

Claudia Fritzsche

DER BETRACHTER IM STILLEBEN

Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der
niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts



VDC

**DER BETRACHTER
IM STILLEBEN**

Claudia Fritzsche

DER BETRACHTER IM STILLEBEN

Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der
niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20090724.02>

© • Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften, Weimar 2010

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Titelbild: Pieter Claesz., Vanitas-Stilleben,
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,
Inv.-Nr. GM 1409,
Fotograf: Dirk Meßberger

Gestaltung und Satz: Hauke Niether, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-365-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.d-nb.de/> abrufbar.

Inhalt

EINLEITUNG	11
I DER BILDRAUM	29
1 DIE EROBERUNG DES BETRACHTERRAUMS	29
1.1 Der Raum im Bild	30
1.2 Die Betonung der ästhetischen Grenze	36
1.2.1 Illusionistische Effekte	36
1.2.2 Der gemalte Vorhang	41
1.3 Die Überwindung der ästhetischen Grenze	47
1.3.1 Gemalte als quasi-reale Gegenstände	47
1.3.2 Spiegelbilder	54
2 DAS ZUSAMMENSPIEL VON BILDRAUM UND BETRACHTERRAUM	64
2.1 Raumvorstellungen im 17. Jahrhundert	65
2.2 Die Räume der Stilleben	75
2.2.1 Verschachtelte Räume	75
2.2.2 Erfüllte Räume	87
2.2.3 Dynamisierte Räume	93
2.3 Die innere und die äußere Einheit des Bildes	99
II DER REALE RAUM	107
1 DIE URSPRÜNGLICHE REZEPTIONSSITUATION	107
1.1 Quellenlage	110
1.1.1 Bildliche und schriftliche Darstellungen	111
1.1.2 Nachlassinventare	116
1.2 Das niederländische Wohnhaus	121
1.2.1 Aufteilung und Einrichtung des Hauses	122

1.2.2 Öffentliche und nicht-öffentliche Räume	127
1.3 Der Kontext der Gemälde	134
1.3.1 Die Präsentation der Gemälde	136
1.3.2 Die Konstitution von Räumen	149
2 DER ORT DER STILLEBEN	162
2.1 Repräsentation	163
2.2 Verdoppelung	168
2.3 Entgrenzung	173
III DER ERZÄHLRAUM	179
1 AKTUELLE ERZÄHLTHEORIEN	179
1.1 Erzählen als Kommunikationsmodell	182
1.1.1 Die Geschichte	182
1.1.2 Der Erzähler	183
1.1.3 Der Leser	185
1.2 Erzählmodelle	186
2 VISUELLES ERZÄHLEN	190
2.1 Bühnenstücke im 17. Jahrhundert	190
2.2 Erzählung auf monoszenischen Einzelbildern	199
2.2.1 Der ‚fruchtbare Augenblick‘	199
2.2.2 Das Ausfüllen der Leerstellen	202
3 ERZÄHLUNG AUF STILLEBEN	205
3.1 Die Fabel Mahlzeiteneinnahme	207
3.1.1 Das Geschehen	207
3.1.2 Der ‚fruchtbare Augenblick‘	213
3.1.3 Die Erzählperspektive	216
3.2 Die Fabel Handelswege	221
3.2.1 Das Geschehen	221
3.2.2 Die Darstellung der Grenze	225
3.2.3 Der Aufbau der Erzählung	229
3.3 Die biografische Erzählung	234

3.3.1 Die autobiografischen Stillleben	
Samuel van Hoogstratens	236
3.3.2 Zwei biografische Stillleben	245
3.4 Große Geschichte und kleine Geschichten	253

SCHLUSSBETRACHTUNG	257
---------------------------	-----

ANHANG	265
---------------	-----

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	271
------------------------------	-----

ABBILDUNGEN	275
--------------------	-----

LITERATURVERZEICHNIS	299
-----------------------------	-----

ABBILDUNGSNACHWEIS	320
---------------------------	-----

REGISTER	322
-----------------	-----

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen angenommen. Dafür, dass die Arbeit zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht werden konnte, gilt vielen Personen mein Dank. Bei Frau Prof. Dr. Barbara Lange möchte mich für die Ermunterung zu diesem Thema ebenso bedanken, wie für die beständige Unterstützung und Begleitung des Projektes. Die zahlreichen Hinweise und Anregungen, die ich von ihr erhalten habe, halfen mir, die Arbeit in der nun vorliegenden Form fertig zu stellen.

Frau Prof. Dr. Bettina Gockel möchte ich für die Übernahme des zweiten Gutachtens danken.

Mein Dank gilt weiterhin meinen Kommilitonen und Kollegen im Doktorandenkolloquium und im Kasseler Arbeitskreis „Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts“. Die unzähligen Diskussionen und Gespräche brachten wertvolle Anregungen und Gedankenanstöße.

Für ihre Unterstützung und Hilfe möchte ich mich außerdem bei den Mitarbeitern in den Instituten, Bibliotheken und Archiven, vor allem im *Gemeentearchief Amsterdam*, bedanken, die ich im Verlauf des Projektes aufgesucht und um Rat gefragt habe.

Der Friedrich-Naumann-Stiftung, die die Dissertation mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Rahmen eines Promotionsstipendiums großzügig förderte, möchte ich für die Unterstützung und das Vertrauen in einen erfolgreichen Abschluss danken.

Schließlich möchte ich mich ganz herzlich bei meinen Eltern, meinem Bruder und meinen Freunden bedanken für den Zuspruch und die Aufmunterungen und besonders für das Verständnis und die tatkräftige Unterstützung während der letzten Phase der Arbeit.

EINLEITUNG

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit einer Gattung, die nicht zuletzt wegen der Abwesenheit von Menschen als nachgeordnet eingeschätzt wurde und wird. Obwohl Stilleben in den niederländischen Provinzen im so genannten Goldenen Jahrhundert in großer Zahl produziert und durch ein breites Publikum nachgefragt wurden, hatte das Genre mit einer Geringschätzung durch die zeitgenössischen Kunsttheoretiker zu kämpfen, die vor allem in dem Urteil wurzelte, es würde hier lediglich nach der Natur gemalt. Auch die Unbelebtheit, Unscheinbarkeit und vermeintliche Bedeutungslosigkeit der dargestellten Gegenstände und Objekte waren für die Augen vieler Kunsttheoretiker ein Grund für deren Geringschätzung gegenüber der Gattung Stilleben. Seit ihren Anfängen bis in die Gegenwart hat die Stillebenmalerei mit diesen Vorurteilen zu kämpfen, entsprechend zerstreut und wenig einheitlich gestaltet sich auch die Stillebenforschung.

Seit ihrer Entstehung hatte Stillebenmalerei mit unverhohlener Geringschätzung zu kämpfen. Die gängige Hierarchie der Gattungen, die das Historienbild und Personendarstellungen höher wertet als die Darstellung von Landschaften oder von unbelebten Dingen, wurzelt in „neoplatonischem Gedankengut, das die Erscheinungen der Welt je nach dem Grade ihrer Beseelung, ihres Atmens, ihres Lebens gewichtet“¹. Die Rangordnung der Gattungen wurde besonders in den Akademien gepflegt, wo der

1 König; Schön 1996, S. 55.

künstlerische Anspruch, Stilleben zu malen, als nicht besonders hoch eingeschätzt wurde.

Auch in den Traktaten holländischer Kunsttheoretiker aus dem 17. Jahrhundert wurde die Hierarchie der Gattungen nicht in Frage gestellt. Samuel van Hoogstraten, Gerard de Laïresse und auch Constantijn Huygens erwähnen in ihren Arbeiten zwar die Gattung der Stillebenmalerei und auch herausragende Stillebenmaler ihrer Zeit, machen aber zugleich Einschränkungen bezüglich der Darstellungswürdigkeit bestimmter Gegenstände. So könne nach Hoogstraten selbst ein noch so vollkommen und lebensecht ausgeführtes Stilleben nicht an ein Historienbild heranreichen, da letzteres die edlen Heldentaten der Vergangenheit zeigt, während ersteres etwas darstellt, das „by de ouden als overmaet of toegift tot het voornaemste werk geacht geweest, en wierden van hen *Parerga* genoemt“.² Nach der Auffassung de Laïresses sind vor allem Blumen, Musikinstrumente und andere kostbare Objekte Wert, auf Gemälden abgebildet zu werden, nicht aber totes Vieh oder einfache Alltagsgegenstände.³ Entsprechend rangieren bei ihm Blumenstilleben und Prunkstilleben weit vor den Frühstücksstilleben (*ontbijtjes*) oder Jagdstücken.

Zugleich betonten die Kunsttheoretiker in ihren Traktaten, dass ein Maler die höchste Vollkommenheit erreichte, wenn es ihm gelänge, die Natur so täuschend echt wie nur möglich wiederzugeben und dem Betrachter den Eindruck zu vermitteln, die dargestellten Personen oder Objekte wären real. Dieser Effekt konnte jedoch am überzeugendsten mit der Darstellung von unbeseelten und unbeweglichen Gegenständen erreicht werden – also auf (il-

2 „von den alten Meistern als Überflüssiges oder Zugabe zum Hauptgegenstand angesehen wurde und von ihnen *Parerga* genannt wurde“, Hoogstraten 1678, S. 76, Hervorhebung im Original. Solche Kompositionen würden von den Meistern im Schlaf erdacht oder während sie sich von ihrer vornehmsten Arbeit ausruhten und meist von einem Jüngeren oder seinen Schülern ausgeführt, vgl. ebda.

3 de Laïresse 1740, S. 259f.

lusionistisch gemalten) Stilleben⁴. Mit der Erfüllung dieser Aufgabe gewann die Stillebenmalerei für die Kunsttheoretiker durchaus einen Wert und bekam ihren Platz in der Rangordnung der Gattungen. Auch wenn ihnen ‚nur‘ die unterste Stufe zugewiesen wurde und auch wenn Hoogstraten oder Junius für die Darstellung unbelebter Gegenstände, selbst wenn diese täuschend echt war, in ihren Traktaten nur herabsetzende Bemerkungen übrig hatten, so nahmen die Stilleben in der Gattungshierarchie eine Position ein, ohne die dieses Gefüge nicht funktionieren würde. So erlangte Samuel Hoogstraten, der die Stillebenmaler zwar als „gemeene Soldaeten in het veltleger van de konst“⁵ bezeichnete, selbst aber außergewöhnlich beeindruckende *trompe-l'œil* malte, durch die Stillebenmalerei Ruhm und Ansehen.⁶

Zumindest schien sich das zeitgenössische Publikum durch die Klassifizierung des Stillebens als ‚nur‘ naturabbildend durch die Kunsttheoretiker nicht beeindrucken zu lassen – die große Zahl an Stilleben, die im 17. Jahrhundert produziert und durch das Publikum nachgefragt wurden, dokumentieren dies.

Der offensichtliche Naturbezug war es auch, der in der modernen Wissenschaft zunächst das Interesse an der holländischen Malerei der Barockzeit prägte.⁷

Vor allem durch Hegels Ausführungen zur niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts in seinen Vorlesungen zur Ästhetik

4 Die heute gängigen Begriffe wie *bedriegertje*, *oogenbedriegertje* oder *trompe-l'œil* entwickelten sich erst viel später, vgl. Chong 1999, S. 30, Anm. 94 und 95, S. 36.

5 Hoogstraten 1678, S. 75.

6 Gemeint ist hier die Anerkennung eines Stillebengemäldes von Hoogstraten durch den Habsburger Kaiser Ferdinand III. Darauf wird in Kapitel III 3.3 „Die biografische Erzählung“ näher eingegangen.

7 Ich skizziere hier nur die wichtigsten Linien in der Forschung zur holländischen Malerei. Für einen umfassenden Überblick vgl. Olbrich; Möbius 1990, Grijzenhout; van Veen 1992 und König; Schön 1996.

hat sich die Auffassung, die holländische Malerei gebe die Lebenswirklichkeit der Menschen wider, verfestigt.⁸ Der Realismus der Darstellungen, nicht nur der illusionistisch gemalten Bilder, führte zu der Annahme, auf den Bildern sei das reale Leben abgebildet. Die Diskussion um den Realismus und die Naturnähe der Malerei dominierte seitdem für eine lange Zeit die Forschung zur holländischen Malerei und die Naturnähe der Darstellung galt als ein wichtiges Qualitätskriterium.

Allerdings bemerkte man bald, dass analog zur Malerei aus Italien oder anderen Regionen Europas auch auf den holländischen Gemälden nicht ‚nur‘ die reine Anschauung wiedergegeben war. Die Deutung der gemalten Gegenstände stand fortan im Mittelpunkt der Analyse. Einflussreich waren hier vor allem Hans Kauffmann und Erwin Panofsky, die der damals neuen Ikonologie auch für die Forschung zur niederländischen Malerei den Weg ebneten. Sowohl für Kauffmann, der die Darstellung der fünf Sinne in der Genremalerei untersuchte, als auch für Panofsky, der über Rembrandts *Danae* schrieb⁹, bildete die Beziehung zwischen Malerei und Literatur die Grundlage, mittels derer die Bedeutung einzelner Attribute und anderer Bildelemente erkannt und darauf basierend die Bedeutung der Bilder formuliert werden konnte. Schließlich gelang es Eddy de Jongh zur Deutung der Bilder holländische Emblembücher wie Jacob Cats' *sinne-en minnebeelden* oder Roemer Visschers *sinnepoppen* systematisch für die Deutungsarbeit heranzuziehen.¹⁰ Er brachte die Diskussion auf das Begriffspaar Realismus-Scheinrealismus – hinter jeder realistischen Darstellung eines Gegenstandes verbarg sich demnach eine scheinrealistische Bedeutung. Diese Bedeutung galt es mithilfe der Emblembücher zu entziffern.

8 Hegel 1971, S. 233, Hegel 1964, S. 222ff.

9 Vgl. Kauffmann 1943 und Panofsky 1933.

10 Vgl. de Jongh 1967, Kat. Amsterdam 1976, Kat. Braunschweig 1978, de Jongh 1997 (1971).

Die Erforschung der Beziehung zwischen den Bildern beziehungsweise einzelnen Gegenständen, Gruppen oder Handlungen einerseits und den Abbildungen in den Emblembüchern und anderen Texten andererseits galt lange Zeit als Grundlage für die Interpretation der Gemälde und beeinflusste das Verständnis der Bilder in einem hohen Maße. Die Freude, die die zeitgenössischen Betrachter nach Auffassung der Forscher an den ‚Bilderrätseln‘ und an der Suche nach dem tieferen, verborgenen Sinn der Darstellungen hatten, teilten aber auch ganz offensichtlich die Ikonologen selbst. Besonders die Genremalerei erfuhr durch die Ikonologie eine radikale Neubewertung, aber auch die Stilllebenmalerei wurde dieser Umwertung unterzogen. Nicht selten endete die Sinnsuche auf den Bildern bei einer moralischen Botschaft, nach der das Bild den Betrachter vor der Kürze des irdischen Daseins und vor den diesseitigen Eitelkeiten und Versuchungen warnen wollte. Die Suche nach der verborgenen Sinnschicht bereitete also Vergnügen und diente zugleich der Belehrung – *Tot lering en vermaak* lautete dann auch der Titel einer 1976 stattfindenden Ausstellung¹¹.

Die ikonologische Deutung war für lange Zeit die dominierende Methode in der kunsthistorischen Forschung zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und hat das Verständnis und die Kenntnis niederländischer Kunst maßgeblich beeinflusst und bereichert. Dennoch wurde seit den 1980er Jahren die Kritik an dieser Methode immer lauter – zum einen wurde auf die Gefahr einer Überinterpretation hingewiesen, zum anderen wurde den Ikonologen vorgeworfen, sie würden das Bild nur als einen Text lesen, worüber die Form des Bildes als Bedeutungsträger vernachlässigt würde.¹² Die ikonologische Deutung lässt die Rolle der Maler und der Betrachter und die sozioökonomischen Rah-

11 Kat. Amsterdam 1976.

12 Vgl. Hecht 1997, S. 88. Daran knüpft häufig die Kritik an der Verwendung von Emblemen zur Interpretation vor allem der Genremalerei an, vgl. dazu Alpers 1998, S. 375ff., Sluijter 1992, S. 381f.

menbedingungen ebenso außer Acht wie die Möglichkeit, dass ein Bild Bedeutungen jenseits von Textbezügen transportieren kann. Die Darstellung selbst, die Oberfläche des Bildes, wird bei dieser Methode vernachlässigt, vielmehr gilt es, hinter die Oberfläche zu schauen und die dahinter liegende Bedeutung zu entschlüsseln. Vor allem daran entzündete sich die Kritik. Am deutlichsten bezog Svetlana Alpers in ihrer Publikation *Kunst als Beschreibung*¹³ gegen die ikonologische Methode Position. Alpers formuliert als Ausgangspunkt ihrer Arbeit zwei gegensätzliche Bildkonzepte: Dabei steht auf der einen Seite das südliche Bildkonzept, das, Alpers folgend, ein Bild als Fenster zur Welt versteht. Die Repräsentation der Welt durch die linearperspektivische Konstruktion und das Narrative der italienischen Kunst vermitteln diese Auffassung. Auf der anderen Seite finden wir das nördliche Bildkonzept, in dem die visuelle Beschreibung und Repräsentation der Welt zentral steht. Theorien des Sehens, die durch Keplers Beschreibung des Auges, die Camera obscura und naturwissenschaftliche und optische Erkenntnisse im 17. Jahrhundert entwickelt werden, unterstützen dabei die Annahme von der nördlichen als eine beschreibende Kunst. Entlang dieser Parameter entwickelt Alpers ihre Theorie von der holländischen als eine visuelle Kultur, die sich über das Bildermachen Welt und Wissen aneignet. Mit diesem Ansatz brachte sie die Forschung zu holländischen Malerei in Bewegung, rief zugleich aber auch Protest hervor. Vor allem warf man ihr die Abgrenzung der holländischen Kunst als eine visuelle, beschreibende gegen eine textorientierte, erzählende Kunst Italiens vor, wodurch sie die holländische Kunst wieder der überwunden geglaubten Realismusdebatte aussetzen würde.¹⁴

13 Alpers 1998.

14 Im Detail entzündete sich die Kritik unter anderem an der strengen geografischen Zuordnung der beiden Bildkonzepte, vgl. Veltman 1984, S. 263ff., an der Trennung zwischen der (südlichen) linearperspektivischen Konstruktion einerseits und dem (nördlichen) Distanzpunktverfahren andererseits, vgl. Białostocki 1985, S. 523f., Glynn 1984, S. 251, Bruyn 1985, S. 157 und der

Dennoch eröffnete Alpers mit ihrer Arbeit neue Perspektiven für nachfolgende Untersuchungen. Das Bildermachen und die Funktion des Bildes in der holländischen Kultur des 17. Jahrhunderts stehen seitdem verstärkt im Mittelpunkt der Betrachtungen. Dabei werden Erkenntnisse der Naturwissenschaften, besonders der Optik und der Botanik, die Kartografie und Traktate, die das alltägliche Leben betreffen, zur Interpretation der holländischen Malerei herangezogen.

Die Stillebenforschung ist geprägt von diesen Debatten. Neuere Ansätze werden eher zaghaft angenommen und setzen sich nur mit Verzögerung durch. Dies liegt zum einen in der Hierarchie der Gattungen begründet, zum anderen an der ikonologischen Deutung, die gerade für die Betrachtung von Stilleben besonders reizvoll scheint.¹⁵

Seit den 1970er Jahren dominierte in der Forschung zur niederländischen Stillebenmalerei vor allem die ikonologische Methode. Wichtige Impulse für die Stillebenforschung setzte dabei ebenfalls Eddy de Jongh.¹⁶ Die von ihm praktizierte Bildlektüre auf der Grundlage von Emblembüchern schien für die Entschlüs-

zum Teil unklaren Argumentation hinsichtlich der Bedeutung der Kartographie, vgl. Białostocki 1985, S. 524. Auch wenn die Kritik in einigen Punkten berechtigt sein mochte, so war einigen Positionen doch deutlich anzumerken, dass sie vor allem als Verteidigung der emblematischen Methode verstanden werden sollten, vgl. zum Beispiel Veltman 1984, Stumpel 1984 und Glynne 1984.

15 Ingvar Bergström wählte für seine Arbeit zur holländischen Stillebenmalerei im 17. Jahrhundert, die in den 1950er Jahren und damit vor dem Siegeszug der Ikonologie erschien, einen stilkritischen Ansatz. Er gibt darin einen Überblick über die Entwicklung der Stillebenmalerei beginnend im 16. Jahrhundert und zeigt die Entwicklungslinien der einzelnen Maler sowie deren gegenseitige Einflüsse auf, vgl. Bergström 1956. Die Arbeit setzte aber keine umfangreiche Forschung zur Stillebenmalerei in Gang, stilkritische Untersuchungen spielen jedoch bis heute im Kunsthandel eine Rolle.

16 Vgl. zum Beispiel de Jongh 1982.

selung der Bedeutung der einzelnen dargestellten Gegenstände besonders hilfreich. Damit gerieten die Stilleben stärker als zuvor in die Aufmerksamkeit der Forscherwelt, boten doch die realistisch wiedergegebenen Blumen, Alltags- und Luxusobjekte Anlass genug, mit Hilfe von Emblembüchern nach einer verborgenen Botschaft zu suchen.¹⁷ Der Inhalt der entschlüsselten Botschaft schien immer vergleichbar – die Mahnung an die Kürze des diesseitigen Lebens, die Sinnlosigkeit weltlicher Vergnügungen und die Erinnerung an das ewige jenseitige Leben waren dabei zentral. Die Darstellung von Totenköpfen, abgebrannter Kerzen, welker Blumen oder zerbrechlicher Luftblasen ließen keinen Zweifel an der Aussage eines Stillebens. Aber auch andere, auf den ersten Blick weniger eindeutige, Stilleben würden durch die Darstellung kleiner Zugaben, wie beispielsweise einer Uhr auf einem Prunkstilleben, zu Vanitasstilleben.¹⁸ Für Gombrich wird schließlich jedes Stilleben zu einem Vanitasbild, da der in Aussicht gestellte Genuss immer unerreichbar bleiben wird:

„Denn jedes gemalte Stilleben verkörpert eo ipso das Vanitasmotiv für die, die es sehen wollen. Die Sinnesfreuden, die es bietet, sind ja nicht wirklich, sie sind nur eine Illusion. Versuche nur, die köstliche Frucht oder den lockenden Becher mit der Hand zu fassen – du findest nur eine kalte, harte Bildtafel. Je raffinierter die Illusion, desto eindringlicher die Moral vom Gegensatz zwischen Schein und Sein. Jedes gemalte Stilleben ist ipso facto auch eine Vanitas.“¹⁹

17 In diesem Zusammenhang irritiert die Aussage von Wayne Franits, dass sich vor allem Stilleben und Landschaften der ikonologischen Interpretation besonders entziehen konnten, vgl. Franits 1997, S. 3.

18 Vgl. dazu de Jongh 1997 (1971), S. 30.

19 Zitiert nach König; Schön 1996, S. 20. Der Fokus auf die Mahnung vor der Vergänglichkeit bei der Interpretation von Vanitasbildern und Stilleben vernachlässigt aber eine weitere Dimension. Durch ihre bloße Existenz führen die Gemälde ihre Grundaussage, alles sei vergänglich, ad absurdum. Der Nichtigkeit des Lebens können Maler die Schöpfung von Kunst entgegen-

Mit der gestiegenen Aufmerksamkeit der Forscher gegenüber der Stillebenmalerei stieg die Zahl der Ausstellungen, denn die ikonologische Methode ermöglichte es auch einem breiten Publikum, die reizvolle Aufgabe des Entschlüsselns und des Bedeutungsfindens nachzuvollziehen und schnell zu begreifen. Vor allem in den Begleitkatalogen zu den Ausstellungen *Die Sprache der Bilder*, 1978 in Braunschweig gezeigt, und *Still-Life in the age of Rembrandt*, die 1982 in Auckland stattfand, wurde die ikonologische Deutung ausführlich angewandt und damit für eine ganze Gattung bestimmend.

Nur vereinzelt findet man in jener Zeit Aufsätze, die der materiellen Kultur bei der Betrachtung und Deutung der Stilleben einen wichtigen Platz zugestehen wollen. In dem Katalog zu der Ausstellung *Stilleben in Europa* konnte man bereits einzelne Aufsätze finden, die sich den sozialgeschichtlichen Hintergründen widmeten. So versuchte zum Beispiel Norbert Schneider, die dargestellten Gegenstände nicht mit einer verborgenen Bedeutung zu überladen, sondern den ökonomischen und repräsentativen Wert der Objekte in die Betrachtung mit einzubeziehen.²⁰ Auch der Katalog zu der Ausstellung *Das Stilleben und sein Gegenstand*, die 1984 in Dresden gezeigt wurde, weist neben der symbolischen Bedeutung, die einzelnen Blumen oder bestimmten Nahrungsmitteln zugeschrieben werden, auch auf den Kontext von Produktion, Handel und Wohlstand in den sich das Stilleben allein durch seine Darstellung von Alltags- und Handelsobjekten selbst setzt.²¹ Solche Ansätze fanden aber zunächst keinen Widerhall.

Mit Svetlana Alpers' *Kunst der Beschreibung* kam zwar in den 1990er Jahren eine lebhafte Diskussion um die Methode zur In-

setzen, die genauso überdauern wird wie die darin festgehaltene Natur. Vgl. dazu unter anderem Koozin 1990, S. 17, Grootenboer 2005, S. 137ff.

20 Vgl. Schneider 1979a, Schneider 1979b.

21 Vgl. Mayer-Meintschel 1983, Kusnezow 1983.

terpretation holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts auf. Neue Ansätze für die Stillebenforschung kamen hingegen vor allem aus der Wirtschaftsgeschichte und der Kulturgeschichte. Die Auseinandersetzung mit dem plötzlichen Wohlstand und mit dem Überfluss, den die holländische Gesellschaft im Verlauf des 17. Jahrhunderts bewältigen musste, eröffnete neue Perspektiven auf und Ansätze für die Stillebenforschung. So fragen zum Beispiel Gretchen D. Atwater, Julie Berger Hochstrasser und Anne W. Lowenthal in ihren Arbeiten²² nach der Art der dargestellten Objekte, wo die Objekte entstanden oder hergestellt wurden, von und für wen sie gehandelt wurden, welche Bedeutung die Gegenstände für die Nutzer besaßen oder in welchem Zusammenhang die Objekte mit der wirtschaftlichen Entwicklung standen. Schließlich galt ihr Interesse auch dem symbolischen Wert der Objekte. Diese Untersuchungen unterscheiden sich aber nicht nur in ihrer Herangehensweise grundsätzlich von der Ikonologie. Ihre Grundlage bilden nicht mehr ausschließlich literarische Vorgaben, sondern vor allem die gesellschaftlichen Veränderungen und kulturellen Praktiken. So gelangen sie letztlich zu Interpretationen, die den Ergebnissen der ikonologischen Methode diametral gegenüberstehen – statt in den Stilleben eine moralische Botschaft zu sehen, die mit erhobenem Zeigefinger vor Übermaß und zu Bescheidenheit mahnt, spiegeln die Stilleben nun gerade die Freude der Gesellschaft an dem neu erworbenen Besitz und Wohlstand wieder. So interpretiert Hochstrasser die Stilleben als idealen Kompromiss einer Gesellschaft, die der Zurschaustellung von Wohlstand nicht abgeneigt ist, die aber mit der Ablehnung und Kontrolle dieser Praxis durch die Kirche leben muss:

„Faced with the convoluted moral demands and quandaries surrounding saving and spending, accumulation and luxury, both driven and regulated by religion, the Dutchman caught in the

22 Vgl. Atwater 1992, Lowenthal 1996, Hochstrasser 1999 und Hochstrasser 2000.

middle in the seventeenth century was offered the perfect compromise: pleasure (albeit of a more abstract and less creaturely variety) without sin, consumption (visual as opposed to physical) without commitment: not consumption *per se*, but only its illusion, an *image* of consumption – a picture.⁴²³

Norman Bryson legte mit seiner Essaysammlung *Looking at the Overlooked*²⁴ eine Arbeit vor, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Stillebenmalerei als Gattung zu analysieren und die nach der Kohärenz der Kategorie Stilleben fragt. Die Entwicklung der Tischkultur als ein „*authentically self-determining level of material life*“²⁵ bildet dabei die Folie, vor der Bryson die unterschiedlichsten Stilleben, angefangen bei den pompeijanischen Wandmalereien über die spanischen und niederländischen Stilleben der Barockzeit bis hin zu den kubistischen Collagen, befragt hat. Eine Gesellschaft, die mit plötzlichem Wohlstand und Überfluss konfrontiert wird, ist auch für Bryson der Ausgangspunkt für die Interpretation der holländischen Stilleben. Die Stilleben nehmen eine wichtige Rolle ein, wenn es darum geht, diesen Überfluss zu kontrollieren. Dies gelingt nicht nur durch die Wahl der dargestellten Objekte sondern vor allem durch die Art der Repräsentation.²⁶ Die Gleichgültigkeit der Maler gegenüber dem Einzelwert der dargestellten Objekte, die sich darin ausdrückt, dass alle Gegenstände mit der gleichen akribischen Herangehensweise dargestellt werden, unabhängig davon, ob es sich um einen einfachen oder einen luxuriösen

23 Hochstrasser 2000, S. 225, Hervorhebungen im Original.

24 Bryson 1990.

25 Bryson 1990, S. 13, Hervorhebungen im Original.

26 So wird in den monochromen Tischstillleben eines Pieter Claesz.' dem Überfluss durch die Technik Einhalt geboten, die jeden Exzess zu verbannen scheint. In den Stilleben der Unordnung kann zügelloser, zerstörender Konsum nur durch die Werte der Produktion und Wachsamkeit gestoppt werden, Werte, die das Stilleben selbst verkörpert. Schließlich stellen Prunkstillleben Reichtum dar, der das Versprechen, sich an ihm zu erfreuen ebenso in sich trägt, wie die Vanitassymbolik, vgl. Bryson 1990, S. 132.

Gegenstand handelt, führt schließlich zu einer Reabsorbition des Konsums in die Produktion.²⁷

Hanneke Grootenboer forderte jüngst einen völlig neuen Blick auf die Stilleben jenseits der konventionellen Methoden, die ursprünglich für andere Gattungen entwickelt wurden.²⁸ Grootenboer möchte die kritische Diskussion in modernen Begrifflichkeiten, die Bryson für die Stilleben entwickelt hat, aufgreifen und fortführen. Sie versteht Stilleben als Theorien von Visualität und Repräsentation.²⁹

Während die Forschung sich neuen Fragen geöffnet hat, bedient der an ein breites Publikum gerichtete Ausstellungsbetrieb weiterhin eine im Grunde veraltete Lesart.³⁰ Scheinbar galt die ikonologische Methode als zu reizvoll, um die Führerschaft einem Interpretationsansatz Platz zu machen, der dem Spaß am Enttätseln keinen Raum mehr bot. So wird in Ausstellungskatalogen oder Bildbänden, die zu holländischen Stilleben mittlerweile in regelmäßigen Abständen erscheinen, auch heute noch regelmäßig die Emblematik zur Deutung bemüht und so die moralisierende Aussage und das Vanitasmotiv als Kerngedanke der Stilleben weiter gefestigt.

Auffallend ist, dass in den meisten Untersuchungen die Rolle des Betrachters keine Beachtung findet.³¹ Zwar standen in den letz-

27 Bryson 1990, S. 134f.

28 Grootenboer 2005, S. 31.

29 Grootenboer entwickelt in ihrer Untersuchung die Theorie von der Perspektive als allegorische Form. Allerdings dienen ihr die Stilleben, vor allem die monochromen Tischstilleben von Pieter Claesz. oder Willem Claesz. Heda, eher dazu, die Leere der perspektivischen Rhetorik zu enthüllen, als selbst Gegenstand der Untersuchung zu sein.

30 Dieses Phänomen ist auch in anderen Zusammenhängen zu beobachten, etwa wenn der Künstlerheld oder die missachtete Künstlerin als Perspektive gewählt werden.

31 Zwar hat Alois Riegl zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seiner Publikati-

ten Jahren die sozioökonomischen Rahmenbedingungen für die Produktion von Gemälden in Holland im 17. Jahrhundert, deren Vertrieb und Nachfrage immer stärker im Mittelpunkt verschiedener Untersuchungen. Diese Arbeiten zeichnet aber vor allem der Versuch aus, die Funktionsweise des Marktes zu erklären und die schiere Masse der angefertigten Gemälde – vor allem durch statistische Auswertungen – (be)greifbar zu machen.³² Der Betrachter trat dabei meist nur als anonymen Nachfrager in Erscheinung.

Die Wirkung der Bilder auf den einzelnen Betrachter und die Rolle des Betrachters bei der Entstehung der Bilder spielte dabei jedoch nie eine große Rolle. Auffallend ist, dass in vielen Untersuchungen zur Stillebenmalerei durchaus ein Betrachterbezug festgestellt wird. So fragt etwa Grohé:

„Ist aber der Mensch tatsächlich abwesend? Das scheint nur auf den ersten Blick so: Immerhin sehen wir Spuren menschlicher Tätigkeit und menschlichen Verhaltens, ihre konkrete Ausgestaltung bleibt jedoch der Imagination des Betrachters überlassen.“³³

Und auch nach Anne W. Lowenthal ist der Mensch zu einem Mindestmaß immer anwesend „even in a crumpled napkin that retains a gesture“.³⁴ Solche Bemerkungen finden aber lediglich in Nebensätzen ihren Platz. Die Rolle, die dem Betrachter bei der

on *Das holländische Gruppenporträt* eine beeindruckende Studie vorgelegt, in der er zeigte, wie die Maler im Verlauf des Jahrhunderts darum rangen, den dieser Gattung innewohnenden Konflikt zwischen der Darstellung gleichberechtigter Einzelporträts und einer kompositionellen Einheit zu lösen. Dabei spielt schließlich die Beziehung zwischen Bild und Betrachter eine nicht unerhebliche Rolle, vgl. Riegl 1997 (1902). Riegls Studie fand in der Forschung zur holländischen Malerei jedoch keinen Widerhall, erst in jüngster Zeit wurde sie wiederentdeckt, vgl. zum Beispiel Kemp 1992a, S. 17ff.

32 Vgl. unter anderem Montias 1987, Montias 1990, Montias 1991, North 2001, Loughman 1999, Loughman; Montias 2000.

33 Grohé 2004, S. 8.

34 Lowenthal 1996, S. 7.

Erkenntnis und Formulierung dieser Beschreibung zukommt, wird in der Analyse übergangen. So stellt für Norman Bryson die Abwesenheit der menschlichen Figur zugleich ein Charakteristikum der Gattung Stilleben dar.³⁵ Stefan Grohé spricht dann doch wieder von der „Entfernung des Menschen aus den Bildern“³⁶. Dabei meinen die Autoren vor allem die Nicht-Darstellung der menschlichen Figur im Bild. Aber auch wenn per definitionem Stilleben die Anwesenheit menschlicher Figuren ausschließen, so bedeutet dies nicht, dass zugleich der Verweis auf menschliches Handeln gänzlich ausgeschlossen sein muss, wie eben das Erkennen der Speisereste als Ergebnis oder Teil eines größeren Handlungsablaufs auf menschliche Aktivitäten deutet.

Indem jedoch diese Spuren des Menschen gesehen und anerkannt werden, gewinnt die Bildlektüre neue Inhalte. Zum einen erhalten die Stilleben durch diese Betrachtungsweise eine raumzeitliche Dimension und zum anderen erhält der Betrachter eine wichtige Rolle bei der Verfertigung des Bildes. Beide Aspekte wurden bisher eher vernachlässigt, ihre Berücksichtigung eröffnet aber neue Perspektiven bei der Betrachtung der Stilleben. Die Wechselbeziehung zwischen dem Bild und dem Betrachter, die die Anwesenheit des Menschen herauf beschwört, umreißt jenes Spannungsfeld das Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist.

Die Annahme, dass Bildwerke nicht abgetrennt von ihrer Wahrnehmung durch die Betrachter begriffen werden können, stellt die grundlegende Überlegung in der Rezeptionsästhetik dar, die ich als Untersuchungsmethode für die vorliegende Fragestellung gewählt habe. Die Rezeptionsästhetik untersucht dabei jene Bedingungen unter denen das Werk mit den Betrachtern kommuniziert. Geht man davon aus, dass ein Werk an einen Betrachter adres-

35 Bryson 1990, S. 60f.

36 Grohé 2004, S. 7.

siert ist, dann bedeutet dies, dass zwischen beiden eine zumindest mittelbare Kommunikation stattfindet. Dieser Ansatz, der in den 1970er Jahren vor allem in der Literaturwissenschaft entwickelt wurde, fand erst mit großer Verzögerung in den 1990er Jahren Einzug in die Kunstgeschichte. Vor allem Wolfgang Kemp leistete mit seinen Arbeiten zur Rezeptionsästhetik und zur Kontextforschung eine Erweiterung des methodischen Instrumentariums und lieferte in seinen zahlreichen einschlägigen Publikationen wichtige theoretische Überlegungen.³⁷ Kemp sieht dabei einen grundlegenden Unterschied zwischen jenen Ansätzen, die sich vor allem mit der tatsächlichen Rezeption von Kunstwerken durch reale Betrachter, Kritiker oder Sammler auseinandersetzen, wie die literarische Rezeptionsgeschichte, die Geschichte des Geschmacks oder die Rezeptionspsychologie einerseits und andererseits einer werkorientierten Rezeptionsästhetik, die die so genannte Betrachterfunktion im Werk, den impliziten Betrachter, sucht.³⁸ Und das heißt nichts anderes, als jene Mittel zu erkennen, durch die das Gemälde den Kontakt zu den Betrachtern herstellt, denn ein Gemälde sieht schon im Moment seiner Entstehung seine Rezeption vor und denkt damit einen Betrachter immer mit.³⁹

Kemp macht deutlich, dass allerdings eine Beschränkung der Analyse auf die innerbildliche Organisation in Hinblick auf die Funktion eines Gemäldes aussagemäßig bleiben muss, da erst der Kontext Aufschlüsse über den kommunikativen Wert geben kann.⁴⁰ Der Kontext definiert jene Zugangsbedingungen, die die historischen, sozialen und kulturgeschichtlichen Verflechtungen des Werkes erklärt.⁴¹ Die Anerkennung dieses „existenzielle[n]

37 Vgl. vor allem Kemp 1992a, Kemp 1989, Kemp 1991.

38 Kemp 1992a, S. 21f.

39 Kemp 1992a, S. 22.

40 Kemp 1991, S. 98ff.

41 Kemp 1991, S. 89. **Diese Zugangsbedingungen, Kontextmarkierungen, wurden sowohl durch die Methoden der Kunstgeschichte als auch durch die In-**

Aufeinandergewiesensein[s]⁴⁴² der beiden Größen Werk und Kontext macht die Rekonstruktion des Kontextes für die rezeptionsästhetische Vorgehensweise notwendig.

Wenn ich in meiner Untersuchung nach der Anwesenheit des Betrachters im Stilleben frage, gilt es daher sowohl die innerbildliche Organisation in den Blick zu nehmen als auch den Kontext, in dem diese Werke entstanden sind und in dem sie wahrgenommen wurden. Zwei Kategorien sind dabei zentral: Zeit und Raum. Das zuständig erscheinende Stilleben erfährt durch den Betrachterbezug eine Verzeitlichung. Die Bildorganisation, die den illusionistischen Tiefenraum auffällig vermissen lässt, erfährt durch den Betrachter und seinen Kontext eine Verräumlichung. Diese zentralen Thesen bestimmen den Aufbau und Argumentationsgang der Arbeit. Dem Betrachter des Stillebens kommt eine Schlüssel-funktion zu. Ihn wähle ich daher als Einstieg in meine Analyse.

Das erste Kapitel untersucht den Raum, den die Stilleben im Bild beziehungsweise vom Bild ausgehend besetzen und definieren. Das scheinbar raumlose und auf den Bildvordergrund fixierte Genre entwickelt seinen Raum entgegen der klassischen albertischen Vorstellung aus dem Bild heraus und in den Betrachterraum hinein. Es werden die Strategien untersucht und geordnet, mithilfe derer die Stilleben diesen Raum jenseits der Bildgrenze in Besitz nehmen. Der Blick des Betrachters, der durch die Komposition der Stilleben permanent in Bewegung gehalten wird, wird dabei in bestimmte Bahnen gelenkt und hilft auf diese Weise, die Verbindung von gemaltem und realem Raum herzustellen.

Im zweiten Kapitel wird der Raum jenseits der Bildgrenze untersucht, in dem sich der Betrachter während der Anschauung

stitution des Museums schon früh vom Werk abgeschnitten. Kemp spricht auch von „Kontextraub“, vgl. Kemp 1991, S. 89ff., Kemp 1992a, S. 24.

42 Kemp 1991, S. 98.

befindet sowie die Wechselbeziehung, die sich zwischen beiden Räumen, dem Bildraum und dem Betrachtarraum, ergibt. Die Gemälde fanden ihren Weg überwiegend in die Wohnhäuser, weshalb der private Haushalt durch die Auswertung von Interieurdarstellungen, Puppenhäusern und vor allem von Nachlassinventaren als ursprünglicher Kontext der Stilleben nachgezeichnet wird. Die Interaktion zwischen den Stilleben und den realen Räumen lässt ein Raumgefüge entstehen, das sich durch spezifische Eigenschaften auszeichnet, die ebenfalls im zweiten Kapitel herausgearbeitet werden.

Das dritte Kapitel widmet sich schließlich der zeitlichen Dimension. Ausgehend von der zwar häufig geäußerten aber nie weiter verfolgten Feststellung, Mahlzeitenstilleben würden auf die Anwesenheit eines Menschen verweisen, werde ich die Frage nach narrativen Strukturen auf Stilleben stellen. Die Frage, ob und wie Stilleben eine Erzählung aufbauen (können), wird am Beispiel dreier Fabeln untersucht, die die Stilleben wiedergeben. Dabei handelt es sich um die Erzählung von der Mahlzeit, um die Geschichte vom Handel und den Handelswegen und um die biografische Erzählung.

Ist das Werk an einen Betrachter adressiert, dann spricht es mittels verschiedener kompositorischer Elemente den Rezipienten an. Das Werk beziehungsweise der Autor hat dabei ein bestimmtes Bild von dem Betrachter und von seiner eigenen Wirkung auf ihn und sein Umfeld.⁴³ Der eigentliche Betrachter bleibt bei dieser Herangehensweise anonym und wird zu einer abstrakten Figur. Gilt es durch die Untersuchung der Werk-Betrachter-Beziehung auch die Wirkungsmöglichkeit des Bildes in der Gesellschaft zu untersuchen und Funktionszusammenhänge herauszuarbeiten, dann kann man, wie dargelegt, das räumliche Umfeld, in der sich das Werk (ursprünglich) befand, nicht außer Acht lassen. Die Fi-

43 Zu den Grundlagen der Rezeptionsästhetik vgl. ausführlich Kemp 1992a.

gur des impliziten Betrachters wird damit zwar noch nicht zu einer realen Person, die das Werk tatsächlich betrachtet hat. Wird die Betrachterfigur aber in ihr historisches Umfeld eingeordnet, dann gewinnt sie gegenüber dem impliziten Betrachter deutlich an Kontur. Im Verlauf der Untersuchung stehen also unterschiedliche Betrachterfiguren im Zentrum. Während im ersten und im dritten Kapitel die Betrachterfunktion im Bild untersucht wird, wird im zweiten Kapitel von der Wahrnehmung durch eine realere Figur, den historischen Betrachter, ausgegangen.

I

DER BILDRAUM

1 DIE EROBERUNG DES BETRACHTERRAUMS

E

Erkennt der Betrachter vor einem Stillleben in den berührten Speisen und dem benutzten Geschirr Spuren menschlichen Handelns, so stellt sich ihm augenblicklich die Frage nach der Anwesenheit des Menschen und damit zugleich jene nach dem Raum auf Stillleben. Dies scheint auf den ersten Blick abwegig, bieten doch die meisten Stillleben gerade Raum genug, um einen Tisch oder eine Vase mit einem Blumenstrauß abzustellen – eine Figur mitsamt ihrem natürlichen Bewegungsdrang würde hier kaum Platz finden. Der Raum, den die meisten Stillleben darstellen, entspricht maximal jenem Radius, den die Handgriffe und Gebärden der Arme umschreiben würden, die notwendig sind, um die Handlungen für das Zubereiten oder Verzehren einer Mahlzeit auszuführen. Norman Bryson bezeichnete diesen Raum daher auch als taktilen Raum.⁴⁴

Auch wenn die Stilllebenmalerei nie den Zug in die Bildtiefe entwickelte, nie entwickeln musste, da sie ihr Sujet immer nahe der Bildgrenze platzierte, ist die Auseinandersetzung mit dem Raum, beziehungsweise dem fehlenden Raum, auf fast allen Stillleben spürbar, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Allen gemeinsam ist offensichtlich der Drang, mehr Raum zu erobern.

44 Bryson 1990, S. 60–95, hier bes. S. 70.

So scheinen einige Stilleben ihre Grenzen austesten zu wollen, indem sie versuchen, den Bildraum nach hinten, in das Bild hinein, auszuweiten und zu öffnen. Andere Stilleben dagegen versuchen Raum zu gewinnen, indem sie sich dem Betrachter zuwenden und sich den Raum jenseits der Bildgrenze zu eigen machen.

In diesem Kapitel soll zunächst dargestellt werden, welche Möglichkeiten Stilleben haben, Raum darzustellen, wie Stilleben den Mangel an Bildraum beheben und welche Strategien sie wählen, um den Radius des taktilen Raums zu vergrößern. In einem zweiten Schritt soll dann untersucht werden, wie sich dieser Raum beschreiben lässt, der durch die Verbindung von Bildraum und Betrachtterraum entsteht und welche Rolle der Betrachter bei der Entstehung dieses Raumes spielt.

1.1 Der Raum im Bild

Die meisten Stilleben, die im 17. Jahrhundert in den nördlichen Provinzen gemalt wurden, sind nach einem vergleichbaren Schema komponiert. Dabei sind die Gegenstände nahe am vorderen Bildrand auf einem parallel zur Bildfläche gestellten Tisch vor einem flachen nicht näher definierten Hintergrund platziert. Sie unternehmen meist nicht einmal den Versuch, einen Bildraum auch nur anzudeuten, um damit Platz für einen Menschen zu schaffen. Wahrscheinlich dachte Norman Bryson vor allem an solche Stilleben, als er die These aufstellte, Stilleben würden die menschliche Figur vermeiden, ja die physische Abwesenheit des Menschen als eine konstituierende Größe ihrer Gattung geradezu voraussetzen.⁴⁵ Er übersah dabei aber, dass viele Stilleben es gerade darauf anzulegen scheinen, mit Raumkonzeptionen zu spielen und dabei vielfältige Strategien herausgebildet haben, Raum zu schaffen, sei es im Bild oder außerhalb des Bildes.

45 Bryson 1990, S. 60.

So wenden die soeben beschriebenen typischen Stillebenkompositionen verschiedene Strategien an, sich in den Betrachtterraum hinein zu erweitern, in ihn regelrecht vorstoßen, und mit ihm ein Raumkontinuum zu erzeugen. Mit der Eroberung des Betrachtterraumes gerät genau jene Zone nahe der Bildgrenze in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Betrachters, an dem sich Reales und Gemaltes treffen und die Ernst Michalski als ästhetische Grenze bezeichnet hat.⁴⁶ Als ästhetische Grenze definiert er dabei jene Grenze zwischen dem geformten Kunstraum und dem ungeformten Freiraum, wobei der geformte Kunstraum nicht der Raum ist, den das Kunstwerk darstellt, sondern den das Kunstwerk von sich aus kraft seiner Energie und formalen Struktur umfasst und braucht. Diese ästhetische Grenze ist dabei aber keineswegs konstant, sondern kann auf unterschiedliche Weise überschritten werden, der Kunstraum kann also mit dem Realraum verbunden sein. Dabei kann der Kunstraum in den Realraum übergreifen und umgekehrt kann der Realraum in den Kunstraum eindringen.⁴⁷

Das Spiel mit Raumkonzeptionen beschränkt sich aber nicht allein auf die Möglichkeit, Bildraum und Betrachtterraum miteinander zu verbinden. So versuchten Stillebenmaler auch, mehr Bildraum in den Stilleben zu schaffen, indem sie zum einen den Raum, das heißt zumeist den Standort des Tisches und der auf ihm befindlichen Objekte innerhalb des Zimmers, näher zu bestimmen suchten. Zum anderen erweiterten sie den Bildraum, indem sie dem Bild mehr Tiefe verleihen und die Komposition in den Bildraum hinein öffnen. Beide Ansätze sollen an dieser Stelle kurz vorgestellt werden, da in der weiteren Betrachtung das Augenmerk dann vor allem auf jenen Strategien liegen soll, die den Bildraum mit dem Betrachtterraum verbinden.

46 Michalski 1996 (1931), S. 10.

47 Michalski 1996 (1931), S. 10.

Um den Raum und den Standort des Tisches näher zu bestimmen, markierten einige Stillebenmaler die Hintergrundfläche des Stillebens durch die Darstellung architektonischer Versatzstücke als Wand und definierten sie damit eindeutig als die gebaute Begrenzung eines Innenraums. So untergliederte Jan Jansz. den Uyl die Hintergrundfläche seines Stillebens *Zinnkrug mit Silbertazza auf einem Tisch* (Abb. 1) durch Nischen und Balthasar van der Ast deutete auf dem Stilleben *Blumenvase am Fenster* (Abb. 2) am äußersten Bildrand eine Wandecke an.⁴⁸ Durch die Darstellung solcher architektonischer Versatzstücke gewinnt der Bildraum zwar nur unwesentlich an Tiefe. Die Bildoberfläche wird damit aber zu einem Teil des Bildraumes und das Sujet wird eindeutig in die Bildszenerie eingebettet. Für sein Stilleben *Reisetasche und Dokumente auf einem Tisch* (Abb. 3) wählt Paulus Bor eine eher ungewöhnliche Perspektive – der Betrachter schaut nicht frontal auf die Rückwand des Innenraumes, sein Blick fällt auf eine Zimmerecke, er wird also schräg in den Raum hineingeleitet, wodurch die gesamte Komposition mehr Bildtiefe erhält.⁴⁹ Auch wenn der Blick bei dieser Komposition nicht weit in das Bild hineingeführt wird, so wird doch der Abstand zwischen der Bildgrenze und der hinteren Wand im Gegensatz zu den frontal komponierten Stilleben vergrößert. Für Stilleben ungewöhnlich genug, gewinnt hier der Bildraum durchaus an Tiefe, eine Bühne für handelnde Personen bietet er aber nicht.

Trotz der Markierung von Wandecken und dem Gebrauch architektonischer Versatzstücke, mit deren Hilfe der Eindruck von

48 Ähnliche Raumsituationen entwarfen zum Beispiel auch Christiaan van Dielart auf dem *Bankettstilleben mit Architektur*, 1666, Rijksmuseum Amsterdam oder Jan Davidsz. de Heem auf dem Stilleben *Bücher und Laute auf einem Tisch*, Rijksmuseum Amsterdam.

49 Eine ähnliche Perspektive wählt auch Abraham van Beyerens für sein *Prunkstilleben*, 1667, heute im Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Der Stillebenmaler Gerrit van Vucht erzeugt auf seinem *Stilleben*, Sammlung Hogsteder, Den Haag, die Bildtiefe dadurch, dass er die obere Raumbegrenzung durch die Darstellung der Deckenbalken sichtbar macht.