

Rebekka Schnell

NATURES MORTES

---

# periplous

---

## Münchener Studien zur Literaturwissenschaft

Herausgegeben von

Tobias Döring, Martin von Koppenfels,  
Inka Mülder-Bach und Robert Stockhammer

Periplous (περίπλους, pl. περίπλοι). Umschiffung, Küstenfahrt, aber auch schriftliche Navigationshilfe, welche Häfen sowie die Richtungen und Entfernungen zwischen diesen auflistet. Die frühesten Exemplare sind für das 5. Jahrhundert v. Chr. bezeugt.

Rebekka Schnell

# NATURES MORTES

Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil,  
W.G. Sebald und Claude Simon

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung  
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Umschlagabbildung:  
Juan Sánchez Cotán, *Stilleben mit Quitte, Kohlkopf,  
Melone und Gurke*, 1602

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe  
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung  
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung  
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,  
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5972-5

*Für Nicola*



# INHALTSVERZEICHNIS

SIGLENVERZEICHNIS .....	9
DANKSAGUNG .....	11
EINLEITUNG: STILLEBEN ALS FIGUR DER LATENZ .....	13
I. MARCEL PROUSTS <i>À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU</i> : ALLEGORIE UND MATERIELLER REST .....	37
1. COMBRAY: STILLEBEN DER KINDHEIT .....	41
1.1 Renaissance oder <i>revenue</i> : Die „intermittences du cœur“ .....	41
1.2 <i>Vie diminuée</i> .....	48
1.3 Schillernder Spargel .....	58
1.4 Verkehrte Caritas: Über Tugend und Laster .....	61
1.5 Insistenz des Materiellen .....	68
2. ARBEIT AM BILD – ARBEIT DES BILDES: CHARDINS <i>LA RAIE</i> .....	73
2.1 Essen und Ekel .....	74
2.2 Rochen und andere Wiedergänger .....	80
2.3 Abendmahl, literal .....	86
3. VERSTEINERTE NYMPHEN: PROUSTS <i>JEUNES FILLES EN FLEURS</i> .....	97
3.1 Fossilien in Bewegung .....	98
3.2 Die Kunst als Mumie .....	108
II. ROBERT MUSILS <i>DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN</i> : FIGUR OHNE ERFÜLLUNG .....	115
1. LEONA ODER DIE <i>TYRANNIS DES NUN EWIG SO STEHENBLEIBENDEN</i> . . .	129

2.	<i>AMARE PER OMBRA</i> : STILLEBEN ALS <i>SPIEGELFECHTEREI</i> . . . . .	139
2.1	<i>Gemalter Appetit</i> oder Liebe ohne Objekt . . . . .	139
2.2	Kindheitserinnerungen . . . . .	148
2.3	Spiegel und Echo . . . . .	153
2.4	<i>Dämonie des gemalten Lebens</i> . . . . .	160
2.5	<i>áporos</i> – ohne Ausweg. . . . .	169
2.6	Porzellan-Stillleben. . . . .	173
III.	W.G. SEBALD UND CLAUDE SIMON: RÜCKKEHR ZUR MATERIELLEN WELT . . . . .	179
1.	W.G. SEBALD: STILLEBEN ALS ‚TOTE METAPHER‘ . . . . .	181
1.1	Andenken und Zitate: Über die Bilder Jan Peter Tripps . . . . .	185
1.2	<i>L'Araignée au plafond</i> : Weben und Wahn . . . . .	190
1.3	<i>Phantome der Wiederholung</i> . . . . .	200
2.	CLAUDE SIMON: <i>NATURE TUÉE, MARTYRISÉE</i> . . . . .	213
2.1	Szenen der Passion: Simons <i>Triptyque</i> und Bacons Kreuzigungstriptyche . . . . .	215
2.2	<i>Corps ouverts – images ouvertes</i> . . . . .	226
2.3	Unheilsgeschichten: Voyeure, Zeugen und Märtyrer . . . . .	241
	SCHLUSS . . . . .	253
	Bibliographie. . . . .	265
	Abbildungsverzeichnis. . . . .	281
	Abbildungen . . . . .	285
	Personenregister. . . . .	289



## SIGLENVERZEICHNIS

- AU W.G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt a.M. 2003.
- BU W.G. Sebald: „Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti“, in: *Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg/Wien 1985, S. 93-102.
- CS W.G. Sebald: „Ein Versuch der Restitution“, in: *Campo Santo*, hg. von Sven Meyer, München 2003, S. 240-248.
- CSB Marcel Proust: „Chardin et Rembrandt“, in: *Contre Sainte-Beuve précédé de ‚Pastiches et mélanges‘ et suivi de ‚Essais et articles‘*, hg. von Pierre Clarac u. Yves Sandre, Paris 1971, S. 372-382.
- DA W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt a.M. 1994.
- GW II Robert Musil: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 2, Reinbek b. Hamburg 1978.
- KA Robert Musil: *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe u. nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen u. Faksimiles aller Handschriften*, hg. von Walter Fanta, Klaus Amann, Karl Corino, Klagenfurt 2009 (DVD).
- LiL W.G. Sebald: „Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps“, in: ders., *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt a.M. 2002, S. 169-188.
- RS W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt a.M. 1997.
- TR Claude Simon: *Triptyque*, in: *Œuvres*, hg. von Alastair B. Duncan, Bd. 1, Paris 2006, S. 743-884.
- TW Claude Simon: *Le Tramway*, in: *Œuvres*, hg. von Alastair B. Duncan, Bd. 2, Paris 2013, S. 1253-1319.



## DANKSAGUNG

Der vorliegende Band wurde im Sommersemester 2014 von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter Barbara Vinken, die meine Faszination für die Stilleben von Anfang an teilte und immer hinter dem Projekt stand. Von ihr habe ich nicht zuletzt gelernt, wie man Wissenschaft auf fröhliche Weise betreibt. Meinem Zweitbetreuer Martin von Koppenfels danke ich für seine stets ins Schwarze treffenden Hinweise und seine scharfsichtige, kritische Lektüre. Inka-Mülder Bach bin ich dankbar für die intensiven Gespräche über Musil und das Interesse, das sie meiner Arbeit entgegenbrachte. Christian Begemann verdanke ich fachliche wie persönliche Unterstützung sowie Querverbindungen zwischen Stilleben und Gespenstern. Mein Dank gilt außerdem Niklaus Largier, mit dem ich in Berkeley über Musil und Mystik, und Jürgen Ritte, mit dem ich in Paris über all things Proust sprechen konnte. Der Studienstiftung danke ich für die großzügige finanzielle und ideelle Förderung, die wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat. Dem Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft (Pro-Lit) verdanke ich ein produktives, kollegiales Umfeld und die Unterstützung bei Konferenzen und Reisen. Verbunden bin ich außerdem Tobias Döring, Martin von Koppenfels, Inka Mülder-Bach und Robert Stockhammer für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe *Periplous*.

Sandra Fluhrer und Hanna Sohns haben die Arbeit in allen Phasen begleitet, ihnen danke ich ganz besonders für ihr aufmerksames Zuhören und Lesen und Dasein. Reinhard Babel, Sebastian Huber, Sebastian Thede und Vera Kaulbarsch waren die großartigsten, loyalsten Mitstreiter, die ich mir hätte vorstellen können: Danke für die vielen Gespräche und unvergesslichen Abende. Caroline Sauter und Annalisa Fischer bin ich dankbar für ihre engagierte, kritische Lektüre, und Nadia Pantel für heitere Stunden fern von der Diss.

Besonders aber danke ich meinen Eltern Hans und Sylvia Schnell, die mich in jeder erdenklichen Weise gefördert und ermuntert haben, meinen Interessen zu folgen, und meiner Schwester Susanne, die immer für mich da war. Tief verbunden bin ich außerdem meinem Onkel Dr. Hansjörg Uhl für seine Großzügigkeit, und meiner Oma Maria Schnell, deren Garten meine *madeleine* ist.

Nicola schließlich danke ich, *encore et toujours*, dass er diesen Weg gemeinsam mit mir gegangen ist. Er war mein strengster, akribischster Leser, der mir nichts durchgehen ließ und dem ich unzählige Anregungen und Einfälle – und so viel mehr – verdanke. Ihm ist daher dieses Buch gewidmet.

München, Frühjahr 2016

EINLEITUNG  
STILLEBEN ALS FIGUR  
DER LATENZ



„Groß und revolutionär“, schreiben Deleuze und Guattari, „ist nur das Kleine, das ‚Mindere‘“. <sup>1</sup> Die Denkfigur des Kleinen spielt für das Stilleben und meine Arbeit auf verschiedenen Ebenen eine Rolle. So lässt sich das Stilleben selbst als ‚kleine‘ Gattung und Malerei des Kleinen verstehen: <sup>2</sup> Nicht umsonst waren die Stillebenmaler schon in der Antike als *Rhyparographos*, ‚Schmutzmaler‘ verschrien <sup>3</sup> und ihr Gewerbe galt als *Rhyparographie* bzw. *Rhopographie*, als Malerei niederer, unbedeutender Gegenstände und Kleinkram. <sup>4</sup> Gerade aus seiner Kleinheit und Unscheinbarkeit heraus entfaltet das Stilleben jedoch ein subversives Potential, das auf die Umkehrung (*revolutio*) der Hierarchien von Großem und Kleinem, Bedeutendem und Trivialem hinarbeitet. Im Hinblick auf die Lektüre von Texten eröffnet das Stilleben so die Perspektive einer „kleinen Philologie“ bzw. einer Philologie des Kleinen, die den Blick konsequent auf das übersehene, widerspenstige Detail richtet, aus dem sich ein anderes Bild des Ganzen ergibt. Das Stilleben ist in diesem Sinne nicht nur Gegenstand der Untersuchung, sondern zugleich Dispositiv der Lektüre. Als Figur des Kleinen par excellence konterkariert es das Streben der Texte nach Größe und Geschlossenheit und weist womöglich den Weg in Richtung einer „kleinen Literatur“: „Wie viele Stile, literarische Gattungen oder Bewegungen, auch ganz kleine, haben nur den einen Traum: eine sprachliche Großfunktion

---

1 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, S. 37. Dabei qualifiziert das Adjektiv „klein“, laut Deleuze und Guattari, „die revolutionären Bedingungen jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten ‚großen‘ (oder etablierten) Literatur befindet.“ Ebd., S. 27 (Herv. im Or.).

2 Nicht umsonst blieb das Stilleben bis ins 19. Jahrhundert auf die untersten Ränge der Hierarchie verbannt, während die akademische Wertschätzung der Historienmalerei und ihrer *grande manière* vorbehalten war. Norman Bryson zufolge ist das Stilleben nicht nur „seit jeher das Stiefkind der theoretischen Behandlung“, sondern auch in der zeitgenössischen kunstgeschichtlichen Kritik als Gattung „schlicht gesagt unterinterpretiert“. Norman Bryson: *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, übers. von Christiane Spelsberg, München 2003, S. 8 u. 10 [*Looking at the Overlooked: four essays on still life painting*, Cambridge, Mass. 1990].

3 So berichtet Plinius im 35. Buch seiner *Naturgeschichte* über den im 3. Jahrhundert v. Chr. lebenden Maler Peiraikos, „der in der Kunst nur wenigen nachzustellen ist: ich weiß nicht, ob er sich vorsätzlich abgesondert hat, weil er sich nur von gewöhnlichen Gegenständen leiten ließ und doch gerade in diesem Kleinen den höchsten Ruhm erwarb. Er malte Barbierstuben und Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und Ähnliches und erhielt deshalb den Beinamen ‚Schmutzmaler‘ (*Rhyparographos*) [...]“ Plinius d. Ä.: *Naturgeschichte*, Buch 35; meine Herv. (zit. nach Sybille Ebert-Schifferer: *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, S. 15).

4 Vgl. Charles Sterling: *La Nature morte. De l'Antiquité au XXe siècle*, Paris 1985, S. 11. Sterlings Unterscheidung zwischen Rhopografie und Megalografie, *genre mineur* und *grande peinture* wird von Bryson aufgenommen und auf spannende Weise weiterentwickelt. Vgl. das Kapitel „Rhopografie“ in Bryson, *Stilleben*, S. 65-103, dem ich wesentliche Anregungen verdanke.

erfüllen [...]. Doch es geht um den entgegengesetzten Traum: *klein werden können, ein Klein-Werden schaffen*.<sup>5</sup>

Ein „Klein-Werden“ verlangt das Stilleben schon von seinem Betrachter, dessen Blick es gleichsam nach unten, auf das Kleinklein der menschlichen Existenz lenkt – auf jenen Bereich also, über den wir gewöhnlich hinwegsehen und -gehen.<sup>6</sup> Wie ich im Folgenden zeigen möchte, wirft das Stilleben nicht nur ein anderes Licht auf das Kleinste und Unscheinbarste und sein Verhältnis zum Großen und Bedeutsamen, sondern es eröffnet zugleich einen anderen Zugang zu Schlüsseltexten der Moderne.

*Natures mortes* – der Plural indiziert die Stoßrichtung: Nicht nur um Stilleben im eigentlichen Sinn soll es im Folgenden gehen, sondern um das metaphorische Spannungsfeld zwischen *Stilleben* im Sinne des Stillstehenden, Stummen, *noch* Lebendigen und Lebensfähigen (*still life*) einerseits, und *nature morte* in Gestalt des Mortifizierten, Abgestorbenen, (Schein)Toten andererseits.<sup>7</sup> Dabei vermag der französische Ausdruck die Erinnerung an die allegorische Dimension, die Vergänglichkeit und Allgegenwart des Todes wachzuhalten, die der deutsche Ausdruck tendenziell verstellt. Evoziert der Terminus im Hinblick auf die Malerei eine Art Konsens, sei es in Form eines kollektiven Bildervorrats oder eines „typischen“ Stillebens (etwa jenes mit „gut gemalte[m] Hummer“, „spiegelblanke[n] Trauben und eine[m] an den Läufen aufgehängten Hasen“, das Musil uns in perfekter Stereotypie vor Augen stellt<sup>8</sup>), so bedeutet es für die Literatur – erst einmal gar nichts. Nur zögerlich melden sich Gedanken: Ekphrasis? Dingbeschreibungen à la Balzac, Flaubert oder Zola? Für das 19. Jahrhundert, das nicht umsonst als Jahrhundert der Dinge bezeichnet worden ist, scheint die Frage nach dem Stilleben in der Li-

5 Deleuze/Guattari, *Kafka*, S. 39 (meine Herv.).

6 Buchstäblich wird dieses Hinwegsehen und -gehen in den beeindruckenden antiken Mosaiken mit illusionistischen Essensresten – Fischgräten, Hühnerköpfen, verfallenem Obst – welche die Fußböden römischer Villen schmückten. Plinius erwähnt den berühmtesten Mosaikkünstler Sosos, „der zu Pergamon den ‚unbefegten Raum‘ (*oikos asarotos*) auslegte, den man so nennt, weil er Essensabfälle auf den Estrichen [...] nachgebildet hatte, als ob man sie liegengelassen hätte“ (zit. nach Ebert-Schiffner, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 16). An diesen antiken Mosaiken wird die Konnotation des Schmutzigen, buchstäblich mit den Füßen Getretenen deutlich, die die gesamte Geschichte des Stillebens prägt.

7 Eberhard König und Christiane Schön zufolge bedeutet *Stilleben* ursprünglich das „Abmalen nach dem Leben“, während das Adjektiv *still* das *Unbewegliche* der dargestellten Dinge qualifiziert. Der Gegensatz zwischen *Stilleben* und *nature morte* beruhe auf einem Missverständnis, da der Sinn beider Begriffe darin liege, *nach dem Leben bzw. nach der Natur* zu malen, zumal es im Hinblick auf die Dingwelt keinen Unterschied mache, ob man von „stillen“ oder „toten“ Gegenständen spreche. Ihre Kritik am inkonsequenten und variierenden Gebrauch der Terminologie übersieht jedoch das metaphorische Moment als *proprium* des Stillebens, das eben nicht erst nachträglich entstehend hinzu kommt. Begriffe besitzen keine überzeitliche Gültigkeit, sondern gewinnen ihre Bedeutung erst durch das Wechselspiel von Rezeption und Metamorphose, die hier irrtümlich als Missverständnis bezeichnet wird. Eberhard König/Christiane Schön: *Stilleben*, Berlin 1996, S. 21-36, hier: 34ff.

8 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene u. verbesserte Auflage, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 1229.



teratur leichter zu beantworten.<sup>9</sup> Zolas Werk *Le Ventre de Paris* (1873) könnte man selbst als eine „colossale nature morte“<sup>10</sup> bezeichnen, und auch bei Flaubert finden sich Stilleben zuhauf.<sup>11</sup> Die realistische Literatur lässt sich als „Reservoir und Archiv von Dingen des täglichen Lebens begreifen, deren plastische Beschreibung nicht zuletzt ‚Wirklichkeitseffekte‘ erzeugt“.<sup>12</sup> Einen solchen „effet de réel“ schreibt Roland Barthes bekanntlich jenen überflüssigen Dingen zu, die keine eigentliche narrative oder symbolische Funktion haben, sondern gleichsam das Reale selbst signifizieren.<sup>13</sup>

Den holländischen Stilleben hingegen wirft Barthes vor, sie zeigten eine restlos instrumentalisierte Welt der Gebrauchsobjekte und dokumentierten so einzig die Herrschaft des Menschen über die Materie:

Voyez la nature morte hollandaise: l'objet n'est jamais seul, jamais privilégié; il est là, et c'est tout, au milieu de beaucoup d'autres, peint entre deux usages, faisant partie du désordre des mouvements qui l'ont saisi, puis rejeté, en un mot, *utilisé* [...]. Tout cela, c'est l'espace de l'homme [...], il n'y a pas d'autre autorité dans sa vie que celle qu'il imprime à l'inerte et en le formant et le manipulant.<sup>14</sup>

Dies ist jedoch nur die halbe Wahrheit. Denn auf einer profunderen Ebene spricht das Stilleben nicht vom Triumph des Menschen über die Materie, sondern von deren heimlichen Widerständigkeit. In ihm offenbart sich ein materielles Substrat, das sich gegen alle Versuche seiner kulturellen Aneignung und Instrumentalisierung sperrt. Zwar sind die Dinge im Stilleben von Menschenhand arrangiert, jedoch entwickeln sie gerade in dieser ästhetischen Inszenierung und Zurichtung ein teils befremdliches Eigenleben. So kehrt etwa Juan Sánchez Cotáns Stilleben *Quit-*

9 Philippe Hamon zeigt, wie sich aus der industriellen Vervielfältigung und Zirkulation neuer Bilder und Objekte im 19. Jahrhundert eine ganz neue *imagerie* herausbildet, und wie diese neuen Bildverfahren und -techniken das Schreiben beeinflussen. Philippe Hamon: *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris 2001.

10 So heißt es über den Maler Claude Lantier aus *Le Ventre de Paris*: „Il rôdait sur le carreau des nuits entières, rêvant des natures mortes colossales, des tableaux extraordinaires. [...] c'était trop beau, ces diables de légumes, et les fruits, et les poissons, et la viande!“ Emile Zola: *Le Ventre de Paris*, in: *Les Rougon-Macquart. Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, Bd. 1, hg. von Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris 1960, S. 623 (meine Herv.).

11 Ein Beispiel unter vielen ist das Stilleben, mit dem Léon in *Madame Bovary* sein zukünftiges Studentenzimmer in Paris ausschmückt: „Il se meubla, dans sa tête, un appartement. Il y mènerait une vie d'artiste! Il y prendrait des leçons de guitare! Il aurait une robe de chambre, un bérêt basque, des pantoufles de velours bleu! Et même il admira déjà sur sa cheminée deux fleurets en sautoir, avec une tête de mort et la guitare au-dessus.“ Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, hg. von Jacques Neefs, Paris 1999, S. 209. Barbara Vinken widmet sich in ihrer Interpretation zu Flauberts *Un cœur simple* einem Vanitas-Stilleben, das „mit Nippes aller Art überhäuft [ist], *bric-à-brac* von China bis Südamerika, ein Sammelsurium aus aller Herren Länder, farbenprächtig, funkelnd, glitzernd [...].“ Barbara Vinken: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M. 2009, S. 416.

12 Cornelia Ortlieb: „Materialität“, in: R. Borgards u.a. (Hg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 41–45, hier: 44.

13 Vgl. Roland Barthes: „L'Effet de réel“, in: *Communications* 11 (1968), S. 84–89.

14 Roland Barthes: „Le Monde-Objet“, in: ders., *Essais critiques*, Paris 1964, S. 19–28, hier: 20 (Herv. im Or.).

Umkehrung der Hierarchien, in der das Kleine und Wertlose in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und das Große und Ganze subtil in Frage stellt.

Wie diese vorausgeschickten Überlegungen deutlich machen sollen, umfasst das Stilleben in der Literatur viel mehr als Bild- und Dingbeschreibungen.<sup>17</sup> Der Fokus meiner Arbeit liegt weniger auf den Dingen als kulturwissenschaftlicher Kategorie, denn auf einem weiter gefassten Begriff des Materiellen, der das Dingliche, Reale und Fleischliche zu integrieren vermag.<sup>18</sup> Mein Interesse richtet sich daher nicht, wie es vielleicht naheläge, auf die dingverliebte realistische Literatur des 19. Jahrhunderts, noch auf die Lyrik und ihr „ekphrastisches Prinzip“<sup>19</sup>, sondern auf Romane von der klassischen Moderne bis zur Nachkriegszeit und Gegenwart: Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32), sowie ausgewählte Prosa von W.G. Sebald und Claude Simon. Die verborgene Präsenz des Stillebens in diesen Texten ist keineswegs Zufall, sondern sie gibt Aufschluss über den problematisch gewordenen Zusammenhang zwischen Detail und Ganzem, Bild und Text, Stasis und Bewegung, Materialität und Bedeutung.<sup>20</sup> Die Figur des Stillebens deutet einerseits auf die Kluft zwischen Materiellem und Symbolischem, andererseits, und damit eng verknüpft, auf das Fortwirken allegorischer Bedeutungsschichten, die in der Herkunft der Gattung begründet sind. Um diese Konstellation genauer zu bestimm-

17 Unter dieser Perspektive untersucht Rosemary Lloyd das Stilleben in Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts: *Shimmering in a transformed light: Writing the still life*, Ithaca, NY u.a. 2005. In eine ähnliche Richtung geht die Arbeit von Juliette Frölich: *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis 1997. Ausgehend von der Balzac'schen Funktionalisierung der Dinge zu „personnages-acteurs“ (S. 6), schlägt sie einen Bogen zu Flaubert und Proust, deren Blick auf das Reale auf Balzac zurückgehe (vgl. S. 18). Ihre These, das Objekt bei Flaubert und Proust sei vergleichbar mit demjenigen Balzacs, ist freilich nur um den Preis einer etwas einseitigen Lektüre haltbar, die all das ausblendet, was Flaubert und Proust radikal von Balzac unterscheidet – und also erst interessant macht.

18 Im Zeichen des sogenannten „material turn“ beschäftigen sich die Kultur- und Literaturwissenschaften seit einiger Zeit verstärkt mit den materiellen Aspekten und Bedingungen von Medien, Texten und Kulturen. Den Dingen kommt dabei sowohl für soziale und kulturelle Praktiken als auch für die Wissensproduktion eine zentrale Rolle zu. Dazu vgl. Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005; Elisabeth Tietmeyer u.a. (Hg.): *Die Sprache der Dinge: Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster 2010. Ist diese Rückbesinnung auf die Dinge und das Material auch als Gegenbewegung zu den zeichentheoretischen Exzessen der postmodernen Theorie zu verstehen, so liegt mein Interesse insbesondere auf dem Zusammenspiel zwischen Materiellem und Semiotischem in literarischen Texten.

19 Zur Fähigkeit des Gedichts, sich selbst zum plastischen Objekt, zum gleichsam dreidimensionalen Stilleben zu machen, vgl. Murray Krieger: „[T]he ekphrastic dimension of literature reveals itself wherever the poem takes on the ›still‹ elements of plastic form which we normally attribute to the plastic arts.“ Murray Krieger: „Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoon Revisited“, in: F. P. W. MacDowell (Hg.), *The poet as critic*, Evanston 1967, S. 3-26; wiederabgedruckt in *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1991, S. 263-288, hier: 266. Dass dieses ekphrastische Prinzip nicht nur im Gedicht, sondern auch in Prosatexten wirksam ist, zeigt meine Analyse von Prousts *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (vgl. Kap. I.3, S. 97-114).

20 Dabei geht es mir nicht um die bloße Unterbrechung des Plots durch das Stilleben, wie Rosemary Lloyd argumentiert, sondern um eine viel tiefgreifendere Subversion der narrativen Logik (vgl. Lloyd, *Shimmering in a transformed light*, S. 7).

men, gilt es zunächst einen – freilich unsystematischen und verkürzten – Blick auf die Geschichte des Stilllebens in der Malerei zu werfen.<sup>21</sup>

Die Präsenz des Stilllebens in der Literatur um 1900 geht mit seiner Wiederentdeckung in der modernen Malerei einher.<sup>22</sup> Feiert das Stillleben seinen Höhepunkt im barocken holländischen und flämischen Stillleben des 17. Jahrhunderts, so erlebt es eine zweite Blüte bei Cézanne und seinen Nachfolgern Matisse, Braque, Picasso, Morandi u.a.<sup>23</sup> Wenngleich man Cézannes Stillleben als Inbegriff einer autonomen piktoralen Logik gedeutet hat,<sup>24</sup> zeugen diese doch von einer mythisch-symbolischen Vorgeschichte, deren sie entsagt haben, und die noch in dieser Entsagung nachwirkt.<sup>25</sup> So säkular es scheinen mag, ist auch das moderne Stillleben

21 Die Gattung des Stilllebens ist deutlich älter als der erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts etablierte Begriff und reicht bis in die Antike. So erfreuten sich im alten Rom die Xenien (Gastgeschenke von Speisen) in Form von Mosaiken oder Wandgemälden großer Beliebtheit. Sie stellten typische Stillleben-Motive wie Obst, Blumenkörbe, Fische, Wild, Krüge und Tischgeschirr dar. Von den Xenien ist nur eine geringe Zahl erhalten geblieben, die heute in Pompeji oder Herculaneum zu besichtigen ist. Daneben existieren antike Texte zu den Xenien. So beschreibt Plinius in seiner *Naturalis historia* das berühmteste Stillleben überhaupt, die Trauben des Zeuxis, die so täuschend echt gemalt waren, dass sogar die Vogel an ihnen pickten. Philostrat entwirft in den *Imagines* unter der Kapitelunterschrift *Xenia* ein Stillleben mit „dunkle[n] Feigen, triefend vor Saft“ sowie ein Tierstillleben mit aufgehängtem Hasen, Jagdhund, gerupftem Geflügel und allerlei appetitanregenden Speisen (Philostrat, *Die Bilder*, übers. von Otto Schönberger, München 1968, I, 31 bzw. II, 26). Trotz der vordergründigen Ähnlichkeit zum modernen Stillleben sind die Xenien unter völlig anderen kulturellen Voraussetzungen entstanden, die sich aufgrund der spärlichen Überlieferung zudem nur schwer rekonstruieren lassen. Charles Sterlings These einer ungebrochenen Kontinuität zwischen dem Stillleben in der Renaissance und den antiken Xenien erscheint daher problematisch (vgl. Sterling, *La Nature morte*, bes. S. 16-22 u. 38ff.). Kritik an dieser These üben Ernst H. Gombrich („Das Stillleben in der Europäischen Kunst“, in: ders., *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien 1963, S. 149-163, hier: 159f.) und Norman Bryson (*Stillleben*, S. 19 bzw. 193). Zur Geschichte des Stilllebens vgl. die bereits genannten Arbeiten von Charles Sterling und Sybille Ebert-Schifferer sowie die Ausstellungskataloge von Roswitha Neu-Kock (Hg.): *Stillleben, Natura Morta im Wallraf-Richartz-Museum und im Museum Ludwig*, Köln 1980 und Gerhard Langemeyer (Hg.): *Stillleben in Europa* (Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte), Münster 1979.

22 Zur Wechselwirkung zwischen Malern und Literaten wie Picasso, Braque, Gertrude Stein, Apollinaire und Joyce um die Jahrhundertwende vgl. Dietrich Scheunemann: „Die Schriftzeichen der Maler – die Stillleben der Dichter. Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten um 1910“, in: T. Koebner (Hg.), *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, München 1989, S. 58-95.

23 Zur Wirkungsgeschichte des Stilllebens in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Werner Haftmann: „Das Ding und seine Verwandlung. Zur Vorgeschichte der zeitgenössischen Auffassung vom Gegenstand“, in: ders. (Hg.), *Metamorphose des Dinges: Kunst und Antikunst: Neuer Berliner Kunstverein*, Brüssel 1971, S. 11-32; Ingo Bartsch: „Stillleben und Avantgarde“, in: G. Langemeyer (Hg.), *Stillleben in Europa*, S. 514-539; Gottfried Boehm: „Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept“, in: E.-G. Güse (Hg.), *Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, München 1993, S. 9-20; sowie zur erstaunlichen Produktivität des Stilllebens in der Gegenwartskunst Michael Petry: *Nature Morte. Stillleben in der zeitgenössischen Kunst*, München 2013.

24 Vgl. Gottfried Boehm: „Die Sprache der Dinge. Cézannes Stillleben“, in: K. Schmidt (Hg.), *Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stilllebens*, Ostfildern 1998, S. 35-53.

25 Vgl. Anselm Haverkamp: *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München 1991, S. 13: „Die Äpfel Cézannes sind nicht mehr die goldenen der Hesperiden, aber die Entsagung, die sie ahnen

spricht somit jenem zwischen irdischer und geistlicher Speise, und zugleich deren Kontinuität im Sinne einer Transsubstantiation.<sup>30</sup> Indem Aertsen das in den Vordergrund rückt, was normalerweise ausgeschlossen oder marginalisiert bleibt – das profane Beiwerk, das „Nicht-Bild“ – markiert er einen wesentlichen Moment der Kunstgeschichte.<sup>31</sup> Auf diese Wandlung des Stillebens vom Anti-Bild zum Bild, vom *parergon* zum *ergon* führt Stoichita die Geburt der „selbstbewusst“ und autonom gewordenen modernen Kunst zurück: „Entstanden als *marginalia*, als *Rückseite*, als *Beiwerk*, als *Rahmen-Bild*, in einem Wort als *parergon*, wird das Stilleben im XVII. Jahrhundert zum *ergon*.“<sup>32</sup>

Die Emanzipation des Stillebens meint jedoch kein einseitiges Verschwinden der religiösen Bezüge.<sup>33</sup> So schreibt Anselm Haverkamp über das früheste Hauptwerk des europäischen Stillebens, Caravaggios *Canestra* (um 1596; Abb. 4):<sup>34</sup>

Es ist in der Tat eine Epiphanie, die Caravaggios Bild zum Gegenstand hat, aber was in ihr erscheint, ist nicht das, was man sieht, sondern was in bestürzender Deutlichkeit der Zeichen sich hinter diesen *entzieht*. Caravaggios „Canestra“ ist eine Darstellung der Absenz: des absenten Christus, dessen vielfältige Attribute, die seiner Menschwerdung wie die seines Leidens, in diesen Früchten vor unseren Augen liegen als transfigurierte, man kann sagen ‚surreale‘ Natur. Es ist ein Analogon zum Abendmahl [...].<sup>35</sup>

---

Bildsymbolik bei Pieter Aertsen“, in: *Artibus et Historiae* 22 (2001), S. 167-186, hier: 181 bzw. 185 (Anm. 44). Michalski gibt auch ein Überblick über die einigermaßen komplexe Forschungslage zu Aertsens und Beuckelaers inversen Stilleben.

30 Vgl. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*, S. 15-20.

31 Ebd., S. 20.

32 Ebd., S. 39 (Herv. im Or.).

33 Dazu vgl. Charles Sterling, *La Nature morte*, S. 25f.; Stephan Kemperdick/Jochen Sander: „Das Stilleben vor dem Stilleben“, in: J. Sander (Hg.), *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500-1800* (Ausstellungskatalog Städel Museum), Ostfildern 2008, S. 21-27, hier: 27.

34 Als erstes eigenständiges Stilleben wird immer wieder Jacopo de' Barbaris *Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen* aus dem Jahr 1504 genannt, allerdings ist unklar, ob das *trompe l'œil* nicht ursprünglich Teil eines größeren dekorativen Ensembles war. Vgl. Gombrich, *Das Stilleben in der Europäischen Kunst*, S. 149-163, hier: 161.

35 Anselm Haverkamp: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002, S. 229 (Herv. im Or.). Von „Transfiguration“ im Sinne einer Transzendierung der Gegenständlichkeit in der Figuration spricht auch Stephen Bann, der den Begriff indes losgelöst von allen religiösen und kulturellen Implikationen versteht. Stephen Bann: *The true vine. On visual representation and the western tradition*, Cambridge/New York 1989, S. 87. Caravaggios Fruchtkorb findet sich beinahe identisch im Vordergrund von Caravaggios *Abendmahl in Emmaus* (1601) wieder, was, wie Étienne Jollet bemerkt, die eucharistische Symbolik bekräftigt: „en effet, la position en équilibre évoque le jeu de balance du Jugement dernier, et ce jeu est particulièrement parlant lorsque dans la corbeille sont associés pommes, raisins et grenades, évoquant respectivement le péché, la rédemption et la Résurrection.“ Étienne Jollet: *La nature morte ou La place des choses: l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris 2007, S. 74. Zum Verhältnis zwischen Caravaggios verschiedenen Fruchtkörben im Hinblick auf christliche Themen vgl. auch Michel Butor: „La Corbeille de l'Ambrosiana“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2: *Répertoire* 1, hg. von Mireille Calle-Gruber, Paris 2006, S. 747-759.

Caravaggios *Canestra* avanciert zur Matrix der abendländischen Stillebentradition von Cotán und Francisco de Zurbarán bis zu Cézanne und Picasso.<sup>37</sup> Noch die jüngsten Auseinandersetzungen mit dem Stilleben beziehen sich auf den Mailänder Prototyp: So zeigt die britische Film- und Fotokünstlerin Sam Taylor-Wood in ihrer Videoarbeit *Still Life* aus dem Jahr 2001 ein Caravaggios *Canestra* nachempfundenes Stilleben mit Fruchtkorb (Abb. 5).<sup>38</sup> Wir sehen, wie das frische Obst wie von Geisterhand im Zeitraffer in sich zusammensinkt, nach und nach von Fäulnis zersetzt wird und schließlich zu Staub zerfällt. Die *Vanitas*-Topik, die bereits Caravaggios Früchten in Form fauler Stellen und welker Blätter eingetragen ist, wird hier zur Miniaturgeschichte des Verfalls. Die Videotechnik vermag das einzufangen und sichtbar zu machen, was dem Auge verborgen bleibt und doch überall heimlich am Werk ist. Dabei muss die allegorische Natur gar nicht so emblematisch wie hier zur Anschauung kommen. Denn der Gegensatz von Sein und Schein, eigentlicher und übertragener Bedeutung ist dem Stilleben immer schon inhärent: „Jedes gemalte Stilleben“, schreibt Ernst Gombrich, „ist *ipso facto* auch eine *Vanitas*.“<sup>39</sup>

Wenn also das moderne Stilleben, hyperbolisch gesprochen, eine Fußnote zu Caravaggios Fruchtkorb ist, so wird mit seiner ikonischen Form seine allegorische Tiefenstruktur immer schon implizit mitzitiert. Wie Barbara Vinken schreibt: „Wer nature morte sagt, sagt Allegorie; denn die abgebildeten Dinge haben einen eigentlichen und einen übertragenen Sinn, der nicht vom Triumph des Lebens, von einer strahlenden, aufgeklärten, gesunden Zukunft, sondern immer wieder von der Hinfalligkeit alles Irdischen kündigt.“<sup>40</sup>

Die allegorische Sinndimension ist in nachchristlicher Zeit nicht einfach ausgelöscht, sondern schlägt im Gegenteil auf die Dinge selbst zurück. Diese ähneln Fossilien, deren entleerte Form gerade die Kluft zwischen Materie und Bedeutung ausstellt. Was sie im Reich der Dinge, könnte man Benjamin abwandeln formulieren, sind Allegorien im Reich der Sprache.<sup>41</sup> Ihres einstigen Sinns beraubt, wer-

37 Zum Einfluss von Caravaggios *Fruchtkorb* vgl. Eberer-Schiffert, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 80-90. Interessanterweise fand man heraus, dass Caravaggio mit seinem Fruchtstück eine schlecht gemalte Engelsfigur eines Zeitgenossen übermalt hat. Ein ähnlicher Vorgang zeigt sich über 300 Jahre später in Picassos Basler Stilleben, *Pains et compotiers aux fruits sur une table* von 1909, einem offenkundigen Caravaggio-Zitat. Es wurde ursprünglich als Figurenbild (*Carnaval au bistrot*) konzipiert, dann aber als Stilleben vollendet. Eberhard König und Christiane Schön erkennen in diesem „Sieg“ des Stillebens über die Figurenmalerei eine „epochale Neubesinnung der Kunst“: Von nun an bestimmte nicht mehr das Sujet den Wert eines Gemäldes, sondern die Darstellung selbst. Vgl. König/Schön, *Stilleben*, S. 52 bzw. 71f.

38 Vergleichbar sind die Arbeiten von Pia Maria Martin, *Vivace (I-III)*, in denen ein Blumenstrauß sich wie von Geisterhand belebt, von Fäulnis überzogen wird und schließlich verfällt.

39 Gombrich, *Das Stilleben in der Europäischen Kunst*, S. 162.

40 Barbara Vinken: „Pygmalion à rebours: Fetischismus in Zolas *Œuvre*“, in: M. Mayer/G. Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br. 1997, S. 593-621, hier: 597f.

41 „Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reich der Dinge.“ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, S. 203-430, hier:

den sie zu Chiffren multipler Belehungen und Umbesetzungen, deren Kontinenz gleichwohl noch *negativ* an ihre einstige Symbolik gebunden bleibt.

Vor dem Hintergrund dieser allegorischen Restbestände entpuppt sich die „Renaissance“ des Stillebens in der modernen Kunst und Literatur vielmehr als *Nachleben*, das ein anderes Licht auf die Moderne selbst wirft. Im Zeichen der *nature morte* erscheint diese nicht als einseitiger Prozess des Fortschritts und der Aufklärung, sondern als Projekt der Latenz.<sup>42</sup> Deren Figur ist das Stilleben, und zwar im doppelten Sinn: als verborgene Figur, die zugleich einen Subtext impliziert. Die Literatur übt die „Kunst der ‚Latenthaltung‘“<sup>43</sup>, und sie tut dies, im Hinblick auf das Stilleben, im Rekurs auf Bilder. Gemeint ist hier gerade nicht der kontrollierte Einsatz von Bildern im Dienste der Anschaulichkeit, sondern das, was der Titel meiner Arbeit in Anspielung auf Hans Blumenberg die „Arbeit des Bildes“ nennt. Der „Arbeit am Mythos“, so Blumenbergs heimliche Pointe, ist stets eine „Arbeit *des* Mythos“ eingeschrieben, die in der bzw. durch die Rezeption selbst wirksam ist.<sup>44</sup> Im Sinne dieser Doppeldynamik erweist sich die Arbeit *am* Bild, ob als Vorgang der Rezeption, der Reflexion oder der Repräsentation, immer schon als Arbeit *des* Bildes, die jeden bewussten Umgang mit Bildern durchkreuzt und zugleich zurückwirkt auf die Weise, wie sich der Text konstituiert. Gegen die Idee einer Theorie als unbeteiligter Betrachtung impliziert die Figur der Arbeit eine Verstrickung des Betrachters in das, was bearbeitet, betrachtet und rezipiert wird. Die Arbeit des Bildes charakterisiert sich als Übertragungs- und Ansteckungsphänomen, das nicht nur zwischen Betrachter und Betrachtetem, sondern auch zwischen Texten und Bildern operiert. Die Logik der Latenz bestimmt somit nicht nur den Subtext und die Erscheinungsweise des Stillebens, sondern auch seine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte.

Das Stilleben im Text meint daher auch keine bloße Transformation eines visuellen in ein sprachliches Bild. Vielmehr entfaltet es in der Wechselwirkung von Sprache, Imagination und Erinnerung eine Eigendynamik, die das bloß Sichtbare überschreitet. Gerade weil das Bild im Text nicht *unmittelbar* sichtbar ist, stimuliert es die Einbildungskraft und erweitert den Raum des sinnlich Wahrnehmbaren. Die derart produzierten Sinneffekte lassen sich nicht mehr ekphrastisch fassen, vielmehr treiben sie die Imagination und sprachliche Figuration beständig über sich selbst hinaus. Als „Imagines agentes“ sind Stilleben somit „nicht an Bildmedien gebunden, sondern sie entfalten ihre Wirksamkeit auch in der Schrift und

---

354. (= GS I.1) Alle Benjamin-Zitate stammen aus dieser Ausgabe und werden künftig unter Angabe der Bandnummer in römischen und der Teilbandnummer und Seitenzahl in arabischen Zeichen ausgewiesen.

42 Dazu vgl. Haverkamp, *Figura cryptica*, S. 7: „Latenz, vom lateinischen *latere* – ‚verborgen, versteckt sein‘, ‚to go into or be in hiding, ...lurk‘, – aus dem Verborgenen drohen, ist von mythischer Qualität. Die Verborgenheit des Verstecks birgt die Gefahr des Hervorbrechens unvordenklicher Ursprünge. Darin liegt die Herkunft des Mythos aus Ursprungsmythen beschlossen [...]“

43 Ebd., S. 9.

44 Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979. Für diese und andere Einsichten danke ich Nicola Zambon.



dort durch die rhetorisch-evokativen, man möchte sagen: pygmaliontischen Effekte der tropischen Figuren und animatorischen Potenzen der Sprache“.<sup>45</sup>

\*

Die latente, nachträgliche Wirksamkeit der *nature morte* korrespondiert mit Aby Warburgs Begriff des *Nachlebens*, wie ihn Georges Didi-Huberman in seiner Studie *L'image survivante* entwickelt hat.<sup>46</sup> Nachleben bezeichnet bei Warburg die Wiederkehr des Verborgenen, Vergessenen und Verdrängten einer Kultur in den Details und *parerga* der Bilder. Das Prinzip seiner Pathosformeln beruht auf der Intensivierung und Verdichtung des Affekts im „äußerlich bewegten Beiwerk“, etwa in den wehenden Haaren und Draperien der Figuren Botticellis, in denen antike Bildformen nachleben. Didi-Huberman vergleicht ihre Dynamik mit der Dialektik von Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten im Symptom. Ebenso wie das Freud'sche Symptom beruhe Warburgs Bild auf Konfigurationen, die in der Verdrängung latent bleiben und sich in paradoxen Ausgleichsformeln Ausdruck verschaffen.<sup>47</sup> Das Bild leistet somit keine apollinische Bannung und Pazifizierung dieser unvordenklichen, mythischen Schichten, sondern dient vielmehr als deren Medium und Formel.<sup>48</sup> Warburgs Konzept des Nachlebens beinhaltet folglich eine fundamentale Unreinheit und Heterochronie der Zeit. Das Vergangene ist in diesem Geschichtsmodell nur scheinbar vergangen, gleichsam scheintot, seine Residuen wirken in den Bildern latent fort und werden durch bestimmte Konstellationen erneut ins Leben gerufen. Die Geschichte der Bilder gleicht für Warburg daher einer „Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene“.<sup>49</sup> Im Untergrund der offiziellen Epochen und „Renaissancen“ operiert eine Dynamik der Anachronismen, Latenzen und Relikte: „L'Histoire des images fût [...] pour Warburg une ‚question de vie‘ et – puisque en cette ‚vie‘ la mort est omniprésente – de ‚survies‘, de survivances.“<sup>50</sup>

Diese Dialektik von Leben und Tod, Absterben und Nachleben steckt bereits im Begriff der *nature morte* selbst. Er bezeichnet eigentlich ein Paradox: Assoziiert man mit „Natur“ gewöhnlich etwas Organisches, so trägt sie hier das Zeichen des Todes. Die *nature morte* beinhaltet die Präsenz des Todes inmitten des Lebens,

45 Hartmut Böhme: „Imagologie von Himmel und Hölle. Zum Verhältnis von textueller und bildlicher Konstruktion imaginärer Räume“, in: B. Naumann/E. Pankow (Hg.), *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 19-43, hier: 25.

46 Vgl. Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, der meine Arbeit wesentliche Anregungen verdankt.

47 Vgl. ebd., S. 328.

48 Diese anti-idealistische Kunstauffassung teilt Warburg, wie Didi-Huberman schreibt, mit Nietzsche, für den das Bewusstsein des Leidens und des Tragischen die ursprüngliche Quelle der Kunst ist. Anders als Nietzsche begreift Warburg das Bild (bzw. das Sehen) jedoch nicht als Ausdruck des Apollinischen, sondern als Kreuzungspunkt aller menschlichen Vermögen, von Affekt und Verlangen, Wahrnehmung, Wissen und Erinnerung gleichermaßen (vgl. ebd., S. 144-150).

49 Zit. nach Didi-Huberman, ebd., S. 88.

50 Ebd., S. 101.

umgekehrt aber auch die Spur des Lebendigen im Toten. *Natures mortes* ließen sich, mit Warburg, als abgedrängte Bilder und Schichten im individuellen oder kollektiven Bewusstsein begreifen, in denen sich „lebensfähige Reste“<sup>51</sup> verbergen.

Mit den Warburg'schen Pathosformeln teilt das Stilleben noch ein weiteres, zentrales Moment, nämlich die Umkehrung der gewohnten Hierarchien zugunsten des Kleinen, Verborgenen und Anachronistischen: „Tout se passe contrairement aux hiérarchies factuelles du grand et du petit, de l'antécédant et du conséquent, de l'important et du mineur. Tout se passe donc contrairement aux attentes du récit historique [...]“<sup>52</sup>

Auch das Stilleben impliziert eine Umwertung auf mehreren Ebenen: An die Stelle des Großen und Bedeutungsvollen tritt das Kleine, das Niedrige, das Detail. Was es zum Vorschein bringt, ist die kreatürliche Dimension des Lebens rund um Essen und Trinken, Werden und Vergehen. Wie Norman Bryson schreibt, ist es „als eine Reaktion auf diese schleichendste, geradezu entropische Ebene materieller Existenz“<sup>53</sup> zu verstehen. Es zeigt eine Welt, die zwar von menschlichen Artefakten bevölkert ist, aus der der Mensch selbst jedoch ausgeschlossen ist; er existiert nur als Schattenriss in den Dingen.<sup>54</sup> Stehen im Fokus der Porträt- oder Historienmalerei die großen Persönlichkeiten und Ereignisse aus Geschichte, Religion und Mythologie, so tritt im Stilleben an ihre Stelle die anonyme Alltagssphäre, in der schlechterdings nichts geschieht – zumindest nichts, was in das Schema jener *grands récits* passt, wie sie etwa die Historienbilder eines David oder Delacroix' verkörpern. Gleichwohl kann man nicht behaupten, dass im Stilleben *jedes* narrative Element verbannt sei.<sup>55</sup> Vielmehr zeichnet sich in ihm eine *andere* Art des Erzählens ab, deren piktorales Pendant, in Abgrenzung zur Megalografie, die Rhopografie ist: „Megalografie ist die Darstellung der großen Dinge der Welt – Götterlegenden, Heldenschlachten, geschichtliche Krisen. Rhopografie (von *rhopos*, triviale

51 Burkhardts Begriff der „lebensfähigen Reste“ übernehme ich von Didi-Huberman, der damit die Renaissance zu einem spektralen Geschichtsmodell umdeutet: „C'est le paradoxe d'une énergie résiduelle, d'une trace de vie passée, d'une mort à peine déjouée et presque continuée, fantomale pour tout dire, donnant à cette culture triomphalement nommée ‚Renaissance‘ son propre principe de *vitalité*.“ (ebd., S. 82; Herv. im Or.).

52 Ebd., S. 303.

53 Bryson, *Stilleben*, S. 14.

54 Dagegen argumentiert Meyer Schapiro (ähnlich wie Roland Barthes in Bezug auf die holländischen *natures mortes*), dass die Dinge im Stilleben „dem Menschen als Gebrauchsgegenstände, Erzeugnisse seiner Kunstfertigkeit und als Objekte seines Vergnügens untergeordnet sind“ und ihm daher einen „Begriff von Machtgefühl“ geben. Meyer Schapiro: „Cézannes Äpfel – Ein Essay über die Bedeutung des Stillebens“, in: ders., *Moderne Kunst. 19. und 20. Jahrhundert*, übers. von Benjamin Schwarz, Köln 1982, S. 7-48, hier: 30. Meiner Meinung nach übersieht Meyer-Schapiro, dass die scheinbare Unterwerfung der Dinge immer schon durch eine eigentümliche Selbstpräsenz der Dinge unterlaufen wird, die ihnen durch die Bildwerdung selbst zukommt und die der Verfügung des Malers bzw. Betrachters entzogen ist. Es verhält sich genau *nicht so*, wie der amerikanische Philosoph George H. Mead schreibt, den Meyer Schapiro zitiert: „Die Realität dessen, was wir sehen, ist das was wir in den Griff bekommen können.“ (zit. ebd.).

55 So schreibt Bryson, *Stilleben*, S. 65: „Während das Stilleben um ein narratives Element herum konstruiert ist, ist das Stilleben die Welt bar ihrer Erzählungen oder besser gesagt die Welt bar ihres Vermögens, narratives Interesse zu entfachen.“



Gegenstände, Bagatellen) ist die Darstellung von Dingen, denen es an Wert fehlt, die anspruchslose materielle Lebensgrundlage [...].<sup>56</sup>

Das Stilleben entzieht sich der narrativen Logik des Einmaligen, Außergewöhnlichen und widmet sich stattdessen dem anonymen Unterfutter der Existenz. Aus den unscheinbaren Dingen und Details entfaltet es Mikronarrative, die immer wieder um den Status des Materiellen und seine Vergänglichkeit kreisen. Gerade aus der anti-narrativen Tendenz des Stillebens erwächst die Möglichkeit eines *anderen* Erzählens, einer „kleinen Literatur“. Dies mag im Hinblick auf monumentale, megalografische Romane wie Prousts *Recherche* und Musils *Mann ohne Eigenschaften* erst einmal überraschen. Weder Proust noch Musil ging es, wie Ursula Link-Heer plausibel macht, vorrangig um eine Ästhetik des Fragmentarischen oder gar des Kleinen, sondern letztlich doch um die „Ganzheit, ja Totalität der narrativen Großform des Romans“.<sup>57</sup> Gleichwohl entfaltet das Detail in beider Romanen eine Dynamik, die eben jener angestrebten Totalität zuwiderläuft: Das Detail steht nicht mehr im Dienst, sondern wuchert auf Kosten des Ganzen.<sup>58</sup> Wie Naomi Schor unter Rückgriff auf Hegel zeigt, geht die „Apotheose des Details“<sup>59</sup> in der Moderne einher mit der Verschiebung der ursprünglich auf religiöse Sujets gerichteten Darstellungsenergien auf Profanes, nämlich auf das Detail: „[T]o the extent that the profane detail (with its cluster of negative connotations: the everyday, naturalism, prosiness, smallness, insignificance) is shaped in the mold of the sacred detail, it will forever bear the stamp of its religious origins.“<sup>60</sup>

War das Detail in der Kunst lange Zeit Bestandteil sakraler Motive, so bleibt ihm auch nach seiner Verselbständigung und Proliferation in der Moderne seine religiöse Herkunft eingeschrieben. Wie Schor weiter argumentiert, ist dabei die – im Sinne Benjamins und Paul de Mans verstandene – Allegorie in ihrer Überdeterminiertheit und Hypertrophie dem Detail verwandt: „Allegory would then be *the* modern art of the detail.“<sup>61</sup> Das moderne Detail trägt noch den Abdruck der Transzendenz und bezeugt zugleich ihren Verlust: „In short, the modern allegorical detail is a parody of the traditional detail. It is the detail deserted by God.“<sup>62</sup>

„[D]eserted by God“ ist auch das moderne Stilleben, dem seine einstige Allegorik gleichermaßen als Spur eingeschrieben bleibt. Die allegorische Verweiskfunktion erfüllt sich in keinem transzendenten Signifikat mehr und schlägt auf die Dinge

56 Ebd., S. 66.

57 Ursula Link-Heer: „Fragment und Roman. Notizen zu Proust und Musil“, in: A. Camion/W. Drost (Hg.), *Über das Fragment. Du fragment*, Heidelberg 1999, S. 85-125, hier: 102.

58 Den neuartigen Status des Details bei Proust hat Adorno prägnant beschrieben: „Das Verhältnis des Ganzen zum Detail jedoch bei Proust ist nicht das eines architektonischen Gesamtplans zu seiner Ausfüllung durchs Spezifische: eben dagegen, gegen das gewalttätig Unwahre seiner substituierenden, von oben her aufgestülpten Form hat Proust revoltiert.“ Theodor W. Adorno: „Kleine Proust-Kommentare“, in: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991 [1958], S. 203-215, hier: 203 (= GS 11).

59 Naomi Schor: *Reading in detail. Aesthetics and the Feminine*, New York/London 1987, S. 41.

60 Ebd., S. 35.

61 Ebd., S. 60 (Herv. im Or.).

62 Ebd., S. 61.