Originalveröffentlichung in: Lindner, Gerd, und Fabrizio, Rosaria (Hg.), Mimesis et inventio. Zeitgenössische Stilleben in Europa. Bad Frankenhausen 2002, S. 6, 10-14

Das Vorbild der Alten Meister

»Geb Gott dir Lieb zu deinem Pantoffel,
Ehr' jede krüpplichte Kartoffel,
Erkenne jedes Dings Gestalt,
Sein Leid und Freud, Ruh und Gewalt,
und fühle, wie die ganze Welt,
der große Himmel zusammenhält.
Dann du ein Zeichner, Colorist,
Haltungs und Ausdrucks Meister bist.«

So schrieb Goethe seinem Freund Merck 1774 ins Stammbuch[1], um wenig später grundsätzlich zu formulieren: »Wenngleich die menschliche Gestalt ... das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt, so kann doch keinem Gegenstande, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt werden, gleichfalls dargestellt zu sein ...«[2] Die Überzeugung, daß das künstlerische Tun ein Gestalten von Gegenständen sei, teilt Goethe mit den meisten Menschen bis heute. Danach wendet sich ein Künstler – ob Zeichner, Maler, Bildhauer – bestimmten Motiven als *Vorwürfen* zu, um aus ihrer Betrachtung und Darstellung bestimmte ästhetische Erlebnisse zu gewinnen. So taten es die Maler, insbesondere in den Akademien, an denen es das Fach Stillleben zeitweise ähnlich spezialisiert zu studieren gab wie Bildnis-, Landschafts- oder Aktmalerei.

Die seit zweihundertfünfzig Jahren entwickelte *Kunstgeschichte* orientierte sich denn auch an den verschiedenen Motiven, die sie als ästhetische Entdeckung bestimmter Zeiten und ihrer Künstler ansah. Sie zeichnete eine Entwicklung nach, in der Schönheit und Bedeutungsreichtum von Pflanzen und Alltagsgerätschaften vermeintlich in früheren Jahrhunderten entdeckt und in besonderer Weise künstlerisch umgesetzt wurde. Angewandt auf die Motivwahl unbewegter Gegenstände entwarf sie ein Bild der Entdeckung und Weiterentwicklung *des Stillebens*, das ihr eine eigenständige künstlerische Gattung mit einer eigenen Geschichte zu sein schien. Ingvar Bergström formulierte diese Auffassung so: »Verschiedene Künstler unternahmen eine fortschreitende Herauslösung der das religiöse Geschehen begleitenden symbolischen Gebrauchsgegenstände, um diesen eine selbständige Rolle als symbolisches Stilleben zu verleihen.«[3] Aber diese Geschichtsdeutung mutet den Malern eine große Veränderungsmacht zu und läßt die Frage offen, warum sie generationsübergreifend auf eine solche Verengung ihres Tätigkeitsfeldes bedacht gewesen sein sollten. Schließlich waren die Gegenstände von *Stilleben* die unbedeutendsten Dinge, die darzustellen – zumindest im 16. und frühen 17. Jahrhundert – am wenigsten Ehre und Verdienst einbrachte.

Die Geringschätzung der nur abbildenden Spezialmaler von Gemüse, Früchten und Blumen findet sich in den Künstlerviten seit Vasari (1550) und van Mander (1604) in der Auswahl und Gewichtung der Erwähnungen ausgedrückt, noch deutlicher im kunsttheoretischen Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts, wo Stillebendarstellungen noch hinter Porträts als Beispiele einer bloß abbildenden Gattung rangieren. Nicht zufällig sind diese beiden als wenig erfindungsreich eingestuften Metiers Frauen überlassen worden. So wie sich Goethe in der oben zitierten Einleitung seines Aufsatzes zur Blumenmalerei ausdrückte, stand er selbst noch im Banne des klassizistischen Vorurteils, daß die »menschliche Gestalt ... das Hauptziel aller bildenden Kunst bleibt.« Warum aber hat sich die Malerei von solch erhabenen Zielen wegbewegt und zeitweise und in einigen Regionen mehr und in anderen weniger den Motivbeobachtungen zugewandt, die wir heute *Stilleben* nennen? Man muß sich von dieser Entwicklung eine Vorstellung bilden und die eigentümliche Bedeutung der Pflanzen und Alltagsgeräte und ihrer Darstellungsformen in den aufeinanderfolgenden Kulturmilieus erfassen, um zu verstehen, wie das gemeint war und das wahrgenommen wurde, was unser Auge so fasziniert. Und warum wurde es von etwas anderem ersetzt?

Um dies zu beantworten habe ich eine dichte Reihe präziser historischer Interpretationen von Stilleben angelegt, an Hand derer ich die typischen Brüche oder Fortentwicklungen bestimmen wollte. Aus dieser akademischen Übung ergab sich kein Ansatz für ein immanentes Entwicklungsgesetz *des Stillebens*, auch nicht für ein einzelnes Jahrhundert[4]. Die definierbaren Entwicklungen hatten mit der Wahrnehmung und den Funktionen von Bildern allgemein zu tun, aber ließen sich nicht an der Gattung *Stilleben* festmachen. Vielmehr blieb der Widerspruch, daß die erste *›Blüte‹* der Stillebenmalerei schon vorbei war als sich die Begriffe von *Still life*, *Stilleben*, *stillstehenden Sachen*, *nature morte* zu Bezeichnungen verfestigt hatten und sich – nicht vor dem späten 17. Jahrhundert – so etwas wie eine Bildgattung herausgebildet hatte.

Sehen wir uns deswegen einmal an, welche Beobachtungsleistungen und Fertigkeiten der Darstellung aus unserer Perspektive besonders schätzenswert sind. Unweigerlich bleibt unser Blick vor allem bei den niederländischen Stillleben des 17. und 18. Jahrhunderts hängen. Das dort Geleistete er-

scheint in seiner technischen Bravour unübertreffbar. Heutige Maler können es mehr oder weniger gut nachahmen, aber sie werden weder die Einfühlung in die botanische Natur noch die Brillanz der Zeichnung, der Farbabstufung und Lichtgraduierung übertreffen können. Und wo immer sie im einzelnen diesen Vorbildern nahe kommen entsteht dennoch nicht eine vergleichbare Einheit des Erlebens.

Ein gründlicher Blick auf die Details der Meisterwerke von Jan Brueghel, Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Davidsz. de Heem, Willem Heda, Willem van Aelst, Abraham Mignon, Willem Kalf, Rachel Ruysch oder Jan van Huysum genügt, um eine sensibelste Beobachtung zu vergegenwärtigen. Es gibt aber mindestens zwei- bis dreihundert weitere Namen aus allen europäischen Ländern, die sich mit ähnlich bravourösen Leistungen auf dem Feld der Stillebendarstellung verbinden. Was in der Betrachtung aller dieser Darstellungen fasziniert, ist die Fähigkeit der subtilen Beobachtung und der treffsicheren handwerklichen Fixierung von Farbnuancen und Lichtsituationen. Oder aber, wie bei den Bildern der italienischen, französischen und spanischen Meister, der dramatische Auftritt, die delikate Komposition und das meditative Verdichten von Aspekten alltäglicher Gegenstände. Ein hoher Grad von Illusion führt die Betrachter in einen Mikrokosmos vielfältiger Sinnbeziehungen und öffnet sonst nicht gesehene Raumbildungen, Form-, Farb- und Lichtwunder.

Eine nicht geringere Faszination besitzen die gezeichneten und aquarellierten Einzelstudien sowie die botanisch und zoologisch ausgerichteten Detailaufnahmen auf Pergament und Papier. Die überkommenen Blätter von Georg Hoefnagel, Maria Sibylla Merian oder Georg Flegel sind in ihrer Verbindung von zeichnerischer und farblicher Delikatesse mit naturwissenschaftlicher Präzision nicht überbietbar.

Man kann sogar den Blick über die Malerei von Tafelbildern hinausrichten und die geschnitzten Blumen- und Blattgirlanden von Grinling Gibbons (1648–1721), oder die geschnitzten Stillebenkompositionen von Aubert Parent (1753–1835) bewundernd in die Reihe von Höchstleistungen einbeziehen. Ebenso kann man auch außerhalb der engeren Darstellungsgattung die in Bronze gegossenen Pflanzendarstellungen auf den Florentiner Baptisteriumstüren von Lorenzo Ghiberti (1378–1455), die in Stein gehauenen Blattformen des Naumburger Meisters (um 1250) und davor die illusionistischen Stillebenfelder der antiken Mosaike (im Nationalmuseum von Neapel und in Aquileja) bestaunen. Die landläufige Erklärung spricht angesichts dieser besonderen Leistungen von den besonderen *›Blütezeiten‹* einer Gattung und unterstellt damit ein im Prinzip selbstverständliches und immer vorhandenes Anliegen, das umständebedingt gesteigerte Beachtung gefunden hat.

Eine solche Annahme ist jedoch fragwürdig, denn es stellt sich bei genauem Hinsehen heraus, daß die spezifische Motivauswahl und -gruppierung, aber auch die Wahl der Betrachtungsaspekte historisch einmalig sind. Nicht nur die virtuosen Bildschöpfungen sind ohne Vergleich mit den davor und danach geschaffenen, sondern auch die Umstände, unter denen sie entstanden sind. Man muß sich dazu am Beispiel der niederländischen Stilleben des *›goldenen Zeitalters‹* nur klar machen, was es bedeutet, wenn Hunderte von hochbegabten Malern ihre gesamte Lebensproduktion in vielen Jahrzehnten tagein, tagaus der immer neuen Darstellung bestimmter Geschirr- und Obstgruppen widmen, wobei sich die verwendeten Modelle unermüdlich wiederholen. Die genaue Durchsicht selbst der heute nur in geringer Zahl erhaltenen Bestände erweist, daß in vielen Ateliers der Meister gemeinsam mit seinen Mitarbeitern und Schülern in einer abgestimmten Kooperation seinen Typenvorrat ausbeutete. Trotz der hohen Ausführungsqualität wäre eine Gesamtdarstellung der Werke der gerade genannten Hauptmeister ähnlich wie die von Silberschmieden und Glasbläsern nicht ohne ermüdende Wiederholung.

Spätestens bei dieser Überlegung wird klar, daß die Spezialisierung und Hochzüchtung der Stillebenmalerei mehr mit dem Markt und der Rationalisierung zu tun hat als mit individuellen Darstellungsanliegen. Insofern hat diese Spezialmalerei etwas Kunsthandwerkliches und steht auch in ihrem Illusionismus den entsprechenden Intarsienarbeiten, den Leistungen der Reproduktionsgrafik, der Guckkastenmalerei und der Buchillustration näher als der Erfindung figürlicher Bildszenen in den gleichzeitigen *Historien-* und Altarbildern. Die Schnitzer, Stuckateure, Glasschneider, Elfenbeinschnitzer und Modelleure in Wachs und Ton haben ähnlich virtuose Motivarrangements gezaubert wie die Stillebenmaler.

Die Malerei der Letzteren zeigt jedoch am direktesten die besondere Wahrnehmungsfähigkeit. Farb- und Lichtnuancen wurden – vermutlich mit Hilfe von Spiegeln, Linsen und der camera obscura – beobachtet. Wie die Ergebnisse solchen gesteigerten Wahrnehmens aussehen, zeigen etwa die Werke von Willem Claesz. Heda (1594–1670). Gläser, Schüsseln, Becher und Kannen sind lebenslang dessen Studienobjekte gewesen, die er überwiegend in einer hellen Lichtatmosphäre abgebildet hat. Der Schimmer auf den Oberflächen,

die sanfte Modellierung im einfallenden Licht, das Durchdringen des Lichtes durch die Glasmaterie und das Changieren der Farben und Helligkeiten sind in einem dünnen, teilweise durchsichtigen und in allen Einzelheiten treffsicher gehandhabten Farbauftrag erfaßt. Zunehmend treten in seinen Werken die Lichterscheinungen gegenüber der Kennzeichnung der Formen und Oberflächen hervor. Dabei werden die hellsten Lichtreflexe so betont, daß sie eigene Figuren auf den Oberflächen bilden.

Die kunsthistorische Ikonographie hat herausgefunden, daß die abgebildeten Gegenstände nicht um ihrer selbst willen, sondern als Demonstrationen von Luxus und Vergänglichkeit aufgefaßt sind. Ausnahmslos ist ein abgegessenes und meist von unordentlichen Gästen verlassenes Mahlzeitensemble gezeigt, bei dem der Luxus der teuren Gegenstände mit den umgestürzten Gefäßen, verstreutem Tabak und Mahlzeitresten als Zeichen von Trunkenheit, Überdruß und Liederlichkeit, bzw. allgemein der *›Vergänglichkeit‹*, kombiniert sind. Zerbrochene Gläser, leere Muscheln, Taschen- und Sanduhren zeigen die Unbeständigkeit des Weltzustandes, der in den Andeutungen von Genußsucht und der Betonung der vergänglichen Elemente (z.B. Tonpfeife oder Erdbeere für Erde, Lunten und Kerzen für Feuer, Rauchzeug oder Tischtücher für Luft, Wasser- und Weingefäße für Wasser) beschrieben ist. Nicht selten ist der Deutlichkeit halber noch die aufgeschnittene Zitrone als Hinweis auf den *sauren Apfel des alten Adam* und damit auf das unerlöste, hinfällige Leben zentral im Bild präsentiert. Diesen Eindrücken der fragwürdigen Natur stehen andererseits gedankenvolle Hinweise gegenüber, die sich aufgrund der symbolischen Bedeutung von Wein und Brot (als Hinweis auf die Eucharistie) und von Salz (als überdauernde, dem Verfall wehrender Materie: »Ihr seid das Salz der Erde ...«) ergeben. So wie die häufig eingefügten Messer als trennendes, öffnendes und bloßlegendes, manchmal auch hinweisendes Besteck herausgehoben sind, so, wie nebeneinander saure und süße Früchte liegen, Kirschen, Pflaumen und Trauben hier noch an einem Ast hängen, dort schon abgelesen sind, wird zu einem Nachdenken über die tieferen Bedeutungen aufgefordert, die scheinbar in einer von Gott geschaffenen Naturwelt verankert sind und die in der Entstehungszeit der Stilleben Allgemeingut aus Predigten und Literaturen aller Art waren und daher zur Alltagsdeutung gehörten.

Das einfallende Licht überglänzt die vergänglichen Gegenstände ebenso wie es formüberlagernde Spiegelungen an Wasserkannen, Weingläsern und Salzgefäßen erzeugt. Diese schillernde Oberflächendarstellung zeichnet eine ganze Epoche der Stillebendarstellung aus und macht deutlich, daß die einzelnen Bilder eher direkt an die Wahrnehmung (einer per se vieldeutigen Welt) appellieren, als daß sie spezielle Bildprogramme oder Rätsel offerieren. Vielmehr zeigen sie verdichtet auf den engsten Erfahrungsraum einen Weltzustand, der in der Fragwürdigkeit von Besitz und Sinnengenuß liegt. Diese Stilleben bilden keine *›schönen‹* oder *›ästhetischen‹* Motive ab und sie *›gestalten‹* auch nach keiner Motivvorlage. Sondern sie suchen für eine hintergründige Schau Anschauungsbeispiele in der Augenwirklichkeit. Das einfallende Licht wird dabei als die einzige mit Augen erfaßbare metaphysische Materie erfahren, deren Glas, Wasser und Wein durchdringende Kraft und deren Widerschein an den kostbaren Oberflächen ein besonderes Naturphänomen darstellt.

Zu den wenigen deutlichen Entwicklungen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gehört die immer konsequentere Beobachtung der Lichtwirkungen. Diese wandelt sich von einer anfänglich herausmodellierenden und objektive Farbqualitäten betonenden Beleuchtung immer mehr zur Entdeckung von Reflexen und Gegenreflexen, von Helligkeitsgraduierungen und besonderen Scheinwirkungen. Die Entdeckung dieser besonderen Lichterlebnisse wirkt sich auch auf den Charakter der Stillebenkompositionen aus: Sie werden konzentrierter und einfacher in ihrer Komposition. Es werden betont verschiedene Oberflächencharaktere gegeneinandergestellt; es wird im Halbdunkel und abgerückt von der Fensterhelligkeit beobachtet; und die Farbcharaktere und Helligkeitsabstufungen werden mit einer höchsten Systematik und unter Zuhilfenahme technischer Gerätschaften studiert.

In den Werken von Willem Kalf (1619–1693) und seinen Nachahmern, aber auch bei den pastos in Tupfen und Streifen andeutenden Virtuosen wie van Beyeren und de Claeuw entstehen schließlich Bildmuster aus Lichtflecken und angeleuchteten Kanten, die weitgehend von den Früchten und Gefäßen abstrahiert sind. Sie geben in ihrer unverriebenen Malweise subjektive Eindrücke und künstlerische Schreibe wieder, teilweise aber auch, wie in den gleichzeitigen Interieurbildern des Johannes Vermeer, Eindrücke aus dem systematischen Lichtstudium mit der camera obscura. Am konzentriertesten begegnet diese neue Betrachtungsweise bei Willem Kalf. Die Kanten von Silber und Porzellanschalen, die Erdbeernoppen und Reflexe auf angeschnittenen Zitronen und Orangen sind als Lichtpunkte unterschiedlicher

Helligkeit aufgetragen. Die Auswahl der wenigen Gegenstände ist auf die Hervorhebung des unterschiedlichen warmtonigen Scheins von Teppich und Samt, von weißer Tuchoberfläche, der intensiven Buntheit der Früchte und des Schimmerns von Glas und Metall konzentriert. Diese lichtmetaphysische und zugleich optische Erfahrung dominiert alles übrige und bewirkt den hohen ästhetischen Reiz. Doch nicht nur die in einzelne Farbtupfer zerlegenden, tonabstufenden Beobachter entdecken und kultivieren den optischen Reiz, der in einer besonderen Lichtsituation subjektiv wahrgenommen werden kann. Ebenso wenden sich auch Maler wie Willem van Aelst, Abraham Mignon, Simon Luttichuys und Rachel Ruysch der Helligkeitsabstufung auf unterschiedlichen Oberflächen zu. Ihre neuartigen Modellierungseffekte bestechen durch die Illusion der unterschiedlichen materiellen Charaktere und bringen überraschende dekorative Zusammenhänge und kompositorische Muster, also ästhetische anstelle symbolischer Momente ins Bild.

Überblickt man die Entwicklung von rund 50 Jahren Stillebenmalerei in den nördlichen Niederlanden zwischen den frühen Werken von Claesz. und Heda bis zu den späten Werken von Kalf, van Beyeren, van Aelst, Mignon und dem Frühwerk von Rachel Ruysch, so gibt es eine durchgehende Linie der Veränderung zu verzeichnen. Sie betrifft die Wahrnehmungsperspektive und – damit zusammenhängend – die Auswahl symbolischer Motive und die Betonung symbolischer Merkmale. Verglichen mit dem Schauspiel der Historienbilder war die Malerei von Stilleben lediglich die Wiedergabe von Aspekten der Beobachtungswirklichkeit. Die hintergründigen Sinnbeziehungen und assoziationsreichen Beobachtungen, die die Maler in ihren Stilllebengruppen besonders verdichteten, waren in der Realität erlebbar.

Das Bewußtsein davon, was man voraussetzungslos sehen konnte, wurde schärfer, psychologischer und damit kritischer, ob es sich um natürliche oder arrangierte Aspekte handelte. Die Einschätzung dessen, was sich an Wissen und Weltdeutung über das Auge erschließen läßt, wurde zunehmend skeptischer. Das drückt sich gerade darin aus, daß in den Stilleben nach der Jahrhundertmitte das Leuchten von Farben und Lichtcharakteren immer deutlicher fragmentiert wird und zurücktritt zu Gunsten extremer Effekte wie dem Widerschein der Gegenreflexe. Das Scheinhafte, Zufällige und Subjektive und der nur noch oberflächliche Glanz treten zugunsten des ästhetischen Genusses an die Stelle des objektiven Ablesens und Erforschens von Qualitäten.

Die unmittelbar symbolische Charakteristik wird immer mehr zu Gunsten einer ästhetisch gebrochenen Wahrnehmung zurückgenommen. Das 17. Jahrhundert steht aber insofern noch in der Tradition des Mittelalters, als Bildern geistige Botschaften und sinnreiche Anspielungen zugetraut werden. Allerdings nur noch in einer indirekten Form – verglichen mit der einstmaligen Erkenntnisbotschaft, die mittelalterliche Bilder zu vermitteln hatten. Aber diese andeutende Vermittlung unterscheidet sich von der modernen Betrachtung, in der Bilder nur noch ästhetischen Genuß erfahren lassen. Im Gegensatz zur aufgeklärten Erlebnisweise etwa Chardins (1699–1779) waren die von den niederländischen Stilleben vermittelten Sinnbeziehungen nicht fiktiv, nicht subjektiv, sondern jedem vertraute Assoziationen, die belehrend und erinnernd beim Betrachten konnotiert wurden.

In allen Zeiten, besonders deutlich aber in der westlichen Kultur der Neuzeit, läßt sich eine fortschreitende Entwicklung der bildlichen Darstellungsformen feststellen, die mit den nachträglich erfundenen Stilkategorien in keiner Weise adäquat beschrieben ist. Warum werden neuartige Bildgattungen ausgebildet? Was sind wirkliche Motive für die Veränderung der bildlichen Kommunikation? Warum wird die unmittelbare Bilderzählung der mittelalterlichen Altarbilder abgelöst von distanzierten und indirekten Erlebnisformen, warum werden die visuellen Manifestationen der überirdischen Wirklichkeit von metaphorischen Darbietungen und hintergründig wahrnehmbaren Aspektcollagen (wie den Stilleben des 17. und 18. Jahrhunderts) und schließlich von nur noch auf Ästhetik begrenzten *Kunstwerken* ersetzt?

Dieser über Jahrhunderte gehende Prozeß läßt sich keiner individuellen Motivation zuordnen, sondern hat mit einem kollektiven Vorgang zu tun. Er läßt sich mit der kulturellen Veränderung von Wahrnehmung und Wissen in Zusammenhang bringen – und zwar als Rationalisierung der Wahrnehmung und der Angemessenheit bildlicher Wirklichkeitsbeschreibung. Im Großen zeigt sich hier derselbe Prozeß, den wir in der Veränderung innerhalb einer Generation von Stillebenmalern, am Beispiel von Heda und Kalf, eben beobachtet haben. In der langfristigen Konsequenz einer solchen Reflexion kann weder etwas Übernatürliches in Augeneindrücken gefaßt werden noch etwas Eindrucksvolles mit visuellen Mitteln gestaltet werden, was nicht aus dem Material der Augenwirklichkeit besteht. So wie sich bei Kalfs späteren Bildern die Essenz der Beobachtung in einzelne kantige Flecke und Punkte kristallisiert

und damit nur noch in extremen Aspekten begegnet, um in einer nachfolgenden Betrachtung nur noch subjektiv und ästhetisch gedeutet zu werden, ergeht es der Bildentwicklung insgesamt. Die Ästhetik, die in der Aufklärungszeit theologische und philosophische Bildbotschaften endgültig als unwahr erkannte, konnte ihre eigene Botschaft nur dadurch ausdrücken, daß sie die Begriffe für das Erhabene und Eindrucksvolle aus den historischen Bildwelten – der vermeintlich ewiggültigen *›klassischen Kunst‹* – übernahm. Deren Normen relativierte sie aus der Formengeschichte aller Kulturen. Die radikale Selbstreflektivität der modernen Kunst geht entsprechend an die Grenzen der bisher bekannten Gestaltungsformen und Erlebnismöglichkeiten, um das unterstellte übergeschichtlich Gemeinsame der Kunstschöpfung erlebbar zu machen. Die radikale Besinnung auf ästhetische Grundformen, Primärerlebnisse und Schaffensimpulse ist entsprechend bei den kargen Objekten der zeitgenössischen Museen angekommen.

Die Frage, ob die heutige Malerei von so ganz anders gemeinten Bildern wie den alten Stilleben lernen oder etwas von diesen übernehmen kann, läßt sich beantworten. Wir müssen uns dazu klar werden, was Bilder heute bedeuten, welche Botschaften wir heutigen Bildern zutrauen, oder anders: was wir von heutigen Bildern erwarten. Denn das Erlebnis der alten Bilder hing in ihrer Entstehungszeit mit der Art und Formulierung ihrer sinnreichen Botschaft zusammen, der gegenüber sich unsere Wahrnehmung grundsätzlich sperrt. Wir können deshalb nichts von der historischen *›Ästhetik‹* (besser: Symbolik) übernehmen, da deren Naturempfinden für uns so obsolet ist wie ihr gestalterisches Bemühen.

Die Bildformen der Vergangenheit als faszinierendes ästhetisches Muster aufzugreifen bedeutet bereits, das künstlerische Anliegen wahrnehmender Erkenntnis nicht absolut zu setzen. Warum sollen tradierte Formen historischer Darstellung und Wahrnehmung nicht zum Gegenstand der bildlichen Reflexion taugen? Ihr Geltungsanspruch von dereinst ist erloschen, doch die Bewunderung für die so überragend geordnete und differenzierte Wahrnehmung schärft unsere eigenen Sinne und läßt uns die einstige Faszination der Erscheinungswelt kritisch nacherleben. Und dabei stoßen wir auf ein Phänomen: das der menschlichen Kulturbildung in den verschiedenen Formen der Wahrnehmung, des Denkens, der Symbolbildung und Kommunikationsordnung. Die Zeit der handgemalten Bildproduktion ist unwiderruflich von der Welt der Fotografie, des Films, der elektronischen Bildübertragung und des Computers überholt worden. Doch die in den Meisterwerken der Stillebenmalerei manifestierten wirklichkeitserobernden Fähigkeiten des Menschen sind in deren Formprägungen und ihrem Motivschauspiel unmittelbar visuell zu erleben.

Die historische Malerei ist eine visuelle Kommunikationsform, die Aspekte darstellt und mit symbolischen Kennzeichnungen qualifiziert; in ihren Inhalten ist sie auf eine Erlebnisschicht gerichtet, die unmittelbar sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit ist. Diese war bis zur Aufklärung in vielen Phänomenen für die menschlichen Sinne, und sei es mittelbar, präsent. Seit der Aufklärung gibt es diese *›höhere‹* Wahrnehmungswirklichkeit jedoch in der Alltagswelt nicht mehr. Die Bilder, Figuren und Architekturen der Vergangenheit, die als herausragende Ausdrucksleistungen anerkannt wurden, wurden nun als *›Kunst‹* definiert, die als überzeitlich und zweckfrei eingestuft wurde und nicht als Kommunikation von Inhalten, sondern als autonomes, irrationales Erlebnismedium, dessen Eindrucksmacht sich dem *›Genie‹* eines *›Künstlers‹* verdankt.

Die Widersprüche dieses *›Kunst‹*-Begriffs sind bekannt; er trifft nicht die Anliegen der altmeisterlichen Malerei. Wir verstehen diese als visuelle Gestaltungen und symbolische Kennzeichnungen, deren übersinnliche Deutung für uns etwas Historisches ist. Uns fasziniert das differenzierte visuelle Gestalten und Erleben. Nicht anders wie das Vorhaben der mittelalterlichen Maler, Heiliges unmittelbar ansichtig zu machen, bewundern wir die alten Bilder desillusioniert. Umgekehrt bietet deren reicher Schatz an Ausdrucksformen Anknüpfungspunkte fantasievollen Gestaltens heute.

Der Glaube, eine ursprüngliche, von keiner früheren Formulierung vorweggenommene Bedeutungswirklichkeit unmittelbar visualisieren zu können, ist nicht einlösbar. Vor allem deswegen nicht, weil die symbolischen Qualitäten in einer säkularen Welt nicht dieselbe visuelle Verbindlichkeit besitzen wie die motivlichen Aspekte. So kann die orthodoxe Tradition einer Sonderwirklichkeit der *›Kunst‹* nur mithilfe von textlichen Kommentierungen weitergeführt werden. Dieser Umstand legitimiert andererseits eine bescheidenere, im Rahmen von Natureindrücken und historischen Bildsprachen bleibende Gestaltung, deren irdischer Fantasiereichtum und deren gewitzte Beobachtung jedoch voraussetzungslos nachvollziehbar ein Bilderbuch von Assoziationen aufblättert. Stilleben haben hier einen hervorragenden Platz.

Anmerkungen siehe Seite 6

Anmerkungen zum Text von Claus Grimm (Seite 10-14)
1 An Merck, Dezember 1774;
2 Im Aufsatz zur Blumenmalerei, in: Über Kunst und Altertum, 1. Band. 3. Heft, 1777;
3 I. Bergström, Dutch still-life painting in the seventeenth century, London/New York 1956, S. 14 u. 291;
4 C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart/Zürich 1988.