

Claudia Fritzsche

Das Raumkonzept in der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts

Die zentralperspektivische Konstruktion, welche die Bildfläche als eine durchsichtige Ebene begreift, ist der Ausgangspunkt von Panofskys Argumentation in seinem Aufsatz *Die Perspektive als „symbolische Form“* (1927).¹ Die Konzentration auf die zentralperspektivische Raumdarstellung, auf den Blick durch das Fenster, wie ihn Leon Battista Alberti in seiner Kunsttheorie formulierte, verhindert aber zum einen die Berücksichtigung anderer Raumfassungen und marginalisiert zum anderen jene Bildgattungen, die den Bildraum nicht zentralperspektivisch aufbauen. Dennoch bietet die These Panofskys, Raumdarstellung und Weltanschauung würden korrespondieren, einen Ansatz, der auch für solche Gattungen überprüft und weiterentwickelt werden sollte, deren Bildern keine zentralperspektivische Konstruktion zugrunde liegt. Im Folgenden möchte ich daher die Frage nach der Korrespondenz von Raumdarstellung und Weltanschauung für die holländische Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts stellen.

Die Verbindung von Bildraum und Betrachterraum auf Stilleben

Viele Stilleben, die im 17. Jahrhundert in den nördlichen Provinzen der Niederlande gemalt wurden, sind nach einem vergleichbaren Schema komponiert. Dabei sind die Gegenstände nahe am vorderen Bildrand auf einem parallel zur Bildfläche erscheinenden Tisch vor einem flachen, meist nicht näher definierten Hintergrund platziert. Der Bildraum ist also nicht zentralperspektivisch angelegt, die Bildoberfläche ist keine transparente Bildebene, die den

¹ Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664-756 (zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258-330.).

Blick auf einen imaginären Tiefenraum öffnete. Dennoch findet auf diesen Stilleben eine Auseinandersetzung mit Raum statt. So legen es viele Stilleben darauf an, die vordere Bildgrenze zu überwinden und sich in den Betrachtterraum hinein zu erweitern.

Damit gerät jene Zone in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Betrachters, in der sich Reales und Gemaltes treffen und die Ernst Michalski als „ästhetische Grenze“ bezeichnet hat.²

Eine Möglichkeit, diese ästhetische Grenze zu überwinden, stellen illusionistische Motive dar. Dies kann ein gemalter Vorhang sein, wie er auf Stilleben allerdings nur selten dargestellt wird.³ Viel häufiger findet man das Motiv illusionistisch gemalter Gegenstände, die scheinbar über den Tisch hinaus und in den realen Raum, also den Raum der Rezipienten vor dem Bild, hinein ragen. Oft handelt es sich dabei um Teller, Messer oder Pfeifenköpfe. Bei diesem Motiv wird die Bildgrenze deutlicher überschritten als im Falle des illusionistisch gemalten Vorhangs. Während hier die Bewegung der Augen und die in Gedanken vollzogene Handbewegung zum Öffnen des Vorhangs parallel zur Bildfläche verlaufen und die Augen eine fast lesende Bewegung ausführen, wird der Blick bei den scheinbar in den Realraum hinein ragenden Gegenständen dagegen senkrecht zur Bildfläche geführt. Allerdings nicht wie bei einer zentralperspektivischen Komposition in den Bildraum hinein, sondern genau entgegengesetzt: aus dem Bildraum heraus und auf den Betrachter zu.

Eine weitere Möglichkeit, die ästhetische Grenze zu überschreiten und den Bildraum mit dem Betrachtterraum zu verbinden, wählen jene Stilleben, die gespiegelte Figuren in Glaskugeln oder gewölbten Kannen zeigen. Beispielhaft sei hier auf das *Vanitasstilleben mit Büchern, Drucken und Glaskugel* von Vincent Laurensz. van der Vinne (I) verwiesen (Abb. 1).

² Michalski, Ernst: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin 1996 (Habilitation Universität Mannheim 1931), 10.

³ Zum Beispiel Adriaen van der Spelt, Blumenstilleben mit Vorhang (1658), 46,5 x 63,5 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.



Abb. 1: Vincent Laurensz. van der Vinne (I), Vanitasstillleben mit Büchern, Drucken und Glaskugel, 89,9 x 66,4 cm, zuletzt Christie's London; In: RKD, kunstwerknr. 46859, afbnr. 68197

Die Überwindung der ästhetischen Grenze geschieht hier allein über den Blicktausch zwischen dem Betrachter, der in das Bild hinein sieht, und der gespiegelten Figur, die diesen Blick aus dem Bild heraus erwidert. Auf diese Weise entsteht eine Korrespondenz zwischen Bild und Betrachter. Die Reflexionen auf den konvexen Oberflächen geben vor, zugleich den Raum hinter dem Betrachter zu erfassen, den dieser im Moment der Bildbetrachtung nicht sehen kann, sondern um den er nur weiß. Dieses Kompositionskonzept unterscheidet sich fundamental von dem der durchscheinenden Ebene bei der Zentralperspektive, die nur den Bildraum und nicht den Betrachtterraum anschaulich werden lässt.

Das Spiel auf und mit der ästhetischen Grenze, das die Stillleben mit den illusionistischen Motiven begonnen haben, wird durch die Spiegelungen aufgegriffen und fortgesetzt. Während bei dem Motiv der Messergriffe und Tellerränder das Vorhandensein der ästhetischen Grenze zumindest noch im Moment des Überschreitens bewusst gemacht wird, wird diese durch die Spiegelungen ganz aufgehoben: In der Spiegelung werden Urbild und Abbild zu einem ursächlichen Zusammenhang verbunden, wodurch zwischen Betrachtterraum und Bildraum eine räumliche Einheit hergestellt wird. Verstärkt wird dieser Eindruck noch, wenn die Maler auch solche Gegenstände in die Darstellung des Spiegelbildes mit aufneh-

men, die sich im Bildraum zwischen der Spiegeloberfläche und der Bildgrenze befinden, wie dies Pieter Claesz. auf dem *Vanitasstillleben mit Glaskugel* (Abb. 2) getan hat.



Abb. 2: Pieter Claesz., *Vanitasstillleben mit Glaskugel*, 36 x 59 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; In: Ausstellungskatalog Harlem, Frans Hals Museum 2004: Pieter Claesz. Meester van het stilleven in de Gouden Eeuw. Bearbeitet von Pieter Biesboer u.a. Zwolle 2004, Abb. Kat. Nr. 17, S. 49, Foto: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Auf diese Weise stellen Stillleben eine stufenlose Verbindung zwischen dem wirklichen und dem gemalten Raum her – die Grenze zwischen Bildwelt und realer Welt wird damit scheinbar vollständig aufgehoben. Das so entstandene Raumkontinuum wird von einer Bildgrenze durchschnitten, die willkürlich gesetzt scheint.

Der Raum der Stillleben ist also nicht zentralperspektivisch aufgebaut – im Gegenteil: Während die perspektivische Konstruktion das Bild zum Fenster macht und dabei den Blick des Betrachters in die Bildtiefe leitet und dort fixiert, vollziehen die hier vorgestellten Stillleben eine Bewegung aus dem Bild heraus nach vorne und drängen damit gleichsam in den Raum des Betrachters hinein. Dieses Konzept bildlicher Raumdarstellung geht im 17. Jahrhundert mit Raumvorstellungen einher, die Alternativen zur zentralperspektivisch organisierten Bild- und auch Weltauffassung sind.

Raumvorstellungen in den nördlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert

In der Zeit des Barock konkurrierten verschiedene Vorstellungen über den Raum miteinander. Der Streit konzentrierte sich dabei vor allem auf zwei Modelle, wie Karin Leonhard in ihrer Dissertation über die Interieurmalerei Jan Vermeers ausführlich dargelegt hat: Der Vorstellung von einem absoluten Raum stand dabei die Idee eines relativen Raumes gegenüber.⁴

Bei dem Modell des absoluten Raumes gilt die Vorstellung vom Raum als „absolutes, in sich durchgehend gleichgestaltetes [...], kontinuierliches, unendliches Ganzes [...], das den körperlichen Dingen ihre jeweiligen absoluten Orte gibt“⁵. Ausgangspunkt dieses Konzepts ist die Annahme, dass der Raum, gleich einer Schachtel, körperliche Objekte enthält.⁶ Der Begriff des Raumes gewinnt so eine vom Standpunkt des körperlichen Objektes losgelöste Bedeutung und erscheint als eine „der Körperwelt übergeordnete Realität“⁷. Isaack Newton und Otto von Guericke stehen als Vertreter für dieses Modell.⁸

Die Vorstellung vom relativen Raum dagegen wird von der Grundannahme geleitet, dass es keinen an und für sich zu fassenden Raum gibt, sondern „nur ein relativ aufeinander bezogenes Gesamt je empirisch gegebener Orte“⁹. Der Raum ist damit „eine Art Ordnung körperlicher Objekte“¹⁰, der bestimmt wird durch die Lagerungsqualität der Körperwelt. Der Raum existiert nicht als autonome Form, einen leeren Raum kann es nach dieser Vorstellung nicht geben.¹¹ Die räumlichen Dimensionen entfalteteten sich, so Leonhard in ihrer Analyse, nur subjektbezogen – mit jeder Änderung des Standortes oder des Bezugspunktes verän-

⁴ Leonhard, Karin: Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers. München 2003 (zugl. Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2001), besonders Kapitel 2, 33-119.

⁵ Conrad-Martius, Hedwig: Der Raum. München 1958, 16.

⁶ Einstein, Albert: Vorwort. In: Jammer, Max: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt 1960, XI-XV, XIII.

⁷ Einstein 1960, XIII (wie Anm. 6).

⁸ Leonhard 2003, 35-36 (wie Anm. 4).

⁹ Conrad-Martius 1958, 16 (wie Anm. 5).

¹⁰ Einstein 1960, XIII (wie Anm. 6).

¹¹ Einstein 1960, XIII (wie Anm. 6).

dernten sie sich.¹² Diese Auffassung befürworteten zum Beispiel Christiaan Huygens oder Gottfried Wilhelm Leibniz.¹³

Isaac Newton hat mit seiner Theorie vom Container-Raum – also der Vorstellung vom Raum als Behälter aller physikalischen Körper, ohne dass dieser dabei selbst noch eine körperliche Eigenschaft aufwies – unsere Vorstellungen vom Raum bis Ende des 19. Jahrhunderts geprägt.¹⁴ Ein Teil des Erfolges dieses Modells liegt sicher auch darin begründet, dass die Vorstellung von einem relativen Raumsystem ohne Fixpunkte für viele Menschen etwas äußerst Beunruhigendes gehabt haben mag. Besonders nachdem durch die Kopernikanische Wende die Erde als Fixpunkt entfallen war, bot Newtons Ansatz einen festen Orientierungsrahmen.¹⁵

Dennoch lassen sich Parallelen zu denjenigen Ansätzen im philosophischen Denken, die dem Raum feste Bezugspunkte absprechen und die Bestimmung des eigenen Standpunktes nur über das Sich-in-Beziehung-setzen zu anderen Körpern ermöglicht sehen, auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen des 17. Jahrhunderts finden, wie zum Beispiel in der Schifffahrt, im religiösen Leben oder in der Wissenschaft. So führte die ständige Ausweitung der Handelswege zu einer permanenten Dynamisierung der Raumerfahrung. Beispielsweise mussten die Seefahrer, sobald sie im Dienst der *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* oder der *West-Indische Compagnie* auf hoher See waren, erkennen, dass sie sich für die Vermessung und Erfassung des Terrains, auf dem sie sich bewegten, an keinem festen Punkt orientieren konnten.¹⁶ Die Schiffe stellten im Meer bewegliche Elemente dar, ohne noch in der Lage zu sein, ihren absoluten Ort bestimmen zu können; so zeigt Wolfgang Schäffner, dass es um 1600 zwar möglich war, durch die astronomische Navigation die Breitengrade zu bestim-

¹² Leonhard 2003, 37 (wie Anm. 4).

¹³ Leonhard 2003, 39 (wie Anm. 4).

¹⁴ Leonhard 2003, 37 (wie Anm. 4).

¹⁵ Vgl. dazu Fichtner, Richard: Der >Raum< in der Renaissance-Malerei und in der klassischen Physik. URL: www.didmath.ewf.uni-erlangen.de/Vorlesungen/Darst_Geo_SS2001/material/raum_mnu.pdf [30.03.2006], 2 und 11-12.

¹⁶ Schäffner, Wolfgang: Operationale Topographie. Repräsentationsräume in den Niederlanden um 1600. In: Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur. Hg. von Michael Hagner u.a. Berlin 1997, 63-90, 76.

men, nicht jedoch die Längengrade.¹⁷ Daher konnte es passieren, dass einmal entdeckte und verzeichnete Inseln bei der nächsten Fahrt nicht mehr wiedergefunden wurden.¹⁸

Im christlich-religiösen Bereich traten nach der Reformation verschiedene neue und miteinander konkurrierende christliche Religionen an die Stelle der einen Kirche. Auch wenn dies noch nicht bedeutete, dass der einzelne Gläubige selbst wählen und entscheiden durfte, welche für ihn die wahre Kirche sei, so bedeutete diese Pluralisierung doch eine Relativierung der dominierenden Religion.¹⁹

In der Wissenschaft experimentierte man mit Apparaten, die die Aufmerksamkeit gegenüber der Relativität des Raumes erhöhten und zugleich den zunehmenden Individualisierungsprozess widerspiegeln. Mikroskope und Teleskope brachten die hergebrachte Vorstellung von der relativen Größe oder Nähe der Dinge durcheinander. Und auch die Vorrichtung der Camera obscura diente im 17. Jahrhundert längst nicht mehr nur als eine technische Apparatur, mit der sich die äußere Welt als naturgetreues Abbild in eine dunkle Kammer holen ließ. Seit Kepler das Abbild, das in der Camera obscura entsteht, mit dem Netzhautbild verglichen hatte, diente sie auch als eine Metapher des Auges und als Modell des Sehens.²⁰ Mit ihrem willkürlich gewählten Bildausschnitt, dem lebendigen Bild, das sie produzierte, der besonderen Rolle des Betrachters innerhalb der Apparatur und der Ineinanderschachtelung der Raumansichten sorgte die Camera obscura für ein neues Raumerlebnis. Durch die isolierte und abgeschlossene Position des Betrachters innerhalb des Apparates erzwingt sie einen Rückzug des Individuums aus der Welt, macht es damit aber zugleich auch unabhängig und souverän.²¹

¹⁷ Schöffner 1997, 77 und Anm. 54 (wie Anm. 16). Zur Bestimmung der Längengrade habe es eines Chronometers bedurft, um die Ortszeit des einen Beobachtungspunktes mit zum nächsten bewegen zu können.

¹⁸ Schöffner 1997, 78 und Anm. 56 (wie Anm. 16). Simon Stevin beschreibt in *De havenvinding* (1599), wie schwierig es war, den angepeilten Hafen zu finden, vgl. ebd., 76-77.

¹⁹ Machamer, Peter: Die philosophische und wissenschaftliche Revolution und das Zeitalter des Barock. In: Barock. Neue Sichtweisen einer Epoche. Hg. von Peter J. Burgard. Wien u.a. 2001, 189-202, 192-193. In der Forschung wird daneben auch die Einführung der beweglichen Drucklettern als Beispiel für einen zunehmenden Individualisierungsprozess angeführt, vgl. ebd., 190-192. Und auch die im militärischen Bereich beim Exerzieren durch permanenten Befehlsfluss erzeugten dynamischen Räume weisen Eigenschaften des in der Philosophie beschriebenen relativen Raumes auf, vgl. Schöffner 1997, 71 (wie Anm. 16).

²⁰ Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1998 (zuerst: 1983, erste deutschsprachige Ausgabe 1985), besonders Kapitel 2: „Ut pictura, ita visio“: Keplers Modell des Auges und das Bildermachen im Norden, 79-146.

²¹ Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden und Basel 1996 (zuerst: 1990), 49.

Auch für die Beschreibung der Stillebenräume scheint uns weniger das vermeintlich dominierende Konzept vom absoluten Raum sondern vor allem die Vorstellung vom relativen, subjektorientierten Raum ein angemessenes Vokabular zu bieten. Anhand von zwei Beispielen will ich zeigen, wie sie sich als erfüllte oder dynamische Räume beschreiben lassen und welche Rolle der Betrachter beim Verfertigen dieser Räume spielt.

Verschachtelte Räume

Die beiden Stilleben von Pieter Claesz. (Abb. 2) und Pieter van Roestraten (Abb. 3) gewähren durch die Spiegelungen den Blick in einen mehr oder weniger begrenzten Atelierraum. Sie platzieren die Glaskugel innerhalb der Komposition jeweils nicht in der vordersten Bildebene, wie dies bei Vincent Laurensz. van der Vinne zu sehen ist (Abb. 1), sondern etwas von der Bildgrenze abgerückt, in den Bildraum hinein. Sie reflektieren damit nicht nur Teile des Raumes jenseits der Bildgrenze sondern eben auch Gegenstände, die sich im Bildraum selbst befinden. Damit wird nicht nur die Verbindung des Bildraumes mit dem Betrachterraum betont, sondern es wird vor allem Verwirrung gestiftet um die Frage, welcher Gegenstand zu welcher Sphäre gehört.



Abb. 3: Pieter van Roestraten, Stillleben mit Spiegel und Glaskugel, 95,2 x 110 cm, Kunstmarkt; In: Ausstellungskatalog Amsterdam, Rijksmuseum 1999: Still-life paintings from the Netherlands 1550-1720. Hg. von Alan Chong und Wouter Kloek. Zwolle 1999, Abb. fig. 72a, S. 270

Die Räume diesseits und jenseits der Bildgrenze werden durch die Spiegelung von Gegenständen beider Welten regelrecht ineinandergestülpt und verschachtelt. Der Betrachter wird so gezwungen, die einzelnen Teile des Bildraumes und des Betrachtterraumes zu sortieren und in Ordnung zu bringen, ehe er sich das gesamte Raumgefüge erschließen kann. Er muss den Raum gewissermaßen entfalten und ist damit aktiv an seiner Erschaffung beteiligt. Er wird aktiviert und dynamisiert, sein Blick wird in Bewegung gesetzt und in Bewegung gehalten. Während der Betrachtung ist er stetig dabei, einerseits die Zugehörigkeit der gespiegelten Gegenstände zu einer der beiden Welten sowie seine eigene Position gegenüber dem Bild und der Spiegelung zu prüfen und andererseits die Grenze zwischen Wirklichkeit und Spiegelung und jene zwischen dargestelltem und realem Raum nachzuvollziehen.

Eine vergleichbare Verwirrung um die Raumansichten, die Verschmelzung des inneren mit dem äußeren Raum, erfährt jener Betrachter, der sich in einer Camera obscura ein Bild von der äußeren Welt machen will. Sowohl der Spiegel als auch die Camera obscura stellen Möglichkeiten dar, das Abbild eines Originals herzustellen, das allerdings im Moment des Bildermachens und des Betrachtens an einem anderen Ort vorhanden sein muss. Der Unter-

schied liegt dabei vor allem in der technischen Herstellung des Bildes. Bei der Spiegelung werden die Strahlen, die von den Objekten ausgehen, von einer Fläche zurückgeworfen, während sie durch die Camera obscura gebrochen und auf eine Fläche projiziert werden und so das Abbild produzieren. In beiden Fällen entsteht das Bild also unmittelbar.

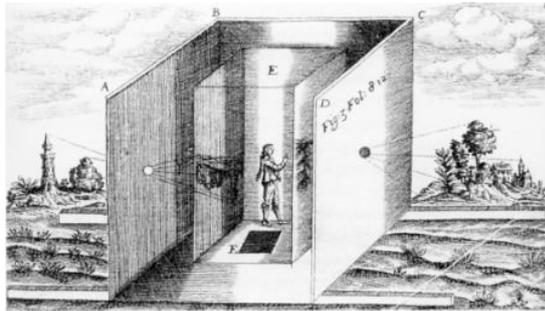


Abb. 4: Athanasius Kircher, Camera obscura, in: *Ars magna lucis et umbrae*, 1646; In: Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel 1996 (engl. Original 1990), Abb. S. 49

Der Stich Athanasius Kirchers (Abb. 4) zeigt die in der Landschaft aufgebaute Vorrichtung einer begehbaren Camera obscura mit je einer Öffnung in den beiden sich gegenüberliegenden Wänden. Der Betrachter steht in einer weiteren Kammer, die aus einem halblichtdurchlässigen Material besteht. So kann der Betrachter auf zwei Seiten der kleineren Kammer die Abbilder betrachten, die, auf dem Kopf stehend, auf deren Wände projiziert werden.

Bei diesem Modell der Camera obscura kommt es zu einer vergleichbaren Verwirrung der Raumansichten und zu einer Verschachtelung der äußeren und der inneren Welt wie auf den Stilleben von Pieter Claesz. (Abb. 2) oder Pieter van Roestraten (Abb. 3). Sowohl auf den Bildern in der Camera obscura als auch auf den Stilleben mit den reflektierenden Glaskugeln erscheint vor den Augen des Betrachters ein Raum, den er real nicht vor sich hat. Das Original des Bildes, das der Betrachter in der Spiegelung sieht bzw. in der Camera obscura vor sich hat, befindet sich im Moment der Bildbetrachtung hinter seinem Rücken. Endgültig die Orientierung verlieren dürfte der Betrachter in der Kammer auf dem Stich von Kircher, der, um seine eigene Position bestimmen zu können, in Gedanken zwei kopfstehende Abbilder der Außenwelt zuordnen muss. Auch hier muss der Betrachter zunächst eine geistige Leistung vollbringen: Er muss verschiedene räumliche Ebenen entfalten, um am Ende seinen eigenen Standort lokalisieren zu können.

Während es also zu einer Vermischung der äußeren mit der inneren Welt kommt, man bei der Camera obscura aber beide Welten durch die Wand, in der sich das Loch befindet, noch voneinander trennen kann, wird die Verwirrung angesichts der Stilleben noch größer: Hier stoßen Außen- und Innenwelt nicht einfach nur aneinander und verbinden sich, sondern reale und dargestellte Innenräume falten sich ineinander und die Spiegelung auf den Bildern suggeriert eine Raumeinheit aus beiden. Bildraum und Betrachterraum sind nicht mehr eindeutig voneinander zu trennen. Hier wird kein Raum aufgebaut, der durch eine klar erkennbare Begrenzung und durch eindeutige Fixpunkte dem Betrachter einen Hinweis darauf gäbe, wo er sich gerade befindet. In diesem Raumgefüge hat der Betrachter keinen klaren Standpunkt. Der Raum existiert nicht losgelöst von den körperlichen Objekten als absolute Raumhülle, sondern es bedarf eines Individuums – des Betrachters – um den Raum zu verfertigen und ihm eine Form zu geben.

Auch wenn der Betrachter vor dem Stilleben mit dem Spiegelbild nicht derart von der Außenwelt abgeschlossen ist wie in einer Camera obscura, so ist er im Moment der Bildbetrachtung, vor allem wenn es darum geht, die verschiedenen Raumansichten zu entwirren, doch weitestgehend auf sich allein gestellt.

Der Betrachter erbringt mit der Entfaltung der verschiedenen Raumansichten eine individuelle Leistung und ist damit an der Schöpfung des Raumgebildes maßgeblich beteiligt.

Erfüllte Räume

Eine ähnlich schöpferische Rolle spielt der Betrachter auch auf solchen Stilleben, die die Gegenstände auf einem Tisch so arrangieren, dass fast alle Objekte durch Schattenwurf, Überlappung oder Berührung mit mindestens einem der anderen Objekte verbunden sind. Der Blick des Betrachters wird auf diese Weise von einem Gegenstand zum anderen gelenkt und legt sich wie ein Netz über die Objekte. So wird der Raum, der erst durch die dargestellten Objekte umschrieben und geschaffen wird, durch den Blick des Betrachters zu einer räumlichen Einheit geformt. Beispielhaft soll dies an dem *Stilleben mit Schinken und einem Korb mit Käsestücken* von Pieter Claesz. (Abb. 5) verdeutlicht werden.



Abb. 5: Pieter Claesz., Stilleben mit Schinken und einem Korb mit Käsestücken, 51 x 90 cm, Privatsammlung; In: Ausstellungskatalog Harlem, Frans Hals Museum 2004: Pieter Claesz. Meester van het stilleven in de Gouden Eeuw. Bearbeitet von Pieter Biesboer, u.a. Zwolle 2004, Abb. Kat. Nr. 10, S. 31, Foto: Photo RMN – Jan Schormans

Das Stilleben wird durch zwei große helle Farbflächen akzentuiert: einmal durch den Schinken mit der sichtbaren Schnittfläche in der Mitte der Komposition und zum anderen durch den Korb, in dem sich zwei Käsestücke befinden, wobei die hellgelbe Schnittfläche des größeren Stückes das Licht besonders stark reflektiert. Von dem Korb führt der Teller, der, auf der Korbkante balancierend, über den Rand des Korbes hinaus ragt, den Blick auf die Mitte der Komposition. Der Knochen des Schinkens nimmt den Blick auf und führt ihn weiter. Das Ende des Knochens ragt etwas über den Teller, auf dem der Schinken serviert wird, und wird von dem Brötchen verdeckt, das sich davor befindet. Dieses Brötchen liegt auf einer zerknüllten Serviette, die durch ihren Falten- und Schattenwurf, der auf den Zinnkrug fällt, wiederum die Verbindung zur unbedeckten Tischseite am rechten Rand herstellt. Die Serviette ragt außerdem über die Tischkante hinaus und weist damit, noch vorsichtig, in den Betrachtterraum. Einige Scheiben, die von dem Brötchen abgeschnitten wurden, fallen aufgefächert auf einen weiteren Teller, in dem sie sich zugleich spiegeln. Dieser Teller ragt stärker noch als die Serviette aus dem Bildraum heraus, wodurch der Blick und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihn selbst gelenkt werden und er sich augenblicklich zum Bild und zu den Gegenständen positioniert. Er ist somit unmittelbar in die Komposition einbezogen. Vom Betrachter aus geht der Blick wieder zurück auf das Bild. Der dunkle, nicht näher definierte Hintergrund verhindert ein Fixieren des Blicks in der Ferne wie dies bei einer zentralperspektivischen Darstellung der Fall wäre. Anders als dort wird er hier sofort wieder auf

die Komposition im Vordergrund gelenkt. Auf dem Rand des großen Tellers, auf dem der Schinken serviert wird, ist ein Messer abgelegt, dessen Griff diagonal die Bildfläche schneidet und der auf die vordere Tischkante zeigt. Das Messer wird zugleich von dem Schatten gestreift, den eine flache Porzellanschüssel wirft, auf der Würste bereit liegen. Dieser Teller und ein Teil des übrigen Tischgedecks spiegeln sich in dem *roemer*, der am linken Tischrand steht und mit Wasser oder Wein gefüllt ist. Das Weinglas offenbart sich bei näherer Betrachtung als ein wahres Universum verschiedener Raumansichten. Statt, wie auf vielen Stillleben üblich, lediglich einen durch ein Fenster verursachten Lichtreflex darzustellen, verwandeln hier vielfältige Lichtreflexe, Spiegelungen und Raumeinblicke das Glas in ein wahres optisches Wunderinstrument. Im unteren Teil des Glases spiegelt sich neben den Fensterreflexen der Porzellanteller, der an der linken Tischkante steht. Weitere Reflexionen erkennt man in dem oberen Teil des Glases, der nicht mit Flüssigkeit gefüllt ist. Das einfallende Licht wird durch die Flüssigkeit im *roemer* gebrochen und wirft leuchtende Reflexe auf das Tischtuch. So wird der Blick des Betrachters wieder auf die Komposition auf dem Tisch – und zwar auf deren hinteren Teil – gelenkt. Der Teller mit dem Brötchen hinter dem Glas ist allerdings derart stark verschattet dargestellt, dass der Blick sogleich wieder auf den hellen Schinken in der Bildmitte geführt wird. Damit gelangt der Rezipient an den Ausgangspunkt seiner Bildbetrachtung zurück und kann aufs Neue beginnen, den Raum abzutasten.

Pieter Claesz. umschreibt und erschafft hier einen Raum, der nicht über seine Begrenzungen definiert wird. Es sind die dargestellten Gegenstände, die durch ihr Zusammenspiel den Raum umschreiben und ihm eine Form geben. Der Blick des Betrachters wird durch die überlegte Komposition in Bewegung gesetzt und gehalten. Der Raum, der auf diesen Stillleben entsteht, definiert sich, wie der relative Raum, maßgeblich über die Lage der Objekte zueinander. Durch den Blick, den die Objekte in Bewegung setzen und dessen Bahnen sich wie ein Netz über die gesamte Komposition legen, wird der Raum zugleich als erfüllter Raum markiert. Dies bedeutet auch, dass sich mit jeder Bewegung eines Körpers, mit jeder Veränderung seiner Position, der gesamte Raumcharakter ändern würde.

Zusammenfassung

Die Räume der hier gezeigten Stillleben sind keine begrenzten Räume, keine Container, die den Körpern in ihnen einen Platz zuweisen. Vielmehr handelt es sich um Räume, die durch die dargestellten Objekte und deren Lage zueinander definiert werden. Sie sind dynamisch

und erfüllt. Der Rezipient spielt im Akt der Betrachtung eine wesentliche Rolle bei der Verfertigung dieser Räume. Damit reflektieren die Stillebenräume Eigenschaften, die auch dem Modell des relativen Raumes zugeschrieben werden. Mit dem Verlust eines absoluten Bezugssystems werden die Menschen im 17. Jahrhundert auch im religiösen, ökonomischen oder wissenschaftlichen Bereich konfrontiert und so gezwungen, sich stärker auf sich selbst zu beziehen. Mit dieser Subjektivierung korrespondiert die Aufwertung des Betrachters bei der Anschauung der Stilleben. Die Raumdarstellung korrespondiert also auch in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts mit Raumvorstellungen und folglich auch mit Weltvorstellungen. Anders als bei Panofsky wird diese Position jedoch nicht aus einer Fixierung, sondern, wie gezeigt, aus dem Prozess der Betrachtung gewonnen, bei der das Bild nicht das Gegenüber, sondern Teil der körperbezogenen Wahrnehmungswelt ist. Albertis Trennung von innen und außen, die Panofsky so selbstverständlich übernommen hatte, wird auf diesen Gemälden ignoriert.

Damit eröffnen sich produktive Fragen im Hinblick auf die Prozesse der Subjektivierung, die – hier stimme ich Panofsky zu – für die Frühe Neuzeit auch in der Kunstproduktion eine so große Rolle spielen. Was bedeutet es jedoch, wenn ein Kompositionskonzept anders als bei der Zentralperspektive die Wahrnehmungsaktivität des Betrachters nicht nur sinnlich evoziert, sondern dabei zugleich die Grenze zwischen Betrachtterraum und Bildraum thematisiert? Handelt es sich um eine Variante oder um einen Gegensatz, der letztlich andere Wege der Selbstbestimmung erschließen konnte? Für die kunsthistorische Forschung bleiben hier noch ausreichend Aufgaben.²²

Empfohlene Zitierweise:

Fritzsche, Claudia: Das Raumkonzept in der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts. In: Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr, Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

²² Mit der Rolle des Betrachters bei der Verfertigung von holländischen Stilleben, sowohl hinsichtlich des räumlichen als auch des narrativen Bildaufbaus, habe ich mich in meiner Dissertation „Der Mensch im Stilleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts“ (Eberhard Karls Universität Tübingen, 2008, noch nicht veröffentlicht) beschäftigt. Der vorliegende Aufsatz stellt einen Auszug aus der Arbeit dar.

URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3963/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39630><

ISSN 1868-7199