

Günter Brucher: Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig; Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2006; 371 S., 130 meist farb. Abb.; ISBN 3-205-77401-9; € 69,-

Die Kunstgeschichte traut seit einiger Zeit ihren eigenen Augen nicht mehr, daher die Bemühungen um interdisziplinäre Annäherungen und die wachsende Literatur über „Kunst und Sehen“. Unter diesem Titel hatte Rudolf Arnheim die Problematik der Wahrnehmung von Kunstwerken präzisiert (deutsche Ausgabe Berlin 1964), und seither ist die Kunstgeschichte darüber nicht zur Ruhe gekommen. Auch Brucher kommt nicht gleich zur Sache, sondern erklärt in einer längeren Einleitung zu seinem Buch, daß er sich bei der Betrachtung von Stilleben mit dem „Wiedererkennenden Sehen“, d. h. der Beschreibung der Bildgegenstände und ihrer ikonographischen Erklärung nicht zufrieden geben will. Vielmehr möchte er ein „Sehendes Sehen“ betätigen, um damit auf die im Bild wirkenden, strukturell bedingten Spannungen reagieren zu können. Er macht uns vorab klar, daß erst bei richtigem Hinsehen ein Stilleben (franz. *nature morte*) ebenso viel Leben enthält und ausstrahlt wie etwa ein Historienbild. Freilich hat jenes „Sehende Sehen“ noch keine verbindliche Methode und keine allgemeingültige Terminologie hervorgebracht, so daß die Anwendung bei jedem Interpretieren und bei jedem Objekt individuell ausfallen muß.

Der eigentliche Gegenstand dieses umfangreichen Werkes ist allerdings nicht die Methodenfrage, sondern die Geschichte des Stillebens seit dem 18. Jahrhundert. Daß sich die Entwicklung bis hin zur klassischen Moderne fast ausschließlich in Frankreich abgespielt haben soll, wird allgemein akzeptiert, und deshalb beginnt auch Brucher mit Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779). Seine Bilder mit ihren wenigen einfachen Gegenständen des täglichen Lebens unterscheiden sich demonstrativ von den vorhergehenden Prunkstilleben des französischen Barock. Sie haben auch ein anderes Publikum und einen anderen Ort: Sie werden nicht mehr für die Säle feudaler Schlösser, sondern für bürgerliche Kenner und deren Wohnräume gemalt. Bei diesen verhalf Chardin der Gattung Stilleben allerdings zu hohem Ansehen. Durch die Anordnung der wenigen Dinge in der Bildfläche vermochte der Maler „mittels strukturierter Ausdrucksqualitäten den nur in der äußeren Wirklichkeit toten Dingen Leben einzuhauchen, ja – metaphorisch gesehen – ein wahres Drama menschlicher Korrespondenzen und Grundeigenschaften zu entfesseln“ (S. 54). Damit ist schon die Richtung aufgezeigt, wie der Verfasser die weitere Entwicklung sehen und charakterisieren will. Allerdings verlief diese Entwicklung auch in Frankreich nicht kontinuierlich: Revolution, Romantik und Historismus hatten andere Interessen als alltägliche Dinge ins Bild zu bringen. Das Stilleben nahm an den Akademien und bei Ausstellungen wieder den letzten Platz ein, den es immer gehabt hatte, obwohl große Meister wie Eugène Delacroix oder Gustave Courbet sich gelegentlich damit befaßten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verfolgt die Malerei dann aber den Weg vom Was zum Wie, d. h. die Handschrift des Künstlers an sich wird immer interessanter, und das Stilleben mit seinen belanglosen Gegenständen wird folgerichtig zum bevorzugten Träger der Entwicklung. Es ist das Verdienst des Autors, diesen Hergang zum

erstmals minutiös und überzeugend dargestellt zu haben. Dabei praktiziert er auf seine Weise das Sehende Sehen. Mittels reichlicher Zitate von Äußerungen, welche die Künstler selber hinterlassen haben, läßt er sich, was er sieht, gleichsam bestätigen.

Paul Cézanne ist sein wichtigster Kronzeuge, er war es, der die Entwicklung der Malerei in die Moderne bewußt vorantrieb, und das besonders in seinen zahlreichen Stilleben. „Für den Maler sind nur die Farben wahr. Ein Bild stellt zunächst nichts dar, soll zunächst nichts darstellen als Farbe [...]. Nach der Natur malen bedeutet nicht, das Objekt kopieren, sondern Farbeindrücke zu realisieren“ (S. 90). Damit hat Cézanne der Malerei den Weg in die Zukunft gewiesen: Von der illusionären Tiefe in die farbige Fläche, von der Statik der toten Dinge zur Dynamik malerischer Strukturen oder, mit Goethe zu reden, von der Naturwirklichkeit zur Kunstwahrheit. Parallel damit ändert sich die Rolle des Betrachters vom sprachlosen Gegenüber zum mitwirkenden Interpreten, der das Bild erst ins Leben ruft. Um diese besondere Betrachtungsweise zu verstehen, muß man Bruchers ausführliche Bildbeschreibungen lesen, etwa wenn er sich Cézannes „Stilleben mit grünem Topf und schwarzer Flasche“ (um 1871, Berlin, Nationalgalerie) vornimmt: Die Äpfel, die Gefäße, die zusammengeschobene Tischdecke, sie ahnen oder fürchten etwas, sie fühlen sich bedroht und setzen sich zur Wehr, oder sie werden gleich die Flucht ergreifen und aus dem Bild entweichen u. s. w. – solche Formulierungen sind vielleicht gewöhnungsbedürftig, aber sie lassen uns die dynamische Struktur der Bildfläche aus Formen und Farben erkennen, statt daß wir es mit der Aufzählung und Deutung toter Gegenstände genug sein lassen.

Die Gegenstände: Es fällt ins Auge, daß in der Moderne fast durchweg dieselben Dinge im Stilleben erscheinen wie in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts: Keramiken, Gläser, Lebensmittel, Früchte, Blumen, Bücher und Musikinstrumente. Damit stellt sich die Frage, was für Gemeinsamkeiten denn doch zwischen den uns geläufigen holländischen Stilleben und denen der klassischen Moderne bestehen, bzw. was diese der holländischen Tradition letztlich zu verdanken haben? Brucher möchte auf die Rolle der Tradition nicht weiter eingehen, es genügt ihm, bis zu Chardin zurückzublicken, aber es ist doch bemerkenswert, daß sich die moderne französische Stillebenmalerei auf dessen begrenztes Repertoire nicht beschränkt hat, sondern das gesamte Material der alten Holländer in ihren Bildern wieder aufleben ließ, sei es auch am Ende zerstückelt, verfremdet, eingeebnet und kaum noch wiederzuerkennen. Aber in den Bildern von Cézanne, Matisse, Picasso oder Braque entdeckt man immer wieder altgewohnte Elemente, und das, obwohl die Maler geradezu Angst davor gehabt zu haben scheinen, solche Assoziationen beim Betrachter zu wecken. Umgekehrt kann man sich fragen, ob nicht die einfachen aber subtil gemalten Stilleben eines Pieter Claesz oder Willem Kalf, die ikonographisch längst durchschaut sind, mittels jenes „Sehenden Sehens“ genau so viele neue Aspekte hinzugewinnen würden wie das moderne Stilleben. Auch die holländischen Maler hatten ja ihre bürgerlichen Käufer, welche nicht nur das Was, sondern auch das Wie zu sehen und zu schätzen wußten.

Die Moderne hält gewiß auch ein paar Neuerungen bereit, etwa wenn Vincent van Gogh seine Schuhe naturwirklich ins Bild bringt, oder wenn Fernand Légers Bilder aus ganz anderen Bestandteilen der Wirklichkeit zusammengesetzt sind, als es Stilleben je waren. Deswegen zögert man zunächst, Léger überhaupt als Stillebenmaler zu betrachten, weil der Stoff, aus dem Stilleben seit eh und je gemacht waren, in seinen Bildern meistens fehlt und durch Fragmente von Maschinen, Werkzeugen und dergleichen ersetzt wird. Brucher spricht anlässlich Légers von einer „Ästhetisierung der technischen Welt“, und genau das macht den Unterschied gegenüber dem Stilleben aus, wie wir es immer verstanden haben.

Die Meister der Moderne sind übrigens niemals Stillebenmaler wie bestimmte Holländer, sondern sie malen unter anderem auch Stilleben, und zwar vereinzelt wie van Gogh, oder häufig wie Cézanne. Das Stilleben wird für sie ein geeignetes Experimentierfeld, weil der Betrachter hier eher bereit ist, vom gewohnten Bildinhalt nichts zu verlangen und sich dem Sehen der ungewohnten Formen und Farben hinzugeben. Besonders Matisse hat das verstanden, dessen Entwicklung auf die Abstraktion hin sich in seinen Stilleben am besten nachvollziehen läßt. Ein Bild, das den Weg des Malers beispielhaft illustriert, ist das „Stilleben mit Geranien“ (1910, München, Staatsgalerie moderner Kunst). Brucher widmet diesem zentralen Werk eine sehr eingehende und eingängige Beschreibung (S. 166 ff.), die als charakteristisches Beispiel für sein hermeneutisches Herangehen an die Gattung Stilleben zu lesen ist.

Ein besonderes Kapitel widmet der Verfasser dem Kubismus, der sein Formenrepertoire hauptsächlich aus dem des Stillebens entwickelte. Der analytische Kubismus will der Naturnachahmung so weitgehend wie möglich entsagen und kann doch nicht ohne die traditionellen Gegenstände aus der Geschichte des Stillebens auskommen, besonders Musikinstrumente werden dabei als Motive wieder aktuell. Der synthetische Kubismus fragmentiert Realitäten und appliziert sie im Bild: Zeitungsfetzen, Tapetenmuster, Gips, Sand u. s. w. In letzter Konsequenz brauchen diese und andere Gegenstände keine Leinwand mehr, sondern werden als Assemblage installiert, womit sich das Stilleben schließlich selber ums Leben bringt. Brucher behandelt diesen tödlichen Ausgang nicht mehr, aber was er zu Picasso und Braque zu sagen hat, ist außerordentlich erhellend.

Die Stillebenmalerei außerhalb Frankreichs wird sozusagen anstandshalber als Anhang behandelt, und das auch nur in Italien, Deutschland und Österreich. In Italien waren Carlo Carrà und Giorgio Morandi nicht zu übersehen, in Deutschland wird Jewgenij Jawlensky einige Bedeutung zugemessen, da er sich für kurze Zeit mit dem Stilleben befaßt hat. Auch die Maler der „Brücke“ haben bisweilen Stilleben gemalt. Dabei ließen sie sich teils von den Franzosen beeinflussen, teils huldigten sie einem Primitivismus, welcher der von Natur aus zivilisierten Stillebenmalerei eigentlich nicht entsprach. Österreich hat immerhin einen großen Stillebenmaler zu verzeichnen, der sich ganz auf die Gattung konzentrierte, Carl Schuch. Der Autor verhält sich seinem Landsmann gegenüber etwas reserviert: Schuch konnte sich nie ganz von altmeisterlichen Reminiszenzen freimachen, er ließ auf die Dinge noch das Beleuchtungslicht der Holländer fallen, seine Äpfel hadern nicht miteinander, sondern liegen

ganz ruhig da, und die unvermeidliche Tischdecke entfaltet zu wenig Dynamik. Schuch ist im Vergleich zu Cézanne der weniger moderne Meister, das ist wohl wahr, aber wenn damit sein hoher künstlerischer Rang in Zweifel gezogen werden soll, dann kann das nur daran liegen, daß das „Sehende Sehen“ nicht bei jedem Künstler und vor jedem Objekt mit dem Urteil der Kunstgeschichte gleichzieht. Aber das ist kein Tadel, denn im Unterschied zur historischen und ikonographischen Erklärung, die auch nicht fehlen darf, strebt das hermeneutische Sehen gar keinen endgültigen Schluß an, sondern eröffnet immer wieder neue, unberechenbare Zugänge zum Kunstwerk.

Günter Bruchers Buch ist ein bedeutender Beitrag zur Geschichte der neueren Stillebenmalerei und eine methodisch interessante Anleitung zum Sehen von Bildern, die man längst glaubte gesehen zu haben. Bei der fortschreitenden Auseinandersetzung mit der modernen Malerei wird dieses Buch künftig unverzichtbar sein. Desto bedauerlicher ist es, daß der Verlag den Text in einer winzigen Grotteskschrift präsentiert, die für den Leser eine wahre Zumutung darstellt. Auch die Bebilderung ist problematisch: Manche Bilder werden satzspiegelbreit oder ganzseitig farbig wiedergegeben, andere ebenso bedeutende dagegen in Schwarzweiß nur briefmarkengroß am Rand des Textes untergebracht. Eine so verständnislose Herstellung hätte man sich von einem namhaften Kunstbuchverlag eigentlich nicht erwartet, und man kann nur hoffen, daß sich interessierte Leser von dem typographischen Erscheinungsbild nicht abschrecken lassen und sich trotzdem mit dem Text befassen.

ERIK FORSSMAN
Freiburg i. Br.

Pfälzisches Burgenlexikon. Band 3: I–N; im Auftrag des Instituts für pfälzische Geschichte und Volkskunde hrsg. von Jürgen Keddigkeit, Ulrich Burkhardt, Rolf Übel (*Beiträge zur pfälzischen Geschichte, und Volkskunde Kaiserslautern*, Bd. 12.3); Kaiserslautern: Institut für pfälzische Geschichte und Volkskunde 2005; 831 S., 371 überw. farb. Abb., 2 Faltpläne; ISBN 3-927754-51-4; € 34,-

Mit dem dritten Band des Pfälzischen Burgenlexikons hat das Projekt des Instituts für pfälzische Geschichte und Volkskunde in Kaiserslautern seine Spitzenposition innerhalb der regional vorgehenden Burgenforschung in Deutschland weiter gefestigt und ausgebaut. Im Umfang gegenüber den beiden ersten Bänden deutlich gesteigert, präsentiert der Inhalt nunmehr das Optimum einer für ein derartiges Handbuch wünschbaren Darstellung, dazu noch zu einem für das Gebotene sehr günstigen Preis. Mit den gleichen Grundprinzipien ausgeführt wie der zweite Band (2002) und die zweite Auflage des ersten Bandes (2003), ist die Ausstattung nochmals um eine verstärkte Berücksichtigung historischer Ansichten und einige neu erstellte Planaufnahmen erweitert. Stark erweitert ist auch der Mitarbeiterstab: er beläuft sich jetzt einschließlich der drei Herausgeber auf 53 Personen. Schon an dieser Zahl der betei-