

„... DENN EIN BILD IST ES, VOR DEM WIR STEHEN!“

ÜBER FUNKTIONEN DES TROMPE-L'ŒILS, INSBESONDERE IN SYSTEMISCHER HINSICHT¹

WOLFGANG BRASSAT

Die Augentäuschung, die täuschend echt wirkende Wiedergabe dreidimensionaler Objekte auf einem flachen Malgrund, die den Eindruck erweckt, man habe diese selbst und nicht ein Bild vor Augen, ist eine Spitzenleistung der Malerei und ein zeitloses Faszinosum. Daher ist es nicht erstaunlich, dass der verblüffende Täuschungseffekt illusionistischer Bilder und mit ihm das variantenreiche Spiel mit der scheinbaren Anwesenheit des Abwesenden gewissermaßen zum Dauerbrenner der Kunstgeschichte geworden sind. Es hat das Trompe-l'œil, das vor allem in der Malerei, aber auch in der Skulptur, insbesondere im Relief, und vereinzelt auch in der Architektur vorkommt, nicht zu allen Zeiten gegeben. Der Illusionismus entwickelte sich im Laufe der Antike und erfuhr eine Renaissance nach der Abstinenz im Mittelalter. Seinen Höhepunkt erlebte er im 17. Jahrhundert, nach dem er dann allmählich, insbesondere in der Moderne seine Bedeutung einbüßte, aber nie ganz verlor.²

Das Vermögen, das menschliche Auge zu täuschen, war über Jahrhunderte ein höchster Maßstab künstlerischer Meisterschaft. In der Kunstliteratur der Frühneuzeit zeigt sich dies z.B. im topischen Lob von lebendig wirkenden Porträts, denen allein die Stimme fehle,³ oder von Trugbildern, von denen sich sogar Fürsten täuschen ließen.

1 Dieser Beitrag geht zurück auf einen Abendvortrag, den ich am 28.5.2022 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg auf dem 101. Kunsthistorischen Studierendenkongress „Blendwerk und Trugbild – Illusion und Wahrheit als Konstanten der Kunst?“ gehalten habe.

2 Siehe Martin Battersby, *Trompe l'Oeil. The Eye Deceived*, New York 1974; Marie-Louise d'Otrange Mastai, *Illusion in Art*, New York 1975; Anonym, [Artikel] *Illusionism*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, New York/London 1996, Bd. 15, S. 134–142; *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, Ausst.Kat. Washington, National Gallery of Art, Washington 2002; *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Ausst.Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, Florenz 2009; *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, Ausst.Kat. Hamburg, Bucerius Kunst Forum, München 2010.

3 Siehe Matthias Müller, „Menschen so zu malen, daß sie erkannt werden und zu leben scheinen“. *Naturnachahmung als Problem in Lucas Cranachs höfischer Porträtmalerei*, in: *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Ausst. Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Berlin 2010, S. 57–73; Gregor J. M. Weber, *Der Lobtopos des lebendigen Bildes*. Jan Vos und sein ‚Zeege der Schilderkunst‘ von 1654, Hildesheim 1991; Frank Fehrenbach, [Artikel] *Lebendigkeit*, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 222–227.



Abb. 1: Sebastian Stoskopff, Trompe-l'oeil mit Kupferstich der Galatea, 1644/57, Wien, Kunsthistorisches Museum

So berichtet Joachim von Sandrart 1675 in seiner *Teutschen Academie*, wie er Kaiser Ferdinand III. Sebastian Stoskopffs *Trompe-l'oeil mit Kupferstich der Galatea* (Abb. 1), dieses „erdichte [...] Kupferstuck“, als Geschenk überbrachte und „Ihre Kayserl. Majest. [...], als dero selben ichs unterthänigst vorgehalten, mit der Hand das gemahlte Kupferstuck abnehmen wolte, bis sie endlichen selbst über den Kunstreichen Betrug gelachtet und das Werk sehr gerühmet, anfolglich dero Kunst-Galleria in Prag einverleiben lassen“.⁴

Obschon das Trompe-l'oeil, wie in diesem Fall, oft Anlass geselligen Vergnügens war und von höchsten Autoritäten gerühmt wurde, haftete ihm zugleich der Makel der betrügerischen Illusion und später auch des Trivialen an, des vordergründigen Vergnügens und billigen Schaustellertricks, bei dem dem staunenden Publikum der Mund offen stehen bleibt. Die Trompe-l'oeil-Künstler sind, wie Gottfried Boehm betont, „Nachfahren einer alten Tradition der Magie“ und „den Zauberkünstlern, den Illusionisten der Jahrmärkte, circensischen Spiele oder Varietés verwandt [...]“. Wie diese setzen sie auf den Coup, der sich im Moment manifestiert. Die Wachsfigurenkabinette gehören hierher, aber auch die zahlreichen Illusionsmaschinen, von der Camera obscura, dem Diorama oder Panorama bis zur Bewegungssillusion, wie sie im 19. Jahrhundert das „Lebensrad“ zustande brachte, das nicht zufällig Thaumatrope hieß.⁵ Illusionistische Stillleben, wie das *quodlibet*, die Assemblage verschiedener Gegenstände auf einem Steckbrett – seit 1800 wird diese Gattung mit dem Begriff „Trompe-l'oeil“ bezeichnet, der im

allgemeineren Sinne jegliche die Augen täuschende (*ingannare l'occhio* oder *gli occhi*; *tromper l'œil* oder *les yeux*) Darstellung meint⁶ – haben in der Regel weder bedeutungsschwere Ikonografien, noch narrativen Tiefsinn zu bieten⁷ und galten an den Akademien wenig. Die folgenden Ausführungen, die anhand weniger ausgewählter Werke die wechselvollen Geschicke des Illusionismus beleuchten, behalten die ambivalente Bewertung desselben im Auge. Dabei soll das Trompe-l'oeil vor allem in systemischer Hinsicht betrachtet werden, als ein Verfahren der Selbstnegation der Kunst und als Gesprächsanreiz und niedrigschwelliger Einstieg in den Kunstdiskurs.

4 Joachim von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* von 1675, hrsg. v. Rudolf Arthur Peltzer, München 1925, S. 182; siehe auch Gottfried Boehm, *Die Lust am Schein im Trompe-l'oeil*, in: *Ausst.Kat. Hamburg 2010*, wie Anm. 2, S. 24–29, S. 25; Michael Philipp, *Sebastian Stoskopff: Trompe-l'oeil mit Kupferstich der Galatea*, in: *Ebd.*, S. 98 (Kat.-Nr. 16).

5 Boehm 2010, wie Anm. 4, S. 27. Gleichwohl gibt es Exemplare mit enormer inhaltlicher Dichte. Siehe z.B. Bodo Vischer, *Jean-François de le Motte: Der Klang der Zeit. Trompe-l'oeil de cour*, Petersberg 2014.

6 Frank Büttner, [Artikel] *Illusion (ästhetische)*, in: Pfisterer 2003, wie Anm. 3, S. 158–161, hier S. 158.

7 Boehm 2010, wie Anm. 4, S. 26.

»DAS TROMPE-L'ŒIL IN DER MODERNE. DUANE HANSONS FRAU MIT UMHÄNGETASCHE

Ich beginne mit einem Werk, dessen verstörender Illusionismus vor langer Zeit auf mich größten Eindruck gemacht hat – mit Duane Hansons Skulptur *Frau mit Umhängetasche* (Abb. 2). Ich erinnere mich, wie ich einmal als junger Mann im Kölner Museumsfoyer plötzlich dieser Frau gegenüberstand, deren triste Erscheinung an diesem Ort merkwürdig deplatziert wirkte. Ich schaute sie irritiert an und war mir unsicher, ob sie meinen Blick erwiderte, ja, womit ich es zu tun hatte. Dieser verstörende Zweifel löste in mir tatsächlich Gefühlswallungen aus, eine *perplexité*, der ich erst nach einigen verstohlenen Blicken Herr wurde, nämlich zu meiner Erleichterung von einem anderen Standpunkt aus schmunzelnd gewahr wurde, dass ich einem Kunstwerk aufgegessen war.

Die trügerische Lebensnähe dieser hyperrealistischen Skulptur hat tatsächlich merkwürdige Konsequenzen gezeitigt. Denn der Figur, die man aufgrund ihres täuschend echten Aussehens und ihrer sockellosen, ungeschützten Präsentation unversehens für einen Menschen aus Fleisch und Blut hält, ist ihre Unauffälligkeit wiederholt zum Verhängnis geworden.⁸ Ihrem ursprünglich jugendlichen Aussehen setzte schon bald nach ihrer Aufstellung im Museum ein Unfall im April 1977 ein Ende, bei dem sie – die genauen Umstände sind ungeklärt – vermutlich angerempelt wurde und stürzte, sodass ein Arm abbrach und stark beschädigt wurde.

⁸ Zum Folgenden siehe I. Kolb und T. Nagel, Dorian Gray's Geist kehrt ins Museum Ludwig zurück. Die Dame mit der Umhängetasche ist wieder da. Bild der 49. Woche – 5. bis 11. Dezember 2005, https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2005_49 (23.6.2022); Dies., Dorian Gray im Museum Ludwig. Ein Kunstwerk „altert“, Bild der 46. Woche – 12. bis 18. November 2012, https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2012_46 (23.6.2022).

Duane Hanson hat damals sein Werk restauriert und dabei das bis dahin jugendlich aussehende Gesicht seines Geschöpfes altern lassen. Die vorher makellose Haut versah er mit Unreinheiten und Flecken, er verpasste der Frau eine rote Nase und struppig zerzauste Haare, so dass sie ungepflegt und vernachlässigt wirkte. Ein erneuter Zusammenstoß mit einem Museumsbesucher im Juli 1990 rief abermals den Künstler auf den Plan, der die Skulptur zum zweiten Mal altern ließ. Er brachte feine Falten im Gesicht an und ließ die Haare ergrauen, wobei er ihr insgesamt wieder eine etwas gepflegtere, seriösere Erscheinung verlieh.⁹ Als im März 2003 erneut ein Museumsbesucher die Skulptur anrempelte, diese umkippte und wiederum der Arm brach, stand Hanson – er war 1996 verstorben – nicht mehr für eine Restaurierung zur Verfügung. Es blieb somit nur noch die Möglichkeit einer Wiederherstellung des letzten Zustandes, die der Restauratorin Aline Jahn nach aufwändigen Untersuchungen der von Hanson verwendeten Materialien, Farben und Klebemitteln bestens gelungen ist.

Duane Hanson war ein Meister des Trompe-l'œils, dessen beeindruckendste jüngere Beispiele in der Skulptur realisiert worden sind. Wie auch John de Andrea, der zahlreiche hyperrealistische Aktskulpturen geschaffen hat, arbeitete Hanson mit dem uralten Verfahren des Naturabgusses, mit Ölfarbe und modernen Materialien wie Kunststoffen, Fiberglas und Polyesterharz. Beide Künstler verwendeten zudem Perücken- bzw. Echthaar und lieferten gewissermaßen die illusionistische Variante der Skulptur der Pop Art¹⁰ – im Gegensatz etwa zu den Arbeiten von Claes Oldenburg und Edward Kienholz oder den weißen Gipsfiguren von George Segal. Zur selben Zeit reüssierten in den 70er Jahren auch die Maler des Hyperrealismus, wie Richard Estes und Ralph Goings. Auch ihre ‚fotorealistischen‘ Gemälde zählten zu den illusionistischen Höhepunkten der Rückkehr zur Figuration, mit der die Pop Art auf die lange Dominanz der informellen Malerei der Nachkriegszeit reagiert hat, und waren damit wenig entwicklungsfähige Exponate einer Gegenbewegung zu der Haupttendenz der Kunst der Moderne. Das Prinzip der Mimesis hinter sich lassend, hat diese mehr und mehr ihre handwerkliche Herstellung und ihre Materialien herausgestellt, während der Illusionismus der populären Medien, Fotografie, Film etc., immer perfekter wurde und die Bilder zunehmend ihre Materialität einbüßten.¹¹

⁹ Fotos der verschiedenen Zustände findet man ebd.

¹⁰ Siehe Gerhard Finckh, Irritierende Körper in der zeitgenössischen Kunst, in: Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen, hrsg. v. Jan Gerchow, mit Essays von Hans Belting, Hartmut Böhme u. a., Ausst.Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern-Ruit 2002, S. 171–184.

¹¹ Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, ²2013.

Spätestens seit der Erfindung der Fotografie hat sich die Kunst vorwiegend antithetisch zu den massenmedial verbreiteten populären Bildmedien verhalten, obwohl es regelmäßig auch gegenläufige Bestrebungen gab, die Kunst wieder den Standards industrieller Produktion bzw. avancierter technischer Bildgebungsverfahren anzunähern. Die alte Illusionsmalerei, die man schon kurz nach 1800 in Europa nicht mehr als ernsthafte künstlerische Arbeit anerkannte,¹² wurde in der Moderne entbehrlich und trivial, da neue technische Bildmedien sie mehr und mehr in den Schatten gestellt haben. Indem die Kunst der Moderne, den technischen Entwicklungen Rechnung tragend, nicht mehr abbildlich sein wollte und immer abstrakter und konzeptueller wurde, wurde das *Trompe-l'œil* eine rare, marginale Bildform. Der Makel oder Verdacht des Trivialen haftet ihm mehr denn je in der Moderne an, in der die ästhetischen Faszinosas menschlicher Handwerkskunst durch die gesteigerte Perfektion der neuen technischen Produktionsmittel und Bildmedien entzaubert wurden.

Gleichwohl zeigen derzeit z. B. Werke von Ron Mueck, der den Illusionismus seiner hyperrealistischen Skulpturen zumeist mit irritierenden Größenabweichungen durchkreuzt, und Maurizio Cattelan, der lebensseht wirkende Figuren in komischen, skurilen und provokanten Situationen inszeniert, dass es immer noch Künstlern regelmäßig gelingt, mit verblüffenden Arbeiten die Tradition des *Trompe-l'œils* fortzusetzen.¹³

Werken wie René Magrittes *La trahison des images* (1929, Los Angeles, County Museum of Art), Jasper Johns' *Flag* (1954/55, New York, Metropolitan Museum), Andy Warhols an die amerikanische Tradition der Geldschein-Trompe-l'œils von John Haberle, Victor Dubruel u.a. anknüpfenden *Dollar Bills* (z.B. *Eighty Two-Dollar Bills, Front and Rear*, 1962, Köln, Museum Ludwig) und Sigmar Polkes *Die drei Lügen der Malerei* (1994, München, Museum Brandhorst) kann man zugleich entnehmen, dass es nicht eines perfekten Illusionismus bedarf, um die Frage nach dem Status des Bildes aufzuwerfen.

¹² Anonym 1996, wie Anm. 2, S. 140; vgl. auch Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 160.

¹³ Siehe James Fox, Kelly Gellatly, David Hurlston, Ted Gott und Nicholas Chambers, Ron Mueck, Ausst.Kat. Melbourne, National Gallery of Victoria, New Haven, Connecticut 2011; Francesco Bonami, Maurizio Cattelan, hrsg. v. Kathrin Romberg, Ausst.Kat. Wiener Secession, Wien 1997; Bice Curiger, Der zeitgenössische Kunstraum als Augentäuschung, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 60–63, hier S. 62f.



Abb. 2: Duane Hanson, Frau mit Umhängetasche, 1977, Köln, Museum Ludwig

»DAS TROMPE-L'ŒIL IN DER ANTIKE. HERAKLITOS' UNGEFEGTER BODEN

Die antiken Anfänge des Trompe-l'œils datieren aus der Zeit der sprunghaften Kunstentwicklung der Spätklassik und des Hellenismus und der „Wunder des griechischen Realismus“.¹⁴ Die Illusionsmalerei von Zeuxis, Parrhasios, Protogenes, Agatharkos u.a. provozierte Platons Kritik der Bilder, die bloß „Nachahmung der Nachahmung“ seien und die er aus seinem Idealstaat verbannen wollte. Dagegen verteidigte Aristoteles das Konzept der *mimesis* und definierte die Wirklichkeit, „wie sie sein soll“, als ihren Gegenstand. Von einem Siegeszug des Illusionismus künden zahlreiche Anekdoten von Menschen und Tieren, die durch Bilder getäuscht wurden, deren bekannteste die von Plinius d. Ä. überlieferte Geschichte vom Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios ist.¹⁵ Auch viele erhaltene Fresken in Pompeji und Rom sowie Mosaiken zeigen das Bemühen um illusionistische Effekte. Wie Plinius d. Ä. berichtet, schuf der im späten 3. Jahrhundert v. Chr. tätige Mosaizist Sosos in Pergamon den *Ungefegten Saal*, ein Bodenmosaik, auf dem Essensreste herumzuliegen schienen.¹⁶ Dieses Gründungswerk der sogenannten *Asarota*, die ein beliebter Schmuck von Speisesälen wurden, hat viele Nachahmer gefunden, darunter Heraklitos, den Urheber des einer Villa bei Rom entstammenden besonders qualitativollen, signierten Exemplars im vatikanischen Museo Gregoriano Profano (Abb. 3).¹⁷ Dieses zeigt Reste von Geflügel, Fischen und Meerestieren, Schneckenhäuser, Obst, Gemüse und Nüsse sowie eine vor einer Walnuss hockende Hausmaus. Man geht sicher nicht fehl, wenn man derartige Werke als Virtuositätsdemonstrationen interpretiert, als Ausdruck von Künstlerstolz über die eigenen darstellerischen und manipulativen Fähigkeiten. Im Fall der *Asarota* scheint diese Intention bei distinguierten Auftraggebern Anklang gefunden zu haben, in deren Häusern höchste Hygienestandards und das Ausfegen der auf den

Boden geworfenen Speisereste nach jedem Gang so selbstverständlich waren, dass sie Freude daran haben konnten, mit dem Schein liederlichen Schmutzes zu kokettieren.

14 Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, hier zitiert nach Boehm 2010, wie Anm. 4, S. 25.

15 Plinius, *Naturalis historia*, 35, 65. Plinius berichtet, Zeuxis „habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können“. (C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historia* / *Naturkunde*, lat./dt., hrsg. und übers. v. Roderich König, Buch 35, München 1978, S. 55). Siehe auch Gudrun Kieweg-Vetters, *Trompe-l'œil in der griechischen Malerei anhand ausgewählter Beispiele*, München 2009.

16 Plinius d. Ä., *Naturalis historia*, 36, 184.

17 Zu dieser Gattung siehe Mona Hornik, *Asarota und Xenia. Die antike Ikonografie von Speiseresten und Nahrungsmitteln im Mosaik*, Phil. Diss. Univ. Marburg 2015, S. 83–112, zu dem Werk des Sosos S. 84–88, zu dem Heraklitos-Mosaik, das sie nicht als Kopie desselben bewertet, S. 93–98 sowie 111, zu weiteren Trompe-l'œil-Mosaiken S. 80. Aufrufbar unter: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2015/0480/pdf/dmh.pdf> (22.6.2022)



Abb. 3: Heraklitos, Ungefegter Boden, 2. Jh. v. Chr., Mosaik aus polychromem Marmor, Vatikanische Museen

» DAS TROMPE-L'ŒIL IN NACHANTIKER ZEIT. GIOTTO, FRA ANGELICO, PARMIGIANINO

Hervorzuheben ist, dass das Trompe-l'œil eine selbstreflexive Form ist, bei der die der Täuschung folgende Enttäuschung, das Zusammenbrechen der ästhetischen Suggestion, die Eigenheiten des Bildes und der ästhetischen Wahrnehmung hervortreten lässt, auf die schon Aristoteles hingewiesen hat.¹⁸ Vor allem in der Antike hatte das Trompe-l'œil Anteil an dem evolutionären Prozess der Überwindung einer magisch-metaphysischen, die Darstellung mit dem Dargestellten identifizierenden Bildauffassung durch eine differenzbewusste symbolische. Die Augentäuschung diente als Mittel zur Förderung der Bildreflexion und des Gesprächs über das Kunstwerk und die Künste.¹⁹ Denn sie erzwingt geradezu ein reflektiertes Betrachten mit dem Verfahren einer scheinbaren Selbstnegation: Das Bild verschwindet, indem es zu sein scheint, was es repräsentiert. Nach dem Zusammenbrechen der ästhetischen Suggestion ist der ge- und enttäuschte Betrachter kein naiver mehr. Philostrat d. Ä. hat diesen Effekt im folgenden Passus seiner um 220 n. Chr. verfassten *Eikones* beschrieben, mit denen die Ekphrasis, die Beschreibung des Kunstwerks, zu einer eigenständigen literarischen Gattung wurde:

„Wie ist mir geschehen? Ich wurde von dem Bild hingerissen und meinte sie [die Pferde] seien nicht gemalt, sondern wirklich, bewegten sich und seien verliebt; wenigstens necke ich sie, als ob sie mich hörten, und glaube, eine Antwort zu vernehmen. Du aber hast kein Wort gesagt, um mich vom Irrtum abzubringen, überwältigt gleich mir und unfähig, dich des Truges und seiner träumerisch lähmenden Wirkung zu erwehren. So laß uns das Bild betrachten, denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“²⁰

18 „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.“ Aristoteles: *Poetik*, IV, 3 (1448b 10–12).

19 Zur Kultur des Sprechens über Kunstwerke und die Künste in der Antike siehe Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, S. 8–14.

20 Philostratos, *Die Bilder*, gr.-dt., nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka hrsg., übers. und erläutert von Otto Schönberger, München 1968, I, 28, 2, S. 159. Diesem Passus entstammt der von mir im Titel zitierte Halbsatz.

Der von den Kirchenvätern abgelehnte Illusionismus lebte im Verlauf des 13. Jahrhunderts wieder auf, in dem dem Sehen als Erkenntnismittel und den Affekten als Glaubensstimulanz neue Bedeutung beigemessen wurde.²¹ Mit Giotto setzte sich eine wieder auf dem Prinzip der *imitatio naturae* beruhende Bildkonzeption durch. In der Arena-Kapelle in Padua tritt das Trompe-l'œil sogleich mehrfach auf (Abb. 4): in Form gemalter Architekturelemente, Pilaster, Stützen, Gurte, Gesimse und der fiktiven Marmorplatten in der Sockelzone, zwischen denen gemalte Skulpturen zu sehen sind. An diesen ersten Grisailledarstellungen der nachantiker Malerei lassen sich beide künstlerischen Prinzipien feststellen, auf denen der Illusionismus beruht: das Prinzip des *rilievo*, der scheinbar vor einem opaken Bildgrund befindlichen, plastisch in den Betrachtarraum hineinragenden Objekte, das Giotto schon in den ersten fiktiven Skulpturen angewandt hat (z.B. *Desperatio*, *Stultitia*), und das Prinzip des Bildes als „finestra aperta“ (L.B. Alberti), des perspektivisch konstruierten Bildraums, das im Gegensatz zum Prinzip des *rilievo* den Bildgrund negiert.²² Bei den später ausgeführten fiktiven Skulpturen, für die er illusionistische Nischen malte, die diesen hinreichend Raum zu bieten scheinen (*Iustitia*, *Iniustitia*), hat Giotto auch dieses Prinzip angewandt.²³

21 Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 159.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Reinhard Steiner, *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto. Die Grisailen der Arenakapelle zu Padua*, in: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier (Hrsg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich/New York 1990, S. 61–85.

„..., denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“

Auch die Trompe-l'œils in der Arena-Kapelle sind Ausdruck von Künstlerstolz, nämlich ein Paragone-Argument. Die mit den Mitteln der Malerei vorgetäuschten Architekturelemente und Skulpturen demonstrieren die besonderen illusionistischen Möglichkeiten der Malerei und mithin deren Überlegenheit über die anderen Künste. Damit hat Giotto eine lange Ausstattungstradition begründet, der vor allem viele profane Werke, wie Raffaels Fresken in den Stanzen im Vatikan, Francesco Salvatis Fresken im Audienzsaal im Palazzo Ricci-Sacchetti und die von Annibale Carracci und seinen Mitarbeitern freskierte Galleria Farnese, zuzurechnen sind. Giottos Illusionismus ist schon von Giovanni Villani gepriesen und von Boccaccio als epochaler Wendepunkt der Kunstgeschichte gewürdigt worden.²⁴ In einer Novelle des *Decamerone* schrieb er:

„Giotto [...] hatte einen Geist (ingegno) von solcher Erhabenheit, daß unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislaufe der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, daß sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so daß es bei seinen Werken sehr oft vorkam, daß der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war. Und weil er die Kunst, die viele Jahrhunderte lang unter dem Aberwitz etlicher Menschen begraben war, die mehr um die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als um den Geist der Weisen zu befriedigen (più a diletta gli occhi degli'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi), gemalt haben, wieder ans Licht gezogen hat, darf er verdienstermaßen eine der Leuchten des florentinischen Ruhms genannt werden.“²⁵



Abb. 4: Giotto di Bondone, Cappella Scrovegni, Blick zur Triumphbogenwand und zum Chor

Zum Lob der illusionistischen Malerei Giottos gehört auch die von Filarete und Vasari überlieferte Geschichte von der Fliege, die er so täuschend echt gemalt habe, dass sein Lehrer Cimabue das Tier vertreiben wollte.²⁶ Buchillustrationen schon des ausgehenden Trecento und Werke wie der *Kartäusermönch mit Fliege* von Petrus Christus (um 1440, New York, Metropolitan Museum), belegen, dass Fliegen-Trompe-l'œils schon lange vor dieser literarischen Würdigung verbreitet waren.²⁷

Die Erzählungen von Giottos Fliege stehen deutlich in der Tradition antiker Künstleranekdoten. Doch als Mittel einer Akzentuierung des Scheins steht das Trompe-l'œil bei Giotto auch in Zusammenhang mit dem sakralen Bildgebrauch. Dies zeigen die beiden leeren Räume, die in der Arena-Kapelle im unteren Bereich der Triumphbogenwand dargestellt sind (Abb. 4), auf der ganz oben Gottvater, im Himmel thronend, zu sehen ist. Giotto hat das Trompe-l'œil hier als Mittel einer Selbstproblematisierung der mimetischen Bildsprache eingesetzt, die an ihre Grenzen kommt, wenn sie Nichtsichtbares vor Augen führt. Die illusionistische Darstellung leerer Räume, die jeweils durch das durch ein Lanzettfenster einfallende Tageslicht erleuchtet werden und von deren Kreuzrippengewölben metallene Kerzenhalter herabhängen, soll die womöglich blinde Kontingenz des mimetischen Bildes demonstrieren und als Trugbild einer empirisch erfahrbaren Realität die Reflexion über das Bild und den ontischen Status des Dargestellten anregen,²⁸ zu dem in den anderen Bereichen der Kapelle Allegorien und biblische Historien und zuoberst der Triumphbogenwand sogar Engel und Gottvater zählen, also mit bloßem Sehsinn gar nicht zu Erfassendes.

24 Das Lob Giottos im *Comento alla „Divina Commedia“* zitiert Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 159.

25 Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5, hier zitiert nach Steiner 1990, wie Anm. 23, S. 77.

26 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, hrsg. v. Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, Mailand 1972, S. 665. Filarete beginnt seine Erzählung mit den Worten „über Giotto liest man“ (*di Giotto si legge*), er hat die Anekdote also vermutlich einem nicht erhaltenen Text entlehnt. Vasari berichtet, dass Giotto die Fliege auf die Nase einer von Cimabue gemalten Figur setzte. Giorgio Vasari, *Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini*, übers. v. Victoria Lorini, hrsg. v. Fabian Jonietz und Anna Magnago Lampugnani, Berlin 2015, S. 94.

27 Zu Fliegendarstellungen in der am Ende des 14. Jahrhunderts im Umfeld der Paduaner Werkstatt des Jacopo von Verona entstandenen *Bibbia Padovana* siehe: Simone Westermann über eine aufmüpfige Fliege. Ein Bildwitz um 1400? In: ZI Spotlight, Mittwoch 21. Mai 2022, <https://www.zispotlight.de/simone-westermann-ueber-eine-aufmuepfige-fliege-ein-bildwitz-um-1400/> (29.6.2022). Zu Fliegen-Trompe-l'œils im Stundenbuch des Lehrbücher-Meisters aus den 1450er Jahren (Wien, ÖNB, cod. s. n. 2599) siehe Heike Schlie, Eine Fliege verirrt sich zu Pfingsten, in: IMAREAL, Aktuelles, Bild des Monats, 3. Juni 2019, <https://www.imareal.sbg.ac.at/eine-fliege-verirrt-sich-zu-pfingsten/> (29.6.2022). Zum Thema weiter André Chastel, *Musca depicta*, Mailand 1984; [Artikel] Fliege, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, begonnen von Otto Schmitt, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bd. 9, München 2003, Sp. 1196–1219; Harald Jurkovic, Das Bildnis mit der Fliege. Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, in: *Belvedere 1* (2004), S. 4–23.

28 Ebenso, als kontradiktorisches indikatives Zeichen, interpretiere ich das illusionistische ‚Landschaftsbild‘, das auf oder in der Rückwand der Thronarchitektur in Giovanni Bellinis *Marienkronung* (um 1470–75, Pesaro, Museo Civico) zu sehen ist. Siehe Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 82ff.



Abb. 5: Fra Angelico, Pala di San Marco, um 1438-42, Florenz, Museo di San Marco

Als ein auf die prinzipielle Insuffizienz des Bildes hinweisendes Mittel einer Selbstentlarvung der Fiktion sollte das Verfahren der Täuschung und Enttäuschung, des *inganno e disinganno*, vielfach in der sakralen Malerei der Frühneuzeit eingesetzt werden, um einen bewussten, mündigen Umgang mit sakralen Bildwerken zu fördern und dem Idolatrieverdacht zu begegnen. Beispielhaft zeigt dies Fra Angelicos *Madonna mit Kind, acht Engeln und den Heiligen Laurentius, Johannes der Evangelist, Markus, Cosmas, Damian, Dominikus, Franziskus und Petrus Martyr*, die Pala di San Marco (Abb. 5).²⁹ An ihrem unteren Rand ist ein auffälliges Trompe-l'oeil zu sehen, eine kleine Bildtafel mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, ein Gnadenbild, wie man es damals auf der Altarmensa aufzustellen und den Gläubigen beim Vollzug des Messopfers zum Kuss zu reichen pflegte. Da die Pala di San Marco noch ein zweites illusionistisches Motiv aufweist, das den gemalten Vorhängen, ist anzunehmen, dass Fra Angelico in ihr selbstbewusst auf die Anekdote vom Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios,³⁰ diesen antiken Urtext zur Augentäuschung, Bezug genommen hat.³¹

Das Trompe-l'oeil des Gnadenbildes ist eine Referenz auf die antike Künstleranekdote und zugleich Mittel einer Selbstentlarvung der Fiktion, das einen reflektierten sakralen Bildgebrauch fördern sollte. Darüber hinaus ist es auch ein selbstreflexives Motiv, das den stilistischen Habitus des Malers akzentuiert, seinen „Individualstil“, den „stile di chiascheduno“, von dem bald darauf Filarete in seinem *Trattato di architettura* sprechen sollte.³² Denn die kleine Bildtafel weist noch einen Goldgrund auf, den Leon Battista Alberti kritisiert hatte,³³ und ihre Darstellung wirkt stilistisch ausgesprochen altertümlich, wie ein Erzeugnis der Zeit Giotto. Tatsächlich waren solche Stücke damals ein Exportschlager des Florentiner Kunsthandwerks. Fra Angelico hat sich in dem fingierten Gnadenbild historisierender Bildmittel, „eines anderen Sprache“ bedient,

um die „Heteroglossia“ eines internen Dialogs der Bilder zu erzeugen.³⁴ Das Bild im Bilde steht in einem spannungsvollen Verhältnis zu der Darstellung der Pala, die ihm different und ähnlich ist. Sie ist moderne Malerei, die sich von der alten absetzt, und doch zugleich in einem „Kompromißstil“ gehalten.³⁵

29 Zum Folgenden siehe ebd., S. 59–85 (Kap. I: *Fra Angelicos Pala di San Marco: Beobachtung zweiter Ordnung und die Anfänge des Individualstils*), wo auch die sakrale Symbolik und bildtheologische Dimension des Altarbildes eingehend erörtert werden.

30 Siehe Anm. 15.

31 Raffael, der die Pala di San Marco intensiv rezipiert hat, wie auch seine *Madonna del Baldacchino* (1506–08, Florenz, Galleria Palatina) bezeugt, sollte in der *Sixtinischen Madonna* (1512/13, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) ebenfalls das Vorhangmotiv mit einem Trompe-l'oeil kombinieren, dem Motiv der Tiara, die links vorne im Bild an der Schwelle zum Betrachterraum postiert zu sein scheint. Zu dem den Offenbarungscharakter der Darstellung betonenden Vorhangmotiv siehe Johann Konrad Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982; Ders., *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in: *The Art Bulletin*, 65/1 (1983), S. 61–77.

32 Zit. n. Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002, S. 243.

33 Leon Battista Alberti, *De pictura*, (II) 49.

34 Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M. 1979, S. 213.

35 Vgl. Martin Warnke, Vorwort, in: Carlo Ginzburg, *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin 1981, S. 7–14, S. 12.



Abb. 6: Parmigianino, Selbstbildnis im Konvexspiegel, 1524, Wien, Kunsthistorisches Museum

Wie man an den konventionellen, nicht verkürzten Heiligen-scheinen aus Blattgold und den kostbaren Textilien ersehen kann, deren Flächenwirkungen die Raumillusion der Zentralperspektive reduziert, ist sie eine Synthese aus der Florentiner Avantgarde-Kunst der 1420er Jahre und dem prunkvollen höfischen Stil der internationalen Gotik. Und so ist auch das Verhältnis des fiktiven Täfelchens zur Darstellung der Pala ambivalent: Ein Anhänger der Pionierkunst konnte es *in malo* auslegen, als kontrastierenden Beleg für den neueren Fortschritt der Malerei, ein Traditionalist hingegen *in bono*, als Argument für die Einsicht, dass man heilige Stoffe in einem kostbaren Stil darstellen müsse. Das Beispiel zeigt, dass das Trompe-l'oeil als selbstreflexives Verfahren Anteil an der Entstehung der Kunst bzw. der Künste hatte, die sich durch die ästhetische Aneignung der Aura des Sakralen und Herauslösung aus kultischen Zusammenhängen konstituierten.³⁶ Die Augentäuschung diente hier also durchaus erkenntnisleitenden und emanzipatorischen Zwecken.

Lässt sich an der Pala di San Marco eine die eigenen stilistischen Wahlmöglichkeiten reflektierende Beobachtung zweiter Ordnung feststellen,³⁷ so entstanden schon im frühen 16. Jahrhundert Werke, die die System-Umwelt-Differenz thematisieren, also den Gegensatz von Kunst und Nichtkunst. Parmigianinos *Selbstbildnis im Konvexspiegel* (Abb. 6), dessen hölzerner Bildträger in der Tat gewölbt ist wie ein Konvexspiegel, täuscht vor, ein Gebrauchsgegenstand zu sein, um mit der Enttäuschung dieser Suggestion, der Erkenntnis, dass es entgegen dem ersten Anschein ja doch ein Gemälde ist, die Reflexion über die Malerei und ihre Übereinstimmungen mit dem Spiegel und Unterschiede zu demselben in Gang zu setzen. Leonardo da Vinci hatte in seinem Malereitrak-

tat das Gemälde mit einem Spiegel verglichen³⁸ und Vincenzo Borghini sollte 1564 Werke der Malerei und der Bildhauerei im Unterschied zur Architektur den „überflüssigen Dingen, [...] die den Genuss zum Ziel haben (*cose superflue [...] che hanno per fine il diletto*)“, zurechnen,³⁹ sie also von nützlichen Dingen unterscheiden. Eben dies hat auch Parmigianino getan, dessen raffiniertes Selbstbildnis, mit Niklas Luhmann gesprochen, die „Einheit der Unterscheidung“ eines Gemäldes von einem Spiegel ist.⁴⁰

36 Siehe Hans Robert Jauss, Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik 10), München 1983, S. 443–461, hier 444f.; Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990; Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 181ff.

37 Siehe Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1995, S. 92–164.

38 Siehe Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hrsg., komm. und eingel. v. André Chastel, München 1990, S. 206: „DASS DER SPIEGEL DER MEISTER DER MALER IST“ (R 529).

39 Vincenzo Borghini, Selva di notizie, Kunsthistorisches Institut Florenz, Signatur: K 783(16), Inventarnummer: 60765, Faszikel A, S. 12f. Siehe dazu Matteo Burioni, Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten, Berlin 2008, S. 83.

40 Vgl. Luhmann 1995, wie Anm. 37, S. 306.

» BLÜTE UND KRITIK DER ILLUSIONSMALEREI. JAN VAN WIJCKERSLOOTS SELBSTBILDNIS

Solange die Künste dem Prinzip der *imitatio naturae* folgten, war das Trompe-l'œil als selbstreflexive Steigerungsform der grundsätzlichen Abbildlichkeit von zentraler Bedeutung für die visuelle Kultur und trat gattungsübergreifend auf. Seine Varianten sind vielfältig. In der Malerei lassen sich neben zentralen Anwendungsbereichen, wie der perspektivischen Wand- und Deckenmalerei, für die sich im 17. Jahrhundert der Begriff der *quadratura* einbürgerte,⁴¹ und dem Stillleben, Hauptmotive anführen, wie die fingierte Skulptur, die Fliege, die Kerze und alle Arten von Papier, darunter der *cartellino*, das scheinbar auf das Gemälde geheftete oder im Bildraum angebrachte Zettelchen mit der Künstlersignatur,⁴² aber auch Sonderformen wie das Chantourné (von frz. *chantourner* = mit der Laubsäge aussägen), das Menschen, Möbelstücke oder Staffeleien vortäuschende Konturbild, bei dem der Bildträger die Form des dargestellten Objekts hat (Abb. 7).⁴³ Dienten solche amüsanten Trompe-l'œils in geselligem Kreis der Unterhaltung, so musste man auf höfischem Parkett immer auch vor unliebsamen Überraschungen auf der Hut sein. Bei Festessen, bei denen das zubereitete Wildbret oft in seinem eigenen Fell oder Gefieder angerichtet wurde, reichte man gerne täuschend echt aussehende bemalte Marmorfrüchte, von denen Quellen amüsiert berichten, wie Ahnungslose in solche Nachkömmlinge der Trauben des Zeuxis bissen,⁴⁴ oder auch Speisen auf Schalen und Platten, auf denen, sobald man die Lebensmittel entnahm, Nachahmungen gefährlicher Tiere zum Vorschein kamen.

Zur Geschichte des Trompe-l'œils gehören seit dem frühen Quattrocento auch furcht- und ekelerregende metallene Naturabgüsse von Kleintieren, insbesondere Kröten, Schlangen und Skorpionen,⁴⁵ die, wie später auch die gemalten Medusenhäupter von Leonardo da Vinci, Caravaggio und Rubens, nicht selten für sorgsam inszenierte Schockerlebnisse eingesetzt wurden und der Durchschauung des Scheins und der Einübung heroischen Gleichmuts dienen sollten.⁴⁶

41 Siehe Pietro Accolti, *Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica. Trattato in acconcio della pittura*, Florenz 1625; Andrea Pozzo, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*. Der Mahler und Baumeister *Perspectiv*, 2 Bde. Augsburg 1708/09; Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, in: *Das Münster* 54 (2001), S. 108–127.

42 Sybille Ebert-Schifferer, *Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung*, in: *Ausst.Kat. Hamburg 2010*, wie Anm. 2, S. 16–23, S. 17f.; Karin Seidel, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*. Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 203f.; Susanne Schwertfeger, *Das niederländische Trompe l'œil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck*, Diss. Universität Kiel 2004, <https://d-nb.info/980897629/34> (10.7.2022).

43 Siehe Bärbel Hedinger, *Monogrammist CMK: Tisch mit Globus, Büchern und Teppichdecke*, Ende 17. Jahrhundert (Diözesanmuseum Hofburg Brixen), in: *Ausst.Kat. Hamburg 2010*, wie Anm. 2, S. 126f. (Kat.-Nr. 30); Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 360f., zu den in Abb. 7 zu sehenden Exemplaren von Georg David Mathieu ebd.

44 Siehe Robert Felfe, *Italienisch? Marmorfrüchte*, spätes 16. Jahrhundert, Marmor, Holz, Farbe, Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras, in: *Ausst.Kat. Hamburg 2010*, wie Anm. 2, S. 80 (Kat.-Nr. 8).

45 Siehe Norberto Gramaccini, *Oberitalienisch: Naturabgüsse*, um 1500, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, in: *Ausst.Kat. Hamburg 2010*, wie Anm. 2, S. 78f. (Kat.-Nr. 7).

46 Siehe Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 258–265.



Abb. 7: Georg David Mathieu, *Die Herzogin Sophie Friederike von Mecklenburg-Schwerin und Ulrike Sophie Concord, Chantournés*, 1766, Ludwigslust, Schloss

„..., denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“

Man hat darauf hingewiesen, dass das Trompe-l'œil in der Kunstliteratur immer wieder in der literarischen Kleinform der Kurznovelle behandelt wurde – das bekannteste Beispiel ist die Zeuxis-Parrhasios-Anekdote –, die immer auch Grundelemente einer Theorie des Bildes enthält.⁴⁷ Als gesprächsregendes selbstreflexives Verfahren war das Trompe-l'œil ein bewährtes Mittel des Einstiegs in die kunsttheoretische Reflexion und als solches trat es auch ins Zentrum früher Bestrebungen der Kunstvermittlung. Die zeigt insbesondere der 1621 publizierte *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices (Essay über die Wunder der Natur und der vornehmsten Künste)* des Jesuiten Étienne Binet, eines der erfolgreichsten Bücher des 17. Jahrhunderts, von dem von 1621 bis 1658 nicht weniger als 24 Ausgaben gedruckt wurden. Dieses erste Konversationslexikon, das vor allem Geistliche instruieren sollte, behandelt eine enzyklopädische Vielzahl unterschiedlichster Themen. Ausführlich berücksichtigt sind die Künste, darunter die Gartenkunst (*Jardinage*), Malerei, Skulptur, Architektur und Musik. Das 39. Kapitel behandelt die Malerei, die „Platte Peinture“. Sein Titel akzentuiert das fundamentale Vermögen der Malerei, auf ebenem Untergrund dreidimensionale Objekte zu repräsentieren. In solch' „unschuldiger Täuschung“ (*tromperie innocente*) erweise sich höchste Kunst.⁴⁸ In Binets Ausführungen geht es vor allem um die „façon de parler des beaux Tableaux“, eine altehrwürdige Kunst, wie er im *Preface au Lecteur De la Peinture* darlegt, denn schon Alexander der Große habe Apelles aufgesucht, um mit ihm über Farben und Gemälde zu sprechen.⁴⁹ „Philostatrat in ses Tableaux est excellent en cecy, & vous fera riche en cette matiere“,⁵⁰ verspricht der Autor später seinen Lesern. Zur „façon de parler des beaux Tableaux“ hat er zahllose Leitsätze, Floskeln und Begriffe bereitgestellt, die als Gesprächsmuster und -bausteine in jedweder Konversation über die Künste angewendet werden konnten. Der erste Satz beschwört im Tonfall größten Erstaunens eine kaum zu glaubende Suggestivkraft illusionistischer Malerei: „1. Cela n'est pas peinture, mais nature, & ces personnages là regardent tous ceux qui les regardent, mais d'une œillade si naïve, que vous iureriez qu'ils sont en vie.“⁵¹ Auf dieser Ebene ekphrastischer Konversationsrhetorik kann ein durch Binets Buch geschulter Sprecher fortfahren mit entzückten, in Details der ästhetischen Illusion schwelgenden Äußerungen, von denen der Text hinreichend viele bereitstellt: „Voyez comme ce drap est bien plissé, voyez ces mains de neige où les veines s'entflent [...] Mais encore est-ce Peinture ou nature, vérité ou artifice.“ („Sieh, wie das Tuch so schön plissiert ist, schau die schneeweißen Hände, wie die Adern aufschwellen [...] Aber überdies, ist es Malerei oder Natur, Wahrheit oder Kunstgriff?“)⁵² Binets Ausführungen bewegen sich größtenteils auf diesem Niveau, gehen aber auch darüber hinaus, indem sie auch kunsttheoretische Topoi vermitteln. Der *Essay über die Wunder der Natur und der vornehmsten Künste* bezeugt, dass Kunstvermittlung für Laien im 17. Jahrhundert zuallererst als Unterweisung in der Kunst des Sprechens über Kunst konzipiert wurde. Die erste Stufe dieser Konversationsrhetorik war das verblüfft-begeisterte Reden über das staunenswerte suggestive Vermögen der Malerei. Das Trompe-l'œil diente demnächst dem niederschweligen Einstieg in das Gespräch über die Künste, an dem im Rahmen der höfischen Geselligkeit alle teilhaben sollten und das Kenner dann auch auf ein höheres Niveau heben konnten. Es ist somit nicht zuletzt als eine populäre Bildform zu begreifen, die folgerichtig immer in Zeiten der Expansion des Kunstsystems Konjunkturen verzeichnete, z. B. im Italien der Renaissance, in den Niederlanden im 17. Jahrhundert und in den USA im späten 19. Jahrhundert.⁵³

Das 17. Jahrhundert war die große Blütezeit der Illusionsmalerei, die damals auch in den Fokus der Kunstliteratur rückte und mit Samuel van Hoogstraten, dem Verfasser der *Inleyding tot de hooge schoole der Schilderkonst* (1678), ihren wichtigsten Theoretiker erhielt.⁵⁴ Zugleich wurde aber auch Kritik an ihr vorgebracht, wie das *Selbstbildnis* des Utrechter Malers Jan van Wijkersloot im Leipziger Museum zeigt (Abb. 8). Das 114 x 91 Zentimeter messende Gemälde, das unten rechts auf dem Konsolenrand eine fragmentarisch erhaltene Signatur und Datierung aufweist, vergegenwärtigt in einem Atelierraum den zum Betrachter blickenden vornehm Gekleideten, der mehrere Amtszeiten Dekan der Utrechter Malergilde war. In der linken Bildhälfte ist hinter ihm die Rückenansicht einer antiken Venus-Statue zu sehen und in der rechten Bildhälfte weiter vorne im Bildraum ein ‚Muskelman‘ (ecorché), eine dem *Borghesischen Kämpfers* (Paris, Louvre) nachempfundene Kleinplastik für das Anatomiestudium. Der Dargestellte hält in der rechten Hand eine brennende Kerze, auf der eine Brille, wie auf einer Nase, aufsitzt und an der ein grüner Papierstreifen befestigt ist, auf dem die gezeichneten Motive eines Auges, eines Mundes sowie eines Paares betender Hände zu erkennen sind. Seine linke Hand, in der er einen Trommelstock hält, hat van Wijkersloot auf ein Tamburin gelegt, dessen Trommelfell aufwändig bemalt ist. Das in einem brillanten Illusionismus ausgeführte Rundbild zeigt einen jungen Maler mit einer leuchtend roten Narrenkappe, Palette und Pinseln vor einem Gemälde auf einer Staffelei, welches einen Schafskopf mit einer Narrenkappe und einem Messer im Maul vergegenwärtigt. Einen Seitenblick zum Betrachter werfend, hält sich der Narr die Nase zu, so als könne er den Geruch des von ihm gemalten Tieres nicht ertragen. Neben dem Musikinstrument liegen auf einer Brüstung Zeichnungen – gut sichtbar die einer Frau mit Schild und brennender Fackel – sowie aufgeblühte Rosen und eine glimmende Lunte, von der Rauch aufsteigt, also Vanitas-Symbole. Das Selbstbildnis ist auch eine Darstellung der Fünf Sinne und spricht zudem kunsttheoretische Leitthemen wie den *paragone* und den *disegno* an.

47 Böhm 2010, wie Anm. 4, S. 24.

48 Étienne Binet, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices*. Pièces très nécessaires à ceux qui font profession d'éloquence, Rouen 1622, S. 301. Zu der Schrift siehe auch Wolfgang Kemp, *Lasst den Vorhang herunter! Die Kunst beginnt ...* Zu gemalten Bildervorhängen bei Rembrandt und seinen Schülern, in: Claudia Blümle und Beat Wismer (Hrsg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Ausst.Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, München 2016, S. 56–64, S. 58f.; Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 365ff.

49 Binet 1622, wie Anm. 48, S. 301.

50 Ebd., S. 315.

51 Ebd., S. 314.

52 Ebd., S. 315.

53 Zu der späten Blüte des Trompe-l'œil-Stil Lebens in den USA siehe *The Reality of Appearance. The Trompe l'œil Tradition in American Painting*, Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington 1970; Kurt W. Forster, *Amerikanische Stilleben des späten 19. Jahrhunderts*, in: *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens, Ausst.Kat. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1988, S. 100–107; Anonym 1996, wie Anm. 2, S. 140.

54 Siehe Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago/London 1995; Thijs Weststeyn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008.



Abb. 8: Jan van Wijckersloot, Selbstbildnis, 1669, Leipzig, Museum der bildenden Künste



Abb. 9: Ausschnitt aus Abb. 8

Die im Bildvordergrund platzierte Zeichnung hat Jan Nicolaisen als „Karikatur einer Figur der *Ira*“ gedeutet.⁵⁵ Tatsächlich trägt die besagte Gestalt mit der brennenden Fackel ein Attribut des *Zorns*, doch van Wijckersloot hat sie, auf Cesare Ripas *Iconologia* zurückgreifend, mit weiteren Merkmalen versehen. In ihrer Linken trägt sie mit dem Seil zudem ein Attribut der dortigen Personifikation des Schicksals (*sorte*), welches das schlechte Los repräsentiert (im Gegensatz zu der das gute Los symbolisierenden Krone, die das Schicksal in ihrer Rechten trägt), und auf ihrem Schild ist mit dem doppelgesichtigen, von dem Schwanz eines Skorpions bekrönten Brustbild der *Betrug* (*fraude*) dargestellt.⁵⁶ Mit der deutlich an den Betrachter adressierten Zeichnung hat der Maler somit vor den Leidenschaften und vor Betrug gewarnt. Diese Warnung hat er inhaltlich präzisiert durch die Motive der Fechtterskulptur, die als Negativbeispiel dramatischer Bewegungsmotive figuriert, und der ‚Augenbetrügerei‘ der illusionistischen Darstellung des närrischen Malers auf der Klangmembran des Tamburins. Mit diesem Motiv hat van Wijckersloot den Illusionismus kritisiert,⁵⁷ nämlich mit dem vermeintlichen ‚Selbstbildnis‘ des närrischen Trompe-l’œil-Malers diesem gewissermaßen ein allegorisches Spiegelbild vorgehalten, das ihn als scharfzüngigen Schafskopf entlarvt. Gemeinsam mit der ebenfalls in pejorativem Sinne dargestellten pathetischen Fechtterskulptur, bekundet das bemalte Tamburin ex negativo van Wijckersloots klassizistische Vorbehalte.⁵⁸ Diese lassen sich weiter präzisieren, da das *Selbstbildnis* konsequent antithetisch aufgebaut ist, wie auch die Farbgebung des Hintergrundes zeigt. Dieser ist geteilt in die rechte, ‚negative‘, bläulich gefärbte Hälfte mit der pathetischen Fechtterskulptur und die linke, ‚positive‘ rötliche Seite mit der Rückenansicht der Venus, die mit ihrer sinnlichen Ausstrahlung und verhaltenen Bewegung die Wirkungsmittel des *ethos* bzw. der Anmut repräsentiert. Das eigentümliche Arrangement der rechten Hand mit dem gebauschten weißen Stoff des Ärmels, der Kerze mit der Brille und dem Papierstreifen, das kompositorische Gegengewicht des Tamburins, muss demnach positiv konnotiert sein. Es hat suggestive Anmutungsqualitäten und enthält metaphorische und symbolische Elemente, ohne dass sich seine Bestandteile zu einem gestalthaften Bildmotiv verbinden.

55 Jan Nicolaisen, Jan van Wijckersloot: Selbstbildnis (?), 1669 (Kleine Werkmonographie Nr. 1), Leipzig 2010, n.p. Abb. der angesprochenen Details ebd. und bei Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 357.

56 Xenia Kusnezow, Selbstreflexion der Malerei in Jan van Wijckersloots ‚Selbstbildnis‘ im Museum der bildenden Künste Leipzig, unveröff. Masterarbeit, Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2018, S. 64f. Vgl. Cesare Ripa: *Iconologia*. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli, Turin 1988, Bd. 1, S. 227 (*ira*), S. 176f. (*fraude*), Bd. 2, S. 177f. (*sorte*).

57 „Der [...] Malerjüngling ist eine Karikatur auf den Hochmut, sich auf die [...] Fähigkeiten, Illusionen zu produzieren, allzuviel einzubilden“. (Nicolaisen 2010, wie Anm. 54.)

58 Vgl. Kurt Wettengl, Jan van Wijckersloot: Bildnis des Gerard Ter Borch (?), 1669, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hrsg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Ausst.Kat. München, Haus der Kunst, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Wolftratshausen 2002, S. 367f. (Kat.-Nr. 153). Van Wijckersloots Selbstbildnis galt früher als Porträt Terborchs.

„..., denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!“

Auf dem Papierstreifen sind, wie schon erwähnt, gezeichnete Motive dargestellt: unten die betenden Hände, darüber die Lippen eines Mundes, die zum Sprechen geöffnet sind, so dass zwischen ihnen die obere Zahnreihe zu erkennen ist, und zuoberst das Auge, über dem die Flamme der brennenden Kerze und unter dem die Brille zu sehen sind. Ganz offenbar hat van Wijckersloot, der Katholik war, in diesen Motiven einen emphatischen Begriff des Sehens und damit implizit auch des Bildvermögens formuliert: Die in aufsteigender Reihe angeordneten Motive bekunden die Auffassung, dass Glaube und Verstand mehr noch als durch die Vermittlung des Wortes durch die Evidenz des Sichtbaren zum Licht der Erkenntnis gelangen können. Van Wijckersloot hat also in seinem komplexen Selbstporträt gegen jeden trivialen Gebrauch illusionistischer Bildmittel für eine allegorische Bildsprache plädiert. In der katholischen Enklave Utrecht stellte sein verschlüsseltes Credo sicherlich kein großes Risiko dar, und doch er hat die leicht zu übersehenden ‚Hieroglyphen‘ auf der grünen Papiergirlande inszeniert als eine nur verständigen Rezipienten begreifliche „geheime Einsicht“. Der Jesuit Étienne Binet hatte dergleichen 1621 in seinem Konversationslexikon empfohlen, nämlich erklärt: „Les bons Peintres cachent tousiours quelque secrette intelligence dans leurs ourages, qui vaut plus que le reste, mais les Maistres seuls les recognoissent, & en ont sentiment.“⁵⁹ In Kenntnis dieser Schrift hatte Georg Philipp Harsdörffer 1652 in *Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey* ihren „löblichen [= lieblichen] Betrug“⁶⁰ der Augentäuschung gerechtfertigt, aber zugleich auf dem Vorrang der Sinnbildkunst insistiert: Bilder müssten einen „geheimen Verstand“ haben.⁶¹ Ganz in diesem Sinne vermitteln die Motive auf dem Papierstreifen den tieferen Sinn von van Wijckersloots Selbstbildnis. Sie sind an besonders einsichtsfähige Rezipienten adressiert und dienen somit der für die Ausdifferenzierung des Kunstsystems notwendigen Trennung von Profis und Laien.

59 Binet 1622, wie Anm. 48, S. 307.

60 Zit. n. Michael Thimann, Nachwort, in: Georg Philipp Harsdörffer, *Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey* (Nürnberg 1652), hrsg., komm. u. m. einem Nachwort versehen v. Michael Thimann, Heidelberg 2008, S. 89–134, S. 111.

61 Georg Philipp Harsdörffer, *Kunstverständiger Discurs, Von der edlen Mahlerey*. Nürnberg 1652, S. 129. (Harsdörffer 2008, wie Anm. 60, S. 13, vgl. ebd., S. 108ff.; zu Harsdörffers Rezeption der Schrift von Binet siehe ebd., S. 120, 123f.; Brassat 2021, wie Anm. 19, S. 359, Anm. 62.)

Van Wijckersloot Schelte des hochmütigen närrischen Augentäuschers mag sich gegen eine bestimmte Person oder einen bestimmten Personenkreis gerichtet haben. Anlass für eine solche Kritik gab es in der damaligen Blütezeit des Trompe-l'œil genug. Man denke nur an Johannes Torrentius, der wegen seiner aufsehenerregenden illusionistischen Stillleben als Zauberer galt, 1628 in Haarlem wegen Ketzerei zum Tode verurteilt und nur aufgrund einflussreicher Fürsprecher wie den englischen König Charles I., der ihn später zum Hofmaler ernennen sollte, begnadigt wurde,⁶² oder an den Dordrechter Maler Cornelis Bisschop, einen weithin bekannten Spezialisten für „uitgezaagde figuren“ (Chantournés), der 1674 vom dänischen König nach Kopenhagen berufen wurde.⁶³ Auf jeden Fall bekundete Jan van Wijckersloot in seinem Selbstporträt seinerzeit neue Vorbehalte gegen die Illusionsmalerei, die, kaum dem Verdacht der Magie entkommen, in höchster Blüte stand und von Kritikern vorwiegend klassizistischer Provenienz nun nicht mehr bezichtigt wurde, den Verstand zu verwirren, sondern ihn zu unterfordern. Auf die Expansion des Kunstsystems und Popularisierung der Kunst reagierten Bildungseliten abwehrend, indem sie das Trompe-l'œil als trivial kritisierten. Dies tat auch Charles Perrault, der es in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes* mit dem Hinweis auf Zeuxis und Parrhasios der Entwicklungsstufe der Kindheit der Malerei (*l'enfance de la peinture*) zuordnete.⁶⁴ Die antike Kunst habe die Sinne angesprochen und die affektiv wirksame Bildrhetorik der Renaissance das Herz, während die gegenwärtige französische Kunst aufgrund ihrer Regelmäßigkeit den Verstand anspreche. Damit setzte im Umkreis der französischen Akademie die moderne Relativierung des Illusionismus ein,⁶⁵ die offenbar mit einer Entwertung der Handarbeit einherging. Denn in den Reflexionen über den technischen Fortschritt in den Dialogen der *Parallèle des Ancien et des Modernes* spielt der Abbé einen Trumpf für die Überlegenheit der Neuzeit aus: einen mechanischen Webstuhl zur Herstellung von Seidenstrümpfen, der im Nu Bewegungen ausführt, für die eine geübte Hand eine Viertelstunde benötigte. Dieser liefert in der *Parallèle* den Beweis „für den Sieg der neuzeitlichen Metaphorik des Mechanischen über die ältere Metaphorik des Organischen“ und für die „Ablösung der *Inventio* aus der Bindung an die *Imitatio naturae*“.⁶⁶

62 Siehe Michael Philipp, „Een recht natuerlijke Schildery“. Johannes Torrentius, die Camera obscura und der Augentrug in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Ausst.Kat. Hamburg 2010, wie Anm. 2, S. 30–39.

63 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde. (Amsterdam 1718–21; überarb. Ausg. Den Haag 1753), Reprint Amsterdam 1980, Bd. 2, S. 220; Kemp 2016, wie Anm. 48, S. 60ff.

64 Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*. Par M. Perrault de l'Academie Francaise. Mit einer einleitenden Abhandlung von H.R. Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von M. Imdahl, München 1964, S. 150f. (I, 199f.).

65 Siehe Marian Hobson, *The Object of Art. Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge 1982; Büttner 2003, wie Anm. 6, S. 160.

66 Hans R. Jauß, Ästhetische Norm und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“, in: Perrault 1964, wie Anm. 64, S. 49f.