zu erwägen sind, bevor man sich auf eine Interpretation festlegt: die Räderuhr als Vanitas-Symbol, als Symbol irdischen Reichtums und Hinweis auf dessen Vergänglichkeit, als Verweis auf das Einhalten des rechten Maßes, oder schlichtweg als realistischen Gegenstand ohne übertragene Bedeutung auf einem realistischen Bild. Die Sanduhr hingegen ist eindeutig. Wo immer sie aufscheint, fühlt sich der Betrachter an den Tod erinnert. Sie vertritt den Tod daher weitaus besser als die Räderuhr – der Knochenmann fordert unmißverständlich seine Opfer und kommt, wo er in der Malerei auftritt, ohne große Umschweife zur Sache. Auf einen Zeitmesser, der außerdem ihm noch andere Realitäten repräsentieren würde, könnte er sich unmöglich verlassen.

DIE UHR IN DER MALEREI DES 20. JAHRHUNDERTS

Im 20. Jahrhundert, bereits im ausgehenden 19., macht sich allgemein und natürlich auch in der Kunst ein vollkommener Wertewandel breit, daher kann die Uhr keine allegorischen Bedeutungen mehr haben.

Neben der mechanischen Uhr kann nunmehr auch die Zeit, die diese anzeigt, Bedeutungsträger sein, und zwar nicht für die Allgemeinheit, sondern womöglich nur für den Künstler selbst, so oftmals auf Giorgio de Chiricos (1888-1978) Uhren. Bei ihm treffen mehrere Zeitebenen auf einem Bild zusammen: Renaissancegebäude stehen für das längst Vergangene, die Uhr für das Moderne. Uhr- und Mittagszeit widersprechen den langen Schatten. Den Stillstand der Zeit belegen Uhren auf verschiedenen Bildern (*Gare Montparnasse*, 1914; *die Eroberung des Philosophen*, 1914), die jeweils die gleiche Zeit – zweieinhalb Minuten vor halb zwei – zeigen. Wo bei anderen Künstlern (beispielsweise auf Max Ernsts Rätsel, 1942) eine Uhr dieselbe Uhrzeit anzeigt, muß sie als Zitat verstanden werden. Um dieses Zitat jedoch verstehen zu können, ist es notwendig, die Einstellung des Künstlers zum Zitierten zu kennen, ebenso wie sich das Werk René Magrittes (1898-1967) nur verstehen läßt, wenn man sein Verhältnis zu Nietzsche kennt, dessen Philosophie er bildlich umsetzt. Sein Bild *Die durchbohrte Zeit* aus dem Jahr 1939 mag das Eindringen der Vergangenheit in die Moderne bedeuten, für die wiederum die Uhr

²¹Zu zahlreichen Beispielen siehe MAYR (a.a.O.), Seite 50ff

steht, es mag jedoch, ähnlich wie Salvador Dalís weichen Uhren (1931), die Relativität der Zeit seit Einstein veranschaulichen.

Allgemein zu fragen, was die Räderuhr in der Kunst des 20. Jahrhunderts bedeute, macht also keinen Sinn. Bestenfalls läßt sich nach der Bedeutung der Uhr bei bestimmten Künstlern fragen. Zunächst wäre jedoch abzuklären, ob ein Verständnis im Sinne des Künstlers überhaupt beabsichtigt ist, oder ob ein eigenes und von der Biographie des Künstlers abgelöstes Verständnis zwischen Betrachter und Kunstwerk zustande kommen soll. Ob gar ein Verstehen und Interpretieren überhaupt intendiert ist, ob tatsächlich eine Aussage gemacht werden soll, oder *art pour l'art* vorherrscht, ist weiterhin fraglich. Daß Räderuhren auf Stilleben des 20. Jahrhunderts – wie bei Karl Schmid-Rottluff (1884-1976) oder Nadezha Udalzowa (1886 -1961) – eine andere Bedeutung haben als auf Stilleben des 17. Jahrhunderts, liegt auf der Hand, da die Stilleben selbst einem radikalen Bedeutungswandel unterliegen.

Auch der Totentanz HAP Grieshabers (1909-1981) ist von den mittelalterlichen Totentänzen gänzlich verschieden und hat eine gänzlich andere Bedeutung. Die hier aufscheinende Räderuhr im Operationssaal hat bezeichnenderweise keinerlei übertragene Bedeutung, weder für den Tod noch für sein Opfer. Sie ist einfach Einrichtungsgegenstand des Operationssaals wie der Operationstisch, das OP-Besteck oder der Chirurg. Daß Grieshabers Tod an keiner Stelle eine Sanduhr mit sich führt, ja daß Sanduhren im 20. Jahrhundert generell so gut wie gar nicht mehr in der Malerei auftauchen, liegt daran, daß die Sanduhr ausstirbt, beziehungsweise bereits ausgestorben ist. Tatsächlich kennt man heutzutage die Sanduhr so gut wie nicht mehr als Zeitmesser in praxi, sondern bestenfalls als Gimmick beim Eierkochen, Zähneputzen oder Scrabble-Spielen. Einen dergestalt unterhaltend-ulkigen Zeitmesser einem so ernsten Gesellen wie dem Tod an die Hand zu geben, wäre unpassend. Nirgendwo in der Malerei des 20. Jahrhunderts tritt mehr ein personifizierter Tod mit einer Sanduhr mehr auf; der Sense hingegen bedient er sich durchaus noch...

Neuerdings jedoch, und als wollte sie meine These Lügen strafen, erlebt die Sanduhr eine Renaissance, und zwar in der Mitte von Computerbildschirmen. Ebenso wie die Räderuhr hat auch sie ihre allegorische Komponente mittlerweile vollständig eingebüßt. Sie bedeutet einen relativ kurzen Zeitraum, der vergehen wird, und den der Benutzer vor dem Bildschirm bitte abwarten möchte. Die jeweiligen Programmierer würden laut ausschreien, wollte man ihnen einreden, ihr Pfandflaschenrücknahme-, Bankautomat oder Computerbetriebssystem stelle ein Vanitas-Symbol dar, ein Memento Mori, das andeute, daß Benutzer, Programmierer oder gar das Computerprogramm endlich seien.