

David Ganz

Quadratura vs. quadro

Zur Rahmenfunktion von Scheinarchitektur in der barocken Deckenmalerei*

Die gemalten Scheinarchitekturen an den Wänden und Decken frühneuzeitlicher Repräsentationsräume gelten der Forschung bis heute als eine Art Dekorationskunst. Primär, so insinuiert man, sei die hohe Nachfrage nach diesem Genre dem Verlangen nach bloßem Augentrug und der Bewunderung technischer Fertigkeiten der Raumillusion geschuldet. Das mit Abstand berühmteste Werk der Quadraturmalerei, Andrea Pozzos Langhausfresko in Sant' Ignazio, wird daher gerne als Beispiel einer Schwundform perspektivischen Malens zitiert (Abb. 1). *Quadratura* wird als Derivat des *quadro* abgestempelt, das die Schwächen, aber nicht die Stärken des neuzeitlichen Tafelbildes besitze.¹

In meinem Beitrag möchte ich diese stereotype Argumentationsrichtung einmal umkehren. In bestimmter Hinsicht nämlich leistet das bislang kaum ausgelotete bildtheoretische Potential von *quadratura* geradezu eine Überbietung des neuzeitlichen Tafelbildes. Um diese These auszuführen, setze ich bei einer Kategorie an, die der Quadratur-Malerei oft abgesprochen wurde: dem Rahmen. Eine Rahmenfunktion von *quadratura* lässt sich an zwei grundsätzlichen Beobachtungen festmachen: Zum ersten kann man festhalten, dass die perspektivisch konstruierte Scheinarchitektur der *quadratura* in den meisten Fällen auf eine Rand- oder Schwellenzone der Bilder beschränkt bleibt. Quadraturmalerei erfüllt hier die Funktion eines Rahmens, der den Übergang zwischen der Außen- und der Bildwelt markiert. Diese Rahmenfunktion manifestiert sich zum zweiten in dem oft konstatierten Bruch zwischen dem geometrisch konstruierten, statischen Raum der *quadratura* selbst und dem dynamischen Raum schwebender Körper und Wolken, der sich dahinter eröffnet.

Eine bildtheoretische Einordnung der Quadraturmalerei als spezifischer Form eines Bildrahmens erscheint auch aus begriffsgeschichtlicher Sicht plausibel: so verweisen die klassischen Darstellungen Sjöströms und Feinblatts auf *inquadrare* = einrahmen als eine etymologische Wurzel von *quadratura*.² *Quadratura* wäre demnach wesentlich ein Geschäft der Rahmenproduktion von Bildern. Es ist daher vielleicht kein Zufall, dass im Wortfeld *cornice/cornicione* eine terminologische Überschneidung vorliegt: für das Kranzgesims als oberen Abschluss eines (gemalten) Gebäudes verwendet man gleiche oder ähnlich lautende Wörter wie für den Bilderrahmen.³ Nicht zuletzt treffen sich Bilderrahmen und Scheinarchitektur im Begriffsfeld *ornato/ornamento*, unter dem die Werke der Quadraturmaler historisch oft eingruppiert werden.⁴ Die Vergemeinschaftung unter dem Aspekt eines zur Figurenwelt der Bilder hinzutretenden Ornats wirkt noch weiter in Kants Bemerkungen zum Parergon, jener Passage der *Kritik der Urteilskraft*, die durch Jacques Derridas Rahmen-Reflexionen späte Berühmtheit erlangte.⁵ Aber darauf wird noch zurückzukommen sein.

1. Zwei Modelle des Fenster-Bilds. Ein Rückblick ins Quattrocento

Für die Rekonstruktion der Rahmenfunktion von *quadratura* scheint mir eine kontrastierende Gegenüberstellung mit dem Bildkonzept des *quadro* zielführend, dem neuzeitlichen Tafelbild und seinem spezifischen Rahmendispositiv. Ein kurzer Rückblick auf die Genese des neuzeitlichen Tafelbildes mag schlaglichtartig die Spannung erhellen, in der sich das Verhältnis von



Abb. 1 Andrea Pozzo, *Quadratura mit Verbreitung des Glaubensfeuers durch Ignatius*, 1691–94. Rom, Sant'Ignazio, Langhaus.

Bild und Rahmen bewegt, sobald Malerei als Konstruktion einer *finestra aperta* verstanden wird.

Albertis vielzitierte Definition der Malfläche als offenes Fenster ist insofern grundlegend für die Rahmenproblematik neuzeitlicher Malerei, als hier eine gänzlich neuartige Verhältnisbestimmung von Bildfläche und Bildbegrenzung formuliert wird: »Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster, durch welches der Vorgang betrachtet wird.«⁶ Das Rechteck der Bildfläche soll im Malprozess scheinbar auf ein Dahinter geöffnet werden. Die Fenstermetapher impliziert dabei nicht die Transparenz einer Glasscheibe, wie in der Literatur oft angenommen wurde. Fenster besaßen zu Albertis Zeit meist überhaupt keine Verglasung. Wenn doch, dann erlaubten sie aufgrund der damaligen Technik der Glasherstellung gerade nicht jenen ungehinderten Ausblick, den der Autor als entscheidendes Moment hervorhebt.⁷ Wie Anne Friedberg zuletzt noch einmal herausstrich, basiert die Fenster-Bild-Analogie vielmehr auf der rechteckigen Begrenzung einer Öffnung in der Wand: »Hence, Alberti's window emphasized the rectangular frame of viewing, a frame for the spatial realism of perspective. The frame was what mattered, not the view from a window.«⁸

Man muss ergänzen, dass die konstitutive Größe der Bildeinfassung in Albertis Modell erst einmal nur als lineare Umrandung der Fensterfläche präsent ist, als Schnitt, der die Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild markiert. Diese Reduzierung der Bildgrenze auf ihre minimale Ausdehnung ist die Konsequenz eines Bild-Konzepts, das die Materialität des Bildträgers weitgehend negiert. Jenseits dieses Einschnitts, so Alberti weiter, dürfen sich dann Gold, Silber und Edelsteine in ornamentalen Formen anlagern, die innerhalb der Malfläche nicht zugelassen sein sollen: »Werden demgegenüber freilich irgendwelche handwerklichen Zierstücke einem Gemälde beigefügt – wie zum Beispiel rundgemeißelte Säulen und Basen und Giebel –, so habe ich überhaupt nichts dagegen, wenn sie geradewegs aus Silber und aus massivem und gänzlich reinem Gold gemacht sind. In der Tat, sogar Edelsteine verdient ein vollkommen ausgestalteter Vorgang als Schmuck.«⁹

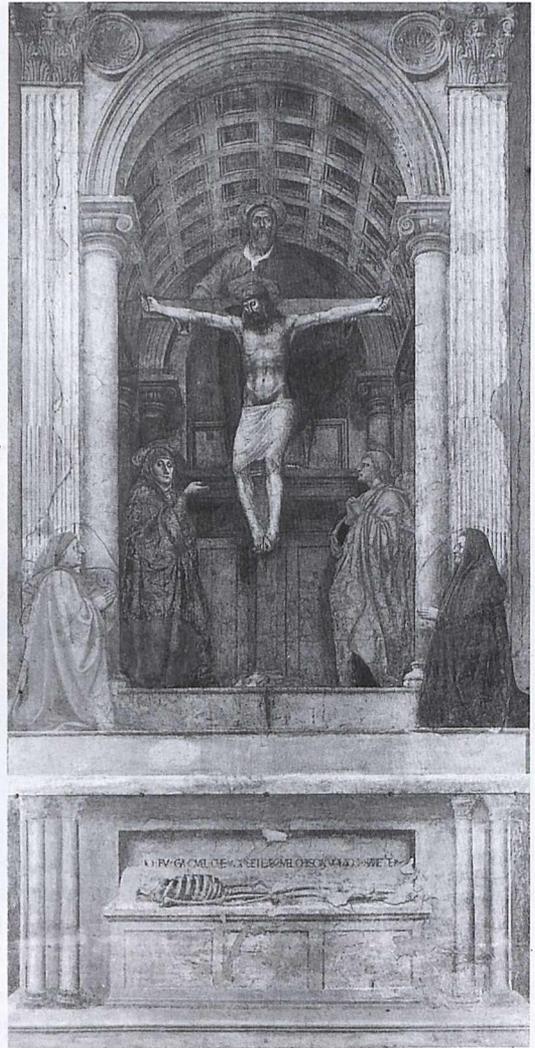


Abb. 2 Masaccio, Trinitätsfresko, 1425–28. Florenz, Santa Maria Novella.

Albertis theoretische Ausführungen stehen bekanntlich in einem verwickelten Verhältnis zur gleichzeitigen Praxis der Malerei. Mit der *tavola quadrata all'antica* betritt in den 1430er Jahren ein Typus des Altartabels die Bühne, der den Anforderungen von *De Pictura* auch im Hinblick auf die Rahmung erstaunlich nahe kommt.¹⁰ Ein anderes Verständnis des Fenster-Modells finden wir in der Wandmalerei der Zeit, beispielsweise in jenem Gemälde, das die perspektivische Konstruktion des Bildraumes zum ersten Mal systematisch zur Matrix der Bildordnung macht. Masaccios *Trinitätsfresko* nutzt die Tiefenachse der perspektivischen Projektion für die Illusion eines Durchbruchs durch die Wandfläche des Kirchenraums (Abb. 2). Der Rahmen des Bildes wird dabei zum Bestandteil der gemalten Kapellenarchitektur erklärt, mit der Konsequenz, dass die Bildgrenze von den gemalten Figuren des Stifterpaares überschritten werden kann.¹¹ Vergleichbare Rahmen-Konzepte begegnen uns in der Wandmalerei des gesamten 15. Jahrhunderts immer wieder: Um die gemalten Szenen der Bildprogramme herum werden Scheinarchitekturen errichtet, die sich als Transformation der gebauten Raumschale in eine offene Gitterstruktur ausgeben. Von den Handlungsräumen der einzelnen *storie* deutlich abgetrennt, etwa durch perspektivische Brüche, besitzt die architektonische Gliederung einen klar markierten Rahmenstatus. Die gemalten Pfeiler und Gebälke ermöglichen die Kommunikation zwischen Betrachter- und Bildraum, ohne die Differenz der beiden Sphären zu negieren.¹²

Schon im späten Quattrocento werden dann wohlkalkulierte »Kollisionen« der beiden Bild/Rahmen-Konzepte inszeniert, etwa an der Rückwand der Cappella Carafa von Santa Maria sopra Minerva: eine (fingierte) *tavola quadrata* in plastischer, mit Gold überzogener Einfassung ist fest in das Ensemble der Kapellenausmalung einmontiert und stößt dort auf Bildfelder in einer *al fresco* gemalten Rahmenarchitektur (Abb. 3).¹³ Das Altarbild mit der Verkündigung an Maria wird als eigenständiges, rundum abgeschlossenes Bild-Objekt gegen den Durchblick auf die Himmelfahrt Mariens gestellt, die scheinbar hinter der geöffneten Kirchenwand sichtbar wird. Das Verhältnis der beiden Präsentationsmodi kann einerseits auf die Handlungsstruktur der beiden Marienszenen bezogen werden, man kann es andererseits aber auch als bildtheoretische Aussage über das Verhältnis von Altarbild und zyklischer Bilderzählung werten.

2. Der geöffnete Rahmen. *Quadratura* als Übergang

Ein landläufiges Verständnis von Quadraturmalerei hebt allein auf die mit Mitteln perspektivischer Projektion erzeugte Illusion einer scheinbaren Raumerweiterung ab. Für die Kritiker ist es dann die Unwahrheit des *inganno*, die diese Tiefenillusion zu einer sehr flüchtigen Angelegenheit macht.¹⁴ Die Befürworter halten demgegenüber die erkenntnisfördernde Wirkung des *disinganno* hoch, der aus dem Durchschauen des eigenen Getäuschtwerdens resultiere.¹⁵ Man fragt sich, ob es zwischen diesen beiden Positionen nicht noch Raum für eine dritte Lesart gibt. Immer wieder ist beschrieben worden, dass die perspektivische Fiktion von *quadratura* auch dann noch weiterwirkt, wenn die Betrachter sich vollständig darüber im Klaren sind, dass sie eine bemalte Wand anschauen. Genau im Hinblick auf diesen Effekt kommt nun die Rahmenfunktion von *quadratura* ins Spiel. Quadraturmalerei fingiert (mehrheitlich) nicht Raumbehältnisse, sondern Raumgrenzen, die sich in verschiedene Richtungen auf ein architektonisch nicht definiertes Dahinter oder Darüber öffnen: Landschafts- oder Himmelsprospekte. Beim üblichen Schema barocker Quadraturdecken, wie es in Bologna und Rom unter anderem durch Girolamo Curti und Agostino Tassi eingeführt wird, sieht das so aus, dass eine zentrale Öffnung den Blick auf



Abb. 3 Filippino Lippi,
Verkündigung und
Himmelfahrt Mariens,
1488–90. Rom, Santa
Maria sopra Minerva,
Cappella Carafa.

jene figürliche Szene freigibt, die man unter inhaltlichen Gesichtspunkten als die Hauptsache der gesamten Ausmalung auffassen soll.¹⁶

Im Folgenden möchte ich den Ort, den die Deckenbilder der barocken Quadraturmalerei in einer Geschichte malerischer Rahmenkonzepte besetzen, noch etwas genauer abstecken und so seine Eigenständigkeit gegenüber der eben angesprochenen, bis ins Quattrocento zurückreichenden Traditionslinie scheinarchitektonischer Rahmenkonstruktion markieren. Barocke Quadraturdecken, so meine These, lassen sich bildtheoretisch als spezifische Ausprägung der *fenestra aperta* fassen, die den Abstand zum neuzeitlichen *quadro* und seinen »Rahmenbedingungen« in eine umfassende Opposition überführt.

In Albertis Vorstellung ist die Idee des Fenster-Durchblicks auf die Malfläche beschränkt, die dank der Arbeit des Malers den Charakter einer Öffnung auf einen dahinter liegenden Raum annimmt.¹⁷ Das im Hinblick auf unsere Konfrontation von *quadratura* und *quadro* entscheidende Mittel zur Erzielung dieses Effekts ist die Gestaltung des Bildes nach den Regeln der Zentralperspektive. Als deren Kehrseite gehört zum neuen Bildtypus des *quadro* ein neuer Typus des Rahmens, der durch plastische Ausgestaltung und eine monochrome, häufig vergoldete Oberfläche gekennzeichnet ist. Von der lichten Weite des Bild-Fensters ausgeschlossen, ist er doch unverzichtbarer Bestandteil eines Dispositivs, welches die Beziehung zwischen dem Bildfenster

und der Wandfläche um das Bild regelt.¹⁸ Wenn Derrida dem Bilderrahmen generell eine besondere Ambivalenz zwischen innen und außen zuspricht, so scheint er letztlich genau die singuläre Konstellation des neuzeitlichen Tafelbildes im Blick zu haben: »Immer eine Figur auf einem Grund ist der Rahmen dennoch eine Form, die traditionell dadurch bestimmt ist, dass sie sich nicht selbst auszeichnet, sondern verschwindet, versinkt, sich selbst vergessen macht, sich gerade darin auflöst, dass sie ihre größte Energie entfaltet. Der Rahmen ist weder selbst Grund, so wie das Werk oder die Umgebung es sind, noch bildet seine marginale Plastizität eine Form. Am wenigsten eine Form, die aus eigener Macht entsteht.«¹⁹ Zwischen Wand und Bild stehend, gehört der Rahmen des neuzeitlichen Tafelbildes gleichzeitig beiden und doch keinem von ihnen an.

In deutlichem Kontrast zu dieser Option entwickeln die Quadratur-Decken ein eigenes Konzept der Bild-Rahmen-Relation. Beim Modell des Blicks durch ein Fenster bleibend, könnte man sagen, dass zusammen mit der Fensteröffnung auch die Fensterlaibung Gegenstand der bildlichen Repräsentation wird. Dies ist keineswegs eine belanglose Differenz zwischen einem engeren und einem weiteren Bildausschnitt, denn sie ermöglicht signifikante Verschiebungen im Verhältnis von Rahmenwerk und Bild: Alle Elemente, die mit Perspektive im Sinne geometrischer Projektion zu tun haben, werden in die Rahmenzone verlagert. Damit kommen genau jene Darstellungstechniken, mit denen Alberti die Öffnung seines Fensters erzeugen möchte, ausschließlich im Randbereich zum Zug. In dieser Randposition generiert die perspektivische Projektion ein Dispositiv der Schwelle, das sich nicht nur auf den idealen Betrachterstandpunkt, sondern auch auf den jeweiligen Anbringungsort hin öffnet. Der eingeklammerte Bildausschnitt des *sfondato* hingegen entbehrt eines tragenden Grundes. Er konzentriert sich auf frei schwebende Körper und Wolkenformationen und damit auf eine Sphäre des Figurativen, in der Hubert Damisch den dynamischen Gegenpol zur Geometrie der Linearperspektive mit ihrer Fixierung von Distanzen und Positionen erkannte.²⁰

Wenn wir den Rahmen der *quadratura* als geöffnet beschreiben, dann lässt sich dies am besten in topologischen Kategorien fassen. Entscheidend für den Effekt der Öffnung ist dabei die Verankerung des Rahmens im Raum, und dies auf mehreren Ebenen: auf der Ebene des Trägermediums, weil das Bild der *quadratura* kein mobiles Objekt ist, sondern direkt auf die Oberfläche des Innenraumes gemalt wurde, auf der Ebene der Gestaltrelation des Rahmens, weil *quadratura* dazu tendiert, sich bis zur äußeren Kante der Deckenfläche auszudehnen, auf der Ebene des Bildgegenstands, weil *quadratura* an ihrer äußeren Grenze stets Anschluss an die architektonische Form des gebauten Raumes sucht, und auf der Ebene der perspektivischen Projektion, weil die Scheinarchitektur auf Betrachterstandpunkte innerhalb des gebauten Raumes verweist. Wo das neuzeitliche *quadro* den Rahmen zwar benötigt, aber die materielle Verbindung zu ihm bereits im Laufe des 15. Jahrhunderts abstreift,²¹ behält die *quadratura* diese Verbindung bei und macht sie zum Hauptthema immer neuer *invenzioni*, deren »gran forza della novità«, wie Malvasia für Mitelli ausführt, aus ihren »ricchi, e bizarri ornati« resultiert.²²

Zugespißt formuliert könnte man sagen, dass *quadratura* die Figur des Bild-Fensters immer als architektonische Größe umsetzt, die den Durchblick auf ein fiktives Dahinter oder Darüber an den Innenraum zurückbindet. Indem die Bildeinfassung sich illusionistische Transparenz aneignet, indem sie Anknüpfung an die gebaute Raumstruktur betreibt, kurz: indem sie zu einer geöffneten Bildschwelle wird, widerspricht sie dem Konzept einer geschlossenen Bildeinheit, wie es für die Tafelmalerei der Zeit verbindlich ist.

Bezogen auf den Bildträger sind gerade solche Fälle interessant, in denen die Quadraturisten keine ebene, sondern eine dreidimensionale Malfäche vorfinden, wie es bei Tonnen- und Spiegelgewölben, Kuppeln und Apsiden der Fall ist. Gegen das faktische Relief des Bildträgers

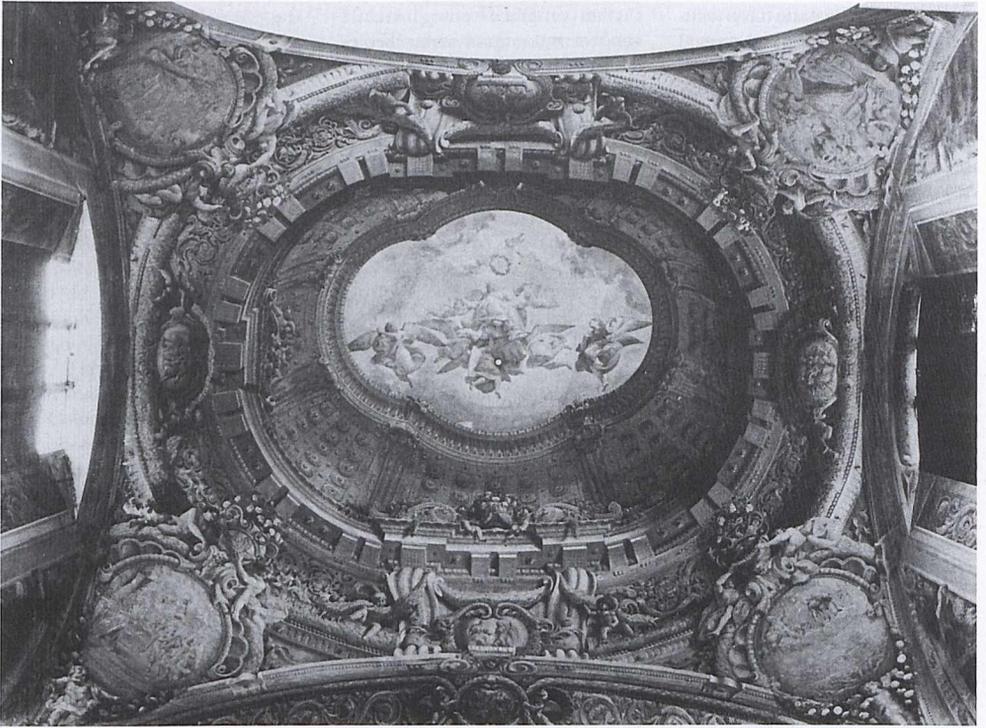


Abb. 4 Agostino Mitelli und Angelo Michele Colonna, *Quadratura mit Himmelfahrt Mariens*, 1655–57. Bologna, San Domenico, Cappella del Rosario.

setzt *quadratura* ein fiktives Gefüge von Kanten, Krümmungen und Schnitten. Im kunsttheoretischen Urteil der Zeit findet gerade die Fiktion eines konvex hervortretenden Baukörpers auf einer konkaven Malfläche besonderen Anklang. So rühmt Giovanni Mitelli die technische Virtuosität seines Vaters mit folgenden Worten: »Aber eine derart beachtliche Qualität besaß Mitelli, mit seinen Schlagschatten und Reflexen jeden beliebigen Ort an Gewölben in eine Ebene zu verwandeln, wie auch umgekehrt die Ebene einer Mauer zu krümmen und ihr derartige Höhlung und Kraft zu geben, dass sie sozusagen die Mauer durchbricht. Es genüge, wer davon ein Beispiel haben will, das nie genug [zu lobende] sott' in su der Rosenkranzkapelle zu bewundern.«²³ (Abb. 4)

Die Überwindung konkaver Malflächen durch scheinbar hervortretende Bildelemente ist ein topisches Argument, das in der älteren Kunstliteratur noch an die Darstellung menschlicher Körper gekoppelt war – man denke an Condivis Beschreibung des Jonas in Michelangelos Sixtinischer Kapelle.²⁴ In der barocken Quadraturalmalerei wird diese Leistung dem architektonischen Rahmen der Bilder übertragen. Es ist die Leistung der *quadratura*, die Malfläche von ihren Rändern her scheinbar aufzulösen und jenen Platz einzuräumen, der den dargestellten Figuren, wie Giovanni Mitelli schreibt, »Kraft und Seele [gibt] und sie stärker hervortreten und in edlerer und lebhafterer Weise erscheinen [lässt], als sie es von sich selbst aus tun würden.«²⁵

3. Der verlängerte Rahmen. Verschiebungen, Falze, Seitenblicke

Die Kunst der Quadraturisten entfaltet sich zwischen zwei Demarkationslinien, der äußeren Kante der zu bemalenden Deckenfläche und der inneren Kante der Öffnung zum Bildausschnitt. Als Definitionsmerkmal gilt dabei, dass die innere Kante, räumlich betrachtet, hinter oder über der Bildebene zu liegen hat. Elemente der gemalten Scheinarchitektur bewirken eine Verschiebung der Bildebene nach hinten und nach innen. In der Staffelung hinter- bzw. übereinanderliegender Bauglieder erfährt das Rahmen-Dispositiv eine signifikante Verlängerung.

Irritierend für die Kritiker der *quadratura* ist die Tatsache, dass in einer Zone von so großer Ausdehnung eine außerordentliche semantische Leere herrschen kann. Der Mangel an eigenständigen Sinnträgern wird dann als Argument gegen den Kunstcharakter der *quadratura* benützt.²⁶ Natürlich kennen wir auch Fälle, in denen das Rahmenwerk mittels emblematischer Elemente auf den Inhalt des jeweiligen Bildprogramms gleichsam hochgestimmt wird. Aber eine solche Kommentierung und Bekräftigung der Aussage des Zentrums gehört eben keineswegs zu den Kernaufgaben von *quadratura*. Deren architektonische Gebilde, die im wahrsten Sinne des Wortes den Hauptanteil der Bildrahmung zu tragen haben, sind vielmehr bis zu einem gewissen Grad austauschbar. In der semantischen Unbestimmtheit liegt daher die bemerkenswerte Fähigkeit der Scheinarchitekturen begründet, problemlos von der profanen zur sakralen Raumausstattung und umgekehrt wechseln zu können. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Verbreitung der perspektivischen *invenzioni* Andrea Pozzos durch die Kupferstiche der *Perspectiva pictorum et architectorum*, die in ganz Mitteleuropa als Vorlage für Deckenmalereien weiterverwendet wurden.²⁷ Die leere Mitte der Musterkonstruktionen erlaubte eine Füllung mit thematisch unterschiedlichen Szenen. So kann Paul Decker 1711 in seinem *Fürstlichen Baumeister* Scheinkuppel und Langhausquadratur von Sant'Ignazio als Referenz für den Entwurf von Deckenbildern eines Palastes benutzen.²⁸

Als verlängerte Rahmen gewinnen barocke Quadraturentwürfe ihre Attraktivität für das Publikum nicht über Inhalte, sondern über die architektonischen Strukturen selbst. Diese nach den kunsttheoretischen Maßstäben der Zeit im Grunde nicht statthafte Degradierung der figurlichen Szene zum Accessoire des Rahmens gesteht Malvasia, allem Anschein nach eher widerstrebend, der Quadraturmalerei Mitellis zu: »Agostino war, alles in allem, kein weniger vielfältiger Erfinder [als Colonna], kein weniger fundierter Zeichner, und schließlich anmutiger im Kolorit, und die Figuren, die (als edleres Produkt) die Hauptsache genannt werden müssen, schienen hier zum Anhängsel zu werden, von seiner ganzen Operation den Ort erbettelnd und von seiner verständigen Distribution den Platz.«²⁹

Quadraturkünstler wie Mitelli spielen mit der Komplexität der gemalten Architektur und der Schwierigkeit, diese in der starken Verkürzung der Untersicht »durchschauen« zu können (Abb. 5). Als Grundprinzip vieler ihrer Deckenfresken kann gelten, dass die Grundrissform der Malfläche sukzessive in eine Öffnung von ganz anderem Zuschnitt transformiert wird: Rechteckige Deckenflächen werden in Oktogone, Oktogone in Vierpässe, Ovale oder Kreisformen überführt. Vor- und Rücksprünge stellen sich einer schnellen Rekonstruktion des architektonischen Aufbaus in den Weg. Seitliche Öffnungen im aufgehenden Bereich der Architektur dienen nicht nur der Lichtzufuhr für die Rahmenzone, als fragmentierte Himmelsausblicke stellen sie die Geschlossenheit der Hauptöffnung infrage.

Schließlich lässt sich in der hochbarocken *quadratura* Bologneser Provenienz eine starke Tendenz zur Überlagerung der Scheinarchitektur mit ornamentalem »Beiwerk« aller Art beobachten. Früchte, Blumen, Putten und anderen Assistenzfiguren tragen zusätzlich dazu bei,

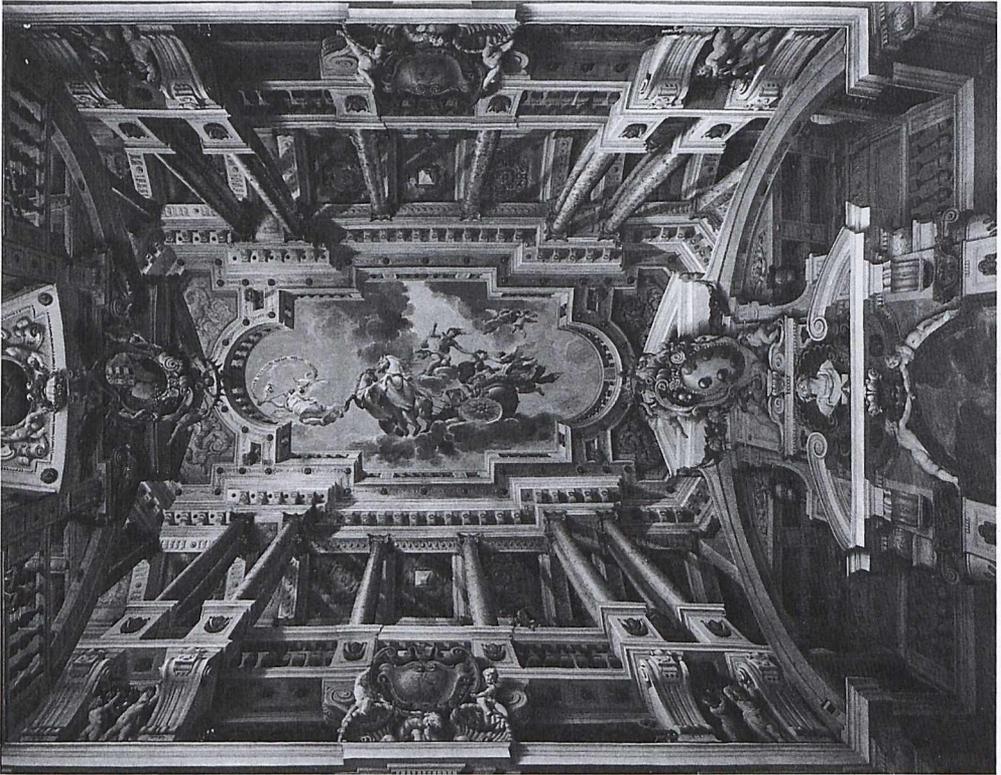


Abb. 5 Agostino Mitelli und Angelo Michele Colonna, Quadratur mit dem Triumph Alexanders, 1637–41. Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

die Aufmerksamkeit der Betrachter über längere Zeit an das Rahmenwerk zu binden. In der Erzählung Malviasias stößt dieser neue Modus der Quadraturmalerei Mitellis und Colonnas auf blankes Unverständnis beim *maestro di casa* des Palazzo Balbi: »Kaum hatten sie mit der Arbeit begonnen, als er begann, den Kopf zu schütteln und ein derartiges Malen zu tadeln, alles chimärisch und ideal, sagte er, weit entfernt vom Möglichen und schon gar vom Wahren; er konnte nicht verstehen, dass dieser Modus eine andere Sache war als der bisher [...] übliche: nämlich Quadratur geschmückt mit tausend Bizarrerien an Figuren, Früchten, Kränzen, Blumen, Kartuschen und ähnlichem.«³⁰

In scheinbar radikaler Absetzung von solchen »bizarrie« emilianischer Provenienz konfrontiert Andrea Pozzo die Betrachter seiner Werke mit, zumindest auf den ersten Blick, realitätsnäheren Bauentwürfen, deren perspektivische Projektion nun nicht mehr, wie in der Bologneser Tradition üblich polyfokal angelegt ist, sondern sich auf den vieldiskutierten »punto stabile« bezieht, den der Künstler in einigen Fällen durch eine Marmorscheibe im Fußboden markieren lässt (Abb. 5).³¹ Gegenüber den Bologneser Lösungen wird die Bindung an den Anbringungsort der Bilder also deutlich verstärkt. Es kann daher den Anschein haben, dass Pozzos Spielart der Quadraturmalerei ihre Medialität zugunsten einer maximalen Steigerung der Raumillusion scheinbar zum Vergessen bringen will. Tatsächlich aber tritt der gegenteilige Effekt ein: die Betrachter verharren nicht an dem einen markierten Standpunkt, sie bewegen sich durch den Raum und wechseln so wiederholt ihren Blickwinkel. Gerade aus dieser unvermeidlichen kinetischen

Bilderfahrung resultiert dann ein eigenes Interesse, das die Scheinarchitekturen auf sich ziehen. Die Dreidimensionalität der Gewölbe und das Aufeinanderstoßen unterschiedlicher Krümmungen sorgen für eine extreme Dynamik der Bilderfahrung. Das Rahmenwerk der *quadratura* wird nicht allein räumlich gestreckt, als prozessuales Dispositiv einer von der Eigenbewegung des Betrachters abhängigen Verschiebung der Bildwahrnehmung erlangt es auch eine zeitliche Dimension.

Pozzos Biographen berichten von den kontroversen Diskussionen über die Wahrnehmungsirritationen, die mit einem solchen bewegten Sehen einhergingen.³² Der zentrale Kritikpunkt lautete, dass *quadratura* zwar Scheinarchitekturen zu errichten vermöge, bei Bewegung durch den Raum aber ihren Illusionscharakter einbüßten. Weniger negativ wertend könnte man sagen: Die Betrachtung der *quadratura* wird bei Bewegung durch den Raum stimuliert durch die Reibung zwischen den fiktiven Falzen und Knicken der Scheinarchitektur und dem Relief des Bildträgers, das sich über Verformungen und Verzerrungen sehr stark in die Bildwahrnehmung einschaltet. Damit gibt die Quadraturmalerei zu einem verbalen Austausch Anlass, in dem der zentrale Bildgegenstand der Figureszene keine besondere Rolle spielt.

4. Exkurs: Parergon vs. Passage.

Zu einem möglichen Missverständnis der Quadraturmalerei

In welche Richtung weist die hier herausgearbeitete Verschiebung von Bild und Rahmen? Unter Berufung auf Derridas Rahmen-Reflexion könnte man argumentieren, dass sich das herkömmliche Verhältnis von Bild und Rahmen in der Quadraturmalerei umkehrt, das Parergon der Scheinarchitektur hier im Verhältnis zu einer standardisierten Mitte zur Hauptsache wird. Genau in diesem Sinne hat Victor Stoichita in den invertierten Historien eines Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer oder Vincenzo Campi eine Kunst der parergalen Metamalerei ausgemacht (Abb. 6).³³ Dicht an der Bildgrenze gruppierte Lebensmittel drängen in diesen Gemälden dem Betrachter entgegen und lassen nur eine vergleichsweise winzige Öffnung für eine weit im Hintergrund lokalisierte biblische Szene frei. Vom späteren autonomen Stilleben spricht Stoichita daher »als zum Bild gewordene[r] Grenze«.³⁴ Mit gleichem Recht, so scheint es, könnte man die Quadraturmalerei als Spielart eines »überbordenden« Parergons einstufen.³⁵

Genauer besehen beruht die hier angedeutete Parallele nur auf einer vordergründigen Analogie. Das Parergon von Derrida passt allein auf Tafelbilder wie die invertierten Historien. Deren Gattung lebt von einer produktiven semantischen Spannung zwischen dem scheinbar Alltäglichen der Vordergrundsszenerie und dem von dieser eingefassten Fensterausschnitt der Heilsgeschichte: es geht um die Oppositionen irdisch vs. himmlisch, gegenwärtig vs. vergangen, sinnlich vs. transzendent etc. Das daraus resultierende Oszillieren zwischen gegensätzlichen Sphären der Sichtbarkeit und der Bedeutung kann als Reaktion auf den neuartigen Bildstatus des *quadro* bewertet werden, der durch Ortsunabhängigkeit und Mobilität gekennzeichnet ist.

Die *quadratura* hingegen fungiert essentiell als Dispositiv eines Übergangs, das von außen nach innen, von innen nach außen, aber auch von der Illusion zum Illusionsbewusstsein führt. Die Öffnung und Verlängerung des Rahmens, von der wir sprachen, ist auf das Außen des Bildes, auf den gebauten Raum bezogen, der durch diesen Rahmen eine Transformation erfährt. Wo die gemalten Rahmenarchitekturen die Aufmerksamkeit des Betrachters an sich binden, erzeugen sie daher nicht jene Spannung zwischen Rahmen und Füllung, die für die Metamalerei der invertierten Historien konstitutiv ist. Die Wahrnehmungsirritation der *quadratura* bezieht sich immer auf das Wechselverhältnis zwischen dem perspektivischen Dispositiv der projizierten Architektur,



Abb. 6 Pieter Aertsen,
Speisekammer mit Hl. Familie,
1551. Raleigh, North Carolina
Museum of Art.

dem räumlichen Dispositiv des Innenraums und dem Körper des Betrachters, der sich bald am perspektivisch vorgegebenen Betrachterstandpunkt, bald an anderen Orten innerhalb des Raumes befindet. Eben dieser unauflösliche, den Körper des Betrachters mit einschließende Außenbezug ist im Modell des parergalen Rahmens nicht vorgesehen.

5. Der narrative Rahmen. Verschränkung von Scheinarchitektur und Bildhandlung

Meine bisherigen Ausführungen haben ein begrenztes Feld an künstlerischen Möglichkeiten der Decken-Quadratur umrissen, das in der Praxis unter anderem in Richtung einer Narrativierung des Rahmens erweitert werden konnte. Dies geschieht beispielsweise dort, wo die Rahmenzone der Scheinarchitektur Bilder zweiter Ordnung aufnimmt, fingierte Leinwandbilder, Reliefs oder Statuen, die als artifizielle, unbelebte Gebilde gekennzeichnet sind und so einen Kontrapunkt zum scheinbar lebendigen Bildgeschehen im Zentrum setzen.³⁶ Eine andere zentrale Option, die ich etwas ausführlicher diskutieren möchte, ist die Verschränkung von *quadratura* und Figur, von Scheinarchitektur und Bildhandlung.

Ein frühes Beispiel im Bereich profaner Raumausstattung ist die Aurora im Casino Ludovisi (Abb. 7). Der Figurenmaler Guercino zerstörte hier nachträglich einen Teil der von Agostino Tassi konstruierten Scheinarchitektur des Freskos und verlieh ihm das Aussehen einer von Pflanzen überwucherten Ruine. Auf diese Weise zog er das Rahmengebilde der *quadratura* in die Erzählung von der morgendlichen Fahrt der Aurora hinein: das Ruinenstadium kennzeichnet die zur Rechten des Betrachters situierte Nachtseite des Raums als Pol der Vergänglichkeit. Gleichzeitig entsteht der Eindruck, dass der partielle Einsturz des Gebäudes dem übermächtigen Bewegungsimpuls der Himmelfahrt der Morgenröte geschuldet sei, die dergestalt über die Nacht obsiegt.³⁷ Das partielle Brüchigwerden des Bildrahmens hat aber auch den Effekt, die Verankerung der *quadratura* im Gebäude des Casinos grundsätzlich in Frage zu stellen: ein Moment der Distanzierung und Unterbrechung, welches den Eintritt des Betrachters in den Bilderraum zu einem Rollenspiel macht.

Die wohl eindrucksvollste Verschränkung von Scheinarchitektur und Bildhandlung realisierte Andrea Pozzo im Langhausfresko von Sant' Ignazio (Abb. 1). In einem Grundsatzbeitrag zum Illusionismus des römischen Hochbarock stellt Hermann Bauer Pozzos Spielart der *quadratura*



Abb. 7 Agostino Tassi und Guercino, Quadratur mit Zug der Aurora, 1621. Rom, Casino Ludovisi.

Gaullis Deckenbild im Langhaus des Gesù gegenüber, als dessen eigentlichen Ideator er Gian Lorenzo Bernini sieht (Abb. 8).³⁸ Die Zusammenschau der beiden Werke, so Bauer, demonstriert die Differenz zwischen einer ästhetisch reflektierten und einer gewissermaßen naiven Praxis der Verschränkung von gebautem Raum und Malerei: bei Gaulli/Bernini eine Illusion, die mittels des plastischen, scheinbar von Engeln gestützten Rahmens und seiner Überschreitung durch Figuren aus dem Inneren des Bildfeldes ein subtiles Spiel mit der ästhetischen Grenze in Gang setze. Bei Pozzo ein Illusionismus der bloßen Raumerweiterung, der sich in einer bloßen Verdoppelung des gebauten Raums erschöpfe.

Versteht man die *quadratura* auch in diesem Fall als Dispositiv der Rahmung, scheint eine differenziertere Sicht des Langhausfreskos angemessener. Die über mehrere Stationen geführte Handlung der Strahlenausendung auf die vier Erdteile und des Aufstiegs der Seligen hat ihren Ort sowohl jenseits der Öffnung der Scheinarchitektur wie auch unterhalb davon und kann daher – prinzipiell analog zu Gaulli – als spezifische Struktur der Rahmenüberschreitung beschrieben werden. Die Illusion der *quadratura* wäre dann nicht mehr ein Vergessen des Rahmens, sondern eine Strategie, die dargestellte Handlung als bildhaftes Geschehen zu kennzeichnen, das die Macht besitzt, seine Bildhaftigkeit auf den gebauten Raum hin zu überschreiten.

6. Schluss

Ein verbreitetes Urteil über Quadraturmalerei, gerade wo ihre Eigenart im Kontrast zur Tafelmalerei definiert wird, lautet, dass es sich um ein »Fenster ohne Rahmen«³⁹ handle. Demgegenüber habe ich die Rahmenfunktion der *quadratura* stark zu machen versucht, indem ich auf dem Status der Scheinarchitektur als Schwelle insistiert habe. Die perspektivischen Apparate der *quadraturisti* legen sich wie ein Rahmen um figürliche Szenen und tragen so zu deren Konstitution als »Bild« bei. Im Gegensatz zur überschaubaren und flachen Einheit des Tafelbildes ist die *quadratura* ein Rahmen, der den gesamten Raum in eine Bildschwelle transformiert: das geschlossene Interieur eines Palast- oder Kirchenraumes wird in eine Struktur verwandelt, die sich auf eine jenseits der Raumgrenzen situierte Himmelskugel hin öffnet. Zwei Konsequenzen, die sich von diesen Beobachtungen ableiten lassen, möchte ich zum Schluss festhalten:

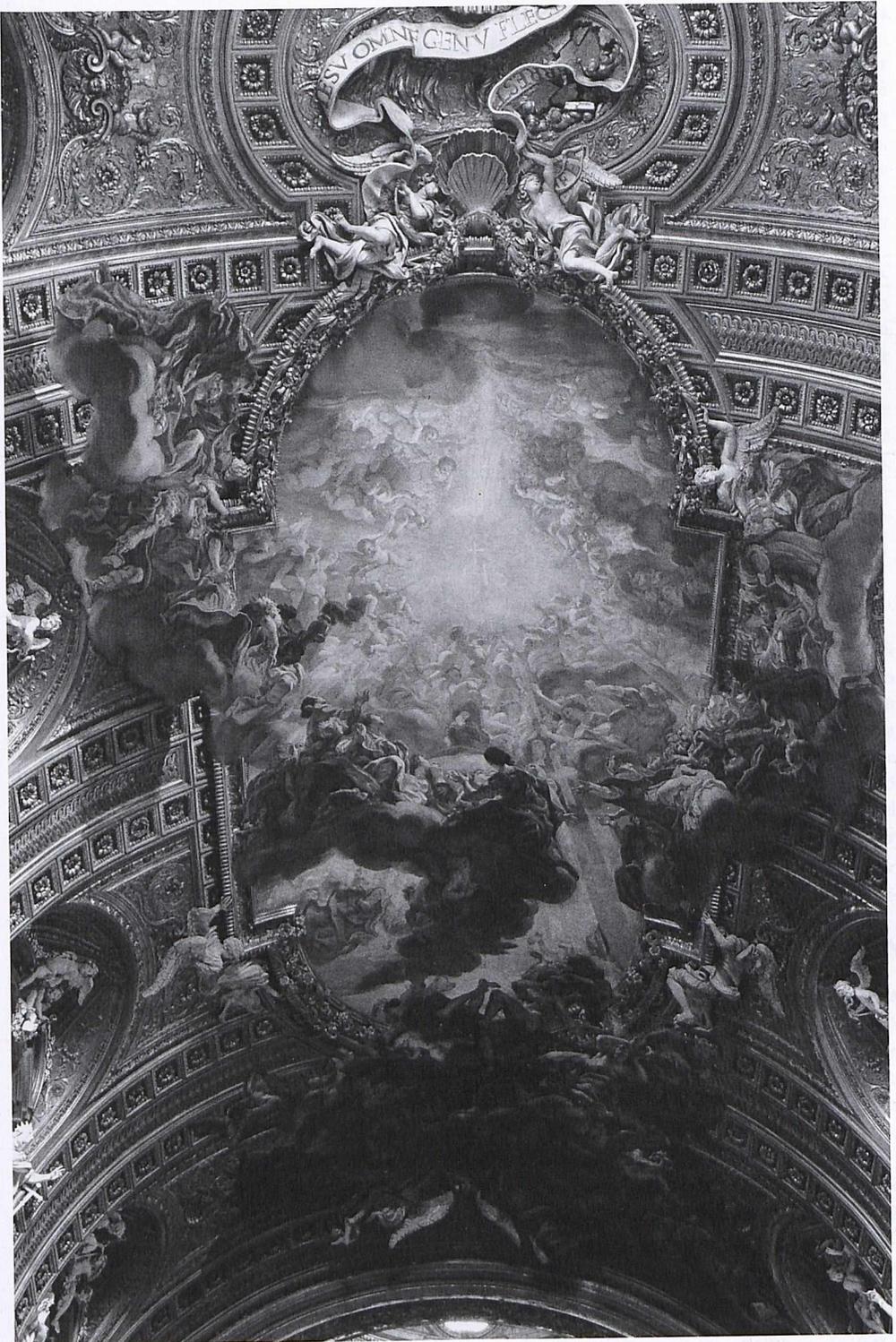


Abb. 8 Gaulli, Triumph des Namens Jesu, 1679. Rom, Il Gesù, Langhaus.

- Die herkömmliche Bestimmung, wonach *quadratura* nicht mehr sei als die schiere Illusion von Raumerweiterung, erweist sich mit Blick auf die Rahmenproblematik als zu einfach. Quadraturmalerei ist keineswegs ein trügerisches Kunststück der Negation von Bildlichkeit, sie thematisiert vielmehr ihren eigenen Bildstatus, indem sie die Schwelle zwischen Hier und Dort, zwischen Betrachter- und Bildraum, zwischen Welt und Bild präsentiert. Nicht erst im Zerschneiden der Illusion bei einer Betrachtung der Scheinarchitektur außerhalb ihres vorgesehenen Blickpunktes, sondern bereits im Funktionieren der Illusion wird der Betrachter auf den Bildcharakter der Darstellung aufmerksam gemacht.

- Im Gegensatz zum flachen und vergleichsweise kleinformatigen Tafelbild sind die dreidimensionalen Bilderräume der *quadratura* auf eine Entrückung der Besucher an einen anderen Ort angelegt, das faktische Hier des gebauten und das fiktive Hier des gemalten Raumes überlagern sich. An Beispielen aus Bologna und Rom konnte gezeigt werden, inwiefern das Interesse an Quadraturmalerei aus einer alternativen Konzeption des Bildrahmens resultiert. Als geöffnet, verlängerter oder dynamisierter Rahmen ergreift die *quadratura* Besitz von den Räumlichkeiten, in denen sich der Betrachter befindet. Natürlich geht es dabei um Fragen der Macht, der Verfügungsgewalt über die Räume, durch die sich das Publikum dieser Rahmenbilder bewegt. Niemand kann sich der Notwendigkeit entziehen, in den Rahmen der Scheinarchitektur einzutreten, um die Bilder an den Decken betrachten zu können. Doch sorgt die implizite semiotische Brechung der Rahmenstruktur für eine Relativierung eines allzu wörtlichen Verständnisses der am Gewölbe zu sehenden Himmelsszenen. Der Betrachter kann sich auf diese Weise zu einem Rollenspiel eingeladen fühlen, auf das er sich zeitweise einlassen kann, ohne aus den Augen zu verlieren, dass sein Gegenüber das Resultat künstlerischer Fiktion ist. Gleichzeitig ist im Zusammenwirken von Scheinarchitektur und gebautem Raum auch eine Umkehrung möglich: nicht allein das gemalte Personal an der Decke, auch die Besucher erhalten in der Scheinarchitektur einen Rahmen, der sie – um nochmals Mitelli zu zitieren – »in edlerer und lebhafterer Weise erscheinen [lässt], als sie es von sich selbst aus tun würden«.

Anmerkungen

- * Die Ausarbeitung der hier präsentierten Überlegungen wurde ermöglicht durch ein Heisenberg-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft und die Mitgliedschaft im Zukunftskolleg der Universität Konstanz.
- 1 Vgl. Alpers/Baxandall 1994, S. 9. Zur Geringerschätzung der Quadraturmalerei in der älteren Kunstgeschichte vgl. Sjöström 1978, S. 9.
 - 2 Vgl. Sjöström 1978, S. 11; Feinblatt 1992, S. 1–2. Feulner 1929, S. 148 spricht von »perspektivischer Architekturmalerei des Rahmens«.
 - 3 Zu den jeweiligen Abschattungen von *cornice*, *cadre* und *frame* vgl. Marin 1988, S. 67.
 - 4 Vgl. etwa die Vita Agostino Mitellis bei Passeri: »Il genio lo portò sempre più all'ornamento, et al composto d'una ben regolata architettura rappresentata col prospettico arteficio.« Hess 1934, S. 279–280. Die Begrifflichkeit von *ornato/ornamento* ist in der Literatur zur Bologneser Quadraturmalerei ähnlich prominent vertreten wie diejenige von *prospettiva* und *architettura dipinta*, vgl. Lademann 1997. Auf den Rahmen als Schmuck verweist Poussin in seinem berühmten Brief an Chantelou: »Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie [...] de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin [...]« Poussin 1964, S. 35 (Brief vom 28. April 1639).
 - 5 »Selbst was man Zieraten (Parerga) nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes innerlich [...] gehört [...], tut dies

- doch auch nur durch seine Form, wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude.« Kant 2001, S. 78f. (B 43). Vgl. Derrida 1978, S. 44–94.
- 6 »Principio in superficie pingenda quam ampulum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta fenestra est ex qua historia contueatur.« Alberti 2000, S. 224–225 (19).
- 7 Den Vergleich der Malfläche mit einem durchsichtigen Glas nimmt Alberti bekanntlich an einer anderen Stelle seines Traktats vor: »ut [...] superficies haec, quam coloribus operiunt, esset admodum vitrea et perlucida huiusmodi ut per eam tota pyramis visiva permearet [...].« Ebd., S. 214 (12). Einen direkten Zusammenhang von Fenster- und Glas-Metapher unterstellt beispielsweise Krüger 2001, S. 29.
- 8 Friedberg 2006, S. 30.
- 9 »Caetera quidem fabrorum ornamenta quae picturae adiiciuntur, ut sunt circumsculptae columnae et bases et fastigia, non sane vituperando si ex ipso argento atque auro solido vel admodo purissimo fuerint. Nam et gemmarum quoque ornamentis perfecta et absoluta historia dignissima est.« Alberti 2000 (wie Anm. 6), S. 290–291 (49). Vgl. Beyer 2006.
- 10 Vgl. Merzenich 2001; Locher 1993.
- 11 Vgl. Kemp 1986; Arasse 2002.
- 12 Die Rahmenfunktion der Scheinarchitektur vorbildlich herausgearbeitet bei Sandström 1963.
- 13 Vgl. Ganz 2004.
- 14 Vgl. Strinati 1996, S. 75: »Chi è nell'invaso della chiesa e si pone nei punti prescritti è perfettamente ingannato dalla costruzione dello spazio pozziano. Ma il celebrante che si trova sull'altare e guarda verso i fedeli non occupa le postazioni ideali per cogliere l'opera nella giusta prospettiva e ai suoi occhi tutto cade, è distorto e grottescamente falso. Si tratta quindi di un pericoloso trucco ideologico per cui l'inganno è chiaro a chi sa e incomprensibile, in quanto tale, a chi non deve sapere oltre.«
- 15 Letzteres ist die *communis opinio* der gesamten jüngeren Quadratur-Forschung. Vgl. u. a. Burda-Stengel 2001, S. 101–103.
- 16 Die folgende Darstellung knüpft an meine Überlegungen an in Ganz 2003. Eine wichtige Diskussion des Themas an französischen Beispielen bietet Duro 1996.
- 17 Vgl. Procaccini 1981; Krüger 2001, S. 29–34; Friedberg 2006, S. 26–42; Blum 2007.
- 18 Ich bin mir darüber im Klaren, dass ich an dieser Stelle eine Verallgemeinerung von Phänomenen vornehme, die sich geographisch und historisch differenzieren und konkretisieren ließen. Vgl. zu einem historischen Überblick Grimm 1978. Eine Grundlagenreflexion auf neuzeitliche Rahmen und deren historische Funktion bietet jetzt Beyer 2008.
- 19 »Toujours une forme sur un fond mais le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie. Le cadre n'est en aucun cas un fond comme peuvent l'être le milieu ou l'oeuvre mais son épaisseur de marge n'est pas non plus une figure. Du moins est-ce une figure qui s'enlève d'elle-même.« Derrida 1978, S. 71–73. Dt. Übersetzung zit. nach: Kemp 1995, S. 15.
- 20 Vgl. Damisch 1972.
- 21 Vgl. Merzenich 2001, S. 55–58.
- 22 Malvasia 1678 (1841), Bd. 2, S. 345.
- 23 »Ma Qualita riguardeuole hebbe dei Mitelli di ridure con i suoi Sbatimenti e riflessi al piano quasi uoglia sito di Uolte, come per il contrario il piano di Un Muro inarcarlo e darli con cauita e forza tale che sfondi per così dire il Muro, e basti ammirare chi ne uole hauer Saggio di q.to il non Mai à bastanza [lodato] Sotto in su, del Rosario [...].« Giovanni Mitelli: *Vita e Opere di Agostino Mitelli*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B 3375, fol. 29v. Zit. nach Lademann 1997, S. 144.
- 24 »Ma mirabilissimo, sopra tutti, è il profeta Jona, posto nella testa della volta; perciocchè, contro alli siti d'essa volta, e per forza di lumi e d'ombre, il torso, che scorcia in dentro, è nella parte che è più vicina all'occhio, e le gambe, che sporgono in fuori, son nella parte più lontana. Opera stupenda, e che dichiara quanta scienza sia in quest'uomo [...].« Condivi 1553 (1964), S. 28.
- 25 »[...] danno forza, et anima alle figure [...] et le fanno più risaltare in fuori, et comparire in maniera più nobile et gagliarda, il che non fariano dà se sole.« Marcello Oretti: »Cronica con molte Notizie Pittoresche ricauata dalla Originale Scritta dal Padre Giovanni Mitelli [...]«; in: Marcello Oretti, *Opuscoli Diversi Pittoreschi*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio,

- Ms. B 148, p. 26. Zit. nach Lademann 1997, S. 139.
- 26 Wie Passeri in der *Vita Mitellis* bemerkt: »Perche pare che questa rimanga nuda, e povera senza l'accompagnamento delle figure, unissi con Angelo Michele Colonna della sua patria medesima, il quale applicò sempre allo studio delle figure, e fatto un' così leggiadro accoppiamento, incominciavano a lasciar vedere quanta forza haveva il valore di così bella unione.« Hess 1934, S. 280.
- 27 Vgl. Pozzo 1693. Zur Verwendung einzelner Stiche als Modell vgl. Wilberg-Vignau 1996.
- 28 Decker 1711, Taf. 12f. Vgl. Bösel 1996, S. 225.
- 29 »Fu insomma Agostino non men copioso inventore, non men fondato disegnatore, più grazioso poi coloritore, e le figure (come più nobile fattura) dovean dirsi le principali, parvero qui diventare un accessorio, mendicando elleno dalla sua intera operazione il sito, e dalla sua giudicosa distribuzione il posto.« *Malvasia 1678* (1841), Bd. 2, S. 352. Dt. Übersetzung zit. nach Lademann 1997, S. 131.
- 30 »Non si tosto avevano dato essi mano al lavoro, che cominciò a crollare il capo, e biasimare un simil dipingere, tutto chimerico, e ideale, diecea, lontano dal possibile, non che dal vero; né volendo capire, esser quel modo un'altra cosa diversa dal sino allora usato [...], cioè Quadratura ornata con mille bizzarie di figure, di frutta, di festoni, di fiori, di cartellamenti, e simili [...].« *Malvasia 1678* (1841), Bd. 2, S. 355. Dt. Übersetzung zit. nach Lademann 1997, S. 138.
- 31 Belegt ist neben der Marmorscheibe in Sant'Ignazio die Markierung des Betrachterstandpunktes in der Wiener Universitätskirche. Eine im Boden der Jesuitenkirche von Frascati angebrachte Marmorscheibe ist wahrscheinlich eine Zutat des 19. Jahrhunderts. Vgl. Kerber 1971, S. 94–102.
- 32 Vgl. Pascoli 1730–36, S. 255: »Vario fu il mormorio degli spettatori allorchè si scoperse; e chi più degli altri mormorò non si potea dar pace, [...] che le figure guardate fuori dal punto della prospettiva, e molto più le più da esso lontane aparissero sproporzionate, e deformi.«
- 33 Stoichita 1998, S. 15–29.
- 34 Ebd., S. 42.
- 35 Das »Überborden« des Rahmens im Sinne Deridas diskutiert Hans Körner für die stuckierten Rahmensysteme des 16. Jahrhunderts (Fontainebleau, Sala Regia), vgl. Körner 2008.
- 36 Zu dieser Form der Präsentation von fingierten Artefakten vgl. ausführlich meine Diskussion in Ganz 2003, S. 45–92. Eine in vieler Hinsicht vorbildhafte Lösung ist die Decke der Sixtinischen Kapelle, vgl. Sandström 1963, S. 173–186, deren System dann in spielerischer Form aufgegriffen wird im Deckenfresko der Galleria Farnese, vgl. Hughes 1988.
- 37 Vgl. Krems 2002.
- 38 Vgl. Bauer 1989.
- 39 Burda-Stengel 2001, S. 108.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 8 D. Ganz, *Barocke Bilderbauten ...*, Petersberg 2003.

Abb. 2 R. Toman (Hrsg.), *Die Kunst der italienischen Renaissance ...*, Köln 1994.

Abb. 3 S. Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. 2. Die Blütezeit, 1470–1510*, München 1997.

Abb. 4 E. Feinblatt, *Seventeenth Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara 1992.

Abb. 5, 7 S. Roettgen, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung. 1600–1800*, München 2007.

Abb. 6 *Still life paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum und Cleveland, Cleveland Museum of Art, hrsg. von A. Chong und W. Kloek, Zwolle 1999.