

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Illusion – Erfahrung – Konstruktion.
Strategien der Raumerzeugung und ihre Rezeption in
Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz

verfasst von | submitted by

Carina Pammer BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Sandra Hindriks M.A.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Pieter Claesz – Malerporträt und Werkbeschreibungen	4
2.1.	<i>Imbiss mit Hering, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbiertes Orange</i> , um 1623	9
2.2.	<i>Drei Zitronen, venezianischer Glaspokal und Römer</i> , 1629	10
2.3.	<i>Tafel mit Hummer, Silberkanne, großem Berkemeyer, Früchteschale, Violine und Büchern</i> , 1641	12
2.4.	<i>Stilleben mit Früchtepastete, Silbertazza, vergoldetem Deckelpokal und Römer</i> , 1637	15
3.	Raumauffassungen im 17. Jahrhundert	17
3.1.	Der absolute Raum (Container-Raum)	20
3.2.	Der relative Raum (Lage-Raum)	23
3.3.	Intensitätsraum	25
3.4.	Der optische Raum	26
4.	Raumgestaltung in den Stillleben von Pieter Claesz	30
4.1.	Optischer Raum	31
4.1.1.	Perspektive(n)	34
4.1.2.	Flächigkeit vs. Dreidimensionalität	40
4.1.3.	Illusionen	48
4.1.4.	Licht- und Farbräume	54
4.1.5.	Spiegelungen und Reflexionen	66
4.2.	Dynamisierte vs. statische Räume	73
4.2.1.	Die Macht der Kompositionslinien und Formen	74
4.2.2.	Objekte zwischen Stillstand und Bewegung	81
4.2.3.	Objekt- und Subjektinteraktionen	85
4.3.	Außerbildliche Räume	94
4.3.1.	Rezeptionsraum	95
4.3.2.	Hängungsort	97
4.3.3.	Rahmen	104
5.	Conclusio	108
	Literaturverzeichnis	111
	Abbildungsnachweis	123
	Abbildungsteil	126
	Abstract	163

1. Einleitung

Die Wurzeln des europäischen Stillebens reichen bis in die Antike zurück, als nichtlebendige Objekte und Gegenstände des täglichen Gebrauchs erstmals als eigenständige Bildmotive dargestellt wurden. Besonders formschöne Lebensmittel waren beliebt und wurden unter der Bezeichnung *Xenia* sogar zu einer eigenen Gattung.¹ Über Jahrhunderte hinweg schwankte die Wertschätzung des Stillebens, bis es Mitte des 16. Jahrhunderts durch Künstler wie Pieter Aertsen (ca. 1508-1575) und Joachim Beuckelaer (ca. 1533-ca. 1574) einen entscheidenden Impuls erhielt und die Etablierung der Mahlzeitstilleben einsetzte. Diese Entwicklung vollzog sich vor dem Hintergrund tiefgreifender kultureller Umbrüche infolge von Calvinismus und Gegenreformation. Aertsen und sein Neffe und Schüler Beuckelaer verbanden religiöse Inhalte mit einer neuartigen Bildkonzeption, indem sie biblische Szenen in den Hintergrund verlagerten und ihnen opulente Stilleben im Vordergrund gegenüberstellten (**Abb. 5, 6**). Parallel dazu trat eine zunehmende Spezialisierung von Künstlern ein, etwa bei Jan Brueghel dem Älteren, dem sogenannten „Blumenbrueghel“, wodurch sich das Stilleben endgültig als eigenständige Gattung etablierte. Die damit einhergehende Ausdifferenzierung führte zu neuen Motiven und Untergattungen (z.B. Fisch-, Jagd-, Blumen- oder Früchtestilleben), während zugleich die Grenzen zwischen den Bildgattungen durchlässiger wurden und Stilleben in narrative, religiöse oder allegorische Zusammenhänge eingebunden waren.²

Um 1600 etablierte sich in Antwerpen das autonome Mahlzeitstilleben als eigenständige Bildgattung, vertreten durch Künstler*innen wie Hieronymus Francken der Jüngere (1578-1623), Osias Beert (ca. 1580-1623) und Clara Peeters (aktiv 1607-1621). Charakteristisch sind dicht arrangierte Tische vor dunklem Hintergrund und eine außergewöhnlich detailreiche Wiedergabe der Objekte. Peeters' Werke wirkten weit über Antwerpen hinaus und beeinflussten entscheidend die Haarlemer Malerei, insbesondere Pieter Claesz. Parallel dazu formierte sich das Mahlzeitstilleben in Haarlem, wohin nach dem Fall Antwerpens 1585 zahlreiche Künstler*innen und Familien übersiedelten. Floris van Dijck (ca. 1575-1651) und Nicolaes Gillis (aktiv ca. 1612-1632) entwickelten das Genre dort weiter, bevor es mit Pieter Claesz und Willem Claesz. Heda (1594-1680) seinen Höhepunkt erreichte: monochrom, tonale Zurückhaltung, raffinierte Lichtführung, scheinbar zufällige Tischanordnungen und oft diagonal strukturierte Kompositionen prägten den Stil und wurden breit rezipiert. Ab etwa 1640 wandelte sich diese

¹ Krüger 2024a, S. 8-9. Nach Vitruv bezeichnete dieser aus dem Griechischen übernommene Begriff ursprünglich Gastgeschenke wie Speisen oder Blumen, konnte aber ebenso deren bildliche Darstellung und damit ihre symbolische Verewigung meinen. Siehe dazu Krüger 2024a, S. 9-10.

² Krüger 2024a, S. 10, 13-14.

intime Form in das großformatige, barocke Prunkstillleben („pronkstilleven“), das mit üppigen Speisen, kostbaren Materialien und gesteigerter Pracht neue Akzente setzte.³

Die gedeckten Tische verweisen allgemein auf den Wohlstand der aufstrebenden bürgerlichen Schichten. Zeitgenössische Bezeichnungen variierten: teils „banketjes“ („Bankettstücke“), in den nördlichen Niederlanden oft „ontbijtje“ („Frühstücksstück“) – ein Begriff, der im 17. Jahrhundert leichte Zwischenmahlzeiten bezeichnete und nicht ausschließlich das Frühstück meinte.⁴

Erst ab den 1920er Jahren setzte sich die Kunstgeschichte systematisch mit niederländischen und flämischen Stillleben auseinander, zunächst durch Arbeiten von Vorenkamp (1933), Vroom (1945)⁵, Bergström (1956) und Greindl (1956).⁶ In den letzten Jahrzehnten nahm das Forschungsinteresse stark zu, begleitet von Monografien, Ausstellungskatalogen und Publikationen.⁷ Insbesondere Pieter Claesz rückte 2004 mit dem kritischen Œuvre-Katalog von Martina Brunner-Bulst und dem von Pieter Biesboer/u.a. herausgegebenen Ausstellungskatalog in den Fokus, die allerdings bereits mehr als zwei Jahrzehnte zurückliegen. Die vereinzelte Nennung seiner Werke auch in neuerer Stillleben-Literatur zeigt die Bedeutung seiner Erzeugnisse für die Rezeption der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund ist eine genauere Betrachtung seiner Gemälde unerlässlich, um ihre Bildwirkung und die Entwicklung des niederländischen Stilllebens dieser Zeit umfassend zu begreifen. Die vorliegende Masterarbeit fokussiert sich dabei speziell auf diverse innerbildliche und außerbildliche Faktoren, die in der Erzeugung von Raum in diesen Werken und folglich in der Bildwahrnehmung eine Rolle spielen.

Eine systematische Untersuchung der Strategien zur Raumerzeugung in Stillleben des 17. Jahrhunderts und deren Bezug zu zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskursen liegt bisher nicht vor. Die Raumkonzepte und das Raumverständnis dieser Epoche wurden zwar bereits in Arbeiten von Claudia Fritzsche (2010) und Karin Leonhard (2003) behandelt, jedoch mit diversen Schwerpunkten: Leonhard analysiert die raumgenerierenden Mittel anhand von Interieurdarstellungen Vermeers, während Fritzsche die Raumgestaltung im Stillleben vor allem unter dem

³ Buvelot 2017, S. 17-20, 23-25.

⁴ Buvelot 2017, S. 13.

⁵ Die erste umfassende Monografie zu den *monochromen banketjes*.

⁶ Buvelot 2017, S. 14.

⁷ Siehe dazu beispielsweise Kat. Ausst. Stedelijk Museum Het Prinsenhof/u.a. 1989; Ebert-Schifferer 1998; Kat. Ausst. Rijksmuseum/Cleveland Museum of Art 1999; Berger Hochstrasser 1999; Schneider 1999; Kat. Ausst. KHM/Kulturstiftung Ruhr 2002; Raupp 2004; Woodall 2012; Leonhard 2013a; Berger Hochstrasser 2016; Buvelot 2017; Kat. Ausst. Mauritshuis 2017; Kat. Ausst. LVR-LandesMuseum Bonn 2022; Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2024.

Aspekt der gelenkten Blickführung, der Rolle der betrachtenden Person und der Verflechtung von Bild- und Betrachtterraum untersucht.

Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, eine umfassende Analyse der vielfältigen Raumbildungsstrategien im Stilleben vorzulegen, illustriert an vier ausgewählten Mahlzeitstilleben von Pieter Claesz (**Abb. 1–4**). Seine Werke illustrieren ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Raumerzeugungsstrategien: Durch die Anordnung der Objekte, die Lichtregie und maltechnische Feinheiten erzeugt er einerseits eine spürbare Tiefenwirkung, die die betrachtende Person in das Bild hineinzieht, andererseits verdeutlicht er zugleich die Artifizialität des dargebotenen Arrangements. Claesz war allerdings nicht die einzige Künstlerpersönlichkeit seiner Zeit, die mit den in dieser Arbeit besprochenen Mitteln der Raumerzeugung arbeitete; bereits seine Vorläufer wie Floris van Dijck oder sein Zeitgenosse Willem Claesz. Heda nutzten diese Techniken. Da Pieter Claesz jedoch ein umfangreiches Œuvre von rund 230 signierten und datierten Werken hinterließ, das den Zeitraum von 1621 bis 1660 abdeckt und stilistische wie kompositorische Entwicklungen erkennen lässt, eignen sich seine Arbeiten besonders gut für Analysen der unterschiedlichen Mittel zur Raumgestaltung und deren Wirkung auf die Bildrezeption. Insbesondere die Auswahl der vier hier untersuchten Werke verdeutlicht, dass Raum in Mahlzeitstilleben mit unterschiedlichen Instrumenten erzeugt werden kann, die sich jeweils in variierender Weise auf Bild- und Raumwirkung auswirken. Dabei eröffnet die Verbindung kunsthistorischer, wissenschaftlicher und rezeptionsästhetischer Perspektiven neue Einblicke in die Bildlogik der Stilleben und schließt eine bestehende Forschungslücke zur Rolle des Raums in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts.

Die zentrale Fragestellung dieser Masterarbeit untersucht, welche bildimmanenten und maltechnischen Strategien in Pieter Claesz' Mahlzeitstilleben Raum erzeugen und wie sie die dreidimensionale Wirkung der Bilder beeinflussen, sowie welche außerbildlichen Faktoren auf die Raumerfahrung wirken und wie deren (Nicht-)Vorhandensein die Wahrnehmung des Bildraums prägt. Bevor diese Aspekte im Hauptteil vertieft werden, widmet sich die Arbeit zunächst den unterschiedlichen Raumauffassungen des 17. Jahrhunderts, um das Raumverständnis der Zeit in den Gemälden besser nachvollziehen zu können.

Im anschließenden Kapitel werden vier ausgewählte Mahlzeitstilleben von Claesz eingehend untersucht. Dabei stehen sowohl kompositorische und technisch-malerische Mittel – etwa Komposition, Lichtführung, Spiegelungen und illusionistische Effekte – als auch außerbildliche Faktoren wie die Rezeption der Betrachter*innen, deren Immersion sowie die physische Präsentation der Werke, etwa Hängung und Rahmung, im Fokus. Methodisch stützt sich die Arbeit

auf detaillierte Bildanalysen, rezeptionsästhetische Ansätze und interdisziplinäre Fragestellungen unter Einbezug philosophischer und physikalischer Theorien zu Raum, Optik und Perspektive.

2. Pieter Claesz – Malerporträt und Werkbeschreibungen

Pieter Claesz⁸ (ca. 1597-1660) war ein bedeutender niederländischer Stilllebenmaler, der als einer der Hauptvertreter und Mitbegründer des sogenannten monochromen (Mahlzeit)-Stilllebens gilt, eines in Haarlem entwickelten Subgenres des Stilllebens, das sich durch eine tonale Zurückhaltung und atmosphärische Geschlossenheit auszeichnet.⁹ Claesz ist flämischer Herkunft, über sein Leben und Œuvre ist aber nur wenig Schriftliches überliefert.¹⁰ Entgegen früherer Annahmen stammte er nicht aus (Burg-)Steinfurt, sondern vermutlich aus der Gegend um Antwerpen.¹¹ Er erfuhr seine künstlerische Ausbildung höchstwahrscheinlich in Antwerpen, war dort 1620-1621 als Meister in der Lukasgilde vermerkt und reiste 1621 oder Anfang 1622 nach Haarlem.¹² Er war der Vater des bekannten Landschaftsmalers Nicolaes Berchem, der neben zwei weiteren Kindern aus der Ehe mit Grietgen Centen hervorging.¹³ Aus Claesz' zweiter Ehe mit Trijntgen Louris entsprangen die Zwillinge Lucia und Catharina, die nach Claesz' Tod im Haarlemer Waisenhaus untergebracht wurden. Gestorben ist Pieter Claesz Ende Dezember 1660 in Haarlem, wo er am 1.1.1661 in der Nieuwe Kerk beerdigt wurde.¹⁴

Es sind rund 230 Werke von Pieter Claesz bekannt, die meist sein Monogramm „PC“ tragen, teils ergänzt um ein „H“ für „Harlemensis“. Viele sind datiert, sodass eine präzise Verfolgung

⁸ Andere Schreibweisen: Claesz., Claessen. Siehe dazu Ekkart 1998, S. 353.

⁹ Schneider 1999, S. 104.

¹⁰ Brunner-Bulst 2004, S. 121. Die erste literarische Erwähnung des Malers Pieter Claesz findet sich, allerdings ohne nähere Angabe zum künstlerischen Fachgebiet, bei Samuel Ampzing, dem Stadtchronisten von Haarlem, in dessen *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland* (1628). Eine weitere Nennung erfolgt erst deutlich später bei Arnold Houbraken, der Claesz in seinem dreibändigen Werk *Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (Antwerpen, 1718) berücksichtigt. Da zeitgenössische schriftliche Quellen zu Claesz weitgehend fehlen, kommt den archivalischen Dokumenten besondere Bedeutung zu. Diese wurden insbesondere von Abraham Bredius in seinen zwischen 1915 und 1922 veröffentlichten *Künstlerinventaren* systematisch erfasst (Brunner-Bulst 2004, S. 121-122). Eine umfassendere Untersuchung der literarischen Überlieferung sowie kunsthistorischen Rezeption von Pieter Claesz bietet Brunner-Bulst in ihrer Publikation von 2004 (S. 121-133).

¹¹ Die zeitweilig angenommene Herkunft Pieter Claesz' aus (Burg-)Steinfurt geht auf eine Verwechslung mit einem Namensvetter zurück, wie sie Adriaan van der Willigen in seiner *Geschiedkundige Aanteekeningen over Haarlemsche Schilders...* (1866) unterlief. Auf diesen Irrtum verweisen sowohl Ekkart (1998, S. 353) als auch Brunner-Bulst (2004, S. 125). Stattdessen gilt heute eine Abstammung aus den südlichen Niederlanden (Berchem) als wahrscheinlich (Ekkart 1998, S. 353).

¹² Meijer 2017, S. 42, Fn. 26. Meijer (2017, S. 42, Fn. 27) zufolge wurde erst vor Kurzem festgestellt, dass es sich bei ihm um denselben Pieter Clasen(s) handelt, der im Verwaltungsjahr 1620/21 als Meister in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde. Dieser Zusammenhang wird erstmals bei Biesboer (2004, S. 16) vorgeschlagen, wo dieser erklärt, dass „Claesz“ eine Kurzform von „Claeszoon“ – Sohn des ‚Klaus‘ sei.

¹³ Der Eintrag des Ehebündnisses in Haarlem ist nicht vorhanden. Siehe dazu Ekkart 1998, S. 353; Brunner-Bulst 2004, S. 123, 125.

¹⁴ Ekkart 1998, S. 353.

seiner künstlerischen Entwicklung zwischen seinem ersten Werk aus 1621 (**Abb. 7**) und seinen letzten aus 1660 genau möglich ist.¹⁵ Obwohl Claesz als Stilllebenmaler bereits 1719 bei Houbraken Erwähnung findet, wurde seine künstlerische Eigenständigkeit lange Zeit vergessen.¹⁶ Ab dem 19. Jahrhundert führte man ihn als Monogrammist „PC“, wobei die Initialen irrtümlich Künstler*innen wie Clara Peeters, Cornelis Pierson oder Cornelis Pottenburg zugeordnet wurden. Erst 1882 identifizierten Abraham Bredius und Sidney Colvin „PC“ als Pieter Claesz.¹⁷ Den endgültigen Beweis lieferte ein 1622 datiertes Raucherstillleben, das 1988 bei Sotheby's in London versteigert wurde und als einziges Werk den vollständigen Namen „pieter claessen“ trägt.¹⁸ Dennoch wurden seine Frühwerke immer wieder mit Clara Peeters in Zusammenhang gebracht, gefolgt von so manchen Kontroversen bezüglich Zuschreibung,¹⁹ da sie stilistisch der Werke der Malerin ähneln und beide mit nahezu gleichen Initialen signierten.²⁰ Die hohe Anzahl an Werken, die Claesz während seiner Schaffenszeit produzierte, lässt sich durch seine prekäre soziale und wirtschaftliche Situation erklären. Trotz seiner zeitgenössischen Anerkennung und Beliebtheit führte Claesz offenbar kein wohlhabendes Leben, sondern war vielfach verschuldet und versuchte seinen Lebensunterhalt durch die Produktion und Abgabe seiner Werke zu sichern.²¹

Das Frühwerk Pieter Claesz' steht in enger Verbindung zur Haarlemer Stilllebenmalerei des frühen 17. Jahrhunderts,²² insbesondere zu den sogenannten „gedeckten Tischen“ von Malern wie Nicolas Gillis, Floris van Schooten und vor allem Floris van Dijck. Letzterem kommt besondere Bedeutung zu, da er stilistisch Claesz' erste Werke prägte und in der Forschung

¹⁵ Ekkart 1998, S. 353.

¹⁶ Ekkart 1998, S. 353; Brunner-Bulst 2004, S. 123.

¹⁷ Ekkart 1998, S. 353; Brunner-Bulst 2004, S. 125-126. Die Identifizierung des Monogrammist „PC“ mit Pieter Claesz fand erst 1882 Eingang in die kunstwissenschaftliche Literatur. Am 18. Oktober 1882 veröffentlichte Sidney Colvin, Professor an der Universität Cambridge, in der Zeitschrift *The Academy* eine Mitteilung, in der er auf Grundlage der archivbasierten Forschungen Adriaan van der Willigens sowie in Bezug auf Houbrakens Beschreibung der Stillleben des Vaters von Nicolaes Berchem ein 1630 datiertes, mit „PC“ monogrammiertes Stillleben im Fitzwilliam Museum Pieter Claesz zuschrieb. Unabhängig davon gelangte auch Abraham Bredius im Mai 1882 zu demselben Schluss, nachdem er in einem Nachlassinventar von 1684 den Eintrag eines „stilleven van Pieter Claesz van Haerlem“ entdeckt hatte und sich daran erinnerte, dass Claesz sein Monogramm gelegentlich um ein „H“ ergänzte. In einem knapp gehaltenen, 1883 erschienenen Artikel wies Bredius erstmals eine größere Anzahl von Werken dem Maler zu und verband dies mit einer Würdigung der künstlerischen Qualität seines Œuvres (Brunner-Bulst 2004, S. 126). Mehr zur Wiederentdeckung des Monogrammist „PC“ wird bei Brunner-Bulst (2004, S. 125-126) erläutert.

¹⁸ Siehe dazu Brunner-Bulst 2004, Kat. 4.

¹⁹ Ekkart 1998, S. 353.

²⁰ Peeters nutzte allerdings meist die Signatur „Clara P.“ oder schrieb ihren Namen vollständig aus. Siehe dazu Ekkart 1998, S. 353.

²¹ Brunner-Bulst (2004, S. 135) dokumentiert mehrere Rechtsstreitigkeiten aufgrund unbezahlter Schulden, etwa für Zeichenunterricht, Schreinerarbeiten, Lebensmittel und Haushaltsgegenstände, was auf Claesz' angespannte finanzielle Lage hinweist. Trotz seiner Anerkennung in der Haarlemer Künstlergemeinschaft gelang es ihm offenbar nicht, materiellen Wohlstand zu erlangen. Dies steht im deutlichen Kontrast zur großen Präsenz seiner Werke in Haarlemer Nachlassinventaren, wie Biesboer (2001, S. 32) zeigt.

²² Meijer 2017, S. 42; Brunner-Bulst 2004, S. 139; Ekkart 1998, S. 353.

wiederholt als möglicher Lehrer genannt wird, auch wenn archivalische Belege fehlen.²³ Vor allem Van Dijcks ausgewogene, sorgfältig durchdachte Kompositionen, seine ausgeprägte Detailtreue sowie die kräftige Lokalfarbigkeit spiegeln sich in Claesz' frühen Früchtestücken der Jahre 1621/22 wider (**Abb. 7, 8**).²⁴ Die Nähe zu Van Dijcks Œuvre zeigt sich darüber hinaus in einer Reihe motivischer und formaler Elemente, auf die unter anderem Brunner-Bulst hingewiesen hat: etwa in dem über die Tischkante hinausragenden Teller und der herabfallenden Apfelschale – zwei Trompe-l'œil-Motive, die Claesz hier erstmals einsetzt –, ebenso im gebrochenen Fladenbrot, den länglichen Brotscheiben, den Zuckerstäben und dem mit Spitze gesäumten weißen Damasttuch (**Abb. 9, 10**).²⁵

Trotz der engen Anlehnung an die Formensprache Floris van Dijcks lässt sich in den frühen Werken von Claesz bereits eine sukzessive Herausbildung einer eigenständigen künstlerischen Handschrift erkennen. Die vormals kräftige Farbpalette wird zugunsten subtiler tonaler Nuancierungen zurückgenommen, der Blickwinkel abgesenkt und die räumliche Distanz zwischen den Objekten und der betrachtenden Person deutlich verringert. Bereits in diesen frühen Stillleben manifestiert sich ein zentrales Gestaltungsprinzip, das sein gesamtes Œuvre durchzieht und auch aus den nachfolgenden Analysen hervorgehen wird: dichte, formal und farblich abgestimmte Arrangements, ein inneres Kompositionsgefüge auf Kreuzdiagonalen und ein dominierendes Objekt als visuelles Zentrum. Innovativ ist die vollständig sichtbare linke vordere Tischecke, ein Mittel zur Erzeugung räumlicher Tiefe,²⁶ das in **Kapitel 4** dieser Arbeit näher untersucht wird.

Um die Mitte der 1620er Jahre wandte sich Claesz seinem zentralen Thema der kleinen Mahlzeitstillleben, den „ontbijtjes“ oder „banketjes“, zu. Er reduzierte zunehmend die Buntfarbigkeit, die Objektzahl und wählte Motive intendierter. Vroom (1945) prägte dafür den Begriff „monochrome banketje“, der jedoch nur bedingt zutrifft, da Claesz weiterhin gezielt Farben wie Rot, Gelb und Blau(-grün) einsetzte,²⁷ wie auch in den vier vorliegenden Werken ersichtlich. Diese Mahlzeitstillleben zeigen „transitorische“ Qualität: Lebensmittel wie Fisch, Brot oder Zitronen sind für den bevorstehenden Verzehr vorbereitet; geöffnete Austernschalen, angebrochene Pasteten und teilweise geleerte Gläser verweisen auf begonnene oder vergangene Mahlzeiten,²⁸ was in **Kapitel 4.2.3.** tiefergehender beleuchtet wird. Ergänzend treten gelegentlich

²³ Brunner-Bulst 2004, S. 139; Ekkart 1998, S. 353.

²⁴ Ekkart 1998, S. 353; Brunner-Bulst 2004, S. 145.

²⁵ Brunner-Bulst 2004, S. 145.

²⁶ Ekkart 1998, S. 353.

²⁷ Ekkart 1998, S. 353-354.

²⁸ Ekkart 1998, S. 354.

Raucherutensilien auf, aus deren Darstellung Claesz einen eigenen Bildtypus namens „Rookertje“ oder „toebackje“, entwickelte.²⁹ Ab 1625 wendet er sich zudem verstärkt den Vanitas-Stilleben zu. Auf diese zwei Bildgattungen wird im Rahmen dieser Masterarbeit allerdings nicht weiter eingegangen.³⁰ Zudem verändern sich seine Werke zu dieser Zeit in ihrer optischen Gestaltung: Ab 1625 hellen sich die Hintergründe in Claesz' Gemälden auf. Eine barocke Lichtregie mit schräg von links oben einfallendem Licht, das den Bildraum diagonal durchschneidet, verleiht den Kompositionen eine gesteigerte räumliche Tiefe und Atmosphäre (vgl. **Kapitel 4.1.4.**).³¹

In den 1630er und frühen 1640er Jahren erreichte Claesz, Ekkart zufolge, seinen künstlerischen Höhepunkt. Seine Werke zeichnen sich durch versierte Maltechnik, ausgewogene Kompositionen und tonale Harmonie aus, wobei wenige, detailreich erfasste Objekte monumental wirken. In dieser Phase nähert er sich motivisch Willem Claesz. Heda an, dem zweiten bedeutenden Vertreter der tonalen Haarlemer *banketjes*. Hedas künstlerische Entwicklung begann jedoch erst gegen Ende der 1620er Jahre und war anfangs stark von Claesz geprägt. Während Heda eine silbrig-grau-grüne Farbpalette bevorzugte, wirken Claesz' Stilleben wärmer, mit Tönen von Olivgrün bis Braun.³²

Ab den späten 1630er Jahren kehrt in Claesz' Werk eine stärkere Buntfarbigkeit zurück, insbesondere in prunkvollen Stilleben mit Gold- und Silbergefäßen sowie Früchten, von denen nur wenige auf Leinwand gemalt wurden. Parallel dazu bleibt er seinen schlichteren Mahlzeitstillleben treu. Einige der opulenten Bankette der 1640er Jahre entstanden in Zusammenarbeit mit dem Haarlemer Früchtemaler Roelof Koets; das einzige erhaltene, gemeinsam signierte und datierte Werk stammt aus dem Jahr 1644 und befindet sich heute in Budapest. Schließlich ist Claesz' Spätwerk ab 1650 durch breitere Pinselstriche und einem pastosen Farbauftrag geprägt.³³

Generell sind Claesz' Werke oft von kräftigem, pastosem Duktus, was laut Schneider auf den Einfluss der *alla-prima*-Technik zurückgehen könnte, wie sie besonders von Frans Hals kultiviert wurde.³⁴ Zudem erweist sich sein Pinselduktus – wie die folgenden Analysen in **Kapitel**

²⁹ Ekkart 1998, S. 354; Brunner-Bulst 2004, S. 155.

³⁰ Eine vertiefende Darstellung der Raucherstilleben-Thematik findet sich bei Brunner-Bulst 2004, S. 155-156.

³¹ Ekkart 1998, S. 354.

³² Ekkart 1998, S. 354.

³³ Ekkart 1998, S. 354.

³⁴ Schneider 1999, S. 104.

4.2.2. zeigen – als essenzielles Mittel für die dynamische und räumliche Gestaltung seiner Werke.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass Claesz einen wichtigen Beitrag in der Weiterentwicklung der Stilllebenmalerei seiner Zeit und somit in der Kunstgeschichte geleistet hat. Besonders deutlich fasst dies Meijer (2017) zusammen: Anfangs ließ sich Claesz von Van Schooten beeinflussen, doch Mitte der 1620er Jahre orientierte sich Van Schooten zunehmend an Claesz. Auch andere Künstler wie Roelof Koets, Franchoy Elaut und Willem Claesz. Heda fanden in Claesz eine Inspirationsquelle. Etwaige flämische Einflüsse in den Werken dieser Claesz-Nachfolger lassen sich vermutlich direkt auf Pieter Claesz selbst zurückführen.³⁵

Die Werke von Pieter Claesz, die im Folgenden Fokus der Untersuchungen sein werden, lassen sich unterschiedlichen Schaffensphasen zuordnen und verdeutlichen seine stilistische Entwicklung von den 1620er bis in die frühen 1640er Jahre: Das Kölner Gemälde (**Abschnitt 2.1**) stammt aus seiner frühen Phase und zeichnet sich durch einen dunklen Hintergrund sowie die isolierte Anordnung der Objekte aus. Das etwa sechs Jahre später entstandene New Yorker Gemälde (**Abschnitt 2.2**) zeigt bereits eine reduzierte Farbpalette, einen noch weiter abgesenkten Blickwinkel und eine diagonal in den Bildraum ragende Tischkante. Die Hummertafel (**Abschnitt 2.3**) und das Gemälde aus Winterthur (**Abschnitt 2.4**) gehören zu Claesz' späterem Œuvre, das neben schlichteren Mahlzeitstillleben auch opulente Bankettszenen mit Gold- und Silbergefäßen umfasst. In diesen Arbeiten tritt eine gesteigerte Farbigkeit erneut in den Vordergrund.

Bevor die einzelnen Werke in den folgenden Abschnitten näher behandelt werden, ist auf einige Unsicherheiten hinsichtlich ihrer materiellen Überlieferung hinzuweisen. Ob die Gemälde beschnitten wurden oder vollständig erhalten sind, lässt sich der Literatur nicht entnehmen. Aufgrund der Zugänglichkeit konnte lediglich das Werk in Winterthur im Original – wenn auch hinter Glas – untersucht werden; alle weiteren Analysen basieren auf Abbildungen, die Farbigkeit und Bildwirkung beeinflussen können. Farben können zudem anders oder dunkler erscheinen als im Original, zumal sich ihre Erscheinung im Laufe der Zeit verändert und nicht zwingend der vom Künstler intendierten entspricht. Nichtsdestotrotz erlaubt die Auswertung der Abbildungen eine fundierte Analyse der Raumgestaltung in Claesz' Œuvre, wie in den folgenden Kapiteln verdeutlicht wird.

³⁵ Meijer 2017, S. 45.

2.1. *Imbiss mit Hering, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbiertes Orange, um 1623*

Das vorliegende, querformatige Mahlzeitstillleben mit dem Titel „Imbiss mit Hering, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbiertes Orange“ (**Abb. 1**) wurde um 1623 von Pieter Claesz mit Öl auf Holz ausgeführt. Es umfasst 33,7 x 47,7 cm und befindet sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Zuvor gehörte das Gemälde einer europäischen Privatsammlung an und gelangte am 18. Mai 1995 bei Christie's in New York – damals noch Clara Peeters zugeschrieben – als Lot 30 in den Museumsbesitz.³⁶ Zudem war es Teil der Ausstellung „Pieter Claesz. Stillleben“ (2004–2006) im Frans Hals Museum Haarlem, im Kunsthaus Zürich und in der National Gallery of Art Washington.³⁷

Vor einem nahezu schwarzen Hintergrund sind auf einer parallel zur unteren Bildkante verlaufenden Tischplatte verschiedene Objekte einer Mahlzeit arrangiert. Die dunkel gefärbte Tischfläche, die von der Dunkelheit des Hintergrundes droht, verschluckt zu werden, tritt erst durch das aufgelegte weiße Tischtuch mit feiner floraler Spitzenbordüre deutlich hervor. Allerdings wird die Materialität des Tisches nicht völlig negiert, denn das Tuch bedeckt den Tisch nicht vollständig und lässt etwa ein Fünftel der Oberfläche frei. Drei tiefe, parallel zu den Kanten verlaufende Falten verweisen auf frische, gepflegte Tischwäsche.³⁸ Der starke Kontrast zwischen dem dunklen Grund und den hell beleuchteten, beinahe strahlenden Gegenständen prägt den ersten Eindruck des Bildes und wird auch im weiteren Verlauf dieser Masterarbeit thematisiert werden.

Der enge Bildausschnitt rückt die Gegenstände stark an die betrachtende Person heran. Zwar wird eine Mahlzeit in einem Innenraum gezeigt, doch bleibt der räumliche Kontext vage, da außer den auf dem Tisch arrangierten Objekten keine weiteren Bezugspunkte vorhanden sind und der dunkle Hintergrund keine konkreten Interieurmarker erkennen lässt. Auffällig ist zudem die abgesenkte Perspektive: Anstelle einer erwartbaren Draufsicht, wie sie aus eigenen Erfahrungen einer Essenssituation gegenwärtig ist, werden die Objekte frontal erfasst.

Beim Betrachten des Werkes fällt der Blick zunächst auf die aufgeschnittene Orange auf einem Silberteller am vorderen Bildrand, der über die Tischkante in den Betrachterraum hineinragt. Von dort wird er in die Bildmitte geführt, wo ein mit Kapern garnierter Hering auf einem weiteren Silberteller angeordnet ist. Im rechten hinteren Bildbereich tritt schließlich ein helles,

³⁶ Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 115, Kat. 5; Christie's, <https://www.christies.com/en/lot/lot-173250>.

³⁷ Siehe dazu den gleichnamigen Ausstellungskatalog unter Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004.

³⁸ Lenders/Bleyerveld 2017, S. 73.

rundes Brötchen hervor, dessen zentrale Rolle für die Raumwirkung des Stilllebens in Kürze ersichtlich wird.

Weitere Elemente ergänzen das Ensemble: Hinter dem Zitrusteller liegt eine zusammengerollte Papierhülse mit gemahlenem Gewürz. Aufgrund der Darstellungsweise sowie der historischen Gepflogenheiten lässt sich dieses als Pfeffer identifizieren, der im 16. und 17. Jahrhundert ein äußerst kostbares Gewürz war und in Mahlzeitstillleben häufig sowohl in gemahlener als auch in gekörnter Form innerhalb solcher Papierhülsen dargestellt wurde.³⁹

Rechts vorne befindet sich ein Messer mit schachbrettartigem Griff, dessen Klinge das Monogramm „PC“ trägt und wie der Tellerrand über die Tischkante hinausragt. Es ist von rosaroten Garnelen umgeben: Während links davon eine zerteilte Garnele platziert ist, so befinden sich in der hellblauen Keramikschale eine Vielzahl an Garnelen, die zum Verzehr bereitstehen. Die Messerspitze weist auf ein mit Rotwein gefülltes Glas im hinteren Bildbereich; dahinter kommt ein weiterer Teller mit bräunlicher Flüssigkeit zum Vorschein. An der hinteren Tischkante steht zentral ein silbernes Salzgefäß, das innerhalb der Komposition eine wesentliche Funktion übernimmt, wie in Kürze besprochen wird.

Das Licht fällt von links oben von einer außerbildlichen Quelle in das Bild ein und wirkt weniger natürlich als vielmehr inszeniert, nahezu spotlightartig. Dieser theatralische Charakter sowie seine Auswirkungen auf Bild- und Raumwirkung werden in **Abschnitt 4.1.4.** näher behandelt. Zahlreiche Spiegelungen und Reflexionen steigern den illusionistischen Eindruck und die räumliche Tiefe (siehe **Kapitel 4.1.5.**). Die Komposition wird zudem von zwei sich kreuzenden Hauptdiagonalen bestimmt, deren Schnittpunkt im Heringteller liegt und die – gemeinsam mit weiteren dynamisierenden und stabilisierenden Elementen – die scheinbar statische Bildanlage prägen (siehe **Kapitel 4.2.**).

2.2. *Drei Zitronen, venezianischer Glaspokal und Römer, 1629*

Das zu untersuchende querformatige Stillleben *Drei Zitronen, venezianischer Glaspokal und Römer* (**Abb. 2**) ist am rechten unteren Bildrand auf 1629 datiert. Das in Öl auf Holz ausgeführte Werk misst 44,5 × 61 cm und befindet sich heute als Leihgabe im Metropolitan Museum of Art in New York; laut dem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2004 gehört es einer Privatsammlung an.⁴⁰ Zuvor war es unter anderem 1960 im Londoner Kunsthandel Leonard Koetser

³⁹ Lenders/Bleyerveld 2017, S. 80.

⁴⁰ Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 120, Kat. 20.

nachweisbar und wurde – wie das zuvor beschriebene Gemälde – in der Ausstellung „Pieter Claesz. Stilleben“ (2004–2006) gezeigt.⁴¹

Das Stilleben zeigt vor einem hellbraunen Hintergrund verschiedene, einer Mahlzeit zuzuordnende Objekte auf einer gleichfarbigen Tischfläche, deren seitliche Kante schräg in den Bildraum führt. Die Komposition des Stillebens wird maßgeblich durch die Blickführung bestimmt, die am im Vordergrund links platzierten Zinn- bzw. Silberteller beginnt. Von dort leiten das danebenliegende Messer, die geschälte Zitrone und die hintereinander gereihten, ganz gebliebenen Zitronen das Auge der Betrachtenden gezielt zum Römer, der im Bild eine monumentale Präsenz einnimmt und mit heller Flüssigkeit – vermutlich Weißwein – gefüllt ist. Direkt links hinter dem Römer steht ein kleinerer Zinn- bzw. Silberteller, der fast den Eindruck erweckt, sich hinter dem dominanten Glas zu „verstecken“. Darauf liegen vier Oliven, die sich farblich dem Römerinhalt und dem zurückhaltenden, monochromen Hintergrund anpassen; nur einzelne Glanzlichter lenken die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf sie. Zudem sind das Messerfutteral mit abgenommenem Deckel, der von einem braunen Band umwickelt ist, und ein umgestürztes venezianisches Glas Teil des Ensembles. Während die monumentale Wirkung des Römers durch seine Höhe, zentrale Stellung und seinen Schlagschatten verstärkt wird, erscheint das zweite, filigrane Glas liegend, was seine Präsenz verringert.

Im Unterschied zum Kölner Gemälde verzichtet Claesz hier auf starke Hell-Dunkel-Kontraste. Die Raumwirkung entsteht vielmehr durch den ruhigen, flächigen Bildgrund, eine gleichmäßige, helle Beleuchtung sowie durch Spiegelungen und Reflexionen auf den Objektoberflächen, wie aus den folgenden Analysen genauer erschlossen wird. Die Farbpalette bleibt insgesamt zurückhaltend und bewegt sich in gebrochenen Braun-, Grün- und Gelbtönen. Als dominante Farbakzente treten die drei Zitronen hervor, deren leuchtendes Gelb die visuelle Aufmerksamkeit bündelt.

Der Bildausschnitt ist eng gefasst; räumliche Hinweise beschränken sich auf die Tischfläche und einen diffus als Innenwand lesbaren Hintergrund. Die Perspektive ist abgesenkt und nahezu frontal und unterscheidet sich deutlich von der traditionellen Draufsicht früher Mahlzeitstilleben (**Abb. 9, 11**). Zudem weist die Komposition eine ausgeprägte Dynamik auf, die sich von links nach rechts über das Bild erstreckt und ihren Ausgangspunkt im linken Zitronteller nimmt. Ihr wirkt eine zweite Diagonale entgegen, die im rechten vorderen Bildeck beginnt und sich von dem Messerfutteral über die ganzen Zitronen bis hin zu dem leeren, venezianisch

⁴¹ Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 120, Kat. 20. Für weitere Infos zu diesem Werk siehe auch Brunner-Bulst 2004, Kat. 44 (Farbtafel S. 47 oder S. 230).

anmutenden Glas zieht. Letzteres ist ebenso wie der Römer von zahlreichen Spiegelungen durchzogen. Diese zwei sich kreuzenden Diagonalen bestimmen das Bildfeld und erzeugen eine Spannung zwischen Vorder- und Hintergrund, auf die in **Abschnitt 4.2.1.** näher eingegangen wird.

Der Blick der Betrachtenden wird, ähnlich wie im Kölner Gemälde, durch den silbernen Teller ins Bild geführt, der über den Tischrand in den Raum hineinragt. Darauf liegt erneut eine Zitrusfrucht, diesmal jedoch differenzierter dargestellt: Die Zitrone ist nicht nur aufgeschnitten, sondern auch geschält, und die kunstvoll spiralförmig drapierte Schale legt sich über den Tellerrand, wodurch ihre visuelle Präsenz verstärkt wird. Während die Frucht im Kölner Stillleben zentral auf dem Teller ruht, breitet sie sich hier über eine größere Fläche aus. Zwei dünne Zitronenscheiben liegen flach auf dem Teller, darüber ein Messer, das auf menschliche Handlung und auf ein Mahl verweist, das gerade begonnen, kurz unterbrochen oder soeben beendet wurde.

Das Licht ergießt sich von einer Quelle im linken oberen Bildbereich über die dargestellten Objekte und modelliert deren Volumen durch fein abgestufte Hell-Dunkel-Kontraste. Auffällig ist, dass die Schattenwürfe nicht durchgehend konsistent sind: Die Schlagschatten von Messerfutteral, Römer, Zitronen, dem venezianischen Glas und dem vorderen Silberteller fallen nach rechts hinten, während derselbe Silberteller zugleich einen Schatten nach vorne wirft und auch der kleinere Oliventeller einen Schatten in Richtung der Betrachtenden erzeugt. Dadurch würde man annehmen, dass es eine zweite außerbildliche Lichtquelle gibt, die die Gegenstände ebenso von links oben beleuchtet wie die zuvor erwähnte Lichtquelle, aber etwas weiter hinten im Raum verortet ist. Dies muss jedoch ausgeschlossen werden, da die übrigen Objekte keine entsprechenden Schatten werfen. Trotz dieser Inkonsistenzen wirkt die Lichtsituation insgesamt harmonisch: Die Gegenstände sind gleichmäßig ausgeleuchtet, die Atmosphäre ist hell, beinahe heiter, was dem gesamten Arrangement eine freundliche und ausgewogene Anmutung verleiht. Zudem ist ein dunkler, schattenhafter Fleck im rechten vorderen Bildeck besonders auffällig, der sich um das Messerfutteral herum nach vorne hin ausbreitet und partiell in die Signatur des Malers hineinragt. Diese visuelle Irritation wirft Fragen hinsichtlich ihrer Entstehung auf, denen in **Kapitel 4.1.4.** nachgegangen wird.

2.3. Tafel mit Hummer, Silberkanne, großem Berkemeyer, Früchteschale, Violine und Büchern, 1641

„Tafel mit Hummer, Silberkanne, großem Berkemeyer, Früchteschale, Violine und Büchern“ (**Abb. 3**) ist die Betitelung eines Stilllebens von Pieter Claesz, das er der Signatur am rechten Bildrand zufolge 1641 gefertigt hat. Das querformatige Gemälde (64 x 88,5 cm) wurde in Öl

auf Holz gemalt und gehört einer Privatsammlung an. Seine Provenienz umfasst mehrere Versteigerungen und Sammlungen: Christie's, London, 15.6.1923 (lot 112; W. Lockett Agnew e.a.), Sammlung Major Eric Wood (Großbritannien), Kunsthandel Eugene Slatter (London), Sammlung E. C. Francis (Westmonkton, seit 1946), Sotheby's, London, 23.6.1982 (lot 5, nicht ausgestellt) sowie Sotheby's, London, 30.11.1983 (lot 87). Das Werk war Teil mehrerer Ausstellungen, darunter eine Glas-Ausstellung 2008 sowie die Pieter-Claesz-Präsentation von 2004.⁴²

Wie die Bezeichnung bereits zeigt, handelt es sich um ein Stilleben, das in naturalistischer Weise eine gedeckte Mahlzeit darstellt. Vor einem hellbraunen, neutralen Hintergrund sind die Objekte auf einer dunkelbraunen Tischplatte arrangiert, die zu etwa zwei Dritteln von einem weißen Tischtuch bedeckt ist. Der Tisch verläuft parallel zur unteren Bildkante; im Vergleich zu den zuvor besprochenen Stilleben ist jedoch ein größerer Teil der Vorderkante bzw. des herabhängenden Tuchs sichtbar, was zu einem weiter gefassten Bildausschnitt führt. Zudem zeigt das Gemälde im Vergleich zu den Werken aus Köln und New York eine deutlich größere Anzahl dichter gesetzter Objekte mit vermehrten Überlappungen. Darüber hinaus ist das thematische Repertoire erweitert: Neben Speiseutensilien erscheinen Schnecken- oder Muschelschalen sowie gebundene Papiere oder Bücher – vermutlich Notenhefte – mit einer darauf ruhenden Violine. Diese Elemente erweitern das ikonografische Vokabular um kulturelle, möglicherweise allegorische Bedeutungsebenen und weisen über die bloße Darstellung einer Mahlzeit hinaus.

Wie bereits in den zuvor begutachteten Werken tritt auch in diesem das markante Bildelement des über den Tischrand hinausragenden Tellers in den Vordergrund, der in den Raum der Betrachtenden hineinwirkt. Auf ihm liegt eine Zitrone mit zur Hälfte spiralförmig abgeschälter Schale sowie eine geöffnete Auster, deren Fruchtfleisch nahe an den Bildvordergrund gerückt ist. Die Weiß-Gelb-Töne von Zitrone und Auster dominieren den Teller und verleihen ihm farbliche Homogenität.

Der Blick wird weiter auf einen links befindlichen größeren Zinn- oder Silberteller mit rosarötlichem Hummer gelenkt. Dieser ist halb auf einem weißen, gestauchten Tischtuch und halb auf der dunkelbraunen Tischplatte platziert, wodurch ein Spiel mit Material- und Farbkontrasten entsteht. Zwischen beiden Tellern liegt ein Messer in einer Scheide mit schwarz-goldenem Griff, umwunden von einem blauen Band. Im Gegensatz zu den anderen drei untersuchten Stilleben ist das Messer hier nicht offen präsentiert, sondern in der Scheide verstaut und den

⁴² Kat. Ausst. museum kunst palast 2008, S. 47, 303; Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 125, Kat. 35. Für weitere Informationen zum Werk siehe Brunner-Bulst 2004, Kat. 98, S. 71, S. 261.

Betrachtenden teilweise entzogen. Der Blick schweift daraufhin leicht nach links zu zwei leeren Meeresschneckenhäusern neben dem Hummerteller und wird von dort über die filigranen Fühler des Hummers zu einem hellbraunen, runden Brötchen am rechten Bildrand weitergeleitet. Dieses sticht durch seine helle Farbigkeit, isolierte Lage und großzügigen Umraum hervor und besitzt kompositorische Bedeutung, wie in Kürze ersichtlich wird. Lediglich eine hellblaue Keramikschale – vermutlich Fayence –⁴³ mit dunkelblauer Bemalung, in der sich verschiedene Sorten von Johannisbeeren (rote, schwarze und weiße) samt Blattwerk befinden, greift von hinten leicht in diesen Freiraum ein; ansonsten bleibt das Brötchen weitgehend freigestellt. Das umgebende Tischtuch ist gut sichtbar und wird nur von wenigen gezielt gesetzten Elementen wie schwarzen Beeren, Oliven und Nussschalen durchbrochen.

Auffällig ist zudem der kleinformatige, breit proportionierte Berkemeier mit massivem, zylindrischem, genopptem Schaft und hell gelblich-grün schimmernder Flüssigkeit. Die transluzente Glasoberfläche reflektiert das Licht, lässt die Flüssigkeit leuchten und zeigt deutlich Spiegelungen eines Fensterkreuzes. Auch der gefärbte Schlagschatten des Glases ist sichtbar und zieht sich bis hinter die blaue Beerenschüssel. Erst anschließend tritt der kleine Zinnteller am äußeren Rand der Tafel in den Fokus, der teilweise durch Berkemeier und Schüssel überlagert wird. Die darauf befindliche Speise ist aufgrund der eingeschränkten Bildqualität nicht eindeutig zu identifizieren.

Ausgehend von dem kleinen Teller im Hintergrund wandert der Blick weiter zur zentral positionierten Silberkanne respektive dem Steinzeugkrug, wobei auch die dahinterliegende Violine Beachtung findet. Diese ruht mit ihrem Bogen auf einem Stapel aus vier voluminösen Heften. Sichtbar ist nur der obere Teil des Bogens, der hinter der Kanne verschwindet und sich für die (implizite) betrachtende Person von ihrem Standpunkt aus nicht vollständig erfassen lässt.

Schließlich rückt die polierte Kanne aus Silber oder Zinn in den Fokus. Sie steht auf einem schmalen, freigeräumten Bereich der Tischfläche und erhebt sich aus einem ringförmig profilierten Fuß, aus dem ein stark bauchiger Korpus hervorgeht, der nach oben hin schmaler wird. Der gestufte Deckel schließt mit einem dekorativen Aufsatz aus drei aufeinander gesetzten Kugeln. Der geschwungene Henkel entspringt einem vegetabil gestalteten Ansatz, der reich gegliederte Ausguss beschreibt eine sanfte S-Form mit Muschel- und Rollwerkornamenten. In der glänzenden Oberfläche spiegeln sich ein markanter Lichtreflex, der Hummerteller, das weiße

⁴³ Einen Einblick in die Unterscheidung zwischen (Delfter) Fayence und (chinesischem) Porzellan bietet Ostritz 2022, S. 107.

Tischtuch sowie der Berkemeier; zudem ist schemenhaft die Kontur einer Figur an einer Staffelei erkennbar. Eine vertiefende Analyse dieser Spiegelung folgt in **Kapitel 4**.

Der Lichteinfall erfolgt augenscheinlich von links oben, wobei die Beleuchtung insgesamt gleichmäßig wirkt. Im Gegensatz zu den anderen zuvor besprochenen Stillleben ist der Lichteinfall hier aber stärker inszeniert, denn die Rückwand zeigt eine deutlich wahrnehmbare farbliche Modulation.

Alle drei hier besprochenen Stillleben weisen eine vergleichbare Farbpalette aus Gelb-, Braun-, Grün-, Weiß- und Silbertönen auf. Während die erdige Tonalität dieses Werks an das New Yorker Stillleben erinnert, greift es zugleich Elemente des Kölner Stilllebens auf, insbesondere durch die Integration von Blau und Rot respektive Rosa in Schale, Messerband, Beeren und Hummer.

2.4. Stillleben mit Früchtepastete, Silbertazza, vergoldetem Deckelpokal und Römer, 1637

Das im Kunstmuseum Winterthur befindliche Werk von Pieter Claesz trägt den Titel „Stillleben mit Früchtepastete, Silbertazza, vergoldetem Deckelpokal und Römer“ (**Abb. 4**), ist mit „PC 1637“ am linken Bildrand signiert und wurde 1637 vollendet. Das mit Öl auf Holz gemalte Bild misst 66,5 × 92 cm und wurde am 4.10.1886 unter der Nummer 115 bei einer Versteigerung in Köln (Heberle, Sammlung Kreis-Düster) mit seitenverkehrter Abbildung gelistet. Wie auch die anderen drei hier besprochenen Werke war es Teil der Ausstellung von 2004.⁴⁴

Vor einem neutralen, hellbraunen Hintergrund sind Objekte einer Mahlzeit auf einem mit weißem Tischtuch bedeckten Tisch angeordnet. Dieser verläuft zwar parallel zur unteren Bildkante, wirkt jedoch leicht schräg, als rücke die vordere linke Ecke näher an die Betrachtenden heran, worauf im Abschnitt zur Dynamik näher eingegangen wird. Die Vorderkante des Tisches bzw. des herabhängenden Tuchs nimmt – stärker noch als in der Hummertafel – eine große Bildfläche ein; zugleich sind linke und hintere Tischkante sichtbar.

Wie die Hummertafel zeichnet sich auch dieses Gemälde durch eine hohe Objektfülle mit vertikaler und horizontaler Staffelung aus. Im Vergleich zu den anderen drei Werken wird das kulinarische Repertoire hier durch eine großformatige Pastete erweitert, zudem nimmt die materielle Vielfalt zu: Neben dem Messer erscheint ein Silberlöffel, und die Metallgefäße werden um einen Silberkelch und einen goldenen Deckelpokal ergänzt.

⁴⁴ Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 123, Kat. 29. Für weitere Infos zum Werk siehe auch Brunner-Bulst 2004, Kat. 79, S. 248.

Zentrale motivische Parallelen zu den anderen Werken zeigen sich etwa im Zinnteller mit halbgeschälter Zitrone, der über die Tischkante hinausragt. Im Unterschied zu den Vergleichsbeispielen fällt die Zitronenschale hier vertikal herab und wird von der Schwerkraft vor dem Tisch­tuch in die Länge gezogen; daneben liegen zwei dünne Zitronenscheiben.

Der Blick richtet sich anschließend auf die Pokalinszenierung: Ein reich verzierter goldener Deckelpokal mit figürlicher Bekrönung ist auf einem umgestürzten Silberkelch arrangiert,⁴⁵ sodass beide Gefäße kreuzartig übereinandergeschichtet sind. Diese ungewöhnliche Anordnung verweist auf die Artifizialität des dargestellten Moments. Von der Figur des schildhaltenden Hellebardiers⁴⁶ am Deckelpokal führt die Blickbewegung zur links dahinter platzierten Früchtepastete auf einem Zinnteller mit Silberlöffel. Dessen parallele Ausrichtung zum Deckelpokal greift die Haltung der Figur auf und nimmt mit seiner Laffe einen Teil der aus der Pastete quellenden Füllung auf. Der Löffel lenkt den Blick weiter zu einem umgekehrt positionierten, grünlich schimmernden Berkemeier im linken Hintergrund, durch den – ähnlich wie im New Yorker Stilleben – das Tischende sichtbar wird.

Auffällig ist zudem ein helles, rundes Brötchen auf einem Teller im linken Bildfeld. Krümel und eine geöffnete Walnussschale begleiten es. Auch dieser Teller ragt über die Tischkante hinaus, hier jedoch über die linke, womit das Bild in diesem Kompositionselement von den anderen drei Stilleben abweicht. Der Blick gleitet weiter über Haselnüsse, Walnüsse und Nussschalen zum Messer, dessen stumpfes Ende leicht über die vordere Tischkante hinausragt. Es ist diagonal nach rechts hinten ausgerichtet, wobei seine Spitze von einem gewellten Papiertütchen mit hervorquellenden Pfefferkörnern verdeckt wird. Die Ausrichtung der Spitze des Tütchens führt zum großen, vertikal platzierten Römer mit gelblich-grüner Flüssigkeit, vermutlich Weißwein. Deutliche Fensterkreuzreflexionen verweisen auf eine außerbildliche Lichtquelle; ihre nahezu identische Position zum New Yorker Stilleben legt eine einheitliche Spiegelvorlage nahe.

Erst bei genauerem Hinsehen tritt der kleine Zinnteller mit Oliven ins Blickfeld. Er befindet sich rechts hinter dem Römer und dem Blattwerk, also im äußersten rechten Hintergrund des

⁴⁵ Ein Vergleich mit dem um 1640 datierten Stilleben (Sammlung des LVR-LandesMuseum Bonn) zeigt deutliche Übereinstimmungen in Auswahl und Anordnung der Objekte. Besonders hervorzuheben ist der goldene Deckelpokal, der in der Bonner Version geöffnet erscheint und eine reichere Ornamentik aufweist, jedoch dieselbe figürliche Bekrönung zeigt. In beiden Werken liegt er über einem umgestürzten Silberkelch, vermutlich einem sogenannten *Hansje in de kelder* (Hänschen im Keller), einem Mechanikpokal, aus dessen Innerem beim Befüllen mit Flüssigkeit eine Figur emporsteigt (Lange 2022, S. 164-165). Aufgrund dieser Parallelen liegt nahe, dass auch der Kelch im Winterthur Stilleben ein solcher ist, wenngleich eine eindeutige Identifikation nicht möglich ist.

⁴⁶ Das krönende Figurenelement des Hellebardiers, der ein Schild hält, ist auch im ovalen Pokalbild von Pieter Claesz aus dem Jahr 1640 auszumachen. Siehe dazu Brunner-Bulst 2004, Kat. 94, S. 258 und S. 177.

Bildes. Dieses Motiv eines bewusst partiell verdeckten, scheinbar nebensächlichen Objekts findet sich auch in der Hummertafel. In der hier behandelten Komposition ist die visuelle Abschirmung des Tellers jedoch noch stärker ausgeprägt. Gleiches gilt für den unscheinbaren Austern-teller, der sich am rechten Bildrand vor dem Oliventeller und unter dem Blattwerk verbirgt. Auf den ersten Blick fügt er sich durch seine gräuliche Farbgebung harmonisch in die Umgebung ein und fällt den Betrachtenden erst ganz am Ende auf. Um seine Existenz wahrzunehmen und ihn als Zinnteller mit Austern zu identifizieren, müssen die Betrachtenden sehr nahe an das Gemälde herantreten.

Das Licht fällt – wie in den anderen drei Werken – von links oben ein, erkennbar an Schlag-schatten, Reflexionen und einem diagonal verlaufenden Lichtstreifen bis zur Bildmitte. Im Ver-gleich zum New Yorker Stilleben treten die Hell-Dunkel-Kontraste stärker hervor, was wesent-lich auf das strahlend weiße Tischtuch zurückzuführen ist, das als visuelle Bühne fungiert. Auch die zusammengeknüllte Serviette im Vordergrund trägt zur Dynamik der Komposition bei, wo-rauf in **Abschnitt 4.2.** näher eingegangen wird.

Farblich dominieren warme Gold-, Gelb- und Orangetöne, ergänzt durch Weiß und dezente Gelb-Grün-Nuancen in Gläsern und Blattwerk. Die Palette erinnert an das New Yorker Stillebe-n und die Hummertafel, wobei im New Yorker Bild Weiß schwächer vertreten ist und die Hummertafel zusätzliche Blau- und Rosa-Akzente zeigt.

Die vier Werkbeschreibungen zeigen, dass die vorliegenden Arbeiten von Claesz sowohl durch Unterschiede als auch durch Gemeinsamkeiten in Aufbau und Bildwirkung gekennzeichnet sind. Die verschiedenen Strategien zur Raumerzeugung werden im Folgenden eingehender un-tersucht. Zuvor wird jedoch ein Überblick über das Raumverständnis im 17. Jahrhundert gege-ben.

3. Raumauffassungen im 17. Jahrhundert

Die Entwicklung zu einer naturphilosophisch reinen Raumvorstellung vollzog sich über meh-rere Jahrhunderte und erreichte mit Isaac Newton (1643–1727) ihre entscheidende Ausprägung. Ausgangspunkt war die Renaissance, die sich gegen die aristotelische Weltauffassung richtete, deren hierarchisch gegliedertes, kosmisch geordnetes Raumgefüge das mittelalterliche Denken tief geprägt hatte. Erst mit Newton wurde die Vorstellung der räumlichen Unbegrenztheit zur Selbstverständlichkeit.⁴⁷

⁴⁷ Conrad-Martius 1958, S. 24-26.

Mit der Renaissance trat zunehmend eine neue Raumauffassung hervor, die jede absolute Ordnung aufgab. Pierre Gassendi (1592-1655), der den Raum als unbegrenzte, unendliche und immaterielle Gegebenheit von drei Dimensionen definierte. Für ihn war das Postulat der Leere eine physikalische Notwendigkeit, da es die Voraussetzungen jeder Bewegung bildete – im scharfen Gegensatz zu Aristoteles, für den der leere Raum Bewegung ausschloss. Gassendis Vorstellungen, die zugleich eine Wiederaufnahme der atomistischen Lehre der Antike darstellten, bildeten die Grundlage für die atomistischen Modelle des 17. Jahrhunderts und die Entwicklung einer neuen kosmischen Mechanik. Schließlich knüpfte Newton direkt an Gassendi an und stellte den absoluten Raum ins Zentrum seiner Physik und Astronomie. Damit wurde der Raumbegriff endgültig als selbstständige, von der Welt unabhängige Entität etabliert und zugleich die naturwissenschaftliche Grundlage für die Moderne geschaffen.⁴⁸

Für Newton ist der absolute Raum unveränderlich und unbeweglich und stellt zugleich den unsichtbaren Hintergrund aller physikalischer Prozesse dar. Demgegenüber verstand er den relativen Raum als ein Maß des absoluten Raums, das unserer Wahrnehmung zugänglich ist, weil es durch Lage und Bewegung von Körpern bestimmt wird.⁴⁹ Der relative Raum ist demnach dem absoluten Raum untergeordnet.⁵⁰ Mit dieser Unterscheidung verband Newton zwei im 17. Jahrhundert zentrale Ordnungsvorstellungen: den absoluten Raum als unveränderliche Grundlage und den relativen Raum als wahrnehmbaren Ausschnitt.⁵¹

Hedwig Conrad-Martius unterscheidet in ihrer Abhandlung zum Raum (1958) drei grundlegende Vorstellungen des Raums, die in der Geistesgeschichte immer wiederkehrend auftreten: Erstens wird der Raum als ein absolutes, homogenes, isotropes – d.h. nach allen Richtungen hin dieselben physikalischen sowie chemischen Eigenschaften aufweisend – und unendliches Kontinuum verstanden, das den Dingen ihre festen Orte zuweist. Zweitens erscheint er als eine hierarchisch gegliederte kosmische Ordnung, die von einem Zentrum und einer Peripherie bestimmt ist und daher als endlich gedacht wird. Drittens wird die Existenz eines an sich bestehenden Raums überhaupt verneint, denn Raum gilt hier lediglich als ein relatives Gefüge wechselseitiger Ortsbezüge. Diese drei Konzepte für die Auffassung von Raum bilden nach Conrad-

⁴⁸ Conrad-Martius 1958, S. 25-26. Conrad-Martius (1958) gibt in ihrer Abhandlung einen guten Überblick über philosophische Raumgedanken sowie diverse Entwicklungen und Erläuterungen des Raums durch die Zeit vom metrischen Kontinuitätsraum über den kosmischen Raum nach Aristoteles bis hin zur Relativitätstheorie.

⁴⁹ Fritzsche 2010, S. 67.

⁵⁰ Newton schreibt in seiner Abhandlung *Mathematische Prinzipien der Naturlehre* im Jahr 1686: „Der absolute Raum bleibt vermöge seiner Natur und ohne Beziehung auf einen äußeren Gegenstand stets gleich und unbeweglich. Der relative Raum ist ein Maß oder ein bewegliches Teil des erstern, welcher von unseren Sinnen durch seine Lage gegen andere Körper bezeichnet und gewöhnlich für den unbeweglichen Raum genommen wird“ (Newton 1980, S. 94).

⁵¹ Leonhard 2003, S. 36.

Martius ein schematisches Modell. In den historischen Kontexten treten diese Konzepte selten in reiner Form auf, sondern erscheinen oftmals vermischt oder in Übergängen zueinander.⁵² Auch die im Folgenden vorgestellten Raumauffassungen weisen Gemeinsamkeiten mit den drei Vorstellungen von Raum von Conrad-Martius auf und lassen sich teilweise als Mischformen dieser verstehen.

Gestützt auf die Abhandlungen von Conrad-Martius (1958) und Max Jammer (1960) setzten sich im 21. Jahrhundert folglich Leonhard (2003) sowie Fritzsche (2010) mit den Raumvorstellungen im 17. Jahrhunderts auseinander.⁵³ Leonhard zeigt in ihrer Analyse der Interieurbilder, dass sich Newtons Raumkonzepte auch auf die Bildräume der neuzeitlichen Malerei übertragen lassen und legt zwei Zugänge zur Betrachtung des Innenraums dar: einerseits die architektonische Hülle und perspektivische Konstruktion, andererseits den ausgestatteten und belebten Raum, der sich durch Einrichtung, Gestaltung und Atmosphäre definiert. Interieurbilder der Neuzeit und des Barock vereinen nach ihr beide Dimensionen – eine statische und eine lebendige Raumauffassung. Zugleich fehlte bis ins späte 17. Jahrhundert selbst in der Physik eine klare Begriffsbestimmung von „Raum“. ⁵⁴ Dennoch konkurrierten laut beiden Autorinnen zwei grundlegende Raumauffassungen: ein absoluter, statischer, von den Objekten unabhängiger Raum (auch „Container-Raum“ genannt) (**Abschnitt 3.1.**) und ein relativer Raum, der durch Objektanordnung und Beziehungen entsteht („Lage-Raum“) (**Abschnitt 3.2.**).⁵⁵ Leonhard veranschaulicht diese Konzepte durch eine Abbildung, die ihre grundlegenden Eigenschaften visualisiert (**Abb. 12**). Schließlich bestimmten diese unvereinbaren Ansätze die Raumdebatten des 17. Jahrhunderts. Im Zentrum stand die Frage, ob Raum mit Materie identisch sei – wie es beispielsweise Descartes annahm – oder ob ein leerer Raum als eigenständige Möglichkeit gedacht werden könne. ⁵⁶

Allerdings gab es neben den beiden „offensichtlicheren“ Raumkonzepten des absoluten und relativen Raums auch andere Raumauffassungen, wie aus Thomas Leinkaufs Artikel über die Raum- und Lichtauffassung im 16. und 17. Jahrhundert (2013) und Mark Smiths Abhandlung zur Optik (2015) ersichtlich wird. Hierzu zählen etwa der Intensitätsraum – ein Raum, in welchem temporäre Erscheinungsformen etwa von Licht und Farbe vorherrschen –, ⁵⁷ sowie der

⁵² Conrad-Martius 1958, S. 14-17.

⁵³ Eine ausführliche Untersuchung der Raumvorstellungen im 17. Jahrhundert und eine Erläuterung dieser finden sich in Fritzsche 2010 (S. 66-75) und Leonhard 2003 (S. 33-104). Eine Zusammenfassung von Texten aus Philosophie und Kulturwissenschaften bezüglich diverser Raumtheorien verkörpert Dünne/Günzel 2018.

⁵⁴ Leonhard 2003, S. 33, 36.

⁵⁵ Conrad-Martius 1958, S. 16; Fritzsche 2010, S. 66; Leonhard 2003, S. 37.

⁵⁶ Leonhard 2003, S. 34.

⁵⁷ Leinkauf 2013, S. 24.

optische Raum, der die Aspekte des Lichts, der Farbe sowie der Wahrnehmung umfasst und die Grenzen zum Intensitätsraum teils verschwimmen lässt.

In den folgenden Abschnitten werden diese unterschiedlichen Raumauffassungen in ihrer Entwicklung und Beschaffenheit näher diskutiert und ihre Signifikanz für das Raumverständnis in der Malerei veranschaulicht.

3.1. Der absolute Raum (Container-Raum)

Das Konzept des absoluten Raums begreift den Raum als unendliches, homogenes und kontinuierliches Ganzes, das unabhängig von den darin befindlichen Objekten existiert. Er wird als ein festes Bezugssystem verstanden, das jedem körperlichen Objekt einen eindeutigen, absoluten Ort zuweist, ohne selbst von diesen Objekten beeinflusst zu werden.⁵⁸ In dieser Vorstellung ist der Raum metaphorisch ein Behälter oder eine Schachtel, die Objekte aufnehmen kann, ohne dass diese den Raum selbst verändern. So ist innerhalb dieses Modells auch ein leerer Raum denkbar, da dessen Existenz nicht an die Präsenz von Materie gebunden ist. Zu den bekanntesten Vertretern dieser Auffassung zählen Isaac Newton (1643–1727) und Otto von Guericke (1602–1686).⁵⁹

Seit Von Guericke's Vakuumexperiment Mitte des 17. Jahrhunderts gewann die Vorstellung eines leeren und somit absoluten Raums zunehmend an Überzeugungskraft. Mit dem Nachweis des Vakuums eröffnete sich der Gedanke, räumliche Erstreckung auch ohne stoffliche Füllung zu denken. Dies führte zu Ansätzen, die Leerstellen im Raumgefüge theoretisch zuließen oder den Raumbegriff vollständig von materiellen Eigenschaften lösten und den Raum selbst auf reine Dimensionen reduzierten. Hierbei griff man sowohl auf antike Überlieferungen als auch auf Konzepte der Naturphilosophie des 16. Jahrhunderts, wie etwa von Campanella und Gassendi, zurück, die bereits in Richtung eines absoluten, immateriellen Raums deuteten. Insgesamt bezeichnete dies den bewussten Abschied vom aristotelischen Raumbegriff und der mittelalterlichen Vorstellungswelt.⁶⁰

Newton führte diese Überlegungen zur Vollendung, indem er den Raum als absolutes *receptaculum* verstand: einen unbeweglichen, homogenen Container, der allen Körpern Orientierung gibt, selbst aber keine physische Qualität besitzt.⁶¹ In diesem Kontext erklärt Leonhard, dass man im 17. Jahrhundert dachte, dass „er [der Raum] sich wie eine große Schale über unsere

⁵⁸ Fritzsche 2010, S. 66; Conrad-Martius 1958, S. 16.

⁵⁹ Fritzsche 2010, S. 66.

⁶⁰ Leonhard 2003, S. 35.

⁶¹ Leonhard 2003, S. 35; Newton 1980, S. 94.

Lebenswelt stützen und sie sich metrisch unterordnen würde.“⁶² Als homogener, qualitativ unterschiedsloser Behälter, von Gott geschaffen, nimmt er Mensch und dessen Handlungen wie Gegenstände in einem Gefäß auf und ermöglicht durch seine Stabilität eine beliebige Teilbarkeit, ohne dabei seine ordnende und schützende Funktion zu verlieren. Dieses Konzept des absoluten Raums ersetzte also die mittelalterliche Vorstellung des Himmelsgewölbes und etablierte den Raum als übergeordnete Ordnungssphäre; das Leben auf der Erde blieb weiterhin als Innenraum erfahrbar.⁶³

Was die Malerei betrifft, so ist die Vorstellung eines absoluten Raums eng mit dem Konzept der Zentralperspektive verknüpft. Obwohl es sich dabei nur um ein mögliches Modell zur Beschreibung von Raum handelte, wurde es als objektive Realität gefeiert. Diese Überzeugung führte zu einer gedanklichen Verengung: Die Fähigkeit eines Malers, Raum darzustellen, wurde oft mit der korrekten Anwendung der Zentralperspektive gleichgesetzt.⁶⁴ Zudem macht Leonhard in ihrer Abhandlung (2003) deutlich, welchen Einfluss die Zentralperspektive auf die Entwicklung der Interieurbilder hatte.⁶⁵ Dabei erklärt sie, dass neuzeitliche Reproduktionstechniken deshalb so erfolgreich waren, weil man zunehmend bestrebt war, Wirklichkeit zu vereinheitlichen und berechenbar zu machen. Im 17. Jahrhundert richtete sich das Interesse darauf, Reize, Informationen und Reaktionen zu kalkulieren. Gefühle galten dabei als (vektorielle) Bewegungen, die sich messen, umlenken oder sogar aufheben ließen. Grundlage war die Vorstellung, dass alle Elemente voneinander getrennt seien und in festen Beziehungen zueinander stünden. Daraus entwickelte sich eine „Koordinationslust“, die Zwischenräume nicht als verbindend, sondern als störend betrachtete und deren Überwindung für wesentlich hielt.⁶⁶

Dieses Denken prägte sowohl die Kunst als auch die technischen Reproduktionsverfahren, wie Leonhard erläutert. In beiden Fällen ging es darum, Wirklichkeit festzuhalten und dadurch greifbar zu machen. Das zentralperspektivische Raumraster (**Abb. 13**) diente dazu, Orte und Dinge präzise einzufangen und zu fixieren. Bemerkenswert war, dass damit versucht wurde, die Vorstellung von Raum nicht über unmittelbare Erfahrung, sondern durch ein völlig abstraktes Konzept zu fassen. Das perspektivische Koordinatensystem ermöglichte es schließlich, Raum als leeren Behälter zu denken, unabhängig von den Dingen, die ihn füllten. Er galt nicht länger

⁶² Leonhard 2003, S. 35.

⁶³ Leonhard 2003, S. 35-36.

⁶⁴ Fritzsche 2010, S. 68; Leonhard 2003, S. 43. Leonhard (2003, S. 40-61) untersucht in ihrer Abhandlung den Einfluss der zentralperspektivischen Konstruktion auf die Entwicklung der Interieurmalerie.

⁶⁵ Für mehr Details und Erklärungen zum Denkmodell der Zeit sowie zur Herleitung der zentralperspektivischen Anwendung im 17. Jahrhundert, siehe Leonhard 2003, S. 33-75. Für eine ausführliche Untersuchung der Entstehung der Zentralperspektive und ihrer Anwendung bei Brunelleschi und Masaccio, siehe Schmeiser 2002.

⁶⁶ Leonhard 2003, S. 42.

als wandelbar oder an den Menschen gebunden, sondern als abstrakte, autonome Größe.⁶⁷ Leonhard erklärt: „[...] was sich um uns herum bewegte, war vielleicht die uns umgebende Luft, nicht aber der Raum selbst“.⁶⁸ Damit setzte sich die Vorstellung durch, Raum und Zeit seien in ihrer abstrakten Form wahrhafter als ihre sinnlich erfahrbaren Erscheinungen. In der Kunst führte dies zu einer Engführung: Wer „Raumdarstellung“ beherrschte, wurde automatisch an den Regeln der Zentralperspektive gemessen, während diese selbst die Wahrnehmung von Raum dominierte. Newtons Konzept eines absoluten Raums trug dazu bei, dass sich dieses Modell über Jahrhunderte als vermeintlich zeitlose Wirklichkeit etablierte, obwohl es bloß ein geschichtliches Denkergebnis war.⁶⁹

Schließlich wurde Raum mit Descartes' Koordinatensystem endgültig von endlichen Begrenzungen gelöst und ins Leere projiziert, wie Zur Lippe hervorhebt. Raum wurde so zu einer abstrakten Denkfigur systematischer Experimente.⁷⁰ Leonhard ergänzt, dass Descartes' analytische Geometrie weniger eine Erfindung als eine mathematische Überführung des perspektivischen Bildraums war – vermutlich inspiriert von den Konstruktionen der Maler*innen (z.B. fluchtende Fliesenböden), die bereits mit dreidimensionalen Rastern arbeiteten.⁷¹

In der Malerei schlug sich dies in neuen ästhetischen Formen nieder: Bilder öffneten einen illusionistischen Raum, richteten sich zugleich an Betrachter*innen und stellten einen Dialog her. Doch die gesteigerte Vermittlungsabsicht erzeugte auch eine paradoxe Bewegung: Um Nähe zu schaffen, entfernte man die Welt zugleich gedanklich weiter von sich.⁷² Ein Beispiel für diese perspektivische Illusion bietet Masaccios (1401-1428) berühmtes Fresko der *Trinità* (**Abb. 14**), in dem der Bildraum und die darin befindlichen Figuren erstmals konsequent nach den Regeln der Zentralperspektive angelegt wurden und auf einen genau definierten Standort der betrachtenden Person im Kirchenraum ausgerichtet sind.⁷³ Der tief liegende Fluchtpunkt erzeugt eine starke Untersicht und vermittelt den Betrachtenden die Illusion, als könnten sie tatsächlich in die dargestellte Kapelle eintreten. Dieses Werk verdeutlicht, wie der gemalte Raum und der Realraum miteinander verschmelzen, sodass die konstruierten und lebenden Figuren scheinbar in einen Dialog treten können.⁷⁴ Masaccio und seine Zeitgenossen nutzten also

⁶⁷ Leonhard 2003, S. 43.

⁶⁸ Leonhard 2003, S. 43.

⁶⁹ Leonhard 2003, S. 42-43.

⁷⁰ Zur Lippe 1997, S. 171.

⁷¹ Leonhard 2003, S. 44.

⁷² Leonhard 2003, S. 43-44.

⁷³ Rebel 2002, S. 69; Düchting 2010, S. 14.

⁷⁴ Rebel 2002, S. 69. Schmeiser (2002, S. 28) erklärt, dass der Rahmen des Freskos wie ein Fenster wirkt, das den Blick ins Geschehen freigibt. Zusammen mit der zentralperspektivischen Konstruktion verstärkt dies die Illusion, die Betrachtenden sähen eine reale Szene durch eine Maueröffnung.

die Zentralperspektive, um die Dreidimensionalität von Körpern und Räumen auf der zweidimensionalen Bildfläche so realitätsgetreu wie möglich wiederzugeben.⁷⁵ Bereits eine Generation später gehörte die perspektivische Konstruktion zum festen Bestandteil der künstlerischen Ausbildung. Die Fähigkeit, sie überzeugend anzuwenden, wurde zu einem Maßstab für Begabung und künstlerisches Ansehen.⁷⁶

Der Raumauffassung des absoluten, immateriellen Raums, der als unveränderlicher Bezugsrahmen fungiert, stand im 17. Jahrhundert die Vorstellung eines relativen Raums gegenüber, auf die im folgenden Abschnitt näher eingegangen wird.

3.2. Der relative Raum (Lage-Raum)

Im Gegensatz zum Konzept eines absoluten Raums, der unabhängig von den in ihm befindlichen Objekten existiert, beruht das Modell des relativen Raums auf der Annahme, dass räumliche Strukturen ausschließlich aus den Relationen und Anordnungen von Körpern hervorgehen.⁷⁷ Raum ist demnach keine eigenständige Entität, sondern eine durch die Lage und Ausrichtung der Objekte konstituierte Ordnungsstruktur. Er besitzt keinen statischen Charakter, sondern entsteht fortwährend durch die Bewegungen und Positionsveränderungen der Körper und wird durch deren Wechselbeziehungen dynamisch modifiziert.⁷⁸ Leonhard formuliert dies in ihrer Abhandlung folgendermaßen prägnant: „Der ‚relative Raum‘ ist ein System, das immer neu hergestellt wird; die Körper bewegen sich nicht im Raum, sondern schaffen und bewegen den Raum“. ⁷⁹ Raumwahrnehmung erweist sich damit als kontextabhängig und variabel, da sie sich mit jeder Veränderung der Bezugspunkte oder des Standorts der betrachtenden Person verschiebt. Sie ist insofern untrennbar an die Perspektive der Beobachtenden und deren relationale Einbindung in die Umgebung gebunden. Daraus folgt, dass der Mensch mit der Annahme eines relativen Raums einen festen Standpunkt verliert und gezwungen ist, seine Position fortwährend im Bezug zu den ihn umgebenden Körpern zu bestimmen. Dadurch wird veranlasst, seine Stellung zur Welt aktiv zu reflektieren und eine autonome Haltung einzunehmen. Weiters verliert innerhalb dieses Modells die Vorstellung eines leeren Raums ihre Gültigkeit: Ohne Objekte und deren Wechselwirkung ist Raum nicht denkbar.⁸⁰

⁷⁵ Kemp (1996, S. 144) betont, dass seit Masaccios *Trinità* die Perspektive in Altarbildern Anwendung findet, um Betrachter*innen aus unterschiedlichen Entfernungen und Blickwinkeln gezielt einzubeziehen.

⁷⁶ Düchting 2010, S. 14.

⁷⁷ Conrad-Martius 1958, S. 16; Leonhard 2003, S. 37.

⁷⁸ Fritzsche 2010, S. 66; Leonhard 2003, S. 37.

⁷⁹ Leonhard 2003, S. 37.

⁸⁰ Fritzsche 2010, S. 66, 74; Leonhard 2003, S. 37.

Vertreter dieses relativen Raumkonzepts waren unter anderem Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), René Descartes (1596–1650) und Christiaan Huygens (1629–1695). Leibniz lehnte Newtons Vorstellung eines absoluten Raums entschieden ab.⁸¹ Für ihn war Raum kein eigenständiges Wesen, sondern das Ergebnis der Anordnung und der Beziehungen von Dingen.⁸² Auch Descartes verstand Raum nicht als unabhängiges Medium, sondern als untrennbar mit der Ausdehnung von Körpern verbunden, sodass Raum ausschließlich zwischen Körpern existiert und ohne sie nicht denkbar ist.⁸³ Ein Vakuum hielt er daher für unmöglich, da Körper, die durch „Nichts“ getrennt wären, notwendig in unmittelbarer Berührung stünden.⁸⁴ Entsprechend verwarf Descartes in den *Principia Philosophiae* die Vorstellung eines absoluten Raums,⁸⁵ und definierte relativen Raum als gedanklich bestimmte, von Bezugspunkten abhängige Lage von Körpern zueinander.⁸⁶ Christiaan Huygens schließlich vertrat in seiner Raumauffassung eine Position, die derjenigen von Descartes nahekommt. Auch er stellte die Existenz fixer Punkte im Raumsystem grundsätzlich in Frage und gelangte zu dem Schluss, dass sich in einem unendlichen Raum weder eindeutig bestimmen lasse, ob sich ein Körper bewegt, noch ob er sich in Ruhe befindet. Bewegung und Ruhe sind demnach stets nur in Relation zu anderen Körpern zu verstehen und besitzen keine absolute Gültigkeit.⁸⁷

In Bezug auf Malerei wird deutlich, dass diese nicht nur vom absoluten Raum durch die Verwendung der Zentralperspektive, sondern auch vom relativen Raum Gebrauch macht, um Dreidimensionalität und Räumlichkeit zu erzeugen. Dabei stellt Fritzsche fest, dass die Räume in Stillleben dem Konzept des relativen Raums entsprechen, und dass bei Stillleben unterschiedliche Raumbildungsstrategien eingesetzt werden. Wie Fritzsche zutreffend betont, verzichten Stillleben sowohl auf die Festlegung klarer räumlicher Grenzen als auch auf die Hervorhebung fester Bezugspunkte.⁸⁸ Der Fokus von Fritzsche beruht in ihrem Buch allerdings besonders auf

⁸¹ Fritzsche 2010, S. 66, 69-70.

⁸² Leonhard 2003, S. 37.

⁸³ Fritzsche 2010, S. 66, 69-72; Descartes 2005, 2. Teil, S. 109-111, § 16.

⁸⁴ Fritzsche 2010, S. 72; Descartes 2005, 2. Teil, S. 113, § 18; Conrad-Martius 1958, S. 29.

⁸⁵ Fritzsche 2010, S. 66, 69-72. Die Veröffentlichung von Descartes' *Principia Philosophiae* erfolgte erstmals 1644 in lateinischer Sprache und wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts in mehreren Auflagen neu aufgelegt. Bereits 1647 wurde die Abhandlung in Paris in französischer Sprache herausgegeben (Fritzsche 2010, S. 70, Fn.118).

⁸⁶ Descartes 2005, 2. Teil, S. 105-107, § 13: „Denn die Bezeichnungen „Ort“ und „Raum“ verweisen nicht auf irgend etwas von dem Körper, über den gesagt wird, daß er an dem Ort sei, Verschiedenes, sondern sie bezeichnen nur dessen Größe, Gestalt und Lage zwischen anderen Körpern. Damit nun diese Lage bestimmt werden kann, müssen wir auf irgendwelche anderen Körper Bezug nehmen, die wir als unbeweglich ansehen. Und je nachdem, auf welche verschiedenen Körper wir uns jeweils beziehen, können wir behaupten, daß ein und dasselbe Ding gleichzeitig seinen Ort wechselt und nicht wechselt. [...] Wenn wir zudem schließlich bedenken, daß keine derartigen tatsächlich unbewegten Punkte im Universum angetroffen werden, [...] so werden wir daraus folgern, daß kein Ort irgendeines Dinges dauerhaft ist, außer insofern er durch unser Denken als dauerhaft bestimmt wird.“

⁸⁷ Fritzsche 2010, S. 70; Jammer 1960, S. 135-137.

⁸⁸ Fritzsche 2010, S. 30, 69, 75.

der Rolle der betrachtenden Person und somit auf der Wechselbeziehung zwischen Bildraum und Betrachterraum, insbesondere auf Mechanismen der Blickführung, weniger auf allgemeinen Raumbildungsstrategien im Stillleben,⁸⁹ die im Verlauf dieser Masterarbeit prägnanter herausgearbeitet werden. An dieser Stelle sei zudem erwähnt, dass auch die Stillleben von Pieter Claesz dem Prinzip des relativen Raums folgen: Der Bildraum konstituiert sich hier nicht durch eine mathematisch-perspektivische Konstruktion, sondern durch die Beziehungen der dargestellten Objekte zueinander, worauf in **Kapitel 4** ausführlich eingegangen wird.

3.3. Intensitätsraum

Neben den in den oberen zwei Abschnitten besprochenen Raumauffassungen, wird der Raum außerdem als synthetischer Raum neu aufgefasst. Mit anderen Worten, er hatte nicht mehr nur die Eigenschaft eines passiven Hintergrundes inne, sondern wurde als ein Ort der Kräfte, Potenziale und Intensitäten gesehen. Nach Thomas Leinkauf (2013) wird er auch als *Intensitätsraum* bzw. *Potential- oder Kräfteraum* bezeichnet,⁹⁰ und lässt sich als spezifische Ausprägung des relativen Raums interpretieren, da die Relationen zwischen den Objekten und Erscheinungen im Raum in diesem Raumkonzept ebenso von hoher Bedeutung sind.

In diesem Raum existieren keine isolierten Einzeldinge mehr, sondern vielmehr dynamische Prinzipien wie Wärme, Licht oder Flüssigkeiten. Aus diesen Grundkräften heraus bilden sich Dinge erst durch das Zusammenwirken dieser Kräfte. Demnach entstehen sie nicht als feste Substanzen, sondern als temporäre Erscheinungsformen bzw. als Intensitätszustände. Leinkauf zufolge gehören auch Farben zu diesen Phänomenen. Ihr Dasein ist raumzeitlich, ephemeral und vor allem Ausdruck eines dynamischen Feldes, das sich in Bewegung und Wandel zeigt.⁹¹

Weiters erläutert Leinkauf in seinem Text zur Raum- und Lichtauffassung im 16. und 17. Jahrhundert (2013), dass man einen Raum, der von Licht erfüllt ist, auch als sogenannten *Lichtraum* bezeichnen kann. Er ist somit nicht bloß eine Bühne für das einfallende Licht. Licht – verstanden als *lux* (göttlich, immateriell) – erscheint hier stets nur als *lumen*, also als bereits ausgebreitete, räumlich entfaltete, quasi-materielle Erscheinung. Dieses Licht ist also nicht abstrakt, sondern hat Ausdehnung, Richtung, Intensität – es *erfüllt* den Raum.⁹²

In diesem Kontext erläutert Leinkauf mit Thomas Fink und Philipp Weiss bereits zwei Jahre zuvor, dass Licht im 17. Jahrhundert in den Künsten nicht mehr nur als äußeres Beleuchtungsmittel oder unsichtbare Voraussetzung des Sichtbaren auftritt. Während es in den

⁸⁹ Siehe dazu Fritzsche 2010.

⁹⁰ Leinkauf 2013, S. 24.

⁹¹ Leinkauf 2013, S. 24.

⁹² Leinkauf 2013, S. 24; Leinkauf 2025, S. 119-120, Fn. 17.

Perspektivräumen des 15. Jahrhunderts lediglich indirekt erfahrbar war, gewinnt es im 16. Jahrhundert durch das Helldunkel (*Chiaroscuro*) eine neue Funktion: Licht wird zum aktiven Medium zwischen dem reinen, nicht darstellbaren Licht und der Farbmaterie. Damit setzt sich die Vorstellung durch, dass Licht stets mit dem Raum verbunden ist.⁹³

In der Malerei beginnt Licht von außen nach innen zu „wandern“ und verliert seinen Status als rein äußerliches Beleuchtungslicht. Es wird zu einer immanenten Kraft, die den Raum selbst erfüllt und strukturiert. Aus einem transzendenten, auf andere Wirklichkeitsebenen verweisenden Licht wird ein immanentes Lichtfeld, das Transzendenz nicht auflöst, sondern in gesteigerter Intensität innerhalb des Raums erfahrbar macht. Reflexlicht erscheint nun als Ausdruck der Eigenfarbigkeit der Dinge. Der Höhepunkt dieser Entwicklung liegt in der Malerei des 17. Jahrhunderts, besonders bei Rembrandt und Vermeer, aber auch in Werken von Tizian, Caravaggio, El Greco und den Manieristen. Dieses immanente Licht zeigt sich als dynamische Kraft, die den Bildraum so auflädt, dass an jedem Punkt neue Erscheinungen möglich scheinen oder bestehende Formen wieder verschwinden können. Es eröffnet damit ein Feld ständiger Potenzialität, das in der theoretischen Reflexion als zentrales ästhetisches Moment beschrieben werden muss.⁹⁴

Schließlich schreibt Leinkauf, dass die leitende These der drei Autoren sei, dass Raum seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr als leerer Behälter, sondern als substantiell erfüllter, dynamischer Lichtraum begriffen wird.⁹⁵ Auch Fritzsche spricht in ihrem Buch über die Dynamik in Räumen,⁹⁶ die auch in den Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz präsent ist, wie das Analysekapitel dieser Masterarbeit in Kürze zeigen wird. Licht spielt allerdings nicht nur als Kraft oder Intensität eine Rolle, sondern ist auch maßgeblich an der Vorstellung eines optischen Raums beteiligt, welcher im nächsten Abschnitt ausführlicher behandelt wird.

3.4. Der optische Raum

Eigenschaften von Objekten wie Farben, die Lichtsituation sowie Reflexionen und Spiegelungen in einem Bild sind Teile der Optik und somit Komponenten des optischen Raums, der im folgenden Abschnitt genauer erläutert wird. Die Entwicklung des optischen Raums ist eng mit der Entstehung der Optik verbunden, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt.⁹⁷ Der

⁹³ Leinkauf/Fink/Weiss 2011, S. 183.

⁹⁴ Leinkauf/Fink/Weiss 2011, S. 183-184.

⁹⁵ Leinkauf/Fink/Weiss 2011, S. 184.

⁹⁶ Siehe dazu Fritzsche 2010, S. 93-98, Kapitel „Dynamisierte Räume“.

⁹⁷ Bereits Aristoteles (4. Jh. v. Chr.) befasste sich mit dem Sehprozess im Zusammenhang mit der Erklärung des Regenbogens. Aus seinen Überlegungen geht hervor, dass er von in geraden Linien vom Auge ausgehenden Sehstrahlen ausging, die an reflektierenden Flächen gebrochen oder abgelenkt werden und geometrischen Regeln folgen. Diese Prinzipien sind laut Smith in der Regenbogenerklärung implizit enthalten, werden jedoch erst bei Euklid

Begriff „Optik“ stammt vom griechischen *optika*, abgeleitet von *opteuo* („sehen“) und *ops* („Auge“), und ist in seiner ursprünglichen Bedeutung eng mit dem Sehen verbunden.⁹⁸

Einen komprimierten Überblick zu Wahrnehmungstheorien seit der Antike mit Fokus auf das 17. Jahrhundert bietet Leonhard (2003).⁹⁹ Ergänzend dazu liefert Mark Smiths *From Sight to Light* (2015) eine detaillierte Darstellung der Geschichte der Optik und der Erkenntnisse zu Sehvorgang und Lichtbrechung, basierend auf David Lindbergs Standardwerk *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler* (1976).¹⁰⁰ Der zentrale Unterschied zwischen beiden Ansätzen liegt in der Bewertung Keplers: Während Lindberg eine kontinuierliche Entwicklung beschreibt, betont Smith einen radikalen Bruch („Keplerian turn“), der in einer Neuorientierung der Optik resultierte.¹⁰¹ Auf Grundlage dieser Werke werden im Folgenden die wichtigsten Erkenntnisse der Optik vom 15. bis ins 17. Jahrhundert zusammengefasst,¹⁰² um in späterer Folge den optischen Raum in den Gemälden von Pieter Claesz besser nachvollziehen zu können.

Um Keplers Gedanken zu verstehen, ist ein kurzer Exkurs zu den Perspektivisten essenziell, mit deren Ideen er gebrochen und folglich die moderne Optik revolutioniert hat.¹⁰³ Autoren wie Witelo, Johannes Pecham und vor allem Roger Bacon verbanden Alhazens Optik¹⁰⁴ mit Avicennas Lehre der inneren Sinne¹⁰⁵ zu einem umfassenden Wahrnehmungsmodell. Sehen galt darin als mehrstufiger Prozess: Von der Bildung eines einfachen Abbildes des Gesehenen („Species“) im Auge über deren Verarbeitung in verschiedenen Gehirnarealen bis zur abstrakten geistigen Vorstellung. Wenn dieser Ablauf unter normalen Bedingungen reibungslos funktioniert, entstehen daraus verlässliche geistige Vorstellungen der Realität. Beispielsweise erkennen wir

explizit formuliert (Smith 2015, S. 26–29). Auch Descartes widmete sich der Entstehung des Regenbogens in *Les Météores* (1637). Siehe dazu Kemp 2023, S. 10–14; Descartes 1668, S. 366–388).

⁹⁸ Smith 2015, S. 25.

⁹⁹ Leonhard 2003, S. 76–95.

¹⁰⁰ Lindberg erfasst eine kontinuierliche Entwicklung der Optik von der Antike bis zur Renaissance, in der die „Perspektiven-Tradition“ um Alhazen zentral ist, die für ihn in Kepler kulminiert. Siehe dazu Smith 2015, S. 1–6.

¹⁰¹ Smith 2015, S. 5.

¹⁰² Für eine detailliertere Ausarbeitung der Entwicklung von Optikideen ab der Antike bis ins 17. Jahrhundert siehe Smith 2015 und Leonhard 2003, S. 76–95.

¹⁰³ Smith (2015, S. 322) erläutert, dass Keplers Hinwendung zur Optik aus den praktischen Anforderungen seiner astronomischen Arbeit resultierte, da präzise Beobachtungen ein genaues Verständnis optischer Instrumente und atmosphärischer Brechung erforderten. Dabei stützte sich Kepler auf ältere Optiktraditionen, insbesondere Alhazen und Witelo, die er über Friedrich Risners *Opticae Thesaurus* (1572) rezipierte. Zudem zeigt Smith (2015, S. 353–363), dass Keplers *Supplement zu Witelo* einen entscheidenden Schritt in der Theorie von Licht, Farbe und Reflexion darstellt und eine grundlegende Revision der zeitgenössischen Perspektivtheorie des Sehens markiert.

¹⁰⁴ Ibn al-Haytham (Alhazen) verfasste in den 1020er Jahren sein bahnbrechendes *Buch der Optik*, später auch unter dem Namen *De aspectibus* oder *Perspectiva* bekannt. Darin griff er auf philosophische und mathematische Traditionen sowie auf Ansätze aus Ptolemaios' *Optik* zurück und entwickelte ein lichtstrahlenbasiertes Modell des Sehens, das die weitere Entwicklung der Optik nachhaltig prägte (Smith 2015, S. 1, Fn. 1; S. 179–180).

¹⁰⁵ Nach Avicenna sind die drei Hirnventrikel bestimmten psychologischen Funktionen zugeordnet: Im vorderen sitzen Gemeinsinn und Vorstellungskraft, im mittleren Einschätzungs- und Denkvermögen und im hinteren das Gedächtnis (Smith 2015, S. 253–255).

durch unsere Vernunft, dass ein Stab, der im Wasser gebrochen erscheint, in Wahrheit gerade ist. Die Ideen der Perspektivisten entwickelten sich zu einer einflussreichen, wissenschaftlich begründeten Weltanschauung, die sich im Spätmittelalter und in der Renaissance weit verbreitete. Gleichzeitig stieß ihr Modell jedoch auf Widerstand, insbesondere von medizinischen Theorien, und geriet durch neue optische Beobachtungen zunehmend unter Druck, bis es im 16. Jahrhundert vor Keplers Forschungen an Einfluss verlor.¹⁰⁶

Im 16. Jahrhundert begann also das Fundament des Perspektivmodells aufzuweichen. Ein Schlüsselereignis stellt hierbei Felix Platters Werk *De corporis humani structura et usu* („Über die Struktur und Nützlichkeit des menschlichen Körpers“) dar, das er 1583 veröffentlichte.¹⁰⁷ Darin wich Platter erstmals von der antiken und mittelalterlichen Sehtradition ab, die auf Galen zurückging und bis dato von der medizinischen Wissenschaft anerkannt war.¹⁰⁸ Platter jedoch zeigte durch präzisere anatomische Studien, dass die Linse nicht direkt mit Sehnerv und Retina verbunden war, sondern mit der Uvea. Er erkannte die Netzhaut als eigentlichen Träger der optischen Wahrnehmung – eine radikale Abkehr von der alten Tradition.¹⁰⁹

Diese neue Auslegung ebnete den Weg für Johannes Kepler, der in *Ad Vitellionem paralipomena* („Ergänzung zu Witelo“, 1604) Platters Feststellungen mathematisch belegte.¹¹⁰ Kepler beschrieb erstmals ein reales, von der beobachtenden Person unabhängiges Bild im Auge. Er verstand das Auge als optisches System, vergleichbar mit einer *camera obscura*:¹¹¹ Licht dringt von außen durch die Pupille in einen dunklen Innenraum, wird von der Linse gebrochen und als invertiertes, verkleinertes Abbild der Außenwelt auf die lichtempfindliche Netzhaut projiziert,¹¹² die dabei als physikalischer „Bildschirm“ fungiert. Dabei agiert die Linse nicht als empfindliches Organ, sondern als optisches Instrument, das Licht wie eine Lupe bündelt und folglich durch Brechung ein scharfes, fokussiertes Bild auf der Netzhaut erzeugt. Die Inversion des retinalen Bildes erklärte er konsequent physikalisch durch die geometrische Zuordnung von Lichtstrahlen zu retinalen Punkten, nicht psychologisch. Damit trennte Kepler erstmals strikt

¹⁰⁶ Smith 2015, S. 16, Fn. 40, S. 247-248, 253-256, 261-262, 271-277. Für weitere Informationen zur Wissenschaft der *perspectiva* siehe Smith 2015, S. 256-275.

¹⁰⁷ Leonhard 2003, S. 81; Smith 2015, S. 351-352.

¹⁰⁸ In diesem Sehmodell wurde die Kristalllinse als empfindungsfähiges Hauptorgan des Sehens verstanden, welche ihre Lichtreize direkt neuronal über eine dünne Kapselhaut an Sehnerv und Retina weiterleitete. Galen hatte angenommen, dass die Lichtstrahlen auf der Linsenvorderseite gebündelt würden und über eine Art „innere Flüssigkeit“ der Linse ihre Wirkung entfalten; die Netzhaut hatte demnach lediglich eine Vermittlerfunktion zur Nervenzentrale. Siehe dazu Leonhard 2003, S. 81-82.

¹⁰⁹ Leonhard 2003, S. 81-83.

¹¹⁰ Leonhard 2003, S. 83.

¹¹¹ Auf diese neue Perspektive der *camera obscura* – die nicht nur als technisches Gerät, sondern durch Keplers Vergleich mit dem Netzhautbild als Modell des Sehens verstanden wird – hat bereits Alpers (1983, insbesondere Kapitel 2, S. 26–71) hingewiesen.

¹¹² Leonhard 2003, S. 83, 86, 88, 91-92; Smith 2015, S. 354; 363.

zwischen der physikalischen Ursache des Sehens – Lichtbrechung, Pupille, Linse und retinales Bild – und den nachgelagerten physiologischen bzw. psychologischen Prozessen der Wahrnehmung. Diese Einsicht begründete die Vorstellung, dass Licht und Farbe objektiv und unabhängig vom Subjekt auf der Retina abgebildet werden, und schuf so die wissenschaftliche Grundlage für die Farb- und Reflexionstheorie in Kunst und Wissenschaft.¹¹³

Diese methodische Wende, von Smith als „Keplerian Turn“ bezeichnet, bedeutete einen radikalen Bruch mit der Tradition der Perspektivisten und begründete die physikalische Optik als eigenständige Disziplin.

Mit der neuen Optik veränderte sich auch das Verständnis des Sehens grundlegend. Die aktive Aussendung von Sehstrahlen (Extramission)¹¹⁴ wurde durch ein rezeptives Modell ersetzt, bei dem das Auge als sensibles Gefäß äußere Reize empfängt. Leonhard erläutert, dass diese Sichtweise an eine zentrale Debatte der Zeit geknüpft ist, die sich mit der Frage befasst, in welcher Beziehung der Mensch mit seiner Umwelt steht: Wirkt dieser aktiv handelnd auf die Welt ein, oder empfängt er passiv Eindrücke und wird von äußeren Gegebenheiten beeinflusst und bestimmt? Da in der zeitgenössischen Gesellschaft die aktive Rolle favorisiert wurde, war für viele das rezeptive Augenmodell umstritten.¹¹⁵

Das Neue der barocken Wahrnehmungstheorie lag also in der Verbindung von Anatomie, Mathematik und Medientheorie. Der Sehvorgang wurde als regelhafter Prozess von Sender- und Empfängerstationen verstanden, veranschaulicht durch Analogien zur *camera obscura*, zur Projektionskunst und sogar zu barocken Gartenanlagen.¹¹⁶ Die Malerei des 17. Jahrhunderts übernahm diese Logik: Sie wollte die Welt nicht mehr bloß perspektivisch, sondern optisch abbilden – so realistisch, dass das Bild wie ein Spiegelbild erschien. Keplers berühmte Formulierung „Ut

¹¹³ Smith 2015, S. 358, 362-363, 367-368, 371-372.

¹¹⁴ In der Antike standen sich zwei Haupttheorien des Sehens gegenüber: die Extramission, nach der Sehstrahlen vom Auge ausgehen, und die Intromission, bei der Eindrücke vom Objekt ins Auge gelangen. Empedokles, Platon und Aristoteles vertraten überwiegend extramissionistische Modelle, etwa die Vorstellung eines „inneren Feuers“ im Auge. Aristoteles entwickelte später eine Intromissionstheorie, in der Farbe über ein transparentes Medium auf das Auge wirkt. Euklid formulierte schließlich eine geometrische Strahlentheorie, mit der sich auch perspektivische Verzerrungen und Bewegungssillusionen erklären lassen (Smith 2015, S. 26-32, 47-48, 52-53).

¹¹⁵ Leonhard 2003, S. 76-81. In dem Zusammenhang der Neubewertung des Sehens im 17. Jahrhundert wurde die Pupille metaphorisch als „Schleuse“ verstanden, durch die die Außenwelt in den Menschen eintritt. Bereits die Entscheidung, die Augen zu öffnen, zu senken, abzuwenden oder zu schließen, konnte den Grad äußerer Einwirkungen steuern. Für Descartes war diese Vorstellung problematisch, da sie das Auge zu einem passiven Rezeptionsorgan degradierte und die Autonomie des Menschen infrage stellte. Besonders brisant war für ihn, dass Keplers Optik diese Passivität bestätigte, indem sie das Sehen als Projektion äußerer Lichtstrahlen auf die Netzhaut erklärte. Siehe dazu Leonhard 2003, S. 80-81.

¹¹⁶ Leonhard (2003, S. 93-94) legt dar, dass für die Menschen der Barockzeit ein klares und geordnetes Regelsystem von zentraler Bedeutung war. Dazu zählten insbesondere präzise Wegführungen in den streng strukturierten barocken Gartenanlagen. Dieses ordnende System verglich Leonhard mit dem Sehprozess des Auges: Die Linse übernimmt hierbei die Funktion eines Wegweisers, der nicht nur die Richtung für das Licht vorgibt, sondern auch für mögliche Kreuzungen sowie Ausstreutungen dessen verantwortlich ist.

pictura, ita visio“ – „Wie das Bild, so das Sehen“ – fasste diese Erkenntnis prägnant zusammen: Das Sehen selbst war nun Malerei. Damit wurde die Optik nicht nur zur Grundlage einer neuen Wissenschaft, sondern auch zu einem Schlüssel für das barocke Kunstverständnis.¹¹⁷ Zudem trugen Malereitraktate wie Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604) zum Bewusstsein eines optischen Raums in der Malerei des 17. Jahrhunderts bei, wie in Kürze ersichtlich wird.

Im nachfolgenden Abschnitt wird nun dieses barocke Kunstverständnis verdeutlicht. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Erkenntnisse und Gedanken sowohl zur Raumdebatte als auch zum Sehprozess sollen die vier ausgewählten Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz eingehender untersucht werden.

4. Raumgestaltung in den Stillleben von Pieter Claesz

Claudia Fritzsche, die ein Kapitel zu den Räumen des Stilllebens verfasst hat, unterscheidet drei Subkategorien: „verschachtelte Räume“, „erfüllte Räume“ und „dynamisierte Räume“.¹¹⁸ Da sich diese Kategorien jedoch häufig überschneiden und ineinander übergehen, wird in dieser Masterarbeit eine andere Gliederung der Unterkapitel gewählt, die an die geplante Analyse der Werke von Claesz angepasst ist. Da die drei von Fritzsche vorgeschlagenen Raumtypen aber dennoch in den folgenden Untersuchungen eine essenzielle Rolle spielen werden, werden sie an dieser Stelle kurz vorgestellt.

In den sogenannten verschachtelten Räumen greifen Bild- und Betrachtterraum ineinander, ohne dass klar begrenzte Raumhüllen vorliegen – ein absoluter Raum existiert hier nicht, vielmehr verschwimmen die Grenzen zwischen den Ebenen. Diese Verschachtelung entsteht durch architektonische Versatzstücke oder durch Spiegelungen in Glaskugeln, glänzenden Kannen und Spiegeln. Der Innenraum bleibt dabei oft nur angedeutet oder wird durch Lichtverhältnisse und diffuse Reflexe verschleiert. Mitunter sind die Spiegelungen jedoch so präzise, dass die Betrachter*innen einen Eindruck von der Beschaffenheit des Raums gewinnen – wie in ausgewählten Beispielen dieses Kapitels gezeigt wird. Entscheidend ist, dass die betrachtende Person an der Konstitution des Raums beteiligt ist: Da eindeutige Begrenzungen und (zentralperspektivisch konstruierte) Fixpunkte fehlen, verliert sie ihren festen Standpunkt und muss den Raum durch ihre aktive Wahrnehmung selbst „entfalten“.¹¹⁹

¹¹⁷ Leonhard 2003, S. 88, 91-94. Wegweisend für die Auffassung, dass die niederländische Kunst im Unterschied zur italienischen weniger als erzählende, denn als beschreibende Kunst zu verstehen ist, war Alpers (1983). Demnach stützt sich diese Kunst primär auf optische Phänomene, sodass visuelle Bezüge für die Betrachtung jener Werke von zentraler Bedeutung sind.

¹¹⁸ Siehe ausführlich Fritzsche 2010, Kapitel „Die Räume der Stillleben“, S. 75–98.

¹¹⁹ Fritzsche 2010, S. 75-86.

Erfüllte Räume, hingegen, sind laut Fritzsche ausgefüllt durch Strahlen, Reflexionen, Schattenwürfe und den Blick der Betrachtenden, die die Gegenstände miteinander verknüpfen. Wie für relative Räume üblich, definieren die Objekte den Raum durch ihre Wechselwirkungen miteinander (Überlappungen, Schatten, Spiegelungen), worauf in den folgenden Unterkapiteln näher eingegangen wird. Selbst vermeintlich „leere“ Zonen sind in diesem Gefüge aufgeladen, da sie von Licht, Blickbewegungen und Reflexionen durchdrungen sind. Im Sinne von Leinkaufs Konzept des Intensitäts- oder Potentialraums erscheint der Raum hier als substantielle, dichte und von Relationen durchwirkte Größe. Besonders in Spiegelungen erfährt die betrachtende Person ihn als kontinuierliches Feld, in dem Bild- und Betrachterraum untrennbar miteinander verbunden sind.¹²⁰

Fritzsche bezeichnet relative Räume schließlich als „dynamisiert“, was durch die Analysen in **Kapitel 4.2.** dieser Masterarbeit anschaulich bestätigt wird. Bewegung entsteht hier auf verschiedenen Ebenen: durch den wandernden Blick der Betrachtenden, durch deren physische Aktivierung – sie müssen ihren Standort verändern, um das Bild vollständig zu erfassen – sowie durch die implizite oder potenzielle Bewegung der Objekte, etwa umgestürzter Gläser oder instabiler Anordnungen. Besonders Spiegelungen, die vermeintlich den Raum hinter dem betrachtenden Individuum sichtbar machen, tragen zur Dynamisierung bei: Sie rücken den Raum hinter der (impliziten) betrachtenden Person ins Bewusstsein, werfen den Blick dieser auf sie selbst zurück und eröffnen so einen aktiven Dialog zwischen Bild und Rezipient*innen. Der Raum erscheint dadurch nicht statisch, sondern prozesshaft, in ständiger Veränderung und voller Energie und Potenzial.¹²¹

Auf all diese Aspekte wird in den folgenden Abschnitten nun näher eingegangen, wobei der Fokus stark auf den ausgewählten vier Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz liegt. Neben der Untersuchung des optischen Raums und seiner diversen Strategien, um Raum zu erzeugen, wird analysiert, wie Dynamik oder Statik in den Mahlzeitstillleben kreiert wird. Schließlich werden die außerbildlichen Räume genauer inspiziert, wobei insbesondere die Rolle der Betrachtenden und die für die Hängung der Werke relevanten Elemente (Ort und Rahmen) eingehender beleuchtet werden.

4.1. Optischer Raum

Karel van Manders (1548–1606) *Schilder-Boeck* (1604) war das erste umfassende Werk über Malerei in niederländischer Sprache und blieb über weite Teile des 17. Jahrhunderts hinweg der

¹²⁰ Fritzsche 2010, S. 87-93.

¹²¹ Fritzsche 2010, S. 93-99.

wichtigste Bezugspunkt auf diesem Gebiet.¹²² Alle späteren niederländischen Kunstschriftsteller griffen auf Van Manders grundlegendes Werk und dessen kunsttheoretische Begrifflichkeit zurück.¹²³

Im Hinblick auf die Aspekte rund um den optischen Raum zur Zeit von Pieter Claesz ist Karel van Mander mit seinem Lehrgedicht *Grondt der Edel vry Schilder-Const* als essenzielle Quelle zu nennen,¹²⁴ die Philipp Weiss in seinem Artikel zum Widerschein („We(d)erschijn“) und malerischen Licht eingehend beleuchtet.¹²⁵ Im Mittelpunkt von Weiss' Artikel steht Van Manders siebentes Kapitel seines Lehrgedichts, das Fragen des Lichts behandelt. Dort werden die Termini *reflecty*, *weerschijn*, *teghen-glans* und *reverberaty* synonym verwendet und durch weitere Varianten ergänzt. Weiss schlägt hier eine Übersetzung mit dem modernen Begriff des „Widerscheins“ vor.¹²⁶ Wie die Begrifflichkeiten bereits erkennen lassen, liegt der Fokus des Kapitels auf der sichtbaren Gestalt der Dinge im reflektierten Licht, das ihre Wahrnehmbarkeit und Lebendigkeit gewährleistet. Van Mander versteht Licht somit nicht nur als Voraussetzung des Sehens, sondern als Mittel der Belebung und täuschenden Wirkung der Malerei.¹²⁷ Während Alberti in seiner *De pictura* erklärt, dass Maler Licht durch Aufhellen mit Weiß und Abdunkeln mit Schwarz darstellen sollen, geht Van Mander weiter: Er behandelt Licht nicht nur als Mittel plastischer Modellierung, sondern beschreibt eine Vielzahl von Lichteffekten – von direkter Beleuchtung über Reflexionen und Spiegelungen bis hin zu durchscheinendem und indirektem Licht – und ordnet sie unter Begriffen ein, die sämtlich auf den Gedanken des Widerscheins verweisen.¹²⁸

¹²² Van Manders *Schilder-Boeck* gliedert sich in sechs Teile: Das Lehrgedicht (*Grondt*), Biographien von Künstlern der Antike, aus dem italienischen und nordeuropäischen Raum bis van Manders Zeit, und schließlich einen Kommentar zu Ovid sowie ein Kompendium von Personifikationen nach dem Vorbild Ripas (Müller 1993, S. 167).

¹²³ Brusati 2021, S. 4. Nach Van Mander befasste sich auch Samuel van Hoogstraten intensiv mit der Theorie der Malerei in seiner *Inleyding* (1678) (Brusati 2021, S. 1; Hoogstraten 1678). In seinen Trompe-l'œil-Arbeiten (z. B. Briefständer oder Perspektivkästen) erforschte er das Paradox, dass Malerei zugleich Wirklichkeit vortäuschen und verschleiern kann (Brusati 2021, S. 23). Da sein Traktat erst nach den hier behandelten Werken erschien, wird in dieser Arbeit nicht näher darauf eingegangen. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit Van Hoogstratens Traktat siehe Brusati 2021 und Weststeijn 2008; für Informationen zur Person und eine Übersicht seines Schaffens siehe Weststeijn 2013 und Kat. Ausst. KHM Wien 2024.

¹²⁴ Das Lehrgedicht stellt die erste abgedruckte veröffentlichte Kunsttheorie Nordeuropas dar, die mehr bietet als eine Anleitung zur fehlerfreien perspektivischen Abbildung. Für eine deutsche Übersetzung des Lehrgedichtes mit inkludiertem Originaltext und Kommentar siehe Van Mander 1916. Für eine englische Übersetzung und Auseinandersetzung mit Karel van Manders Lehrgedicht siehe Melion 2023.

¹²⁵ Weiss 2013, S. 35–54.

¹²⁶ *Reflecty* und *reverberaty* stammen aus der lateinisch-italienischen Tradition (Leonardo da Vinci), während *teghen-glans* und *weerschijn* auf Walther Hermann Ryff (1500–1548) und seine deutsche Übersetzung von Albertis *De pictura* (zweites und drittes Buch) zurückgehen. In seinem deutschen Vitruv-Kommentar fügte Ryff Sätze hinzu, die im Original fehlten, etwa dass neben geometrischer Perspektive auch Naturbeobachtung nötig sei, um Licht, Schatten, Schwarz und Weiß korrekt darzustellen, sowie Begriffe zu Reflexionen, Glanz, Lichtstrahlen und Transparenzen (Ryff 1547, S. XII; Weiss 2013, S. 40–41, Fn. 12).

¹²⁷ Weiss 2013, S. 39–40; Van Mander 1916, S. 27–33, I/27–36, S. 193, VII/55, S. 285–287, XIII/2–6.

¹²⁸ Weiss 2013, S. 41.

Wie zentral Van Mander für die niederländische Kunstgeschichte ist, zeigen beispielsweise Walter Melion mit seinem Buch *Shaping the Netherlandish Canon* (1991)¹²⁹ und Sven Dupré mit seinem Artikel zur *reflexy-const* (2011) besonders eindrücklich. Dupré hebt hervor, dass Van Mander die Erforschung des Lichts und seiner verschiedenen Reflexionsformen an unterschiedlichen Oberflächen als grundlegendes Prinzip für die Entstehung des niederländischen Kunstkanons verstand, dessen Ursprung und maßgebliche Leitfigur Jan van Eyck war.¹³⁰

Dabei muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass zwischen den Traktaten und Malpraxen in Italien und den Niederlanden eine Divergenz besteht, insbesondere in der Auseinandersetzung mit Perspektive und Optik, die seit Erwin Panofsky in der Kunstgeschichte häufig getrennt behandelt werden.¹³¹ Ein Beispiel hierfür liefert Ernst Gombrich, der in *The Heritage of Apelles* (1976) die Kunst nördlich und südlich der Alpen anhand ihrer optischen Ansätze unterscheidet: Während italienische Maler*innen des 15. Jahrhunderts vor allem der linearen Perspektive folgten, konzentrierten sich niederländische Künstler*innen auf Lichtreflexionen verschiedener Materialien zur Erzeugung räumlicher Illusionen.¹³² Ein Zitat Gombrichs zeigt diese essenzielle Rolle von Optik in unserer Wahrnehmung: „In life and in art the distribution of light and shade helps us to perceive the shape of things. The presence or absence of reflections tells us about their surface texture.“¹³³ Demnach haben sowohl die Lichtsituation als auch (nicht) vorhandene Reflexionen und Spiegelungen, die als Werkzeuge des optischen Raums gelten, ihren Anteil an der haptischen und illusionistischen Wirkung von Objekten. Indes beeinflussen sie unsere Wahrnehmung der gemalten aber real anmutenden Wirklichkeit immens und tragen somit auch zur dreidimensionalen Erfassung des Gesehenen bei. Optik ging in der Kunsttheorie der Renaissance und des frühen 17. Jahrhunderts allerdings weit über die Perspektivlehre hinaus, wie Duprés Untersuchungen zeigen.¹³⁴

¹²⁹ Bereits im Vorwort seines Buches betont Melion, dass die zentrale Bedeutung von Karel van Manders *Schilder-Boeck* für die nordeuropäische Kunsttheorie und -praxis kaum zu überschätzen sei. Sämtliche nachfolgenden Traktate – Melion nennt hier Samuel van Hoogstratens *Inleyding* (1678), Gerard de Laresses *Groot Schilderboek* (1707) sowie Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh* (1718) – nähmen auf Van Manders Erkenntnisse Bezug und bauten inhaltlich auf ihnen auf (Melion 1991, S. xvii).

¹³⁰ Dupré 2011, S. 37.

¹³¹ Dupré 2011, S. 35.

¹³² Dupré 2011, S. 35; Gombrich 1976, S. 19-20, 33. Seit Panofskys *Die Perspektive als symbolische Form* (1927) wurde Perspektive als eigenständiges Forschungsfeld von der Optik getrennt, wobei er zwischen *perspectiva naturalis* (Optik) und *perspectiva artificialis* (geometrische Zeichentechnik) unterschied. Diese historisch unbegründete Trennung führte dazu, dass die Geschichte der Perspektive von jener der Optik abgekoppelt und übersehen wurde, dass vermeintlich perspektivtheoretische Schriften tatsächlich optische Fragestellungen behandelten. Siehe dazu Dupré 2011, S. 35-36. Zur *perspectiva naturalis* und *perspectiva artificialis* siehe auch Edgerton 2009.

¹³³ Gombrich 1976, S. 3.

¹³⁴ Zu den perspektivischen und optischen Inhalten bei Paul, Hans Vredeman de Vries, Simon Stevin sowie Lomazzos *Trattato* (1585), das Perspektive mit Optik, Schattenlehre und Spiegelkunst verbindet und Licht besondere Bedeutung beimisst, siehe Dupré 2011, S. 37–51.

Diese erweiterte Auffassung von optischem Wissen findet sich auch bei Karel van Mander, in dessen *Schilder-Boeck* er die *reflexy-const*, also die Kunst, Lichtreflexe und -spiegelungen malerisch darzustellen, behandelt. Seine Beispiele – Sonnenlicht, Dämmerungsfarben, Spiegelungen im Wasser, Halos, Doppelsonnen und besonders Regenbögen – entstammen naturalistischen Beobachtungen und der meteorologischen Tradition, nicht der zeitgenössischen mathematischen Optik. Die naturkundliche Fundierung der Malerei zeigt sich auch in Van Manders Beschreibungen tatsächlicher Beobachtungen, etwa von Regenbögen.¹³⁵

Für Van Mander ist der Regenbogen ein Schlüssel zur Farbordnung und ein Beleg, dass malerisches Wissen aus der Natur gewonnen wird. Dieses Prinzip verbindet er mit dem Werk der Van Eycks, die er als Begründer einer niederländischen Maltradition versteht, die auf der meisterhaften Darstellung von Reflexionen, Transparenzen und Lichtwirkungen beruht.¹³⁶ Insgesamt macht Van Mander deutlich, dass Maler über ein tiefgehendes, erfahrungsbasiertes Verständnis von Licht, Spiegelung und Materialveränderung verfügten. Dieses Wissen gründete sich nicht nur auf die präzise Beobachtung naturhafter Lichteffekte, sondern speiste sich ebenso aus sprachlichen und textlichen Kenntnissen – so habe Van Eyck etwa Schriften antiker Autoren wie Plinius des Älteren gekannt – sowie aus der Aneignung von Wissen der *artes liberales*, insbesondere der Geometrie.¹³⁷

Im Folgenden werden Pieter Claesz' Mahlzeitstillleben unter dem Gesichtspunkt ihrer optischen Gestaltungsmittel untersucht. Im Mittelpunkt stehen jene optischen Strategien, die Maler*innen gezielt einsetzten, um die räumliche Wirkung ihrer Gemälde zu intensivieren. Neben perspektivischen Konstruktionen und verschiedenen malerischen Methoden umfasst dies insbesondere den bewussten Einsatz von Farbe, Kontrast, Licht und Schatten sowie von Reflexionen und Spiegelungen.

4.1.1. Perspektive(n)

Die Wirkung von Tiefe und räumlicher Ausdehnung in Bildern wird maßgeblich durch perspektivische Gestaltung erzeugt.¹³⁸ Der Begriff *Perspektive* lässt sich im Kontext der Gemäldebetrachtung auf vielfältige Weise deuten und weist dementsprechend

¹³⁵ Dupré 2011, S. 51-52; Van Mander 1916, S. 175, VII/14-17.

¹³⁶ Dupré 2011, S. 52-54

¹³⁷ Dupré 2011, S. 54-55; Martens 2020, S. 141-142, 163. Einen tiefgehenden Einblick in die literarischen Kenntnisse Van Eycks sowie in mögliche Einflüsse auf seine Malerei durch optische und perspektivische Traktate und Plinius' Abhandlung zu Pigmenten und Mineralien bietet Martens 2020.

¹³⁸ Michalsky 2011, S. 30. Die Autorin untersucht die Anwendung der Perspektive in der Landschaftsgestaltung, betont aber, dass die seit dem 15. Jahrhundert veröffentlichten theoretischen Schriften zur künstlerischen und mathematischen Perspektive insbesondere die Anwendung von geometrischen und optischen Prinzipien in der Darstellung von Innenräumen und Stadtszenen behandeln (Michalsky 2011, S. 30). Zur Geschichte der Perspektive in der Kunst siehe u. a. Edgerton 2002 und 2009; Elkins 1994.

Interpretationsspielraum auf. Gerade dieser Umstand eröffnet wiederum eine neue Perspektive bzw. Sichtweise, nämlich jene, dass ein Gemälde aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden kann – zum einen hinsichtlich seiner geometrischen und konstruierten Struktur und deren Bezug zur betrachtenden Person, zum anderen im Hinblick auf seine gesellschaftliche Funktion, etwa als Statussymbol, Handelsware oder begehrtes Objekt. Wichtig ist hierbei auch das Bewusstsein über den zeitlich geprägten, divergierenden Blick auf das Werk. Auf diese unterschiedlichen Dimensionen und Vielfalt an Betrachtungsweisen wird im Folgenden näher eingegangen.¹³⁹

Eine wesentliche Neuerung der neuzeitlichen Naturwissenschaften bestand in der Überwindung des *horror vacui*. Während Aristoteles noch den leeren Raum ausschloss, wie in **Kapitel 3** bereits erläutert wurde, bewiesen Forscher des 17. Jahrhunderts experimentell dessen Existenz. Wie Leonhard darlegt, besteht zwischen den Experimenten und den perspektivischen Konstruktionsverfahren der Zeit eine enge Verbindung: Beide Praktiken zielen darauf ab, leere Räume technisch zu erzeugen und Wirklichkeit in ein System zu überführen. Zudem gelang es den Menschen im 17. Jahrhundert erstmals, ihre zahlreichen theoretischen Konzepte – wie das des luftleeren Raums – in die Realität zu übertragen. Diese geistige Freiheit brachte jedoch zugleich eine Einschränkung mit sich, nämlich, dass der Mensch in seinen eigenen Denkstrukturen „gefangen“ blieb. Leonhard bezeichnet dies als „Innenraumschleife“ – ein Zustand, in dem der Mensch gezwungenermaßen innerhalb selbst geschaffener Denksysteme verharrt und fortlaufend auf sich selbst zurückblickt.¹⁴⁰ Mit anderen Worten bedeutet dies, dass alles, was der Mensch wahrnimmt und hervorbringt, subjektiv determiniert ist. Jede Person lebt in einer eigenen Welt, geformt durch individuelle Erfahrungen und jedes erschaffene System beruht demnach auf diesem subjektiven Fundament. Die Existenz bzw. Wahrnehmung einer objektiven Realität ist somit auszuschließen.

Leonhard zufolge spiegelt sich dieser Prozess im Interieurbild wider, indem es den Betrachteren nicht nur schnellstmöglich in die Tiefe des Raums hineinzieht, sondern ihn zugleich in sein Inneres bzw. in seine eigene Perspektive zurückwirft. Leonhard führt an, dass sich dies besonders deutlich in den zentralperspektivischen Darstellungen zeige, da diese einen Irritationsmoment aufweisen und dadurch den Fokus auf sich selbst lenken: Ein Beispiel wäre hier das Perspektivblatt von Vredeman de Vries (**Abb. 13**), bei welchem der Fluchtpunkt des Bildes mit dem Augpunkt der betrachtenden Person zusammenfällt. Leonhard schlussfolgert daraus, dass

¹³⁹ Perspektive und Wahrheitsanspruch eines Gemäldes werden in Grootenboer 2005 eingehender behandelt.

¹⁴⁰ Leonhard 2003, S. 55.

die Konstruktion eines leeren Raums ohne Fluchtpunkt nicht möglich sei. Allerdings liegt die Erzeugung dieses Fluchtpunktes einem Subjekt zugrunde, das sich außerhalb des Raums befindet. Im Barock berief man sich hierbei auf folgende Erklärung: Gott sei eine unendliche Größe, die am Ende jedes Raums verortet und für die Erschaffung desselben verantwortlich ist. Zugleich fällt dieser Fluchtpunkt aber mit dem Blickpunkt des betrachtenden Individuums zusammen, wodurch angenommen werden kann, dass der Fluchtpunkt lediglich die Vorstellung des Menschen selbst ist, die ins Unendliche weitergeführt wird.¹⁴¹ Mit anderen Worten: Die Konstruktion eines leeren Raums auf einer Fläche ist nur durch die Festlegung eines Fluchtpunktes möglich. Erst dadurch entsteht ein Netz aus Linien – vergleichbar mit einem Gitternetz oder Koordinatensystem –, das die Darstellung eines dreidimensionalen Raums auf zweidimensionalem Papier überhaupt erst gewährt und anschaulich macht. Darüber hinaus bedeuten diese Überlegungen, dass die Maler*innen die Rolle eines schöpferischen Subjekts einnehmen, das den Fluchtpunkt bewusst im Bild verankert und damit den gesamten Bildraum von diesem Punkt aus organisiert. Der Fluchtpunkt ist dabei auf einen vor dem Bild angelegten Betrachter*innenstandpunkt ausgerichtet. Wenn sich nun der Blickpunkt der rezipierenden Person im Realraum mit jenem des impliziten bildimmanenten betrachtenden Individuums deckt, funktioniert die von den Maler*innen intendierte Perspektive: Die betrachtende Person wird nicht nur optisch in den Raum hineingezogen, sondern beginnt beim Erkunden der Bildtiefe auch immer wieder über die Konstruiertheit des Raums und folglich sich selbst und ihre eigene Position außerhalb des Bildes nachzudenken. In diesem Kontext betont Hanneke Grootenboer die von Anbeginn ihrer Entstehung existierende trennende Funktion der *Perspektive*:

It divides the natural space of the beholder – *perspectiva naturalis* – from the artificial space in painting – *perspectiva artificialis* – and, as a consequence, forces a division in the corpus of pictures between perspectival and nonperspectival, realist and nonrealist images. Perspective splits real space outside a picture frame from the mathematical space that has to be *imagined* within a picture frame.¹⁴²

Damit kommt der *Perspektive* eine zentrale Bedeutung zu, denn ihre Entdeckung hat eine deutliche Trennung zwischen dem Erscheinungsbild der Wirklichkeit und der Existenz des Dargestellten geschaffen.¹⁴³ Gleichzeitig beinhaltet die *Perspektive* aber auch ein verbindendes Moment, wenn sie das Gemalte in den realen Raum einbezieht und die Grenze zwischen den beiden Wirklichkeiten verschwimmen lässt. Besonders interessant wird dieser Aspekt, wenn sich die

¹⁴¹ Leonhard 2003, S. 55-57.

¹⁴² Grootenboer 2005, S. 3.

¹⁴³ Grootenboer 2005, S. 3. Grootenboer (2005, S. 3) verweist hier auf Panofsky (1953, S. 131–148), dessen Konzept der offenen und verborgenen Symbolik zeigt, dass Perspektive einen Abstand zwischen realistisch dargestellten Objekten und ihrer Bedeutung schafft.

Malerpersönlichkeit, die sich während des Malprozesses vor dem Bild befand, schließlich selbst im Bildraum – etwa in der Spiegelung eines Gegenstandes – darstellt. Dadurch bindet sie ihre eigene Person in den Bildraum ein und stellt zugleich eine Verbindung zum außerbildlichen Raum und zum Realraum her. Auf diesen Punkt wird insbesondere in **Abschnitt 4.1.5.** und **4.2.3.** näher eingegangen.

Wenn man diese Gedanken in Bezug auf die Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz liest, lässt sich auch hier der Einsatz diverser Perspektiven erkennen: Seine Werke sind auf eine bestimmte Blickachse hin konzipiert und an eine bildimmanente betrachtende Person adressiert worden. Sowohl die Reflexionen und Spiegelungen innerhalb der Oberflächen als auch die Überlappungen der dargestellten Objekte wurden auf einen festgelegten visuellen Standpunkt hin arrangiert (siehe z. B. **Abb. 1a, 2a, 2b, 3a, 3b, 3c, 4a**). Dies zeigt sich insbesondere auch im eng gefassten Bildausschnitt sowie in der absichtlich abgesenkten Perspektive, die nicht den gewohnten Blick von oben nahelegt, wie es aus einer alltäglichen Essenszene bei Tisch bekannt ist, sondern vielmehr eine frontal-parallele Sichtweise.¹⁴⁴ Diese unkonventionelle Perspektivwahl verändert nicht nur das räumliche Verhältnis zwischen Bildraum und Betrachter*innenposition, sondern wirkt sich auch unmittelbar auf die Wahrnehmung der Objekte aus, die aufgrund dieser Nähe und Frontalität an Präsenz und Körperlichkeit gewinnen.

Würde der Standpunkt der impliziten Betrachter*in verändert – etwa zu einer Draufsicht –, gingen zentrale Kompositionsprinzipien verloren: Die Überlagerungen der Objekte im Bild würden abnehmen, und damit auch die Illusion räumlicher Nähe sowie die kompositorische Verdichtung. Ebenso würde die bewusst eingesetzte Größenstaffelung von Objekten, die größere Elemente im Vordergrund und kleinere im Hintergrund intendiert, ihre Wirkung und Relevanz verlieren. Allerdings kommt diese in den vorliegenden und meisten (Mahlzeit-)Stillleben von Claesz nur in reduzierter Form zum Einsatz, da der dargestellte Raum im Bild – etwa durch die vermindert ausfallende Tiefe der Tischfläche – lediglich eine geringe physische Ausdehnung aufweist.

Setzt man die vier in **Abb. 1-4** visualisierten Werke von Claesz nebeneinander, so fällt auf, dass die Absenkung der Perspektive in diesen unterschiedlich stark ausgeführt ist und somit jeweils eine andere Wirkung bei der betrachtenden Person hervorruft. Im frühesten entstandenen Kölner Gemälde (**Abb. 1**) werden die Objekte noch aus einer erhöhten Perspektive gezeigt. Dies

¹⁴⁴ Diese konventionelle Draufsicht auf die auf einem Tisch arrangierte Mahlzeit findet sich noch in den frühen Mahlzeitstillleben – wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit ausgeführt – etwa bei Floris van Dijck (**Abb. 9, 10**) oder Jacob van Hulsdonck (**Abb. 11**).

manifestiert sich sowohl an der deutlich sichtbaren Ausbreitung der Tischfläche in den Bildraum hinein, als auch daran, dass der Tisch etwa zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Im sechs Jahre später geschaffenen New Yorker Werk (**Abb. 2**) hingegen ist der Blickwinkel merklich abgesenkt: Der Tisch füllt hier nur noch rund ein Drittel des Bildraums, und die darauf arrangierten Gegenstände erscheinen deutlich frontaler. Durch diese stärkere Frontalansicht kommt es zu vermehrten Überlappungen der Objekte, während im Kölner Bild – bedingt durch die höhere Blickperspektive – kaum Überlappungen auftreten. Dort besitzen die Gegenstände mehr Raum und stehen weitgehend einzeln nebeneinander, mit nur minimalen Berührungen untereinander. Der Vergleich der beiden späteren Werke (**Abb. 3, 4**) zeigt, dass die Blickperspektive in der Hummertafel (**Abb. 3**) leicht erhöht ist, während sie im Winterthurbild (**Abb. 4**) stärker abgesenkt erscheint: Der Römer wirkt dort frontaler als im New Yorker Gemälde, was durch den festgelegten Darstellungsausschnitt jedoch abgeschwächt wird.

Demnach ist ein weiteres Element, das zur Raumwirkung beiträgt, der bewusst gewählte Bildausschnitt. Im Kölner Gemälde (**Abb. 1**) ist dieser äußerst eng gefasst: Die Gegenstände reichen bis dicht an die Bildränder heran und scheinen – sofern die Abbildung korrekt wiedergegeben ist und das Original nicht beschnitten wurde – teilweise sogar angeschnitten zu sein. Auch die seitlichen Tischkanten, die in den Raum führen könnten, bleiben hier ausgespart. Dadurch rückt das Dargestellte sehr nah an die Betrachtenden heran, was eine starke Präsenz vermittelt und die physische Distanz zwischen Real- und Bildraum deutlich verringert – beinahe so, als könnten die Betrachtenden selbst in die Szene eintreten.

Im New Yorker Gemälde (**Abb. 2**) hingegen bleibt zu den seitlichen Bildrändern etwas mehr Raum. Dennoch wirken die Objekte auch hier sehr nah, da die deutlich abgesenkte Perspektive ihre physische Präsenz betont und sie den Betrachtenden förmlich entgegentreten lässt. Hinzu kommt der äußerst geringe Abstand zwischen dem unteren Bildrand und dem im Vordergrund platzierten Silberteller mit der halb geschälten Zitronenschale,¹⁴⁵ der den Eindruck von Unmittelbarkeit und haptischer Präsenz der Gegenstände verstärkt. Im Kölner Werk (**Abb. 1**) ist dieser Zwischenraum zwar etwas größer, aber im Vergleich zu den späteren Werken (**Abb. 3, 4**) ebenfalls bemerkenswert gering. Einzig die schräg in den Bildraum hineinragende Tischkante – die in **Abb. 2-4** sichtbar ist – könnte als Element der Distanzerzeugung gelten. Ihre Wirkung bleibt beim New Yorker Gemälde (**Abb. 2**) jedoch minimal, da die Tischfläche bzw. -kante aufgrund der sehr ähnlichen Farbgebung mit dem Hintergrund nahezu verschmilzt und dadurch optisch

¹⁴⁵ Wie im Kölner Werk und auf der Hummertafel könnte auch hier das Bild beschnitten sein und nicht den gesamten Umfang des Gemäldes zeigen. Literaturangaben dazu fehlen, und eine Originalinspektion war nicht möglich.

zurücktritt. Dies unterscheidet das Werk deutlich von den späteren Kompositionen (**Abb. 3, 4**), auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

Wie bereits in der visuellen Beschreibung der Hummertafel (**Abb. 3; Abschnitt 2.3.**) beobachtet, wurde hier ein deutlich weiter gefasster Bildausschnitt gewählt als in den Stillleben in **Abb. 1** und **2**. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass der Abstand zwischen der unteren Bildkante und der vordersten Tischkante wesentlich größer ausfällt, wodurch mehr Fläche des herabhängenden Tischtuchs sichtbar wird. Dies vermittelt den Eindruck, dass der Tisch tiefer im Bildraum verortet und weiter von der Betrachtenden entfernt ist. Die Objekte erscheinen dadurch weniger nah und verlieren etwas von ihrer unmittelbaren Präsenz. Dennoch erlaubt die leicht abgesenkte Perspektive und die damit verbundene frontale Ansicht der Gegenstände weiterhin eine unmittelbare Teilhabe am Arrangement. Wie im New Yorker Bild (**Abb. 2**) ist eine schräg verlaufende Tischkante zu erkennen, die Tiefe erzeugt, die räumliche Ausdehnung der dargestellten Szenerie betont und die physische Präsenz von Tisch und Objekten verstärkt.

Im Winterthurbild (**Abb. 4**) erreicht die Versetzung des Tischarrangements in den Bildraum und damit die Entfernung von den Betrachtenden ihren Höhepunkt. Der Abstand zwischen unterer Bildkante und vorderster Tischkante ist nochmals deutlich größer als bei der Hummertafel (**Abb. 3**), und das herabhängende Tischtuch nimmt einen wesentlich größeren Teil der Bildfläche ein. Diese kompositorische Anlage weist auf eine weiter nach hinten verlagerte Position des Tisches im Raum und damit auf eine größere Distanz zur betrachtenden Person hin, wodurch der Eindruck räumlicher Tiefe zusätzlich gesteigert wird. Darüber hinaus bleibt die hintere linke Tischecke den Betrachtenden nicht verborgen, und auch ein Abschnitt der rückwärtigen Tischkante wird gezeigt, die aufgrund der Transparenz des Berkemeiers visuell mehr Raum auf der Bildfläche einnimmt. Dadurch wird die physische Präsenz des Tisches im Bildraum bewusst betont und seine räumliche Ausdehnung klarer erfahrbar gemacht. Infolgedessen erscheinen auch die dargestellten Objekte weniger nah an die Betrachtenden herangerückt, was ihre unmittelbare Präsenz im Vergleich zu den Stillleben aus Köln (**Abb. 1**) und New York (**Abb. 2**) mindert. Zudem wird durch die Wahl des Bildausschnitts der Eindruck vermittelt, dass die Perspektive im Vergleich zu den zuvor betrachteten Werken nochmals abgesenkter ist, was die Artifizialität der Blicksituation der Betrachtenden noch deutlicher in den Fokus rückt. Gleichzeitig zeigt sich, dass der Blickpunkt der betrachtenden Person hier leicht nach links verschoben ist, erkennbar daran, dass die linke Seite des Tischtuchs bis zur hinteren Tischecke einsehbar bleibt – im Gegensatz zur Hummertafel (**Abb. 3**), wo dies auf der rechten Kante nicht der Fall ist.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Wahl eines engen oder bewusst erweiterten Bildausschnitts das Verhältnis zwischen der betrachtenden Person und den dargestellten Gegenständen maßgeblich beeinflusst: Während ein enger Ausschnitt die Objekte näher an die Betrachtenden heranrückt und dadurch eine stärkere Unmittelbarkeit in der Wahrnehmung erzeugt, führt ein weiter gefasster Bildausschnitt zu einer stärkeren Verortung der Dinge im Bildraum und schafft somit eine größere Distanz zwischen der visuellen Darstellung und den Betrachtenden im Realraum.

Weitere Perspektivformen, die für die Raumerzeugung im Stilleben von zentraler Bedeutung sind, umfassen sowohl die Betrachter*innenperspektive als auch die atmosphärische und farbliche Perspektive. Eine ausführlichere Analyse dieser Komponenten erfolgt in den **Abschnitten 4.1.4 und 4.2.3.**

4.1.2. Flächigkeit vs. Dreidimensionalität

In diesem Abschnitt wird die Komponente der Flächigkeit im Gegensatz zur Dreidimensionalität anhand der vier Mahlzeitstilleben (**Abb. 1-4**) von Pieter Claesz untersucht, wobei an dieser Stelle auch der Aspekt der materiellen Beschaffenheit der Bilder in den Fokus gerückt wird. Zuvor werden allerdings noch kurz die Begriffe „Bildgrund“ und „Bildfeld“ diskutiert, da diese nicht nur für die bevorstehende Analyse essenziell sind, sondern auch eine elementare Position in der Kunsttheorie allgemein einnehmen.¹⁴⁶ Zudem erfolgt ein theoretischer Exkurs zu den *sottoboschi*, da jene Bildgattung die Bedeutung dieser beiden Termini und die Beziehung zwischen Malerei, Materialität und Natur verdeutlicht.

Karin Leonhard widmet sich diesen Begrifflichkeiten in ihrem Buch *Bildfelder* (2013) äußerst ausführlich und untersucht die Entwicklung und Bedeutung von Form, Grund und Feld in der Kunst- und Bildtheorie des 17. Jahrhunderts.¹⁴⁷ Sie legt dar, dass frühneuzeitliche Naturtheorien *Mimesis* primär als Erhaltung und Nachbildung von Form verstanden – jegliches Fehlen an Form galt als anti-mimetisch. Im Barock jedoch verschiebt sich diese Sicht: *Mimesis* wird zunehmend als Teilnahme an formbildenden und formauflösenden Prozessen begriffen – ein dynamischer Kreislauf von Entstehen und Vergehen.¹⁴⁸ So betrachtet die traditionelle

¹⁴⁶ Zur Bedeutung von „Bildgrund“ und „Bildfeld“ bei Jan van Eyck und für die moderne Malerei siehe Wolf 2012. Leonhard und Burioni betonen, dass eine begriffsgeschichtliche Untersuchung des *Bildgrundes* bislang fehlt und seine Bedeutung nur aus Beispielen und Kontexten erschlossen werden kann (Leonhard 2013a, S. 75; Burioni 2012, S. 96).

¹⁴⁷ Ihr Ziel ist, diese Zusammenhänge neu zu beleuchten, indem sie sich auf die historischen Theorien und Begriffe des 17. Jahrhunderts stützt und relevante Termini einführt bzw. präzisiert, besonders „Widerspiegelung“ und „Mimesis“ (Leonhard 2013a, S. 2–4, 426–430). Für eine ausführliche Abhandlung zu „Grund“ und „Feld“ siehe Boehm/Burioni 2012.

¹⁴⁸ Leonhard 2013a, S. 426, 428–429.

Kunstgeschichte barocke Stilleben oftmals lediglich als realistische Abbilder der Natur, was die barocke Naturtheorie allerdings verkennt, da sie von einem dynamischen Schöpfungskonzept ausgeht: Jede Nachahmung (*Mimesis*) der Naturformen – etwa in Gemälden – ist demnach kein bloßes Kopieren äußerer Erscheinungen, sondern ein innerer Akt der Teilhabe an lebendigen Prozessen der Natur bzw. dem Kreislauf des Lebens – sowohl an Entfaltung als auch Verfall. Auf diese Weise erhält die Malerei eine belebende, naturanaloge Kraft, die sie der Natur selbst vergleichbar macht.¹⁴⁹

Leonhard zufolge rückt damit die materielle Beschaffenheit der Bilder in den Fokus, da Farben und Formen als wirkkräftige, affektiv wirksame Elemente eine materielle Tiefe erzeugen und entscheidend zur Bildwirkung beitragen. Barocke Stilleben wurden folglich nicht als bloße Abbilder der Außenwelt verstanden, sondern im 17. Jahrhundert als materielle, inhomogene Bildfelder, die von wirksamen Substanzen geprägt sind.¹⁵⁰

Leonhard entwickelt in ihrer Abhandlung drei miteinander verknüpfte Thesen. Die zentrale These besagt, dass sich die Maler*innen des 17. Jahrhunderts der materiellen Tiefe ihrer Bilder bewusst waren. Daraus ergibt sich die Vorstellung, dass die Stilleben aus einem schöpferischen Grund oder Feld hervorgegangen sind. Auf dieser Grundlage formuliert Leonhard zwei weitere Thesen, die sich aus der Zuschreibung einer biotischen Qualität der Malerei ableiten – also der Fähigkeit, Formen in Analogie zur Natur zu modellieren: Erstens verdeutlicht das Stilleben die sowohl Kunst als auch Natur innewohnende Fähigkeit, Ähnlichkeiten hervorzubringen. Zweitens eignet es sich daher besonders als theoretisches Modell mimetischer Strukturen in der Kunst. Das Stilleben wird somit zu einem Reflexionsfeld der *Mimesis* und im Zuge dessen zu einer selbstreflexiven Kunstform, die über die reine Darstellung hinausgeht. In dieser Perspektive erhalten die Bilder eine dynamische Bedeutung, die weit über das Konzept einer bloßen „zweiten Natur“ hinausweist. Durch die mimetische Praxis wird die Malerei zu einem produktiven Organ, das eine zweite, schöpferische Wirklichkeit hervorbringt – und nicht lediglich deren nachträgliches Abbild.¹⁵¹

Was nun den Begriff „Bildgrund“ betrifft, so erläutert Leonhard, dass man dieses Wort auf zwei unterschiedliche Arten auffassen kann: Zum einen kann „Grund“ in seiner Funktion als materieller Träger, also als Oberfläche, auf welcher ein Bild erst entstehen kann, gesehen werden. Zum anderen könnte er als geistiger Ursprung und folglich essenzielle Grundlage für die

¹⁴⁹ Leonhard 2013a, S. 3.

¹⁵⁰ Leonhard 2013a, S. 3.

¹⁵¹ Leonhard 2013a, S. 3.

Entstehung eines Bildes interpretiert werden. Somit steht das Dargestellte in permanenter Wechselwirkung mit dem Bildgrund, selbst wenn es sich von diesem löst oder abhebt. Diese Gedankengänge werden im 16. und 17. Jahrhundert weiterentwickelt. Der Bildraum, als kontinuierliches Feld gesehen, besitzt nun an jeder Stelle expressives Potenzial und Farbe entsteht hierin aus einem inneren Spiel der Kräfte, welches diese zudem auch visualisiert.¹⁵²

Leonhard beschreibt die frühe Neuzeit als von der Idee belebter Materie geprägt, in der göttliche Kraft selbst kleinste Teilchen durchdringt und Wachstum sowie Formbildung lenkt. Diese gestaltlose, schöpferische Naturkraft (*natura naturans*) zeigt sich in den konkreten Erscheinungsformen der Natur (*natura naturata*) und ruft Formen des Lebens aus unbelebter Materie wie aus einem dunklen Urgrund hervor.¹⁵³ Dieses Prinzip wird in der barocken und niederländischen Malerei sichtbar: Tiere, Pflanzen und Früchte treten stofflich erfahrbar auf, verweisen zugleich auf ihre übergeordnete Spezies und lassen den Bildgrund als Ursprung und Nährboden des Sichtbaren erkennen.¹⁵⁴ Besonders in den *sottoboschi* (Waldstillleben)¹⁵⁵ wird die bipolare Struktur deutlich, die den materiellen Grund (Farbe, Pigment, Fläche) und die daraus hervorgehenden Formen verbindet und so Kunst und Natur verschränkt.¹⁵⁶

In diesem Kontext untersucht Leonhard die Bedeutung von „Feld“ und „Grund“ in der italienischen Kunsttheorie seit dem 14. Jahrhundert. Bei Cennino Cennini und Giorgio Vasari bezeichnete *campo* („Feld“) unter anderem den Akt des Farbauftrags, verlagerte sich jedoch im 16. Jahrhundert zu einer kompositorischen Kategorie, die das Verhältnis von Grund und Figur beschreibt. Entscheidend war dabei der klare farbliche Kontrast, durch den ornamentale und figurliche Wirkung sowie räumliche Tiefe entstehen.¹⁵⁷ Neben der Schaffung räumlicher Tiefe durch überlagerte Flächen betont *campo* auch den optischen Kontrast zwischen Farbschichten.¹⁵⁸ Die Überlagerung mehrerer *campi* erzeugt so eine Abstufung und damit *rilievo*.¹⁵⁹

¹⁵² Ein herausragendes Beispiel dafür sei Leonhard (2013a, S. 5) zufolge Tizian (ca. 1487-1576), welcher die Bildräume seiner Gemälde besonders durch Farbe entstehen lässt und durch seine Werke zeigt, wie kreative Energie durch Farbe sichtbar werden kann.

¹⁵³ Leonhard 2013a, S. 70-71. Für eine ausführlichere Abhandlung zur Beziehung zwischen Grund und Bildgrund sowie zur Verflechtung von Malpraxis und Gedankenprozess siehe Leinkauf 2012.

¹⁵⁴ Leonhard 2013a, S. 70-71.

¹⁵⁵ Das Genre der sogenannten *Waldbodenstücke*, der *Niederwelt* oder *Sottobosco* (nl.: *bosstillevens*; dt.: „Unterholz“) entstand mit den Werken Otto Marseus van Schriecks in den 1650er Jahren. Es zeigt Naturstücke und Tiere in dunklen, schattenhaften Umgebungen wie Unterholz, unter Mauern, auf Felsen oder in Höhlen und vermittelt damit Einblicke in die verborgene Welt der Tierwelt und ihrer Lebensräume. Siehe dazu Leonhard 2013a, S. 12.

¹⁵⁶ Leonhard 2013a, S. 70-73.

¹⁵⁷ Leonhard 2013a, S. 74. Leonhard verweist hier auf Stumpel 1988.

¹⁵⁸ Leonhard 2013a, S. 75; Burioni 2012, S. 98.

¹⁵⁹ Leonhard 2013a, S. 75, Fn. 136.

In der Frühen Neuzeit erscheint das Bildfeld häufig als *campus* oder „Feld“, während sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts im deutschen und niederländischen Raum der Begriff *grund* (bzw. *grunt* oder *gront*) etabliert, dessen Bedeutung zwischen materiellem Malgrund und metaphorischem Anfang eines Werkes schwankt.¹⁶⁰ Im Niederländischen bezeichnet *grond(t)* allgemein eine Grund- oder Trägerschicht und geht auf Bedeutungen von (fruchtbarem) Boden, Fläche oder Fundament zurück.¹⁶¹ Nach Leonhard lässt sich *grond* im maltechnisch-metaphorischen Sinn als Entsprechung des *campo* verstehen, insofern der Farbauftrag einen Hintergrund hervorbringt, von dem sich eine Figur abhebt, oder einen Kontrast erzeugt, der allein aus koloristischer Gestaltung und materieller Schichtung resultiert.¹⁶²

Weiters schreibt Leonhard, dass diese neue Beziehung zwischen Figur und Grund bei den niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts wie etwa Otto Marseus van Schrieck (**Abb. 15**) oder anderen *sottoboschi*-Malern nicht lediglich auf formaler, sondern auch auf genealogischer Ebene basiert. Die Figur geht aus dem Malgrund, der auf einer materiellen Basis beruht, hervor und scheint sogar aus diesem zu erwachsen. Zudem vollzieht sich ihre Visualisierung auf der Bildfläche als haptischer Prozess: Durch die Schichtung der Pinselstriche entsteht eine reliefartige Struktur – die Figur wächst somit mit jeder Farbschicht aus dem Grund heraus – und der Malgrund (*grond*) nimmt in der Figur selbst Gestalt an bzw. wird in ihrer Körperlichkeit greifbar.¹⁶³

Allerdings vollzieht sich Leonhard zufolge diese Verdichtung nicht nur auf räumlicher Basis – im Sinne einer Differenzierung von Vorder- und Hintergrund – sondern ebenso auf zeitlicher Ebene, als Prozess zwischen einem „Vorher“ und „Nachher“, wodurch eine Dimension der Zeitlichkeit visualisiert wird.¹⁶⁴ Schließlich schlussfolgert Leonhard, dass in vielen Stillleben und Naturdarstellungen des 17. Jahrhunderts „*Picturas Acker*“¹⁶⁵ als jener ursprüngliche Grund

¹⁶⁰ Leonhard 2013a, S. 75; Burioni 2012, S. 96.

¹⁶¹ Im Altniederländischen waren zwei Formen gebräuchlich: *grunnd* für den Meeresboden und *grund* für ein Feld oder eine ebene Fläche. Letzteres kann sowohl fruchtbaren Boden als auch ein Fundament für etwas Erhabenes, wie ein Gebäude, bezeichnen (Leonhard 2013a, S. 75).

¹⁶² Leonhard 2013a, S. 75–76.

¹⁶³ Leonhard 2013a, S. 76.

¹⁶⁴ Die Waldstücke (*sottoboschi*) zeigen, Leonhard (2013a, S. 76) zufolge, Dinge im Zustand des Entstehens (*in statu nascendi*), sowohl im malerischen als auch im biologischen Sinn. Allerdings seien diese stets vom Rückfall in die Materie bedroht, da es sich hierbei um elementare und noch unbestimmte Formen handle.

¹⁶⁵ Leonhard versteht mit diesem Begriff metaphorisch das Bildfeld, das wie ein Acker kultiviert wird, wobei seine Beschaffenheit mal trocken, mal feucht, mal erhaben oder flach ist. Die auf dem Bildfeld bzw. dem *Picturas Acker* abgebildeten Lebewesen verhalten sich hierarchisch zueinander, analog den Naturgesetzen der vier Elemente (Leonhard 2013a, S. 4, 22). Für eine ausführlichere Abhandlung siehe Leonhard 2013a, S. 13–24.

verstanden werden kann, auf dem sich sowohl Natur- als auch Kunstformen entfalten, denn die Visualisierung der Natur ist hier simultan eine Darstellung binnen der Natur selbst.¹⁶⁶

Leonhards Überlegungen zu den *sottoboschi* lassen sich in Teilen auch auf Mahlzeitstillleben übertragen. Besonders relevant ist dabei das Konzept des Hervorgehens der Figur aus dem Bildgrund, dessen Ausprägung jedoch wesentlich von der jeweiligen Komposition, der Materialität und der Lichtsituation abhängt und somit von Werk zu Werk variiert, wie die folgenden Analysen zeigen werden. Eine genealogische Herleitung tritt hier in den Hintergrund, weil die dargestellten Gegenstände nicht aus dem Erdboden erwachsen, sondern in einem häuslich-zivilen Kontext arrangiert sind. Gleichwohl bleibt der Aspekt der natürlichen Materialität zentral: Da Pigmente und Leinwand aus Naturmaterialien bestehen, weisen auch Mahlzeitstillleben eine enge Verbindung zur Natur auf. Zudem erweist sich gerade in Mahlzeitstillleben der Bildgrund im Sinne des Hintergrundes als essenzielles Element, indem er zugleich hinterfangend und hervorhebend wirkt und so die physische, haptische Präsenz sowie die dreidimensionale Wirkung der im Vordergrund platzierten Objekte unterstützt. Auch die Schichtung der Pinselstriche und die reliefartige Oberflächenstruktur können hierbei eine entscheidende Rolle spielen; ihr *rilievo* erschließt sich jedoch nur bei der Betrachtung des unverglasten Originals. Darüber hinaus visualisieren die Mahlzeitstillleben einen zeitlichen Prozess zwischen einem Vorher und Nachher: Der Tisch ist gedeckt, das Mahl angerichtet, doch Krümel, Nussschalen, angeschnittene oder teilweise geschälte Zitrusfrüchte sowie angerissenes Brot verweisen auf eine bereits stattgefundene Handlung. Zwischen dem Moment des Arrangierens und dem dargestellten, eingefrorenen Augenblick ist Zeit vergangen – ein narratives Moment, auf das in **Abschnitt 4.2.3.** näher eingegangen wird.

Zusammengefasst kann also festgehalten werden, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts der Bildgrund zu einem aktiven, fundamentalen Element der Bildentstehung wurde, aus welchem die Figur durch übereinanderliegende Farbschichten hervortritt, und seine passive Rolle als bloßer Hintergrund abgelegt hatte. Weiters wurde dieser Grund nicht nur als Maltechnik genutzt, sondern auch als symbolische und metaphorische Grundlage verstanden, laut Karin Leonhard als ein fruchtbarer „Acker“, also ein „Nährboden“, aus dem die Formen hervorgingen.

Mit diesen Gedanken zum Bildgrund und Bildfeld im Kopf betrachten wir nun die vier vorliegenden Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz im Hinblick auf deren zweidimensionaler und dreidimensionaler Beschaffenheit. Zum einen handelt es sich um zweidimensionale Bildträger, auf denen mittels optischer Mittel eine Illusion von Dreidimensionalität erzeugt wird. Zum anderen

¹⁶⁶ Leonhard 2013a, S. 76.

operieren insbesondere Mahlzeitstillleben mit einem bewussten Spannungsverhältnis zwischen der flächigen, unauffälligen Hintergrundzone – die als bildliche Rückwand fungiert – und der plastischen Präsenz der sorgfältig modellierten und ausgeleuchteten Objekte im Vordergrund. Diese Gegenüberstellung von flacher Bildfläche und illusionistischer Körperhaftigkeit betont die malerische Konstruktion des Raums und reflektiert zugleich über die mediale Beschaffenheit des Bildes selbst. Dies wird besonders beim New Yorker Stillleben (**Abb. 2**) deutlich: Vor einem hellbraunen Hintergrund sind die Objekte auf einer Fläche arrangiert, bei der es sich um einen Tisch oder eine Platte handelt. Diese verläuft parallel zur unteren Bildkante und ist in einem ähnlich hellbräunlichen Ton gehalten wie der Hintergrund, sodass beide Bildelemente optisch beinahe miteinander verschmelzen. Besonders die Überlagerung der rückwärtigen Tischkante durch ein umgestürztes, filigranes Glas sowie einen daneben positionierten Teller mit Oliven trägt zur Auflösung der räumlichen Tiefe bei. Diese gezielte Verdeckung erzeugt den Eindruck einer nahezu homogenen Bildfläche, wodurch die Illusion der Dreidimensionalität im Hintergrund zurücktritt und die dargestellten Objekte plastisch aus dem Bildraum hervortreten. Die Aufmerksamkeit der Betrachtenden wird so ganz auf die Dinge selbst gelenkt. Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Stillleben, die ein weißes Tischtuch als neutrale Bildfläche nutzen, verzichtet der Maler hier auf eine solche visuelle Bühne. Dadurch treten die Gegenstände nicht klar konturiert vom Untergrund hervor, sondern fügen sich mit ihrer gedämpften Farbigkeit harmonisch in die Holzfläche des Tisches ein, was der Szene eine insgesamt homogene, nahezu tonige Wirkung verleiht. Dieses New Yorker Stillleben ist in seiner Beschaffenheit allerdings nicht einzigartig, sondern gehört einer Werkgruppe an, bei welcher der Maler das Spiel mit dem Bildgrund und der Bildfläche auszureizen scheint.¹⁶⁷

Darüber hinaus fungiert in Claesz' Œuvre ein strahlend weißes Tischtuch häufig als bildnerische Bühne oder „Leinwand“ für die präsentierten Objekte: Es hebt diese deutlich vom meist dunkleren Hintergrund und der dunkel gehaltenen Tischfläche ab und lenkt so gezielt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf das Arrangement – ein Gestaltungsprinzip, das in drei der vier vorliegenden Stillleben (**Abb. 1, 3, 4**), besonders stark ausgeprägt aber im Kölner Bild (**Abb. 1**), zur Anwendung kommt. Dabei schwingt zugleich der Aspekt von Bildfeld und Bildgrund mit, denn der Begriff „Leinwand“ erhält hier eine doppelte Bedeutung: Das vermutlich aus Leinen gefertigte Textil präsentiert die Objekte wie eine Leinwand, indem es als Grund fungiert, auf dem sie platziert und zur Schau gestellt werden. Zugleich wird das Tuch selbst

¹⁶⁷ In Claesz' Œuvre sind demnach einige Werke existent, bei denen kein weißes Tischtuch die Präsenz des Tisches unterstreicht und der gezeigte Tisch beinahe dieselbe Farbe oder Farbpalette aufweist wie der gezeigte Hintergrund. Vergleiche dazu Brunner-Bulst 2004, Kat. 32, Kat. 32 A/II, Kat. 32 B, Kat. 36, Kat. 40, Kat. 41, Kat. 44, Kat. 68, Kat. 110, Kat. 117, Kat. 187, Kat. 188.

vom Bildträger getragen, der – sofern er nicht aus Holz besteht, wie in den vier hier behandelten Werken von Claesz, sondern aus Leinen, wie in der Rebhuhntafel (**Abb. 16**) – ebenfalls aus Leinen gefertigt ist und damit analog zur Tischdecke die dargestellten Objekte trägt, präsentiert und hervorhebt. Während Claesz also die Plastizität der Objekte im New Yorker Bild (**Abb. 2**) noch durch die Verunklarung der Raumsituation erzeugt, so nutzt er in seinen anderen drei Gemälden ein weißes Tischtuch, das wie eine Leinwand die Objekte trägt und als Unter- und Hintergrund für diese fungiert. Somit schafft Claesz eine klarere Trennung zwischen Tischarrangement und dem flachen, tonig oder schwarz gehaltenen Hintergrund. Allerdings scheinen die Objekte in **Abb. 3** und **4** dadurch weniger stark aus dem Bildgrund in Richtung des Betrachterraums herauszuwachsen, wodurch die dreidimensionale, haptische Erscheinung der Objekte etwas zurückgetreten ist. Im Kölner Bild (**Abb. 1**) erscheint die materielle Präsenz der Objekte trotz des Tischtuchs ungewöhnlich deutlich. Das liegt vor allem am Kontrast des strahlendweißen Tischtuchs zum tiefdunklen, fast schwarzen Hintergrund und Tisch sowie daran, dass das Tischtuch den Tisch nur teilweise bedeckt. Hier kommt also dieses Spiel mit der Verschmelzung des Tisches und des Hintergrundes und der dadurch erzeugten Flächigkeit ebenso zur Geltung, wenn auch nicht so stark ausgeprägt wie im New Yorker Bild (**Abb. 2**). An einer Stelle – dem Bereich rund um das helle Brötchen im rechten Bildbereich – ist der Tisch allerdings nicht von dem Textil bedeckt und das runde Brötchen scheint bei Betrachtung aus der Ferne im Bildraum zu schweben oder undefiniert auf der Bildfläche verortet zu sein. Bei genauerer Inspektion des Werkes unter guten Lichtverhältnissen ist die Abgrenzung des Tisches vom dunklen Grund aber zu erkennen. Nichtsdestotrotz wird die Plastizität der Objekte durch diesen visuellen Effekt gesteigert, wodurch die Gegenstände als Figur – wie Lebensmittel aus einem fruchtbaren Acker – aus dem Bildgrund zu emergieren scheinen.

Auch die Malweise hat eine Auswirkung darauf, wie erfolgreich die Erzeugung von Raum auf einer zweidimensionalen Fläche stattfindet. Das Kölner (**Abb. 1**) und New Yorker Bild (**Abb. 2**) zeichnen sich durch eine hohe Detailgenauigkeit aus. Die Gegenstände sind mit großer Sorgfalt wiedergegeben und vermitteln eine starke haptische Präsenz. Besonders hervorzuheben ist die differenzierte Oberflächenbehandlung in beiden Werken, die im New Yorker Bild aber stärker ausgeprägt ist: Das glatt glänzende, fragil wirkende Glas des umgestürzten Gefäßes im venezianischen Stil, die matte, leicht raue Textur der Zitronenschalen sowie die glatte, feucht schimmernde Oberfläche der Weintrauben lassen sich visuell nahezu ertasten. Diese qualitätsvolle Differenzierung materieller Eigenschaften verstärkt den illusionistischen Charakter des Bildes und trägt wesentlich zur sinnlichen Anschaulichkeit der Darstellung bei. Ähnlich verhält es sich in der Hummertafel (**Abb. 3**) sowie im Winterthurbild (**Abb. 4**), wobei die präzise, aber

dennoch offene Malweise von Claesz besonders im letzteren zur Geltung kommt. Bei genauerer Betrachtung offenbaren sich nicht nur die stellenweise groben Pinselstriche, sondern auch die insgesamt freiere Malweise, in der Farbflächen ineinander übergehen und die Konturen der Objekte bewusst abgeschwächt sind. Besonders deutlich zeigt sich dies am Ende des Rankenwerks hinter dem Römer, das sich als dünne, flache Linie nahezu nahtlos im Hintergrund verliert (**Abb. 4e**). Auch die Detailaufnahme in **Abb. 4f** veranschaulicht, wie wenig klar das Tisch-tuch an der hinteren Tischkante vom Hintergrund getrennt ist und wie sich die Farbtöne subtil miteinander verbinden. Ähnlich verhält es sich im Vordergrund: Beim Brötchen, dem Silberteller (**Abb. 4f**) und der abgeschälten Zitrone (**Abb. 4c**) scheinen einzelne Linien des Tisch-tuchs in die Objekte überzugehen und ihre Grenzen weiter zu verwischen. Diese Interaktion der visualisierten Objekte auch auf der materiellen Ebene und die lockere Malweise tragen ebenso zu einer gewissen Homogenität im Bild bei. Zudem wirkt das Werk dynamischer und lebendiger, was in **Kapitel 4.2.** eingehender beleuchtet wird.

Im vorliegenden Zusammenhang lohnt sich auch ein genauerer Blick auf die Signaturen der vier Werke, da sie maßgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Bildfläche und den räumlichen Eindruck eines Gemäldes haben können. Eine Künstlersignatur kann die Flächigkeit eines Werkes betonen, wenn sie ohne Rücksicht auf den Bildraum an einer beliebigen Stelle platziert ist und sich nicht den perspektivischen Gesetzen der Darstellung unterordnet. In diesem Fall verweist die Malerperson bewusst auf das Gemälde als zweidimensionale Fläche und materielle Leinwand. Umgekehrt kann die Signatur aber auch in den dargestellten Raum integriert sein und so den Anschein erwecken, Teil der gezeigten Wirklichkeit zu sein. Sie erscheint dann etwa als Inschrift auf einem Tisch, eingeritzt in Holz, auf ein Blatt Papier geschrieben oder als Bestandteil des Fußbodens. Albrecht Dürer bietet hierfür ein anschauliches Beispiel, da er beide Formen der Signaturgestaltung verwendet hat: Einerseits setzt er seine Signatur schlicht auf die Bildfläche (**Abb. 17, 18**), andererseits integriert er sie in den räumlichen Kontext des Geschehens (**Abb. 19, 20**).

Was Pieter Claesz anbelangt, bedient sich dieser auch beiden Formen der Signaturmöglichkeit. In seinem Kölner Bild (**Abb. 1b**) ist die Signatur in die Bildwirklichkeit integriert, indem sie sich auf der Schneidefläche des Messers als Teil des Objekts ausgibt. Im New Yorker Bild (**Abb. 2d**) ist sie mitsamt Datum an die Stelle der vorderen Tischkante gesetzt. Dabei wirkt sie wie in den Tisch eingeritzt,¹⁶⁸ wodurch der Maler sich selbst als Künstlerperson, stellvertretend durch

¹⁶⁸ Die eingeritzte Signatur wurde nur anhand eines Fotos festgestellt; das Original in New York konnte nicht eingesehen werden, und die Literatur liefert keine weiteren Angaben dazu.

die Signatur, in das Bild integriert. Das Messer wurde hier aus seiner Scheide genommen, entweder um zu essen, oder aber auch um die Signatur in den Tisch einzuritzen. Dadurch bekommt das Bild eine weitere erzählerische Komponente und wirkt über seine bloße zweidimensionale Existenz hinaus.¹⁶⁹ Im Gegensatz dazu wurde die Signatur in der Hummertafel (**Abb. 3e**) und im Winterthur Bild (**Abb. 4d**) auf der Fläche des Hintergrundes bzw. der Rückwand angebracht. In beiden Fällen befindet sich die Signatur also auf einer bildräumlichen Fläche und ist dadurch grundsätzlich in die Raumstruktur integrierbar. Dennoch erscheint sie innerhalb der dargestellten Wirklichkeit als störendes Element, da eine Wand in einem Innenraum üblicherweise keine Beschriftung trägt. Auf diese Weise unterbricht die Signatur die illusionistische Wirkung des Raums.

Warum der Unterschied der plastischen Wirkung der Gegenstände im Kölner und New Yorker Bild so stark im Vergleich zur Hummertafel und dem Winterthur Gemälde ist, wird sich nun in den folgenden Textteilen weiter erschließen.

4.1.3. Illusionen

In diesem Abschnitt werden diverse Illusionen diskutiert, die zur Erzeugung eines dreidimensionalen Raums in Mahlzeitstillleben beitragen. Hierbei ist das Konzept der „ästhetischen Grenze“ essenziell, das eine bildnahe Zone beschreibt, in der sich die Sphären des Realen und des Gemalten überschneiden. Geprägt wurde der Begriff von Ernst Michalski (1932) und bezeichnet jenen Grenzbereich, in dem die Wahrnehmung der Betrachtenden zwischen Bildraum und realem Raum oszilliert bzw. der Bild- und Realraum ineinander übergreifen:¹⁷⁰

Die Grenze, die zwischen geformtem Kunstraum und ungeformtem Freiraum verläuft, wird hier als „ästhetische Grenze“ bezeichnet. Diese Grenze ist nun keineswegs konstant und undurchbrechlich. Sie kann in verschiedenartiger Weise überschritten werden. Die Kunstformation kann in den Realraum übergreifen und umgekehrt kann der Realraum, gleichsam als ungeformter Rohstoff, in den Kunstraum eindringen.¹⁷¹

Frank Büttner (2011) schreibt, dass der Terminus *ästhetische Illusion* mit der französischen Bezeichnung *Trompe-l'œil* („das Auge täuschen“)¹⁷² gleichzusetzen sei, da sie die täuschende oder illusionistische Wirkung des Kunstwerks bezeichnen, die das Ziel verfolgt, die

¹⁶⁹ Auf die Narration im Werk wird in **Abschnitt 4.2.3.** dieser Masterarbeit ausführlicher eingegangen. Claesz war allerdings nicht die einzige Künstlerpersönlichkeit, die ihre Initialen gerne in die Bildwirklichkeit der eigenen Werke integrierte: Auch die Zeitgenossin Clara Peeters setzte in ihren Gemälden ihre Signatur auf den dargestellten Messern oder auf der vorderen Tischkante. Für die Signatur auf der vorderen Tischkante siehe beispielsweise Kat. Ausst. Mauritshuis 2017, Kat. 14.

¹⁷⁰ Fritzsche 2010, S. 31; Michalski 1932, S. 10.

¹⁷¹ Michalski 1932, S. 10.

¹⁷² Der Begriff *Trompe-l'œil* stammt aus dem Französischen *tromper l'œil* oder *tromper les yeux* und wurde bereits in der dortigen Kunsttheorie zu Beginn des 18. Jahrhunderts bei beispielsweise Roger de Piles (1708) verwendet. Dieser entspricht dem italienischen Ausdruck *ingannare l'occhio*. Siehe dazu Büttner 2011, S. 201.

betrachtende Person davon zu überzeugen, dass das im Bild Dargestellte Teil der realen Welt sei.¹⁷³ Gelingt die durch Gestaltungsstrategien erzeugte, vollkommene Illusion von Wirklichkeit, so verschmilzt der Realraum für kurze Zeit mit dem Bildraum und die betrachtende Person wird in den Inszenierungsrahmen eingebunden und folglich in die Wirklichkeit des Bildes absorbiert.¹⁷⁴ Fritzsche (2010) erklärt, dass das Fehlen der ästhetischen Grenze Voraussetzung für eine gelungene Täuschung ist. Erst wenn die Täuschung als solche von den Betrachtenden entlarvt wird und die „Enttäuschung“ erfolgt ist, kann das Dargestellte als Kunstwerk bewundert und die handwerkliche Fertigkeit des Künstlers bestaunt werden.¹⁷⁵ Die Termini *Illusion* und *Trompe-l'œil* stehen dabei in enger Verbindung mit den Konzepten der *mimesis* und *imitatio*.¹⁷⁶

Die Bewunderung von Naturdarstellungen in Gemälden, die die betrachtende Person in ihrer Wahrnehmung täuschen und die Unterscheidung von Realem und Gemalten nicht mehr ermöglicht, ist bis in die Antike nachzuverfolgen, wie beispielsweise der Malerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios,¹⁷⁷ oder das antike Mosaik des Sosos von Pergamon zeigt, welches einen von Abfällen überzogenen Fußboden imitiert (**Abb. 21**).¹⁷⁸

Büttner listet zwei Prinzipien der Darstellung, die im Kontext der illusionistischen Wirkung eines Gemäldes seit Giotto Eingang in die Kunstgeschichte fanden: Das umfasst zum einen das Prinzip des *rilievo*, das diverse gestalterische Mittel nutzt, um in den Raum der Betrachtenden vorzudringen. Dabei wird den Betrachtenden der Eindruck vermittelt, der Bildgrund sei eine unüberwindbare feste Fläche, die den realen Raum begrenzt. Mit ihrer Eigenschaft, sich vom Bildgrund heraus in den Realraum hinein zu erheben, beruhen *Trompe-l'œil*-Momente auf diesem Prinzip des Reliefs. Zum anderen wird hier das Prinzip der sogenannten illusionistischen

¹⁷³ Büttner 2011, S. 201. Büttner (2011, S. 201) weist darauf hin, dass die Begriffe in der Kunsttheorie erst spät gebräuchlich wurden. „Illusion“ (Lat. *illusio*) bezeichnete bis zum 17. Jahrhundert Täuschungen mit böswilliger Qualität, etwa durch Magie oder Dämonen. Erst im 18. Jahrhundert, etwa bei Dubos (1719), wurde der Begriff regelmäßig in der Kunsttheorie verwendet. Zur Abgrenzung von metaphysischen Konzepten entstand der Terminus „ästhetische Illusion“, der unterschiedliche Definitionen hatte, aber stets das Verhältnis von Wahrnehmung und Bewusstsein in der Erfahrung sinnestäuschender Kunstwerke thematisierte. Der Begriff *Trompe-l'œil* taucht erstmals 1800 auf und bezeichnet eine illusionistisch gemalte Assemblage von Gegenständen auf einem Brett (Faré 1962, S. 243).

¹⁷⁴ Krüger 2024b, S. 134; Fritzsche 2010, S. 40.

¹⁷⁵ Fritzsche 2010, S. 40.

¹⁷⁶ Büttner 2011, S. 202. Die Verknüpfung der Begriffe entstand im Zuge der „griechischen Revolution“ der Kunst, siehe dazu Gombrich 1986, Kapitel 4, S. 141-172. Obwohl Platon mimetische Kunst als Nachahmung kritisierte, setzte sich das Prinzip der Mimesis durch. Aristoteles erweiterte es, indem er Kunst auch die Darstellung einer idealisierten Wirklichkeit zuschrieb. Die Überzeugungskraft illusionistischer Bilder gründet im antiken Verständnis auf ihrer Nähe zur Wahrheit (*veritas*) (Büttner 2011, S. 202). Zu *mimesis*, *imitatio*, *Trompe-l'œil*-Momenten und *memento mori* in Buch- und Tafelmalerei siehe Hindriks 2022; zu exzessiver *mimesis* in verschiedenen Medien und Epochen siehe Lutz/Siegert 2020.

¹⁷⁷ Zum antiken Malerwettstreit siehe beispielsweise Fritzsche 2010, S. 36-37; Fritzsche 2013, S. 246; Krüger 2024a, S. 8-9; Düchting 2010, S. 56; Brusati 2021, S. 256; Riley 2015, S. 69-71; Büttner 2011, S. 202.

¹⁷⁸ Büttner 2011, S. 202. Zum Mosaik von Sosos von Pergamon siehe auch Menke 2020, S. 31-35.

Fenster-Wirkung (*finestra aperta*) erwähnt,¹⁷⁹ das in gegensätzlichem Bezug zum Relief-Prinzip steht, da in jenem die Negierung des Bildgrunds erfolgt. Dieses zweite Prinzip verfolgt ebenso wie die Zentralperspektive oder die atmosphärische Perspektive das Ziel, den Tiefenraumeindruck zu verstärken und die visuelle Suggestion zu intensivieren. Der Rahmen spielt bei diesem Prinzip eine zentrale Rolle und scheint der betrachtenden Person den Blick in eine jenseits des Realraums eröffnete Sphäre zu gewähren, in der sich imaginäre Gegenstände entfalten.¹⁸⁰ Beide Prinzipien finden sich auch in den hier untersuchten Stillleben von Claesz, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung. Wie die vorangegangenen und nachfolgenden Analysen dieser Masterarbeit zeigen, liegt der Schwerpunkt deutlich auf dem *rilievo*, während die *finestra-aperta*-Wirkung vergleichsweise subtil bleibt. Sie entfaltet sich vor allem durch verschiedene gestalterische und kompositorische Mittel – etwa durch Kompositionslinien, die Anordnung der Objekte sowie die schräg in den Raum verlaufende Tischkante – und kann durch den gezielten Einsatz von Rahmen zusätzlich bewusst verstärkt werden.¹⁸¹

Fritzsche fasst in ihrer Abhandlung (2010) vier essenzielle Kriterien zusammen, die eingehalten werden sollten, damit eine Illusion und kurzzeitige Täuschung der Betrachtenden gelingen. Erstens listet sie als wesentlichen Punkt die Vermeidung der Abbildung von Lebendigem, da aufgrund der momenthaften Eigenschaft von Dargestelltem in Gemälden die Bewegung von jeglichem lebendigen Wesen eingefroren abgebildet werden müsste, wodurch keine beständige Täuschung gegeben wäre. Zweitens ist es von Vorteil, wenn die abgebildeten Dinge einerseits in ihrer Beschaffenheit flach sind bzw. eine geringe räumliche Tiefe aufweisen, und andererseits in einen ebenso plan angelegten Hintergrund eingebettet sind. Dadurch wird das Illusionspotenzial erheblich gesteigert, wodurch die dargestellten Gegenstände nicht nur körperlich greifbar erscheinen, sondern den betrachtenden Personen erlauben, sich im Realraum frei zu positionieren. Da die Objekte bei einem Standortwechsel kaum Verzerrungen aufweisen, bleibt ihre Wirkung stabil und die Konstruiertheit bzw. Artifizialität der Darstellung bleibt weitgehend verborgen. Als drittes Kriterium spricht Fritzsche die Licht- und Farbsituation im Gemälde an. Je stärker sich der Bildraum in seiner Beleuchtung oder Farbgebung an den Realraum anpasst, umso wahrscheinlicher ist es, dass die Grenze zwischen den beiden Räumen verschwimmt. Viertens ist für eine gelungene Illusion außerdem essenziell, dass die abgebildeten

¹⁷⁹ Der Terminus *finestra aperta* ist von Alberti in seiner *Malkunst (De pictura)* eingeführt worden, dort unter „aperta fenestra“ zu finden (Alberti 2000, S. 224). Alberti verwendet den Begriff als er über seinen eigenen Malprozess und -vorgang spricht: „Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster, durch welches der ‚Vorgang‘ betrachtet wird.“ (Alberti 2000, S. 225).

¹⁸⁰ Büttner 2011, S. 202.

¹⁸¹ Siehe dazu **Kapitel 4.2.** zur Dynamik und Statik und **Abschnitt 4.3.3.** zur Rolle des Rahmens in Stillleben.

Dinge nicht nur vollständig, sondern auch der Größe des natürlichen Vorbilds entsprechend visualisiert werden.¹⁸²

Zusätzlich zu diesen vier Kriterien betont Gombrich (1956): „Die Voraussetzung für das Wirken von künstlerischen Illusionen ist ein Erlebnis des Wiedererkennens.“¹⁸³ Illusionen entfalten ihre volle Wirkung dort, fährt Gombrich fort, wo sie an die tief verankerten Wahrnehmungserwartungen der Betrachtenden anknüpfen. Perspektivische Konstruktionen überzeugen besonders dann, wenn sie potenziell real vorstellbare Szenarien zeigen, etwa illusionistisch gemalte Decken oder Scheinarchitekturen in barocken Kirchen, deren Formen auch in realer Architektur existieren könnten. Auch die Malerei der Renaissance nutzt diese Erwartungshaltung, etwa durch gemusterte Fliesenböden, deren perspektivische Verkleinerung aufgrund der Annahme gleich großer Fliesen als räumliche Tiefe gelesen wird.¹⁸⁴ Für Gombrich ist die Erwartungshaltung des Menschen somit eine wesentliche Voraussetzung von Illusion.¹⁸⁵

Auch spätere Trompe-l'œil-Maler*innen nutzten diesen Mechanismus, indem sie Erwartungen gezielt ansprachen und ihre Illusionen darauf aufbauten, etwa durch gemalte Insekten, an einem Steckbrett befestigte Briefe,¹⁸⁶ oder die Simulation einer gesprungenen Glasscheibe.¹⁸⁷ Auch Claesz' Illusionen spielen mit dem Aspekt des „Wiedererkennens“, indem der Künstler zum Beispiel eine Fliege auf ein Gemälde in Stockholm (**Abb. 22**) malt, wodurch der Illusionscharakter des Werkes nochmal gesteigert wird.

Was nun die illusionistischen Darstellungen und die Raumwirkung in Stillleben betrifft, wird in Fritzsches Abhandlung (2010) deutlich, dass die Hervorhebung und Überwindung der ästhetischen Grenze eine zentrale Rolle spielen.¹⁸⁸ Ein wesentliches Mittel zur Betonung dieser ästhetischen Schwelle, von welchem auch Claesz Gebrauch macht, ist die naturgetreue Nachahmung von Gegenständen, die sowohl dem Bild- als auch dem Realraum zugeordnet werden

¹⁸² Fritzsche 2010, S. 39. Siehe dazu auch Hindriks 2022, S. 67.

¹⁸³ Gombrich 1986, S. 286.

¹⁸⁴ Gombrich 1986, S. 286-287.

¹⁸⁵ Gombrich (1986, S. 228) zufolge entstehen Illusionen dort, wo Wahrnehmung, Erwartung und Handlung zusammenwirken. Veranschaulicht wird dies am Beispiel des Steckenpferds, das erst durch Fantasie und die Handlung des „Reitens“ als Pferd wahrgenommen wird. Diese Überlegungen sind jedoch nicht neu: Bereits die Griechen, so Gombrich (1986, S. 225), beschrieben ein Zwischenreich zwischen Realität und Täuschung, in dem sich Betrachtende einer Illusion bewusst und freiwillig aussetzen. Zur Täuschung wird die Illusion erst dann, wenn eine aktuelle Erwartung gezielt angesprochen wird. Für weitere Ausführungen Gombrichs zu den Voraussetzungen von Illusionen, siehe sein separates Kapitel auf S. 225-256.

¹⁸⁶ An dieser Stelle verweist Gombrich auf ein 1894 gemaltes Bild von John Frederick Peto namens *Old Time Letter Rack*, Öl auf Leinwand, 76,2 x 63,5 cm, befindlich im Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁸⁷ Das Trompe-l'œil des gemalten gebrochenen Glases ist für Gombrich eine der erfolgreichsten Illusionen, die er je gesehen hatte (Gombrich 1986, S. 229).

¹⁸⁸ Siehe dazu Fritzsche 2010, S. 36-65: „Die Betonung der ästhetischen Grenze“ und „Die Überwindung der ästhetischen Grenze“.

können. So erzeugen beispielsweise über die Tischkante hinausragende Teller (**Abb. 1a, 2c, 3c, 4c**) oder Gegenstände wie Messer (**Abb. 1b, 3d**) den Eindruck, als würden sie aus der Bildfläche heraustreten und sich den Betrachtenden nahezu greifbar darbieten. Diese visuelle Illusion löst eine haptische Reaktion aus – den Impuls, das Dargestellte berühren zu wollen, was die suggestive Präsenz des Objekts wesentlich verstärkt. Weiters lassen diese Gegenstände so die Grenze zwischen Bild- und Realraum verschwimmen und die Immersion der betrachtenden Person in die Bildwirklichkeit wird intensiviert. Obwohl die Bilder auf den ersten Blick die Abwesenheit einer menschlichen Figur zeigen – mit Ausnahme der Hummertafel (**Abb. 3**), in deren Kanne sich eine Figur spiegelt, worauf in **Abschnitt 4.1.5.** genauer eingegangen wird –, entsteht durch die immersive Einbindung der betrachtenden Person und die Verschmelzung von Bild- und Realraum der Eindruck, das Mahl sei für das rezipierende Individuum selbst bereitet oder es nehme den Platz einer zuvor anwesenden Figur ein.

Betrachtet man nun die vier vorliegenden Werke von Claesz (**Abb. 1-4**), wird deutlich, dass sie die zuvor erwähnten Kriterien für erfolgreiche Illusionen in unterschiedlichem Ausmaß erfüllen: In allen vier Werken sind keine Lebewesen dargestellt, lediglich tote Meerestiere (ein Fisch und ein Hummer), die zum Verzehr bereit auf Tellern angerichtet sind.¹⁸⁹ Das Kriterium flacher Gegenstände auf flachem Hintergrund trifft nur bedingt zu: Zwar ist der Hintergrund flach gehalten, doch erheben sich die plastisch ausgeführten Objekte scheinbar dreidimensional aus dem Bildgrund. Lediglich das Tischtuch in **Abb. 1** und **Abb. 4** sowie der Papierstapel (**Abb. 3f**) weisen zweidimensionale Eigenschaften auf, die in Bezug auf die Illusionswirkung der Werke allerdings nicht zur Geltung kommen. Was die Lichtsituation betrifft, so ist diese in **Abb. 2-4** mit größerer Wahrscheinlichkeit an den Realraum angepasst als die Beleuchtung in **Abb. 1**, worauf in dem nachfolgenden **Abschnitt 4.1.4.** ausführlicher eingegangen wird. Schließlich entsprechen die dargestellten Gegenstände in etwa der Originalgröße, was ihre Integration in den Realraum plausibel erscheinen lässt. Weiters sind die Objekte in fast allen Bildern in ihrer Gesamtheit auf der Bildfläche dargestellt: Das New Yorker Werk zeigt sie zur Gänze, während im Kölner Bild die Ränder der Objekte am Rand etwas angeschnitten sind, was auf eine Beschneidung des Werkes hindeuten könnte. In den etwas größeren Werken (**Abb. 3, 4**) sind die Gegenstände weiter von den Rezipierenden weggerückt, um die Originalgröße zu wahren; angeschnitten sind hier nur weniger auffällige bzw. zentrale Gegenstände an jeweils dem einen

¹⁸⁹ Die Anzahl der Werke in Claesz' Œuvre, die Lebendiges zeigen, ist überschaubar. Siehe dazu Brunner-Bulst 2004, Kat. 75, 187, 224, 225, 233.

Bildrand, wo die Tischkante nicht gezeigt wird – das sind zum einen die gestapelten Papierhefte (**Abb. 3f**) und das Blattwerk mit dem partiell verdeckten, unauffälligen Austernteller (**Abb. 4g**).

Was den über die Tischkante hinausragenden Teller betrifft, der in allen vier Werken präsent ist und das Spiel mit der ästhetischen Grenze für die Betrachtenden eröffnet, ist festzuhalten, dass sich dieser im Winterthurbild (**Abb. 4**) im Unterschied zu den drei Vergleichswerken (**Abb. 1-3**) weniger stark in der ästhetischen Grenze Richtung Betrachtterraum drängt. Dies lässt sich einerseits darauf zurückführen, dass der Tisch insgesamt weiter von der betrachtenden Person abgerückt erscheint. Andererseits wird die visuelle Präsenz der Tischkante durch eine großflächig aufgebauschte Serviette rechts neben dem Teller partiell verdeckt. Diese textile Volumenbildung relativiert die Wirkung des Übertragens und lässt sie weniger unmittelbar in Erscheinung treten.

Diese illusionistisch konstruierten Gegenstände, die dem Prinzip des *rilievo* zugrunde liegen und den Eindruck erwecken, sie würden aus dem Bild hinaus- in den Realraum hineinragen, sind allerdings keine Neuerung von Pieter Claesz. Diese tauchten bereits früh im 17. Jahrhundert bei Floris van Dijck auf und verankerten sich als festes Motivschema zu dieser Zeit. Schließlich wurden sie neben Pieter Claesz auch von Balthasar van der Ast (1593/94-1657), Willem Claesz. Heda (1594-1680) und Gerrit Dou (1613-1675) optimiert.¹⁹⁰

Zusammengefasst kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass illusionistische Effekte wie nahbar wirkende Gegenstände maßgeblich zur Raumwirkung von Stilleben beitragen. Sie lassen den Bildraum nicht nur über seine eigentliche Fläche hinauswirken und optisch in den Realraum einbinden, sondern beziehen auch den Blick der Betrachtenden aktiv mit ein. Durch die illusionistischen Momente, die die ästhetische Grenze überwinden, erhalten die Rezipierenden einen unmittelbaren Zugang zum Bildraum, können diesen mit ihren Augen erkunden und die dargebotenen Objekte in ihrer räumlichen Wirkung erfassen. Auf diese Weise wird das Dargestellte für kurze Zeit Teil der eigenen, erfahrbaren Realität. Zudem wirken diese Illusionen besonders überzeugend, wenn der Bildausschnitt eng gefasst ist und keine seitliche Tischkante gezeigt wird, wie der Vergleich der vier Werke von Claesz (**Abb. 1-4**) verdeutlicht. Der scheinbar in den Realraum ragende Teller mit Zitrone in **Abb. 1** wirkt deutlich nahbarer als die Teller in den anderen drei Gemälden. Grund dafür ist unter anderem das Fehlen einer sich in den Bildraum erstreckenden Tischkante sowie der geringere Abstand zwischen Tisch bzw.

¹⁹⁰ Fritzsche 2010, S. 48. Für weitere Infos zu Willem Claesz. Heda, Balthasar van der Ast sowie Gerrit Dou und die Stillebenmalerei zu deren Zeit siehe u.a. Wheelock 1995, Schneider 1999, Kat. Ausst. National Gallery of Art/u.a. 2000, Weller 2009, Fritzsche 2012, Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum/Herzogliches Museum 2016, Kat. Ausst. Mauritshuis 2017 und Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2024.

Tischtuch und Bildkante, wodurch das Ensemble räumlich stärker an die Betrachtenden heranrückt. Mit diesem raumübergreifenden und raumeinnehmenden Illusionismus erzielt Claesz eine immersive Bildwirkung, die die Betrachtenden aktiv in die Bildbetrachtung und -erkundung einbezieht und die klaren Grenzen zwischen Bildwirklichkeit und Realität aufweicht. Auf diese Weise erzeugt er Nähe und eine verstärkte sinnliche Interaktion mit den Betrachtenden, worauf in **Abschnitt 4.2.3.** ausführlicher eingegangen wird.

Allerdings sind die *ästhetische Grenze* und deren Überwindung nicht die einzigen zentralen Elemente für die räumliche Wahrnehmung und das Verständnis der Bildlogik in Stilleben. Ebenso relevant für eine gelungene Illusion und überzeugende Raumerscheinung, ist die korrekte bzw. gezielte Anwendung von Farben und Kontrasten sowie die Beleuchtungssituation, die im nachfolgenden Abschnitt eingehender untersucht werden.

4.1.4. Licht- und Farbräume

Wie bereits im Theorieteil zum Intensitätsraum (**Abschnitt 3.3.**) erwähnt, werden Dinge und Farben als flüchtige, dynamische Erscheinungen verstanden, die aus Kräften wie Licht oder Wärme hervorgehen, eigene materielle Wirkungen besitzen und einen Raum erfüllen, wie es auch in den Mahlzeitstilleben von Pieter Claesz zu beobachten ist. Vor der Analyse der vier Werke folgen hier aber noch ein paar theoretische Ausführungen, die den Umgang mit sowie die Gedanken um Licht und Farbe im 17. Jahrhundert veranschaulichen und folglich den Einsatz dessen in Claesz' Werken nachvollziehbarer machen sollen.

Besonders wichtig für die Auseinandersetzung mit Licht und Farbe sind die Kapitel sieben und 13 von Van Manders Lehrgedicht. Im letzteren schreibt er, dass die Welt ohne Licht nicht sichtbar wäre:

Immer dort wo die Dunkelheit das Licht unterwirft und im Kampf besiegt, werden diese Farben vertrieben [...]. Doch behalten die Farben während dieser Zeit ihre eigene Schönheit, ohne sie zu verlieren, nur sieht man sie nicht in der Dunkelheit.¹⁹¹

Zudem besitze jedes Objekt eine Farbe, die im Tageslicht am besten erkannt und von anderen Farben unterschieden werden kann.¹⁹²

Im bereits thematisierten siebenten Kapitel, welches Van Mander den diversen Arten von Reflexion, Spiegelung und Widerschein widmet, entfaltet er eine Abfolge lichtbezogener Phänomene: von Sonne, Morgen- und Abendrot über Regenbogen, Mond, Blitze und künstliche

¹⁹¹ Van Mander 1916, S. 285, XIII/3.

¹⁹² Van Mander 1916, S. 287, XIII/5-6.

Lichtquellen bis zu Feuern und Höllenlicht.¹⁹³ Dabei geht es weniger um physikalische als um ästhetische und malerische Effekte, also um das Zusammenspiel von Licht und materieller Oberfläche. Der Widerschein bildet das Spannungsfeld, in dem Licht und Gegenstand einander beeinflussen.¹⁹⁴ Weiss betont, dass Van Mander damit eine neue Auffassung des Lichts entwickelt: Es ist nicht mehr bloß äußerliches Beleuchtungslicht (wie bei Leonardo da Vinci oder Thomas von Aquin), sondern raum- und gegenstandsgenerierend. Somit erfüllt im 17. Jahrhundert das Licht die Dinge, modelliert sie plastisch und erzeugt eine dynamische Licht-Raum-Synthese.¹⁹⁵

Dabei ist festzuhalten, dass wir Farben aber nie in ihrer natürlichsten, reinsten Form wahrnehmen, da sie stets mit anderen Farben vermischt oder durch Licht und Schatten aufgehellte bzw. verdunkelt sind, worauf bereits das pseudo-aristotelische Werk *De coloribus* hinweist.¹⁹⁶ Auch die Beschaffenheit der vorhandenen Lichtquelle beeinflusst die Wahrnehmung der Objektfarben, da etwa Feuerlicht wärmer ist als Mondlicht, wodurch die Wirkung von Farben situationsabhängig wird. Die Schrift, Theophrastos oder Strato von Lampsacus zugeschrieben, erläutert weiter, dass Farbtöne aus dem Zusammenspiel von Licht, einem durchscheinenden Medium (z. B. Luft oder Wasser) und den darunterliegenden, lichtreflektierenden Farben entstehen,¹⁹⁷ weshalb das „wahre“ Kolorit eines Objekts nie vollständig sichtbar ist.

Darüber hinaus erklärt *De coloribus* die Farbigekeit der Welt im Allgemeinen als Ergebnis des Zusammenwirkens der vier Elemente, wobei die Körper ursprünglich als farblos gedacht werden. Erst durch Licht (bzw. Wärme) oder Dunkelheit (bzw. Humidität) vollzieht sich ihre Einfärbung, wobei Weiß und Schwarz nicht als Farben, sondern als wirksame Faktoren gelten, aus deren Mischung die Vielfalt der Körperfarben hervorgeht. Die Farbigekeit der Natur erweist sich damit als Ergebnis eines umfassenden Transformationsprozesses.¹⁹⁸ Diese peripatetische Farbauffassung, die auf Gegensatzpaaren wie Licht und Dunkelheit, Transparenz und Opazität

¹⁹³ Van Mander (1916, S. 183, VII/32–34) betont, dass es Kunst sei, Flammen und Rauch darzustellen, da sie sich aus vielfältigen Farben zusammensetzen.

¹⁹⁴ Weiss 2013, S. 47, 52–53.

¹⁹⁵ Weiss 2013, S. 46–48, 52–53.

¹⁹⁶ Über die Farben, 3: „Man darf aber nicht die Gründe für die Vielgestaltigkeit und unbegrenzte Zahl der Farben verkennen. Als Gründe werden wir nämlich finden, daß die Farben [1.] infolge des Lichtes und der Schatten ungleich stark und ungleichmäßig aufgefaßt werden. (Denn Schatten und auch Licht unterscheiden sich graduell sehr, so daß sie unter sich und in Mischung mit Farben Farbänderungen bewirken.) Oder [2.] es unterscheiden sich die gemischten Farben in der Fülle und in der Stärke oder [3.] indem sie nicht im selben Verhältnis gemischt sind. [...]“ (Ps.-Aristoteles 1999, S. 14).

¹⁹⁷ Smith 2015, S. 46; Ps.-Aristoteles 1999, S. 15–16.

¹⁹⁸ Leonhard 2013b, S. 58–59. Leonhard (2013b, S. 59–60) verweist hier auf Goethe, der diese chemischen Farben, die den Körpern innewohnen, in seiner Farbenlehre bereits unter „Körperfarben“ gefasst hat. Goethe zählt diese wie folgt auf: „colores proprii, corporei, materialis, veri, permanentes, fixi“, wobei diese aufgrund ihrer anhaltenden Dauer zu unterscheiden seien. Siehe dazu Goethe 1928, S. 340, § 486, 487.

sowie Schwarz und Weiß beruht und mit der Vier-Elemente-Lehre verknüpft ist, wurde auch von Van Mander aufgegriffen – wie sein 13. Kapitel und die Ausführungen oben zeigen.¹⁹⁹

Wie Leonhard (2013b) darlegt, erfuhr *De coloribus* im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche Neuauflagen und gehörte zu den einflussreichsten farbtheoretischen Schriften. Sie erwähnt in diesem Kontext zwei voneinander divergente erklärende Konzepte von Farbe, die bereits im Mittelalter präsent waren: Zum einen die Farbe der Körper (*colores proprii*) und zum anderen die Erscheinungsfarbe der Dinge (*colores apparentes*).²⁰⁰

Das Konzept der körpereigenen Farben war auch im 17. Jahrhundert mit der Vorstellung verbunden, dass ein Körper durch eine Farbveränderung eine andere innere Beschaffenheit erhält, worauf Gerhard de Lairese in seinem *Groot schilderboek* (1707) hinweist. Demnach werden Schwarz und Weiß nicht als Farben verstanden, sondern als grundlegende Konzepte, die mit Dunkelheit bzw. Licht verknüpft sind und ohne deren Existenz die Farben ihre Wirkung nicht entfalten können.²⁰¹ Leonhard merkt an, dass De Lairese sich zunächst an naturphilosophischen Vorstellungen und nicht an den Regeln der physikalischen Farbmischung orientiert, zugleich jedoch eine vermittelnde Position einnimmt, indem er die Idee von Weiß und Schwarz als farberzeugende Kräfte mit der Kombination der drei Primärfarben und ihrer Komplementärfarben verbindet. Als praktizierender Maler führt De Lairese damit zwei zuvor getrennte Erklärungsweisen barocker Farbtheorie zusammen.²⁰²

Neben den körpergebundenen Farben unterschied man die sogenannten *colores apparentes*, also Erscheinungsfarben, die erst im Akt der Wahrnehmung durch Lichtreflexion oder -brechung entstehen, etwa die Farben des Regenbogens, schillernde Farbwirkungen oder Spiegelreflexe.²⁰³ Vor diesem Hintergrund bezeichnete Andreas Thielemann niederländische Stillleben des 17. Jahrhunderts als eine Art „optische Bank“, da sie Phänomene der Lichtausbreitung und -reflexion anschaulich vorführen, etwa durch Verzerrungen in mit Wasser gefüllten Glaskaraffen oder Lichtpunkte auf polierten Metall- und Glasflächen.²⁰⁴ Wie die folgenden zwei

¹⁹⁹ Van Mander 1916, XIII, 2-4; Leonhard 2013b, S. 59, Fn. 8.

²⁰⁰ Leonhard 2013b, S. 58.

²⁰¹ De Lairese 1707, I/4, S. 206; Leonhard 2013b, S. 60, Fn. 10.

²⁰² Leonhard 2013b, S. 60-61. De Lairese 1707, I/4, S. 206: „Wat het getal der Koleuren belangt, deze zyn'er zes, in twee soorten onderscheiden. De eerste bevat het Geel, Rood, en Blauw; en deze worden Hoofd-Koleuren genaamd. De andere is een gemengde soort, en bestaat in Groen, Purper, en Paars; en deze draagen den naam van gebroekene Koleuren. Wit en Zwart werden onder de Koleuren niet gerekend, maar alleen vermogende genoemd, om die reden, dat de andere, zonder hulp van deze, niet kunnen werken. Deze genoemde Koleuren hebben ook hunne zinbetekeningen en byzondere eigenschappen. In't algemeen word het Wit voor het licht, en't Zwart voor de duisternis gehouden.“

²⁰³ Leonhard 2013b, S. 58.

²⁰⁴ Leonhard 2013b, S. 66.

Abschnitte zeigen, gelten auch die Gemälde von Pieter Claesz als eindrucksvolles Exempel für die Vorführung solcher optischen Phänomene.

Leonhard erweitert dieses Verständnis der Stillebenmalerei dieser Zeit, indem sie diese nicht nur als Ort optischer Phänomene begreift, sondern auch ein allgemeines phänomenologisches Interesse betont. Neben sichtbaren Lichtreaktionen rückt dabei der chromatische Wandel der Dinge in den Fokus, der nach barocker Farbtheorie entweder photochemisch – etwa durch Wachstum, Reifung oder Alterung – oder optisch durch die Wahrnehmung der Betrachtenden erklärt wird. Zur Erklärung solcher Erscheinungsfarben werden in den Traktaten insbesondere spiegelnde und glänzende Materialien genannt, die Farbe nur vorübergehend annehmen, wie Regenbögen, Perlmutter, schillernde Käferpanzer, Chamäleons, metallische Oberflächen oder Spiegel.²⁰⁵ Diese Farben stellten für die Malerei eine besondere Herausforderung dar, da ihre Leuchtkraft mit Pigmenten schwer zu erfassen war und sie symbolisch mit dem Element Feuer verknüpft wurden. So zeigt *De coloribus*, dass der Eindruck goldener Farbe durch gebündeltes Sonnenlicht auf glatten Oberflächen entsteht.²⁰⁶ Die Darstellung solcher Effekte machte die hohe Kunstfertigkeit der Maler*innen im Stilleben sichtbar.

Insgesamt zeigt sich, dass sich im 17. Jahrhundert das Farbverständnis grundlegend wandelte: Farbe wurde nicht mehr nur als dem Körper inhärente Eigenschaft verstanden, sondern als Resultat des Zusammenspiels von Oberfläche, Licht und Wahrnehmung. Zugleich bestand ein Bewusstsein dafür, dass farbiges Licht und Reflexionen die Farben von Körpern verändern und benachbarte Objekte beeinflussen, wodurch gemischte und nur vorübergehende Farbeffekte entstehen, wie sie etwa Karel van Mander im Kapitel zu den Reflexionen anhand der auf- und untergehenden Sonne beschreibt.²⁰⁷

Die Farbenpracht der Natur und der Anspruch der Kunst, diese – insbesondere die natürlichen und erscheinenden Farben – mittels Pigmenten nachzuahmen, kommen im Stilleben in besonderer Weise zur Geltung. Leonhard verweist in diesem Zusammenhang auf das *Früchtestilleben* von Jan Davidsz. de Heem (**Abb. 23**), dessen bewusst komponierte Motivauswahl den in zeitgenössischen Farbtraktaten wie *De coloribus* herangezogenen Beispielen entspricht: Herbstlich verfärbte Blätter, Trauben in verschiedenen Reifestadien, die roten Kerne des Granatapfels, ein schillernder Papagei und ein glänzender Goldteller veranschaulichen die Leuchtkraft der Farben und ihren natürlichen Wandel. Besonders im Gefieder des Papageis verdichtet sich das

²⁰⁵ Leonhard 2013b, S. 66.

²⁰⁶ Leonhard 2013b, S. 66; Ps.-Aristoteles 1999, S. 14.

²⁰⁷ Siehe dazu weiter oben in diesem Abschnitt der Masterarbeit oder auch Leonhard 2013b, S. 67.

gesamte Farbspektrum, während sich im Inkarnat des Fleischstücks nach barocker Farbtheorie die Gesamtheit der Farben der natürlichen Welt bündelt. Das Stilleben feiert damit exemplarisch die Fähigkeit der Malerei zur überzeugenden farblichen Nachahmung der Natur.²⁰⁸

Auch in den hier untersuchten Mahlzeitstilleben von Claesz (**Abb. 1-4**) finden sich – teils direkt, teils abgewandelt – jene Beispiele wieder, die in zeitgenössischen Farbtraktaten angeführt werden. Zwar erscheinen Früchte und Blattwerk nicht in unterschiedlichem Reifegrad, doch entstehen durch Licht- und Schattensituationen neben Grüntönen auch braune Nuancen (**Abb. 3**). Anstelle von Weintrauben treten diverse Johannisbeersorten mit unterschiedlicher Färbung (**Abb. 3**) auf. Blattwerk findet sich zudem im Winterthurer Stilleben (**Abb. 4**). An die Stelle goldener Teller treten Zinn- oder Silberteller, glänzende Messer sowie weitere reflektierende Objekte wie ein Salzgefäß (**Abb. 1**), eine Silberkanne (**Abb. 3**), ein Silberkelch, Goldpokal, Silberlöffel (**Abb. 4**) und verschiedene Gläser. Diese Vielzahl glänzender Materialien nimmt einfallendes Licht und umgebendes Farbspektrum auf und reflektiert sie, wodurch die malerische Fähigkeit zur überzeugenden Nachahmung natürlicher Erscheinungen sichtbar wird. Ergänzt wird dies durch kräftige, gesättigte Farben, etwa das Gelb und Orange der Zitrusfrüchte, das Rot des Weins (**Abb. 1**), das Blau der Schüssel und des Bandes (**Abb. 3**) sowie die rosaroten Töne von Hummer (**Abb. 3**) und Garnelen (**Abb. 1**).

In engem Zusammenhang mit der Farbpracht in Gemälden steht die Farbperspektive, die in der Kunstgeschichte jedoch, wie Michalsky erläutert, bislang kaum theoretisch untersucht wurde. Eigenständige Schriften dazu sind selten, und allgemeine Maltraktate behandeln sie weniger ausführlich als die Linearperspektive.²⁰⁹ Diskussionen aus Italien fanden nur verkürzt Eingang in die niederländische Kunsttheorie, und aus dem 16. und 17. Jahrhundert existieren nur wenige Texte zur Farbperspektive im Norden. Die Gemälde selbst zeigen jedoch, dass diverse praktische Verfahren angewendet wurden, deren Untersuchung Michalsky thematisiert hat.²¹⁰

Farbperspektive – im Unterschied zur Linearperspektive – basiert stark auf Wahrnehmungsphänomenen und wurde seit dem 15. Jahrhundert mündlich überliefert und angewendet. Sie funktioniert relational und hängt von Faktoren ab, die im Zusammenspiel die Tiefenwirkung

²⁰⁸ Leonhard 2013b, S. 62, 67.

²⁰⁹ Michalsky (2011, S. 140) fügt in einer Fußnote hinzu, dass die historische Farbperspektive – abgesehen von wenigen Studien zu Leonardo und Zaccolini – noch immer unzureichend untersucht ist. Nur wenige historische Quellen behandeln das Thema, und die neuere Forschung konzentrierte sich stärker auf Zentral- oder Linearperspektive. Erst nach Newtons Farbtheorie gewann Farbperspektive größere Bedeutung. Gage (2000, S. 43) kritisiert zudem, dass moderne Farbtheorien oft zu sehr auf heutige Wahrnehmungsmodelle zurückgreifen, statt historische Praktiken mit angemessenem Blick zu betrachten. Michalsky (2011, S. 140, Fn. 29) stützt sich daher aufgrund fehlender niederländischer Quellen vor allem auf die Ergebnisse von Janis Bell (1983, 1992, 1993).

²¹⁰ Michalsky 2011, S. 140-141.

erzeugen, etwa durch unterschiedliche Objektgrößen und Farb- bzw. Kontrastabstufungen.²¹¹ Verfechter betrachteten sie als unverzichtbar für Natürlichkeit in Landschaften, Porträts und Interieurs, wobei seit dem 17. Jahrhundert meist die Wirkung der Farben, nicht die Farben selbst im Fokus stand.²¹²

Auch in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts war es Konvention, Farben sowohl als gottgegeben und objektiv den Gegenständen zugehörig als auch in ihrer Erscheinung analysierbar zu betrachten. So diskutiert Van Mander zunächst das Mischen von Farben und deren visuelle Abhängigkeit von der Lichtsituation, ohne den ontologischen Status der Farben zu thematisieren. Später behandelt er dann Ursprung, Natur und Wirkung der Farben, die er wie Matteo Zaccolini als natürliche Gegebenheiten versteht.²¹³ Janis Bell identifizierte drei Varianten der Farbperspektive in Zaccolinis Traktat *Prospettiva del colore*: Tiefenwirkung durch abgestufte Detailgenauigkeit, allmähliche Verminderung der Farbintensität im Hintergrund und Verringerung der Hell-Dunkel-Kontraste.²¹⁴ Schließlich zeigen Zaccolinis Überlegungen, wie eng naturgetreue Nachahmung und ästhetische Gestaltung in der Farbperspektive verknüpft waren. Schattierungen fungierten ursprünglich vor allem dazu, Körper plastisch und dreidimensional im Sinne des *rilievo* erscheinen zu lassen. Hell-Dunkel-Kontraste, hingegen, wurden im 17. Jahrhundert vermehrt zu einem gestalterischen Mittel für den gesamten Bildaufbau. Ihre Abschwächung im Hintergrund unterstützte – wie bereits erwähnt – den Eindruck von Tiefe.²¹⁵

Nach diesem theoretischen Exkurs soll im Folgenden die gestalterische Funktion von Licht und Schatten, Farben und Kontrasten sowie deren Einfluss auf die räumliche und atmosphärische Struktur eines Bildes – im Speziellen eines Mahlzeitstilllebens – untersucht werden.²¹⁶ Dabei ist es wesentlich, die in **Abschnitt 3.3** dargelegten Überlegungen, insbesondere jene von Thomas Leinkauf, erneut in Erinnerung zu rufen. Leinkauf betont, dass Licht im 17.

²¹¹ Michalsky (2011, S. 141) nennt die isolierte Darstellung einer Stadt als Beispiel: Zwar zeigt die Linearperspektive, dass weiter entfernte Objekte kleiner erscheinen, doch wirkt die Stadt allein zu groß. Erst Vordergrundelemente wie Häuser schaffen einen Vergleichsmaßstab und machen die Stadt realistischer. Einen Überblick zu historischen Überlegungen zu Entfernung, Farbe, Licht und Schatten in der Farbperspektive bietet Bell 1983, S. 157–242.

²¹² Michalsky 2011, S. 141–142.

²¹³ Van Mander 1916, S. 179, VII/25, S. 285–295, XIII; Zaccolini *Prospettiva del colore*, 1. Buch. Ähnlich sieht auch Van Hoogstraten 1678 die Farben zu Beginn seines sechsten Buches als göttliche Schöpfung: “All things have received their colors at the creation and were made visible by the first light” (Brusati 2021, S. 257).

²¹⁴ Bell 1983, S. 126; Michalsky 2011, S. 142.

²¹⁵ Michalsky 2011, S. 145. Bell (1983, S. 216) erklärt, dass Zaccolini mit seinen Ausführungen, warum Schatten für die Tiefenerzeugung wichtig sind, originelle Qualitäten aufweist. Dies wurde zwar zuvor von Künstlern angewandt, aber explizit formuliert hat es vor Zaccolini keiner.

²¹⁶ An dieser Stelle sei erneut erwähnt, dass die folgenden Analysen – außer beim Winterthurbild – auf Abbildungen basieren und die aktuellen Farbzustände der Originale nicht geprüft werden konnten. Dabei ist zu beachten, dass sich Farben über die Zeit verändern und möglicherweise nicht mehr der ursprünglichen intendierten Version des Malers entsprechen.

Jahrhundert nicht nur Sichtbares beleuchtet, sondern integraler Bestandteil des Raums ist, der diesen formt, strukturiert und belebt.²¹⁷ Auch in den in **Abb. 1-4** gezeigten Werken von Claesz wird die dynamische, raumerfüllende Rolle von Licht deutlich, die in den Gemälden unterschiedlich präsentiert wird. Besonders im Kölner Bild (**Abb. 1**) unterscheidet sich die Licht- und Schattensituation wesentlich von den anderen drei: Der Künstler setzt hier ein sogenanntes „Spotlight“ ein, um die Plastizität der Gegenstände zu betonen und die räumliche Wirkung zu steigern. Die außerbildliche Lichtquelle fällt von links oben ein und hebt die Objekte wie auf einer Bühne in intensiver Beleuchtung dramatisch hervor, während der dunkle Hintergrund wie eine schwarze Leinwand als Kulisse dient. Durch die bewusste Gestaltung von Licht- und Schattenpartien entsteht eine gesteigerte Raumtiefenwirkung, welche durch den gezielten Einsatz von ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten verstärkt wird. Die Objekte scheinen hier aus dem Bildgrund herauszuwachsen und sich den Betrachtenden gleich einem *rilievo* plastisch entgegenzustrecken. Dieses raumgreifende Auftreten der Gegenstände wird durch das fokussierte, helle Licht zusätzlich verstärkt, wodurch zugleich das Trompe-l’œil-Moment des Orangentellers intensiviert wird. Infolgedessen tritt das Bewusstsein über die Existenz der ästhetischen Grenze zurück, sodass die Räume von Bild und Rezipient*innen ineinander überzugehen scheinen. Dadurch entsteht der Eindruck, man könne die plastisch hervortretenden Gegenstände beinahe mit den Händen greifen und sie direkt aus dem Arrangement bzw. aus dem Bild selbst herausnehmen. Hätte der Künstler eine gleichmäßigere Beleuchtung oder vom Lichteinfall erzeugte deutlichere Farbabstufungen gewählt, so würde sich die Wirkung des Bildes grundlegend wandeln und die plastische Erscheinung der Gegenstände verlöre spürbar an Intensität. Somit wird deutlich, dass das hier inszenierte Licht eine zentrale Rolle bei der Erzeugung des räumlichen Eindrucks spielt und der dargestellte Raum erst durch das Licht seine Gestalt erhält. In dieser Darstellung wird die gegenseitige Abhängigkeit von Licht und Raum klar erfahrbar – Raum entsteht hier nicht an sich, sondern im lebendigen Austausch der Bildelemente, als Beziehungsgeflecht statt fester Größe.

Auffällig ist zudem der starke Kontrast zwischen dunklem Hintergrund und hell beleuchteten, beinahe strahlenden Objekten. Die weiße Tischdecke verstärkt diesen Effekt, indem sie sowohl zum Hintergrund kontrastiert als auch die dunkle Farbgebung des Tisches hervorhebt und seine Präsenz im Raum erst wahrnehmbar macht. Die Lichtführung ist ausgesprochen dramatisch gestaltet. Einzelne Objekte werden durch ein starkes, konzentriertes Licht hervorgehoben, so dass sie beinahe leuchtend aus der Komposition hervorstechen, während der Hintergrund

²¹⁷ Siehe dazu **Abschnitt 3.3. Intensitätsraum** dieser Masterarbeit.

weitgehend im Dunkeln bleibt. Diese ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontraste verleihen den dargestellten Gegenständen eine stärkere Plastizität und lassen sie deutlich aus dem Bildgrund heraustreten, wodurch der Eindruck eines dreidimensionalen Raums intensiviert wird.

Im Hinblick auf die Farbperspektive lässt sich feststellen, dass das Kölner Stilleben (**Abb. 1**) bewusst mit Konventionen bricht und auf diese Weise eine innere Bilddynamik erzeugt. Zwar entspricht die Platzierung der hellen Orangen und Garnelen im Vordergrund sowie des Glases mit dunkelroter Flüssigkeit im Hintergrund zunächst der klassischen farbperspektivischen Ordnung – helle, leuchtende Farben vorne, dunklere Töne in der Tiefe –, jedoch wird diese Struktur durch gezielte Störungen unterlaufen. So durchbricht etwa das im hinteren Bereich des Tisches platzierte Brötchen mit seiner hellen Farbigkeit die erwartete Staffelung. Ebenso verfährt das reflektierende Salzgefäß, das durch seine spiegelnde Oberfläche sowohl helle als auch dunkle Elemente der Umgebung aufnimmt und somit die klare Trennung zwischen Vorder- und Hintergrund visuell auflöst. Diese bewussten Brechungen erzeugen eine subtile Spannung innerhalb der Komposition und verleihen dem Bild eine komplexe, optisch herausfordernde Tiefenwirkung.

Die starken Hell-Dunkel-Kontraste und die markante Lichtsituation im Kölner Bild (**Abb. 1**) rückt die Konstruiertheit und Künstlichkeit der Darstellung deutlich in den Vordergrund – insbesondere, wenn man die Szene mit einem realen dunklen Raum vergleicht, in den eine intensive Lichtquelle einfällt. Aus einem realistischen Betrachtungswinkel ist die dargestellte Beleuchtungssituation physikalisch kaum möglich: Ein Raum, der so dunkel erscheint, könnte die Objekte nicht gleichzeitig so stark erhellen. Der Hintergrund müsste sich vielmehr in graduellen Abstufungen von Grau bis Schwarz zeigen. Daraus ergeben sich zwei mögliche Lesearten: Entweder liegt der Hintergrund so weit in der Tiefe, dass das außerbildliche Licht ihn nicht mehr erreicht – was die räumliche Dimension des Werkes betont –, oder der Künstler hat bewusst eine künstliche Raumsituation geschaffen, um auf die Artifizialität des Bildes hinzuweisen und seine Rolle als bildschaffender Maler hervorzuheben. Zudem wird die dargebotene Illusion, die vorerst noch den Bildraum und den Realraum miteinander verbunden hatte, aus einem weiteren Grund aufgehoben: Die Lichtverhältnisse im tatsächlichen Ausstellungsraum dürften kaum mit jenen im Bild übereinstimmen, was aber ein wesentliches Kriterium für eine funktionierende Illusion darstellt, wie bereits im vorherigen Abschnitt dieser Arbeit diskutiert wurde. Der reale Raum ist vermutlich nicht so dunkel wie der tiefschwarze Hintergrund, und die reale Beleuchtung erreicht nicht die im Werk gezeigte Intensität. Diese Diskrepanz regt die Betrachtenden

dazu an, über die Lichtsituation im Bild zu reflektieren, wodurch die Artifizialität und Inszeniertheit des Werkes erneut in den Vordergrund tritt.

Im Vergleich dazu wird die Beleuchtungssituation im New Yorker Bild (**Abb. 2**) wesentlich anders gehandhabt: Sie erscheint viel gleichmäßiger, sanfter und weniger kontrastreich. Kein dargestellter Gegenstand wirkt durch ein „Spotlight“ übermäßig beleuchtet und hervorgehoben, sondern die gleichmäßige Lichtinszenierung lässt die einzelnen Bildelemente vielmehr miteinander verschmelzen und eine homogene, natürlichere Verbindung eingehen. Zudem wurde mit einer schlichteren, wärmeren Farbpalette aus derselben Farbfamilie (Gelb, Grün, Braun) gearbeitet, um farbliche Kontraste zu vermeiden.

Von einer Lichtquelle, die im oberen linken Bereich außerhalb des Bildes verortet ist, breitet sich das Licht hier über die dargestellten Objekte aus. Es umhüllt sie gleichsam und verleiht ihnen durch feine Abstufungen von Helligkeit und Schatten eine plastische Körperhaftigkeit. Wie bereits in der Bildbeschreibung (**Abschnitt 2.2**) hingewiesen wurde, findet sich bei genauerer Beobachtung der Schattenwürfe eine optische Unstimmigkeit: Ihre Ausrichtung stimmt nicht in allen Fällen überein, was den Betrachtenden auf den ersten Blick nicht auffällt. Erst bei genauerer Inspektion des Werkes wird deutlich, dass die Schatten von zwei unterschiedlichen Lichtquellen stammen müssen, die aber nicht auf alle Gegenstände zutreffen. Diese Uneinheitlichkeit in der Schattenführung lässt zwei Deutungen zu: Entweder verweist sie auf das Vorhandensein einer weiteren, sekundären Lichtquelle, oder aber der Maler hat hier bewusst gegen die physikalische Logik der Lichtführung verstoßen, um eine bestimmte kompositorische oder maltechnische Wirkung im Sinne der Gesamtästhetik seines Bildes zu erzielen.

Besonders ins Auge fällt im rechten Vordergrund ein dunkler, schattenähnlicher Bereich, der sich um die dort platzierte Messerscheide legt und bis in die Signatur des Künstlers hineinragt. Diese Stelle stellt eine visuelle Irritation dar und wirft Fragen nach ihrer Ursache auf: Handelt es sich um einen tatsächlich geworfenen Schatten? Könnte es sich um eine Verfärbung des Tisches handeln, vielleicht als Spur vergangener Nutzung oder materieller Veränderung? Oder aber deutet dieser Bereich auf ein nicht im Bild erfasstes Objekt außerhalb des sichtbaren Raums hin, das – etwa durch eine Deckenbeleuchtung – einen Schatten auf die Tischfläche wirft? Möglicherweise könnte hier auch der Schatten einer Person visualisiert worden sein. Besonders mit der Komponente der Signatur, in die der Schatten hineinreicht, wird eine menschliche Präsenz in das Werk integriert. All diese potenziellen Lesearten haben ihre Berechtigung und haben unterschiedliche Auswirkungen auf die räumliche Wahrnehmung des Werks.

Wie bereits in **Abschnitt 4.1.2.** erwähnt, ist das New Yorker Werk (**Abb. 2**) nicht das einzige Stillleben von Claesz, das eine klare Abgrenzung zwischen Tischplatte und Hintergrund vermeidet und mit der Flächigkeit und Tiefe des Bildes spielt. Beim New Yorker Gemälde ist die farbliche Ähnlichkeit von Hintergrund und Tisch jedoch besonders stark ausgeprägt. Sehr nahe an der unteren Bildkante wird die vorderste Tischkante dargestellt, die allein durch den gezielten Einsatz von Licht und den daraus resultierenden Schattenpartien geformt wird. Dadurch steht die räumliche Präsenz sowie Wahrnehmung des Tisches in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Beleuchtungssituation, da er als Objekt durch das Licht selbst erzeugt wird. Licht erfüllt hier dezidiert den Raum, denn ohne gezielte Beleuchtung würde die visuelle Präsenz des Tisches vermutlich so stark mit dem Hintergrund verschmelzen, dass jener nicht mehr wahrnehmbar wäre.

In der Hummertafel (**Abb. 3**) und dem Stillleben aus Winterthur (**Abb. 4**), hingegen, wählt der Künstler eine andere Beleuchtungssituation. Zwar fällt in allen vier Werken das Licht von links oben ein, in den beiden späteren Stillleben setzt sich die außerbildliche Lichtquelle – vermutlich ein Fenster – jedoch deutlicher am Hintergrund ab, indem eine helle Lichtfläche von zwei dunkleren Diagonalen eingefasst wird. Durch diese farbliche Modulation an der Rückwand wirkt die Lichtsituation viel nachvollziehbarer, da die betrachtende Person das einfallende Licht viel leichter einer Lichtquelle zuordnen kann und die Ausleuchtung des Raums ins Bewusstsein tritt. Dennoch wirkt das Licht in beiden Werken unnatürlich hell, was auf eine zusätzliche Lichtquelle schließen ließe, ein Gedanke, der aufgrund der Schattenführung jedoch verworfen werden muss. Vermutlich erscheint das Arrangement deshalb so anormal erhellt, weil das weiße Tischtuch das Licht reflektiert und verstärkt, wie es zum Teil auch im Kölner Bild (**Abb. 1**) der Fall ist. Möglich ist jedoch auch, dass Claesz auch hier wieder bewusst die Gesamtästhetik des Werkes in den Vordergrund gerückt und gezielt forciert hat, dass über die Beleuchtungssituation und folglich die Konstruiertheit des Werkes nachgedacht wird.

Ähnlich wie im New Yorker Stillleben (**Abb. 2**) ist die Lichtverteilung in der Hummertafel (**Abb. 3**) grundsätzlich relativ gleichmäßig, zeigt jedoch eine gestalterische Tendenz zur Lichtdramaturgie im Sinne eines Spotlights: Das Licht dient zur fokussierten Hervorhebung einzelner Bildbereiche, wenn auch subtiler und weniger artifiziell anmutend als im Kölner Stillleben (**Abb. 1**). Die zentralen Objekte erscheinen von Licht durchflutet und weitgehend schattenfrei, während die am Rand der Komposition platzierten Elemente – besonders der Papierstapel, die Violine und das Blattwerk – deutlich im Schatten liegen und damit optisch zurücktreten. Damit

dient das Licht weniger der gleichmäßigen Ausleuchtung des Bildraums als der gezielten Akzentuierung einzelner Partien der Komposition.

Eine vergleichbare, wenn auch subtilere Lichtregie lässt sich auch im Winterthurbild (**Abb. 4**) beobachten. Bestimmte Elemente – etwa das Brötchen, die Pastete, die Metallgefäße sowie die Zitrone – erscheinen deutlich stärker vom Licht modelliert und heben sich klar von den Randbereichen des Arrangements ab, in denen Blattwerk, Oliventeller sowie die hinteren Ecken und Kanten der Tischplatte in gedämpfteres Licht getaucht sind. Besonders auffällig ist der Bereich des links herabfallenden Tischtuchs, der weitgehend unbeleuchtet bleibt und so zur räumlichen Tiefenwirkung beiträgt. Den stärksten Schattenwurf verzeichnet der Bildvordergrund rund um den Zitronteller: Die spiralförmig herabhängende Zitronenschale und der überstehende Tellerrand werfen markante, plastisch wirkende Schatten auf das weiße Tuch. Das dynamisch gefaltete Stoffelement rechts davon erzeugt weitere Schattierungen, die zur Verdunkelung des herabhängenden Tuchs beitragen. Gleichzeitig wird ein Teil dieser Stoffinszenierung in greller Manier vom Licht erfasst, was nicht nur die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf diese Zone lenkt, sondern auch den Kontrast zu den angrenzenden dunkleren Partien intensiviert. Dieses Motiv nimmt zudem die Bewegung der Zitronenschale formal auf und verbindet sich optisch mit dieser – beide Elemente sind stark beleuchtet, wodurch der Fokus auf die Zitrone und die kunstvoll abgeschälte Schale nochmals gesteigert wird.

Ein weiteres Beispiel für die kontrastive Heraushebung bildet der goldene Deckelpokal, dessen warmer metallischer Glanz sich deutlich vom matten, silbrig-grauen Kelch darunter abhebt, der unterhalb des Pokals positioniert ist und diesen – ungewöhnlich inszeniert – gleichsam wie auf einem Podest trägt. Ebenso setzt sich das goldene Metallgefäß durch die Kombination von glänzender Oberfläche und farblicher Wärme markant vom transparenten, dunkel erscheinenden Römer, sowie vom dunklen, wenig differenzierten Blattwerk im Hintergrund ab. In ähnlicher Weise kontrastiert das helle Weiß und Gelb der beleuchteten Zitrone mit den dunklen Silbergefäßen hinter und unter ihr. Die herabhängende Zitronenschale hingegen bietet ein interessantes Spiel zwischen Farbe, Licht und Hintergrund: Zwar hebt sie sich farblich weniger stark vom weißen Tischtuch ab, als es vor einem dunkleren Grund der Fall wäre, jedoch wird ihre Präsenz dennoch durch den klar definierten, leicht nach rechts versetzten Schatten betont, den sie auf die Tuchfläche wirft.

Im Vergleich zum Kölner Gemälde (**Abb. 1**) spielen ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste in der Raumerzeugung der anderen drei Werken (**Abb. 2-4**) eine untergeordnete, aber dennoch wichtige Rolle. Die Aufmerksamkeit der Betrachtenden wird hier durch andere

Gestaltungsstrategien gezielt auf die Objekte gelenkt, wie bereits aus den Abschnitten zuvor hervorgegangen ist. Im Vergleich zum New Yorker Bild (**Abb. 2**) wirken die Hell-Dunkel-Kontraste in **Abb. 3** und **Abb. 4** deutlich stärker. Dies ist nicht zuletzt dem Einsatz eines strahlend weißen Tischtuchs geschuldet, das als bildnerische Bühne dient und die Objekte klar vom dunkleren Grund abhebt. Der gezielt erzeugte Fokus auf bestimmte Objekte wird in der Hummertafel (**Abb. 3**) zudem weniger über eine gerichtete Beleuchtung, sondern vorrangig über Kontraste erzeugt: So heben sich etwa die hellen Muscheln stark vom dunklen Tischgrund ab und werden dadurch visuell, ähnlich wie bei einem Spotlight, hervorgehoben. Ein vergleichbarer Kontrasteffekt zeigt sich in der Gegenüberstellung der hellgrünen und schwarzen Johannisbeeren. Die dunklen Früchte fungieren hier als visueller Gegenspieler zu den leuchtend hellen Partien und scheinen gleichsam aus dem Untergrund hervorzutreten – ein Effekt, der an eine Spotlight-Inszenierung erinnert. Auch der abgedunkelte Tischbereich am linken Bildrand unterstützt diese Fokussierung auf die zentrale Komposition. Er fungiert als bildinterner Schattenbereich und erzeugt eine atmosphärische Tiefenwirkung, die durch die gedämpften Brauntöne der Bücher, der Violine und des Papiers zusätzlich verstärkt wird.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass in den vorliegenden Werken diverse Strategien des Einsatzes von Licht und Farben zur Raumerzeugung verwendet werden. Im Gegensatz zum Kölner Bild (**Abb. 1**) wird der visuelle Fokus in den anderen drei Werken (**Abb. 2-4**) auf bestimmte Elemente der Komposition nicht vorrangig durch eine eindeutig gerichtete Lichtquelle erzielt. Vielmehr sind es das Wechselspiel von Helligkeit und Dunkelheit sowie gezielt gesetzte Kontraste, die die Bildfläche gliedern und die Wahrnehmung bestimmter Elemente lenken. Diese Akzentuierung erfolgt zudem durch Unterschiede in der Materialität der Gegenstände, worauf in dieser Arbeit jedoch nicht ausführlich eingegangen wird. Überdies verdeutlichen auch die Mahlzeitstillleben von Claesz, dass der betrachtenden Person nicht die *colores proprii* der Objekte dargeboten werden, sondern dass die Farben der dargestellten Gegenstände als flüchtige, dynamische und zeitlich begrenzte Erscheinungen wahrnehmbar sind. Abhängig von der Beleuchtungssituation – sei es ein kontrastreiches Spotlight oder ein gleichmäßiges Licht – treten die Oberflächenfarben der Objekte in unterschiedlicher Intensität hervor. Darüber hinaus nehmen die Gegenstände durch Spiegelungen und Reflexionen die Farben ihrer Umgebung auf, sodass sich die *colores apparentes* manifestieren, wie in Kürze eingehender erläutert wird.

Zwar finden sich in den vier untersuchten Gemälden keine innerbildlichen Lichtquellen wie Kerzen, doch erweist sich Van Manders Anleitung zur Darstellung von Kerzenlicht dennoch als zentral, da Claesz in seiner Hummertafel (**Abb. 3**) offenbar auf dieses Prinzip zurückgreift. Van

Mander empfiehlt, dass „man vorne eine dunkle Figur vom Kopf bis zur Sohle beschattet und das Licht nur den Kontur von Akt, Haar und Gewand berühren lässt; auch muss der Schatten vom Licht aus als einen Punkt seine Richtung nehmen.“²¹⁸ Dieses Lichtkonzept zeigt sich auch in Claesz‘ Werken mit spiegelnden Objektoberflächen, etwa der bauchigen Kanne des Hummerstilllebens (**Abb. 3b**), in denen ein Fenster als Lichtquelle erscheint. Die menschliche Figur ist mit dem Rücken zum Licht positioniert und erscheint als schattenhafte Silhouette, deren Rückseite und Umriss vom einfallenden Licht erfasst werden, während die dem Betrachtenden zugewandte Seite im Dunkel verbleibt. Welche Rolle diese Reflexion und auch Spiegelungen allgemein in der Raumwirkung von Stillleben spielen, wird nun im folgenden Abschnitt eingehender untersucht.

4.1.5. Spiegelungen und Reflexionen

Bereits in der Antike war bekannt, dass bei der Reflexion Einfallswinkel und Reflexionswinkel übereinstimmen, wie Aristoteles, Euklid und Ptolemaios gezeigt haben.²¹⁹ Ptolemaios nahm sogar eine Klassifizierung von optischen Täuschungen vor: solche aufgrund ungünstiger physikalischer Bedingungen wie Distanz oder geringer Helligkeit, rein psychologische Phänomene sowie Täuschungen durch Störungen im Sehstrahlenfluss bei Reflexion und Brechung – letztere besonders relevant für Stillleben.²²⁰ Im 17. Jahrhundert wurden Reflexion und Brechung schließlich durch Kepler konsequent von der Wahrnehmung getrennt. Wie in **Abschnitt 3.4.** bereits erwähnt, verstand er Optik als Lehre des Lichts, während die Verarbeitung der Netzhautbilder dem Gehirn zufiel. Diese Trennung hatte weitreichende Folgen für das Verständnis von Farben, Spiegelungen und Reflexionen. Kepler zeigte, dass Spiegel und Linsen berechenbare Abbildungen erzeugen und Farben durch Dispersion, Bündelung und Reflexion von Licht erklärbar sind. Damit schuf er die Grundlage dafür, Reflexion, Spiegelung und Farbwirkung sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft als physikalisch nachvollziehbare Phänomene zu begreifen.²²¹

Auch Van Mander verweist darauf, dass die Kunstfertigkeit von Reflexionen und Spiegelungen bereits früh in der Malerei Anwendung fand.²²² Am Ende seines siebenten Kapitels erläutert er,

²¹⁸ Van Mander 1916, S. 183, VII/34.

²¹⁹ Bei Aristoteles reflektiert ein Strahl, der senkrecht auf einen Halbkreis trifft, entlang seiner eigenen Linie zurück, da er als Radius des Halbkreises fungiert. Euklid analysierte in der *Katoptrik* mathematisch Spiegelungen und Täuschungen unterschiedlicher Spiegelarten, während Ptolemaios in seiner *Optik* Reflexion, Brechung und die Entstehung von Spiegelbildern experimentell überprüfte. Siehe dazu Smith 2015, S. 28, Fn. 9, S. 55-68, 76-77, 128.

²²⁰ Smith 2015, S. 76-77, 128.

²²¹ Smith 2015, S. 370-371.

²²² Van Mander 1916, S. 179, 181, VII/27-28. Van Mander (1916, S. 179, 181, VII/27) entnimmt diese Information Plinius‘ Text, der als Beispiel den Maler Antiphilus anführt, der einen Knecht darstellte, der ein Feuer durch Blasen

wie sich Licht, Reflexion und farblicher Widerschein umliegender Materialien – etwa Kleidung oder Gras – im Inkarnat menschlicher Figuren niederschlagen und dass auch an Objekten wie Säulen, weißen Eiern oder Marmorkugeln Reflexe sichtbar werden. Besonders bei der Darstellung von silbernen oder goldenen Gefäßen, oder von mit Wein gefüllten Gläsern, die das Tisch-tuch mit spiegelnden Lichtflecken überziehen, müssen Maler laut Van Mander besondere Sorg-falt walten lassen. Die Natur bezeichnet er dabei als „Herrin der Maler“, von der zu lernen sei, wie Oberflächen die Farben ihrer Umgebung aufnehmen, und verweist auf die Küchenstücke Pieter Aertsens.²²³ Aber nicht nur Aertsens Werke zeigen den Umgang mit glänzenden Oberflä-chen und Reflexionen, auch Pieter Claesz beherrschte sein Handwerk und spielte geradezu mit diversen Möglichkeiten der Reflexion, wie das vorliegende Kapitel nun zeigen soll.

Wie bereits zuvor in dieser Arbeit erwähnt, können durch Spiegelungen „verschachtelte Räume“ entstehen, um der Formulierung von Fritzsche zu folgen.²²⁴ Durch den Einsatz von Spiegelungen kann die Komplexität des dargestellten Raums erhöht werden, indem Gegen-stände und Personen sichtbar werden und zugleich Bereiche gezeigt werden, die außerhalb des Bild- oder Blickfeldes liegen. Da in vielen Stilleben eine eindeutig erkennbare Begrenzung des Innenraums fehlt, muss die betrachtende Person diese anhand schemenhafter Spiegelungen selbst erschließen. In ausgewählten Werken hingegen erleichtert eine klarere Spiegelung des Raums das Erkennen von Tiefe und Raumgrenzen.²²⁵ Beide Varianten finden sich auch in Claesz' Œuvre.

In den vorliegenden vier Gemälden (**Abb. 1-4**) erscheint in allen Glasobjekten ein Fensterkreuz, das auf ein sich spiegelndes Fenster verweist, das den dargebotenen Innenraum von einem Au-ßenraum trennt und Tageslicht einfallen lässt. In seinem frühen Kölner Werk ist dieses aller-dings nur einmal im oberen Teil des Glases zu sehen (**Abb. 1c**), wird jedoch durch feine Reflexe am Glasrand, am Schaft und am filigranen Kelchrand wieder aufgegriffen, wodurch sich das Gefäß vom dunklen Hintergrund löst und deutlich hervortritt. Ein ähnlicher Effekt zeigt sich beim umgestürzten venezianischen Glas im New Yorker Bild (**Abb. 2b**): Auch hier ist nur ein Fensterkreuz erkennbar, dessen Lichtimpulse jedoch über die gesamte Oberfläche widerhallen und die Sichtbarkeit des Glases steigern. Im umgedrehten Berkemeier (**Abb. 4f**) wird das Fens-terkreuz ebenfalls nur einmal vollständig wiedergegeben, sein visueller Widerhall erscheint je-doch mehrfach im Glas und vervielfacht subtil die Lichtwirkung, wobei das grünlich gefärbte

entfachen wollte, und sowohl im Gesicht des Mannes als auch im umgebenden Raum den Widerschein der Flam-men eindrucksvoll festhielt.

²²³ Van Mander 1916, S. 189, 191, VII/50-53, S. 347.

²²⁴ Siehe dazu Fritzsche 2010, S. 75-86 oder die Einleitung zum Kapitel 4 dieser Masterarbeit.

²²⁵ Fritzsche 2010, S. 60, 76.

Glas ohnehin visuell besser lesbar ist – wie auch der Berkemeier in **Abb. 3a** sowie bei den Römern in **Abb. 2a** und **4e**.

Bei den mit Weißwein gefüllten Gläsern ist das Spiegelungsmuster deutlich komplexer: Das Fenster erscheint mehrfach und verzerrt sowohl auf der Glasoberfläche als auch in der Flüssigkeit (**Abb. 2a, 3a, 4e**). In den großen Römern wird die Spiegelung geradezu gesteigert; hier lässt sie sich mindestens vier-, möglicherweise sogar fünfmal nachweisen. Claesz berücksichtigt dabei auch das Gesetz der Lichtbrechung, indem er das gespiegelte rechte Fensterkreuz am Übergang zur Flüssigkeit verzerrt wiedergibt (**Abb. 2a, 4e**). Wie bereits in der Beschreibung des Winterthurbildes (**Abschnitt 2.4.**) angeschnitten, scheint sich Claesz bei seinen Reflexionen des Fensters an eine Vorlage gehalten zu haben. Ein Vergleich mit Willem Claesz. Heda zeigt, dass beide Maler die Lichtreflexe der Fensterkreuze in ihren Römern an denselben Stellen setzten (**Abb. 2a, 4e, 22, 24a**).²²⁶ Dieser Umstand sowie verwandte Kompositionen und Motive in beiden Œuvres legen eine wechselseitige künstlerische Inspiration nahe.²²⁷

Wie bereits in den Bildbeschreibungen erwähnt, treten die Glasgefäße durch die Vielzahl an Reflexionen und Spiegelungen deutlich aus dem Ensemble hervor. Ihre visuelle Präsenz wird zusätzlich gesteigert, indem sich ihre Erscheinung nicht nur vertikal im Bildraum entfaltet, sondern sich durch den farbigen Schatten der getönten Flüssigkeit auch horizontal auf dem Tisch (**Abb. 2a**) bzw. dem weißen Tischtuch niederschlägt (**Abb. 1c, 3a**). Dieser farbliche Abdruck intensiviert zugleich die Leuchtkraft der Flüssigkeit im Glas, lässt sie größer und präsenter im Raum erscheinen und verstärkt die Illusion einer transluzenten Substanz. Die zweidimensional auf dem Tischtuch haftende Reflexion verweist zugleich auf die Spannung zwischen Zwei- und Dreidimensionalität (siehe **Abschnitt 4.1.2**), respektive auf die Bildfläche als zweidimensionales Medium, in dem Objekte konstruiert werden, die folglich dreidimensional erscheinen. Demnach fungiert die Reflexion hier als bewusste bildkompositorische Setzung, welche die Konstruktion von Räumlichkeit innerhalb des zweidimensionalen Mediums thematisiert und hinterfragt. Was diese Erscheinung im Winterthur Bild (**Abb. 4**) betrifft, so bleibt offen, ob der helle Farbbereich in **Abb. 4g** vom Schlagschatten des Römers, vom Lichteinfall auf den Rand des Zinntellers oder von einer Spiegelung der Flüssigkeit im Teller herrührt, was die Verflechtung der Objekte zusätzlich intensivieren würde.

Allgemein sind die komplexen Reflexionen bei Claesz bewusst durchdacht: So verläuft im Schlagschatten der mit Weißwein gefüllten Gläser ein mittiger, parallel zum Glasrand geführter

²²⁶ Siehe dazu auch Goverde 2017, S. 115.

²²⁷ Goverde 2017, S. 114-115.

Streifen, der auf eine Strebe des außerbildlichen Fensters anspielen könnte (**Abb. 1c, 2a, 3a**). Der ungefüllte obere Teil der Gläser erscheint dabei dunkel statt gelblich, besonders deutlich in **Abb. 2a**. Während die Reflexionen der massiveren, genoppten Gläser in **Abb. 2** und **3** besonders präsent sind, treten sie in **Abb. 4** durch das Rankenwerk und die farbliche Einbindung stärker zurück. Dort wird die Farbwirkung des Glases jedoch durch das dahinterliegende Blattwerk harmonisch unterstützt, während Glanz- und Reflexionsphänomene weiterhin seine Dreidimensionalität und Materialwirkung betonen. Die stärkste Wirkung auf die räumliche Präsenz des Gefäßes entfaltet der leuchtende Schlagschatten des Berkemeiers in der Hummertafel (**Abb. 3a**). Er erstreckt sich bis hinter die Schüssel mit Beeren und erweitert so die visuelle Ausstrahlung des – im Vergleich zu den größeren, massiven Römern des New Yorker oder Winterthurer Bildes – kleinen Gefäßes weit über seine materielle Form hinaus.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass diese Spiegelungen auf eine außerbildliche Lichtquelle verweisen, die inszenierte Raumwirkung betonen und den Bildraum mit dem realen Raum der betrachtenden Person verbinden. Das im Stilleben dargestellte Glas veranschaulicht überdies besonders eindringlich das Paradox, das eigentlich Unabbildbare sichtbar zu machen, und zählt zu den anspruchsvollsten Aufgaben der malerischen Kunst.²²⁸ Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, ist das 17. Jahrhundert von einem Wandel der Wahrnehmungstheorie geprägt, der Farbe und Licht in den Fokus rückte.²²⁹ Folgerichtig wurden nach Baumgärtel insbesondere Objekte wie Glas, die Licht aufnehmen und reflektieren, sowohl zum Sujet als auch zu zentralen Darstellungsmitteln. Glas ermöglicht dabei vielfältige Formen der Wahrnehmung: den Blick auf seine Oberfläche, in sein Inneres, durch es hindurch sowie auf ein in ihm gespiegeltes Gegenüber.²³⁰ Auch andere reflektierende Gegenstände wurden eingesetzt, um Raum zu evozieren, Plastizität zu steigern und maltechnische Fertigkeit zu demonstrieren.²³¹ „So kann beobachtet werden, wie das holländische Stilleben des Goldenen Zeitalters in seinen Spitzenleistungen zur Auflösung der Form in Farb- und Lichtwerte und damit zum Transzendenten tendierte.“²³²

Neben dem Verweis auf einen Raum außerhalb des Bildfeldes wird auch innerhalb des Arrangements die räumliche Struktur erweitert. Durch gegenseitige Spiegelungen und Reflexionen

²²⁸ Baumgärtel 2008, S. 22. In einer Fußnote merkt Baumgärtel (2008, S. 37, Fn. 5) an, dass ab der Renaissance das Malen von Glas als entscheidendes Kriterium und Maßstab für künstlerisches Können galt.

²²⁹ Baumgärtel 2008, S. 23-24. Siehe dazu auch **Kapitel 3.4.** und Einleitung zu **4.1.** dieser Masterarbeit.

²³⁰ Baumgärtel 2008, S. 24.

²³¹ Baumgärtel (2008, S. 25) erwähnt hier Gefäße aus Bergkristall, die Verwendung von Achat für den Messerschaff oder das Innere einer Zitrusfrucht. Zudem stellten besonders niederländische Künstler*innen, darunter auch Pieter Claesz, Objekte aus Metall, Horn oder Muscheln dar.

²³² Baumgärtel 2008, S. 26. Die Autorin strickt den Gedanken sogar so weit, dass sie hier die Wegbereiter für die moderne Malerei von Paul Cézannes oder Piet Mondrian sieht (Baumgärtel 2008, S. 26).

auf den Oberflächen der Objekte wird das Ensemble eng miteinander verflochten, sodass eine räumliche Einheit entsteht. Dies zeigt sich unter anderem in den diffusen Reflexionen, die die Farbigkeit der umliegenden Objekte aufnehmen und weitertragen, wie im vorherigen Abschnitt zu den *colores apparentes* bereits angeklungen ist. Besonders deutlich wird dieses raumgestaltende Mittel im Kölner Bild (**Abb. 1**): Das in der Bildmitte platzierte Salzgefäß reflektiert nicht nur das Weiß des Tischtuchs, sondern auch die bräunlich-orange Tönung des davor liegenden Herings. Dadurch hebt es diesen hervor und verstärkt die Fokussierung der Betrachtenden auf dieses zentrale Element des Ensembles. Zugleich spiegelt sich das Schwarz des Hintergrundes im Salzgefäß, wodurch Tisch- und Hintergrundebene visuell verbunden und die räumliche Struktur des Arrangements subtil in Einklang gebracht werden. Auch die Präsenz des filigranen Glases wird gesteigert und zugleich relativiert, indem es im Schaft die Farbigkeit der dahinterliegenden Speise aufnimmt und sich harmonisch in das Ensemble integriert, während sein transluzenter Charakter bewusst wahrnehmbar bleibt. Auf diese Weise wird das Glas sowohl als Teil des Arrangements als auch als eigenständiges, lichtdurchlässiges Objekt erfahrbar.

Darüber hinaus nutzt der Künstler in allen vier Werken die reflektierenden Oberflächen der Zinn- oder Silberteller, um die darauf platzierten Objekte vergrößert, hervorgehoben oder aus mehreren Blickwinkeln sichtbar zu machen und zugleich sein malerisches Können zu demonstrieren. So erscheint etwa der Hummer in der Hummertafel (**Abb. 3a**) deutlich präsenter: Seine ohnehin auffällige rote Farbe tritt durch die zusätzliche Spiegelung noch stärker hervor, da er im Teller mehr Bildfläche einnimmt, als es seinem realen Volumen entspräche. Gleiches gilt für die aufgeschnittenen und teils kunstvoll geschälten Zitrusfrüchte auf Zinntellern (**Abb. 1a, 2c, 3c**). Zugleich zeigt der Maler seine souveräne Beherrschung komplexer, verzerrender Spiegeloberflächen, etwa bei Zitronenschale und Auster am erhöhten Tellerrand (**Abb. 3c**), ein Prinzip, das sich auch an anderen Stellen der Werke nachweisen lässt (**Abb. 1a, 1d, 2c, 3a, 4f**).

So wie Spiegel bekanntlich der Verdopplung der Realität dienen und damit zur Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Natur anregen, nutzten auch einige Maler*innen Spiegelungen in Objekten, um sich selbst – gleich einer visuellen Signatur – ins Bild zu setzen und zugleich ihre Kunstfertigkeit hervorzuheben.²³³ Neben den scheinbar in den Betrachtarraum ragenden Gegenständen (siehe dazu **Abschnitt 4.1.3.**) listet Fritzsche Spiegelbilder als eine weitere Methode, um die ästhetische Grenze zu überwinden und einen Austausch der Blicke zwischen betrachtender Person und gespiegelter Figur zu erzeugen. Zudem werden die Betrachtenden mit der Ungewissheit konfrontiert, ob es sich bei der gespiegelten Person um sie selbst oder um

²³³ Baumgärtel 2008, S. 31-32.

beispielsweise den Maler handelt.²³⁴ Dieses Phänomen tritt bei der Spiegelung in der metallenen Kanne der Hummertafel (**Abb. 3b**) auf, denn ihre polierte Oberfläche zeigt nicht nur benachbarte Objekte in verzerrter Form – wie den Hummer und das Trinkgefäß –, sondern bezieht auch den Raum jenseits der Bildgrenze ein: Neben einem gleißenden Lichtfleck, der auf ein Fenster im Raum verweist, ist eine dunkel gekleidete Person vor einer Staffelei erkennbar, deren erhobener Arm auf den Akt des Malens verweist. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um den Maler selbst, der sich in der Spiegelung im Malakt visualisiert hat. Diese visuelle Öffnung des Bildraums über das Spiegelbild in der Kanne hinaus vereint metapikturale und illusionistische Qualitäten, worauf in Kürze näher eingegangen wird. Auffällig ist jedoch, dass die gespiegelte Anordnung nicht vollständig der realen entspricht: Mehrere Objekte aus dem vorderen Bildbereich fehlen, während andere Flächen, wie die zwischen Kanne und Hummerteller, überproportional erscheinen. Zwar ließe sich argumentieren, dass die konvexe Form der Kanne bestimmte Objekte aus dem Reflexionsfeld ausschließt, aber es wäre ebenso plausibel, dass der Künstler die Spiegelung bewusst so gestaltet hat, um sicherzustellen, dass die Betrachtenden bei ihrer Wahrnehmung nicht von den umliegenden Objekten abgelenkt werden, sondern ihre Aufmerksamkeit gezielt auf die gespiegelte Figur in der Kanne und die Entschlüsselung der Raumfrage richten.

Insgesamt zerstreut die Oberfläche der Kanne Licht und Gegenstandskonturen, sodass die Reflexionen eher diffus als präzise wirken und die Raumerfassung erschweren. Der Berkemeier mit seiner gelblichen Flüssigkeit ist beispielsweise lediglich als diffuse Farbstreuung in der Kanne wahrnehmbar (**Abb. 3a**). Bei Betrachtung aus größerer Entfernung erscheint die Spiegelung jedoch stimmiger, da das Fensterkreuz sowohl in der Kanne als auch im Berkemeier ersichtlich wird und sich das Licht an sämtlichen Oberflächen des Arrangements – etwa an Johannisbeeren, Haselnüssen sowie an den Noppen des Glases – in feinen Reflexen niederschlägt, wodurch räumliche Wirkung als geschlossene Einheit auftritt. Diese Details belegen Claesz' präzisen Umgang mit Licht. Die Reflexe sind dabei nicht nur an die Beleuchtung, sondern ebenso an die Position der betrachtenden Person gebunden und müssten sich bei deren Bewegung im Realraum verschieben. Das dargebotene Licht- und Reflexionsgefüge erweist sich somit als ephemere und zeitlich begrenzt und vergegenwärtigt – in den Worten Brunner-Bulsts – die „Flüchtigkeit des Seins“.²³⁵

²³⁴ Fritzsche 2010, S. 54.

²³⁵ Brunner-Bulst 2004, S. 179.

Was die in der Spiegelung sichtbare Gegenwart des Malers an seiner Staffelei betrifft, so bildet diese ein eigenes Paradox: Sie macht den Entstehungsmoment des Gemäldes anschaulich, obwohl dieses bereits in seiner Vollendung der betrachtenden Person präsentiert wird,²³⁶ wodurch das Werk zugleich von seiner eigenen Erschaffung erzählt.²³⁷ Dieses Motiv des sich selbst im Spiegel reflektierenden Künstlers ist keine Erfindung des 17. Jahrhunderts, sondern reicht – wie Baumgärtel hervorhebt – bis ins 15. Jahrhundert zurück.²³⁸ Spiegelungen dienten dabei stets dazu, die Beziehungen zwischen Kunst und Natur, Bild und Abbild sowie das Prinzip des Bildes im Bild auszuloten.²³⁹ Vor allem Stillebenmaler*innen schöpften das gestalterische Potenzial konvexer, konkaver und kugelförmiger Spiegelungen in Glaskörpern bis in die letzten Raffinessen aus, wie etwa Clara Peeters, die sich im Buckel eines Willkommenspokals gleich mindestens vierzehnmal spiegelt (**Abb. 25, 25a**).²⁴⁰

Besonders in niederländischen Vanitas-Stilleben, etwa bei Pieter Claesz, spiegeln Glaskugeln oder Gebrauchsgläser Atelierräume und schaffen einen polyperspektivischen Mikrokosmos im Makrokosmos.²⁴¹ Die Spiegelungen brechen die Zweidimensionalität auf, erweitern den Bildraum um die vierte Wand und verschmelzen Bild- und Betrachterraum,²⁴² wie auch in der Glaskugel des Nürnberger Vanitasstilllebens (**Abb. 26, 26a**) sichtbar wird. In dieser wird der Raum samt Fenster, Wänden, Decke und einer malenden Person reflektiert und die räumliche Zuordnung der Gegenstände subtil irritiert.²⁴³

Wie dieser Abschnitt gezeigt hat, sind die Bilder von Claesz von diversen Elementen durchzogen, die zu ihrer Raumgestaltung beitragen. Reflexe vom einfallenden Licht, insbesondere

²³⁶ Baumgärtel 2008, S. 32.

²³⁷ Baumgärtel 2008, S. 36; Stoichita 1998, S. 257. Der paradoxe Umstand des Entstehungsprozess im Werk verweist laut Stoichita (1998, S. 35, 256–257) auf die Ursprünge der Stillebenmalerei als Gattung. Das Zusammenspiel von Stilleben im Vordergrund und narrativer Ebene im Hintergrund erinnert an frühere Bildformen. Auch die Thematik von Vorder- und Rückseiten, etwa in Diptychen oder Triptychen mit Vanitasmotiven, spielte in der Genese der Gattung eine Rolle. Zur Entwicklung der Stilleben in der Tafelmalerei siehe Stoichita 1998, Kapitel 1 (S. 15–29) und Kapitel 2 (S. 30–45).

²³⁸ Baumgärtel (2008, S. 32) erwähnt in diesem Zusammenhang Boccaccios *De claris mulieribus*, in dessen von Zainer illustrierten Ausgabe von 1473 die Künstlerin Marsias sich selbst im Spiegel darstellt. Darüber hinaus nennt sie als weitere Beispiele Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* sowie das Selbstbildnis von Parmigianino von 1523/24.

²³⁹ Baumgärtel (2008, S. 32) verweist hier auf Spiegelungen und deren Bedeutungen im Paragonekontext.

²⁴⁰ Baumgärtel 2008, S. 32, 38, Fn. 28. Clara Peeters hält in der einen Hand einen Pinsel und in der anderen eine Palette. Vergara-Sharp (2025, S. 22) schließt daraus, dass sie Rechtshänderin gewesen sein muss. Diese Annahme untermauert er zudem mit dem Hinweis, dass das Licht in ihren Gemälden stets von links einfällt – eine gängige Methode, um beim Malen die störende Schattenbildung der eigenen Hand zu vermeiden.

²⁴¹ Baumgärtel 2008, S. 33–34. Als weitere Beispiele von Künstler*innen nennt Baumgärtel (2008, S. 38–40, Fn. 30): Maria van Oosterwyck, Georg Pencz, Jacob Marrell, Jan Davidz. De Heem und Clara Peeters. Abgesehen von den niederländischen Stilleben tritt dieses Motiv in der italienischen und spanischen Stillebenmalerei nur vereinzelt auf, z.B. im *Stilleben mit Blumen in einer Vase und Wasserbecken mit Gläsern* aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das Giacomo Recco zugeschrieben wird. Siehe dazu Baumgärtel 2008, S. 33, Abb. 6.

²⁴² Baumgärtel 2008, S. 34; Fritzsche 2010, S. 63.

²⁴³ Fritzsche 2010, S. 63, 78.

Fensterkreuze, verweisen auf eine außerbildliche Lichtquelle und auf Dimensionen des nicht im Bildfeld ersichtlichen Raums. Zudem sind in klaren Spiegelungen nicht nur Ausschnitte des im Bildraum befindlichen Arrangements und die Zone zwischen den Betrachtenden und dem Bild festgehalten, sondern manchmal auch der Bereich hinter den Rezipierenden. Dadurch werden diese nicht länger nur zu passiven Beobachter*innen, sondern erhalten den Eindruck, selbst im Raum der Spiegelung situiert und somit Zentrum der dargestellten Kulisse zu sein. Bei unklaren Reflexionen in matten Objekten hingegen erscheinen Figuren und Raum getrübt, dämpfend beleuchtet und in ihren Dimensionen kaum bestimmbar; hier muss die Vorstellung des Raums der Fantasie der Betrachtenden überlassen werden. Insgesamt werden durch Spiegelungen die ästhetischen Grenzen der Bilder aufgelöst und auf subtilere, immateriellere Weise überschritten.²⁴⁴ Zudem verbinden Spiegelungen und Reflexionen nicht nur die Objekte des Ensembles visuell, sondern steigern auch die Interaktion mit den Betrachtenden. Sie erweitern das im Bildfeld Gezeigte, verschachteln Räume und spielen mit physischen sowie zeitlichen Grenzverschiebungen, wodurch das Betrachten zu einem dynamischen Prozess und die Erzeugung von Raum intensiviert wird. Auf die im Bild präsenten dynamischen Komponenten wird nun im folgenden Kapitel ausführlicher eingegangen.

4.2. Dynamisierte vs. statische Räume

Gemalte Stilleben liegen in ihrer Beschaffenheit einer Spannung zwischen Dynamik und Statik zugrunde. Wie der Begriff „Stilleben“ bereits andeutet, besteht das Arrangement meist aus unbelebten Gegenständen, was auf eine gewisse Statik schließen lässt. Diese Annahme wird zudem durch die zentrale Eigenschaft der Stilleben gestützt, einen scheinbar eingefrorenen Moment in der Zeit zu zeigen – sei er tatsächlich eingefangen oder künstlich konstruiert. Letzteres zeigt sich etwa in Blumenstilleben, in denen Pflanzenarten gemeinsam dargestellt werden, die in der Realität nicht gleichzeitig blühen,²⁴⁵ wodurch ein bewusst komponierter, zeitlich unmöglicher Augenblick suggeriert wird.

Jedoch wirken Künstler*innen mit diversen Mitteln gezielt gegen die statische Veranlagung ihrer Werke, um so das vermeintlich statische Arrangement zu beleben. Der Begriff des „dynamisierten Raums“²⁴⁶ umfasst hier nicht nur durch Kompositionslinien und diagonale Anordnungen erzeugte Bilddynamik, sondern auch jene Bewegung, die durch den Blick und die physische Präsenz der Betrachtenden im Rezeptionsprozess entsteht. Darüber hinaus soll in diesem Abschnitt auch jene implizite Bewegung thematisiert werden, die aus der Interaktion der

²⁴⁴ Zu den Auswirkungen von Spiegelungen mit klar gespiegelter Bild siehe auch Fritzsche 2010, S. 61-62.

²⁴⁵ Ebert-Schifferer 1998, S. 96; Ertz 2002, S. 284; Segal 1989, S. 93.

²⁴⁶ Siehe dazu die Einleitung zu **Kapitel 4** dieser Masterarbeit.

Gegenstände oder der Darstellung umgestürzter bzw. zum Stillstand gekommener Objekte resultiert. Zuvor werden jedoch noch zwei Konzepte vorgestellt, die für die Kompositionsdynamik relevant sind.

In seinem Buch *Die Macht der Mitte* beschäftigt sich Rudolf Arnheim (1996) mit Komposition und entwickelt zwei (Raum-)Systeme – das zentrische und das exzentrische –, die die innerkompositorische Dynamik eines Werkes bestimmen. Auf psychologischer Ebene beschreibt Zentrität ein Individuum, das die Welt aus seiner subjektiven Perspektive wahrnimmt und sich als primäres Zentrum sieht. Erkennt das Individuum, dass neben ihm zahlreiche weitere Zentren existieren, tritt der zentrischen Ausrichtung eine exzentrische gegenüber. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem primären Zentrum und den externen Zentren, die wiederum auf das Zentrum einwirken. Dennoch bleibt jeder Mensch das primäre Zentrum, wodurch unser unmittelbares Erleben – und auch die Bildbetrachtung – subjektiv geprägt ist.²⁴⁷

Auf räumlicher und physikalischer Ebene bestehen beide Systeme aus Vektoren, die aus Form und Anordnung visueller Elemente hervorgehen. Vektoren gelten als bidirektional, sofern nicht eine Basis die Richtung vorgibt, wie bei einer Figur, die die Blickrichtung bestimmt. Bei der zentrischen Komposition strahlen Vektoren aus der Mitte in den Raum (**Abb. 27**). Befindet sich ein weiteres Objekt im Wirkungsfeld, verschiebt sich die zentrische Orientierung exzentrisch (**Abb. 28**). Meist sind beide Systeme in Kunstwerken kombiniert, allerdings in unterschiedlichem Verhältnis, wodurch sich divergierende Ausprägungen von spannungsvoller Dynamik ergibt.²⁴⁸ Arnheim beschreibt zudem die Schwerkraft als exzentrische Kraft, die Lebewesen und Objekte nach unten zieht, während die menschliche Reaktion darauf ein Streben nach oben zeigt. Dadurch entsteht Spannung, die auch in Kunstwerken wirksam ist.²⁴⁹

Wie die folgenden Abschnitte zeigen, herrschen auch in Claesz' Gemälden diverse Kräfte, die Dynamik erzeugen – Kompositionslinien, Formen, Objekte selbst oder die Interaktion mit den Betrachtenden. Zudem spielt die Schwerkraft eine essenzielle Rolle in der wahrgenommenen impliziten Bewegung mancher seiner Kompositionen.

4.2.1. Die Macht der Kompositionslinien und Formen

Unter visueller Komposition versteht man die methodische Zusammensetzung eines Kunstwerks aus Farben, Formen und Bewegungen.²⁵⁰ Sie wird sichtbar, wenn das Werk als Gefüge

²⁴⁷ Arnheim 1996, S. 8, 13, 18, 244.

²⁴⁸ Arnheim 1996, S. 14-15, 22-24, 244, 249. Für anschauliche Beispiele aus der Kunstgeschichte zu diesen beiden Systemen siehe Arnheim 1996, S. 22-24.

²⁴⁹ Arnheim 1996, S. 17-18.

²⁵⁰ Arnheim 1996, S. 12.

festgelegter Formen betrachtet wird, deren gezielte Anordnung Harmonie erzeugt und Künstler*innen, Auftraggeber*innen sowie Betrachtende anspricht. Zur Analyse lassen sich die Elemente auf Grundformen und Richtungen reduzieren – etwa Vierecke, Kreise, Dreiecke oder Pfeile –²⁵¹ ein Ansatz, der teilweise auch in Claesz‘ Mahlzeitstillleben Anwendung findet, wie in Kürze hervorgehen wird.

Da gebündelte Energie das Universum bestimmt, erscheinen Gegenstände lediglich als energiegeladene Felder und das umfassend Wahrgenommene als Gefüge von Kräften. Ähnlich verhält es sich mit der Wahrnehmung von Kunstwerken: Das dynamische Sehen erlaubt, die geistigen und körperlichen Intentionen zu erfassen. Eine Analyse der Struktur einer Komposition sollte daher, Arnheim zufolge, bei den zugrunde liegenden Vektoren beginnen.²⁵² Aus diesem Grund werden die folgenden Analysen ihren Fokus vor allem auf die Kompositionslinien und ihre Richtungen legen; die Formen und Gegenstände selbst werden aber ebenso begutachtet und in ihrer Auswirkung auf die räumliche, dynamische Wirkung des Bildes untersucht.

Vergleicht man die vier Mahlzeitstillleben (**Abb. 1-4**), fällt ihr unterschiedlicher Grad an Dynamik auf: Am statischsten wirkt das frühe Kölner Bild (**Abb. 1**), gefolgt vom New Yorker Werk (**Abb. 2**), während die späteren Gemälde (**Abb. 3, 4**) deutlich dynamischer erscheinen. Dies ergibt sich vor allem aus den Kompositionslinien, die durch Auswahl und gezielte Anordnung der Objekte erzeugt werden. Da Objekte unterschiedliche Formen aufweisen und somit im Bildraum verschieden wirken, beeinflussen sie maßgeblich die Raumwirkung und Dynamisierung im Werk.

Wie bereits in der Bildbeschreibung des Kölner Werks (**Abb. 1**) angeschnitten, besteht das Stillleben aus diversen Kompositionslinien, die die Blickführung lenken und zur Dynamisierung des Werkes beitragen. Die Komposition wird maßgeblich durch eine diagonale Linienführung bestimmt, die durch die Teller- und Brötchenanordnung ein visuelles „X“ abbildet; die Fischplatte fungiert hierbei als Schnittpunkt der Hauptdiagonalen. Diese werden durch weitere Diagonalen begleitet: Eine zieht sich vom Gewürztütchen über den Fisch zum Brötchen; die andere verläuft gegenläufig vom Messer in den linken oberen Bildbereich. Die drei Teile einer aufgeschnittenen Garnele (**Abb. 1b**) greifen die Richtungen der entgegengesetzt verlaufenden Diagonalen auf. Das Brötchen tritt nicht nur durch seine helle Farbigkeit und den Kontrast zum dunklen Tisch hervor, sondern wird auch zum Schnittpunkt mehrerer Kompositionslinien: sowohl der beiden diagonalen Linien von links als auch der Linien, die sich aus der hinteren

²⁵¹ Arnheim 1996, S. 12.

²⁵² Arnheim 1996, S. 15.

Tischkante und dem Spitzenrand des Tischtuchs ergeben. Eine stabilisierende Wirkung innerhalb der Komposition entfaltet das mittig platzierte Salzgefäß, das zusammen mit dem vertikalen Weinglas der Dynamik der beiden Diagonalen eine vertikale Komponente hinzufügt und zugleich die senkrechten Falten des Tischtuchs betont, was zu einer Beruhigung der Gesamtstruktur beiträgt.

Formal prägen Kreis- und Ovalformen das Arrangement – Teller, Zitrusfrucht, Kapern, Brötchen –, während längliche Objekte wie Messer, Papierhülle, Weinglas, Salzgefäß und Fisch reduzierter auftreten. Lediglich drei Gegenstände (Fisch, Papier, Messer) weisen eine ausgeprägte diagonale Ausrichtung auf, während Salzgefäß und Glas aufgrund ihrer vertikalen Platzierung eine statische Wirkung entfalten und somit dem bewegten Erscheinungsbild des übrigen Arrangements entgegenstehen. Die fast ausgewogene Balance aus runden und länglichen Formen verleiht dem Bild eine ruhige, gefasste Anmutung.

Aufgrund der genannten Komponenten entsteht in diesem Stilleben eine Spannung zwischen Ruhe und Bewegung, die durch die entgegengewirkenden Elemente stets im Gleichgewicht gehalten wird. Dadurch wirkt das Werk geordnet, systematisch, durchdacht und strahlt gleichzeitig Ruhe aus. Dennoch erscheint es keineswegs „langweilig“ oder statisch, da der Künstler den Blick der Betrachtenden gezielt über die Diagonalen durch das Arrangement lenkt und so eine innerbildliche Bewegung erzeugt.

Auch im später entstandenen New Yorker Bild (**Abb. 2**) wirken entgegengesetzte Diagonalen als Hauptachsen, die erneut ein „X“ bilden: Eine verläuft vom Zitronteller links über die zwei ganzen Zitronen zum Römer, die andere vom Messerfutteral rechts über die Zitronen zum venezianischen Glas. Wie bereits in **Abschnitt 2.2.** erwähnt, ist das Bild – wenn auch nur in verminderter Form – von einer links-nach-rechts-Dynamik geprägt, die sich unter anderem aus der diagonalen Ausrichtung der abgeschälten Zitrone, des Messers sowie der Position des Tellers ergibt, welcher als Trompe-l’œil-Moment besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht und den Einstieg der Betrachtenden in das Werk von links vorne lenkt. Die rechtsgerichtete Dynamik wird aber durch den vertikal ausgerichteten Römer abgeschwächt, der wie eine Blockade im Verlauf der Diagonale wirkt. Sein Schlagschatten greift die diagonale Bewegungsrichtung jedoch erneut auf und führt sie in verlangsamer und abgeschwächter Weise ein Stück weiter in den rechten Bildraum. Da dieser Bereich aber durch den Bildausschnitt begrenzt ist und sich der Raum dort nicht weiter erschließen lässt, wendet sich der Blick der Betrachtenden der entgegengesetzten Diagonale zu und die Erkundung des Bildraums bis zur linken hinteren Tischecke setzt sich fort.

Zudem verweisen Messer und kunstvoll inszenierte Zitronenschale in Richtung des Oliventellers, wodurch eine zweite Diagonale von links nach rechts erkennbar wird und diese Blick- und Bewegungsrichtung dadurch stärker erscheint. Der Fluss von links nach rechts wird zusätzlich durch die seitlichen Tischkanten betont: Während die linke als visuelle Markierung für den Anfang der Tafel fungiert, bleibt das gegenüberliegende rechte Ende außerhalb des Bildausschnitts, wodurch sich der Tisch gedanklich weiter nach rechts fortsetzt.

Schließlich verleihen die entgegengesetzte Ausrichtung der diagonalen Hauptachsen und ihr flach gelagerter Verlauf – der sich durch die Gegenstände aber auch durch die stärker abgesenkte Perspektive im Vergleich zum Kölner Bild (**Abb. 1**) ergibt – dem Bild eine spannungsarme, nahezu statische Ausprägung. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die ausgewogene Kombination von runden und länglichen Formen, was der Gesamtkomposition trotz dynamisierenden Elementen eine ruhige und ausgeglichene Wirkung zuspricht.

Wie in der Bildbeschreibung der Hummertafel (**Abb. 3**) erwähnt, nimmt das Brötchen eine zentrale kompositorische Rolle ein und bildet den Ausgangspunkt der deutlich wahrnehmbaren ansteigenden Bilddynamik von rechts nach links. Diese Bewegung manifestiert sich in mehreren Kompositionslinien: einer waagrecht verlaufenden Verbindung vom Brötchen zur bräunlich-weißen Muschel sowie zur vorderen Hummerschere, einer diagonalen Achse vom Brötchen über die hintere Schere bis zum aufgerichteten Schwanz des Hummers, und einer Linie, die sich aus der Höhenstaffelung der im Bild dargestellten Gefäße (Schüssel, Berkemeier, Kanne) ergibt, wobei das Brötchen als niedrigstes Element innerhalb dieser vertikal gegliederten Gruppe fungiert. Unterstützt wird die Dynamik durch das Musikinstrument auf dem Stapel von (Noten-)Blättern, dessen Linie parallel zu jener verläuft, die sich aus Zitronenschale, Zitronteller-Schatten und der Hummerausrichtung bildet. Schließlich wird diese Dynamik durch den an der Rückwand ersichtlichen Lichtstrahl verstärkt.

Nichtsdestotrotz gibt es auch hier Kompositionslinien, die dieser Bewegung entgegenwirken: Das schwarz-grau-weiße Schneckenhaus bildet gemeinsam mit dem Hummerteller, insbesondere der Reflexion des Tieres darin, und dem Licht im Schattenwurf des Berkemeiers eine Diagonale zur mit Beeren gefüllten blauen Schale. Verstärkt wird diese Gegenlinie durch eine weitere Diagonale vom schräg in den Bildraum hineinragenden Messer bis zur Obstschale.

Trotz dieser gegenläufigen Elemente bleibt die rechts-vorne-nach-links-hinten gerichtete Dynamik dominant, da sich im linken Bildbereich zudem Objekte und Überschneidungen verdichten und so das kompositorische Gewicht nach links verlagern. Das größte bildinterne Element der vertikal platzierten Silberkanne scheint diesen Bewegungsfluss zwar blockieren zu wollen,

doch ihre statische Wirkung wird durch die bauchige Form, den geschwungenen Griff und Schnabel relativiert. Zudem spiegelt die Kanne Bildraum und vermeintlichen außerbildlichen Raum, wodurch die Aufmerksamkeit von ihrer Vertikalen abgelenkt wird.

Insgesamt erscheint die Hummertafel im Vergleich zu den anderen Werken deutlich dynamischer und hält den Blick der Betrachtenden länger auf der Bildfläche und im Bildraum fest, worauf in Kürze tiefgründiger eingegangen wird. In Bezug auf die Formen der dargestellten Gegenstände lässt sich keine dominante Figur erkennen; vielmehr stehen die vorhandenen Formen – wie in den anderen Werken – in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander und tragen zur Bildharmonie bei.

Das Winterthur-Bild (**Abb. 4**) ist ebenfalls dynamisiert und weist, ähnlich wie die Hummertafel (**Abb. 3**), eine erhöhte Objektfülle auf. Im Vergleich zu den anderen Werken sind Diagonalen und Kompositionslinien hier weniger klar erkennbar. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch eine subtile Bewegungsrichtung von rechts nach links. Diese entsteht insbesondere durch die dichtere Anordnung der Objekte im rechten Bildbereich, während die Gegenstände links mit größerem Abstand und geringerer Überlappung positioniert sind. Die Anordnung des Deckelpokals, des Blattwerks sowie der diagonal gestaffelten Elemente wie Silberkelch, Pastete, Löffel und umgestülpter Berkemeier erzeugt eine Bewegungsrichtung entlang annähernd paralleler Diagonalen von rechts nach links. Dieser Dynamik stehen lediglich zwei gegenläufige Diagonalen gegenüber: eine vom Messer und dem Papiertütchen nach rechts hinten sowie eine weitere – etwas unscheinbarere – entlang der auf dem Tischtuch platzierten Hasel- und Walnüsse. Neben diesen Diagonalverläufen strukturieren vertikale und horizontale Linien das Bildgefüge: Sie werden etwa durch die Tischkanten, die parallel dazu verlaufenden Bügelfalten des Tuchs, den aufrecht stehenden Römer sowie die senkrecht nach unten orientierte Zitronenschale gebildet. Insgesamt offenbart sich eine dynamische Struktur von rechts nach links, deren Kraft durch vertikale und horizontale Elemente vermindert wird.

Wie die Analysen zeigen, sind alle vier Bilder von einer inneren Spannung getragen, die insbesondere in den späteren Werken den Blick der Betrachtenden in Bewegung versetzt. Brunner-Bulst weist darauf hin, dass sich in Claesz' Werken um 1627 eine bewusste Verlagerung des kompositorischen Zentrums aus der Bildmitte abzeichnet, die ein zentrales Gestaltungsprinzip

der sich entwickelnden barocken Diagonalkompositionen darstellt.²⁵³ Zieht man nun die vier ausgewählten Werke von Claesz heran, so lässt sich diese Beobachtung untermauern.

Das um 1623 entstandene Kölner Bild (**Abb. 1**) rückt das Zentrum der Bildkomposition noch deutlich in den Fokus. Dies geschieht durch die Führung sich ausgleichender diagonalen Kompositionslinien sowie dadurch, dass kein einzelnes Objekt aufgrund von Größe oder Höhe hervorsteht. Die höchsten Bildelemente – Weinglas, Salzgefäß und Brötchen – sind weiter hinten auf dem Tisch platziert und wirken dadurch weniger monumental; zudem schließen Weinglas und Salzgefäß auf einer gemeinsamen Höhenlinie ab. So entsteht ein ausgewogenes, auf die Bildmitte hin orientiertes Kompositionsgefüge.

Demgegenüber zeigt das 1629 entstandene New Yorker Gemälde (**Abb. 2**) eine veränderte kompositorische Anlage. Zwar verweisen sich schneidende Diagonalen auf ein mögliches Bildzentrum, das durch die Zitronen markiert wird, doch sind diese nicht exakt auf den Schnittpunkt ausgerichtet. Zudem wird diese angedeutete Zentralität durch den dahinter platzierten Teller mit Oliven relativiert und das eigentliche Zentrum erscheint vielmehr als leerer Zwischenraum der arrangierten Gegenstände. Zugleich verlagert sich der Bildfokus deutlich nach rechts zum großformatigen Römer, der durch seine vertikale Ausrichtung und markante Glanzreflexe hervorsteht. Alle übrigen Objekte sind entweder kleiner oder bewusst niedriger positioniert; selbst das zweite Glas liegt umgestürzt und horizontal auf der Tischfläche. Die Verschiebung des kompositorischen Zentrums aus der Bildmitte wird hier deutlich nachvollziehbar.

Auch in den beiden anderen Werken (**Abb. 3, 4**) setzt sich diese Verschiebung fort. Die Tische sind dichter bestückt, die Objektfülle größer, und es befinden sich vermehrt auch Gegenstände an den Bildrändern, die dadurch sogar angeschnitten auftreten. Besonders großformatige Objekte wie die Kanne oder der Römer, die am Rand positioniert sind, ziehen dabei verstärkt die Aufmerksamkeit auf sich. In der Hummertafel (**Abb. 3**) bleibt das Bildzentrum erneut frei; der leicht nach links versetzte Berkemeier verdeckt den dahinterliegenden Teller, der formal die Bildmitte markieren würde, wodurch dieser kaum in Erscheinung tritt. Im Winterthurer Gemälde (**Abb. 4**) ist die Bildmitte hingegen von überlagerten Gegenständen wie Pastete, Silberkelch und figürlicher Spitze des Deckelpokals geprägt. Diese Überschneidung wirkt jedoch wenig signifikant, da sie eher den Eindruck einer zufälligen Ansammlung von Objekten in der Bildmitte vermittelt. Trotz ihrer Lage im Zentrum des Goldenen Schnitts verliert die Spitze des

²⁵³ Brunner-Bulst 2004, S. 161-162. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf zwei Mahlzeitstillleben (Kat. 25 und Kat. 26), die jeweils eine reich gedeckte Tafel zeigen, einmal mit Pfauenpastete und einmal mit Rebhuhnpastete.

Deckelpokals durch die Überschneidung mit dahinterliegenden Objekten und die farbliche Angleichung an den Hintergrund und Pastete an Dominanz und tritt visuell zurück.

Bevor nun im nächsten Abschnitt die evozierte Bewegung durch Objekte im Bild analysiert wird, ist ein weiterer Aspekt zu nennen, der wesentlich zur Raumerzeugung in Stilleben beiträgt und im Zusammenhang mit den untersuchten Objekten mitgedacht werden kann: Gegenstände, die als Gefäß charakteristisch selbst einen Innenraum bergen. Dieser Aspekt wird hier jedoch nur kurz beleuchtet, da eine vertiefte Untersuchung den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.

Gläser, Becher oder Karaffen definieren durch Form und Transparenz einen umschlossenen, teils erfahrbaren Raum; ebenso evozieren gefüllte Speisen wie eine aufgeschnittene Pastete einen Innenraum. Diese Binnenräume erweitern die räumliche Komplexität des Bildes, indem sie Raum nicht nur abbilden, sondern auch im Detail strukturieren und tiefer schichten. In diesem Zusammenhang ist auf die Vanitas-Forschung zu verweisen, die hervorhebt, dass bauchige Gefäße oder Schneckenhäuser einst mit Luft oder Leben erfüllt waren, nun jedoch leer erscheinen und so Reflexionsräume über Vergänglichkeit eröffnen.²⁵⁴

Auch Claesz spielt mit diesem Aspekt des volumenfassenden Körpers von Gefäßen, wenn er zum Beispiel massive Römer oder kleinere Gläser mit Flüssigkeit füllt (**Abb. 1c, 2a, 3a, 4e**) und andererseits leere Gläser umgedreht (**Abb. 4f**) oder umgestürzt (**Abb. 2b, 16a**) darstellt. Der ungefüllte Binnenraum lässt diese fragiler und weniger standhaft erscheinen als gefüllte Gefäße. Diese Betonung der Fragilität und der leichten Auflösbarkeit des gläsernen Innenraums steigert Claesz durch die Darstellung zerbrochener Gläser (**Abb. 30a**) und lässt manche Gläser kopfüber aus erhöhter Position herabfallen (**Abb. 26b, 29**). Überdies akzentuiert er den von ihnen geschaffenen Raum, indem er Gläser bewusst in ungewöhnlichen Positionen präsentiert, etwa über die Tülle einer Kanne gestülpt (**Abb. 31**). Darüber hinaus kippt Claesz nicht nur Gläser oder Becher (**Abb. 38**) sondern auch größere Gefäße wie Kannen oder Pokale (**Abb. 4a, 16, 29**). Auf diese Weise betont er subtil die Fragilität auch von beständiger wirkenden Gegenständen sowie die Leichtigkeit der Gefäße, die sich aus dem Fehlen einer beschwerenden Flüssigkeit im Hohlraum ergibt.

Allerdings verweist diese Auseinandersetzung mit gegenständlichen Binnenräumen auch auf den Bezug zwischen Gefäß und menschlichen Körper, den Leonhard in ihrer Abhandlung (2003) beleuchtet. Sie betont den in der Barockzeit verbreiteten Gedanken des Menschen als

²⁵⁴ Leonhard/Hindriks 2020, S. 177-179.

*homo bulla*²⁵⁵ – als fragiles, nach außen abgegrenztes, im Inneren verletzliches Gefäß,²⁵⁶ in das beim Sehen von außen etwas (ungefiltert) eintritt.²⁵⁷ Das Bild des zerbrechlichen Gefäßes, das mit Seele, Lebensgeistern oder innerer Kraft gefüllt ist, fand auch breite Verwendung in der bildenden Kunst, insbesondere in der Interieurmalerie, worauf an dieser Stelle allerdings nicht näher eingegangen wird.²⁵⁸

Schließlich ist in Claesz' Gemälden neben dem räumlichen Aspekt stets auch eine Vanitas-Dimension präsent. Zugleich wird der seit der Antike tradierte Gedanke des Körpers als Gefäß der Seele implizit mitgeführt.²⁵⁹ Welche Rolle nun die einzelnen Objekte zur statischen oder dynamischen Wirkung von Stillleben beitragen, wird im nächsten Abschnitt erläutert.

4.2.2. Objekte zwischen Stillstand und Bewegung

Der oben bereits erwähnte nach unten gerichtete Zug der Gravitation, auf den Arnheim verweist,²⁶⁰ ist auch ein essenzieller Aspekt in Stillleben, wenn es um „umgefallene“ Gegenstände oder Objekte in instabilen Lagen zwischen Stand und Fall geht. Dabei wird die Schwerkraft nicht als externe Anziehungskraft erfahren, sondern als aktive Kraft namens Gewicht, welches den eigenen Körper charakterisiert und diesen hinabdrückt. In diesem Zusammenhang betont Arnheim, dass aus der Perspektive der intuitiven Wahrnehmung Bewegung den Lebewesen vorbehalten scheint, während leblose Objekte unbewegt in der Schwere ihrer Existenz verharren.²⁶¹ Dieser Abschnitt zeigt jedoch, dass auch leblose Gegenstände in Gemälden Bewegung implizieren können.

Der präsente Zug der Gravitationskraft verleiht unserem Lebensraum eine dynamische Asymmetrie: Während in der Geometrie keine Unterscheidung zwischen oben und unten möglich ist, ist diese in Bezug auf Dynamik fundamental. Jede Aufwärtsbewegung erfordert Energie, während Abwärtsbewegungen – durch Fallenlassen oder Entwendung tragender Stützen – mühelos geschehen.²⁶²

Zudem spielt der Mensch eine essenzielle Rolle in der dynamischen Wirkung von Objekten, da sie zum Teil aus seiner eigenen Wahrnehmung hervorgeht. Arnheim erläutert dies anhand einer

²⁵⁵ Das Sprichwort *homo bulla* bedeutet „Der Mensch ist eine Luftblase“ und wurde beispielsweise in einem Werk von Joos van Cleve integriert, um auf die Ephemerität des menschlichen Seins respektive die *Vanitas*-Thematik zu verweisen. Siehe dazu Leonhard/Hindriks 2020, S. 155 und die Abbildung auf S. 136. Für weiterführende Literatur zu *homo bulla*, siehe Leonhard/Hindriks 2020, insbesondere S. 133-161; Ebert 2006 sowie Stechow 1938.

²⁵⁶ Leonhard 2003, S. 52-54, 76.

²⁵⁷ Siehe dazu **Kapitel 3.4.** dieser Masterarbeit.

²⁵⁸ Für eingehende Ausführungen dazu siehe Leonhard 2003, S. 76-81.

²⁵⁹ Siehe dazu auch Carmellini 2008, S. 234.

²⁶⁰ Siehe dazu Arnheim 1996, S. 17, 28-31.

²⁶¹ Arnheim 1996, S. 28.

²⁶² Arnheim 1996, S. 29.

Figur aus einem Kreuz in einem Rechteck, das einmal horizontal und einmal vertikal ausgerichtet ist (**Abb. 32**). Geometrisch sind die Figuren gleich, doch unterscheiden sie sich in ihrer Dynamik: Die horizontale Figur wirkt zentriert und ausgewogen, da alle Punkte gleichmäßig zum Boden orientiert sind. Die vertikale Kreuz-Figur hingegen betont die Schwerkraft und erzeugt eine vertikale Symmetrie, bei der die obere Hälfte optisch schwerer wirkt und länger erscheint als die untere, sodass die Teile nicht als vollkommen symmetrisch wahrgenommen werden.²⁶³

Ähnlich wie im Kreuz-Beispiel bei Arnheim verhält es sich auch mit den vielfältigen Gegenständen, die in den Werken von Claesz in unterschiedlichsten Positionen und Ausrichtungen abgebildet worden sind. Besonders das umgefallene Glas (**Abb. 2b**) ist hierfür ein anschauliches Beispiel: In seiner horizontalen Lage zeigt es eine andere Dynamik und nimmt eine andere wirksame Position innerhalb der Gesamtkomposition ein, als es dies in vertikaler Stellung täte. Würde das Glas aufrecht stehen, würde es die ausgewogene, ruhige Komposition stören, da es sowohl in Konkurrenz zum großen, gefüllten Römer träte als auch durch seine vertikale Linie einen Aufwärtzug auf der Bildfläche erzeugte und somit vom arrangierten Tischensemble ablenken würde. Zudem verschiebt die horizontale Lage des Glases seinen Schwerpunkt. Während dieser im aufrechten Zustand auf der vertikalen Achse liegt, verteilt sich die Schwerkraft in der horizontalen Position gleichmäßig über die runde Oberfläche, ohne einen gebündelten Zug auszubilden. In Verbindung mit den nun minimalen Auflagepunkten verringert sich dadurch die Haftung am Tisch; das Glas erscheint instabiler und beweglicher. Dadurch wird Bewegung impliziert, da bereits ein minimaler Luftzug, eine leichte Berührung, oder aber jegliche Bewegung im Tischarrangement seine Position verändern könnte. Die Momentaufnahme des Stillebens wird so erneut in den Vordergrund gerückt.

Auf vergleichbare Weise zeigt sich diese dynamische Komponente auch in der Kelch- und Pokalkonstruktion des Winterthur-Bildes (**Abb. 4a**), die bei geringsten Bewegungen im Ensemble auseinanderzugleiten droht. Ähnlich verhält es sich mit dem in die Pastete eingelegten Löffel (**Abb. 4b**), der allein von der herausquellenden Füllung in nahezu horizontaler Position getragen wird. Auch hier entsteht ein spannungsvolles Verhältnis zwischen Statik und Dynamik, das sich aus der momenthaften Fixierung des Arrangements und der potenziellen Beweglichkeit von Gegenständen bei Einwirkung äußerer Kräfte ergibt.

Weniger prominent, jedoch ebenfalls vom Zusammenfallen bedroht, ist die aufeinandergetürmte Konstruktion aus Notenheften mit Violine und Bogen in der Hummertafel (**Abb. 3f**).

²⁶³ Arnheim 1996, S. 29-30.

Durch das Gewicht des Instruments und die verschobene Lage des oberen Notenheftes wölbt sich dieses konvex nach unten und es entsteht eine abwärtsgerichtete Bewegung sowie eine latente Sturzgefahr. Zugleich wirkt die diagonale Ausrichtung der Violine diesem möglichen Fall entgegen, wodurch eine Spannung zwischen Stillstand und Bewegung sichtbar wird.

Neben diesen Beispielen finden sich in den vorliegenden Stilleben zahlreiche weitere Elemente, die aufgrund ihrer Form oder Materialität Bewegung implizieren, deren detaillierte Analyse jedoch den Rahmen dieser Masterarbeit überschreiten würde. Dazu zählen etwa Nüsse und Nussschalen, Zitronen, Blattwerk, Flüssigkeiten in Gefäßen, die am Rand hinaufschwappen oder in sich kleine Wellen ausbilden könnten, sowie runde Früchte, die vom Wegrollen bedroht sind.

Die dargestellten Platten oder Tische bewahren die Gegenstände dabei vor einem durch die Schwerkraft verursachten Sturz. Neben umgefallenen Gläsern oder übereinandergestapelten Objekten in ungünstiger Position sind auch jene Gegenstände sturzgefährdet, die über die schützende Tischfläche hinausragen und nicht vollständig von ihr getragen werden, etwa emporragende Silberteller (**Abb. 1a, 2c, 3c, 4c**) oder Messer (**Abb. 1b, 3d**). Diese Objekte implizieren sowohl einen nach vorne gerichteten Impuls aus dem Bildraum in den realen Raum als auch eine nach unten gerichtete Bewegung, die sich umso stärker ausprägt, je geringer die Auflagefläche des Gegenstands ist.

Auf diese Weise suggerieren Gegenstände in labilen Balancepositionen Bewegung und tragen zu einer dynamischen Bildwirkung bei. Ein besonders markantes Beispiel hierfür ist die Glas- kugel im Nürnberger Vanitas-Bild (**Abb. 26a**), die aufgrund ihrer glatten Oberfläche und Kugelform kaum eine statische Position halten kann. Bereits geringste physische Einwirkungen könnten sie in Bewegung versetzen und damit auch das Spiegelbild verschieben, wodurch der flüchtige Moment der dargestellten Komposition anschaulich wird.

Darüber hinaus enthalten die vorliegenden Stilleben Gegenstände, deren Beschaffenheit selbst Bewegung erzeugt. Dazu zählt etwa die spiralförmig geschälte, schwerkraftbedingt herabhängende Zitronenschale im Winterthur-Bild (**Abb. 4c**), die sowohl eine Auf- als auch eine Abwärtsbewegung impliziert. Auch die Zitronenschalen in den anderen Werken (**Abb. 2c, 3c**) tragen eine dynamische Komponente in sich, die jedoch in horizontaler Lage weniger stark von der Schwerkraft bestimmt und somit schwächer ausgeprägt ist als in vertikaler Position – wie bereits das Beispiel der Kreuz-Figuren von Arnheim weiter oben verdeutlicht hat.

Neben den Zitronen tragen auch Tischtücher und Servietten wesentlich zur dynamischen oder statischen Wirkung der Bilder bei. Während die Tischdecke im Kölner Stilleben (**Abb. 1**) durch ihre stark ausgeprägten, tiefen Falten, ihre parallel zur Bildkante ausgerichtete Lage und ihre weitgehend glatte Oberfläche ordentlich wirkt und somit die statische Wirkung unterstützt, erscheint das Tischtuch der Hummertafel (**Abb. 3**) locker und unsymmetrisch aufgelegt. Seine Falten orientieren sich nicht an den Kanten der Tischplatte und die Oberfläche ist von zahlreichen Knitterungen, Einbuchtungen und daraus resultierenden Schattenpartien durchzogen. An einer Stelle im linken Bildbereich schiebt es sich – gehalten vom Gewicht des Hummertellers – sogar auf, wodurch weitere Knitterungen und Schattenzonen entstehen. Auf diese Weise erscheint das Tischtuch unruhiger und entwickelt eine eigenständige Bewegtheit, die maßgeblich zur dynamischen Wirkung der Bildkomposition beiträgt. Zudem erscheint das Dargestellte ungeordnet arrangiert, wodurch der Komposition in Verbindung mit der durch das Tischtuch erzeugten Unruhe eine bewusst inszenierte Lebendigkeit verliehen wird.

Im Winterthur Bild (**Abb. 4**) ist diese Dynamik weiter gesteigert: Das Tischtuch wirft deutlich stärkere Schatten, insbesondere an der vorderen linken Ecke, und fällt dort in einem markanten Faltenwurf nach unten. Zwar verlaufen die Bügelfalten parallel zur Tischkante und vermitteln eine gewisse Ordnung, doch wird diese durch das zerknüllte textile Element im rechten Bildbereich wieder aufgelockert. Dessen unregelmäßige Falten- und Schattenbildung erzeugt visuelle Unruhe, zieht Aufmerksamkeit auf sich und regt das Auge dazu an, über die Bildfläche zu wandern. Der auf dem Stoff platzierte Deckelpokal, dessen Fuß sich auf diesem unruhigen Element befindet, wirkt demgegenüber vergleichsweise statisch und fungiert als visuelles Ankerobjekt. Er stabilisiert den Blick und unterstützt die Führung von der rechten in die linke Bildhälfte. Der vertikal ausgerichtete, massiv wirkende Römer unmittelbar hinter dem Pokalfuß verstärkt diese Funktion, indem er den Übergang zwischen beiden Bildhälften visuell nachvollziehbar macht. Zusätzlich lenkt das parallel zum Deckelpokal verlaufende Blattwerk den Blick und unterstreicht die Kompositionsdynamik. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Ordnung und Unruhe trägt im Winterthur Bild wesentlich zur Lebendigkeit und Wirkung des Dargestellten bei. Bei genauerer Betrachtung der Gemäldeoberfläche fällt zudem der teils grobe Pinselduktus auf – besonders am weißen Tischtuch, das bei näherem Hinsehen nicht glatt, sondern rau und bewegt erscheint (**Abb. 4f, 4h**). Auf diese Weise erhält das Stilleben eine weitere Bewegungsebene, die die Illusion des Stillebens bewusst bricht und die Betrachtenden zur Reflexion über die Konstruiertheit des Werkes angeregt.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Claesz in seinen Kompositionen gezielt mit impliziter Bewegung arbeitet, insbesondere durch Gegenstände zwischen Stillstand und Bewegung. Im folgenden Abschnitt werden zwei weitere Komponenten betrachtet, die sich mit der Interaktion der Objekte untereinander sowie zwischen betrachtender Person und Arrangement befassen.

4.2.3. Objekt- und Subjektinteraktionen

Wie aus den bisherigen Analysen ersichtlich, ist ein Stilleben von vielfältigen Interaktionen belebt, die nicht nur im Bildraum zwischen den dargestellten Objekten stattfinden, sondern auch die betrachtende Person aus dem Realraum miteinbeziehen. Der folgende Abschnitt veranschaulicht diese Verflechtungen und ihre Auswirkungen anhand der vier Mahlzeitstilleben von Claesz. Dabei wird zunächst das innerbildliche Beziehungsgeflecht betrachtet, bevor die raumübergreifende Kommunikation näher untersucht wird.

In diesem Zusammenhang sind die Begriffspaare „innere Einheit“ und „äußere Einheit“, die Alois Riegl in seinem Text zum holländischen Gruppenportrait eingeführt hat,²⁶⁴ zu erwähnen. Die innere Einheit bezeichnet die kompositorische Ordnung innerhalb des Bildes, bei der alle Elemente einer übergeordneten Leitidee folgen. Ihre Herstellung erfordert die Lösung von einer einheitlichen räumlichen und zeitlichen Beschaffenheit, deren Vereinigung Riegl zufolge besonders schwierig ist. Die äußere Einheit hingegen beschreibt die Beziehung zwischen den im Bild dargestellten Figuren und der betrachtenden Person außerhalb des Bildes und ist von der Vervollkommnung der inneren Einheit abhängig. In Gruppenporträts entstehen beide Einheiten durch die Handlungen und Interaktionen der Figuren;²⁶⁵ im Stilleben fehlt dieser psychologische Aspekt, weshalb Fritzsche betont, dass andere Mittel zur Erzeugung von innerer und äußerer Einheit notwendig werden,²⁶⁶ wie der folgende Abschnitt ebenso verdeutlicht.

Die innere Einheit ergibt sich zunächst aus der kompositorischen Ordnung und den Beziehungen der dargestellten Objekte untereinander.²⁶⁷ Diese interagieren sowohl durch farbliche Spiegelungen auf ihren Oberflächen als auch durch gegenseitige Überlagerungen. Durch Spiegelungen und Hintereinanderstaffelung entsteht ein räumlicher Eindruck, der auch in den Stilleben von Claesz präsent ist. Dem gegenüber steht die gleichzeitige Beanspruchung von Raum durch einzelne Objekte, wodurch deren Raumpräsenz betont und die Raumgestaltung ins Bewusstsein gerückt wird. Da die Objektinteraktion durch Spiegelungen bereits in den

²⁶⁴ Siehe dazu Riegl 1902.

²⁶⁵ Fritzsche 2010, S. 100-101; Fritzsche 2012, S. 142-143.

²⁶⁶ Fritzsche 2010, S. 101.

²⁶⁷ Fritzsche 2010, S. 102-103.

Abschnitten 4.1.4 und 4.1.5 erläutert wurde, liegt der Fokus dieses Abschnitts auf den Aspekten der Objektdichte und -isolation.

Essenzielle Beispiele für die Einverleibung von Raum durch Objekte sind Claesz' frühere Werke wie das Mailand-Bild (**Abb. 7**) oder das Kölner Stilleben (**Abb. 1**). Im Vergleich zu den anderen drei Mahlzeitstillleben (**Abb. 2-4**) weist die Kölner Komposition eine auffallend geringe Anzahl an Überschneidungen auf. Lediglich wenige, subtile Überlagerungen sind erkennbar; insgesamt sind die Gegenstände klar voneinander abgegrenzt, verfügen über großzügige Zwischenräume und erscheinen in ihrer Isoliertheit betont autonom, was es jedem einzelnen Element ermöglicht, seine Wirkung ungestört zu entfalten. Diese klare Trennung verleiht der Komposition eine ordentliche, nahezu systematische Struktur und vermittelt trotz der prägenden Diagonalen einen statischen, konstruktiv-geometrischen Charakter. Zugleich greifen die Objekte durch ihre reflektierenden Oberflächen Farben und Formen der umliegenden Dinge auf, wodurch eine räumliche Einheit entsteht. Überdies verbinden sie durch das gespiegelte Fensterkreuz im Glas (**Abb. 1c**) und vereinzelte Lichtreflexe auf ihren Oberflächen den nicht unmittelbar sichtbaren Bildraum mit dem visuell offenkundigen raumgreifenden Tischbereich.

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit angesprochen, weisen frühe Mahlzeitstillleben eine stärkere Draufsicht auf, wodurch es zu weniger Überlappungen kommt. Spätere Werke arbeiten mit einer stärker abgesenkten Perspektive, was eine zunehmende Hintereinanderstaffelung der Gegenstände zur Folge hat. Diese Veränderung der Blickperspektive ist auch im Vergleich der vier vorliegenden Stilleben von Claesz ersichtlich, worauf bereits in **Abschnitt 4.1.1.** ausführlich eingegangen wurde. Das Ausmaß der Überlappungen der Objekte hängt aber auch davon ab, wie viele Objekte sich auf dem Tisch befinden. So sind zum Beispiel das Kölner (**Abb. 1**) und New Yorker Bild (**Abb. 2**) im Vergleich zu den anderen beiden späteren Werken (**Abb. 3, 4**) mit weniger Objekten bestückt, wodurch die Wahrscheinlichkeit von visuellen Übereinanderlegungen der Gegenstände dort jedenfalls geringer ausfällt.

Im New Yorker Bild (**Abb. 2**) sind die Interferenzen zwar zahlreicher als im Kölner Stilleben (**Abb. 1**), bleiben jedoch insgesamt zurückhaltend. Die Gegenstände stehen weitgehend isoliert und beanspruchen jeweils ihren eigenen Bildraum, wodurch ihre materielle Beschaffenheit und formale Wirkung klar wahrnehmbar bleiben. In den späteren Werken (**Abb. 3, 4**) verschmelzen die Objekte an manchen Stellen stärker zu einer Einheit. Dies ist sowohl auf ihre gesteigerte Anzahl als auch auf ihre dichtere Anordnung zurückzuführen, die vermehrt Überlappungen hervorbringen. Die Staffelung der Gegenstände erfolgt in diesen beiden Werken allerdings nicht nur hintereinander, sondern auch mit einer Positionierung übereinander, wodurch eine erhöhte

Bilddynamik erzeugt wird, die dem Arrangement trotz Abwesenheit lebendiger Gegenstände oder Figuren eine gewisse Unruhe und Bewegung verleiht. Dadurch erscheint das jeweilige Stillleben nicht nur belebt, sondern auch erzählerisch aufgeladen.

In der Hummertafel (**Abb. 3**) bleiben nur wenige Objekte – etwa Brötchen, Auster, Zitrone und Hummer – von visuellen Verdeckungen verschont und treten dadurch stärker in den Vordergrund. Auch ihre jeweiligen Teller werden nicht von externen Objekten überdeckt, was die Präsenz der darauf platzierten Objekte zudem noch steigert. Im Gegensatz dazu wirken visuell abgeschirmte Elemente – wie die gestapelten Notenhefte (**Abb. 3f**), die durch den Berkemeier, Hummerteller und die Silberkanne teilweise verdeckt werden – weniger aufmerksamkeitssteigernd. Im Winterthur Bild (**Abb. 4**) ist die Verdichtung noch ausgeprägter: Zahlreiche Überlagerungen mildern die Präsenz einzelner Gegenstände wie es im Fall des Messers oder Silberkelchs zutrifft. Insbesondere der Oliventeller ist von diesem Phänomen betroffen, da er durch das darüber angeordnete Blattwerk sowie den voluminösen Römer nahezu vollständig aus dem Blickfeld gedrängt wird (**Abb. 4g**). Die Mehrzahl der dargestellten Gegenstände stehen demnach in einem räumlichen Beziehungsgefüge zueinander, das durch Überlappungen eine größere Tiefenwirkung und visuelle Komplexität erzeugt. Nur wenige Elemente bleiben weitgehend isoliert (z.B. Brötchen, gespaltene Nuss bzw. Nusschalen, Papiertütchen, Zitrone und Silberlöffel). Die Komposition basiert dabei nicht allein auf einer linearen Reihung, sondern nutzt gezielt eine vertikale Staffelung, bei der einzelne Elemente übereinander (**Abb. 4a**) oder in gewisser Weise sogar ineinander (**Abb. 4b**) positioniert sind. Diese komplexe Schichtung verleiht der Bildfläche eine gesteigerte Dynamik, die trotz der Abwesenheit figürlicher oder tierischer Handlungsträger eine gewisse innere Bewegung und Aufruhr erzeugt. Auf diese Weise gewinnt das Arrangement an Lebendigkeit und scheint zugleich erzählerische Potenziale zu entfalten.

Zudem tritt insbesondere im Winterthur Bild die Akzentuierung der Objekte durch ihre materielle Beschaffenheit hervor, die in dieser Masterarbeit allerdings nur kurz angeführt wird: Matte Oberflächen (Brötchen, Zitronenschale, Hülle der Pastete) stehen glänzenden Glas- und Metallobjekten (Berkemeier, Römer, Messer, Löffel, Pokale, Silberteller) gegenüber und erzeugen ein visuelles Spannungsfeld, das den Blick der Betrachtenden auf der Bildfläche pendeln lässt. Während die glänzenden Objekte als Aufmerksamkeitspunkte fungieren, bieten die matten Partien Halt und Ruhe. In der Gegenüberstellung von visuell hervortretenden, glänzenden Elementen und im Bildraum zurücktretenden, matten Objekten wirkt das Ensemble aber insgesamt stimmig und ausgewogen.

Auf den ersten Blick wirkt das Arrangement im Winterthur-Bild (**Abb. 4**) luftiger und weniger stark verdichtet als jenes der Hummertafel (**Abb. 3**), deren Tischfläche nahezu überfüllt wirkt. Während die linke Bildhälfte durch isolierte Objekte und sichtbaren Raum geprägt ist, verdichtet sich das Arrangement auf der rechten Seite deutlich. Zudem steigert das weiße Tischtuch die räumliche Präsenz der Gegenstände und der raumzeigenden Bereiche im linken Bildbereich, da dieses gleichsam einer Leinwand oder Bühne diese visuell zum Vorschein bringt. Rechts daneben zeigt sich das Arrangement hingegen deutlich verdichteter und bildet damit einen Gegenpol zur offener wirkenden linken Bildhälfte. Aus diesem Kontrast zwischen Leere und Fülle entsteht eine visuelle Spannung, die maßgeblich zur Bilddynamik beiträgt.

Schließlich wird die innere Einheit der vier Stilleben (**Abb. 1–4**) vor allem durch die visuelle Vernetzung der Objekte mittels Spiegelungen, Berührungen, Überlagerungen und Schattenwürfen erzeugt. Die Objekte verhalten sich dabei wie Gesprächspartner, die zu einer Konversation bereit sind. Indem sie sich in den anderen Objekten widerspiegeln, treten sie in einen visuellen Dialog. Zugleich sind die übrigen Objekte bereit, diese Spiegelungen in sich aufzunehmen, wodurch eine zusammenhängende räumliche Einheit entsteht, welches „durch die Wegnahme oder Bewegung eines Objektes empfindlich ge- oder zerstört würde.“²⁶⁸ Vollendet wird diese räumliche Einheit jedoch erst durch die betrachtende Person, was auch Fritzsche betont, wenn sie schreibt, dass der Raum zwar „durch die dargestellten Objekte umschrieben und geschaffen“, aber erst „durch den Blick zu einer räumlichen Einheit geformt [wird]“.²⁶⁹ Diese Vorstellung einer aktiven Rolle des Menschen in der Bildrezeption und Raumerzeugung spiegelt den Zeitgeist der barocken Debatte wider – wie in **Kapitel 3.4.** erläutert –, indem eine passive Funktion des Auges bei der Aufnahme äußerer Reize skeptisch betrachtet und stattdessen dessen aktive Rolle bevorzugt wurde. Diese außerbildliche Komponente der Betrachtenden und ihre Rolle in der Raumgestaltung in Stilleben wird nun im Folgenden näher beleuchtet.

Die äußere Einheit wird in Stilleben meist nicht aus einer dargestellten Handlung heraus entwickelt, sondern durch das gezielte Eindringen des Bildes in den Realraum, wodurch Bild- und Betrachterraum miteinander verschränkt werden. Diese Vermittlung erfolgt vor allem, wie aus vorherigen Kapiteln bereits hervorgegangen ist, durch illusionistische Motive wie über das Tischende hinausragende Gegenstände sowie durch Spiegelungen, in denen sich die betrachtende Person vermeintlich wiederfindet.²⁷⁰ Der Raum zwischen Bild und Betrachtenden ist

²⁶⁸ Fritzsche 2010, S. 103. Die Autorin formuliert diese Gedanken zwar bei der Erwähnung eines Gemäldes von Jan Jansz. Treck, aber diese treffen auch auf die Stilleben von Claesz zu.

²⁶⁹ Fritzsche 2010, S. 87-88.

²⁷⁰ Fritzsche 2010, S. 101. Für ausführliche Analysen zu den Auswirkungen von Spiegelungen und Illusionen in Stilleben, siehe die **Abschnitte 4.1.3.** und **4.1.5.** dieser Masterarbeit.

dabei nicht als leer zu sehen, sondern von Blicken und reflektierten Strahlen der Objekte erfüllt; diese Bereiche sind somit „erfüllte Räume“.²⁷¹ Wie Fritzsche erläutert, thematisieren Stillleben mit Spiegelungen den Raum um die betrachtende Person und heben deren durch die Zentralperspektive festgelegten Standpunkt auf. Auch in Mahlzeitstillleben entstehen durch Schattenwürfe, Überlagerungen, physische Berührungen und Anordnungen der Gegenstände visuelle Verbindungen, die den Blick der betrachtenden Person von Objekt zu Objekt führen. Auf diese Weise wird der durch die Objekte geschaffene Raum erst durch den Blick des vor dem Bild befindlichen Individuums zu einem zusammenhängenden räumlichen Ganzen modelliert.²⁷²

Wie Arnheim veranschaulicht, sind die kompositionsbestimmenden visuellen Kräfte eines Kunstwerks nicht allein im Werk selbst verankert, sondern stehen auch in Zusammenhang mit exzentrischen Kräften, insbesondere der gravitationsbezogenen Zugkraft sowie der egozentrischen Sichtweise der wahrnehmenden Person.²⁷³ Die betrachtende Person sieht sich als primäres Zentrum und die in der Welt vorhandenen Objekte als sekundär und exzentrisch, wodurch das Wahrnehmen eines Gegenstandes mit einer vektoriellen Aussendung von der Person einhergeht. Somit ist „Sehen [...] eine Manipulation des Gegenstandes seitens des Betrachters.“²⁷⁴ Zugleich sendet jedoch auch das Kunstwerk Vektoren aus, die auf die Betrachtenden anziehend und manipulierend wirken. Mitunter kann die Wirkungskraft des Werkes ein solches Ausmaß annehmen, dass es seine Rolle als bloßer exzentrischer Bezugspunkt verliert und sich vielmehr als primäres Zentrum konstituiert, das für die Determination seiner eigenen Ordnung verantwortlich ist. Dies geschieht losgelöst von der betrachtenden Person, die in ihm aufgeht und ihre eigene äußere Existenz aus dem Bewusstsein verliert.²⁷⁵ Diese Verschiebung des primären Zentrums ist auch in den vorliegenden Werken von Claesz sichtbar, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. Alle vier Werke interagieren mit den Betrachtenden, indem sie Vektoren ausstrahlen: Ragen Gegenstände illusionistisch aus dem Bildraum in den Betrachterraum, wird ein Vektor in den Raum der Rezipienten gesendet, wodurch eine aktive Wechselwirkung entsteht und die Betrachtenden sich vom Bild angezogen fühlen. Gleichzeitig nehmen die Rezipierenden eine aktive Rolle in der Raumerschließung der Werke ein, wie die anschließenden Ausführungen zeigen.

²⁷¹ Eine kurze Zusammenfassung des Terminus „erfüllte Räume“ (Fritzsche) steht in der Einleitung zu **Kapitel 4**.

²⁷² Fritzsche 2010, S. 87-88.

²⁷³ Arnheim 1996, S. 49. Für Ausführungen zu den Kräften, die der Komposition eines Kunstwerks inne wohnen, siehe die ersten zwei Kapitel von Arnheim 1996.

²⁷⁴ Arnheim 1996, S. 49.

²⁷⁵ Arnheim 1996, S. 49.

Die Rolle der optischen Wahrnehmung der Betrachtenden bei der Erfassung des Bildraums wird besonders in der Tischposition im Winterthur Bild (**Abb. 4**) ersichtlich: Neben den diagonal gesetzten Objekten wirkt hier der Tisch selbst als dynamisierendes Element. Zwar ist er grundsätzlich parallel zur unteren Bildkante ausgerichtet, doch entsteht auf den ersten Blick der Eindruck einer leichten Schrägstellung, bei der die vordere linke Ecke dem Betrachterraum nähergerückt scheint. Diese optische Irritation lässt sich auf mehrere gestalterische Faktoren zurückführen: Der rechte Bildbereich ist dichter bestückt, was dem Aufbau eine leichte Asymmetrie verleiht. Darüber hinaus ist die Tischkante auf dieser Seite durch mehrere Objekte – etwa einen Zinnteller, eine drapierte Serviette sowie eine ausgeprägtere Schattierung – teilweise verdeckt. Auch die unterhalb der Tischkante verlaufende Bügelfalte des weißen Tischtuchs, die in der linken Bildhälfte noch deutlich zu erkennen ist, verliert in der rechten Hälfte durch Überlagerungen und Schatten an Sichtbarkeit. Zusätzlich wird die vordere linke Ecke des Tischtuchs, im Unterschied zu den angrenzenden Partien, durch die spezifische Lichtsituation und den gezielten Schattenverlauf besonders akzentuiert. Das Weiß des Stoffes erscheint in diesem Bereich deutlich intensiver, wodurch es gemäß den Prinzipien der Farbperspektive optisch hervorzutreten und sich dem Betrachterraum anzunähern scheint. Somit ist die Wahrnehmung der Betrachtenden ein essenzielles Element in der Bildwirkung des vorliegenden Arrangements.

Wie bereits im **Kapitel 4.1.5.** deutlich wurde, erzeugen Spiegelungen verschachtelte Raumebenen, die die Betrachtenden aktiv einbeziehen und ihren Blick dynamisieren. Fritzsche untersuchte die Funktion solcher Spiegelungen und versteht diese als Mittel zur verstärkten Ansprache der betrachtenden Person:²⁷⁶ Der Blick der Rezipierenden wird von der gespiegelten Person zurückgeworfen, wodurch die Aufmerksamkeit auf den eigenen Standpunkt im Realraum gelenkt wird. Spiegelungen stülpen Bild- und Realraum ineinander, verschachteln die Wirklichkeiten und machen die Wahrnehmung interaktiv: Die Betrachtenden entfalten den Raum selbst, ihr Blick wird über die Bildfläche geführt und aktiv in die Entstehung der Räume einbezogen.²⁷⁷

In der Hummertafel (**Abb. 3**) zeigt sich dieser Effekt besonders deutlich durch die Spiegelung in der Silberkanne. Sie zieht den Blick der Betrachtenden an und wirft grundlegende Fragen nach Raum und Verortung auf, die ein längeres Verweilen vor dem Bild erzwingen. Sobald die Spiegelung erkannt wird, nähern sich die Betrachtenden dem Gemälde, um das Gespiegelte genauer zu erfassen und zu identifizieren. Nach der Identifikation der Szene – ein Mann, der vor einer Staffelei in einem Innenraum ein Bild malt – tritt eine reflexive Gedankenschleife ein.

²⁷⁶ Hartlaub (1951, S. 88), hingegen, sieht diese Spiegelungen noch als Reiz oder Herausforderung für den Maler, der dadurch sein Können unter Beweis stellen konnte.

²⁷⁷ Fritzsche 2010, S. 78-79.

Die Betrachtenden hinterfragen, wie sich die verschiedenen Ebenen zueinander verhalten: Die Spiegelung zeigt den Bildraum, in dem zugleich Elemente des Tisches erscheinen, die auch unmittelbar im Gemälde sichtbar sind. Befindet sich jedoch hinter dem Tisch eine Figur in der Spiegelung, müsste diese in der Realität vor dem Stillleben positioniert sein – also an der Stelle der Betrachtenden selbst. Dies wirft die Frage auf, ob der Maler selbst dargestellt ist oder ob vielmehr die Rezipierenden in das Bild integriert werden. Auf diese Weise entsteht eine fortwährende gedankliche Schleife, in der die eigene Position im Realraum, der Raum des Malers zur Zeit der Bildentstehung sowie der Bildraum selbst immer wieder neu reflektiert werden. Die verschiedenen Raumebenen werden zeitlos miteinander verknüpft und – wie Fritzsche formuliert – ineinander verschachtelt und ineinandergestülpt. Wie schon in **Kapitel 4.1.5.** angedeutet, wird diese dynamische Interaktion durch den Blickaustausch zwischen der gespiegelten Figur im Bild und den Betrachtenden verstärkt, wodurch das Individuum aktiver in den Bildraum einbezogen wird.

Wie oben bereits ausgeführt, zielen Bilder der Neuzeit darauf ab, die betrachtende Person gleichsam in sich aufzunehmen und zu umhüllen. Dabei, so Leonhard, soll gezielt eine emotionale Reaktion der Betrachtenden angeregt werden.²⁷⁸ Wie die bisherigen Analysen gezeigt haben, erfolgt diese Einbindung der Rezipierenden in den Stillleben von Claesz auf vielfältige Weise: durch Blickbezüge zur im Bild gespiegelten Person, durch gezielte Blickführung sowie durch Spiegelungen, die zur Reflexion über das eigene Sein und die eigene räumliche Verortung anregen. Hinzu kommen illusionistische Elemente beziehungsweise Trompe-l'œil-Effekte. Die Speisen sind derart realistisch und greifbar dargestellt, dass sie bei den Betrachtenden beinahe physische Reaktionen hervorrufen, etwa das sprichwörtliche „Wasser im Mund“.²⁷⁹ Auf diese Weise werden neben dem Sehsinn auch Geschmacks-, Geruchs- und Tastsinn imaginativ aktiviert. Wie Baumgärtel hervorhebt, verweisen die in der Zitronenschale enthaltenen Öldrüsen auf den betörenden Duft der „goldenen Äpfel der Hesperiden“.²⁸⁰ Diese botanisch begründete Eigenschaft der Frucht ist in den Mahlzeitstillleben von Claesz nicht nur visuell präsent, sondern wird zugleich imaginativ erfahrbar gemacht: Die detaillierte und realitätsnahe Darstellung der Zitronenschale evoziert beim Betrachten Vorstellungen von Duft und Haptik. Auf diese Weise werden neben dem Sehsinn auch der Geruchs- und der Tastsinn angesprochen. Der Anblick der Speisen und die damit verknüpfte multisensorische Erfahrung kann somit Appetit erzeugen und eine körperliche Reaktion auslösen – ein Indiz für die emotionale

²⁷⁸ Leonhard 2003, S. 76.

²⁷⁹ In diesem Zusammenhang berichtet Arthur Schopenhauer, dass beim Anblick eines Frühstückstilllebens sein Speichelfluss angeregt wurde. Siehe dazu Grootenboer 2005, S. 26.

²⁸⁰ Baumgärtel 2008, S. 28.

und leibliche Wirkung der Bildinhalte, die über ihre rein visuelle Präsenz hinausgeht und eine temporäre, imaginäre Überbrückung zwischen Bild- und Realraum ermöglicht. Die Bedeutung taktiler Erinnerung für die Wahrnehmung von Raum und Körperlichkeit wurde bereits im 17. und 18. Jahrhundert diskutiert, etwa von John Locke und George Berkeley, und im 19. Jahrhundert von Adolf von Hildebrand weitergeführt. Räumliche Form, so Hildebrand, erschließe sich nicht allein visuell, sondern durch Erinnerungen an Tasten und Bewegung. Da das Auge Formen zunächst flächig wahrnehme – eine Kugel erscheine etwa als Scheibe –, könne räumliche Form nur durch taktile Erfahrung erschlossen werden. Künstler*innen müssen daher optische Reize so gestalten, dass sie diese taktilen Erinnerungsbilder aktivieren, durch welche die Betrachtenden die dreidimensionale Gestalt der Dinge im Geist rekonstruieren können.²⁸¹

Zudem greifen Mahlzeitstillleben auf einer weiteren Ebene auf Erinnerungen zurück, die sich auf eigene, haptisch erlebte Erfahrungen der Betrachtenden beziehen, insbesondere wenn die narrative Komponente eines an- oder abgebrochenen Mahls präsent wird. In allen vier Mahlzeitstillleben von Claesz ist dieses narrative Element – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß – integriert. In ihnen wird eine Erzählstruktur entfalten, die maßgeblich durch die Auswahl, Platzierung und den Zustand der Objekte vermittelt wird. Diese fungieren als subtile Hinweise auf ein vorausgegangenes menschliches Handeln und berichten von einer im Moment festgehaltenen Handlung.

Die narrativen Elemente der jeweiligen Bildkomposition manifestieren sich insbesondere durch die Integration bestimmter Objekte wie des auf dem Tisch oder Teller platzierten Messers (**Abb. 1b, 2c, 3d, 4h**), der aufgeschnittenen Zitrusfrucht (**Abb. 1a, 2c, 3c, 4c**) sowie der im Kölner Bild zerteilten Garnele (**Abb. 1b**) und den im Winterthur Bild aufgeknackten Nüssen und aufgeschnittenen Pastete (**Abb. 4b**), die als Indizien menschlicher Präsenz fungieren. Das Arrangement des Mahls verfolgt somit nicht ausschließlich einen ästhetischen Zweck, sondern verweist explizit auf seine Funktion als zur Einnahme bestimmtes Speiseangebot. Besonders der über den Tischrand hinausragende Teller verstärkt diese narrative Dimension, da er eine Interaktion mit dem dargestellten Geschehen nahelegt, nämlich die Geste des Heranziehens des Tellers, um beim Verzehr ein Herunterfallen der Speise zu vermeiden. Zugleich lässt die Positionierung der Objekte vermuten, dass ein Mensch erst kurz zuvor das Messer benutzt hat, um Speisen für den Verzehr vorzubereiten. Gleichwohl verbleibt die Szene in einer gewissen Starre und wirkt konstruiert und kulissenhaft – ein eingefrorener Moment der Handlung, der zur stilllebenhaften Betrachtung erstarrt ist.

²⁸¹ Gombrich 1986, S. 31-32.

Im New Yorker Bild erscheint das Messer bereits aus der Scheide entnommen (**Abb. 2c**), die griffbereit danebenliegt (**Abb. 2d**), als sei sie für das spätere Wiedereinlegen vorgesehen. Das Messer verweilt noch auf dem Teller, als habe es soeben die Zitrone geschnitten. Auch das filigrane Glas (**Abb. 2b**) könnte ursprünglich aufrecht gestanden haben und durch ein abruptes Verlassen der Szene durch die agierende Person zu Boden gefallen sein. Die Gegenstände tragen somit Spuren ihrer funktionalen Bestimmung und verweisen auf ein zuvor stattgefundenes oder nur kurz unterbrochenes Mahl, wodurch das Stilleben eine erzählerische Qualität erhält.

Im Winterthur Bild (**Abb. 4**) wird das abrupte Verlassen der Mahlzeit durch die zerknüllt zurückgelassene Serviette zusätzlich betont, die von einer soeben noch stattgefundenen Nahrungsaufnahme und Anwesenheit einer Person berichtet. Zudem zeugen die künstlich übereinandergestapelten Pokale von menschlicher Präsenz und einer zuvor stattgefundenen Handlung.

In allen vier Mahlzeitstillleben sind narrative Momente erkennbar, die die Frage aufwerfen, wem das Mahl dargeboten wird – einer abwesenden Person oder den Betrachtenden selbst. Durch das Fehlen einer Figur im Bild wird die außerbildliche, rezipierende Person indirekt aufgefordert, dem Mahl näher zu treten, daran teilzuhaben oder es gedanklich fortzuführen. Diese Frage von Teilhabe und Abwesenheit wird in der Hummertafel (**Abb. 3**) besonders deutlich. Wie bereits angesprochen verweist das Stilleben hier stark auf eine implizite Erzählung, nicht zuletzt durch die Spiegelung in der Silberkanne, die auf den außerbildlichen Raum vor der gedeckten Tafel verweist. Das Werk berichtet damit nicht nur von einer gerade stattfindenden oder kurz zuvor beendeten Mahlzeit, sondern wirft auch Fragen nach der vorausgegangenen Handlung und den örtlichen Umständen auf: Befand sich allein der Maler im Raum, oder waren kurz zuvor zwei Personen anwesend – der Maler und eine weitere am Tisch? Ist das Mahl für den Maler bestimmt, der seinen Platz lediglich vorübergehend verlassen hat, um das Arrangement an der Staffelei festzuhalten? Oder handelt es sich womöglich gar nicht um die Darstellung einer Mahlzeit, da in diesem Fall die Platzierung von Violine und Büchern auf dem Tisch kaum erklärbar wäre?

Allgemein binden die soeben angesprochenen narrativen Elemente die betrachtende Person stärker an den Bildraum, wodurch die Vereinheitlichung und Überlappung der Bildwirklichkeit mit dem Rezeptionsraum für zumindest einen kurzen Augenblick gegeben ist.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Bewegung im Bild nicht nur durch die Komposition, sondern auch durch Licht- und Glanzeffekte erzeugt wird, die instabil sind und von Lichtquelle, Objekt und Rezipierenden abhängen. Schon geringe Veränderungen – etwa eine Drehung des Gegenstands oder ein Standortwechsel der außerbildlichen Person – würden diese Effekte

verschieben und die Raumwahrnehmung verändern, was aufgrund des gemalten Charakters des Werks nicht möglich ist. Das im Mahlzeitstillleben Dargestellte erscheint daher ephemeral und auf eine bestimmte Perspektive der Betrachtenden zugeschnitten; jede Positionsveränderung der außerbildlichen Person würde die überzeugende Raumwirkung temporär aufheben. Demnach kommt den Rezipierenden eine zentrale Rolle zu: Ohne sie blieben Dynamiken und Kompositionslinien verborgen, und der Bildraum ließe sich weder visuell noch imaginativ „ertasten“. Folgerichtig betont Fritzsche, dass Gemälde stets für bestimmte Adressaten konzipiert sind und deren Wahrnehmung von Anfang an mitgedacht wird.²⁸²

Zudem können Kunstwerke selbst zum primären Zentrum werden, sodass die Betrachter*innen sich darin verlieren und ihre außerbildliche Existenz zeitweise vergessen. Auch die Stillleben von Claesz entfalten diese Wirkung durch illusionistische Effekte, Trompe-l'œil-Momente und die Narration der unterbrochenen Mahlzeit. In der Hummertafel (**Abb. 3**) bricht diese Versenkung jedoch: Mit der Entdeckung der Spiegelung in der Kanne (**Abb. 3b**) richtet sich die Aufmerksamkeit auf die verschachtelten Raumebenen und die eigene Position im Verhältnis von Real- und Bildraum.

Welche weiteren, außerbildlichen Elemente eine Rolle in der Rezeption von Kunstwerken und ihren Räumen spielen, wird nun im nächsten Kapitel eingehender beleuchtet.

4.3. Außerbildliche Räume

Neben dem im Bild dargestellten Raum lassen sich im Stillleben auch sogenannte „außerbildliche Räume“ ausmachen – also Räume, die nicht unmittelbar Teil der Darstellung sind oder explizit im Bild erscheinen, jedoch maßgeblich an seiner Wirkung und Rezeption beteiligt sind. Hierzu zählen insbesondere der Betrachtterraum als Rezeptionsraum im Moment der Bildbetrachtung, der zeitgenössische wie auch der aktuelle Hängungsort des Werkes sowie der Rahmen als vermittelndes Element zwischen Bild- und Außenraum.

Fritzsche (2010) nimmt die ursprüngliche Rezeptionssituation in ihrem Buch in einem eigenen Kapitel in den Blick.²⁸³ Sie betont ebenfalls, wie wichtig es ist, die ursprünglichen Bedingungen der Wahrnehmung eines Werkes zu analysieren, den Kontext der Stillleben zu berücksichtigen und zudem die Rezeption durch die betrachtende Person herauszuarbeiten.²⁸⁴ Um dies zu

²⁸² Fritzsche (2010, S. 109) hebt hervor, dass ein zentrales Grundprinzip der Rezeptionsforschung darin besteht, jedes Gemälde als ein Werk zu verstehen, das für einen bestimmten Adressatenkreis geschaffen wurde und dessen Wahrnehmung durch Betrachter*innen von Anfang an mitgedacht ist. Entsprechend ist jedes Kunstwerk auf Öffentlichkeit ausgerichtet, wobei die Rezipienten bereits im Entstehungsprozess von zentraler Bedeutung sind. Zur Rezeptionsästhetik allgemein siehe beispielsweise Kemp 1992b.

²⁸³ Siehe dazu Fritzsche 2010, S. 107-177.

²⁸⁴ Fritzsche 2010, S. 107-108.

untersuchen kann man, Fritzsche zufolge, auf diverse Quellen zurückgreifen. Nicht nur Nachlassinventare oder schriftliche Quellen wie Reiseberichte und Tagebucheinträge, sondern auch bildliche Darstellungen, Puppenhäuser aus dieser Zeit und auch Grundrisspläne von (Wohn-) Häusern können als Quellen für die Präsentations-, Rezeptions- und Hängungssituation herangezogen werden.²⁸⁵ Deshalb wird sich diese Masterarbeit im Folgenden nun auch mit diesen Quellen beschäftigen und sich den außerbildlichen Räumen bzw. dem Rezeptionsraum und Hängungsort und die Rahmensituation von (Mahlzeit-)Stilleben widmen.

4.3.1. Rezeptionsraum

In den bisherigen Abschnitten dieser Masterarbeit wurde der Begriff „Betrachterraum“ sowohl zur Bezeichnung des Raums des impliziten Betrachtenden – somit ist er als imaginärer Ort einer vorgestellten betrachtenden Person zu verstehen – als auch für den realen Raum verwendet, in dem sich das rezipierende Individuum während der Gemäldebetrachtung befindet – also den Rezeptionsraum. Auf diese kontextabhängige Bedeutungsvielfalt des Begriffs „Betrachterraum“ weist auch Fritzsche hin, wobei sie neben dem abstrakten Raum des impliziten Betrachtenden auch auf den zeitgenössischen Hängungsort des Gemäldes Bezug nimmt, in welchem es sich einst befand. Gerade bei illusionistischen Darstellungen kann sich dieser reale Rezeptionsraum mit dem impliziten Betrachterraum überschneiden und eine intensive Interaktion zwischen Bild und Betrachtendem erzeugen.²⁸⁶

Dies zeigt sich etwa bei Stilleben, die durch hohe Wirklichkeitsnähe und Korrespondenz mit dem Umfeld den Bild- und Rezeptionsraum verbinden. Das Kunstwerk tritt dabei in einen aktiven Austausch mit dem Betrachter- bzw. Rezeptionsraum, überschreitet dessen Grenzen partiell und wirkt in ihn hinein, wie aus den Kapiteln zu Illusionen, Spiegelungen und Reflexionen sowie zu den dynamisierten und statischen Räumen hervorgegangen ist. Ein weiteres Beispiel für diese Wechselwirkung stellt die physiologische Reaktion auf Mahlzeitstilleben dar: Der Anblick von Speisen kann Appetit hervorrufen und somit eine körperliche Reaktion bei der betrachtenden Person auslösen, wie im Abschnitt zur Objekt- und Subjektinteraktion erläutert. Insbesondere im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Hängungsort – etwa in Räumen, in denen Mahlzeiten eingenommen wurden – gewinnt dieser Aspekt an Bedeutung. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Stilleben nicht auch eine Funktion als Appetitanreger – vergleichbar mit einem Aperitif – erfüllen.

²⁸⁵ Fritzsche 2010, S. 110. Für umfassende Informationen zur Quellenlage siehe Fritzsche 2010, S. 110-134.

²⁸⁶ Fritzsche 2010, S. 107. Siehe dazu Kapitel 4.1 dieser Masterarbeit.

Darüber hinaus reflektieren einige Stillleben den Raum jenseits des Dargestellten und werfen Fragen zur Raumkonstellation auf (siehe **Abschnitt 4.1.5**). Dies geschieht, indem der implizite Betrachtterraum in Spiegelungen einzelner Objekte sichtbar wird, wodurch die im Rezeptionsraum befindliche Person in den Bildraum einbezogen erscheint. Beispiele hierfür sind etwa die Nürnberger Kugel (**Abb. 26a**) oder die Kanne in der Hummertafel (**Abb. 3b**). Der Maler selbst arbeitet während der Entstehung vor dem Bild, also im außerbildlichen, realen Raum seiner Zeit. Wird dieser Raum jedoch innerhalb des Bildes reflektiert, tritt der Maler zugleich in den Bildraum ein und wird Teil der Darstellung. Somit wird ein außerbildliches Subjekt zu einem innerbildlichen Akteur. Zudem wirft die Integration des Entstehungsraums die Frage auf, ob es sich bei den Lichtflecken in dem gespiegelten Raum um das Atelierfenster handelt. So wird ein ursprünglich außerbildlicher Raum in den Bildraum integriert. Schließlich wird der Maler für eine betrachtende Person des 21. Jahrhunderts im Moment der Bildrezeption kurzfristig Teil des eigenen Rezeptionsraums, bis die Erkenntnis einsetzt, dass die Spiegelung einen zeitlich eingefrorenen Raum zeigt, der nicht mehr real existiert. Somit wird, wie Baumgärtel betont, das Flüchtige in Beständigkeit überführt und die Künstler*innen nicht als Gefangene der Wirklichkeit, sondern als Mittler gezeigt, die die zerstörerische Kraft der Zeit überwinden.²⁸⁷

Fritzsche beschreibt die Raumerfahrung bei Spiegelungen als simultan, wie auch die Analyse der Spiegelung der Hummertafel (**Abb. 3b**) sowie der Nürnberger Glaskugel (**Abb. 26a**) in dieser Arbeit gezeigt hat. Die Betrachtenden nehmen dabei zugleich den Raum vor und hinter sich wahr – im Gegensatz zur zeitlich sukzessiven Wahrnehmung, wie sie Kurd Badt (1963) beschreibt.²⁸⁸ Insbesondere bei visuell klar ausgeführten Spiegelungen, etwa in Glaskugeln,²⁸⁹ können Rezipierende Aufbau und Ausdehnung des Raums erfassen und ihre Position innerhalb des Bildraums annähernd bestimmen. In diesem Kontext betont Fritzsche, dass zwar Tiefenräume in Stillleben visualisiert oder angedeutet sind, es dem betrachtenden Individuum aber kaum gelingt, seinen Blick dauerhaft in der Tiefe des Bildraums zu verankern oder darin Orientierung zu finden. Die Person, die sich vermeintlich in der Spiegelung der Kanne (**Abb. 3b**) wiedererkennt, agiert vielmehr im realen Raum, der nicht erst durch das Bild konstruiert werden

²⁸⁷ Baumgärtel 2008, S. 36.

²⁸⁸ Fritzsche 2010, S. 61; Badt 1963, S. 109.

²⁸⁹ Baumgärtel (2008, S. 36) betont, dass die spiegelnde Kugel als Wahrnehmungsorgan fungiert, als Stellvertreter des Künstlerauges, das mehr erfasst als das menschliche Auge, wodurch die räumliche und zeitliche Dimension des Bildes erweitert wird. Die Idee des „Sonnenauges Gottes“ besteht bereits seit dem späten Mittelalter. Nikolaus von Kues (gest. 1464) macht in seiner Schrift *De visione Dei* deutlich, dass das göttliche Auge sich vom menschlichen durch seinen unendlichen Sehumfang unterscheidet: Es ist unbegrenzt und muss sich den Gegenständen nicht erst zuwenden. Siehe dazu Schüßler 1993, S. 127.

muss.²⁹⁰ Somit ist das räumliche Umfeld eines Bildes für dessen Rezeption und Wirkung ebenso entscheidend wie die betrachtende Person oder die illusionistische Darstellung.

Im Sinne seiner räumlichen Umgebung stehen Werk und Kontext in wechselseitiger Beziehung. Fritzsche betont folgerichtig: „Die Bedeutung des Werkes wird durch seine konkrete Ortsbindung und das Zusammenspiel zwischen Werk und räumlicher Struktur bestimmt – dies gilt für Altarbilder im Kirchenraum wie für Tafelbilder im bürgerlichen Wohnhaus gleichermaßen.“²⁹¹ Wird ein Werk aus seinem ursprünglichen Rezeptionsraum entfernt – wie dies heute häufig im musealen Kontext geschieht – oder die Beschaffenheit des Raums verändert, kann sich seine Rezeption und Aussagekraft wandeln.²⁹² Im Kontextualismus²⁹³ liegt der Fokus dabei nicht auf der betrachtenden Person, wie es in der Rezeptionsforschung üblich ist, sondern auf der Wirkung des Kunstwerks im Zusammenspiel mit seiner räumlichen Umgebung, da seine Bedeutung erst daraus erschlossen wird. Vor diesem Hintergrund ist es unerlässlich, die ursprüngliche Rezeptionssituation sowie die Bedingungen der Wahrnehmung der Objekte umfassend zu rekonstruieren, worauf bereits Kemp hingewiesen hat.²⁹⁴

Dieser Rezeptionsraum oder „Betrachterraum“ im Sinne des realen Raums, in dem sich die betrachtende Person bei Inspizierung des Werks befindet, ist eng verknüpft mit dem Hängungs-ort, der im nächsten Abschnitt Thema der Untersuchungen sein wird.

4.3.2. Hängungsort

In den vier vorliegenden Stilleben von Claesz (**Abb. 1–4**) fällt das Licht jeweils von links oben ein, wie Schattenführung und Reflexe auf den Objekten zeigen. Wie in **Abschnitt 4.1.4.** verdeutlicht, ist in zwei Gemälden (**Abb. 3, 4**) an der hinteren Wand eine Farbmodulation erkennbar, die vermutlich durch ein Fenster entsteht. Damit die illusionistische Wirkung der Bilder vollständig zur Geltung kommen konnte, mussten sie daher an einer Wand hängen, deren linke Nachbarwand im rechten Winkel ein Fenster aufwies. Der reale Kontext der Bildpräsentation – etwa in niederländischen Wohnhäusern des 17. Jahrhunderts – beeinflusst somit die Wahrnehmung des Raums im Stilleben, ein Aspekt, der in diesem Abschnitt behandelt wird. Die Bedeutung des Hängungsortes eines Werkes für dessen Wirkung und die damit einhergehende Raumgestaltung wird von Arnheim (1996) wie folgt betont:

Der wichtigste Faktor in der Wechselwirkung zwischen Betrachter und Werk ist die räumliche Beziehung, in der sie stehen, und deren Auswirkung auf beide. Ein Kunstwerk ist

²⁹⁰ Fritzsche 2010, S. 61-62, 75-78.

²⁹¹ Fritzsche 2010, S. 108.

²⁹² Fritzsche 2010, S. 108.

²⁹³ Siehe dazu Kemp 1992a und vor allem Kemp 1991.

²⁹⁴ Fritzsche 2010, S. 109; Kemp 1992b, S. 24.

an jeder Stelle des kreisförmigen Raums, der den Betrachter umgibt, denkbar. Es kann ihm auf gleicher Ebene, in aufrechter oder liegender Haltung, gegenüberstehen, das Werk kann sich aber auch an der Decke oder auf dem Fußboden befinden. Die räumliche Orientierung beeinflusst die Art und Weise, wie das Objekt wahrgenommen wird (...). Auch die Komposition selbst in ihrem Entwurf durch den Künstler wird durch sie beeinflusst.²⁹⁵

Wie aus den vorangegangenen Kapiteln dieser Masterarbeit, insbesondere aus **Kapitel 4.1**, hervorgeht, sind für die Raumerzeugung und die Wirkung illusionistischer Effekte sowohl die Beschaffenheit des Ortes (z.B. die Lichtsituation) als auch der Kontext der Präsentation eines Gemäldes von zentraler Bedeutung. Eine entscheidende Rolle kommt zudem der Höhe der Hängung zu, insbesondere im Hinblick auf die meist abgesenkte Perspektive sowie auf die durch Spiegelungen und Reflexionen implizierte Position der Betrachtenden. Vor diesem Hintergrund ist es notwendig, auch die Räume zu berücksichtigen, in denen (Mahlzeit-)Stilleben ursprünglich präsentiert wurden, weshalb im Folgenden ein kurzer Exkurs zur (niederländischen) Wohnsituation des 17. Jahrhunderts erfolgt.

Leonhard (2003) beschreibt Stadt und Haus des 17. Jahrhunderts nicht als starre Gebilde, sondern als dynamische Räume, die durch Bewegung, Nutzung und soziale Beziehungen geprägt sind. Städte erscheinen als offene, vielschichtige Strukturen ohne feste Mitte oder klare Grenzen; ihr Charakter entsteht erst durch das Zusammenspiel von Wegen, Orten und menschlicher Interaktion. Diese räumliche Logik spiegelt sich auch im Haus wider. Während moderne Wohnvorstellungen klar gegliederte Einheiten für Privates und Öffentliches voraussetzen, war dies im frühen 17. Jahrhundert noch nicht selbstverständlich. Erst allmählich entwickelte sich die Idee von Privatsphäre, die sich nach 1650 architektonisch in der Trennung von Durchgangs- und Wohnräumen äußerte. Bauliche Elemente wie Türen, Fenster, Wände und Treppen dienten dabei sowohl der Abgrenzung als auch der Verbindung von Räumen und fungierten als Instrumente zur Steuerung sozialer Beziehungen und Bewegungsabläufe, insbesondere zur Trennung von Besucher*innen und Dienstpersonal.²⁹⁶

Am Beispiel der holländischen Bürgerhäuser des 17. Jahrhunderts (**Abb. 33**) wird diese Entwicklung bestätigt. Nach Hedinger, auf die Leonhard verweist, ist die niederländische Wohnhausarchitektur zunächst schlicht und von mittelalterlichen Bautraditionen geprägt. Charakteristisch ist die Gliederung in einen vorderen und einen hinteren Bereich (*voorhuis*, *achterhuis*). Im vorderen Hausteil befinden sich die von der Straße zugängliche Wohndiele (**A**) als zentraler Empfangs- und Durchgangsraum sowie ein kleines Seitenzimmer (*zijkamer*, **B**) mit Treppe in

²⁹⁵ Arnheim 1996, S. 50-51.

²⁹⁶ Leonhard 2003, S. 136-138.

die oberen Geschosse mit den Schlafräumen. Der hintere Haustrakt ist durch eine verglaste Trennwand separiert und umfasst Küche, Hofzugang sowie weitere Wohn- und Wirtschaftsräume, darunter den großen Wohnraum (*groete zaal*, C).²⁹⁷

Besonders anschaulich zeigt sich diese Struktur am Wohnhaus Jan Vermeers in Delft, dessen Raumaufteilung und Ausstattung durch ein Inventarverzeichnis rekonstruierbar ist.²⁹⁸ Die unteren Räume waren stark belebt und dienten unterschiedlichen Funktionen wie Empfang von Besuch, Essen, Schlafen und Haushaltsführung; private und öffentliche Bereiche überlappten sich hier deutlich. Diese Räumlichkeiten waren reich mit Möbeln, Alltagsgegenständen und Kunstwerken ausgestattet. In den oberen Stockwerken nahm die Nutzung ab, und es entstanden Rückzugsräume, darunter Vermeers Atelier, das vom Durchgangsverkehr abgeschirmt war und ausschließlich der künstlerischen Arbeit diente.²⁹⁹ Leonhard zufolge spiegelte die Ausstattung den Lebensstandard des wohlhabenden niederländischen Bürgertums wider,³⁰⁰ sodass die Annahme nahe liegt, dass die Hängungsorte von Stilleben in Vermeers Haus denen anderer Bürgerhäuser entsprachen. Laut Inventarliste befanden sich in jedem Zimmer Gemälde, Stilleben jedoch nur an zwei Orten: in der *Wohndiele*, die sich unmittelbar nach Betreten des Hauses öffnete und ein Früchtestilleben beherbergte, sowie im *groete zaal*, dem großen Wohnraum, der als zentraler Bereich für Gästeempfang, Mahlzeiten und Schlafen diente und in dem ein Stilleben mit drei Kürbissen hing. Stilleben waren demnach in Räumen präsent, in denen man sich häufig aufhielt und Besuch empfing, und die zudem gut mit Tageslicht versorgt waren. Die Wohndiele lag direkt beim Eingang des Hauses und der große Saal war bei Vermeer mit zwei oder drei Fenstern ausgestattet, die zur Straße gerichtet waren.³⁰¹ Auf welcher Höhe die Gemälde gehängt wurden, geht aus dieser Quelle allerdings nicht hervor. Einen Anhaltspunkt bietet jedoch das Kapitel von Loughman und Montias zur Hängung der Gemälde. Sie verweisen auf Gerhard de Lairese, der für alle Gemälde, aber insbesondere für Landschaften, eine Anbringung in einer Höhe forderte, bei der sich der Horizont auf Augenhöhe befindet, damit der illusionistische Effekt des Werkes zur Geltung kommt.³⁰²

Fritzsche weist darauf hin, dass Inventarverzeichnisse und Reiseberichte des 17. Jahrhunderts belegen, dass Gemälde in den Niederlanden überwiegend im häuslichen, privaten Umfeld

²⁹⁷ Leonhard 2003, S. 138-139

²⁹⁸ Für eine ausführlichere Auflistung und Beschreibung dazu siehe Leonhard 2003, S. 139-144.

²⁹⁹ Leonhard 2003, S. 139-144.

³⁰⁰ Wie sich heute rekonstruieren lässt stammte die Einrichtung bis zu diesem Zeitpunkt überwiegend aus dem vermögenden Haushalt von Vermeers Schwiegermutter Maria Thins. Siehe dazu Leonhard 2003, S. 140.

³⁰¹ Leonhard 2003, S. 139-143.

³⁰² Loughman/Montias 2000, S. 106.

rezipiert wurden,³⁰³ und zwar nicht nur in wohlhabenden Haushalten, sondern auch in einfacheren und ländlichen Kontexten.³⁰⁴ Zugleich dokumentieren diese Quellen die große Anzahl an Gemälden in Wohnhäusern sowie – vor allem im Norden der Niederlande – in Rathäusern und Gildenstuben.³⁰⁵ Im öffentlichen Raum verloren Gemälde dort an Bedeutung, da Kirchen nach dem Bildersturm und unter calvinistischem Einfluss weitgehend bilderlos blieben und zudem eine vermögende Aristokratie als Auftraggeber fehlte.³⁰⁶

In zeitgenössischen Beschreibungen werden zunehmend auch Präsentations- und Wahrnehmungskontexte berücksichtigt, wie Fritzsche erläutert. So wird etwa darauf hingewiesen, dass die Rezeption eines Gemäldes stark vom Ort seiner Hängung abhängt. Faktoren wie Höhe der Anbringung, Lichtverhältnisse und Farbgestaltung des Raums beeinflussen die Bildwirkung maßgeblich und mussten daher einkalkuliert werden.³⁰⁷ Bereits Pieter Fransz. de Grebber betont in seinen *Regulen* von 1649 die Bedeutung des Hängungsortes, da Licht, Aufhängungshöhe und Abstand zur betrachtenden Person die Wahrnehmung eines Bildes bestimmen; entsprechend sollten Künstler*innen die Grundlagen der Perspektive beherrschen, damit das Bild aus dem vorgesehenen Blickwinkel überzeugend wirkt.³⁰⁸ Auch Samuel van Hoogstraten und Gérard de Lairese weisen darauf hin, dass die spätere Hängung eines Gemäldes bereits während seiner Entstehung mitzudenken sei.³⁰⁹ Eine Hängung an einem „falschen“ Ort, würde die Bildwirkung immens beeinflussen, wie Van Hoogstraten in seiner *Inleyding* erwähnt.³¹⁰ De Lairese, hingegen, legte besonderen Wert auf die Licht- und Farbsituation im Raum. Für ihn

³⁰³ Fritzsche 2013, S. 238. In diesen Tagebucheinträgen oder Beschreibungen einer Reise respektive Stadt bestehen die Angaben zu den Werken und Künstler*innen zumeist aus einer komprimierten Auflistung deren Namen, einer kurzen Beschreibung des im Bild Dargestellten sowie meist einem wertenden Urteil über die Qualität der Malerei. Siehe dazu Fritzsche 2013, S. 239, Fn. 12.

³⁰⁴ Fritzsche 2013, S. 238. Berger Hochstrasser (2000, S. 211) fasst in ihrem Text zusammen, dass zwar wohlhabende städtische Haushalte in der Regel über deutlich umfangreichere Gemäldesammlungen verfügten, in denen sich auch Stilleben fanden, dies jedoch nicht ausschließt, dass solche Werke auch in kleineren Inventarbeständen vertreten waren. In diesen kam es häufig vor, dass das jeweilige Genre nicht eigens ausgewiesen wurde.

³⁰⁵ Fritzsche 2013, S. 238, 250, 254. Kemp (2023, S. 15) schreibt in diesem Kontext, dass „die Holländer geradezu süchtig waren, wenn es um Bilder ging“.

³⁰⁶ Fritzsche 2010, S. 121-122.

³⁰⁷ Fritzsche 2013, S. 250.

³⁰⁸ De Grebber 1649, I.: „De plaets is van noode te weten daermen hangen wil dat ghemaect sal worden, om verscheyde redenen; om’t licht: om de hooghte des plaets: om soo vorder ons afstant en Orisont te nemen; waer toe oock dient dat alle Ordineerders de grondt van de Perspectif behooren grondigh te verstaen.“

³⁰⁹ Fritzsche 2013, S. 250. Van Hoogstraten (1678, VI/10, S. 235) merkte in diesem Kontext an, dass Maler*innen Zeit sparen und auf Detailreichtum verzichten sowie einen gröberen Pinselduktus wählen könnten, wenn das Bild beispielsweise an erhöhter Stelle in einem hohen Raum aufgehängt werden sollte. Da der Abstand zwischen Betrachter*in und Bild wesentlich erhöht wäre, würden sich Farben und auch dicke Pinselstriche vermischen und eine homogene Werkwahrnehmung wäre dennoch gewährleistet. Siehe dazu auch Brusati 2021, S. 269.

³¹⁰ Van Hoogstraten (1678, VII/7, S. 274) nennt hier die Werke von Fabritius als Beispiel, die sich an den Wänden in niederländischen Wohnhäusern, u.a. auch in dem des Kunstliebhabers Valentinus, anstatt in einer Kirche oder einer königlichen Residenz befunden haben. Er bedauert diese Hängung in Wohnstätten, da die Gemälde, die für Kirchen oder Königshäuser geschaffen worden sind, eine enge Bindung zu diesen Räumlichkeiten aufweisen. Siehe dazu auch Brusati 2021, S. 304.

war es nicht nur entscheidend, ob und aus welcher Richtung Licht in den Raum fällt, sondern ebenso wie es um die farbliche Gestaltung der Wände steht. Da farbige Wände auf angrenzende Objekte reflektieren, können diese die Farbwahrnehmung des Gemäldes verändern.³¹¹

Bei De Lairese gewann der Kontext der Bildpräsentation besondere Bedeutung, da er den Bedeutungsgehalt der Werke prägt. In seinem *Bouwkunde*-Kapitel erläutert er, dass Funktion, Grundriss und dekorative Gestaltung eines Raums miteinander verknüpft sind und sich aus der Ausstattung zugleich dessen Funktion erschließen lasse.³¹² Gemälde konnten demnach entweder dekoratives Beiwerk sein oder einen Raum maßgeblich prägen, wobei ihre thematische Beziehung zur Raumnutzung entscheidend war.³¹³ In diesem Zusammenhang sprach De Lairese eine Empfehlung aus, wie die Ausstattung der Räume erfolgen sollte.³¹⁴ Er betonte dabei, dass Darstellungen von Jagdinstrumenten oder Küchengeräten besonders in Räumen sinnvoll seien, in denen Speisen und erlegtes Wild zubereitet wurden.³¹⁵

Entgegen der verbreiteten Annahme, Küchen- und Mahlzeitstillleben hätten überwiegend in Küchen gehangen, zeigen Inventare, dass dies nicht zwingend der Fall war, wie Fritzsche darlegt.³¹⁶ Während solche Bilder in Antwerpen häufig in Küchen zu finden waren, traten sie in den nördlichen Niederlanden dort seltener auf.³¹⁷ Untersuchungen von Loughman und Montias (2000) belegen zudem, dass Küchenstücke nur selten in Küchen oder vorderen, öffentlichkeitswirksamen Räumen zu finden waren,³¹⁸ sondern vielmehr in hinteren Bereichen des Hauses

³¹¹ De Lairese 1707, I, S. 10, 249; Fritzsche 2013, S. 251.

³¹² De Lairese 1707, II, S. 72-73 ; Fritzsche 2013, S. 252-253.

³¹³ Fritzsche 2010, S. 148-149.

³¹⁴ De Lairese empfiehlt für das Vorhaus eine zurückhaltende Dekoration mit grauen Reliefs und Darstellungen von Waffen. Auch Seiten- oder Wartezimmer sollen schlicht bleiben, mit grauen Verzierungen und wenigen Blumen geschmückt. Repräsentativer darf ein Audienzsaal sein, mit prunkvollen Wandbehängen, lebensgroßen Figuren und eindrucksvollen Szenen. Empfangszimmer der Frauen eignen sich für freundliche Motive wie Blumen, Früchte, Landschaften oder sittsame Darstellungen. Kinderzimmer erfüllen vor allem erzieherische Zwecke, mit Basreliefs, Sinnbildern und moralischen Abbildungen, ergänzt durch Blumen, Früchte oder Vögel. In der Küche ist nur zweckbezogener Schmuck erlaubt: Küchengeräte, Wild, Dienstpersonal oder Haustiere in Grau- oder Holzfärbungen, da kräftige Farben durch Rauch Schaden nehmen würden. Flure eignen sich für Jagdgeräte, obere Gemächer für Landschaften. Schlafkammern von Mann und Frau zeigen schöne Gesichter und Kinder, Kinderzimmer schlichte Blatt- und Pflanzenornamente. Das Studierzimmer eignet sich für grau marmorierte Darstellungen gelehrter Persönlichkeiten. Garten- oder Hinterhäuser für Sommergesellschaften passen heitere Motive wie Bacchanale, Hirtenspiele oder Tänze. Siehe De Lairese 1707, II, S. 72-73; Fritzsche 2013, S. 252-253.

³¹⁵ Fritzsche 2010, S. 149.

³¹⁶ Fritzsche 2010, S. 152, 164.

³¹⁷ Fritzsche (2010, S. 138-139, 153) weist auf regionale Unterschiede zwischen nördlichen und südlichen Niederlanden hinsichtlich bevorzugter Bildgattungen hin. Aus Amsterdamer Inventaren geht hervor, dass Porträts, Landschaften, Stillleben und Genrebilder kaum geschätzt wurden. In holländischen Häusern dagegen standen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Historiendarstellungen hoch im Kurs, ab der zweiten Hälfte vor allem Landschaften, gefolgt von Porträts, Stillleben und Genrebildern.

³¹⁸ Fritzsche (2010, S. 164) erklärt, dass die Positionierung der Küchen- und Mahlzeitstillleben im Haus die Praxis der Trennung zwischen öffentlicher, repräsentativer Prunkküche und privater, schmutziger Arbeitsküche widerspiegelte. Während in der Arbeitsküche Abfall, Dämpfe und Gerüche den Betrieb prägten, konnte die Prunkküche – meist im Herrschaftsbereich der Hausherrin – als Schauplatz für wertvolles Geschirr und Statussymbole dienen.

hingen. Dort betonten dargestellte Küchengegenstände und Arbeitsszenen die Prozesse hinter den Kulissen. Die eigentlichen Mahlzeitstillleben (*ontbijtjes*, *bancketjes* oder *fruytagies*) hingegen waren für öffentliche Räumlichkeiten bestimmt und unterstrichen die repräsentative, kostbare und auf sozialen Status verweisende Funktion der Mahlzeiten.³¹⁹

Die genaue Zusammenstellung und Präsentation der Gemälde in den einzelnen Räumen lassen sich heute allerdings schwer rekonstruieren, da die Inventare meist unpräzise Angaben enthalten. Im Durchschnitt hingen etwa zehn Gemälde in einem Raum, sodass einzelne Werke oft kaum isoliert betrachtet werden konnten. Als ergänzende Quellen können Interieurdarstellungen und erhaltene Puppenhäuser herangezogen werden, die trotz ihres fiktiven Charakters Einblicke in die Wohnkultur wohlhabender niederländischer Schichten bieten und Rückschlüsse auf die Hängung von Gemälden innerhalb der Räumlichkeiten geben.³²⁰ In den Puppenhäusern aus der Zeit lassen sich Spuren von De Laresses idealem Bildprogramm erkennen, etwa die Ausstattung von Repräsentations- und Empfangsräumen mit großformatigen Landschaftstapeten sowie von Damenzimmern mit aufgehängten Darstellungen tugendhafter Frauen, Landschaften und Stillleben.³²¹

Wie bereits gezeigt, waren niederländische Wohnhäuser im 17. Jahrhundert reich mit Bildern geschmückt. Vergleicht man Leonhards Beschreibungen der Dekoration in Vermeers Haus mit den Ausführungen von De Laresse, wird deutlich, dass Stillleben besonders in Durchgangsräumen wie der Wohndiele im Eingangsbereich bevorzugt waren. Auch in Küchen, großen Wohnsälen sowie in Damenzimmern fanden sie Verwendung. Die repräsentativeren Mahlzeitstillleben, zu denen auch die vier hier betrachteten Werke von Pieter Claesz gehören, hingen vor allem in öffentlichen, gesellschaftlich genutzten Räumen wie dem Eingangs- und Empfangsbereich oder dem großen Wohnraum, der zum Verweilen und Bewirten von Gästen diente.

Auch Fritzsche widmete sich der Frage, in welchen Räumen Stillleben platziert wurden. Auf Grundlage von 120 Amsterdamer Nachlassinventaren erstellte sie eine Auswertungstabelle

Gemeinsame Mahlzeiten, besonders im größeren gesellschaftlichen Rahmen, hatten stark repräsentativen Charakter: Silberbesteck, Tischdekorationen und wertvolle Kleidung zeigten die soziale Stellung der Hausherr*innen. Auch Gemälde von Mahlzeiten wie Schützenstücke oder Szenen vergnügter Gesellschaften folgen diesem Prinzip und zeigen Menschen an reich gedeckten Tischen in festlicher Robe.

³¹⁹ Fritzsche 2010, S. 164-165. Loughman/Montias (2000, S. 104) stellten fest, dass öffentliche Räume im Mobiliar reicher und kostspieliger ausgestattet waren und in den Empfangsräumen vor allem die wertvollsten und renommiertesten Gemälde hingen. Siehe dazu auch Fritzsche 2010, S. 124.

³²⁰ Fritzsche 2010, S. 136-137, 140-141, 148; Fritzsche 2013, S. 253. Für ausführliche Abhandlungen zu den Puppenhäusern des 17. Jahrhunderts siehe Pijzel-Domisse 2000.

³²¹ Fritzsche 2013, S. 253. Für eingehendere Untersuchungen zur ursprünglichen Rezeptionssituation und der Frage, inwiefern sich reale Haushalte an dem Idealprogramm von De Laresse orientiert haben, siehe Fritzsche 2010, S. 107-177.

(Abb. 34), deren Ergebnisse die Befunde von Loughman und Montias bestätigten: Stillleben mit Küchen- oder Mahlzeitmotiven waren keineswegs überdurchschnittlich häufig in Küchen zu finden.³²² Rund die Hälfte aller Stillleben wurde vielmehr in öffentlichen Räumen verzeichnet. Bemerkenswert ist daher, dass Tischstillleben nicht primär mit Küchenarbeit verbunden waren, sondern in öffentlichen, der Selbstdarstellung dienenden Räumen präsentiert wurden. Fritzsche betont, dass dieses Ergebnis überrascht, da der Zeitgenosse De Lairese die Küche als angemessenen Ort für Mahlzeitstillleben empfahl und diese Sichtweise lange in der Forschung übernommen wurde. Entsprechend müsse der Ansatz revidiert werden, der Stillleben vornehmlich in Küchen verortet; Räume zur Lagerung und Verarbeitung von Lebensmitteln galten offenbar nicht als geeignete Präsentationsorte.³²³

Im Hinblick auf die Käuferschicht, die die Bilder von Pieter Claesz erwarben, weist Henry D. Gregory (2004) darauf hin, dass aus diversen Forschungen hervorgeht, dass die Bilder von Claesz vor allem für wohlhabende Angehörige des mittleren bis gehobenen Kaufmannsstandes bestimmt waren. Laut Berger Hochstrasser dienten diese Bilder dazu, sich mit sichtbaren Zeichen von Erfolg, Wohlstand und kultiviertem gesellschaftlichem Umgang zu umgeben und durch standesgemäßes Auftreten und anspruchsvolle Ausstattung, zu der auch Gemälde zählten, sozialen Aufstieg anzustreben. Claesz orientierte sich mit seinen Bildern offenbar gezielt an diesen Erwartungen seiner Kundschaft.³²⁴

Die hohe Wertschätzung seiner Stillleben zeigt sich in den Haarlemer Inventaren, in denen 121 Gemälde mit seinem Namen verzeichnet sind, womit er häufiger gelistet ist als andere bekannte Stilllebenmaler wie etwa Koets oder Heda. Dies verweist auf seinen großen Erfolg und seine Beliebtheit. Claesz' Stillleben hingen meist an prominenten Orten wie der Eingangshalle oder dem Empfangszimmer; nur vereinzelt finden sich Hinweise auf eine Platzierung in der Küche oder in oberen Vorderzimmern.³²⁵ Diese Tatsache steht im Einklang mit dem durch seine Bilder vermittelten Anspruch auf Prestige und Wohlstand.

Heute befinden sich die meisten Gemälde von Pieter Claesz in Museen oder Privatsammlungen,³²⁶ deren Präsentation – insbesondere die Beleuchtungssituation – einen erheblichen

³²² In der Küche selbst fanden sich lediglich 3,3 % aller Stillleben sowie 7,4 % der Küchenstücke und Mahlzeitstillleben. Auch bei einer Zusammenfassung von Küche und *binnenhaard* – beides Räume der Speisenzubereitung – bleibt das Ergebnis nahezu unverändert: Nur 13,9 % aller Stillleben und 20,5 % der Mahlzeitstillleben waren diesen sogenannten *backstage-areas* zugeordnet (Fritzsche 2010, S. 156-157).

³²³ Fritzsche 2010, S. 155-158, 160.

³²⁴ Gregory 2004, S. 108; Berger Hochstrasser 2000, S. 196, 200-203, 224.

³²⁵ Biesboer 2004, S. 25. Zu detailliertere Ausführungen zu den Hängungsarten und Preisen von Claesz' Gemälden siehe Biesboer 2004, S. 25-26.

³²⁶ Siehe dazu den Œuvre-Katalog zu Pieter Claesz von Brunner-Bulst 2004.

Einfluss auf ihre Wirkung und überzeugende Raumgestaltung hat. Eine punktuelle Spotlight-Beleuchtung von oben kann auf die Betrachtenden irritierend wirken, da das im Bild dargestellte Licht von links oben zu kommen scheint und so die illusionistische Wirkung gestört wird. Der entstehende Bruch macht die Artifizialität des Werkes sichtbar.

Auch die Wandfarbe in zeitgenössischen und musealen Präsentationen spielt für die Bildwirkung eine wesentliche Rolle. Stoichita beschreibt sogenannte „Liebhaber-Kabinette“ mit farbig gestalteten, oft mit Leder oder Stoff bespannten Wänden, die als Hintergrund für die Gemälde dienen. Zudem sind die Wände dort üblicherweise vollständig mit Bildern bedeckt, sodass die Werke eng aneinander gehängt sind und eine dichte Bildwirkung entsteht.³²⁷ Auf diese Aspekte der Wandfarbe und weitere Elemente der musealen und privaten Präsentation wird hier jedoch nicht näher eingegangen, da sie ein eigenes Forschungsfeld eröffnen.³²⁸ Stattdessen wird im nächsten Abschnitt komprimiert auf die Rolle der Rahmen als wesentlicher Bestandteil der Raumerzeugung und Bildwirkung eingegangen.

4.3.3. Rahmen

Wie aus dem Lexikoneintrag zu „Rahmen“ hervorgeht, versteht man unter diesem Begriff „Umfassungen von insbesondere visuellen Feldern wie z.B. Fenstern, Spiegeln oder Bildern, die ornamental gestaltet sein können.“³²⁹ Allgemein können Rahmen in unterschiedlichen Ausführungen auftreten und spielen in allen Epochen der Kunstgeschichte eine essenzielle Rolle. Im Folgenden liegt der Fokus jedoch auf den Rahmen des 17. Jahrhunderts und insbesondere auf denen gemalter Stilleben.³³⁰

Stoichita beschreibt den Rahmen als konstitutives Element der fiktionalen Identitätsbildung eines gemalten Werkes.³³¹ Somit trennt der Rahmen das Reale vom Fiktionalen, markiert den Beginn und das Ende des Bildraums und begünstigt so die Autonomie der dargestellten Wirklichkeit. Ohne Rahmen oder rahmenartige Begrenzung würde eine Szene weniger eindeutig als eigenständige Bildeinheit wahrgenommen.

³²⁷ Stoichita 1998, S. 133. Zur Beschaffenheit von Kabinetten siehe z. B. Stoichita 1998, S. 133-137.

³²⁸ Für vertiefte Analysen zur Rolle des Museums, zur Entwicklung musealer Präsentationen, zur zunehmend aktiven Rolle der Besucher*innen sowie zum Einfluss der (musealen) Präsentation auf die Wirkung von Kunstwerken siehe etwa Biedermann 2018 (insbesondere zu musealen Präsentationsformen in Österreich); Stieglitz/Brune 2015; Myzelev 2017; Schütze 2020; Staupe 2012; Collenberg-Plotnikov 2018; Kittlausz/Pauleit 2006; Hieber/Moebius/Rehberg 2005.

³²⁹ Beyer 2011, S. 364.

³³⁰ Für eine Abhandlung zur Entwicklung, Einsatz sowie Funktion von Rahmen in der Buchmalerei über die Skulptur, Architektur bis zum Altargemälde, siehe Körner/Möseneder 2008, insbesondere die Beiträge von Andrea von Hülsen-Esch, Jürgen Wiener, Hans Körner, Wiebke Windorf und Christian Hecht. Für ausführliche Untersuchungen des Rahmenmotivs mit Fokus auf das Œuvre Gerrit Dous siehe Kleinmann 1996.

³³¹ Stoichita 1998, S. 75.

Zugleich nutzten Maler*innen des 17. Jahrhunderts die begrenzenden und hervorhebenden Eigenschaften des Rahmens gezielt, um die ästhetische Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum zu überschreiten. Ein anschauliches Beispiel ist Rembrandts *Mädchen im Bilderrahmen* (**Abb. 35**), bei dem das Mädchen scheinbar aus dem Bildraum heraustritt und seine Hände auf der schwarzen Rahmung ablegt. Diese Illusion entsteht durch die Weiterführung von Farbe, Form und Struktur des realen, außerbildlichen Rahmens im Bild, wodurch die Grenze zwischen Bild- und Rezeptionsraum bewusst verwischt wird. In der Realität handelte es sich vermutlich um einen schwarzen Ebenholzrahmen, der durch das von oben kommende Licht, seine glänzend polierte Oberfläche und die scharf ausgearbeitete Profilierung jede gedankliche Verknüpfung mit Holz verliert und eine beinahe stählerne Wirkung entfaltet. Wie Kemp erläutert, waren solche schwarzen, profilierten Ebenholz- oder Palisanderrahmen zur Zeit Rembrandts üblich.³³²

In diesem Kontext sind die 1995 veröffentlichten Untersuchungen zu niederländischen Rahmen von P. J. J. van Thiel, C. J. de Bruyn Kops und Wouter Kloek zu nennen, in denen 96 originale niederländische Rahmen katalogisiert und analysiert wurden.³³³ Darunter befindet sich ein Rahmen zu einem Mahlzeitstillleben von 1640, das Gerrit Willemsz. Heda, dem Sohn von Willem Claesz. Heda, zugeschrieben wird (**Abb. 36**). Aufgrund seiner Tätigkeit in Haarlem wird auch die dortige Herkunft des Rahmens vermutet. Van Thiel und Kloek betonen, dass solche stufenförmigen, flachbodigen Rahmen in den 1630er- und 1640er-Jahren besonders verbreitet waren.³³⁴

Was die Rahmenfrage der (Mahlzeit-)Stillleben betrifft, bietet sich zudem eine Orientierung an den zeitgenössischen Kabinett-, Sammlungs- und Galeriebildern an, die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Antwerpen mit dem Aufkommen des Sammelwesens etablierten. Diese Gemälde zeigen meist Innenräume mit idealisierten Zusammenstellungen von Kunstwerken, Luxusobjekten, *naturalia* und *artificialia*.³³⁵ Nur wenige stellen tatsächlich existierende

³³² Kemp 2023, S. 35. Für die ausführliche Untersuchung von Rahmen von niederländischen Bildern im 17. Jahrhundert siehe Thiel/Kops 1995.

³³³ Siehe dazu Thiel/Kops 1995, S. 95-361.

³³⁴ Thiel/Kops 1995, S. 186.

³³⁵ Yeager-Crasselt 2016, S. 187; Rijks 2015, S. 55-56. Innerhalb dieses Genres stehen die dargestellten Sammlungen als Sinnbilder umfassenden Wissens über Kunst, Philosophie und die Welt. Sie enthalten oft Zitate realer Werke, orientieren sich aber am Ideal einer „vollkommenen“ Sammlung. Galeriebilder spiegeln den ökonomischen und geistigen Aufschwung Antwerpens wider und markieren einen wichtigen Schritt in der Geschichte des Sammelns sowie der visuellen Inszenierung von Wissen und Wohlstand. Infolge der Gegenreformation zeigen viele Gemälde subtil die Zerstörung Objekten durch narrenhafte Figuren mit Eselköpfen. Siehe dazu Yeager-Crasselt 2016, S. 187; Rijks 2015, S. 56, 58, 63-64, 73-74.

Sammlungen dar, wie beispielsweise *Die Galerie des Cornelis van der Geest* von Willem van Haecht (**Abb. 37**).³³⁶

Da die Wände der Kabinette bunt und dicht behangen waren, wie diese Bilder zeigen, hatte der Bilderrahmen in diesem Kontext nicht die Rolle inne, das Bild mit dem architektonischen Raum zu verbinden. Vielmehr diente er als Trennelement zwischen den einzelnen Gemälden der Bilderwand. Dadurch wurde auf profilierte, markant herausgearbeitete Rahmen verzichtet, durch deren Präsenz das jeweilige Bild in die Wand eingebettet oder von dieser hervorgehoben wurde. Die Rahmen waren daher einfach gehalten und wurden meist aus Ebenholz gefertigt.³³⁷ Diese abgrenzende Funktion, die Werke als geschlossene Einheit hervorhebt und vor Ablenkungen beim Betrachten schützt, war auch den Maler*innen bewusst. Diese legten oftmals schriftliche Anweisungen zur „richtigen“ Hängung ihres Werkes bei. Kemp berichtet dazu, dass Nicolas Poussin 1639 die zeitige Ankunft eines Gemäldes in Paris einem Herrn von Chantelou wie folgt mitteilt:

Wenn es bei Ihnen ankommt [...], dann schmücken Sie es bitte mit einem kleinen Rahmen, denn das braucht es, damit bei dem Betrachten aller seine Einzelheiten das Gesichtsfeld geschlossen bleibt und der Blick nicht darüber hinausgeht und von den benachbarten Objekten abgelenkt wird [...]. Es wäre sehr passend, wenn der besagte Rahmen in mattem Gold gehalten ist, denn dieses verbindet sich auf eine sehr sanfte Weise mit den Farben, ohne sie zu beeinträchtigen. [...] Es müsste etwas oberhalb des Auges aufgehängt werden.³³⁸

Demnach übernimmt der Rahmen eine hervorhebende Funktion in der Bildrezeption: Als Schwelle zwischen Bild- und Rezeptionsraum markiert er die physische Grenze des Bildträgers. Dabei stellt sich die Frage, ob er als potenzielles Störelement die illusionistische Wirkung von Trompe-l'œil-Elementen beeinträchtigt oder gezielt als Vermittlungsinstanz zwischen Bild- und Rezeptionsraum fungiert – etwa zur Erzeugung von Tiefe oder zur bewussten Unterbrechung der Illusion zugunsten eines Hinweises auf die Artifizialität des Werks. Da die meisten erhaltenen (Mahlzeit-)Stillleben nicht mit ihren Originalrahmen überliefert sind, lässt sich die intendierte Wechselwirkung heute kaum rekonstruieren. Gleichwohl sind Rahmen als integraler Bestandteil der Bildbetrachtung und -wirkung stets mitzudenken.

Wie aus den zuvor genannten Untersuchungen hervorgeht, wurden für dicht behängte Wände häufig schlichte, schwarze Ebenholzrahmen bevorzugt. Dies trifft auch auf ein Gemälde von Pieter Claesz aus dem Jahr 1647 zu (**Abb. 38**), das sich heute zwar in Privatbesitz befindet, im

³³⁶ Filipczak 1987, S. 58-59; Honig 1998, S. 203-205. Für weiterführende Ausführungen zu Galerie- und Kabinettbildern, ihrer Entwicklung, Funktion sowie ihren ikonografischen Hintergründen und zur Faszination des „Bildes im Bild“ siehe u.a. Rijks 2015 sowie Marr 2010.

³³⁷ Stoichita 1998, S. 133-134.

³³⁸ Nicolas Poussin 1639, zitiert nach Kemp 2023, S. 43.

Ausstellungskatalog von 2004 jedoch ausdrücklich mit dem Hinweis „mit originalem Rahmen“ verzeichnet ist.³³⁹ Zieht man Galeriebilder als Vergleich heran, finden sich dort ebenfalls Tisch- und Mahlzeitstillleben, die von einfachen, schmalen schwarzen Rahmen gefasst sind (**Abb. 39a, 39b**). Eine nähere Betrachtung weiterer Galerie- und Kabinettbilder zeigt jedoch, dass schlichte schwarze Rahmen keineswegs eine allgemeine Norm für die Präsentation von Stillleben darstellen. In der *Galerie des Cornelis van der Geest* (**Abb. 37**) ist im Vordergrund ein Mahlzeitstillleben mit Affen zu sehen, das von einem reich verzierten Rahmen umgeben ist (**Abb. 37a**). Demgegenüber erscheint im *Kabinett eines Sammlers* von 1617 (**Abb. 40**) ein einfaches Mahlzeitstillleben in einem schmalen, braunen Holzrahmen (**Abb. 40a**). In der Darstellung einer Kunst- und Raritätenkammer (**Abb. 41**) findet sich ebenfalls ein brauner, jedoch etwas kräftigerer Rahmen, dessen Übergang zum Bild durch eine feine goldene Linie akzentuiert ist (**Abb. 41a**). Schließlich ist im Sammlungsbild von 1621–1623 (**Abb. 42**) das dort gezeigte Mahlzeitstillleben von einem deutlich breiteren braunen Holzrahmen eingefasst (**Abb. 42a**). Insgesamt legen die Galerie- und Kabinettbilder nahe, dass es für (Mahlzeit-)Stillleben keine einheitlich bevorzugte Rahmenform gab: Die Bandbreite reicht von schmalen schwarzen bis zu breiten braunen Rahmen, mit entsprechend variierender Profilierung.

Einen ebenfalls breiten Rahmen weist das Grazer Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz auf (**Abb. 43**), der durch seine Opulenz, starke Profilierung und folglich Dreidimensionalität auffällt. Aufgrund seines prägnanten Auftretens stellt sich zunächst die Frage, ob es sich um den Originalrahmen handelt, zumal dieser die Illusion des Dargestellten merklich beeinflusst und das Bildmotiv scheinbar auf Distanz zur betrachtenden Person rückt. Laut der Restauratorin für Zierrahmen und Skulpturen am Universalmuseum Joanneum handelt es sich zwar nicht um den Originalrahmen, wohl aber um eine zeitnahe, eigens für das Werk angefertigte Fassung, die einem für die betreffende Epoche und Region typischen Rahmentypus entspricht.³⁴⁰

Auf den ersten Blick mag der Rahmen die illusionistische Wirkung des Gemäldes stören. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass er sich harmonisch zum Dargestellten verhält und wesentlich zur physischen Verortung sowie zur Raumwirkung des Bildes beiträgt. Der Rahmen fungiert hier gleichsam als Fenster oder Durchblick in einer Wand, durch das die betrachtende Person das vermeintlich dahinterliegende Mahlzeitstillleben wahrnimmt. Auf diese Weise entsteht eine räumliche Distanz, wodurch das Gezeigte weniger unmittelbar und haptisch greifbar erscheint. Zugleich verleiht die ausgeprägte Dreidimensionalität des Rahmens – der sich

³³⁹ Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 105.

³⁴⁰ Brigitte Puchleitner-Knödl, E-Mail an die Autorin, 21.11.2025.

durch seine starke Profilierung deutlich von der Wand in den Raum der Betrachtenden hinein erhebt – dem Bild zusätzlich räumliche Tiefe und unterstützt damit die illusionistische Raumdarstellung des dargestellten Mahlzeitarrangements.

Für die vier hier untersuchten Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz (**Abb. 1–4**) lassen sich keine Aussagen zur ursprünglichen Rahmensituation und deren Einfluss auf die räumliche Wirkung treffen, da weder Literaturhinweise noch Originalrahmen überliefert sind. Gerade bei auf Unmittelbarkeit angelegten Werken wie dem Kölner (**Abb. 1**) und dem New Yorker Gemälde (**Abb. 2**) hätte der Rahmen diese Wirkung – je nach Ausgestaltung – entweder abschwächen oder, etwa als stark profilierter „Fensterrahmen“, durch eine gesteigerte Dreidimensionalität sogar intensivieren können. Letzteres hätte die Vorstellung begünstigt, das Mahl befinde sich zwar nicht unmittelbar vor den Betrachtenden, ließe sich jedoch gleichsam durch ein Ausstrecken der Hand und ein Greifen in die „Wandöffnung“ sinnlich erfahren.

Insgesamt haben die vorangegangenen Untersuchungen gezeigt, dass der Rahmen ein zentrales Element für Bildwirkung und Raumgestaltung illusionistischer, realistisch gehaltener Mahlzeitstillleben darstellt.

5. Conclusio

Die vorliegende Masterarbeit hat gezeigt, dass die Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz von einem vielschichtigen Zusammenspiel unterschiedlicher Raumbildungsstrategien geprägt sind. Raum entsteht in diesen Werken nicht durch eine mathematisch-strenge, zentralperspektivische Konstruktion, sondern durch ein Geflecht bildimmanenter, maltechnischer und rezeptionsästhetischer Faktoren, die sich wechselseitig bedingen. Claesz' Stillleben erweisen sich damit als anschauliche Beispiele eines relationalen Raumverständnisses.

Im Zentrum der Analyse standen verschiedene Raumbegriffe – darunter relativer Raum, optischer Raum, dynamisierter Raum, Licht-, Farb- und Intensitätsraum sowie Bild-, Betrachter- und Rezeptionsraum. Diese verdeutlichen, dass Raum in Claesz' Werken nicht als statische Gegebenheit, sondern als prozessuales Phänomen zu begreifen ist, das sich im Zusammenspiel von Objektbeziehungen, Lichtführung, Materialität, Spiegelungen und Wahrnehmung konstituiert. Die räumliche Wirkung entsteht primär aus Staffelung und Überlagerung von Gegenständen, aus reflektierenden Oberflächen und gezielt gesetzten Hell-Dunkel-Kontrasten.

Besondere Bedeutung kommt dabei der Perspektive und dem gewählten Bildausschnitt zu. Die gegenüber früheren Mahlzeitstillleben abgesenkte Perspektive sowie die variierende Enge oder Weite des Bildausschnitts beeinflussen maßgeblich das Verhältnis zwischen Bildwirklichkeit

und betrachtender Person. Enge Ausschnitte erzeugen Nähe, Unmittelbarkeit und eine gesteigerte sinnliche Präsenz der Objekte, während weiter gefasste Kompositionen Distanz schaffen und den Bildraum stärker verorten. Perspektive fungiert dabei ambivalent: Sie markiert einerseits eine Grenze zwischen Bild- und Realraum, dient andererseits aber auch als vermittelndes Element, indem sie den Bildraum in den Erfahrungsraum der Betrachtenden hinein erweitert. Dieser Effekt wird durch illusionistische Mittel wie Trompe-l'œil-Momente und Spiegelungen verstärkt, die Bild- und Rezeptionsraum ineinander verschränken und mitunter sogar den Entstehungsprozess des Gemäldes selbst reflektieren.

Die Untersuchung hat zudem gezeigt, dass die Raumerfahrung wesentlich von der impliziten Position der betrachtenden Person abhängt. Der Bildraum ist auf einen spezifischen Wahrnehmungsstandpunkt hin konstruiert; eine Verschiebung dieses Standpunktes würde zentrale kompositorische Verdichtungen und Illusionen auflösen. Raum erweist sich somit als Ergebnis subjektiver Wahrnehmung – ein Befund, der mit dem im 17. Jahrhundert zunehmend reflektierten Bewusstsein für die Relativität menschlicher Wahrnehmung korrespondiert und die Vorstellung einer objektiv erfahrbaren Realität grundlegend infrage stellt.

Zentral für diese raumbezogene Wahrnehmung ist der gezielte Einsatz von Licht und Farbe. Claesz' Arbeit mit den *colores apparentes* verdeutlicht den zeitgenössischen Wandel des Farbverständnisses, bei dem Farbe nicht mehr als inhärente Eigenschaft der Dinge, sondern als Resultat von Licht, Oberfläche und Wahrnehmung begriffen wird. Licht fungiert in seinen Werken nicht nur als beleuchtendes, sondern als raumkonstituierendes Element, das die Bildfläche strukturiert, plastisch belebt und die Objekte in ein dynamisches Beziehungsgefüge einbindet. Gläser, Metalle und andere reflektierende Materialien nehmen ihre Umgebung in sich auf, erzeugen flüchtige Farbeindrücke und verstärken den Eindruck eines ephemeren, zeitlich begrenzten Raums.

Diese Dynamik wird durch implizite Bewegungsmomente intensiviert: labile Objektanordnungen, gekippte Gläser, bewegte Textilien oder herabhängende Zitronenschalen konterkarieren die Vorstellung eines statischen Stilllebens und verweisen auf zuvor stattgefundenes menschliches Handeln. Raum erscheint dadurch als instabil, relational und narrativ aufgeladen. Gleichzeitig betont Claesz immer wieder die Artifizialität seiner Werke – etwa durch unnatürliche Beleuchtung, perspektivische Unstimmigkeiten oder räumlich und zeitlich eigentlich unmögliche Spiegelungen.

Die vorliegende Analyse konzentrierte sich auf bildimmanente, illusionistische, rezeptionsästhetische sowie teilweise außerbildliche Strategien der Raumerzeugung in den

Mahlzeitstillleben von Pieter Claesz. Darüber hinaus eröffnen sich jedoch weitere vielversprechende Untersuchungsperspektiven, die das Raumverständnis dieser Werke auf ergänzende Weise vertiefen könnten. Raum ließe sich ebenso als geografischer, kultureller und gesellschaftlicher Bezugsraum begreifen, da die dargestellten Objekte auf überregionale Handelsnetzwerke und ökonomische Zusammenhänge des 17. Jahrhunderts verweisen. Auch Grundnahrungsmittel wie Hering, Brot oder Bier können als Träger kultureller und patriotischer Bedeutungen gelesen werden, die einen symbolischen Identitätsraum evozieren.³⁴¹

Ergänzend ließe sich das Zusammenspiel von Farben, Materialien und Oberflächen vertiefen,³⁴² insbesondere die Wechselwirkungen zwischen matten und glänzenden Objekten. Eine unmittelbare Betrachtung der Werke im Original würde zudem eine weiterführende Analyse von Malweise, Pinselduktus und *rilievo* ermöglichen, deren Einfluss auf die Raumwirkung hier nur begrenzt berücksichtigt wurde.

Insgesamt zeigen die untersuchten Mahlzeitstillleben, dass Claesz' Werke weit über die ledigliche Darstellung von Objekten hinausgehen. Sie sind komplexe Wahrnehmungsräume, die Bild- und Realraum bewusst miteinander verbinden und die Betrachtenden aktiv in den Prozess der Raumerzeugung einbeziehen. Durch die Spannung zwischen Nähe und Distanz, Illusion und Konstruktion entfalten sie eine nachhaltige, sinnliche wie intellektuelle Wirkung, die zur Reflexion über Raum, Wahrnehmung und das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit anregt. Die in dieser Arbeit herausgearbeiteten Raumbildungsstrategien erweisen sich dabei nicht nur für das Werk von Pieter Claesz als aufschlussreich, sondern bieten zugleich ein analytisches Instrumentarium, das auch auf andere Stillleben des 17. Jahrhunderts übertragbar ist und somit einen Beitrag zum vertieften Verständnis frühneuzeitlicher Raumkonzeptionen in Gemälden leistet.

³⁴¹ Eine Abhandlung zum Handel im 17. Jahrhundert bietet Berger Hochstrasser 2007. Zur kulturell-patriotischen Bedeutung von Lebensmitteln siehe Riley 2015 und Kat. Ausst. LVR-LandesMuseum Bonn 2022.

³⁴² Für eine Studie zur Beeinflussung der umliegenden Gegenstände auf die Sättigung und Wirkung der Farben eines Objekts siehe Toscani/u.a. 2023.

Literaturverzeichnis

Ps.-Aristoteles 1999

Ps.-Aristoteles, Über die Farben, dt. und erl. von George Wöhrle, in: Hellmut Flashar (Hg.), Aristoteles Werke in Deutscher Übersetzung, Bd.18, Teil V, Berlin 1999, S. 10-24.

Alberti 2000

Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, dt. und hg. von Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin, Darmstadt 2000.

Alpers 1983

Svetlana Alpers, The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, London 1983.

Arnheim 1996

Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, dt. von Claudia Spinner, Köln 1996 (zuerst englisch: The power of the center. A study of composition in the visual arts, California 1988).

Badt 1963

Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963.

Baumgärtel 2008

Bettina Baumgärtel, Von Reflexen und (Selbst-)Reflexionen des Künstlers im Glas, in: museum kunst palast (Hg.), Zerbrechliche Schönheit. Glas im Blick der Kunst (Kat. Ausst., museum kunst palast, Düsseldorf 2008), Düsseldorf 2008, S. 22-39.

Bell 1983

Janis Bell, Color and Theory in Seicento Art. Zaccolini's "Prospettiva del Colore" and the Heritage of Leonardo, Diss., Brown University, 1983.

Bell 1992

Janis Bell, Color Perspective, c. 1492, in: Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana, 5, 1992, S. 64–77.

Bell 1993

Janis Bell, Zaccolini's Theory of Color Practice, in: The Art Bulletin, 75, 1, 1993, S. 92–112.

Berger Hochstrasser 1999

Julie Berger Hochstrasser, Feasting the Eye. Painting and Reality in the Seventeenth-century "Banquetje", in: Alan Chong/Wouter Kloek (Hg.), Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720 (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam, 1999; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1999/2000), Zwolle 1999, S. 73-85.

Berger Hochstrasser 2000

Julie Berger Hochstrasser, Imag(in)ing prosperity. Painting and material culture in the 17th-century Dutch household, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ), 51, 2000, S. 195-235.

Berger Hochstrasser 2007

Julie Berger Hochstrasser, Still Life and Trade in the Dutch Golden Age, New Haven/London 2007.

Berger Hochstrasser 2016

Julie Berger Hochstrasser, Still Lively. Recent Scholarship on Still Life Painting, in: W. Franits (Hg.), The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century, London/New York 2016, S. 43-72.

Bergström 1956

Ingvar Bergström, Dutch Still-Life Painting in the seventeenth century, London 1956.

Beyer 2011

Vera Beyer, Rahmen, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2011², S. 364-367.

Biedermann 2018

Bernadette Biedermann, Vom Musentempel zur Eventwerkstätte. Am Beispiel „neuer“ musealer Präsentationen, in: *Curiositas*, 16–17, 2018, S. 5-44.

Biesboer 2001

Pieter Biesboer, Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745, Los Angeles 2001.

Biesboer 2004

Pieter Biesboer, Pieter Claesz in Haarlem, in: Ders./u.a. (Hg.), Pieter Claesz. Stilleben (Kat. Ausst., Frans Hals Museum, Haarlem 2004/2005; Kunsthhaus, Zürich 2005; National Gallery of Art, Washington 2005/2006), Stuttgart 2004, S. 10-26.

Boehm/Burioni 2012

Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.), Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München/Paderborn 2012.

Burioni 2012

Matteo Burioni, Grund und *campo*. Die Metaphorik des Bildgrundes in der frühen Neuzeit oder: Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*, in: Gottfried Boehm/Ders. (Hg.), Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München/Paderborn 2012, S. 95-149.

Brunner-Bulst 2004

Martina Brunner-Bulst, Pieter Claesz. Der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert. Kritischer Œuvrekatalog, Lingen 2004.

Brusati 2021

Celeste Brusati (Hg.), Samuel van Hoogstraten's Introduction to the Academy of Painting; or, The Visible World, übers. von Jaap Jacobs, Los Angeles 2021.

Büttner 2011

Frank Büttner, Illusion (ästhetische), in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2011², S. 201-204.

Buvelot 2017

Quentin Buvelot, Slow Food: On the Rise and Early Development of Dutch and Flemish Meal Still Lifes, in: Yvonne Bleyerveld (Hg.), Slow Food. Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600-1640, (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2017), Zwolle 2017, S. 13-32.

Carmellini 2008

Silvia Carmellini, Gefäße und Plastiken aus Glas: Geformte Körper, in: museum kunst palast (Hg.), Zerbrechliche Schönheit. Glas im Blick der Kunst (Kat. Ausst., museum kunst palast, Düsseldorf 2008), Düsseldorf 2008, S. 234.

Christie's

Christie's, Lot 30. THE PROPERTY OF A EUROPEAN COLLECTOR. Clara Peeters (1594-c.1640), o. J., (23.1.2026), URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-173250>.

Collenberg-Plotnikov 2018

Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.), Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte, Bielefeld 2018.

Conrad-Martius 1958

Hedwig Conrad-Martius, Der Raum, München 1958.

De Grebber 1649

Pieter Fransz. de Grebber, Regulen: Welcke by een goet Schilder en Teyckenaer geobserveert en achtervolght moeten werden; Tesamen ghestelt tot lust van de leergierighe Discipelen, Haarlem 1649.

De Lairese 1707

Gérhard de Lairese, Het groot schilderboek, Amsterdam 1707.

De Piles 1708

Roger de Piles, Cours de peinture par principes, Paris 1708.

Descartes 1668

René Descartes, Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences, plus la dioptrique et les météores qui sont des essais de cette méthode, Paris 1668.

Descartes 2005

René Descartes, Die Prinzipien der Philosophie, dt. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2005 (zuerst lateinisch: Principia philosophiae, Amsterdam 1644).

Pijzel-Dommisse 2000

Jet Pijzel-Dommisse, Het Hollandse pronkpoppenhuis. Interieur en huishouden in de 17de en 18de eeuw, Zwolle 2000.

Dubos 1719

J.-B. Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris 1719.

Düchting 2010

Hajo Düchting, Bildraum. Räume in der Malerei, Stuttgart 2010.

Dünne/Günzel 2018

Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2018⁹.

Dupré 2011

Sven Dupré, The historiography of perspective and reflexy-const in Netherlandish art, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 61, 1, 2011, S. 34-61.

Ebert 2006

Bernd Ebert, Homo bulla. Zum Motiv der Seifenblase als Sinnbild der Vergänglichkeit, in: Moritz Wullen/Ders. (Hg.), Der Ball ist rund. Kreis, Kugel, Kosmos (Ausst.-Kat., Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2006), Berlin 2006, 88–95.

Ebert-Schifferer 1998

Sybille Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998.

Edgerton 2002

Samuel Y. Edgerton, Die Entdeckung der Perspektive, dt. von Heinz Jatho, hg. von Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle, München 2002 (zuerst englisch: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York 1975).

Edgerton 2009

Samuel Y. Edgerton, The Mirror, the Window, and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe, New York/London 2009.

Ekkart 1998

Rudolph E. O. Ekkart, Claesz. (Claessens), Pieter, in: Günter Meissner (Hg.), SAUR. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 19, München/Leipzig 1998, S. 353-354.

Ertz 2002

Klaus Ertz, „Blumenstillleben“, in: Wilfried Seipel (Hg.), Das flämische Stillleben. 1550-1680 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2002; Kulturstiftung Ruhr, Essen 2002), Lingen 2002, S. 278-285.

Elkins 1994

James Elkins, The Poetics of Perspective, New York/London 1994.

Faré 1962

Michel Faré, La Nature Morte en Franc. Son histoire et son évolution du XVII au XX siècle, Bd. 1, Genf, 1962.

Filipczak 1987

Zirka Zaremba Filipczak, Picturing Art in Antwerp 1500-1700, New Jersey 1987.

Fritzsche 2010

Claudia Fritzsche, Der Betrachter im Stillleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts, Weimar 2010.

Fritzsche 2012

Claudia Fritzsche, Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Stillleben als gemalte Geschichten, in: Maria-Theresia Leuker (Hg.), Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts, Münster 2012, S. 131-146.

Fritzsche 2013

Claudia Fritzsche, aenschouwer. Zur Kunstbetrachtung in schriftlichen Quellen und Bildern, in: Dies./Karin Leonhard/Gregor J. M. Weber (Hg.), Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg 2013, 237-261.

Gage 2000

John Gage, Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism, London 2000.

Goethe 1928

Johann Wolfgang von Goethe, Goethes Farbenlehre, hg. und eingel. von Hans Wohlbold, Jena 1928.

Gombrich 1976

Ernst H. Gombrich, The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance, Oxford 1976.

Gombrich 1986

Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, dt. von Lisbeth Gombrich, Stuttgart/Zürich 1986² (zuerst englisch: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Princeton 1960).

Goverde 2017

Milou Goverde, Pieter Claesz. Still Life with Tazza 1636, in: Yvonne Bleyerveld (Hg.), Slow Food. Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600-1640, (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2017), Zwolle 2017, S. 112-115.

Greindl 1956

Edith Greindl, Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle, Brüssel 1956.

Gregory 2004

Henry D. Gregory, Eine schmackhafte Mahlzeit. Erzählerisches und Bedeutsames in Pieter Claesz' Stilleben, in: Pieter Biesboer/u.a. (Hg.), Pieter Claesz. Stilleben (Kat. Ausst., Frans Hals Museum, Haarlem 2004/2005; Kunsthaus, Zürich 2005; National Gallery of Art, Washington 2005/2006), Stuttgart 2004, S. 98-108.

Grootenboer 2005

Hanneke Grootenboer, The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting, Chicago/London 2005.

Hartlaub 1951

G. F. Hartlaub, Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst, München 1951.

Hieber/Moebius/Rehberg 2005

Lutz Hieber/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur, Bielefeld 2005.

Hindriks 2022

Sandra Hindriks, *Vanitas* and *trompe-l'œil*. Pictorial illusion as a visual strategy of the *memento mori*, in: Netherlands Yearbook for History of Art, 72, 1, 2022, S. 58-93.

Honig 1998

Elizabeth Alice Honig, Painting and the Market in Early Modern Antwerp, New York 1998.

Jammer 1960

Max Jammer, Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien, Darmstadt 1960.

Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004

Pieter Claesz. Stilleben (Kat. Ausst., Frans Hals Museum, Haarlem 2004/2005; Kunsthaus, Zürich 2005; National Gallery of Art, Washington 2005/2006), Stuttgart 2004.

Kat. Ausst. KHM/Kulturstiftung Ruhr 2002

Das flämische Stillleben. 1550-1680 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2002; Kulturstiftung Ruhr, Essen 2002), Lingen 2002.

Kat. Ausst. KHM Wien 2024

Rembrandt. Hoogstraten. Farbe und Illusion (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2024/2025), Stuttgart 2024.

Kat. Ausst. LVR-LandesMuseum Bonn 2022

Augenlust? Niederländische Stillleben im Detail (Kat. Ausst., LVR-LandesMuseum Bonn – Rheinisches Landesmuseum für Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Bonn 2022/2023), Dresden 2022.

Kat. Ausst. Mauritshuis 2017

Slow Food. Dutch and Flemish Meal Still Lifes 1600-1640, (Kat. Ausst. Mauritshuis, Den Haag, 2017), Zwolle 2017.

Kat. Ausst. museum kunst palast 2008

Zerbrechliche Schönheit. Glas im Blick der Kunst (Kat. Ausst., museum kunst palast, Düsseldorf 2008), Düsseldorf 2008.

Kat. Ausst. National Gallery of Art/u.a. 2000

Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt (Kat. Ausst., National Gallery of Art, Washington 2000; Dulwich Picture Gallery, London 2000; Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, The Hague 2000), New Haven/London 2000.

Kat. Ausst. Rijksmuseum/Cleveland Museum of Art 1999

Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720, (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1999; Cleveland Museum of Art, Cleveland 1999/2000), Zwolle 1999.

Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2024

Stillleben. Zeitlose Schönheit (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2023/2024), Berlin 2024².

Kat. Ausst. Stedelijk Museum Het Prinsenhof/u.a. 1989

A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands. 1600-1700 (Kat. Ausst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1988; Fogg Art Museum, Cambridge 1988; Kimbell Art Museum, Fort Worth 1988/1989), Den Haag 1989².

Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum/Herzogliches Museum 2016

Die Stillleben des Balthasar van der Ast (1593/94-1657) (Kat. Ausst., Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2016/Herzogliches Museum, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha 2016), Petersberg 2016.

Kemp 1991

Wolfgang Kemp, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst, 2, 2, 1991, S. 89-101.

Kemp 1992a

Wolfgang Kemp, Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt am Main 1992.

Kemp 1992b

Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg 1992, S. 7-27.

Kemp 1996

Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Kemp 2023

Wolfgang Kemp, Die ehrbaren Täuscher. Rembrandt und Descartes im Jahr 1641, Berlin 2023.

Kittlausz/Pauleit 2006

Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hg.), Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld 2006.

Kleinmann 1996

Ute Kleinmann, Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung. Eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Œuvre Gerrit Dous, Frankfurt am Main/u.a. 1996.

Körner/Möseneder 2008

Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.), Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Berlin 2008.

Krüger 2024a

Konstanze Krüger, Einleitung. Zur Entwicklung europäischer Stilleben, in: Staatliche Kunstsammlung Dresden/Dies. (Hg.), Stilleben. Zeitlose Schönheit (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2023/2024), Berlin 2024², S. 8-17.

Krüger 2024b

Konstanze Krüger, Trompe-l'Œil, in: Staatliche Kunstsammlung Dresden/Dies. (Hg.), Stilleben. Zeitlose Schönheit (Kat. Ausst., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2023/2024), Berlin 2024², S. 134-139.

Lange 2022

Justus Lange, Kindersegen und Kindersterblichkeit, in: Alexandra Käss/Torsten Valk/Birgit Ulrike Münch (Hg.), Augenlust? Niederländische Stilleben im Detail (Kat. Ausst., LVR-Landes-Museum Bonn – Rheinisches Landesmuseum für Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Bonn 2022/2023), Dresden 2022, S. 161-175.

Leinkauf/Fink/Weiss 2011

Thomas Leinkauf/Thomas Fink/Philipp Weiss, Intensitätsraum und Lichtentfaltung. Zur Raum- und Lichtauffassung im 16. und 17. Jahrhundert, in: Museumslandschaft Hessen Kassel/Forschungsgruppe Historische Lichtgefüge (Hg.), Lichtgefüge. Licht im Zeitalter von Rembrandt und Vermeer (Kat. Ausst., Museum Schloss Wilhelmshöhe, Kassel 2011/2012) Kassel 2011, S. 183-193.

Leinkauf 2012

Thomas Leinkauf, Philosophische Implikationen des Begriffs „Grund“ am Beispiel der Vorstellung eines *propre fonds* bei Leibniz, in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.), Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München/Paderborn 2012, S. 279-298.

Leinkauf 2013

Thomas Leinkauf, licht. Intensitätsraum und Lichtentfaltung. Zur Raum- und Lichtauffassung im 16. und 17. Jahrhundert, in: Claudia Fritzsche/Karin Leonhard/Gregor J. M. Weber (Hg.), Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg 2013, S. 17-34.

Leinkauf 2025

Thomas Leinkauf, Licht-Raum, Potential und Grund. Komponenten der Kunstproduktion und -rezeption zwischen 1550 und 1700, in: Andrea Fiamma (Hg.), Immaginazione Tecnica Responsabilità. Rinascimento e nuovi umanesimi, Mailand/Udine 2025. S. 107-128.

Lenders/Bleyerveld 2017

Anne Lenders/Yvonne Bleyerveld, Tantalising Tables. The Foods and Objects in Meal Still Lives of the Early Seventeenth Century, in: Yvonne Bleyerveld (Hg.), *Slow Food. Dutch and Flemish Meal Still Lives 1600-1640*, (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2017), Zwolle 2017, S. 71-85.

Leonhard 2003

Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerie Jan Vermeers*, München 2003.

Leonhard 2013a

Karin Leonhard, *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013.

Leonhard 2013b

Karin Leonhard: verf, kleur. Farbtheorie und Stilleben im 17. Jahrhundert, in: Claudia Fritzsche/Dies./Gregor J. M. Weber (Hg.), *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, Petersberg 2013, S. 55-81.

Leonhard/Hindriks 2020

Karin Leonhard/Sandra Hindriks, "Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch". Zu einer Neubewertung des Vanitas-Stillebens, in: *21: Inquiries into Art, History and the Visual*, 1, 1, 2020, S. 127-180.

Loughman/Montias 2000

John Loughman/John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000.

Lutz/Siegert 2020

Helga Lutz/Bernhard Siegert (Hg.), *Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze*, München 2020.

Marr 2010

Alexander Marr, The Flemish "Pictures of Collections" Genre. An Overview, in: *Intellectual History Review*, 20, 1, 2010, S. 5-25.

Martens 2020

Maximiliaan Martens, Jan van Eycks optische Revolution, in: Ders./u.a. (Hg.), *Van Eyck. Eine optische Revolution* (Kat. Ausst., Museum voor Schone Kunsten, Gent 2020), Gent 2020, S. 141-179.

Meijer 2017

Fred G. Meijer, Meal Still Lives in the Southern and Northern Netherlands: Reciprocal Inspiration?, in: Yvonne Bleyerveld (Hg.), *Slow Food. Dutch and Flemish Meal Still Lives 1600-1640*, (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2017), Zwolle 2017, S. 33-50.

Melion 1991

Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago/London 1991.

Melion 2023

Walter S. Melion, Karel van Mander and his *Foundation of the Noble, Free Art of Painting*. First English Translation, with Introduction and Commentary, in, Leiden 2023.

Menke 2020

Bettine Menke, Trompe-l'Œil. Mosaik und Auskehricht, in: Helga Lutz/Bernhard Siegert (Hg.), Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze, München 2020, S. 29-38.

Michalski 1932

Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932.

Michalsky 2011

Tanja Michalsky, Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2011.

Müller 1993

Jürgen Müller, Karel van Mander's Schilder-Boeck, in: Theoretische geschiedenis, 20, 2, 1993, S. 166-170.

Myzelev 2017

Alla Myzelev (Hg.), Exhibiting Craft and Design. Transgressing the White Cube Paradigm, 1930-Present, Abingdon 2017.

Newton 1980

Isaac Newton, Mathematische Prinzipien der Naturlehre, dt. von Horst-Heino Borzeszkowski/Renate Wahsner/Christa Poser, in: Horst-Heino Borzeszkowski/Renate Wahsner (Hg.), Newton und Voltaire. Zur Begründung und Interpretation der klassischen Mechanik, Berlin 1980, S. 81-133 (zuerst lateinisch: Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, London 1687).

Ostritz 2022

Maria Ostritz, Fremd und Eigen, in: Alexandra Käss/Torsten Valk/Birgit Ulrike Münch (Hg.), Augenlust? Niederländische Stillleben im Detail (Kat. Ausst., LVR-LandesMuseum Bonn – Rheinisches Landesmuseum für Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte, Bonn 2022/2023), Dresden 2022, 101-111.

Panofsky 1953

Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. It's Origins and Character, Bd. 1, Cambridge/Massachusetts 1953.

Raupp 2004

Hans-Joachim Raupp, Stilleben und Tierstücke, Münster 2004.

Rebel 2002

Ernst Rebel, Körper und Raum im Bild – Jan van Eyck: Hochzeit der Arnolfini, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Perspektiven der Kunst. Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart, München 2002², S. 66-72.

Riegl 1902

Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1902.

Rijks 2015

Marlise Rijks, Defenders of the Image. Painted collectors' cabinets and the display of display in Counter-Reformation Antwerp, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek (NKJ), 65, 2015, S. 54-83.

Riley 2015

Gillian Riley, Food in Art. From Prehistory to the Renaissance, London 2015.

Ryff 1547

Walther Hermann Ryff, Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehorigen mathematischen und mechanischen kuenst eygentlicher bericht und vast klare, verstendliche unterrichtung, Nürnberg 1547.

Schneider 1999

Norbert Schneider, Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1999.

Schmeiser 2002

Leonhard Schmeiser, Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft, München 2002.

Schüßler 1993

Gosbert Schüßler, Das göttliche Sonnenauge über den Sündern. Zur Bedeutung der „mesa de los pecados mortales“ des Hieronymus Bosch, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 44, 1993, S. 118-150.

Schütze 2020

Sebastian Schütze (Hg.), Perspektivenwechsel. Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa, Berlin/Boston 2020.

Segal 1989

Sam Segal, Flower and Fruit Still Lifes, in: William B. Jordan (Hg.), A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands. 1600-1700 (Kat. Ausst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1988; Fogg Art Museum, Cambridge 1988; Kimbell Art Museum, Fort Worth 1988/1989), Den Haag 1989², S. 93-120.

Smith 2015

A. Mark Smith, From Sight to Light. The Passage from Ancient to Modern Optics, Chicago 2015.

Staupe 2012

Gisela Staupe, Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum. Grundlagen und Praxisbeispiele, Köln 2012.

Stechow 1938

Wolfgang Stechow, „Homo Bulla“, in: The Art Bulletin, 20, 2, 1938, S. 227-228.

Stieglitz/Brune 2015

Leo von Stieglitz/Thomas Brune (Hg.), Hin und Her. Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation, Bielefeld 2015.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, Das Selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, dt. von Heinz Jatho, München 1998 (zuerst französisch: L'instauration du tableau, Paris 1993).

Stumpel 1988

Jeroen Stumpel, On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting, in: Simiolus, 18, 4, 1988, S. 219-243.

Thiel/Kops 1995

Pieter J.J. van Thiel/C.J. de Bruyn Kops, Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17th-Century Holland, Zwolle 1995.

Toscani/u.a. 2023

Matteo Toscani/u.a., Context effects on the perception of saturation of fruit colors in still-life paintings, in: Journal of Vision, 23, 13, 2023 S. 1-17.

Van Hoogstraten 1678

Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt, Rotterdam 1678.

Van Mander 1916

Karel van Mander, Das Lehrgedicht des Karel van Mander, dt., komment. und hg. von Rudolf Hoecker, Den Haag 1916 (zuerst niederländisch: Het Schilder-Boeck, Haarlem 1604).

Vergara-Sharp 2025

Alejandro Vergara-Sharp, Clara Peeters, London 2025.

Vorenkamp 1933

A. Vorenkamp, Bijdrage tot de geschiedenis van het Hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw, Leiden 1933.

Vroom 1945

Nico R.A. Vroom, De schilders van het monochrome banketje, Amsterdam 1945.

Weiss 2013

Philipp Weiss, we(d)erschi(n)en. Als Kernbegriff der Diskussion des malerischen Lichts bei Karel van Mander, in: Claudia Fritzsche/Karin Leonhard/Gregor J. M. Weber (Hg.), Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg 2013, S. 35-54.

Weller 2009

Dennis P. Weller, Seventeenth-Century Dutch and Flemish Paintings. Systematic Catalogue of the Collection. North Carolina Museum of Art, Raleigh 2009.

Weststeijn 2008

Thijs Weststeijn, The visible World. Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch golden age, eng. von Beverley Jackson/Lynne Richards, Amsterdam 2008.

Weststeijn 2013

Thijs Weststeijn (Hg.), The Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Painter, Writer, and Courtier, Amsterdam 2013.

Wheelock 1995

Arthur K. Wheelock, Jr., Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue, New York/Oxford 1995.

Wolf 2012

Hans M. de Wolf, Jan van Eyck, Marcel Duchamp und der erweiterte „Grund“-Begriff, in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.), Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München/Paderborn 2012, S. 417-438.

Woodall 2012

Joanna Woodall, Laying the Table. The Procedures of Still Life, in: Art history, 35, 5, 2012, S. 976-1003.

Yeager-Crasselt 2016

Lara Yeager-Crasselt, Knowledge and practice pictured in the artist's studio. The "art lover" in the seventeenth-century Netherlands, in: De Zeventiende Eeuw 32, 2, 2016, S. 185-210.

Zur Lippe 1997

Rudolf zur Lippe, Neue Betrachtung der Wirklichkeit. Wahnsystem Realität, Hamburg 1997.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 1a-d: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 23.

Abb. 2, 2a-d: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 56.

Abb. 3, 3a-f: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 85.

Abb. 4, 4a-b: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 73.

Abb. 4c-h: Aufnahme der Autorin.

Abb. 5: Kunsthistorisches Museum Wien, Online-Katalog (17.1.2026), URL: <https://www.khm.at/kunstwerke/vanitas-stillleben-31>.

Abb. 6: Kat. Ausst. Mauritshuis 2017, S. 99.

Abb. 7: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 13.

Abb. 8: Brunner-Bulst 2004, S. 11.

Abb. 9: Kat. Ausst. Mauritshuis 2017, S. 24, Abb. 12.

Abb. 10: Ebert-Schifferer 1998, S. 89.

Abb. 11: Kat. Ausst. Mauritshuis 2017, S. 21, Abb. 9.

Abb. 12: Leonhard 2003, S. 38.

Abb. 13: Dupré 2011, S. 44, Abb. 5.

Abb. 14: Robert Tavernor, On Alberti and the art of building, New Haven 1998, S. 39.

Abb. 15: Stefan Grohe (Hg.), Stillleben. Meisterwerke der holländischen Malerei, München 2004, S. 47.

Abb. 16: Brunner-Bulst 2004, S. 97.

Abb. 17: Akademie der Bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, DG-382, Online-Katalog (9.11.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/22508/>.

Abb. 18: Akademie der Bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, DG-232, Online-Katalog (9.11.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/22515/>.

Abb. 19: Akademie der Bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, DG-371, Online-Katalog (9.11.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/22654/>.

Abb. 20: Akademie der Bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett, DG-152, Online-Katalog (9.11.2025), URL: <https://collection.kunstsammlungenakademie.at/de/collection/item/22867/>.

Abb. 21: G. Thüry, Müll und Marmorsäulen, Mainz 2001, Abb. 72.

Abb. 22: Bruner-Bulst 2004, S. 61.

Abb. 23: Akademie der bildenden Künste Wien, Online-Katalog (19.01.2026), URL: http://archiv.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Bildinformation/?image_name=80&mode=9&ART_Name=&ARTIST_Name=57&GENRE_Name=&opener=http://archiv.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Bildersuche/&ART_Name=&ARTIST_Name=57&GENRE_Name=&final=.

Abb. 24, 24a: Kat. Ausst. Mauritshuis 2017, S. 139.

Abb. 25, 25a: Unsterblich! Der Kult des Künstlers (Kat. Ausst., Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2008/2009), München, 2008, S. 74.

Abb. 26, 26a-b: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 49.

Abb. 27: Arnheim 1996, S. 16, Abb. 1.

Abb. 27: Arnheim 1996, S. 16, Abb. 2.

Abb. 29 Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 62.

Abb. 30, 30a: Art UK, Online-Sammlung (12.12.2025), URL: <https://artuk.org/discover/art-works/still-life-with-a-gold-chain-141825>.

Abb. 31: Cincinnati Art Museum, Online-Katalog (12.12.2025), URL: <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/exhibitions/exhibition-archive/2022/one-each-still-lives/one-each-audio-exhibition/still-life-ontbijtstuk-with-berkemeyer/>.

Abb. 32: Arnheim 1996, S. 29, Abb. 11.

Abb. 33: Leonhard 2003, S. 138, Abb. 44.

Abb. 34: Aufnahme der Autorin nach Fritzsche 2010, S. 157.

Abb. 35: Kat. Ausst. KHM Wien 2024, S. 11.

Abb. 36: Thiel/Kops 1995, S. 187.

Abb. 37, 37a: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/The_Gallery_of_Cornelis_van_der_Geest.JPG (29.12.2025).

Abb. 38: Kat. Ausst. Frans Hals Museum/u.a. 2004, S. 105.

Abb. 39, 39a-b: Barocke Sammelkunst. Die Sammlung Schönborn-Buchheim, Wien (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2003), Wolfratshausen 2003, S. 109.

Abb. 40, 40a: The Royal Collection Trust England, Online-Katalog (29.12.2025), URL: <https://col.rct.uk/sites/default/files/256240-1454408285.jpg>.

Abb. 41, 41a: Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum/Herzogliches Museum 2016, S. 47, Abb. 1.

Abb. 42, 42a: The Walters Art Museum, Online-Katalog (29.12.2025), URL: <https://art.thewalters.org/object/37.2010/>.

Abb. 43: Aufnahme der Autorin.

Abbildungsteil



Abb. 1: Pieter Claesz, Imbiss mit Hering, Garnelen, Brötchen, Salzfass, Rotweinglas und halbirter Orange, um 1623, Öl auf Holz, 33,7 x 47,7 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln.



Abb. 1a



Abb. 1b



Abb. 1c



Abb. 1d



Abb. 2: Pieter Claesz, Drei Zitronen, venezianischer Glaspokal und Römer, 1629, Öl auf Holz, 44,5 x 61 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

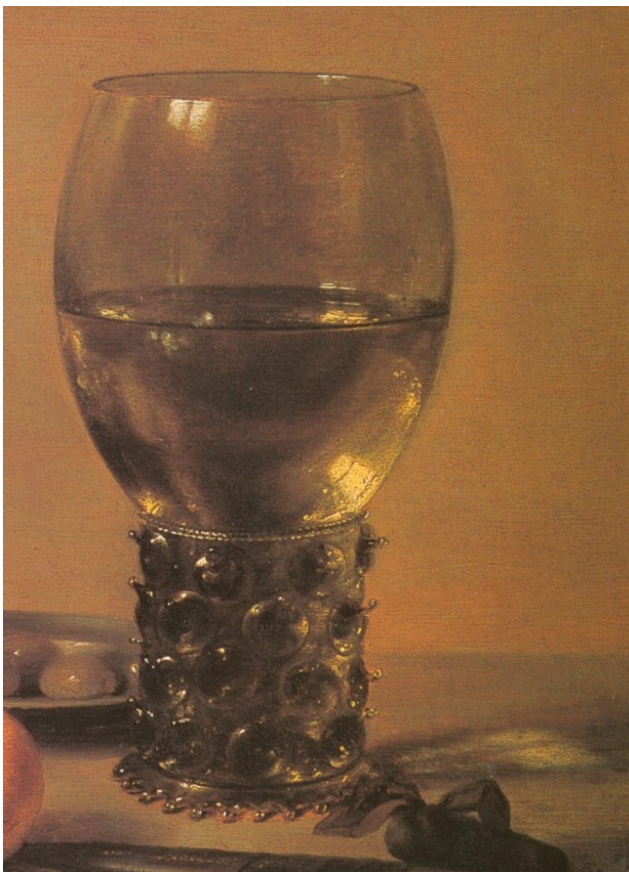


Abb. 2a



Abb. 2b



Abb. 2c



Abb. 2d



Abb. 3: Pieter Claesz, Tafel mit Hummer, Silberkanne, großem Berkemeyer, Früchteschale, Violine und Büchern, 1641, Öl auf Holz, 64 x 88,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 3a



Abb. 3b

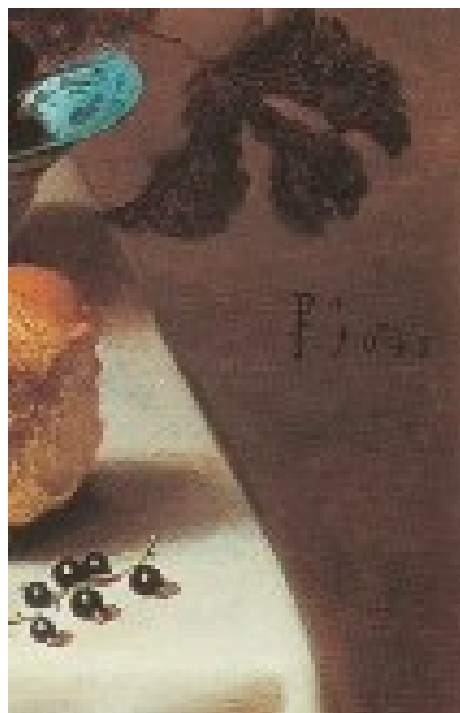


Abb. 3e



Abb. 3c



Abb. 3d



Abb. 3f



Abb. 4: Pieter Claesz, Stillleben mit Früchtepastete, Silbertazza, vergoldetem Deckelpokal und Römer, 1637, Öl auf Holz, 66,5 x 92 cm, Kunst Museum Winterthur, Stiftung Jakob Briner, Winterthur.



Abb. 4a



Abb. 4b



Abb. 4c

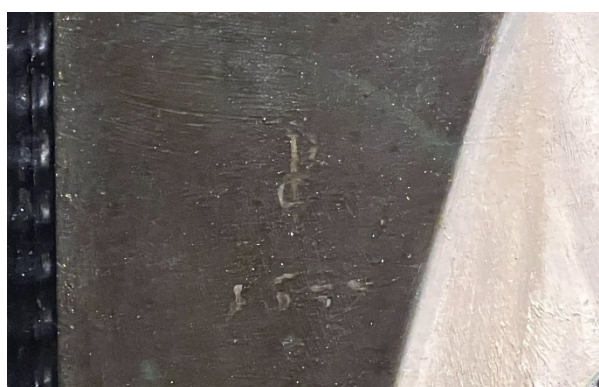


Abb. 4d



Abb. 4e



Abb. 4f



Abb. 4g



Abb. 4h

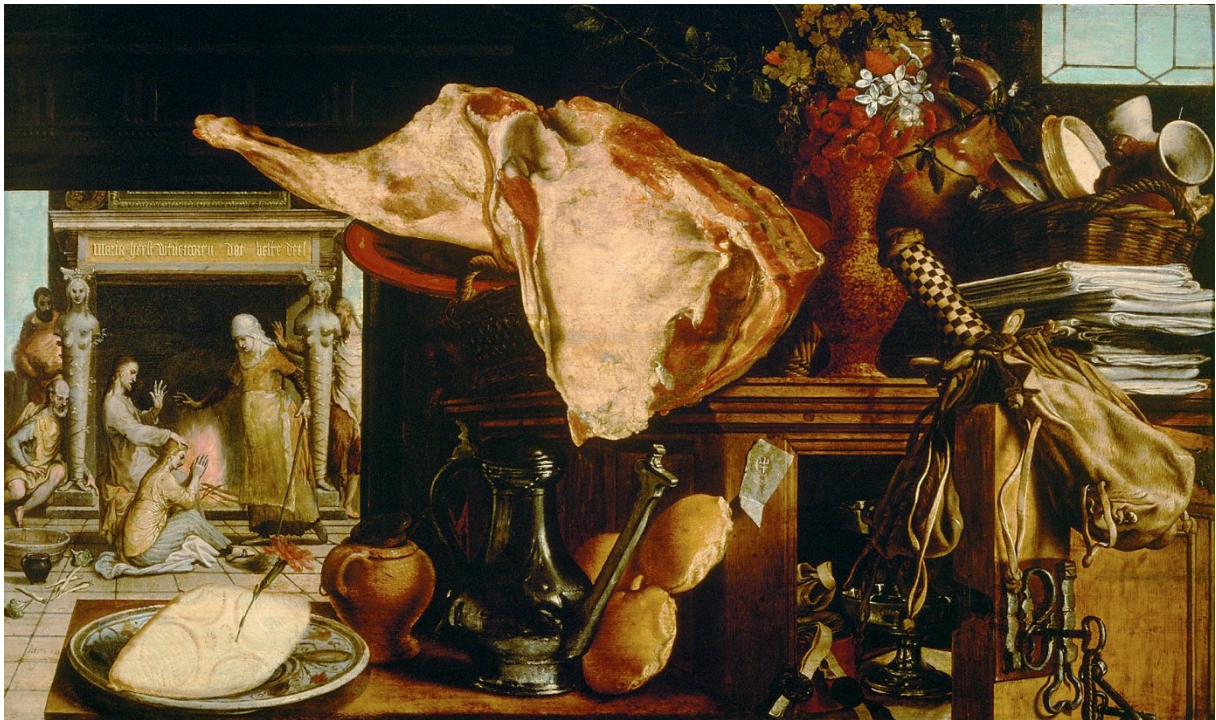


Abb. 5: Pieter Aertsen, Vanitas-Stilleben, 1552, Öl auf Eichenholz, 61,5 x 101 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.



Abb. 6: Joachim Beuckelaer, Küchenszene mit Christus in Emmaus, um 1560–1565, Öl auf Leinwand, 109,5 x 169 cm, Den Haag, Mauritshuis, als Dauerleihgabe der P. & N. de Boer Foundation, Amsterdam.



Abb. 7: Pieter Claesz, Früchtestilleben mit Berkemeyer und Steinzeugkanne, 1621, Öl auf Holz, 45,5 x 63,5 cm, Privatsammlung, Mailand.



Abb. 8: Pieter Claesz, Früchtestilleben mit vergoldeter Tazza und Backwerk, 1622, Öl auf Holz, 44,8 x 59,2 cm, Privatsammlung.



Abb. 9: Floris van Dijck, Stilleben mit Käse und anderen Lebensmitteln, 1610, Öl auf Leinwand, 74 x 113 cm, Privatsammlung.



Abb. 10: Floris van Dijck, Imbiss mit Käsen, um 1615, Öl auf Holz, 82,2 x 111,2 cm, Rijksmuseum Amsterdam.



Abb. 11: Jacob van Hulstondt, Stillleben mit Fisch, Schinken und Kirschen, 1614, Öl auf Leinwand (beschnitten), 65 x 107 cm, Barnard Castle, The Bowes Museum.

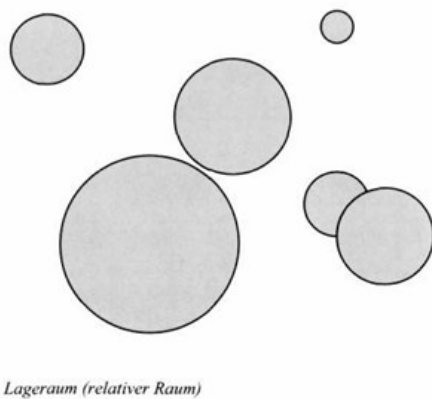
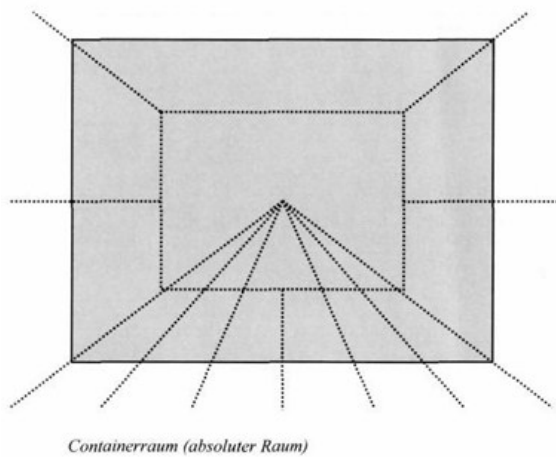


Abb. 12: Karin Leonhard, Grafische Visualisierung der Raumkonzepte des 17. Jahrhunderts

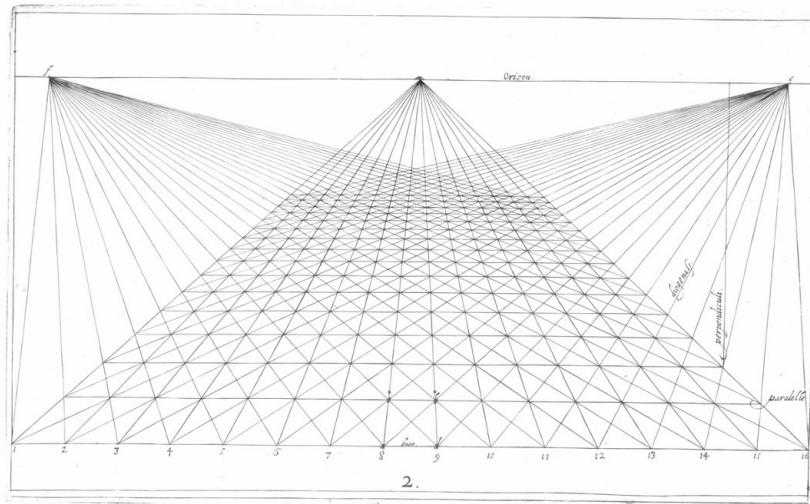


Abb. 13: Hans Vredeman de Vries, Perspective, 1604-1605, Brussels, Royal Library of Belgium.



Abb. 14: Masaccio, Trinität, 1425-26, Fresko, 667 × 317 cm, Santa Maria Novella, Florenz.



Abb. 15: Otto Marseus van Schrieck, Stilleben mit Insekten und Amphibien, 1662, Öl auf Leinwand, 50,7 x 68,5 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



Abb. 16: Pieter Claesz, Reiche Tafel mit vergoldetem Deckelpokal, liegender bauchiger Zinnkanne, Rebhuhn (?) -Pastete, Tazza mit Backwerk, großem Silberteller mit Gläsern sowie Trauben, Äpfeln, Kürbis und üppigem Weinlaub, um 1648, Öl auf Leinwand, 136 x 206 cm, Privatsammlung.



Abb. 16a



Abb. 17: Albrecht Dürer, Das Meerwunder, um 1498 (Entwurf), Kupferstich auf Papier, 250 x 188 mm, Akademie der Bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett.



Abb. 18: Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter (III. Figur), um 1497-1498 (Entwurf), 1511 (Drucklegung), Holzschnitt auf Papier, 401 x 286 cm, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett.



Abb. 19: Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus, 1514 (Entwurf), Kupferstich auf Papier, 245 x 186mm, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett.



Abb. 20: Albrecht Dürer, Der Reiter, 1513 (Entwurf), Kupferstich auf Papier, 245 x 189 mm, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett.



Abb. 21: Sosos von Pergamon, Asaroton-Mosaik oder ungefegtes Zimmer des Herakleitos, Mosaik, 300-200 v.Chr., Museo Gregoriano Profano, Rom..



Abb. 22: Pieter Claesz, Imbiss mit Römer, Tazza, Zitrone und Brötchen, um 1637, Öl auf Holz, 51 x 69,5 cm, Stockholm, Hallwylska Museet.



Abb. 23: Jan Davidsz. de Heem, Prunkstilleben mit Papagei, ca. 1660, Öl auf Leinwand, 115,5 x 170 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 24: Willem Claesz. Heda, Stilleben mit vergoldetem Pokal, 1635, Öl auf Leinwand, 88 x 113 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Abb. 24a



Abb. 25: Clara Peeters, Stilleben mit Blumen und Kelchgläsern, 1612, Öl auf Holz, 59 x 49 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Abb. 25a



Abb. 26: Pieter Claesz, Vanitas, 1629, Öl auf Holz, 36 x 59 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

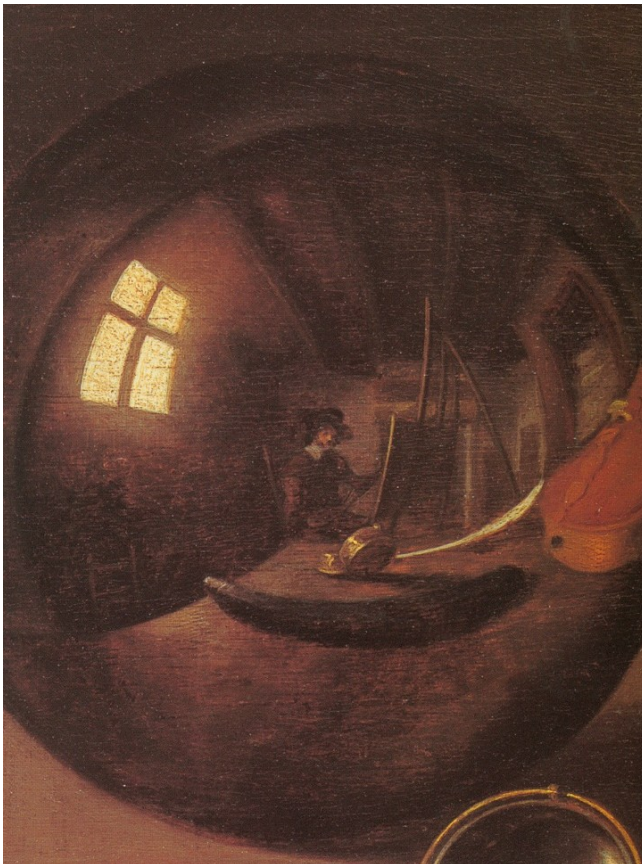


Abb. 26a



Abb. 26b

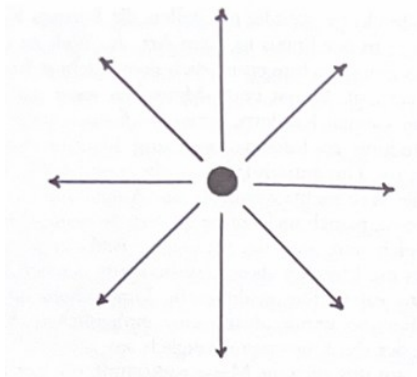


Abb. 27: Rudolf Arnheim, Schematische Darstellung zentrisches System

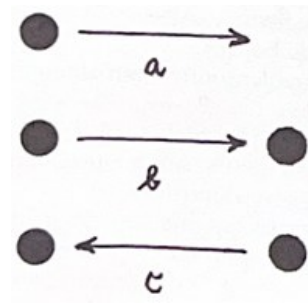


Abb. 28: Rudolf Arnheim, Schematische Darstellung exzentrisches System



Abb. 29: Pieter Claesz, Vanitasstillleben mit vergoldetem Deckelpokal, Römer, Folianten, lorbeerbekröntem Totenschädel und Szepter, 1630, Öl auf Holz, 53 x 78 cm, Galerie Sanct Lucas, Wien.



Abb. 30: Pieter Claesz, Vanitas-Stilleben mit Büchern, Silbertazza, Glaskugel und goldener Kette, um 1637, Öl auf Holz, 39 x 57 cm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 30a



Abb. 31: Pieter Claesz, Imbiss mit Früchtepastete, Berkemeyer mit Wein, Zinnkanne mit aufgestülptem Berkemeyer, Zitrone, Brötchen und Taschenuhr, 1641, Öl auf Leinwand, 48,6 x 60,3 cm, Cincinnati Art Museum, Cincinnati.

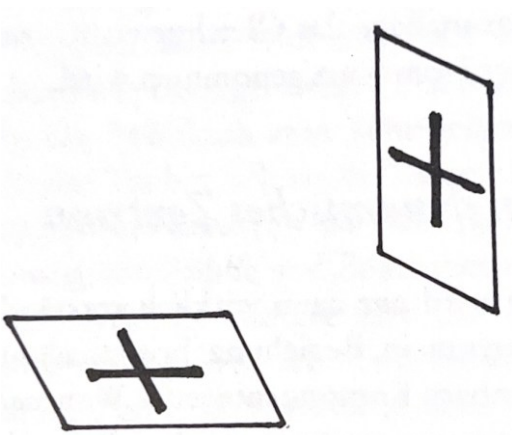


Abb. 32: Rudolf Arnheim, Kreuzfigurendarstellung

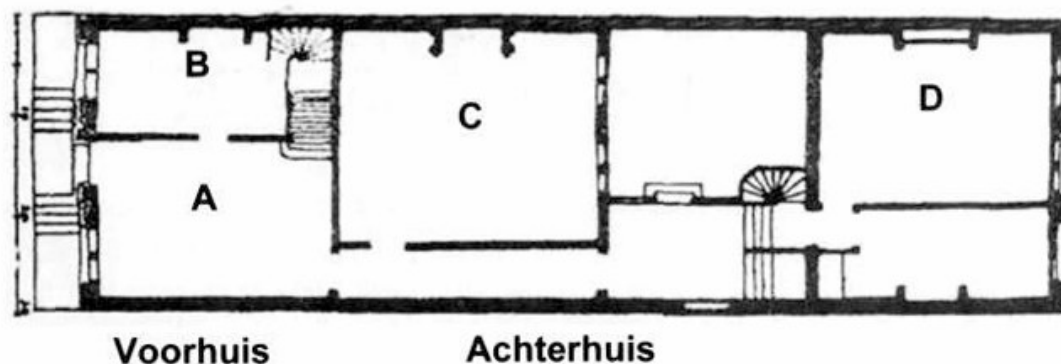


Abb. 33: Karin Leonhard, Typisches Beispiel eines holländischen Wohnhauses des 17. Jahrhunderts nach F.A. Vermeulen, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, Den Haag 1941.

		blompot	bancket/je	ontbijtje	fruytagie	keucken	vis
öffentliche Räume	voorhuis	29	14	11	14	5	4
	andere	41	23	5	29	12	2
		53,4 %	51,4 %	48,5 %	57,3 %	41,5 %	75 %
	bovenkamers	10	3	0	2	3	1
		7,6 %	4,2 %	-	2,7 %	7,3 %	12,5 %
nicht-öffentliche Räume	binnenhard	12	6	2	10	8	0
	keucken	3	6	2	0	1	0
	andere	25	12	5	11	3	1
		30,5 %	33,3 %	27,3 %	28 %	29,3 %	12,5 %
andere Räume		11	8	8	9	9	0
		8,4 %	11,1 %	24,3 %	12 %	22 %	-

Abb. 34: Autorin nach Claudia Fritzsche, tabellarische Auflistung der Verteilung der Stilleben im Wohnhaus



Abb. 35: Rembrandt van Rijn, Mädchen im Bilderrahmen, 1641, Öl auf Holz, 105,5 x 76 cm, Königsschloss Warschau, Warschau.



Abb. 36: Gerrit Willemisz Heda, Stilleben mit Römer, Zinntellern und Flötenglas, 1640, 98,4 x 59,6 cm, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.



Abb. 37: Willem van Haecht, Die Galerie von Cornelis van der Geest, 1628, Öl auf Leinwand, 102,5 x 137,5 cm, Rubenshuis, Antwerpen.



Abb. 37a



Abb. 38: Pieter Claesz, Tafel mit großer bauchiger Zinnkanne, liegendem Silberbecher, Römer, Flötenglas, gebratenem Kapaun und Austern auf einer großen Platte, 1647, Öl auf Holz, 80 x 110cm, mit originalelem Rahmen, Privatsammlung.



Abb. 39: Frans Francken II, Galerie eines Sammlers, 1.H. 17. Jahrhundert, Öl auf Holz, 115,5 x 148 cm, Sammlung Schönborn-Buchheim.



Abb. 39a



Abb. 39b



Abb. 40: Frans Francken II, Das Kabinett eines Sammlers, 1617, Öl auf Holz, 77x 119 cm, The Royal Collection Trust England.



Abb. 40a



Abb. 41: Frans Francken II, Kunst- und Raritätenkammer, um 1620/25, Öl auf Holz, 74 x 78 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.



Abb. 41a



Abb. 42: Hieronymus Francken II und Jan Brueghel der Ältere (zugeschrieben), Erzherzog Albert und Isabella besuchen einen Sammler, c. 1621-1623, Öl auf Holz, 94 x 123,3 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.



Abb. 42a



Abb. 43: Pieter Claesz, Stilleben mit Glaspokal, 1642, Öl auf Holz, 50,2 x 68,5 cm, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz.

Abstract

Deutsch: Die vorliegende Masterarbeit analysiert verschiedene Raumbildungsstrategien in Mahlzeitstillleben des niederländischen Malers Pieter Claesz. Anhand von vier ausgewählten Beispielen werden bildimmanente, maltechnische und außerbildliche Faktoren im Hinblick auf Raumerzeugung und Bildwirkung betrachtet. Methodisch stützt sich die Untersuchung auf detaillierte Bildanalysen, rezeptionsästhetische Ansätze sowie interdisziplinäre Perspektiven aus Philosophie, Kunsttheorie und Optik. Zunächst werden Raumauffassungen des 17. Jahrhunderts skizziert, wobei der relative Raum im Zentrum der Analysen steht. Die Ergebnisse zeigen, dass Raum in Claesz' Mahlzeitstillleben aus dem Zusammenspiel von Objektanordnung, Lichtführung, Spiegelungen und illusionistischen Effekten entsteht. Blickperspektive, Bildausschnitt und farbliche Kontraste steuern Nähe und Distanz zwischen Bildraum und Betrachtenden, während Licht, Farbe im Sinne der *colores apparentes* und reflektierende Materialien einen ephemeren, wahrnehmungsabhängigen Raum erzeugen. Implizite Bewegungsmomente und Spuren menschlichen Handelns konterkarieren dabei die Vorstellung eines statischen Stilllebens. Insgesamt erweisen sich Claesz' Mahlzeitstillleben als komplexe Wahrnehmungsräume, die Bild- und Realraum bewusst verschränken und die Betrachtenden aktiv einbeziehen. Die analysierten Raumbildungsstrategien sind nicht nur für Claesz' Werk aufschlussreich, sondern bieten auch ein übertragbares Instrumentarium zur Untersuchung anderer frühneuzeitlicher Stillleben.

English: This master's thesis analyzes various strategies for creating space in meal still lifes by Dutch painter Pieter Claesz. Using four selected examples, it examines factors inherent in the images, painting techniques, and factors outside the images with regard to the creation of space and the visual effect of the images. Methodologically, the study is based on detailed image analyses, reception-aesthetic approaches, and interdisciplinary perspectives from philosophy, art theory, and optics. First, 17th-century conceptions of space are outlined, with relative space at the center of the analyses. The results show that space in Claesz's meal still lifes arises from the interplay of object arrangement, lighting, reflections, and illusionistic effects. Perspective, image section, and color contrasts control the proximity and distance between the pictorial space and the viewer, while light, color in the sense of *colores apparentes*, and reflective materials create an ephemeral, perception-dependent space. Implicit moments of movement and traces of human activity counteract the idea of a static still life. Overall, Claesz's meal still lifes prove to be complex spaces of perception that deliberately intertwine pictorial and real space and actively involve the viewer. The spatial strategies analyzed are not only revealing for Claesz's work, but also offer a transferable set of tools for examining other early modern still lifes.