Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 41 (1998)

Heft: 1

Artikel: Das Buch im Bild : Überlegungen zu den Stilleben von Sebastian Stoskopff (1597-1657)

Autor: Hahn-Woernle, Birgit

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-388637

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.07.2025

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

BIRGIT HAHN-WOERNLE

DAS BUCH IM BILD ÜBERLEGUNGEN ZU DEN STILLEBEN VON SEBASTIAN STOSKOPFF (1597–1657)

Die Wissenschaften und die bildende Kunst

Die Welt der Bücher und die Welt der Bilder wird gemeinhin getrennt erlebt und betrachtet. Es sind andere Menschen, die mit Büchern umgehen, als jene, die mit Bildern leben. Vergröbert könnte man erstere mehr dem Verstand zuordnen, letztere dem Gefühl.

Sehen wir uns die Einteilung der Wissenschaften bei Aristoteles an, so scheidet er grundsätzlich die Sachbereiche, die sich mit dem Seienden beschäftigen, von jenen, die vom Wirklichen handeln. Das Seiende ist abhängig vom menschlichen Tun und daher wandelbar. Ihm gehören die praktischen Disziplinen zu, etwa die Musiktheorie, und hier wäre auch die Kunstwissenschaft anzusiedeln. Sie tragen den Zweck ihres Tuns in sich selbst. Mit dem Seienden, dem im irdischen Leben Vorhandenen, beschäftigen sich auch die poetischen Wissenschaften. Sie stellen etwas her und haben deshalb ihr Ziel außerhalb ihrer selbst. Zu ihnen zählt die Bildhauerei und die Malerei.

Ganz anders sind dagegen die theoretischen Wissenschaften strukturiert: sie handeln vom Wirklichen, das unberührt vom irdischen Wandel besteht. Hierher gehören die physikalischen, mathematischen und theologischen Fachschaften. Sie sind das Reich der Gelehrten und der Bücher.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein blieb diese Gliederung und damit die Einstufung menschlicher Tätigkeiten, grosso modo, gültig. Die römische Antike und in ihrer Nachfolge das lateinische Mittelalter formulierte in diesem Sinn seine Schulfächer der sieben freien Künste, der Artes liberales, unterteilt in das Quadrivium: Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik und die elitäre Dreiergruppe des Trivium: Grammatik, Rhetorik, Dialektik. Die diesen Disziplinen untergeordnete Gruppe der sieben artes mechanicae, der werktätigen Künste, werden zwar zum Beispiel bei Honorius Augustodunensis um 1100 als selbständige Wissensgebiete gezählt. Doch sie dienten der Necessitas und der Commoditas und fielen in der Bewertung nicht mehr unter die Schulfächer. Man erlernte sie vor Ort in der Werkstatt.

Die Renaissance brachte zwar mit der Besinnung auf den Selbstwert des einzelnen Menschen, seiner individuellen Persönlichkeit, auch eine Bewußtwerdung des Künstlers. Er trat aus der Reihe des Handwerks heraus, wo es vor allem um genaue Nacharbeit des Vorgegebenen ging. Die Originalität, die künstlerische Erfindung bekam einen Stellenwert, wenn auch bei weitem nicht in dem Maße, wie es für uns heute selbstverständlich ist. Das heißt, die Rangordnung änderte sich nicht prinzipiell. Die Arbeit des Künstlers wurde weiterhin in erster Linie nach seiner Funktion beurteilt: ein Bild sollte belehren oder erfreuen, repräsentieren oder die Andacht fördern.

Schon die Spätantike kannte die Personifizierung der Artes liberales, man denke an das große Werk des Martianus Capella aus dem 5. Jahrhundert, die Hochzeit des Merkur mit der Philologie. In der karolingischen Buchmalerei findet man dann die Darstellung der sieben weiblichen Gestalten und ihrer entsprechenden Attribute für die einzelnen Künste. Die Humanisten nehmen am Ende des Mittelalters wieder das antike Bild der Wissenschaften als Versammlung gelehrter Männer auf: Rafael

malt seine Schule von Athen für den päpstlichen Palast in Rom.

Zu den reichhaltigen Bildprogrammen des Barock gehören natürlich gleichfalls die sieben freien Künste, nun allerdings oft in Puttengestalt, die den Fürsten umschweben, der sich mit großzügiger Freigebigkeit um ihre Förderung verdient macht.

Und nun tauchen um diesselbe Zeit, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, Malereien auf Leinwand oder Holz mit einem neuen Sujet auf: Früchte, Blumen werden gezeigt, komplett gedeckte Tische zum Frühstück, zum Festbanquett, auch Rauchwaren können dort liegen, Utensilien eines Gelehrten mit Schreibzeug, Kerze, Stundenglas, einem Totenkopf und Büchern. Natürlich gibt es Vorläufer, Vorstufen zu dieser neuen Bildgattung und Erklärungen, warum sie gerade jetzt und eventuell gerade hier entstehen. Uns genügt in diesem Zusammenhang, die Leitlinien in Kurzfassung zu skizzieren, soweit sie für das Stilleben mit Büchern Aufschluß geben.

Vorläufer des Bücherstillebens

In römischen Wohnhäusern gab es Wandmalerei mit Einzeldarstellungen von Früchtekörben, Fischen, Blumengirlanden. Unter dem Tisch im Speisezimmer fand man, zum Beispiel in Herculaneum, in Mosaik eingelegt, die Wiedergabe dessen, was von einer Tafel übrigbleibt: Brotrinden, abgenagte Knochen, Fischgräten[1]. Ganz eindeutig wurden hier die Naturalien durch die Malerei ersetzt, an die Stelle des Gegenstandes selbst trat in möglichst naturgetreuer Wiedergabe das Abbild. Das war echtes Trompe-l'œil, ein Spiel, ein Täuschungsversuch des menschlichen Auges, natürlich in dem Bewußtsein, daß der Beschauer um den «Betrug» weiß. In diesem Sinn könnte man sich durchaus vorstellen, daß in Bibliotheken Bilder von Schriftrollen und Papyri auf Wand oder Schränke gemalt waren. Analoge Ansätze mit Schreibgerät, Tintenfaß und Geldsack sind aus Schreib-[2] bzw. Geldwechselstuben erhalten. Hinter diesen Malereien stand der Wunsch, daß diese Dinge realiter immer vorhanden sein mögen. Im eigentlichen Sinn handelt es sich also um die Bitte an die Götter, dem Menschen wohlgesonnen zu sein – und um Bannbilder mit apotropäischem Charakter, allerdings in einer schon sehr locker gehandhabten Form, eingebunden in den reichen dekorativen Lebensstil des gebildeten und wohlhabenden Römers.

Das Christentum brachte eine völlig andere Sicht von der Aufgabe des Menschen in diese spätantike Welt. Seine Bilder kreisten um eine Darlegung der Heilsgeschichte, waren Hinweis und Belehrung. Profane Malerei scheint in den kommenden Jahrhunderten sehr in den Hintergrund getreten zu sein, für uns jedenfalls sind kaum mehr Spuren vorhanden. Wir wissen ja auch um die immer wieder ernsthaft diskutierte Frage, inwieweit Bilder überhaupt zulässig seien, die vehement in den großen Konzilen vorgetragenen konträren Meinungen, die schließlich mit zur Spaltung in eine Ost- und eine Westkirche führten. Die römisch-katholische Kirche, Rom, bekannte sich zur bildlichen Darstellung in Malerei und Skulptur. Sie hieß das freie Abbilden von Pflanzen, Tieren, Menschen gut und zuerst sehr zurückhaltend, dann immer selbstverständlicher auch Bilder von Christus und Gottvater.

Nach und nach formierte sich ein Kanon für diese christliche Bildwelt. Heiligen wurden bestimmte Attribute zugeordnet, Gesten bildeten sich aus, man denke an die verschiedenen Darstellungen von Christus als Gottessohn, Erlöser, Weltenrichter. Die einzelnen Personen wurden in ihrem Typus charakterisiert und konnten, wie etwa Petrus und Paulus, schon im frühen Mittelalter allein an ihrer Haar- und Barttracht erkannt werden.

Eine wichtige Rolle spielten in diesem Zusammenhang Buch und Schrift. Die Götter der klassischen Antike waren keine

lesenden Götter gewesen; sie hatten den Dreizack, Pfeile, Speer, einen Stab in Händen gehalten. Dies ändert sich in den «drei Religionen des Buches» Judentum, Christentum, Islam: Die Propheten des Alten Testaments werden mit Schriftrollen dargestellt, die ihre Voraussage auf den Messias enthalten, anknüpfend an die Gelehrten der altorientalischen Religionen. Die Evangelisten, Apostel und Heiligen sind Künder und Bewahrer des Wortes Gottes. Sie tragen das Buch der Bücher bei sich, Zeichen der göttlichen Weisheit, der Heilsgewißheit und des Glaubens. Christus dagegen hält nicht die Bibel sondern das Urbuch in Händen, bezeichnet mit Alpha und Omega, laut Apokalypse 1,8.

Der Engel Gabriel findet Maria lesend, als er ihr die Geburt Christi verkündet. Sie ist die gelehrte Tempeljungfrau, die Psalmen liest. Auf Darstellungen des 15. Jahrhunderts ist es oft ein christliches Andachtsbuch, das aufgeschlagen in ihrem Schoß liegt und das sie gleichzeitig, in historischer Vorwegnahme als fromme lesende Frau kennzeichnet.

Auf einem Altarbild, das die Heilige Sippe zeigt, liest der Vater Alpäus dem kleinen Jakob aus einem Buch vor, das eigentlich noch gar nicht geschrieben ist, der Heiligen Schrift[3]. Für ein Altar- oder Andachtsbild ist die zeitlich «richtige» Abfolge unerheblich, im Gegenteil, es soll eine Zusammenschau gegeben werden, ein visuelles Erfassen der Heilsbezüge. Die Bibel, auch ein Stundenbuch, wird vom Betrachter mit Frömmigkeit assoziiert, mit dem Bemühen um den Glauben. Damit wird der Dargestellte zum Vorbild. Dies trifft vor allem auf die Heiligen-, die Märtyrer- und Stifterfiguren zu. Christus dagegen hält das Buch als Symbol dessen, der das Schicksal der Welt kennt und in Händen hat.

Großer Beliebtheit erfreute sich das Bildthema des «Hl. Hieronymus im Gehäuse», in seiner Studierstube[4]. Die anschauliche Schilderung eines häuslichen Interieurs mit Tisch und Stuhl, Schrank und Kästchen samt den vielen Utensilien, die dort untergebracht sind, kam dem Bedürfnis der Menschen nach lebensnaher Wiedergabe entgegen. So stehen die Schranktüren auch offen und wir blicken von oben auf die Tischplatte, um möglichst alles erkennen zu können. Trotzdem bleibt der Symbolbezug erhalten, wird ausgenützt, soweit es die Naturtreue irgend erlaubt – denkt man etwa an die Vogelfamilien, die gern im Vordergrund angesiedelt werden[5].

Hier setzt nun unmerklich ein Umdenken ein. Der Symbolgehalt wandelt sich und wird schließlich in sein Gegenteil verkehrt: Durch das Einbetten der religiösen Szene in eine vertraute Alltagsumgebung wird das Geschehen aktualisiert. Dies geht soweit, daß der Dargestellte mit einem Zeitgenossen, etwa dem Auftraggeber, gleichgestellt wird, zumindest seine Gesichtszüge annimmt. Zugleich gewinnt der gezeigte Vorgang an Dynamik, nicht mehr ein Zustand wird gezeigt, sondern eine Handlung. Die Tätigkeit des Lesens drängt in den Vordergrund und damit die Beziehung des Lesenden zu seinem Buch. In einer Gelehrtenstube gibt es davon eine ganze Menge, so daß es sich selbstverständlich nicht mehr nur um die Bibel handeln kann. Was liegt näher, als daß, angesichts der Büchermasse, der Forschungsdrang des Menschen, sein Wissensdurst, ins geistige Blickfeld des Betrachters rückt. Doch dieser ist der irdischen Sphäre zugetan, sein Streben, siehe Faust, bleibt notgedrungen raum- und zeitverhaftet. Seine Bücherweisheit ist von dieser Welt, ist nichtig, und hat mit der ewigen Weisheit, die Christus zugehört, nichts mehr gemein.

Damit hat das Buch an sich zwei entgegengesetzte Bedeutungen angenommen: es kann sowohl das Buch des Lebens sein und die Heilszuversicht des Menschen ausdrücken, es kann aber auch für die keine wahre Erkenntnis bringende Buchweisheit stehen, für die Nichtigkeit menschlichen Strebens. Wollten wir überspitzt argumentieren, müßte die Folgerung erlaubt sein: ist

nur *ein* Buch dargestellt, bedeutet es das Buch der Bücher, Hinweis auf das Jenseits, sind *viele* Bücher, Folianten, zusammengestellt, beziehen sie sich auf das eitle Tun des Menschen, die Vergeblichkeit seiner Bemühungen angesichts der Endlichkeit irdischen Seins. Im Großen und Ganzen ist diese Vereinfachung anwendbar, letztlich kommt es natürlich auf den Bildzusammenhang an, in welchem die Buchdarstellung steht. Handelt es sich um eine Wechselstube – Christus beruft den Zöllner Matthäus oder die Parabel vom reichen Mann und dem armen Lazarus – ist der negative Gehalt klar gegeben, besprechen sich Petrus und Paulus in einer Gelehrtenklause zwischen aufgeschlagenen Büchern, die zeigen, daß diskutiert, nach Lösungen gerungen wird, ist sicher ein positiver Aspekt menschlichen Strebens gemeint[6].

Es gibt einen weiteren Strang für das Motiv Buch in der bildenden Kunst und der ist in Grabmälern und Epitaphien zu finden. Es ist für uns notwendig, ihn zu verfolgen, denn nur über ihn wird die Variationsbreite der Bedeutung von Buchdarstellungen im Barock verständlich: Ab dem 13. Jahrhundert gab es Grabdenkmäler, die den Toten mit einem Buch in der Hand zeigten[7]. Es stellte die Heilige Schrift dar und kennzeichnete den Verstorbenen als gläubigen Christen. Mit dem Humanismus kam ein völlig neuer Aspekt hinzu. Nicht mehr die Sicht auf das Jenseits stand im Vordergrund, sondern die Rückschau auf das Leben des Beerdigten, auf seine Arbeit. In Italien werden Gelehrten die Bücher beigegeben, die ihr Lebensinhalt gewesen sind – manchmal weist sie die Beschriftung als diejenigen aus, die sie selbst verfaßt haben, manchmal deuten sie die Fachrichtung an, in welcher der Verstorbene sich Verdienste erworben hat. Sammlern werden ihre Bücherschätze als Auflagen unter die Beine, als Kissen unter den Kopf gelegt[8]. Das Buch ist zum Zeichen für Bildung und Kultur schlechthin geworden, die Gepflogenheit der Antike fortsetzend, welche ihre weisen Männer, die Philosophen, mit ihren Büchern abbildete. Sie stehen in keinem religiösen Zusammenhang oder weisen auf ein Leben im Jenseits hin, sondern bleiben im Gegenteil gerade im Irdischen verhaftet: der Verstorbene soll gewiß sein, daß seine Beschäftigung mit der gelehrten Welt des Buches ihm ein bleibendes Gedächtnis in der Nachwelt sichert.

Das Bücherstilleben im 17. Jahrhundert

Ziemlich gleichzeitig, kurz vor der Wende zum 15. Jahrhundert, tauchen Einzeldarstellungen von Büchern auf in zwei ganz verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst: in der Graphik und in Holzvertäfelungen. Die Erfindung der beweglichen Lettern um 1450 und die darauf einsetzende enorme Verbreitung des geschriebenen Wortes in Bänden und Blättern rückte das Buch ins Blickfeld einer breiten Öffentlichkeit. Über dieses Medium konnte Wissen vermittelt werden, aber auch allerlei Sinniges und Unsinniges unters Volk gebracht werden. Das greifen die Kritiker der Zeit auf. In Sebastian Brants «Narrenschiff», 1494 in Basel gedruckt, sitzt vornean der Büchernarr. Er besitzt eine ganze Menge Bücher, versteht aber wenig von ihrem Inhalt. So hält er sie in Ehren und wehrt die Fliegen von ihnen ab. Gut, daß er eine Mütze trägt, die seine Eselsohren verdeckt[9]. Die Kritik Brants gilt nicht dem Buch, sondern all denen, die als gelehrt angesehen werden möchten, sich aber, mit großer Brille ausgerüstet, mit deren Abstauben begnügen. Man könnte auch sagen, die Wind machen, aber wenig bewegen.

Hier schließt sich das Emblem an, das, ausgehend von Andrea Alciatis «Emblematum Liber» von 1531, in ganz Europa beliebt und bekannt wird. Es besteht aus einer Überschrift, dem Lemma und einer allegorischen Darstellung, der ein Epigramm, ein erklärender Text, folgen kann. In Roemer Visschers bekanntem «Sinne-Poppen», er-

Der Büchernarr, Holzschnitt, Sebastian Brandt, Das Narrenschiff, Basel 1494, Seite 1 recto.

schienen in Amsterdam 1614, ist ein Emblem zum Thema Bücher enthalten. Diese halten dem Betrachter alle ihre offene Schmalseite, nicht den Buchrücken zugekehrt. Das Lemma lautet: «Krijt voor de vilde woeste» – gegen die wilde Wüste der Unwissenheit und des Aberglaubens ist das Kraut der Wissenschaft gewachsen[10].

In einem anderen Emblem belehrt das von einem Schwert durchstoßene Buch: «Siege Du durch Sprechen» und das Buch eines Lesenden und eines Lernender vermittelt: «Die Anwendung des Buches, nicht das Lesen macht klug[11].»

Einen Endpunkt dieser kritischen Auseinandersetzung mit der Welt der Bücher setzt Giuseppe Arcimboldos «Bibliothekar», gemalt für den Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Im «Narrenschiff» wurde die Torheit des Menschen an den Pranger gestellt, mit einem belehrenden Unterton, der nur möglich ist, wenn der Autor an eine Zukunft, eine Evolution der Menschen, glaubt. Bei Arcimboldo fehlt jeder Ton der Zurechtweisung. Er stellt dar, skurril und hart, ausweglos. Es gibt kein Wissen durch die Bücher. Der Mensch stopft sich voll damit und ist und bleibt ein Kartenhaus. Trotz allem Sarkasmus geht eine Vornehmheit von diesem Bild aus, Wehmut, daß es menschlichem Geist trotz allem Bemühen nicht vergönnt ist, zu höherer Weisheit zu gelangen. Akzeptanz dieser Einsicht und ein Annehmen der Aufgabe, auf Erden zu streben, auch wenn kein Erfolg beschieden sein kann, ist die Aussage dieses herb und klar gestalteten Brustbildes eines Büchermenschen[12]. Dies sind die Antipoden der Darstellung von Mensch und Buch: bei Brant die Beschäftigung und Auseinandersetzung des Menschen mit Büchern, bei Arcimboldo die unsägliche Verquickung des Menschen mit dem Wissen, mit seiner Verantwortung für die Erde.

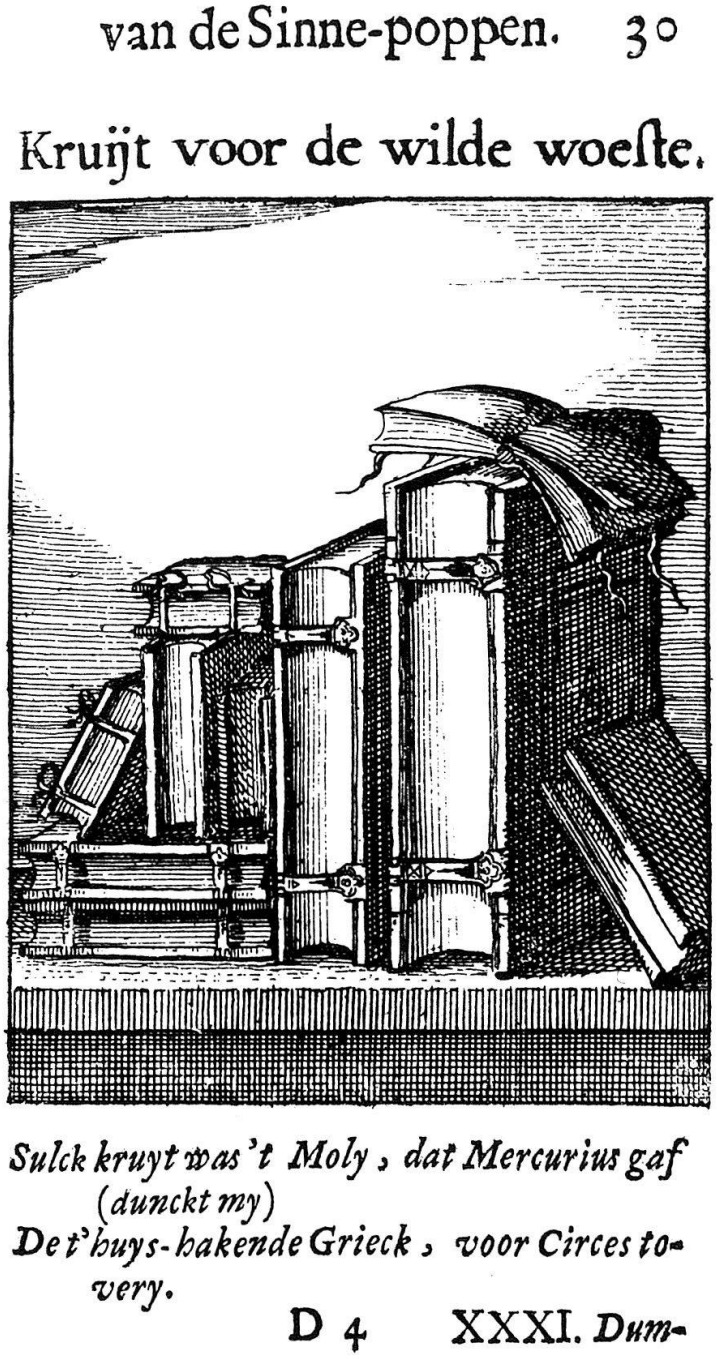
Die Darstellungen von Büchern in Holzvertäfelungen dagegen verfolgen keinen kritischen oder moralischen Zweck. Wir treffen auf sie in profanen und sakralen Räumen in Italien. Eingelegt in Schranktüren, in die Dorsale des Chorgestühls oder an einem Lesepult dienen sie einmal als Schmuck, zum andern zeigen sie an, was hinter der Tür verwahrt oder auf das Pult gelegt wird. Es sind Trompe-l'œils im echten Sinn des Wortes, denn sie geben den Gegenstand in zweidimensionaler Technik, möglichst plastisch, dreidimensional wieder, der eben an dieser Stelle, respektive dahinter, seinen Platz hat. Als Beispiel seien die Studioli des Federico da Montefeltro im Palazzo Ducale in Urbino von 1476 und von Gubbio genannt sowie die Intarsien des Fra Giovanni da Verona im Chor

der S. Maria in Organo, Verona, gefertigt 1494–1499[13]. Bei diesen Arbeiten überwiegt der ästhetische Gesichtspunkt. Sie wollen den Betrachter erfreuen und ihn ob ihrer Kunstfertigkeit in Erstaunen versetzen, so daß er voll Bewunderung vor dem Werk und dem, was es verdeutlicht, steht, nämlich der Wissenschaft oder im Falle des Notenbuches der liturgischen Gesange zum Ruhme Gottes.

Dieser Gesichtspunkt der Kunstfertigkeit wird dem Stilleben als Gütekriterium anhaften bis – ja – in einer Weise bis heute. Mit der Gründung der Kunstakademien in Paris 1648, wurden ex cathedra die Maßstäbe zur Beurteilung von Malerei festgelegt. An oberster Stelle steht die Historienmalerei, da sie bedeutende Ereignisse zum Inhalt hat. Dann folgen Personendarstellungen, Bildnisse, Genreszenen, Tiere, Landschaften und als unterste Kategorie rangiert das Stilleben, die Darstellung unbedeutender alltäglicher Dinge, die noch dazu «unbeweglich» sind. Qualität kann hier, nach Meinung der Akademie, nicht in der Aussage liegen, kann sich auch kaum in der Komposition zeigen, sondern eigentlich nur in der Ausführung, in der «gekonnten», das hieß, der Wirklichkeit möglichst täuschend nahen Wiedergabe. Man griff auf die Topoi der Antike zurück, welche die Vollendung des malerischen Könnens darin sahen, das Bild dem Vorbild zum Verwechseln anzunähern[14]. Wenn der Betrachter Wirklichkeit und «Schein» nicht mehr unterscheiden konnte, war der Triumph für den Künstler vollkommen[15]. Vespasiano da Bisticci schrieb im 16. Jahrhundert über einen Künstler im Dienste Federicos von Urbino: «Der Meister portraitierte auch seine Herrlichkeit nach der Natur, so daß nichts fehlte außer der Seele.»

Daraus resultierte die fatale Vorstellung, der Maler oder Bildhauer werde am Jüngsten Tag von Gott, dem Schöpfer, zur Verantwortung gezogen und aufgefordert, seinen Geschöpfen Leben einzuhauchen[16] – nun, da war dann der Stillebenmaler endlich in der besseren Position im Vergleich mit seinem Kollegen von der Historienmalerei.

Die säkulare Tradition der Bildauffassung, die von der Antike über den Humanismus hinaus Gültigkeit hatte, ging also von der Natur als der großen Lehrmeisterin aus.



Kruijt voor de wilde woeste, Holzschnitt, Roemer Visscher, Sinnepoppen, Amsterdam 1614.

Der Künstler versucht, sich ihr so weit wie möglich anzunähern. Er ahmt die Wirklichkeit nach, was seinen Werken fehlt, ist der göttliche Odem. Ganz anders die christliche Bildvorstellung, wie sie sich im Mittelalter ausbildet: Durch die sinnliche Wahrnehmung, die visio, sollte der Mensch zum Übersinnlichen gelangen. Das Bild wird zum Hilfsmittel menschlicher Erkenntnismöglichkeit. Zwischen diesen Polen bewegt sich die Aussage der Bildwerke im 17. Jahrhundert.

In besonderem Maße trifft dies für die neue Gattung des Stillebens zu, da die Gegenstände, die sie zeigt, von sich aus wertfrei sind. Sie geben ein Stück Natur wieder, einen Zustand, keinen Vorgang. So muß der Sinn, der ihnen zugrunde liegt, vom Betrachter jeweils neu erschlossen, gelesen werden. Hier liegt die deutliche Parallele zum Buch. Wie dieses auf den Leser wartet, erst durch das Lesen zum Leben erweckt wird, so will das Stilleben durch reflektiertes Anschauen zum Sprechen gebracht werden.

Das Buch im Bild bei Sebastian Stoskopff

Das früheste bekannte, reine Buchstilleben stammt wohl von Sebastian Stoskopff. Es ist signiert und 1621 datiert. Der Maler ist 1597 in Straßburg geboren und kam als 15jähriger nach Hanau bei Frankfurt zu Daniel Soreau in die Lehre, mit der Absicht, als Künstler und Architekt ausgebildet zu werden. Die Lehrkosten übernahm seine Heimatstadt. Es war geplant, daß er später für Straßburg tätig sein sollte. Dazu ist es nicht gekommen und die Stadt scheint auch nie Ansprüche in dieser Hinsicht geltend gemacht zu haben.

Daniel Soreau war von Haus aus flämischer Abstammung. Sein Großvater hatte sich als Tuchhändler in Frankfurt niedergelassen und besuchte die jährliche Johannesmesse in Straßburg. Sein Enkel lebte zunächst mit seiner Familie dort, bevor er sich ab 1597 federführend an dem Projekt beteiligte, in Haunau eine Siedlung für protestantische Glaubensflüchtlinge zu gründen, die dann auch zustande kam. Erst in seinen reiferen Jahren widmete sich Soreau der Malerei. Er erfuhr als Künstler durchaus Wertschätzung, doch ist außer einem Stich kein einziges Werk von ihm überliefert[17]. Der 17jährige Stoskopff erlebte also ein großbürgerliches Haus protestantisch-calvinistischer Prägung, in dem vielseitige Interessen gepflegt wurden: Der Hausherr war im kaufmännischen Milieu großgeworden, verstand etwas von Architektur, führte ein Maleratelier und musizierte gern. Aus seinem Nachlaßinventar und dem seiner zwei Jahre später verstorbenen Frau geht hervor, daß er eine ganze Reihe von Gemälden besessen hatte, 19 Stück, von denen allerdings nur zwei einem Maler, Joos von Winghe, zugeordnet werden können[18]. Im selben Jahr 1621 verließ Stoskopff Hanau – sein Aufnahmegesuch als Beisasse war von

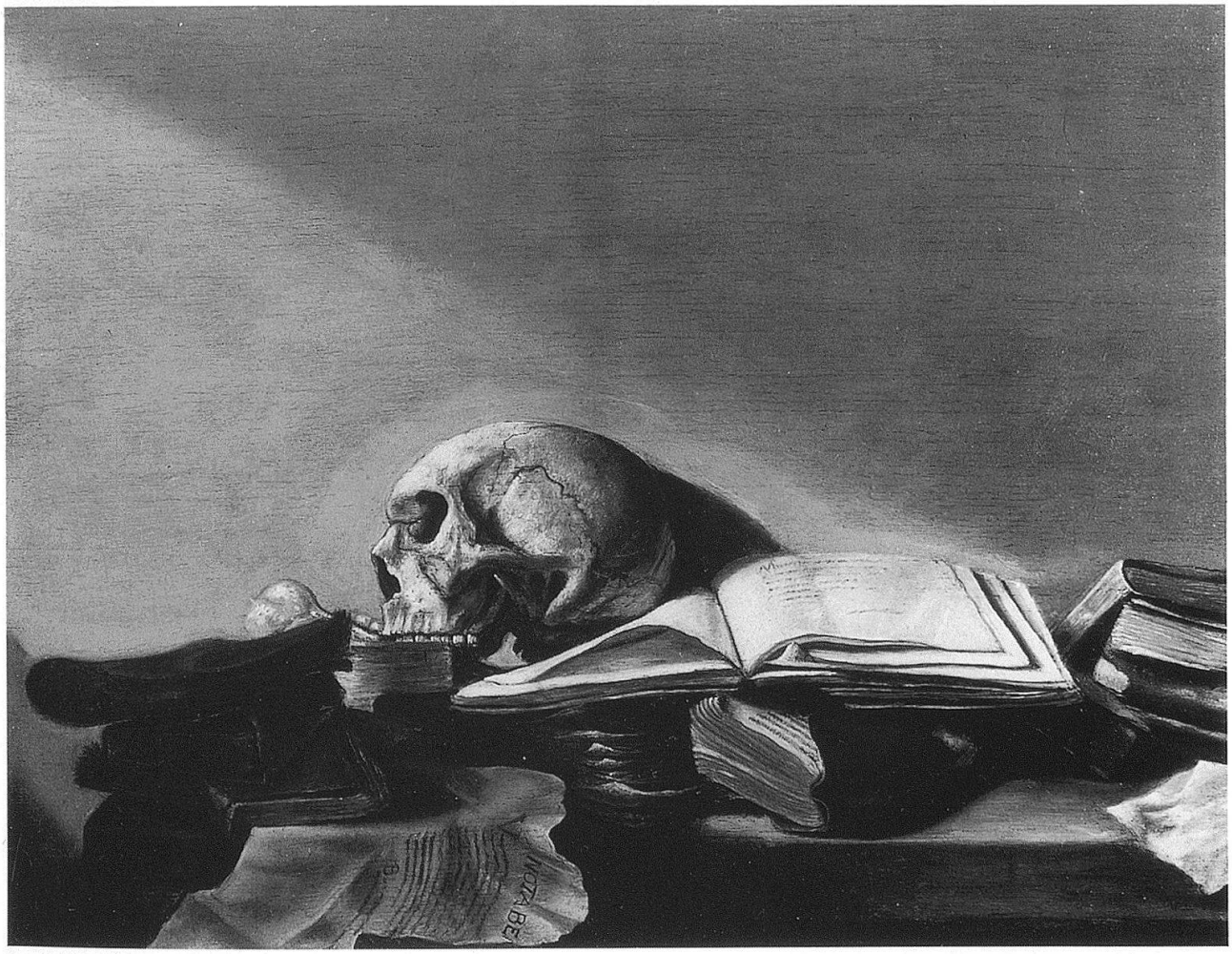
---

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ACHT ABBILDUNGEN

1 Verkündigung an Maria, Tafel aus dem Ehninger Altar, um 1476, 146×73 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 1125.
2 Der Bibliothekar, Giuseppe Arcimboldo, Öl auf Leinwand, 97×71 cm, 1580–1590, Skokloster Slot, Schweden.
3 Vanität, Jan Davidsz de Heem, Öl auf Eiche, 30,9×48 cm, um 1629, Musée des Beaux-Arts, Caen, Inv. Nr. 87.5.1.
4 Stilleben mit Büchern und Kerze, Sebastian Stoskopff, Öl auf Eiche, 20,5×35 cm, signiert und datiert 1625, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Inv. Nr. 2528.
5 Die große Vanität, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 125×165 cm, signiert und datiert 1641, Musée des Beaux-Arts, Straßburg.
6 Stilleben mit Cranachs Melanchthon-Porträt, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 46,5×62 cm, signiert, wohl nach 1645, Privatbesitz.
7 Stilleben mit Büchern und Rembrandt-Radierung, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 50×60 cm, nach 1631, The Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 52.199.
8 Stilleben mit Cranachs Luther-Porträt, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 50×61,5 cm, wohl nach 1645, Privatbesitz.

I

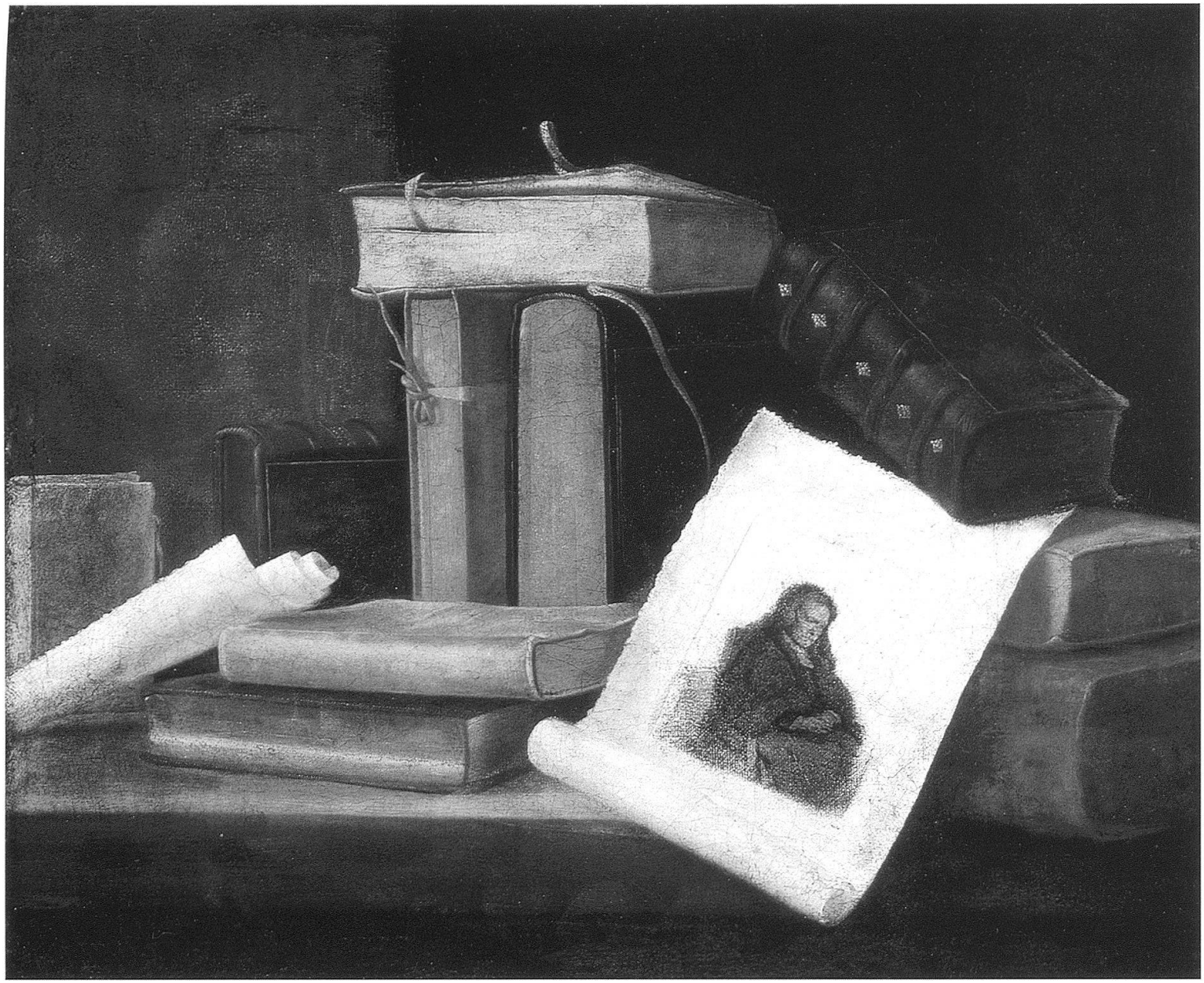
2



3

A

6



der Stadt Frankfurt abschlägig beschieden worden. Erst aus dem Jahr 1629 datiert die nächste konkrete Nachricht über seinen Verbleib: Joachim von Sandrardt begegnet dem Malerkollegen in Venedig und berichtet: «von dannen verreiste er in Frankreich und hinterließ viele gute Werke; von Pariß zoge er nach Italien (allwo ich ihn zu Venedig anno 1629 gesehen), hernach wieder zurück nach Pariß und so fürters nach Straßburg...[19]»

Ob der damals 24jährige Stoskopff seinen Weg direkt nach Paris genommen hat, oder ob er zunächst etwa in Straßburg und weiteren Orten Station gemacht hat, wird sich nur durch einen Zufall endgültig klären lassen. Vielleicht zog er auch zuerst den Rhein abwärts und besuchte die Niederlande, hatte er doch in Hanau in erster Linie Malerei niederländischer Prägung kennen gelernt.

Das Bücherstilleben von 1625 stellt das erste datierte Werk Stoskopffs dar. Es ist in Öl auf Eiche gemalt, ein kleines Querformat von 20,5 auf 35,1 cm. Die Darstellung umfaßt wenige Gegenstände. Auf einer durchgehenden hellbraunen Tischplatte sind drei Bücher angeordnet. Ein liegendes, zugebunden, dient einem aufgeschlagenen als Unterlage, das sich an ein drittes senkrecht gestelltes anlehnt. Am vorderen linken Bildrand steht eine weiße Kerze, deren Licht eben erloschen ist. So eng umgrenzt dieses Repertoire gewählt ist – fünf Objekte vor einem dunklen Hintergrund – so konzentriert sind sie einander zugeordnet, ist bildliche Darstellung und inhaltliche Aussage miteinander verknüpft. Es ist ein Paradox: Dieses Bildchen ist schlichtweg eine Meisterleistung und steht am Anfang eines Künstlerlebens. Es ist harmonisch, abgewogen, voll verhaltener Dynamik, technisch gekonnt, virtuos, aber von einer vornehmen Zurückhaltung, die eigentlich einem alten Meister anstünde. Dieses kleine Gemälde ist ein Wurf und verdient unsere volle Bewunderung. Es verzichtet fast völlig auf Farbigkeit. Es ist in Tönen angelegt, die von Elfenbeinweiß über alle Braunschattierungen bis gegen Schwarz reicht. Im eben verglühten Docht der Kerze vermeint man ein leichtes Rot zu sehen, mehr ist es aber auch nicht. Das Album im Zentrum des Bildes liegt aufgeschlagen für den Betrachter. Es zeigt den heimkehrenden Bauern mit seiner Schaufel aus der Serie der Capricci, die Jacques Callot 1617 in Florenz zeichnete und Lorenzo Medici widmete. Stoskopff gibt die Radierung nahezu exakt in der Originalgröße 54×78 mm wieder, ausgehend von den in Nancy 1621 entstandenen Platten[20].

Ein einfacher Mann steht am äußersten Bildrand und blickt in eine weite freie Landschaft. Zu seinen Füßen, weit unten, liegt zwischen Bäumen sein Heimatdorf. Diese Weite wird verdoppelt durch die leere Rückseite des Blattes links, dessen untere Ecke vom Windhauch angehoben ist, den die eben verlöschte Flamme hervorgerufen hat. Kerze und Albumseiten heben sich in nahezu strahlendem Weiß aus dem Bild heraus. Der Schatten der Kerze auf der Tischplatte zeigt nach rechts, ihm strebt von der anderen Seite das spitze Dreieck des Erdbodens, auf welchem der Bauer steht, entgegen. Das Buch menschlicher Beschäftigungsmöglichkeiten, der Capricci, ist für den Beschauer geöffnet und nicht umsonst hat Stoskopff die Seite der Mühsal und der vollbrachten Arbeit aufgeschlagen. Buch und Bild ergänzen sich in ihrer Aussage vollkommen. Durch das Überschneiden der vorderen Tischkante – das Kerzenwachs tropft herab, der lederüberzogene Band ragt über sie hinaus – ist der Betrachter in die Darstellung integriert. Er wird Zeuge, daß der Leser vor ihm eben die Kerze ausgeblasen hat und weggegangen ist.

Sebastian Stoskopff ist 60 Jahre alt geworden. Wir kennen heute gut 70 Bilder von ihm, die sich ziemlich gleichmäßig auf jeden Lebensabschnitt verteilen[21]. Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich um reine Stilleben, nur fünf weisen eine menschliche Figur auf, doch auf 16 seiner

Gemälde sind Bücher, graphische Blätter und Briefe dargestellt. Damit rangiert er ganz vorn unter den Malern von Stilleben mit Büchern, das heißt: Es gibt zwar Künstler, die sich auf das Sujet von Blumen und Früchten spezialisiert haben oder die fast ausschließlich Mahlzeiten, gedeckte Tische, wiedergeben[22], aber niemand stellte ausschließlich oder vornehmlich Bücher dar.

Die Ausbildung verschiedener Arten von Stilleben wurde bekanntlich vor allem in den Niederlanden gepflegt, und dort sind auch Stilleben mit Büchern am häufigsten anzutreffen, nicht in der Stadt Amsterdam, wo im 17. Jahrhundert die meisten Verlage und Druckereien beheimatet sind, sondern in und um die Universitätsstadt Leiden[23]. Die Anregung zur Gestaltung ging also nicht vom Gegenstand Buch aus, sondern vom Inhalt, der Welt des Geistes, die im Buch faßbar wird. In Stoskopffs kleinem Werk wird dies deutlich auch im Verzicht auf die Farbe.

Die in Brauntönen verharrenden Bilder entstanden vor allem in Leiden und Haarlem, man findet sie in Rembrandts Œuvre wie bei Stillebenmalern, etwa Pieter Claesz, Pieter Potter oder den Brüdern Steenwyck. Sie wurden so beliebt, daß sie eine eigene Bezeichnung erhielten: «monochrome banketje». Ton in Ton zu malen war eine Modesache, doch hatte sie einen Ausgangspunkt. Der ist wohl einmal in der Kunstform zu sehen, die so beliebte Graphik, Kupferstich und Radierung, in der Technik der Ölmalerei, deren Zauber eigentlich in der Farbigkeit liegt, zu imitieren, zum andern aber liegt er in der Geisteshaltung der protestantischen Bewegung begründet. Besonders im Calvinismus spielt Einfachheit, Verzicht, die Tugend der Zurückhaltung bis zur Kargheit eine große Rolle. Im künstlerischen Bereich geht diese Reduktion auf ein Mindestmaß dann zusammen mit einer raffinierten Extravaganz. Die Aussage, die hinter dieser Monochromie steht, ist letztlich immer der Hinweis auf die Blaßheit irdischer Existenz vor der himmlischen Herrlichkeit, das Unvermögen der Menschen angesichts der Allmacht Gottes. Somit ist die unterschwellige Thematik klar, es geht um die Vergänglichkeit menschlichen Tuns und Strebens, die Vanitas vanitatum.

Von 1621 datiert das kunstreiche Vanitas-Stilleben von Jacques de Gheyn dem Jüngeren (1565–1629)[24]. Es liegt auf der Hand, daß diese intellektuelle Komposition mit einer Fülle von Einzelaspekten nicht der Beginn dieses Bildthemas sein kann, auch wenn es heute das früheste bekannte Beispiel darstellt. Es folgen ihm aber zeitlich so dicht eine ganze Reihe weiterer von verschiedenen Künstlern und in großer Variationsbreite, daß man annehmen darf, das Thema lag einfach in der Luft und drängte nach Gestaltung.

Hier interessiert der Vanitasgedanke nur im Zusammenhang mit der Wiedergabe von Büchern. In de Gheyns Vanität nehmen sie den größten Teil des Bildes ein, stapeln sich teils geordnet aufeinandergelegt, teils wie achtlos dazwischengeworfen auf einem großen Tisch. Betont ist die Tiefenperspektive, wodurch das Bild einen monumentalen Charakter erhält. Die Spitze des in einem Dreieck aufgebauten Bücherberges nimmt ein Brustharnisch ein, aus dem unsinnigerweise zwei Blashörner in die Luft ragen, darüber eine große, als Hostie gedeutete Scheibe[25]. So ergibt sich als Reihe in der Mittelachse des Bildes: zuunterst auf einem weißen Blatt das an das Tischtuch geheftet ist, das Motto: «Sei mäßig, bedenke das Ende und folge der Natur[26].» Darüber liegt die Schreibfeder, dann folgen drei ordentlich aufeinandergelegte Bücher mit eingesteckten Zetteln, auf einem davon is «Vitruvius» zu lesen, und auf diesen liegt ein mit einem Lorbeerkranz geschmückter Totenkopf. Über ihm dann der Harnisch, Sanduhr und die Scheibe mit Engelskopf. Als Ergänzung auf dem Brett, das auf einem verhüllten Kasten (Sarg?) aufliegt, die Gipsbüsten von Seneca, Alexander und dem jüngsten Laokoon-Sohn, zugleich die drei Menschenalter be-

zeichnend, als Pendant dazu eine Gruppe von Spanschachteln und Büchern. Sie erscheinen, dem irdischen Chaos entrückt, auf einer höheren Ebene. Unten spielt sich der Kampf des Lebens ab, das Bemühen und Streben, das Arbeiten mit Bleistift, Feder und Zirkel zwischen Papierrollen, Schreibtafeln und Büchern. Das Gemälde wirkt äußerst akademisch. In der Art eines Emblems wird der Gedanke – nennen wir ihn: das ist das Schicksal des Menschen, wenn Du die gestellte Aufgabe mit Bemühen und Fleiß erfüllst, so ist sie wohlgetan – ins Bild umgesetzt. In einzelnen Teilen gelingt dem Künstler ein sehr lebendiger, malerischer Eindruck, und zwar bei den Büchern. Hier scheint er zuhause, das ist seine Welt.

Ohne Zweifel hatte Stoskopff Kontakt zu dieser Gruppe niederländischer Meister in Leiden und Haarlem, kannte zumindest ihr Schaffen. Genau 20 Jahre später, 1641, malt er die sogenannte «Große Vanität», sein Hauptwerk. In ihm sind alle Elemente des Bildes von Jacques de Gheyn wiederzufinden, ebenfalls auf einem Tisch angeordnet. Es gibt die verhängenden Tücher und einen handschriftlich geschriebenen Vers auf einer angehefteten Tafel. Aber die Botschaft ist hier so ins Bild übertragen, da sie aus dem bildlichen Zusammenhang heraus unmittelbar erfaßt wird und nicht über den Intellekt erschlossen werden muß. Auch bei Stoskopff stehen Bücher und der Totenkopf im Zentrum. Er liegt auf einer Spanschachtel und diese auf einem Liederheft, die Bände umgeben ihn schützend, eine Nische bildend. Um diesen Kern ist angeordnet, was des Menschen Leben ausmacht: Zeichen der Macht und der Herrschaft, Globus, Harnisch und Schwert, Dinge der sinnlichen Freude wie goldene Pokale, Becher, die Laute und zuvorderst: die Flasche mit Eau de vie. Oben, in der Mitte, statt der Hostie de Gheyns, ein rotes Samtschränkchen. Eine Tür steht offen und läßt den Blick in ein dunkles Inneres frei. Der Eindruck ist eigenlich nicht erschreckend, eher geheimnisvoll. Mit diesem Nichtwissen-können muß der Mensch leben.

Im Zeitraum zwischen dem kleinen Stillleben mit drei Büchern und Kerze und der Großen Vanität sind neben Mahlzeitenbildern und Küchenstücken weitere Bilder mit Büchern entstanden. Immer weisen sie auch eine Grafik auf, entweder als Einzelblatt oder in einem aufgeschlagenen Album. Vier Mal sind es jeweils verschiedene Beispiele aus dem Werk Jacques Callots[27], zwei Mal gibt Stoskopff Radierungen von Rembrandt wieder, die lesende ältere Frau und das Porträt eines älteren Mannes[28], dann die Schindung des Marsyas von Laurent de la Hyre[29] und als Einzelstück den Triumph der Galathea, gestochen von Michel Dorigny nach einem Gemälde Simon Vouets[30]. Diese Werke stammen alle von zeitgenössischen Künstlern und stellen eine Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunstszene dar.

Sicher wählte Stoskopff Blätter von Künstlerkollegen aus, die er besonders schätzte. Neben der Wiedergabe von Grafiken begegnen mehrmals aufgeschlagene Notenhefte. Auch hier sind die Vorlagen zu identifizieren, die Vertonung des 76. Psalms in der Version von Clement Marot und Theodore de Bèze[31], ein Chanson von Pierre Guedron[32], ein Reigen von Orlando Lasso auf Clément Marots «Un bien petit»[33].

Stoskopff war schon zu Lebzeiten berühmt für seine Könnerschaft im Übertragen von Stichen in Malerei. So schreibt Matthäus Merian d. J. nach seinem Tod an den Grafen von Nassau-Idstein, mit dem beide Künstler in enger Verbindung standen: «Dieses Kupferstuck were leicht auf Stoßkopfische Manier zu machen, wan dergleichen, alss Stoßkopf gewesen, noch lebeten[34].» Außer einer Ausnahme reproduzierte Stoskopff dagegen keine Ölgemälde[35], was zu seiner Zeit durchaus gemacht wurde, etwa in den Interieurs David Teniers d. J. (1610–1690), die Gemäldesammlungen von Erzherzog Leopold Wilhelm zeigen[36]. Stoskopff bleibt beim geschriebenen Wort, gibt

hier aber ein breites Spektrum wieder, von der Bibel und religiösen Werken – zum Beispiel des flämischen Jesuiten Cornelius a Lapide bis zu zeitgenössischen musikalischen Kompositionen, Kupferstichen lehrhafter Art, wie dem jungen Mann mit Weinglas nach Abraham Bloemarts Rommelpot[37], bis zu Stichfolgen nach Zeichnungen oder Gemälden.

Auffallend bleibt, daß die Mehrheit der liegend und stehend gezeigten Buchbände keine Bezeichnung aufweisen. Sie repräsentieren Schrifttum als Gesamtheit. Die Hervorhebung religiöser Themen und der Musik hat vor diesem Hintergrund wohl doch einen speziellen Grund.

In einem Protokoll des Rates der Stadt Straßburg, welches über das Lehrverhältnis Stoskopffs bei Daniel Soreau in Hanau handelt, wird berichtet, daß der Meister, da der Junge sich «tätig und gehorsam» erweist, ihn «sehr lieb» habe und ihn «neben dem malen auch lautenschlagen und ballen spielen» lasse[38]. Sicher darf man daraus schließen, Stoskopff sei ein musikalischer Mensch gewesen und habe Freude an der Musik gehabt. Daß er sich auf der anderen Seite intensiv mit religiösen Fragen auseinandersetzte, beweisen Schriftstücke, die von dem vergeblichen Versuch berichten, Stoskopff vom lutherischen zum katholischen Glauben zu bekehren[39], wie auch seine Bilder selbst, deren Themen deutlich von protestantischem Denken geprägt sind.

Da sind vor allem seine Karpfenbilder zu nennen, von welchen heute 6 Varianten bekannt sind[40]. Diese Kompositionen eines toten Karpfens, der in einer Schüssel liegt, der wiederum auf einer Spanschachtel steht, daneben ein Krug und eine eben verlöschte Kerze, könnten als protestantische Andachtsbilder interpretiert werden. Zwei Gegenstücke zeigen jeweils einen Tisch mit Büchern. Auf dem einen steht ein Cranach-Bildnis von Luther auf dem anderen eines von Melanchthon. Auf beiden Bildern läßt die aufgewehte Seite eines Schriftstückes den Wortfetzen «Reichs» erkennen. Für den damaligen Betrachter, der die näheren Umstände kannte, war die Bedeutung der Darstellung sicher klar, wir können heute nur Vermutungen anstellen. Wahrscheinlich ist, daß wir hier eine Art Historiengemälde vor uns haben, die Dokumentation eines Ereignisses, etwa des 100jährigen Jahrestages der Verabschiedung des Reichsgesetzes vom Augsburger Interim 1548. Die zu Lebzeiten entstandenen Porträts der Reformatoren stehen für diese, die Bücher für ihr Werk, der Betrachter selbst scheint gerade in den Schriften geblättert zu haben, welche den Schlüssel zum Verständnis des Bildes enthalten.

Stoskopff hat seine Bücherstilleben stets auf einem Tisch aufgebaut, dessen vordere Kante so nahe an den Bildrand gerückt ist, daß der Beschauer buchstäblich vor ihm steht. Diese Illusion wird vervollständigt dadurch, daß die gemalten Gegenstände, Bücher, Grafiken, Kerze, eine Uhr, in Originalgröße wiedergegeben sind. Obwohl jedes der Buchstilleben Stoskopffs denselben künstlerischen Impetus ausstrahlt, zeigt doch jedes einen ganz eigenen Charakter. Vergleichen wir die beiden Bilder mit den Radierungen Rembrandt von Rijns miteinander, das eine die Mutter des Künstlers wiedergebend (heute in Detroit) das andere den Vater in orientalischer Tracht (heute in Straßburg), jeweils 1631 erschienen[41]. Als gebaute Architektur stehen die Folianten

---

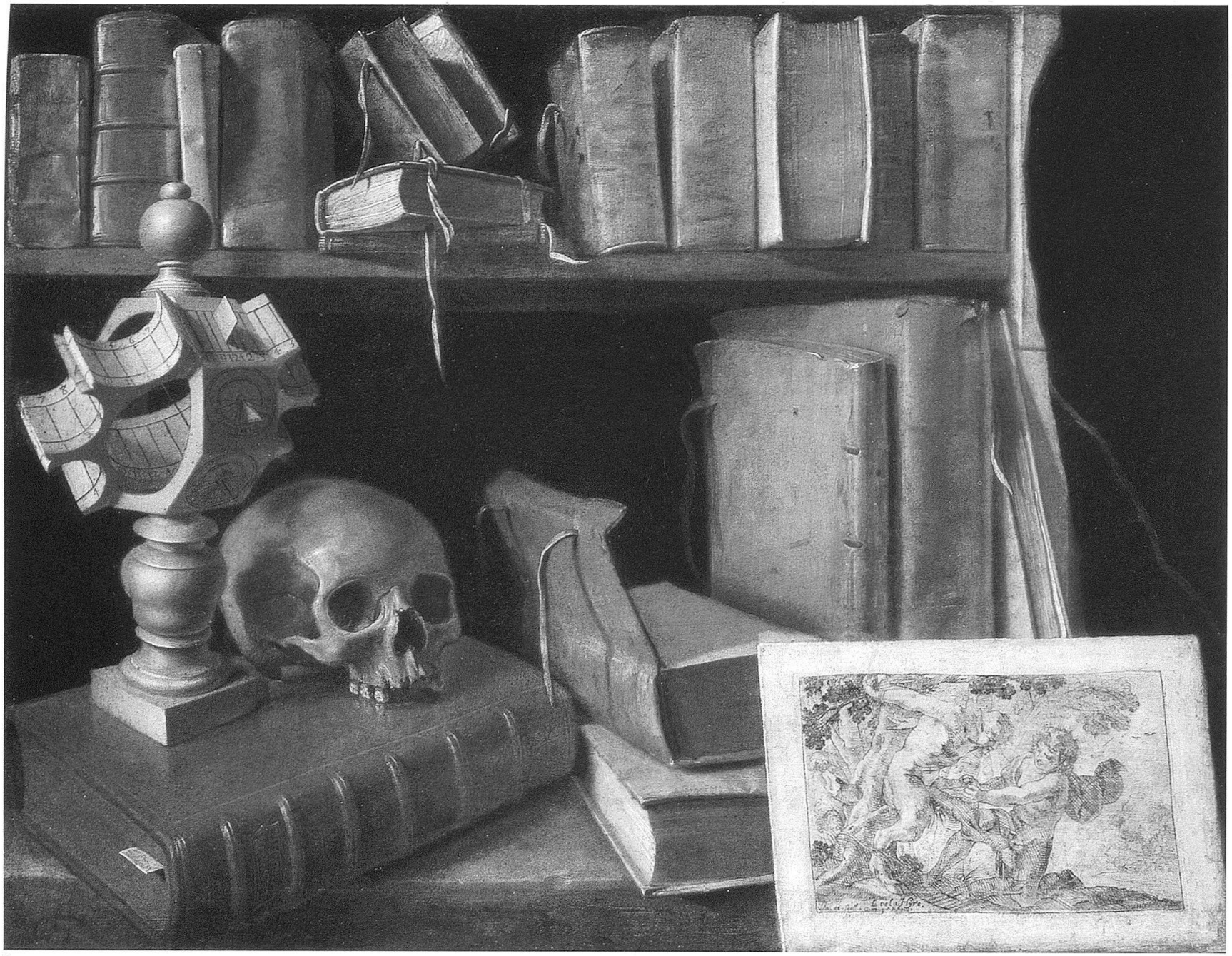
LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN VIER ABBILDUNGEN

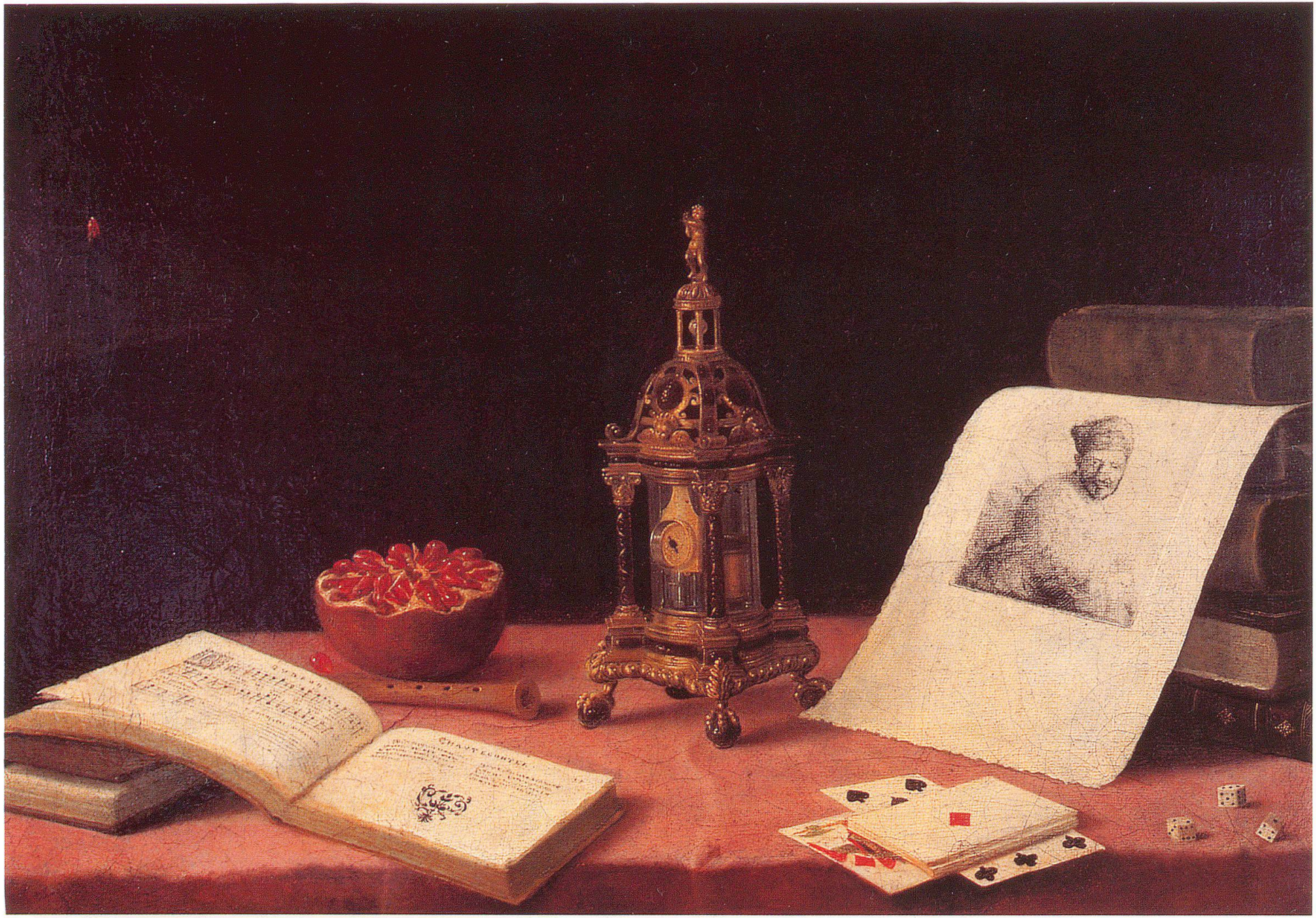
9 Vanität mit Äquatorialsonnenuhr, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 66,5×85,5 cm, 1630er Jahre, Musée du Louvre, Paris.

10 Die Fünf Sinne mit der Tischuhr, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 48×65,5 cm, nach 1631, Musée des Beaux-Arts, Straßburg.

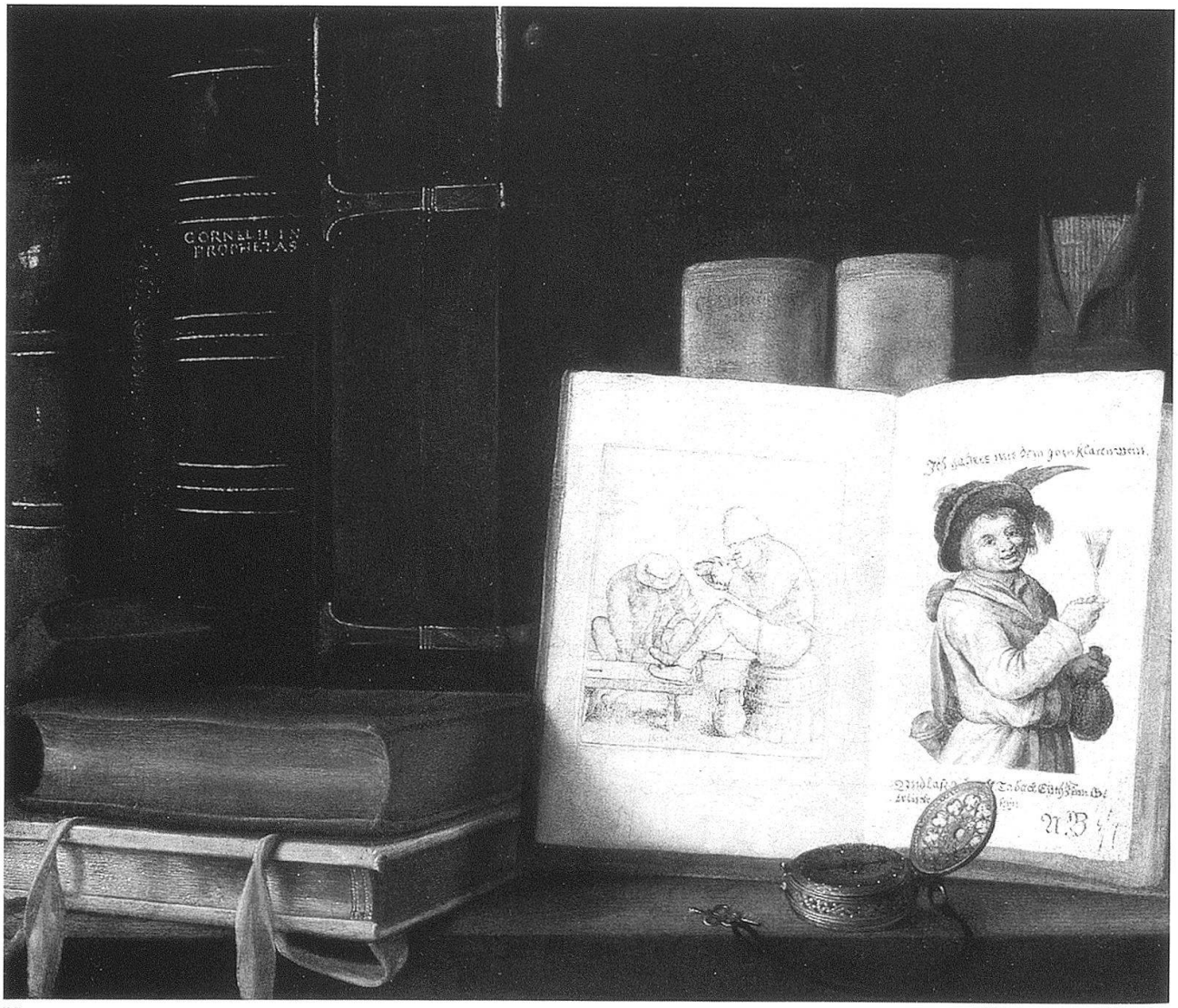
11 Stilleben mit Büchern, Kerzenhalter und Bronzefigur, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 51×69 cm, 1620er Jahre, Musée du Louvre, Paris.

12 Bücherstilleben mit Uhr, Sebastian Stoskopff, Öl auf Leinwand, 45,1×52 cm, signiert und datiert 1644, Galerie de Jonckheere, Paris.





LIBRI
SECVNDVS
DESIDERIA
ANIMÆ
SANCTÆ



12

im Detroiter Bild vor uns, ernst, streng, aber zugleich vornehm. Der Goldschnitt erstrahlt im vorn links einfallenden Licht. Dieses liegt hell auf den ledernen Bucheinbänden und beleuchtet voll die Radierung mit der sitzenden Frau, die ihre Hände im Schoß gefaltet hat. Sinnend blickt sie vor sich und in sich, Leben und Schaffen überdenkend. Ihre Arbeit ist getan. Das eingerollte Blatt links weist auf das entrollte hin. Es könnte den Beginn dieses Lebens aufgezeigt haben, das nun erfüllt ist. Aristokratische Würde liegt über diesem Bild.

Viel heiterer und voll lebendiger Eleganz präsentiert sich die Darstellung in Straßburg. Die fünf Sinne mit Bilderalbum und Flöte (Gehör), Granatapfel, dem Spiel mit Würfel und Karten (Gefühl), der Grafik und den Büchern (Gesicht) und dem Glimmerstäbchen in der dunklen Nische links oben (Geruch) bilden einen Reigen um das prachtvolle Turmührchen in der Mitte. Die kostbare Zeit will richtig genutzt sein. Die weichen Pastelltöne im lachsfarbenen Tischtuch und dem Braun bis Gold der Bücher verdichten sich punktuell im Rot der Fruchtkerne, im Karoas und Karokönig und dem verglimmenden Räucherstab. Zart und zerbrechlich nehmen sich diese Dinge vor dem tiefdunklen Hintergrund aus. Es ist die Schönheit eines reichen kulturellen Daseins.

Einen glanzvollen Lebensstil entfaltet auch ein Stilleben, das sich heute im Louvre in Paris befindet[42]. Gläsernen Pokalen à la façon de venise und einer schillernden Trubo marmoratus am linken Tischrand antworten liegende und aufrechtstehende Bücher rechts. Ein querrechteckiges Album zeigt den hockenden, seine Notdurft verrichtenden Bauer Jacques Callots aus den Capricci. Welch eine Spannweite menschlicher Existenz wird hier vor dem reflektierenden Betrachter aufgebaut, dazwischen auf einer Spanschachtel erhöht eine Juno-Statuette in beschwingter, leicht drehender Bewegung. Wir blicken in das Interieur eines Sammlers, die Gegensätze des Lebens werden in der Zusammenstellung von Pretiosen sichtbar gemacht.

Auf zwei Bücherstilleben Stoskopffs kommt ein Totenkopf vor. In der «Vanität mit Äquatorialsonnenuhr», heute im Louvre, Paris[43], und der «Vanität mit Totenschädel und Almanach», heute im Kunstmuseum Basel[44]. Auf ersterem Bild ist ein Bücherregal zu sehen, oben sind die kleinen Formate sortiert, unten wenige große. Auf einem roten Folianten stehen die Tischsonnenuhr und der Schädel. Diese Gruppe am linken Bildrand lenkt den Blick auf die Darstellung der Schindung des Marsyas. Der Sonnengott selbst reißt unbarmherzig dem Satyr, der ihn mit seinem Spiel auf der Panflöte übertreffen wollte, die Haut vom Leibe, oder will er ihm das Fell abziehen und ihn zum Menschen machen? Welch schmerzhafte Verwandlung! Das ganze Bild ist in warmen Beige-gold- bis Brauntönen gehalten, die im Ziegelrot dieses größten über die Tischkante hinausragenden Buches gipfeln. Sein Titel, in goldenen Lettern auf den Rücken geschrieben, war ursprünglich sicher lesbar.

Hier ist Menschheitsgeschichte ins Bild umgesetzt. Am rechten Rand bricht die Darstellung ab. Die Radiographie zeigt, daß an dieser Stelle die Statuette einer Maria mit Kind ihren Platz hatte, die dann wohl vom Künstler selbst übermalt wurde. Ob es auf Wunsch des Auftraggebers geschah oder ob Stoskopff seine Komposition änderte, muß offen bleiben.

Das Bild in Basel ist etwas kleiner. Im Zentrum ist der menschliche Schädel auf einem aufgeschlagenen Notenheft zu sehen, das wiederum auf zwei Büchern liegt, über die es herabhängt. Links an der Rückwand, die im übrigen nur als dunkler Hintergrund in Erscheinung tritt, hängt der 1630 datierte Almanach. Eine Türmchenuhr, drei Würfel und ein silberner Kerzenhalter mit verglimmtem Licht vervollständigen die Szenerie. Dies ist wohl das am meisten französischen Geist atmende Werk von Stoskopff. Es ist ganz direkt und eindringlich. Der

Vanitäsgedanke wird wie auf der Bühne brilliant und kraß zugleich demonstriert. Monatskalender und die Uhr, die über den Tischrand geschoben ist, drängen die zeitliche Begrenztheit auf, die gelegten Würfel und die verlöschte Kerze zeigen den Endpunkt an. Der Mensch ist dazwischen angesiedelt. Die Lehren der Bücher und sinnliches Erleben der Musik kombiniert mit Bauernschläue – im Text das Liedes bittet der Schuldner seinen Gläubiger, sich noch ein klein wenig zu gedulden, da sein Beutel leer sei – umreißen das Umfeld menschlicher Existenz.

Von Stoskopffs Malerkollegen in Paris, Jacques Linard, sind vergleichbare Vanitäten mit einem Totenkopf auf Buchbänden bekannt[45]. Ursprünglich schwebte wohl ein Schmetterling über der Kerze, Sinnbild der menschlichen Seele. Deutlich steht die Mahnung, der Vergänglichkeit eingedenk zu sein, im Vordergrund der Aussage.

Sie ist ohne Beschönigung – es taucht keine Vase mit Blumen bei Stoskopff auf – aber mit exquisiten malerischen Mitteln zur Darstellung gebracht. Mit großer Sorgfalt sind die Oberflächen herausgearbeitet, die Struktur des Papiers, der Glanz der Metalle, des härteren Silbers und der weicheren Feuervergoldung und vor allem des Schädels. Seine Kalotte weist eine weiche Farbigkeit auf, die alle im Bild angeschlagenen Töne in sich vereint.

Sicher zeitlich früher anzusetzen ist das Stilleben mit Büchern, Kerzenhalter und Bronzefigur eines Kriegers, heute ebenfalls in den Sammlungen des Louvre, Paris. Starke Lichtkontraste dramatisieren die Szene, die einen Aufbau von Büchern auf einem Arbeitstisch zeigt, links beleuchtet von einem hohen Kerzenständer. Rechts steht die Figur des Schwertziehers, einer antiken Bronze. Zwei Bücher liegen aufgeschlagen über den anderen: der maskierte Komödiant mit Gitarre von Callot aus der Serie der Varie Figure Gobbi sind zu sehen und der Liber Secundus Desideriae Animae Sanctae des Jesuitenpaters Hermann Hugo. Er war Feldgeistlicher bei der Belagerung von Breda 1625, die auch Jacques Callot miterlebt hat. In seiner Pia Desideria Animae vergleicht Hugo die Seele auf ihrer Suche nach Gott mit einem Kind, ein Gedanke, den auch der Protestantismus aufgenommen und weiterverfolgt hat. Mit den Darstellungen des Schaustellers und des auf der Geigenseite des Buches noch im Durchschlag zu erkennenden Buckligen, der auf einem Grill Geige spielt, mit der Figur des Kriegers und der Schrift, welche vom Menschen in seiner Sehnsucht nach dem Heil handelt, wird wieder ein breites Spektrum des irdischen Seins ausgebreitet[46].

Alle Bilder Sebastian Stoskopffs geben Ausschnitte in Innenräumen wieder und werden durch Lichtquellen beleuchtet, doch hier herrscht eindeutig Dunkelheit, die punktuell erhellt wird. Dem fast trostlosen Ernst der inhaltlichen Bedeutung des Bildes steht die Aktivität in der malerischen Bewältigung des Themas gegenüber. Sie zeigt sich in der Bewegung der nackten Männerfigur, den Buchseiten, die sich gerade umdrehen, der voll brennenden Kerze und dem Rot des in der Bildmitte ruhenden Folianten.

Ein letztes Bücherstilleben Stoskopffs ist 1644 datiert und signiert[47]. Zum Greifen nah sind die Bände an den Betrachter herangerückt. Dunkle Stehende und in Rot und Gold gehaltene Liegende im linken Vordergund bilden das Gegengewicht zu dem geöffneten Band mit dem Loblied auf den Wein nach Abraham Bloemarts Rommelpot. Stoskopffs Text dazu lautet: «Ich halte es mit dem guten klaren Wein und lasse Tabak euch zum Getränke sein.» Trinkende Männer sind zur weiteren Illustration des Themas in schwarzweiß auf der linken Seite wiedergegeben. Eine aufgeklappte Sackuhr – der dabei liegende Schlüssel gibt an, daß sie aufgezogen wird – deutet die zeitliche Begrenztheit dieser Freuden an. CORNELII IN PROPHETAS ist auf einem Buchrücken zu lesen. Die Bibelkommentare des flämischen Jesuiten Cornelius de

Lapide, eigentlich van Steen (1567–1637), waren berühmt zu Stoskopffs Zeiten.

Weltliche Genüsse und geistliche Nahrung stehen hier gleichberechtigt und anscheinend mit gleicher Akzeptanz des Malers beisammen und zeigen hellere, leuchtende und verhalten dunkle Seiten des Lebens. Erstaunlich, wie der Künstler es fertig bringt, die fast abrupt in eine rechte und linke Hälfte geteilte Komposition doch zu einem Bildganzen zusammenzufassen, in dem er organisch das aufgeschlagene Buch links an den auf dem Tisch liegenden Halt finden läßt, einen dreieckigen Schatten darüber wirft und im übrigen in dieser Vordergrundzone mit kaum merklichen Achsenverschiebungen arbeitet. Er läßt die beiden so festlich in Rot und Gold kolorierten Bände über die Tischkante treten, umspielt vom blaßpurpurnen Band und neigt den mächtigen Folianten mit den Messingschließen leicht aus der senkrechten Achse heraus. Mit dem nach rechts gedrehten graphischen Album entsteht so eine sich nach oben weitende Öffnung, welche die Steifheit der Bücherreihe auflockert, ohne ihr etwas von ihrem ernsten Charakter zu nehmen.

Versuchen wir Stoskopffs Bücherstilleben im Vergleich mit anderen Künstlern seiner Zeit zu sehen, so ist als bedeutender Repräsentant Jan Davidsz de Heem (1606–1684), der Maler von virtuosen Prunkstilleben zu nennen. Er arbeitete als junger Mann in Leiden in der Werkstatt von David Bailly. Hier entstanden einige stille monochrome Bilder mit Büchern. Die Vanität im Museum in Caen zeigt einen Tisch, voll belegt mit Bänden. Ein rechteckiges Album ist aufgeschlagen, auf ihm liegt ein Totenkopf. Wir sehen ihn von der Seite, er ist dem Lichtstrahl zugekehrt, der voll auf ihn fällt und die Diagonale des Bildes akzentuiert[48]. Das Repertoire ist jenem eines Beispiels von Stoskopff durchaus gleichzusetzen: Tisch, geöffnete und geschlossene Bücher, von diesen festgehaltene Blätter, ein menschlicher Schädel, Verzicht auf Farbigkeit. Doch der Charakter ist ein anderer. De Heems Bücher sind abgenützt, doch sie sind übereinandergelegt nicht von jemandem, der in ihnen gelesen hat, sondern der sie hier achtlos ablegte, weil sie nicht mehr gebraucht wurden. Sie dienen der Verdeutlichung der irdischen Begrenztheit des Menschen. Da ist auch keine Uhr mehr nötig, die Darstellung besitzt genügend Intensität. Das helle Licht verbindet den Kopf und das handgeschriebene Heft. Der Mensch und seine Arbeit, sein Lebenswerk, stehen im Mittelpunkt und man möchte hinzufügen, sie stehen in der Gnade. Man spürt schon den kommenden großen Meister in dem Bild, wie er locker über die dunklen Bände links in die Szene einführt und ohne Scheu den gesamten oberen Bildteil frei läßt. Doch bleibt damit eine Kargheit erhalten, ewas Miniaturhaftes. Stoskopffs Bilder sind bei allem Ernst der Aussage festlich, fast fröhlich. Sie bleiben ein Lobgesang auf das Leben, auch wenn dessen Ende unerbittlich vorgezeichnet ist: In der Verbindung von protestantisch-calvinistischer Lebensauffassung und einer romanischen Zugewandtheit zur Sinnenfreude erreicht das Werk Sebastian Stoskopffs eine selten harmonische Bildwirklichkeit.

ANMERKUNGEN

1 Charles Sterling, Still Life Painting. New York 1982, Abb. 4.

2 Felix Eckstein, Untersuchungen über die Stilleben aus Pompeij und Herculaneum, Berlin 1957, S. 56–57.

3 Maria Klopas mit vier Söhnen, schwäbisch um 1520, Rottenburg, Diözesanmuseum, Inv. Nr. 2.85.

4 Vgl. Leselust, Frankfurt 1923, S. 15, S. 47–53.

5 Zum Beispiel Lucas Cranach, Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus im Gehäuse, bezeichnet und 1525 datiert. Tempera auf Lindenholz, 116,5 × 77,5 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 71.

6 Vgl. Jan Bialostocki, Books of wisdom and books of vanity, Utrecht 1982, S. 38 ff.

7 Siehe Bialostocki a.a.O., Abb. 12, S. 50.

8 Vgl. Das Grabmal des Bischofs Orso in San Marcello al Corso, Rom.

9 Sebastian Brant, Das Narrenschiff, hrsg. von

Manfred Lemmer, 3. Aufl., Tübingen 1986, S. 7–8 mit Abb.

[10] Es wird auf das Kraut verwiesen, das Merkur dem Odysseus gegen die Zauberkünste der Circe gab. Visscher, Sinnepoppen, 1614/1949, S. 30.

[11] Vgl. Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 1287–1290.

[12] Öl auf Leinwand, 97×71 cm, Skoklosters Slot, Styrelson, Schweden. Sicher hatte Arcimboldo eine bestimmte Person im Auge, als er dies Bild malte, so daß es auch eine Art Bildnis darstellt. Vgl. Benno Geiger, Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi, deutsche Ausgabe, Wiesbaden 1960, S. 48 und Abb. 27.

[13] Heike Frosien-Leinz, Das Studiolo und seine Ausstattung, Katalog Natur und Antike in der Renaissance, Frankfurt 1986, S. 258–281. – Luciano Rognini, Tarsie e intagli di Fra Giavoanni a Santa Maria in Organo di Verona, Verona 1985.

[14] Vgl. Jochen Becker, Das Buch im Stilleben – Das Stilleben im Buch, Münster/Baden-Baden 1980, S. 448–449.

[15] Siehe z.B. Birgit Hahn-Woernle, Sebastian Stoskopff, Stuttgart 1996, S. 251 und 252 Anm. 11.

[16] Am deutlichsten formuliert im Hadith zum Koran, vgl. Alfred Renz, Geschichte und Stätten des Islam von Spanien bis Indien, München 1977, S. 24/25. Zur Bilderfrage siehe Thomas Aschenbrenner, Oskar Thulin, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. II, Stuttgart 1948, Sp. 561–572.

[17] Siehe Birgit Hahn-Woernle, Sebastian Stoskopff, Stuttgart 1996, S. 13–14, S. 52–56, Abb. 54; Gerhard Bott, Sebastian Stoskopffs Lehrzeit in Hanau am Main 1615–1621, Katalog Sebastian Stoskopff, Paris 1997, S. 62–64.

[18] Vgl. Gerhard Bott a.a.O. S. 64.

[19] Zitiert nach Birgit Hahn-Woernle, S. 35.

[20] Vgl. Birgit Hahn-Woernle, a.a.O. S. 118–119.

[21] Sein tatsächliches Œuvre dürfte gut das 3fache betragen haben. Doch scheint der erhaltene Bestand einen repräsentativen Querschnitt darzustellen.

[22] Man denke an die Familie Bossaert in Middelburg und Balthasar van der Ast, Nicolaes Gillis, Jan Janszon Treck, Willem Claesz Heda, die Brüder Soreau, Georg Flegel.

[23] Vgl. Ingvar Bergström, Dutch Still-Life Painting, 1983, S. 158ff; Sam Segal, Bücherstilleben, Katalog Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen 1997, S. 86–93.

[24] Öl auf Holz, 117,5×165,5 cm, signiert und datiert, Yale University Art Gallery, New Haven, Inv. Nr. 1837, 36. – Sam Segal, Die Entstehung der Stilleben-Tradition in Hinblick auf Dürer, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 82/83, 1986/87, S. 273–286, bes. S. 283–286 mit Abb.

[25] Siehe Sam Segal, Bücherstilleben, Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen 1997, S. 88.

[26] «SERVARE MODUM FINEMQUE TUERI NATURAM SEQUI.»

[27] Birgit Hahn-Woernle, Kat. Nr. 8, 10, 37, 49.

[28] Birgit Hahn-Woernle, Kat. Nr. 35 und 39.

[29] Birgit Hahn-Woernle, Kat. Nr. 36.

[30] Birgit Hahn-Woernle, Kat. Nr. 62.

[31] «Die Fünf Sinne» (der Sommer), Birgit Hahn-Woernle, Kat. Nr. 41.

[32] «Die fünf Sinne mit der Tischuhr», Birgit Hahn-Woernle Kat. Nr. 39.

[33] «Vanität mit Totenschädel und Almanach», Birgit Hahn-Woernle Kat. Nr. 30.

[34] Zitiert nach a.a.O. S. 251.

[35] Die Bildnisse von Luther und Melanchthon, Abb. 6 und 8.

[36] Beispiele im Musée Royal in Brüssel, Madrid, Prado, Alte Pinakothek München, Kunsthistorisches Museum Wien.

[37] Im «Bücherstilleben mit Uhr», Katalog Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen 1997, S. 184.

[38] Zitiert nach Birgit Hahn-Woernle, Sebastian Stoskopff, S. 32.

[39] Michèle Caroline Heck, Sebastian Stoskopff, sein Leben sein Werk, Katalog Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen, 1997, S. 34–35.

[40] Birgit Hahn-Woernle, S. 223–236 und Katalog Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen, S. 209.

[41] Vgl. Birgit Hahn-Woernle, S. 180 und 190.

[42] Birgit Hahn-Woernle, S. 186/187.

[43] Birgit Hahn-Woernle, S. 182/183.

[44] Birgit Hahn-Woernle, S. 168/169.

[45] Michel Faré, Le Grand Siècle de la Nature Morte en France, Le XVIIe siècle, Fribourg/Paris 1974, Abb. S. 38–40.

[46] Vgl. Birgit Hahn-Woernle, S. 124/125 und Katalog Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen 1997, S. 182/183.

[47] Katalog Sebastian Stoskopff, Straßburg/Aachen 1997, S. 184/185.

[48] Jan Davidsz de Heem, Vanitas, Öl auf Holz, 31×41 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Staatsgalerie Stuttgart, 1.
Göran Schmidt, Stockholm, 2.
Martine Seyve Cristofoli, Caen, 3.
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 4.
Straßburg, Musée des Beaux-Arts, 5, 10.
Klaus Göken, Berlin, 6, 8.
Detroit, The Detroit Institute of Art, 7.
Paris, Musée du Louvre, 9, 11.
Speltdoorn et fils, Bruxelles, 12.

Die Farbtafeln aus der Monographie über Stoskopff von Birgit Hahn-Woernle wurden uns freundlicherweise vom Verlag Gerd Hatje zur Verfügung gestellt.