

GLANZVOLLE TAFELN

Zu den Imbißstilleben von Pieter Claesz.

Claus Grimm

Stilleben als lockere Gruppierung von Kannen, Töpfen, Tellern, Geschirren aus Glas, Metall, Irdenware und Porzellan: dieser Blick auf alltägliches Hausgerät gehört zu den beliebtesten Bildtraditionen bis zur Gegenwart. Beim Blick auf die Bilder der alten Meister erfahren heute gerade die Stilleben die größte Beachtung, da sie am wenigsten belastet erscheinen

von den Weltbildern und Darstellungskonventionen der Vergangenheit. Stilleben waren in der Tat die am wenigsten repräsentative Bildgattung; wer als Maler nach Ruhm strebte, zog die Bildthemen vor, die ihn als gelehrt und der klassischen Vorbilder kundig erwiesen. Bei Stilleben gab es nicht den Stolz auf die „Invention“, wie diese auf den Stichen nach berühmten Gemälden

sonst vermerkt ist. Es gibt auch im 17. Jahrhundert keine Stiche nach Stilleben. Der Begriff taucht das erste Mal auf in einem holländischen Inventar von 1650 (in den südlichen Niederlanden ist er im 17. Jahrhundert noch nicht nachzuweisen). Man nannte die Gemälde nach dem Dargestellten: „fruytagie“ (Früchtestück), „bancket“ (Bankett), „ontbijt“ (Imbiß).

Ähnlich wie die Ausführung von Bildnisaufträgen war die Malerei von Landschaften und Stilleben eine vergleichsweise anspruchslose Tätigkeit. Hervorgegangen waren die Gemälde von Eßwaren, Früchten und Geschirr aus Markt- und Küchendarstellungen



Stilleben mit Früchteschale, Austern und Pastete, Holz, 61x76 cm, monogrammiert, um 1620 – 1623, Privatbesitz (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Fa. John Mitchell & Sohn, London)

des 16. Jahrhunderts, die ursprünglich zum Beiwerk religiöser und naturphilosophischer Bildfolgen gehörten (Fünf Sinne, Erdteile, Jahreszeiten).

Doch es ist aufregend zu beobachten, daß innerhalb einer so wenig ambitionierten Spezialmalerei konsequente stilistische Veränderungen stattfanden. Erstaunlich ist, welche malerischen Talente sich versammelten in einem Gebiet einseitiger und höchst wiederholungsreicher Bildproduktion. In manchen Fällen schufen Maler ein Leben lang fast nichts anderes als gedeckte Tische mit Gefäßen darauf; manchmal – wie bei Claesz.' Haarlemer Kollegen Heda – füllte diese enge Bild-

motivik noch das Malerleben des Sohnes und Werkstattnachfolgers mitsammen der wechselnden Gehilfen aus. Alle diese Maler waren Spezialisten, die teils für Aufträge, teils für den wechselhaften Markt arbeiteten – und es gab Hunderte von ihnen allein im Holland des 17. Jahrhunderts.

Sie schärften über Jahrzehnte ihren Blick an den wenigen Gegenständen ihrer nur geringfügig variierten Arrangements. Es erscheint so, als wären hier nicht nur handwerkliche und technische Fähigkeiten der Bilderzeugung ausgebildet und gesteigert worden, sondern als wären perspektivische, licht- und farboptische Studien voran-

getrieben worden. Es ist bekannt, daß einzelne Künstler die Camera Obscura benützten und Lupen und Spiegel für ihre Beobachtungen einsetzten. Der präfotografische, auf hohe Illusion von optischen Erscheinungen drängende Charakter deutet auf einen Erlebnisgehalt objektiver Art. Soweit man die erhaltenen Stilleben einzelnen Ausführungen zuweisen kann, zeigt sich denn auch fast keine Schwankung des persönlichen „Stils“, wohl aber eine schrittweise Entwicklung der Beobachtungsfelder und Heraushebungsformen. Diesen soll mit den hier gewählten Abbildungen nachgegangen werden.

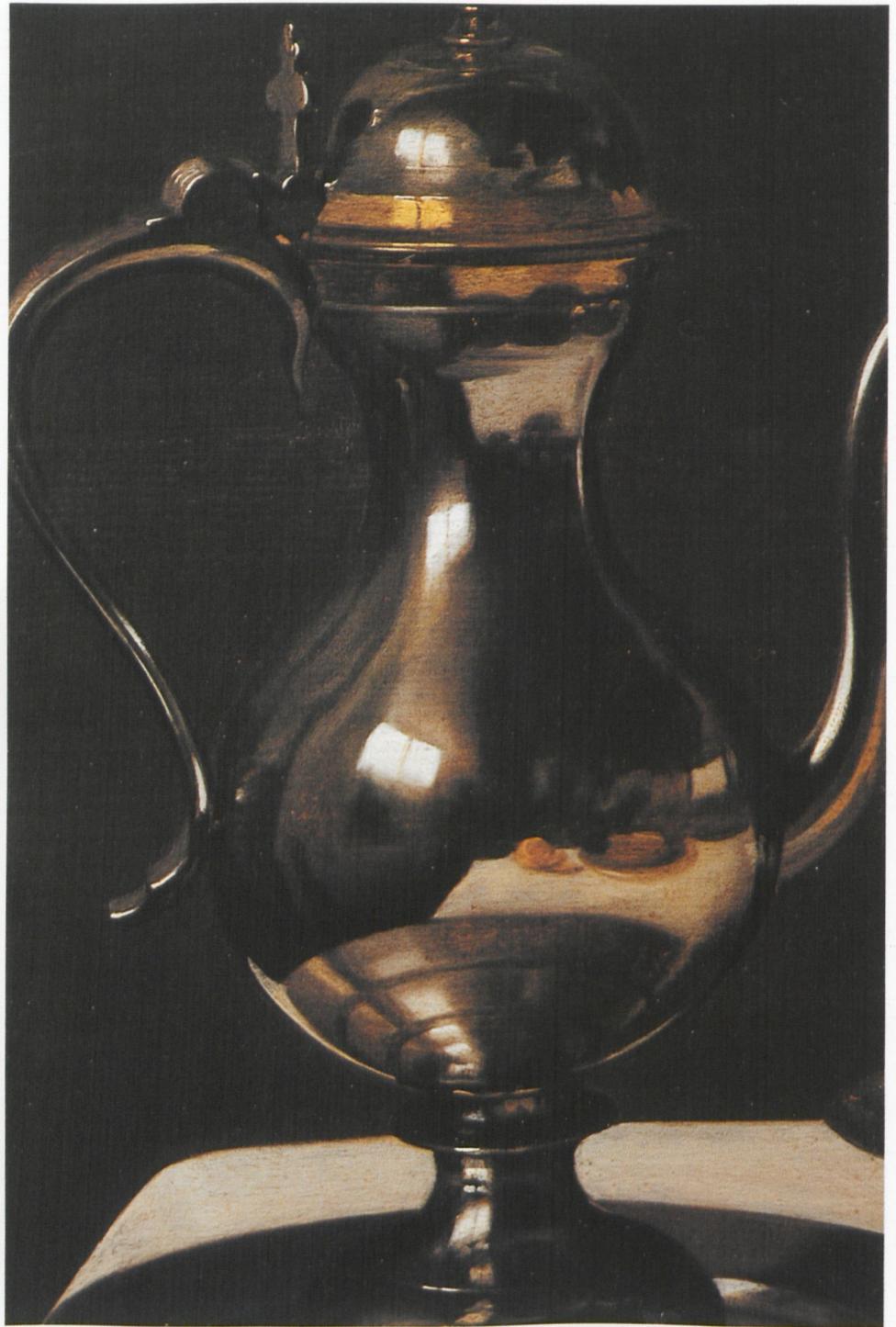


Stilleben mit Silberkanne und Hummer,
Holz, 64x88,5 cm,
monogrammiert und datiert 1641,
Privatbesitz

Zwei Gemälde des Haarlemer Malers Pieter Claesz. sind hier gegenübergestellt. Das frühere trägt kein Datum, ist aber durch seine Verwandtschaft mit anderen Darstellungen zu den frühesten bekannten Bildern dieses Malers zu rechnen und dürfte um 1620 oder kurz danach entstanden sein. Es schließt an die bis dahin gebräuchlichen Bankettstücke an, wie sie in Haarlem zuvor Nicolaes Gillis (um 1580 – nach 1632) und Floris van Dyck (1575 – 1651) geschaffen haben. Gemeinsam ist diesem Bildtyp der reichgedeckte Tisch, auf dem kostbares Geschirr und wertvolle Nahrungsmittel zu einer Art Schautafel vereinigt sind. Man blickt auf ihn – so wie dies das frühe Bild von Claesz. zeigt – relativ steil im weiten Winkel von oben und überschaut die Pracht des Aufgehäuften. Dabei ist wie in einem Schaufenster alles auf eine bestimmte Gesamtansicht hin zurechtgestellt. Ein festes Repertoire reicht in dieser Bildgattung von den Edelmetallgefäßen (hier der gestürzten Becherschraube rechts) über die kostbaren Zinnteller zu den wertvollen Gläsern. Allein der eingelegte Messergriff zeigt, daß es sich nicht um das Essen armer Leute handelt, sondern daß hier ein köstliches Feiertagsmahl angerichtet war. Gabeln gab es noch nicht, auch nicht kleine Löffel (das Dargebotene nahm man mit den Fingern). Auch die damals selten in solcher Unangetastetheit erhältlichen Früchte wie die Äpfel und die Trauben oder die Pastete und das in Apotheken gekaufte Zuckergebäck gehören zu einem nicht alltäglichen Essen.

Schon durch die Damastdecke mit dem Spitzensaum und die großen Servietten wird dem Betrachter klargemacht, daß hier der Anlaß einer prächtigen Feier gerade vorübergegangen ist. Offensichtlich hat diese in einem „wohlbetuchten“ Haus stattgefunden, in dem Tische mit Teppichen bedeckt sind. Es war in allen europäischen Ländern der vergangenen Jahrhunderte üblich, bei politischen, beruflichen oder familiären Anlässen zu Gemeinschaftsmahlen prunkvolle Essensarrichten neben den Essenstischen aufzubauen, zu präsentieren, die kostbares Geschirr mit luxuriösen Speisen verbunden.

In das Ensemble der teuren Lebens-

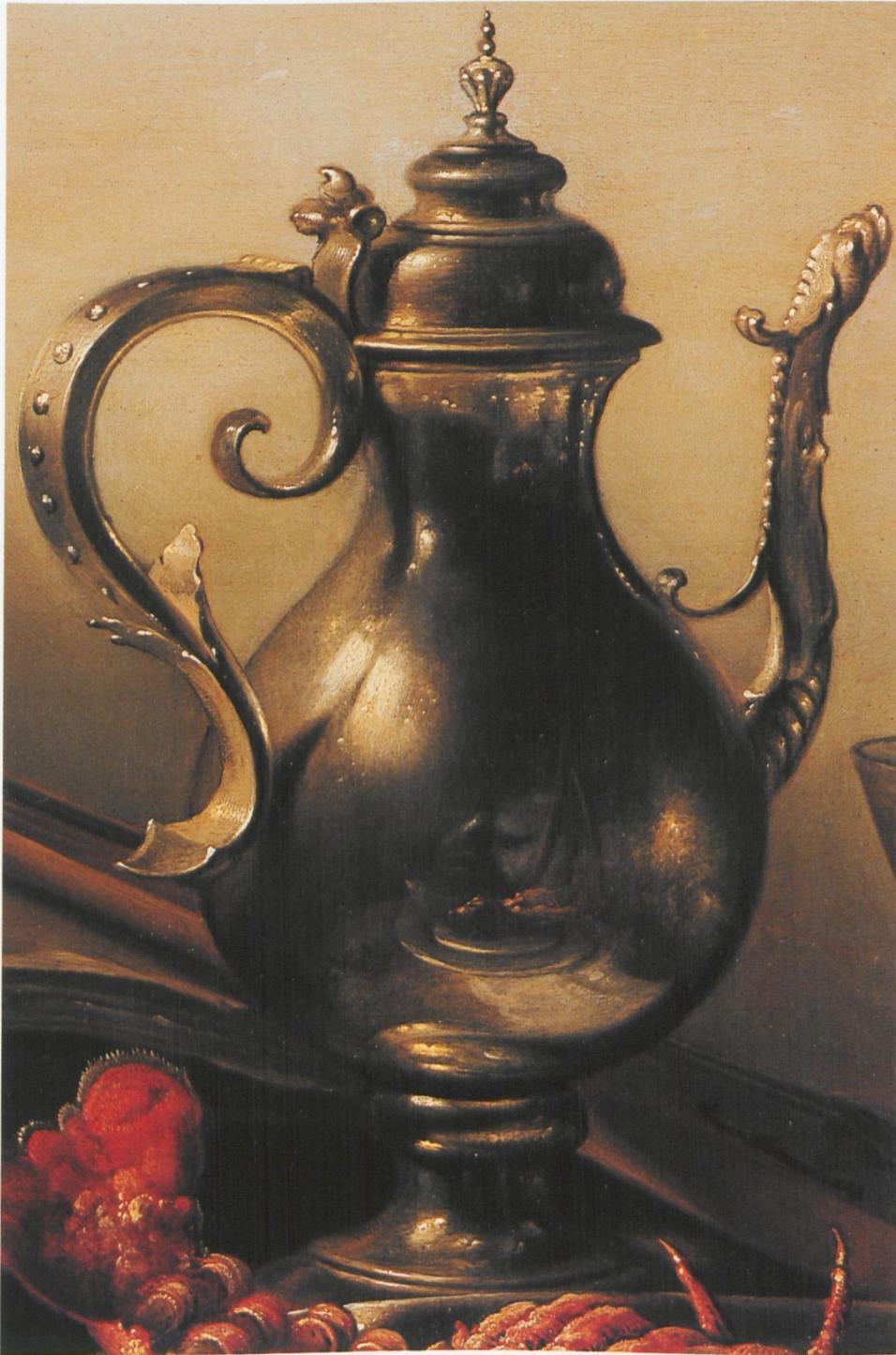


genüsse sind in allen entsprechenden Bildern Hinweise auf die Vergänglichkeit eingefügt. Die aufgebrochenen Nüsse, die angegessene Pastete, die geöffneten, leeren Austernschalen und die Wurmstiche an den Äpfeln zeigen, daß der Augenfreude nur eine kurze Dauer zugemessen ist.

Eine weitere, ebenso konventionelle Bedeutungsschicht tritt in den eucharistischen Gegenständen Brot und Wein sowie der Beziehung von Weinstock

Stilleben mit Silberkanne, Nautilusbecher, Obstschale und Pastete, Holz, 75x132 cm, monogrammiert und datiert 1627, Amsterdam, Rijksmuseum, Detail

und Reben hervor. Auch kann die Beobachtung der Lichtwirkungen im Weinglas als Hinweis auf die Einwirkung einer höheren Materie verstanden werden. Die Walnuß wurde als das „lignum crucis“ (das weiche Fleisch am Holze) assoziiert. Umgekehrt tauchen



Detail des Stillebens mit Silberkanne und Hummer, 1641

die Zitronen und Zitronenscheiben häufig als Hinweis auf den sauren Apfel des alten Adam auf, dessen Qualität im Gegensatz zu den süßen Äpfeln und Apfelsinen wahrgenommen wurde (aber auch mit den eucharistischen Hinweisen konfrontiert werden konnte).

Eifrige kunst- und literaturhistorische Auslegungen haben nun alle Bedeutungsverbindungen aufgespürt, die sozusagen „symbolisch“ den Gegenständen auf historischen Bildern anhaften. Für den modernen Bildbetrachter kann daraus leicht das Mißverständnis entstehen, als seien in die historischen Gemälde absichtsvoll komplizierte Sinnverbindungen und Anspielungen eingebaut worden. Viele Malereiliebhaber schrecken jedoch in

ihrer Betrachtung vor solcher Geheimniskrämerei zurück.

Doch greift andererseits ein Bildverständnis zu kurz, das die offensichtliche Augenlust als einzige Botschaft versteht. Vielmehr ist zu beachten, wie die Menschen in der Entstehungszeit solcher Gemälde die Natur- und Alltagsdinge um sich herum verstanden und mit welchen Erwartungen sie damals vor Bilder traten. Beides hat etwas damit zu tun, wieviel geistige Vermittlung man visuellen Eindrücken zutraut, bzw. ob das Auge Erkenntnis aufnehmen kann oder nicht. Sicher steckt hinter den niederländischen Zitaten über „Belehrung und Vergnügen“ durch Bilder eine Mischung zwischen prüfender Beobachtung und spiritueller Wesensdeutung. Man nahm wahr, was man in den Dingen sehen konnte und über sie wußte.

Die Botschaft eines Bildes erfuh man genauso wie heute aus der intensiven Betrachtung. Nur das umfassende Wahrnehmen erlaubte, die kulturspezifischen Bedeutungsschichten zu erfassen und zu verknüpfen. Die Wirklichkeitsbegegnung war weniger auf Wissen und mehr auf bildhafte Wesensschau angelegt: Die einzelnen Gegenstände scheinen eine Botschaft für das wahrnehmende Auge parat zu haben; sie treten fast fordernd auf die Bühne des Bildes. Wer dieses Natur- und Weltverständnis besitzt, für den können auch unscheinbare Alltagsaspekte zur wichtigen Eröffnung werden.

Für den Historiker heißt das, daß er nachspüren muß, woran der Maler und der Betrachter gedacht haben mögen, die die Welt des 17. Jahrhunderts an sich erfuhren. Man muß herausbekommen, was ihnen wertvoll und was ihnen betont vergänglich erschien, was ihnen alltäglich und was ihnen geheimnisvoll war und was ihnen – abweichend von uns – ins Auge sprang. Es scheint so, daß die Stilleben mehr Bedeutungs- und Assoziierungsarrangements waren als Porträts tatsächlicher Mahlzeittische. Aber grundsätzlich sei daran erinnert, daß die Utensilien gedeckter Tische damals äußerst schicksalsträchtig und beziehungsreich auftreten konnten. Sie waren nicht so trivial wie Entsprechendes in unseren Wohnräumen.

Im Laufe der zwanziger und dreißi-



ger Jahre rückten Claesz. und seine Zeitgenossen von den allzu steif gruppierten Bankettbildern zugunsten zwangloser Motivkombination ab. Die jüngeren Bilder werden – dafür steht das hier abgebildete Werk von 1641 – nicht starr von oben und von vorne überschaut, sondern quasi zufällig und spontan erblickt. Die Perspektive rückt tiefer, so, als ob man vom Sitzen aufschaut und dabei einer auffallenden Motivgruppe gewahr wird. Der enger gefaßte Bildausschnitt wird ausgerichtet auf eine zur Bildtiefe hin vollständig verschobene, sich überschneidende Gruppe von Einzelmotiven.

Die späteren Stilleben sind alle in einer Beleuchtung der Überraschungseffekte wiedergegeben. Die Lichtrichtung und die Beschauerrichtung sind nicht vorsätzlich aufeinander abgestimmt, wie dies ursprünglich der Fall

war. Damit wird in der Generation von Claesz eine psychologische Anpassung daran vollzogen, was das unbeeinflusste Auge momentan überschauen und wahrnehmen kann.

○ Ist es kühn, rückwärts zu schauen und die Wahrheit der Stilleben zu verknüpfen mit der Verweigerung von Bildern des Überweltlichen und Heiligen? Die Stillebenmalerei verrät seit ihren Anfängen im 16. Jahrhundert ein Bewußtsein der Ordnung von Sichtbarem und Unsichtbarem, Vordergründigem und Hintergründigem. Die Stillebenmalerei ist Ausdruck konkreten Hinsehens auf Oberflächen und des Ernstnehmens visueller Erfahrung. Die Bildbotschaften der Altäre widersprechen dieser Erfahrungsweise. Daß die Niederlande die Region der heftigsten Bilderstürme im 16. Jahrhundert waren und danach das Gebiet der intensivsten

Stilleben mit umgestürzter Kanne und Römer, Holz, 59x79 cm, um 1640, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Detail

Stillebenkultur, der frühen Botanik und Optik wurden, sei vermerkt.

Waren die frühen Bankettbilder noch eine Aufreihung deutlicher Hinweise auf Prunk, Sinnesgenuß und Vergänglichkeit, so erscheinen die späteren Mahlzeitbilder diffuser und vielschichtiger in den anklingenden Bedeutungen. Nicht einmal auf den Charakter der Mahlzeit kann man rückschließen. Fragmente von Tisch und Decke, einige glänzende Gefäße und Eßwaren sind ins Bild gerückt. Man sieht meist nur eine Tischkante. Es ist nicht mehr die Festtafel oder eine bestimmte Vorzeigegarnitur zum Thema gemacht, sondern ein flüchtiger



Stilleben mit umgestürzter Kanne, Holz, 64,5x84,5 cm, Reste eines Monogramms und des Datums „16.“ (?), um 1639/40 (aufgrund datierten Vergleichsbildes), Privatbesitz

Aspekt feiertäglicher Genuß- und Luxusgegenstände.

Eindrücke von Pracht und Glanz werden miteinander verbunden. Dazu kann im Bild von 1641 der asiatische Dolch neben den auf den Rücken gelegten Hummer sowie ein Musikinstrument und abgelegte Bücher geraten. Austern – die manchmal mit Unkeuschheit assoziiert wurden – liegen im Stilleben von 1641 neben der aufgeschnittenen Zitrone.

Ist dies die Sphäre der Vergänglichkeit, des „alten Adam“ (zu der auch die Muscheln und die teure chinesische Schale gehören müßten)? Meinen das Weinglas in der Mitte und das Bröt-

chen demgegenüber die symbolische Substanz von Brot und Wein? Ist der Lichteinfall hier eine bedeutungssteigernde Hervorhebung? Der Reihenvergleich mit anderen Kompositionen spricht dafür. Unklar ist die Gewichtung.

Das Verständnis der künstlerischen Gestaltung kann die Akzentuierung ästhetischer Art für die Deutung nützen. Was sieht der Maler konkret an den Dingen und Dingoberflächen? In welcher Weise verstärkt er und was läßt er weg – gerade auch in der Entwicklung über Jahrzehnte? Im Gegensatz zum Frühwerk – mit starkem Kontrast der Farbflächen und Helligkeitsstufen – durchdringt in Claesz' reifem Werk eine verbindende Lichtatmosphäre den Bildraum. Die Details der frühen Bilder – so auch das der Kanne im Amsterdamer Gemälde von 1627 –

belegen ein Nebeneinander von typischer Eigenfarbe (Lokalfarbe) und dunklen und hellen Reflexzonen. Weißes Tuch, gelb-goldener und schwarz-weiß-silberner Metallton sind unterteilt in kantig abgetreppte Helligkeitsfelder. In den späteren Bildern sind die Übergänge fließend; die Lichtwerte im gesamten Bildraum sind abgestimmt; es treten die Reflexbeziehungen zwischen den Oberflächen hervor. Teilweise sind die von außen kommenden Reflexe die hervorstechende Charakteristik. Die umgestürzten Krüge auf den Detailabbildungen und der Teller des Berliner Bildes zeigen eine amorphe Dunkelheit, aus der lediglich die hellfarbigen Abspiegelungen der Olive heraustreten. Die porösen Vertiefungen und oberflächlichen Kratzer sind die einzigen auffallendem malerischen Gestaltungen, ähnlich wie die





Gegenreflexe auf den faltenreichen Tüchern. Selbst die unruhige, stark zufallsbedingte Oberfläche und Bruchkante von Brötchen ist malerisch detailliert wahrgenommen.

Das heißt, daß vorher Ungesehenes, teilweise Unwahrscheinliches als ästhetische Sensation aufgegriffen wurde. Der nicht identifizierbare Maler, der sich in der Kanne spiegelt, die unregelmäßigen Kratzer auf dem Zinn werden die Überraschungen der Wahrnehmung. Man gewahrt ein reizvolles Changieren der Farben und Formen als

Stilleben mit Zinnkanne und Schinken, Holz, 56x86,5 cm, um 1639/40, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Detail

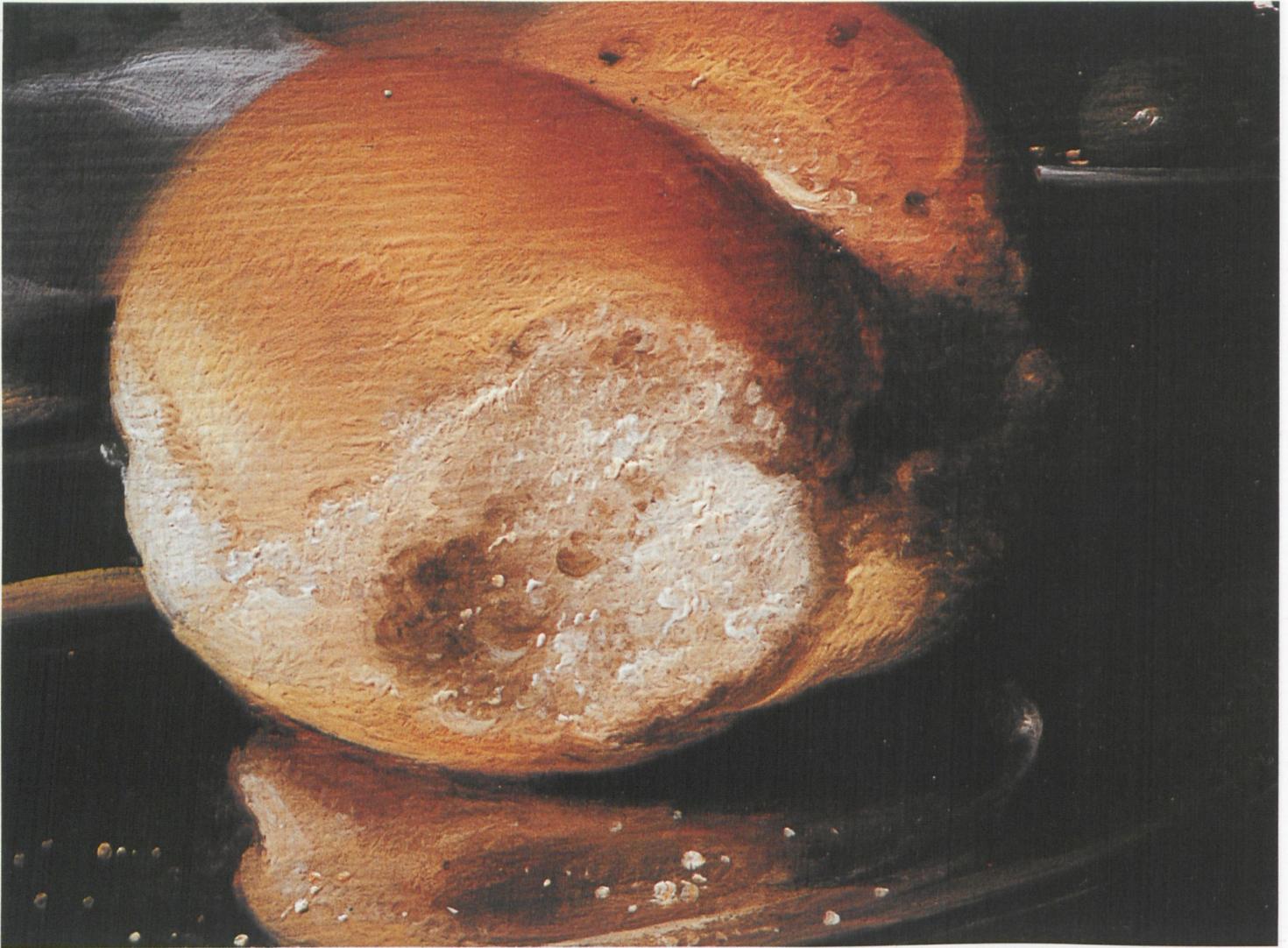
Resultat von Lichtwirkungen und optischen Beziehungen. Die Widerspiegelungen eines weiten Umfelds überlagern die „eigentlichen“ Gegenstände. Wenn dies für die Seherlebnisse charakteristisch ist, haben wir es wohl auch inhaltlich mit einem geistreichen Spiel von Konnotationen und Assoziationen zu tun – und nicht mehr mit eindeutigen Hinweisen.

In den aufgereckten und umgestürzten Kannen, in den vom Sonnenlicht erleuchteten und zum Beschauer gewendeten Gläsern und Broten, selbst in den bewegten Tüchern steckt etwas Lebendiges, Anthropomorphes. Nicht nur die Spuren menschlicher Verwendung sind deutlich, sondern die Kannen, Gläser und Teller scheinen aus sich heraus Zeichen geben zu wollen,

Stilleben mit Römer und Silberschale, Holz, 42x59 cm, monogrammiert, um 1640, Berlin, Staatliche Museen Preuss. Kultursbes., Gemäldegalerie Dahlem, Detail

uns anzustarren oder uns zuzublinken.

Die Sensibilität für das Ausdruckhafte stummer Gegenstände und die maltechnische Fähigkeit, besondere Nuancen in die sonst selbstverständlich wirkende Gegenstandswiedergabe einfließen zu lassen: dies dürfte nur den außerordentlichen Künstlern gegeben gewesen sein. Viele Namen von alten Meistern, die wir bestimmten Werkgruppen und Signaturen zuordnen, stehen für eine Werkstatt und damit die Mitarbeit mehrerer und wechselnder Hände über Jahre und Jahrzehnte hinweg. Schwankungen in



der Bildqualität und geringe Stilabweichungen lassen entsprechend die Beteiligung von Gehilfen vermuten. In der Werkstatt von Pieter Claesz. kann man eine Abstufung von Feinheitsgraden der Ausführung registrieren; darüber hinaus begegnen viele hochwertige Bilder abweichender Stilhaltung, die teilweise mit den typischen PC-Monogrammen gekennzeichnet sind. Dies hat manche Autoren zu der Vermutung geführt, daß ein zweiter Meister mit ähnlichem Monogramm verantwortlich sein könnte, oder daß es sich um nachträglich gefälschte Bezeichnungen handle. (Auch der Versuch, der Malerin Clara Peeters einen Teil des Werkbestandes zuzuweisen, hängt mit diesem Umstand zusammen.) So gibt es gerade um 1640 innerhalb der Claesz.-Gruppe einige brillante Komposi-

tionen und Detailgestaltungen, die von der Hauptreihe durch eine etwas glattere Malweise abweichen. Sie sind in den Museums- und Kunsthandelskatalogen mit schwankenden Autorenangaben versehen worden.

Zu diesen gehören mehrere Bilder mit umgestürzten Kannen, wobei die Kannen manchmal wie separat ausgeführt, vor oder nach dem Hauptteil der Komposition eingefügt wirken. Dies gilt auch für die beiden hier abgebildeten Beispiele. Wer immer dafür verantwortlich war, er scheint aufgrund seiner besonderen Fähigkeit von dem verantwortlichen Meister eingesetzt worden zu sein.

In der Geschichte der Stillebenmalerei leiten die Bilder der Claesz.-Werkstatt die „monochrome“ Phase ein, die ihres transparenten, silbrigen Gesamt-

Stilleben mit Gläsern, Pastete und geschälter Zitrone, Holz, 42x88,5 cm, monogrammiert und datiert 1641, Privatbesitz, Detail

tons wegen so benannt wurde. Sie wurde abgelöst und fortgeführt durch die farbkraftigen Hell-Dunkel-Kompositionen und schließlich die Experimente einiger großer Künstler wie Jan van de Velde oder Willem Kalf, die von manchen abgedunkelten Motiven nur noch ein Muster herausfunkelnder Reflexe übriglassen. □