

*moralischer* aber erscheint die Perfektionierung von wenigem Erlesenen, das die Notwendigkeit des Gewöhnlichen ästhetisch transzendiert und die materiellen Mittel des Besitzers seinem Geschmack und damit seiner geistigen Beherrschung unterwirft. Diese wohl weniger auf einer asketischen als auf einer humanistischen und im exakten Sinne epikuräischen Basis beruhenden Haltung, die sich zugleich besser in den Rahmen bürgerlicher Tradition und Mentalität fügt, findet sich wiederum im Biedermeier und in der Reaktion des strengen Wiener Jugendstils auf die erdrückende Überfülle der viktorianischen materiellen Kultur und die ausufernden Umschlingungen des florealen Jugendstils. Vom Bauhaus systematisiert, ist sie bis heute, wenn auch banalisiert, weithin massgeblich geblieben.

Vor der hellen Wand, die rein und leer dem Erscheinen des Lichtes dient, auf der faltenlosen Decke des Tisches, der geometrisch präzise die Bildfläche teilt und die Raumbreite definiert, stehen oder liegen die sechs Gegenstände, auch sie von geometrischen Grundformen bestimmt. Es sind Dinge des Gebrauchs, weder ausgefallen in ihrer Gestalt noch durch aufwendigen Dekor ausgezeichnet; vielmehr wahren sie die Schlichtheit des Ursprungs ihrer Art. Was die essentialistische Richtung der Postmoderne, etwa Aldo Rossi, bewusst auf die Spitze treibt, scheint hier bereits angestrebt: die Verbindung von reiner Form und sprechender Ausprägung des Typus. Die spezifischen Qualitäten liegen in der Sicherheit der Proportionen, der Vollkommenheit der Ausführung, allenfalls in den edleren Materialien. Für diesen Stilwillen ist die Wahl eines Römers mit einem konischen statt dem üblicheren bauchigen Oberteil charakteristisch: es ist die strengere und zugleich die ursprünglicher anmutende Form, dem mittelalterlichen «Krautstrunk» noch näher; sie erfüllt das übergrosse Format des Trinkgefässes mit innerer Monumentalität.

Die *Kunstmittel* diktieren, so viel dürfte durch die bisherige Beschreibung klar geworden sein, den Bildinhalt: eine stille kopernikanische Wende, der Überordnung des Denkens und der Methode über die Gegenstände bei Descartes vergleichbar, der 1637 und damit vielleicht im gleichen Jahr, in dem unser Stilleben in Haarlem entstand, im unfernen Leyden seinen «Discours de la méthode» veröffentlichte. Nichts lässt sich so leicht und vollständig auf seine ästhetische Wertigkeit reduzieren wie solche bereits

bewusst geformte alltägliche Geräte; der Verwendungszweck prägt zwar ihre Form mit, doch er bleibt nur eine von Zeit zu Zeit aktualisierte Latenz, während sie in ihrer Gestalt stets ganz da sind. Dass der Becher waagrecht nicht Gefäss sein kann, dass das Messer nichts zu schneiden hat, dass die Halsuhr umgekehrt auf dem Speiseteller liegt, hebt ihre profane Funktion selbst in der ästhetischen Entrücktheit der Bildfiktion nochmals auf und macht vollends deutlich, dass ihre *raison d'être* von künstlerischen Gesetzen bestimmt wird.

In Licht und Farbe, Form und Raum lassen sich hier die Kunstmittel gliedern. Die Raumbühne besteht zunächst aus der leeren Wand; ihre Tiefe ist vorerst unbestimmt und bleibt es auch, wenn wir nicht annehmen, dass die Rückkante des Tisches an sie stösst. Ebenso wäre ihre Richtung undefiniert, könnte sich der Maler nicht darauf verlassen, dass das Auge des Betrachters automatisch die einfachste Interpretation wählt. Denn diese Fläche tendiert wie jede andere dazu, mit ihrem Träger, hier also mit der Bildebene, zusammenzufallen; jede Differenz muss mit illusionistischen Mitteln erst erzeugt werden. Stellt man sich den Tisch abgeräumt vor, dürfte die Energie dieser lebenspraktisch normalen Sehweise sogar so gross sein, dass die einzige diagonale und damit tendenziell tiefenräumliche Kante das Möbel nicht davor bewahren würde, primär als ein dunkler Streifen mit einem grünlichen Trapez darüber wahrgenommen zu werden: die Sorge der Modernen, die dekorative Einheit der Bildfläche durch eine illusionistische Tiefe zu verlieren, scheint so schon von vornherein gebannt. Der Römer setzt dem waagrechten Tisch einen kraftvollen senkrechten Akzent entgegen; die Schrägen seines Oberteiles antworten der diagonalen Tischkante und entwerfen ihren Tiefenzug.

Raumtiefe und Komposition werden hier vor allem durch Form und Anordnung der Gegenstände bestimmt. Durch ihre Strenge und Verknappung lassen sich ihre Beziehungen wie bei Morandi als unterschiedliche modellhafte Situationen lesen. Als funktional gleichartig verbinden sich die beiden Trinkgefässe; als stehend und liegend, als voll und leer, als durchsichtig und opak sind sie gegeneinander gesetzt. Demgegenüber sind die beiden Teller formal gleich, doch diese Gleichheit wird zur Differenzierung der Wahrnehmung eingesetzt: der vordere krägt