



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Darstellung des Hl. Hieronymus
als Übersetzer in der Malerei“

verfasst von / submitted by

Christina Mariella Fritz, BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 070 331 351

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Für meine Eltern, ohne die der Abschluss zweier Masterstudien nicht möglich gewesen wäre.

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, der mich bei einer interdisziplinären Themenfindung meiner beiden Leidenschaften – Übersetzen und Kunstgeschichte – unterstützte. Seine Anregungen, hilfreichen Tipps und verlässliche Betreuung waren für die Umsetzung dieser Masterarbeit unerlässlich.

Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei meiner Familie, die mich während meines Studiums stets unterstützt hat, und meinen Freunden, die meine Studienzeit so unvergesslich gemacht haben.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzte Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass bei einem Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, August 2021

A handwritten signature in black ink, reading 'Christina Mariella Fritz'.

Christina Mariella Fritz, BA MA

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Translator Studies	3
1.1. Geschichte der Translation Studies	3
1.1.1. Von Translation Studies zu Translator Studies	6
1.1.2. Erste Annäherungsversuche an den/die ÜbersetzerIn	10
1.1.3. Bisherige künstlerische Auseinandersetzungen mit der Figur des Übersetzers/der Übersetzerin.....	11
1.2. Interdisziplinarität	17
1.3. Translator Studies & Kunst	21
2. Zur Person des Hieronymus.....	23
2.1. Über sein Leben	23
2.2. Über die Rollen des Hieronymus	28
2.2.1. Als Heiliger.....	28
2.2.2. Als Asket und Büsser.....	29
2.2.3. Als Schriftgelehrter.....	31
2.2.4. Als Übersetzer	35
2.2.4.1. Sprachkenntnisse als Voraussetzung seiner Übersetzertätigkeit	36
2.2.4.2. Bibelübersetzung.....	37
2.2.4.3. Übersetzungsstrategien des Hieronymus	39
2.2.4.4. Der kritische Blick auf Hieronymus' Übersetzungen heute	41
2.2.5. Als Kirchenvater.....	41
3. Bildtheorie.....	43
3.1. Zum Bildbegriff.....	44
3.2. Zur Bildgeschichte	46
3.3. Zur Bildtheorie von Oliver R. Scholz	49
3.3.1. Stufen des Bilderverstehens.....	50
3.3.2. Personenbezogene Aspekte und Bildausschnitt	54
3.3.3. Verhältnis von Bild und Text	56
4. Die Darstellungen des Hieronymus in der Malerei.....	62
4.1. Die Darstellung des Hieronymus als Kirchenvater, Büsser und Asket.....	63
4.2. Die Darstellung des Hieronymus als Schriftgelehrter und Übersetzer	64
4.2.1. Die Darstellung des Hieronymus als Schriftgelehrter	66
4.2.2. Die Darstellung des Hieronymus als Übersetzer.....	71
4.2.2.1. Der Übersetzer als Person.....	71
4.2.2.2. Das Übersetzen als Prozess.....	74
4.2.2.3. Das Übersetzen als beiläufige Tätigkeit	78
4.2.2.4. Das Resultat der Übersetzung.....	80

4.2.3. Hieronymus als Übersetzer: Attribute und Merkmale.....	81
4.2.3.1. Die Bibel	81
4.2.3.2. Verschiedensprachige Notizen und Schriften	82
4.2.3.3. Federkiel und Federmesser	82
4.2.3.4. Schreibtisch.....	82
4.2.3.5. Mimik und Gestik	83
4.2.4. Fazit	83
5. Zusammenfassung.....	86
6. Bibliografie	89
Tafeln	103
Abstract Deutsch.....	114
Abstract English.....	115

Einleitung

Seit der Lösung der Übersetzungswissenschaft von ihrer Mutterdisziplin – den Sprachwissenschaften – in den 80er-Jahren und ihrer Etablierung als eigenständige Disziplin, stand die Übersetzung als sprachlicher Prozess im Zentrum des Forschungsinteresses. Der/die ÜbersetzerIn wurde lange Zeit als reine(r) „code-switcher“ (Kaindl 2008b: 211) angesehen, dessen/deren Aufgabe es war, von einer in die andere Sprache „umzuschalten“.

Erst in den letzten Jahren machte sich eine Verschiebung des Forschungsfokus innerhalb der Übersetzungswissenschaft bemerkbar, die das Interesse vom Endprodukt des Übersetzungsprozesses – der Übersetzung – auf die Person hinter dem Text lenkte. Die „Translator Studies“ waren geboren. Innerhalb derer wurden vor allem die Medien Literatur und Film herangezogen, um dem/der ÜbersetzerIn als (fiktive) Figur näher zu kommen.

Im Fokus dieser Forschungsarbeit werden die Translator Studies stehen, die bisher ein noch wenig erforschtes Randgebiet der Translation Studies darstellen. Die Hauptperson dabei ist der Hl. Hieronymus, der als Übersetzer der Bibel und Patron aller ÜbersetzerInnen eine wichtige Rolle innerhalb der Übersetzungswissenschaft einnimmt. Analytisch betrachtet werden dabei malerische Darstellungen des Hl. Hieronymus, weshalb eine neue interdisziplinäre Herangehensweise – eine Kombination der Übersetzungswissenschaft und Kunstgeschichte – zur Anwendung kommt. Dabei werden die Translator Studies mit der Bildtheorie von Oliver R. Scholz (²2004) in Verbindung gebracht. Das Scholz'sche Modell wird in einer erweiterten Variante angewendet werden, um eine holistische Analyse von Bild, Bildinhalt und Begleittext zu ermöglichen und einen neuen Zugang zu einem Übersetzer – dem Hl. Hieronymus – zu finden, nämlich über die künstlerisch-malerische, und nicht wie bisher in der Übersetzungswissenschaft üblich, die textliche Komponente.

Das erste Kapitel bildet den theoretischen Rahmen und soll im ersten Schritt die Entwicklung der übersetzungszentrierten Translation Studies hin zu den übersetzerInnenfokussierten Translator Studies nachzeichnen, um eine Basis für die vorliegende Forschungsarbeit zu schaffen. Dabei steht Andrew Chestermans *The Name and Nature of Translator Studies* (2009) im Fokus, da er, referierend auf James Holmes (²1988), den Begriff „Translator Studies“ (Chesterman 2009) prägte. Um nachvollziehbar zu machen wie bisher auf die Figur der (fiktiven) übersetzenden Person eingegangen wurde, soll ein Einblick gegeben werden, in dem klar wird, dass eine künstlerisch-malerische Auseinandersetzung in Verbindung mit ÜbersetzerInnen bis dato noch nicht stattgefunden hat. Eine solche Verbindung setzt zudem eine interdisziplinäre Auseinandersetzung voraus, die Übersetzungswissenschaft mit Kunstgeschichte vereint, weshalb Interdisziplinarität thematisch behandelt und abschließend ein Abriss über Translator Studies und Kunst gegeben werden soll. Dadurch soll die vorliegende Forschungsarbeit zur Darstellung des Hl. Hieronymus als Übersetzer in der Malerei einerseits legitimiert werden und andererseits bestätigen, dass sie als Beispiel einer interdisziplinären Forschungsweise gelten kann.

Das zweite Kapitel umfasst Hieronymus selbst, da eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer historisch-realen übersetzenden Person immer in einem sozialen Kontext eingebettet (Tyulenev 2014: 179) und historisch gesehen werden sollte. Um einen Eindruck vom Leben einer der bekanntesten Kirchenväter und Übersetzer der ausgehenden Antike zu gewinnen, soll sein Leben historisch nachgezeichnet und seine Rollen, die er während seines bewegten Lebens innehatte, aus Sicht verschiedener wissenschaftlicher Richtungen vergleichend beleuchtet werden. Dabei werden vor allem theologische, kunsthistorische und translationswissenschaftliche Texte herangezogen.

Um eine Analyse der malerischen Darstellungen des Hieronymus als Übersetzer möglich zu machen, wird im dritten Kapitel eine Bildtheorie beschrieben, die aufzeigt, wie ein Bild verstanden werden kann und welche Schritte dazu benötigt werden. Dabei wird die Bildtheorie von Oliver R. Scholz (2004) herangezogen und mit einzelnen Aspekten der Comic- und Filmanalyse, sowie dem Verhältnis von Bild und Text erweitert, um auch persönliche Aspekte des dargestellten Hieronymus, wie Gestik und Mimik, sowie schriftliche Zusatzinformationen, wie Bildtafeln und Begleittexte, in die Analyse einfließen lassen zu können.

Im Zuge des vierten Kapitels folgt die Analyse anhand der zuvor beschriebenen erweiterten Bildtheorie von Scholz. Dabei wird eine holistische Betrachtungsweise fokussiert, da ein Bild nur in seiner Gesamtheit verstanden werden kann. Ziel ist es herauszufinden, wann, wo und wie Hieronymus als Übersetzer malerisch dargestellt wird und welche Attribute und Charakteristika seine übersetzerische Tätigkeit unterstreichen und ihn von den malerischen Darstellungen als Schriftgelehrter unterscheiden. Der zeitliche Rahmen soll sich dabei auf den Zeitraum des beginnenden 15 bis Ende des 17. Jahrhunderts beschränken. Dies lässt sich damit begründen, dass Hieronymus in dieser Zeit Malern als Inspirationsquelle diente (z.B. Delisle & Woodsworth 1995: 169; Wolf 2004: 13) und somit mit einer höheren Anzahl an Hieronymusdarstellungen gerechnet werden kann als in anderen Jahrhunderten. Geographisch werden die Länder Italien und die heutigen Niederlande fokussiert, da ein beispielhafter Vergleich zwischen italienischen und holländischen Werken Aufschluss darüber geben soll, ob eine Andersartigkeit der übersetzerischen Darstellungen bezüglich religiöser und geographischer Unterschiede besteht.

Im abschließenden fünften Kapitel der Forschungsarbeit werden die gewonnen Erkenntnisse zusammengefasst.

1. Translator Studies

Die Übersetzungswissenschaft kam, seit ihrer Etablierung als neue Disziplin, beinahe ohne den/die ÜbersetzerIn aus. Lange Zeit wurde versucht die Spuren des Übersetzers/der Übersetzerin in der Übersetzung auszumachen und so Zugang zur übersetzenden Person zu finden. Durch die Würdigung des ÜbersetzerInnenberufs wurde eine neue Art von Annäherung spürbar, die Antoine Berman (2007) in den 1980er-Jahren wie folgt ausdrückte:

Wichtig ist für uns zu wissen, ob er [...] [In-] oder Ausländer ist, ob er ‚nur‘ Übersetzer ist oder noch einen anderen nennenswerten Beruf ausübt [...]; wir wollen wissen, ob er auch Autor ist und eigene Werke verfasst hat; aus welcher Sprache [...] er übersetzt, welche Beziehungen er zu diesen Sprachen unterhält; [...] auf welche Weise er zweisprachig ist; was für Gattungen er normalerweise übersetzt und welche anderen Werke er übersetzt hat; ob er ‚Polyübersetzer‘ ist oder ‚Monoübersetzer‘ [...]; wir wollen wissen, ob er [...] ‚ein übersetzerisches Gesamtwerk geschaffen‘ hat und welche seine bedeutendsten Übersetzungen sind; ob er Aufsätze, Untersuchungen, eine Dissertation oder sonstige Sekundärliteratur über die von ihm übersetzten Werke geschrieben hat; und schließlich ob er über seine Übersetzerpraxis, über die Prinzipien, die ihn leiten, über seine Übersetzungen und über die Übersetzung im allgemeinen geschrieben hat. (Berman 2007: 99)¹

In den letzten Jahrzehnten kam es somit zu einem Enthüllungsprozess und zur Hinwendung zum/zur ÜbersetzerIn als Person, weshalb er/sie von den heutigen Translation Studies ins Zentrum der Forschung gerückt wird (Makarska 2014: 51).

Im Mai 2018 fand am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien eine Konferenz statt, die die Rolle, Identität und Persönlichkeit des Übersetzers/der Übersetzerin fokussierte. Der Output dieser Konferenz war ein Sammelband, zu den *Literary Translator Studies* (Kaindl et al. 2021), der nach einer geeigneten Methode zur Erforschung der Person des Übersetzers/der Übersetzerin sucht und eine Erklärung für die Erforschung einzelner ÜbersetzerInnen bringen soll. Ein Schritt, der Bermans (2007) Forderung „,[a]uf den Übersetzer zu[zu]gehen“:[...] das übersetzende Subjekt ins Auge zu fassen“ (Berman 2007: 98) erfüllt. Der Weg der „Translator Studies“ (Chesterman 2009) als eigene Kategorie innerhalb der Translation Studies, die den/die ÜbersetzerIn als Person ins Zentrum stellt und nicht als Teilbereich einer Übersetzungsanalyse sehen, steckt noch in den Kinderschuhen und soll in diesem Kapitel, Kaindl (2021) folgend, nachgezeichnet werden. Außerdem gilt es die Frage zu beantworten, wie sich die Translator Studies mit der Darstellung von ÜbersetzerInnen in der Kunst verbinden und durch den künstlerischen Blick auf einen/eine ÜbersetzerIn bereichern lassen.

1.1. Geschichte der Translation Studies

Bereits in der Antike wurde theoretisch über Übersetzungen reflektiert. Trotzdem kam es erst im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer langsamen Abspaltung der Übersetzungstheorie von

¹ Das Zitat schließt aus heutiger Sicht auch die Übersetzerin mit ein.

der -praxis und ab den 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts begann sich eine neue Disziplin aus Literaturwissenschaften und Linguistik zu bilden – die Übersetzungswissenschaft (Seele 1995: 1).

Die Translationswissenschaft wurde durch die Annahme geboren, dass in näherer Zukunft Maschinen die übersetzerische Tätigkeit übernehmen würden (Weaver 1955), weshalb der/die ÜbersetzerIn aus der Translationswissenschaft generell herausgelassen wurde. Klaus Kaindl (2021) beschreibt diesen Zugang als „monistic and mechanistic in nature“ (Kaindl 2021: 3), da das Ziel darin bestand den Ausgangstext direkt wiederzugeben und durch Äquivalenzregeln festgelegt wurde, wie der Inhalt des Ausgangstextes dem Zielpublikum präsentiert werden sollte. Die Sorge um Äquivalenz ließ das Interesse rein dem Original und der Übersetzung zukommen und den/die ÜbersetzerIn hinter seinem/ihren Text verschwinden (z.B. Catford 1965; Kade 1968). Nur Eugene Albert Nida (1964) sah den/die ÜbersetzerIn als Teil der Übersetzungswissenschaft: „Since the translator himself is the focal element in translating [...] his role is central to the basic principles and procedures of translating.“ (Nida 1964: 145) Er plädierte dabei aber für eine idealisierte Rolle, die der/die ÜbersetzerIn während des Übersetzungsprozesses einnehmen und somit einer Maschine so weit wie möglich gleichen sollte, um eine persönliche Note am Zieltext zu vermeiden (1964: 153f.). Wolfram Wilss (1988) kritisierte 24 Jahre später diese Einstellung, indem er sagte, dass „[j]ede Übersetzungstheorie, die von der Person des Übersetzers abstrahiert oder sich damit begnügt, ihm kommunikationstheoretisch als eine Art ‚Superkommunikator‘ zu bestimmen, [sich in Gefahr] begibt [...], ihren Objektbereich zu verfälschen oder zu idealisieren.“ (Wilss 1988: 45)

In den 1970er-Jahren wurde erkannt, dass die ideale Ansicht einer Übersetzungsproduktion nicht der Realität entsprach und mit den zieltextorientierten Descriptive Translation Studies (DTS) und dem funktionalen Ansatz an die tatsächliche Situation angepasst. Beide Ansätze waren für die Entwicklung wesentlich, da dem/der ÜbersetzerIn erstmals ein Können zugesprochen wurde und er/sie zum wahren Künstler/zur wahren Künstlerin aufstieg, da er/sie international dachte und somit dem/der AutorIn gegenüber in der Literatur als überlegen angesehen wurde. Nichtsdestotrotz spielten in der Realität Erwartungen von VerlegerInnen, dem Zielpublikum und sogar ÜbersetzerInnen selbst eine erhebliche Rolle, weshalb der/die ÜbersetzerIn weiterhin dem/der AutorIn folgen und im Sinne des Originals übersetzen musste (Kaindl 2008a: 57). Der/die ÜbersetzerIn wurde somit noch nicht in den Fokus der Theorie gestellt (Kaindl 2021: 6). Dieser lag weiterhin auf der Übersetzung, ihrer Veränderungen gegenüber dem Original und ihrer Wirkung auf ein anderes, kulturelles System entgegen der Ausgangskultur selbst, weshalb Anthony Pym (2006) meint: „[W]e moved from a sociology of source texts to a sociology of target-side effects, but little was said about any sociology of translators.“ (Pym 2006: 3)

In den 80er-Jahren war es an der Zeit, dass sich die Übersetzungswissenschaft, als Teildisziplin der Sprachwissenschaften, von ihrer Mutterdisziplin löste und zu einer eigenständigen etablierte. Als wichtiger Impulsgeber dabei trat James Holmes (²1988) hervor.

Sein Konzept setzte verschiedene Komponenten der Übersetzungswissenschaft miteinander in Beziehung und ordnete sie. Er sprach von einer empirischen Wissenschaft hinsichtlich der Übersetzungsforschung, welche aus Beobachtungsdaten Schlussfolgerungen zieht (Holmes ²1988: 71). Seine Theorie bezeichnete er als „Translation Studies“ (²1988: 68-70) und verstand darunter „[the] complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations.“ (²1988: 67) In seiner Theorie wies er nicht nur den Weg Richtung Translationssoziologie, sondern auch in Richtung ÜbersetzerInnenforschung, indem er zwei Hauptthemen „Translation Sociology“ (²1988: 72) und „Translations Psychology or Psycho-Translation Studies“ (²1988: 73) fokussierte, die den/die ÜbersetzerIn zwar nicht direkt nannten, der Übersetzungswissenschaft aber zumindest eine humanistische Richtung gaben. Trotzdem blieben die DTS sehr textgebunden (Hermans 1999: 118), da weiterhin eine idealisierte Übersetzung das Ziel des präskriptiven Ansatzes war (Kaindl 2021: 5), was ab den 1990er-Jahren zu steigender Kritik führte (z.B. Meylaerts 2008; Pym 1998; Simeoni 1997). Schon im Russischen Formalismus, der vorerst seinen Fokus auf eine rein sprachliche Ebene legte und alle weiteren Aspekte der Textproduktion ausklammerte, war es einer der Hauptvertreter, Yury Tynianov (2019), der in seiner 1927 erstmals publizierte Theorie neben der sprachlichen Komponente auch die Persönlichkeit des Autors/der Autorin nannte. Sein Ansatz fand bei Itamar Even-Zohar (1990) jedoch keinen Anklang, weshalb die Polysystem Studies dem alten System folgten, welches erst durch die soziologischen Ansätze in den 90er-Jahren aufgebrochen werden konnte.

Ebenfalls in den 1980 dominant war der funktionale Ansatz nach Justa Holz-Mänttär (1984) und Katharina Reiß & Hans Vermeer (1984), innerhalb dessen Translation als Kulturtransfer angesehen und der Blick rein auf das Endprodukt – einer funktionierenden Übersetzung – gerichtet wurde, denn der Ausgangstext galt als reiner Richtungsweiser, weshalb „ein Übersetzer [...] keine Angst haben [sollte], schlecht verfaßte [sic!] Ausgangstexte zur Erfüllung seines gesetzten Ziels neu zu vertexten!“ (Vermeer 1986: 41) Im Gegensatz dazu steht die zeitlich junge Aussage von Nils Göran David Malmqvist (2012), der sagt, dass „a translator should literally work like a slave“ (Malmqvist 2012: 3), was seine/ihre Verantwortung gegenüber dem/der AutorIn und dem Zielpublikum anbelangt. Wichtig dabei ist, dass er den/die AutorIn in seiner Übersetzung nachahmt, aber niemals versucht ihn/sie zu übertreffen und sich seiner/ihrer Rolle als KulturübersetzerIn bewusst ist (2012: 3-5). In Holz-Mänttär (1986) Theorie wird die Frage nach dem translatorischen Handeln miteinbezogen, wenn der/die TranslatorIn in ein soziales Handlungsgefüge eingebettet und gesondert analysiert wird. Dadurch macht sie ÜbersetzerInnen zu aktiven EntscheidungsträgerInnen im Übersetzungsprozess, auch wenn die Zieltextorientierung des Ansatzes diese Entscheidungen einschränkt. Holz-Mänttär Beitrag wurde in weiterer Folge für soziologische Betrachtungen relevant, besonders in Bezug auf die verschiedenen Rollen von Mitwirkenden im Translationsprozess (Vorderobermeier 2013: 24f.).

Ab den 1990er-Jahren schafft es der/die ÜbersetzerIn immer wieder in Werkstitel (z.B. Hatim & Masin 1997; Robinson 1991; Venuti 1995). Trotzdem ist nicht der/die ÜbersetzerIn das Zentrum der Werke. Nur Jean Delisle & Judith Woodsworth (1995) nehmen in ihrer Publikation *Translators Through History* den/die ÜbersetzerIn und seine/ihre Relevanz in verschiedenen Kulturen unter die Lupe. Es handelt sich um eine Historiografie der Übersetzungswissenschaft, die gemeinsam mit HistorikerInnen umgesetzt wurde und als erstes Werk gelten darf, welches den/die ÜbersetzerIn behandelt und nicht die Übersetzung an sich. Die Aufarbeitung biografischer Daten von ÜbersetzerInnen innerhalb der Übersetzungswissenschaft war schon in den 80er-Jahren Berman (1985) ein Anliegen. Dabei beschränkt er sich auf den sprachlichen Zugang, wie die Sprachkombination bereits übersetzter Werke oder die Selbstwahrnehmung als AutorIn und lässt psychologische und soziale Aspekte aus, obwohl er Lebensdaten dennoch als teilweise relevant für die Übersetzungsanalyse einstuft.

1.1.1. Von Translation Studies zu Translator Studies

Während die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Person des Autors/der Autorin schon lange fest in den Literaturwissenschaften verankert war (Kaindl 2021: 21), wird der/die ÜbersetzerIn in den Translation Studies erst spät zur „discursive figure“ (Suchet 2013: 12) und das, obwohl er/sie einer herausfordernden Arbeit nachgeht, die einen hohen Grad an sprachlichen und fachlichen Kompetenzen voraussetzt (Lauber 1996: 1). Dafür wichtig war im ersten Schritt der „Cultural Turn“ (Bassnett & Lefevere 1990: 1) in den 1980er-Jahren, der zu einer Auseinandersetzung mit translatorischen Geschehnissen führte und die Abspaltung der Translation Studies von der Linguistik und Komparatistik provozierte, wodurch die Translation Studies zu einer eigenen Disziplin wurden (Snell-Hornby 2006: 70).

In einem zweiten Schritt, durch den „[S]ociological [...] [T]urn“ (Tyulenev 2014: 180), wurde das Individuum Mensch ab den 1990er-Jahren (Hermans 1996: 40) in den Mittelpunkt gestellt (Kaindl 2021: 9). Von da an wurde der/die ÜbersetzerIn und das Übersetzen anhand ihres sozialen Kontextes oder mit einem soziologischen Blick betrachtet (z.B. Chesterman 2006; Wolf 2006).

Ein interessanter Punkt bezüglich der ÜbersetzerInnen, den Pym (1998: 162) erwähnt, ist jener, der über die übersetzerische Tätigkeit hinausgeht. Er spricht davon, dass andere Aktivitäten und Berufe, die von ÜbersetzerInnen ausgeführt wurden, in der Analyse nicht vergessen werden dürfen, denn es ist wahrscheinlich, dass sie den meisten zu Macht und Einfluss verhelfen. Dieser Umstand könnte sich möglicherweise auf den Erfolg ihrer Übersetzungen ausgewirkt haben, da sie bereits in der Gesellschaft einen Platz in einer höheren Schicht eingenommen hatten. Es geht also um die Rolle der einzelnen ÜbersetzerInnen als reale Menschen, die unter bestimmten Umständen leben und handeln (Chesterman 2006: 14). Neben AkteurInnen, sind die Auswirkungen von und Theorien über Übersetzungen weitere

Untersuchungsobjekte (Pym 1998: 5). Mit seiner vorgestellten Methode leistet Pym einen wichtigen Beitrag, um der Herausbildung der Translator Studies näher zu kommen. Die emotionale, subjektive Ebene des Übersetzers/der Übersetzerin spricht er jedoch nicht an, weshalb von einer durch die Zielkultur kulturell geprägten Analyse gesprochen werden sollte.

Weitere soziologische Zugänge in den Translationswissenschaften kamen durch die Weiterentwicklung von Pierre Bourdieus Methode zustande (z.B. Simeoni 2005; Wolf 2002, 2003), da erkannt wurde, dass die Tätigkeit des Übersetzens – wie jede andere menschliche Tätigkeit – durch soziale Kräfte reguliert und organisiert wird (Shela-Sheffy 2000). Deshalb war es Ziel der letzten Jahre, „Translation als soziale Praxis [zu sehen]“ (Vorderobermeier 2013: 24), wodurch die Verschiebung des Fokus vom Text auf den/die ÜbersetzerIn in den Translation Studies (Paloposki 2007: 335) zunehmend deutlicher wurde und Fragen aufkamen, die die Theorie und Methodik eines humanistischen Ansatzes beleuchteten (Kaindl 2021: 9). So sprach sich Pym (2009: 27) für eine Humanisierung der übersetzungsgeschichtlichen Forschung und einer Abwendung der Fixierung von Daten und Systemen aus, die für Kaindl (2021: 10) nicht nur auf die Translationsgeschichte, sondern die gesamten Translation Studies angewendet werden sollten. Als Ergebnis von Pym (2009: 27) Vorschlag, sind heutzutage persönliche Aufzeichnungen und Dokumentationen von ÜbersetzerInnen als wichtige Grundlage aus der übersetzerInnenzentrierte Forschung nicht mehr wegzudenken (z.B. Guzmán 2012; Munday 2016; Paloposki 2007, 2017), da sie einen subjektiver Standpunkt, nämlich den des Übersetzers/der Übersetzerin, zulassen. ÜbersetzerInnen werden als Individuen wahrgenommen, die von ihrem sozialen und kulturellen Umfeld beeinflusst werden, was sie zu „people with flesh-and-blood bodies“ (Pym 1998: 161) macht.² Ein humanistischer Blick schließt, laut Kaindl (2021: 12), folgende Kriterien bezüglich des Übersetzers/der Übersetzerin ein: Sichtbarkeit, Einzigartigkeit, aktives Handeln, soziale und kulturelle Einbettung, Individualität, Fokus auf qualitative Aspekte, reflektierte Subjektivität und persönliche Erfahrungen.

Der/die ÜbersetzerIn wurde somit ab den 2000er-Jahren innerhalb der Translation Studies zunehmend zum Fokus der Forschung (Dam & Zethsen 2009: 7). Pym (2006) begründete diesen Trend folgendermaßen: „Many of us are no longer stopping at the sociocultural dimensions of source and target texts. We would like to know more about who is doing the mediating, for whom, within what networks, and with what social effects.“ (Pym 2006: 4) Die textorientierte Forschung gehörte der Vergangenheit an und der/die ÜbersetzerIn wurde endgültig aus dem Schatten geholt. Einige Teildisziplinen der Übersetzungswissenschaften weisen jedoch eine gewisse Tradition auf, den/die ÜbersetzerIn zu zentrieren, beispielsweise Lawrence Venuti (1995) Interesse an der (Un)sichtbarkeit des Übersetzers/der Übersetzerin oder der feministische Ansatz innerhalb des Gender-Kontextes (Chamberlain

² Dadurch wird auch die Übersetzung zu einer individuellen Aktion, wobei der Einfluss von etwaigen Institutionen auf den/die ÜbersetzerIn nicht außer Acht gelassen werden darf, da diese Druck auf den/die ÜbersetzerIn ausüben (Tyulenev 2014: 182-185).

2000), die beide zum Paradigma des kulturellen Ansatzes innerhalb der Translation Studies zählen.

Gengshen Hu (2004) war einer der ersten Wissenschaftler, der sich für die Umsetzung der Translator Studies einsetzte, da er damit eine Erhöhung des Status von ÜbersetzerInnen innerhalb der Translation Studies verband und dadurch die wichtige Rolle von ÜbersetzerInnen im Übersetzungsprozess legitimiert sah. In seinen Worten:

By confirming the centredness of translators in the chain of translation communication, [...] the translator-centered concept would not only help to legitimize the translator's central status and dominant role in translating, but also serve as a theoretical prop to justify the translator's subjectivity, creativity, and authority in the translation process. (Hu 2004: 106)

Hu (2004: 114f.) entwickelte ein Konzept, welches den zentralen Stellenwert des Übersetzers/der Übersetzerin und seiner/ihrer Rolle beim Übersetzen zeigt, um eine solide Basis für theoretische Überlegungen zu schaffen, was ÜbersetzerInnen beim Übersetzen tun. Das Konzept lahmte jedoch, da Hu rein textliche Komponenten in sein Modell aufnimmt und die Thematik der Subjektivität (Beweggründe, die zur Übersetzung führten, Emotionen, persönliche Erlebnisse etc.) gänzlich weglässt. Neben Hu (2004) befürworteten Chesterman (2009) die Einrichtung der Translator Studies als Teildisziplin der Translation Studies, welche ÜbersetzerInnen „as the primary and explicit focus, the starting point, the central concept“ (Chesterman 2009: 14) ansieht. Das eine Teildisziplin, die den/die ÜbersetzerIn in den Fokus nimmt, sich erst spät in den Translation Studies etabliert, schieben Helle V. Dam & Karen Korning Zethsen (2009: 7) auf das fehlende Interesse an der Person des Übersetzers/der Übersetzerin in James Holmes' (1988) Analysemodell der Translation Studies.

Chesterman (2009) rechtfertigt eine neue Teildisziplin der Translation Studies, indem er meint, dass sich Forschungstendenzen bemerkbar gemacht haben, die sich auf die eine oder andere Weise auf den/die ÜbersetzerIn und nicht auf die Übersetzung als Text konzentrieren (Chesterman 2009: 13) und nennt sie bereits im Titel seines Aufsatzes, nämlich *The Name and Nature of Translator Studies*. Mit seinem Modell will er eine neue Richtung einschlagen, „[which] covers research which focuses primarily and explicitly on the agents involved in translation“ (2009: 20), was er mit folgenden Worten untermauert: „[A]ll research on (human) translations must surely at least imply that there are indeed translators behind the translations, people behind the texts.“ (2009: 13-14) Chesterman (2004) übt – wie Gideon Toury (1995), Anthony Pym (1998), José Lambert (1991) oder Mary Snell-Hornby (1991) – Kritik an Holmes' Modell (1988) und stellt einige von Holmes' Annahmen über das Verhältnis von Theoriebildung und Beschreibung in Frage. Deshalb schlägt Chesterman (2009: 15f.) ein neues, alternatives Modell vor, welches den/die ÜbersetzerIn beinhaltet und ihn/sie als wichtiger ansieht als den Text, was zu anderen bzw. neuen Forschungsfragen führt. Als Ausgangspunkt dafür verwendet er Holmes' „map of translation studies“ (2009: 14) und schlägt eine neue Unterteilung vor, indem er alle am Übersetzungsprozess teilhabenden AkteurInnen mit ihren Geschichten, Interessen und Perspektiven bezogen auf ihren Beruf mit-

einbezieht. Teilstudien, die sich auf den Text konzentrieren – wie Textlinguistik, Sprache, Textart, Übersetzungsprobleme etc. – lässt er dabei weg und konzentriert sich auf humanistische Bereiche (Chesterman 2009: 15). Chesterman (2009) schlägt bezüglich der Translator Studies eine Unterteilung in folgende Zweige vor:

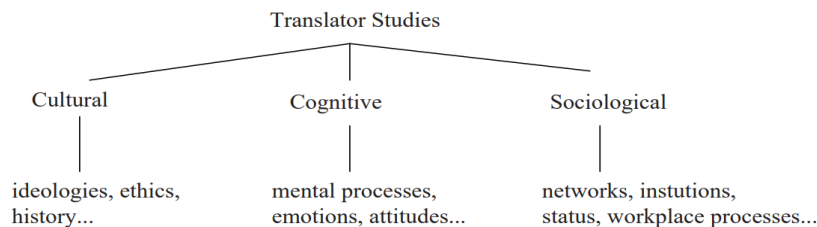


Abb. 1: Graphische Darstellung der Translator Studies nach Andrew Chesterman (2009: 19)

Chesterman (2009: 16f.) spricht von vier großen Zweigen der Translation Studies, da aber der erste dieser Zweige sich mit textspezifischen Angelegenheiten befasst, findet er in sein Modell der Translator Studies keinen Eingang. Der Kulturzweig beschäftigt sich mit Fragen der Ethik, Ideologie, Geschichte und der Rolle der ÜbersetzerInnen. Der kognitive Zweig schließt mentale Prozesse sowie die Auswirkungen von Emotionen, Einstellungen und die Persönlichkeit des Übersetzers/der Übersetzerin ein. Der soziologische Zweig befasst sich mit dem zu beobachtenden Verhalten von ÜbersetzerInnen als Individuen oder Gruppen oder Institutionen und kann weiters in Soziologie der Übersetzung, Soziologie der ÜbersetzerInnen und Soziologie des Übersetzens unterteilt werden. Weiteres umfasst Themen wie Arbeitsbedingungen, Netzwerke, Berufsorganisationen, Urheberrecht, Habitus, Geschlecht und sexuelle Orientierung. Außerdem befasst sich die Soziologie der ÜbersetzerInnen mit dem öffentlichen Diskurs des Übersetzens, das heißt, mit dem öffentlichen Bild des ÜbersetzerInnenberufs, wie es sich z.B. in der Presse oder in literarischen Werken zeigt. Zudem zählt Chesterman (2009: 19) die Einstellung von ÜbersetzerInnen gegenüber ihrer Arbeit, welche sie in Paratexten verlautbaren, sowie ÜbersetzerInnenideologien und Übersetzungsethik hier hinzu. Der dritte Zweig widmet sich den Übersetzungspraktiken, von Prozessen über Zusammenarbeit und Interaktion mit KollegInnen und KundInnen hin bis zu Revisionsprozessen und Qualitätskontrollen. Dieses umfassende Themenspektrum kann sich sowohl auf Gruppen und Einzelpersonen als auch auf die makro- oder mikrosoziologische Dimension beziehen. Chesterman (2006: 11) merkt aber selbst an, dass einige Konzepte der Übersetzungswissenschaften sich in Grenzbereichen befinden und nicht klar einem der drei Zweige zuordnen lassen. Als Beispiel dafür nennt er den Begriff der Norm, der sich seiner Meinung nach sowohl dem soziologischen, als auch dem kulturellen Zweig zuordnen lässt.

Kaindl (2021: 12f.) sieht die Einteilung in getrennte Zweige kritisch, da sie ihm heutzutage, aufgrund der starken Verflechtung und Interferenz zwischen zuvor klar definierten

und getrennten Disziplinen, schwierig erscheint. In vielen Fällen sei eine Unterscheidung zwischen kulturellen und sozialen Aspekten ebenso wenig möglich wie die Abgrenzung zwischen sozialen und kognitiven Aspekten oder zwischen psychologischen und sozialen Aspekten. Neben der Schwierigkeit, zusammenhängende Disziplinen klar voneinander zu unterscheiden, kann die stricte Verfolgung einer Forschungstheorie auch zu Abstrichen im Ergebnis führen, da sie einen Bereich nicht nur organisieren, sondern, so Pym (1998), auch begrenzen, indem er meint „[m]aps are peculiar instruments of power. They tend to make you look in certain directions; they make you overlook other directions.“ (Pym 1998: 3)

1.1.2. Erste Annäherungsversuche an den/die ÜbersetzerIn

Damit es nicht zu dem von Pym (1998: 3) angesprochenen Vergessen wichtiger Bereich aufgrund von zu starker Fokussierung auf einzelne Thematiken kommt, schlägt Kaindl (2021: 13) vor, Rahmenbedingungen, Paradigmen und Perspektiven der Translation Studies nicht separat, sondern als komplementär und sich gegenseitig ergänzend zu betrachten, um so den bestmöglichen Zugang zur Person des Übersetzers/der Übersetzerin zu erhalten. Dabei nennt er bisher behandelte Themenfelder der Translation Studies (2021: 13-17),³ zu denen noch weitere dynamische Begriffe hinzukommen, die zur Personenbeschreibung verwendet werden, wie Identität, Selbstwahrnehmung, Rolle, Persönlichkeit, Habitus, etc. (2021: 18). Diese Begriffe spielen deshalb eine Rolle, da es sich bei der Konzentration auf eine Person immer um ein dynamisches Konzept handelt, welches von inneren und äußeren und zwischenmenschlichen Einflüssen geprägt ist, die sich verändern, denn „[...]from a sociological perspective, translations are a function of the social relations between language groups and their transformations over time.“ (Heilbron 1999: 430)⁴

Die kulturelle, sowie soziologische Wende spielten jeweils eine wichtige Rolle für die Herausbildung der Translator Studies: ÜbersetzerInnen wurden erstmals als soziale Wesen in die Forschung miteinbezogen, genauso wie ihre Beziehungen und Interaktionen mit weiteren AkteurInnen erstmalig untersucht wurden (Kaindl 2021: 13).

Im Zuge dessen wurde die Identität von ÜbersetzerInnen, vor allem im Verhältnis mit dem/der AutorIn, innerhalb der Translationswissenschaften behandelt (Woodsworth 2017). Identität gilt als Hilfsmittel, um sich in der Gesellschaft zu positionieren und zu präsentieren (Owens 2006: 206). Erweitert werden Identitätskonstrukte zudem durch Aspekte, wie Selbstwertgefühl oder Status (Sapiro 2013). Bezüglich des Status muss zwischen dem Status und Wert des Berufs an sich und dem der eigenen Übersetzung unterschieden werden (Ruokonen 2018: 66). Die Statuswahrnehmung ist gekennzeichnet von Arbeitsumfeld, Einkommen und (Un)Sichtbarkeit des Übersetzers/der Übersetzerin (Dam & Zethsen 2011). Somit ist es

³ Um diese Auswahl ein wenig einzugrenzen, soll im Folgenden nur auf jene dieser Felder näher eingegangen werden, die bzgl. des behandelten Themas dieser Masterarbeit erwähnenswert erscheinen.

⁴ Siehe dazu auch Geertz 1973, 1983.

möglich, dass eine neue Teildisziplin – die Translator Studies – auf lange Sicht zu einem höheren Status von ÜbersetzerInnen führen kann.

Bezüglich der Wahrnehmung des Übersetzers/der Übersetzerin in der Gesellschaft leistete auch das Schema der Rolle einen erheblichen Beitrag, weil die Funktion von ÜbersetzerInnen in den Mittelpunkt gerückt wurde (Kaindl & Kurz 2008a: 10). Damit ließen ÜbersetzerInnen ihre Rolle als reine „code-switchers“ (Kaindl 2008b: 211), die von einer in die andere Sprache umschalteten, hinter sich.

Um der übersetzenden Person näher zu kommen, hat sich in erster Linie Bourdieus Ansatz durchgesetzt, der ein besseres Verstehen in Bezug auf den Alltag, Werdegang und das berufliche Umfeld von ÜbersetzerInnen ermöglicht (Dore 2016: 522). Eine Weiterführung des Bourdieu'schen Konzepts kam von Daniel Simeoni (1998), der betont, dass ÜbersetzerInnen immer mehr als nur ÜbersetzerInnen sind,⁵ indem er sagte, dass „The habitus of a translator is the elaborate result of a personalized social and cultural history.“ (Simeoni 1998: 32) Er verschob somit den Fokus, der bis dahin auf dem System lag, auf den/die ÜbersetzerIn – den Ausgangspunkt aller Übersetzungsnormen –, wodurch der Übersetzungsvorgang und seine Praktiken betont wurden und das Endergebnis Text in den Hintergrund rückte.

Eine weitere Art dem/der ÜbersetzerIn näher zu kommen, ist durch seine/ihre Biografie. Eine Annäherungsweise, die bereits in den 60er-Jahren üblich war (Cary 1963) und auch später wieder neu aufgegriffen wurde (z. B. Baibikov 2011; Delisle & Woodsworth 1995). Heutzutage bieten ÜbersetzerInnen-Datenbanken wie Svenskt Översättarlexikon (2017), Uelex (o.J.) oder Translex (2018) einen erweiterten Zugang zu ÜbersetzerInnen.

1.1.3. Bisherige künstlerische Auseinandersetzungen mit der Figur des Übersetzers/der Übersetzerin

Ein neuerer Zugang innerhalb der Übersetzungswissenschaften zur übersetzenden Person ist jener, der über künstlerische Medien versucht der (fiktiven) Figur des Übersetzers/der Übersetzerin näher zu kommen. Bisher wurden die Medien Literatur und Film zur Analyse herangezogen, wobei diese, laut Werner Faulstich (2013), nicht gesondert zu betrachten sind, da sie seiner Meinung nach nicht nur verglichen, sondern fast miteinander gleichzusetzen sind, denn „[b]eim Spielfilm handelt es sich um ein komplexes ästhetisches Produkt – um „Literatur“. Der Film ist ein Einzelmedium, vergleichbar dem Buch [...].“ (Faulstich 2013: 20)

Im Folgenden sollen Beweggründe, weshalb die Figur fiktiver TranslatorInnen für Literatur und Film interessant wurde, genannt und einige der bisherigen Analysen beispielhaft beschrieben werden. Der Fokus liegt dabei auf der Darstellung fiktiver ÜbersetzerInnen. Auf

⁵ Siehe dazu auch Meylaerts (2008): „We find numerous situations where translators are simultaneously writers, critics, lawyers, philosophers, teachers, monks, priests, kings, diplomats etc.“ (Meylaerts 2008: 94f.)

die Darstellung von fiktiven DolmetscherInnen in der Literatur und im Film soll weitgehend verzichtet werden, da dies den Rahmen dieses Unterkapitels sprengen würde.

Bis in die frühen 80er-Jahre spielten ÜbersetzerInnen kaum eine Rolle in literarischen Werken (Kaindl & Kurz 2010b: 9). Wirklich präsent wurden TranslatorInnen in belletristischen Werken erst ab 2001, denn, laut Kaindl (2010: 53), entstanden circa 30% aller für die Translationswissenschaft relevanter Werke erst nach der Jahrtausendwende. Dabei stellt sich die Frage nach dem Grund, der zum plötzlichen Interesse der Literatur und des Films am Übersetzen und Dolmetschen führte. Als primärer Auslöser wird die Globalisierung genannt, denn „the increasing globalisation and internationalisation of the modern world make the translator more and more necessary and the translating experience more and more common.“ (Strümper-Krobb 2003: 116) Erich Prunč (2005) untermauert diese Annahme, denn laut ihm ist „[i]n einer global vernetzten Welt [...] Translation zu einem unabdingbaren, wenn auch nicht immer sichtbaren Faktor geworden und wird deshalb auch in der Literatur und im Film als Seismograph aktueller gesellschaftlicher Trends zusehends registriert.“ (Prunč 2005: 153) Auch Kaindl & Kurz (2010b: 12) führen die vermehrte Auseinandersetzung mit translatorischen Themen in der Literatur auf die damals beginnenden Globalisierungsprozesse zurück, mit denen feste, homogene Gesellschaftsentwürfe aufgelöst wurden und einer digitalisierten, individuellen und mobilen Strukturierung der Gesellschaft wichen, die durch die ständigen Grenzüberschreitungen einen erhöhten Übersetzungsbedarf auslösten. Neben der Globalisierung spielten auch Faktoren wie die technologische Entwicklung, die zu einem schnellen und weltweiten Kommunikations- und Informationsaustausch führte, eine Vernetzung auf internationaler Ebene, sowie Englisch als die neue *lingua franca* eine Rolle, wodurch „die Übersetzung zum Thema und [...] die Notwendigkeit spürbar [wurden], den Akt und die Träger des Übersetzungsprozesses besser [...] verstehen und als kulturelles Phänomen [...] theoretisieren [zu wollen].“ (Strümper-Krobb 2009: 14) Die fiktiven Figuren von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen wurde immer häufiger in fiktionalen Filmen und literarischen Werken behandelt und nahmen zum Teil auch die Hauptrollen der Erzählung ein.

Einer, der sich genauer mit diesem Trend beschäftigte, ist Kaindl (2010). Er merkt dabei an, dass „AutorInnen [...] sowohl das humoristische als auch dramatische, in allen Fällen jedoch das gesellschaftspolitisch relevante Potential, das mit translatorischen Handlungen verbunden ist [...] [, nutzen]“ (Kaindl 2010: 53) und sieht dies als Erklärung für das vermehrte Vorkommen von ÜbersetzerInnen, als auch DolmetscherInnen als literarische Figuren. Auch Sabine Strümper-Krobb (2009: 21) stimmt dem zu, indem sie meint, dass die übersetzende Person in literarischen Werken Erfahrungen des Einzelnen in unserer heutigen Welt verkörpert und deshalb zum Einsatz kommt. Kaindl (2010: 53f.) nennt zudem Entwicklungen und Umbrüche in der Gesellschaft, wie beispielsweise Pluralisierung oder Individualisierung, als Auslöser für den Boom, der nicht zuletzt durch die 2011 am Zentrum für Translationswissenschaften der Universität Wien stattfindende Konferenz „First International

Conference on Fictional Translators in Literature and Film” (Universität Wien 2011) manifestiert wurde.

Die zentrale Rolle von ÜbersetzerInnen in der Kultur und Literatur wurde bereits im Zuge des „fictional turn in translation studies“ (Delabastita 2009: 112) anerkannt und bestätigt, denn „it is obvious that a change has occurred, moving the translator/interpreter to center stage. The move may have been associated with the realization that far from becoming redundant in the global village, translation and translators are in fact indispensable.“ (Ben-Ari 2010: 221) Somit liegt das gesteigerte Interesse, u.a., darin begründet, dass Literatur und Film immer mit der Gesellschaft in Zusammenhang stehen und auf deren Entwicklungen, Veränderungen und Umwälzungen mit eigenen Methoden und Mitteln reagieren (Kaindl 2014: 4). Das hatte zur Folge, dass innerhalb der Übersetzungswissenschaften ein Interesse für fiktionale ÜbersetzerInnen entstand und zahlreiche Arbeiten realisiert wurden, die die Figur, Rolle und Funktion der übersetzenden Person in der Literatur untersuchten (z.B. Ben-Ari 2010; Kaindl & Kurz 2008b, 2010a; Kurz & Kaindl 2005). Ziel war es, durch die Analyse einen neuen Zugang zu ÜbersetzerInnen herzustellen, nämlich über eine neue Textgattung bzw. ein neues Medium – Film –, und herauszufinden, welches Bild von ÜbersetzerInnen durch fiktionale Werke transportiert wird und ob es dabei Gemeinsamkeiten in der Darstellung gibt, denn Literatur und Film sagen immer etwas darüber aus, wie zu einer gewissen Zeit, in einer gewissen Kultur und Gesellschaft translationswissenschaftliche Phänomene gesehen wurden. Dies liegt daran, dass Literatur und Film immer in einen weiteren Kontext eingebettet sind, auf den sie sich gleichzeitig auch beziehen (Kaindl 2014: 19). Die Analysen dabei ergaben, dass fiktive ÜbersetzerInnen vermehrt mit negativen Eigenschaften und Charakterzügen ausgestattet werden. Im Zuge dessen werden sie meist als Metaphern herangezogen und als „Brückenbauer [...], Sklaven, die fremdes Land bestellen, [...] Kannibalen, die den Ausgangstext verschlingen, um etwas Neues zu schaffen [beschrieben]“ (Strümper-Krobb 2009: 14), verkörpern Verräter und allgemeine Erfahrungen des Menschen in der globalisierten Welt (2009: 21f.) oder werden als „ideale Projektfläche für die mit der globalisierten Welt verbundenen gesellschaftlichen und kulturellen Befindlichkeiten und Zustände [genutzt].“ (Kaindl & Kurz 2010b: 11) Fiktive übersetzende Personen stellen in der Literatur somit Probleme unserer heutigen, globalisierten Gesellschaft dar, indem sie als Metaphern Identitätssuche, Migration, den Mangel an Zugehörigkeit etc. repräsentieren.

Bezüglich der Identitätssuche wurden den fiktiven ÜbersetzerInnen vor allem Persönlichkeitsdefekte, beispielsweise in der Identitätskonstruktion oder Probleme in der Identifikation, zugeschrieben (z.B. Kaindl 2010; Kaindl & Kurz 2010a; Kolb 2010). Aber auch andere physische, psychische oder emotionale Defizite lassen fiktionale TranslatorInnen zu „AußenseiterInnen, Sonderlingen, Fremden, Heimatlosen, Frustrierten, Einsamen, Beziehungsgestörten, aber auch VerräterInnen, SchwindlerInnen oder OpportunistInnen [werden].“ (Kaindl 2010: 55) Die physischen Probleme hängen dabei meist mit den psychischen zusammen, die, laut Kaindl (2008c: 312f.), ein Resultat des dargestellten

Identitätskonflikts sind. Aufgrund der vielen Probleme wird der Übersetzungsberuf in der Literatur meist als Notlösung angesehen und mit einem niedrigen, sozialen Stellenwert und einem geringen Einkommen beschrieben (Kaindl 2008b: 315). Laut Kaindl (2008c) wird der Eindruck vermittelt, dass „Translation entweder eine Krankheit ist [...] [o]der aber, dass Translation krank macht.“ (Kaindl 2008c: 315)

Als immer wiederkehrende Charakteristika verweisen Kaindl & Kurz (2010b: 10) auf verbreitete Klischees und Vorurteile bezüglich ÜbersetzerInnen und nennen Stichwörter wie „Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Entfremdung, Isolation, Herumirren zwischen zwei Welten, [...], manipulatives Potential, Macht und Missbrauch.“ (Kaindl & Kurz 2005: 12) Dass es sich dabei nicht um realitätsgetreue Darstellungen handelt, meint auch Kaindl (2010):

Auch SchriftstellerInnen scheinen sich des Potenzials bewusst zu sein, dass Translation in sich birgt[.] [...] Auffallend ist hierbei, dass bei der Konstruktion der fiktionalen Identität von TranslatorInnen vor allem gesellschaftlich verfestigte Klischees und Vorurteile perpetuiert werde. (Kaindl 2010: 54)

Bezüglich dessen soll darauf hingewiesen werden, dass es sich bei Literatur und Filmen meist um fiktionale Werke handelt, die der Phantasie des Autors/der Autorin entsprungen sind, und deshalb die Darstellungen von ÜbersetzerInnen auch nicht realitätsgetreu ausfallen muss. Es geht primär darum, mit der fiktionalen, übersetzenden Figur eine bestimmte Idee zu transportieren. Kaindl (2010: 53) verweist diesbezüglich auf ein gesellschaftspolitisches Potential, das er in Verbindung mit translatorischem Handeln sieht und welches AutorInnen und RegisseurInnen für eine dramatische oder humorvolle Darstellungsweise geeignet scheint.

Das Bild von ÜbersetzerInnen, welches von der Literatur transportiert wird, ist somit eines von „traurige[n] Existenzen“ (Kaindl 2008c: 326) bzw. eines von „grüblerische[n], ganz im Dienste des Originalautors lebende[n] Geschöpfe[n].“ (2008c: 314) Ein Bild, das durch die zeitgenössische Belletristik geprägt wurde, denn in der Fiktion wird vermittelt, dass Übersetzung missbraucht werden kann und nicht immer als Hilfsmittel für eine erfolgreiche Integration genutzt wird, weshalb sie meist mit einem Verlust des Selbst des Übersetzers/der Übersetzerin und einer fragmentierten Identität verbunden wird (Strümper-Krobb 2003: 115). Positive Darstellungen von TranslatorInnen sind in der Belletristik rar, was Kaindl (2010) mit der Tatsache begründet, dass „die Mehrsprachigkeit bzw. die Bikulturalität nicht als Chance und Gewinn, sondern als Belastung und gesellschaftlicher Makel erachtet wird.“ (Kaindl 2010: 55) Es scheint beinahe so, dass AutorInnen nur Personen mit einer einzigen Muttersprache und einer einzigen Kulturzugehörigkeit als stabile Persönlichkeit erachten. TranslatorInnen fallen dabei aus dem Rahmen, da sie sich immer in einem Grenzgebiet zweier Kulturen und Sprachen bewegen (2010: 55), was meist mit einem Dazwischen sein und einer Verlorenheit assoziiert wird.

Werden übersetzende Figuren in der Literatur mit gesellschaftlicher Anerkennung ausgestattet, endet dies meist in Machtkonflikten und Manipulationen (z.B. Andres 2008: 159-162; Kaindl 2008a, 2008d; Strümper-Krobb 2003). So nennt Strümper-Krobb (2003: 117-121)

drei Beispiele, in denen die Figur der übersetzenden Person in der Belletristik, der Übersetzer als Personifizierung des transkulturellen Selbst, und die Übersetzung als Prozess der Transkulturalität und beides zusammen als Grundlagen einer erfolgreichen interkulturellen Kommunikation gelten. Anstatt das Ideal eines Übersetzungsprozesses darzustellen, wird jedoch der Verlust des Selbst, der durch Manipulation geprägt ist, von den zeitgenössischen AutorInnen forciert, der mit den kritischen Ansätzen zur Thematik der Übersetzung in Verbindung steht (Strümper-Krobb 2003: 121). Neben einer entstehenden Kluft zwischen fiktivem Bild und Realität, zeichnet sich eine Neubewertung ab, denn „it surely [...] reflects a revaluation of translation itself as a central experience in the modern world.“ (2003: 121) Ob diese Neubewertung auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass das Berufsfeld nicht geschützt und durch eventuell schlechte Erfahrungen mit nicht ausgebildeten Laien hervorgerufen wurde, ist nur eine Vermutung, die zum Nachdenken anregen soll.

Als weitere, negativ konnotierte Themen, die anhand fiktiver übersetzender Personen in der Literatur behandelt werden, können Entwurzelung, Einsamkeit, Frustration oder Unterwürfigkeit genannt werden (Kaindl 2008c: 316-327). Dabei steht die fiktionale Realität in Verbindung mit der sozialen. Situierungen der fiktiven übersetzenden Person, seien sie beruflich, politisch etc., erfolgen, laut Kaindl (2008c: 308), gezielt und transportieren soziale Inhalte. Spannend dabei ist, dass sich die Eigenschaften und Merkmale wiederholen, mit denen die übersetzende Person in den verschiedenen literarischen Werken ausgestattet wird (2008c: 308). Prunč (1997: 100) verweist bezüglich der negativen Darstellung in literarischen Texten auf ein Image von ÜbersetzerInnen, welches sich durch konkrete Erfahrungen der Gesellschaft mit Übersetzung und ÜbersetzerInnen immer weiter gefestigt hat, was er nicht zuletzt auf die verbreitete Annahme zurückführt, dass jede(r) übersetzen könnte, der/die Sprache mehr oder weniger beherrsche (1997: 103).

Eine andere Art der Analyse fiktionaler ÜbersetzerInnen in den Übersetzungswissenschaften ist jene anhand eines theoretischen Rahmens, um die Darstellung von ÜbersetzerInnen in fiktionalen Werken einerseits in Relation mit der berufssoziologischen Realität zu stellen und andererseits mit wissenschaftlichen Erkenntnissen hinsichtlich des Übersetzens zu verbinden (z.B. Kaindl 2008c; Kurz & Kaindl 2005). Kaindl (2008c: 308-311) sieht diese wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der fiktionalen und sozialen Realität als sinnvoll, da so diverse Klischees und Vorurteile bezüglich ÜbersetzerInnen ausgemacht werden können. Dabei unterstreicht er die komplexe Beziehung von belletristischer und wissenschaftlicher Realität und zeigt, dass die allgemeine Vorstellung vom Übersetzen häufig mit der Realität kontrastiert.

Aber nicht nur die Rolle von ÜbersetzerInnen auch ihre Sichtbarkeit in der Literatur wurde bereits wissenschaftlich analysiert, beispielsweise von Strümper-Krobb (2009: 172) die vierzig Erzähltexte untersuchte, in denen fiktionale ÜbersetzerInnenfiguren oder übersetzerisches Handeln eine Rolle spielen. Dabei merkt sie an, dass meist der Titel des

fiktionalen Werks schon zur Sichtbarkeit von TranslatorInnen beiträgt und sich auf die kulturelle Bedeutung der Berufsgruppe positiv auswirkt.

Neben der Belletristik, fanden TranslatorInnen auch in das Genre des Films Eingang. Besonders interessant erscheint dabei, dass es sich nicht um Nischenfilme handelt, wie Michael Cronin (2009) bestätigt: „Translation issues are not the recondite concerns of niche film makers but lie at the heart of some of the most widely seen films on the planet.“ (Cronin 2009: xiii) Einige Filme, die die translatorische Thematik aufgriffen, können als Publikumsmagneten genannt werden, wie beispielsweise *Lost in Translation* (Coppola 2003) oder *Die Dolmetscherin* (Pollack 2005). Es scheint jedoch, dass die Figur der übersetzenden Person im Film eher wenig thematisiert wird und es sich meist um die Darstellung fiktiver DolmetscherInnen handelt (z.B.: Andres 2009; Cronin 2009; Eberhardt & Zwickl 2005). So analysiert beispielsweise Cronin (2009) die Figur und Sichtbarkeit von DolmetscherInnen im Film und weist dabei auf die Vernachlässigung der „dilemmas of translation“ (Cronin 2009: xi) hin, auf die Filme hinzuweisen versuchen. Anhand verschiedener Filmgenres versucht er spezifische Fragen zu beantworten, die das jeweilige Genre betreffen. So fokussiert er beim Genre der Komödie Fehler in der Übersetzung und Missverständnisse und sieht dabei das Zusammenkommen verschiedener Kulturen und Sprachen als Auslöser (2009: 54). Auch Strümper-Krobb (2009) widmet sich, u.a., den beiden bereits genannten Filmen⁶ und merkt an, dass Translation einerseits als „Hilflosigkeit und Verlorenheit in einer globalen, interkulturellen, multilingualen Welt“ (Strümper-Krobb 2009: 13) gesehen wird, andererseits als „eine Überlegenheit und ein Machtwissen, die Bewunderung und Neid, Misstrauen und Zweifel gleichermaßen auf sich ziehen können.“ (2009: 13) Eine ambivalente Darstellung, die möglicherweise die Faszination und Angst des Betrogenwerdens der auf die TranslatorInnen Angewiesenen darstellt.

Mit der Thematik historischer, realer TranslatorInnen in künstlerischen Medien beschäftigten sich bisher nur wenige (z.B. Delisle & Woodsworth 1995; Karttunen 1994; Valdeón 2013). So widmete sich Frances Karttunen (1994) indigenen Persönlichkeiten, des 16. Jahrhunderts bis heute, die als kulturelle TranslatorInnen zwischen ihrer eigenen und der europäischen Kultur vermittelten. Dabei bezieht sie die historischen Begebenheiten zur Zeit der translatorischen Person in ihre Analyse mit ein, in der sie herauszufinden versucht, welche Ziele die Indigenen in ihrer Rolle als TranslatorInnen verfolgten. Auch Roberto A. Valdeón (2013) beschäftigt sich mit einer indigenen Translatorin, Doña Marina bzw. Malinche genannt, jedoch in Bezug auf das Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Darstellung. Er kritisiert die romantische Fiktionalisierung der Figur in den Translationswissenschaften und verweist auf die geschichtliche Ergänzung als Notwendigkeit (Valdeón 2013: 157). Einen Überblick über mehrere TranslatorInnen, beginnend mit Hieroglyphen aus 3000 v.Chr. bis zu Barbara Godard (1941-2010), bietet das bereits zu Anfang dieses Kapitels genannte Werk von

⁶ Es scheint, als würden bzgl. der filmischen Darstellung von TranslatorInnen immer wieder dieselben Filme analysiert werden und auch die Analyse Themen scheinen sich bisher auf die Rolle und Sichtbarkeit der translatorischen Personen zu fokussieren.

Delisle & Woodsworth (1995). Dabei wird in *Translators Through History* auf kulturelle, ökonomische, politische und soziale Faktoren eingegangen, die das Übersetzen in der westlichen Welt geprägt haben. Diese Faktoren werden mit der Ausarbeitung verschiedener übersetzender Persönlichkeiten kombiniert und anhand der ÜbersetzerInnen erläutert. Dabei werden, u.a., Doña Marina (Delisle & Woodsworth 1995: 142-143, 258–259, 263–265, 287) Martin Luther (1995: 38-43, 83–84, 174, 234) und der Hl. Hieronymus (1995: 161–163, 284, 289) als eine der wichtigsten ÜbersetzerInnen in der Geschichte genannt.

Im Film wurde neben La Malinche auch Martin Luther als realer Übersetzer immer wieder dargestellt und analysiert (z.B. Niggemann 2019; Palmer 2018; Wipfler 2011).

Interessant bei historischen ÜbersetzerInnen erscheint die Tatsache, dass die Darstellung ihrer fiktiven Figur bezüglich der translatorischen Handlung von der realen Person und Wirklichkeit abweicht. Eine Richtung, der auch im Zuge dieser Arbeit nachgegangen werden soll, um herauszufinden, welche Eigenschaften einem Übersetzer in der Malerei zugeschrieben wurden und ob er, wie in der Literatur und im Film, als mürrisch, verräterisch, grüblerisch etc. dargestellt wird oder ihm eher positive Charakterzüge beigemessen wurden.

Heutzutage sind die Themen Übersetzen und Dolmetschen in allen literarischen Genres, Filmen, Musicals, Gedichten, TV-Shows etc., vertreten. Aber nicht nur fiktionale, auch (auto-)biografische Werke und Memoiren von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen, sowie Dokumentarfilme sind allgegenwärtig. Die Eingliederung und Verwendung des Übersetzens haben sich zu einem zentralen Motiv der Erzählkunst, der Literatur und des Films etabliert (Kaindl 2014: 4). Auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften wurde in den letzten Jahren eine Hinwendung zur Übersetzungswissenschaft deutlich, nicht unbedingt in Form von Darstellungen, wie sie vom Hieronymus in der Renaissance hergestellt wurden, dafür aber wird Kultur neuerdings als Übersetzungsprozess gesehen (z.B. Bachmann-Medick 2004, 2006; Kern 2020: 49-51; Mittelhammer 2017: 22), da sich Kulturen immer gegenseitig beeinflussen und ein ständiger Austausch stattfindet und Kunst als Ausdruck von Kultur gilt. Ein Ansatz, der neue interdisziplinäre Forschungen hervorbringen wird.

1.2. Interdisziplinarität

Translation Studies wurde bis vor wenigen Jahrzehnten von anderen Disziplinen, beispielsweise der Linguistik, Literaturwissenschaft, Theologie, Philosophie oder Kommunikationswissenschaft, als Teildisziplin mitbehandelt, da translatorische Phänomene omnipräsent sind und deshalb in verschiedenste, wissenschaftliche Bereiche hineinreichen. Durch die Zusammenführung dieser einzelnen Teildisziplinen entstand die Notwendigkeit neue Methoden und Theorien zu schaffen, um sich von den Mutterdisziplinen abzugrenzen und die einzelnen Teildisziplinen miteinander zu verbinden (Kaindl 2004: 56f.). Erst dadurch wurde die beiläufige Behandlung unter dem Methodeninstrumentarium anderer Disziplinen abgelegt, weshalb die Komplexität des Übersetzens lange nicht erkannt wurde und eine

Erforschung innerhalb einer eigenen Disziplin erst spät einsetzte (Thome 2004: 3). Dies erscheint verwunderlich, da Otto Kade (1968: 36f.) bereits in den 1960-Jahren die strukturelle Linguistik und Psychologie in translationswissenschaftliche Überlegungen miteinbeziehen wollte. Auch Wolfram Wilss (1977, 1996) bezog ab 1977 Erkenntnisse von ForscherInnen anderer Fachrichtungen – wie der Linguistik, Philosophie, der Verhaltens- oder Kommunikationswissenschaft – in seine translationswissenschaftliche Forschung mit ein. Ihm gleich tat es Werner Koller (⁴1992: 128), der 1979 auf die Translationswissenschaft als Interdisziplin verwies, da sie sich seiner Meinung nach mit fachverwandten Disziplinen, wie Sprach- und Literatur- oder Kommunikationswissenschaft überschneiden. Somit sind die Translation Studies selbst ein Beispiel für fächerübergreifendes Forschen.

In den 1960er-Jahren wurde der Begriff der Interdisziplin aus dem Englischen ins Deutsche übernommen (Kaindl 2004: 57) und definierte sich als „die Lehre von den Voraussetzungen und Verfahren der Kooperation.“ (von Hentig 1972:12) Ana María Rojo López & Nicolás Campos Plaza (2016) verstehen die Translation Studies und vor allem die Übersetzung an sich als grundsätzlich interdisziplinär, weil „[it is] [o]ne of the tools humans developed to bridge over these differences.“ (Rojo López & Campos Plaza 2016: 11) Denn aufgrund der verschiedenen Sprachen mit verschiedenen linguistischen Systemen und kulturellen Hintergründen, ist die Translation eine geborene Interdisziplin. Diese Ansicht wandelte sich aber im Laufe der Zeit, da die Komplexität des Übersetzungsprozesses anhand der Sprache nicht zu erklären war (2016: 13), weshalb sich die Translation Studies mit anderen Disziplinen zusammentaten.

Interdisziplin ist nicht mit Multi- oder Transdisziplin gleichzusetzen, obwohl diese Begriffe gerne synonym verwendet werden. Denn Multidisziplinarität bezeichnet eine Ansammlung verschiedener Disziplinen, die jedoch nicht miteinander vernetzt an einem Thema forschen, sondern nebeneinander und für sich. Im Gegensatz dazu steht die Transdisziplinarität, die das Maximum an vernetzter Forschungsk Kooperation bedeutet, ein Stadium, dass die Translation Studies noch nicht aufweisen, so Kaindl (2004: 324). Gisela Thome (2004: 8) kritisiert diese Ansicht, da sie eine Transdisziplinarität der Translation Studies bezüglich naturwissenschaftlicher Disziplinen als vorhanden sieht. Dem kann zwar grundsätzlich zugestimmt werden, jedoch beschränkt sich eine transdisziplinäre Forschung der Translation Studies bisher auf den naturwissenschaftlichen Bereich, weshalb eine Ausweitung und Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen aus den Geistes- oder Sozialwissenschaften angestrebt werden sollte, um die Translation Studies als wahre Transdisziplin bezeichnen zu können.

Im Zuge der Interdisziplin wird ein gegenseitiges Ergänzen der verschiedenen Disziplinen erstrebt (von Rintelen 1974: 235). Das kann einerseits innerhalb einer komplexeren Disziplin, die über verschiedene heterogene Teildisziplinen verfügt, vonstattengehen, indem die Vernetzung der Teildisziplinen zur Gewährleistung disziplinärer Kohärenz beiträgt, die als Grundlage neuer Forschungsergebnisse gesehen werden kann, oder andererseits die

Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen (Kaindl 2004: 324), wie es auch in dieser Masterarbeit der Fall ist. Es geht dabei nicht darum, eine einheitliche Methode zu finden, um disziplinäre Grenzen zu überwinden, sondern, es sollen – bezogen auf die Translation Studies – translatorische Phänomene als Anlass genommen werden, um Einzelaspekte – die Darstellung des Heiligen Hieronymus als Übersetzer in der Malerei – zu erforschen. Es kommt zu einem einmaligen Ereignis oder wie Ursula Hübenthal (1991) es nennt, zu einem „einheitsstiftenden Moment“ (Hübenthal 1991: 10), da verschiedene Disziplinen zusammenarbeiten, um gemeinsam einer spezifischen Forschungsfrage nachzugehen, die im Alleingang nicht beantwortet werden könnte.

Interdisziplinen können als Forschungsfelder gesehen werden, die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen offenstehen, da sie keinem Fachbereich unterstehen und somit als „disziplinlos“ (Kaindl 2004: 58) gelten. Jedoch kann es manchmal passieren, dass, ohne es vorher absehen zu können, die Grenzfragen zu mächtig werden und von den beteiligten Disziplinen nicht mehr beantwortet werden können. Ist dies der Fall, entsteht „eine neue Disziplin als Ausdruck eines neu umschriebenen Bereichs der Wirklichkeit“ (Schwarz 1974a: 59). Kaindl (2004) sieht darin „das Ziel der Translationswissenschaft, auch wenn ein ungenauer Gebrauch des Terminus Interdisziplin dies nicht immer deutlich macht“ (Kaindl 2004: 58) und zeichnet damit nach, wie sich aus der Linguistik und Komparatistik heraus die Translation Studies entwickelt haben.

In der interdisziplinären translationswissenschaftlichen Forschung handelt es sich meist um eine „importierte Interdisziplinarität.“ (Kaindl 2004: 324) Dabei werden Theorien und Methoden von der translationswissenschaftlichen Forschung aus anderen Disziplinen geborgt. Eine Vorgehensweise, die zumeist in jungen Disziplinen vorherrschend ist. Diesen Zustand sieht Kaindl (2004: 324) jedoch als ausbaufähig an, da das Ziel ist, dass WissenschaftlerInnen verschiedener Disziplinen zusammenarbeiten und für jede beteiligte Disziplin durch die gemeinsame Forschung ein Mehrwert entsteht. Dies bestätigt auch Christopher Rundle (2014), der den Austausch mit ForscherInnen anderer Felder und unterschiedlicher Ansätze zu einer gemeinsamen Thematik als „potentially enriching experience“ (Rundle 2014: 2) bezeichnet.

Die Verbindung von Übersetzungswissenschaft und Kunstgeschichte ist eine eher neue Art der Interdisziplinarität, da die Translation Studies bisher meist nur mit fachverwandten Wissenschaftsbereichen, wie der Linguistik, Komparatistik etc., in Verbindung gebracht wurden (z.B. Cronin 2006; Kaindl 2004: 64; Pym 1998: 193-198) oder mit jenen, die zur Analyse und Erforschung des Endprodukts – der Übersetzung oder Dolmetschung – beitrugen, wie der Psychologie, Physiologie oder Neurowissenschaften (z.B. Holz-Mänttari 1996; Kaindl 2004: 322; Shreve & Angelone 2010). Eines haben diese Fachrichtungen mit der Kunstgeschichte aber gemeinsam, sie sind – im Gegensatz zur Linguistik – nicht fachverwandt.

Ermöglicht wurde diese Art der Interdisziplinarität, auf diese Masterarbeit bezogen, durch die Herausbildung der Translator Studies innerhalb der Translation Studies, da sich der Fokus vom Endprodukt auf die ausführende Person verschob, was neue Blicke – beispielsweise

den künstlerischen Blick auf den Übersetzer Hieronymus –zulässt. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass die Translator Studies den Anstoß für weitere interdisziplinäre Forschungen mit Verknüpfungen zu unterschiedlichsten, fachfremden Disziplinen geben werden, die nur bedingt textlich orientiert sein müssen.

Als Voraussetzung für interdisziplinäres Forschen gilt, bestimmte Bestandteile verschiedener Disziplinen miteinander zu verbinden und nicht die Gesamtheit der Disziplinen an sich (Kaindl 2004: 65). Am Anfang einer interdisziplinären Herangehensweise stellt sich die Frage nach Objekt- oder Modellbezogenheit (2004: 66). Im Falle dieser Masterarbeit handelt es sich um eine objektbezogene Verflechtung nach Hübenthal (1991: 18). Objektbezogene Verflechtung deshalb, da die Person des Hl. Hieronymus nicht nur in den Translation Studies bzw. Translator Studies, sondern auch in anderen Disziplinen, z.B. Kunstgeschichte, Religionswissenschaften, Theologie, behandelt wurde, jedoch andere Forschungsaspekte und nicht unbedingt translatorische Phänomene fokussiert wurden. Die Verflechtung steht im Gegensatz zur Ergänzung, da bei der Ergänzung das Forschungsobjekt der kooperierenden Disziplinen nicht dasselbe ist. Gegensätzlich zur objektbezogenen ist die modellbezogene Interdisziplinarität, deren Ziel nicht die Erforschung eines gemeinsamen, für alle Disziplinen interessantes Objekt, sondern die Erstellung einer fächerübergreifenden Untersuchungsmethode ist (Kaindl 2004: 67). Outi Paloposki (2017) fügt dem hinzu, dass „translation historians should frame their research in the discourse of their chosen historical subject and work with their colleagues in historical, research, not just with other translation studies scholars.“ (Paloposki 2017: 32) Sein Wunsch nach der Zusammenarbeit von ÜbersetzungshistorikerInnen mit ForscherInnen anderer Disziplinen ist leicht auf die Translator Studies übertragbar: es soll zum Austausch verschiedener Betrachtungsweisen ein- und desselben Themas kommen, um so ein Vorankommen in allen beteiligten Disziplinen zu forcieren und umsetzen zu können, um ein ganzheitlicheres Bild des Übersetzers/der Übersetzerin zu kreieren.

Des Weiteren lässt sich der für die Translation Studies wichtige Impuls der kulturellen Wende der 80er-Jahre, im Zuge derer kulturelle Vorkommnisse Eingang in die übersetzungswissenschaftliche Forschung fanden, auch auf die Malerei umlegen: So wie der/die ÜbersetzerIn nicht neutral im Übersetzungsprozess handelt, malt auch der/die MalerIn nur bedingt neutral. Denn Politik, Religion, Justiz etc. beeinflussen nicht nur den/die ÜbersetzerIn (Kaindl 2004: 325), auch der/die MalerIn wird von externen Faktoren geleitet, weshalb das malerische Werk – ebenso wie die Übersetzung – kulturell bedingt ist und sich anhand der Darstellungsweise Rückschlüsse auf Geschichte ergeben. Je nachdem, ob es einen/eine AuftraggeberIn gab, können Informationen über Kirche, Politik, Justiz etc. in einer Region zu einer bestimmten Zeit gewonnen werden. Gibt es keinen/keine AuftraggeberIn, so spiegelt das malerische Werk die persönliche Präferenz des Malers/der Malerin wider und lässt zu, mehr über den/die MalerIn persönlich zu erfahren. Malerei kann somit ebenfalls innerhalb eines Feldes gesehen werden und ist, wie das übersetzerische Handeln, „das Resultat einer

bestimmten Wertorientierung, die in bestimmten historisch fassbaren, sozialen Räumen Geltung hatten bzw. haben.“ (Kaindl 2004: 326)

Ob das Forschungsthema dieser Masterarbeit schlussendlich als Anregung für eine eigene Disziplin gesehen werden kann, wie es bei den Translation Studies schlussendlich war, sei dahingestellt, fest steht jedoch, dass es für die Translation Studies, als auch für die Kunstgeschichte neue Erkenntnisse bringen wird, die in dieser Form zu neuen Forschungsfragen führen könnten. Denn durch die neue Konstellation der Themen und Methoden „it evolves into something qualitatively different from the ingredients of which it originally consisted.“ (Snell-Hornby 2006: 72) Dieses Zusammenspiel zweier oder mehrerer Disziplinen, die gleichwertig miteinander kooperieren, sich in Methodik und Theorie verbinden, um für alle einen Erkenntnisgewinn bedeuten, bezeichnet Kaindl (2004) als „reziproke Interdisziplinarität.“ (Kaindl 2004: 65)

1.3. Translator Studies & Kunst

Translator Studies stehen im Gegensatz zu den mechanisch wirkenden Translation Studies, die den/die ÜbersetzerIn als funktionale Einheit und nicht als einzigartige Person behandeln. Dabei geht es nicht darum, die Translation Studies zu überlagern, „but [...] to use the personal perspectives of translators to confirm, correct or relativize our current understanding of translation and translators. In this respect, the theorization of the translatorial subject complements translation research.“ (Kaindl 2021: 22) Dass es sich hierbei um keine leichte Aufgabe handelt, lässt sich mit der Tatsache begründen, dass das Leben eines jeden Menschen von subjektiven Handlungen und äußeren Einflüssen geprägt ist, was eine wissenschaftliche Erforschung erschweren kann. Eine Beschränkung auf Methode und Datenerhebung ist hier fehl am Platz, es gehe um ein Einfühlen und die Akzeptanz bezüglich des individuellen Verhaltens des Übersetzers/der Übersetzerin. Außerdem stehen Gesellschaft und Kultur mit Menschen in einer Wechselwirkung, indem sie sich gegenseitig beeinflussen. Wie der/die ÜbersetzerIn auf äußere Einflüsse reagiert, ist dabei nicht vorhersehbar und kann überraschen. Stellen wir ihn/sie in den Mittelpunkt, so ist es möglich herauszufinden, welche Bedingungen zu einer Übersetzung führten und welche Bedeutung diese im Leben des Übersetzers/der Übersetzerin spielt. Denn die Geschichte der Gesellschaft kann nur durch das Leben Einzelner verstanden werden (2021: 22-24).

Um mehr über den/die ÜbersetzerIn herauszufinden, wurde in den Translation Studies bisher der Bourdieu'sche Ansatz, der sich auf statistische Daten stützt, auf den Habitus des Übersetzers/der Übersetzerin in einer qualitativen Methode angewandt und so nach textlichen Zugängen zum/zur ÜbersetzerIn gesucht. Als Zugangsmaterial wurden Interviews (z.B. Sapiro 2013; Sela-Sheffy 2016), Paratexte (Sela-Sheffy 2008), historisches Archivmaterial (z.B. Meylaerts 2008, 2013; Paloposki 2017; Wolf 2013), aber auch Fragebögen (Heino 2017) für die Forschung herangezogen. Durch die Translator Studies ergaben sich neue Wege, um einen

Zugang zum/zur ÜbersetzerIn zu finden, beispielsweise über die visuelle, künstlerische Ebene. Ziel dieser Masterarbeit ist es also, durch die bildende Kunst – genauer, durch die Malerei – einen neuen Zugang zu Hieronymus zu finden. Das bedeutet, dass die Annäherung an den Übersetzer nicht durch Paratexte – wie bisher in den Translation Studies üblich – vonstattengeht (z.B. Pym 2006: 2, 2009: 36f.), sondern über eine andere, nämlich die künstlerische Komponente. Es sollen Schlüsselemente in der malerischen Darstellung ausgemacht werden, durch die seine übersetzerische Tätigkeit erfasst werden kann. Denn auch bildliche Darstellungen können, wenn sie „gelesen“ werden, Informationen über den/die ÜbersetzerIn liefern und wie diese/r in die Gesellschaft integriert ist/war bzw. wie er/sie von der Gesellschaft gesehen wird/wurde. So kann eine Bildanalyse bisherige Erkenntnisse der ÜbersetzerInnenforschung ausbauen: Generell kann davon ausgegangen werden, dass eine Bildanalyse die jeweilige Sicht der Gesellschaft innerhalb eines Landes auf den/die ÜbersetzerIn zeigt. Wurde der/die ÜbersetzerIn als solcher/solche wahrgenommen oder zeichnet sich ein anderes Bild der Person, indem die Darstellung sich hauptsächlich auf andere (berufliche) Tätigkeiten der übersetzenden Person bezieht. Gleichzeitig wird der allgemeine Status von ÜbersetzerInnen in einer bestimmten Zeit gezeigt: Wurde die Person häufig als ÜbersetzerIn dargestellt, verweist dies vermutlich auf ein Ansehen des ÜbersetzerInnenberufs. Aber nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie* spielt in der Analyse eine Rolle, denn je nachdem mit welchen Attributen, anderen Figuren und Mimik der/die ÜbersetzerIn dargestellt wird, kann herausgefunden werden, wie der ÜbersetzerInnenberuf in der Zeit der Entstehung des Bildes ausgeübt wurde bzw. wie sich vorgestellt wurde, dass ein/e ÜbersetzerIn arbeitet. Auch auf emotionaler Ebene werden sich Erkenntnisse gewinnen lassen, nämlich welche Emotionen dem/der ÜbersetzerIn von der Gesellschaft zugeschrieben wurden. Sollte es sich beim/bei der ÜbersetzerIn um eine Person handeln, die bereits davor eine wichtige Position innerhalb der Gesellschaft einnahm, können auch Vergleiche gezogen werden, inwiefern sich die Darstellungsweise und -häufigkeit vor und nach der Übersetzungstätigkeit verändert haben.

Im Gegensatz zu bisher durchgeführten Analysen in der ÜbersetzerInnenforschung sollen textliche Anhaltspunkte in dieser Analyse auf den Bildtitel und Begleittexte reduziert werden. Neben einen neuen Zugang zu Hieronymus werden sich durch die Analyse auch mögliche Rückschlüsse auf die jeweilige Gesellschaft, in welcher er dargestellt wurde, ziehen lassen. So wird sich zeigen, in welchen Ländern Hieronymus von der Gesellschaft als Übersetzer wahrgenommen wurde und wie viel Bedeutung ihm als Übersetzer zukam.

2. Zur Person des Hieronymus

Hieronymus, einer der bekanntesten Kirchenväter und Übersetzer seiner Zeit, der in der ausgehenden Antike wahrscheinlich zwischen 348 und 420 lebte, verbrachte nicht nur ein aktives Leben, sondern schuf Werke und Schriften, die bis heute von großer Bedeutung sind. Um einen Eindruck von seinem Leben zu erhalten und vor allem die verschiedenen Darstellungen des Hieronymus in Kapitel 4 nachvollziehen zu können, soll nun sein Leben historisch nachgezeichnet und seine Rollen aus verschiedenen, wissenschaftlichen Richtungen beleuchtet werden.

2.1. Über sein Leben

Hieronymus wurde in eine Zeit hineingeboren, die vom religiösen Umbruch geprägt war. Während seines Lebens erfuhr er die rasche Transformation der christlichen Kirche in der römischen Gesellschaft und die Christianisierung der kaiserlichen Regierung. Nach der Förderung der neuen Religion durch Konstantin erwarben die christlichen Gemeinden vom Kaiser rechtliche Privilegien und finanzielle Vorteile. Immer mehr Mitglieder der städtischen und provinziellen Eliten wurden von der Aussicht auf eine kirchliche Karriere angezogen, und viele der einfachen Menschen in den Städten wurden in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts christianisiert. Die christliche Kultur, die auf der Bibel und dem traditionellen Lernen basierte, wurde immer ausgefeilter. So reisten besserverdienende ChristInnen zu den heiligen Stätten in Palästina und die asketische Bewegung faszinierte viele GläubigerInnen (Rebenich 2002: 3). Das Christentum war zu einer Bewegung geworden, die „in“ war.

Spätere Generationen verehrten Hieronymus als dreisprachigen Theologen und lobten ihn als asketischen Virtuosen. Trotzdem wurde er auch als eine Person mit schwachem Charakter und äußerst böartigem Temperament beschrieben und als geistiger Verführer aristokratischer Frauen angegriffen. Als er im Jahre 420 starb, hatte er ein immenses Oeuvre geschaffen. Neben Augustinus war er der produktivste aller christlichen Lateiner in der Antike gewesen (Rebenich 2002: 59). Trotzdem wissen wir nur wenig über sein Leben, da er sich bezüglich autobiographischer Äußerungen stets zurückhielt. Hier und da erwähnte er gewisse Ereignisse, trotzdem herrscht hinsichtlich exakter Daten und persönlichkeitsprägender Erlebnisse bis dato noch Unsicherheit (Schlange-Schöningh 2018: 24).

So ist das Geburtsjahr des Hieronymus, welches zwischen 330 und 350 variiert (Schlange-Schöningh 2018: 24), als ein Beispiel dieser Problematik zu nennen und findet in einigen kunsthistorischen (z.B. Melchers & Melchers ¹²1991; Seifert 1964; Wetzel 2011) und philologischen Beiträgen (z.B. Beriger 2019; Smolak 2005) erst gar keine Erwähnung. Das Geburtsjahr ist deshalb bedeutend, da sich durch Kaiser Konstantin das Leben von ChristInnen stark veränderte und ein früheres Geburtsjahr darauf hinweisen würde, dass Hieronymus' Eltern einer religiösen Minderheit angehörten und die Bekennung zum Christentum Mut erfordert hatte. Mit einem späteren Geburtsjahr wäre dies hinfällig, da sich Hieronymus' Leben

dann bereits in der Regierungszeit von Konstantins Söhnen abgespielt hätte und die christliche Glaubensrichtung nicht mehr angezweifelt wurde (Amerise 2008: 23-28). Heinrich Schlange-Schöningh (2018: 29) nimmt nach längerer Diskussion das Geburtsjahr 348 bzw. 349 an. In translationswissenschaftlichen Quellen wird das Jahr 347 genannt (z.B. Delisle & Woodsworth 1995: 151; Nord 2012: 142), welches auch von Stefan Rebenich (2002: 4) und Benedikt XVI. (2008: 153) angenommen wird. Somit wird vermutet, dass Norbert Wolf (2004: 122) Hieronymus' Geburtsjahr mit 340 zu früh datierte und er um 347 in Stridon⁷ zur Welt kam (Benedikt XVI. 2008: 153). Hieronymus lebt also in der Regierungszeit von Konstantins Söhnen. Eine Zeit, in der das römische Reich keine Einheit mehr darstellte, da Konstantin, der den westlichen Teil des Reichs regierte, den Arianismus ablehnte, wohingegen ihn Constantinus, der Kaiser des Ostens, befürwortete (Barnes 1993: 87ff.).

Hieronymus' wohlhabenden, christlichen Eltern ermöglichten ihm ein Studium in Rom, wo er durch seinen Lehrer, den Grammatiker Aelius Donatus,⁸ heidnischer Literatur näherkam (von Albrecht 2003: 365) und diese später in seine Schriften einfließen ließ (Schlange-Schöningh 2018: 45). Mit ihm studierten drei weitere Provinzkarrieristen: sein Freund Bonosus, Rufinus von Concordia und Heliodorus von Altinum. Sie alle waren Christen, genossen ihr Studentenleben und blieben nach Beendigung ihrer Studien in engem Kontakt (Rebenich 2002: 5).

Nach seiner Studienzeit in Rom, die er angeblich in Sünde und Eitelkeit verbrachte (Melchers & Melchers ¹²1991: 627), begab er sich um 368 nach Trier um dort sein Glück als Rhetoriker zu versuchen. Trier bot zur damaligen Zeit herausragenden Rednern mit Studienabschluss, neben einer Laufbahn in der Verwaltung, die Möglichkeit, sich immer wieder durch auf den Herrscher bezogenen Lobreden auszuzeichnen und eine Karriere als Grammatiker oder Rhetoriker einzuschlagen (Schlange-Schöningh 2018: 57). Da Hieronymus aber bereits nach seinem Rhetorikstudium einen Kommentar zum Propheten Obadiah verfasste, der als Referenz für kirchliche Kreise gegolten hätte, ist laut Alexander Demandt (2007: 534-542) anzunehmen, dass er bereits vor seinem Umzug an eine kirchliche Karriere gedacht hatte.

Nach vier Jahren Aufenthalt in Trier kehrte Hieronymus nach Italien zurück. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich bereits gegen ein weltliches Leben entschieden und wollte ein Leben als Asket beginnen. Was ihn genau dazu bewogen hatte ist heute, laut Rebenich (2002: 3f.), nicht mehr nachvollziehbar, da Hieronymus nicht darüber reflektierte und seine Entscheidung einzig mit einem berühmten Traum begründete, der die Nachwelt faszinieren sollte. Diesen Traum schildert er in seinem 22. *Brief* und bezieht sich damit auf das Problem, welches die

⁷ Stridon war ein Ort, der an der damaligen Grenze von Dalmatien und Pannonien (Schlange-Schöningh 2018: 31), der etwas südwestlich des heutigen Ptuj gelegen war (2018: 34).

⁸ Aelius Donatus, der von ca. 320-380 lebte, wurde neben seinen Auslegungen von Terenz und Vergil vor allem durch seine Grammatiklehrbücher bekannt, die im Mittelalter als Standardwerke für den Unterricht galten (Holtz 2005: 109-114).

sich immer steigende Entfernung der literarischen Sprache von der Sprache des Volkes behandelt. Dies bedeutete, dass die heidnische Oberschicht für die Hochsprache und die christliche Gemeinde für die Volkssprache standen. In seinem Traum lautete der Urteilsspruch, dass er Ciceronianer und nicht Christ sei, woraufhin das Urteil des Jüngsten Gerichts Auspeitschung für Hieronymus bedeutete, da er sich der heidnischen Literatur aufgrund der Schönheit der Sprache nicht abwenden konnte und sie der eher ungehobelten Bibel vorzog (Nord 2012: 143f.). Da schrie Hieronymus auf: „Herr, erbarme dich meiner!“ und schwor nie wieder weltliche Bücher zu lesen, woraufhin er schweißgebadet erwachte und von dort an er nur noch heilige Bücher las (Rebenich 2002: 8f.).

Trotzdem Hieronymus sich gegen eine weltliche Karriere entschieden hatte, war ihm seine Ausbildung dennoch von großem Nutzen, da sie als Voraussetzung für eine Karriere im klerikalen Bereich galt (Rosen 2015: 83-91). Nach Trier kehrte er nach Italien zurück und traf in Aquileia auf Rufinus und andere Gleichgesinnte. Zusammengelebt wurde in einer klosterähnlichen Gemeinschaft, die aus Männern und Frauen bestand und gemeinsam wurden theologische Probleme diskutiert, Askese betrieben und der geistige Austausch gepflegt (Melchers & Melchers ¹²1991: 627). Nach einigen Jahren entschied Hieronymus sich eine Pilgerreise nach Jerusalem anzutreten (Rebenich 2002: 11). Sie führte ihn aber nur bis Antiochien, wo er von Evagrius aufgenommen wurde, da er krank geworden war. Während seines Aufenthalts bei Evagrius lernte er Griechisch, studierte philosophische und theologische Abhandlungen aus dessen Bibliothek und setzte sich mit den Kontroversen der Trinitätslehre auseinander, die damals die östlichen Kirchen beunruhigten (2002: 13). Danach beschloss er nicht nach Jerusalem zu gehen, sondern bei den Einsiedlern in der syrischen Wüste von Chalkis asketisch zu leben, um sich von seinen Sünden zu befreien (Schlange-Schöningen 2018: 72f.) Um das asketische Wüstenleben in Chalkis zu ertragen und seinen verwerflichen Gedanken zu entkommen, verband Hieronymus sein Fasten mit geistiger Arbeit (Seifert 1964: 86).

Vor allem wichtig war die asketische Zeit für ihn aber deshalb, weil er seine Autorität, in religiöser und moralischer Hinsicht, währenddessen ausbauen konnte, was ihn in weiterer Folge half, Kontakt mit einflussreichen Christinnen Roms zu knüpfen. In seinen Schriften nutzte er seine Erfahrungen der vermeintlichen Einsiedelei, um die Bedeutung seiner moraltheologischen Aussagen zu steigern (Schlange-Schöningen 2018: 79). So entspricht sein Selbstportrait dem eremitischen Ideal, bei dem sich der Mensch übermäßig züchtigt und auf Nahrung, Gesellschaft und jegliche Zivilisation verzichtet, um sich den lüsternen Gedanken zu entledigen. Das diese Beschreibung jedoch übertrieben sein könnte, lassen Tatsachen wie die Erweiterung seiner Bibliothek während seines Aufenthalts in der Wüste, der Austausch mit BriefpartnerInnen und die Erwähnung von Handarbeit vermuten (2018: 80f.). Außerdem lernte er Hebräisch (Melchers & Melchers ¹²1991: 628) und bezeichnete sich danach selbst als „trilingual“ (Rebenich 2002: 15). Stefan Rebenich (2002: 16) schließt daraus, dass für Hieronymus ein eremitisches Leben vor allem darin bestand, nicht in der Stadt zu leben und vermutet, dass Hieronymus in einer eigenen Zelle mit zusätzlichem Platz für seine Bibliothek

lebte. Außerdem nimmt Rebenich (2002: 16f.) an, dass er neben asketischen Übungen lange fastete und sich selbst peinigete, aber nicht auf einem regen Austausch mit anderen Mönchen verzichtete, der durch gemeinsame Bibelstunden und Glaubensdiskussionen geprägt war. Hieronymus legte seine Askese somit nach seinen Wünschen aus und stellte ein übertriebenes Bild in seinen Schriften dar. Möglicherweise mit dem Hintergedanken, so seine Bindung zu Religion und Kirche unterstreichen zu können, da er bereits auf eine Karriere innerhalb der Kirche hinarbeitete.

Nach seinem Aufenthalt in Chalkis führte er sein Leben unter Menschen fort und wurde in Antiochien zum Priester geweiht (Melchers & Melchers ¹²1991: 628). Auf seinem Weg nach Rom, wo er 382 gemeinsam mit den beiden Bischöfen Paulinus von Antiochien und Epiphanius von Salamis ankam, machte er halt in Konstantinopel (Schlange-Schöninggen 2018: 14). Dort hatte Kaiser Theodosius im Jahre 380 ein Edikt erlassen, dass von da an nur noch jene Form des Christentums akzeptierte, die eine volle, ungeteilte Göttlichkeit von Vater, Sohn und Heiligen Geist (Trinität) anerkannte (Rebenich 2002: 21). Ebenfalls in Konstantinopel lernte er durch Epiphanius Paula, seine spätere Mäzenin und Anhängerin, kennen. Zu diesem Zeitpunkt war Hieronymus bereits durch die von ihm verfasste *Vita Pauli* als Schriftsteller und durch sein asketisches Leben in der Wüste Chalkis bekannt geworden (Schlange-Schöninggen 2018: 14f.). Diese Umstände trugen zu seinem Erfolg nach seinem Aufenthalt in Konstantinopel bei, denn er hatte es geschafft, sich ein gutes persönliches Netzwerk aufzubauen und zählte sowohl kirchliche Vertreter als auch einflussreiche Förderinnen und Förderer zu seinem Bekanntenkreis, was zu seiner regen Schriftstellerei als christlicher Gelehrter hinzukam (Rebenich 2002: 24f.).

Bald darauf kehrt er nach Rom zurück, wo er durch Papst Damasus I. weiter an Einfluss gewann (Schlange-Schöninggen 2018: 15). Als trilingualer Gelehrter, Philosoph, Rhetoriker, Grammatiker und Dialektiker, war er mit Hebräisch, Griechisch und Latein vertraut (Delisle & Woodsworth 1995: 168). Doch obwohl er auf einige mächtige GönnerInnen zählen konnte und er unter dem Schutz von Papst Damasus I. stand, wurde er nicht Bischof von Rom. Seine militanten Kampagnen für die Askese brachten ihm nicht nur Bewunderung und Unterstützung, sondern auch Feinde. Die orientalischen asketischen Ideen und Praktiken, die Hieronymus propagierte, beleidigten heidnische AristokratInnen und gemäßigte ChristInnen. Mit der gleichen Inbrunst und Härte kämpfte er gegen den Luxus der Bessergestellten, die Koketterie der Matronen, die Weltlichkeit der Geistlichen und die Heuchelei der Mönche (Rebenich 2002: 36). Wirklich laut wurden erste Äußerungen bezüglich seiner asketischen Einstellung gegen ihn jedoch erst 385 aufgrund von Blesillas Tod, Paulas Tochter, die seiner asketischen Einstellung gefolgt und daran gestorben war. Bis dato hatten sich die Aufregungen rein auf seine Neuübersetzungen des Neuen Testaments bezogen (Schlange-Schöninggen 2018: 15), denn Hieronymus war als Sekretär und Vertrauter Papst Damasus I. von 382 bis 385 tätig gewesen, der ihn, aufgrund seiner Sprachkenntnisse der griechischen und hebräischen Sprache, mit der Überarbeitung der lateinischen Bibel beauftragt hatte (Melchers & Melchers ¹²1991: 628).

Diese Tätigkeit sollte Hieronymus jahrzehntelang beschäftigen (Schlange-Schöningen 2018: 131), während er sich immer wieder an die Bevölkerung Roms wandte, um in diversen Predigten deren unwürdigen Lebensstil anzuprangern (Seifert 1964: 89). Eine Vorgehensweise, die vermuten lässt, dass Hieronymus gezielt daran arbeitete, seinen Bekanntheitsgrad zu steigern, egal ob mit positiven oder negativen Mitteln.

Diese Annahme kann dadurch als bestätigt angenommen werden, da Hieronymus, trotz Blesillas Tod, immer mehr AnhängerInnen seiner asketischen Lebensweise gewinnen konnte und Führer frommer Frauen aus den vornehmen, christlichen Häusern Roms wurde, deren Ziel es war, ihr Wissen über das Wort Gottes auszubauen und sich intensiver mit der Heiligen Schrift auseinanderzusetzen (Benedikt XVI. 2008: 154). Nach dem Tod von Papst Damasus I. verhinderten seine Feinde, die er sich durch seine wortgewandten Predigten gemacht hatte, seine Wahl zum Papst (Seifert 1964: 89), woraufhin Hieronymus beschloss, Rom zu verlassen und nach einem kurzen Aufenthalt in Palästina in Bethlehem sesshaft zu werden (Melchers & Melchers ¹²1991: 628f.).

Auf diese lange Reise nach Bethlehem begab er sich aber nicht allein. Mit ihm ging Paula, die aus der Aemilier-Familie stammte und zur führenden Schicht Roms zählte, und sich nach dem Tod ihres Mannes für ein christlich-asketisches Leben entschieden hatte (Schlange-Schöningen 2018: 155). Gemeinsam mit Paula beschloss er seine Askese im Kloster und in der Gemeinschaft Gleichgesinnter zu praktizieren (2018: 173). Durch Paulas finanzielle Unterstützung⁹ eröffnete er in Bethlehem drei Frauen- und ein Männerkloster.¹⁰ Zudem gründet er eine Klosterschule, deren Bibliothek von ihm selbst gestiftet wurde (von Albrecht 2003: 366). Er interpretierte das asketische Leben anders als seine Zeitgenossen und nutzte es, um exegetische Tätigkeiten zu verrichten, also zu kommentieren, zu studieren und zu übersetzen (Fürst 2003: 57). Trotzdem blieb sein Leben in Bethlehem, laut von Albrecht (2003: 366f.), nicht ungestört, da er sich immer wieder in Streitigkeiten verwickelte. So wurden beispielsweise im Zuge des Pelagianerstreits seine Klöster von Häretikern in Brand gesteckt und im Origenistenstreit distanzierte er sich lautstark von seinem Vorbild und trat seinem ehemaligen Freund Rufinus mit Hass entgegen, der weiterhin an Origenes' Lehren festhielt.

In den 34 Jahren, die er in Bethlehem verbrachte, lebte er asketisch, ganz seiner Wissenschaft verpflichtet: Er verfasste theologische Schriften und stellte seine Bibelübersetzung fertig (Melchers & Melchers ¹²1991: 629). Neben seinem Hauptwerk – der *Vulgata* – übersetzte er verschiedene theologische Werke, wie beispielsweise Origenes' exegetische Predigten oder *Über den Heiligen Geist* von Didymos und kommentierte diverse

⁹ Die Geldgebung Paulas war in damaliger Zeit ein Skandal, da die fromme Christin Teil der Senatorenaristokratie Roms war und ihr gesamtes Vermögen in die Klostergründung Hieronymus' investierte (von Albrecht 2003: 362).

¹⁰ Klöster waren damals wirtschaftlich unabhängig und stellten wichtige Einheiten dar, um die Geisteskultur zu bewahren, da die wirtschaftliche und staatliche Ordnung zu zerfallen begann. Hieronymus gilt in der Klostergründung zudem als Vorreiter, da er die humanistische Bildung in das Mönchtum integrierte (von Albrecht 2003: 375). So ist es Hieronymus zu verdanken, dass in den europäischen Kulturen bis heute klassische Sprachen erlernt werden, was den kulturellen Stand Europas mitdefiniert (2003: 377).

Bücher der Bibel. Zudem verfasste er Geschichtswerke, Streitschriften, Predigten, Briefe und Biografien (von Albrecht 2003: 368f.).

Die letzten Jahre des Hieronymus können als düster bezeichnet werden, den seine gesundheitlichen Beschwerden, der Verfall des Römischen Reichs und die Angriffe auf seine Klöster in Bethlehem machten ihm zu schaffen. Am 30. September 420 verstarb er und fand seine letzte Ruhestätte unter der Geburtskirche in Bethlehem (Kelly 1975: 332).

2.2. Über die Rollen des Hieronymus

Während seines bewegten Lebens fand sich Hieronymus immer wieder in neuen Rollen wieder, die seine Persönlichkeit widerspiegelte. Diese verschiedenen Rollen wurden ab dem 14. bzw. 15. Jahrhundert von Künstlern aufgegriffen und in der Malerei umgesetzt, was zu einer Vielfalt an Hieronymusdarstellungen führte.

In den Wissenschaften wurden seine verschiedenen Rollen je nach Wert für die jeweilige Wissenschaft behandelt und geschichtlich erörtert, was im Folgenden vergleichend nachgezeichnet werden soll.

2.2.1. Als Heiliger

Als „Heiliger“ wird Hieronymus, vor allem, in der kunstgeschichtlichen Forschung bezeichnet: Sowohl Traudl Seifert (1964), Christiane Wiebel (1988) Erna und Hans Melchers (¹²1991) und Christoph Wetzl (2011) nennen Hieronymus bereits in ihrer jeweiligen Kapitelbezeichnung „heilig“.

Heiliggesprochen wurde Hieronymus bereits im 8. Jahrhundert. Die Tatsache, dass er für sein Werk die Heiligkeit erlangte, wirft, laut Delisle & Woodsworth (1995: 169), ein ganz besonderes Licht auf die Beziehung des Übersetzers zur Göttlichkeit: es heißt, dass Hieronymus unter göttlicher Inspiration gearbeitet habe und dies seine Version der Bibel geschützt hätte. Nach einer Zeit der Vernachlässigung wurde der Kult des heiligen Hieronymus in der Renaissance von Giovanni di Andrea, einem gefeierten Juristen an der Universität von Bologna, wiederbelebt, der in Hieronymus den Archetypus des humanistischen Gelehrten sah, der sich der Schönheit der korrekten Form und Sprache verschrieben hatte.

Als Heiliger steht Hieronymus über den Erdenmenschen, denn schon in der lateinischen Antike wurde bestimmten Orten eine besondere Wirkung nachgesagt. Diese übernatürliche Wirkung, die sich vom Alltag abhob, wurde bald auf Menschen übertragen, die ein übernatürliches Leben führten (Wolf 2004: 8). Heilige unterscheiden sich dadurch vom herkömmlichen Menschen, dass sie ein zweites, übernatürliches Leben führen, welches unbegreiflich für den menschlichen Verstand ist (Melchers & Melchers ¹²1991: 3), weshalb sie im Christentum als „Gottesmenschen“ bezeichnet werden. Der Ranghöchste dieser Gottesmenschen ist Jesus, der als Mensch, Sohn Gottes und Gott zwar in Brüderlichkeit mit anderen Heiligen verbunden, ihnen aber überlegen ist. Aufgabe der Heiligen ist es, die irdische

Welt und Jesus ins Gespräch zu bringen (Wolf 2004: 8), weshalb sie als Vermittler bezeichnet werden können.

Heilige kommen in allen sozialen Schichten vor und können unterschiedlich alt sein. Wichtig dabei ist, dass Heilige nicht als solche geboren werden, sondern erst durch besonderes Leiden und Ringen oder innerliche Kämpfe gefolgt von Überwindung zu solchen werden (Melchers & Melchers ¹²1991: 3). Dabei lassen sich zwei Gruppen unterscheiden, wobei erstere jene Heiligen umfasst, die direkt nach ihrem leiblichen Tod in den Himmel eingehen. Sie werden als Blutzeugen bezeichnet und sind im Allgemeinen als Märtyrer bekannt. Die zweite Gruppe bildet sich ab dem 5. Jahrhundert heraus und wurde von der Kirche als „Confessores [oder] Bekenner“ (Wolf 2004: 10) bezeichnet, da sie sich durch besondere Gläubigkeit auszeichneten. Zu dieser Gruppe kann auch Hieronymus gezählt werden. Heilig wurde Hieronymus also dadurch, dass er sich von seinem sündigen Leben in Rom abwandte und in seiner Askese Gott näherkam (Seifert 1964: 86). Das ihm dies nicht leichtfiel und er sich selbst quälte wird daran erkennbar, dass er als Heiliger in der Kunst in Form eines Asketen oder Büßers, seltener als Gelehrter dargestellt wird (z.B. Melchers & Melchers ¹²1991: 626-629; Seifert 1964: 86-89; Wetzel 2011: 228-233; Wolf 2004: 122). In der kunstgeschichtlichen Forschung scheint seine Heiligkeit vor allem durch seine Wunder legitimiert zu werden, die ihm während der Askese und Einsiedelei bzw. im Kloster passieren. Seine berühmte Traumvision wurde bereits beschrieben, jedoch erwähnen Melchers & Melchers (¹²1991: 630f.), Seifert (1964: 89) und Wolf (2004: 122) noch eine andere Legende, nämlich jene mit dem Löwen, den Hieronymus dadurch zähmte, dass er ihm einen Dorn aus seiner Pfote entfernte, woraufhin der Löwe sein treuer Begleiter wird. Dabei herrscht jedoch Uneinigkeit, ob sich der Löwe bereits Hieronymus zeigte als dieser noch in der Wüste war (Seifert 1964: 89) oder ob er ihm erst im Kloster begegnete (z.B. Melchers & Melchers ¹²1991: 630f.; Wolf 2004:122). Die Symbolik des Löwen an sich wird einzig von Melchers & Melchers (¹²1991: 630) interpretiert, die für die Körperlichkeit stehen soll, die Hieronymus bezwingen konnte und dadurch ein Einzelgänger blieb, wie es auch der Löwe in der Tierwelt ist.

2.2.2. Als Asket und Büßer

Die Darstellung des Hieronymus als Asket oder Büßer in der Wüste ist vorrangig in der Kunst zu finden, da um 1400 der neue Hieronymus-Typus in der Ikonographie erstmals aufkam. Diese Art den Heiligen als sich kasteienden Büßer darzustellen, bezeichnet Christiane Wiebel (1988: 5) als Neuheit, denn bis zum damaligen Zeitpunkt beschränkte sich die Hieronymus-Ikonographie auf die Darstellung als Kirchenvater, Kardinal oder Schriftgelehrter bzw. Schöpfer der Vulgata. Der Typus des Hieronymus als Büßer wurde jedoch in der Kunst nicht frei erfunden, sondern geht auf die Selbstdarstellung des Hieronymus zurück, der sich gerne als Eremit in der Wüste beschrieb und, laut Fürst (2003: 48), somit seine spätere Darstellung in der Kunst selbst bestimmte.

Wie bereits dargestellt wurde, herrschen in der Literatur Zweifel darüber, ob Hieronymus sein asketisches Leben als Einsiedler wirklich so verbracht hatte, wie er es selbst in seinem Brief beschrieb, in dem er von seiner Zeit in der Wildnis und Wüste spricht, die er allein in Gesellschaft mit Skorpionen zugebracht und auf der Erde geschlafen hat. Dabei soll er nur Wasser getrunken und Gekochtes als Luxusgut verschmährt haben (Rebenich 2002: 19). Christiane Nord (2012: 142) zweifelt diese Beschreibung an, indem sie die Tatsache ausspricht, dass es in Hieronymus „Wüste“ Abschreiber und eine Bibliothek gab, was eher dafürsprechen würde, dass Hieronymus in einem Landhaus seiner Freunde untergebracht war und dort asketisch lebte. Wie Nord (2012: 142) zweifelt auch Rebenich (2002: 18f.) an dieser Darstellung, merkt jedoch an, dass seine theatralische Erzählweise nicht nur römische Damen, sondern auch Generationen von Geistlichen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen beeindruckt haben muss. Das Hieronymus mit diesem Brief auch seine Autorität steigern konnte und leichter Zugang zu späteren Mäzeninnen fand, bestätigt, von Seiten der Geschichtswissenschaften, auch Schlange-Schöningen (2018: 79). Dieser spricht außerdem davon, dass Hieronymus mit seinem Selbstportrait das eremitische Ideal verkörperte, welches vor ihm beispielsweise Antonius oder Theodosius von Rhosos vertreten hatten (2018: 80). Auch Nords (2012: 142) Annahme, dass Hieronymus in seiner Askese sehr wohl Platz für seine Bibliothek und ein Skriptorium hatte und keineswegs einsam in der Wüste, sondern im Austausch mit Mönchen lebte und über Glaubensfragen und die Kirche diskutierte, bestätigt Schlange-Schöningen (2018: 82f.). Denn, laut Fürst (2003: 43), war die asketische Lebensform für Hieronymus vielmehr eine Art und Weise Kritik an den durch die Zusammenführung von Staat und Kirche entstandenen Missständen zwischen dem Einfluss und dem Reichtum der Kirche und dem dadurch entstandenen Verlust ethischer Grundsätze zu üben.

Hieronymus trug zu einem Wandel der asketischen Lebensweise bei, indem er gegen die begonnene Etablierung eines christlichen Bürgertums wettete, wodurch sich das asketische Ideal vom vierten zum fünften Jahrhundert in eines verwandelte, das die Möglichkeit bot, die Lebensgewohnheiten der Aristokratie, mit deren Verhaltensweisen und Stand zu verbinden. Als Asket war es nun auch möglich in der Rolle des Mäzens/der Mäzenin für christliche SchreiberInnen, als PatronIn für Klöster oder als Förderer/Förderin karitativer Einrichtungen aufzutreten (Fürst 2003: 43ff.). Das soll aber nicht bedeuten, dass Hieronymus nicht an alten, asketischen Praktiken festhielt. So sollen Hieronymus' Empfehlungen, die stricktes Fasten, wenig Schlaf, Bekämpfung sexueller Gedanken, Vernachlässigung von Körperpflege und Hinwendung zur Bibel, sowie regen Austausch mit Gott durch Beten, beinhaltet haben, so Alfons Fürst (2003: 51). Diesen Empfehlungen folgten vor allem Frauen, die sich seinem christlich geprägten Weg und der asketischen Lebensweise anschlossen (z.B. Benedikt XVI. 2008: 154; Fürst 2003: 52ff.; Schlange-Schöningen 2018: 15ff.; von Albrecht 2003: 366). Grund dafür war, dass wohlhabende Christinnen nicht mehr an der Vermehrung ihres Reichtums interessiert waren und an veralteten Familientraditionen nicht mehr festhalten wollten. Sie wandten ihren Besitz auf, um den christlichen Asketismus zu fördern und waren zudem in die Missionierung

eingebunden (Fürst 2003: 52). Hieronymus sympathisierte mit seinen weiblichen Anhängerinnen und stand im regen Austausch mit ihnen, sei es mündlich oder in Briefform. Zudem stilisierte Hieronymus diese Frauen zu Inbegriffen des weiblichen, asketischen Ideals. Ob er das tat, weil ihn ihre karitativen Leistungen innerhalb der Bewegung imponierten, sie ihm intellektuell gleichgestellt waren oder er ihnen auf diese Art und Weise danken wollte, da ihre Vermögen nicht nur zur Durchsetzung seines Ideals beitrugen, sondern auch seine wissenschaftliche Tätigkeit und deren Verbreitung förderten (Fürst 2003: 53f.), sei dahingestellt.

Bezüglich seiner wissenschaftlichen Schriften ist sich die Forschung einig, dass Hieronymus sie zu Propagandazwecken seiner neuen, asketischen Lebensweise nutzte und um sich selbst als christlichen Schriftsteller vor einem lateinischen Publikum zu beweisen (z.B. Fürst 2003: 46; Rebenich 2002: 130; Schlange-Schöningen 2018: 87). Dies war wahrscheinlich auch der ausschlaggebende Grund, weshalb er zwischen 388 und 393 drei Romane über das fantastische Leben dreier Mönche schrieb – *Geschichte von der Gefangenschaft des Mönches Malchus*, *Das Leben des seligen Hilarion* und *Paulus, der erste Eremit* – die auch unterhalten, aber schlussendlich seinen Erfolg als Autor begründen sollten (Fürst 2003: 46).

2.2.3. Als Schriftgelehrter

Genauso vielfältig wie sein Leben, waren die Schriften, die Hieronymus verfasste. Sein literarisches Talent und sein ausgeprägtes Gefühl für Selbstdarstellung, seine asketische Selbsterfindung und seine außergewöhnliche Sprachbeherrschung ermöglichten es ihm, als literarischer Vertreter sowohl der asketischen Bewegung als auch der Nizäischen Orthodoxie, als Bibelwissenschaftler und als Vermittler zwischen östlicher und westlicher Kirche erfolgreich zu sein, weshalb er als Beispiel für soziale Mobilität und intellektuelle Leistung in der christlichen Gesellschaft der Spätantike gilt (Rebenich 2002: 59). Deshalb ist es wenig verwunderlich, dass Hieronymus' Schriften bereits während seines Lebens beliebt waren und seine Briefe verbreitet wurden, die für ein breites Publikum bestimmt waren (Jungblut 1967: 3).

Um einen Einblick in sein literarisches Werk zu bekommen, sollen seine Schriften im Folgenden thematisch behandelt werden. Dabei werden seine Tätigkeit als Übersetzer und seine Übersetzungsstrategien nicht berücksichtigt, da sie im Anschluss in einem eigenen Unterkapitel behandelt werden sollen.

Hieronymus verfügte über die vier Grundlagen, die für eine Karriere als wissenschaftlicher Gelehrter notwendig waren: eine gute Ausbildung, eine Bibliothek,¹¹ hervorragende Beziehungen und diverse Sprachkenntnisse. Deshalb ist er noch heute Teil der europäischen Wissenschaftsgeschichte, denn seine literaturwissenschaftliche Abhandlung, *De viris*

¹¹ Hieronymus begann bereits als Student wissenschaftliche Bücher zu sammeln und erweiterte seine Sammlung stetig. Ihm war bewusst, dass für seine wissenschaftliche Arbeit im theologischen und biblisch-exegetischen Bereich die Rezeption anderer Werke notwendig war (Fürst 2003: 65-71).

illustribus,¹² die er um 392 verfasste, findet nicht nur in den Geschichtswissenschaften, sondern auch in theologischen und frühgeschichtlichen bzw. archäologischen Quellen Erwähnung (z.B. Benedikt XVI. 2008: 156; Fürst 2003: 60f.; Rebenich 2002: 97; von Albrecht 2003: 368). Das Werk kann als Katalog christlicher Schriftsteller bezeichnet werden und enthält 135 Einträge (von Albrecht 2003: 368). Während Michael von Albrecht (2003: 368) in seinem Beitrag darauf hinweist, dass Hieronymus auch gegen den Wunsch Kaiser Augustins Juden und Ketzer in diesen Katalog mitaufnahm, wird dieser Aspekt von theologischer Seite nicht erwähnt. Benedikt XVI. (2008: 156f.) konzentriert sich darauf, dass Häretiker und Andersgläubige von Hieronymus eines Besseren belehrt wurden und Hieronymus mit diesem Werk die Bedeutung und Wirkung der christlichen Literatur bzw. Kultur hervorhob. Das Christentum in einem besseren Licht darstellen soll auch, laut Rebenich (2002: 97) und Fürst (2003: 255ff.), die Intention Hieronymus' gewesen sein. Dabei soll er die traditionelle Form nach Sueton weiterentwickelt haben und im Gegensatz zu diesem die christlichen Schriftsteller eher knapp und in chronologischer Reihenfolge beschrieben haben. Nach jeder kurzen Biografie nannte er die Werke des jeweiligen Autors (Fürst 2003: 61), die er bewertete und kritisierte. Die Liste endet mit einem Eintrag über ihn selbst, in dem er eine detaillierte Liste über seine Werke angibt und sich somit selbst darstellt (Rebenich 2002: 98f.). Trotz aller zeitgenössischer Kritik war das Buch das am öftesten gedruckte Werk der Neuzeit und wurde bis ins 15. Jahrhundert fortgesetzt (Fürst 2003: 64f.).

Je nach Lebensabschnitt und Wohnort widmete sich Hieronymus einer jeweils anderen Thematik für seine Schriften. Öfters behandelt wurden die Themen des Fastens und des Zölibats, wodurch er die Lebensform der Askese in diversen Streitschriften zu verteidigen versuchte (von Albrecht 2003: 368). Hieronymus ließ sich, so Fürst (2003: 22), gerne auf Auseinandersetzungen ein, insofern er in die Rolle des Asketen, Gelehrten oder Bibelwissenschaftlers treten konnte, weshalb von ca. 347 bis zu seinem Tode im Jahr 420 immer wieder Streitschriften zu diversen Thematiken entstanden.

Der erste theologische Streit, an dem sich Hieronymus beteiligte und der in der Geschichtsschreibung erwähnt wird, ist der sogenannte „Arianistenstreit“ (z.B. Fürst 2003: 22-30; Rebenich 2002: 70-74; Schlange-Schöningen 2018: 111-115). Arius, ein Presbyter aus Alexandria, bemerkte damals, dass das Christentum sich auf einen einzigen Gott bezieht und Jesus somit als vollkommenes, erstes, von Gott geschaffenes Wesen zu bezeichnen wäre, weshalb er Gott nicht ebenbürtig sein konnte. Dies wiederum gefährdete die Erlöser-Funktion Jesus', was 325 im Konzil von Nizäa endete, von wo an der Sohn Gottes als seinem Vater wesensgleich galt. Dies brachte einen Zwist zum Rollen, der das ost- und weströmische Reich zu spalten begann (Fürst 2003: 23f.). Die Hinzufügung des Heiligen Geistes ab dem Jahr 360, der angeblich dem Gott Vater und Gott Sohn ebenfalls wesensgleich war, intensivierte die

¹² Trotzdem wurde ihm vielfach vorgeworfen seine Liste beinahe gänzlich von Eusebius' Kirchengeschichte übernommen und lediglich ergänz zu haben (z.B. Barnes 1985: 6ff.; Courcelle 1948: 78ff.; Hagendahl 1958: 138ff.).

Debatte zusätzlich. Hieronymus wurde in den Streit im Zuge des Antiochenischen Schismas während seines Aufenthalts in der Wüste Chalkis hineingezogen, bei dem es galt die richtige Trinitätsformel zu finden und sich mehrere Parteien gegenüberstanden (2003: 26). Hieronymus war wenig interessiert an diesem Streit und wollte den Zwang, einen Kommentar zu verfassen, umgehen, den ihm die anderen Mönche in der Wüste auferlegt hatten. So beschloss er nach Antiochien zurückzukehren und seine Stimme Paulinus zu geben, der ihn zum Priester weihte und dem er das Versprechen abnahm, seinen liturgischen und pastoralen Aufgaben trotz seiner Weihe nicht nachkommen zu müssen. Sein mäßiges Interesse sieht Fürst (2003: 29) mit der Tatsache bestätigt, dass Hieronymus zwar ein literarisches Streitgespräch zwischen zwei sich gegenüberstehenden Parteien verfasste, bei dem sich die ArianerInnen aber ohne Weiteres bekehren ließen. Schlange-Schöningen (2018: 114f.) bezeichnet dieses Streitgespräch als ersten Teil und spricht über einen zweiten, in dem sich die ArianerInnen bekehren lassen wollen, wodurch sich Hieronymus bezüglich der damaligen, jüngsten Kirchengeschichte als Experte positionierte und die Leitgedanken der Kirche betonte, nämlich büßende Häretiker und alle, die sich erkenntlich zeigen, mit offenen Armen zu empfangen. Trotzdem war *Brief 15 an Damasus* nicht sonderlich erfolgreich, denn es war „[T]he first theological controversy Jerome became involved in reveals his weakness as a theologian.“ (Rebenich 2002: 71) Laut Rebenich (2002: 71) zog Hieronymus die polemische Vereinfachung der subtilen Unterscheidung vor, den lehrmäßigen Konservatismus den frischen Ideen, die rhetorische Zurschaustellung den substanziellen Argumenten, lernte Anspielungen auf diskursive Verzweigungen, die dogmatische Beruhigung der intellektuellen Empfänglichkeit und die autoritative Entscheidung dem unabhängigen Urteil.

Um 393 wurde Hieronymus in den nächsten Konflikt hineingezogen, bei dem die Frage beantwortet werden sollte, ob denn Jesus in derselben Weise Gott sei, wie sein Vater. Der „Origenistenstreit“ (Fürst 2003: 30) brach deshalb aus, weil Origenes Jesus ein wenig unter Gott Vater gestellt hatte. Um dem ein Ende zu setzen wurde für die Trinitätslehre entschieden und jeder, der nun auf Origenes Seite stand, war nicht mehr zeitgemäß eingestellt. So wird vermutet, dass sich Hieronymus gegen Origenes wandte, da er bei theologisch-kirchlichen Disputen stets auf der Seite der Gewinner stehen wollte (2003: 30f.). Denn Epiphanius war 394 nach Jerusalem gekommen und hatte begonnen gegen Häretiker zu predigen, zu denen er alle Origenes Anhänger zählte (Schlange-Schöningen 2018: 249). Es entbrannte ein Streit zwischen Hieronymus und seinem einstigen Freund Rufinus der in Streitbriefen ausgefochten wurde (Fürst 2003: 34). Dies wird in den Geschichtswissenschaften von Schlange-Schöningen (2018: 248) als seltsam bezeichnet, da beide Anhänger Origenes waren und versuchten ihn zu rechtfertigten, indem sie sich gegenseitig mit Vorwürfen der Häresie beluden.

Der letzte theologische Streit, bei dem sich Hieronymus mit Freude beteiligte,¹³ war jener, der von Pelagius ausgegangen war. Dieser wollte die christliche Masse dazu bewegen, ihren Glauben in die Tat umzusetzen. Hieronymus äußerte sich in diversen Kommentaren gegen Pelagius und kritisierte dessen Vollkommenheitsideal des Menschen, welches er für utopisch hielt (Fürst 2003: 38f.). Dabei ging er in seinem Brief an Ktesiphon äußerst behutsam vor und stellte nur Pelagius Gedanken und Ideen in Frage, beleidigte ihn aber nicht auf persönlicher Ebene (Schlange-Schöningen 2018: 262).

Neben Streitschriften und geschichtlichen Abhandlungen verfasste Hieronymus diverse Viten, die, neben ihrem Unterhaltungswert, als Propagandaschriften für ein asketisches Leben gesehen werden können und die sich größter Beliebtheit erfreuten, da Hieronymus literarische Formen und narrative Elemente aus der paganen Literatur übernahm (Rebenich 2002: 85). Die wohl bekannteste Vita ist *Paulus, der erste Eremit* (z.B. Fürst 2003: 46; Rebenich 2002: 25), die er um 375 verfasste (Fürst 2003: 56). In diesem Werk beschreibt er beispielhaft die asketischen Tugenden seines Protagonisten und fordert das Publikum auf es ihm gleichzutun. Zudem besteht er darauf, dass Paulus eine ausgezeichnete, traditionelle Ausbildung erhalten hatte und sprach somit gebildete ChristInnen an, die sich für die asketische Bewegung begeisterten. Mit seiner Behauptung, die Vita des ersten Einsiedlers geschrieben zu haben, war sie im westlichen Reich – da in lateinischer Sprache verfasst – die einzige Abhandlung zu diesem Thema, was Hieronymus Ruhm und Ehre als Schriftsteller der asketischen Bewegung einbrachte, die er durch zwei weitere Viten (Rebenich 2002: 25f.) – *Die Geschichte von der Gefangenschaft des Mönches Malchus* und *Das Leben des seligen Hilarion* (Fürst 2003: 46) – ausbauen konnte. Hieronymus erkannte das Fehlen einer solcher Abhandlung in lateinischer Sprache und konnte sich seine Monopolstellung in der Autorenwelt sichern. Durch die Übersetzungen seiner Viten ins Griechische und andere Sprachen des Orients konnte er sich nicht nur im Weströmischen Reich also Schriftsteller etablieren, sondern hatte als lateinischer Autor auch in der Ostkirche einen Namen (2003: 63f.).

Als unterhaltend, lehrreich und auch propagandistisch können Hieronymus' Briefe bezeichnet werden, von denen er viele verfasst. Diese wurden schon im Mittelalter geschätzt, da sie sowohl inhaltlich als auch sprachlich von hoher Qualität zeugten. Der größte Bewunderer von Hieronymus' Briefesammlung war Erasmus von Rotterdam, der berühmteste Gelehrte der Renaissance (Rice 1985: 116ff.). Die Briefe von Hieronymus umfassen ein breites Spektrum von Themen: asketische Ermahnung, theologische Polemik, Verteidigung der Orthodoxie, Trost, klösterliche Ratschläge, pädagogischer Diskurs, Schriftenexegese, historische Exkurse, kirchliche Politik, moralische Erbauung und persönliche Beschimpfungen. Seltener kamen auch Dankschreiben für erhaltene Geschenke (Rebenich 2002: 79ff.), Reiseberichte (Schlange-Schöningen 2018: 177) oder Beileidsbriefe (Rebenich 2002: 119f.) vor. Im Zuge letzterer

¹³ Beim Origenistenstreit musste er sich gezwungenermaßen beteiligen, da seine wissenschaftliche Arbeitsweise und asketische Lebensphilosophie auf dem Spiel standen (Fürst 2003: 58).

feierte er meist die asketischen Tugenden der Verstorbenen und ermutigte die Hinterbliebenen, ein Leben in Verzicht und Armut zu führen. Seine damit verbundene Propaganda, die in den Geschichtswissenschaften immer wieder herausgestrichen wird (z.B. Fürst 2003: 46; Rebenich 2002:120; Schlange-Schöningen 2018: 87), fand Anklang, da die soziale Stellung und das Ansehen eines Adelsgeschlechts nicht mehr an der Zahl der Konsuln und Präfekten gemessen wurde, sondern an den christlichen Tugenden und der asketischen Geißelung (Rebenich 2002: 120). Die asketische Thematik lag Hieronymus sehr am Herzen, da er dadurch seine eigene Überzeugung und Lebensweise propagieren konnte (2002: 130f.). Aber nicht nur in seinen Beileidsschriften war der Asketismus das führende Thema, auch in seinen Streitschriften beispielsweise gegen Helvidius, Rufinus oder Jovinian. Rebenich (2002: 105) gibt an, dass sich die Tatsache darauf zurückführen lässt, dass der Asketismus eine zentrale Rolle in der theologischen Debatte des späten vierten und beginnenden fünften Jahrhunderts spielte, da der Widerstand gegen klösterliche Praktiken weit verbreitet war.

Der heute existierende Hieronymianische Briefcorpus umfasst 154 Briefe, wobei 31 nicht von Hieronymus stammen und bekannten Zeitgenossen zugeschrieben werden. Diese hatte Hieronymus deshalb mit in die Sammlung aufgenommen, da er, laut Barbara Conring (2001: 44), seine Briefesammlung attraktiver gestalten wollte.

2.2.4. Als Übersetzer

Als Theologe der christlichen Antike verfasste er Beiträge die Fürst (2003) als „[...] ausgesprochen originell[...] und auf lange Sicht [...] innovativ[...]“ (Fürst 2003: 18) beschrieb. Denn Hieronymus setzte sich kritisch mit der Bibel auseinander und ging historisch-philologischen Fragen nach. Er betrieb Theologie also als Wissenschaft (Fürst 2002).

Zudem gilt er als bedeutendster Übersetzer und kultureller Vermittler der mittleren und späten Kaiserzeit. Seine Karriere machte er in Rom, wo eine weltliche Denkweise Kirche, Schule und Senatsaristokratie bestimmte (von Albrecht 2003: 361). Seine wohl wichtigste Übersetzung war jene der Bibel, die ihn unsterblich machte (Schlange-Schöningen 2018: 131). Diese Tatsache führte zu seiner Erhebung zum Patron der Übersetzer durch die Translationswissenschaften (Delisle & Woodsworth 1995: 167), weshalb seit 1992 – auf Initiative von FIT (The Fédération Internationale des Traducteurs/International Federation of Translators) – an seinem Todestag, dem 30. September, der Internationale Tag des Übersetzens, gefeiert wird (1995: 186).

Hieronymus gehörte zu jenen Übersetzern, die über eine gewisse Macht verfügten und eine wichtige Rolle in der Geschichte der Übersetzung spielten. Nach seinem zweijährigen Aufenthalt in der Wüste übersetzte Hieronymus in Konstantinopel die Kirchengeschichte Eusebius ins Lateinische (Rebenich 2002: 31), welche später die Basis der westlichen Universalgeschichtsschreibung bilden sollte (Fürst 2003: 139). Er übersetzte sie aber nicht nur, sondern fügte Werke von 327 bis 378 hinzu, vor allem jene, die für westliche LeserInnen

interessant erschienen. Durch seine Position als Sekretär und Berater von Papst Damasus I. in Rom und als geistlicher Führer für kultivierte Damen verfügte Hieronymus schon vor seiner Bibelübersetzung über Macht, die für die Umsetzung seiner Bibelrevision von großem Vorteil war. Er begann sie bereits als Papst Damasus I. noch lebte, der ihn dabei unterstützte. Nach dessen Tod im Jahr 384 übersetzte er den größten Teil der Bibel vom Hebräischen ins Lateinische in seinem Exil in Betlehem (Delisle & Woodsworth 1995: 151f.), da er in Rom nicht mehr willkommen war.

Die Themen, die ihn in seinen Übersetzungen am meisten beschäftigten, waren jene, denen er ansonsten ebenfalls am meisten Aufmerksamkeit widmete, nämlich der Exegese und Askese (Fürst 2003: 81). Deshalb übersetzte er in Bethlehem die Schriften griechischer Theologen, vor allem Origenes, und begann Handbücher und Kommentare zur Heiligen Schrift zu verfassen (Rebenich 2002: 42). Bei den Schriften von Origenes griff er stark in den Text ein und strich häretisch klingende Passagen stärker heraus, wodurch er eine Abwertung Origenes' hervorrief. Dies begründet Fürst (2003: 35f.) damit, dass Hieronymus Angst hatte aufgrund seiner origenistischen Textauslegungen ebenfalls der Häresie verdächtigt zu werden, weshalb er es vorzog gegen den Mann zu wettern, von dem er theologisch gesehen, sehr viel gelernt hatte.

2.2.4.1. Sprachkenntnisse als Voraussetzung seiner Übersetzertätigkeit

Die wichtigste der vier bereits erwähnten Voraussetzungen für Hieronymus' Erfolg waren seine Sprachkenntnisse. Diese waren im damaligen Rom gern gesehen, denn durch den kulturellen Austausch mit Griechenland und der Aufwertung der lateinischen Sprache, beherrschten immer weniger WeströmerInnen die griechische Sprache. Übersetzer wurden also gebraucht, um vor allem philosophische und christliche Werke ins Lateinische zu übertragen, da das Interesse am monastischen Leben und der griechischen Philosophie, stetig stieg (von Albrecht 2003: 362ff.).

Dass Hieronymus sich gemeinsam mit Rufinus von Aquileia den Titel des wichtigsten Übersetzers seiner Zeit teile, lag also an seinen Sprachkenntnissen (Fürst 2003: 80). Dank ihnen konnte Hieronymus die Werke griechisch-christlicher Schriftsteller eklektisch übernehmen und den lateinischen Westen mit Lieblingsautoren wohlhabender christlicher Intellektueller ausstatten, die ihrerseits seine ehrgeizigen Projekte unterstützten und seinen Aufstieg sicherten (Rebenich 2002: 30).

Gerne bezeichnete er sich als „trilingual“ (Rebenich 2002: 15), da er über Kenntnisse des Lateinischen, Griechischen und Hebräischen verfügte (Fürst 2003: 76f.). Dabei waren für die Bibelübersetzung vor allem seine Hebräischkenntnisse relevant, die, so Fürst (2003: 78), in der Forschung immer wieder angezweifelt wurden. Sicher ist aber, dass er Hebräisch zumindest

lesen und schreiben konnte (Rebenich 2002: 56).¹⁴ Zudem pflegte er in Bethlehem regen Kontakt zu jüdischen Wissenschaftlern seiner Zeit (2002: 56), weshalb angenommen werden kann, dass diese für ihn arbeitete.

2.2.4.2. Bibelübersetzung

Hieronymus übersetzte die Bibel nicht nur, er erhob sie ins Hochlatein, denn alle bisherigen Übersetzungen waren von volkssprachlichen Elementen gezeichnet (von Albrecht 2003: 367). Dadurch wurde die Bibel auch für die oberen Schichten des römischen Volkes interessant, denn Hieronymus untermauerte durch seine Übersetzung aus dem Hebräischen die Richtigkeit und Wissenschaftlichkeit des Christentums (2003: 370).

Die Bibelübersetzung lässt sich dabei in drei Etappen gliedern: In Rom überarbeitete er die bereits vorhandene lateinische Übersetzung, die *Vetus Latina*, anhand der griechischen Vorlage, der *Septuaginta*, wobei er nur jene Stellen ändern wollte, die definitiv vom Ausgangstext abwichen (Schlange-Schöningen 2018: 131). Die Überarbeitung hing möglicherweise mit der neuen Liturgiesprache Latein zusammen, die durch Damasus I. etabliert worden war. In Bethlehem kam es zur zweiten und dritten Etappe, wobei die zweite die Neuübersetzung der Bibel aus dem Griechischen und die dritte eine Neuübersetzung aus dem Hebräischen beschreibt. Letztere sollte ihn für immer Ruhm bescheren (Fürst 2003: 83ff.), denn er war diesbezüglich der Erste, der das Alte Testament direkt aus dem ursprünglichen Hebräischen und nicht nur als Zweitübersetzung aus dem Griechischen übersetzte (Delisle & Woodsworth 1995: 168). Diese Vorgangsweise – die Orientierung am griechischen und hebräischen Original – wurde zu Hieronymus' Zeit jedoch nicht gewürdigt, im Gegenteil, es herrschte Verständnislosigkeit darüber, dass er sich nicht stärker an der griechischen Version, der *Septuaginta*, orientiert hatte (von Albrecht 2003: 375). Trotzdem beeinflusste seine Übersetzung aus dem Hebräischen den europäischen Kulturraum wie kein anderes lateinisches Werk und wurde vom Konzil von Trient als offizieller Text der Kirche Roms anerkannt, der, so Benedikt XVI. (2008: 156), bis heute gültig ist.

Neben dieser berühmten Übersetzung produzierte er drei Fassungen der Psalmen. Dabei wurde die Überarbeitung des lateinischen Texts und die Bearbeitung der griechischen *Hexapla* des Origenes in die Liturgie aufgenommen, im Gegensatz zur Fassung, die er anhand des hebräischen Ausgangstextes erstellt hatte (von Albrecht 2003: 367f.).

In den Geschichtswissenschaften herrscht die Meinung vor, dass Hieronymus bezüglich seiner Bibelübersetzung egoistisch gehandelt hätte (z.B. Beriger 2019; Rebenich 1992; Schlange-Schöningen 2018). Diese Annahme fällt in der Wortwahl unterschiedlich aus: So wird er von Schlange-Schöningen (2018: 131) neutral behandelt und von Rebenich (2002: 54) als überheblich dargestellt. Rebenich (1992: 150f.) stellt am klarsten dar, dass er die Meinung

¹⁴ Dass er der Sprache mündlich nicht mächtig war, ist damit zu erklären, dass Hebräisch zu seiner Zeit nicht mehr gesprochen wurde und es sich um eine sogenannte tote Sprache handelte (Fürst 2003: 79).

vertritt, Hieronymus habe bei der Neuübersetzung im eigenen Interesse gehandelt und Papst Damasus I. durch die Begründung eine einheitliche Bibelversion schaffen zu wollen davon überzeugen können.¹⁵ Alexander Beriger (2019: 33) verweist auf die Tatsache, dass es sich bei der *Hexapla* des Origenes wohl um ein lexikonartiges, eher unbrauchbares Werk handelte, welches für den/die LeserIn benutzerunfreundlich war, weshalb Damasus I. einer Neuübersetzung zustimmte. Dass die Idee einer Bibelrevision von Damasus I. selbst ausging, widerlegen Rebenich (1992: 150f.) und Beriger (2019: 33) somit und zeigen eine neue Sichtweise bezüglich der Bibelübersetzung auf. Schlange-Schöning (2018: 140) unterstützt diese Annahme und begründet Hieronymus' Bibelübersetzung mit einer Fortsetzung seiner Übersetzertätigkeit. Auch wenn Hieronymus aus rein egoistischen Gründen die Bibel übersetzen wollte, wurde sie möglicherweise nur aufgrund seiner sprachlich klaren Version (Beriger 2019: 33) das weitverbreitetste Buch weltweit (Delisle & Woodsworth 1995: 167). Über die kulturellen Auswirkungen der Bibelübersetzung für die Geschichte der westlichen Welt war sich Hieronymus bestimmt bewusst, weshalb die Verfolgung einer Neuübersetzung bzgl. seines Machtausbaus als christlicher Schriftsteller durchaus möglich erscheint.

Für diese Neuübersetzung sollte er zu Lebzeiten vor allem Kritik ernten, da sich seine Version von jener der bis zu diesem Zeitpunkt bekannten und göttlich inspirierten *Vetus Latina* unterschied (z.B. Fürst 2003: 106; Rebenich 2002: 57; Schlange-Schöning 2018: 10). Unter seinen Zeitgenossen herrschte Verständnislosigkeit über die Tatsache, dass sich Hieronymus am hebräischen Original orientiert hatte (von Albrecht 2003: 376). Hieronymus hingegen war sich schon damals bewusst, dass eine Übersetzung anhand des Originals und nicht anhand einer bereits existierenden Übersetzung anzufertigen war (Fürst 2003: 106). Das Problem bestand darin, dass eine „treue“ Übersetzung gewünscht wurde, womit eine kaum verständliche Interlinearübersetzung gemeint war (Albrecht & Plack 2018: 38).

Die damalige Kritik aus Sicht der RezipientInnen begründet Nord (2012: 153) damit, dass Hieronymus bei seiner Übersetzung sich zwar an einer Wort-für-Wort-Übersetzung orientierte, aber trotzdem einen kohärenten Text schuf, der auf den gewohnten Stil des Lesers/der Leserin einging. Das war damals aber nicht gewünscht, da es sich um das Wort Gottes handelte, das nicht verändert werden durfte. Eine Begründung, die aus heutiger, translationswissenschaftlicher Sicht einen Gegensatz darstellt. Außerdem hielt er sich, so Nord (2021: 154), an die sogenannte *consuetudo*, d.h., dass er bereits geläufige Übersetzungen, beispielsweise der Liturgie, übernahm, um den/die LeserIn nicht zu verwirren. In seinem Vorwort zu seiner Übersetzung der fünf Bücher Mose reagierte Hieronymus auf die scharfe Kritik, denn er wurde sogar beschuldigt, eine neue jüdische Version zu fälschen. So musste Hieronymus seine Missbilligung des allgemeinen Glaubens verteidigen und erklären, dass das griechische Testament verbal inspiriert wurde (Rebenich 2002: 102).

¹⁵ Zur Zeit des Hieronymus war die Bibel nämlich noch nicht vereinheitlicht oder fixiert worden, weshalb verschiedenste Versionen, teils auch gekürzte, im Umlauf waren (Fürst 2003: 94).

Trotz des heftigen Widerspruchs wurde der Text bald zur Bibelrevision altlateinischer Texte herangezogen, ab dem 8. bzw. 9. Jahrhundert der *Vetus Latina* gleichgestellt und ist seit dem 13. Jahrhundert die übliche Form des Alten und Neuen Testaments, die als *Vulgata* bezeichnet (Nord 2012: 155) und bis heute genutzt wird.

2.2.4.3. Übersetzungsstrategien des Hieronymus

Hieronymus größte Leistung war die Übersetzung der Heiligen Schrift aus der Originalsprache ins Lateinische. Er gab griechische theologische Schriften insbesondere von Origenes und Didymus wieder und reflektierte über die verschiedenen Schwierigkeiten, denen er als Übersetzer gegenüberstand (Rebenich 2002: 101). In seinem 57. Brief an Pammachius – *De optimo genere interpretandi* – erläuterte er jedoch keine Theorie, wie der Titel vermuten lässt, sondern führte Beispiele für eine freie, sinngemäße Übersetzungsweise an (Fürst 2003: 88). Dabei bezog er sich immer wieder auf heidnische Übersetzer wie Cicero und Horaz, um deren Übersetzungsstrategien zum Besten zu geben, wobei er, um weitere Kritik an seiner Bibelübersetzung zu unterbinden, auf den tieferen religiös-theologischen Wortsinn hinwies und nur im Falle der Bibel zu einer Wort-für-Wort-Übersetzung tendierte (Smolak 2005: 128f.). Damit unterschied sich Hieronymus' Herangehensweise an die säkulare Literatur kaum von jener vorangegangener und zeitgenössischer AutorInnen. Viele, wenn nicht sogar die meisten der von ihm zitierten Autoren und ihre Werke wurden aus zweiter Hand zitiert (Courcelle 1948: 37ff.). Zeitgenossen sollen über die erstaunliche Zahl an Werken diverser Philosophen, Historiker und Dichter, die Hieronymus angeblich studiert haben soll, gelacht haben. Da einige der genannten Werke schon damals nicht erhalten waren, steht ihm die heutige geschichtswissenschaftliche Forschung skeptisch gegenüber und dass, obwohl er für seine Zeit übliche vorgeh (Rebenich 2002: 55f.).

Dadurch wird sofort die Zwickmühle klar, in der sich, laut Jörn Albrecht und Iris Plack (2018: 94), jeder Bibelübersetzer befand, der in der Bibel einen heiligen Text sehen wollte und somit das Geheimnis der Bibel schon in der Syntax fand, was im Gegensatz zur freien Übersetzung steht, die Hieronymus generell bevorzugte. Fürst (2003: 89) führt zusätzlich an, dass eine Interlinearübersetzung vom Hebräischen ins Lateinische eigenartig ausgefallen wäre, was er als Grund nennt, weshalb sich Hieronymus für eine Wiedergabe in der Syntax der Zielsprache entschied, um einen kohärenten Text zu schaffen.

Hieronymus' Übersetzungsprinzipien, die er in seinen Reflektionen preisgab, wurden sowohl in der Übersetzungswissenschaft durch Christiane Nord (2012: 147ff.) und in den Geschichtswissenschaften durch Michael von Albrecht (2003: 373f.) erläutert. Beide verweisen auf die Wörtlichkeit, die Hieronymus zu verfolgen versuchte. Ihm war dabei jedoch bewusst, dass eine Wort-für-Wort-Übersetzung nicht dem sprachlichen Ausdruck Folge leisten konnte, weshalb er der Wortstellung ebenfalls eine wichtige religiös-theologische Gewichtung zukommen ließ. Dies wird auch von theologischer Seite bestätigt, wodurch Benedikt XVI.

(2008: 156) auf einen respektvollen Umgang Hieronymus' mit der Bibel verweist. Nord (2012) spricht dabei von einer „Äquivalenz auf Wortebene“ (Nord 2012: 148), von Albrecht (2003) von einer Berücksichtigung des „Sprachgefühls der Zielsprache“ (von Albrecht 2003: 373), da es sich sonst schlichtweg um eine Interlinearübersetzung gehandelt hätte. Die nicht-wörtliche Übersetzung scheint Hieronymus, laut von Albrecht (2003: 370), so verstanden zu haben, dass er ungewöhnliche Wörter vermied. Er spricht davon, dass Hieronymus stets versuchte die Sprache dem/der SprecherIn und dem Adressatenkreis anzupassen.¹⁶ Nord (2012: 149-153) führt diesen Gedanken weiter und zeigt verschiedene Lösungen von Hieronymus auf, die auch heute angewandt werden, wenn ein Terminus in der Zielsprache nicht vorhanden ist. Dabei spricht sie beispielsweise von der „Null-Äquivalenz.“ (Nord 2012: 151)

Auf die vom Blatt-Übersetzung, die Hieronymus bei der Übersetzung des Epiphanius-Briefs, laut eigenen Angaben, angewendet haben soll, geht lediglich Nord (2012: 146) ein. Hieronymus' Äußerungen fußten auf langjähriger, praktischer Erfahrung, der er entnahm, dass ein schlechter Stil meist auf wortwörtliche Übersetzungen zurückging, weshalb Übersetzungen nicht nach ein und demselben Schema angefertigt werden konnten. Mit dieser methodischen Reflektion hat er, so Fürst (2003: 90), auf ein Problem hingewiesen, dass ihn zum Übersetzungswissenschaftler gemacht hat.

Über seine Übersetzungen reflektierte Hieronymus meist im Zuge seiner Vorwörter (Beriger 2019: 31), was in beinahe allen Wissenschaften, die sich mit Hieronymus beschäftigen, angemerkt wird (z.B. Nord 2012: 154; Rebenich 2002: 75; Schlange-Schöningen 2018: 240). Diese Reflektionen können bewertend sein, fallen aber größtenteils verteidigend aus. Im Zuge des Vorworts der Kirchengeschichte Eusebius, bewertet Hieronymus beispielsweise Ciceros Übertragungen griechischer Texte ins Lateinische und geht dann zur unterschiedlichen Versionen des Alten Testaments über (Rebenich 2002: 75).¹⁷ Im Zuge der Neuübersetzung der Bibel und des Pentateuchs vom hebräischen Original, nimmt er mögliche Anschuldigungen von Gegnern in jedem einzelnen biblischen Buch vorweg (Schlange-Schöningen 2018: 222-225) und wiederholt beispielsweise, dass er mit seiner Neuübersetzung die Septuaginta nicht ersetzen wolle (Beriger 2019: 31). Dies sieht Fürst (2003: 110) jedoch anders und behauptet, dass es sehr wohl das Ziel Hieronymus' war die bisherige Version durch seine lateinische Übersetzung aus dem Hebräischen zu ersetzen.

Dieses Vorwort markiert den Beginn der Überlegungen des Hieronymus über die beste Übersetzungsmethode. In den folgenden Jahren arbeitete er seine Theorie aus und argumentierte, dass der Übersetzer, außer im Falle der Heiligen Schrift, immer den Sinn und nicht die Worte wiedergeben sollte (Rebenich 2002: 75). Trotzdem plädierte Hieronymus

¹⁶ Von Albrecht (2003: 370-375) nennt außerdem sechs weitere Übersetzungskriterien des Hieronymus, die jedoch aus translationswissenschaftlicher Sicht weniger wichtig erscheinen, weshalb sie hier nicht aufgeführt werden sollen.

¹⁷ Für weitere Vorwörter, wie des Galater-, Matthäus- oder Hesekiel-Kommentars, siehe Schlange-Schöningen (2018: 240ff).

bezüglich der Bibel für einen flexibleren Ansatz, um die charakteristische Eleganz der lateinischen Sprache erhalten zu können (2002: 101).

In seinen Vorwörtern versuchte Hieronymus sich nicht nur zu verteidigen, sondern auch seine Leserschaft zu einem kritischen Umgang mit der Bibel zu bewegen, indem er seine LeserInnen immer wieder dazu aufforderte seine Übersetzung von einem jüdischen Gelehrten überprüfen zu lassen (Schlange-Schöningen 2018: 225), um die Richtigkeit seiner Übersetzung klarstellen zu können.

2.2.4.4. Der kritische Blick auf Hieronymus' Übersetzungen heute

Die moderne Wissenschaft war in der Lage, die Übersetzungen des Hieronymus vom Neuen und Alten Testament zu rekonstruieren. Dabei hat sich herausgestellt, dass er nur den Text der Evangelien revidiert hat, nicht aber den der Apostelgeschichte, der Briefe oder der Offenbarung. Dabei merkt Rebenich (2002: 52f.) an, dass die Stellen, die Hieronymus selbst aus diesen Büchern des Neuen Testaments zitierte, sich oft vom Text der *Vulgata* unterscheiden. In seinen Kommentaren zu den Paulusbriefen an Philemon, die Galationen, die Epheser und Titus, die im Jahre 386 geschrieben wurden, hat Hieronymus sich nie auf seine eigene Übersetzung bezogen, sondern nur bei Gelegenheit einen anonymen Lateinübersetzer kritisiert. Dies ließ in den Geschichtswissenschaften Zweifel aufkommen, weshalb heutzutage angenommen wird, dass die *Vulgata*-Fassung der Apostelgeschichte, der Paulusbriefe und die Offenbarung einem Autor zuzuschreiben wären, der am Ende des vierten Jahrhunderts in Rom tätig gewesen war. Herausgeberschaften der altlateinischen Fassungen heutzutage sind der Meinung, dass diesen Übersetzer mit Rufinus dem Syrer zu identifizieren sei, der ein Freund des Hieronymus und Epiphanius von Salamis gewesen war, bis er zu Beginn des fünften Jahrhunderts zur pelagischen Bewegung überging (Rebenich 2002: 53). Nichtsdestotrotz hält die lateinische Kirche auch heute noch stark an Hieronymus fest und so meint Benedikt XVI. (2008), dass „Hieronymus [...] eine wertvolle Arbeit für die lateinische Kirche und für die abendländische Kultur [vollbrachte].“ (Benedikt XVI. 2008: 155)

2.2.5. Als Kirchenvater

Die Definition „Kirchenvater“ (Schäfer 2020) bezeichnet frühchristliche Schriftsteller, die mit ihrem Werken einen Korpus der christlichen Lehren schufen und begründeten. In den Wissenschaften herrscht darüber Einigkeit, dass Hieronymus als solcher zu bezeichnen ist, denn so wird er in der Theologie (Benedikt XVI. 2008: 153), den Geschichtswissenschaften (Fürst 2003: 138), der klassischen Philologie (Smolak 2005: 123), der Translationswissenschaft (Delisle & Woodsworth 1995: 169) und der Kunstgeschichte (Wetzel 2011: 233) beschrieben.

Somit erscheint es logisch, dass er aufgrund seiner Schriften, Übersetzungen und Briefe zum Kirchenvater erhoben wurde. Es entstanden Legenden, die aufgrund seiner wenigen bibliographischen Daten schnell GläubigerInnen fanden, die seine Heiligkeit beweisen sollten,

wie beispielsweise jene, dass er Kardinal gewesen sei, als der er in manchen Gemälden dargestellt wird (Schlange-Schöningen 2018: 7). Ab dem sechsten Jahrhundert galt Hieronymus für die lateinische Kirche zusammen mit drei weiteren Kirchenvätern – Gregor der Große, Ambrosius und Augustinus – als einer der wichtigsten Theologen. Durch ihre Anzahl wurde sie mit den vier Aposteln, Kardinalstugenden oder Propheten verglichen und ihre Bedeutung dadurch gesteigert (Drobner 2011: 59-61). Im Jahre 1295 wurde ein neues Glaubensgebot erlassen, wodurch die vier Kirchenväter von den GläubigerInnen auf dieselbe Weise verehrt werden sollten, wie die Apostel, denn durch ihre Schriften hätten sie zur Wertsteigerung des Christentums beigetragen (Rice 1985: 33).

Sein Wirken als Kirchenvater zeigte sich, laut Benedikt XVI. (2008: 153), darin, dass die Bibel der Mittelpunkt von Hieronymus' Leben war, denn er hatte sie nicht nur übersetzt und kommentiert, sondern auch sein Leben so gut wie möglich nach ihr ausgerichtet. Auch Fürst (2003) spricht von einem Hieronymus, „der sein wissenschaftliches Talent auf die Bibel fokussierte und ein asketisches Kulturideal proklamierte.“ (Fürst 2003: 144) Außerdem ermöglichte er allen ChristInnen durch seine Bibelübersetzung und Schriften den Zugang zur jüdischen Bibelgelehrsamkeit und machte rabbinische und griechische Textauslegungen im Westen bekannt. Seine Leistung war es also, die Grundlagen der antiken Bildung in das Christentum einfließen zu lassen und die lateinisch-christliche Kultur mit der asketischen Bewegung zu vereinen (Fürst 2003: 138f.). Das der grundsätzliche Widerspruch von antiker Wissenschaft und christlichen Glauben den Kirchenväter Kopfzerbrechen bereitete und sie dadurch stets zu einer Wertung verleitet wurden und sich entweder für die Wissenschaft oder den Glauben in ihren Reflektionen entscheiden mussten (2003: 143), wurde bereits am Beispiel Hieronymus gezeigt.

Als eine weitere Tätigkeit, der Hieronymus als Kirchenvater nachging, können seine Bekehrungen genannt werden, wie beispielsweise jene der Eustochium, die er vor heidnischer Literatur warnte und ihr zu einer asketischen Lebensweise riet (Schlange-Schöningen 2018: 18-22). Interessanterweise wird innerhalb der Geschichtswissenschaften dieser Kontext immer wieder aufgerollt und Rebenich (2002: 131) fügt hinzu, dass Hieronymus bei seinen weiblichen Anhängerinnen wesentlich strenger war als bei seinen männlichen. Töchter, die im asketischen Stil erzogen werden sollten, war die Lektüre heidnischer Autoren verboten, sie sollten sich auf die Bibel und die Bücher der Apostel konzentrieren. Im Jugendalter sollten sie einen nonnenhaften Lebensstil beginnen, sich in ihrem Zimmer aufhalten, beten, singen und Wolle spinnen. Dahingegen unterrichtete Hieronymus seine männlichen Anhänger selbst in Grammatik, sie lasen Virgil, komische und lyrische Dichter und andere Historiker. Interessant an der Beeinflussung des Asketismus durch Hieronymus ist außerdem, dass er seine Propaganda zur Durchsetzung seines Ideals rein durch seinen Lebensweg und seine literarische Arbeit bestritt, denn er hatte weder ein wichtiges Amt im Staat noch innerhalb der Kirche bekleidet (Fürst 2003: 51).

3. Bildtheorie

In diesem Kapitel wird die Bildtheorie behandelt, welche im weiteren Verlauf der Masterarbeit als theoretische Basis für die Analyse herangezogen werden soll.

In der Kunstgeschichte werden verschiedene, visuell wahrnehmbare Werke bezüglich ihrer Ästhetik und Herstellung verglichen und analysiert, um Zusammenhänge auszumachen oder die Funktion eines bestimmten Bildes zu rekonstruieren (Bruhn 2009: 43). Jedoch wird sich dabei meist nicht an einer expliziten Bildtheorie orientiert, da diese bis heute noch keiner Wissenschaft direkt zugeordnet wurde und sich einzelne Forschungsbereiche, wie beispielsweise die Kunstgeschichte, nicht für sie verantwortlich fühlen. Matthias Bruhn (2009: 43) begründet dies damit, dass sich die Kunstgeschichte als Studienfach Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Archäologie entwickelte. In dieser war es verbreitet „Bilder auf Grundlage formaler und stilistischer Analysen mit gesicherten Zuschreibungen zu vergleichen, um hierdurch [...] die Zuordnung [...] oder die nähere Bestimmung von uneindeutigen Bildthemen zu gestatten.“ (Bruhn 2009: 43f.) Die Mischung von Kultur- und Kunstgeschichte in der „historischen Bilderbetrachtung“ (2009: 50), die in der Analyse den Vergleich und die Beschreibung fokussiert, hat sich in der Kunstgeschichte bis heute gehalten, weshalb selten auf Bildtheorien, jedoch aber auf historische Schriftstücke und Fotografien oder archäologische Fundstücke, um Beispiele zu nennen, zurückgegriffen wird.

Deshalb soll in dieser Masterarbeit eine Bildtheorie beschrieben werden, die nachvollziehen lässt, wie ein Bild verstanden werden kann und welche Schritte dabei nötig sind, um in weiterer Folge eine genaue Analyse der Person des Hieronymus möglich zu machen. Dabei soll besagte Bildtheorie mit einzelnen Aspekten aus der Comic- und Filmanalyse erweitert werden, um, u.a., auch Gestik oder Mimik analytisch betrachten zu können. Den Abschluss des Kapitels soll das Verhältnis von Bild und Text bilden, da Gemälde mit schriftlichen Zusatzinformationen, beispielsweise in Form einer Bildtafel oder Unterüberschrift, ausgestattet werden und diese Bild-Text-Beziehung in der Analyse nicht außer Acht gelassen werden soll.

Bevor auf die Bildtheorie von Oliver R. Scholz (²2004) eingegangen wird, erscheint es wichtig den Begriff „Bild“ genauer zu erörtern, da ein *Bild* nicht simpel als eine Art Zeichen abgetan werden kann, was William John Thomas Mitchell (1986: 10f.) damit bestätigt, dass sich diverse Wissenschaften innerhalb ihrer Disziplin mit der Begriffsbestimmung *Bild* auseinandergesetzt haben, sie sich jedoch nach wie vor nicht auf eine Definition einigen konnten.¹⁸ Im weiteren Verlauf soll auf die Geschichte des Bildes und die Anfänge einer Bildtheorie eingegangen werden, die eine Basis für das Bildverstehen nach Scholz (²2004) bilden.

¹⁸ Gustav Frank und Barbara Lange (2010: 40) behaupten, dass eine Definition des Bildes gar unmöglich sei, da das Spektrum, das der Begriff umfasst, zu breitgefächert ist.

3.1. Zum Bildbegriff

Für die meisten ist ein *Bild* jener Gegenstand, der im Wohnzimmer oder anderswo an der Wand hängt oder in das Fotoalbum geklebt wird (z.B. Bruhn 2009: 13; Mitchell 2008a: 12). Aber auch andere, physisch greifbare Gegenstände wie Gemälde oder Skulpturen werden in den Begriff miteingeschlossen (Mitchell 2008a: 18). Jedoch beinhaltet der Begriff *Bild* im weiteren Sinn auch nicht physische Dinge, wie beispielsweise andere Medien, die flüchtig und vergänglich erscheinen und zu denen, u.a., Filme zählen (2008a: 12). Außerdem kommen Vorstellungen, Erinnerungen oder Träume, also Bilder, die sich rein im Kopf abspielen, hinzu (z.B. Bruhn 2009: 15; Mitchell 2008a: 18). Dass sich eine einzige Definition des Begriffs als schwierig erweist, erscheint somit nachvollziehbar, denn ein Bild kann je nach Sinn und Funktion etwas anderes sein (Bruhn 2009: 10).

Im Deutschen kann das „Bild“ einerseits für ein beständiges Bild – *imago* –, andererseits für ein temporäres Scheinbild – *species* – stehen (Bruhn 2009: 14). Bereits in der Antike wurde von Platon zwischen der Idee und einem von Menschen hergestellten Bild, einem zweitrangigen Abbild, dem *eikon*, unterschieden (Platon ³⁶2018: 507-510). Gleichzeitig wird dieses *eikon* als Erinnerungsbild bei Plinius dem Älteren bezeichnet (Plinius Secundus ²1997: 15-19).

Die englische Sprache besitzt, im Gegensatz zum Deutschen oder Griechischen, den Vorteil zwischen „image“ und „picture“ (Mitchell 2008b: 16) unterscheiden zu können.¹⁹ Dabei bezieht sich ersteres auf das Bild, welches im Kopf entsteht, also der menschlichen Vorstellung entspricht und als mentales Bild bezeichnet werden kann. Diesbezüglich meint Mitchell (2008b: 16) jedoch, dass diese Bilder nicht begreifbar sind und für eine Theorie weniger wertvoll erscheinen. Zweiteres wird als Begriff für die durch Menschenhand hergestellten Kunstwerke herangezogen, welche er mit Bildtechniken und -medien in Verbindung bringt. Es spielt vor allem die Medialität der Bilder eine wichtige Rolle, da sie zur Wahrnehmung der Bilder führt und Bilder erst dann entstehen, wenn sie aktiv wahrgenommen werden (Belting 2008: 7f.).

Die von Mitchell propagierte Unterscheidung traf bereits Ernst Gombrich (1960: 451-459), indem er den Begriff *picture* für den materiellen Gegenstand und den Begriff *image* für das im Geist entstandene Bild wählte (Gombrich 1960: 202). Auch Richard Wollheim (1987: 21) stimmte bezüglich des Begriffs *image* zu, indem er ihn als Bezeichnung für jenen Gegenstand wählte, auf den sich das Bild bezog und was es repräsentierte. Einer Begriffsfindung innerhalb der deutschen Sprache stellte sich Gottfried Boehm (2007: 11) der zwischen „äußeren“ und „inneren“ Bild unterschied und sich mit ersteren auf den materiellen Teil und mit zweiten auf den immateriellen Teil des Bildes bezog.

¹⁹ Da im Deutschen keine entsprechenden Begriffe für eine adäquate Übersetzung verfügbar sind, schlägt Goda Plaum die Bezeichnungen „Image-Aspekt“ und „Picture-Aspekt“ vor (Plaum 2016: 7).

Im Gegensatz zu Gombrich (1960: 202) traf Mitchell (2008a) weitere Unterscheidungen zwischen *Bild*, *Objekt* und *Medium*. Unter *Bild* ist dabei „jedes Abbild, jede Darstellung, jedes Motiv und jegliche Gestalt, die in bzw. auf irgendeinem Medium erscheint“ (Mitchell 2008a: 11) zu verstehen. Das *Objekt* ist für Mitchell (2008a: 11) einerseits das Material auf bzw. in dem ein Bild gezeigt wird, andererseits auch der Gegenstand, der im Bild dargestellt wird. Das *Medium* beschreibt zu guter Letzt das Zusammenkommen von Objekt und Bildträger, wodurch ein *Bild* – Gesamtbild – entsteht.

Mitchell (1986: 15f.) ist der Meinung, dass ein Bild immer das Zusammenspiel von einem realen Objekt und einem reflektierten, projizierten oder dargestellten Bild dieses Objekts, von einem realen Objekt und einem mentalen Bild dieses Objekts im Geist, der als Spiegel oder als Zeichen- oder Druckfläche konzipiert ist oder von einem materiellen Bild und einem mentalen Bild bezeichnet. Diese Auffassung kritisiert Plaum (2016: 18f.), da es dadurch bezüglich des Image-Aspekts zu einer Reduktion auf das Erkennen von Gegenständen und einer auf die Verbalsprache begrenzte Beschreibung dieser Gegenstände kommt. Weiters weist sie auf die dabei herbeigeführte Problematik mit informellen Bildern hin. Da jedoch alle Bilder, die in dieser Masterarbeit analysiert werden, nicht zur informellen, sondern zur figürlichen/gegenständlichen Kunst gezählt werden können, soll der Definition von Mitchell (2008b: 18) eine gewisse Gültigkeit zukommen, wenn er meint, dass das Bild die Wahrnehmung einer Ähnlichkeitsbeziehung ist, dessen Aufgabe darin liegt, uns an einen anderen Gegenstand zu erinnern. Wie durch die Kritik von Plaum (2016: 18f.) laut wird, stellt der Ähnlichkeitsbezug zwischen dem Wirklichen und dem Abbild in der Bildtheorie eine Art Dauerdiskussion dar. Die Ähnlichkeitstheorie besagt, dass „[eine b]ildliche Darstellung [...] auf einer natürlichen Beziehung der Ähnlichkeit [beruhe]; sprachliche Ausdrücke seien dagegen arbiträre und konventionale Zeichen.“ (Scholz 2004: 19) Sie dient somit der Abgrenzung und Unterscheidung zu sprachlichen Zeichen (Kaindl 2004: 189). Um Bilder zu verstehen, werden folglich zwei Dinge miteinander verglichen, um eine Ähnlichkeit auszumachen. Dadurch wird eine Ähnlichkeitsbeziehung hergestellt, weshalb zum Bilderverständnis nichts erlernt werden muss (Scholz 2004: 20). Das dies nicht ganz der Wahrheit entspricht, kann mit der Ikonologie und Ikonografie beantwortet werden, denn ein grundsätzliches Erkennen von Gegenständen, beispielsweise eines Baums, eines alten Mannes und eines Löwen, lassen den/die BetrachterIn trotzdem im Dunklen, denn ohne das nötige Hintergrundwissen, wird wohl kaum der Hl. Hieronymus erkannt werden. Somit kann eine Bildanalyse nicht rein auf Ähnlichkeitsbeziehungen aufbauen, was Nelson Goodman (1976) bestätigt, indem er sage, dass die Ähnlichkeitsbeziehung symmetrisch ist, die Abbildungsbeziehung aber nicht. „Ist ein Ding a einem anderen Ding b ähnlich, so ist ipso facto b umgekehrt auch a ähnlich [...]. Wenn etwas a* hingegen ein Bild von b* ist, dann gilt nicht (generell), dass b* auch ein Bild von a* ist.“ (Goodman 1976: 4) Ebenfalls problematisch erweist sich die Kausaltheorie, bei der eine Ursache den Zusammenhang zwischen Wirklichem und Abbild bestätigen soll (Scholz 2004: 82-101). Problematisch deshalb, weil die Kausaltheorie von einer Beziehung

zwischen nur zwei Entitäten ausgeht (Scholz 2004: 90), wodurch nicht alle Beziehungen abgedeckt werden können. Als Beispiel könnten Allgemeinbilder in Lexika oder Bilder von Fantasiewesen genannt werden (Kaindl 2004: 190).

Erweiternd für Mitchells Bild-Definition ist die Ansicht Plaums (2016), die meint, dass „etwas [...] dadurch zum Bild [wird], [...] [wenn] Menschen es als Bild behandeln. Was ein Bild ist, zeigt sich dadurch, dass es als solches betrachtet [...] wird, [...] [denn] eine bestimmte Art des Umgangs mit Etwas führt dazu, dass wir dieses Etwas als Bild bezeichnen.“ (Plaum 2016: 6) Im Zusammenhang mit dieser Definition stellt Plaum (2016: 6) die Frage nach der Bedeutung Etwas als Bild anzusehen. Bruhn (2009: 12) meint dazu, dass gesellschaftliche, persönliche, psychologische und intellektuelle Faktoren, genauso wie Sprachtraditionen einen Einfluss darauf haben was als Bild wahrgenommen wird und was nicht. Dabei spricht er außerdem von Vorwissen, einer gewissen Aufmerksamkeit und einem bestimmten Interesse, weitere Faktoren, die die Bildwahrnehmung beeinflussen können. Die ernüchternde Ansicht diesbezüglich kommt von Klaus Sachs-Hombach und Jörg R. J. Schirra (2009: 400), die eine Sicherung des Bildbegriffs genauso als utopisch ansehen, wie den Wunsch eine Definition für alle Bildphänomene zu finden.

3.2. Zur Bildgeschichte

Der wohl wichtigste Punkt innerhalb der Bildgeschichte war jener des religiösen Anspruchs an das Bild, neben dem politischen und gesellschaftlichen. Seitdem Heilige im Christentum verehrt wurden, wurde im Zuge des sogenannten „Bilderstreits“ (Bruhn 2009: 30),²⁰ der in der Spätantike erstmals entfachte, darüber debattiert, wie Heiliges und Göttliches dargestellt und legitimiert werden kann (Nordhofen 2001). Deshalb wurden erste Studien zur Bildbeschreibung bereits während der Gegenreformation von Geistlichen und Vertretern der Reformorden durchgeführt,²¹ um die katholische Kirche, das Papsttum und die Ansprüche Roms zu festigen, weshalb eine intensive Auseinandersetzung – wenn auch nur im christlichen Sinne – mit der Bildbeschreibung begann (Kopp-Schmidt 2004: 45).²²

Im 19. Jahrhundert kam es zur Problematik des Nicht-Erkennens von Symbolen der barocken, mittelalterlichen oder frühchristlichen Kunst, da einem/einer BetrachterIn diese kaum mehr geläufig waren und somit die Rezeption eines älteren Kunstwerks schwierig

²⁰ Bis in die Reformationszeit wurde die Verehrung von Bildern abwechselnd verboten und wieder erlaubt. Der Streit kulminierte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In den darauffolgenden Kriegen wurden hauptsächlich Heiligenbilder zerstört. Mit dem Barock kamen die Heiligen wieder in Bild- bzw. skulpturaler Form zurück in die Kirche, geregelt durch das Konzil von Trient (Bruhn 2009: 30f.).

²¹ Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die im Folgenden näher beschriebene *Ikonographie* durch die Ansiedelung der Kunstgeschichte als Fach an den Universitäten Deutschlands wissenschaftlich etabliert. Das Interesse blieb dabei bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts auf christliche Bildthemen fixiert (Kopp-Schmidt 2004: 48).

²² Mit profaner Thematik beschäftigte sich erstmals Giovanni Pietro Bellori in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wandte sich im Zuge seines Werks *Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten* Archäologen, Bibliothekaren und Kunsttheoretikern zu. Er forderte erstmals die Auseinandersetzung mit literarischen Quellen, sollte das Bildthema nicht mehr nachvollziehbar sein (Kopp-Schmidt 2004: 45f.).

geworden war (Kaemmerling ⁶1994a: 7). Deshalb entstand eine neue wissenschaftliche Forschungsmethode in der Kunstgeschichte – die *Ikonographie*²³ – die immer dann angewandt wird, wenn das Vorwissen über eine bestimmte, im Bild auftretende Motivik bzw. Symbolik nicht mehr vorhanden und eine unmittelbare Identifikation des Dargestellten aufgrund von fehlendem Vorwissen nicht mehr möglich ist (Kopp-Schmidt 2004: 9). Die Ikonographie versteht sich bis heute als eigener Forschungszweig (Panofsky ⁶1994a: 207), hat ihre Gültigkeit behalten und wird zur Bestimmung und Benennung von Bildinhalten herangezogen. Dabei werden Themen der Bilder beschrieben und es wird sich mit dem im Bild Dargestellten beschäftigt (Kopp-Schmidt 2004: 9) und nicht mit der Form, Technik oder dem verwendeten Material (Panofsky ⁶1994a: 207). Die Ikonographie schließt die gesamte Bildthematik einer Epoche oder zu einer bestimmten Zeit in all ihren Variationen, aber auch die konkrete Darstellungsart einer Figur oder bestimmten Person, wie beispielsweise eines Heiligen, ein (Kopp-Schmidt 2004: 10f.). Da sie den/die BetrachterIn über den Entstehungsort und die Entstehungszeit verschiedener Thematiken aufgrund einer bestimmten Motivik informiert, ist sie hilfreich für jeden/jede KunsthistorikerIn, um ein Kunstwerk zu datieren und auf seine Echtheit zu überprüfen. Außerdem stellt sie die Basis für jede weitere Interpretation dar (Panofsky ⁶1994a: 212f.). Dabei sollten alle vorhandenen Textquellen zu Rate gezogen werden, um die dargestellten Geschehnisse bzw. Personen anhand ihrer Attribute und dem Umgang miteinander richtig einordnen zu können. Das Ziel ist den vergangenen Wissensstand anhand von geschichtswissenschaftlichen Textquellen zu rekonstruieren und ein Erkennen zu ermöglichen (Panofsky ⁶1994b: 217).²⁴ Ein zusätzlicher Faktor dabei ist der kulturgeschichtliche, denn neben dem Dargestellten, geben auch die Art der Darstellung, das Material und die Größe des Kunstwerks, die der/die KünstlerIn gewählt hat, Auskunft über die politischen, gesellschaftlichen, religiösen und andere kulturellen Konventionen zur Zeit der Entstehung des Kunstwerks. Erst durch das Verknüpfen der kulturhistorischen Aspekte mit Vorwissen bzw. Wissen aus Textquellen anderer Wissenschaft kann eine kulturhistorische Interpretation eines in einem Kunstwerk realisierten, bildlichen Ausdrucks funktionieren (Kaemmerling ⁶1994a: 9). Dieses Heranziehen von literarischen Quellen anderer Wissenschaftsbereiche, erforderte neben der Ikonographie die Entstehung des Zweigs der *Ikonologie*.²⁵ Sie verbindet das Erkennen des Dargestellten mit dem kulturhistorischen Aspekt.

²³ *Ikonographie*, im wörtlichen Sinne, bedeutet „Bildbeschreibung“. Der Begriff setzt sich aus dem griechischen „eikon“ (Bild) und „graphein“ (schreiben) zusammen und war bereits in der Renaissance als literarischer Begriff geläufig (Kopp-Schmidt 2004: 44).

²⁴ Ein Bild rein formal zu beschreiben, wie es noch Heinrich Wölfflin (1864-1945) vorschlug, und jegliche Interpretation zu unterlassen sah Erwin Panofsky (⁶1994b: 187) als Ding der Unmöglichkeit an, denn, laut ihm, würde dann nur von Farbflächen gesprochen werden dürfen, selbst Ausdrücke wie „Mensch“ oder „Pferd“ während für eine rein formale Bildbetrachtung schon zu konkret (Panofsky ⁶1994a: 211). Panofskys Ansicht kann, bezüglich der Thematik dieser Masterarbeit, zugestimmt werden, da es sich um rein gegenständliche und nicht um informelle Kunst handelt. Würde es sich um informelle Kunst handeln, wäre ein anderer Standpunkt zu vertreten.

²⁵ Den Zweigen ist gemeinsam, dass sie die Bedeutung eines Kunstwerks für den/die BetrachterIn innerhalb des historischen Kontexts herausfinden wollen (Kaemmerling ⁶1994a: 7).

Als Begründer gilt Aby Warburg (1866-1929). Er ließ jegliche bildliche, menschliche Äußerung zu einer Wissenschaft werden und vertrat die Meinung, dass nur ein umfassendes Verständnis aller Kulturwissenschaften eine Rekonstruktion des analytischen Vorgehens eines Künstlers/einer Künstlerin möglich macht (Kaemmerling ⁶1994a: 10f.) und somit ein Kunstwerk als StellvertreterIn für eine Zeit bzw. Epoche angesehen werden kann (Panofsky ⁶1994a: 222f.). Dazu sollten literarische Quellen für die Analyse diverser Bildthematiken herangezogen werden, die bis zum damaligen Zeitpunkt wenig Aufmerksamkeit erhalten hatten, da sie aus nicht-wissenschaftlichen Randgebieten stammten. Es geht somit um die Nutzung unkonventioneller Quellen und Materialien, die in der Kunstgeschichte bis dahin unbeachtet geblieben waren (Kopp-Schmidt 2004: 56f.). Warburgs damaliger Ansatz war außergewöhnlich für das beginnende 20. Jahrhundert, da sich die Kunstgeschichte bis dato als reine Stilgeschichte gesehen hatte (2004: 49).

Die theoretische Basis, um die ikonologische Methode nach Warburg mit der bereits existierenden Ikonographie in Verbindung zu setzen, kam jedoch erst von Erwin Panofsky (1892-1968) (Kaemmerling ⁶1994a: 11), da Warburg über sein ikonologisches Analysemodell keine theoretischen Schriften verfasst hatte. Panofsky verband die bis dahin vorherrschende, kunstgeschichtliche Methode mit Warburgs Neuerung einer synthetischen Deutung von Kunstwerken durch die Einbeziehung aller möglichen, auch unüblichen literarischen Quellen (Kopp-Schmidt 2004: 51). Panofsky (⁶1994a) bedient sich im ersten Schritt seines dreistufigen Modells einer „vorikonographischen Beschreibung“ (Panofsky ⁶1994a: 214), um das Dargestellte eines Kunstwerks auszumachen. Diesen Schritt nennt er „Phänomensinn“ (Panofsky ⁶1994b: 188), im Zuge dessen der/die BetrachterIn auf seine/ihre praktische Erfahrung zurückgreift (Panofsky ⁶1994a: 214), um zu erörtern wer bzw. was dargestellt ist, um wie viele Figuren es sich handelt, welchen Ausdruck sie haben, ob es sich um eine Landschaft oder einen Innenraum handelt, etc. (Kopp-Schmidt 2004: 52). Diese Erfahrung soll zusätzlich durch literarische Quellen oder die Befragung eines Experten/einer Expertin erweitert werden (Panofsky ⁶1994a: 214), um versteckte, symbolische Werte zu erkennen und richtig zu deuten (Panofsky 1975: 41). Den Phänomensinn unterteilt Panofsky (⁶1994b) weiter in den „Sach- und den Ausdrucks-Sinn“ (Panofsky ⁶1994b: 188). Dabei beschreibt der Sach-Sinn das Dargestellte an sich und der Ausdrucks-Sinn geht auf die emotionale Regung des Dargestellten ein, insofern es sich beim Dargestellten um einen Menschen oder ein Tier handelt (⁶1994b: 188).

Im zweiten Schritt werden die kulturgeschichtlichen Prinzipien erfasst, die dem Kunstwerk symbolischen Wert verleihen, wobei literarische Quellen herangezogen werden müssen (Panofsky ⁶1994b: 188). Bei diesem Schritt handelt es sich um die ikonographische Analyse, die Panofsky (⁶1994b) als „Bedeutungssinn“ (Panofsky ⁶1994b: 188) bezeichnet. Ziel ist es, die Personen, das Ambiente, die Dinge etc. zu identifizieren und miteinander zu verbinden, um das gewollte Thema zu erkennen (Kopp-Schmidt 2004: 52f.). Panofsky (⁶1994a: 210) spricht dabei von einer Typenlehre, bei der der Sinn einer Sache mit dem Sinn einer Bedeutung so

stark verbunden ist, dass dieser Gegenstand, dieser Ausdruck, diese Haltung oder Ähnliches den/die TrägerIn auszeichnet, wie beispielweise Löwe und Baum den alten bärtigen Mann als Hl. Hieronymus erkennen lassen. Dabei betonte Panofsky die Wichtigkeit sich verschiedenster Wissensgebiete und ihrer analytischen, erkenntnistheoretischen Verfahren zu bedienen, um in einem Diskurs plausible Begründungen für die Interpretation eines Werks zu finden (Kaemmerling ⁶1994a: 12). Das für die Suche nach den adäquaten literarischen Quellen bereits eine stilkritische Einordnung erfolgen muss erscheint logisch, da ansonsten die Suche nach den gegebenen Anhaltspunkten mühsam werden kann (Panofsky ⁶1994b: 193). Wird ein Thema innerhalb der Darstellung erkannt, z.B. der Hl. Hieronymus, muss dieses durch weitere Bilder desselben Themas bestätigt werden, um das Dargestellte zu verifizieren (Kopp-Schmidt 2004: 53f.).²⁶

Danach folgt nur noch der dritte Schritt, nämlich jener, der dem Modell nach Warburg entspricht und über das Bild hinaus auf die Einstellung einer Epoche verweise (Kopp-Schmidt 2004: 52). Diesen bezeichnete Panofsky (⁶1994b) als „Wesens- bzw. Dokumentsinn“ (Panofsky ⁶1994b: 200). Er geht über den Phänomen- und Bedeutungssinn hinaus (⁶1994b: 200), da durch die Verknüpfung der ersten beiden „Sinne“ ein Bild nicht nur richtig interpretiert, sondern auch zum Zeugnis einer bestimmten Zeit wird (Panofsky ⁶1994a: 211). Panofsky (⁶1994a) bezeichnet diesen letzten Schritt als „ikonologische Interpretation“ (Panofsky ⁶1994a: 223), der die wahre Bedeutung eines Bildes offenbart (Kopp-Schmidt 2004: 55). Dabei spricht er von einer „ungewußten [sic] Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist.“ (Panofsky ⁶1994a: 200) Mit dieser Aussage wird außerdem darauf verwiesen, dass bei einer Bildanalyse immer eine Berührung mit verwandten Disziplinen passiert, da jedes Bildmotiv einer Tradition entsprungen und als Beispiel eines größeren Gesamtkatalogs visueller Kommunikation zu verstehen ist. Deshalb wird eine interdisziplinäre Herangehensweise für jegliche Rekonstruktion vorausgesetzt (Bruhn 2009: 43).

3.3. Zur Bildtheorie von Oliver R. Scholz

„Die Welt abzubilden, sich von ihr und dem Menschen in ihr ein >Bild< zu machen, ist Merkmal und Bestandteil der Kultur. Bilder haben also von Anfang an kommunikative Funktionen.“ (Hickethier ⁵2012: 39) Um diese kommunikativen Funktionen und visuellen Inhalte klar nachvollziehbar machen zu können benötigt es eine Bildtheorie, welche im Folgenden dargestellt werden soll.

²⁶ Trotzdem Panofsky eine strikte Trennung der ersten beiden Schritte fordert, kommt es bei deren Anwendung meist zu einer Verschmelzung. Nur der dritte Schritt kann klar von den beiden anderen getrennt werden (Kopp-Schmidt 2004: 57).

Für jegliche Bildtheorie ist es wichtig, dass zwischen der Bildbetrachtung und dem Bildverständnis unterschieden wird. Denn auch wenn eine Person ein Bild betrachten kann, heißt das nicht, dass sie es auch versteht. Ludwig Wittgenstein (1973: 77f.) begründet dies mit der Vielfalt der Bilder, denn es ist etwas anderes ein Ornament zu verstehen oder ein Portrait, ein Genrebild oder ein Stilleben usw. Damit Bilder richtig verstanden werden können, muss vorab geklärt werden, welchen Beitrag der/die BetrachterIn leisten muss, der für das Bildverstehen charakteristisch ist (Scholz 2004: 166).

Wie bereits Gombrich (1978) von Stufen im Zusammenhang mit dem Bilderverstehen sprach, so tut es auch Scholz (2004: 168) und baut damit auf das Prinzip der Ikonologie auf, die ebenfalls eine Abfolge von Stufen bzw. Ebenen des Verstehens fokussiert. Als Voraussetzungen für ein Bildverstehen erwähnt Scholz (2004) „äußere Rahmenbedingungen, [...] subjektbezogene oder individuelle Bedingungen und [...] soziale Bedingungen.“ (Scholz 2004: 169)

3.3.1. Stufen des Bilderverstehens

Scholz (2004: 169-197) geht bei einem gelungenen Bilderverstehen von neun aufeinanderfolgenden Stufen aus. Diese sollen im Folgenden erläutert werden.

Die erste Stufe nennt Scholz (2004) „Perzeptuelles Verstehen“ (Scholz 2004: 169). Die Grundvoraussetzung, um ein Bild richtig zu verstehen, ist nämlich, dass die Wahrnehmungsfähigkeiten und Wahrnehmungsbedingungen nicht eingeschränkt sind. Wie bei einer sprachlichen Äußerung, die beispielsweise aufgrund der Akustik nicht richtig verstanden wird, wird auch ein Bild nur dann richtig wahrgenommen, wenn die Wahrnehmung nicht beeinträchtigt wird. Bei dieser eigenständigen Leistung steht das Erfassen mit dem Sehsinn im Mittelpunkt. Als Bedingung für die Wahrnehmung sind geeignete Lichtverhältnisse unumgänglich. Ist es zu dunkel, könnte es beispielsweise zu einer falschen Wahrnehmung der Farben kommen. Neben den Lichtverhältnissen zählen der richtige Abstand zwischen BetrachterIn und Bild und der Winkel, aus dem das Bild zu betrachten ist, zu den äußeren Bedingungen für eine gelungene Wahrnehmung. Neben objektiven Bedingungen, sind auch subjektbezogene für das perzeptuelle Verstehen grundlegend. Dazu zählen eine Normalsichtigkeit und die Zeit die sich der/die BetrachterIn nimmt, um das Gemälde mit den Augen abzutasten. Wird das Minimum an Betrachtungszeit unterschritten, wird das Gemälde höchstwahrscheinlich nur teilweise verstanden werden (2004: 169-171).

Als nächste Stufe folgt das „Plastische Verstehen“ (Scholz 2004: 172). Der/die BetrachterIn muss dazu in der Lage sein den Farbflecken und -flächen auf der Leinwand plastisch nachvollziehen zu können. Eine sogenannte „plastische Kompetenz“ (Posner 2003: 20) wird somit vorausgesetzt.

Eine Stufe weiter finden wir das Zeichenverstehen. Denn ein mögliches Bild, ein Gegenstand mit Farben und Formen ausgestattet, kann unter bestmöglichen Bedingungen

wahrgenommen werden, „ohne ihn als Zeichen oder Symbol, geschweige denn als bildliches Zeichen, aufzufassen.“ (Scholz 2004: 172) Somit ist eine weitere Eigenschaft des Betrachters/der Betrachterin das Wahrgenommene als Zeichen oder Symbol zu erfassen und einem Zeichensystem zuzuordnen. Dabei sei angemerkt, dass nur jene Zeichen und Symbole verstanden werden können, die dem/der BetrachterIn bereits bekannt sind.

Wurde ein Etwas bereits als Zeichen identifiziert, ist es notwendig dieses „Etwas als bildliches Zeichen [zu] verstehen.“ (Scholz 2004: 173) Diese logisch erscheinende Stufe beschreibt Scholz (2004: 173) mit der Problematik, mit der sich SchriftforscherInnen bezüglich früher Schriftsysteme konfrontiert sehen. Diese stehen immer wieder vor der Schwierigkeit herauszufinden, ob eine Form in der vergangenen Kultur als Zahl, Schriftzeichen, Bild etc. galt. Das heißt, der/die BetrachterIn muss in der Lage sein, Bilder von anderen Zeichen zu unterscheiden und diese auch als zusammengehöriges, dichtes Zeichensystem in Form eines Bildes zu begreifen und sich im weiteren Sinne auf das Wahrnehmen eines Bildes einzulassen. Oder wie Scholz (2004) es sagt: „Wer mit bildhaften Symbolen konfrontiert ist, aber nach syntaktisch disjunkten und differenzierbaren Einheiten, [...] nach einem Alphabet und Vokabular wohlunterschiedener Zeichen sucht, versteht die Objekte nicht als Bilder.“ (Scholz 2004: 174)

Mit der fünften Stufe des Scholz'schen Modells wurden die formalen und physischen Eigenschaften, über die ein Etwas verfügen muss, um als Bild klassifiziert zu werden geklärt und es folgen die Stufen des semantischen Verstehens von Bildern. Dabei unterscheidet Scholz (2004) zwischen „Bildinhalt und Sachbezug.“ (Scholz 2004: 174) Vom Bildinhalt wird gesprochen, wenn ein/eine BetrachterIn die elementaren Dinge erfassen kann und das Dargestellte erkennt, beispielsweise ein Pferd wäre ein Pferd-Bild. Der/die BetrachterIn hat die Art des Bildes erkannt. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten ein Bild zu klassifizieren, beispielsweise aufgrund verwendeter Materialien, nach Format, Technik, Stilrichtung, Epoche, KünstlerIn usw. Dabei gilt, je genauer der/die BetrachterIn das Bild klassifizieren kann, desto besser hat er/sie das Bild auf dieser Stufe verstanden. Dies gilt aber vorwiegend für semiotisch selbstständige Bilder, zu deren Verständnis keine weiteren Kenntnisse anderer Zeichen erforderlich sind. Bei den meisten Bildern wird jedoch mythologisches, philosophisches oder theologisches Wissen vorausgesetzt, weshalb auf literarische Quellen zurückgegriffen werden muss. Ist der/die BetrachterIn nicht informiert bzw. sich der literarischen Vorlage nicht bewusst, bleibt er/sie auf einer niedrigen Stufe des Verständnisses stehen oder verwendet die falschen Texte zur Interpretation (2004: 174-177).

Wurde das Sujet richtig erfasst, folgt in der darauffolgenden Stufe das „Verstehen des denotativen Sachbezugs.“ (Scholz 2004: 177) Dabei ist festzuhalten, dass nicht jedes Bild über einen Sachbezug verfügt, d.h., dass es zwar ein Bildthema, beispielsweise eine Bauernhochzeit, haben kann, dieses Thema aber nicht auf eine bestimmte Bauernhochzeit mit bestimmten realen Personen verweist und somit über keinen Sachbezug verfügt. Somit kommt die sechste Stufe des Scholz'schen Modells nicht immer zu tragen. Bei allen Bildern, die über einen Sachbezug

verfügen, lässt sich zwischen singular und generell denotierenden Bildern unterscheiden. Dabei sind alle Bilder, die auf eine bestimmte Person oder einen bestimmten Gegenstand referieren, singular denotierend, beispielsweise ein Portrait. Bilder, die sich auf ein Ding oder einen Gegenstand aus einer bestimmten Klasse beziehen und damit ein allgemein gültiges Bild darstellen, werden als generell denotierend bezeichnet (Scholz 2004: 177-179). Dabei kann es zu Verwechslungen kommen, wenn ein singular denotierendes Bild als generell denotierendes Bild oder umgekehrt angenommen wird. Aus diesem Grund können rein bildliche Eigenschaften nicht allein den Sachbezug eines Bildes bestimmen. Was für ein Bild etwas ist, schränkt die Möglichkeiten dafür ein, wovon es ein Bild ist (Walton 1974: 241). Das bedeutet, dass ein Pferdebild ein Bild von einem Pferd ist. Und ein Bild von einem bestimmten Pferd auch ein Pferdebild sein muss. Jedoch kann ein Lamm bild auch ein Bild von Christus sein (Scholz 2004: 180), wobei ein Christusbild nicht gleichzeitig auch auf ein bestimmtes Lamm referiert. Zudem können einzelne Bildteile wesentlich für eine genauere Zuschreibung sein. Sie können selbstständig etwas darstellen oder im Zusammenhang mit weiteren Bildteilen etwas darstellen. Ob eine gelbe, runde Form als Sonne, Mond oder Frucht erkannt wird, hängt somit von jenen Bildteilen ab, die diese Form umgeben, weshalb die zeitliche und räumliche Umgebung von Bildern und Bildteilen ebenso eine Rolle spielen (2004: 181f.). Außerdem kann ein Bild Teil einer Bilderkonstellation sein, beispielsweise eines Diptychons oder Triptychons, und nur im Zusammenhang mit den weiteren Bildern der Sachbezug erkannt werden (Goodman 1987: 158-173). Bilder stehen häufig im Zusammenhang mit anderen Zeichen, vor allem aber schriftlichen. Diese sprachlichen Hinweise können die Bilder auf verschiedene Arten begleiten:

[In Form von] Geschichten oder Beischreibungen [...] [,] Titeln, Beischriften und längeren Texten [...]. Titel und dergleichen können einen großen Einfluss auf das Bildverstehen haben – vor allem auch, was die Zuschreibung des Sachbezugs angeht. Häufig desambiguieren sie vielfältig deutbare Bilder; und nicht selten legen sie die Art und den Gegenstandsbezug fest. (Scholz 2004: 182)

Als siebte Stufe nennt Scholz (2004) das „Verstehen nicht-denotativer Bezüge: Exemplifikation und Ausdruck.“ (Scholz 2004: 183) Das bedeutet, dass der denotierende Bezug, der nur in eine Richtung verläuft, erweitert wird und in beide Richtungen funktioniert, also invers. „Exemplifikation [ist] eine nicht-denotative Bezugnahme [...] [und] technisch gesprochen, nur eine Subrelation der Konverse der Denotation.“ (Scholz 2004: 183) Das bedeutet, dass das Bild über Prädikate verfügt, die auf die Eigenschaften des wirklichen Gegenstands verweisen, dieser aber nicht sind. Als Beispiel nennt Scholz eine Tortenattrappe einer Konditorei. Sie stellt ein Muster bezogen auf die Größe, Farbe, Verzierung etc. dar, aber nicht bezüglich ihres Geschmacks, ihrer Haltbarkeit oder Ähnlichen (2004: 183f.). Sie verfügt demnach nur über einige der Prädikate der realen Torte, nicht aber über alle. Welche Prädikate einen gewissen Gegenstand exemplifizieren kommt auf seine Funktion, Umgebung, etc. an und kann variieren. So würde die Tortenattrappe auf einer Messe für Lebensmittelattrappen oder

im Kontext über Recycling etwas anderes exemplifizieren als im Schaufenster der Konditorei. Aufgrund dessen muss zuerst erfasst werden, ob das Etwas ein Muster eines Gegenstands darstellt und wenn ja, welche Prädikate oder Eigenschaften des eigentlichen Etwas er exemplifiziert. Diese Erörterung steht im Zusammenhang mit abstrakten Gemälden, die auf Formen, Farben, Materialien, etc. exemplifizieren können und ist bezüglich gegenständlicher Gemälde weniger relevant. Der Ausdruck eines Bildes jedoch, der unter metaphorische Exemplifikation fällt, kann auch auf gegenständliche Gemälde angewendet werden, da ein Bild insgesamt etwas, wie beispielsweise Trauer, ausdrücken kann (Scholz 2004: 183-186).

In der achten Stufe, „Modales Verstehen“ (Scholz 2004: 187), geht es darum zu verstehen, welche kommunikative Rolle dem Bild zukommt. Denn Bilder bilden nicht nur ab, mit ihnen wir gewarnt, geworben, erzählt und vieles mehr. Dabei spielt auch die Entstehung eines Bildes und dessen Einbettung in eine Kultur oder Gruppe, zu einer bestimmten Zeit, unter gewissen Umständen eine wichtige Rolle (2004: 187). Kurz, das Bild sagt im Großen und Ganzen viel über die äußeren Umstände aus unter denen es entstand.

Die neunte und letzte Stufe des Scholz'schen Modells bezieht sich auf das „Verstehen des indirekt Mitgeteilten.“ (Scholz 2004: 188) Innerhalb dieser Stufe soll die besondere Verwendung des Bildes erörtert werden. Dazu zählen, vor allem, Bildmetaphern, die auf literarische Quellen zurückgehen und besonders in der Kunstgeschichte gerne vorkommen. Als Beispiele können Allegorien, Symbole, Personifikation genannt werden, welche, um das Bild wirklich verstehen zu können, einer Analyse unterzogen werden müssen (2004: 188).

Das Modell von Scholz (2004) bildet eine solide Grundlage zur Bildanalyse, da es von der Wahrnehmung eines Gegenstands als Bild, über die Erkennung der dargestellten Zeichen, bis hin zur Interpretation der genauen Symbolik bzw. ikonologischen Analyse alles beinhaltet. Zu kritisieren wäre einzig das Fehlen der Gesamtbetrachtung der einzelnen Aspekte innerhalb des Modells. Es wird zwar auf einzelne, zu analysierende Aspekte hingewiesen, aber nicht auf die Wichtigkeit deren Zusammenspiels. Entscheidend für die Analyse dieser Forschungsarbeit erscheint es jedoch, die einzelnen, in der Analyse zuerst separat betrachteten Aspekt schlussendlich im Geflecht zu betrachten. Aus diesem Grund und für die spezielle Analyse der Hieronymusdarstellungen sollen nicht nur die von Scholz genannten *Stufen* für die Analyse herangezogen werden, sondern auch personenbezogene Aspekte, wie beispielsweise Mimik oder Gestik. Diese, in der Comic-, Film- und Fernsehanalyse vorkommenden Aspekte, sollen das Scholz'sche Modell erweitern. Hinzu kommt außerdem das bereits angesprochene Verhältnis von Bild und Text, da ein Bild selten allein kommt. All diese Aspekte fließen schlussendlich in eine Gesamtwahrnehmung mit ein. Ziel ist es ein Gesamtverständnis aus Bildbeschreibung, speziellen Aspekten, wie Mimik, Gestik, etc., und Begleittext zu vermitteln, da diese einzelnen Analyseaspekte nur im Zusammenspiel das gewünschte Gesamtverständnis erzeugen.

3.3.2. Personenbezogene Aspekte und Bildausschnitt

Das Modell von Scholz zeigt auf, welche Schritte notwendig sind, um ein Etwas als Bild zu bezeichnen und den Inhalt richtig zu verstehen. Für die Bildanalyse, die in weiterer Folge durchgeführt werden soll, erscheint es jedoch wichtig, dass weitere Aspekte, die die dargestellten Figuren genauer behandeln, in die Analyse miteinbezogen werden. Denn es wird angenommen, dass sowohl Mimik und Gestik als auch Gegenständen und Raumdarstellung Aufschluss darüber geben werden, ob Hieronymus als Schriftgelehrter oder Übersetzer dargestellt ist. Deshalb sollen für diese Masterarbeit relevante Analyseansätze aus Comic, Film und Fernsehen einfließen, um diese Art der Analyse zu ermöglichen.

Im Film wird zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden, wobei die Hauptfigur nicht unbedingt mit dem/der HeldIn der Geschichte gleichzusetzen ist (Faulstich ³2013: 99). Die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfigur lässt sich in Gemälden meist schnell erkennen – insofern es sich nicht um ein Gruppen-, Paarportrait oder Ähnliches handelt, in dem mehrere Personen Hauptfiguren sein können –, da Hauptfiguren meist zentral, mit dem/der BetrachterIn in Verbindung tretend (z.B. aus dem Gemälde heraussehend) oder größer als die Nebenfiguren dargestellt sind, um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Persönliche Merkmale von Figuren visuell in einem Gemälde darzustellen, erscheint schwierig, da es sich um eine statische Darstellung handelt. Im Gegensatz zu einem Roman, in dem eine detaillierte Beschreibung des Charakters möglich ist, erscheinen „Gedanken, Gefühle, mentale Zustände“ (Faulstich ³2013: 99) als Momentaufnahme. Das bedeutet, dass sich eine Figur durch „ihre Mimik, Gestik, [...], Kleidung“ (Faulstich ³2013: 102) auszeichnen muss, um erkannt zu werden. Während Mimik und Gestik dabei mehr Informationen über die Figur und ihren Charakter an sich bereithalten, gibt eine bestimmte Kleidung Aufschluss über die soziale Zugehörigkeit und die Zeit, in der die Figur lebt (Mikos ³2015: 222f.).

Gefühlszustände der Figuren werden im Comic durch Mimik dargestellt. Dabei ergibt sich eine natürliche Mimik „aus dem Zusammenspiel einer Unzahl von feinen und feinsten, isoliert oft kaum wahrnehmbaren Komponenten.“ (Krafft 1978: 74) Dafür von Relevanz ist die Nase, die das menschliche Gesicht in Augen- und Mundbereich teilt. Diese beiden Bereiche können unabhängig voneinander funktionieren, weshalb nur ein Bereich allein schon eine Vielzahl von Ausdrücken zulässt (1978: 77).

Im Falle der Gestik spielen wenige, dafür ausgeprägte Elemente eine Rolle. Ulrich Krafft (1978: 78f.) merkt dabei an, dass es jedoch zwischen einer realistisch dargestellten Figur und einer Fantasiefigur bezüglich der Ausdrucksfähigkeit keine Unterschiede oder Einbußen gibt. Trotzdem wird klar, dass sich die Gestik einer Figur im Oberkörper abspielt, während der Unterkörper meist starr wirkt. Das bedeutet, dass es zu einer starken Variation des Oberkörpers kommt, der durch ein Element, beispielsweise einen Gürtel, vom Unterkörper klar getrennt erscheint. Dabei gilt, dass „[a]lle Einzelheiten, die nicht unmittelbar für den Ausdruck nutzbar

gemacht werden können, [...] [ausscheiden], die übrigbleibenden Elemente werden in dem Maße betont, in dem sie für die Wirkung wichtig sind.“ (Krafft 1978: 79f.)

Mimik und Gestik sollten jedoch im Zusammenspiel betrachtet werden, da sie erst durch die gegenseitige Kontextualisierung volle Effektivität erlangen (1978: 80f.). Dabei hat der Comic einen entscheidenden Vorteil gegenüber einem Gemälde, nämlich, dass sich das Zusammenspiel über mehrere Panels aufbauen und das Verständnis des Lesers/der Leserin gesichert werden kann. Bei einem Gemälde handelt es sich um eine Momentaufnahme, in die der/die KünstlerIn alle mimischen und gestischen Züge verpacken muss, um beim/bei der BetrachterIn den gewünschten Effekt zu erzielen. In beiden Fällen aber gilt, dass der/die RezipientIn über einen bestimmten Erfahrungswert verfügen muss, um dem Bild die besagte Information zu entnehmen (Krafft 1978: 81). Diesen Erfahrungswert nannte Panofsky (⁶1994a) „Tatsachenbedeutung“ (Panofsky ⁶1994a: 207) und meint damit, das Zusammenspiel von Objekt bzw. Mensch und Ereignis bzw. Gestik, bei der das Verstehen bereits über die formale Wahrnehmung hinausgegangen ist und die Bedeutung, das Zusammenspiel, erkannt wurde. Dabei löst dieses Zusammenspiel auch Emotionen beim/bei der RezipientIn aus und er/sie erkennt die Gefühlslage seines/ihres Gegenübers bzw. dem Dargestellten, was Panofsky (⁶1994a) als „ausdruckshaft“ (Panofsky ⁶1994a: 208) bezeichnet.

Gefühle oder mentale Zustände können mit Farben, Licht und Schatten betont werden. Farben können dabei physische und psychische Grundstimmungen symbolisieren oder Assoziationen hervorrufen (Bienk ³2010: 73). Licht und Schatten tragen zudem zur „Plastizität des Gezeigten“ (Hickethier ⁵2012: 77) bei und werden – nachdem die Beleuchtung durch Seitenlicht auf Rembrandt zurückgeht – häufig als „Rembrandt-Licht“ (Hickethier ⁵2012: 77) bezeichnet. Dabei muss die Lichtquelle nicht im Gemälde ersichtlich sein. Dass die Lichtquelle auch außerhalb des Gemäldes liegen kann, geht auf Caravaggio zurück, der das Licht wie einen „Scheinwerfer von außen ins Bild [strahlen lässt].“ (Mikos ³2015: 198) Mit dieser Methode wird im Gemälde das Licht häufig genutzt, um eine Figur bzw. einen Gegenstand zu fokussieren und deren/dessen Wichtigkeit zu betonen. Diese Art der Belichtung wird als „Chiaroscuro“ (Hickethier ⁵2012: 77) bezeichnet. In der holländischen Genremalerei wird zudem gerne vom „Hell-Dunkel“ (Hickethier ⁵2012: 77) gesprochen, wobei Licht und Schatten genutzt wurden, um eine mystisch-religiöse Umgebung zu erzeugen.

Wie im Film die Einstellungsgröße der Kamera eine Rolle spielt, unter der „die Größe des Ausschnitts des in der Einstellung gezeigten Objekts [verstanden wird]“ (Faulstich ³2013: 117), ist es in einem Gemälde der Bildausschnitt. Denn wie im Film kann auch bei einem Gemälde zwischen verschiedenen Aufnahmemodi unterschieden werden (³2013: 119-124), die den Fokus auf die Figur legen oder diese in ihrer Umgebung zeigen. Je nachdem um welche Darstellungsart es sich handelt, wurde vom/von der KünstlerIn die Persönlichkeit bzw. der Charakter der Figur fokussiert oder die Figur in einer Umgebung, bei einer Handlung dargestellt, die sie auszeichnet. Auch die Haltung, die eine Figur einnimmt, kann von Bedeutung sein und „eine größtmögliche emotionale Betroffenheit [beim/bei der RezipientIn

hervorrufen].“ (Faulstich ³2013: 127) Dies geschieht meist dann, wenn die Figur im Bild den/die BetrachterIn direkt ansieht und somit der Eindruck entsteht, dass der/die BetrachterIn Teil des Bildes wird. Wird die Figur jedoch mit einer anderen Figur gemeinsam interagierend dargestellt, so wird der/die BetrachterIn zum/zur stillen BeobachterIn. Dies ist ebenso der Fall, wenn die Figur in eine Tätigkeit vertieft dargestellt wird.

Ein weiterer Faktor bei der Interpretation eines Bildes kann die Ausstattung des gezeigten Bildraumes sein, der etwas über die Narration aussagen kann, die erzählt wird. Denn wie jene im Film, haben auch die Requisiten im Bild Einfluss auf „den Ort des Geschehens als auch Zeit, Stimmung, soziale Charakterisierung und kulturelle Rahmen.“ (Mikos ³2015: 221)

Alle einzeln beschriebenen personenbezogenen Aspekte und der Bildausschnitt sollen schlussendlich gemeinsam betrachtet werden. Die separate Aufzählung dient, wie bereits bei dem Modell von Scholz (²2004) angemerkt wurde, dazu, alle Aspekte klar zu nennen, die für ein Gesamtverständnis wesentlich sind. Als weiteren, wichtigen Aspekt bezüglich einer Bildanalyse sei hier das Verhältnis von Bild und Text genannt, das nicht außer Acht gelassen werden soll.

3.3.3. Verhältnis von Bild und Text

Um ein Bild richtig zu verstehen, erscheint die Erklärung von Umberto Eco (1972: 202) nachvollziehbar, der meint, dass Bilder einem konventionellen Kode folgen und keine direkte Relation zwischen Wirklichem und Abbild gegeben ist, sondern diese Beziehung erst durch Wahrnehmung und kognitive Prozesse entstehen, die kulturell beeinflusst werden können. Somit kann gesagt werden, dass ein Wahrnehmungsprozess mit spezifischen Hintergrundwissen, sei es Religion, Geschichte, Politik etc. gepaart werden muss, um ein Bild zu verstehen. Der/die LeserIn ist darauf angewiesen das Gemälde als Abbildung zu begreifen und „mit Elementen aus seiner[/ihrer] Erfahrungswirklichkeit in Beziehung zu setzen.“ (Krafft 1978: 72) Weiteres kulturelles Wissen macht eine richtige Interpretation möglich. Außerdem werden, je nach kultureller Herkunft, Bilder anders gelesen (Eco 1987: 257), was sie ein für alle Mal zu Kulturgütern werden lässt.

Tatsächlich tritt ein Gemälde jedoch meist nicht allein auf, sondern wird von einer Textkomponente begleitet, die weitere Informationen zum Gemälde bereitstellt. Der Text kann, wenn das Gemälde museal ausgestellt ist, in Form einer Texttafel oder, wenn es sich um ein abgebildetes Gemälde in einer Publikation handelt, mit einer Unterüberschrift bzw. einem Artikel oder Ähnlichem auftreten, je nachdem, wie ausführlich der Text das Gemälde behandelt. Dadurch kommt es zu einem Bild-Text-Verhältnis, bei dem der Text zum Bildverständnis beiträgt.

Scholz (²2004) verweist als grundlegende Eigenschaft von Bildern auf „das Fehlen syntaktischer Disjunktheit, durch syntaktische und semantische Dichte [hin] [...]. Damit hängt zusammen, dass es für sie keine Alphabete oder Vokabulare im strengen Sinne gibt und dass

sie [...] im Sachbezug leer sein [können].“ (Scholz 2004: 135) Mit dieser Aussage definiert er nicht nur im Ausschlussverfahren was ein Bild nicht ist, sondern auch gleichzeitig was Texte definiert und wie sich Bilder als Zeichensysteme von Texten unterscheiden.

Ursprünglich entwickelte sich die Schrift aus Abbildungen (Bruch 2005: 139), weshalb die so unterschiedlich wirkenden Systeme einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Über Piktogramme und Hieroglyphen entwickelte sich das Bild hin zur Schrift, wobei das Bild über Jahrhunderte hinweg als Kommunikationsmittel galt, da nicht jeder/jede des Lesens mächtig war (Ballstaedt et al. 1987: 3f.). Auch heute noch werden Bilder teilweise eingesetzt, um den Text richtig zu verstehen (1987: 20f.). Ballstaedt et al. (1987) beschreiben dies wie folgt:

Dort, wo [Bilder] den erforderlichen Verstehenskontext liefern, dienen sie der Aktivierung verstehensrelevanter Schemata. In dieser Funktion können Bilder Verstehen und Behalten unterstützen, indem sie Art und Tiefe der semantischen Verarbeitung beeinflussen. [...] Die Abbildung wirkt dann ähnlich wie eine Überschrift. (Ballstaedt et al. 1987: 21f.)

Dies ist jedoch nur der Fall, wenn das Hauptaugenmerk auf dem Text liegt und das Bild als zusätzliches Element zur Textrezeption gesehen wird. Liegt das Hauptaugenmerk auf dem Bild – wie in dieser Masterarbeit –, so kann der Text als zusätzliche Komponente, die zum Bildverständnis beiträgt, gesehen werden. Somit kann das Verhältnis von Bild und Text als komplementär bezeichnet werden (Ballstaedt et al. 1987: 30), da beide Komponenten einen Beitrag zum Gesamtverständnis leisten.

Neben Ballstaedt et al. (1987), gibt es noch weitere wissenschaftliche Abhandlungen, die das Verhältnis von Bild und Text behandeln, beispielsweise von Roland Barthes (1977), Christian Doelker (2002) oder Hartmut Stöckl (2004). Sie alle teilen dabei die Meinung, dass ein Bild nur durch den Zusatz einer textlichen Note verstanden werden kann, ohne, dass es zu einem Fehlverständnis und einer unpräzisen Bilddeutung kommt (z.B. Barthes 1977: 39; Doelker 2002: 60; Stöckl 2004: 37). Auf diese Art und Weise wird ein Ungleichgewicht zwischen Text und Bild geschaffen, da es scheint, als würde das Bild ohne die textliche Komponente nicht nachvollziehbar sein, was dem Text eine höhere Wertigkeit zuspricht als dem Bild. Diese Annahme der nachrangigen Bilder wird durch die Aussage von Scholz (1991) bestätigt: „Nach den sprachlichen Zeichen gelten Bilder als die in praktischer und theoretischer Hinsicht bedeutendsten Zeichen.“ (Scholz 1991: 12) Bezogen auf die Translationswissenschaft geht diese Haltung auf die Entwicklungsgeschichte des Fachs zurück, die für die Übersetzungswissenschaften relevante translatorische Prozesse hauptsächlich im sprachlichen Teil erörterte und erst in den 80er-Jahren durch die Lösung der Translationswissenschaften von den Sprachwissenschaften eine Öffnung des Forschungsinteresses möglich wurde (Kaindl 2004: 181). Davor wurde das Bild-Text-Verhältnis nur von Katharina Reiß in den 1970er-Jahren erkannt und dass, obwohl eine solche Beziehung bereits seit Jahrhunderten existiert (Snell-Hornby 2006: 84). Nach ihr benannte Justa Holz-Mänttari (1986) erstmals die Kombination aus Text und Bildern, nämlich „Botschaftsträger [...] im Verbund.“ (Holz-Mänttari 1986: 366) Dabei legte sie den Fokus auf den schriftlichen Text. Kaindl (1995: 31) bestätigt die Notwendigkeit

einer wissenschaftlichen Fundierung von Text und weiteren Medien für eine multimediale Betrachtungsweise, kritisiert aber die Vernachlässigung wie mit Hilfe des Textes an das Verstehen des Rezipienten/der Rezipientin appelliert wird, da Holz-Mänttäräs Modell (1986) sich, seiner Meinung nach, nur auf funktionaler Ebene dem Layout oder Bildmaterial widmen. Auch Doelker (³2002) beschäftigt sich mit multimodalen Texten und versteht darunter das Zusammenspiel von Bild und Sprache, was er als „Gesamttext“ (Doelker ³2002: 61) bezeichnet. Interessant erscheint dabei, dass der Fokus mit der Bezeichnung *Gesamttext* auf den sprachlichen Aspekt des Zusammenspiels verweist und selbst nach der Jahrtausendwende von Stöckl (2004: 97) weiter genutzt wird. Auf dieses fehlende Interesse am Bildmaterial verweist auch George Damaskinidis (2016): „Today, although translators are faced with the new challenges concerning the visual-verbal interaction, little work has been done in TS to meet them.“ (Damaskinidis 2016: 301)

Im letzten Jahrzehnt wurde, im Zuge der Comic- und Opernübersetzung (z.B. Kaindl 1995, 2004; Krafft 1978: 110-112), sowie der Multimodalität vermehrt auf das Bild-Text-Verhältnis eingegangen (z.B. Damaskinidis 2016; Pérez González 2014; Torresi 2008). Bezüglich multimodaler Texte sollte jedoch angemerkt werden, dass jeder Bezug auf das Visuelle nur als eine der vielen semiotischen Ressourcen gilt, die einen multimodalen Text ausmachen (Damaskinidis 2016: 301). Kaindl (2004: 185f.) kritisiert dabei die bis 2004 vorherrschende Meinung, dass Bilder textexterne Komponenten seien und nur auf den Text einwirken können, aber nicht mit ihm in einer Gesamtheit betrachtet werden. Zudem wurden keine bildspezifischen Modelle entwickelt, sondern sprachliche Analysemodelle auf Bilder umgelegt und angewendet (z.B. Bentele 1989; Doelker ³2002). Neben der grundsätzlichen Frage, wie eine semiotische oder syntaktische Analyse sinnvoll auf Bilder übertragen werden soll, kommt es durch diese Analyseschemata zu einer Degradierung des Bildes, der Bildwahrnehmung und -interpretation und stellt gleichzeitig die Sprache als allen anderen Zeichensystemen überlegene Instanz dar (Kaindl 2004: 187f.). Deshalb verweist Kaindl (2004), als einer der ersten innerhalb der Translationswissenschaft und im Rahmen seiner Forschungsarbeit zur Comicübersetzung, auf sein Modell für eine „übersetzungsrelevante Bildanalyse.“ (Kaindl 2004: 203) Die Notwendigkeit einer Bildanalyse innerhalb der Comicübersetzung begründet er mit der Verschiedenheit von Bild und Text in Aufbau und Funktion und damit, dass ein Comicbild allein nicht ohne weiters verstanden werden kann, da es in seiner Gestaltung und in seinem Inhalt konventionsgebunden ist und kulturelle Unterschiede aufweist. Außerdem merkt er an, dass die Bilder Funktionen erfüllen, die nur visuell aufgenommen werden können (2004: 227).²⁷ Dabei baut er auf der Aussage von Krafft (1978) auf, der bereits 1978 auf das Zusammenspiel zwischen Sprache und Bild innerhalb der Comicanalyse verwies und diese als

²⁷ Eine genauere Beschreibung seines Modells wäre nicht im Sinne dieser Masterarbeit, jedoch soll angemerkt werden, dass Kaindls Modell (2004) als mögliche Grundlage für bildliche Übersetzungen dienen kann, da er zeigt, dass Bilder ebenso einem Übersetzungsprozess unterworfen werden können, indem die Mikro- und Makroebene verändert werden (Kaindl 2004: 203-226).

„Synechie“ (Krafft 1978: 110) bezeichnete. Krafft (1978: 110f.) legt somit dar, dass sich zwei vorhandene, gleichwertige Komponenten gegenseitig ergänzen und aufeinander beziehen, denn Bild und Text „interact in complex ways to produce a coherent meaning.“ (Damaskinidis 2016: 299) Obwohl heutzutage die Kenntnis besteht, dass Visuelles und Verbales im Zusammenspiel die Grenzen von Übersetzungsprozessen und Semiotik verwischt haben, wird dennoch die verbale Komponente fokussiert (Torresi 2008). Der Text steht somit weiterhin in Zentrum der multimodalen Analyse und wird durch andere Medien ergänzt.

Im Falle museal ausgestellter Gemälde kann diese angesprochene Art der Gesamtheit umgekehrt betrachtet werden, wo ein Gemälde das Zentrum bildet und durch eine Texttafel ergänzt wird. Eine Texttafel bietet einerseits allgemeine Informationen zum Werk, beispielsweise MalerIn, Technik, Titel, Jahr, Maße, und nähere Auskünfte bezüglich des Dargestellten, sei es eine Beschreibung oder Hintergrundinformationen. Obwohl in der vorliegenden Forschungsarbeit das Bild und seine Analyse im Zentrum stehen, soll das Zusammenspiel zwischen Bild und Text mit dem Begriff *Gesamtverständnis* bezeichnet werden, um eine indirekte Wertung über den Vorrang von Bild oder Text zu vermeiden.

Grundsätzlich hängt die Beziehung von Bild und Text vom jeweiligen Medium ab. Angelika Henneke (2015) unterscheidet beim Verhältnis von Bild und Text zwei Arten, nämlich die „Komplementarität [...] [und] Dependenz.“ (Henneke 2015: 212) Dabei handelt es sich bei Ersterem um eine Ergänzung, indem beispielsweise das Bild mit Kommentaren versehen wird, um die Bildrezeption des Betrachters/der Betrachterin in eine gewisse Richtung zu lenken. Umgekehrt können auch Bilder Texte vervollständigen, wenn der sprachliche Inhalt durch eine visuelle Komponente erweitert wird (2015: 212f.), wie es beispielweise bei Bedienungsanleitungen der Fall ist (2015: 220-223). Die Dependenz hingegen bezeichnet eine wechselseitige Determination. Das bedeutet, dass Bild und Text unabhängig voneinander bereits etwas aussagen und sich nur durch die gemeinsame Rezeption eine Bedeutung ergibt, die ansonsten nicht zustande gekommen wäre (2015: 223).

Ob es sich bei einem Gemälde-Text-Verhältnis um eine Komplementarität oder Dependenz handelt, hängt von den Umständen ab. Ist das Gemälde museal ausgestellt, werden auf der Texttafel zusätzliche Informationen geboten, was als Komplementarität gesehen werden kann, da der Text das Gemälde vervollständigt. Handelt es sich jedoch um ein Gemälde, das einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen wurde und ein Artikel zu besagtem Werk in einer Publikation veröffentlicht wird, so kann dieses Verhältnis als Dependenz verstanden werden. Grundsätzlich wird aber von der Hypothese ausgegangen, dass es sich bei Gemälde-Text-Beziehungen in dieser Masterarbeit, um eine Komplementarität nach Henneke (2015) handelt, in der Titel und Text zusätzliche Informationen zum Bild beisteuern und zum Erfassen des Gesamtverständnis beitragen. Ob der Titel und der Text tatsächlich, wenn überhaupt vorhanden, eine zusätzliche Informationsquelle darstellen oder aufgrund der bildlichen Darstellung ein anderer Titel propagiert wird, wird sich im Laufe der Analyse zeigen. Auf den

wohl wichtigsten Text, der ein Gemälde stets begleitet, soll hier genauer eingegangen werden, es handelt sich dabei um den Titel und seine Beziehung zum Bild bzw. Gemälde.

Mit dem Titel innerhalb der Translationswissenschaften beschäftigte sich, u.a., Christiane Nord (1993), den sie, wenn er direkt über dem ihm zugehörigen Text zu finden sei, als Überschrift bezeichnet. Für sie zählen primär Titel und der Name des Autors zum Titel (Nord 1993: 27f.). Helmut Hiller (⁴1980: 294) erweitert den Titel zusätzlich durch Verlag, Erscheinungsort, Jahr, Auflage etc. Dies könnte, auf ein Gemälde bezogen, bedeuten, dass der Titel den/die KünstlerIn, AuftraggeberIn, Entstehungsort, Jahr und Technik einschließt. Im Falle eines museal ausgestellten Gemäldes bedeuten das, dass, bis auf den informativen Text, alle Angaben einer Texttafel als Titel zu bezeichnen wären. Dies erscheint jedoch sehr weit gefasst, weshalb im weiteren Verlauf mit Titel rein die Benennung des Bildes gemeint sein soll und alle weiteren Informationen einer Texttafel als Bildinformationen betrachtet werden sollen.

Trotzdem einem Bildtitel eine wichtige Rolle zukommt, was Nord (1993) damit bestätigt, indem sie einen Titel als Namen definiert, und zwar als „kennzeichnender Name eines Buches, einer Schrift, eines Kunstwerkes o.ä.“ (Nord 1993: 27) und er somit zur Rezeption und Interpretation eines Werks durch den/die BetrachterIn beiträgt, wird er in den meisten wissenschaftlichen Studien zur Titelcausa nicht erwähnt (Bruch 2005: 2). Auch innerhalb der Translationswissenschaften spielt die Bildtitelübersetzung bisher eine eher beschauliche Rolle (z.B. Boyko 2017; Liao 2018). Eine mögliche Begründung kann darin gesehen werden, dass Übersetzen für Museen noch kaum in der Forschung behandelt wurden (z.B. Boyko 2017: 36; Liao 2018: 46). Durch einen Titel können die Erwartungen und das Verständnis des/der LeserIn gesteuert werden (Nord 1993: 108). Dabei soll der Titel Informationen zum Text liefern, den er betitelt (1993: 113). Im Falle eines Gemäldes lässt der Titel nicht nur Erwartungen auf den auf ihn folgenden informativen Text zu, sondern gibt auch Informationen zum Gemälde preis. Er bezieht sich somit auf Text und Bild gleichzeitig. Neben einer hermeneutischen Funktion zeichnet sich ein Bildtitel durch eine Besonderheit gegenüber anderen Titeln aus, dem „Eureka!“-Effekt (Boyko 2017: 38). Dieser beschreibt die Rezeptionsweise wie ein Gemälde betrachtet wird, nämlich, rezipiert der/die BetrachterIn zuerst das Bild, danach liest er/sie den Titel, um sein/ihr Verständnis zu bestätigen oder nicht, und geht nochmals zum Bild zurück. Lyudmila Boyko (2017: 38) sieht darin eine umgekehrte Vorgehensweise, wie bei textlichen Titeln.

Meist dient ein Text, der ein Bild begleitet, laut vorangegangenem Diskurs und bezogen auf Gemälde dazu, Informationen zum Werk beizusteuern, die rein aus dem Gemälde nicht ersichtlich sind. Dabei kann der Text beschreibend, informativ oder beschreibend-informativ sein. Handelt es sich um einen beschreibenden Text zum Gemälde, so soll „die Verstehenssteuerung beim Erfassen des Bildes“ (Kaindl 2004: 236) gelenkt werden und den/die BetrachterIn zur „richtigen“ Rezeption verleiten. Dies kann beispielsweise in Form von Hintergrundinformationen zum Dargestellten passieren, damit der Bildinhalt gänzlich erfasst

werden kann, beispielsweise durch die Erzählung der mythologischen Geschichte, auf die sich das Gemälde bezieht. Ein informativer Text bietet allgemeine Informationen zur Entstehung des Werks, wie KünstlerIn, Ort, Jahr oder Technik. Als weitere Möglichkeit ergibt sich eine Vernetzung aus beschreibendem und informativem Text. Diese Art von Texten kann beispielsweise bei Portraits vorkommen, wo einerseits das Gemälde beschrieben, andererseits Informationen über die Beziehung des Künstlers/der Künstlerin zur portraitierten Person dargelegt werden.

Handelt es sich um eine Beschreibung des Werks, so wird bei einer figürlichen Darstellung vom Großen ins Kleine beschrieben und meist anhand gewisser mimischer oder gestischer Merkmale, bestimmter Gegenstände oder Perspektiven auf Details hingewiesen, die der/die BetrachterIn ansonsten möglicherweise übersehen würde. Wie schon erwähnt wird dadurch das Auge des Betrachters/der Betrachterin gelenkt. Dabei ist jedoch anzumerken, dass jede Bildwahrnehmung vom kulturellen Wissen des Betrachters/der Betrachterin abhängt, wodurch BetrachterInnen aus verschiedenen Kulturen Bilder verschieden rezipieren (Frank & Lange 2010: 48f.). Ausschlaggebend dafür, ob ein/eine BetrachterIn in der Lage ist, ein Bild zu verstehen, hängt somit nicht davon ab, ob er/sie die dargestellten Objekte erkennt (Plaum 2016: 210), sondern davon, ob er/sie in der Lage ist, aufgrund verschiedener Farben, Formen und ihrer Wechselwirkungen mögliche Differenzen zu interpretieren und Unterschiede auszumachen (2016: 208). Dafür ist es notwendig, dass der/die BetrachterIn die einzelnen Aspekte erkennt, sie aber in ihrer Gesamtheit und sich untereinander ergänzend interpretiert. So sollen auch in der folgenden Analyse die Aspekte des Scholz'schen Modells, einzelne Merkmale der Comic-, Film- und Fernsehanalyse und das Verhältnis von Bild und Text zuerst einzeln beschrieben, schlussendlich, aber holistisch betrachtet werden. Durch die Analyse soll gezeigt werden, welchen Beitrag die einzelnen Aspekte zum Gesamtverständnis liefern und wie sie sich gegenseitig ergänzen.

4. Die Darstellungen des Hieronymus in der Malerei

Bereits in der Antike war die Beschäftigung mit dem Verstehen bildlicher Inhalte keine Seltenheit, weshalb es scheint, dass es sich dabei um ein menschliches Bedürfnis handelt. KunstliebhaberInnen aller Zeiten wollten die Bedeutung hinter dem Dargestellten verstehen. Umso ansteckender war das Bedürfnis nach Information, wenn der Bildinhalt aufgrund seiner historischen Distanz oder dem einfachen nicht-Wissen des Betrachters/der Betrachterin nicht gleich erkennbar war (Kopp-Schmidt 2004: 44). Das sich dieses Informationsbedürfnis gehalten hat, zeigen beispielsweise Begleittexte in Museen, die dem/der BetrachterIn das richtige Verstehen des Bildes ermöglichen sollen.

Im Zuge dieses Kapitels soll herausgefunden werden, wann, wo und wie Hieronymus als Übersetzer malerisch dargestellt wird und welche Attribute, Gesichtsausdrücke oder Haltungen diese Darstellungsweise unterstreichen. Dadurch soll ein Verstehen der Hieronymusdarstellungen ermöglicht werden. Es soll gezeigt werden, wie sich die Darstellungen des Hieronymus als Übersetzer von jenen als Schriftgelehrter unterscheiden lassen. Dies erscheint deshalb von Bedeutung, da die herangezogenen Hieronymusdarstellungen in einer Zeit entstanden, in der zwischen dem Beruf des Schriftgelehrten und des Übersetzers nicht explizit unterschieden wurde.²⁸ Um einen Vergleich möglich zu machen, sollen zuerst Analysen von Hieronymusdarstellungen als Schriftgelehrter nach dem erweiterten Modell von Scholz durchgeführt werden. Darauf folgen die Analysen verschiedener übersetzerischer Darstellungen des Hieronymus, anhand desselben Modells. In einem abschließenden Unterkapitel sollen die Attribute des übersetzenden Hieronymus klar dargestellt und durch Vergleiche mit den Darstellungen des Hieronymus als Schriftgelehrter nachvollziehbar gemacht werden.

Der Typus des übersetzenden Hieronymus soll in weitere Unterkategorien unterteilt werden, da sich die Frage stellt, ob Hieronymus als Übersetzer aktiv in seiner Tätigkeit oder eher passiv, beispielweise mit dem Resultat der Übersetzung oder das Übersetzen als beiläufige Tätigkeit, gezeigt wird. Ob eine Andersartigkeit in der Darstellung bezüglich des religiösen und geographischen Hintergrunds besteht oder der Einfluss Italiens in der Malerei auf andere europäische Länder so groß war, dass sich kaum Unterschiede in der Umsetzung zeigen, soll anhand eines beispielhaften Vergleichs von italienischen und niederländischen Werken nachvollziehbar gemacht werden.

Das Hauptaugenmerk liegt vor allem auf Darstellungen als Schriftgelehrter und Übersetzer. Da Hieronymus aufgrund seines bewegten Lebens und seiner Frömmigkeit auch als Asket bzw. Büsser und Kirchenvater dargestellt wurde, sollen diese Darstellungsarten jeweils anhand eines Beispiels kurz dargestellt werden. Auf eine genaue Analyse nach dem

²⁸ In der Antike wurde das Übersetzen als rhetorische Übung gesehen, um die Ausdrucksfähigkeit zu schulen und die Inspiration der Bildung von Neologismen zu fördern (Seele 1995: 76). Zudem galt das Übersetzen als Vorstufe, um in weiterer Folge selbst Originalwerke zu schaffen (1995: 77).

erweiterten Scholz'schen Modell wird verzichtet, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es soll lediglich auf weitere Darstellungsmöglichkeiten, abgesehen von jenen als Schriftgelehrter und Übersetzer, verwiesen werden.

4.1. Die Darstellung des Hieronymus als Kirchenvater, Büsser und Asket

Bereits im 14. Jahrhundert wurde Hieronymus als Kirchenvater in Italien dargestellt und verehrt (Wiebel 1988: 5). Diese Verehrung dürfte sich in ganz Europa verbreitet haben. Als Beispiel darf ein sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindender *Hieronymusalter* aus 1511 gelten, der von Jacob Cornelisz van Oostanen auf einer Eichenholzplatte gemalt wurde. Die Mitteltafel weist dabei die Maße 176,5 x 113 cm auf (KHM 2014: Hieronymusalter).

Hieronymus wird mit seinem treuen Begleiter, dem Löwen, im roten Kardinalsgewand mit Kardinalshut gezeigt (Taf. 1). Das Kardinalsgewand besteht aus der roten „cappa magna“, einer Art mittelalterlichem Übergewand, dem Kopf bedeckenden „cucullus“, eine Art roter Kapuze, die über die Schultern hinabreicht, und dem roten Kardinalshut (Wiebel 1988: 10). Tatsächlich ist die Darstellung als Kardinal aber falsch, denn Hieronymus war lediglich Bischof. Im 12. Jahrhundert wurde diese Tätigkeit aber in einer Überlieferung falsch gedeutet, weshalb er schlussendlich öfters als Kardinal dargestellt wurde (z.B. Wetzel 2011: 233; Wolf 2004: 122). Vor Hieronymus knien die Stifter des Altars. Der Hintergrund ist geschmückt mit Szenen aus seinem Leben, vornehmlich den Legenden (Taf. 1).

Der büßende Hieronymus ist meist in einer üppigen grünen Landschaft zu sehen (Wetzel 2011: 228). Typisch für die venezianische Malerei und, allgemein gesprochen, für die italienische, ist die Darstellung des Heiligen im Vordergrund des Bildes mit einer größeren Stadt im Hintergrund (Wiebel 1988: 123). Die Darstellung als Büsser in der Wüste entstand erst um 1400 in der Toskana (z.B. Fürst 2003: 20; Wiebel 1988: 5) und war vor allem zwischen dem 8. und 13. Jahrhundert beliebt (Fürst 2003: 18). Das lag an der Massenverehrung von Heiligen im Spätmittelalter (Wolf 2004: 12). Die mittelalterliche Gesellschaft war vernarrt in Märtyrerdarstellungen, weshalb der büßende Hieronymus sich einer weit größeren Beliebtheit erfreute als der übersetzende. Hieronymus galt in der Zeit zwischen dem 14. und 17. Jahrhundert als der christliche Heilige schlechthin. Er war einer jener Heiligen, die Maler und Künstler besonders inspirierten und das, obwohl er weder ein Wundertäter war noch als Märtyrer für seinen Glauben starb (Delisle & Woodsworth 1995: 169).

Das Bild des büßenden Hieronymus in der Wüste, welches sich auch in der Kunstgeschichte großer Beliebtheit erfreute, geht auf seine Vita zurück und wurde von ihm selbst geprägt, da er von seiner Einsiedelei in der Wüste Chalkis berichtete (Wiebel 1988: 20). Zudem wird die Darstellung mit dem Entstehen der Hieronymiten-Orden im 15. Jahrhundert in Verbindung gebracht. Diese Orden lebten nach den Regeln der Augustiner und bezogen Schutz des Hl. Hieronymus, da die einzelnen Mitglieder meist aus reichen Familien stammten

und sich für ein Leben in der Askese und Armut entschieden hatten. Eine Bewegung, die in den 60er-Jahren des 14. Jahrhunderts aufgekommen war und auf das vermehrte Bußbedürfnis aufgrund der Pest und der Angst vor weiteren Katastrophen zurückzuführen ist (Wiebel 1988: 17f.).

In seiner Haltung als Büsser kann Hieronymus an einem Stein und dem Büssergewand erkannt werden, das in Brusthöhe meist zerrissen oder gar nicht vorhanden ist. Arme und Beine bleiben unverdeckt, was den Eindruck von Armut erweckt (Wiebel 1988: 35) und womit er auf den reuigen Zöllner aus dem Lukasevangelium, 18:13, referiert (Universität Innsbruck 2008). Kardinalshut und Löwe können, müssen aber nicht gezeigt werden (Wiebel 1988: 35), genauso möglich ist ein Nimbus (Fürst 2003: 20). In späteren Darstellungen kann er zu einem Kruzifix oder einem Bild eines gekreuzigten Jesus aufblickend gezeigt werden (Wetzel 2011: 288), um seine Verbindung zum Gekreuzigten zu unterstreichen (Wiebel 1988: 39), während er sich mit schmerzverzerrtem Gesicht seiner Buße widmet.²⁹

Fürst (2003: 49) empfindet die Darstellungsweise als Büsser stilisiert, da Hieronymus sich zwar aus dem Leben der Großstädte zurückgezogen hatte, jedoch kaum alleine und schon gar nicht in der Wüste lebte. Hieronymus propagierte ein Bild des kaum schlafenden, wenig essenden, nicht auf Körperpflege und Kleidung achtenden, immerzu betenden Einsiedlers (2003: 51). Das wirkte sich auch auf seine Darstellung in der Malerei aus: Neben dem Stein und dem Löwen, wird der büßende Hieronymus meist mit einem Kruzifix dargestellt, das seine Gebete ermöglicht (Taf. 2).

Als Asket wird Hieronymus ähnlich wie als Büsser dargestellt: Meist sitzend in einer Landschaft, begleitet von einem Löwen, durch den der Heilige eindeutig als Hieronymus zu identifizieren ist. Im Unterschied zum büßenden, wird der asketische Hieronymus meist mit vielen Büchern und/oder Schriftrollen, ganz in das Schreiben oder Lesen vertieft dargestellt (Taf. 3), was ihm humanistische Züge verleiht. Der Fokus liegt also auf der Arbeit mit religiösen Schriften und nicht auf der Vergebung seiner Sünden, eine Verbindung, die Fürst (2003: 19) als Beispiel von Frömmigkeit und Wissenschaft sieht.

4.2. Die Darstellung des Hieronymus als Schriftgelehrter und Übersetzer

In der Antike wurde das Schreiben und Übersetzen kaum unterschieden. Übersetzen galt als wichtige rhetorische Vorübung, um die eigene Kreativität bezüglich der Schöpfung von Neologismen oder Lehnwörtern zu trainieren, die für die Arbeit als Autor wichtig war. Als weiteren Vorteil des Übersetzens wurde die genaue Auseinandersetzung mit der Lektüre gesehen und die damit einhergehende Verbesserung des logischen Verstands (Seele 1995: 76f.). Da das Übersetzen somit als Teil des Schriftgelehrtendaseins galt, wird davon ausgegangen, dass sich die Darstellungen des Hieronymus als Übersetzer kaum von jenen als

²⁹ Von einem Stein und einem Löwen als ikonographische Attribute spricht auch Norbert Wolf (2004: 206, 208). Außerdem nennt er als Attribut des büßenden Hieronymus einen Totenkopf (2004: 187).

Schriftgelehrter unterscheiden und möglicherweise nur kleine Merkmale die Unterschiede machen. Um in späterer Folge dieser Masterarbeit den übersetzenden vom schriftgelehrten Hieronymus unterscheiden zu können, sollen zuerst die Darstellungen des Hieronymus als Schriftgelehrten anhand des erweiterten Scholz'schen Modells analysiert werden, um sie dann als Vergleichsobjekte heranziehen zu können.

Da das Modell von Scholz (2004) einige Stufen aufweist, die für alle Darstellungen als Schriftgelehrter und Übersetzer auf die gleiche Weise beantwortet werden können, sollen diese vor den einzelnen Analysen behandelt werden, um in späterer Folge einen Fokus auf jene Stufen des Scholz'schen Modells, sowie die personenbezogenen Aspekte und Textkomponenten zu gewähren, die die einzelnen Darstellungen voneinander unterscheiden.

Die ersten vier Stufen des Modells klären jene formalen und physischen Eigenschaften, über die Etwas verfügen muss, um als Bild klassifiziert werden zu können. Dabei verweist Scholz (2004) mit dem „perzeptuellen Verstehen“ (Scholz 2004: 169), dem „plastischen Verstehen“ (2004: 172), dem „Zeichenverstehen“ (2004: 172) und der Voraussetzung „Etwas als bildliches Zeichen [zu] verstehen“ (2004: 173) auf jene Fähigkeiten, mit denen der/die BetrachterIn ausgestattet sein muss, um ein Bild klassifizieren und rezipieren zu können. Diese Fähigkeiten der Bildanalyse sind wichtig und sollen bei einer Bildbetrachtung immer wieder neu ins Gedächtnis gerufen werden. Sie sind die Grundvoraussetzungen, die vom Betrachter/von der Betrachterin erfüllt werden müssen, um ein Bild analysieren zu können und werden, im Falle dieser Analyse und gegenüber allen darin vorkommenden Bildern, als gegeben betrachtet.

Ebenfalls für alle Bilder beantwortet werden kann die sechste Stufe, das „Verstehen des denotativen Sachbezugs.“ (Scholz 2004: 177) Dabei ist festzuhalten, dass alle Bilder über einen Sachbezug verfügen, da auf den einzelnen Bildern nicht einfach ein alter Mann dargestellt ist, sondern immer Hieronymus. Da die Bilder somit auf eine bestimmte Person referieren, handelt es sich um singular denotierende Bilder. Das kann vor allem dann mit Sicherheit gesagt werden, wenn weitere Bildteile diese Zuschreibung belegen, wie beispielsweise die Darstellung eines bestimmten Tiers, nämlich des Löwen. Hier spielt bereits die neunte Stufe, das „Verstehen des indirekt Mitgeteilten“ (2004: 188) eine Rolle, denn die Darstellung eines Mannes gemeinsam mit einem Löwen kann klar als Hieronymus definiert werden, da der Löwe als sein Hauptattribut in der Ikonographie gilt (z. B. Wetzel 2011: 228; Wolf 2004: 206). Sollte eines der zu analysierenden Bilder keinen Löwen aufweisen, so verweist Scholz (2004: 183) auf die Möglichkeit das Bild in Zusammenhang mit anderen Zeichen, beispielsweise schriftlichen, zu setzen, da diese einen großen Einfluss auf das Bildverstehen haben können.

Die letzte Stufe, welche für alle Bilder gleichermaßen gültig ist, ist die siebte Stufe. Sie handelt vom „Verstehen nicht-denotativer Bezüge: Exemplifikation und Ausdruck“ (Scholz 2004: 183). Der/die BetrachterIn soll verstehen, dass es sich bei dem gemalten Hieronymus nicht um den realen Hieronymus handeln kann. Jedes Bild verweist zwar auf den Hieronymus

aus Fleisch und Blut, da dieser aber bereits in der Antike lebte, kann es sich nicht um den realen Hieronymus handeln.

Für die Analyse nicht allgemein beantwortet werden können die fünfte, achte und neunte Stufe des Scholz'schen Modells (²2004). Auf diese soll, neben den personenbezogenen Aspekten und Textkomponenten eingegangen werden, insofern sie vorhanden sind.

4.2.1. Die Darstellung des Hieronymus als Schriftgelehrter

Die Darstellung des Hieronymus als Schriftgelehrter hat seinen Ursprung in Italien und breitete sich von dort in ganz Europa aus (Wolf 2004: 122). Dabei wird Hieronymus meist in einem Interieur, seinem Studierzimmer gezeigt, welches sich aus der mittelalterlichen Mönchszelle entwickelt hatte und in der Renaissance einen privaten Ort zum Arbeiten und Studieren bezeichnete (Thornton 1997: 18). Außerdem diente es zum Sammeln und Aufbewahren diverser Gegenstände, wie Bücher oder Kunstwerke (1997: 103).

Eine Darstellung die Hieronymus als Gelehrten in den Fokus nimmt, aber gleichzeitig auch auf sein Wirken als Kardinal und Heiliger verweist, ist das Gemälde *Saint Jerome in His Study* von Jan van Eyck (Taf. 4).

Da bereits vorab geklärt wurde, wieso nicht weiter auf die ersten vier Stufen des Scholz'schen Modells (²2004) eingegangen werden soll, wird direkt mit der fünften Stufe – „Bildinhalt und Sachbezug“ (Scholz ²2004: 174) – begonnen. Diese dient der Beschreibung des Bildes: Es zeigt Hieronymus an einem Tisch sitzend und in einem Buch lesend. Auf dem Tisch befinden sich diverse Gegenstände. Vor dem Tisch liegt ein Löwe. Im Hintergrund des Bildes kann ein Bücherregal erkannt werden, in dem sich neben Büchern auch weitere Gegenstände, wie diverse Gefäße und eine Frucht befinden (Taf. 4).

Wird die textliche Komponente, also der Titel und der Begleittext des Detroit Institut of Art herangezogen, wo sich das Bild heute befindet, wird schon mit dem Titel *Saint Jerome in His Study* bestätigt, dass es sich um Hieronymus als Gelehrten handeln muss, da dieser gerne in einem Studierzimmer dargestellt wird (Thornton 1997: 18). Der Begleittext gibt zudem einen eindeutigen Hinweis auf die Tätigkeit des dargestellten Hieronymus: “[T]his small panel painting [...] depicts Saint Jerome [...] reading in his study.“ (DIA 2021: Saint Jerome in His Study)

Allgemeine Informationen zum Bild, die innerhalb der fünften Stufe genannt werden sollen, wie, dass es von Jan van Eyck (ca. 1395-1441), einem niederländischen Künstler, ca. 1435 mit der Technik Öl auf Leinenpapier auf Eichenholzplatte in einer Größe von 20,6 × 13,3 cm hergestellt wurde, können ebenfalls dem Begleittext entnommen werden (DIA 2021: Saint Jerome in His Study).

Innerhalb der personenbezogenen Aspekte kann durch seine Kleidung – den roten Umhang und Hut, kurz die Kardinalskleidung – ein weiteres unverzichtbares Attribut des Hieronymus (Wolf 2004: 187) ausgemacht werden. Er wird also nicht nur als Gelehrter,

sondern durch seine Kleidung auch als Kardinal gezeigt. Der Löwe verweist auf die Legende im Kloster in Betlehem (Wolf 2004: 122) und zeigt ihn außerdem als Heiligen. Dadurch, dass das Bild Hieronymus lesend in seinem Studierzimmer zeigt (Taf. 4), liegt der Fokus des Bildes auf der Tätigkeit des Lesens bzw. der Wissenserweiterung und dem Gelehrten-dasein. Die intellektuelle Beschäftigung des Hieronymus wird durch den personenbezogenen Aspekt seiner konzentrierten Mimik unterstrichen: Seine gesamte Aufmerksamkeit gilt dem Text, den er liest. Auch im Begleittext wird darauf verwiesen: „The books [...] seen here relate to the saint's intellectual pursuits and take on symbolic meanings.“ (DIA 2021: Saint Jerome in His Study)

Die ihn umgebenden Objekte wie beispielsweise Stundenglas, Tintenfass, Lineal oder Brief können als Verweise auf das Schriftgelehrten-dasein gesehen werden (Fürst 2003: 21). Dabei können das offene Tintenfass und der gerade beiseitegelegte Federkiel, der sich direkt neben der Buchstütze befinden (Taf. 4), als Indiz für seine rege Schreibtätigkeit gesehen werden. Neben diesen leicht zu interpretierenden Gegenständen klärt der Begleittext über zusätzliche Symbolik im Bild auf: Das Gefäß mit der Aufschrift *Tyriaca*, einem Heilmittel bei Schlangenbissen, wird vom Symbol der Auferstehung, dem Granatapfel, überragt und verweist auf Christus als den Retter der Welt. Die Sanduhr referiert auf das Vergehen der Zeit und die menschliche Sterblichkeit (DIA 2021: Saint Jerome in His Study). Sie kann also als Vanitas-Symbol gedeutet werden, die in der Renaissance gerne in Bildthemen eingebaut wurden.

Bezüglich des „Modalen Verstehen[s]“ (Scholz ²2004: 187) lässt das Bild von van Eyck einen Einblick in das Gelehrtenleben der Renaissance zu und verweist so auf die Zeit, in der es entstand. Das Hieronymus tatsächlich in einem Studierzimmer mit den dargestellten Gerätschaften gearbeitet haben soll ist jedoch unwahrscheinlich. Trotzdem kam ihm eine besondere Wertschätzung der Renaissancehumanisten zu, die sich, aus kunsthistorischer Sicht, in der Darstellung in einem Studierzimmer zeigt (z.B. Fürst 2003: 19; Wiebel 1988: 65). Die Darstellung des Hieronymus als Schriftgelehrter war vor allem zwischen 1360 und 1530 beliebt (Fürst 2003: 20). In der Zeit, in der er als geistig überlegene Gesamtpersönlichkeit angesehen wurde. Ab dem 15. Jahrhundert galt er als humanistisches Ideal, aufgrund seiner Sprachgewandtheit und -kenntnisse und der Verbindung von Weisheit, Verbundenheit zum Katholizismus und seinem literarischen Können (2003: 18).

Das italienische Pendant von Antonello da Messina weist folgende, allgemeine Informationen zum Bild auf, die innerhalb der fünften Stufe des Scholz'schen Modells zu nennen sind: Es entstand um 1475 in Venedig mit dem Titel *Saint Jerome in his Study* und befindet sich heute in der The National Gallery in London. Bei der Technik handelt es sich um Ölmalerei auf Lindenholz (Thornton 1997: 54).

Der *Bildinhalt und Sachbezug* (Stufe 5) nimmt Hieronymus an einem Schreibtisch in den Fokus. Der Blick des Betrachters/der Betrachterin beschränkt sich dabei aber nicht auf den Raum, in dem Hieronymus sich befindet, sondern gibt dem/der BetrachterIn das Gefühl, durch ein Fenster in den Innenraum einer Kathedrale zu blicken, in deren Mitte sich ein Studierzimmer befindet. Rechts vom Studierzimmer, ein wenig im Hintergrund, stolziert ein

Löwe. Interessant sind die Landschaften, die durch die beiden Fenster im Hintergrund erkennbar sind. Durch das linke Fenster kann eine italienische Stadt ausgemacht werden (Taf. 5), ein typisches Detail für die italienische Malerei dieser Zeit (Wiebel 1988: 123).

Die personenbezogenen Aspekte verweisen auch hier auf seine Tätigkeit als Kardinal, jedoch befindet sich der Kardinalshut in seinem Rücken. Ebenso der Löwe, der außerdem im Schatten des Studierzimmers stolziert und erst auf den zweiten Blick erkannt wird (Taf. 5). Ein indirekter Verweis darauf, dass in diesem Bild die Heiligkeit des Hieronymus zwar mitschwingt, jedoch nicht als am wichtigsten angesehen wird. Denn Hieronymus wendet sich ganz vertieft und mit voller Aufmerksamkeit seiner Lektüre zu. Weder der Löwe noch die Katze oder die Vögel scheinen ihn in seiner Tätigkeit zu stören (Taf. 5). Ein Indiz dafür, dass der Fokus dieses Bildes auf Wissen und Gelehrtenwesen liegt. Unterstrichen wird dies durch die vielen aufgeschlagenen Bücher, die seine intellektuelle Neigung zum Ausdruck bringen sollen, das Tintenfass mit dem Federkiel darin, sowie Manuskripte und Briefe.

Bezüglich des „Modalen Verstehen[s]“ (Scholz 2004: 187) wird hier eine weitere Funktion des italienischen Studierzimmers sichtbar, nämlich verschiedene Vasen und Blumentöpfe, die aufgrund ihrer Muster möglicherweise aus Griechenland stammen könnten (Taf. 5). Dies verweist auf den weiteren Nutzen eines Studierzimmers in der Renaissance, nämlich als Ort für die Aufbewahrung und Aufstellung diverser gesammelter Gegenstände (Thornton 1997: 103).

Neben dem Darstellungstyp des Hieronymus als Gelehrten, der aktiv bei seiner Tätigkeit – wenn auch nur lesend und nicht schreibend – dargestellt wird, ist ein weiterer, eher passiver, gelehrter Hieronymus in den Niederlanden Mitte des 16. Jahrhunderts beliebt. Dabei zeichnet sich Hieronymus in beiden Fällen durch einen eindringlichen Blick aus (Taf. 6, 7), durch den er mit dem/der BetrachterIn direkt in Verbindung zu treten scheint. Eine Eigenart und Neuerung der damaligen, niederländischen Malerei, bei der sich der/die BetrachterIn als Teil des Bildes und in die Szene hineingezogen fühlen soll.

Das Gemälde *Saint Jerome in his study* wurde auf der Website des Rijksmuseums mit folgenden allgemeinen Informationen ausgestattet, die zur fünften Stufe des Scholz'schen Modells zählen: Es wurde von Marinus van Reymerswale zwischen 1535 und 1545 auf einer 80,5 x 109 cm großen Platte mit Öl gemalt und befindet sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam (Rijksmuseum o.J. a: Saint Jerome in his study).

Die Beschreibung innerhalb der fünften Stufe des Scholz'schen Modells beschränkt sich auf einen Ausschnitt des Studierzimmers. Hieronymus sitzt an seinem Schreibtisch, umgeben von Büchern, Papier, Tintenfass, Federkiel und einem großen, aufgeschlagenen Folianten zu seiner rechten (Taf. 6). Gemeinsam mit dem Totenkopf handelt es sich um typische Attribute des Hieronymus in den Niederlanden (Werche 1993: 136). Interessant erscheint das Kruzifix, die sich links neben dem großen Folianten befindet, der das Jüngste Gericht zeigt. Gemeinsam mit dem personenbezogenen Aspekt der Kardinalskleidung wirkt es, als würde seine Verbundenheit mit der Kirche und seine Frömmigkeit den Aspekt des

Gelehrten überragen. Einzig die erloschene Kerze im Bücherregal scheint optisch über dem Folianten mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts zu stehen und die Vergänglichkeit des Lebens zu betonen (Taf. 6).

Auch im 75 x 101 cm großen Gemälde *San Jerónimo* (Taf. 7) von Jan Massys das zwischen 1530 und 1540 mit Öl auf eine Eichenholzplatte gemalt wurde und sich heute im Prado in Madrid befindet (Prado 2021: Saint Jerome) – so die allgemeinen Informationen zum Bild – zeigt einen gealterten Hieronymus im Halbportrait, der sich im Kardinalsgewand dem/der BetrachterIn zuwendet. Der hier auffallendste, personenbezogene Aspekt ist jener der Gestik: Mit seinem linken Zeigefinger zeigt er auf den Totenkopf, mit seiner rechten Hand deutet er das Friedenszeichen an und verweist auf die Darstellung des Jüngsten Gerichts im großen aufgeschlagenen Buch neben ihm (Taf. 7). Laut dem Begleittext ein humanistischer Ansatz, denn „In line with new humanist ideas, the Church Father’s appearance of an aged scholar is abandoned, while the reference to the transience of life made through the skull and the depiction of the Last Judgement remains.“ (Prado 2021: Saint Jerome)

Zum Abschluss der Analyse des Schriftgelehrten Hieronymus soll ein Bild vom neapolitanischen Künstler Colantonio analysiert werden. Bezüglich der fünften Stufe von Scholz’ Modell, ist Folgendes zum Bild zu sagen: Entstanden 1444 oder 1445 schmückte das ca. 120 x 150 cm große Gemälde einst die Predella des Altarbildes von San Lorenzo. Heute befindet sich das Gemälde auf Holz im Museo Capodimonte in Neapel (Cole 1996: 53).

Wird dem Bildinhalt und Sachbezug laut Scholz (2004: 174) nachgegangen, befindet sich Hieronymus gemeinsam mit einem Löwen in einem Zimmer, dessen Bücherregale an den Wänden bis obenhin mit Büchern, Briefen, Papieren und Manuskripten gefüllt sind. Hieronymus wird anhand des Löwen, des Kardinalshuts, der sich auf einem kleinen Tischchen liegend links vom Löwen befindet, und den unzähligen typischen Gegenständen eines Gelehrten, wie Federkiel, Tintenfass, Stundenglas etc., identifiziert (Taf. 8).

Obwohl sich Hieronymus in seinem Studierzimmer zu befinden scheint, liegt der Fokus eindeutig auf der Legende mit dem Löwen, der nach der Entfernung des Dorns sein treuer Begleiter wird. All das soll sich im Kloster, das Hieronymus gründete, abgespielt haben (Wolf 2004: 122). Diese aktive Tätigkeit ist hier zentral dargestellt und wird durch die personenbezogenen Aspekte des Nimbus’ und des Mönchsgewands, das er trägt, unterstrichen (Taf. 8).

Weitere Informationen bezüglich der Darstellung des Hieronymus in Form von Begleittexten finden sich weder auf der Seite des Museo Capodimonte im Artikel von Pierluigi Leone de Castris (2020), noch in den Begleittexten von Alison Cole (1996: 53) oder Till-Holger Borchert (2020: 444). Interessant erscheint aber, dass Cole (1996) das Bild „Hieronymus mit dem Löwen“ (Cole 1996: 53) nennt und somit direkt den Verweis auf die Legende in den Titel aufnimmt, während Borchert (2020) mit dem Titel „Hl. Hieronymus in seinem Studierzimmer“ (Borchert 2020: 441) die über die visuelle Komponente transportierte Heiligkeit unterstreicht, jedoch nicht vom Verweis auf die Gelehrsamkeit des Hieronymus verzichten möchte, was durch „in seinem Studierzimmer“ zum Ausdruck kommt.

Bevor eine exemplarische Analyse von Hieronymusdarstellungen als Übersetzer stattfindet, sollen die wichtigsten Erkenntnisse der exemplarischen Analyse der Darstellungen als Schriftgelehrter zusammengefasst werden: Anhand der Analysebeispiele des Hieronymus als Schriftgelehrter ist erkennbar, dass bereits eine Analyse der fünften Stufe des Scholz'schen Modells stattfindet, wenn das jeweilige Bild und die zugehörigen Eckdaten genannt werden. Da allgemeine Informationen zu jedem Bild notwendig sind, um es überhaupt benennen zu können, sollen die Eckdaten der Bilder in der exemplarischen Analyse der übersetzerischen Darstellungen nicht mehr explizit als Teil der fünften Stufe des Scholz'schen Modells genannt werden. Mit der hier vorgenommenen Zuweisung sollen die jeweiligen Eckdaten des Bildes automatisch als Teil der fünften Stufe verstanden werden.

Außerdem konnte gezeigt werden, dass die verschiedenen Analysestufen und -modi nicht voneinander getrennt behandelt werden können, da sie sich überschneiden und gegenseitig ergänzen. Vor allem Informationen aus Titel und Begleittexten fließen immer wieder in die Beschreibung des Bildinhalts ein, da ikonographisch behaftete Objekte ohne eine Textquelle kaum richtig verstanden werden könnten. Aus diesem Grund verschwimmt die fünfte Stufe (*Bildinhalt und Sachbezug*) vor allem mit der neunten (*Verstehen des indirekt Mitgeteilten*) und den Informationen aus Begleittexten. Es kann daher gesagt werden, dass ein Gesamtverständnis einzelner Bilder nur durch ein Zusammenspiel aller Komponenten möglich ist.

Interessant bezüglich der gezeigten Beispiele scheint, dass Hieronymus im Titel nicht als Gelehrter bzw. Schriftgelehrter genannt wird. Seine intellektuelle Seite wird somit nur indirekt durch die Bezeichnung „im Studierzimmer“ bzw. „in His Study“ ausgedrückt.

In seiner Rolle als Schriftgelehrter wird er im Studierzimmer lesend dargestellt, wenn er aktiv seiner Tätigkeit als Gelehrter nachgeht (Taf. 4, 5). Indirekte Verweise auf seine Tätigkeit als Autor religiöser Schriften finden sich in Form von Gegenständen wie Bücher, Papier, Federkiel, Tintenfass etc. (Taf. 4-8). Wird er nicht lesend dargestellt, so tritt er mit dem/der BetrachterIn in Kontakt (Taf. 6, 7). Auf seine Tätigkeit als Gelehrter verweisen lediglich Gegenstände, die ihn in seinem Studierzimmer umgeben. Dabei stehen humanistische Vanitas-Symbole im Zentrum, wie beispielsweise eine ausgehende Kerze oder ein Totenkopf, die auf die menschliche Vergänglichkeit referieren.

Auffallend bezüglich der Darstellungen im Studierzimmer scheint der Bezug auf die Frömmigkeit und Heiligkeit des Hieronymus. Wenn nicht schon im Titel als „Heiliger Hieronymus“ bzw. „Saint Jerome“ bezeichnet steht Hieronymus mit dem Löwen im Zentrum des Bildes (Taf. 8) oder verweist auf eine Darstellung des Jüngsten Gerichts in einem Buch (Taf. 7). Die Tätigkeit als Schriftgelehrter erscheint nebensächlich.

Die Annahme, dass aufgrund der geographischen Lage von Italien und den Niederlanden eine Andersartigkeit in den Darstellungen auftreten könnte, kann, zumindest innerhalb dieses kleinen Analyserahmens und bezüglich der Darstellungen als Schriftgelehrter, widerlegt werden. Das ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Maler in das jeweilige

andere Land reisten, um ihre Kenntnisse in der Malerei zu erweitern und sich inspirieren zu lassen, weshalb es zu einer Mischung auf künstlerischer Ebene kam und Malweisen aus dem jeweils anderen Land „geborgt“ wurden. So beispielsweise besticht Colantonios Hieronymus (Taf. 8) durch die besonders plastische und dreidimensionale Maltechnik Trompe-l'œil, die er sich in den Niederlanden angeeignet haben muss (Cole 1996: 54). Damit soll er in weiterer Folge Antonello da Messina zu seinem Werk (Taf. 5) bezüglich des Bildaufbaus und der Maltechnik inspiriert haben (Borchert 2020: 444).

4.2.2. Die Darstellung des Hieronymus als Übersetzer

Die exemplarischen Analysen der Darstellungen des Hieronymus als Schriftgelehrter haben gezeigt, dass es keinen bestimmten Typus der Schriftgelehrterdarstellung gibt, sondern mehrere Wege seine intellektuelle Neigung einmal mehr, einmal weniger in den Fokus des jeweiligen Gemäldes zu stellen. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, die Darstellungen des Hieronymus als Übersetzer in Unterkategorien einzuteilen, da davon ausgegangen wird, dass auch die übersetzerischen Darstellungen keinem eindeutigen Typus folgen. Die Einteilung erfolgt in vier Kategorien: „Der Übersetzer als Person“, „Das Übersetzen als Prozess“, „Das Übersetzen als beiläufige Tätigkeit“ und „Das Resultat der Übersetzung“. Dabei wird jede Kategorie anhand von einem oder mehreren Beispielen erklärt.

4.2.2.1. Der Übersetzer als Person

Hieronymus war eine Person die Herausragendes in ihrem Leben geleistet hat und das in verschiedenen Rollen, wie bereits gezeigt wurde. Nicht umsonst wurde er von den Humanisten der Renaissance als Gesamtgenie gefeiert (Fürst 2003: 18). Seine wohl bedeutendste Leistung, die ihn bis heute unsterblich gemacht hat, war die Übersetzung der Bibel ins Lateinische (Schlange-Schöningen 2018: 131). Da das Übersetzen aber lange Zeit nicht als eigenständige Tätigkeit gesehen wurde und Übersetzer meist einer anderen Haupttätigkeit nachgingen, setzte sich in der Malerei kein expliziter Typus fest der einen Übersetzer als Person darstellt. Trotzdem gibt es Beispiele, die auf Hieronymus' Übersetzerpersönlichkeit anspielen:

Das erste Beispiel stammt von Vincenzo Foppa und entstand 1476 in Tempera auf Holz. Es handelt sich dabei um ein Detail aus dem Polyptychon von Santa Maria della Grazie, welches sich heute in der Pinacoteca di Brera in Mailand befindet und den Titel *Hl. Hieronymus und Hl. Alexander*³⁰ trägt (Pirovano 1987: 95).

Der Bildinhalt und Sachverhalt der fünften Stufe zeigt Hieronymus statuenhaft³¹ in einer Art Nische mit Fenster dargestellt, der zwei Rundbogen vorgelagert sind, welche von

³⁰ Auf die Darstellung des Hl. Alexanders soll im Zuge dieser Arbeit nicht eingegangen werden, da sie für die Bearbeitung der Forschungsfragen nicht relevant ist.

³¹ Mit seiner Statuenhaftigkeit verweist Hieronymus auf die über die Zeiten hinweg geltende Institution Kirche (Wiebel 1988: 10).

einer Säule gestützt werden. Durch das Fenster an der Rückseite der Nische wird ein Ausblick in die italienische Landschaft gegeben (Taf. 9).

Bezüglich der personenbezogenen Aspekte ist Hieronymus in dieser Darstellung nicht die Hauptfigur. Er und der Hl. Alexander sind gleichwertig dargestellt, da sie sich weder in Größe³² noch Ausstattung unterscheiden. Durch das Kardinalsgewand und den Kardinalshut, sowie den ihn begleitenden Löwen und den Nimbus, wird er eindeutig identifiziert. Jedoch scheint das Hauptaugenmerk trotz seines Heiligenscheins und des Titels als „Hl. Hieronymus“ nicht unbedingt auf seiner Heiligkeit zu liegen, da er den Löwen, der um die Aufmerksamkeit Hieronymus' zu kämpfen scheint, liebevoll mit seiner rechten Hand nach unten drückt, und damit signalisiert, beim Lesen nicht gestört werden zu wollen (Taf. 9).

Seine Konzentration gehört der Lektüre, die er in seiner linken Hand hält. Durch die neunte Stufe des Scholz'schen Modells kann das Buch als Bibel gedeutet werden. Ein indirekter Verweis auf seine herausragende Tätigkeit als Bibelübersetzer.

Ein weiteres Beispiel, welches als indirekte Darstellung des Hieronymus als Übersetzer gesehen werden kann, ist das Gemälde *San Gerolamo nello studio* (Taf. 10) welches Joos van Cleve zugeschrieben wird und sich heute in der Galleria di Palazzo Bianco in Genova befindet. Es handelt sich um ein Gemälde aus Öl auf Eichenholz mit den Maßen 71 x 55 cm (Cavelli Traverso 2003: 71).

Die fünfte Stufe des Scholz'schen Modells lässt folgenden Bildinhalt und Sachverhalt erkennen: Gezeigt wird ein Interieur, genauer, ein Studierzimmer. Im Vordergrund und im Mittelpunkt des Bildes sitzt Hieronymus an seinem Schreibtisch. Sein Kopf ruht in seiner rechten Hand, während er mit seinem linken Zeigefinger auf einen Totenkopf zeigt. Vor ihm befindet sich ein Leseputz mit einem aufgeschlagenen Buch darauf. Weitere Gegenstände auf dem Tisch sind ein Kerzenständer mit Kerze und Flammendämmer, sowie ein Tintenfass und ein Federkiel. Auf der Wand hinter Hieronymus ist ein Regal mit diversen Gegenständen, u.a., ein Kruzifix, zu sehen, darunter hängt ein Kardinalshut, eine Schere und eine Gebetsschnur. Der Raum ist eng begrenzt und zieht sich lang nach hinten. Die rechte Wand zeigt ein Waschbecken mit einem Handtuch daneben, welches von Halterung herabhängt. Die gegenüberliegende linke Wand wird beinahe ganz von einem Fenster eingenommen, daneben sind ein Notizbrett und darunter Papiere, die mit einer Schnur zusammengehalten werden, angebracht (Taf. 10).

Im Zuge der personenbezogenen Aspekte wird Hieronymus klar als Hauptfigur identifiziert. Seine Kleidung, der rote Umhang, deutet auf sein Dasein als Kardinal hin (Taf. 10). Jedoch befindet sich der Kardinalshut weit hinter ihm, was in der Kunstgeschichte als Ablehnung der drei ihm angebotenen Bischofssitze gedeutet wird (Wiebel 1988: 46). Auch die Gebetsschnur und das Kruzifix können im Zuge der neunten Stufe „Verstehen des indirekt

³² Anhand der Größe wurde, vor allem im Mittelalter, die Bedeutung der einzelnen Personen sichtbar. Je größer eine Person dargestellt wurde, umso wichtiger war sie.

Mitgeteilten“ (Scholz ²2004: 188) als Indizien dafür gelten, dass der Fokus des Dargestellten nicht auf Hieronymus' Frömmigkeit liegt, da sie sich weit hinter ihm im Bild befinden. Hieronymus blickt den/die BetrachterIn direkt an. Sein nachdenklicher Blick, der durch die Geste des in seine rechte Hand gelegten Kopfes verstärkt wird, bezieht sich wahrscheinlich auf die aufgeschlagene Stelle im Buch, über die er gerade nachdenkt. Durch die Geste seines linken Zeigefingers, der auf den Totenkopf weist und die Nähe der abgebrannten Kerze im Kerzenständer, verweist er auf die Vergänglichkeit des Lebens (Taf. 10).

Wird das Gemälde genauer betrachtet, fallen die verschiedenen Schriften auf dem sich an der linken Wand befindenden Notizbrett, den darunter hängenden Papieren und dem Buch, das aufgeschlagen vor ihm am Lesepult ruht, auf (Taf. 10). Die verschiedenen Sprachen verweisen auf die drei heiligen Sprachen, die den Bibeltext überliefern und auf Hieronymus' Beschäftigung mit theologischen Texten (Wiebel 1988: 105). Die verschiedenen Sprachen unterstreichen sein Wissen und verweisen indirekt auf seine Tätigkeit als Bibelübersetzer. Aus diesem Grund unterscheidet sich die Darstellung von den bereits beschriebenen Darstellungen des Hieronymus im Studierzimmer, da er hier als Übersetzer gezeigt werden soll und nicht nur als Schriftgelehrter, der des Lesens mächtig ist.

Ein weiteres Beispiel, das Hieronymus auf den zweiten Blick als Übersetzer darstellt, ist das Fresko von Domenico Ghirlandaio aus 1480 mit den Maßen 184 x 119 cm, das sich in der Kirche Chiesa degli Ognissanti in Florenz befindet. Der Titel *San Girolamo nello studio* gibt keinen Hinweis auf die Darstellung eines Übersetzers, die Darstellung an sich jedoch schon (Thornton 1997: 40):

Auf den „Bildinhalt und Sachbezug“ (Scholz ²2004: 174) bezogen, wird Hieronymus seitlich an einem Schreibtisch sitzend, in einem Innenraum dargestellt (Taf. 11). Auf dem Tisch befindet sich ein Schreibpult mit einer daran angebrachten Buchstütze. Auf dem Schreibpult befestigt ist eine Brille, sowie zwei Federkielhalter. Auf dem Tisch befinden sich außerdem ein Lineal, eine Schere, ein Kerzenständer mit einer halb abgebrannten Kerze, sowie ein Notizbrett und ein kleines Büchlein. Hieronymus ist umgeben von einem großen Bücherregal, das um die Ecke läuft. Darin befinden sich neben Büchern, Papieren, Vasen und Früchten auch ein Kardinalshut. Vom obersten Regal herab hängt eine Gebetsschnur, neben einem Tintenfass.

Bezüglich der personenbezogenen Aspekte wird Hieronymus in diesem Gemälde durch seine Kardinalskleidung ausgezeichnet, ein Löwe wird nicht dargestellt (Taf. 11). Das Fehlen des Löwen und des Nimbus kann, wenn es mit der neunten Stufe des Scholz'schen Modells analysiert wird, als Indiz dafür gesehen werden, dass die Heiligkeit und Frömmigkeit des Hieronymus in diesem Fresko nicht im Fokus stehen. Auch der Kardinalshut befindet sich gut versteckt im Regal über ihm. Mit starkem, nachdenklichem Blick sieht Hieronymus den/die BetrachterIn direkt an, ohne den Federkiel aus der rechten Hand zu geben (Taf. 11), fast so, als hätte ihn der/die BetrachterIn bei seiner Arbeit gestört. Bezogen auf die neunte Stufe kann als Hauptaugenmerk des Freskos die schriftliche Tätigkeit des Hieronymus gesehen werden.

Wie schon im Gemälde von Joos van Cleve (Taf. 10) werden auch hier verschiedene Schriften und Sprachen gezeigt: Vom obersten Regalbrett hängt eine Notiz in Hebräisch. Im Regalbrett darunter befindet sich ein aufgeschlagenes Buch mit einer anderen Schrift, möglicherweise Aramäisch, unter dem sich eine befestigte Notiz am Regalbrett in Griechisch ausmachen lässt (Taf. 11). Ein Indiz für die Übersetzerische Tätigkeit des Hieronymus, das innerhalb des „Verstehen[s] des indirekt Mitgeteilten“ (Scholz ²2004: 188) durch Dora Thornton (1997: 40) bestätigt wird, für die verschiedenen Sprachen und Schriften als unabdingbare Hinweise für die Übersetzer Tätigkeit des Hieronymus gelten. Die ihn umgeben Bücher sieht sie als „attributes of his authority as translator of the Bible.“ (Thornton 1997: 136) Der Begleittext lässt somit keinen Zweifel daran, dass es sich um Hieronymus als Übersetzer handelt. Dass er als übersetzende Person im Vordergrund steht und nicht der Prozess des Übersetzens bzw. die Übersetzung selbst kann daran erkannt werden, dass der/die BetrachterIn nicht sieht, was Hieronymus schreibt. Lediglich die verschiedenen Sprachen und Schriften sollen an seine herausragende Leistung erinnern.

4.2.2.2. Das Übersetzen als Prozess

Im Gegensatz zur Person des Übersetzers, wurde Hieronymus wesentlich öfters beim Übersetzen dargestellt. Dabei entstanden alle für die Analyse herangezogenen Beispiele im 15. Jahrhundert in Italien, bis auf eine Ausnahme aus Flandern. Womit der Wunsch, Hieronymus als Übersetzer bei seiner Tätigkeit darzustellen, zusammenhängen könnte, soll in weiterer Folge gezeigt werden.

Das erste Beispiel stammt von Antonio da Fabriano, wurde 1451 in der Technik Tempera, Öl und Blattgold auf Holz mit dem Maßen 88,4 x 52,8 cm hergestellt und befindet sich heute in der The Walters Art Gallery in Baltimore (Borchert 2020: 492). Betitelt wurde es mit *Hl. Hieronymus in seinem Studierzimmer* (2020: 440).

Bezüglich des Bildinhaltes wird Hieronymus in seinem kleinen Studierzimmer an einem Schreibtisch arbeitend gezeigt (Taf. 12). Er sitzt auf einer Bank, hinter deren linken Ecke ein Löwe liegend dargestellt ist. Hieronymus' Hände ruhen, mit Federkiel und Federmesser ausgestattet, über dem Manuskript, das auf einem Schreibpult vor ihm liegt. Links neben dem Pult ist ein Tintenfass zu sehen. Auf der rechten Seite des Tisches befindet sich ein aufgeschlagenes Buch, das an zwei aufeinandergestapelten Büchern lehnt. Der Raum führt eng und länglich nach hinten und wird aber durch einen Durchgangsbogen in ein weiteres Zimmer aufgelockert. Ein Kruzifix schmückt den Schlussstein des Bogens. Neben dem Durchgangsbogen hängt der Kardinalshut an der Wand. Die rechte Wand des Zimmers zeigt ein Wandregal mit Büchern, einem Kerzenständer mit Kerze und einem großen Stundenglas, das eine Notiz beschriftet, die vom Bücherregal hinunterhängt (Taf. 12).

Die personenbezogenen Aspekte zeigen Hieronymus als Kardinal, wobei sein rotes Kardinalgewand beinahe mehr als ein Drittel des Bildes einnimmt. Zudem ist er mit einem

breiten, schon fast kronenähnlichen Nimbus ausgestattet (Taf. 12). Die Attribute verweisen innerhalb der neunten Stufe des Scholz'schen Modells auf zwei seiner Rollen, nämlich Hieronymus als Heiliger und als Kardinal. Der Fokus liegt aber auf seiner übersetzenden Tätigkeit, die von seinem nachdenklich wirkenden Blick unterstrichen wird. Zudem zeigen die vom Stundenglas festgehaltene Notiz, sowie das aufgeschlagene Buch auf der rechten Seite des Tisches unterschiedliche Schriften und Sprachen. Ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei diesem Gemälde möglicherweise um eine seltene Darstellung des Hieronymus als Bibelübersetzer aus dem Griechischen und Hebräischen ins Lateinische handelt. Denn die Literatur belegt, dass er nicht nur aus einer Sprache übersetzte (Fürst 2003: 83ff.). Dass es sich wahrscheinlich um die Bibelübersetzung in diesem Gemälde handelt, wird außerdem durch die Darstellung des Löwen, des Nimbus und des Kardinalgewandes unterstrichen, Attribute, die laut der neunten Stufe des Scholz'schen Modells, auf seine Heiligkeit und Verbundenheit zur Kirche referieren.

Eindeutig sichtbar ist das Übersetzen als Prozess in der Darstellung des *Hl. Hieronymus im Gehäuse* von Cenni di Francesco, das 1411 entstand und sich heute im Museo Diocesano befindet (Jacobson 2001: Abb. 20).³³ Neben den Eckdaten, kann der Bildinhalt und Sachbezug innerhalb der fünften Scholz'schen Stufe wie folgt beschrieben werden: Das Gemälde zeigt Hieronymus in einem engen, kleinen Innenraum an seinem Tisch sitzend und arbeitend. Betreten wird der Raum über eine kleine Stufe, auf der mit bewachender Mine der Löwe sitzt (Taf. 13). Bezüglich des „Modalen[...] Verstehen[s]“ (Scholz 2004: 187) (Stufe 8) gibt die Darstellung Auskunft über die architektonische Bauweise der Zeit, in der das Gemälde entstand und wird von Jacobson (2001: 217) als klassisch-architektonische Darstellung der Gotik bezeichnet.

Innerhalb der neunten Scholz'schen Stufe wird Hieronymus anhand seiner personenbezogenen Aspekte, wie dem Kardinalgewand und dem über ihm zu schweben scheinenden Kardinalshut, sowie dem Nimbus und dem Löwen, als Heiliger und Kardinal identifiziert. Hieronymus ist seitlich auf einer Bank sitzend dargestellt (Taf. 13). Die Bank wirkt dabei genauso massiv, wie der schwere Schreibtisch, an dem er arbeitet, der an einen Wandverbau denken lässt. Und tatsächlich beschreibt Thornton (1997) Schreibtische des beginnenden 15. Jahrhunderts wie folgt: „a large writing desk [...] with boards and a backrest, and with a cupboard with a cornice [...]. Underneath the desk, where one puts one's feet, is a wooden platform raised above the ground. [...] the unit is firmly fixed to the wall.“ (Thornton 1997: 54) Der Schreibtisch an dem Hieronymus arbeitet, erinnert an einen Sekretär, auf dessen unterer Ebene in Schräglage geschrieben werden kann, wie es auch Hieronymus tut, dessen Hände mit Federkiel und Federmesser über der linken Seite des Manuskripts ruhen, die bereits zur Hälfte beschrieben ist (Taf. 13). Die rechte Seite ist jedoch noch leer. Die darüber liegende Ebene des Schreibtisches dient als Buchablage. Gleichzeitig ist eine Buchstütze zwischen der

³³ Angaben zur weiteren Klassifizierung sind nicht vorhanden.

ersten und zweiten Ebene des Tisches angebracht, auf der das zu übersetzende Buch liegt (Taf. 13). Dadurch wird das Übersetzen erheblich erleichtert. Laut Thornton (1997) wurden solche Lesepulte „[c]opied from the large lecterns [...] in sacristies [...] [and were] considered to be an attribute of scholarship in the late fifteenth century, particularly in association with Jerome as a translator. This type of desk made it easier to compare two different texts [...].“ (Thornton 1997: 54) Innerhalb des „Modalen[...] Verstehen[s]“ (Scholz 2004: 187) (Stufe 8) wird der/die BetrachterIn darüber informiert, an welchen Tischen ÜbersetzerInnen im 15. Jahrhundert gearbeitet haben. Diese Erkenntnis wird jedoch nur durch die Dependenz eines Begleittexts, in diesem Falle von Thornton (1997: 54) möglich und zeigt, dass das richtige Verstehen eines Bildes, mit all den transportierten Hintergrundinformationen und Beweisen, nur dann möglich ist, wenn alle Aspekte in eine holistische Betrachtungsweise miteinbezogen werden.

Auch wenn im Titel kein direkter Bezug zum Übersetzen gegeben ist, so ist der Bezug durch Thorntons Beschreibung des Tisches und das eindeutige Erkennen eines solchen Tisches in der Darstellung belegt. Als weiterer Beweis, dass es sich um eine Darstellung des Übersetzens handelt, zeigt ein Vergleich mit einer um 1480 entstandenen Handschriftenminiatur (Taf. 14): Wie bei der Hieronymusdarstellung (Taf. 13), wird auch hier die dargestellte Person von der Seite gezeigt. Sie sitzt auf einer Bank, die, wie der Tisch, an dem sie arbeitet, an die Wand fixiert ist. Über dem Schreibpult wird das zu übersetzende Buch von einer Buchstütze gehalten (Taf. 14), wie bei der gezeigten Hieronymusdarstellung (Taf. 13). Dass es sich bei diesem Vergleichsbeispiel um die Darstellung eines Übersetzungsprozesses handelt, ist in der Bildbeschreibung zu lesen: „Showing a scholar [...] translating a text in his study.“ (Thornton 1997: 56) Auch den Federkiel und das Federmesser zur Korrektur von Fehlern oder zum Schärfen der Spitze des Federkiels, sieht Thornton (1997: 56) als signifikante Attribute eines Übersetzers/einer Übersetzerin und bezeichnet die Darstellungsweise zudem auch als typisch für einen Autor oder christlichen Heiligen.

Eine im Aufbau, *Bildinhalt und Sachbezug* (Stufe 5) der Hieronymusdarstellung von Cenni di Francesco ähnliche Ausführung zeigt ein Gebetsbuch das Benedetto di Bindo zugeschrieben wird (Taf. 15). Entstanden ist es vermutlich zwischen 1400 und 1405 und befindet sich heute in der John G. Johnson Collection in Philadelphia. Die Technik dabei, Tempera, Silber und getriebenes Gold auf Holz mit vertikaler Maserung. Die Hieronymusdarstellung befindet sich auf der rechten, eine Madonna der Demut³⁴ auf der linken Seite des Gebetsbuch. Die Maße der rechten Holzplatte betragen 30,2 x 21,1 x 2 cm, die Malerei an sich 25,5 x 16,5 cm (Strehlke 2002: 73).

Innerhalb der fünften Stufe von Scholz' Modell wird der Bildinhalt und Sachbezug folgendermaßen beschrieben: Gezeigt wird Hieronymus auf einer massiven Bank sitzend, vor einem ebenso massiven Schreibtisch, der an einen Sekretär erinnert, auf dessen unterem Pult

³⁴ Auf die Darstellung der Madonna der Demut soll im Zuge dieser Arbeit nicht eingegangen werden, da sie für die Bearbeitung der Forschungsfragen nicht relevant ist.

Hieronymus seine Übersetzung anfertigt und sich der zu übersetzende Text auf einem höhergelegenen Pult befindet. In seinen Händen hält Hieronymus Federkiel und Federmesser. Eindeutig als Hieronymus identifiziert wird er an den personenbezogenen Attributen wie den zu seinen Füßen am linken Bildrand liegenden Löwen und sein Kardinalsgewand mit dem Kardinalshut, der über ihm, mit einer Schnur befestigt, von der Decke hängt. Neben der Hauptrolle als Übersetzer, werden innerhalb der neunten Stufe von Scholz' Modell auch seine Rollen als Heiliger, durch den Löwen und den Nimbus, und die Rolle als Kardinal, durch sein Gewand und den Hut, dargestellt (Taf. 15).

Auch bezüglich des personenbezogenen Aspekts der Mimik zeichnet sich Hieronymus, ähnlich wie bei der Darstellung von di Francesco (Taf. 13), durch einen nachdenklichen, konzentrierten Blick aus. Seine ganze Aufmerksamkeit gilt dem zu übersetzenden Text (Taf. 15).

Dass es sich bei dem Diptychon um eine Darstellung des gerade übersetzenden Hieronymus handelt, bestätigt zusätzlich der Titel *Diptychon: Virgin of Humility; Saint Jerome Translating the Gospel of John*. Dass die Darstellung zweifellos Hieronymus bei der Übersetzung des Johannesevangeliums zeigt, belegt eine Inschrift auf der Rückseite des Gebetsbuchs die Johannes 1:1-7 zitiert (Strehlke 2002: 73). Die Komplementarität des Textes trägt somit innerhalb der Bild-Text-Komponente zu einem klaren Verständnis bei.

Auch in der altniederländischen Malerei findet sich ein Beispiel das Hieronymus beim Übersetzen zeigt. Es handelt sich dabei um eine Miniatur im Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut, das zwischen 1410 und 1415 mit den Maßen 17,9 x 11,6 cm entstand. Heute befindet sich das Stundenbuch im Musée Jacquemart André in Paris (Zeno 2021: Meister des Maréchal de Boucicaut. Heures de Maréchal de Boucicaut. Szene 4). Wer der Künstler des Stundenbuchs war, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, möglicherweise waren auch mehrere Buchmaler daran beteiligt.

Auf den *Bildinhalt und Sachbezug* bezogen (Stufe 5), wird Hieronymus in der spätgotischen Darstellung aus Flandern nicht zentral im Bild, sondern links außermittig dargestellt. Er sitzt auf einer Bank an einem runden Tisch und arbeitet. Bank und Tisch scheinen eine eigene architektonische Einheit zu bilden und erinnern in ihrer Gesamtheit an ein gotisches Chorgestühl. Auf dem Tisch sind weitere Bücher, ein Tintenfass und etwas, das wie ein Federmäppchen aussieht, zu sehen. Dem Tisch gegenüber befindet sich eine Kommode, auf der weitere Bücher liegen und eine Vase mit weißen Blumen steht (Taf. 16).

Hinsichtlich der personenbezogenen Aspekte wird Hieronymus durch den Kardinalshut, den Nimbus und durch den Löwen ausgezeichnet, der sich zwischen Tisch und Kommode befindet und ihm einen Federkiel zu reichen scheint (Taf. 16). Somit wird er auch in den Rollen des Kardinals und des Heiligen dargestellt. Hieronymus scheint vertieft und konzentriert in seine Übersetzung zu sein, was anhand seiner Mimik herauszulesen ist. Dass das Übersetzen als Prozess im Mittelpunkt steht, wird durch den zentral im Bild dargestellten Tisch mit dem zu übersetzenden kleinen Buch und der wesentlich größeren Übersetzung ver-

mittelt (Stufe 9) (Taf. 16). Dabei auffällig ist, dass der Tisch und die Buchstütze sich in ihrer Ausführung von den gezeigten italienischen Modellen unterscheiden (Taf. 12, 13, 15) und bezüglich des „Modalen Verstehen[s]“ (Scholz ²2004: 187) (Stufe 8) möglicherweise auf die verbreitete Tisch-/Buchstützenkonstruktion des beginnenden 15. Jahrhunderts in den Niederlanden verweist.

4.2.2.3. Das Übersetzen als beiläufige Tätigkeit

Nicht immer ist die Haupttätigkeit des dargestellten Hieronymus das Übersetzen. Die ein oder andere Malerei zeigt die Tätigkeit des Übersetzens als beiläufigen Akt, wie beispielsweise eine Malerei, die sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam befindet (Taf. 17).

Das Bild von Lorenzo Monaco mit dem Titel *Saint Jerome in his Study* entstand um 1420 in der Technik Tempera auf Holz mit den Maßen 23 x 18 x 3 cm (Rijksmuseum o.J. b: Saint Jerome in his Study).

Bezüglich der fünften Stufe des Scholz'schen Modells, kann das Bild wie folgt beschrieben werden: Hieronymus wird in einem angedeuteten Raum dargestellt. Hinter ihm eine Bank, die, gleich wie der gegenüberliegende Schreibtisch den Raum begrenzen, der durch seine Ablagefächer an einen Sekretär erinnert. Hieronymus ist in der Mitte des Bildes stehend dargestellt und blickt zu seinem Begleiter, den Löwen, hinunter. Dass es sich um Hieronymus handelt, wird hier, innerhalb der personenbezogenen Aspekte, hauptsächlich durch den Löwen nachvollziehbar, denn das Gewand, das er trägt, scheint eher einer Mönchskutte zu entsprechen und nicht der typisch roten Kardinalskleidung (Taf. 17). Innerhalb der neunten Stufe des „Verstehen[s] des indirekt Mitgeteilten“ (Scholz ²2004: 188) kann dies als Verweis auf seine Zeit im Kloster gedeutet werden, was durch die um Hilfe bittende Mimik des Löwen und die Gestik seiner linken Pfote, die er Hieronymus entgegenstreckt, noch deutlicher wird. Ein Nimbus um seinen Kopf unterstützt, gemeinsam mit dem Löwen und der Mönchskutte, die Darstellung seiner Heiligkeit (Taf. 17). Alle Attribute gemeinsam legen den Fokus der Darstellung auf die Legende mit dem Löwen, dem Hieronymus den Dorn aus der Pfote zieht (Wolf 2004: 122).

Hieronymus scheint jedoch vom Löwen in seiner übersetzerischen Arbeit unterbrochen worden und für ihn aufgestanden zu sein, da er noch den Federkiel in seiner rechten Hand hält. Das Manuskript, welches sich auf einem Pult in der Höhe seiner rechten Hand befindet, verweist darauf, dass er wahrscheinlich gerade übersetzt hat. Ein weiterer Hinweis dafür ist das (zu übersetzenden) Buch, dass sich über dem Manuskript auf einer Buchstütze im Regal liegend befindet (Taf. 17). Diese Art der Darstellung der Bücher war bisher nur im Zusammenhang mit seiner Übersetzungstätigkeit gegeben (Thornton 1997: 56), weshalb von einer reinen Tätigkeit als Schriftgelehrter abgesehen werden kann. Zudem unterstützt der auf der Website des Rijksmuseums vorhandene Begleittext die Annahme, indem er auf Hieronymus' Bibelübersetzung ins Lateinische im 4. Jahrhundert verweist (Rijksmuseum o.J. b: Saint Jerome in

his Study). Der dargestellte Moment stellt jedoch die Legende des Hieronymus mit dem Löwen ins Zentrum und betont seine Rolle als Heiliger, das Übersetzen bleibt als Tätigkeit nebensächlich.

In der Alten Pinakothek in München befindet sich ein Gemälde eines unbekannten bolognesischen Malers, das um 1610 in den Maßen 27,9 x 21,2 cm entstand und mit *Der Hl. Hieronymus* betitelt wurde (Alte Pinakothek o.J.: Der hl. Hieronymus.).

Bezüglich des *Bildinhalts und Sachbezugs* (Stufe 5) wird Hieronymus im Halbportrait, an einem Tisch sitzend dargestellt. Auf dem Tisch befindet sich ein hoher Stapel Bücher an dem ein großes, aufgeschlagenes Buch – anzunehmen: die Bibel – lehnt. Ein Engel beugt sich über das aufgeschlagene Buch zu Hieronymus hinunter, der ihn mit einem Lächeln ebenfalls anblickt. Auf dem Tisch befinden sich noch weitere Gegenstände wie ein Kerzenständer mit Kerze und ein Totenkopf als Vanitas-Symbole, sowie ein Kruzifix, ein Tintenfass und Papier (Taf. 18).

Anhand der personenbezogenen Aspekte ist Hieronymus durch die Andeutung eines Heiligenscheins in der Rolle des Heiligen zu identifizieren. Was auch die Erscheinung des Engels unterstreicht, der ihn zu besuchen scheint, als Hieronymus seine Arbeit der Bibelübersetzung beginnen will. Dass die Darstellung den Beginn der Übersetzung und des Übersetzens zeigt, wird deshalb angenommen, da Hieronymus gerade dabei ist den Federkiel in seiner rechten Hand in das Tintenfass zu tauchen und das Papier vor ihm auf dem Tisch noch unbeschrieben scheint (Taf. 18).

Auch ein Begleittext trägt innerhalb der Bild-Text-Komponente als Dependenz zur Annahme der Bibelübersetzung bei: „Das Bild [...] zeigt den Heiligen als Übersetzer [...] der Heiligen Schrift.“ (von Metzsch 2006: 64) Trotzdem ist das Übersetzen nur eine beiläufige Tätigkeit, da im Moment der Darstellung die Interaktion des Hieronymus mit dem Engel steht und der Fokus somit auf seiner Heiligkeit zu liegen scheint.

Auch im Kunsthistorischen Museum Wien befindet sich eine Hieronymusdarstellung die dieser Unterkategorie entspricht. Die *Vision des Hl. Hieronymus* wurde um 1659 von Guido Cagnacci in Öl auf Leinwand in den Maßen 160 x 110,5 cm gemalt (KHM 2014: Hl. Hieronymus).

Der *Bildinhalt und Sachbezug* der fünften Scholz'schen Stufe lässt folgende Szene erkennen: Das Gemälde zeigt Hieronymus, wahrscheinlich in der Einöde, an einem Steintisch auf einer Steinbank sitzend. Er ist weitgehend nackt, nur ein rotes Tuch verdeckt seinen Schoß. Auf dem Tisch vor ihm befindet sich Papier und ein Tintenfass. Einen Federkiel hält er in seiner rechten Hand. Auch am Boden neben dem Tisch sind Manuskripte zu sehen, sowie ein Totenkopf. Unter der Bank, auf der Hieronymus sitzt, sind die Umrisse des Löwen zu erkennen (Taf. 19).

Hieronymus scheint bei seiner Arbeit von etwas gestört worden zu sein. Dies lassen die personenbezogenen Aspekte der Haltung und Mimik erkennen. Bezüglich der Haltung scheint er sich über seine linke Schulter umgedreht zu haben. Sein Körper wirkt erstarrt. Die Mimik

lässt seinen Schreck erkennen, denn seine Augen wirken glasig und der Mund leicht geöffnet. Auch der Löwe scheint sich unter der Bank klein zu machen (Taf. 19). Das Bild ist, bezüglich der Lichtquelle, ganz im Stil Caravaggios gemalt, wodurch der Fokus auf Hieronymus und die Darstellung seiner Gefühlslage durch das Licht verstärkt werden.

Das Hieronymus beim Übersetzen gestört wird, macht der Begleittext erkennbar: „St. Jerome, who hears the trombone of the Last Judgement while translating the Holy Bible.“ (KHM 2014: Hl. Hieronymus) Dass die Posaune nicht mehr sichtbar ist, erklärt ebenfalls der Begleittext, da das Bild von oben um ca. 20 cm beschnitten wurde (2014: Hl. Hieronymus). Der Begleittext fungiert hier im Sinne der Komplementarität und bestätigt, dass Hieronymus gerade in seiner Übersetzungstätigkeit gestört wurde und sich erschreckt. Gleichzeitig bekommt der/die BetrachterIn Hintergrundinformationen zur dargestellten Szene und eine Antwort auf die Frage, weshalb sich Hieronymus denn erschreckt. Was die Wichtigkeit des Zusammenspiels von Bild und Text unterstreicht.

4.2.2.4. Das Resultat der Übersetzung

Die Annahme, dass Hieronymus vor allem im Spätmittelalter mit dem Resultat der Bibelübersetzung ikonenhaft dargestellt wird, scheint sich nicht bewahrheitet zu haben. Im Gegenteil, es gibt kaum Darstellungen die Hieronymus seine Bibel präsentierend zeigen. Einzig ein Fresko von Tomaso da Modena in der Kirche San Nicolò in Treviso mit dem Titel *Der hl. Hieronymus* scheint darauf hinzudeuten (Wiebel 1988: 173).

Bezüglich des *Bildinhalts und Sachbezugs* der fünften Scholz'schen Stufe zeigt das Fresko den sitzenden Hieronymus in einem Interieur. Die Rückwand scheint mit einem Wandteppich geschmückt zu sein an dessen rechter Seite sich ein gotisches Fenster befindet. Die linke und rechte Wand ist jeweils mit einem Bücherregal ausgestattet. An der rechten Wand unter dem Regal ist ein Schreibtisch oder eine Art Buchstütze angedeutet, auf der ein Buch liegt (Taf. 20).

Innerhalb der personenbezogenen Aspekte ist Hieronymus durch sein Kardinalgewand mit dem Kardinalshut und den zu ihm aufschauenden Löwen zu erkennen, der sich im linken unteren Bildrand befindet. Neben seiner Rolle als Kardinal wird Hieronymus durch den Nimbus auch als Heiliger dargestellt. Auffällig ist seine Gestik, denn mit seinem linken Zeigefinger zeigt er auf das aufgeschlagene Buch auf der Buchstütze und mit seiner rechten Hand hält er ein Buch auf seinem Schoß fest (Taf. 20).

Laut dem Begleittext von Wiebel (1988: 105) verweisen die drei aufgeschlagenen Bücher auf die drei Sprachen welche Hieronymus beherrschte und gleichzeitig auf die drei heiligen Sprachen der Bibel. Durch diese Anmerkung wird angenommen, dass eines der aufgeschlagenen Bücher, wahrscheinlich jenes, auf welches Hieronymus zeigt, seine Bibelübersetzung repräsentieren soll und er somit auf das Resultat seiner Tätigkeit verweist. Zusammen-

fassend ein weiteres Beispiel, das zeigt, dass für das richtige Verständnis ein Zusammenspiel von Bild und Text wichtig ist.

4.2.3. Hieronymus als Übersetzer: Attribute und Merkmale

Im Zuge der Analyse von Hieronymusdarstellungen, konnten der Löwe und das Kardinalsgewand mit Kardinalshut als seine generellen Attribute bestätigt werden, die ihn von anderen Heiligen, Büßern und Gelehrten in Studierzimmern unterscheiden. Bezüglich seiner Tätigkeit als Schriftgelehrter wird er mit mehreren der folgenden Attribute ausgestattet: Kerzenständer mit halb abgebrannter Kerze, Flammendämmer, Tintenfass, Federkiel, Federmesser, Schere, Lineal und Kruzifix. Diese Attribute sind teilweise auch in den Darstellungen, in denen Hieronymus mit einer übersetzerischen Tätigkeit in Verbindung gebracht wird, auszumachen. Dennoch werden sie in den Darstellungen als Übersetzer anders platziert (z.B. Federkiel und Federmesser). Außerdem hat die Analyse ergeben, dass sich gewisse Attribute und Merkmale erkennen lassen, die ihn von den Darstellungen als Schriftgelehrter insofern unterscheiden, da sie in den Schriftgelehrtendarstellung nicht vorkommen. Um die Charakteristika der Hieronymusdarstellungen als Übersetzer zu verdeutlichen, sollen sie im Folgenden genannt und mit den bereits analysierten Darstellungen vergleichend belegt werden.

4.2.3.1. Die Bibel

Bücher umgeben Hieronymus in den meisten Darstellungen (Taf. 2-8, 10-13, 15-20). In der Literatur werden sie als Zeichen der Verbindung von Frömmigkeit und Wissenschaft (Fürst 2003: 19) oder im Zusammenhang mit seiner übersetzerischen Tätigkeit gesehen (Thornton 1997: 136) und als Attribute des Hieronymus in niederländischen Darstellungen genannt (Werche 1993: 136). Verantwortlich für die Darstellung mit mehreren Büchern ist, so Fürst (2003: 59), Hieronymus selbst, der in einer Entschuldigung für das langsame Vorankommen des Ezechielkommentars aus 412 von der wissenschaftlichen Arbeit spricht, die ihn überrannte und bei der viele Bücher, Ruhe und Fleiß notwendig gewesen wären.

Im Gegensatz dazu, wird Hieronymus eher selten mit nur einem Buch dargestellt. Meist wird er dann mit einem einzigen Buch gezeigt, wenn seine Verbundenheit zur Kirche hervorgehoben werden soll, wie es beispielsweise im Gemälde von Foppa der Fall ist (Taf. 9). Hier hält Hieronymus ein Buch in seiner linken Hand, in das er völlig vertieft zu sein scheint und auch der Löwe ergebnislos um seine Aufmerksamkeit kämpft. Dass es sich dabei um die Bibel handelt, kann deshalb angenommen werden, da seine Übersetzung ins Lateinische ihn unsterblich machte (Schlange-Schöningen 2018: 131) und als seine herausragendste Tätigkeit bezeichnet wird.

4.2.3.2. Verschiedensprachige Notizen und Schriften

Ein weiteres Indiz für die Darstellung als Übersetzer sind Notizen und Bücher in verschiedenen Sprachen und Schriften, die beispielsweise im Gemälde von van Cleve (Taf. 10) oder im Fresko von Ghirlandaio (Taf. 11) zu sehen sind. Thornton (1997: 40) bestätigt das Erkennen des Übersetzers Hieronymus anhand verschiedensprachiger Schriften. Als Vergleich kann die Darstellung als Schriftgelehrter von Massys (Taf. 7) herangezogen werden, in der Hieronymus den/die BetrachterIn genauso direkt anblickt wie in den beiden Darstellungen als Übersetzer (Taf. 10, 11). Auch das Zeigen auf den Totenkopf (Taf. 7, 10) und die Darstellung in einem Innenraum (Taf. 7, 10, 11) sind gleich. Der Unterschied zwischen Schriftgelehrten und Übersetzer zeigt sich somit rein in der Darstellung verschiedensprachiger Notizen und Schriften.

4.2.3.3. Federkiel und Federmesser

Federkiel und Federmesser kommen nicht nur in den Darstellungen mit übersetzerischer Tätigkeit vor, sondern auch bei jenen als Schriftgelehrter (Taf. 4, 5, 7, 8). Der Unterschied, der Hieronymus als Übersetzer und nicht einfach als Schriftgelehrter erkennen lässt, ist jener, dass er als Übersetzer den Federkiel meist in seiner Hand hält (Taf. 11-13, 15-19). In den Darstellungen als Schriftgelehrter ist der Federkiel zwar zu erkennen (Taf. 4, 5, 7, 8), jedoch liegt dieser am Tisch (Taf. 4, 7) oder ist in einem Tintenfass dargestellt (Taf. 5, 8). Somit wird Hieronymus als Übersetzer eindeutig schreibend gezeigt (Taf. 11-13, 15, 16, 18, 19), während der Fokus in Darstellungen als Schriftgelehrter meist auf dem Lesen liegt (Taf. 4, 5).

Als Besonderheiten können die Beispiele des *Übersetzens als Prozess* gesehen werden, in denen Hieronymus nicht nur einen Federkiel in seiner rechten, sondern auch ein Federmesser in seiner linken Hand hält (Taf. 12, 13, 15).

4.2.3.4. Schreibtisch

Ist Hieronymus als Übersetzer dargestellt, so arbeitet er an einem sekretärähnlichen Schreibtisch, der über ein schräggestelltes Schreibpult verfügt. Darüber ist meist eine zusätzliche Buchstütze angebracht, auf der das zu übersetzende Buch platziert werden kann (Taf. 11, 13, 15-17). Der Unterschied zum Schriftgelehrten Hieronymus liegt in der Ablagefläche für das zu übersetzende Buch, denn als Schriftgelehrter wird er nur mit einem Lesepult dargestellt (Taf. 4, 6, 7, 10).

Als vereinfachte Darstellungsform des Schreibtisches mit schräggestelltem Schreibpult und Buchstütze, kann Hieronymus auch nur mit Papier und Federkiel ausgestattet sein. Das zu übersetzende Buch lehnt dann an einem Bücherstapel, der als Buchstütze das Buch in einer vertikalen Position hält (Taf. 12, 18). Diese Position sieht auch Thornton (1997: 54) als die geeignetste an, um ein Buch zu übersetzen.

4.2.3.5. Mimik und Gestik

Vor allem wenn Hieronymus aktiv in seiner übersetzerischen Tätigkeit dargestellt wird, weist er eine spezielle Mimik und Gestik auf: Der Blick ist konzentriert und auf das zu übersetzende Buch gerichtet, dem er seine gesamte Aufmerksamkeit widmet (Taf. 12, 13, 15). Seine Hände, mit Federkiel und Federmesser ausgestattet, liegen auf der Übersetzung (Taf. 11-13, 15, 16, 19). Es scheint, als würde er gerade darüber nachdenken, wie er den nächsten Satz oder die folgende Stelle des Textes am besten übersetzen kann.

4.2.4. Fazit

Im Zuge der exemplarischen Analyse der Darstellungen des Hieronymus als Übersetzer konnte gezeigt werden, dass Hieronymus in seiner übersetzerischen Tätigkeit auf vier Arten dargestellt werden kann, nämlich „Der Übersetzer als Person“, „Das Übersetzen als Prozess“, „Das Übersetzen als beiläufige Tätigkeit“ und „Das Resultat der Übersetzung“. Diese vier Darstellungsweisen unterscheiden sich durch bestimmte Attribute wie „Die Bibel“, „Verschiedensprachige Notizen und Schriften“, „Federkiel und Federmesser“ und „Schreibtisch“, sowie in Mimik (Blick) und Gestik von den Darstellungen als Schriftgelehrter, weshalb diese Attribute als Charakteristika des übersetzenden Hieronymus gesehen werden können. Innerhalb der vier Darstellungsweisen wird Hieronymus öfters aktiv in seiner übersetzerischen Tätigkeit gezeigt (Taf. 11-13, 15, 16, 18, 19) als passiv (Taf. 9, 10, 17, 20).

Um eine Darstellung einer der vier übersetzerischen Unterkategorien mit Sicherheit zuordnen zu können, ist der Begleittext ausschlaggebend (z.B. Taf. 11, 18, 19). Der Titel ist innerhalb dieser exemplarischen Analyse nur im Falle des Gebetsbuchs von Benedetto di Bindo (Taf. 15) hilfreich: *Saint Jerome **Translating** the Gospel of John*. Als Grund für den fehlenden übersetzerischen Hinweis im Titel anderer Darstellungen könnte das bereits angesprochene Fehlen der Unterscheidung von Schriftgelehrten und ÜbersetzerInnen in den vergangenen Jahrhunderten genannt werden. Ein anderer Grund könnte sein, dass Hieronymus immer in mehreren Rollen gleichzeitig auf einem Bild dargestellt wird (z.B. Taf. 9-13, 15-20). Dabei gibt es eine Hauptrolle, die er einnimmt. Die anderen, beiläufigen Rollen werden durch einen gewissen Abstand zu seiner Figur definiert, beispielsweise indem der Kardinalshut von ihm nicht getragen, sondern weiter von ihm entfernt liegend gezeigt wird (z.B. Taf. 10-13, 15, 17) oder sich der Löwe im Schatten (z.B. Taf. 5, 19) bzw. gar nicht im Bild befindet (z.B. Taf. 10, 11, 18). Zwei Bilder, für die dennoch eine Änderung des Titels propagiert werden soll, sind Cenni di Francescos *Hl. Hieronymus im Gehäuse* (Taf. 13) und Meister des Maréchal de Boucicauts *Hl. Hieronymus* (Taf. 16). Begründet wird dies einerseits mit der eindeutigen Darstellung des Hieronymus beim Übersetzen und andererseits durch die Ähnlichkeit der malerischen Darstellung zu Benedetto di Bindos Gemälde (Taf. 15), welches bereits im Titel auf die übersetzerische Tätigkeit des Hieronymus verweist: *Saint Jerome Translating the Gospel of John*.

Auch die bereits innerhalb des theoretischen Analyseschemas aufgezeigte Wichtigkeit eines holistischen Gesamtverständnisses konnte anhand der exemplarischen Analyse immer wieder bestätigt werden. Denn alle Punkte des Scholz'schen Modells, sowie die personenbezogenen Aspekte und die Bild-Text-Komponenten müssen in einem Gesamtverständnis begriffen werden, da sie sich untereinander ergänzen und bestätigen. Dabei spielen gerade für das Verstehen der fünften Stufe des Scholz'schen Modells (*Bildinhalt und Sachbezug*) literarische Quellen eine wichtige Rolle. Denn die Deutung von Renaissance- und Barockmalerei, in der Mythen und Heilige beliebte Themen waren, würden ohne das Heranziehen literarischer Quellen in der heutigen Zeit kaum richtig verstanden werden, was auch durch die exemplarische Analyse der Hieronymusdarstellungen gezeigt werden konnte.

Die Annahme, dass Hieronymus vor allem in der Renaissance und dem Barock als Schriftgelehrter und Übersetzer malerisch dargestellt wurde, kann in Bezug auf die vorangegangene Analyse bestätigt werden, da alle gezeigten Darstellungen des Hieronymus als Schriftgelehrter und Übersetzer zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert entstanden sind. In Zusammenhang gebracht wird diese Neigung mit der Aufklärung und dem Humanismus, die die Kunst und ihre KünstlerInnen beeinflussten und Wissenschaft und Gelehrsamkeit ins Zentrum der Darstellungen rückte. Fürst (2003: 18f.) meint außerdem, dass Hieronymus vor allem für die Renaissancehumanisten ein beliebter Heiliger zur Verehrung war, da er seine klassische Bildung mit der Spiritualität der Bibel und einem asketischen Lebensstil vereinte, was dem humanistischen Ideal eines Christen der Antike entsprach, weshalb der Wunsch nach seiner Darstellung laut wurde. Davor erfreuten sich einzig Hieronymusdarstellungen als Kirchenvater, Büsser und Asket großer Beliebtheit, was darauf zurückgeführt werden kann, dass im Mittelalter die Heiligenverehrung ihren Höhepunkt erreicht hatte und vor allem Märtyrer, die ihre Frömmigkeit und Verbundenheit zur Kirche durch Buße oder den Freitod zeigten, beliebt waren (Wolf 2004: 12). Ab der Moderne ging die Kunst jedoch einen anderen Weg und konzentrierte sich mehr auf ihre medialen Möglichkeiten, weshalb kein Platz mehr für Heilige und ihre Ikonografie blieb (Wolf 2004: 13) und Hieronymus ab der Moderne kaum mehr malerisch dargestellt wurde.

Auch die vorab angenommene Hypothese, dass in verschiedenen Ländern Europas verschiedene Interessen bezüglich der Hieronymusdarstellungen vorherrschend waren, konnte durch die exemplarische Analyse belegt werden: Die Darstellung als Schriftgelehrten scheint in den Niederlanden ein wenig beliebter gewesen zu sein als in Italien. Bei den Hieronymusdarstellungen als Übersetzer zeigt sich aber, dass sie sich in Italien einer wesentlich größeren Beliebtheit erfreuten als in den Niederlanden, was möglicherweise damit in Verbindung gebracht werden kann, dass sich die Niederlande in der Entstehungszeit der Bilder, u.a., in das katholische Flandern und das protestantische Holland teilte. Es wird angenommen, dass die Übersetzung der Bibel für ein rein katholisches Land, beispielsweise Italien, von wesentlich größerer Bedeutung war und deshalb ihr Übersetzer auch öfters malerisch umgesetzt wurde.

Mit der häufigeren Darstellung des Hieronymus als Übersetzer in Italien einher geht außerdem die Vermutung, dass der ÜbersetzerInnenberuf zur Zeit der Entstehung der Hieronymusdarstellungen in Italien mit Prestige behaftet war, da die Übersetzung der Bibel wahrscheinlich als positiver Akt gesehen wurde, ansonsten wäre sie vermutlich nicht malerisch dargestellt worden. Generell kann gesagt werden, dass Hieronymus in seiner Darstellung als Übersetzer mit durchwegs positiven Eigenschaften – konzentriert, aufmerksam – ausgestattet wurde. Ein Unterschied zur Darstellung von ÜbersetzerInnen in Film und Literatur, die gerne als grüblerisch und mürrisch bezeichnet werden (Kaindl 2008c: 2014).

Bezüglich der malerischen Darstellungsweise in Italien und den Niederlanden sind jedoch innerhalb der exemplarischen Analyse keine erheblichen Unterschiede festgestellt worden. Erklärt wird dies damit, dass ein reger künstlerischer Austausch zwischen Italien und den Niederlanden stattfand und sich die KünstlerInnen gegenseitig beeinflussten (z.B. Borchert 2020: 444; Cole 1996: 54).

5. Zusammenfassung

In der vorliegenden Masterarbeit wurde ein noch sehr junger, neuer Forschungszweig der Translation Studies behandelt, nämlich die Translator Studies. Im theoretischen Rahmen, der die Entwicklung der Translator Studies aus den Translation Studies heraus abzeichnen sollte, wurde mehr und mehr klar, dass die bisher mit den Translator Studies in Zusammenhang gebrachten Begriffe, wie Identität, Rolle, Status etc., gebraucht wurden, um den/die ÜbersetzerIn im Verhältnis zum/zur AutorIn zu behandeln und innerhalb einer Gesellschaft positionieren zu können. Dabei spielte vor allem der Wert des ÜbersetzerInnenberufs und die Wahrnehmung durch die Gesellschaft eine bedeutende Rolle.

Eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Figur der übersetzenden Person kam erst ab der Jahrtausendwende auf, für die die Globalisierung als ausschlaggebend angenommen wird. Als bevorzugte Medien wurden dabei Film und Literatur, als Themen gerne Klischees und Vorurteile bezüglich ÜbersetzerInnen, aufgegriffen, die häufig ein eher negatives Bild von ÜbersetzerInnen transportierten. Historisch bedeutende ÜbersetzerInnen wurden in den Übersetzungswissenschaften bis dato kaum behandelt. Auch die Darstellung von ÜbersetzerInnen in der bildenden Kunst wurde von Seiten der Übersetzungswissenschaften bisher nicht thematisch in die Forschung miteinbezogen, weshalb kein Analysemodell dafür vorlag und die vorliegende Masterarbeit als Beispiel für eine künstlerisch-malerische Analyse innerhalb der Translator Studies dienen soll.

Die Zusammenstellung eines Analysemodells, dessen Basis die Bildtheorie von Oliver R. Scholz (2004) darstellte, welche mit Ansätzen aus Comic-, Film- und Fernsehanalyse und dem Verhältnis von Bild und Text erweitert wurde, erwies sich als fruchtbar. Denn es hat sich gezeigt, dass erst durch die Verknüpfung der theoretischen Ansätze aus verschiedenen Wissenschaftsbereichen eine holistische Analyse von malerischen Hieronymusdarstellungen möglich wurde.

Dass Hieronymus als Person für eine derartige beispielhafte Analyse in Frage kam, kann einerseits mit seinem Leben und Wirken als Übersetzer beantwortet werden, andererseits damit, dass er, durch seinen Bezug zur Kirche, einer weniger ÜbersetzerInnen ist, der in der Malerei häufig dargestellt wurde.

Mit Hilfe dieses theoretischen Hintergrundes galt es in der anschließenden Analyse zu untersuchen, wann, wie und wo Hieronymus als Übersetzer in der Malerei dargestellt wurde und welche Attribute, Gesichtsausdrücke und Haltungen dies unterstreichen. Ziel war es, vergleichend darzustellen, wie sich Darstellungen als Übersetzer von jenen als Schriftgelehrter unterscheiden lassen, da in der Entstehungszeit der Bilder zwischen den Berufen Übersetzer und Schriftgelehrter nicht unterschieden wurde.

Um einen Vergleich zwischen den Darstellungen als Übersetzer und Schriftgelehrter möglich zu machen, wurden, nach einer kurzen Erwähnung, dass Hieronymus auch als Asket, Büsser und Kirchenvater malerisch dargestellt wurde, fünf Hieronymusdarstellungen als

Schriftgelehrter anhand des zuvor beschriebenen Modells analysiert. Darauf folgte eine Analyse von elf Hieronymusdarstellungen als Übersetzer, die in vier Unterkategorien vorgenommen wurde, um herauszufinden, ob Hieronymus eher aktiv beim Übersetzen oder eher passiv beiläufig als Übersetzer dargestellt wird. Anhand der exemplarischen Analyse stellte sich heraus, dass Hieronymus eindeutig öfter aktiv bei der übersetzerischen Tätigkeit gezeigt wird. Um Hieronymus als Übersetzer zu erkennen, war in den meisten Fällen der Begleittext ausschlaggebend, da anhand des Bildinhalts nicht immer ein eindeutiger Verweis auf seine Übersetzertätigkeit auszumachen war. Die Annahme, dass ein holistisches Zusammenspiel von Bild, Bildinhalt und Begleittext für die erfolgreiche Analyse notwendig ist, kann somit nur unterstrichen werden.

Interessant erscheint, dass die durch die exemplarische Bildanalyse gezeigten Ergebnisse erkennen lassen, dass es trotz keiner offiziellen Unterscheidung des ÜbersetzerInnen- und Schriftgelehrtenberufs in der Renaissance und dem Barock dennoch eine unterschiedliche Ausführung in der Darstellung gab. So zeichnen sich Hieronymusdarstellungen, die ihn als Übersetzer zeigen, durch eindeutige Attribute wie „Die Bibel“, „Verschiedensprachige Notizen und Schriften“, „Federkiel und Federmesser“ und „Schreibtisch“ aus. Aber auch Unterschiede in Mimik (Blick) und Gestik konnten gezeigt werden, die Hieronymus als Übersetzer erkennen lassen, da er konzentriert und in die übersetzerische Arbeit vertieft dargestellt wird. Dabei hält er Federkiel und Federmesser in seinen Händen, um, nach einer kurzen Gedankenpause, sofort weiterübersetzen zu können. Diese aktive Haltung in Mimik und Gestik unterscheidet die meisten Darstellungen als Übersetzer von jenen als Schriftgelehrter. Außerdem spannend bezüglich seiner Mimik und Gestik scheint, zumindest bezogen auf die malerischen Darstellungen dieser Forschungsarbeit, dass in der bildenden Kunst ÜbersetzerInnen in einem positiven Licht dargestellt werden, die kompetent und zielstrebig ihrer Arbeit nachgehen, was im Gegensatz zu dem vermittelten Bild in Film und Belletristik, wo meist vorurteilsbehaftete Bilder und Klischees die (fiktive) Darstellung von ÜbersetzerInnen prägen. Auch der Faktor Einsamkeit scheint, bezüglich der Hieronymusdarstellungen als Übersetzer, in der bildenden Kunst vom Engagement und der Leidenschaft positiv überdeckt zu werden. Denn auch, wenn Hieronymus meist alleine oder nur in Begleitung eines Löwen in seiner übersetzerischen Tätigkeit dargestellt wird, wird kein Gefühl von Einsamkeit vermittelt.

Die Hypothese, dass Hieronymus vor allem in der Renaissance und dem Barock malerisch dargestellt wurde, konnte zudem bestätigt werden, genauso wie die Annahme, dass bezüglich der Hieronymusdarstellungen in verschiedenen Ländern Europas unterschiedliche Interessen gegolten haben. So wurde diesbezüglich gezeigt, dass im katholischen Italien der Darstellung als Übersetzer (der Bibel) ein höherer Stellenwert zukam als in den katholisch-protestantischen Niederlanden der Entstehungszeit der Bilder.

Abschließend kann festgehalten werden, dass eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit anderen Wissenschaftsbereichen durchaus fruchtbar für die translations-

wissenschaftliche Forschung sein kann. Diesbezüglich soll hinzugefügt werden, dass ein Fokus auf zu analysierende Objekte rein sprachlich-textlicher Natur in Zukunft aufzubrechen wäre und ein Einbeziehen von beispielsweise bildlichen Analysegegenständen interessant erscheinen würde. Dadurch könnten neue Forschungsgebiete generiert werden, die für mehrere Wissenschaftsdisziplinen von Interesse sein könnten. Eine holistische Betrachtungsweise mehrerer wissenschaftlicher Blickwinkel sollte dabei aber vorausgesetzt werden, um eine interdisziplinäre Herangehensweise legitimieren zu können.

6. Bibliografie

Primärquellen

- Attavante, Lorenzo (1480). *Initial G*. Mailand: Biblioteca Braidense.
- Cagnacci, Guido (nach 1659). *Hl. Hieronymus*. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien.
- Colantonio (1444-45). *Hieronymus mit dem Löwen*. Neapel: Museo Capodimonte.
- Da Fabriano, Antonio (1451). *Hl. Hieronymus in seinem Studierzimmer*. Baltimore: The Walters Art Gallery.
- Da Messina, Antonello (1475). *St. Jerome in his Study*. London: The National Gallery.
- Da Modena, Tomaso (o.J.). *Der hl. Hieronymus*. Treviso: San Nicolò.
- Di Bindo, Benedetto (1400-1405). *Virgin of Humility; Saint Jerome Translating the Gospel of John*. Philadelphia: John G. Johnson Collection.
- Di Francesco, Cenni (1411). *Hl. Hieronymus im Gehäuse*. San Miniato: Museo Diocesano.
- Foppa, Vincenzo (1476). *San Gerolamo e Sant'Alessandro*. Mailand: Pinacoteca di Brera.
- Ghirlandaio, Domenico (1480). *St. Jerome in his Study*. Florenz: Chiesa degli Ognissanti.
- Massys, Jan (1530-1540). *San Jerónimo*. Madrid: Museo del Prado.
- Meister des Maréchal de Boucicaut (1410-1415). *Hl. Hieronymus*. Paris: Musée Jacquemart André.
- Monaco, Lorenzo (um 1420). *Saint Jerome in his Study*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- o.N. (Bolognesischer Maler) (um 1610). *Der hl. Hieronymus*. München: Alte Pinakothek.
- Tizian (1550). *Penitent St. Jerome*. Mailand: Pinacoteca di Brera.
- Van Cleve, Joos (1511-1540). *San Gerolamo nello studio*. Genova: Galleria di Palazzo Bianco.
- Van Dyck, Anthony (1615). *Saint Jerome*. Liechtenstein: The Princely Collection.
- Van Eyck, Jan (1435). *Saint Jerome in His Study*. Detroit: Detroit Institute of Art.
- Van Oostsanen, Jacob (1511). *Hieronymusaltar*. Wien: Kunsthistorisches Museum Wien.
- Van Reyerswale, Marinus (1535-1545). *St. Jerome in his study*. Amsterdam: Rijksmuseum.

Sekundärquellen

- Albrecht, Jörn & Plack, Iris (2018). *Europäische Übersetzungsgeschichte*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Alte Pinakothek (o.J.). *Der hl. Hieronymus*.
<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/A0GOYqRxdp> (Stand: 27.06.2021).
- Amerise, Marilena (2008). *Girolamo e la senectus. Età della vita e morte nell'epistolario*. Rom: Institutum Patristicum Augustinianum.
- Andres, Dörte (2008). „...zu taumeln ein Leben lang“. Ivo Andrićs *Wesire und Konsuln*. In: Kaindl & Kurz (Hg.), 155-166.

- Andres, Dörte (2009). Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung. In: Bäcker, Iris (Hg.) *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland 2009*. Bonn: Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), 11-24.
- Bachmann-Medick, Doris (2004). Kulturanthropologie und Übersetzung. In: Kittel, Harald (Hg.) *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung 1*. Berlin/New York: de Gruyter, 155-165.
- Bachmann-Medick, Doris (2006). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Baibikov, Elena (2011). Revised Translations, Revised Identities. (Auto)Biographical Contextualization of Translation. In: Sela-Sheffy, Rakefet & Shlesinger, Miriam (eds.) *Identity and Status in the Translational Professions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 173-188.
- Ballstaedt, Steffen-Peter; Molitor, Sylvie & Mandl, Heinz (1987). *Wissen aus Text und Bild* (Lernforschung 40). Tübingen: DIFF.
- Barnes, Timothy David (1985). *Tertullian. A Historical and Literary Study*. Oxford: Oxford University Press.
- Barnes, Timothy David (1993). *Athanasius and Constantius. Theology and Politics in the Constantinian Empire*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Barthes, Roland (1977). Rhetoric of the Image. In: Barthes, Roland (ed.) *Image, music, text*. Glasgow: Fontana/Collins, 32-51.
- Bassnett, Susan & Lefevere, André (1990). Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André (eds.) *Translation, History and Culture*. London/New York: Pinter, 1-13.
- Belting, Hans (2008). Vorwort von Hans Belting. In: Mitchell (Hg.), 7-10.
- Ben-Ari, Nitsa (2010). Representations of translators in popular culture. *Translation and Interpreting Studies* 5 (2), 220-242.
- Benedikt XVI. (2008). *Die Kirchenväter – frühe Lehrer der Christenheit*. Regensburg: Friedrich Pustet.
- Bentele, Günter (1989). Kultur in semiotischer Perspektive – Zur Einleitung. In: Bystrina, Ivan (Hg.) *Semiotik der Kultur. Zeichen-Texte-Codes* (Probleme der Semiotik 5). Tübingen: Stauffenburg, I-VIII.
- Beriger, Andreas (2019). Hieronymus als Übersetzer. Ein Streifzug durch die Vorreden zu den Büchern der Vulgata. *Vulgata in Dialogue* Sondernummer, 31-36.
- Berman, Antoine (1985). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (2007). Das Projekt einer „produktiven“ Übersetzungskritik. In: Kuhn, Irène (Hg.) *Antoine Berman's „produktive“ Übersetzungskritik. Entwurf und Erprobung einer Methode. Mit einer Übertragung von Berman's Pour une critique des traductions* (Transfer 15). Tübingen: Gunter Narr, 53-127.

- Bienk, Alice (2010). *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.
- Boehm, Gottfried (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press.
- Borchert, Till-Holger (2020). Jan van Eycks „optische Revolution“ im Spiegel der europäischen Kunst um 1450. In: Martens, Maximiliaan; Borchert, Till-Holger; Dumolyn, Jan; de Smet, Johan & Van Dam, Frederica (Hg.) *Van Eyck. Eine optische Revolution*. Stuttgart: Belser, 425-445.
- Boyko, Lyudmila (2017). On translating titles in artistic discourse. *Vertimo studijos* 4 (4), 35-45.
http://www.vertimostudijos.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/01/Vertimo_studijos_4.36-46.pdf (Stand: 20.04.2021).
- Bruch, Natalie (2005). *Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bruhn, Matthias (2009). *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*. Berlin: Akademie Verlag.
- Cary, Edmond (1963). *Les grands traducteurs francais*. Genève: Librairie de l'Université George.
- Catford, John C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Cavelli Traverso, Carla (2003). *Primitivi fiamminghi in Liguria*. Recco: Le mani.
- Chamberlain, Lori (2000). Gender and the metaphors of translation. In: Venuti Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 314-329.
- Chesterman, Andrew (2004). Translation as an object of research. In: Kittel, Harald; Frank, Armin Paul & Greiner, Norbert (Hg.) *Übersetzung, Translation, Traduction*. Berlin: de Gruyter, 93-100.
- Chesterman, Andrew (2006). Questions in the Sociology of Translation. In: Ferreira Duarte, João; Assis Rosa, Alexandra & Seruya, Teresa (eds.) *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam/Piladelphia: John Benjamins, 9-27.
- Chesterman, Andrew (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes* 42, 13-22.
- Cole, Alison (1996). *Renaissance von Mailand bis Neapel. Die Kunst an den Höfen Italiens*. Köln: DuMont.
- Conring, Barbara (2001). *Hieronymus als Briefschreiber*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Coppola, Sofia (2003). *Lost in Translation*. [DVD 104 min.] USA: Focus Features.
- Courcelle, Pierre (1948). *Les lettres grecques en Occident de Macrobie à Cassiodore*. Paris: Editions de Boccard.
- Cronin, Michael (2006). *Translation and Identity*. London/New York: Routledge.
- Cronin, Michael (2009). *Translation goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Dam, Helle Vrønning & Zethsen, Karen Korning (2009). Translation Studies: Focus on the Translator – Introduction to the thematic section. *Hermes* 42, 7-12.
- Dam, Helle Vrønning & Zethsen, Karen Korning (2011). The Status of Professional Business Translators on the Danish Market: A Comparative Study of Company, Agency and Freelance Translators. *Meta* 56 (4), 976-997.

- Damaskinidis, George (2016). The Visual Aspect of Translation Training in Multimodal Texts. *Meta* 61 (2), 299-319.
- Delabastita, Dirk (2009). Fictional representations. In: Baker, Mona (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 109-112.
- Delisle, Jean & Woodsworth, Judith (eds.) (1995). *Translators through History* (Benjamins Translation Library 13). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Demandt, Alexander (2007). *Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284-565 n. Chr.* München: C. H. Beck.
- DIA - Detroit Institute of Art (2021). Saint Jerome in His Study. <https://www.dia.org/art/collection/object/saint-jerome-his-study-44739> (Stand: 27.06.2021).
- Doelker, Christian (2002). *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Dore, Margherita (2016). Book review. Remapping habitus in translation studies by Gisella M. Vorderobermeier. *Perspectives: Studies in Translatology* 24 (3), 522-525.
- Drobner, Hubertus (2011) *Lehrbuch der Patrologie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Eberhardt, Angelika & Zwickl, Julia (2005). Dolmetscherin in Gefahr. Eindrücke zum Kinofilm "Die Dolmetscherin". *MDÜ* 51 (2), 54.
- Eco, Umberto (1972). *Einführung in die Semiotik* (UTB 105). München: Fink.
- Eco, Umberto (1987). *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (Supplemente 5). München: Fink.
- Even-Zohar, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today* 11 (1), 1-6.
- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.
- Frank, Gustav & Lange, Barbara (2010). *Einführung in die Bildwissenschaft*. Darmstadt: WBG.
- Fürst, Alfons (2002). Hieronymus. Theologie als Wissenschaft. In: Geerlings, Wilhelm (Hg.) *Theologen der christlichen Antike. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 168-183.
- Fürst, Alfons (2003). *Hieronymus. Askese und Wissenschaft in der Spätantike*. Freiburg: Herder.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Geertz, Clifford (1983). *Local Knowledge. Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Gombrich, Ernst (1960). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon.
- Gombrich, Ernst Hans (1978). *Meditationen über ein Steckenpferd: von den Wurzeln und Grenzen der Kunst* (Wissenschaft 237). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson (1976). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.

- Goodman, Nelson (1987). *Vom Denken und anderen Dingen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Guzmán, María Constanza (2012). Translating Latin America. Reading Translator's Archives. In: Feltrin-Morris, Marella & Folaron, Debbie (eds.) *Translation and Literary Studies. Homage to Marilyn Gaddis Rose*. Manchester: St. Jerome, 90-100.
- Hagendahl, Harald (1958). *Latin Fathers and the Classics. A Study of the Apologists, Jerome and Other Christian Writers*. Göteborg: Elander.
- Hatim Basil & Mason, Ian (1997). *The Translator as Communicator*. London/New York: Longman.
- Heilbron, Johan (1999). Towards a Sociology of Translation. Book Translation as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory* 2 (4), 429-444.
- Heino, Anu (2017). Contemporary Finnish Literary Translators and Symbolic Capital. In: Keng, Nicole; Nuopponen, Anita & Rellstab, Daniel (eds.) *Ääniä, Röster, Voices, Stimmen. VAKKI-Symposium XXXVII. 9.-10.2.2017. VAKKI Publications 8*. Vaasa: University of Vaasa, 52-63.
- Hennecke, Angelika (2015). Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis. *trans-kom* 8 (1), 202-232.
- Hermans, Theo (1996). Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework. In: Alvarez Rodríguez, Román & Vidal, María Carmen-África (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 25-51.
- Hermans, Theo (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Hickethier, Knut (⁵2012). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Hiller, Helmut (⁴1980). *Wörterbuch des Buches*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Holmes, James (²1988) The Name and Nature of Translation Studies. In: Holmes, James (ed.) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 67-80.
- Holtz, Louis (2005). Aelius Donatus. In: Ax, Wolfram (Hg.) *Lateinische Lehrer Europas. 15 Porträts von Varro bis Erasmus von Rotterdam*. Köln: Böhlau, 109-131.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1986). Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaften – Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis* (UTB 1415). Tübingen: Franke, 348-374.
- Holz-Mänttari, Justa (1996). Evolutionäre Translationstheorie. In: Riedl, Rupert & Delpo, Manuela (Hg.) *Die Evolutionäre Erkenntnistheorie im Spiegel der Wissenschaften*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 306-332.
- Hu, Gengshen (2004). Translator-Centredness. *Perspectives* 12 (2), 106-117.
- Hübenthal, Ursula (1991). *Interdisziplinäres Denken. Versuch einer Bestandsaufnahme und Systematisierung*. Stuttgart: Franz Steiner.

- Jacobsen, Werner (2001). *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance* (Italienische Forschungen 1). München/Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Jungblut, Renate (1967). *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*. Tübingen: Universitätsverlag.
- Kade, Otto (1968). *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Enzyklopädie.
- Kaemmerling, Ekkehard (⁶1994a). Einleitung. In: Kaemmerling (Hg.), 7-14.
- Kaemmerling, Ekkehard (Hg.) (⁶1994b). *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensysteme 1). Köln: Dumont.
- Kaindl, Klaus (1995). *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (Studien zur Translation 2). Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus (2004). *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung* (Studien zur Translation 16). Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus (2008a). Wenn ein Übersetzer aus der Rolle fällt. Claude Bletons *Les Nègres du traducteur*. In: Kaindl & Kurz (Hg.), 49-58.
- Kaindl, Klaus (2008b). Frust, Einsamkeit und ein gestörter Emotionshaushalt. Rascha Pepers *Das Mädchen, das vom Himmel fiel* und Paolo Noris *Weg ist sie!* In: Kaindl & Kurz (Hg.), 211-220.
- Kaindl, Klaus (2008c). Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität. In: Schippel, Larisa (Hg.) *Translationskultur -ein innovatives und produktives Konzept* (TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 16). Berlin: Frank & Timme, 307-333.
- Kaindl, Klaus (2008d). Wenn ein Übersetzer aus der Rolle fällt. Claude Bletons *Les Nègres du traducteur*. In: Kaindl & Kurz (Hg.), 49-58.
- Kaindl, Klaus (2010). Von Fährmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung. In: Sommerfeld, Beate & Kęsicka, Karolina (Hg.) *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 53-72.
- Kaindl, Klaus (2014). Going fictional! Translators and interpreters in literature and film. An introduction. In: Kaindl, Klaus & Spitzl, Karlheinz (eds.) *Transfiction. Research into the realities of translation fiction* (Benjamins Translation Library 110). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1-26.
- Kaindl, Klaus (2021). (Literary) Translator Studies. Shaping the Field. In: Kaindl et al., 1-38.
- Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (2005). Einleitung. In: Kurz & Kaindl (Hg.), 9-18.
- Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (2008a). Einleitung. In: Kaindl & Kurz (Hg.), 9-18.
- Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) (2008b). *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur* (Im Spiegel der Literatur 3). Berlin/Wien: LIT.

- Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hg.) (2010a). *Machtlos, selbstlos, meinungslos? Interdisziplinäre Analysen von ÜbersetzerInnen in belletristischen Werken* (Im Spiegel der Literatur 5). Wien: LIT.
- Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (2010b). Einleitung. In: Kaindl & Kurz (Hg.), 9-16.
- Kaindl, Klaus; Kolb, Waltraud & Schlager, Daniela (eds.) (2021). *Literary Translator Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Karttunen, Frances (1994). *Between Worlds: Interpreters, Guides and Survivors*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press.
- Kelly, John Norman Davidson (1975). *Jerome. His Life, Writings and Controversies*. London: Duckworth.
- Kern, Margit (2020). Liminale Räume. Der Hafen als Topos in der gemalten Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. In: Augart, Isabella; Kunze, Sophia & Stumpf, Teresa (Hg.) *Im Dazwischen. Materielle und soziale Räume des Übergangs* (Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung 13). Berlin: Reimer, 32-56.
- KHM - Kunsthistorisches Museum Wien (2014). Hieronymusalter. www.khm.at/de/object/2d6cc4b2d1/ (Stand: 27.06.2021).
- KHM - Kunsthistorisches Museum Wien (2014). Hl. Hieronymus. <https://www.khm.at/de/object/00ec53c468/> (Stand: 27.06.2021).
- Kolb, Waltraud (2010). All the things she would translate for him. In: Kaindl & Kurz (Hg.), 75-82.
- Koller, Werner (⁴1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelly & Meyer.
- Kopp-Schmidt, Gabriele (2004). *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung*. Köln: Deubner.
- Krafft, Ulrich (1978). *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Kurz, Ingrid & Kaindl, Klaus (Hg.) (2005). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe* (Im Spiegel der Literatur 1). Wien: LIT.
- Lambert, José (1991). Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: Towards a Genealogy of Concepts. In: van Leuven-Zwart & Naaijken (eds.), 25-37.
- Lauber, Cornelia (1996). Selbstporträts. Zum soziologischen Profil von Literaturübersetzern aus dem Französischen. In: Glapp, Albert-Reiner; Keller, Rudi & Nies, Fritz (Hg.) *Transfer. Düsseldorfer Materialien zur Literaturübersetzung* 10, Tübingen: Gunter Narr.
- Leone de Castris, Pierluigi (2020). L'Italia chiamò – Capodimonte oggi racconta... Colantonio. <https://capodimonte.cultura.gov.it/litalia-chiamo-capodimonte-oggi-racconta-colantonio/> (Stand: 27.06.2021).

- Liao, Min-Hsiu (2018). Museums and creative industries: The contribution of Translation Studies. *The Journal of Specialised Translation* 29, 45-62.
- Makarska, Renata (2014). Die Rückkehr des Übersetzers. Zum Nutzen einer Übersetzerbiographie. In: Kelletat, Andreas F. & Tashinskiy, Aleksey (Hg.) *Übersetzer als Entdecker – Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin: Frank & Timme, 51-62.
- Malmqvist, Nils Göran David (2012). On the Role of the Translator. *Translation Review* 70 (1), 2-6.
- Melchers, Erna & Melchers, Hans (¹²1991). *Das grosse Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahresverlauf*. München: Südwest.
- Meylaerts, Reine (2008). Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual. In: Shlesinger, Miriam; Simeoni, Daniel; Toury, Gideon & Pym, Anthony (eds.) *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 91-102.
- Meylaerts, Reine (2013). The Multiple Lives of Translators. *TRR: traduction, terminologie, redaction* 26, 103-128.
- Mikos, Lothar (³2015). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz/München: UVK.
- Mitchell, William John Thomas (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas (Hg.) (2008a). *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: C.H. Beck.
- Mitchell, William John Thomas (2008b). Four Fundamental Concepts of Image Science. In: Elkins, James (Hg.) *Visual Literacy*. New York: Routledge, 14-30.
- Mittelhammer, Florian (2017). Kultur als Übersetzungsprozess. Annäherung an einen Begriff. In: Dätsch, Christiane (Hg.) *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext* (Edition Kulturwissenschaften 103). o.O.: transcript, 21-36.
- Munday, Jeremy (2016). John Silkin as Anthologist, Editor, and Translator. *Translation and Literature* 25 (1), 84-106.
- Nida, Eugene Albert (1964). *Towards a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Niggemann, Andrew J. (2019). *Martin Luther's Hebrew in Mid-Career. The Minor Prophets Translation* (Studies in the Late Middle Ages, Humanism, and the Reformation 108). Tübingen: Mohr Siebeck.
- Nord, Christiane (1993). *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften* (UTB 1734). Tübingen/Basel: Francke.
- Nord, Christiane (2012). Hieronymus als Übersetzer: Vom Unterschied zwischen Theorie und Praxis. In: Kalverkämper, Hartwig & Schippel, Larissa (Hg.) „*Vom Altern der Texte*“. *Bausteine für eine Geschichte des interkulturellen Wissenstransfers*. Berlin: Frank & Timme, 141-158.

- Nordhofen, Eckhard (2001). *Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. Paderborn: Schöningh.
- Owens, Timothy J. (2006). Self and Identity. In: Delamater, John & Kaplan, Howard B. (eds.) *Handbook of Social Psychology*. Boston: Springer, 205-232.
- Palmer, Gesine (2018). No Holy Marriage: Luther and Rosenzweig as Translators Driven by Belief. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 93 (1), 7-1.
- Paloposki, Outi (2007). Translators' Agency in 19th-Century Finland. In: Stolze, Radegundis; Shlesinger, Miriam & Gambier, Yves (eds.) *Doubts and Directions in Translation Studies. Selected Contributions from the EST Congress, Lisbon 2004*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 335-345.
- Paloposki, Outi (2017). In search of an ordinary translator: translator histories, working practices and translator-publisher relations in the light of archival documents. *The Translator* 23 (1), 31-48.
- Panofsky, Erwin (1975). Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Panofsky Erwin (Hg.) *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Dumont-Kunst-Taschenbücher 33). Köln: Dumont, 36-67.
- Panofsky, Erwin (⁶1994a). Ikonographie und Ikonologie (1939/1955). In: Kaemmerling (Hg.), 207-225.
- Panofsky, Erwin (⁶1994b). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964). In: Kaemmerling (Hg.), 185-206.
- Pérez González, Luis (2014). Multimodality in Translation and Interpreting Studies. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 119-131.
- Pirovano, Carlo (Hg.) (1987). *La pittura in Italia. Il Quattrocento. Tomo primo*. Mailand: Electa.
- Platon (³⁶2018). Politeia. In: Wolf, Ursula (Hg.) *Platon. Sämtliche Werke. Band 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros* (Rowohlts Enzyklopädie). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 195-538.
- Plaum, Goda (2016). *Bildnerisches Denken. Eine Theorie der Bilderfahrung*. Bielefeld: transcript.
- Plinius Secundus, Gaius (²1997). *Naturalis historia. Naturgeschichte. Lateinisch / Deutsch. Band 35*. Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- Pollack, Sydney (2005). *Die Dolmetscherin*. [DVD 128 min.] UK: Working Title Films.
- Posner, Roland (2003). Ebenen der Bildkompetenz. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) *Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: DUV, 17-23.
- Prado – Museum del Prado (2021). Saint Jerome. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-jerome/0da225b3-adbe-44ea-9f36-ebe4e46bb19e> (Stand: 27.06.2021).

- Prunč, Erich (1997). Translationskultur. Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns. *TheConText* 11 (2), 99-127.
- Prunč, Erich (2005). Zwischen Welten und Werten. Identitätskonstruktionen in Ward Justs *The Translator*. In: Kurz & Kaindl (Hg.), 153-163.
- Pym, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Pym, Anthony (2006). On the social and cultural in Translation Studies. In: Pym, Anthony; Shlesinger, Miriam & Jettmarová, Zuzana (eds.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting* (Benjamins Translation Library 67). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 9-34.
- Pym, Anthony (2009). Humanizing Translation History. *Hermes* 42, 23-48.
- Rebenich, Stefan (1992). *Hieronymus und sein Kreis. Prosopographische und sozialgeschichtliche Untersuchungen*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Rebenich, Stefan (2002). *Jerome*. New York: Routledge.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rice, Eugene F. (1985). *Saint Jerome in the Renaissance*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Rijksmuseum (o.J. a). St. Jerome in his study. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3123> (Stand: 27.06.2021).
- Rijksmuseum (o.J. b). Saint Jerome in his Study. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3976> (Stand: 27.06.2021)
- Robinson, Douglas (1991). *The Translator's Turn*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Rojo López, Ana María & Campos Plaza, Nicolás (2016). An introduction to interdisciplinarity in translation research. In: Rojo López, Ana María & Campos Plaza, Nicolás (eds.) *Interdisziplinarität in Translation Studies. Theoretical Models, Creative Approaches and Applied Methods*. Bern: Lang, 11-20.
- Rosen, Klaus (2015). *Augustinus. Genie und Heiliger – Eine historische Biographie*. Darmstadt: Philipp von Zabern.
- Rundle, Christopher (2014). Theories and methodologies of translation history: the value of an interdisciplinary approach. *The Translator* 20 (1), 2-8.
- Ruokonen, Minna (2018). To Protect or Not to Protect: Finnish Translator's Perceptions on Translator Status and Authorisation. *Hermes* 58, 65-82.
- Sachs-Hombach, Klaus & Schirra, Jörg R. J. (2009). Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.) *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 393-426.
- Sapiro, Gisèle (2013). Translation and Identity: Social Trajectories of the Translators of Hebrew Literature in French. *TTR: traduction, terminologie, redaction* 26, 59-82.

- Schäfer, Joachim (2020). Kirchenvater. <https://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Kirchenvater.html> (Stand: 12.08.2021).
- Schlange-Schöningen, Heinrich (2018). *Hieronymus. Eine historische Biografie*. Darmstadt: Philipp von Zabern.
- Scholz, Oliver R. (1991). *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Freiburg/München: Karl Alber.
- Scholz, Oliver R. (2004). *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt am Main: Klostermann Seminar.
- Schwarz, Richard (1974a). Interdisziplinarität der Wissenschaften als Problem und Aufgabe heute. In: Schwarz (Hg.), 1-131.
- Schwarz, Richard (Hg.) (1974b). *Internationales Jahrbuch für interdisziplinäre Forschung. Band 1: Wissenschaft als interdisziplinäres Problem, Teil 1*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Seele, Astrid (1995). *Römische Übersetzer. Nöte, Freiheiten, Absichten. Verfahren des literarischen Übersetzens in der griechisch-römischen Antike*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Seifert, Traudl (1964). *Heilige in Kunst und Legende*. Stuttgart: Schuler.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2000). The suspended potential of culture research in TS. *Target* 12 (2), 345-355.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2008). The Translators' Personae: Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital. *Meta* 53 (3), 609-622.
- Sela-Sheffy, Rakefet (2016). Elite and Non-Elite Translator Manpower. The Non-Professionalised Culture in the Translation Field in Israel. *The Journal of Specialised Translation* 25, 54-73.
- Shreve, Gregory & Angelone, Erik (eds.) (2010). *Translation and Cognition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Simeoni, Daniel (1997). Trading Sense. *The Semiotic Review of Books* 8 (1), 10-12.
- Simeoni, Daniel (1998). The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target* 10 (1), 1-39.
- Simeoni, Daniel (2005). Translation and Society. The Emergence of a Conceptual Relationship. In: St-Pierre, Paul & Kar, Prafulla (eds.) *Translation. Reflections, Refractions, Transformations*. New Delhi: Pencraft International, 3-14.
- Smolak, Kurt (2005). Hieronymus als Übersetzer. In: Landesverband Rheinland-Pfalz im Deutschen Altphilologenverband (Hg.) *Athlon. Festschrift für Hans-Joachim Glücklich*. Römerberg: Chroma, 123-132.
- Snell-Hornby, Mary (1991). Translation Studies – Art, Science or Utopia? In: van Leuven-Zwart & Naaijken (eds.), 13-23.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* (Benjamins Translation Library 66). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- Stöckl, Hartmut (2004). *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache: Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text Konzepte. Theorien. Analysemethoden.* Berlin: de Gruyter.
- Strehlke, Carl Brandon (2002). *Italian Paintings. 1250 – 1450. In the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Strümper-Krobb, Sabine (2003). The Translator in Fiction. *Language and Intercultural Communication* 3 (2), 115-121.
- Strümper-Krobb, Sabine (2009). *Zwischen den Welten. Die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 123). Berlin: Weidler.
- Suchet, Myriam (2013). Voice, Tone and Ethos. A Portrait of the Translator as a Spokesperson. <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/20811> (Stand: 04.01.2021).
- Svenskt Översättarlexikon (2017). ÜbersetzerInnenlexikon. <https://litteraturbanken.se> (Stand: 03.01.2021).
- Thome, Gisela (2004). Zur Interdisziplinarität der Übersetzungswissenschaft. In: House, Juliane; Koller, Werner & Schubert, Klaus (Hg.) *Neue Perspektiven in der Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft. Festschrift für Heidrun Gerzymisch-Arbogast zum 60. Geburtstag* (Fremdsprachen in Lehre und Forschung 35). Bochum: AKS.
- Thornton, Dora (1997). *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy.* New Haven/London: Yale University Press.
- Torresi, Ira (2008). Advertising: A Case for Intersemiotic Translation. *Meta* 53 (1), 62-75.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: Benjamins.
- Translex (2018). Turkish Translators Lexicon. <https://translex.ege.edu.tr/> (Stand: 03.01.2021).
- Tynianov, Yury (2019). On Literary Evolution (Über. v. Morse, Ainsley & Redko, Philip). In: Morse, Ainsley & Redko, Philip (eds.) *Permanent Evolution. Selected Essays on Literature, Theory and Film.* Boston: Academic Studies Press, 267-282.
- Tyulenev, Sergey (2014). Translation as a social fact. *Translation and Interpreting Studies* 9 (2), 179-196.
- Uelex (o.J.). GERMERSHEIMER Übersetzerlexikon. <http://www.uelex.de/> (Stand: 03.01.2021).
- Universität Innsbruck (2008). Die Bibel in der Einheitsübersetzung. Das Evangelium nach Lukas, Kapitel 18. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/lk18.html> (Stand: 05.08.2021).
- Universität Wien (2011). Conference on Fictional Translators in Literature and Film, 2011. <https://transfiction.univie.ac.at/home/> (Stand: 21.03.2021).
- Vald  n, Roberto A. (2013). Doña Marina/La Malinche. A historiographical approach to the interpreter/traitor*. *Target* 25 (2), 157–179.

- Van Leuven-Zwart, Kitty & Naaijken, Ton (eds.) (1991). *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London/New York: Routledge.
- Vermeer, Hans (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaften. Eine Neuorientierung*. Tübingen: Franke, 30-53.
- Von Albrecht, Michael (2003). Hieronymus: Übersetzer und kultureller Vermittler. In: Urso, Gianpaolo (ed.) *Dall'adriatico al Danubio. L'Illirico nell'età greca e romana. Atti del convegno internazionale Cividale del Friuli, 25-27 settembre 2003*. Pisa: Edizioni ETS, 361-383.
- Von Hentig, Hartmut (1972). *Magier oder Magister? Über die Einheit der Wissenschaft im Verständigungsprozeß*. Stuttgart: Klett.
- Von Metzsch, Friedrich-August (2006). *Bild und Botschaft III. Glaubenszeugen und Glaubenskünder auf Bildern der Alten Pinakothek München*. Regensburg: Schnell & Stein.
- Von Rintelen, Fritz-Joachim (1974). Wissenschaften, Wirklichkeit und Sinn. In: Schwarz (Hg.), 235-262.
- Vorderobermeier, Gisella M. (2013). *Translatorische Praktiken aus soziologischer Sicht. Kontextabhängigkeit des Übersetzerischen Habitus?* Opladen/Berlin/Toronto: Budrich UniPress.
- Walton, Kendall L. (1974). Are Representations Symbols? *The Monist* 58 (2), 236-254.
- Weaver, Warren (1955). Translation. In: Locke, William N. & Booth, A. Donald (eds.) *Machine Translation of Languages. Fourteen Essays*. Cambridge/Massachusetts: Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology, 15-23.
- Werche, Bettina (1993). Katalog der ausgestellten Werke. In: Kunsthalle Frankfurt (Hg.) *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*. Stuttgart: Gert Hatje, 126-322.
- Wetzel, Christoph (2011). *Heiligenlegenden in der bildenden Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Wiebel, Christiane (1988). *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance*. Weinheim: VCH.
- Wilss, Wolfram (1977). *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett.
- Wilss, Wolfram (1988). *Kognition und Übersetzen. Zu Theorie und Praxis der menschlichen und maschinellen Übersetzung* (Konzept der Sprach- und Literaturwissenschaft 41). Tübingen: Max Niemeyer.
- Wilss, Wolfram (1996). *Übersetzungsunterricht. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.

- Wipfler, Esther P. (2011). *Martin Luther in Motion Pictures. History of a Metamorphosis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wittgenstein, Ludwig (1973). *Philosophische Grammatik* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 5). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wolf, Michaela (2002). Translation Activity between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation. *CTIS Occasional Papers* 2, 33-44.
- Wolf, Michaela (2003). Übersetzer/innen – verfangen im sozialen Netzwerk? Zu gesellschaftlichen Implikationen des Übersetzens. In: Krysztofiak-Kaszyńska, Maria (Hg.) *Probleme der literarischen Übersetzung*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 105-122.
- Wolf Michaela (2006). *Übersetzen – Translating – traduire: Towards a “Social Turn”?* Münster: Lit Verlag.
- Wolf, Michaela (2013). “Prompt, at any time of the day...”. The Emerging Translatorial Habitus in the Late Habsburg Monarchy. *Meta* 58 (3), 504-521.
- Wolf, Norbert (2004). *Die Welt der Heiligen*. München/Berlin/London/New York: Prestel.
- Wollheim, Richard (1987). *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson.
- Woodsworth, Judith (2017). *Telling the Story of Translation. Writers Who Translate*. London: Bloomsbury.
- Zeno (2021). Meister des Maréchal de Boucicaut. Heures de Maréchal de Boucicaut. Szene 4. <http://www.zeno.org/nid/20004171888> (Stand: 27.06.2021).

Tafeln



Taf. 1: Jacob van Oostsanen, Hieronymusaltar (Mitteltafel), 1511, wahrscheinlich Öl auf Eichenholz, 176,5 x 113 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien.



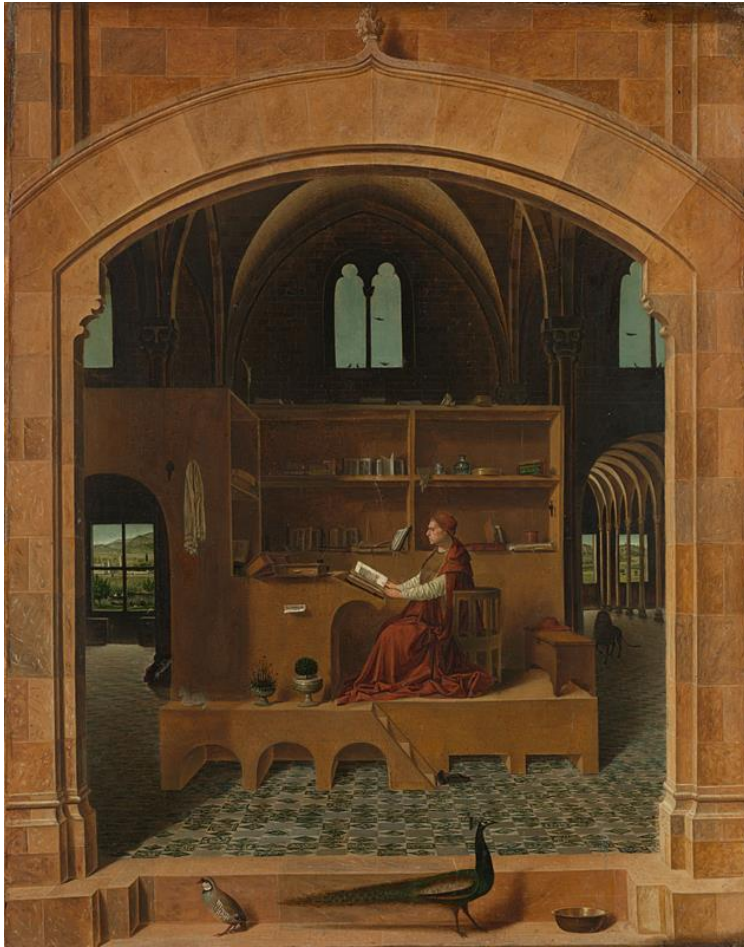
Taf. 2: Tizian, Penitent St. Jerome, 1550, Öl auf Leinwand, 235 x 125 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Taf. 3: Anthony van Dyck, Saint Jerome, 1615, Öl auf Leinwand, 158 x 131 cm, The Princely Collection, Liechtenstein.



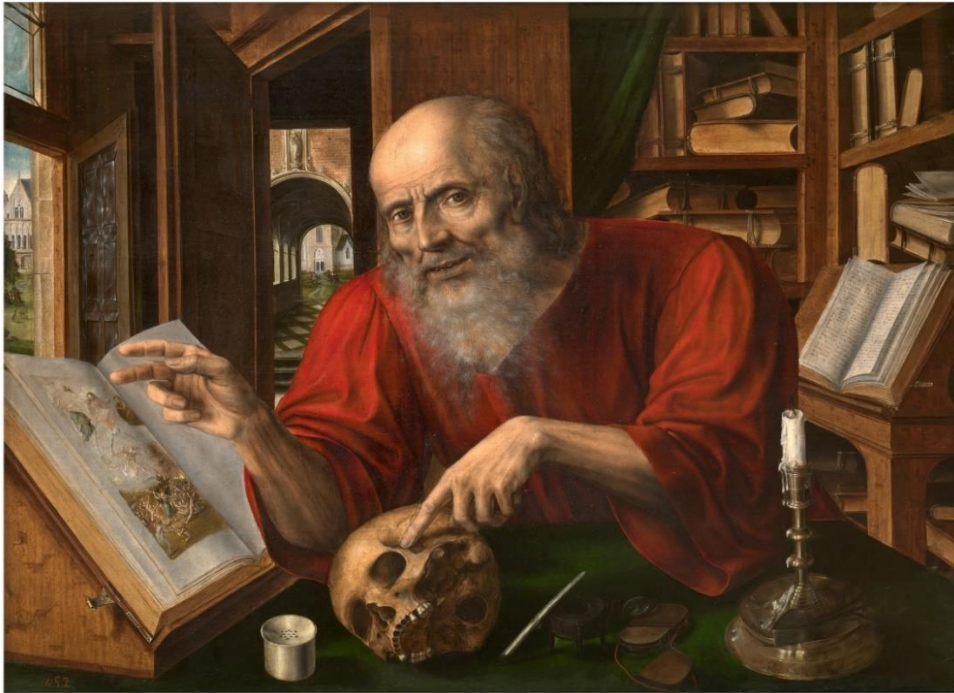
Taf. 4: Jan van Eyck, Saint Jerome in His Study, 1435, Öl auf Leinenpapier auf Eichenholzplatte, 31,9 x 24,4 x 4,8 cm (gerahmt), Detroit Institute of Art, Detroit.



Taf. 5: Antonello da Messina, St. Jerome in his Study, ca. 1475, Öl auf Lindenholz, 46 × 36,5 cm, The National Gallery, London.



Taf. 6: Marinus van Reyerswale, St. Jerome in his study, 1535-1545, Öl auf Holz, 80,5 x 109 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Taf. 7: Jan Massys, San Jerónimo, 1530-1540, Öl auf Eichenholz, 75 x 101 cm, Museo del Prado, Madrid.



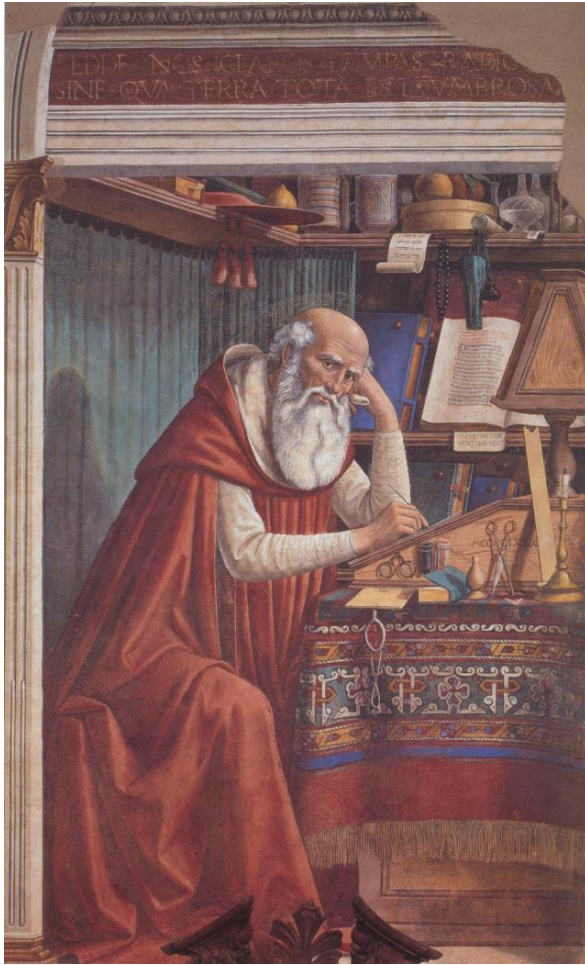
Taf. 8: Colantonio, Hieronymus mit dem Löwen (Predella des Altarbilds von San Lorenzo), 1444-45, Öl auf Holz, 120 x 150 cm, Museo Capodimonte, Neapel.



Taf. 9: Vincenzo Foppa, San Gerolamo e Sant'Alessandro (Detail zwischen aus dem Polyptychon von Santa Maria delle Grazie), 1476, Tempera auf Holz, 150,5 × 96 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Taf. 10: Joos van Cleve, San Gerolamo nello studio, 1511 und 1540, Öl auf Eichenholz, 71 x 55 cm, Galleria di Palazzo Bianco, Genova.



Taf. 11: Domenico Ghirlandaio, St. Jerome in his Study, 1480, Fresko, 184 x 119 cm, Chiesa degli Ognissanti, Florenz.



Taf. 12: Antonio da Fabriano, Hl. Hieronymus in seinem Studierzimmer, 1451, Tempera, Öl und Blattgold auf Holz, 88,4 x 52,8 cm, The Walters Art Gallery, Baltimore.



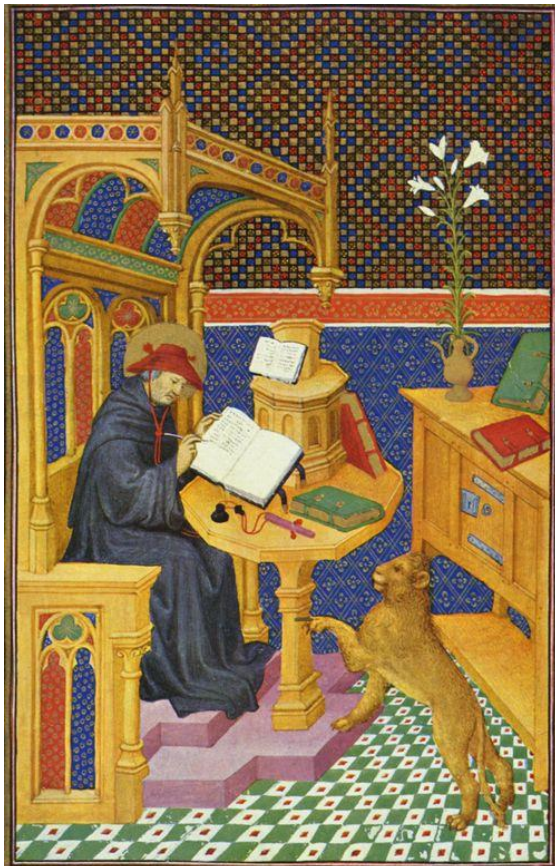
Taf. 13: Cenni di Francesco, Hl. Hieronymus im italienischen Gehäuse, 1411, Museo Diocesano, San Miniato.



Taf. 14: Lorenzo Attavante, Initial G (Manuskript der Übersetzung Berlinghieris von Ptolemäus' *Geography*), 1480, Biblioteca Braidense, Mailand.



Taf. 15: Benedetto di Bindo, Virgin of Humility; Saint Jerome Translating the Gospel of John (Diptychon), 1400-1405, Tempera, Silber und getriebenes Gold auf Holz mit vertikaler Maserung, 25,5 x 16,5 cm, John G. Johnson Collection, Philadelphia.



Taf. 16: Meister des Maréchal de Boucicaut, Hl. Hieronymus, 1410-1415, Pergament, 17,9 x 11,6 cm, Musée Jacquemart André, Paris.



Taf. 17: Lorenzo Monaco, Saint Jerome in his Study, um 1420, 1610, Tempera auf Holz, 23 x 18 x 3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Taf. 18: Bolognesischer Maler, Der hl. Hieronymus, um Kupfer, 27,9 x 21,2 cm, Alte Pinakothek, München.



Taf. 19: Guido Cagnacci, Hl. Hieronymus, nach 1659, Hieronymus, Leinwand, 160 cm × 110,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien.



Taf. 20: Tomaso da Modena, Der hl. Hieronymus, Fresko, San Nicolò, Treviso.

Abstract Deutsch

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Analyse malerisch-künstlerischer Darstellungen als neue Möglichkeit, neben den bisher rein sprachlich-textlichen Ansätzen, innerhalb den Übersetzungswissenschaften betrachtet, um einen Zugang zu einer übersetzenden Person zu erhalten. Die Intention dieser Arbeit ist es, die Analyse (fiktiver) übersetzender Personen als jungen Forschungszweig – Translator Studies genannt – zu fördern und die Person des Hl. Hieronymus als Übersetzer der Bibel und Patron aller ÜbersetzerInnen als Forschungsobjekt innerhalb der Übersetzungswissenschaften voranzutreiben.

Um dem Forschungsinteresse nachzugehen, ist eine neuartige interdisziplinäre Herangehensweise nötig, nämlich eine Kombination aus Übersetzungswissenschaften und Kunstgeschichte. Die Translator Studies werden deshalb mit der Bildtheorie von Oliver R. Scholz (?2004) in Verbindung gebracht. Da der Bildinhalt auch durch Details, wie Mimik und Gestik der dargestellten Person, sowie umgebende Gegenstände und Bildausschnitt vermittelt wird, ist es notwendig, den bildtheoretischen Rahmen durch Aspekte der Comic-, Film- und Fernsehanalyse zu erweitern. Für ein holistisches Gesamtverständnis aller Aspekte einer Analyse malerischer Darstellungen, muss außerdem das Verhältnis von Bild und Text miteinbezogen werden, da Bilder meist mit Begleittexten ausgestattet werden.

Daraus schließend werden die malerischen Darstellungen des Hl. Hieronymus als Übersetzer beschrieben und mit Hieronymusdarstellungen als Schriftgelehrter vergleichend analysiert, um Attribute und Charakteristika seiner übersetzerischen Tätigkeit herauszuarbeiten und thematisch einzuteilen. Der zeitliche Rahmen beschränkt sich dabei auf den Zeitraum vom 15. bis zum 17. Jahrhundert und fokussiert auf geographischer Ebene die Länder Italien und die heutigen Niederlande. Dadurch wird ein beispielhafter Vergleich möglich, der Aufschluss über die Andersartigkeit der übersetzerischen Darstellungen des Hl. Hieronymus aufgrund religiöser und geographischer Unterschiede gibt.

Abstract English

This master's thesis considers the analysis of pictorial, artistic representations as a new approach in translation studies, allowing us to conduct research on translators using methods other than purely linguistic and textual ones used so far. In doing so, this thesis aims to advance the analysis of (fictional) translators within a new line of research – called translator studies – and to promote the person of Saint Jerome – translator of the Bible and patron saint of all translators – as an object of research in translation studies.

To pursue this research interest, this thesis applies a new, interdisciplinary approach, combining the fields of translation studies and art history. More specifically, this research approaches the field of translator studies using the image theory of Oliver R. Scholz (2004). However, since the content of an image is also conveyed by details such as the facial expressions and gestures of the person depicted as well as by surrounding objects and image detail, we need to expand the framework of image theory by including aspects of comic and film analysis. For a holistic understanding of all aspects of pictorial representations, we moreover need to consider the relation between image and text, as images are, in many cases, accompanied by texts.

Based on the above, this thesis sets out to explore and compare pictorial representations of Saint Jerome in which he is shown as a translator with representations in which he is depicted as a scribe to shed light on, and thematically classify, the attributes and characteristics describing his translation work. The representations under review date back to the period ranging from the 15th to the 17th century and were crafted by painters from Italy and the present-day Netherlands. This temporal and geographical context allows for exemplary comparisons, providing information about the broad range of depictions of Saint Jerome as a translator while taking into account both religious and geographical differences at the time.