Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1954-1955)
Heft: 3

Artikel: Meditation über das Stilleben
Autor: Naef, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758578

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: 13.07.2025

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

MEDITATION ÜBER DAS STILLEBEN

Von Hans Naef

Die Lebensbeschreibung des europäischen Stillebens begegnet ihrer Hauptschwierigkeit in seinen Entstehungszeiten, wo es der Biograph mit dem komplexen und spätgeborenen Kind alter Eltern zu tun bekommt. Die frühe Kunst, der es noch nicht so sehr an sich selbst als vielmehr an ihrer religiösen und politischen Funktion gelegen war, hat die Gattung kaum gekannt. Erst wo die Malerei sich von der kultischen und öffentlichen Aufgabe emanzipiert, sich selbst interessant und zum Gegenstand der Reflexion, der Kritik, des Connoisseurs und des Privatluxus wird, da gibt sie auch das Stilleben aus sich heraus. Es hängt dies mit einer Wendung von historischem Ausmaß zusammen. Die im strengen Sinn religiöse Kunst läßt das Stilleben als ein untaugliches Thema nicht nur einfach beiseite, sondern wird seiner überhaupt nicht ansichtig. In Zeiten intakter Religion, wo Gott- und Wahrheit noch das übermächtig Offenbare, Ausstrahlende und Zeugende sind, da ist die Kunst davon das Echo und hat als solches weder eine selbstherrliche Meinung noch den Gegenstand einer solchen Meinung. Diese alldurchwaltende, gegenwärtige, noch nicht in Subjekt und Objekt dissoziierte Einheit des Göttlichen, Wahren und Schönen macht das ganze Glück aus, dessen der Betrachter der vorsokratischen Griechenkunst teilhaftig wird. Erst als mit Sokrates und seinen philosophischen Nachfolgern das moderne Bewußtsein geboren wird, willigt das Leben in die Spaltung dieser Einheit. Wie beschwerlich es sei, dieses Bewußtsein ist sich selber doch bedeutend genug, um sich mit der Wahrheit *auseinanderzusetzen.* Was das gegenwärtig Unbezweifelbare war, rückt nun in Objektferne und wird zum Problem und Gegenstand, zu etwas Ersehntem, zu Suchendem und nur in Adäquationen noch zu Findendem. Und wie das Bewußtsein, so wird sich nun auch die Kunst selber interessant. Entlassen aus göttlicher Innigkeit, findet sie in der Welt statt die Einheit ihr Gegenüber und verwandelt sich darob vom Vorbild zum Abbild, von der Offenbarung zur Imitation. Der Nachahmung aber mußte sich in der subjektiven, problematischen, vermenschlichten und privaten Welt des Hellenismus und des spätrepublikanischen und imperia-

len Römertums das Motiv des Stillebens anbieten. Die hellenistische Anekdote von den Vögeln, die sich an einem Fruchtstück des Apelles die Schnäbel stumpfpickten, hat ihrer scheinbaren Albernheit zum Trotz geistesgeschichtliche Bedeutung. Merkwürdig und der Nachdenklichkeit empfohlen bleibt die Tatsache, daß die Kunst um so bescheidener und intimer wird, je stärker sie sich aus ihrer kultischen und publiken Dienerrolle zur Selbstherrlichkeit herauslöst.

Reicher als durch die pompejanischen Fragmente und deren Interpolation wird dieser Werdegang des Stillebens durch die Malerei illustriert, welche aus dem hohen Traum des späten Mittelalters mählich zur Welt erwacht ist. Das Kleinkind der Kunst läßt sich hier gleichsam in deren Mutterleib schon beobachten. Sich als eigene Disziplin aus der Malerei herauszubilden vermag das Stilleben so lange nicht, als der Künstler an seine religiösen Aufgaben gebunden bleibt. Heimlich und beiläufig aber entwickelt es sich innerhalb des Andachtsbildes selber, und möglich ist dies aus ikonographischen Gründen. Schon Giotto hat Gelegenheit, in der Kammer einer Heiligen einigen Hausrat darzustellen. Ein wieviel stärkeres Dasein aber muß das Stilleben in der frühen nordischen Malerei gewinnen, deren Eigenart es ist, dort zu beobachten, wo die italienische denkt. Da wird dann, noch bevor die Gattung eigentlich erfunden ist, ein Van Eyck zu ihrem in seiner Art nicht mehr übertroffenen Meister. Hier und dort lassen sich nun schon die herrlichsten Stilleben herauslösen, und deutlich spürt man die Freude, mit der sich die Maler etwa in der Kemenate Marias des Lilienstraußes, seiner Vase, des Bücherbretts oder des weißen Handtuchs annehmen. Diese lauteren Dinge sind für die fromme Reinheit der Jungfrau so sinnbildlich, daß der Künstler es allmählich wagen kann, ihnen eigene Bilder zu widmen. Da ist denn noch immer ein Andachtsbild, was dem modernen Auge schon als reines Stilleben gelten kann. Noch lange wird sich die Kunst kein unbelebtes Motiv zugestehen, das nicht der religiösen Deutung zugänglich ist. Zumal das Vanitas-Stilleben wird dem christlichen Blick bedeutend: ein gebleichter Schädel, eine Kerze, die sich zur Neige brennt, die Sanduhr, in der die Zeit verrieselt, sprechen von der Vergänglichkeit allen Lebens.

Das profane, im modernen Sinn aus Kunst- und Sachfreudigkeit gemalte Stilleben schon im 15. und 16. Jahrhundert zu finden, ist eine Frage der Geduld, der Umsicht und der Kenntnisse. Das frühe Datum 1504 des offenbar um seiner selbst willen gemalten Rebhuhns von Jacopo de Barbari in der Münchner Pina-

kothek hat schon immer irritiert. Auf der Vorherrschaft des weltlichen Stillebens baut schließlich schon der 1575 verstorbene Pieter Aertsen ein Lebenswerk auf, und dies bereits in der gemeinsten und krudesten Manier des Nordens. Die Forschung wird diese Beispiele vermehren, aber mit ihnen kaum bestreiten können, daß die profane Stillebenkunst erst an der Schwelle zum 17. Jahrhundert ihren Adelsbrief bekommen hat.

Er ist ihr vom großen Caravaggio ausgestellt, dessen Früchtekorb in der Ambrosiana seine Bedeutung zunächst durch seine eigene Großartigkeit, dann aber auch die glänzende Konstellation gewinnt, in welche er durch das Kunstganze gerückt wird. Das erste große Jahrhundert der Stillebenmalerei mit allen Herrlichkeiten der Cotan, van der Hamen y Leon, Beaugin, Moillon, Baschenis, Ruoppolo, Steenwijk wird dem einen Bild zum unwiderleglichen Kommentar und vermag ihm doch kaum mehr etwas an die Seite zu stellen, das sich dem Gedächtnis mit gleicher Stärke einprägt. Tote Gegenstände auf ihre bloße Wirklichkeit hin anzuschauen und daraus ein Bild zu gewinnen, das zu einem Orgelpunkt der Kunst wird — das Ereignis war seit Van Eyck ohne Beispiel. Hier noch ein mehreres zu leisten, war nur dem spanisch inkommensurablen Genie von Zurbaran vorbehalten. Auch dessen rare Stillebenkunst begreift sich zunächst in den Zusammenhängen des Caravaggismus; aber wenn die Wahrnehmungskraft des Spaniers derjenigen des Italieners nicht nachsteht, so ist sie doch anders als im Sinne der bloßen Wirklichkeit angestrengt. Wenn Zurbaran in zwei oder drei Bildern angedeutet hat, daß er unter den Stillebenmalern derjenige ist, der das bescheidenste Motiv der Kunst über sein normales Fassungsvermögen hinaus ins Geheimnisvolle zu erweitern vermochte, dann schreibt es sich seinem religiösen Genie zu. Dieses lebt in seinen Stilleben wie in einer Reinkultur; denn nicht wie seine frommen Vorgänger sucht Zurbaran beim allegorisch übersetzbaren Vorwand Zuflucht, vielmehr umgibt sich unter seinem Blick der stumpfste Gegenstand mit einem mystisch-metaphysischen Licht, in welchem er zugleich überdeutlich und von allem Erdenrest purifiziert erscheint. Man ist zu glauben geneigt, das Stilleben müßte seine Apotheose bei den ideallosen und wirklichkeitsverliebten Niederländern finden: schon bei Caravaggio, Blas de Ledesma, Cotan, ganz und gar aber bei Zurbaran muß man begreifen, daß die große Stillebenkunst, die mit dem 17. Jahrhundert beginnt, lateinischer Prägung ist. Die Holländer selber bestätigen es: vor der klar und formal gedachten Leidener Vanitas des Harmen Steenwijk haben selbst Rembrandts geschlachteter Ochse oder die

Bilder des berühmten Kalf einen schweren Stand. Gerade der ebenso meisterhafte wie geschmacklose Kalf ist ein Beispiel dafür, wie in der holländischen Malerei sich das Handwerk oft an dem bereichert, woran der Geist verarmt.

Die Tradition des ins Metaphysische übergreifenden Realismus von Ledesma, Cotan und Zurbaran hat in Melendez noch im 18. Jahrhundert einen so großartigen Repräsentanten, daß man seine Bilder stilkritisch allein kaum richtig zu datieren wüßte. Der Maler, der da noch einmal mit den bescheidensten Dingen einen Schock hervorbringt, in welchem der Betrachter begreift, daß er zum Erstaunen da ist, bleibt eine erratische Erscheinung in einer Zeit der Stillebenkunst, welche mit Recht als diejenige von Chardin bezeichnet wird.

Es gibt Maler, die haben in ihren Bildern ein Königreich zu verschenken. Ihnen gegenüber ist Chardin ein kleiner Handwerker, aber von so zärtlicher Liebefähigkeit des Herzens, daß sie ihn reicher macht als manchen, der dem künstlerischen Thema nach zu den Millionären zählt. Chardin erklärt der Welt seine Liebe verstohlen mit Blumen, Früchten, bemalten Täßchen und Schachteln; diese kleinen Gaben aber sind durch das fromme Gefühl, das sie darbringt, wunderbar beseelt. Es umgibt sie ein Schimmer des Reinen, Heiteren und Köstlichen, der nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus dem Gemüte stammt. *On use des couleurs, mais on peint avec des sentiments* — der Maler hat es selbst gesagt. Die milchig tiefe Weiße einer Delfter Vase, die linde Kühle eines Haselblatts, die zärtliche Berührung zweier Früchtewangen — es sind Wesenheiten von so holder Wollust, wie sie dem bloß objektgläubigen Blick nicht erreichbar sind. Daß die Seele es ist, die solche Köstlichkeit über die Dinge bringt, hat seinen Ausdruck auch darin, daß das Wirkliche hier nicht in der definierenden Kälte des Spiegels wahrgenommen wird: Chardin geht mit Zeichnung und Farbe so locker um wie Velazquez und Tizian in ihren kühnsten Stunden, und wenn man es ihm seltener nachgerechnet hat, dann um der zarten Harmonien willen, in denen hier die technischen Verwegenheiten eingefriedet sind.

Aehnliche malerische Lizenzen, obzwar nicht mehr aus so liebenswürdigem Gemüt wie dem von Chardin stammend, machen auch die Stillebenkunst des 19. Jahrhunderts lebendig. Ihre ärmlichen Requisiten werden durch all die subjektiven Brechungen zu einem Reichtum. Die Dämonien Goyas, gemischt aus Blut und aus dem Glanz am Bauch der *Schlange Vita,* teilen sich einem gerupften Truthahn oder den blutigen Stücken eines tranchierten Salmfisches mit. Ein paar Aepfel vermögen die naturhafte, dumpf-

gewaltige Orchestrierung Courbets zur Resonanz zu bringen. Die hochrassige sinnliche Intelligenz von Manet bewährt sich an einem Spargelbund oder einem Päonienstrauß. Van Gogh verglüht sich in einer Sonnenblume. Redon überantwortet manchen Blumenstücken sein Geheimnis und findet nirgends schönere Erlösung davon. Renoir, leider, bringt in allzu vielen, allzu eifrig gesammelten Stillebenpinseleien seine schweinchenhaft rosige Erotik unter. Fantin-Latour, zu oft der rechte Mann am falschen Platz, sagt sein Bestes recht eigentlich durch die Blume.

Um aber wie bei Caravaggio wieder an einen kruzialen Punkt zu gelangen, mußte die Stillebenkunst auf ihren Cézanne warten. Dieser hat auch seine größeren Disziplinen, das Porträt und die Landschaft, auf das Stilleben reduziert, ohne dabei seine Bedeutung irgend durch Dämonie oder Charme zu gewinnen. Ein völliger Mangel an Phantasie verwies ihn an die Wirklichkeit. Hier aber, in der kleinsten Gattung auf den sprödesten Gegenstand eingeengt, entdeckt er der Kunst eine neue Dimension. Am toten Punkt der Realität angelangt, beginnt er diese auf ihr farbiges Substrat zurückzuführen, sie zu ihrem reinen Kolorit auszuglühen und zu entstofflichen, so daß sie in einer letzten Wesenheit wirklich wird durch etwas, das sich nicht besser als in Mallarmés Begriff der *absence* auffassen läßt. Daß dieses denkbeständige und den Sinnen beglaubigte Paradoxon auf schöpferische Weise faszinierend in die Zukunft wies, dafür hat nachmals der Kubismus den glänzenden Beweis angetreten. Wie Cézanne, so sind auch die Kubisten um jene Haarnadelkurve des Geistes herumgefahren, welche hart vor die banale Wirklichkeit heran- und dann von ihr hinwegführt in eine geistige Weite, wo die Kunst sich selber ist. Daß der Kubismus das Substrat der Dinge mehr im Geometrischen suchte, wo Cézanne es in der Farbe fand, ändert nichts an der Wesentlichkeit des Vorgangs, welche darin besteht, das Geistige der Dinge durch ihre Abwesenheit zu evozieren.

Wie schon in der griechischen Kunst das Stilleben in dem Maße an Bedeutung gewinnt, als die Kunst von einem Gegenstand der Religion zu einem solchen der Aesthetik, der Liebhaberei und des Privatluxus wird, so gewinnt es auch in der neueren Zeit dort seine Wichtigkeit, wo die künstlerische Betätigung um ihrer selbst willen ernst genommen wird. Es ist bedeutsam, daß die große Ausbreitung der Stillebenmalerei mit der Entstehung der Akademien zusammenfällt. Diese nehmen die Gattung als eine besondere erst eigentlich wahr, um sie freilich als die kleinste der Kunst zu diskriminieren. Es liegt aber im Wesen der Akademie, von der Größe der Kunst mehr zu wissen als zu realisieren fähig zu sein.

Die akademische Rangordnung der Lebrun und Félibien hat das Stilleben nicht verhindert, an wirklichem Ansehen zu gewinnen, was ihm theoretisch abgesprochen wurde. Als dann im 19. Jahrhundert die Akademie sich zu dem Gespött verwandelte, das sie noch heute ist, da wurde auch die Theorie der Gattungsunterschiede aus dem Auge verloren, durch welche als Kleinmeister bezeichnet zu sein noch ein Chardin es durchaus zufrieden war. Wenig Grund hatte in der Tat das bürgerliche Zeitalter, ein Motiv geringzuachten, das ihm als das lebbarste erscheinen mußte. In der privaten Sphäre, in den Wänden des Wohn- und Schlafzimmers, lebt es sich nun einmal besser mit einem Blumenstrauß als mit einer historischen Maschinerie.

Dennoch verwirrt sich die Ordnung des Kunstganzen, wo ein Stilleben mit einer Götterszene auf die gleiche Stufe gestellt wird. Mehr als die Gegenwart es wahrhaben will, ist die akademische Hierarchie der Motive eine gerechte. Mit Blumen, Früchten, Wildbret, Musikinstrumenten, Tabakpfeifen und Zündholzschachteln ist noch kein Maler zum Michelangelo geworden. Je reicher der Weltgehalt einer Kunst ist, desto weniger vermag sie sich im kleinen Vorwand auszuleben. Unter den Halbgöttern der Malerei haben ein Piero della Francesca, ein Raffael, ein Michelangelo oder ein Poussin auch beiläufig kaum ein Stilleben gegeben. Herrlichstes der Stillebenkunst selber muß noch lange aus Bildern ausgeklammert werden, durch die es als Nebensache definiert wird — so die Lilienvase auf der Verkündigung des Meisters von Flémalle, die unbelebten Gegenstände auf van Eycks Arnolfini-Porträt in London, die Handschuhe auf Tizians Bildnis eines jungen Mannes im Louvre, die unvergeßliche Vanitas der büßenden Magdalena von Georges de la Tour, das Essen auf dem Tisch von Louis le Nains Bauernmahlzeit, Velazquez' Rosen auf dem Wiener Bildnis der Infantin Margarita. Selbst die unter allen malerischen Fakturen in sich selber seligste des Vermeer kennt das Stilleben nur als Beiläufigkeit.

Die richtige Einschätzung der Gattung dürfte zwischen zwei der extremsten Mißverständnisse angetroffen werden, welche über Kunst geäußert worden sind. Nur auf die Stillebenmalerei läßt sich, wie kläglich auch, der jansenistisch sinnenfremde Ausspruch Pascals beziehen: *Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux.* Bei Zola dann findet sich die andere Uebertreibung, welche historisch dem Ausgang der Stillebenkunst so gut entspricht wie diejenige von Pascal ihrem Anfang: dem Zeitgenossen Manets und Cézannes gilt eine Rübe für die Malerei soviel wie

eine Madonna. In Wirklichkeit bedurfte auch der Zeitgenosse Pascals des Malers, um der kleinsten Dinge habhaft zu werden. Die von van Eyck gemalten Orangen bezeichnen nicht nur ein paar Früchte, sondern die Geburt eines menschheitlichen Sehorgans. Und dann hat sich an diesen bescheidenen Gegenständen bei Cotan und Zurbaran selbst etwas so Hohes wie die Religion von Pascal zu üben vermocht. Wollte aber das Höchste seiner ganz im Bilde innewerden, so war es statt einer Rübe à la Zola eine griechische Kore oder eine Königin von Piero della Francesca.

Der vorstehende Beitrag bildet ein Kapitel aus dem im Herbst im Manesse Verlag erscheinenden Buche «Antwortende Bilder».