

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

---

34. Jahrgang

April 1981

Heft 4

---

## ZU DEN STILLEBENAUSSTELLUNGEN DES VERGANGENEN JAHRES

Stilleben in Europa. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 25. 11. 1979—24. 2. 1980. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 15. 3.—15. 6. 1980. Katalog im Auftrage des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe und der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden herausgegeben von GERHARD LANGEMEYER und HANS-ALBERT PETERS, 619 S., zahlreiche farbige und schwarzweiße Tafeln und Abbildungen.

Hauptgegenstand dieser Rezension ist der umfangreiche Katalog und damit verbunden auch die Ausstellungen in Münster und Baden-Baden. Das Vorwort von Peter Berghaus und die Einleitung von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters betonen, daß für diese 'argumentierende' Ausstellung das 'Zusammenwirken zahlreicher Fachkenner' wichtig gewesen sei, das auf einem Symposium 'wichtige Erkenntnisse' gebracht habe (S. 7), und daß der S. 8 aufgeführte Arbeitsausschuß 'seinen Namen zu Recht' trage (S. 14). Die mit den Namen jener genannten Fachkenner verbundene Kompetenz ist jedoch nur in geringem Maße für die Ausstellung und den Katalog genutzt worden; der Katalogbenutzer erfährt nicht, wie begrenzt die Tätigkeit und vor allem die Einwirkungsmöglichkeiten jenes Expertenkreises gewesen sind. Auf dem dreitägigen Vorbereitungskolloquium war nur ein Teil des sogenannten Arbeitsausschusses anwesend; andererseits wurden andere Teilnehmer des Symposiums im Katalog nur in der Liste derer, denen für 'Leihgaben sowie Mitarbeit, Vermittlung und unentbehrliche Hinweise' gedankt wird, genannt. Bei manchen Beiträgen haben die kritischen Anregungen des Symposiums nicht einmal zu einer gründlicheren Argumentation, geschweige denn zu einer Korrektur geführt. In der Einleitung (S. 17) heißt es, man habe Unterschiede der einzelnen Beiträge nicht einebnen wollen, sondern eine Divergenz als anregend verstanden; dieses wäre dann zu billigen, wenn es sich um eine wohlfundierte, auf guter gegenseitiger Kenntnis beruhende und auf entsprechendem Niveau argumentierende Unterschiedlichkeit der Ansätze und Ergebnisse handeln würde. Es heißt weiter, die von den einzelnen Autoren individuell ausgefüllten Teile des 'Argu-

mentationsverlaufs' seien auch deswegen nicht koordiniert worden, weil die Manuskripte erst spät abgegeben worden seien; es hat offenbar an einer Grundvoraussetzung für einen 'Argumentationsverlauf' innerhalb der Beiträge gefehlt, und im übrigen ist auch im redaktionellen Bereich (unterschiedliche Zitierweise, Fehlen von Querverweisen, sachliche Widersprüche u. a.) manche Spur dieser Koordinationsmängel zu bemerken. Es sei aber anerkannt, daß einige Beiträger im Grundsätzlichen und im Detail die Diskussionen des Symposions dialogisch aufgegriffen und weiter geführt haben (z. B. Langemeyer, Klemm, Lammers).

Die Ausstellung umfaßte über 200 Gemälde, die aus Museen von 11 Ländern stammen. Hierunter befand sich manches schwer zugängliche Bild, das sehen zu können nun einer Entdeckung gleichkam. Durch Graphiken und Einblicke in die zeitgenössische Nachbarschaft von Stilleben und ihren Gegenständen, besonders in Natur- und Wunderkammern, wurde die Ausstellung wesentlich bereichert. Leider gab es Schwierigkeiten, bei einem Besuch sämtliche Exponate anzutreffen; den beiden Rezensenten gelang dieses bei drei Besuchen nicht.

In der spontanen Diktion einiger Reaktionen der Tagespresse ist dem Entzücken über die schöne Ausstellung, auf deren Reize offenbar nicht jedermann gefaßt gewesen war, auch manches euphorische Wort über die Leistungen des Katalogs gefolgt, so als sei dieser nun ein Standardwerk oder Handbuch der Stillebenforschung. Hier wird ein unzulässiger Maßstab angelegt; von einem Katalog sollte man nicht die strenge Systematik und die gründliche, auf einer von keinem Termin diktierten Recherchierarbeit beruhende Information verlangen, wie es bei einem Handbuch am Platze wäre. Grenzen des Zeitaufwands und Einschränkungen bei der Objektzusammenstellung gehören zu den einengenden Bedingungen, denen sich ein solcher Katalog zu stellen hat, die er freilich auch nicht durch zu weitgespannte Ziele ignorieren dürfte. Einige Grundanforderungen sollte ein Katalog erfüllen: Er sollte nicht nur am Schreibtisch, sondern auch beim Betrachten der Bilder in der Ausstellung benutzt werden können; was er zum einzelnen Bild sagt, sollte nicht erst durch längeres Suchen auffindbar sein. Auch in der Ausstellung selbst sollte das Lesen der nötigen Daten nicht dadurch erschwert sein, daß eine dunkle Beschriftung sich vom dunklen Untergrund kaum abhebt. Angaben über den Maler, die Datierung und den Bildgegenstand sollten regelmäßig im Katalog und in der Ausstellung geboten werden. Einige Lücken in diesen Bereichen versucht der Katalog durch essayartige Überblicke aufzuwiegen. Den Gegenstand 'Stilleben' mit einer 'argumentierenden' Ausstellung unter objektübergreifende Aspekte zu rücken, ist sinnvoll und ehrgeizig zugleich. Dabei hätte man sich aber von der Diskussion über Axiome und Teilergebnisse der einzelnen Katalogbeiträge bis hin zur redaktionellen Überarbeitung einen etwas kontinuierlicheren, nicht nur einzelne Mitglieder der Arbeitsgruppe umfassenden Gedankenaustausch gewünscht. Selbst das Vorwort, das doch nur einen gewissen gemeinsamen Nenner des gesamten Vorhabens umschreiben will und soll, steht mit einem seiner programmatischen Sätze unvermittelt kontrovers zu einigen Passagen einiger Beiträge: Das Prinzip, wonach 'bei der Auswahl der Exponate ... hohe künstlerische Qualität

vorausgesetzt' worden ist, ist schwer zu vereinbaren mit Fragestellungen, die, wie wir sie für interessant und dringlich halten, auch sozialgeschichtliche Aspekte oder einen kulturhistorischen Dokumentationswert der Bilder einbeziehen (u. a. in Beiträgen von Schneider, Held, Lammers, Langemeyer). Wir sehen es nicht als einen Mangel dieser 'argumentierenden' Ausstellung an, daß — nach unserem Urteil — auch ästhetisch schwächere Exponate einbezogen worden sind (z. B. Nr. 66, 69, 230, 252). Bedenklicher dagegen erscheint es uns, wenn im Bereich der Kataloginformation, die hier mit selbstgestellten Darstellungs- und Interpretationsaufgaben eng verbunden ist, Fehler und Lücken auftreten, die durch etwas mehr Binnenkritik hätten vermieden werden können. Daß sich die informative und argumentative Qualität des Katalogs als recht unterschiedlich erweist, ist nicht damit hinreichend zu rechtfertigen, daß hier ein Pluralismus der Methoden einen in sich vielfältigen Gegenstand sachgemäß aspektreich zu erkennen suche.

Hauptgegenstand der Ausstellung und des Kataloges sind europäische Stilleben-darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Da man die gattungs- und begriffsgeschichtliche Klärung nicht als abgeschlossen versteht, hat man konsequenterweise auch Randerscheinungen dessen, was als Stilleben verstanden werden kann, miteinbezogen. Die Forschung hat noch die Aufgabe, zu prüfen, wieweit die 'Gattung' Stilleben (oder ihre Untergattungen) von normativen Vorstellungen, von Inhalten und Verwendungszusammenhängen, von kommunikativen Leistungen oder nur von nachträglichen Klassifikationen konturiert wird. Die argumentationssichere und auch in ihrer Selbstkritik souverän wirkende Einleitung der beiden Herausgeber Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters erläutert knapp die Ziele und die bewußt nicht aufgegriffenen anderen Möglichkeiten einer solchen Ausstellung. Man weiß, daß man an moderneren Formen des Stillebens 'nicht vorübergehen' könne, gibt aber auch zu verstehen, daß die Beispiele des Zeitraums etwa nach 1750, die sehr zufällig zusammengestellt sind, nur vorläufig eine Lücke schließen können. Es überzeugt, mit welchen Gründen auch Grenzphänomene und -probleme einbezogen werden. Die Einwände gegen eine regionale oder, was nicht dasselbe wäre, nationale Gliederung sind in gewissen Grenzen akzeptabel. Dennoch hätte man einen auf Gesamteuropa bezogenen komparatistischen Ansatz, wie ihn das Thema des Vortrages, den Ingvar Bergström auf dem internen Symposium gehalten hatte, dann aber anscheinend nicht zum Katalogbeitrag ausgearbeitet hat, innerhalb eines Kataloges zum Thema 'Stilleben in Europa' gern vorgefunden. Wo ein sozialgeschichtlicher Zugriff versucht wird, kann eine regionale Eingrenzung des Problems notwendig werden (Schneider, Held), und selbst hierfür ist die nötige Dichte wirtschafts- und kulturgeschichtlicher Daten dann nur schwer zu beschaffen; so gelangt mit der Frage nach den Funktionen die abgelehnte regionale Ordnung doch ins Konzept zurück. Auch der mit vorangegangenen Ausstellungen begründete Verzicht auf die Themen Vanitas und Blumenstück erweist sich schließlich doch als nicht durchführbar. Besonders zu begrüßen sind die Gründe gegen eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung, da ja bekanntlich (s. zuletzt Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte*, München 1968) geschichtliche Darstellun-

gen im Banne der Vorstellung von Teleologie, Linearität der Prozesse und organischer Entfaltung allzu leicht zu einer verkürzten Darstellung heterogener Konkurrenzen und differenzierter Problemüberlagerungen neigen. Eine Abwendung von der Entwicklungsgeschichte sollte hier aber nicht zu einem partiellen Desinteresse an Historizität oder Chronologie führen; so sollten Bilder, die aus verschiedenen Zeiten und Regionen stammen, nicht — wie es gelegentlich geschieht (z. B. Nr. 64 und 65) — so verglichen werden, als seien sie unter gleichen Bedingungen entstanden.

Diese Ausstellung macht also einzelfall-, region- und epochenübergreifende Aspekte zu Kriterien für Darbietungsgruppierungen und Beitragsthemen und geht mit Recht von der generellen Möglichkeit aus, daß prinzipiell jeder dieser Aspekte für jedes Bild aufschlußreich sein könne. Hiermit ist ein großzügiger, nicht einengender Rahmen für die Entfaltung einer Themen- und Methodenpluralität gegeben, wie sie nur am Gegenstand selbst ihre Grenzen finden sollte. Leider wird, anders als die Einleitung hofft, manches Bild doch nur isoliert befragt; nur manchmal wird der volle Fragenfächer auf das einzelne Bild angewandt. Bisweilen scheint ein Beiträger nicht zu wissen, ob andere Teile des Katalogs Beobachtungen enthalten, die für oder gegen die eigenen Schlüsse sprächen; manchmal gilt dieses sogar für Widersprüche innerhalb ein und desselben Beitrags, z. B. in den Diskussionen, ob es sich in den Bildern von G. Hainz um reale bürgerliche und fürstliche oder aber um imaginäre Kunstschränke handelt (S. 106 anders als S. 121). Die meisten Beiträge machen kenntlich, mit welchen Forschungsleistungen sie selbst in Verbindung stehen und wo Weiterführendes zu finden wäre. Wo nicht nur punktuell, sondern grundsätzlich und ausführlich die eigene Darstellung auf einer früheren Forscherleistung beruht, sollte dieses deutlicher als mit einer knappen Anmerkung zu erkennen gegeben werden. In anderen Fällen wird ein generell wichtiges Werk offenbar nur gelegentlich zur Kenntnis genommen, z. B. Wolfgang J. Müllers Flegel-Monographie, die S. 54, kurz nachdem auf sie verwiesen worden ist, doch nicht genügend zu Rate gezogen worden ist, da irrtümlich wiederum Hoefnagel das sogenannte Gebetbuch Albrechts V. von Bayern zugeschrieben wird. Die weitgehende Spezialisierung der Beiträge dieses Kataloges führt zu Lücken, die durchaus von anderen Beiträgern mit ihrem besonderen Wissensstand hätten ausgeglichen werden können, wenn man nur hinreichend zusammengearbeitet hätte. Hätte etwa P. Pieper für S. 318 f. G. Langemeyers Ausführungen auf S. 222—224 gekannt, hätte er jene Passage vermutlich völlig neu geschrieben (nun bleibt es bei einem späten redaktionellen Querverweis S. 318). Hätte C. Grimm für S. 254 Chr. Klemms Erläuterungen zu den vier Elementen gekannt (S. 142 ff., worauf aber S. 353 in einem anderen Beitrag Grimms hingewiesen wird), hätte er Anlaß gehabt, auf das Problem der Elementendarstellung im Jagdstilleben differenzierter einzugehen (s. auch Nr. 141), und hätte Grimm für S. 254 G. Luthers Erläuterungen zu Gehörnverwachsungen im Zusammenhang mit *mirabilia*-Interessen (S. 110 ff.) gekannt, so wären wohl auch andere Akzente in seine kulturgeschichtliche Einordnung gelangt. Zwischen Grimms (S. 352 ff.) und Helds (S. 380 f.) sehr unterschiedlichen

Ansichten, Ikonographie und Sozialgeschichte zu verbinden, hätte man gern eine argumentierende Beziehung bemerkt. Selbst noch nach dem Erscheinen dieses Katalogs ist dieser wohl nicht allen Verfassern wirklich vertraut geworden; denn als Chr. Klemm im Baden-Badener Zusatzheft (Stilleben in Europa, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 15. März bis 15. Juni 1980, Zusatzheft, hier zu Nr. 149) die Gefäßdarstellungen auf Rubens' 'Der Traum des Silen' Frans Snyders abspricht, ist ihm offenbar nicht bewußt, daß er hiermit G. Botts ausführlichen Erörterungen zum selben Bild (S. 440 f.) widerspricht; jedenfalls unterbleibt hier jede Erwähnung dieses Teils des Hauptkatalogs. Doch auch im Grundsätzlichen hätte mancher Beitrag durch eine gründlichere Auseinandersetzung mit jeweils anderen Katalogteilen gewinnen können, etwa durch eine Beachtung von Langemeyers grundlegendem Satz: 'Trotz aller Empiriefreudigkeit hat die Bedeutungsdimension zum Realitätsbegriff der Zeit gehört' (S. 28).

Ehe wir nach der Gesamtleistung des Kataloges und eventuellen Folgerungen für die weitere Forschung fragen, sei wenigstens in gedrängter Form versucht, die Einzelleistungen der Beiträge zu charakterisieren. Mit einem um theoretische und inhaltliche Begründungen bemühten Beitrag unter dem Titel 'Die Nähe und die Ferne' (S. 20—42) leistet G. Langemeyer für A. Bosschaerts Den Haager Blumenstück eine kluge Analyse, die für die Stilleben-Gattung insgesamt aber nur begrenzte Ergebnisse erbringt. G. Luther trägt mit etwas allzu großem Vertrauen auf den eigenen Überblick Wissenswertes und auch Hypothetisches zu einem weitgespannten Thema zusammen: 'Naturerscheinung, Bild-Erfindung und Ausführung. Zur Arbeitsweise des Künstlers im 16. und 17. Jahrhundert' (S. 46—84). Unter dem Thema 'Stilleben als Bilder der Sammelleidenschaft' (S. 88—128) unternimmt G. Luther die schwierige Aufgabe, ein heterogenes, disparates Forschungsgebiet zu vermitteln, das nicht zuletzt auch einige für die Ausstellungsanordnung wichtige Nachbarphänomene behandelt, wobei eine souveränere Beurteilung, die die vollen Konsequenzen einiger Einzelbeobachtungen abzuschätzen hätte, noch nachzuholen wäre. Eine kleinere Einzelfallstudie bietet G. Jászai zu 'Arte et marte — durch Wissenschaft und Kriegskunst. Zur Ikonologie des Wrangelschanks' (S. 129—137). Dem zentralen, kompakten Thema 'Weltdeutung — Allegorien und Symbole im Stilleben' (S. 140—216) widmet Chr. Klemm eine um Nuancierungen bemühte Arbeit, bei der die gedankliche Durchdringung der berührten Probleme hinter der Menge zitierter Quellen- und Forschungsliteratur zurücksteht. In der Analyse einiger Einzelfälle erreicht G. Langemeyer unter dem Thema 'Das Stilleben als Attribut' (S. 220—240) anregende, auch für die Gattungsunterscheidung interessante Aufschlüsse, die nicht zuletzt durch die klar markierten Einschränkungen um so verlässlicher und bedenkenswerter erscheinen. Chr. Klemms ethologisch-ikonographischer Versuch über 'Trophäen' (S. 244—250) vermittelt — vom Verfasser sympathischerweise erkannt — nur vage komplexe kulturgeschichtliche Hintergründe des Waffenstillebens. C. Grimm steuert zum Thema 'Das Jagdstilleben' nur einige lapidare Notizen bei (S. 253 f.); wo einmal detailliertere Hinweise gegeben werden (Rembrandts Züricher Jagdstilleben), stammen diese aus

L. Dittrichs Symposionsbeiträgen. N. Schneiders Aufsatz über 'Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtstilllebens' (S. 266—288) nähme innerhalb des Gesamtkonzepts einen wichtigen Platz ein, wenn ihm eine empirisch fundiertere und methodisch differenziertere Analyse gelungen wäre. Unter dem Thema 'Vom Klostergarten zur Tulpomanie. Hinweise zur materiellen Vorgeschichte des Blumenstilllebens' (S. 294—312) bringt N. Schneider wichtige, interessante Informationen aus dem Bereich einer umfassend verstandenen Kulturgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit. P. Piepers Beitrag 'Blumenbukett' (S. 314—336) basiert auf großer Erfahrung und Umsicht und bezieht sich auf vorzügliche Gemälde der Ausstellung, leidet aber an einem Mangel an Belegen und Forschungshinweisen, was die Benutzung erschwert. In seinem Beitrag über 'Küchenstücke — Marktbilder — Fischstillleben' (S. 352—374) klärt C. Grimm unterschiedliche Voraussetzungen und Funktionen dieser Sonderphänomene des Stilllebens und behandelt, reale Gegebenheiten und Deutungskonventionen zugleich beachtend, auch Probleme der Naturdeutung und der malerischen Entwicklung. Auf schmalem empirischen Fundament und mit vorzeitig eingeeengter Fragestellung behandelt J. Held unter der Überschrift 'Verzicht und Zeremoniell. Zu den Stillleben von Sánchez-Cotán und van der Hamen' (S. 380—398) Beispiele spanischer Stillleben vorwiegend im sozialgeschichtlichen Zusammenhang. Zu einem kulturhistorisch wichtigen Thema, 'Fasten und Genuß. Die angerichtete Tafel als Thema des Stilllebens' (S. 402—428), vermittelt J. Lammers bisweilen etwas zu unkritisch Beobachtungen der Forschung. Erfahrung, Überblick und entsprechende Vorsicht geben G. Botts forschungsanregendem Beitrag 'Gemalte Schätze. Erinnerung in die Vergänglichkeit alles Irdischen wie Mittel zur Repräsentation' (S. 432—446) Gewicht; offen bleiben Fragen nach dem systematischen Ort des frühen Erscheinens solcher Schatzdarstellungen (z. B. bestimmte biblische oder mythologische Szenen). Vorzüglich aus Quellen und aus Forschungsliteratur erarbeitet ist der komprimiert und präzise geschriebene, aspektreiche und umsichtige Aufsatz von J. Becker zu dem Thema 'Das Buch im Stillleben — das Stillleben im Buch' (S. 448—478). Abgewogen und verläßlich sind unter dem Titel 'Innovation und Virtuosität' (S. 480—512) J. Lammers' Beobachtungen zu Leistungen und Problemen spezifisch ästhetischer Art, wobei aber manchmal Einzelaspekte isoliert werden. Ähnliche Fragen von der Moderne her aufzugreifen, unternimmt I. Bartsch unter dem Titel 'Stillleben und Avantgarde' (S. 514—538), ohne hiermit schon alle erwägbareren Aspekte einer wünschenswerten Folgeausstellung zum 19. und 20. Jahrhundert vorwegzunehmen. Dem großen abschließenden Thema 'Das Stillleben im Bezugfeld der Bildgattungen' (S. 540—554) widmet R. Schleier leider nur sehr vorläufig notierte, unausgereifte Fragmente. Als Anhang sind von Ingvar Bergström 'Kommentare zu einigen Bildern der Ausstellung' (S. 555—562) beigelegt, die so informativ und anregend sind, wie es bei diesem undogmatischen, stets auch zur Korrektur eigener Auffassungen bereiten Nestor und Meister der Stilllebenforschung nicht anders zu erwarten ist. Den nützlichen Künstlerindex (S. 615—618) hätte man gern um ein Sachregister ergänzt gesehen.

Nicht alle Möglichkeiten sind genutzt worden, von den Stilleben selbst her zu zeigen, wie deren Inhalte und Funktionen zu erschließen sind. So verwundert es gerade in einer Ausstellung, die ihre Struktur von Argumenten aus Bildern selbst bestimmen möchte, daß eine bildimmanent vor Augen geführte Verbindung von Literatur und Kunst — hier: Emblemliteratur im Stilleben — nicht thematisiert und vorgestellt wird. Das Buch als Element von Stilleben wird in dem hervorragenden Beitrag von Becker behandelt. Dabei bleibt aber ausgespart, inwiefern dargestellte Buchtitel in das Stilleben hinein eine Nachbarschaft zum speziellen Buchinhalt zitieren oder vor allem eine Verwandtschaft der Gattungen und Erwartungen (z. B. von Emblembuch und Stilleben; zu einem solchen Einzelfall findet sich eine Erläuterung ohne systematische Behandlung bei Klemm, S. 216) signalisieren. Auf Giuseppe Reccos Stilleben (Nr. 237, Abb. S. 460) ist allem Anschein nach eine Ausgabe der *Iconologia Cesare Ripas* dargestellt (es dürfte eine Ausgabe nach 1603 sein). Leider wird weder in Beckers Beitrag, dem dieses Bild zugeordnet ist, noch sonstwo im Katalog interpretierend auf dieses eingegangen; es hätte Anlaß zu der Frage sein können, inwiefern hier mehr als der Gegenstand 'Buch' in den Bildkontext gerät. Ein Beispiel mag diese weiteren Möglichkeiten erläutern. Zu Edwaert Collier, von dem die Ausstellung nur ein Werk, ein *Trompe l'oeil*, enthält (da dieses Stilleben 1706 datiert ist, wird man des Künstlers Sterbejahr nicht, wie der Katalog will, auf 1702 datieren), erfährt man in einem Beitrag von Lammers (S. 502), daß dieser Maler zwar häufig auch Druckschriften abbildet und daß er über 'vielfältige Möglichkeiten der Kompositionsweise' verfüge, daß aber 'die einzelnen Gegenstände selbst ... zum Inhalt nicht bei(tragen)'. Das wird nicht bewiesen und wird ganz unglaubwürdig, wenn man tatsächlich andere Stilleben Colliers mit Druckschriftendarstellungen heranzieht. Ein in der Tate Gallery in London (Inv.-Nr. 5916, datiert 1696, hier Abb. 1) gut zugängliches *Vanitas*-Stilleben Colliers macht deutlich, daß es eine Deutung in Analogie zu den Dingen der Emblemantik verlangt: Aus George Withers 'A Collection of Emblemes' von 1635 zeigt das Bild den Texttitel und die Seite mit dem Autorenporträt (gestochen von John Payne), die in den Auflagen des Buches vorhanden, aber nicht so einander gegenübergestellt sind. Im Bild werden die beiden Seiten aus der vielgliedrigen Titelei des Werkes nebeneinander sichtbar, die am deutlichsten dem *Vanitas*-Thema nahestehen: Unter Withers Porträt stehen die Verse *What I WAS, is passed by; What I AM, away doth flie; What I SHAL BEE, none do see; Yet, in that, my Beauties bee*, und unter dem Titel des Buches besteht die Vignette aus einer Addition von Vergänglichkeitszeichen (Knochen, Sense, geflügelter Schädel, Stundenglas) über dem Motto *Non Plus*. Beides stimmt nicht nur mit dem generellen Thema überein, das Collier durch die Inschrift *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* angibt; auch das Deutungsangebot des Buches generell hat seine Entsprechung in dem Deutungsangebot der übrigen Dinge dieses Stillebens. Über das lesbar Wiedergegebene hinaus wird hier das Stilleben wie das Buch zum Lesen und Deuten angeboten. In Withers Vorwort 'To the reader' wird erklärt, daß dieses Emblembuch — im Gegensatz zu gelehrten Vorgängern, wie z. B. auch dem lateinischen Werk Rollenhagens und

van de Passes, aus dem hier Motti und Picturae beibehalten werden — gerade auch dem *common reader* den *sense* der emblematischen Dinge einsehbar machen wolle; eines der Ziele liege darin, *that, Vanitie might not, to worse ends get them wholly into her Possession*. Wither möchte den einfachen Leser anleiten, in den dargestellten Dingen (*objects*) Bedeutungen (*meanings*) zu entdecken. Das Eröffnungsblem, das wie bei Rollenhagen und van de Passe eine Gegenüberstellung der dauerhaften Werte der *artes* (am Beispiel von kontemplativem Gelehrten und Astrolabium) und der Vergänglichkeit von Macht und Reichtum (am Beispiel von Knochenmann, Herrscherinsignien und Schmuck) vornimmt, verfährt ähnlich wie Collier in seinem Stilleben: Instrumente der *artes*, hier besonders der Musik, werden Vergänglichkeitszeichen gegenübergestellt, und die Deutungsanleitung, die im literarischen Emblem unter der Graphik erscheint, ist hier in Gestalt eines 'zitierten' Buches in das Bild selbst integriert (zu einem lesbaren Buchtitel kurz Becker S. 451). Bei Collier ist ein solches Verfahren kein Einzelfall; hingewiesen sei hier nur auf ein weiteres Stilleben in der Tate Gallery (Inv.-Nr. 5856, datiert 1698), wo über das Thema 'Vita brevis ars longa' Schreibgerät, das Titelblatt einer Weltbeschreibung und ein Globus als Kürzel für die Geographie (auch Weltmachtspolitik impliziert?) und u. a. eine königliche Parlamentsrede miteinander verbunden sind. Manches Detail gleicht dem der Nr. 261 des Ausstellungskatalogs. Hier wäre die Frage weiterzuverfolgen, wann mit dem Inhalt eines dargestellten Buches das Stilleben in die Nachbarschaft einer bestimmten Wissenschaft gerückt wird (wie z. B. auf mehreren Stilleben von Pieter G. van Roestraeten die Botanik über dargestellte Seiten aus Dioscurides).

Des Katalogs Informationsleistung, die Überzeugungsfähigkeit der übergreifenden Darstellungen und die weiterführenden Anregungen können hier nicht gleichmäßig gewürdigt werden. Einige Beispiele aus den Beiträgen, die für die weitere Entwicklung der Stillebenforschung wichtig werden könnten, greifen wir im Folgenden heraus, ehe wir mit einigen Addenda schließen, die als solche nicht eine Akzentuierung von Einwänden, sondern bei einem Katalog dieses Umfangs eher eine Normalität bedeuten.

Es wird wohl allgemeine Zustimmung finden, daß die Ausstellung und ihr Katalog, wie in der Einleitung betont, exemplarisch verfahren. Aber der Gefahr, daß der dann einzeln behandelte Kasus zum epochen- oder gattungsrepräsentierenden Typus werden kann, ist man wiederholt nicht entgangen. G. Luthers Ausführungen zum Verhältnis von Künstler und Natur nehmen ihren Ausgang in Beobachtungen zu Hans Burgkmairs Darstellung von Kaiser Maximilians I. Besuch im Atelier des Künstlers (Weißkunig, hg. von H. Th. Musper u. a., 2 Bände, Stuttgart 1956, Nr. 30). Diese Beobachtungen folgen einem Wunschbild, das in die weiteren Ausführungen hineinwirkt, nicht aber der Abbildung aus dem 'Weißkunig', dessen Kontext nur über eine ältere Dissertation bekannt zu sein scheint. Nach G. Luther zeige die Graphik eine 'freundschaftliche Beziehung' und ein 'herzliches Verhältnis' zwischen Kaiser und Maler (S. 47 f.), was u. a. aus dem Werkstattbesuch allgemein und aus dem Auflegen der Hand auf des Malers Schulter erschlossen wird.



Hier wird übersehen, daß diese Darstellung nicht speziell den Maler oder den Künstler im Sinne G. Luthers heraushebt; die gleiche Gebärde, die aber eher als Anweisungs-, wenn nicht sogar als Inspirationsgestus aufzufassen ist, zeigt der Kaiser beim Besuch des Harnischmachers (Musper, Nr. 50), und ein Werkstattbesuch des Kaisers gilt in der näheren Umgebung jenes Holzschnitts, der den Besuch beim Maler zeigt, auch noch einer längeren Reihe anderer Personen, vor allem Handwerkern. Daß hier ein 'innovativer Zug' in der Darstellung der sozialen Stellung speziell des Künstlers bzw. des Malers zu sehen sei und daß dieser in seiner persönlichen Stellung 'emanzipierter' sei und seine Kunst des Kaisers 'lebhafteste Bewunderung und Zustimmung' finde, wird nicht nachgewiesen. Eine Gleichrangigkeit von Maler- und Kaiserautorität für das Entstehen eines Kunstwerks wird nur behauptet, wobei die erreichbaren Quellen (z. B. im 'Weißkunig' selbst) nur sehr unzulänglich zu Rate gezogen werden. Wo das Original in der Holzschnittunterschrift (Musper, Text zu Nr. 30) über Maximilian sagt *Den lust und die geschicklichkeit so er in angebung des gemelds gehabt und bei seinen ingeni die pesserung desselben*, bezieht sich G. Luther auf eine Übersetzung (mit Verlesung von 'Freunde' statt 'Freude'); sie reduziert den Sinn dieser Worte darauf, daß der Kaiser hier mit dem Maler habe 'diskutieren' wollen und daß des Kaisers 'Verbesserungsvorschläge' nur unwichtige Details beträfen (was sich wohl auf Unterschiede zur anderen Fassung dieser Darstellung beziehen soll). So wird aus einer Szene innerhalb einer Bilderfolge, die Maximilians *ingenium* als Quelle aller artes und anderer menschlicher Fertigkeiten preist, eine 'Diskussion' mit geringer Auswirkung. Weitere fragwürdige Feststellungen (z. B. einer angeblich hervorgehobenen höfischen Kleidung des Malers, die aber auch z. B. beim Küchenmeister, Musper Nr. 34, zu bemerken ist) seien hier übergangen. Gemessen an dem Bild, 'das der 'Weißkunig' selbst wie auch die Maximilianforschung von diesem Kaiser erkennen lassen, liegt hier eine willkürlich modernistische Verzeichnung einer Künstlerposition vor, wenig geeignet als Ausgang für die weitere Argumentation dieses um Grundlegung bemühten Kapitels.

Mit Recht verstehen sich Ausstellung und Katalog in der Nachfolge der von Bergström begonnenen und angeregten Forschungen und Fragen. Damit rückt die Bedeutungsdimension und mit ihr die Frage nach den Funktionen der Stilleben in den Mittelpunkt vieler Beiträge des Katalogs. Es schmälert die großen Verdienste Bergströms nicht, wenn man darauf hinweist, daß in den letzten ca. 15 Jahren in mehreren Fächern (und kaum mit Bezug auf das Stilleben) die Erforschung von Bedeutungen und Bedeutungsträgern in Bewegung geraten ist und daher mancher knappe Hinweis, der früher bereits als erhellend gelten konnte, heute differenzierter fortgeführt werden sollte und könnte. Auf ein solches Erfordernis reagieren die einzelnen Beiträge zwar meistens mit Interesse, aber mit sehr unterschiedlicher Kenntnis und Erfahrung; gerade weil wir die Verbindung von Stilleben und Bedeutungsforschung für fruchtbar halten, sei beizeiten Kritisches vorgetragen. Der bloße Nachweis, daß ein Pfau irgendwo und irgendwann 'Eitelkeit' bedeuten kann, ist nur dann ein nennenswerter Sachverhalt (wie z. B. Langemeyer S. 28 f. ausdrück-

lich und mit Bedacht praktiziert), wenn der Kontext des Belegs und der Kontext des zu klärenden Bildes zusammen erlauben, in Relation zueinander gesehen zu werden. Die nur assoziative Verbindung einer Sache mit einer irgendwo einmal nachweisbaren Bedeutung ist ziemlich belanglos, ist nämlich mit einiger Quellenkenntnis für eine stattliche Menge an Bedeutungen zu leisten, doch bleiben solche Nachschlagekünste unergiebig, solange die Kenntnis oder die Erfahrung von zeitgenössischer Theorie und Praxis der Bedeutungserstellung und -findung fehlen. Wenn etwa aus der Bemerkung, daß eine Kardone (*Cynara cardunculus*, nicht Fenchel oder Staudensellerie) um Weihnachten herum gegessen werde, geschlossen wird, 'somit' weise sie auf Christus hin, und aus der weißen Farbe dieser Frucht gefolgert wird, sie möge 'zudem als Attribut der Jungfrau Maria gewertet worden sein' (J. Held S. 386 mit Anm. 30, zu einem Stilleben von Sánchez-Cotán), dann wird die Bedeutungsforschung durch oberflächliche Voreiligkeit unglaubwürdig und dem Vorwurf der Unsolidität preisgegeben. Eine ähnlich große Gefahr unsachgemäßen Umgangs mit potentiellen Bedeutungsvermittlern ist gegeben, wenn jemand für die Abwägung der aktuellen Bedeutung einer Sache nicht von der Sachkonstellation im Bilde und der von ihr gesteuerten Polyvalenz der einzelnen 'res' ausgeht, sondern jeweils eine klare Eindeutigkeit ansetzt (so etwa J. Lammers S. 420). Nicht viel sachgemäßer ist es, wenn man zwar bemerkt, daß eine potentielle Vieldeutigkeit der Dinge vorauszusetzen ist, diese dann aber unhistorisch beurteilt; so meint etwa Chr. Klemm von dieser Vieldeutigkeit, sie werde 'ja überhaupt eher von der Kunst als vom logischen Denken erfaßt' (S. 141), es gebe 'symbolische Aufschwemmungen' (S. 577 Anm. 10), und ob die vielen einzelnen Deutungen 'beabsichtigt' waren, könnten wir 'aber im einzelnen oft kaum wissen' (S. 141). Ein Skeptizismus würde eindrucksvoll werden, wenn die möglichen Informationsquellen genutzt worden wären; aber von einer dafür nötigen Erarbeitung theoretischer Schriften (nicht nur moderner vermittelnder Überblicke) und der Praxis allegorischen Formulierens und dazugehöriger Exegese bleibt man weit entfernt, wenn das viele Bibliographierte doch insgesamt nur oberflächlich zur Kenntnis genommen wird. Das Problem der Bedeutung und speziell der — zugegeben mühsam zu bewältigenden — Polyvalenz läßt sich nicht klären, wenn man mit undefinierter, oft variationsfreudig erweiterter Begrifflichkeit operiert; die meisten Beiträge lassen ungeklärt, was unter 'Symbol', 'Sinnbild', 'allegorische Figur', 'Allegorie', 'emblematische Darstellung', 'christliche Symbolik' usw. zu verstehen ist und inwiefern diese Begriffe überhaupt Unterschiedliches besagen sollen. Die Forschung bietet hierzu zwar nicht einfach 'Lernbares', aber eine Arbeitsgruppe hätte angesichts der Thematik der Ausstellung einige grundlegende Absprachen erreichen können. Auch auf anderen Gebieten sind Vokabular und Begrifflichkeit nicht immer durch Sachkenntnis kontrolliert. So ist es z. B. schon ein Indiz für eine für den historisch Arbeitenden nicht zulässige Überlegenheitsgebärde, wenn er — von ihm anscheinend nicht genügend erkannte — Phänomene als 'seltsam' oder 'kurios' bezeichnet (so etwa Chr. Klemm); letzteres Wort ist aber leichtfertig verwendet, wo das Stilleben dieser Jahrhunderte in der Nachbarschaft von Sachgebieten stehen kann, die

mit der zeitgenössischen Vokabel 'curiosa' positiv gewertet zu werden pflegten, wohinter ein Problem der Wissenschafts- und Mentalitätsgeschichte steht, das in diesem Katalog wenig beachtet wird (vgl. Christoph Daxelmüller, *Disputationes curiosae*. Zum 'volkskundlichen' Polyhistorismus an den Universitäten des 17. und 18. Jahrhunderts, Würzburg/München 1979).

Wir widmeten hier dem Bedeutungsproblem besondere Aufmerksamkeit, weil diese Stillebenausstellung gerade auch auf diesem Gebiet wichtige Fortsetzungen zu früheren Ausstellungen (z. B. Tot Lering en Vermaak, Amsterdam 1976, und *Die Sprache der Bilder*, Braunschweig 1978) bietet und selbst dazu anregen dürfte, auch in der Kunstgeschichte den möglichen Bedeutungsdimensionen von Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts intensiver nachzugehen. Um so dringlicher ist es aber auch, rechtzeitig übereilten, allzu kurzgeschlossen auf Nachschlagewerken beruhenden Strapazierungen der Bedeutungsfestlegung entgegenzutreten (als Warnung sei ein jüngeres Beispiel dafür genannt, wie ein sinnvoller Ansatz durch die Überbeanspruchung einer einzigen Quelle unglaubwürdig wird: L. Seth, Vermeer och van Veens 'Amorum Emblemata', *Konsthistorisk Tidskrift* 49, 1980, S. 17—40). Die Annahmen, daß die Ermittlung von Bedeutungen als nur subjektives Assoziieren zu verstehen sei oder daß es jeweils eine einzig richtige Bedeutung zu ermitteln gelte, stehen der Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts in gleicher Weise fern. Wenn man aus Sorge, das Material nicht überblicken zu können, Beobachtungen und Thesen auf einem nur schmalen Belegbereich aufbaut, dann sollte man wenigstens, ehe man zu weitreichende Schlußfolgerungen riskiert, zur Kontrolle einen Paradigmenwechsel versuchen. J. Held äußert Mutmaßungen zur Bedeutung der Kardone auf Sánchez-Cotáns Stilleben, nicht aber zu anderen Gemüsepflanzen, die auf denselben oder auf anderen Bildern desselben Malers dargestellt sind; zöge man etwa Bilder heran, die José Gudiol Ricart, *Natures mortes de Sánchez Cotán* (1561—1627), *Pantheon* 36 (1977) S. 311—318 ins Gespräch brachte (vgl. J. Held, S. 585, Anm. 20), so würde sich die Vielfalt der Gegenstände erweitern und eine einfache Mutmaßung erschwert werden. Mit einem gleichartig punktuellen, ohne Gegenkontrollen durchgeführten 'Beweis'-Verfahren könnte man sonst ebenso gut auch auf die Bemerkung verfallen, daß die Karotten und weißen Rüben auf jenen Bildern als Aphrodisiaca auf sexuelle Genüsse hinweisen, wie es aus einem 'Beleg' bei William Turner 1568 hervorgehe (nach Ardis Grosjean, *Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography*, *Konsthistorisk Tidskrift* 43 [1974], 3—4, S. 121—143, hier S. 129 zu Aertsen; dieser Aufsatz wäre in anderem Zusammenhang zu Küchenstücken heranzuziehen). Wie gegenüber einer solchen Absicherung durch bloße Einzelbelege wäre auch eine Skepsis am Platze, wenn man von einer einzelnen phänotypischen Ähnlichkeit auf eine Funktionsgleichheit in anderem Zusammenhang schließen möchte; nicht überzeugender ist die von J. Held behauptete Analogie zwischen den dunklen Bildhintergründen bei Sánchez-Cotán und der 'Nacht der Sinne' in der Auffassung einiger Mystiker. Hiergegen sprächen allein schon jene Stilleben mit ebenfalls dunklem Hintergrund, für die in anderen Regionen keinerlei Zusammenhang mit Mystik erwägbar ist.

Ob Stilleben künftig von der Bedeutungsforschung und von sozialgeschichtlicher Forschung her erschlossen werden sollten, dürfte nicht davon abhängig gemacht werden, inwiefern oder ob sich derartige Ansätze in Beiträgen dieses Kataloges bewährt haben. In jedem Fall sollten diese Fragestellungen weiterverfolgt werden; es würde nicht schaden, künftig bei einer solchen, die Kultur- und Sozialwissenschaften verbindenden Verfahrensweise die von A. Warburg vorgegebenen hohen Anspruchsnormen im Blick zu behalten. In jedem Fall erfordert es ein großes Maß an Einarbeitung in das jeweils fremde Fachgebiet, ehe man zu mehr als zufälligen Beobachtungen und Folgerungen gelangt. Innerhalb ihrer Versuche, Sozialgeschichte und Bedeutungsermittlung zu verbinden, glaubt J. Held, eine 'soziale Aufwertung der niederen Naturobjekte' durch die spanische Mystik und 'im Zuge der Säkularisation, d. h. der bürgerlichen Emanzipation' (S. 382) nachweisen zu können; von spanischen Mystikern sei das, was 'dem sozial Niederen zugeordnet' gewesen sei, dialektisch ins Positive gewendet worden, so daß auch 'dem "niederen Volk" theologisch Möglichkeiten und Fähigkeiten zugesprochen (worden seien), die nach dem damals traditionellen Verständnis nur den privilegierten Schichten' zugefallen seien (S. 382). Auf diese Weise stellt sie Gedanken des Juan de la Cruz, der 'selbst aus den untersten Schichten des spanischen Volkes' stamme (S. 382), in Zusammenhang mit denjenigen spanischen Stilleben, die sie als Belege heranzieht. Nun stammte Juan nicht aus der Unterschicht, sondern aus der verarmten Adelsfamilie de Yepes; auch kann man nicht die spanische Mystik schlechthin als 'geheime Oppositionsbewegung' charakterisieren, wenn man weiß, wie mächtig sie gewirkt hat; und innerhalb dieser Bewegung kann man Juan nicht nur aus seiner Situation in der Haft, sondern müßte man ihn auch als Prior und Schützling der Teresa von Avila verstehen. Von solchen Fehlern in der Ermittlung der sozialen Umstände abgesehen, ist die Auffassung, daß niedere Dinge im christlichen Bedeutungskosmos hohe Bedeutungsinhalte annehmen können, im 16./17. Jahrhundert weder neu noch aufsehenerregend, so daß alle Fragen nach einer Abhängigkeit einiger Stilleben Sánchez-Cotáns von Juan de la Cruz oder anderen Mystikern in dieser Hinsicht unwichtig sind. Um diese Zeit war es unbestritten, daß selbst die *anatomia pulicis* für die Ermittlung der Schöpferleistung (und damit auch des in der Schöpfung liegenden Sinnes) notwendig sei. Einen Anlaß, Sánchez-Cotáns Bilder vor simplifizierend monokausalen Erklärungen zu bewahren, hätte man u. a. auch in den Arbeiten bemerken sollen, die seine mathematischen Interessen für die Deutung seiner Stillebenkonstruktionen, z. B. der Hyperbeln, heranziehen (zuerst M. Soria, Art Quarterly 8, 1945, S. 225 ff.).

Notwendige Unterscheidungen von Sonder- und Normalaspekt oder Ausnahme- und Regelfall sind, wie oft bei sozialgeschichtlichen Ansätzen, ohne einen erheblichen empirischen Fundus schwer zu leisten, was außer in J. Helds auch in N. Schneiders wirtschafts- und sozialgeschichtlichem Beitrag zu spüren ist. Schneiders Bemühungen um eine Unterscheidung von regionalen und zeittypischen Phänomenen sind anzuerkennen, doch sind sie nicht konsequent durchgeführt. Eines seiner Hauptbeispiele, das F. Snyders zugeschriebene Karlsruher Gemüsebild (S. 276,

278 und 282), wird mit ungenügend an anderem Bildmaterial kontrollierten Behauptungen einseitig belastet. Die hyperbolischen Beschreibungsversuche ('trophäenhaft aufgetürmt', 'schiefer grenzenlose Fruchtbarkeit' und zugleich 'wildwüchsige Chaotik'; wo es sich schlicht um Staudensellerie u. a. handelt, wird von 'gigantischen in Nahsicht gegebenen Lauchstengeln ...' gesprochen) können nicht vergessen machen, daß es um die Darstellung üblicher Kohl- und Rübenarten geht, die in ähnlicher Häufung in Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen längst konventionell geworden sind, wo die Tätigkeit auf dem Felde ähnlich in den Hintergrund gerät. Solche naheliegenden ikonographischen Erklärungen ließen noch Raum für Besonderheiten der Darbietungsweise, würden aber verhindern, daß der inhaltlichen Substanz eines solchen Bildes ein übertriebener Signalwert zugeteilt würde, der es angeblich zum Abbild des 'frühen Kapitalismus', eines 'Akkumulationsprozesses landwirtschaftlicher Produktion' und der 'Produktion ... nur um des Profits willen' mache. Die Richtigkeit solcher Vermutungen für die Epoche zu überprüfen, ist noch besser bei Wirtschaftshistorikern aufgehoben, die ein einzelnes Glied ihres Beweismaterials nicht derart zu überfordern brauchten. Schneiders Verbindung zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte ist mehr von Vereinfachungen als von einem Interesse an komplizierten Problematisierungen bestimmt. Wenn er u. a. auf W. Abel, Agrarkrisen und Agrarkonjunktur. 2. Aufl. Hamburg/Berlin 1966, S. 62 ff., verweist, geht er auf die Partien ein, in denen dort in generellem Überblick Phänomene vom späten Mittelalter bis etwa um 1600 zusammenfassend beschrieben werden; wenn es sich bei ihm so liest, als sei jene Zeit von 'konjunktureller Depression', 'Absatzkrisen', 'Mißernten' usw. entscheidend und generell bestimmt gewesen, so ignoriert er die bei Abel anschließenden skeptischen Problematisierungen, nach denen man nicht davon ausgehen kann, daß derartige Krisen in dieser Epoche überall und zu jeder Zeit dominierten oder überhaupt alle Regionen berührten. Eine Warnung gegenüber einer zu einfach konstruierten Widerspiegelungstheorie und ihren Folgeerwartungen müßte darin gesehen werden, daß sich für andere Länder in derselben Zeit ähnliche Verhältnisse wie in den Niederlanden nachweisen lassen (Abel, u. a. S. 115 ff.), ohne daß es zu vergleichbaren künstlerischen Behandlungen der Agrarproduktion (z. B. im Stilleben) gekommen wäre. Wer sozialgeschichtlich arbeitet, muß sich mit möglichst breitem empirischen Material auch auf dessen Widersprüche einlassen, nicht aber vorzeitig die zu verwendenden Daten auswählen. So geht es nicht an, Bimbis Kirschenbild (Nr. 151, bes. S. 282) in eine Deutungslinie zu bringen, nach der es eine kausale Verbindung von Wissenschaft und Ökonomie bezeuge, ohne daß der Anlaß seiner Entstehung mitgeteilt wird: es handelt sich um einen Auftrag Cosimos III., der es als Teil der Darstellungen seiner an Obstsorten reichen Gärten der Villa Reale bei Florenz für seine Repräsentation einsetzte. Wenn Schneider ein Bild Campis als Vorläufer dieses Bildes von Bimbi auffaßt und kommentiert, hier werde jene 'utilitaristische' Linie zu 'höchster Steigerung' gebracht, nach der u. a. 'die Klassifikation ... von ökonomischer Bedeutung' war und 'jede Fruchtveredelung ... genauer morphologischer und pflanzenphysiologischer Kenntnisse ...' bedurfte (S. 282), so werden dem Leser ir-

ritierende Angaben vorgelegt, nicht aber die sozialgeschichtlich nächstliegenden Informationen geben (daß Obstveredelung und -sortenreichtum bereits in der Antike entwickelt war, ohne daß hierfür Ansätze neuzeitlicher systematischer Naturwissenschaft nötig waren, zeigen schon die Ausführungen in V. Hehns Monographie). Da sozialgeschichtliche Arbeiten (und ihre Kritik) eine Fundierung durch Kasuistik nicht umgehen können, haben wir zu wenig Raum, die Bedenken gegenüber diesen sozialgeschichtlichen Versuchen Helds und Schneiders hier weiterzuverfolgen.

Es seien aber zu einigen Einzelfällen des Katalogs insgesamt einige Addenda oder Korrekturen angeboten:

Zu Nr. 4: G. Hoefnagels Ansicht Sevillas kann nicht als Beispiel für 'detaillierte Nahsicht' im Stillen gelten, da die angeblich 'stillebenartigen Details' allegorische Triumphe sind, die nicht aus 'Nahsicht' entstanden sind.

Zu Nr. 1: Als *Tagetes erecta* und als breitblättrige Schachbrettblume *Fritillaria latifolia* sind die Pflanzen zu identifizieren, die als Ringelblume und Kaiserkrone ausgegeben werden.

Zu Nr. 5: A. Eckhouts angeblich brasilianisches Blumenbukett enthält nicht Orchideen; es sind Pflanzen der europäisch vertrauten Nähe, nämlich blaue und braune Irisarten. Das Bukett enthält weiterhin die europäische Johannisbeere, die vom Mittelmeer stammenden Schlafmohn (*Papaver somniferum*) und Kaper (*Capparis spinosa*), die aus Australien stammende *Acacia dealbata* und die in Nord- (nicht: Süd-)amerika beheimatete und in Italien heimisch gewordene Trompetenblume (*Tecoma radicans*). Mais ist schon im 16. Jahrhundert nach Europa gebracht und dort kultiviert worden, und der europäische Hirschkäfer kommt ähnlich wie auf diesem Bild schon bei Georg Flegel vor (vgl. Müller Kat.-Nr. 4, Tafel 28; Kat.-Nr. 20, Tafel 2; Kat.-Nr. 26, Tafel 22). Es ist also kein Detail zu erkennen, das zwingend auf eine südamerikanische Herkunft hinweist. Denkt man ferner daran, daß die Körbchen auf Bildern Eckhouts stets ethnographisch exakter gemalt sind und daß Eckhout seine Skizzen als Ölstudien auf Papier ausführte (vgl. M. Benisovich, *The Burlington Magazine* 82, 1943, S. 220 Anm. 8, und H. E. van Gelder, *Oud Holland* 75, 1960, S. 5—30), so liegt Anlaß genug vor, die Zuschreibung an Eckhout neu zu überprüfen.

Zu Nr. 80: Franckens Bild stellt nicht den 'Bereich der Pflanzen in Form von getrockneten Blumen' dar (S. 126). Es handelt sich um eine *unerhörte Curiosität*, als die ein solcher Vorgang etwas später beschrieben wird von Athanasius Kircher, *Joco = Seriorum Naturae et Artis ...*, Bamberg 1677, S. 128: ... *verschiedene Blümlein recht ... in gläsernen Gefäßen herfür gebracht ... die auß einem flüssigen und gleichsam dünstigen zezeug / in gläsernen hermetisch verschlossenen Schalen ... durch eine sachte Wärme sich bald aufrichteten / und in ein wolgestalte mit Blättern und Blü gezeierte Gewächs endeten ...* Kircher zitiert Belege hierfür bei Georg Philipp Harsdörffer und bei Caspar Schott, der dieses *Geheimnus* eine *Wiedergeburt der Erdgewächse ... auß dem Samen eines jeden Gewächses* genannt habe. Frank-

kens Gemälde ist also als bildlicher Beleg für ein derartiges Experiment interessant.

Zu Nr. 145: Auf van Valckenborchs und Flegels 'Frühling' werden nicht 'Blumen ... kunstvoll zu Sträußen zusammengesteckt' (S. 276), vielmehr wird das Destillieren von Blumen vorbereitet: Eine Dame pflückt blaue Blütenköpfe in eine Schale, am Boden liegen die Blumenreste, neben ihr stehen zwei Körbe vorwiegend mit (aromatischen?) Blättern, auf der anderen Seite mehrere Flaschen auf dem Tisch, darunter Destillierkolben in einem Korb. Als Vorlage oder Vorform diente ein Holzschnitt von Hans Weiditz von 1530 (*AVßgebrannte vnd Distillierte wasser*), der sich wiederholt in Kräuterbüchern fand (1535, 1536, 1540), zuletzt in Adam Lonitzers Kräuterbuch, Frankfurt am Main 1557 und 1573 (Ex. Bayerische Staatsbibliothek München 2 Path 111 b/1; s. Abb. 2a): er erscheint dort als Titelvignette, dazu fol. 13<sup>r</sup> das Kapitel 'Von Distillieren der Blumen', wo auf die besondere Zeit des Destillierens mit Blumen, also auf das Thema unseres Bildes, Bezug genommen wird: *So haben die Blümen auch ire besondere Zeit zur Distillierung / nemlich wann sie in ihrer vollkkommen blüt unnd offen sein ... wann sie gar vollkkommen sein ehe sie wollen abfallen.*

Zu Nr. 256 f.: Daß ein einfacher Holzschnitt Vorbild für ein Gemälde von hoher künstlerischer Qualität sein kann, zeigte sich am vorhergehenden Beispiel und könnte auch hier erwogen werden. Es könnte sein, daß der Künstler die Anregung zu diesen Buchbildern in stillebenartigen Elementen der Randbilder von Handschriften oder in Gemälden fand oder aber in dem Titelholzschnitt eines 1513 in Brüssel erschienenen Buches: Tbouck van Wondre, verlegt von Thomaes van der Noot. Es zeigt ein ähnlich aufgeschlagenes, mit Schließen versehenes Buch (s. Abb. 2b; Ex. Brüssel Bibliothek Albert I<sup>er</sup> V. H. 9835 A. L. P.). Dieses Werk wurde innerhalb eines Jahres zweimal aufgelegt und 1551 erneut von Hans van Liesvelt herausgebracht.

Zur Nr. 53: Tomas de Yepes' Bild wäre eher geeignet gewesen, als exemplarischer Fall stellvertretend für etliche spanische Stilleben behandelt zu werden, die durch die symmetrische Komposition weniger Gegenstände charakterisiert sind; zu Erläuterungen einer Relation zwischen Stilleben und systematischer Sammlertätigkeit ist de Yepes' Bild ungeeignet, und die angeknüpften Gedanken zum Gegensatz von angeblich chaotischen und angeblich anderen, nämlich systematischen Sammlungen oder Raritätenkabinetten der Zeit (S. 94) bedürfen dringend der korrigierenden Klärung (s. hierfür jetzt z. B. Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, hg. von Chr. Brandstätter, Wien/München/Zürich 1979; dort u. a. auch Klärungen zu einigen Verwechslungen von *artificialia* und *naturalia*).

Zu Nr. 14: Die 'ungewöhnliche Montage' (S. 38) der Erdteilallegorien Jan van Kessels läßt sich durch jene Land- und Weltkarten erklären, die in der Mitte großformatig das Land kartographisch aufnehmen und in kleineren Randfeldern die dazugehörigen Städte u. a. abbilden, z. B. auf Blaeus Weltkarte von 1648; damit dürften diese Erdteilallegorien auch in ihrer äußeren Struktur in enger Verbindung mit Kosmographien stehen.

Zur Nr. 36 f.: Diese beiden Blätter lassen sich kaum zum Oeuvre der Maria Sibylla Merian rechnen. Gegen diese Zuschreibung sprechen die strenge, schematische eingehaltene Symmetrie und Reihung sowie der insgesamt starre, wenig male-  
rische Eindruck des Dargestellten.

Zu Nr. 139: Ein Vergleich mit anderen Werken Jan Fyts, insbesondere hinsichtlich des Farbauftrags (z. B. der starke Auftrag für den hellen Fleck beim Kübel) und der farblichen und malerischen Gesamtwirkung, läßt es zweifelhaft erscheinen, das Werk diesem Maler zuzuschreiben.

Zu Nr. 155: Eine spätere Datierung im Zusammenhang mit Zweifeln an der Zuschreibung an Abraham Breughel wäre für dieses Bild zu erwägen. Als Kriterium hierfür sind u. a. die malerische Behandlung des Schmetterlings im Vordergrund und des gegen den Hintergrund gesetzten geplatzen Granatapfels. Dieser ist zwar bei Abraham Breughel ein häufiges Motiv (z. B. im Gemälde des Louvre aus der 'Donation Pereire' und im Stilleben der Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel, Inv.-Nr. 6575); aber gegenüber diesen Gemälden verrät die bildkünstlerische Behandlung dieses Motivs auf Nr. 155 eine andere Hand. Ein Vergleich aller hier genannten Gemälde in der Brüsseler Breughel-Ausstellung (vgl. Ausstellungskatalog Bruegel — Une dynastie des peintres, Brüssel 1980, Nr. 183—185) erleichterte die Beobachtung, daß das Stilleben Nr. 155 kaum von Abraham Breughel stammen könne.

Zu Nr. 210: Die von Bergström geäußerte Vermutung (S. 561), daß dieses Bild Tomas de Yepes ab- und Georg Hainz zuzusprechen sei, ließ sich durch die Ausstellung bestätigen.

Zu Nr. 266: Durch die von der Ausstellung ermöglichte Zusammenschau dieses Bildes und der Varianten von Willem Kalf konnte man an den Farbqualitäten und an der malerischen Behandlung erkennen, daß Nr. 266 von anderer Hand stammt. Es ist wohl, wie schon Lucius Grisebach in seiner Kalf-Monographie ausgesprochen hatte (dort Nr. 91 a, S. 252), als eine Kopie anzusehen. Damit wären die Ausführungen von J. Lammers S. 510 anders zu akzentuieren.

Zu S. 248—250: Klemms Behauptung, das Stilleben sei eine Angelegenheit 'nicht für die höfische Repräsentation', überzeugt nicht; Beispiele in Medici-Villen und europäischen Residenzen, auch Belege im Katalog selbst (in Bezug auf Rudolf II. und Ludwig XIV.), schließlich auch eigene Aussagen Klemms an anderer Stelle (S. 154—160) sprechen dagegen.

Zu S. 438: Zur Identifizierung des Silberschatzes von Ludwig XIV. s. auch J.-F. Revel, Louis XIV dans son décor d'argent massif, *Connaissance des arts* 110, April 1961, S. 89—95.

Zu Nr. 11: Als Beispiel für die hohe Wertschätzung von Stilleben wird angegeben, daß ein Blumenstück A. Bosschaerts 1000 Gulden gekostet habe. Abgesehen davon, daß hier ein anekdotischer Charakter der Quelle nicht ausgeschlossen ist (vgl. L. J. Bol, *Oud Holland* 70, 1955, bes. S. 105—107), da die Preise für Bosschaert etwa bei 200—300 Gulden liegen, ist hier zu beachten, daß jenes Bild von 1620 mit  $1,29 \times 0,85$  m für ein Stilleben ungewöhnlich große Ausmaße hat (etwa



viermal so groß wie Nr. 1 der Ausstellung). Hier wäre also der Unterschied zwischen Ausnahme- und Normalfall deutlich zu machen.

In wichtiger Hinsicht ergänzen Ausstellung und Katalog einander vortrefflich: Widmet sich der Katalog vorwiegend der Klärung inhaltlicher Probleme, wobei noch manches Vorurteil des Publikums und wohl auch der Kunstgeschichte zu überwinden war, rückt die Ausstellung durch ihre Auswahl und (an beiden Orten) durch ihre Darbietung das in den Mittelpunkt, was sich spontan, aber auch aufgrund von Leistungen des Katalogs ästhetisch genießen läßt. Ausstellung und Katalog haben das Interesse am Stilleben bei einem breiten Publikum erheblich gefördert und haben der wissenschaftlichen Erforschung wichtige Impulse gegeben, indem sie 'schöne' und interessante Werke zugänglich machten und das Stilleben von übergreifenden — im einzelnen weiter zu differenzierenden — Aspekten her zu erschließen suchten. Dafür sei allen Beteiligten, insbesondere G. Langemeyer, gedankt.

Stilleben — *Natura Morta* im Wallraf-Richartz-Museum und im Museum Ludwig. Museen der Stadt Köln, hrsg. von GERHARD BOTT, Köln 1980, 151 S., 4 farbige und zahlreiche schwarzweiße Tafeln und Abbildungen.

Unmittelbar im Anschluß an die Ausstellung in Münster und Baden-Baden bieten die Kölner Museen fast durchweg aus eigenen Beständen einen beachtlich reichhaltigen Querschnitt durch die Stillebenmalerei des 16. bis 20. Jahrhunderts, wobei deutsche und niederländische Maler vorherrschen. So manches dieser Bilder wird erst durch diese Ausstellung und ihren Katalog ins Bewußtsein derer gerückt, die sich als Laien oder als Wissenschaftler für Stillebenmalerei interessieren. Durch die an neueren Werken reiche Sammlung Ludwig neigte die Ausstellung in Köln dazu, etwas zu selten den Blick auf die Bestände aus früheren Epochen zu lenken. An der Darbietung dieser Bilder gefällt besonders, wie ein Stilleben von Willem Claesz. Heda (WRM Nr. 31 Tafel XI) innerhalb der Ausstellung dinglich nachgebaut ist, wodurch die malerische Leistung umso eindringlicher bewußt gemacht wird. Der Katalog bildet den Gesamtbestand an Stilleben beider Museen ab, der in ein Verzeichnis aufgenommen ist; damit wird eine wertvolle Ergänzung zu den wissenschaftlichen Katalogen der Museen geboten. Im übrigen ist der Katalog unaufwendig angelegt; er beschränkt sich auf die Angabe knapper Daten und wenige einführende Sätze, etwa 70 ausgewählte Gemälde sind ausführlicher kommentiert. In dieser Verbindung von relativ leicht erstellbarem Katalog und einer Darbietung aus museumseigenem Bestand sollte diese Ausstellung als Vorbild gelten für andere Museen, die auf diese Weise Entdeckungen in ihren eigenen Beständen ohne unüberwindlich großen Aufwand ermöglichen könnten und speziell das Interesse am Stilleben weiter fördern würden.

Ein besonders wichtiges Werk dieser Ausstellung ist Manets 'Spargelbündel' (WRM Nr. 40, Tafel XXXV), das wegen einer Ausleihsperrung leider nicht in Münster und Baden-Baden zu sehen war. Interessant ist es, ein Werk von Carl Schuch (WRM Nr. 52, Tafel XXXIV), der nicht zu Unrecht 'der deutsche Cézanne' ge-

nannt wird, neben einem Werk des Franzosen zu sehen (WRM Nr. 11, Tafel XXX-VI); vgl. hierzu zuletzt E. Ruhmer, Wilhelm Leibl et ses Amis pour et contre l'Impressionisme, Gazette des Beaux-Arts Bd. 95, Jg. 122, 1980, bes. S. 193—196. Wegen der Verbindung mit dem Museum Ludwig überrascht es nicht, daß der Schwerpunkt der Ausstellung auf Stilleben des 20. Jahrhunderts liegt, deren Erschließung, wie bereits für die Ausstellung in Münster erkannt und von G. Bott im Vorwort zur Kölner Ausstellung wiederholt, erst durch eine gesonderte und gründlich erarbeitete Ausstellung zu Stilleben der letzten 200 Jahre ermöglicht werden könnte. Hierzu sollte man u. a. zwei Dissertationen heranziehen: die von Horst Janson betreute Arbeit von J. W. McCoubrey, *Studies in French Still-Life Painting, Theory and Criticism, 1660—1860*, Ann Arbor 1979 (Diss. von 1958), und Karin Beth, *Stilleben des 19. Jahrhunderts. Studien zur französischen und deutschen Stillebenmalerei*, Tübingen 1979 (Diss. von 1976).

Ulla-B. Kuechen und Wolfgang Harms

## REZENSIONEN

ANDREW MARTINDALE, *The Triumphs of Caesar in the Collection of H. M. The Queen at Hampton Court*. With a Foreword by Sir Anthony Blunt. London, Harvey Miller Publishers, 1979. 342 Seiten mit 284 Abbildungen auf Tafeln und 8 Farbtafeln. £ 38.00

Die Bewunderung, welche spätere Jahrhunderte der Kunst des Andrea Mantegna entgegenbrachten, steht in merkwürdigem Gegensatz zum Umgang mit seinen Werken. Von den größeren Bildzyklen hat lediglich die 'Camera degli Sposi' die Zeitläufte weitgehend unverseht überstanden. Die Gemälde der Palastkapelle im Kastell zu Mantua sind wohl noch im 16. Jahrhundert entfernt worden. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts verließen die allegorischen Bilder für Isabella d'Este ihren angestammten Platz in den *camerini* der Markgräfin und gelangten in den Besitz des Kardinals Richelieu. Nur zehn Jahre bevor sich Goethe in Padua von den Fresken der Eremitani-Kirche begeistern ließ, wurden 1776 im Belvedere zu Rom jene Kapelle und Sakristei abgebrochen, die Mantegna für Innozenz VIII. ausgemalt hatte. Sie mußten der Statuengalerie des Museo Pio-Clementino weichen, also — Ironie der Geschichte — gerade den antiken Skulpturen, die Mantegna zeitlebens so sehr verehrt hatte. Ein Opfer des letzten Krieges wurde schließlich die 'Cappella Oveta-ri', das sensationelle Frühwerk des Meisters.

Als sein Hauptwerk sah Mantegna selbst, sahen Zeitgenossen und Nachfahren aber die neun großen Leinwand-Bilder (je 2,78 × 2,79 m) mit dem 'Triumph des Julius Caesar' an. Auch dieser Zyklus war seit langem „abgeschrieben“, obgleich die Originale erhalten geblieben sind und in Hampton Court aufbewahrt werden, seit Daniel Nys sie für Karl I. von England in Mantua erworben und 1630 nach London geschickt hatte. Ihr Zustand scheint schon damals ziemlich schlecht gewe-