

KURHESSISCHE GESELLSCHAFT
FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
KASSEL

Hermann Ulrich Asemissen

Ästhetische Ambivalenz

Spielarten der Doppeldeutigkeit
in der Malerei

Schriften der Kurhessischen Gesellschaft
für Kunst und Wissenschaft Heft 2



KURHESSISCHE GESELLSCHAFT
FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
KASSEL

Hermann Ulrich Asemissen

Ästhetische Ambivalenz

Spielarten der Doppeldeutigkeit
in der Malerei

Vortrag im Hörsaal des Hessischen Landesmuseums, gehalten
am 2. Dezember 1988 · Vortragsreihe Winterhalbjahr 1988/89

Gedruckt mit Unterstützung des Kasseler Hochschulbundes e.V.
und der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel

Copyright: Kurhessische Gesellschaft für Kunst und
Wissenschaft e. V.
c/o Staatliche Kunstsammlungen Kassel

Redaktion: Peter Gercke

Gesamtherstellung: Foto-Litho Jäger, Kassel, 1989

Ästhetische Ambivalenz ist mehr ein apartes als ein zentrales Phänomen in der bildenden Kunst, besonders in der Malerei – ein Phänomen, das den Betrachter auf reizvolle Weise irritiert und dadurch aktiviert, auch zum Nachdenken über den jeweiligen Sachverhalt.

Solches Nachdenken führt auf die Grundverfassung gemalter Bilder zurück. Sie nämlich ist gleichfalls ambivalent. Ein gemaltes Bild ist ja stets zweierlei in einem. Als *Gemälde* ist es ein mit Farben bedecktes Stück Leinwand oder dergleichen, ein reales Ding im realen Raum. Zugleich aber ist es ein *Bild*, z. B. ein Stilleben. Das heißt: die Farben des Gemäldes sind so ausgewählt, angeordnet und geformt, daß durch sie bestimmte Dinge in Erscheinung treten. Ich spreche absichtlich von einem Erscheinen, denn diese Dinge sind ja nicht wirklich vorhanden – wie auch der Raum, in dem sie sich befinden, ein nur im Bild erscheinender, ein imaginärer Raum und wie das Licht, in dem sie sich zeigen, ein imaginäres Licht ist.

Das Bild als solches ist also von anderer Seinsart als das reale Gemälde, mit dem es gleichwohl aufs Engste verbunden ist, da es ja durch das Gemälde erscheint und in ihm seinen Bestand hat. Jean-Paul Sartre hat dies als "Liaison des Irrealen mit dem Realen" bezeichnet.¹ Mit dieser Liaison hat es besonders die älteste und beliebteste Spielart ästhetischer Ambivalenz zu tun.

Zwei Bilder aus dem 16. Jahrhundert weisen auf die Anfänge dieser Spielart zurück. Das eine ist eine Illustration zu einer deutschen Petrarca-Ausgabe von 1532 (Abb. 1). Dargestellt ist eine Malerwerkstatt, in der links ein großes Bild mit einem Weinstock entsteht. Ein junger Maler ist gerade dabei, üppige Trauben hinzumalen. Hinter ihm steht gedrängt eine Gruppe von Zuschauern, während im oberen Bereich einige Vögel sich offenbar für die Trauben interessieren: einer hat sich bereits auf dem Gemälde niedergelassen, ein zweiter setzt gerade über den Rahmen hinweg

1 J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris 1940, S. 235.



1 Petrarca-Meister, Malerwerkstatt, 1532, Holzschnitt, 9,5 x 15,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie

zur Landung an, ein dritter hockt abflugbereit im Hintergrund. – Das zweite Bild ist ein Fresko, das Giorgio Vasari 1548 in seinem Haus in Arezzo gemalt hat: zwei Männer vor einer verhüllten Bildtafel, von denen einer sich gerade anschickt, das Tuch beiseite zu ziehen (Abb. 2).

Beide Bilder beziehen sich auf die gleiche Geschichte: auf den berühmten Wettstreit zwischen den griechischen Malern Zeuxis und Parrhasios. Wie Plinius berichtet, brachte Zeuxis zu diesem Wettstreit ein Bild mit so überzeugend gemalten Trauben, daß die Vögel herbeiflogen. Parrhasios aber brachte ein Bild mit einem leinenen Vorhang. Als Zeuxis, stolz auf das Urteil der Vögel, verlangte, man solle endlich den Vorhang beiseite ziehen und das Bild zeigen, mußte er erkennen, daß der Vorhang gemalt war, worauf er dem Parrhasios den Sieg zuerkannte, da er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn habe täuschen können.²

2 Plinius, Naturalis historia, Buch 35, 65.



2 Giorgio Vasari, Zeuxis und Parrhasios, 1548, Fresko, Arezzo, Casa Vasari

Gewiß ist es merkwürdig, daß die beiden angesehensten Maler ihrer Zeit ihre Kunst an Täuschungseffekten gemessen haben sollen. Aber es entsprach der Auffassung, Malerei sei vor allem Nachahmung der Natur, d. h. der Wirklichkeit. Die gelungene Verführung des Betrachters, gemalte Dinge für wirklich zu halten, konnte demnach als Beweis größter Malkunst gelten. Und so gesehen war die Malerei umso erfolgreicher, je mehr sie sich selbst verleugnete: sie mußte das reale Gemälde möglichst unauffällig machen, um statt seiner die irrealen Bilddinge als real erscheinen zu lassen.

Die antike Anekdote, an die unsere beiden Bilder erinnern, ist das früheste Zeugnis jener Spielart der ästhetischen Ambivalenz, die man vereinfacht als Augentäuschung bezeichnet – französisch: *Trompe-l'oeil*.

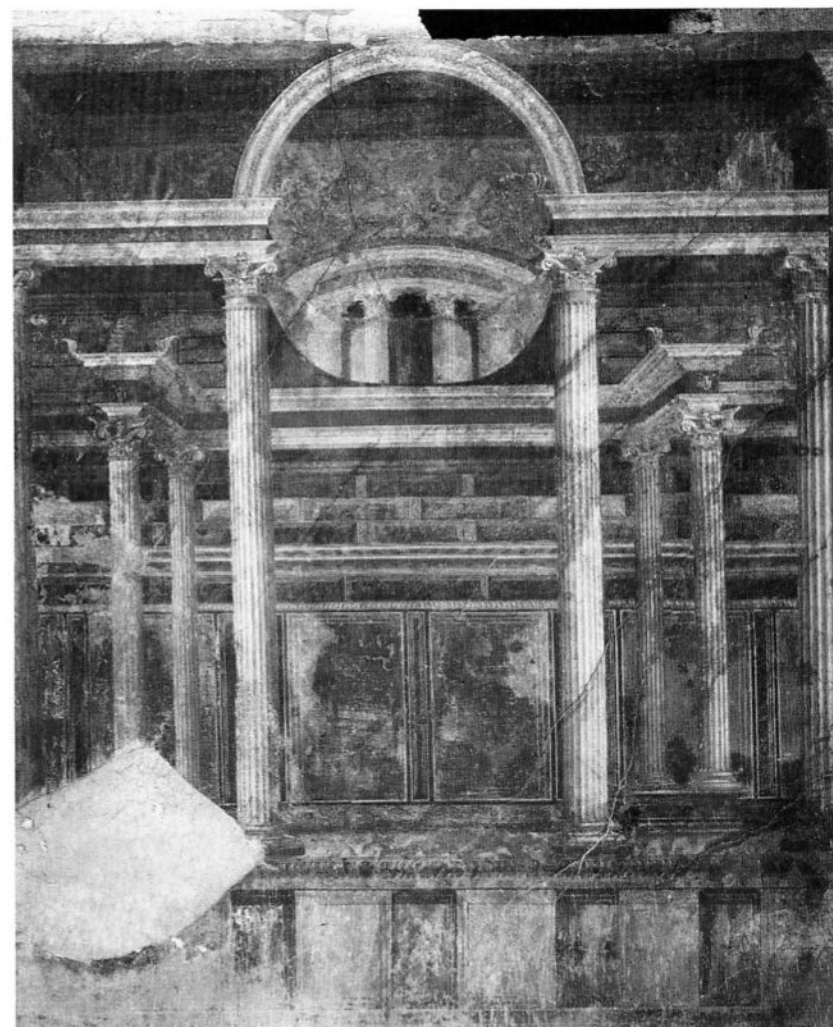
Wie der sog. Petrarca-Meister in seinem Holzschnitt hat auch die neuzeitliche Kunstliteratur immer wieder die Trauben des Zeuxis zitiert, während Vasari offenbar den Vorhang des Parrhasios für bemerkenswerter hielt – ich meine: mit Recht.

Zeuxis hat einige Früchte so naturgetreu gemalt, daß sie wie wirkliche Früchte aussahen. Das war im 5. Jahrhundert v. Chr. gewiß eine bewundernswerte Leistung. Parrhasios aber hat gleich am Anfang des Trompe-l'oeil ein Bild gemalt, dessen Originalität und dessen durchdachtes Konzept kaum je wieder erreicht worden sind. Indem er als Sujet ein schlichtes, eigentlich nicht bildwürdiges Stück Tuch wählte, machte er unwahrscheinlich, daß es gemalt sein könnte. Und indem er das Tuch die Bildfläche bedecken ließ, erweckte er beim Betrachter die Erwartung, das Bild befände sich dahinter. So täuschte er ihn gleich doppelt: über das tatsächliche Bild und über ein gar nicht vorhandenes.

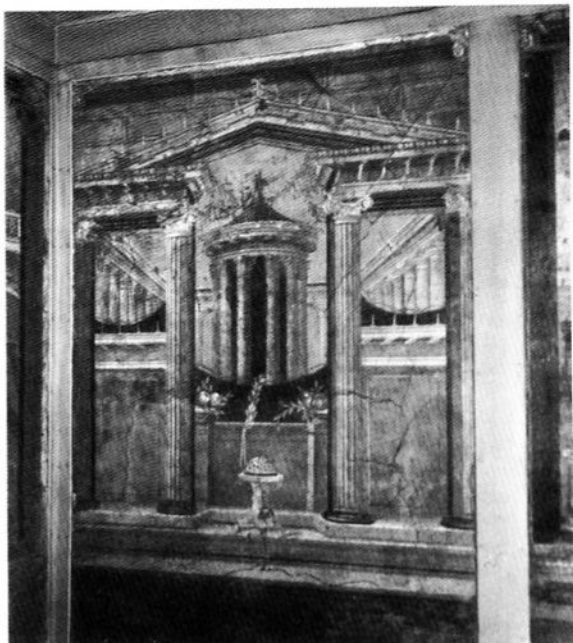
Das Verhalten des Zeuxis in dieser Situation lehrt etwas über die Zeitstruktur solcher Ambivalenz. Das Vergnügen des Betrachters an der kunstvollen Täuschung besteht – genau genommen – nicht darin, getäuscht zu werden, sondern getäuscht worden zu sein. Solange die Täuschung anhält, kann er sie ja weder bemerken noch bewundern. Entsprechend besteht der Erfolg des Malers nicht eigentlich darin, den Betrachter zu täuschen, sondern ihn eine Zeit lang getäuscht zu haben und dafür bewundert zu werden. So verdeutlicht der früheste Bericht über das Trompe-l'oeil auch gleich dessen Dialektik: die Täuschung soll gelingen, aber auch durchschaut werden, um dann als gelungen gewürdigt zu werden.

Etwas anders verhält es sich mit den groß angelegten illusionistischen Wandmalereien aus der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. in Pompeji und den anderen Vesuvstädten. Vielleicht sollten auch sie die Betrachter – d. h. die Besucher dieser Villen – zunächst täuschen. Aber weit wichtiger als ein vorübergehender Täuschungseffekt war – vor allem für die Bewohner selbst – die andauernde ästhetische Illusion, der man sich schwerlich entziehen konnte, auch wenn man sich ihrer bewußt war.

Gemalte Architekturformen schmückten den Raum scheinbar wirklich und erweiterten ihn auf illusionistische Weise. So ergibt sich in einem Beispiel aus Pompeji (Abb. 3) eine deutliche tiefenräumliche Staffelung: über einer Sockelzone erscheint die Wand durch eine zwingende Perspektive beträchtlich zurückversetzt



3 Pompeji, um 60 v. Chr., Villa dei Misteri



4 Boscoreale, um 50/40 v. Chr., jetzt New York, Metropolitan Museum of Art

und im oberen Bereich ist sie für den Betrachter ganz aufgehoben, da der Himmel und die vom Sonnenlicht erhellte obere Partie eines Rundbaues zu sehen sind.

In einem Beispiel aus Boscoreale (Abb. 4) ist die scheinbare Öffnung der Wand tiefer heruntergezogen. Zu sehen ist gleichfalls ein Rundbau. Der Platz, auf dem er steht, ist von Kolonnaden eingefasst, deren erstaunlich korrekte Perspektive dem dargestellten Außenraum eine illusionistische Tiefe gibt.

Formal weniger kunstvoll, dafür inhaltlich realistischer ist der Durchblick in einem – leider nicht gut erhaltenen – Wandbild aus Oplontis bei Pompeji (Abb. 5). Hier ist die Mittelfläche der Wand zwischen und hinter den gemalten Säulen gleich über dem Sockel



5 Oplontis, Mitte 1. Jh. v. Chr., Villa Romana

illusionistisch aufgehoben. Wie durch ein großes Fenster geht der Blick zu einem ganz unprätentiös dargestellten Säulenhof und einem hohen Berg im Hintergrund, der realistisch wirkt, weil er bis zum oberen Bildrand aufragt und nur in einem Ausschnitt zu sehen ist.

Durch schriftliche Zeugnisse ist belegt, wie bewußt die Villenbesitzer mit solchen Illusionswirkungen umgingen. Sie praktizierten nämlich auch deren Umkehrung: wirkliche Fensteröffnungen ließen sie manchmal so anlegen, daß der sichtbare Ausschnitt der Außenwelt wie ein gemaltes und gerahmtes Bild erschien.³ Auf

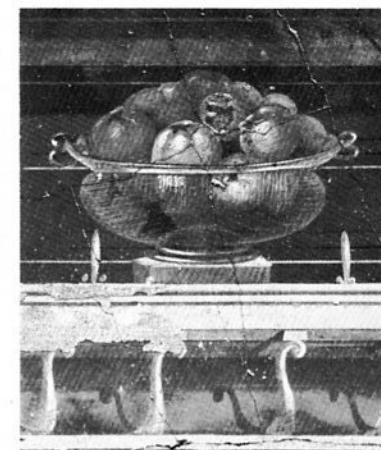
3 B. Andreae, Römische Kunst, Freiburg 1973, S. 74.



6 Oplontis, Mitte 1. Jh. v. Chr., Villa Romana



7 Detail aus Abb. 6



8 Detail aus Abb. 6

diese Weise kamen Schein und Wirklichkeit zur Deckung und die ästhetische Ambivalenz war perfekt. Wenn 1500 Jahre später Leon Battista Alberti in einer berühmt gewordenen Formulierung das Rechteck des Bildes mit einem offenen Fenster verglich, brachte er also erneut zusammen, was hier schon als potentiell zum Verwechseln ähnlich betrachtet und behandelt wurde.⁴

Näher an Zeuxis und Parrhasios und am Trompe-l'oeil im engeren Sinn ist ein Typus der pompejanischen Wandmalerei – gleichfalls aus Oplontis –, bei dem die Wand geschlossen bleibt und das auf ihr Gemalte sich scheinbar *vor* ihr befindet (Abb. 6 – 8). Neben der Scheinarchitektur ist es unten ein Korb mit Früchten, die auf raffinierte Weise mit einem hauchdünnen Gespinst abgedeckt sind. Oben auf dem Gesims steht eine Glasschale mit Früchten, die wunderbar gemalt ist, auch wenn bei ihr die perspektivische Untersicht noch nicht gemeistert ist – im Unterschied zu dem Ge-

⁴ L. B. Alberti, *Della Pittura*, in: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. H. Janitschek, Wien 1877, S. 79: "*Scrivo uno quadrangolo . . . el quale reputo essere una fenestra aperta*".



9 Baldassare Peruzzi, Loggia mit Blick auf Rom, um 1515, Fresko, 800 x 710 cm, Rom, Villa Farnesina



10 Pinturicchio, Selbstbildnis, 1501, Fresko, Spello, Santa Maria Maggiore



11 Pietro Perugino, Selbstbildnis, 1500, Fresko, Perugia, Collegio del Cambio

sims – und auch die Lichtführung noch nicht einheitlich ist, denn das Licht trifft auf die Stützen des Gesimses deutlich von rechts – mit entsprechendem Schattenwurf –, auf die Schale und die Früchte aber leicht von links.

In der Renaissance kam es zu einer erneuten Ausprägung beider Typen. Für den Typus der Scheinarchitektur mit scheinbarem Durchblick sind die Fresken von Baldassare Peruzzi im oberen Saal der römischen Villa Farnesina, gemalt um 1515, ein herausragendes Beispiel (Abb. 9). Peruzzi war der Architekt der Villa, und die Wandmalerei in diesem Saal ist die Fortsetzung seiner Architektur mit anderen Mitteln. Er öffnete scheinbar die Wände und er-

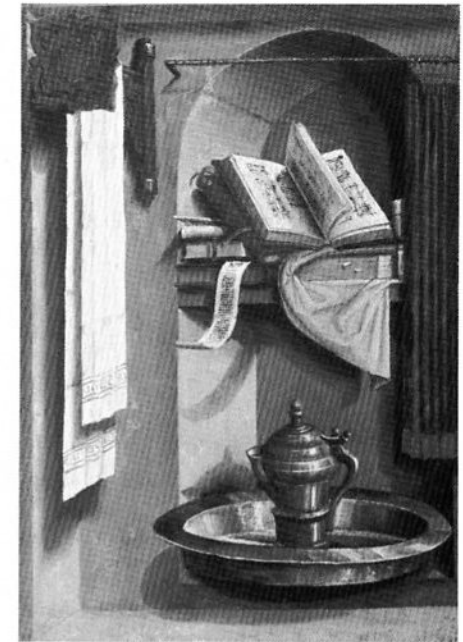
weiterte den Saal an allen Seiten durch illusionistische, von Marmorsäulen und -pfeilern gestützte, von Balustraden begrenzte Loggien. Und was er im fiktiven Durchblick sichtbar machte, war das Panorama von Rom und Umgebung, wie man es etwa sehen würde, wenn diese Architektur eine wirklich gebaute wäre.

Ein Fresko von Pinturicchio repräsentiert den Typus, bei dem die gemalten Dinge sich scheinbar vor der Wand befinden (Abb. 10). Er hat es 1501 in der Kirche Santa Maria Maggiore in Spello als bildliche Signatur neben ein Wandbild der Verkündigung gemalt. Dargestellt ist sein Selbstbildnis in einem Goldrahmen, darüber ein Wandbrett mit Kerzenleuchter und Gebetbüchern, darunter eine goldgerahmte Tafel mit seinem Namen und ein Rosenkranz mit Edelsteinen.

Auf ganz ähnliche Weise hatte sich ein Jahr vorher sein Lehrer Perugino – der auch der Lehrer Raffaels war – in dem von ihm ausgemalten Audienzsaal des Collegio del Cambio in Perugia auf einem Pilaster zwischen zwei großen Tugendallegorien dargestellt (Abb. 11). In der lateinischen Inschrift unter seinem Selbstbildnis rühmt er sich mit den Worten: "Wenn die Malkunst verloren war, hat er sie wiederhergestellt . . ."

Daß beide Maler ihre anspruchsvolle Selbstdarstellung in ausgeprägter Trompe-l'oeil-Manier ausführten, läßt erkennen, daß sie an den Ruhm von Malern wie Zeuxis und Parrhasios anknüpfen wollten.

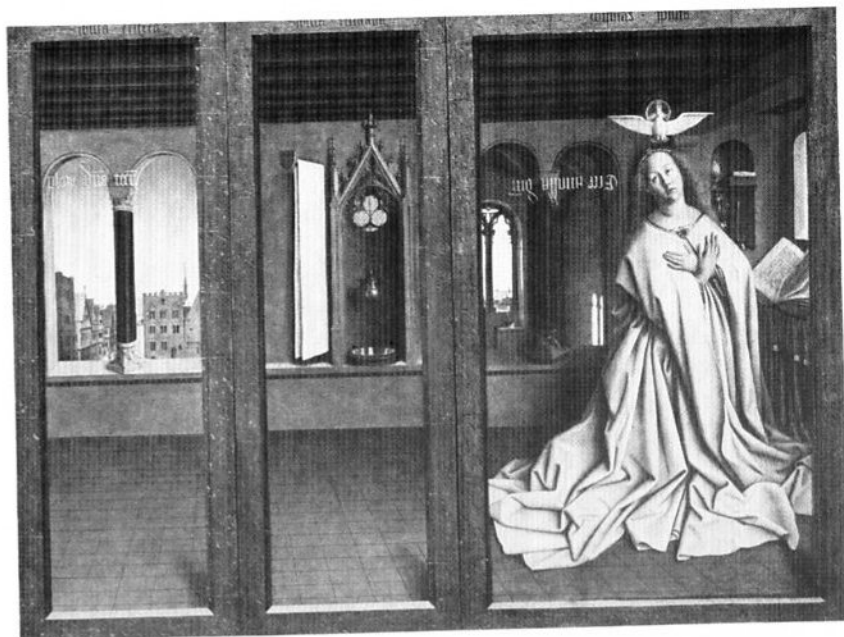
Wie weit die Malerei in der Art des Trompe-l'oeil sich inzwischen auch im Norden entwickelt hatte, belegt ein schönes kleines südniederländisches Bild von etwa 1480, das sich im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam befindet (Abb. 12). Es ist die Außenseite eines kleinen Altarflügels, auf dessen Innenseite Maria mit dem Kind dargestellt ist. Und zwar weist das äußere Bild bereits auf das innere hin. Denn mit der Kanne und Schüssel in einer Wandnische, dem Handtuchhalter davor und dem aufgeschlagenen Buch vereint es in sich Bildinhalte, die in Verkündigungsbildern die Reinheit und die Frömmigkeit Marias symbolisieren.



12

südniederländ., Stilleben mit Schüssel, Kanne und Büchern, um 1480, 24 x 21 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Das Bild weist die charakteristischen Merkmale der Trompe-l'oeil-Malerei auf, mit einer entscheidenden Ausnahme: es mißt nur 24 x 21 cm, zeigt die Dinge also nicht einmal annähernd in ihrer natürlichen Größe und ist deshalb nicht wirklich ein Trompe-l'oeil-Bild, obwohl es oft so bezeichnet wird. Das kleine Bild konnte und sollte also den Betrachter nicht täuschen, sondern ihn wohl durch die suggestive Darstellung dieser bedeutsamen Dinge zur Andacht auffordern. Dem entspricht der beiseite gezogene Vorhang und noch deutlicher der Gebetsstreifen, der sich von dem Bücherbrett dem Betrachter entgegenstreckt.



13 Jan van Eyck, Verkündigung an Maria, Ausschnitt, 1432, Gent, St. Bavo

Zum Vergleich: ein Ausschnitt aus dem Verkündigungsbild des Genter Altars von Jan van Eyck, mit der Wandnische auf der Bildtafel links von Maria und dem aufgeschlagenen Buch rechts von ihr (Abb. 13). An diesem Bild, dem Hauptbild des Altars bei geschlossenem Zustand, ist im übrigen eine verblüffende Ambivalenz zu bemerken, die m. W. in der Literatur bisher nicht beachtet worden ist: die Rahmen der Bildtafeln werfen gemalte Schatten in das Bild. Das ist eine einzigartige Verschränkung des Irrealen mit dem Realen. – Höchst originell ist auch das Irdische mit dem Überirdischen verschränkt: die Antwort Marias auf die Verkündigung – *ecce ancilla domini* –, neben ihrem Gesicht in goldener Schrift ins Bild geschrieben, steht auf dem Kopf, ist also von oben zu lesen . . .

Ein wirkliches Trompe-l'oeil-Bild, auch hinsichtlich der Größe, ist das 'Stilleben mit Rebhuhn und Panzerhandschuhen' von Jacopo



14

Jacopo de' Barbari, Stilleben mit Rebhuhn und Panzerhandschuhen, 1504, 51,5 x 42,5 cm, München, Alte Pinakothek.

de' Barbari, das in der Alten Pinakothek in München hängt (Abb. 14). Gemalt ist es um 1504. An ihm lassen sich die Merkmale ablesen, die auch künftig für die Trompe-l'oeil-Malerei charakteristisch sein werden:

- der Stilleben-Charakter, vom Normaltyp des Stillebens jedoch dadurch unterschieden, daß die Bilddinge nicht auf einer horizontalen Fläche, sondern an einer Wand dargestellt sind, oft wie hier an einer Holzwand,
- die Wand scheinbar in einer Ebene mit der wirklichen Wand, die Dinge scheinbar davor, in greifbarer Nähe und natürlicher Größe,
- die Signatur auf einem Zettel oder Schriftstück.



15 Herculaneum, Stilleben,
1. Jh., 38,5 x 38 cm,
Neapel, Museo Nazionale



16 Hephaistion, Bodenmosaik, Pergamon,
Mitte 2. Jh. v. Chr., Detail, ca. 15 x 20 cm,
Berlin-Ost, Pergamonmuseum

Das Motiv des an die Wand gehängten Rebhuhns oder anderen Federwildes gab es ähnlich schon in Pompeji und den übrigen Vesuvstädten, z. B. auf einem Wandbild aus Herculaneum (Abb. 15). Sein gemalter Rahmen deutet darauf hin, daß es sich um die Wiedergabe eines Tafelbildes handelt. Und ein in Trompe-l'oeil-Manier dargestellter Zettel mit der Signatur des Künstlers findet sich schon auf einem Bodenmosaik aus Pergamon (Mitte 2. Jh. v. Chr.), das sich im Pergamonmuseum in Berlin befindet: 'Hephaistion machte es' (Abb. 16).

Mit der Signatur hat es beim Trompe-l'oeil-Bild eine besondere Bewandnis. Einerseits verbietet sich bei ihm eine Signatur, weil es durch sie verraten würde, was es zunächst verleugnet: gemalt zu sein. Andererseits möchte der Maler eines solchen Kunststücks in der Regel nicht anonym bleiben. Daher der Ausweg, seinen Namen – statt auf der freien Bildfläche – auf einem der scheinbar wirklichen Dinge unterzubringen, am besten auf einem Zettel oder Schriftstück.

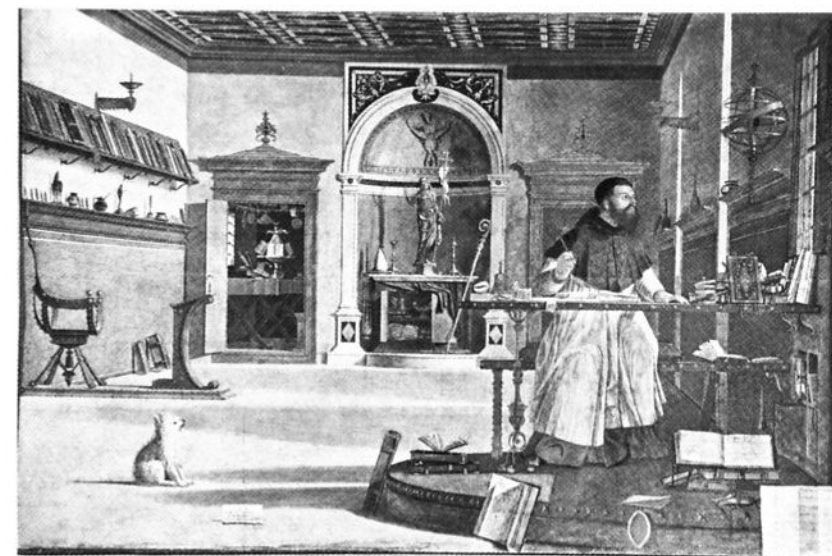
Aber auch abgesehen vom Trompe-l'oeil, ganz generell, hat die Signatur in der Malerei einen ambivalenten Charakter. Indem der Maler das fertige *Gemälde* signiert, erscheint die Signatur unvermeidlich auch im *Bild*, in das sie eigentlich nicht hineingehört. Und



17 Antonello da Messina,
Salvator Mundi, 1465,
London, National Gal.



18 Giovanni Bellini, Maria
mit Kind, um 1480/90,
Bergamo, Accad. Carrara



19 Vittore Carpaccio, Vision des hl. Augustinus, 1502, Venedig, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni



20 Albrecht Dürer, Hl. Hieronymus, 1521, Lissabon, Museu Nacional



21 Detail aus Abb. 20

gerade als ein heterogenes Element beeinflusst sie das Bild. Deshalb ist es auch außerhalb der Trompe-l'oeil-Malerei ein Ausweg, die Signatur auf einem Zettel oder Schriftstück unterzubringen.

So haben im 15. Jahrhundert z. B. Antonello da Messina und Giovanni Bellini ihre Bilder zumeist auf kleinen Zetteln signiert, die sie ganz vorn im Bild anbrachten – interessanterweise als Trompe-l'oeil, also scheinbar real, d. h.: mehr dem Gemälde zugehörig als dem Bild (Abb. 17 – 18).

In den Bildraum hinein hat Vittore Carpaccio den Zettel verlagert, in seiner 'Vision des hl. Augustinus' von 1502 (Abb. 19). Obwohl der Zettel auf dem Boden an den des Hephaistion erinnert, dient er hier nicht dazu, einen Trompe-l'oeil-Effekt hervorzurufen, sondern der Signatur im Bild einen Träger zu geben, der gut in ein Studierzimmer paßt.

Die gleiche Aufgabe hat Dürer gelöst, indem er dem hl. Hieronymus ein Lesezeichen mit seinem Monogramm ins Buch legte (Abb. 20 – 21). Im übrigen hat er seine Signatur auf besonders vielfältige Weise in seine Bilder eingefügt.



22 Tizian, Jacopo Strada, 1568, Wien, Kunsthistor. Museum



23 Diego Velazquez, Innozenz X., 1650, Rom, Gal. Doria Pamphili

Tizian mochte sich offenbar nicht entscheiden. Im Porträt des Jacopo Strada hat er vorn einen Brief ins Bild integriert, der an ihn, den Maler, adressiert ist (Abb. 22). Außerdem aber hat er seine Signatur auch links oben, scheinbar an der Rückwand des Raumes, untergebracht. Hier jedoch macht sich ihre Heterogenität bemerkbar. Denn natürlich ergibt es im Bild keinen Sinn, wenn an einer Wand TITIANUS F(ecit) zu lesen ist.

Eine sinnvolle und bemerkenswert selbstbewußte Lösung fand dann Velazquez bei zwei Porträts. Er gab seinem König Philipp IV. ein Schreiben mit seiner Signatur in die Hand. Und das gleiche tat er später mit dem Papst, in seinem 1650 in Rom gemalten Porträt Innozenz' X., das seinen Ruhm begründete (Abb. 23).

Hinsichtlich des Trompe-l'oeil kam es in dieser Zeit in den Niederlanden zu einer Reihe von Bildern, die – unabhängig von ihrem Sujet – ein bestimmtes Trompe-l'oeil-Element aufweisen: einen täuschend gemalten Vorhang, der scheinbar vor dem Bild hängt und es zum Teil verdeckt. Das prominenteste Beispiel befindet



24 Rembrandt, Die Heilige Familie mit dem Vorhang, 1646, 46,5 x 69 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

sich in Kassel: Rembrandts 'Heilige Familie mit dem Vorhang' von 1646 (Abb. 24).

Der Vorhang steigert die Intimität des Bildes. Seine Darstellung in Trompe-l'oeil-Manier aber ist sicher dadurch veranlaßt, daß damals – in Sammlungen und in privaten Wohnräumen – besonders geschätzte Bilder durch einen Vorhang geschützt wurden. Mit einem täuschend gemalten Vorhang stellte der Maler sein Bild also von vornherein als besonders schätzenswert dar. Zugleich konnte er sich gerade mit diesem Motiv als ein Nachfolger des Parrhasios beweisen.

Bei Rembrandt ist zudem auch der Rahmen gemalt. Leider ist das Bild – vor allem oben – beschnitten. Wie es ursprünglich aussah,



25

Nicolaes Maes, Die Heilige Familie (nach Rembrandt), 1648/50, 22,5 x 28 cm, Eastbourne, Privatsammlung

zeigt eine kleine Kopie des Rembrandt-Schülers Nicolaes Maes in einer englischen Privatsammlung (Abb. 25).

Mit dem gemalten Rahmen hat Rembrandt den Trompe-l'oeil-Effekt erheblich verstärkt. Andererseits hat er den Rahmen farblich und – besonders oben – auch formal auf das Bild abgestimmt. Auch beim Vorhang hat er auf das Bild Rücksicht genommen. Bei vergleichbaren Bildern hat der Vorhang keine Beziehung zum eigentlichen Bild. Bei Rembrandt aber bezieht er sich farblich auf den Anzug des Kindes. Und obwohl er einen Teil des Bildes verdeckt: mehr noch enthüllt er die dargestellte Szene und paßt sich ihr mit seinem linken Rand unauffällig an. Die gleiche Rücksicht ist auch im Hinblick auf die Vorhangstange zu erkennen. Soweit sie sich an beiden Seiten vor dem Rahmen befindet, wirft sie einen deutlichen Schatten. Vor der Bildfläche aber hat Rembrandt den Schatten ausgespart. Das Bild selbst war ihm also wichtiger als eine konsequente illusionistische Darstellung.

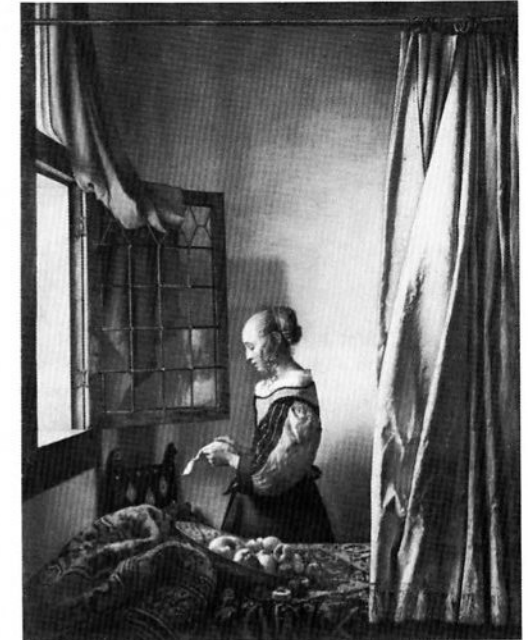


26

Gerrit Houckgeest, Inneres der Oude Kerk in Delft, um 1650/52, 49 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Anders Gerrit Houckgeest um 1650/52 (Abb. 26). Obwohl sein Bild den Blick tief ins Innere der Oude Kerk in Delft führt, läßt er die gemalte Vorhangstange einen Schatten auf die Bildfläche werfen. Durch dieses Detail aber wird die Bildfläche als solche sichtbar. Sie gerät in Konkurrenz zum Bildraum und der Betrachter wird veranlaßt, auf ihren ambivalenten Charakter aufmerksam zu werden.

Trompe-l'oeil-Charakter hat auch der Vorhang in Jan Vermeers Dresdner Bild 'Briefleserin am offenen Fenster', gemalt um 1657/58 (Abb. 27). Maltechnisch unterscheidet er sich mehr vom übrigen Bild als bei Rembrandt. Das steigert seine illusionistische Wirkung. Andererseits wird nicht recht klar, ob er als vor dem Bild



27

Jan Vermeer, Briefleserin am offenen Fenster, 1657/58, 83 x 64,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie

oder im Bild hängend gemeint ist – vor allem, weil nicht ersichtlich wird, wo die Vorhangstange angebracht ist.

Bei der Betrachtung von Rembrandts Bild hat Carl Neumann vor 70 Jahren die Frage offen gelassen, "ob nicht etwa der Vorhang Mißglücktes deckt".⁵ Mir scheint, bei Rembrandt spricht nichts für diese Möglichkeit. Aber mit dem Vorhang in Vermeers Bild verhält es sich tatsächlich so. Wie man heute durch Röntgenaufnahmen weiß, gehörte er nicht zur ursprünglichen Konzeption des Bildes.⁶

5 C. Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts, Heidelberg 1918, S. 86 f. – Vgl. W. Kemp, Rembrandt: Die Heilige Familie, Frankfurt a. M. 1986, S. 31.

6 A. Mayer-Meintschel, Die Briefleserin von Jan Vermeer van Delft, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 11, Dresden 1982, S. 91 – 99.

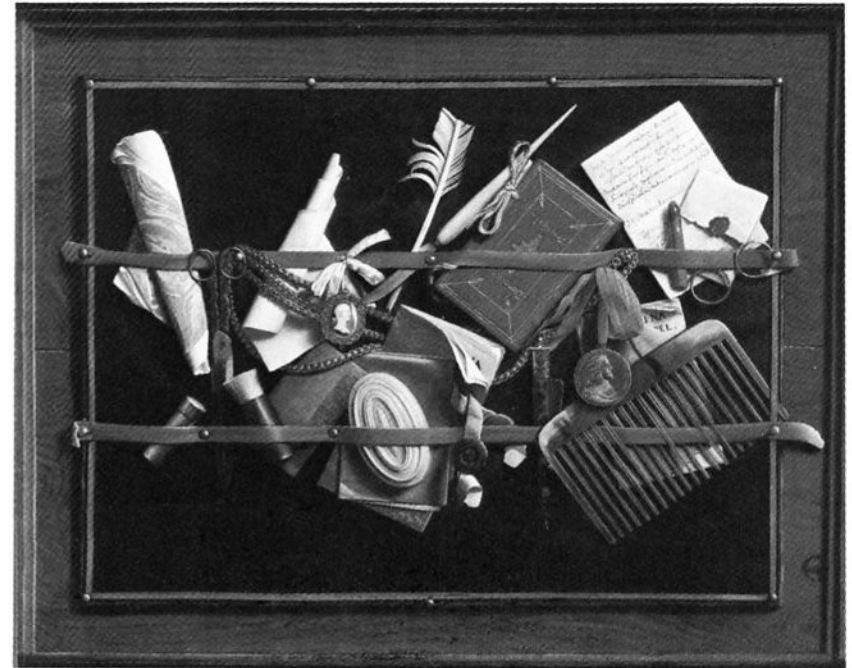


28 Samuel van Hoogstraeten, Schranktür mit Stilleben, 1655, 92,5 x 72 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste

Ursprünglich hing an der Wand, rechts vom Kopf der Lesenden beginnend und bis zum oberen Bildrand reichend, ein großes, breit gerahmtes Bild mit einem Cupido – ein Bild aus dem Familienbesitz, das Vermeer wiederholt in seinen Bildern wiedergegeben hat. In der Bildecke rechts unten stand auf dem Tisch ein großes Glas. Beides hat Vermeer dann übermalt und nachträglich den Vorhang angebracht.

Gleichfalls seit der Mitte des 17. Jahrhunderts spezialisierte sich das Trompe-l'oeil mehr und mehr zu einem Sondertypus des Stilllebens. Einen wesentlichen Anteil daran hatte der Rembrandt-Schüler Samuel von Hoogstraeten. Sein Bild einer 'Schranktür mit Stilleben', in der Wiener Akademie der bildenden Künste, ist 1655 am Ende eines vierjährigen Aufenthaltes in Wien entstanden (Abb. 28). Signiert ist es auf dem Brief, der in der Hängetasche steckt. Sicherlich war ihm ein Platz an oder in einer Holzvertäfelten Wand zugeordnet, damit es seine Funktion erfüllen konnte. Vielleicht ist es aber für ein Trompe-l'oeil-Bild etwas zu malerisch. Die Trompe-l'oeil-Absicht verlangt ja eine sehr sachliche Darstellung.

Hoogstraetens 'Steckbrett' in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, mehr als zehn Jahre später gemalt, ist in dieser Hinsicht per-



29 Samuel von Hoogstraeten, Steckbrett, nach 1666, 63 x 79 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

fekt (Abb. 29). Charakteristisch ist die Bevorzugung flacher Gegenstände und die scheinbare Zufälligkeit ihrer Anordnung, auch ihr privater Charakter. Mit der Medaille, die vor dem Kamm hängt, und der dazugehörigen goldenen Kette war Hoogstraeten 1651 in Wien von Ferdinand III. geehrt worden, weil es ihm gelungen war, den Kaiser mit einem Trompe-l'oeil-Bild zu täuschen. Rechts oben: ein Brief mit einem Gedicht, das Hoogstraeten gewidmet ist und die Täuschung des Kaisers durch ihn mit der des Zeuxis durch Parrhasios vergleicht. Es ist also nicht willkürlich, in solchen Bildern die antike Anekdote und speziell den Ruhm des Parrhasios immer noch wirksam zu sehen.

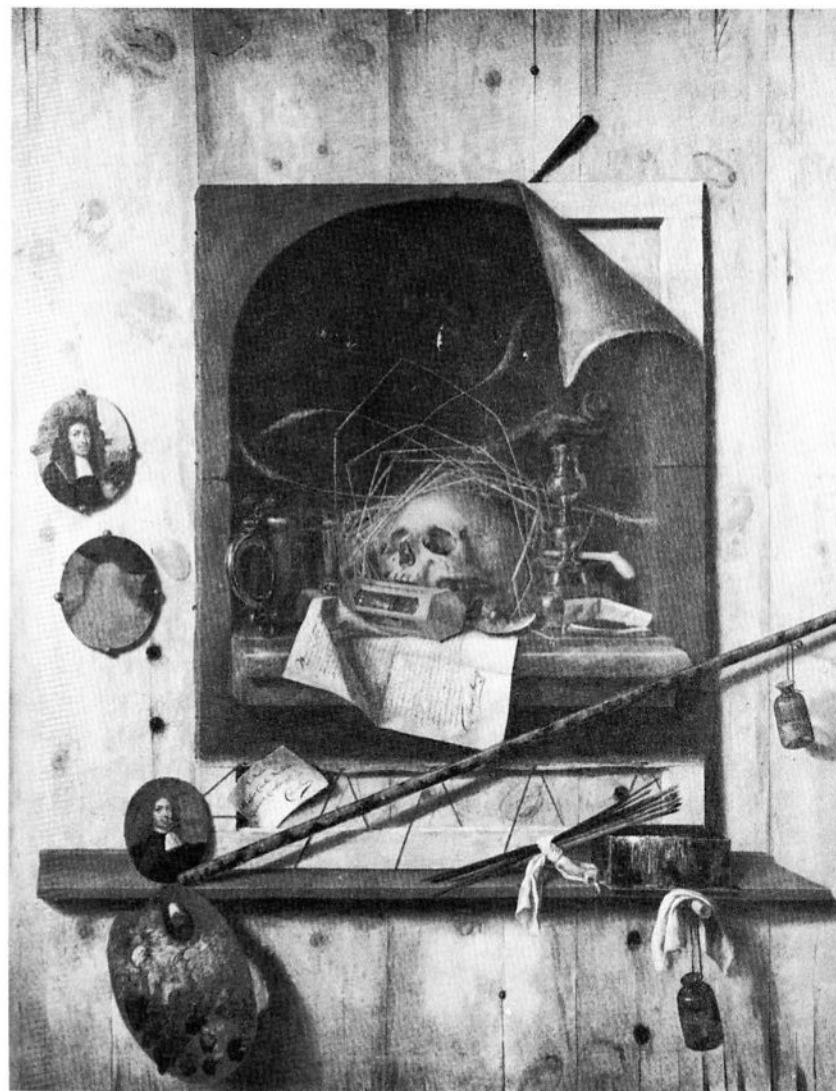
Neben dem Steckbrett haben die Maler gern die Atelierwand als Motiv gewählt und so die Trompe-l'oeil-Malerei auf ihr eigenes Metier angewandt. Dabei wurden die Bilder inhaltlich und auch strukturell reicher, weil immer zumindest ein Bild im Bild dargestellt wurde, oft mehrere.

Der Maler der 'Atelierwand' im Schloß Amalienborg (Abb. 30), Cornelis Norbertus Gijsbrechts aus Antwerpen, wurde in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts als Hofmaler nach Kopenhagen berufen. Dort entstand 1668 dieses Bild. Es zeigt als Bild im Bild – neben kleinen ovalen Porträts – ein Vanitas-Stilleben auf einem Spannrahmen, der auf einem Wandbrett an die Atelierwand gelehnt ist. In dem Rahmen steckt links ein Papier mit der Signatur des Malers in Form einer an ihn gerichteten Adresse. Offenbar soll die Signatur an dieser Stelle zugleich für das ganze Bild und für das Bild im Bild gelten. Tatsächlich hat Gijsbrechts ein Vanitas-Stilleben gemalt, das sich von diesem kaum unterscheidet. Das kleine Porträt links vor dem Stilleben ist sicherlich ein Selbstbildnis, da ihm neben der Signatur auch der Malstock und die Palette zugeordnet sind.

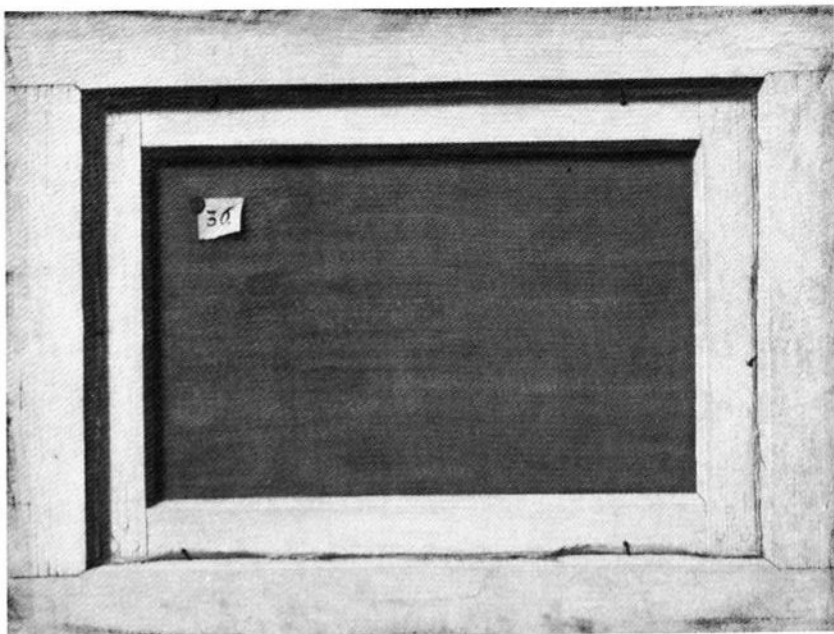
Mit der ganz vorn hängenden Palette beginnt eine räumliche Abfolge scheinbar wirklicher Dinge, hinter denen sich das Bild im Bild befindet. Dieses aber – mit seinem scheinbar vorspringenden Gesims und dem herabhängenden Schriftstück – ist gleichfalls ein Trompe-l'oeil-Bild und zudem in den Bildraum vor ihm eingepaßt: das gleiche Licht, die gleiche Perspektive, das Schriftstück scheint den Malstock fast zu berühren. So geht die eine Scheinwirklichkeit in die andere über.

Die abgelöste Ecke des Vanitas-Bildes freilich erinnert daran, daß es sich um ein Gemälde handelt. Hier zeigt sich die Ambivalenz von Bild und Gemälde. Zugleich aber entsteht eine sinnvolle Beziehung zwischen beiden: der dargestellte Zustand des Gemäldes ergänzt den Inhalt des Bildes. Er ist ein Hinweis auf die Vergänglichkeit auch der Kunst.

So komplex dieses Bild, so karg ist das folgende, gleichfalls von Gijsbrechts, im Statens Museum in Kopenhagen.



30 Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Atelierwand, 1668, 152 x 118 cm, Schloß Amalienborg



31 Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 'Rückseite eines Gemäldes', um 1670, 66 x 86,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst

Wie kein anderes Trompe-l'oeil ist diese 'Rückseite eines Gemäldes' (Abb. 31), gemalt um 1670, dem Vorhang des Parrhasios vergleichbar: die gleiche Beschränkung auf nur einen Gegenstand, der das ganze Bild ausfüllt und – vor allem – so schlicht, schmucklos und unbedeutend ist, daß man nicht darauf eingestellt ist, ihn gemalt zu sehen. Wie Parrhasios hat auch Gijsbrechts den Erwartungshorizont des Betrachters einkalkuliert.

Bei der Rückseite eines Gemäldes kommt hinzu, daß sie nicht nur relativ unansehnlich, sondern normalerweise auch nicht sichtbar ist. Deshalb hat man vor diesem Bild zunächst den Eindruck, daß

hier ein Gemälde verkehrt gehängt ist. Man ist versucht, es umzudrehen. Natürlich ist die Täuschung bei näherem Zusehen rasch durchschaut. Statt ihrer ergibt sich, daß dies sowohl die Rückseite als auch die Vorderseite eines Gemäldes ist. Die Ambivalenz von Bild und Gemälde macht es möglich – und Gijsbrechts, der diese ungewöhnliche Bildidee hatte.

Mir scheint, auch unabhängig von dieser Ambivalenz hat das Bild in seiner formalen und farblichen Schlichtheit einen eigenen Reiz. Obwohl im höfischen Milieu entstanden, hat es etwas vom demokratischen Charakter jener niederländischen Stilleben, die das Dasein der ganz alltäglichen, meist nicht beachteten Dinge zu einem Thema der Malerei machten. Freilich ist unser Bild, da es nur *einen* Gegenstand darstellt, eher ein Porträt – ein Porträt eines gerade den Malern alltäglich vertrauten, aber noch nie so beachteten Gegenstandes. Daß er die ganze Bildfläche ausfüllt, ist durch die Trompe-l'oeil-Absicht bedingt, trägt aber dazu bei, daß dieses 300 Jahre alte Bild so erstaunlich modern wirkt.

Auch nach diesem Bild setzte die Trompe-l'oeil-Malerei sich fort. Quantitativ nahm sie erheblich zu, geographisch breitete sie sich aus, besonders nach Frankreich, England und den Vereinigten Staaten. Vieles wiederholte sich, aber immer wieder kam auch Originelles hinzu. Auch in unserer Zeit werden noch Trompe-l'oeil-Bilder gemalt. Der Philosoph und Soziologe Arnold Gehlen sah in ihnen sogar eine "Kunst von höchster Aktualität", die genau der gegenwärtigen Bewußtseinslage entspreche.⁷ Aber es ist nicht ersichtlich, was diese Meinung rechtfertigen könnte. Die Entwicklung der modernen Malerei spricht dagegen. In ihr sind andere Arten ästhetischer Ambivalenz wichtig geworden. Einige Beispiele sollen dies belegen.

⁷ A. Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a. M. – Bonn 1960, S. 45 f.

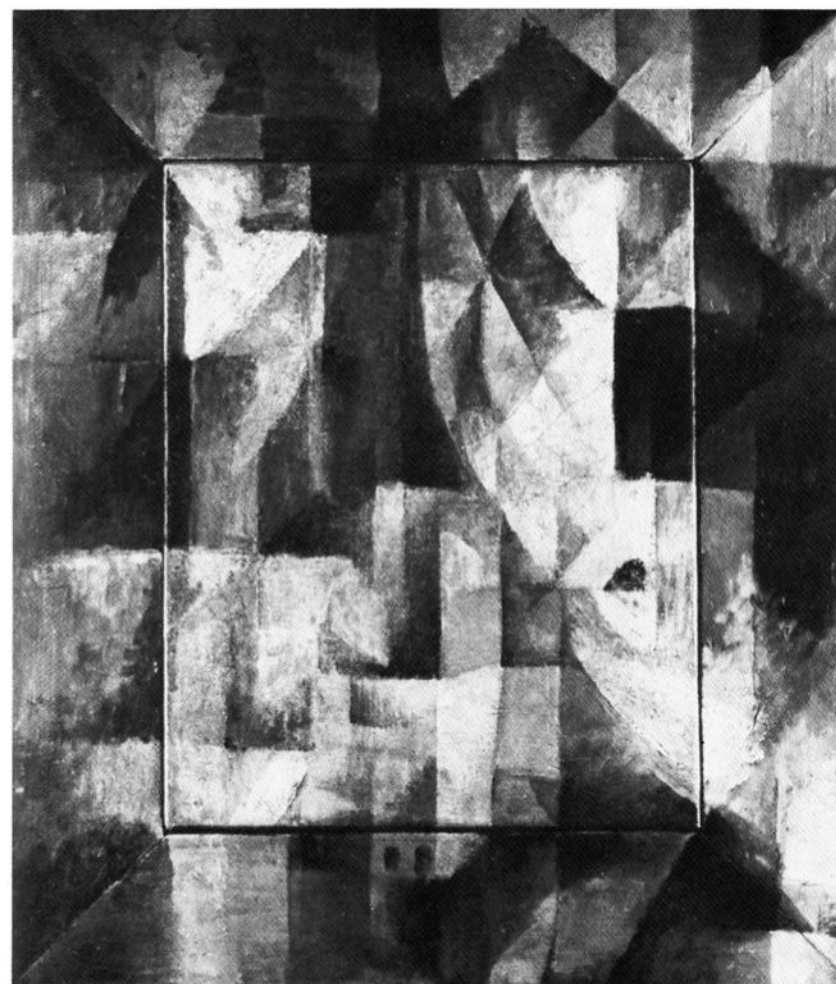
1912 malte Robert Delaunay eine Serie von 'Fenster-Bildern', von denen eines sich in der Hamburger Kunsthalle befindet (Abb. 32). Das Ausgangsmotiv war ein Blick vom Arc de Triomphe über die Dächer von Paris auf den Eiffelturm.⁸ Indem Delaunay daraus einen Blick durch ein Fenster machte, gab er dem Motiv eine Fassung, die an die Forderung von Leon Battista Alberti erinnert, daß ein Bild einem offenen Fenster gleichen soll.

Besonders für das Hamburger Bild ist es charakteristisch, daß es an dieses seit der Renaissance gültige Konzept sowohl erinnert als auch ihm entgegenwirkt. Das eingetragene Rechteck bezeichnet den Umriß des Fensters wie des Bildes und betont – als beiden gemeinsam – den Ausschnittcharakter des in ihm Sichtbaren. Diesem aber fehlt es an räumlicher Tiefe und gegenständlicher Bestimmtheit: die Häuser sind zu blassen Flächen reduziert, der Eiffelturm ist als grüne Silhouette gerade noch erkennbar, daneben ist in Flächen von verschiedenem Orange ein Fenstervorhang angedeutet. Die Formen und Farben des Bildes lösen sich von der gegenständlichen Darstellung. Sie verselbständigen sich zu einem Farb-Form-Gefüge eigenen Rechts, das über den Ausschnitt hinausgeht und auch den Rahmen überzieht, der deshalb sowohl Bildrahmen als auch Teil der Bildfläche ist.

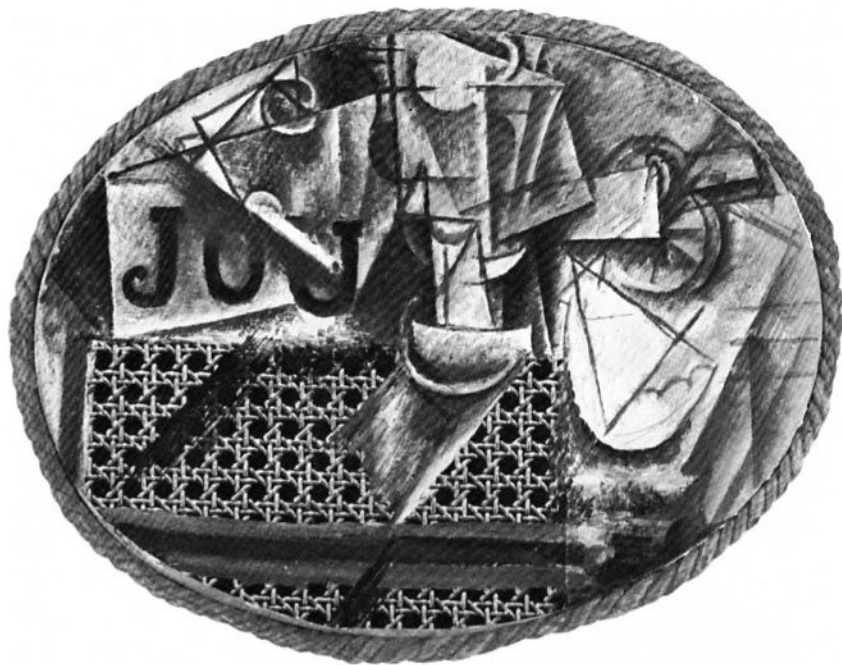
Delaunays Bild ist ein Übergangsbild und hat darin seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Es vollzieht den Übergang von der traditionellen zur modernen Malerei. Seine Ambivalenz ist die von Bildraum und Bildfläche, von Ausblick und Anblick, Abbildlichkeit und bildlicher Autonomie, gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei.

Gleichfalls 1912 malte Picasso sein 'Stilleben mit geflochtenem Stuhl', jetzt im Picasso-Museum in Paris (Abb. 33). Zur Darstellung des Stuhlgeflechts hat er ein Stück Wachstuch mit der gedruckten Imitation eines solchen Geflechts auf die Leinwand geklebt und

⁸ J. Langner, Zu den Fenster-Bildern von Robert Delaunay, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 7, Hamburg 1962, S. 67 – 82.



32 Robert Delaunay, Fenster, 1912, 46 x 40 cm, Hamburg, Kunsthalle



33 Pablo Picasso, Stilleben mit geflochtenem Stuhl, 1912, 29 x 37 cm, Paris, Musée Picasso

z. T. übermalt. Das kleine Bild war der Auftakt zu einer Entwicklung der modernen Malerei, in der die Grenze zwischen der Kunst und der Wirklichkeit durchlässig wurde für die Hereinnahme beliebiger Teile der Wirklichkeit in die Bilder. Im Bereich der Plastik wurde diese Grenze in vielen Fällen sogar aufgehoben. Durchbrochen wurde aber auch die Grenze zwischen den beiden Künsten.

Ein wichtiger Beitrag zu dieser Entwicklung sind die Bilder von Kurt Schwitters. Sie sind ungegenständlich in der Darstellung, dafür umso gegenständlicher in den Materialien, die er in sie montierte. Im sog. 'Sternenbild' von 1920 (Abb. 34) – in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf – sind es Zeitungsausschnitte, frankierte Briefumschläge, Stoffreste, Dosendeckel,



34 Kurt Schwitters, Merzbild 25 A ('Das Sternenbild'), 1920, 104,5 x 79 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Holzleisten, eine Schnur, ein Drahtnetz u. a. m., teils übermalt, teils nicht.

Diese Materialien sind ihrem ursprünglichen Gebrauch entzogen, sie fungieren in einem neuen Zusammenhang als bildnerische Mittel. Dabei aber haben sie ihren Wirklichkeitsgehalt nicht verloren, sie bringen ihn in das Bild mit ein – auch ihren Charakter als Alltagsrelikte und ihre ganz konkrete Beziehung zur politischen und sozialen Lage in Deutschland nach dem ersten Weltkrieg. Und dies ist ihre Ambivalenz. Sie sind formale bildnerische Mittel und materielle Bestandteile der Wirklichkeit zugleich.

Das nächste Beispiel ist wiederum ein Fenster-Bild, eines von vielen, die René Magritte gemalt hat: 'La condition humaine' von 1934, in Privatbesitz in Paris (Abb. 35). Hier steht ein Staffeleibild mit einer Landschaft vor einem Fensterausblick auf die gleiche Landschaft. Das scheint ein schlichter Sachverhalt, erweist sich aber als mehrdeutig und kompliziert. Es hängt von der Hinsicht des Betrachters ab, was er sieht.

Auf den ersten Blick sieht man vielleicht die Landschaft draußen, wie sie sich im Fensterausschnitt zeigt. Gegen diese Sicht machen sich ein paar störende Details bemerkbar: das obere Ende der Staffelei, der weiße benagelte Leinwandstreifen rechts, die leichte Überschneidung des Vorhangs links. Das Staffeleibild gibt seinen Umriss zu erkennen. Innerhalb dieses Umrisses erscheint die Landschaft nun *im* Raum.

Nur ein Teil der Landschaft ist weiter draußen zu sehen. Aber alles, was dort zu sehen ist, setzt sich im Staffeleibild fort: die Wiese, der Weg, das Gebüsch, der bewölkte Himmel. Achtet man hierauf, dann stellt sich die erste Sicht wieder her und läßt sich abermals nicht durchhalten. So oszilliert die Landschaft zwischen draußen und drinnen. Das Staffeleibild scheint genau das wiederzugeben, was es verdeckt.

Die Abbildung verdeckt das Abgebildete. Aber eben deshalb ist das Abgebildete nicht zu sehen. Wir stellen es uns nur vor, und zwar so, wie die Abbildung es zeigt. Soweit dies auf der Fortset-



35 René Magritte, La condition humaine, 1934, 100 x 81 cm, Privatsammlung

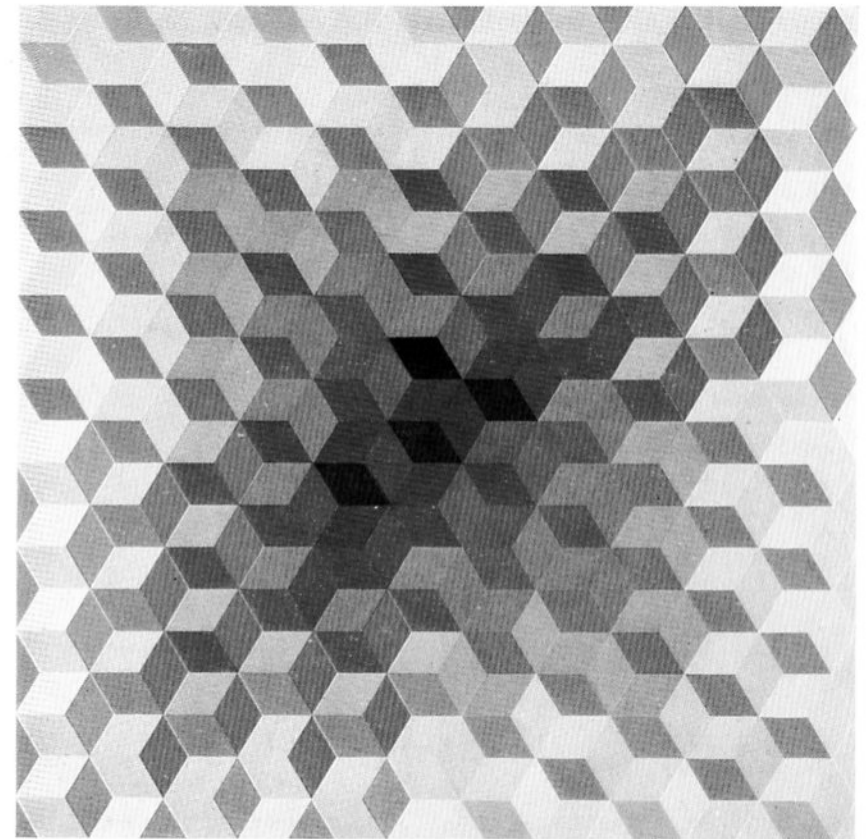
zung der sichtbaren Landschaft beruht, lehrt das Bild etwas über den Zusammenhang von Wahrnehmung und Vorstellung. Was hier beide verbindet, ist die Wahrscheinlichkeit.

Es ist wahrscheinlich, daß die Wiese, der Weg usw. sich etwa so fortsetzen, wie sie sich zeigen. Aber daß in der verdeckten Landschaft ein Baum zu sehen wäre, wenn man ihn sehen könnte, ist nicht wahrscheinlicher als daß es zwei wären oder gar keiner oder ein ganz anderer. Wenn wir uns trotzdem den Baum so vorstellen, wie ihn das Staffeleibild zeigt, dann nur auf Grund der ambivalenten Oszillation. Sie macht es augenscheinlich, daß der Baum drinnen genau dem Baum draußen entspricht.

Erst bei noch eingehenderer Betrachtung wird man sich dessen bewußt, daß es diese Entsprechung gar nicht geben kann. Daß das Staffeleibild genau das wiederzugeben scheint, was es verdeckt – in diesem Verhältnis ist auch das Verdecken nur Schein. Auch die übrige Landschaft ist ja nur gemalt. Daß man sie für wirklich zu nehmen geneigt ist, liegt nur daran, daß ihr Bildcharakter im Vergleich mit dem Staffeleibild in den Hintergrund tritt.

Auch dieses Verhältnis ist in dem Bild bedacht. Das ganze Bild ist eine gemalte Reflexion über Malerei – *Metamalerei* sozusagen. Weil dabei auch der Anteil des Betrachters reflektiert ist und weil Magritte meinte, von gleicher Bildlichkeit sei unsere Wahrnehmung der Welt, gab er dem Bild den philosophischen Titel 'La condition humaine'.

Zum Schluß ein Bildbeispiel von Victor Vasarely, stellvertretend für viele Bilder unserer Zeit, sich – direkter und methodischer als Magritte – mit ambivalenten Wahrnehmungsphänomenen befassen. Das Bild 'ION - 2' von 1967 (Abb. 36) besteht ausschließlich aus Rhomben gleicher Größe, in verschiedener Lage und verschiedenen Farben. Unsere Wahrnehmung aber ist disponiert, räumlich zu sehen und deshalb schiefe Winkel als rechte Winkel an schräg gestellten Flächen aufzufassen. Dabei wird der Rhombus zur Erscheinungsform des Quadrats. Er ist also eine ambivalente Form.

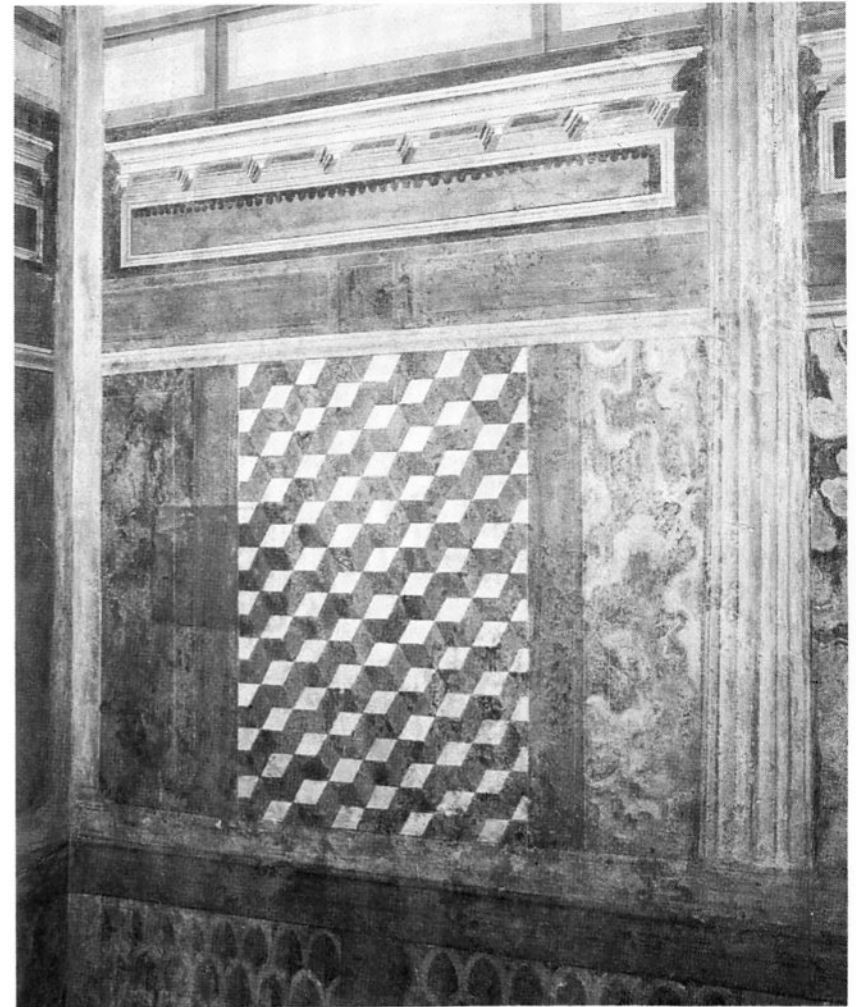


36 Victor Vasarely, ION - 2, 1967, 170 x 170 cm

Nur zeitweilig lassen sich die Rhomben dieses Bildes als solche wahrnehmen. Sieht man sie aber räumlich, dann erscheinen sie als Seiten von Kuben und sind dabei wieder ambivalent: bei den senkrecht gestellten alterniert die Zuordnung zu den Kuben zwischen links und rechts, bei den horizontal gelagerten zwischen oben und unten und damit zwischen räumlicher Aufsicht und Untersicht. So ergibt sich ein ständiger Wechsel der Aspekte, den die

Wahrnehmung nicht abstellen kann, weil sie selbst ihn ungewollt hervorbringt.

Mit diesem Beispiel von Vasarely möchte ich auch deshalb schließen, weil es uns zu den Anfängen zurückführt. Denn schon die Römer kannten diese Art ästhetischer Ambivalenz. Als man im 1. Jahrhundert v. Chr. einen Raum im 'Haus der Greifen' auf dem Palatin mit einer Scheinarchitektur ausstattete, wurden die scheinbar zurückliegenden Wandflächen mit genau diesem Muster aus Rhomben resp. Kuben dekoriert (Abb. 37) – in der Beschränkung auf nur drei Farben knapper und klarer als im Beispiel von heute.



37 Rom, um 80 v. Chr., Rom, Palatin, Antiquarium