AM ANFANG WAR DER APFEL

Die Frucht in Malerei
und Graphik
des 20. Jahrhunderts

EDITION BRAUS

Die Frucht in Malerei und Graphik von der Antike bis zur Gegenwart

JULIA VON KLOT

„Auf die Blumen habe ich verzichtet. Sie verblühen sofort. Die Früchte sind treuer. Sie lassen sich gern malen. Es ist, als wollten sie um Vergebung bitten, daß ihre Farbe vergeht. Ihre Idee strömt mit ihrem Duft aus. Sie kommen zu Ihnen in allen ihren Gerüchen, erzählen Ihnen von den Feldern, die sie verlassen haben, von dem Regen, der sie genährt, von den Morgenröten, die sie erschaut. Wenn man mit fülligen Strichen die Haut eines schönen Pfirsichs umschreibt, die Melancholie eines alten Apfels, so ahnt man in den Reflexen, die sie tauschen, den gleichen lauten Schatten des Verzichts, die gleiche Liebe der Sonne, dieselbe Erinnerung an den Tau, eine Frische …"

Paul Cézanne

Die Fruchtdarstellungen des abendländischen Kulturkreises seit der römischen Zeit sind so zahlreich, daß hier natürlich längst nicht alle erwähnt und gezeigt werden können. Ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit also wollen wir hier anhand ausgewählter Beispiele die Tradition der Fruchtmalerei nachzeichnen, wobei die Kunst des 20. Jahrhunderts im Vordergrund steht.

Fruchtmalerei der Antike

Dank zahlreicher anekdotenhafter Erzählungen wissen wir, daß bereits im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Früchte gemalt wurden, deren erstaunliche Abbildungstreue von den zeitgenössischen Betrachtern bewundert wurde. Diesen Erzählungen läßt sich entnehmen, daß es offensichtlich ein zentrales Anliegen der Künstler war, das Naturvorbild täuschend echt wiederzugeben. Die bekannteste Erzählung handelt von Zeuxis und Parrhasios, zwei berühmten griechischen Künstlern des 5. Jahrhunderts v. Chr., die um die illusionistische Wirkung ihrer Bilder wetteiferten. Der römische Schriftsteller Plinius berichtet, daß Zeuxis die von ihm ausgestellten Trauben so naturgetreu gemalt haben soll, daß Vögel durch sie getäuscht wurden und herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Siegesgewiß verlangte Zeuxis daraufhin, daß man den Vorhang vom Bild seines Konkurrenten entferne, um es betrachten zu können. Beschämt mußte er jedoch feststellen, daß auch der Vorhang nur gemalt war. An diese erste Geschichte knüpft eine zweite an, die sich ebenfalls um gemalte Trauben dreht, wobei es sich diesmal aber nicht um eine stillebenartige Darstellung handelt. Die Geschichte berichtet, daß Zeuxis nun ein Kind mit Trauben in der Hand malte. Auch durch dieses Bild wurden Vögel angelockt. Diesmal aber war Zeuxis enttäuscht und erklärte, daß sich die Vögel nicht zu nahen gewagt hätten, wenn er das Kind ebenso gut wie die Trauben dargestellt hätte.

Erhalten geblieben sind jedoch nur stillebenartige Darstellungen von Früchten aus der römischen Zeit. Die meisten dieser erhaltenen Darstellungen wurden im ersten nachchristlichen Jahrhundert gemalt und stammen aus den Gebieten Kampaniens, die 79 n. Chr. vom Vesuvausbruch begraben worden waren. Sie waren Teil der Wanddekoration von Villen und Häusern wohlhabender Bürger sowie von ausgemalten Gräbern. Die Früchte werden hier auf Tellern, in Körben und Glasschüsseln angeordnet sowie auf illusionistisch gemalten Absätzen und Auflageflächen. Ein berühmtes und sehr schönes Beispiel stammt aus der Casa di Giulia Felix in Pompeji. Das Fresko, das sich heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindet, zeigt eine große Glasschüssel, die mit Äpfeln, Trauben, Granatäpfeln und Birnen gefüllt ist (Abb. 5).

Bilder, die ausschließlich Früchte und andere Nahrungsmittel in unverarbeitetem Zustand zeigen, werden als Xenia bezeichnet. Diese Bezeichnung ist vom griechischen „xenos" (der Fremde, Gast) abgeleitet und bedeutet Gastgeschenk. Der römische Architekt Vitruv berichtet in seiner Abhandlung über die Architektur, warum Bilder, die ausschließlich Nahrungsmittel zeigen, ebenfalls so genannt wurden: Einem griechischen Brauch zufolge, der von den Römern übernommen wurde, übergab ein wohlhabender Gastgeber seinen Gästen täglich frische, im Rohzustand belassene Lebensmittel, aus denen sich die Gäste dann selber ein Mahl bereiten konnten. Und Vitruv erklärt, daß Bilder, die solche Ensembles von Lebensmitteln nachahmten, ebenfalls wie die Geschenke selbst als Xenia bezeichnet wurden. Diese Bilder erhielten ihren Platz als Dekoration im Empfangsraum oder im Speiseraum von Privathäusern, wo sie die dort stattfindenden Gastmähler verewigten und auf den Ertrag des Grundbe-

Abb. 5
Detail der Wandmalerei aus dem Haus der Villa Julia Felix in Pompeij: Glasschüssel mit Früchten, Neapel, Museo Archeologico Nazionale

sitzes und die üblichen Freundschaftsgeschenke hinwiesen. Einige symbolisierten offensichtlich auch den Ablauf der Jahreszeiten, worauf erhaltene Inschriften hinweisen. Meist zeigen diese Xenia keine üppigen Vorräte, sondern begrenzte Mengen. Es werden also nicht mehr Früchte dargestellt, als bei einem Mahl auch gegessen wurden. Die Bilder zeugen von einem ausgeprägten Realitätsbewußtsein und wurden als Trompe-l'œil (Augentäuscheffekt) gemalt. Dadurch wurde der Betrachter animiert, nach den frischen Früchten zu greifen.

Eine weitere Schriftquelle über antike Xenia mit Früchten ist das Werk „Eikones", das der Rhetoriker Philostratos fast ein Jahrhundert nach Vitruv verfaßte. Er beschreibt darin eine neapolitanische Bildergalerie und geht dabei auch ausführlich auf zwei als Xenia bezeichnete Bilder ein, von denen eines eine Fülle von Früchten zeigt.

Während die stillebenartigen Darstellungen von Früchten als häusliche Dekoration auf die Freude am kulinarischen Genuß hinweisen, können sie in ausgemalten Gräbern auch eine religiöse Symbolik aufweisen. So spielt der Teller voller Früchte im Triclinium-Grab des Cneo Vibrio Saturnio in der Nekropole von Porta Ercolaneo vermutlich auf den Leichenschmaus an.[1]

In der römischen Gartenmalerei finden wir Früchte in ihrer „natürlichen" Umgebung, d.h. am Baum hängend. Die Blütezeit solcher Darstellungen ist das 1. Jahrhundert vor Christus. Ein wunderschönes Beispiel aus dieser Zeit sind die Wandmalereien in der Casa del frutteto in Pompeji. Vor schwarzem und blauem Grund werden hier verschiedene Obstbäume dargestellt, auf denen Vögel sitzen. Während die Obstbäume hier vermutlich einfach „nur" der Dekoration dienten, verweisen sie in ausgemalten Gräbern wahrscheinlich auf die paradiesischen Gärten des Elysiums[2].

Bei religiösen und allegorischen Darstellungen treten Früchte ebenfalls auf. Ein sehr originelles Beispiel einer religiösen Darstellung ist ein Fresko aus dem Lararium (röm. Hausheiligtum) der Casa del Centenario in Pompeji (1. Jh. n. Chr., Neapel, Museo Nazionale Archeologico). Es zeigt den römischen Weingott Bacchus vollständig mit einer riesigen Weintraube bekleidet (Abb. 6). Neben ihm ist ein Berg (vermutlich der Vesuv) zu sehen, dessen untere Hänge mit Reben bewachsen sind. Der Weinbau trug erheblich zum Reichtum Pompejis bei, so daß es nicht verwundert, daß dort schon sehr früh der Kult des Bacchus gepflegt wurde.

Abb. 6
Detail der Wandmalerei aus dem Lararium der Casa del Centenario in Pompeij: Bacchus mit riesiger Weintraube bekleidet, Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Christliche Fruchtsymbolik

Mit dem Niedergang des römischen Imperiums und dem Aufschwung des Christentums wandelten sich Weltsicht und Selbstverständnis des Menschen grundlegend. Das diesseitige Leben wurde nun als Durchgangsstation zum eigentlichen, ewigen Leben betrachtet, und Dinge des Alltags wurden nicht mehr für abbildungswürdig befunden. Für Stilleben und illusionistische Darstellungsmittel gab es somit keinen Platz mehr, und die selbstständigen Bilder von Früchten oder anderen Speisen verschwanden nun für längere Zeit aus der europäischen Kunst. Die Früchte wurden statt dessen zu Bedeutungsträgern jenseits von Natur und Ernährung. Als Quelle für die symbolische Deutung der Früchte dienten fast ausschließlich die Bibel und die Schriften der Kirchenväter und Exegeten.

Bekannt ist vor allem der Apfel, der bereits in der griechischen Mythologie eine bedeutende Rolle spielte. Er war dort eng mit Venus (griech. Aphrodite), der Göttin der Liebe, verbunden und wurde als Liebessymbol angesehen. Im Verlauf des Mittelalters wurde der biblische Baum der Erkenntnis zunehmend mit dem Apfelbaum gleichgesetzt, und der Apfel selbst wurde somit zum Symbol der Verlockung dieser Welt. Ob aber wirklich am Anfang der Apfel war, bleibt fraglich. Der Bericht vom Sündenfall nennt nämlich die verbotene Frucht nicht beim Namen. Als Ur-

sache dafür, daß sich die Künstler meist für den Apfel entschieden, wird auch heute noch häufig die Wortähnlichkeit der Begriffe „Apfel" und „Böses" (lat.: malum) genannt.[3] Bei den Römern bezeichnete jedoch „malum" ohne unterscheidendes Beiwort neben dem gewöhnlichen Apfel auch die Quitte, den Granatapfel sowie Pfirsich und Aprikose. Möglich ist aber, daß im Mittelalter mit „malum" ohne Zusatz meist der gewöhnliche Apfel gemeint war, welcher vermutlich auch leichter verfügbar für die Künstler war als die anderen genannten Früchte. Fest steht jedenfalls, daß der Apfel zum Attribut von Adam und Eva wurde, auch wenn diese außerhalb des Rahmens der Sündenfallgeschichte dargestellt wurden. In der Hand Marias oder des Jesuskindes verliert der Apfel jedoch seine negative Wertung. Maria wurde als Evas Gegenspielerin angesehen, und der Apfel in ihrer Hand wies sie als die „neue Eva" aus, die das Heil in Gestalt des Jesuskindes in die Welt gebracht hat. Wenn das Jesuskind nach einem Apfel greift, so nimmt es sinnbildhaft als der „neue Adam" die Sünden der Welt auf sich. Besonders häufig stellte Hans Memling Maria und das Jesuskind mit einem Apfel in den Händen dar. Als Beispiel sei hier seine „Madonna mit dem Kind" (um 1485–1490, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga) genannt. Der Verweis auf den Sündenfall bzw. auf das Paradies ist besonders offensichtlich, wenn sich Maria und das Jesuskind unter einem Apfelbaum befinden. Lucas Cranach hat dieses Motiv mehrmals gemalt, eines der Bilder entstand um 1535 und befindet sich in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. So wie Adam einst den Apfel von Eva erhielt, bekommt bei diesem Bild das Christuskind vom kleinen Johannes einen Apfel gereicht, der somit zur Frucht der Versöhnung und Entsühnung wird.

Bevor die Ansicht aufkam, daß es sich bei der verbotenen Frucht des Paradieses um einen Apfel handelte, wurde diese in der frühchristlichen Kunst meist als Feige dargestellt.[4] Dies läßt sich vermutlich auf ihre erotische Bedeutung in der Antike und auf den Feigenblattgürtel von Adam und Eva zurückführen. Nachdem Apfelbaum und Feigenbaum einige Zeit lang konkurriert hatten, setzte sich dann schließlich der Apfelbaum durch, vor allem im Norden. Der berühmte Adam und Eva-Kupferstich von Albrecht Dürer (1504), der in Italien gewesen war und Feigenbäume aus eigener Anschauung kannte, zeigt ein Gemisch aus beiden: der Baum trägt Äpfel, aber die Blätter sind die eines Feigenbaums (Abb. 7). Diesem Beispiel folgten weitere deutsche Zeitgenossen wie z. B. Hans Baldung Grien und Lucas Cranach. Den Apokryphen des Abraham entsprechend, wurde der Baum der Erkenntnis gelegentlich auch als Weinstock dargestellt. Andere Obstbäume, die in der jeweiligen Gegend heimisch sind, wurden ebenfalls gelegentlich dargestellt. So wurde in Italien von einigen Künstlern die Orange als Frucht des Sündenfalls gewählt. Die Wahl konnte aber auch auf eine nichtheimische Frucht fallen. So ist auf dem Flügelaltar von Jan van Eyck in Gent (1432, St. Bavo) die von Eva gepflückte Frucht eine Zitrone. Ähnlich wie beim Apfel kann die Bedeutung von Zitrone und Orange aber auch positiv sein, und zwar als Attribut von Maria und Christus, welche das Paradies wieder für die Menschheit geöffnet haben. Vor allem der Orangenbaum tritt häufig im Hintergrund bei italienischen Mariendarstellungen des 15. Jahrhunderts auf, u. a. bei Andrea Mantegna, Andrea del Verocchio und Carlo Crivelli.

Die Weintraube, die in der Antike das Attribut des Weingottes Bacchus (griech. Dionysos) war, wird zum Symbol Christi und seines Opfertodes. Im Johannes-Evangelium vergleicht Christus sich selbst mit dem wahren Weinstock und seine Jünger mit den Reben, bei Matthäus bezeichnet der sich opfernde Christus den Wein beim letzten Abendmahl als sein Blut. Früchte mit farbigem Saft wie Johannisbeeren oder Brombeeren wurden ebenfalls wie die Traube zum Symbol für das Blut Christi und folglich auch für die Passion. Bereits die frühchristlichen Kirchenväter haben Maria zudem als Weinstock gepriesen, dessen Frucht Christus ist. So gibt es zahlreiche Darstellungen von Maria, die eine Traube in der Hand hält oder aus der eine das Christuskind tragende Weinrebe wächst. Eines von zahlreichen Beispielen ist Lucas Cranachs „Traubenmadonna" (um 1525, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Abb. 8). Die Beschäftigung mit der Literatur und den Bildwerken des Altertums im ausgehenden Mittelalter führte dazu, daß die Weintraube nun auch wieder als Sinnbild der Sinnenfreude auftreten konnte. Ein Beispiel ist „Das Goldene Zeitalter" von Lucas Cranach d. Ä. (um 1530, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek). Auf der rechten Bildseite ist dort ein im Gras sitzendes nacktes Paar zu sehen, das genüßlich Trauben verzehrt.

Die Erdbeere erscheint am häufigsten in der Nähe von Maria und wurde als Sinnbild edler Bescheidenheit und Demut angesehen. Ein Beispiel ist Stefan Lochners „Madonna im Rosenhag" (um 1448, Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Die Madonna sitzt hier auf einem Kissen im Rasen, der mit einer Vielzahl von Erdbeeren bedeckt ist. Sowohl hier wie auch bei fast allen anderen Darstellungen dieser Zeit werden die Erdbeeren von der Seite wiedergegeben, während die Blüten und Blätter in Aufsicht gezeigt werden. Daß die Erdbeere Maria zugeordnet wurde, liegt vermutlich daran, daß die Pflanze Blüten und Früchte zur gleichen Zeit trägt. Diese Gleichzeitigkeit wurde mit dem Status von Maria verknüpft, die Jungfrau und Mutter zugleich ist. Das dreigeteilte Blatt der Erdbeere war zudem Symbol der Trinität. Auch bei Darstellungen des Paradieses ist die Erdbeere häufig anzutreffen, was unter anderem darauf zurückzuführen ist, daß die Erdbeere bereits in der Antike als Speise des Goldenen Zeitalters galt und Ovid sie als solche in seinen im Mittelalter viel gelesenen „Metamorphosen" beschreibt. In der Bibel wird die Erdbeere hingegen nicht erwähnt, aber im Volksglauben war sie die Speise der Seligen im Jenseits, vor allem die der frühverstorbenen Kinder. So wurde erzählt, daß Maria am Johannistag mit den kleinen Kindern in die Erdbeeren geht. Diese Frucht kann jedoch auch zum Symbol der Verlockung werden wie beim „Garten der Lüste" von Hieronymus Bosch (um 1510, Madrid, Prado).

Abb. 7
Albrecht Dürer: Kupferstich »Adam und Eva" 1504

Abb. 8
Lucas Cranach: Traubenmadonna, um 1525, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Abb. 9
Oberrheinischer Meister: Paradiesgärtlein, 1410, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

Die Kirsche galt als Frucht des Paradieses und der Seeligen. So befindet sich auch im „Paradiesgärtlein" eines oberrheinischen Meisters (1410, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) ein Kirschbaum, von dem gerade die Früchte in einen Korb gepflückt werden (Abb. 9). Auf dem Steintisch neben der lesenden Maria befindet sich eine Schale mit Äpfeln, von denen bereits gegessen wurde, wovon die neben der Schale liegenden Apfelschalen zeugen. Kirschen symbolisieren aber auch wegen ihres roten Saftes die Passion Christi[5], und mit dieser Sinngebung erscheinen sie vermutlich auch in der Hand des Christuskindes sowie bei Darstellungen des Letzten Abendmahls. Um 1570/73 malte Federico Barocci die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (Vatikan, Pinakothek). Die Legende berichtet eigentlich, daß die heilige Familie unterwegs in der Wüste unter einer Dattelpalme Rast gemacht hat. Als sie feststellte, daß die Früchte zu hoch hingen, befahl das Jesuskind, die Palme solle sich neigen, woraufhin Maria die Datteln mühelos vom Baum pflücken konnte. Bei Barocci macht die heilige Familie jedoch nicht unter einer Dattelpalme, sondern unter einem Kirschbaum Rast. Auch hier symbolisieren die Kirschen offensichtlich die Passion und Auferstehung Christi. Verschiedene Künstler orientierten sich an diesem Bild und stellten ebenfalls die heilige Familie unter einem Kirschbaum dar.

Die in der Bibel nicht erwähnte Birne tritt in der italienischen Malerei und vor allem bei Albrecht Dürer im Zusammenhang mit Maria und dem Christuskind auf. Genauere Untersuchungen zur Bedeutung dieser Frucht gibt es bisher noch nicht. Von Anzelewsky wird sie als Symbol der allumfassenden Liebe gedeutet, Nachweise fehlen jedoch.[6] Levi d'Ancona hingegen weist auf den hl. Bernhard von Clairvaux und den hl. Bonaventura hin und nennt zahlreiche Beispiele aus der italienischen Malerei, in denen die Birne Maria und Christus wegen der Süße ihres Geschmacks symbolisiert.[7] Möglicherweise weist die Birne auch auf die Passion hin[8], da in der Volkssage geschildert wird, daß ein Birnenbaum zum Zeichen für einen unschuldig Hingerichteten grün ausschlägt.[9]

Der Granatapfel war in der Antike wie der Apfel ein Attribut der Venus und wegen seiner vielen Samen ein Symbol der Fruchtbarkeit, Liebe und Heirat. Im Alten Testament wird der Granatapfel zum Liebeszeichen und zum Zeichen göttlichen Segens. In der allegorischen Schriftauslegung der Kirchenväter wurde die Bedeutung des Granatapfels wie im Altertum von der Vielzahl seiner Kerne hergeleitet. Diese wurde mit der Vielzahl der Märtyrer der Kirche verglichen, wodurch der Granatapfel zum Symbol der Kirche wurde und somit wiederum zum Attribut von Maria, der Mutter der Kirche. Zum Christussymbol wurde er, weil die rote Farbe der Kerne und der Blüten mit dem Blut Christi in Verbindung gebracht wurde. Der Granatapfel ist zudem ein Symbol der Unsterblichkeit und der Wiedergeburt, was sich vermutlich aus der antiken Mythologie herleiten läßt, denn dort war er auch das Attribut der Proserpina (griech. Persephone) und stand für deren regelmäßige Rückkehr zur Erde im Frühling. Ab dem 15. Jahrhundert ist der Granatapfel häufiger auf religiösen Darstellungen anzutreffen, vor allem in Italien. Er wird entweder Maria oder dem Jesuskind oder auch beiden in die Hand gegeben. Ein Beispiel ist die „Madonna della Melagrana" von Sandro Botticelli (1487, Florenz, Uffizien). Maria und das Jesuskind halten hier gemeinsam einen aufgeschnittenen Granatapfel. Ein deutsches Beispiel ist Hans Burgmaiers „Madonna mit dem Kind" (1509, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Burgmaier war in Italien gewesen und kannte daher den Granatapfel aus eigener Anschauung.

Noch bevor es das Stilleben als eigenständige Gattung gibt, treten seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert „Stilleben-Inseln" in Bildern mit religiöser Thematik auf. Zu solchen Stillebendetails, die in religiöse Bilder integriert werden, zählen auch Teller oder Schalen, die mit verschiedenen Früchten gefüllt sind. Aber auch hier handelt sich um symbolische Früchte, die inhaltlich an das Andachtsbild gebunden sind. Ein Beispiel ist Joos van Cleves „Heilige Familie" (um 1520, New York, Metropolitan Museum). Das Bild zeigt im Vordergrund einen Teller, auf dem fast alle symbolträchtigen Früchte vereinigt sind: ein Apfel, eine Birne, ein angeschnittener Granatapfel, Weintrauben und Kirschen.

Porträts mit Früchten

Früchte mit religiöser Sinngebung gibt es nicht nur in der religiösen Malerei, sondern wir finden sie auch bei frühen profanen Porträtdarstellungen. Als Beispiel sei hier ein Doppelbildnis des Meisters von Frankfurt genannt (1496, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Der Künstler, der vermutlich aus den nördlichen Nieder-

landen stammt, hat sich hier zusammen mit seiner Frau dargestellt. Beide sitzen vor einem Tisch, auf dem sich eine Weinkanne, zwei mit Wein gefüllte Gläser, zwei Brote und eine Schale mit Kirschen befinden. Diese stillebenartig ausgebreiteten Nahrungsmittel sind offensichtlich ein Hinweis auf die Religiosität des Paares, ihren Glauben an Christus und die durch dessen Tod bewirkte Hoffnung auf Erlösung und das Ewige Leben. Während Wein, Brot und Kirschen als symbolischer Hinweis auf die Eucharistie zu verstehen sind, deuten letztere zudem als himmlische Früchte auf das Ewige Leben hin. Die große Fliege auf der weißen Haube der Frau versinnbildlicht hingegen die Sündhaftigkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens.

Weniger eindeutig ist dagegen die Bedeutung des Granatapfels, den Kaiser Maximilian I auf dem von Dürer gemalten Porträt wie einen Reichsapfel in der Hand hält (um 1519, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Abb. 10). Die Frucht wurde bisher sehr unterschiedlich interpretiert: als Symbol der Auferstehung nach dem Tod, als Symbol der Eheschließung und als Symbol der Adligkeit und Milde. Hinzu kommt, daß Maximilian nach der Eroberung von Granada 1492 das Wappenzeichen dieses Königreiches, nämlich den Granatapfel, zu Ehren König Ferdinand des Katholischen von Spanien als Abzeichen gewählt hatte.[10]

Früchte können bei Porträts dieser Zeit aber auch auf die Freude am Studium und an der Zucht einheimischer, südländischer und exotischer Früchte hinweisen. Das bekannteste und originellste Beispiel ist das von Giuseppe Arcimboldo gemalte Porträt Rudolfs II als Vertumnus, römischer Gott der Vegetation (ca. 1591, Stockholm, Skokloster Slott). „Fruchtiger" als dieses Bild kann ein Porträt gar nicht sein. Die europäischen Höfe widmeten sich zu dieser Zeit mit Begeisterung der Naturwissenschaft, der vor allem am Prager Hof Rudolfs II. eine besondere Rolle beigemessen wurde. Davon zeugt auch dessen Porträt, das keinesfalls als Karikatur gedacht war. Der Kopf des Kaisers wird ganz aus den Früchten verschiedener Jahreszeiten zusammengesetzt (Abb. 11). Wie Vertumnus herrscht Rudolf II über die Pflanzen und Früchte.

Ein viel weniger bekanntes Beispiel dieser Zeit ist das von Hans Bock d. Ä. gemalte Bildnis des Baseler Medizinprofessors Felix Platter (1584, Basel, Öffentliche Kunstsammlung). Dieser besaß ein Kunst-, Raritäten- und Naturalienkabinett, das im 16. und 17. Jahrhundert zu den größten Sehenswürdigkeiten in Basel gehörte. In seinem botanischen Garten züchtete er zudem südländische Früchte. Einige von diesen sind auch auf dem Porträt dargestellt. So ist links neben dem Dargestellten ein Tisch zu sehen, auf dem verschiedene Früchte liegen, während rechts von ihm ein Zitronenbäumchen steht.

Eine einzelne Zitrone kann bei Porträts aber auch eine ganz andere Bedeutung haben. Adolf Schwammberger hat darauf hingewiesen, daß bei Porträts, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden, die dargestellten Personen, die eine Zitrone in der Hand halten, in mehreren Fällen zur Zeit der Entstehung des Bildes bereits verstorben oder verwitwet waren. Die Zitrone könnte hier also auf Tod und Trauer hinweisen. Unterstützt wird diese These durch die Tatsache, daß die Zitrone eine wichtige Rolle beim Beerdigungsbrauchtum spielte. Sie wurde Verstorbenen mit ins Grab gelegt, und sie wurde an Pfarrer, Küster, Leichenträger sowie an die Trauergemeinde verteilt. Dieses Brauchtum ist seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar. Da die Zitrone zudem eine weitgereiste und teure Frucht war, kann sie aber auch auf Wohlstand und Würde hindeuten. Dies ist vermutlich auch der Fall bei dem von Hans Muelich gemalten Porträt des Münchner Kaufmanns Andreas Liegsalz (1540, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek). Das Bild entstand zu dessen Lebzeiten und zeigt Liegsalz an einem Tisch, auf dem eine Zitrone mit Zweig und Blättern liegt.

Edouard Manet versah im 19. Jahrhunderts ebenfalls einige Porträts mit einer Zitrone, die meist Teil eines Stilleben-Arrangements innerhalb des Porträts ist. Ein Beispiel ist das kleinformatige Porträt von Théodore Duret (1868, Paris, Musée du Petit Palais, Abb. 12). In seiner Monet-Biographie berichtet Duret, wie Manet Stück für Stück das „Stilleben" in der unteren rechten Bildecke, zu dem auch eine Zitrone gehört, hinzufügte: „Zuletzt aber tat er noch etwas ganz Überraschendes hinzu – er legte eine Zitrone auf das Wasserglas auf dem Tablett. Ich wunderte mich über dieses allmähliche Hinzufügen von Beiwerk, aber als ich mich fragte, wozu dies dienen sollte, begriff ich, dass ich es hier mit einer impulsiven und natürlichen Art der Anschauung und der Empfindung zu tun hatte. Offenbar gefiel ihm das eintönige Grau des Bildes nicht. Wonach sein Auge verlangte, und da er sie zunächst ausser Acht gelassen hatte, fügte er sie eben unter dem

Abb. 10
Albrecht Dürer: Porträt von Kaiser Maximilian I, um 1519, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Abb. 11
Giuseppe Arcimboldo: Porträt Rudolfs II als Vertumnus, um 1591, Stockholm, Skokloster Slott

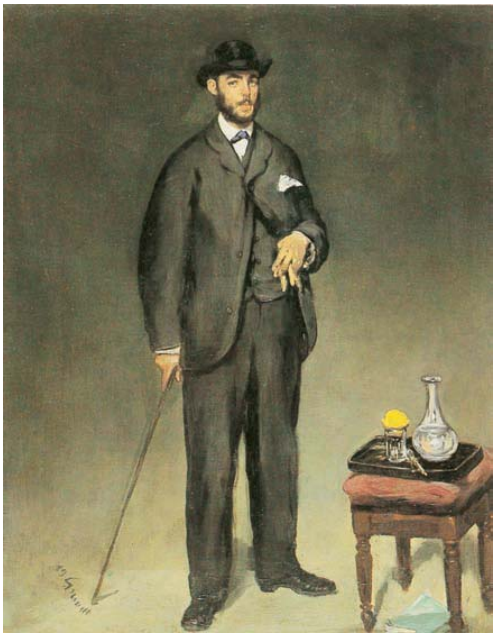


Abb. 12
Edouart Manet: Porträt des Théodore Duret, 1868, Paris, Musée du Petit Palais

Vorwande eines Stillebens hinzu."[11] Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Porträts mit Zitronen, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gemalt wurden, ist hier die Frucht laut Duret also frei von jeglicher sinnbildlicher Bedeutung und wurde einfach „nur" als Farbfleck vom Künstler hinzugefügt. George Mauner hingegen ist der Meinung, daß sich die Zitrone auf den Dargestellten bezieht, ohne daß dieser das wußte. Er weist darauf hin, daß Duret in seinem Werk „Peintres français en 1867" Manets Kunst teilweise auch kritisierte, was dieser ihm vermutlich übelnahm. Die Zitrone könnte daher laut Mauner Duret als falschen Freund ausweisen.[12] Diese Bedeutung war der Zitrone im 16. Jahrhundert zugewiesen worden. So ist in Mathias Holtzwarts „Emblematum" von 1581 ein Emblem[13] zu sehen, dessen Bild eine große Zitronatzitrone zeigt, die auf einem Tisch liegt. In dem Epigramm darunter wird diese Frucht mit dem falschen Freund verglichen, da die Zitrone einerseits durch ihre äußere Schönheit und ihren Duft besticht, aber andererseits im Inneren sauer wie Essig ist.[14]

Bei niederländischen Porträts des 17. Jahrhunderts halten die dargestellten Personen auffallend häufig Trauben in der Hand. Diese Tatsache hat Eddy de Jongh 1974 dazu veranlaßt, solche Porträts genauer zu untersuchen.[15] Ihm zufolge beziehen sich Porträts mit Trauben, die in den nördlichen Niederlanden nach 1618 entstanden, auf ein Emblem von Jacob Cats, das erstmals 1618 in dessen Werk „Maechden-plicht" erschien. Dieses zeigt eine männliche Hand, die eine Traube am Stil ergreift. Das Motto des Emblems lautet in diesem Werk: „Ehre ist zerbrechlich". Laut de Jongh symbolisiert hier die Traube die Jungfräulichkeit des noch unverheirateten Mädchens, ihr Stil hingegen die Ehe. Die Hand steht dabei für den Mann, der eine Frau nur „in Besitz nehmen" darf, indem er sie heiratet. Die am Stil gehaltene Traube zahlreicher Porträts deutet de Jongh dementsprechend als Symbol der Unschuld. Auch bei Familienporträts wird seiner Meinung nach auf Cats Emblem Bezug genommen. Hier deutet er die Traube in der Hand der Frau, des Mannes oder auch der Kinder als Hinweis auf die reine eheliche Liebe und die mit dieser einhergehende Fruchtbarkeit des Ehepaares. Porträts mit Trauben, die hingegen in den südlichen Niederlanden vor 1618 gemalt wurden, beziehen sich laut de Jongh auf die traditionelle christliche Symbolik der Frucht. Als Beispiel nennt er u.a. das Porträt von Agniete van den Rijne, das Joos van Cleve im frühen 16. Jahrhundert gemalt hat (Enschede, Rijksmuseum Twenthe). Die Dargestellte hält eine Weintraube in den Händen, und vor ihr auf der Fensterbank liegt eine Weinranke. De Jongh zufolge nimmt dieses Bild deutlich Bezug auf Mariendarstellungen. Jan Baptist Bedaux vertritt hingegen die Meinung, daß die Traube sowie andere Früchte auf Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts in der Regel als Fruchtbarkeitssymbole zu deuten sind. Er weist auf ein Familienporträt im Städtischen Museum in Brügge hin, das vermutlich 1583 entstand. Der eingefügte Text des Bildes beruht auf Psalm 128 und vergleicht die Frau mit einem fruchtbaren Weinstock: „Dein Weib wird sein wie ein fruchtbarer Weinstock drinnen in deinem Hause" (Psalm 128,3). Bedaux weist weitere Porträts von Familien und Frauen mit dieser Sinngebung nach und reiht auch das Gemälde von Joos van Cleve hier ein. Bilder, die nur die Weintraube, nicht aber den rankenden Weinstock aufweisen, werden von ihm ebenfalls in diese Tradition eingereiht. Er geht zudem davon aus, daß die Traube schließlich im Laufe der Zeit auch durch andere Früchte ersetzt wurde, welche somit im allgemeineren Sinne ebenfalls als Fruchtbarkeitssymbole gedeutet werden können.[16] Bei diesem letzten Schritt, den Bedaux geht, erhebt sich aber die Frage, ob die Verwendung verschiedener Früchte nicht doch differenzierter gesehen werden sollte.

Mit der Birne wurde im 19. Jahrhundert in Frankreich eine ganz bestimmte Person in Verbindung gebracht. Nachdem es Herzog Louis Philippe von Orléans gelungen war, nach der Julirevolution 1830 an die Macht zu gelangen, verwendeten verschiedene republikanisch gesinnte Karikaturisten diese Frucht als Symbol für den Regenten. Charles Philipon, Herausgeber der beiden republikanischen Zeitschriften „La Caricature" und „Le Charivari" und selbst Karikaturist, hatte dieses Karikatursymbol entwickelt. Eine Zeichnung von ihm, entstanden im November 1831 als Demonstration während einer Gerichtsverhandlung, verwandelt das Gesicht von Louis Philippe in eine Birne. Damit hatte er ein dauerhaftes Symbol für den Bürgerkönig geschaffen, denn viele andere Karikaturisten, unter ihnen auch Honoré Daumier und Grandville, verwendeten seitdem ebenfalls die Birne.[17] Ein bekanntes Beispiel ist die Zeichnung „Masken" von Honoré Daumier, die am 8. März 1832 in der „Caricature" erschien. Sie zeigt 15 Gesichter führender Politiker der Julimonarchie

in der Art antiker Theatermasken. In der Bildmitte ist eine Birne dargestellt, die den Regenten verkörpert. Daumier benutzte die Birne in zahlreichen Variationen. Eine Federlithographie, am 7. September 1834 erschienen in „Le Charivari", zeigt den König in Gestalt der Birne und bekleidet mit einem weiten Mantel, der wie bei einer Schutzmantelmadonna schützend um verschiedene Persönlichkeiten seines Regimes gelegt ist. Die Bildlegende lautet: „Schmiergelder, Willkürverhaftungen, Beschießungen, Morde in der Rue Transnonain – sie deckt alles mit ihrem Mantel"[18] (Abb. 13).
Wenn Künstler des 20. Jahrhunderts eine bestimmte Frucht zu ihrer Lieblingsfrucht auserkoren haben, so können auch deren Selbstporträts von dieser Vorliebe geprägt sein. Ein Beispiel sind zwei Selbstbildnisse des Schweizer Expressionisten Cuno Amiet. Das eine von 1895 (Chur, Büdener Kunstmuseum) zeigt den Künstler ganz von Äpfeln umgeben, die er selber auf den Rahmen gemalt hat. Beim zweiten von 1902/03 (Privatbesitz) stellt sich Amiet mit einem Apfel in der Hand dar. Bei Elvira Bach ist es nicht der Apfel, sondern die Erdbeere. In dem ersten Bild, das, wie sie sagt, etwas mit ihr selbst zu tun hat und 1973 entstand (ohne Titel), wird ihr eigener Kopf zu einer Erdbeere. Im Werk von Paula Modersohn-Becker spielen Zitrusfrüchte eine besondere Rolle, wovon auch ihr „Selbstbildnis mit Zitrone" (1906/07, Hamburg, Privatbesitz) zeugt.

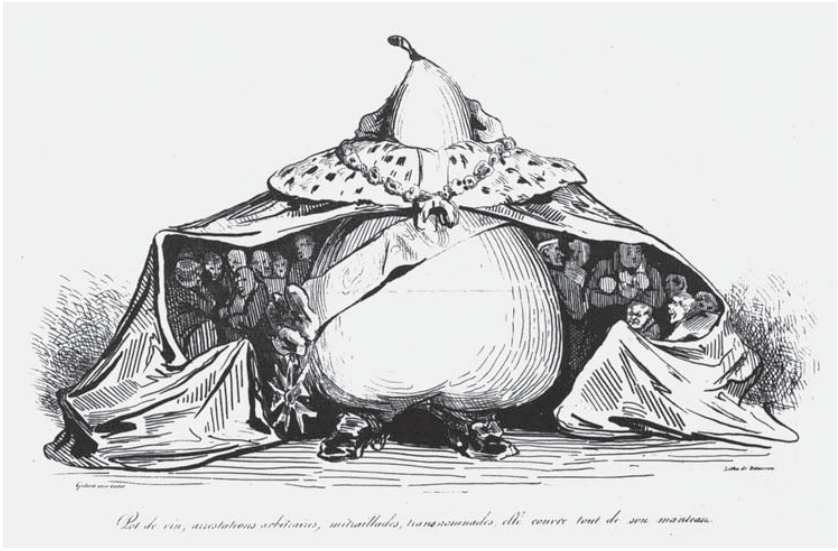


Abb. 13
Honoré Daumier: „Pot de vin, arrestations arbitraires, mitrillades, transnoninades, elle couvre tout de son manteau", Federlithographie 1834

Vorstufen des Fruchtstillebens: Holzeinlegearbeiten, naturwissenschaftliche Illustrationen, Markt-, Küchen- und Mahlzeitbilder

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts etablierte sich in Italien eine neue dekorative Form der Raumausstattung, die für die künftige Entwicklung des Früchtestillebens als autonomes Tafelbild von Bedeutung war. Wandverkleidungen aus intarsierten polychromen Hölzern ließen den schon in der Antike bekannten Trompe-l'œil-Effekt wieder aufleben. Diese kunstvollen und aufwendigen Einlegearbeiten verzierten Rückenlehnen des Chorgestühls, Wände von Palästen und Möbel. Dargestellt wurden alltägliche Gegenstände, die in Regalfächern, Nischen oder Wandschränken angeordnet sind. Wichtig war dabei die illusionistische Bildwirkung, wobei sich aber die farbige Gestaltung auf die verschiedenen natürlichen sowie geringfügig gefärbten Holzarten beschränkt, so daß eine „echte" Täuschung hier nicht vorliegt. In Urbino gab 1475 der Herzog von Montefeltro für sein studiolo im Palazzo Ducale einzigartige Holzeinlegearbeiten in Auftrag, in deren Architektur ein von römischen Fresken inspirierter Früchtekorb eingefügt ist.
Ende des 15. Jahrhunderts wurden auch gemalte Stilleben an Stelle von Intarsienfeldern in die Rahmung von Möbeln für den kirchlichen Bereich eingesetzt. So malte Antonio da Crevalcore aus Bologna 1480 sechs heute nicht mehr erhaltene Früchtebilder, die in die Wand einer Sakristei eingelassen waren.
Bilder mit Früchten wurden in einzelnen Fällen auch schon isoliert gesammelt, so wurde ein weiteres Früchtebild von Crevalcore 1506 von Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua, für ihr Raritäten-Kabinett erworben. Dieses heute nicht mehr erhaltene Bild wurde ihr von dem Bologneser Kunsthändler Hieronymus Casius vermittelt, der das Gemälde in einem Schreiben erwähnt.

Zu dieser Zeit wuchs das Interesse an der Naturwissenschaft und am genauen Studium einzelner Früchte und Blumen immer mehr, was zu einem Aufschwung der naturwissenschaftlichen Illustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts führte. Die europäischen Höfe nahmen sammelnd und forschend an der Entwicklung der Naturwissenschaft teil und züchteten seltene Blumen und Früchte. Zu jedem Schloß gehörte auch ein Obstgarten. Ottheinrich soll 1544 in Heidelberg ebenfalls einen Garten angelegt haben, „der die Bewunderung der Zeitgenossen erregte wegen der vielen seltenen und kostbaren Pflanzen: der Apfelsinen, Zitronen, Oliven, Granatäpfel, Melonen, Gurken, Feigen und Rosinen. Alle diese Pflanzen wurden von einem in der Mitte des Gartens stehenden Springbrunnen bewässert. Im Winter wurde über den ganzen Garten eine Art Haube gestülpt und darin zwei eiserne Öfen aufgestellt, die ständig stark geheizt waren."[19] In diesem Bericht wird darauf hingewiesen, daß für die exotischen Pflanzen natürlich auch entsprechende Bedingungen geschaffen werden mußten. Die ersten Orangerien, die im 16. Jahrhundert errichtet wurden, um die Orangen vor Kälte zu schützen, waren noch recht einfache Gebilde aus Planken und Sackleinen. Später dann entwickelten sie sich zu palastähnlichen Bauten, wie sie beispielsweise in Versailles zu sehen sind.
Die Künstler begleiteten auch Expeditionen und brachten detailgenaue Zeichnungen und Aquarelle von exotischen Früchten mit nach Hause. Es wurden nun jene Naturnähe

Abb. 14
Maria Sibylla Merian: Ananas, 1705, kolorierter Stich (aus „Metamorphosis Insectorum Surinamensium")

und Detailgenauigkeit erarbeitet, die die Faszination der Früchtestilleben vor allem im 17. Jahrhundert ausmachten. Bereits um 1520 entstand die erste bekannte europäische Illustration einer Ananas: 1513 sandte König Ferdinand von Spanien Oviedo, einen spanischen Edelmann, nach Hispaniola, um dort die Goldminen zu überwachen. Seine herausragende Bedeutung aber erlangte Oviedo als Chronist der frühen spanischen Kolonialherrschaft und durch seine detailgenauen Naturbeschreibungen. Auch die Ananasfrucht wurde von ihm ganz genau beschrieben, und er zeichnete sie. Oviedo war ganz begeistert von dieser Frucht, und seine Beschreibung ist eine einzige Lobeshymne. Seiner Meinung nach reichen die fünf Sinne des Menschen nicht aus, um die Einzigartigkeit der Ananas zu erfassen und zu würdigen. Die Illustration erschien 1535 in seiner mehrbändigen „Naturgeschichte Indiens".[20]

Eine bedeutende Vertreterin der naturkundlichen Illustration war im folgenden Jahrhundert Maria Sibylla Merian, die ebenfalls die Ananas als die Königin aller Früchte ansah. Zwischen 1699 und 1701 bereiste sie das heutige Surinam. Ihr Hauptinteresse galt dort zwar den Insekten, aber sie zeigt diese in ihren Abbildungen an den Pflanzen und Früchten, auf denen sie sie gefunden hat. 1705 erschien ihre berühmte „Metamorphosis Insectorum Surinamensium", in der sie die Ananas besonders hervorhebt: „Die Ananas als wichtigste aller eßbaren Früchte ist demzufolge auch die erste dieses Werkes und meiner Beobachtung. Auf dem ersten Blatt wird sie blühend gezeigt, während auf dem folgenden eine reife zu sehen sein wird."[21] (Abb. 14) Den Geschmack beschreibt sie ebenfalls: „Der Geschmack dieser Frucht ist, als ob man Trauben, Aprikosen, Johannisbeeren, Äpfel und Birnen miteinander vermengt hätte, die man alle gleichzeitig darin schmeckt."[22]

Abb. 15
Joachim Beuckelaer: „Obst- und Gemüsestilleben mit Marktfrau", 1564, Kassel, staatliche Museen, Schloß Wilhelmshöhe

Im 16. Jahrhundert entstanden in den Niederlanden die ersten Markt- und Küchenbilder mit religiösem Bezug. Diese Bilder verbinden biblische Themen mit aktuellen Markt- und Küchenszenen. Interessant dabei ist, daß letzteren nicht eine Nebenrolle zugewiesen wurde, wie es eigentlich der traditionellen Bildauffassung entsprochen hätte. Die biblischen Szenen werden hingegen in den Hintergrund „verdrängt", während im Vordergrund eine Fülle von Früchten in Schüsseln und Körben, Gemüse, Fleisch, Fisch u.a. ausgebreitet wird. Manche Künstler verzichteten sogar bereits im 16. Jahrhundert ganz auf das biblische Szenarium, was die Marktbilder von Joachim Beuckelaer bezeugen. Als Beispiel sei hier dessen „Obst- und Gemüsestilleben mit Marktfrau" (1564, Kassel, Staatliche Museen, Schloß Wilhelmshöhe) genannt. Das Bild zeigt im Vordergrund eine Fülle von Früchten und Gemüse aus allen Erntezeiten (Abb. 15). Das überquellende Warenangebot dieser Bilder läßt sich auf die Produktionssteigerungen in der Landwirtschaft zurückführen: Neue Anbaumethoden machten es zu dieser Zeit möglich, daß Überschüsse für die städtischen Märkte erzielt werden konnten, wodurch die Früchte zur Handelsware wurden. Trotzdem spiegeln die Bilder aber nicht ganz die realen Verhältnisse wider, denn das Angebot der Märkte war trotz verbesserter Agrarproduktion in der Regel viel beschränkter. Jeder größere, wohlhabendere Haushalt besaß daher seit dem 16. Jahrhundert einen eigenen Obstgarten, der es möglich machte, als abschließenden Gang eines Banketts eine größere Auswahl von Früchten zu servieren. Bei der Landbevölkerung blieb der Garten hingegen meist für Feldfrüchte und Gemüse reserviert. Obst und Gemüse hatten nämlich nicht den gleichen sozialen Wert. Während das am Boden wachsende Gemüse als derb und bäurisch galt, kamen die auf Bäumen wachsenden Früchte den höheren Klassen der Gesellschaft zu. Die auf den Marktszenen dargestellten Obstsorten waren also nur einer kleinen Bevölkerungsschicht verfügbar, und zwar jener, die auch solche Gemälde kaufen konnte. Der restlichen Bevölkerung fehlte nicht nur das Geld, sondern ihr stand Obst, das auf Bäumen wächst, nach der sozialhierarchischen Lebensmittelverordnung gar nicht zu.[23] Die Bilder bezeugen zudem, daß man schon damals wie heute makellose und pralle Früchte schätzte. Es entspricht jedoch nicht der Realität, daß die Früchte damals allesamt gesund und ohne Einstichstellen oder Deformationen waren, denn einen umfassenden Pflanzenschutz gab es im Gegensatz zu heute nicht.

Mahlzeitdarstellungen mit Früchten und anderen Nahrungsmitteln entstanden ebenso bereits im 16. Jahrhundert. Bei diesen Bildern wurden zunächst symbolträchtige Speisen ausgesucht, d.h. auch hier fehlte der religiöse Bezug nicht. Ein Beispiel ist „Der Haarlemer Patrizier Pieter Jan Foppeszoon mit seiner Familie" von Marten van Heemskerck (um 1530, Kassel, Staatliche Museen, Schloß Wilhelmshöhe). Auf dem gedeckten Tisch befinden sich u.a. auch Kirschen, die traditionell eine Anspielung auf das Paradies sind und hier eine auffallende Ähnlichkeit mit den Perlen des Rosenkranzes der Mutter aufweisen,

Abb. 16
Marten van Heemskerck: Der Haarlemer Patrizier Pieter Jan Foppeszoon mit seiner Familie, um 1530, Kassel, staatliche Museen, Schloß Wilhelmshöhe

deren Farbe und Größe mit denen der Kirschen übereinstimmen (Abb. 16).

Der Durchbruch des Fruchtstillebens um 1600

Bereits im 16. Jahrhundert wurden vereinzelt schon Bilder mit Früchten isoliert gesammelt, aber der eigentliche Durchbruch des Fruchtstillebens erfolgte erst um 1600. In Spanien soll bereits vor 1593 der Maler Blas de Prado in Toledo Stilleben mit Früchten gemalt haben, es ist jedoch kein gesichertes Werk von ihm bekannt. Das früheste sicher datierte Stilleben in Spanien ist das „Stilleben mit Vögeln und Früchten" von Juan Sánchez Cotàn (1602, Madrid, Prado), einem Schüler von Blas de Prado. Das Bild zeigt verschiedenes Gemüse, Früchte und erlegte Vögel, die in einer Steinnische vor einem dunklen Hintergrund angeordnet werden (Abb. 17). Diese Nahrungsmittel werden alle mit äußerster Präzision dargestellt. Aus unbekannter Höhe baumelt ein Zweig mit drei leuchtend gelben Zitronen, und daneben hängen sieben Äpfel, die mit ihren Stielen einzeln an Fäden geknotet sind, welche sich wiederum nach oben hin zu einer Kordel zusammendrehen. Diese Hängung der Früchte könnte einerseits darauf schließen lassen, daß sich Cotàn durch antike Mosaike anregen ließ, bei denen die Früchte ebenfalls an Fäden herabhängend dargestellt werden. Andererseits aber handelt es sich um eine Lagerungstradition, die auch heute noch in den ländlichen Gegenden Spaniens üblich ist. Das Aufhängen soll dabei verhindern, daß der Kontakt der Früchte mit harten Ablagen zu Druckstellen führt, welche die Früchte schließlich faulen lassen würden.[24] Nachfolgende Künstler malten ebenfalls wie Cotàn an Fäden aufgehängte Früchte. Bei einem Fruchtstilleben von Antonio de Pereda (1651, Lissabon, Museo Nacional de Arte Antiga) liegen die Früchte zwar in einem Korb, aber einige von ihnen sind dennoch mit einem Faden versehen.

In Italien war es die Region um Mailand, in der um 1600 Fruchtstilleben entstanden. Zwischen 1591 und 1594 malte Ambrogio Figino einen Teller mit Pfirsichen. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich folgende (vermutlich originale) Inschrift: „Diese so lieblichen Früchte / Sind nicht das Werk der Kunst / Da Kunst allein nicht Werke so schön machen kann / Noch kann Natur allein überdauern / Vergängliche süße Frucht, die so wenige kurze Tage überdauert / Aber, Figino, dieses ist allein der Kraft und Fähigkeit / Deines unsterblichen Malpinsels gegeben / Der die Kunst besiegt und die Natur übertrifft."[25] Natur und Kunst ergänzen sich also, indem erstere die schönen Früchte hervorbringt, denen die Kunst wiederum Unsterblichkeit verleiht. In den folgenden Jahren malten Fede Galizia und Panfilo Nuvolone ebenfalls detailgenau Früchte auf Tellern und Schalen.

Eines der berühmtesten Stilleben überhaupt ist der „Früchtekorb" von Michelangelo Merisi da Caravaggio (um 1593/94, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Abb. 18). Es war das erste Stilleben, das in die Sammlung von Federico Borromeo, seit 1597 Erzbischof von Mailand, gelangte. Die Früchte in dem Korb, der über die Standfläche hinaus nach vorne in den Raum des Betrachters ausgreift, werden mit größter Präzision dargestellt, Faulstellen werden minutiös registriert. Die Warenästhetik der frühen Marktbilder mit makellosen Früchten ist hier also nicht anzutreffen. Es ist anzunehmen, daß sich die zeitgenössischen Betrachter dieser frühen Früchtestilleben nicht nur an der Schönheit der gemalten Früchte erfreuten, sondern daß auch eine symbolische Bedeutung der Bilder

Abb. 17
Juan Sánchez Cotàn: Stilleben mit Vögeln und Früchten, 1602, Madrid, Prado

Abb. 18
Michelangelo Merisi da Caravaggio: Früchtekorb, um 1593/94, Mailand, Pinacoteca Nazionale

gesehen wurde, da die christliche Wahrnehmung der Welt zu dieser Zeit eine Selbstverständlichkeit war. Aus Quellen ist überliefert, daß Kardinal Borromeo seine Blumenstilleben als Meditationsgegenstand ansah, der ihm ermöglichte, die Schöpfung Gottes unabhängig von der Jahreszeit zu bewundern – das gleiche gilt sicherlich auch für Caravaggios Früchtekorb.

Erste Blütezeit des Fruchtstillebens im 17. Jahrhundert

Seine erste Blütezeit verdankt das Stilleben dem niederländischen Barock. Bereits im 16. Jahrhundert soll Lodewig Jans van den Bos Fruchtstücke gemalt haben, von denen Karl van Mander in seinem „Malerbuch" von 1604 berichtet, es ist aber heute keines seiner Werke bekannt. Im 17. Jahrhundert, dem „Goldenen Zeitalter", drängte eine große Zahl von Stillebenmalern auf den Markt, die sich auf die verschiedenen Untergattungen spezialisierten. Herausragende Früchtemaler waren u.a. Frans Snyders und Jan Davidsz. de Heem. Aber so beliebt die Stilleben beim Kunstpublikum auch waren, verbannte die Kunsttheorie sie zu dieser Zeit noch an das unterste Ende der Hierarchie der Bildgattungen. An der Spitze standen hingegen das religiöse Bild und das Historienbild. Bei den Sammlern waren vor allem Blumenstilleben sehr gefragt, aber auch Fruchtstilleben erfreuten sich großer Beliebtheit. Diese Bilder spiegeln eine neue Ernährungssituation wider, denn die Obst- und Gemüseproduktion erlebte nun einen enormen Aufschwung. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurden meist mit Früchten gefüllte Körbe oder Porzellanschalen auf hölzernen Tischen vor einem dunklen Hintergrund dargestellt, der die leuchtenden Farben der Früchte optimal zur Geltung bringt. Einzelne Früchte, Blumen, Muscheln oder Beeren liegen dabei oft vor oder neben den Gefäßen. Erdbeeren in ihrer damals kultivierten Form – die vergleichsweise große Gartenerdbeere, wie man sie heute kennt, gab es noch nicht – befinden sich meist in kleinen Porzellanschalen oder Tontöpfchen. Manchmal bilden sie auch das Hauptmotiv wie bei Frans Snyders „Porzellanschüssel mit Erdbeeren" (um 1610–15, Standort unbekannt). Die Stilleben vereinen wie ein enzyklopädisches Werk oft Früchte, die in Wirklichkeit zu unterschiedlichen Zeiten reif sind wie zum Beispiel Erdbeeren und Trauben. Diese werden mit äußerster Präzision so naturgetreu wie möglich dargestellt und lösen somit auch die Vorstellung oder die Erinnerung an den Geruch oder den Geschmack der Früchte aus.[26] Vor allem die gemalten Insekten, die häufig die Stilleben beleben, rufen den Duft der Früchte in Erinnerung. Die Früchte sind überwiegend makellos wie bei den früheren Markt- und Küchenbildern, aber hin und wieder sind auch Faul- und Druckstellen zu sehen sowie verschimmelte Früchte. Die Gesellschaft war im 17. Jahrhundert nach wie vor durch und durch religiös geprägt, und so wurde auch den Früchten weiterhin ein heilsgeschichtlicher Sinn beigelegt. Daher handelt es sich bei den dargestellten Früchten häufig um solche mit christlich-symbolischer Bedeutung. So sind auf Snyders Stilleben beispielsweise häufig Trauben und Erdbeeren zu sehen, die auf Christus und das Paradies hinweisen. Ihnen werden oft antithetisch Vertreter irdischer Begierden wie ein an den Früchten knabberndes Eichhörnchen gegenübergestellt.

Aber nicht nur die Bibel war der Ausgangspunkt für die Interpretation der auf Stilleben dargestellten Früchte, sondern auch Sprichwörtersammlungen, Emblembücher, Symbolsammlungen, medizinische Literatur und gelegentlich auch Rezept- und Kochbücher. Die zeitgenössische Emblematik bringt beispielsweise den makellosen Apfel mit der Ermahnung in Verbindung, nicht auf die äußere Erscheinung der Dinge zu achten, sondern auf das Innere. So zeigt das Bild eines Emblems in Nicolaus Taurellus' „Emblemata Physico – Ethica" (1595) ein prächtig gekleidetes Mädchen mit einem Apfel in der Hand, und das Epigramm darunter lautet: „Sieh, wie der schöngefärbte Apfel glänzt und leuchtet, den das Mädchen in der Hand trägt. [...] Diese Schale, die so glänzt, wird den Schweinen vorgeworfen. Bilde auch die Tugend deines Innern aus, damit dein Charakter die äußere Zierde durch Güte übertrifft."[27] Guillaume de la Perrière vergleicht in seiner „La Morosophie" (1553) die in der Sonne gereifte Birne mit der geistigen Entwicklung des Menschen. Das Bild des Emblems zeigt einen Birnenbaum mit Früchten, der von der Sonne beschienen wird, und das Epigramm lautet: „Die grüne Birne verändert ihren Geschmack und wird süß unter den Strahlen der warmen Sonne. Ebenso verbessert der Mensch mit der Zeit sein stürmisches Wesen. [...] Reifen die Früchte unter der Sonne, so lassen auch die Jahre die Menschen reifen."[28] Andererseits konnte eine reife Frucht aber auch an die Mahnung erinnern, daß der Mensch wiederum nicht zu schnell reifen soll. So findet sich in Roemer Visschers „Zinne-Poppen" (1614) ein Emblem, dessen Bild eine Schale mit mehreren Früchten zeigt (Abb. 19). Das dazugehörige Epigramm warnt vor der Frühreife von Kindern: „Das Wertvolle kommt spät hinzu. Was früh reif, ist früh faul. Das Kind, das einem weisen Mann gleicht, wird als Mann kindisch und närrisch."[29]

Viele der dargestellten Früchte wie Granatapfel oder Feige waren sehr kostbar, da sie nicht heimisch in den Niederlanden waren. Als Luxusartikel wiesen sie somit auf den Wohlstand des Besitzers des Bildes hin. Aber während diese Früchte, vor allem die exotischen, den äußeren Glanz und die Schönheit der dinglichen Welt feierten, deuten gleichzeitig Faulstellen der teils überreifen Früchte, kleine kurzlebige Insekten und beigefügte Taschenuhren auf die Vergänglichkeit des Irdischen hin und wurden als eine Ermahnung zur maßvollen Lebensführung verstanden. Während die appetitlich dargestellten Früchte also einerseits zum Zugreifen und Hineinbeißen animierten, übten sie gleichzeitig unterschwellig Kritik am Genuß.

Es ist deutlich geworden, daß es eine Vielzahl von wahrscheinlichen und möglichen Deutungen von Früchten gab, weshalb die Entscheidung für die eine oder andere oft unsicher ist. Nur bei Stilleben mit eingefügten Texten

Abb. 19
Emblem aus Roemer Visschers „Zinne-Poppen" 1614, Teil I, Nr. 27: „Früh reif, früh faul", Kupferstich von Claes Jansz

kann mit Sicherheit gesagt werden, daß die sinnbildliche Absicht im Vordergrund stand. Eindeutiger ist die Interpretation auch bei Fruchtstilleben, die außer den Früchten noch andere Gegenstände zeigen wie beispielsweise ein kleines Kruzifix.

Gedeckte Tische wurden ebenfalls dargestellt, unter anderem von Jacob van Hulsdonck in Antwerpen. Bei diesen Bildern wird meist von einem hohen Augenpunkt aus ein gedeckter Tisch gesehen, welcher sich in einem nicht näher definierten Raum befindet. Seltene Früchte und andere Delikatessen, die auf dem Tisch liegen, demonstrieren auch hier Wohlstand. Diesen Luxuswaren werden häufig einfache Speisen mit christlichem Symbolgehalt wie Brot und Käse gegenübergestellt, was ebenfalls als moralischer Hinweis gedeutet wurde. So wurde durch die Kombination verschiedener Lebensmittel vor der Verführung durch den Luxus gewarnt und gleichzeitig eine alternative Lebensführung vorgestellt.

Eine spezifisch Haarlemer Spielart des Gedeckten Tisches ist das monochrome Bankettbild, das von Pieter Claesz und Willem Claesz. Heda entwickelt wurde. Die Stilleben von Pieter Claesz zeigen neben Zinngeschirr, Römerglas und weiteren Gegenständen häufig als einzige Frucht eine zum Teil geschälte Zitrone. Diese wurde, auch wenn es sich um eine kostbare Frucht handelte, als ein Zeichen der Mäßigung bzw. des richtigen Maßes angesehen, da man ihren Saft in den Wein mischte, um dessen Wirkung zu mildern.

Ab dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts konnten sich immer mehr Bürger den Kauf seltener Früchte und Delikatessen leisten, denn in den Niederlanden lebten inzwischen die reichsten Bürger Europas. Besonderer Wohlstand wurde seitdem weniger durch seltene Früchte als durch kostbare Gebrauchs- und Sammelobjekte demonstriert wie chinesisches Porzellan, venezianisches Glas oder persische Teppiche. Der Gedeckte Tisch wird seitdem kaum noch dargestellt. Willem Kalf malte solche Stilleben, bei denen sich häufig am vorderen Bildrand die teilweise geschälte Zitrone befindet, deren Schale sich wie eine Haarlocke über die Tischkante nach unten windet. Manchmal liegt die Zitrone auch im Weinglas. Orangen und Pomeranzen sind ebenfalls auf seinen Bildern anzutreffen. Letztere war zu dieser Zeit noch bekannter als die süße Orange. Die Schale dieser Bitterorange ist dick, rauh und mehr oder weniger höckerig, und das Fruchtfleisch ist kaum zum Verzehr geeignet. Das „Stilleben mit Zitrone, Pomeranzen und gefülltem Römer" (um 1663/64, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) von Kalf zeigt beispielsweise solch eine Frucht (Abb. 20). Auch bei diesen Stilleben nahm der Betrachter vermutlich sowohl die weltliche Schönheit als auch deren transzendentale Bedeutung gleichzeitig wahr.

Frans Snyders war maßgeblich an der Entwicklung des Prunkstillebens in den Niederlanden beteiligt, nachdem er aus Italien zurückgekehrt war. Ebenso malten Jan Davidsz. de Heem und Abraham van Beyeren u. a. prunkvolle Arrangements von Früchten, Blumen, Prunkgefäßen und erlegten Tieren. Aber auch hier erinnern überreife, aufgeplatzte Früchte, Insekten und andere Kleintiere sowie Taschenuhren an die Vergänglichkeit irdischer Schönheit.

In Deutschland war vor allem der Frankfurter Georg Flegel ein herausragender Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts, der Anregungen aus Antwerpen erhielt. Bevor er sich ganz der Stillebenmalerei widmete, arbeitete er in untergeordneter Stellung bei Lucas van Valckenborch, der Ende des 16. Jahrhunderts Markt- und Gartenstücke malte. In diese fügte Flegel Früchte, Gemüse und Blumensträuße ein. Bei der Motivwahl seiner Stilleben (und auch der Stilleben anderer Künstler seiner Zeit in Europa) könnten die damaligen humoralmedizinischen Vorstellun-

Abb. 20
Willem Kalf: Stilleben mit Zitrone, Pomeranzen und gefülltem Römer, um 1663/64, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

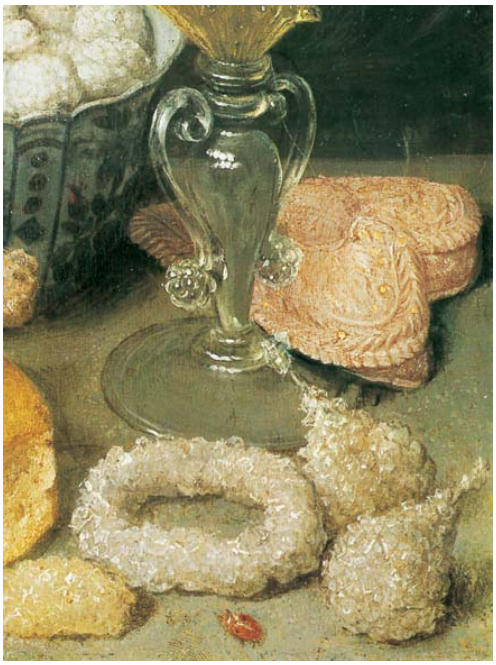


Abb. 21
Georg Flegel: Konfektstilleben mit Brot und Zuckerwerk, undatiert, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Detail)

gen über die Ernährung eine Rolle gespielt haben. Diese haben ihren Ursprung in der antiken Medizin: Man ging davon aus, daß das ständig gleiche Verhältnis von Feuchtigkeit und Trockenheit, Kälte und Wärme, Süße und Bitterkeit im Körper die menschliche Gesundheit garantiere. Die vier Grundsäfte des Körpers, nämlich Blut, Schleim, gelbe Galle und schwarze Galle, mußten ebenfalls im Gleichgewicht zueinander stehen. Im 2. Jahrhundert n. Chr. lehrte der griechische Arzt Galenos, genannt Galen, daß der im Körper vorherrschende Saft wiederum das Temperament des Menschen bestimmt: er ist cholerisch, wenn die gelbe Galle und damit die Kräfte Wärme und Trockenheit überwiegen, oder sanguinisch (Blut, Wärme und Feuchtigkeit), phlegmatisch (Schleim, Kälte und Feuchtigkeit), melancholisch (schwarze Galle, Trockenheit und Kälte). Da Früchte ein Teil der Natur sind, wurden ihnen ebenfalls die verschiedenen Kräfte zugeordnet. Das Essen von Früchten trug somit dazu bei, das Gleichgewicht der Körpersäfte und somit das Gleichgewicht der Kräfte im Körper aufrechtzuerhalten. Diese Lehre war auch zu Flegels Zeit verbreitet und bedeutsam für die Zubereitung von Speisen. Flegels Stilleben „Schneckenkorb" (undatiert, Opava, Sleszké Muzeum) zeigt die ungewöhnliche Kombination von Brombeeren, Gurken und Schnecken, die sich möglicherweise auf die humoralmedizinische Lehre zurückführen läßt. Die Gemeinsamkeit dieser drei Speisen besteht nämlich darin, daß sie als phlegmatisch – kalt und feucht – angesehen wurden. Sie konnten somit mäßigend und ernüchternd auf cholerische Temperamente wirken.[30]

Obst wurde aber auch in weniger gesunder Form gegessen, wie das Konfektstilleben mit Brot und Zuckerwerk von Flegel zeigt (undatiert, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut). Auf dem Tisch sind dort in der rechten unteren Bildecke zwei kleine kandierte Birnen zu sehen, die von groben Zuckerkristallen überkrustet sind (Abb. 21). Zucker galt damals aber als gesund und war zunächst auch nur in Apotheken erhältlich. Bilder dieser Art thematisieren die moderne Lebensart, während es sich bei rohen, unversehrten Früchten um zeitlose Lebensmittel handelt.

Die italienische Stillebenmalerei wurde bis zum zweiten Drittel des Jahrhunderts von Caravaggio und seinen unmittelbaren Nachfolgern in Rom geprägt, die sich auf die Motive Früchte, Gemüse und Blumen konzentrierten. Das „Stilleben mit Blumen und Früchten" des Hartford-Meisters (vor 1607, Hartford/Conn., Wadsworth Atheneum) zeigt auf der linken Bildseite einen Früchtekorb, der wie bei Caravaggio über die Tischkante ragt. Neben ihm liegen kugelige, kirschgroße Erdbeerbaumfrüchte, die u. a. in Italien kultiviert werden und in Deutschland hingegen kaum bekannt sind. Schließlich entwickelte sich in Italien das hochbarocke römische Prunkstilleben, das eine Fülle von Früchten und Blumen in freier Natur zeigt. Die Stilleben waren nun nicht mehr Kunstkammerstücke oder wissenschaftliches Studienmaterial, sondern dekorative Einrichtungsgegenstände. Vor allem Zitrusfrüchte wurden in Italien gezüchtet und gesammelt, was zu einer regelrechten „Citromania" führte. Man schätzte sie wegen ihrer Schönheit und als Kuriosität der Natur. Viele Sorten waren nicht zum Verzehr geeignet, aber man konnte sie anderweitig verwenden als Festschmuck, Würze, Parfumessenz und Medizin. Zahlreiche italienische Stilleben des 17. und 18. Jahrhunderts zeugen von diesem Zitrusfrucht-Kult. Vor allem am großherzoglichen Hof der Medici in Florenz wurde die Kultur von Zitrusfrüchten besonders gepflegt. Man vermutet sogar, daß die „palle" (Bälle) in der Heraldik der Medici als Orangen angesehen wurden.[31] Die Orangenbäume auf dem Bild „Primavera" von Sandro Botticelli (um 1485/87, Florenz, Uffizien) sowie auf weiteren Bildern könnten dementsprechend als Hinweis auf das irdische Paradies der Medici, die die goldenen Äpfel des Hesperidengartens besitzen, gedeutet werden. Daß aber der lateinische Name „mala medica" zur Gleichsetzung der Medici-Bälle mit Orangen geführt hat, ist fraglich, da es sich bei der „mala medica" nicht um eine Orange, sondern um eine Zitronatzitrone handelt.[32] 1715 stellte Bartolomeo Bimbi für Cosimo III de' Medici auf insgesamt vier Bildern über 100 verschiedene Sorten von Zitrusfrüchten dar, von denen viele in den Gärten der Medici gezüchtet wurden (Poggio a Caiano, Villa Ambra, Abb. 22). Diese Bilder sollten das Gartenhaus La Topaia der Medici-Villa in Castello bei Florenz dekorieren. Bei allen vier Bildern werden die Zweige mit den verschiedenen Früchten und Blüten in vorderster Bildebene an einem Holzspalier befestigt dargestellt. Zitrusbäume zeichnen sich auch tatsächlich dadurch aus, daß sie Früchte tragen und gleichzeitig weiterblühen. Jede Frucht, die in ihrer natürlichen Größe dargestellt wird, ist mit einem kleinen

Nummernschild versehen, und auf einer Kartusche am unteren Bildrand kann man ihre Namen nachlesen. Die Mandarine ist hier allerdings nicht anzutreffen, weil sie zu dieser Zeit in Europa noch nicht bekannt war. Viele der dargestellten Früchte beeindrucken auch den heutigen Betrachter durch ihre enorme Größe und bizarre Form. Auch wenn die Nähe dieser Bilder zur naturwissenschaftlichen Illustration unverkennbar ist, handelt es sich doch um Stilleben, was u.a. die seitlichen Hermen verdeutlichen. Bimbi hat aber nicht nur Zitrusfrüchte gemalt. Ebenfalls für Cosimo III schuf er eine Reihe weiterer Fruchtbilder, von denen als erstes das Feigenstilleben (1696, Poggio a Caiano, Villa Ambra) entstand. Auch diese Bilder zeigen eine Fülle von Früchten, wobei die zahlreichen Sorten der jeweiligen Fruchtart vorgeführt und aufgelistet werden. Alle diese Fruchtbilder zeugen von einer sehr spezialisierten Obstgartenkultur. Im 19. Jahrhundert erreichte die Pomologie, die Lehre von den Obstbäumen und deren Anbau, dann schließlich ihren Höhepunkt, und die naturwissenschaftliche Darstellung von Früchten blühte somit ebenfalls. Die Stillebenmaler legten aber in diesem Jahrhundert im Gegensatz zu Bimbi keinen Wert mehr darauf, die enorme Sortenvielfalt der Früchte in ihren Bildern zu veranschaulichen.

Abb. 22
Bartolomeo Bimbi: Zitrusfrüchte, 1715, Poggio a Caiano, Villa Ambra (Depot der Galleria fiorentine, Florenz)

Mehr noch als in den anderen europäischen Ländern wurden vor allem in Spanien viele Fruchtstilleben gemalt. Blumenbilder traten hier hingegen erst später auf. Der Kunsttheoretiker und Maler Francisco Pacheco verfaßte zwischen 1634 und 1638 das aus heutiger Sicht wichtigste und umfangreichste spanische Malereitraktat „Arte de la pintura", das 1649 postum in Sevilla erschien. Er sieht darin das Fruchtstilleben als dem Blumenstilleben überlegen an und begründet dies damit, daß man ein Stillebendetail mit Früchten auch in religiöse Historienbilder, die als eindeutiger Gipfel der Malerei angesehen wurden, integrieren kann. Das Fruchtstilleben befand sich somit laut Pacheco nicht an letzter, sonder immerhin an vorletzter Stelle der Gattungshierarchie. Aber nicht alle Kunsttheoretiker urteilten so. 1715 und 1724 erschienen die drei Bände des umfangreichen Kunsttraktats „El museo pictórico y escala óptica" von Antonio Palomino. Dieser differenzierte ebenfalls zwischen Blumen- und Fruchtstilleben und maß letzterem im Gegensatz zu Pacheco weniger Bedeutung bei. Als Grund führt er an, daß es sich bei den Früchten um Objekte handelt, die im Alltag des Menschen mehr als die Blumen ständig präsent sind und im Gegensatz zu diesen aufgegessen werden. Hinzu kommt, daß Früchte meist rund sind, weshalb ihre Darstellung laut Palomino einfacher ist als die von Blumen mit ihren komplexeren, unregelmäßigeren Formen.
Ein bedeutender Maler von Fruchtstilleben ist im 17. Jahrhundert Francisco de Zurbarán in Sevilla, dessen „Stilleben mit Zitronen, Orangen und einer Rose" (1633, Pasadena/Calif., The Norton Simon Foundation) berühmt ist. Die Orangen in dem geflochtenen Weidenkörbchen und die Zitronen auf dem Zinnteller sind in ihrer farblichen und plastischen Präsenz so täuschend echt, daß der Betrachter meint, die Früchte greifen und die Orangenblüten riechen zu können (Abb. 23). Daß die Zitronen hier größer sind als die Orangen, liegt daran, daß es sich um vier große Zitronatzitronen handelt. Julián Gállego hat das Stilleben als Hommage an die Jungfrau Maria gedeutet.[33] Felix Scheffler unterstützt die religiöse Deutung und weist darauf hin, daß Früchte in Spanien als Votivgaben vor Bilder von Heiligen gelegt wurden. Das Bild kann somit Scheffler zufolge als Abbild einer Schmuck- und Votivgabe bzw. deren unbegrenzt haltbarer Ersatz gedeutet werden.[34]
Während auf den Fruchtstilleben frische, unversehrte Früchte im rohen Zustand dargestellt werden, zeigen die Konfektstilleben auch Früchte in verarbeitetem Zustand. Vor allem Juan van der Hamen y León malte solche Stilleben mit Süßigkeiten. Er gehörte der königlichen Leibgarde an und somit auch dem privilegierten Kreis derjenigen, die sich in den confiterias um die Madrider plaza mayor trafen, wo man solche Süßigkeiten erhielt.[35] Auf seinem „Stilleben mit Spanschachteln, Gefäßen, kandierten Früchten und Gebäck" (1627, Washington, The National Gallery of Art) sind sowohl kandierte als auch in Gläsern eingemachte Früchte zu sehen sowie Spanschachteln, in denen Quittenpaste aufbewahrt wird (Abb. 24). Die Früchte haben hier ihr botanisches Erscheinungsbild verloren, und während sie bei den Fruchtstilleben nur durch die Kunst des Malens konserviert werden, werden sie hier in konservierter Form dargestellt. Kandiert wurden damals nicht nur Früchte, sondern auch Möhren, Gurken und Schwarzwurzeln. Meist wurden sie im Winter gegessen, wenn es kaum frische Früchte gab, und es wird vermutet, daß van der Hamens Bild zu einer vierteiligen Jahreszeitenserie gehört, in der es den Winter darstellt.[36]

Abb. 23
Francisco de Zurbaràn: Stilleben mit Zitronen, Orangen und einer Rose, 1633, Pasadena/Calif., The Norton Simon Foundation

Die gestufte Steinablage, auf der die konservierten Spezialitäten plaziert werden, erinnert an antike Xenia und läßt vermuten, daß diesem Stilleben möglicherweise antike Vorbilder zugrunde liegen.[37]
Auf die Winterszeit verweist auch das „Stilleben mit Trockenfrüchten" von Francisco de Burgos Mantilla (1631, New Haven/Conn., Yale University Art Gallery), das nicht so repräsentativ ist wie die Stilleben van der Hamens. Es zeigt verschiedene Nüsse sowie getrocknete Früchte in weißen Papiertüten auf einer Ablage (Abb. 25). Dabei handelt es sich um das einzige signierte und datierte Bild dieses Künstlers, der Freund und Schüler von Diego Velàzquez war.

Abb. 24
Juan van der Hamen y Leòn: Stilleben mit Spanschachteln, Gefäßen, kandierten Früchten und Gebäck, 1627, Washington, The National Gallery of Art

In Frankreich begann die Stillebenmalerei etwas später, in den zwanziger und dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts, und sie stand zunächst unter flämischem Einfluß. Häufig wurden dabei die Stilleben mit der Darstellung der fünf Sinne, der Vier Elemente oder der Jahreszeiten kombiniert. Ein Beispiel ist das Stilleben „Die fünf Sinne" von Jaques Linard (1638, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Abb. 26), bei dem die Früchte für den Geschmackssinn stehen. Bei dem Stilleben „Blumen und Früchte" des gleichen Künstlers (um 1642, Indianapolis Museum of Art) wird jeder Bildecke ein Element zugewiesen, wobei die Früchte in der linken unteren Bildecke die Erde versinnbildlichen. Bei der Darstellung von Früchten schätzte man vor allem die täuschend echte Wiedergabe und den gebildeten Vergleich mit den Trauben des Zeuxis. Zu einem fiktiven Gemeinschaftswerk mit Blumen und Früchten von Pieter van Boucle, Jacques Linard und Louise Moillon schrieb Georges Scudéry 1646: „Der, welcher die Vögel täuschte / Lebte er in unserem Jahrhundert / Er sähe seine Bilder verblassen / Dank dreier Hände, welche die Menschen täuschen."[38] Um 1650 entwickelte sich das französische Prunkstilleben des Louis XIV-Stils mit Prunkgeschirr, kostbaren Teppichen, Draperien, Blumen und Früchten.

Abb. 25
Francicsco de Burgos Mantilla: Stilleben mit Trockenfrüchten, 1631, New Haven/Conn., Yale University Art Gallery

Die Frucht in mythologischen und allegorischen Darstellungen und in der Genremalerei

Nicht nur die Geschichten der Bibel, sondern auch die antiken Mythen sind über die Jahrhunderte hinweg eine unerschöpfliche Quelle der Anregung für Künstler gewesen. Anzahl und Vielfalt der mythologischen Darstellungen erreichten ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eines der beliebtesten mythologischen Themen überhaupt ist seit der Neuzeit „Das Urteil des Paris": Bei der Hochzeit von Peleus und Thetis hatte Eris, Göttin der Zwietracht, die nicht eingeladen war, einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „für die Schönste" unter die tafelnden Gäste geworfen, um Unfrieden zu säen. Der Göttervater Jupiter (griech. Zeus) enthielt sich des Urteils und bestimmte den schönen Hirtenjungen Paris als Schiedsrichter. Diesem führte man nun die drei Göttinnen Juno, Diana und Venus (griech. Hera, Artemis und Aphrodite) vor, von denen Paris die Schönste auswählen sollte. Schließlich überreichte er Venus, Göttin der Liebe und der Schönheit, den Apfel. Diese hatte ihm die schönste Frau der Welt, nämlich Helena, die Gattin des Menelaos, versprochen. Die Folge war, daß Paris Helena raubte und so den Trojanischen Krieg auslöste. Die Szene, wie Paris von den drei Göttinnen die Schönste auswählt, wurde im 16. Jahrhundert mehrmals von Lucas Cranach d. Ä. und seinen Söhnen dargestellt. Eine Fassung von 1527 befindet sich im Statens Museum in Stockholm. Lucas Giordano hat das Thema ebenfalls häufig behandelt, eines der Bilder entstand 1670 und befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien. Auch Peter Paul Rubens

Abb. 26
Jacques Linard: Die fünf Sinne, 1638, Straßburg, Musée des Beaux-Arts

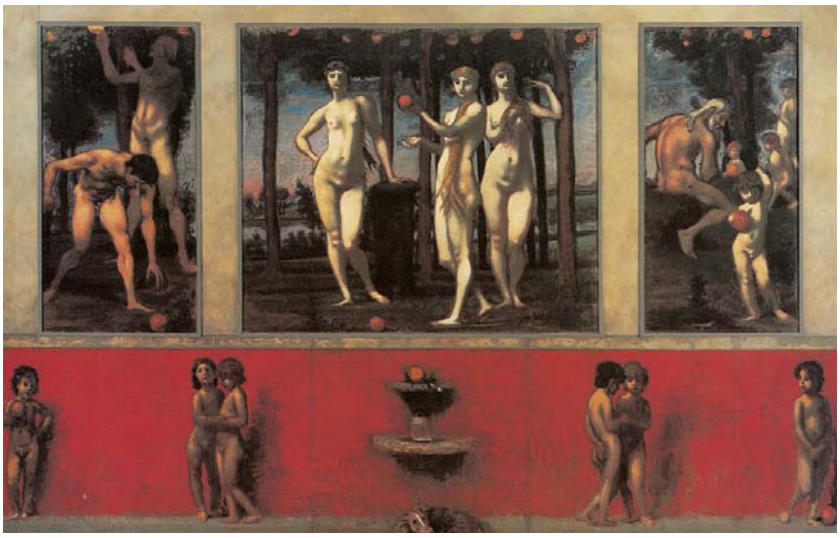
hat das Thema mehrmals gemalt. Zwei der Bilder von 1605 und 1632–35 befinden sich im Prado in Madrid. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde „Das Urteil des Paris" u. a. von Lovis Corinth dargestellt (1907, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister).

Bacchus (griech. Dionysos), Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, hatte den Apfelbaum geschaffen und ihn Venus geschenkt. Der Apfel wurde somit zu ihrem Attribut und zum Symbol der Liebe, Fruchtbarkeit und Erotik. Ein Gemälde von Lucas Cranach zeigt die nur mit einem modischen Hut bekleidete Göttin unter einem Apfelbaum (um 1530, London, National Gallery). Seltener hingegen wird sie mit einem Granatapfel gezeigt, der ebenfalls ein Symbol der Fruchtbarkeit ist.

Dem jungen Hippomenes gab Venus drei goldene Äpfel, damit dieser Atalante besiegen konnte. Atalante war die Tochter eines Königs von Arkadien, die jedoch von Jägern aufgezogen wurde und sich Diana, Göttin der wilden Tiere und der Jagd, weihte. Da ein Orakel sie vor einer Heirat warnte, erklärte sie, nur denjenigen zum Mann zu nehmen, der sie im Wettlauf – einer Disziplin, in der sie glänzte – besiegte. Um diese Herausforderung zu bestehen, erhielt Hippomenes von Venus drei goldene Äpfel, welche er einen nach dem anderen fallen ließ, sobald ihn Atalante einholte. Diese blieb jedes Mal zurück, um die Äpfel aufzulesen, so daß Hippomenes am Ende siegte. Diese Szene wurde u. a. von Guido Reni gemalt (1618/19, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) sowie von Rubens (1637/38, Madrid, Prado).

Goldene Äpfel spielen auch bei den legendären zwölf Arbeiten des Herkules (griech. Herakles) eine Rolle. Zu diesen hatte ihn Eurystheus, König von Tiryns, Medea und Mykene, verurteilt, nachdem Herkules seine Frau und die eigenen Kinder getötet hatte. Die elfte Aufgabe lautete, die goldenen Äpfel aus dem Garten der Hesperiden im äußersten Westen der Welt zu besorgen, die von einem hundertköpfigen Drachen bewacht wurden. Wer von diesen Äpfeln aß, den erwartete ewige Jugend. Die Szene, wie Herkules die goldenen Äpfel raubt, wurde bereits in der schwarzfigurigen Vasenmalerei dargestellt, wovon eine Amphora im Museo Provonciale in Lecce zeugt. Anfang des 16. Jahrhunderts kam die Ansicht auf, daß es sich bei den kostbaren Früchten um Zitrusfrüchte handelte, aber sie wurden auch mit Äpfeln, Quitten und Melonen gleichgesetzt.[39] Erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts setzte sich die Zitrusfrucht durch, was vor allem auf die Publikationen von Ferrari, Lanzoni und Volkamer[40] zurückzuführen ist. Aber erst im 19. und 20. Jahrhundert wurde das Thema häufiger dargestellt, u. a. von Hans von Mareés. Dessen „Hesperiden", ein Dreiflügelbild mit Sockel (1884–87, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Abb. 27), hat jedoch inhaltlich mit der Geschichte nicht so viel zu tun. Die mittlere Tafel zeigt drei junge Frauen mit langen Haaren in zeitloser Nacktheit unter Orangenbäumen. Die mittlere von ihnen hält eine Orange in der linken Hand. Das linke Flügelbild zeigt zwei nackte junge Männer, von denen der eine gerade eine Orange vom Baum pflückt, während sich der zweite bückt, um eine Orange vom Boden aufzuheben. Auf dem rechten Flügelbild ist ein alter Mann zu sehen, der ebenfalls unbekleidet ist und Kindern zusieht, die mit den Orangen spielen. Hier wird weniger der antike Mythos dargestellt, als daß ein irdisches Paradies gezeigt wird, das die Verherrlichung sowohl der Antike als auch der mediterranen Landschaft zu dieser Zeit zum Ausdruck bringt. Bereits 1873 hatte Mareés Fresken mit mediterran-antikischer Thematik für einen Saal der Zoologischen Station in Neapel gemalt. Die beiden Bilder der Südwand zeigen einen Orangenhain mit mehreren Figuren, die ebenfalls von der Begeisterung der Deutschen für das klassische Neapel und das antikisch Zeitlose zeugen. In den folgenden Jahren malte Mareés dann noch mehrere Bilder mit Orangenpflückern, wobei er laut Christian Lenz „das Pflücken der Orangen mehr und mehr zum Sinnbild eines hohen, feierlichen Aktes im menschlichen Dasein gemacht" hat, „durch den ein besonders kostbares Gut erlangt wird, wie denn die Menschen im Orangenhain bereits an besonderem Ort sind."[41] Die Orangen sind hier also nicht einfach nur Früchte, die man essen

Abb. 27
Hans von Marées: Hesperiden, 1884–87, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek



kann, sondern sie veranschaulichen den Reichtum des gesegneten Landes Italien, in dem man die antike Welt noch lebendig zu finden glaubte.
In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist vor allem Pomona, die römische Göttin des Baumobstes, eine beliebte Figur. Meist wird sie mit Früchten in der Hand oder mit einem Früchtekorb, der neben ihr steht, dargestellt. Vertumnus, römischer Gott der im Laufe der Jahreszeiten wechselnden Vegetation, warb um sie in wechselnder Gestalt und verschaffte sich schließlich in Gestalt einer alten Frau Zugang zu Pomona. Diese Szene zeigt u.a. ein Gemälde aus der Werkstatt von Frans Franckend d .J. (um 1620–30, Paris, Louvre).
Früchte sind auch das Attribut von Ceres (griech. Demeter), Göttin der Erde und der Fruchtbarkeit, des Ackerbaus, des Getreides und des Überflusses. Ursprünglich war sie nur für die Feldfrüchte zuständig gewesen, und so erscheint sie in der griechischen Kunst nur mit Kornähren. Erst in römischer Zeit wurde dann die Baumfrucht zu ihrem Attribut. Ein Gemeinschaftswerk von Peter Paul Rubens und Frans Snyders (um 1615, Madrid, Prado) zeigt die Göttin mit einem Füllhorn (Cornucopia) im Schoß, das mit Früchten gefüllt ist (Abb. 28). Neben ihr sitzt Pan, der arkadische Gott der Berge, Schafe und Schafhirte, der einen Korb mit Früchten hält. Auf dem Boden ringsherum ist eine Fülle von Früchten und Gemüse ausgebreitet. Die Darstellung dieser beiden Gottheiten inmitten all der Früchte ist sicherlich als eine Huldigung an den Überfluß der Natur zu verstehen. Während hier Ceres leibhaftig erscheint, zeigt ein weiteres Gemeinschaftswerk der beiden Künstler die in einer Ädikula stehende Statue der Göttin, die von Putten mit Fruchtgehängen geschmückt wird (um 1612–15, St. Petersburg, Eremitage). Auf einem Stich von Cornelis Galle nach dieser Komposition wird die Statue der Ceres durch Maria ersetzt, hier wird also die christliche Gottesmutter als lebensspendende Mutter verehrt.

Abb. 28
Peter Paul Rubens u. Frans Snyders: Ceres und Pan, um 1615, Madrid, Prado

Ceres' Tochter Proserpina (griech. Persephone) wurde von Pluto (griech. Hades), dem Gott der Unterwelt, beim Blumenpflücken geraubt. Als sie dann ein von ihr selbst auferlegtes Gebot brach und den Kern eines Granatapfels aß, blieb sie für immer an die Unterwelt gebunden. Ihre verzweifelte Mutter erreichte aber schließlich, daß Proserpina wenigstens einen Teil des Jahres auf die Erde zurückkehren durfte. Der englische Maler Dante Gabriel Rossetti, der Mitbegründer des Bundes der Präraphaeliten war, befaßte sich im 19. Jahrhundert insgesamt acht mal mit dem Proserpina-Thema. Eines der Bilder entstand 1874 und befindet sich in der Londoner Tate Gallery. Es zeigt die im Schattenreich Gefangene mit einem Granatapfel in der Hand. Rossettis Modell war Jane Morris, eine verheiratete Frau, der er sich in fast obsessiver Liebe verbunden fühlte. In seinen Augen war sie durch ihre Heirat vermutlich ähnlich unerreichbar und schicksalhaft gefangen wie Proserpina.
Die Traube ist eines der Attribute des Bacchus. Ihm zu Ehren wurden rauschende Feste gefeiert, die seit der Renaissance von Künstlern immer wieder gerne dargestellt wurden. 1518/19 malte Tizian das „Bacchanale" (Madrid, Prado), welches vielen der nachfolgenden Künstler als Vorbild diente. Manchmal erscheint Bacchus auch zusammen mit Ceres und Venus, den Göttinnen der Fruchtbarkeit und der Liebe. Diesen Darstellungen liegt ein durch den römischen Komödiendichter Terenz überliefertes Sprichwort zugrunde: „Sine Baccho et Cerere friget Venus" (ohne Bacchus und Ceres friert Venus). Gemeint ist damit, daß ohne die Gaben von Bacchus und Ceres, nämlich Wein und Speisen, die Liebe erkaltet. Ein Gemälde von Peter Paul Rubens (um 1612–15, Kassel, Staatliche Museen, Schloß Wilhelmshöhe) zeigt Bacchus, wie er gerade Venus eine Weinschale und Amor eine Traubenrispe reicht. Ceres sitzt bei ihnen und hält einen Fruchtkorb in den Händen.
In Gestalt einer Traube verführte Bacchus schließlich Erigone, Tochter des Ikarios aus Athen, welcher Bacchus bei sich aufgenommen hatte, als dieser zur Erde herabkam. Diese Verführung war vor allem im 18. Jahrhundert ein beliebtes Motiv. Charles-Joseph Natoire beispielsweise malte 1747 den „Triumph des Bacchus" (Paris, Louvre). Das Bild zeigt im Vordergrund Erigone, die gerade dabei ist, sich eine Traube zum Munde zu führen.
Zum Gefolge des Bacchus gehören die Satyrn, häßliche Mischwesen, die halb Mensch und halb Tier und meist betrunken sind. Auch ihr Attribut ist die Traube. Das Bild „Trunkener, schlafender Satyr" von Rubens (um 1610/11, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste) zeigt einen schlafenden und trunkenen Satyr, dessen rechte Hand auf einem neben ihm liegenden Panther ruht. Dieser hält mit seinen Tatzen einen umgefallenen Korb mit Trauben, und eine Traubenrispe hat er im Maul. Hinter dem Satyr ist ein junger Mann zu sehen, dessen Kopf mit Weinranken bekränzt ist. Er trinkt gerade den Traubenmost, den ihm eine Nymphe in einen Becher preßt. Bei dem Gemälde „Dianas Rückkehr von der Jagd", das ebenfalls von Rubens gemalt wurde (um 1616, Dres-

den, Gemäldegalerie Alte Meister), verkörpern die drei Satyrn auf der linken Bildhälfte unbekümmerte Ausgelassenheit und Sinnlichkeit. Einer von ihnen hält eine reiche Auswahl von Früchten vor sich, während ein anderer einen Korb mit Früchten auf dem Kopf trägt. Mit diesen Gaben stellen sie sich der keuschen Diana in den Weg, die gerade zusammen mit drei Nymphen und großen Hunden von der Jagd zurückkommt. Aber die Satyrn stoßen auf Ablehnung, mit ernstem Gesichtsausdruck blickt Diana zu Boden, und ihre auf den Boden gestellte Lanze bildet eine unübertretbare Grenze. Die Früchte wurden bei diesem Bild von dem Stillebenmaler Frans Snyders gemalt, mit dem Rubens häufiger zusammenarbeitete.

Die allegorische Darstellungsweise erreichte wie die Stillebenmalerei einen Höhepunkt im 17. Jahrhundert, nachdem sie bereits im 16. Jahrhundert eine gewaltige Ausweitung erfahren hatte. Auch hier spielen Früchte häufig eine Rolle. Einen großen Einfluß auf die allegorische Darstellungsweise übte die „Iconologia" von Cesare Ripa aus. In diesem Werk, das eine Art Enzyklopädie darstellt, werden Hunderte von Personifikationen ausführlich beschrieben. Die erste Ausgabe, die noch nicht illustriert war, erschien 1593, und das Buch wurde bald zu dem, was man heute als Bestseller bezeichnet.
Ein mit Früchten gefülltes Füllhorn, das heute als Label einer Öko-Marke für Ökologie steht, kann bei allegorischen Darstellungen des Überflusses, des Glücks, des Friedens und der Großzügigkeit auftreten. Außerdem kann es das Attribut von Personifikationen von Städten und Flüssen sein. Bereits in der griechischen und römischen Kunst war das Füllhorn ein Symbol des Überflusses und der Fruchtbarkeit. Es ist zudem seit römischer Zeit das Attribut von Ceres, die bei allegorischen Darstellungen der vier Elemente häufig die Erde verkörpert.
Wenn die vier Jahreszeiten dargestellt werden, so vertritt Ceres oft den Sommer, während der Herbst gerne durch Bacchus personifiziert wird. Als Beispiel sei hier die Jahreszeiten-Folge von Jan Brueghel d. Ä. und Hendrik van Balen in Bayreuth genannt (um 1616, Neues Schloß). In der Antike hatte man den Jahreszeiten jedoch nicht je eine Gottheit zugeordnet. Die Horen (wörtl. „Stunden") waren statt dessen die Gottheiten der Jahreszeiten. Zunächst waren sie nur zu dritt, seit der hellenistischen Zeit dann zu viert. Ein schönes Beispiel aus römischer Zeit ist ein Mosaik aus Antiochia (4. Jh. n. Chr., Paris, Louvre), der Sommer hält hier verschiedene Früchte in einem Tuch. Arcimboldo stellte im 16. Jahrhundert die Vier Jahreszeiten als fantastische Köpfe dar, wobei der Frühling aus Blumen und der Sommer und Herbst aus Früchten und Gemüse zusammengesetzt sind. Den Kopf des Winters bildet ein alter Baumstumpf. Die einzigen Früchte auf diesem Bild sind eine Zitrone und eine Orange, die im Winter reifen. Sie sind an einem abgebrochenen Ast aufgehängt und bringen einen Schimmer von Sonne und Wärme in die winterliche Kälte des Bildes.[42]
Wenn die 12 Monate dargestellt werden, ist der September häufig der Monat der Weinernte. Bei Cesare Ripa werden die Monate durch junge männliche Figuren personifiziert, denen folgende Früchte zugeordnet werden: Mai: Erdbeeren und Stachelbeeren; Juni: eine bestimmte Kirschensorte (Visciole), Aprikosen, eine bestimmte Birnensorte (Moscarole) und Pflaumen; Juli: Melonen, eine bestimmte Feigensorte (Fichi Primaticci) und verschiedene Birnensorten; August: verschiedene Apfelsorten, Pflaumen, eine bestimmte Traubensorte (Moscatella), Feigen, Nüsse und Mandeln; September: weiße und blaue Trauben, Pfirsiche, Feigen, Birnen, Äpfel und Granatäpfel; Oktober: Loquats. Es fällt auf, daß die Anzahl der Obstarten hier eher begrenzt ist, während aber verschiedene Obstsorten genannt werden.
Bei Darstellungen der Kontinente werden diese manchmal durch ihre typischen Früchte vertreten, wobei die Weintraube auf das in Europa verbreitete Christentum hinweisen kann. Bei Cesare Ripa erscheint Europa als reichgekleidete Königin auf zwei gekreuzten Füllhörnern sitzend, aus denen Früchte quellen. Diese werden ausschließlich Europa zugeordnet, weil es sich laut Ripa um den fruchtbarsten Erdteil handelt, der zudem in der Rangfolge der Kontinente den ersten Platz einnimmt. Innerhalb von Europa wiederum ist laut Ripa Italien, die Königin der Welt, das fruchtbarste Land, weshalb auch der Personifikation Italiens ein mit Früchten gefülltes Füllhorn als Attribut zugeordnet wird.
Die fünf Sinne waren erst seit dem Mittelalter verbildlicht worden und wurden seit dem 15. Jahrhundert vor allem in den Niederlanden zu einem beliebten Thema. Dabei werden Früchte und auch Wein häufig dem Geschmackssinn zugeordnet. Da man die Sinne als Instrumente der Lust auffaßte, wurde dieses Thema gerne mit moralisierender Tendenz behandelt. Dies bezeugt eine Kupferstichfolge, die Jan Saenredam 1595 nach Hendrik Goltzius gestochen hat. Die Sinne werden hier jeweils durch Liebespaare mit unterschiedlichen Attributen und bei unterschiedlichen Tätigkeiten versinnbildlicht, wobei die Bildunterschriften vor der sündhaften Hingabe an die Sinne warnen. Der Geschmack wird durch ein Paar veranschaulicht, welches an den Sündenfall erinnert, denn die junge Frau reicht ihrem Partner gerade eine Frucht (Abb. 29). Die Bildunterschrift lautet: „Oft schaden die süßen Genüsse dem gierigen Gaumen und die wollüstigen Wünsche dem schädlichen Geschmack."[43] Der angekettete Affe im Hintergrund ist häufig auf allegorischen Darstellungen des Geschmacks anzutreffen, meist frißt er gerade einen Apfel, die Frucht des Sündenfalls.

Die Genremalerei erreichte im 17. Jahrhundert in den Niederlanden ebenfalls einen Höhepunkt. Im Gegensatz zu den Stilleben, welche die rohen oder auch verarbeiteten Früchte zur Schau stellen, zeigen Genrebilder hin und wieder auch die Verarbeitung von Früchten. So ist auf einem Bild von Pieter de Hooch eine Frau zu sehen, die Äpfel schält und dem Kind, das neben ihr steht, gerade eine Apfelschale gibt (um 1660, London, Wallace Collection).
Häufig spielt die erotische Liebe bei Genrebildern eine Rolle, auf welche der Pfirsich hinweisen kann. Ein Beispiel

Abb. 29
Jan P. Saenredam: Kupferstich „Der Geschmack", 1595, aus der Folge „Die fünf Sinne" nach H. Goltzius

dafür ist das Bild „Der galante Soldat", eine Bordellszene von Gerard ter Borch (um 1662/63, Paris, Louvre). Das Bild zeigt einen Soldaten, der neben einer jungen Frau in Satinkleid und mit pelzbesetzter Jacke sitzt und dieser einige Münzen reicht. Links im Vordergrund steht ein Tisch, auf dem sich eine Fruchtschale mit Pfirsichen und Trauben befindet sowie eine silberne Platte, auf der eine Pfirsichhälfte liegt. Die Pfirsiche verweisen hier ebenso wie das Bett im Hintergrund auf den Ausgang der Geschichte. Aprikosen, Kirschen und Pflaumen konnten ähnlich gedeutet werden. Bereits bei den Römern und auch im Mittelalter waren Aprikosen und Pfirsiche vor allem im aufgeschnittenen Zustand mit dem weiblichen Geschlechtsorgan verglichen worden. So sah der zeitgenössische Betrachter vermutlich auch in den Pfirsichen auf dem Bild „Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster" von Jan Vermeer (um 1657, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) einen Hinweis auf erotische Liebe. Das Bild zeigt eine junge Frau, die am Fenster steht und in einen Brief vertieft ist. Im Vordergrund sind mehrere Pfirsiche sowie zwei Pfirsichhälften zu sehen. Das Schreiben und Lesen von Briefen wurde häufig in der Genremalerei thematisiert, und verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, daß es sich dabei meist um Liebesbriefe handelt.

Sprichwörter und Redensarten wurden ebenfalls durch Genrebilder dargestellt. Sie spielten in der volkstümlichen Literatur und in der Kultur der breiten Bevölkerungsschicht überhaupt eine bedeutende Rolle. Bekannt war dabei vor allem die Sprichwörtersammlung von Jacob Cats. Eine Marktszene von Joachim Wttewael (um 1618, Utrecht, Centraal Museum) bezeiht sich laut de Jongh[44] auf das Sprichwort „Ein verfaulter Apfel läßt den ganzen Korb verderben" (schlechte Eigenschaften werden schnell übernommen). Das Bild zeigt ein Mädchen, das einen faulen Apfel aus dem Korb des Obststandes genommen hat und diesen seiner Mutter zeigt.

Fruchtkränze und -girlanden

In der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts wurden Fruchtkränze und -girlanden, die ein inneres Bildfeld umrahmen, zu einem beliebten Motiv. Dabei kann es sich bei dem inneren Bildfeld sowohl um ein Porträt als auch um religiöse, allegorische oder mythologische Darstellungen handeln. Das Motiv ist eine Erfindung von Jan Brueghel d. Ä., der vor allem Blumenkränze, aber auch Fruchtkränze und -girlanden gemalt hat. Das innere Bildfeld stammt dabei in der Regel von der Hand eines anderen Künstlers. Ein Gemeinschaftswerk von Brueghel und Hendrick van Balen zeigt im Zentrum ein gemaltes Medaillon, auf dem Kybele, Göttin der Erde und der Fruchtbarkeit, dargestellt ist (um 1618, Den Haag, Mauritshuis, Abb. 30). Sie empfängt verschiedene Gaben von den personifizierten Jahreszeiten. Dieses Bild im Bild ist an einer üppigen, das gesamte Bild beherrschenden Fruchtgirlande befestigt, die in eine Landschaft hinein plaziert ist und von Putten gehalten bzw. an einem Baum befestigt wird.

Eine Fruchtgirlande kann bei Brueghel aber auch gleichermaßen eine christliche Szene nobilitieren. Ein Gemeinschaftswerk mit Pieter van Avont (um 1623, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek) zeigt in einer Landschaft die Heilige Familie. Diese wird von einer üppigen Fruchtgirlande bekränzt, die von Putten links und rechts jeweils in einer Baumkrone befestigt wird. Die Girlande umgibt hier nicht ein Bild im Bild, sondern sie wird in die gleiche Landschaft wie die Heilige Familie hinein plaziert.

Brueghels Freund Frans Snyders malte in den 1630er oder 40er Jahren eine Früchtegirlande, welche das Bild eines auffahrenden Christus umgibt (Abb. 31). Dieses wurde vermutlich von Thomas Willeboirts Bosschaert gearbeitet (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte). Die illusionistisch gemalte Fruchtgirlande erweckt den Eindruck, der Realität des Betrachters anzugehören, und macht dadurch um so mehr deutlich, daß es sich bei dem Bild im Bild um eine andere Wirklichkeit handelt. Während Brueghels Fruchtgirlande der gleichen Realitätsebene angehört wie die Heilige Familie, werden bei Snyders zwei Wirklichkeitsebenen miteinander verknüpft. Es entsteht dadurch ein Spannungsverhältnis von Nähe und Ferne, Diesseits und Jenseits. Die Früchte könnten bei Snyders einerseits an die

Abb. 30
Pieter Brueghel d. Ä. und Hendrik von Balen: Fruchtgirlande mit Cybele, um 1618, Den Haag, Mauritshuis

Abb. 31
Frans Snyders: Auffahrender Christus, um 1630/40, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Vergänglichkeit des Irdischen erinnern, sind aber sicherlich in ihrer schmückenden Funktion auch als Huldigung zu verstehen.

Die Verbindung von Früchtegirlande bzw. -kranz und heidnischer Gottheit gibt es ebenfalls bei Snyders. In den 1630er Jahren malte er drei Bilder, die jeweils eine Ceres-Büste zeigen, welche von einem Früchtekranz umschlossen wird. Mit Bändern ist dieser jeweils an den Armen von zwei Hermen, die links und rechts aufgestellt sind, eingehängt. Eines der Gemälde befindet sich im Musées Royaux des Beaux Artes de Belgique in Brüssel.

1648 malte Jan Davidsz. de Heem für Erzherzog Leopold Wilhelm eine mit einem Kranz aus Früchten, Blumen und Kornähren umgebene Nische, in der ein Meßkelch steht. Über diesem schwebt eine strahlende Hostie, in die die Darstellung des gekreuzigten Christus eingeprägt ist. Die Trauben und Ährenbündel, die bei diesem Kranz vor allem ins Auge fallen, sind hier offensichtlich Symbole für den Leib und das Blut Christi. Gleichzeitig aber verweisen sie auch auf die heidnischen Gottheiten Ceres und Bacchus, wie eine Unterschrift bezeugt, die früher an dem Werk angebracht war: „Bacchus et alma Ceres caelestia pabula signant, Imperium signent et Leopolde tuum" (Bacchus und die nährende Ceres segnen die himmlische Nahrung, laß' sie, Leopold, auch dein Reich segnen).[45]

Ein Gemeinschaftswerk von Rubens und Snyders zeigt sieben Putten, die eine Fruchtgirlande tragen (um 1615–18, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek). Letztere wurde von Snyders gemalt, die Figuren hingegen von Rubens. Das Motiv ist der antiken Sarkophag- und Reliefkunst entlehnt. Die Puttenfriese verkörperten dort die „Felicia Tempora", d.h. die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft, und diese Bedeutung war Rubens auch offensichtlich bekannt.[46]

Fruchtstilleben im 18. Jahrhundert

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wandte man sich vom höfischen Prunkstilleben wieder ab zugunsten schlichterer und bescheidenerer Kompositionen. Jean-Baptiste-Siméon Chardin brachte in diesem Jahrhundert die französische Stillebenmalerei zu höchster Blüte. Große Schlichtheit und die Beschränkung auf wenige warme Farben kennzeichnen seine Werke, wobei vor allem die maltechnische Gestaltung für ihn von Bedeutung war. Meist sind es einzelne heimische Früchte und Gegenstände wie Gläser, Flaschen, Besteck, ein silberner Becher oder Meissener Porzellan, die er auf einem Tisch oder in einer Mauernische anordnet. Diese Bildgegenstände werden von jeglicher moralisch religiöser Bedeutung befreit. Er malte nicht das, was er wußte, sondern was er sah, und das Ergebnis ist, daß der Betrachter meint, die Haut des Pfirsichs tatsächlich zu fühlen. Denis Diderot bewunderte diese Werke. Er bezeichnete Chardins „Stilleben mit Olivenglas" (1760, Paris, Louvre) als die Natur selbst und schrieb: „Oh, lieber Freund, pfeifen Sie auf [...] die Trauben des Zeuxis. Man täuscht mühelos einen ungeduldigen Künstler, und Tiere sind schlechte Beurteiler in der Malerei. Haben wir nicht gesehen, wie die Vögel im Park des Königs sich die Köpfe an der schlechtesten Perspektive zerschmetterten? Aber Chardin täuscht auch Sie und mich, so oft er will."[47] Marcel Proust war ebenfalls ein begeisterter Anhänger dieser Stilleben und schrieb: „Wir haben von Chardin gelernt, daß eine Birne so lebendig ist wie eine Frau"[48]. Bekannt ist vor allem Chardins „Korb mit Walderdbeeren" (um 1760, Paris, Privatbesitz, Abb. 32), das ein Weidenkörbchen mit kegelartig aufgehäuften Walderdbeeren zeigt sowie ein halb mit Wasser gefülltes Glas, zwei Nelken, zwei Kirschen und einen Pfirsich auf einer gesimsartigen Steinplatte vor einer Wand. Auch hier ist die für Chardin typische dunstige Atmosphäre und weihevolle Stille anzutreffen. Bereits bei den Niederländern im 17. Jahrhundert konnten, wie bereits erwähnt, mit Erdbeeren gefüllte Schüsseln und Körbe das Hauptmotiv des Bildes sein. Der Straßburger Sebastian Stoskopf malte Anfang des 17. Jahrhunderts ein Stilleben, das als einziges Motiv eine Porzellanschale mit darin aufgehäuften Walderdbeeren zeigt (vor 1622, Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame). Die Erdbeeren werden hier bereits ähnlich wie bei Chardin mit weichen Konturen und mit nur sparsamer Andeutung der Details dargestellt.[49]

Ein weiterer Protagonist der Stillebenmalerei des 18. Jahrhunderts war der Spanier Luis Egidio Melendez. Er malte zahlreiche Stilleben mit Früchten und Küchengerätschaften aus seinem eigenen Haushalt und einige größere Stilleben mit Früchten und weiteren Gegenständen vor einer freien Landschaft.

In den Vereinigten Staaten setzte die Stillebenmalerei erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein. Als Vorbild dienten meist niederländische Stilleben des 17.

Abb. 32
Jean-Baptiste-Siméon Chardin: Korb mit Walderdbeeren, um 1760, Paris, Privatbesitz

Jahrhunderts. Eines der frühesten bekannten amerikanischen Früchtebilder stammt von A. M. Randall, es wurde 1777 nach der Vorlage eines Stiches aus Europa gemalt und zeigt einen Fruchtkorb mit Vogel (Washington, National Gallery of Art). Zu den wichtigsten frühen amerikanischen Stillebenmalern zählt Raphaelle Peale, dessen illusionistisch gemalte Bilder meist Früchte, Obstschalen und wenige Gebrauchsgegenstände wie Gläser oder Karaffen zeigen.

Fruchtstilleben im 19. Jahrhundert

Auf dem Gebiet der Stillebenmalerei fanden in Europa in der Zeit des Klassizismus, der Romantik und des Biedermeier keine künstlerischen Innovationen statt. Das änderte sich erst Mitte des 19. Jahrhunderts, als Chardins Kunst wiederentdeckt wurde. Die Realisten vermischten die verschiedenen Gattungen der Malerei und wandten sich den einfachen, uninteressanten und „unschönen" Gegenständen zu. Nicht das Sujet, sondern nur die Malweise sollte ausschlaggebend bei der Bewertung eines Bildes sein. Der größte unter den Realisten war der Franzose Gustave Courbet, der zu Lebzeiten mehr in Deutschland als in Frankreich mit seiner Kunst Erfolg hatte. Sowohl die Landschaft als auch die menschliche Gestalt standen bei ihm im Vordergrund, aber er malte auch mehrere Stilleben mit Birnen, Orangen, Trauben, Granatäpfeln und vor allem mit Äpfeln. Diese Apfelstilleben entstanden 1871/72 während seiner sechsmonatigen Gefängnishaft in Sainte-Pélagie und des daran anschließenden Klinikaufenthalts in Neuilly. Die Äpfel wurden ihm von seiner Schwester ins Gefängnis gebracht. Courbet, ein engagierter Sozialist, war wegen Beteiligung am Sturz der Vendôme-Säule verhaftet worden und empfand seinen Gefängnisaufenthalt als die reinste Tortur. Im Gegensatz dazu fühlte er sich in der Klinik wie im Paradies. Diese Erlebnisse spiegeln sich auch in seinen Stilleben. Das „Stilleben mit Äpfeln" in Den Haag (1871/72, Mesdag Museum) beispielsweise zeigt mehrere Äpfel, die in eine Landschaft eingebettet werden (Abb. 33). Sowohl der düstere Himmel als auch die Wurmstichigkeit der Früchte sind als Hinweis auf Courbets angeschlagene Verfassung während seiner Haft gedeutet worden.[50] Die Inschrift „St. Pélagie" macht zudem den engen Bezug zwischen Bild und Gefängnishaft deutlich. Gleichzeitig aber bringen diese mächtigen, plastisch modellierten Äpfel kraftvolle Naturfülle zum Ausdruck. Auf dem Boden neben einem Baum liegend, werden sie als ein Produkt der Erde, als ein Teil der Natur dargestellt. Bei dem „Stilleben mit Früchten in einem Korb" in Shelburne (1871/72, Shelburne Museum) geht man hingegen davon aus, daß es in Neuilly entstand, auch wenn das Bild ebenfalls mit der Inschrift „St. Pélagie" versehen ist. Hier ist der Himmel blau und freundlich, und die Früchte sind gesund, wodurch eine ganz andere Stimmung zum Ausdruck gebracht wird.[51]

Edouard Manet, der Wegbereiter des Impressionismus, knüpfte an die französische Stillebenmalerei des 18. Jahrhunderts an. Wie bei Chardin kennzeichnet große Schlichtheit seine Stilleben. Wenige einfache Gegenstände werden zusammengestellt und entbehren jeglicher al-

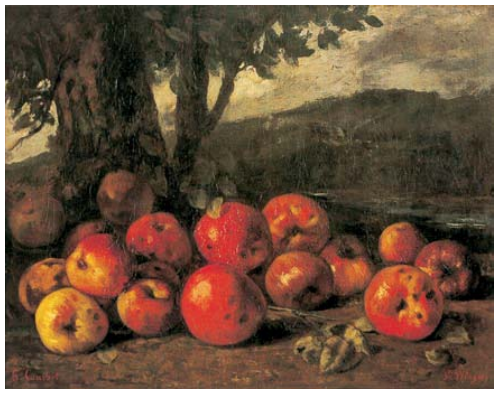


Abb. 33
Gustave Courbet: Stilleben mit Äpfeln, 1871/72, Den Haag, Mesdag Museum

legorischer oder symbolischer Überhöhung. Seine Stilleben entstanden in den Jahren 1864–1866 und gegen Ende seines Lebens 1880–1883. Die Fruchtstilleben der achtziger Jahre sind meist von kleinerem Format und zeigen mehrere Früchte einer Art, die auf einer neutralen Standfläche vor einem ebenso neutralen Hintergrund angeordnet werden. Einige dieser Bilder sind regelrechte Frucht-Porträts, denn sie zeigen nur eine einzige Frucht: einen Apfel, eine Zitrone, eine Melone oder eine Birne. Letztere (1880, Zürich, Privatbesitz) befand sich früher im Besitz von Edgar Degas. In seinen „Erinnerungen an Im-

pressionisten" berichtet Georges Moore, wie er Degas' Sammlung besichtigte und dabei auch das kleine Bild von Manet neben einem Jupiter von Ingres sah: „Daneben hing eine kleine Birne. Ich kannte die Birne, eine getüpfelte Birne, auf sechs Zoll Leinwand an die Wand genagelt. ‚Im Grunde gefällt mir die Birne besser als der Jupiter', sagte ich zu Degas. Und Degas erwiderte: ‚Ich habe sie dahin gehängt, weil eine Birne, die so gemalt ist, jeden Gott umschmeißt!'"[52] Dieser Kommentar erinnert an Max Liebermanns berühmten Satz, eine gut gemalte Rübe sei ebenso gut wie eine gut gemalte Madonna. Besonders gerne mochte Manet offensichtlich die Zitrone, die bei ihm manchmal so geschält ist wie bei den niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts. Sie fehlt fast nie auf seinen Stilleben mit Fischen und Muscheln und ist auch, wie bereits erwähnt wurde, auf mehreren Porträts zu sehen (Abb. 12).

Die Impressionisten malten am liebsten in der freien Natur und nicht im Atelier, weshalb die Stillebenmalerei bei ihnen eine untergeordnete Rolle spielte. Und wenn sie sich dieser Gattung zuwandten, so bevorzugten sie vor allem Blumenmotive, da diese sich im Gegensatz zu Früchten besonders gut in Licht und Farbe auflösen ließen. Gelegentlich wurden aber auch Früchte als Bildgegenstand gewählt. Bei diesen Bildern wird vor allem der schöne Schein der Oberflächen, die der wechselnden Form des Lichtes unterworfen sind, betont. Für Pierre-Auguste Renoir, dessen Hauptaugenmerk der menschlichen Gestalt galt, spielte das „plastisch" geformte Fruchtstilleben eine vergleichsweise große Rolle.[53] Um 1880 begann er, Stilleben mit Äpfeln, Erdbeeren, Pfirsichen, Trauben, Granatäpfeln, Zitronen, Feigen, Bananen und Ananas zu malen. Daß sich die Impressionisten zudem für die ornamentale Flächigkeit von japanischen Farbholzschnitten begeisterten, zeigt u.a. die „Obstauslage" von Gustave Caillebotte (1881/82, Boston, Museum of Fine Arts), der Freund und Mäzen der meisten Impressionisten war. Das Bild zeigt in extremer Aufsicht den Ausschnitt eines Pariser Obststandes (Abb. 34).

Ebenso wie die Impressionisten hatte auch Paul Cézanne zunächst Blumenstilleben gemalt. Dann aber kam den Früchten, vor allem den Äpfeln, eine zentrale Rolle zu: „Auf die Blumen habe ich verzichtet. Sie verblühen sofort. Die Früchte sind treuer. Sie lassen sich gern malen. Es ist, als wollten sie um Vergebung bitten, daß ihre Farbe vergeht. Ihre Idee strömt mit ihrem Duft aus. Sie kommen zu Ihnen in allen ihren Gerüchen, erzählen Ihnen von den Feldern, die sie verlassen haben, von dem Regen, der sie genährt, von den Morgenröten, die sie erschaut. Wenn man mit fülligen Strichen die Haut eines schönen Pfirsichs umschreibt, die Melancholie eines alten Apfels, so ahnt man in den Reflexen, die sie tauschen, den gleichen lauten Schatten des Verzichts, die gleiche Liebe der Sonne, dieselbe Erinnerung an den Tau, eine Frische [...]."[54] Neben den erwähnten Äpfeln und Pfirsichen finden sich auch Kirschen, Birnen, Zitronen, Orangen und Granatäpfel auf seinen insgesamt über 170 Stilleben. Der Maler Louis le Baile besuchte 1898 Cézanne und sah diesem beim sorgfältigen Arrangieren der Früchte in seinem Atelier zu: „Mit sicherem Gespür breitete er das Tuch ganz leicht gerafft auf dem Tisch aus. Dann ordnete Cézanne die Früchte so an, daß Farbkontraste entstanden und die Komplementärfarben vibrierten, grüne Töne gegen rote, Gelb gegen Blau. Er drehte die Früchte, lehnte sie aneinander und benutzte Ein- oder Zweisousstücke, um sie genau in die Position zu bringen, die er sich vorstellte"[55]. Im Gegensatz zu den Impressionisten interessierte Cézanne nicht der Schein der Oberflächen, statt dessen waren es Form- und Farbbeziehungen, die für ihn von Bedeutung waren. Außerdem verwendete er bei seinen Stilleben mehrere Perspektiven. Die Früchte werden nicht durch die Schatten, sondern durch die Farben modelliert, und ihre Formen werden vereinfacht. Appetit wecken sie nicht, da ihnen das „Fruchtige" fehlt. Die auffällige Vorliebe für Äpfel läßt sich vermutlich damit erklären, daß sie sich leicht zur Kreis- oder Kugelform stilisieren lassen, außerdem sind sie lange haltbar (Cézanne soll sehr langsam gemalt haben) und leicht verfügbar. Meyer Schapiro hat hingegen in seinem Aufsatz „The Apples of Cézanne" einen psychoanalytischen Ansatz verfolgt und in den Äpfeln erotische Symbole erkennen wollen.[56] Gegen Ende seines Lebens malte Cézanne das „Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen" (um 1905, Washington D.C., National Gallery of Art, Abb. 35). Mehrere Früchte sind hier auf einem Teller kegelartig aufgehäuft und erinnern somit an Chardins Erdbeerberg (Abb. 32). Auch hier wird deutlich, daß Cézanne gerne verschiedene Perspektiven verwendete, denn während dieser Früchteberg frontal gesehen wird, wird die Tischplatte in Aufsicht widergegeben. Die Schlagschatten der auf dem Tisch liegenden Früchte sind eckig.

Abb. 34
Gustave Caillebotte: Obstauslage, 1881/82, Boston, Museum of Fine Arts

Paul Gauguin, ein Hauptvertreter des französischen Symbolismus, malte ebenfalls mehrere Früchtestilleben, die den deutlichen Einfluß von Cézanne zeigen. Er besaß auch selbst Bilder von Cézanne, als dieser noch gar nicht sehr bekannt war. In seinem Besitz befand sich u.a. dessen Stilleben „Comportier, verre et pommes" (1879/80,

Abb. 35
Paul Cézanne: Stilleben mit Äpfeln und Pfirsichen, um 1905, Washington D.C., National Gallery of Art, Gift of Eugene and Agnes E. Meyer

amerikanischer Privatbesitz), das Gauguin auf dem „Bildnis Marie Derrieu Lagadu" (1890, Chicago, The Art Institut) im Hintergrund zitiert. Er war von diesem kleinen Stilleben so begeistert, daß er 1888 dem Maler Claude-Emile Schuffenecker, der ihm das Bild abkaufen wollte, antwortete: „Dieser Cézanne [...] ist eine außergewöhnliche Perle, und ich habe schon dreihundert Francs dafür abgelehnt; ich hüte es wie meinen Augapfel, und außer in höchster Not gebe ich es erst nach meinem letzten Hemd her."[57] Das gleiche Stilleben wurde auch von Maurice Denis sehr gepriesen durch dessen „Hommage à Cézanne" (1900, Paris, Musée d'Orsay). Es zeigt Cézannes Stilleben auf einer Staffelei umgeben von Odilon Redon und den Nabis-Malern. Ihre Aufmerksamkeit gilt allein diesem Stilleben und nicht den an den Wänden hängenden Bildern, von denen eines ein Frauenbildnis von Renoir ist.
Gauguins Bilder, die in Tahiti entstanden, bringen das Bedürfnis nach dem Ursprünglichen und Paradiesischen zum Ausdruck. Auf ihnen treten auch häufig exotische Früchte auf, die die Fülle und Erhabenheit der unberührten Natur, die den Menschen ernährt, verdeutlichen. 1895 malte er ein Stilleben mit Früchten, das im Hintergrund einen Stich von Eugène Delacroix zeigt, welcher Adam und Eva nach dem Sündenfall darstellt (Straßburg, Musée des Beaux-Arts). Die Früchte stehen hier offensichtlich für das verlorene Paradies. Daß Gauguin in der exotischen Natur das Göttliche bzw. das verlorene Paradies suchte, zeigt das Bild „Gegrüßet seiest Du, Maria" (1891, New York, The Metropolitan Museum of Art). Dargestellt sind Maria und das Christuskind als Eingeborene in einer üppigen exotischen Landschaft voller Bäume und Blumen. Im Vordergrund befindet sich über dem tahitianischen Titel „Ia Orana Maria" ein üppiges Früchtestilleben (Abb. 36).

Einen wesentlichen Beitrag zur symbolistischen Stillebenmalerei lieferte der Niederländer Vincent van Gogh, der ebenfalls seine Persönlichkeit sehr stark in sein Werk einbrachte. Seine Stilleben zeigen nicht nur Blumen, Schuhe, Bücher und Vogelnester, sondern auch Äpfel, Birnen, Trauben, Zitronen und Orangen. Während die Gegenstände seiner Stilleben menschliches Sein und Schicksal widerspiegeln, weist die ekstatische Heftigkeit des formalen und farbigen Ausdrucks bereits auf den Expressionismus voraus. 1885 malte er in Nuenen mehrere dunkle und schlichte Stilleben, nachdem er zuvor zahlreiche Bauernstudien gemalt hatte, die in den „Kartoffelessern" gipfelten. Van Gogh verstand sich zu dieser Zeit in erster Linie als Bauernmaler und malte dementsprechend Bauernstilleben: große rustikale Körbe mit Kartoffeln und Äpfeln, die auf die mühsame Arbeit der Bauern und deren Hauptnahrungsmittel hinweisen. Als Beispiel sei hier sein „Stilleben mit Apfelkorb" (1885, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) genannt (Abb. 37). Seit Frühjahr 1887 entstanden zahlreiche Stilleben mit Früchten. Seine Farbpalette hellte sich nun während seines Parisaufenthaltes auf, und der Pinselstrich löste sich zunehmend von einer realistischen Wiedergabe. Das „Stilleben mit Birnen, Trauben und Zitronen" (1887, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh) ist eine Komposition ganz in Gelb, die er seinem Bruder Theo widmete. Auch der erhaltene Bilderrahmen wurde von Van Gogh gelb gestrichen.

Um 1890 bildete sich in Paris die Gruppe der Nabis („Propheten"), deren dekorative Stilleben reine Farbharmonien sind. Ihr Interesse an der Stillebenmalerei war allerdings begrenzt. Nur Pierre Bonnard malte häufig Stilleben. Der Fruchtteller ist bei ihm ein Motiv, das immer wieder in seinen Bildern auftritt und sich durch sein ganzes Schaffen zieht. Auch ihm dienten japanische Farbholzschnitte als Vorbild für ein flächiges Kompositionssystem aus Farben. Bei seinen späteren Bildern wird die körperliche Präsenz der Früchte durch das Licht vereint und entmaterialisiert.

Abb. 36
Paul Gauguin: Gegrüßet seiest Du, Maria, 1891, New York, The Metropolitan Museum of Art

Abb. 37
Vincent van Gogh: Stilleben mit Apfelkorb, 1885, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent von Gogh, V. v. Gogh Stiftung

Der Generation der Nabis gehörte der belgische Außenseiter James Ensor an. Er wurde nicht nur von den Impressionisten und von William Turner beeinflußt, sondern griff auch auf die Tradition der niederländischen Barockmalerei zurück. So findet sich auch die zum Teil geschälte Zitrusfrucht auf seinen Stilleben, die an jene der Niederländer des 17. Jahrhunderts erinnern.

Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts

Auch im 20. Jahrhundert wurden nach wie vor Früchtestilleben gemalt, und selbst zeitgenössische Künstler experimentieren mit diesem Thema. Häufig haben die Früchte dabei wie erstmals bei Cézanne ihre „Fruchtigkeit" und Appetitlichkeit verloren, da auf Stofflichkeit und Oberflächenreize nun kein Wert mehr gelegt wird. Während sich einige Künstler auf die traditionelle Fruchtsymbolik beziehen, zeugen die Werke anderer Künstler von einer ganz eigenen persönlichen Symbolik. Auch die Früchtestilleben der Meister vergangener Jahrhunderte wie Caravaggio, Chardin oder Cotàn werden gerne von den Künstlern des 20. Jahrhunderts zitiert. Vorlieben für bestimmte Obstsorten wie bereits bei Cézanne sind ebenfalls bei mehreren Künstlern festzustellen. Bei den meisten der hier erwähnten Bilder handelt es sich um Stilleben mit Früchten, aber auch figürliche Kompositionen und Landschaftsdarstellungen, bei denen Früchte eine besondere Rolle spielen, werden betrachtet.

Das 20. Jahrhundert ist durch eine Vielzahl von Stilen gekennzeichnet, von denen der Fauvismus den Anfang bildet. Die Fauves („wilde Tiere"), eine Gruppe französischer Künstler, stellten 1905 gemeinsam im Pariser Salon d'Automne aus und schockierten mit dieser Ausstellung die Kunstwelt. Einfachheit, Sinnlichkeit und vor allem kräftige, leuchtende Farben kennzeichnen ihre Bilder. Mit den Symbolisten teilten sie die Einstellung, daß durch Formen und Farben Emotionen hervorgerufen werden sollen. Henri Matisse, das Haupt dieser Bewegung, hat mehrere Stilleben mit Früchten gemalt. „Wenn man Henri Matisse' Werk mit etwas vergleichen müßte, so wäre es die Orange. Wie sie ist das Werk von Henri Matisse eine Frucht von prangendem Licht."[58] Dieser Vergleich stammt von Guillaume Apollinaire, und die Orange spielt auch in der Tat eine bedeutende Rolle in der Kunst von Matisse. Pierre Schneider weist darauf hin, daß sich diese Frucht wegen der gleichmäßigen Intensität ihres Farbtons für den fauvistischen Maler besonders gut dazu eignete, als reiner, leuchtender Farbfleck ohne farbige Abstufungen dargestellt zu werden.[59] Freunden brachte Matisse gerne Orangen als Geschenk mit, und auch Pablo Picasso (Taf. 39) erhielt welche 1913, als er krank war. Da er wußte, welche Bedeutung diese Frucht für Matisse hatte, aß er sie nicht auf, sondern plazierte sie in einer Schüssel auf dem Kamin und zeigte sie seinen Besuchern mit den Worten: „Das sind die Orangen von Matisse"[60]. Einige Jahre später erwarb Picasso das „Stilleben mit Orangen" von Matisse (1913, Paris, Louvre, Abb. 38), das er als eines der kostbarsten Bilder seiner Sammlung bezeichnete. Die Früchte werden hier durch schwarze Konturen eingefaßt, die die Wirkung des Orange steigern. Pierre Schneider deutet die Orange in Matisse' Werk als die goldene Frucht des Paradiesgartens, die auf das „Goldene Zeitalter" hinweist.[61] Matisse' Kunst wirkte weiter in den Werken der deutschen spätfauvistischen Maler, die sich in Paris aufhielten und dort Mitglieder der „Académie Matisse" (1908–1911) waren. Von ihnen ragen Hans Purrmann (Taf. 40) und Rudolf Levy (Taf. 30) als Stillebenmaler heraus. Purrmann folgte Matisse am treuesten, aber seine Werke sind nicht durch dessen Schwerelosigkeit, sondern durch Dichte und Kompaktheit gekennzeichnet. Der Fauvismus und die Kunst Matisse' beeinflußten ebenso die expressionistischen Künstler in Dresden und München.

Die Expressionisten wollten nicht mehr die sichtbaren Dinge darstellen, sondern das subjektive Erleben der Dinge ausdrücken. Die vom Naturvorbild unabhängige Ausdrucksfarbe, Deformationen und perspektivische Verzerrungen sollten dem Betrachter Wesen und Bedeutung des Dargestellten suggerieren. 1905 gründeten die Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel (Taf. 17), Karl Schmidt-Rottluff (Taf. 50, 51) und Fritz Bleyl die Künstlervereinigung „Brücke" in Dresden. Ihr Ziel, Konventionen aufzubrechen, drückt sich auch in ihrer Motivwahl aus: der freie, weder von Kleidung noch Konvention eingeengte Mensch sowie die von der Zivilisation noch unberührte Landschaft stehen im Mittelpunkt. Früchte treten hin und wieder in ihren Stilleben auf, aber diese Gattung ist in ihrer Malerei vergleichsweise selten vertreten. 1906 schlossen sich der Gruppe Emil Nolde (Taf. 34), Max Pechstein (Taf. 36, 37) und der Schweizer Cuno Amiet an.
Für letzteren, der zusammen mit Ferdinand Hodler und Giovanni Giacometti als *der* Wegbereiter der Schweizer Moderne galt, war der Apfel von besonderer Bedeutung. Stilleben, Obsternte-Bilder, Selbstporträts und Paradies-Bilder zeigen immer wieder seine Lieblingsfrucht. Laut

Abb. 38
Henri Matisse:
Stilleben mit Orangen,
1913, Louvre, Paris

Georg Mauner ist für Amiet der Apfel als Paradiesesfrucht „eine Art Glückssymbol"[62]. Demnach hätte der Apfel für Amiet also eine sehr ähnliche Bedeutung wie die Orange für Matisse. Amiet bezeichnete seinen eigenen Garten als Paradies und „verglich sich und seine Frau Anna sogar mit Adam und Eva, obwohl sie – im Unterschied zum biblischen Paar – nie aus dem Paradies vertrieben wurden."[63] Die „Apfelernte" von 1907 (Kunstmuseum Solothurn) zeigt im Vordergrund einen Apfelbaum, dessen riesige Krone kugelförmig aufgeblasen und voll beladen mit Früchten ist (Abb. 39). Die Fülle der Natur wird hier überdeutlich zum Ausdruck gebracht. Die riesige Krone läßt die Figuren unter dem Baum und auf den Leitern winzig klein erscheinen. 1928 erklärte Amiet in einer Ansprache im Kunstmuseum Bern: „Obsternten haben mich immer angezogen, so wie die frühern Maler immer Madonnen malten."[64]

1909 gründeten Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky und andere Künstler in München die „Neue Künstler-Vereinigung München". Von diesen Künstlern war es Jawlensky, der sich in besonderem Maße dem Fruchtstilleben zugewandt hat. Die kleinteilige Tupfenmanier seiner Bilder vor 1907 zeugen noch deutlich von Jawlenskys Auseinandersetzung mit dem Spätimpressionismus (Taf. 21–23). 1907 hielt er sich in Paris auf und soll während dieser Zeit auch im Atelier von Matisse mitgearbeitet haben. Formvereinfachung, schwarze Konturen und leuchtende Farben kennzeichnen seitdem seine Werke. Diese Stilleben dienten wiederum als Anregung für Gabriele Münter, die sich vor 1908 kaum dieser Gattung zugewandt hatte. Auch bei ihr erscheinen nun die Früchte als leuchtende Farbflecken, die mit dunklen Konturen versehen sind (Taf. 33). 1911 verließen Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Franz Marc und Alfred Kubin die Vereinigung und gaben 1912 erstmals den Almanach „Der blaue Reiter" heraus.

Der älteste aller Expressionisten war Christian Rohlfs, der erst im sechsten Lebensjahrzehnt den Anschluß an die moderne Entwicklung fand. Sein „Stilleben mit Ananas" von 1903 (Taf. 43) läßt noch seine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus zu dieser Zeit erkennen. In den folgenden Jahren wurden seine Früchte dann immer transparenter (Taf. 44, 45). Die Entstofflichung der Früchte erzielte er, indem er mit dem Pinsel Helligkeiten aus der zuvor aufgetragenen Farbe wieder herauswusch.

Ebenso wie Rohlfs und Nolde gehört auch Paula Modersohn-Becker zu den Vertretern des norddeutschen Expressionismus. Sie entwickelte eine symbolträchtige und gefühlsbetonte Kunst, bei der Naturverbundenheit, Fruchtbarkeit und Geburt eine wichtige Rolle spielen. Auffallend häufig sind in ihren Bildern sowohl Zitronen als auch Orangen anzutreffen. Diese treten immer im Zusammenhang mit jungen Frauen, Müttern und Kindern auf, was darauf schließen läßt, daß sie für Fruchtbarkeit, Weiblichkeit und den Kreislauf des Lebens stehen. Ein Beispiel ist die „Kniende Mutter mit Kind an der Brust" (1906, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie). Das Bild zeigt eine stillende Mutter, die unbekleidet auf einer Scheibe kniet und von Orangen umgeben wird (Abb. 40). Die Monumentalität dieser Darstellung läßt den Eindruck entstehen, daß es sich um ei-

Abb. 39
Cuno Amiet: Apfelernte,
1907, Solothurn,
Kunstmuseum Solothurn

ne allegorische Darstellung handelt. Die heroisch aufgefaßte Mutter erscheint hier wie eine Fruchtbarkeitsgöttin. Die Modelle der Künstlerin stammten in der Regel aus der dörflichen Umgebung von Worpswede. Meist sind es Bauern bzw. deren Kinder, und häufig stammen sie auch aus dem Armenhaus. Es handelt sich bei den Bildern aber um keine milieubetonten Darstellungen, andernfalls würden die Frauen und Kinder auch keine Orangen und Zitronen in den Händen halten, denn diese zählten Anfang des Jahrhunderts nicht gerade zu den alltäglichen Nahrungsmitteln der Bauern. Auf den Selbstporträts von Pau-

la Modersohn-Becker können die Zitrusfrüchte sicherlich ebenfalls als Fruchtbarkeitssymbol gedeutet werden. Auch ihre Fruchtstilleben zeigen häufig Orangen und Zitronen und zeugen somit ebenfalls von der besonderen Rolle, die diese Früchte in ihrem Werk spielen.

In Österreich gehörte Egon Schiele zu den Wegbereitern des Expressionismus, nachdem er zuvor vom Wiener Jugendstil beeinflußt worden war. 1912 wurde er in Neulengbach wegen Entführung einer Minderjährigen und wegen der Tatsache, daß Kinder in seinem Atelier erotische Zeichnungen sehen konnten, angeklagt. Da sich der erste Anklagepunkt als unhaltbar erwies, fiel die Strafe geringer aus, und Schiele wurde nach 24 Tagen Haft wieder entlassen. Ebenso wie Courbet, der 40 Jahre zuvor aus anderen Gründen im Gefängnis saß, litt auch Schiele sehr unter seiner Haft, was seine Bilder, die in diesen Tagen entstanden, deutlich zum Ausdruck bringen. Seine erste Gefängniszeichnung zeigt seine Zelle mit einer leuchtenden Orange, die auf der graubraunen Pritschendecke liegt (1912, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Abb. 41). Wie wichtig und wertvoll diese Frucht für Schiele in diesen Tagen war, verdeutlicht die eigenhändige Beschriftung des Bildes: „Die eine Orange war das einzige Licht". Diese Orange, die einen Hauch von Sonne in die karge und trostlose Zelle bringt, soll er von seiner Geliebten Wally Neuzil erhalten haben.

In Frankreich hatten inzwischen die Kubisten den Perspektivwechsel von Cézanne sowie dessen Reduzierung der Dinge zu geometrischen Formen aufgegriffen und diese Techniken radikalisiert. Mehr noch als Cézanne wandten sie sich vom Illusionismus ab. Im Gegensatz zu den Fauves und den Expressionisten spielte bei ihnen die Farbe keine bedeutende Rolle, und so sind auch ihre Früchte meist recht blaß. 1906/07 malte Pablo Picasso „Les Demoiselles d'Avignon" (New York, The Museum of Modern Art), das den Beginn des Kubismus markiert. Im Vordergrund dieses Bildes sind einige Früchte dargestellt: ein Apfel, eine Birne, Trauben und ein Stück Melone. Picasso reduziert sie auf ihre geometrische Grundform und faßt sie durch dunkel gemalte Konturen ein. Die Farbigkeit ist sehr zurückgenommen, und die Früchte sind nur noch aufgrund ihrer schablonenhaft typisierten Form als solche erkennbar. Das Melonenstück, welches wie eine rote Mondsichel aussieht, wäre aus diesem Zusammenhang herausgelöst sogar überhaupt nicht mehr als solches identifizierbar. Aus mehreren Zeichnungen, die Picasso als Vorstudien für dieses Bild angefertigt hat, geht hervor, daß sich auf dem Fruchtteller ursprünglich ausschließlich mehrere Melonenstücke befinden sollten.

In den folgenden Jahren wurde das Stilleben zur Hauptgattung der kubistischen Künstler. Eines der bekanntesten Stilleben des 20. Jahrhunderts überhaupt ist Picassos „Obstschale und Brot auf einem Tisch" (1908/09, Basel, Kunstmuseum, Abb. 42). Hier erhalten die Früchte durch die Hell-Dunkel-Modellierung Volumen. Charakteristisch für Picassos Bilder dieser Zeit ist die Beschränkung der Palette auf die Farben Braun und Grün. Es ist bekannt, daß er bei diesem Bild ursprünglich eine Gruppe von Personen geplant hatte, die um den Tisch herum sitzen. Alle menschlichen Formen wurden dann aber umgewandelt, was deutlich macht, daß Stilleben und Figurenbild nun als gleichwertig angesehen wurden. So verwandelte sich die einst hell beleuchtete Brust einer am Tisch sitzenden Frau in eine Fruchtschale, und ein auf dem Tisch liegender Apfel nahm den Platz ihrer Hand ein. Unterschiedliche Perspektiven kennzeichnen zudem das Bild. So blickt man leicht von oben auf die Fruchtschale, während die Standfläche der umgestülpten weißen Tasse eine ganz gerade Linie bildet.

1943 lernte Picasso Françoise Gilot, seine zeitweilige Lebensgefährtin, kennen. Beim ersten Treffen der beiden im Pariser Restaurante „Le Catalan" spielte, wie Gilot berichtet hat, eine Schale mit Kirschen eine besondere Rolle: Gilot saß dort gerade zusammen mit Freunden, als Picasso plötzlich mit einer Schale mit Kirschen an ihren Tisch trat und ihr und ihren Freunden von den Früchten anbot. Noch im gleichen Monat malte Picasso daraufhin seine beiden ersten Stilleben mit einer Schale mit Kirschen: „Le buffet du ‚catalan'" (1943, Lyon, Musée des Beaux Arts und Stuttgart, Staatsgalerie). In der folgenden Zeit entstanden weitere Stilleben mit Kirschen, die Picasso sicherlich ebenso im Gedenken an dieses erste Treffen malte.

Georges Braque hatte sich zunächst den Fauves angeschlossen und zog dann ähnliche Schlüsse aus Cézannes Werk wie Picasso. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs ging der klassische Kubismus zu Ende, und Braque malte daraufhin im zweiten, dritten und vierten Jahrzehnt zahlreiche Stilleben mit Früchten, die sich wieder der naturalistischen Wirklichkeit annähern (Taf. 5).

Der Russe Marc Chagall wurde zunächst vom Kubismus beeinflußt, nachdem er 1910 ein Stipendium erhalten hatte, welches ihm ermöglichte, nach Paris zu reisen. Dann aber entwickelte er seinen ganz eigenen Stil, der u.a. für den kommenden Surrealismus wichtig wurde. Seine Werke werden durch stark glühende Farben sowie durch eine phantastische Wirklichkeit gekennzeichnet. Er hob die perspektivische Räumlichkeit auf, seine Figuren und Tiere schweben schwerelos durch den Raum, Häuser stehen auf dem Kopf. Seine Bilder sind zudem geprägt von der jüdischen Lehre des Chassidismus. So auch das

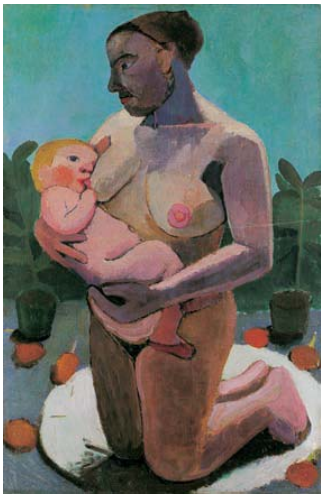


Abb. 40
Paula Modersohn-Becker: Kniende Mutter mit Kind an der Brust, 1906, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Abb. 41
Otto Schiele: Die eine Orange war das einzige Licht, 1912, Wien, Graphische Sammlung Albertina

Abb. 42
Pablo Picasso: Obstschale und Brot auf Tisch, 1908/09, Basel, Kunstmuseum

Bild „Festtag" von 1914 (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Abb. 43) das einen alten Juden im Gebetsmantel zeigt. Dieser hält eine Zitrone in der rechten Hand, welche auf das jüdische Laubhüttenfest verweist (vgl. 3 Mose 23,40). Es handelt sich dabei um eine Etrog, eine besondere Sorte der Zitronatzitrone, die neben Palmenblättern, Myrten und Weidenzweigen für das Laubhüttenfest von ritueller Bedeutung ist. Dafür müssen die Früchte makellos, gelb und spindelförmig sein. Um solche Früchte zu erhalten, läßt man sie in den israelischen Citrus-Plantagen in spezielle Glasgefäße hineinwachsen. Die von Hand geernteten Früchte werden dann in Hanf verpackt und an die jüdischen Gemeinden in allen Teilen der Welt verschickt.
Obstschalen oder Früchtekörbe treten bei Chagall häufig in Kombination mit einem riesigen Blumenstrauß und einem schwerelos schwebenden Liebespaar auf (Taf. 6).

Abb. 43
Marc Chagall: Festtag, 1914, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Die Geburtsstunde des Futurismus ist der 20. Februar 1909. An diesem Tag erschien das von Filippo Tommaso Marinetti veröffentlichte „Manifest des Futurismus" in der Pariser Tageszeitung „Le Figaro". Die technikbegeisterten italienischen Futuristen versuchten, das Dynamische der Zeit in der Kunst widerzugeben. Ihre zentralen Themen waren die Massengesellschaft, die Großstadt und das Tempo des Verkehrs. Stilleben und Früchte sind zwar eigentlich von Bewegung weit entfernt, aber daß diese Gegensätze dennoch vereinbar sind, zeigt das bekannte Stilleben mit einer aufgeplatzten Wassermelone des Mailänders Umberto Boccioni (1912, Hannover, Sprengel Museum). Das Bild zeugt von dem Versuch, durch Zerlegung der Frucht den Eindruck von Bewegung im Raum zu vermitteln (Abb. 44).

1911 entstand in Italien die Pittura metafisica („metaphysische Malerei"). Sie ist neben dem Futurismus der bedeutendste Beitrag der italienischen Kunst zur Malerei des 20. Jahrhunderts. Die neue Richtung wurde von Giorgio de Chirico, Carlo Carrà und Giorgio Morandi getragen, ihr Haupt war De Chirico. Im Gegensatz zum dynamischen, fortschrittsorientierten Futurismus handelte es sich hierbei um eine Kunst der Stille und der Rätsel. Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde die Pittura metafisica zum Bezugspunkt der meisten italienischen Künstler, der Surrealisten und einiger Vertreter des Magischen Realismus. Typische Merkmale sind merkwürdige, traumähnliche Darstellungen sowie die unerwartete Nebeneinanderstellungen von Dingen. Früchte können somit in einer ganz ungewöhnlichen Umgebung auftreten. Ein Beispiel ist De Chiricos Bild „Die Unsicherheit des Dichters" (1913, London, The Tate Gallery), das mehrere Bananen neben einem weiblichen Torso auf einem menschenleeren Platz zeigt. 1919 wandte sich De Chirico dann von der metaphysischen Malerei ab und verkündete seine „Rückkehr zum Handwerk". Seitdem entstanden mehrere Stilleben mit Früchten, die an die Tradition der Stillebenmalerei anknüpfen (Taf. 9).

Dank der Surrealisten wurden die Früchte schließlich lebendig. De Chirico war das große Vorbild der Surrealisten, aber auch Siegmund Freud spielte eine bedeutende Rolle, denn das Unbewußte, Triebhafte, Träume und Wünsche waren ihr bevorzugter Stoff. 1929 schloß sich Salvador Dalì (Taf. 11) den Surrealisten an und wurde deren bekanntester Vertreter. Er schilderte Irreales mit den extremsten Mitteln des Realismus und Illusionismus. Auf seinen Gemälden treten neben seinen Lieblingsspeisen –

Bohnen, Koteletts, Brot und gebratenen Eiern – hin und wieder einzelne Früchte, vor allem Granatäpfel, auf, die mit äußerster Präzision gemalt sind. Cézanne wurde von Dalì abgelehnt, da dieser keine „eßbaren Äpfel", sondern „Äpfel in Beton"[65] gemalt hat. Bei seinem „Lebenden Stilleben" (1956, St. Petersburg, Salvador Dalì Museum, Leihgabe E. u. A. Reynolds Morse) werden die Früchte durch die Bewegung lebendig. So ist ein Apfel gerade dabei, mit großer Geschwindigkeit in eine Obstschale zu fliegen, rechts von ihm fliegt eine Kirsche nach links oben. Nur eine Birne und zwei Pflaumen sind „normal" und liegen ruhig auf dem Tisch.

Der Belgier René Magritte zählt nicht wie Dalì zu den Ergründern des Unbewußten und wollte auch nicht, daß man in seine Bilder Traumwelten hineindeutet. Bei ihm ist der Apfel – meist ist er grün – ein immer wiederkehrendes Motiv. Mal wird er mit Maske dargestellt und dadurch vermenschlicht, mal ist er versteinert oder verdeckt das Gesicht einer Person. Auch die Proportionen können verschoben werden, so füllt bei dem Bild „Listening Room" (1958, Kunsthaus Zürich, Schenkung Walter Haefner) ein riesiger grüner Apfel fast das ganze Zimmer aus (Abb. 45). Das Bild „Ceci n'est pas une pomme" (1964, München, Hypo Bank, cortesy Galerie Christine et Isy Brachot, Brüssel) zeigt einen großen, realistisch gemalten Apfel, über welchem in Schreibschrift geschrieben steht: „Ceci n'est pas une pomme" (Dies ist kein Apfel). Der Titel des Bildes erscheint zunächst höchst seltsam, der Konflikt zwischen Bild und Text läßt sich aber in die einfache Aussage auflösen, daß der gemalte Apfel nicht wirklich existiert und daher kein Apfel ist. Es wird somit auf die Differenz zwischen einem wirklichem Apfel und dessen Abbild hingewiesen. Das Bild „Der gesunde Menschenverstand" (1945, Brüssel, Collection Madame Krebs) thematisiert ebenfalls den Realitätsgrad von gemalten Früchten. Es zeigt eine perspektivisch gemalte Obstschale, die auf der leeren Fläche einer gerahmten Leinwand steht. Diese Äpfel sind scheinbar realer, als wenn sie auf der leeren Leinwand dargestellt wären, aber auch sie sind nur gemalt.

Zu den deutschen Vertretern des Surrealismus zählt Edgar Ende, der Vater des Schriftstellers Michael Ende. 1962 malte er die „Die Nähmaschine des Dionysos" (Taf. 12). Das Bild zeigt eine Nähmaschine, die ganz aus Trauben zusammengesetzt ist. André Breton hatte 1924 in seinem ersten „Manifest des Surrealismus" als besonderes Merkmal des surrealistischen Umsturzes die Vereinigung zweier verschiedener Wirklichkeiten oder Wirklichkeitsfragmente gesehen. Ende koppelt dementsprechend zwei Elemente, die überhaupt nicht zusammenpassen: eine Nähmaschine und den antiken Weingott Dionysos bzw. dessen Attribut, die Traube.

Zur zweiten Generation der Surrealisten gehört der in Vilna (Polen) geborene Samuel Bak, der heute in Weston, Masschusetts lebt. Seit Mitte der sechziger Jahre ist die Birne häufig das Hauptmotiv seiner Bilder. Sie verkörpert Leben und Fruchtbarkeit, aber auch Verletzbarkeit und Zerstörung. Mal quellen lauter kleine Birnen aus einer riesigen hervor, mal sind die Früchte mit Riemen versehen und von Stangen durchbohrt. Sowohl Wolken als auch ein kaputtes rohes Ei können die Form einer Birne annehmen. Die Erscheinungsform dieser Frucht in Baks Bildern ist sehr vielfältig. Bereits als Kind war er der Auffassung, daß nicht der säuerliche Apfel, sondern die süße Birne die verbotene Frucht des Paradieses war. Aber die Süße ist sicherlich nicht der einzige Grund, warum diese Frucht dem Menschen so nahe steht und in Baks Bildern eine so zentrale Rolle spielt. Hinzu kommt sicherlich auch die Tatsache, daß es sich um eine „sensible" Frucht handelt, die sehr (druck)empfindlich ist und deren Haut schnell verletzt werden kann. Ihre Form erinnert Bak zudem an die des menschlichen Körpers. So wurde die Birne bei ihm zu einem sehr umfassenden Symbol, mit dem er ganz unterschiedliche Aspekte des menschlichen Lebens zum Ausdruck bringt.

Abb. 44
Umberto Boccioni: Stilleben: Wassermelone, 1912, Hannover, Sprengel Museum

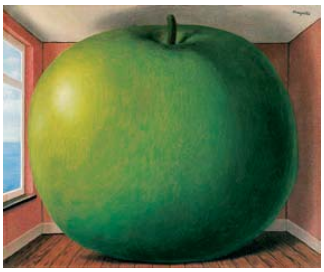


Abb. 45
René Magritte: Listening Room, 1958, Kunsthaus Zürich, Schenkung Walter Haefner

Einen Gegenpol zu Surrealismus und Expressionismus bildet die Neue Sachlichkeit bzw. der Magische Realismus. 1925 prägte Franz Roh den Begriff „Magischer Realismus" und bezog dabei auch die französischen und italienischen Künstler mit ein, die sich der konkret-dinglichen Malerei verschrieben hatten. Im gleichen Jahr faßte Gustav Friedrich Hartlaub, Direktor der Mannheimer Kunsthalle, die deutschen Künstler dieser Richtung in einer Ausstellung mit dem Titel „Neue Sachlichkeit" zusammen. Das Stilleben war eine beliebte Gattung bei den Vertretern des neuen realistischen Stils. Präzision, Härte und ein nüchterner Blick auf die Wirklichkeit kennzeichnen ihre Bilder. Meist werden alltägliche, banale Gegenstände dargestellt. Zu den Lieblingsmotiven zählt dabei die Topfpflanze, aber auch Früchte sind hin und wieder anzutreffen, vor allem die Ananas. Ein Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit ist Alexander Kanoldt (Taf. 24). Er hatte zunächst den Expressionisten angehört und wurde dann vom Kubismus geprägt, bevor er ab etwa 1920 neusachliche Stilleben malte. Die Umrisse der Dinge sind

bei ihm linear exakt gefaßt, die Farbflächen sind in sich geschlossen, und kein Detail lenkt von der plastisch gesehenen Form ab. Die Gegenstände werden somit nicht illusionistisch dargestellt, auch wenn eine klare Gegenständlichkeit die Bilder kennzeichnet. Das trifft auch auf die dargestellten Früchte – meist Äpfel, aber auch Orangen, Trauben, Pfirsiche und Birnen – zu, die nicht wirklich den Appetit stimulieren.
Franz Radziwill, der in Dangast an der Nordsee zu Hause war, malte mehrere Stilleben mit einzelnen Früchten, die er meist von einem tiefen Blickwinkel aus darstellte (Taf. 41, 42). Die Farbe seiner Bildgegenstände steigerte er gerne bis zu einem unwirklichen Leuchten. 1931 entstand das „Stilleben mit Apfel und Pflaumen" (Taf. 42), welches in leuchtenden Farben einen Apfel und zwei Pflaumen zeigt. Trotz der Vertrautheit des Motivs geht etwas Geheimnisvolles von diesem Bild aus.

Der Neoklassizismus oder Klassische Realismus ging nach dem Ersten Weltkrieg von Italien aus. Hauptvertreter dieser Richtung war Giorgio de Chirico, der 1919 seine „Rückkehr zu den Meistern" verkündete. Ein deutscher Vertreter des Klassischen Realismus war Karl Hofer, der von sich selbst sagte: „Ich besaß das Romantische; ich habe das Klassische gesucht." Er ist vor allem wegen seiner Menschenbilder bekannt geworden, hat aber auch mehrere Stilleben mit Früchten gemalt (Taf. 18, 19). Diese sind auffallend schlicht und werden nach 1945 einer zunehmenden Schematisierung unterworfen.

In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Bild der deutschen Kunst zunächst von Künstlern geprägt, die bereits vor dem Krieg zu den herausragenden Künstlern gehört hatten. Die gegenständliche Kunst herrschte somit weiterhin vor. Nach und nach aber traten jüngere Künstler hervor, die abstrakt arbeiteten. Für diese neuen ungegenständlichen Ausdrucksformen, die in den 50er Jahren zunehmend an Bedeutung gewannen, hat sich heute im Hinblick auf die europäische Kunst der Begriff „Informel" durchgesetzt. Die Früchte hatten es nun schwer, sich weiterhin in der Welt der Kunst zu behaupten, aber sie verschwanden nicht völlig aus der Malerei in diesen Jahren, denn es gab nach wie vor Künstler, die für eine gegenständliche Kunst eintraten. Man diskutierte heftig über die Vorrangstellung von realistischer und ungegenständlicher Kunst, wobei Karl Hofer der Hauptverfechter der ersteren war.
In Italien gab es die gleiche Diskussion, der in Sizilien geborene Renato Guttuso war hier der wichtigste Vertreter der realistischen Kunst. Er war Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens, die alle ungegenständlichen Ausdrucksformen strikt ablehnte. Guttuso hat zahlreiche Stilleben mit Früchten gemalt, auf denen besonders häufig die Zitrone auftritt. 1978 zitierte er mit seinem Bild „Omaggio a Zurbaran" (Mailand, Galleria Bergamini) Zurbaráns „Stilleben mit Zitronen, Orangen und einer Rose" (Abb. 23) von 1633. Sein Bild „La piana di Bagheria guarda sul golfo di Palermo" (1966, Mailand, Galleria Toninelli) zeigt eine riesige Zitronenhälfte und einen ebenso überdimensionierten Totenschädel in der Ebene von Bagheria (Sizilien). Die Zitrone scheint hier weniger auf die Schönheit eines Zitronenhains im sonnigen Sizilien als auf das harte Schicksal der sizilianischen Landarbeiter hinzuweisen: „Noch vor kurzer Zeit wurden die Landarbeiter Siziliens in Naturalien bezahlt, mit Körben von Orangen und Zitronen, und mußten selbst zusehen, wie sie diese absetzten und in Geld verwandeln konnten. ‚Verfluchte Orangen! Keiner will sie!' läßt Elio Vittorini einen verhungerten sizilianischen Landarbeiter in seiner ‚Conversazione' schreien. Mit diesen wenigen evokativen Details trägt Guttuso das in der Idyllik der Landschaft verborgene Drama des Menschen ein."[66]

In Mexiko gab es ebenfalls linksgerichtete Künstler, die für eine gegenstandsbezogene, politisch engagierte Kunst eintraten. Bekannt ist bei uns vor allem Frida Kahlo, die farbenfrohe Stilleben mit einheimischen Früchten gemalt hat, welche die Tradition und das Alltagsleben ihrer Heimat widerspiegeln. Vor allem in ihren letzten Lebensjahren, als sie das Bett wegen Schmerzen häufig kaum noch verlassen konnte, malte sie mehrere Stilleben mit Früchten, die sie auf ihrem Nachttisch liegen hatte. Daß sie trotz aller Schmerzen ihren Lebensmut noch nicht ganz verloren hatte, bringt das Stilleben mit dem Titel „Es lebe das Leben" zum Ausdruck, das 1954, in ihrem letzten Lebensjahr, entstand (Mexiko, Sammlung Museo Frida Kahlo). Es zeigt in der Mitte eine große runde Wassermelone, die unversehrt ist. Um sie herum werden mehrere aufgeschnittene Melonen und Melonenstücke gruppiert, von denen eines den Titel des Bildes trägt. Aber nicht alle Früchte bringen wie die Wassermelone mit ihrer prallen Form und ihrem saftigen, leuchtend roten Fruchtfleisch Vitalität zum Ausdruck. So sind auf einigen Stilleben Kokosnüsse zu sehen, aus deren „Augen", den runden Vertiefungen an der stumpfen Spitze der Frucht, Tränen fließen. Die Früchte werden hier ähnlich wie bei den Surrealisten vermenschlicht.
1938 war André Breton nach Mexiko gereist und hatte dort Frida Kahlo kennengelernt. Er war ganz begeistert von ihr und ihrer Kunst, welche für ihn Ausdruck des Surrealismus war. Außerdem schwärmte er von der Pitahaya, einer vielsamigen Kaktusfrucht, die auch auf Frida Kahlos Stilleben anzutreffen ist wie beispielsweise auf dem Bild „Lebendiges Leben" (1952, Mexiko, Sammlung María Félix, Abb. 46). „Ich hatte nicht geahnt, daß die Welt der Früchte etwas so wunderbares hervorbringen kann wie die pitahaya, deren Pulpe die Farbe und das Aussehen eingerollter Rosenblätter trägt – die pitahaya mit ihrem saftigen Fleisch und ihrem Geschmack wie ein Kuß aus Liebe und Begehren [...] und schließlich hatten meine Augen auch sie erblickt, die ihnen [den Statuetten von Colina] so überaus gleicht, in der Haltung und im Schmuck einer Märchenprinzessin, mit magnetischen Kräften in den Fingerspitzen [...]: Frida Kahlo de Rivera."[67]
Helga Prignitz-Poda sieht in den Früchten von Frida Kahlos Stilleben Darstellungen des sexuellen Lebens der

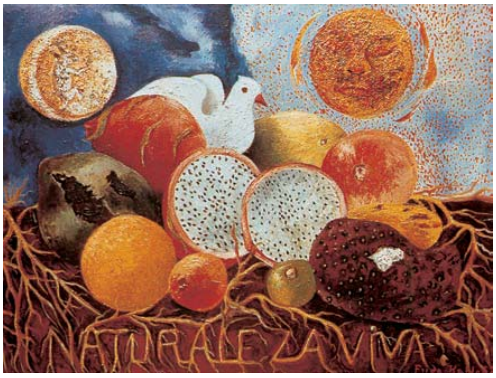


Abb. 46
Frida Kahlo: Lebendiges Leben, 1952, Mexiko, Sammlung María Félix

Künstlerin.[68] Das Stilleben mit drei Kaktusfeigen (1938, New York, Sammlung Mary Anne Martin) beispielsweise bringt ihrer Interpretation zufolge die Untreue von Diego Rivera, mit dem Frida Kahlo verheiratet war, zum Ausdruck und spielt auf eine Dreierbeziehung an. Offensichtlicher ist hingegen, daß die politisch engagierte Künstlerin in ihre Stilleben auch politische Inhalte einbrachte. So stecken in den Früchten manchmal kleine rot-weiß-grüne Nationalflaggen, die Ausdruck des Nationalismus der Künstlerin sind. Außerdem ist auf manchen Früchtestilleben eine weiße Taube zu sehen, die als Symbol für die Friedensbewegung zu verstehen ist.
Die leuchtende Farbigkeit und die scheinbar volkstümliche Naivität der mexikanischen Kunst lebt in dem Werk des Kolumbianers Fernando Botero noch fort, welcher zeitweise auch in Mexiko lebte. Botero hat zahlreiche Stilleben mit Früchten, die ebenso prall und rund sind wie seine Figuren, gemalt. Das Aquarell „Still life" von 1975 (Taf. 4) ist ein Beispiel dafür, daß selbst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Künstler noch gerne auf das Kompositionsschema zurückgreifen, das bereits die Pioniere dieser Gattung verwendeten. So wird die Fruchtschale, wie es bereits bei Caravaggios Früchtekorb (Abb. 18) der Fall ist, im Zentrum des Bildes möglichst nahe an den Betrachter herangerückt. Sie steht zudem ebenfalls auf einer nicht näher definierten Standfläche vor einem hellen und neutralen Hintergrund, wobei jegliche deskriptive Details, die zur Klärung der räumlichen Situation beitragen könnten, fehlen.

In England wurde in den fünfziger Jahren die Pop Art geboren. Banale Objekte des Massenkonsums wie Cola-Flaschen, Zigarettenschachteln und Verpackungsmaterial wurden nun darstellungswürdig. Diese Bilder verdeutlichen, daß die Nahrungsmittel zur industriell erzeugten Ware und nun häufig in Form von Konserven dargereicht wurden. Unter den amerikanischen Künstlern der Pop Art erlangten vor allem diejenigen aus New York große Bedeutung. Zu den bekanntesten gehören Andy Warhol, Roy Lichtenstein und Tom Wesselman. Sie kamen von der angewandten Kunst her, weshalb ihnen die Reklametechniken und -farben vertraut waren. Warhol malte zunächst seine Bilder eigenhändig, stellte sie dann aber bald mit kommerziellen Techniken im Siebdruckverfahren her bzw. überließ diese Ausführung Dritten (Taf. 58, 59). Sein frühes, selbst gemaltes Gemälde „Peach Halves" (1960, Stuttgart, Staatsgalerie) zeigt eine Fruchtkonserve in einem Format (177,5 x 137,5 cm), das bisher nur heroischen Themen vorbehalten war (Abb. 47). Es verdeutlicht die Faszination, die von der Massenproduktion standardisierter Qualitätsprodukte ausging. Die Frucht in dieser Form war nun jederzeit verfügbar. Bisher waren Früchte meist im rohen Zustand dargestellt worden und nicht zerkleinert oder gekocht, als Marmelade oder Fruchtsaft.
Roy Lichtenstein verwendete im Gegensatz zu Warhol keine technischen Reproduktionsmethoden zur Herstellung seiner Bilder, sondern vergrößerte seine Motive, die bereits reproduziert vorlagen, mit Hilfe eines Projektors und setzte sie wieder in Malerei um. Die technischen Reproduktionsmerkmale wie Rasterpunkte werden dabei ebenfalls dargestellt. Während seine Stilleben der sechziger Jahre amerikanische Konsumartikel zeigen, wandte er sich in den siebziger Jahren den traditionellen Gegenständen der Stillebenmalerei zu, zu denen auch die Früchte gehören (Taf. 31). Dabei ließ er sich u.a. von den Werken Matisse' beeinflussen.
Mehr noch als Lichtenstein ließ sich Tom Wesselman von Matisse anregen, und wie dieser bevorzugte auch Wesselman die Orange in seinen Bildern (Taf. 60). Seine frühen Stilleben zeigen sowohl amerikanische Konsumartikel als auch traditionelle Motive wie Früchte. Um 1985 wandte auch er sich wie Lichtenstein von den amerikanischen Konsumartikeln ab und wählte nun ausschließlich die traditionellen Gegenstände dieser Gattung.

Abb. 47
Andy Warhol: Peach Halves, 1960, Stuttgart, Staatsgalerie

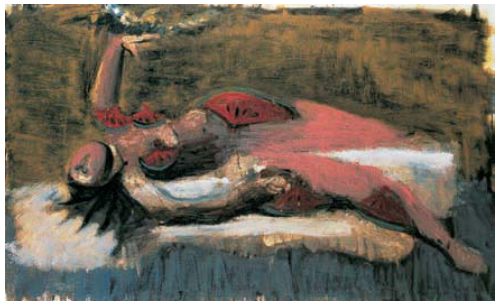


Abb. 48
Markus Lüpertz: Akt mit Melone, 1985, Berlin, Sammlung Stober

Wayne Thiebauds Bilder zeigen Desserts und Speisen, die er so, wie sie in einem Selbstbedienungsladen präsentiert werden, darstellt. Bei genauerem Hinsehen kann man allerdings feststellen, daß die aufgereihten Sandwichs, Kuchenstücke und Früchte meist doch nicht alle gleich sind. Bei diesen Stilleben tauchen häufiger auch Melonenstücke auf. Das Bild „Dark Candy Apples" (1983, Privatbesitz) könnte europäische Konfektstilleben des 17. Jahrhunderts in Erinnerung rufen, aber im Gegensatz zu diesen verweisen hier die süßen Äpfel nicht auf ein bestimmtes soziales Milieu.

In den sechziger Jahren entstand entgegen allen zeitgenössischen abstrakten Trends in Deutschland eine neue figurative Kunst mit expressionistischen Zügen, die sich aber noch nicht so konkret auf den deutschen Expressionismus zu Beginn des Jahrhunderts bezog, wie es später bei den Neuen Wilden der Fall ist. Zu ihren Vertretern zählen Georg Baselitz (Taf. 3), Jörg Immendorff (Taf. 20) und Markus Lüpertz. Bei letzterem tritt seit 1984 immer wieder ein bestimmtes Motiv auf: das Segment einer Wassermelone. Da dieses Motiv sehr vielfältig verwendet wird und in den verschiedensten Zusammenhängen auftaucht, läßt sich kaum sagen, ob ihm eine sinnbildliche Bedeutung zukommt und wenn ja, welche. Bei dem Bild „Sommertag" (1985, Köln, Museum Ludwig) der Folge „Fünf Bilder über das mykenische Lächeln" beispielsweise werden verschiedene Körperpartien der Figuren mit dem Melonensegment überformt. Diese bleiben ähnlich wie die Früchte bei Arcimboldos fantastischen Köpfen (siehe Abb. 11) als solche erkennbar, während sie gleichzeitig etwas ganz anderes – einen Unterarm, eine Schulter, eine Partie des Kopfes u.a. – bezeichnen. Die Melone wird damit verfremdet und aus ihren Realitätsbezügen gelöst. Im gleichen Jahr entstand der „Akt mit Melone" (1985, Berlin, Sammlung Stober), mit dem Lüpertz Courbets „La Femme au perroquet" zitiert. Der weibliche Akt, der bei Courbet mit einem flatternden Vogel spielt, wird von Lüpertz mit verschieden großen Melonensegmenten versehen (Abb. 48). Während bei diesem Bild die Melone ein Zeichen für Freude und Weiblichkeit, Lust und Sinnlichkeit sein könnte, scheint sie in dem Bild „Ratten und Melonen" (1984, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) eher ein Zeichen für Zerstörung und Verderbnis zu sein. Die Melonenstücke sind hier nicht leuchtend rot, sondern fast grau und somit gar nicht mehr fruchtig. Die Ratten werden ihnen in der Silhouette angeglichen. Bei der Gemäldefolge „Zwischenraumgespenster" von 1987 tritt nicht das einzelne Melonenstück in Erscheinung, sondern hier ist es eine ganze Melone, aus der ein Stück herausgeschnitten ist.
Georg Baselitz hatte 1969 erstmals das Motiv eines Bildes auf den Kopf gestellt und schuf so ein unverwechselbares Stilmerkmal, mit dem er sich auf dem internationalen Kunstmarkt etabliert hat. Seit 1981 hat er sich mehrfach mit dem Motiv „Orangenesser" beschäftigt. Die Ölbilder und Linolschnitte zeigen jeweils in kräftigen Farben einen Mann, der eine Orange ißt, oder genauer gesagt einen Mann, der mit beiden Händen eine Orange vor sein Gesicht hält (Taf. 3).

Die Pop Art beeinflußte nachhaltig den Fotorealismus, der in den USA die größte Gefolgschaft fand. Auch diese in den sechziger Jahren entstandene Stilrichtung wurde als bewußte Gegenströmung zur abstrakten Kunst verstanden. Kennzeichnend für die Kunst des Fotorealismus ist die scharfe, überexakte Wirklichkeitswiedergabe, die allen bisherigen Naturalismus übertraf. Als Vorlage wurden Fotos und Dias verwendet. Zu den deutschen Vertretern dieser Richtung wird meist auch der Berliner Fritz Köthe gezählt, der fiktive Collagen und Decollagen gemalt hat. Dabei schöpfte er seine Quellen aus Zeitschriften und Illustrierten. In den siebziger und achtziger Jahren taucht mehrmals der Apfel in seinen Bildern in Kombination mit Frauenmotiven sowie Ausschnitten von Rennwagen auf (Taf. 28, 29). Der Apfel verweist hier offensichtlich unter Rückgriff auf die christliche Ikonographie auf Erotik. Diese Bilder sind somit ein Beispiel dafür, daß auch im 20. Jahrhundert die traditionelle Fruchtsymbolik noch nachwirkt.
Ende der siebziger Jahre entstand die Postmoderne, deren Vertreter sich auf die Kunst vergangener Stile und Epochen besannen. Subjektivität, Poesie und Phantasie, Energie und Mystik sollten nun wieder ihren Platz in der Kunst erhalten. Ihren Anfang nahm die Postmoderne in Italien mit der Transavanguardia („Jenseits der Avantgarde"), die auch Arte cifra genannt wird. Ihre drei Hauptvertreter sind Sandro Chia, Enzo Cucchi und Francesco Clemente. Diese Künstler bezogen sich zwar auf das reiche kulturelle Erbe Italiens, aber das Fruchtstilleben spielte dabei keine besondere Rolle. Eine Ausnahme bilden daher die Fruchtstilleben, die Sandro Chia 1995 gemalt hat. Wie bei den Kubisten werden seine Fruchtschalen von verschiedenen Blickpunkten aus simultan erfaßt (Taf. 8). Das zentrale Motiv des Bildes „Baccanale sentimentale" (Taf. 7) sind zwei Köpfe. Dieses poetische Bild ist heiter und melancholisch zugleich. Das Heitere wird durch die helle und bunte Farbigkeit bewirkt, die Gesichter beider Figuren hingegen sind ernst.
Während die Weintrauben bei Chia Fröhlichkeit vermitteln, wirken diese bei Enzo Cucchi eher bedrohlich (Taf. 10). Die Weintraubenrispe ist bei ihm ein Motiv, das 1995 immer wieder in seinen Bildern und Zeichnungen

auftaucht. Sie ist eines der persönlichen Symbole des Künstlers, der seine eigene metaphorische Sprache erfindet.

In Deutschland traten Ende der siebziger Jahre ebenfalls einige Künstler für eine neue figurative Kunst ein. Auch sie griffen wie die Vertreter der Transavanguardia auf das Formenarsenal der Kunstgeschichte zurück, im Gegensatz zu den Italienern aber spielte für sie der deutsche Expressionismus eine besondere Rolle. Direkte Anreger waren zudem die neoexpressionistischen Berliner Maler Karl Horst Hödicke, Bernd Koberling und Markus Lüpertz. Kennzeichnend für die Kunst der sogenannten „Neuen Wilden" ist das meist riesige Bildformat, intensive Farben und der rasche, breite Pinselstrich. Die neue Kunstrichtung entwickelte sich vor allem in Berlin, Köln und Hamburg. 1977 gründeten in Berlin Rainer Fetting, Bernd Zimmer, Helmut Middendorf und Salomé die Galerie am Moritzplatz. Es handelte sich dabei um eine Selbsthilfeeinrichtung, da ihre Kunst zu dieser Zeit noch nicht anerkannt war. Die Ausstellung mit dem Titel „Heftige Malerei" 1980 im Berliner Haus am Waldsee führte schließlich zu ihrer öffentlichen Anerkennung. Rainer Fetting hat seit 1992 mehrere Früchtestilleben gemalt. Die Äpfel, Birnen, Trauben und Bananen werden von ihm in überdimensionaler Größe dargestellt, ihre Kraft und Nähe schlagen den Betrachter in Bann (Taf. 13).
Auch Elvira Bach (Taf. 1, 2) gehörte dem Kreis der Neuen Wilden in Berlin an. Auf ihren Bildern sind häufig Erdbeeren anzutreffen (Taf. 2), wobei sie mehrmals auch Chardins Stilleben „Korb mit Walderdbeeren" (um 1760, Paris, Privatbesitz, Abb. 32) zitiert. Zu dieser Frucht, die sie meist einzeln und in überdimensionaler Größe darstellt, hat sie offensichtlich eine besondere Beziehung. Sie scheint sowohl auf Elvira Bach selbst als auch auf das Weibliche allgemein hinzuweisen. Sowohl die erotische Sinngebung als auch die überdimensionale Größe erinnern an Hieronymus Boschs „Garten der Lüste" (um 1510, Madrid, Prado). In diesem Lustgarten irdischer Freuden fallen mehrere Riesenerdbeeren ins Auge, deren erotische Bedeutung eindeutig ist.
Ein weiterer Vertreter der „Wilden Malerei" ist Stefan Szczesny. Er entdeckte die Karibik als seine zweite Heimat, und die Früchte seiner Bilder, die dort entstanden, weisen ähnlich wie bereits bei Gauguin auf paradiesische Ursprünglichkeit und auf den Reichtum der exotischen Natur hin (Taf. 55).

Seit den neunziger Jahren gibt es keine Künstlergemeinschaften mehr, die stilbildend gewirkt haben. Pluralismus und individuelles Agieren kennzeichnen seitdem ausschließlich die Kunstszene. Aber während die Zeit der Stile vorbei ist, ist das Interesse am Fruchtmotiv nicht erloschen – ganz im Gegenteil, auch die zeitgenössischen Künstler sind fasziniert von der Form- und Farbvielfalt der Früchte und deren Symbolik. Auch Vorlieben für bestimmte Fruchtsorten gibt es weiterhin wie beispielsweise bei der Kölner Künstlerein Cony Theis. Während Cézanne und auch viele Künstler des 20. Jahrhunderts den Apfel bevorzugten, ist es bei ihr die Banane.[70] Bei ihren Bananenzyklen, die sie seit 1990 gemalt hat (Taf. 56), interessierte sie vor allem die charakteristische Form der Frucht, die diese trotz Entfernung vom Naturvorbild noch lange als solche erkennbar bleiben läßt. Die Bananen sind teilweise mit Aufklebern versehen, wodurch der Warencharakter der Frucht deutlich wird.
Im Gegensatz dazu lassen die Früchtebilder von Karin Kneffel (Taf. 25, 26) an die Freude denken, die uns das Pflücken einer einheimischen, taufrischen Frucht direkt vom Baum bereitet, anstatt diese im Supermarkt zu kaufen. Mit beeindruckender Präzision malt sie die noch ungepflückten Früchte in ihrer „natürlichen" Umgebung, d.h. am Baum hängend. Aber so sehr bei diesen Bildern auf den ersten Blick der Eindruck von Natürlichkeit entsteht, fällt doch auf den zweiten Blick auf, daß diese Früchte zu perfekt sind. Sie sind alle groß, schön und makellos, und ihre Farben leuchten. Insekten sind keine zu sehen, und sie haben auch keine Spuren an den Früchten oder Blättern hinterlassen. Der Gedanke an umfassenden Pflanzenschutz, Güternormen und Qualitätsklassen liegt nicht allzu fern. So bringen diese Bilder eher die Entfernung des Menschen von der Natur zum Ausdruck. Die Präzision, mit der die Früchte gemalt sind, lassen zwar an die niederländischen Fruchtstilleben des 17. Jahrhunderts denken, aber der Gedanke an Fäulnis, Tod und Vergänglichkeit ist Karin Kneffels Bildern fremd, so wie auch in unserer Gesellschaft die Erinnerung an Alter und Tod eher als unschicklich empfunden wird.

1 De Caro 1990, S. 268.
2 De Caro 1990, S. 270.
3 U.a. bei Margarethe Schmidt 2000, S. 48.
4 Ausführliche Ausführungen zu diesem Thema bei Erffa 1989, Bd. I, S. 119–124 und Goetz 1965, S. 18–49.
5 Levi d'Ancona 1977, S. 90.
6 Anzelewsky 1991, S. 246.
7 Levi d'Ancona 1977, S. 296–299.
8 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München 1998, S. 436.
9 Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin 1987, Bd. I, Sp. 1340.
10 Anzelewsky 1991, S. 257.
11 Duret 1910, S. 95f.
12 Mauner 2000, S. 66.
13 Emblematik: ein Emblem besteht in der Regel aus drei Teilen: dem Motto (Lemma), dem Bild (Pictura, Icon) und einem Text (Epigramm), der den Bildinhalt deutet. In der Regel spricht das Emblem einen allgemeinen Gedanken oder eine moralische Belehrung aus.
14 Henkel/Schöne 1976, Sp. 238f.
15 Jongh 1974, S. 166–191.
16 Bedaux 1987, S. 150–168.
17 Viele Beispiele zeigen Elise K. Kenney und John M. Merriman in: The Pear. French Graphic Arts in the Golden Age of Caricature, South Hadley/Mass. 1991.
18 „Pot de von, arrestations arbitraires, mitraillades, transnonina-

des, elle couvre tout de son manteau", zitiert nach Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 1995, S. 36.
19 Zeeden 1968, S. 94.
20 Heinrichs 1996, S. 19f., Oviedos Zeichnung ist auf S. 20 abgebildet.
21 Merian 1991, S. 10.
22 Merian 1991, S. 12.
23 Neu-Kock 1996, S. 78f.
24 Scheffler 2000, S. 306.
25 Zitiert nach Grimm 1995, S. 90.
26 Norbert Schneider 1996, S. 25.
27 Zitiert nach Henkel/Schöne 1967, Sp. 231.
28 Zitiert nach Henkel/Schöne 1976, Sp. 177.
29 Zitiert nach Henkel/Schöne 1976, Sp. 178.
30 Wettengl 1993, S. 124.
31 Ames-Lewis 1979, Bd. 42, S. 128; Levi d'Ancona 1983, S. 42f.; Bredekamp 1990, S. 50–55.
32 Levi d'Ancona weist in Fußnote 53 zwar darauf hin, daß „mala medica" der lat. Name der Zitrone sei, vertritt aber die Meinung, daß die Namen der Zitrusfrüchte in der Renaissance austauschbar gewesen seien.
33 Gállego 1987, S. 202.
34 Scheffler 2000, S. 338f.
35 Scheffler 2000, S. 316.
36 Eisler 1977, S. 206.
37 Scheffler 2000, S. 264.
38 Zitiert nach Ebert-Schifferer 1998, S. 234.
39 Segre 1996, S. 22.
40 G. B. Ferrari: Hesperides, sive de Malorum Aureorum Cultu et Usu, Rom 1646; G. Lanzoni: Citrologia seu Curiosa Citri Descriptio, Ferrara 1690; J. C. Volkamer: Nürinbergische Hesperides, Nürnberg 1708 und 1714.
41 Lenz 1987, S. 61.
42 Kriegskorte 1986, S. 12.
43 Zitiert nach Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, S. 71.
44 Eddy de Jongh in: Rijksmuseum Amsterdam 1976, S. 291.
45 Zitiert nach Segal 1991, S. 162.
46 Ulla Krempel in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1983, S. 455.
47 Zitiert nach König/Schön 1996, S. 122.
48 Zitiert nach Ebert-Schifferer 1998, S. 253.
49 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1999, S. 142.
50 Vischer 1998, S. 125f.
51 Robert Buck in: Faunce/Nochlin 1988, S. 195.
52 Zitiert nach Jedlicka 1941, S. 202.
53 Vgl. Elles 1958, S. 65.
54 Zitiert nach König/Schön 1996, S. 203.
55 Zitiert nach Adriani 1993, S. 172.
56 Abgedruckt in: Art News Annual XXXIV 1965, S. 34–53; Modern Art, 19th and 20th Centuries, London 1978, S. 1–45; Revue de l'Art 1, 1968, S. 72–87.
57 Zitiert nach Hoog 1987, S. 137.
58 Zitiert nach Pierre Schneider 1984, S. 268.
59 Pierre Schneider 1984, S. 268f.
60 Zitiert nach Richardson 1997, S. 294.
61 Pierre Schneider 1984, S. 268f.
62 Mauner 2002, S. 79.
63 Mauner 2002, S. 10.
64 Zitiert nach Mauner 2002, S. 8.
65 Zitiert nach Walther 1980, S. 240.
66 Haftmann 1973, S. 30.
67 André Breton, zitiert nach Billeter 1987, S. 122.
68 Prignitz-Poda, Helga: Früchtestilleben und Erotik, in: Dies./Grimberg, Salomón/Kettenmann, Andrea (Hrsg.): Frida Kahlo. Das Gesamtwerk, Frankfurt a.M. 1988, S. 44–48.
69 Kettenmann 1992, S. 81.
70 Bananen-Bilder weiterer zeitgenössischer Künstler sind in folgendem Ausstellungskatalog zu sehen: Wulf Goebel: Alles Banane. Art und Alltag des gelben Dings, Berlin 1995.

©
Copyright
Sammlung Rainer Wild, Heidelberg
Edition Braus, Heidelberg, Mai 2003

Gestaltung
Sylvia Wähler, komplus GmbH, Heidelberg

Satz und Repro:
Text & Grafik GmbH, Heidelberg

Druck
Wachter GmbH, Bönnigheim

Verlag:
Edition Braus im Wachter Verlag GmbH,
Heidelberg

ISBN 3-89904-059-7