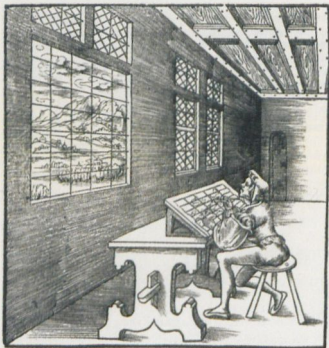


## Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung

Sybille Ebert-Schifferer

Für fast ein halbes Jahrtausend prägte der italienische Architekt und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti (1404–1472) die Vorstellung, ein Bild sei ein Fenster, durch dessen Rahmen das dargestellte Geschehen betrachtet werde. Es handelt sich bei diesem Fenster um eine Metapher, die er in seinem Traktat über die Malerei erläutert: „Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.“<sup>1</sup> An anderer Stelle präzisiert er, dieses Fenster sei nichts anderes als ein Schnitt durch die Sehpyramide, genau an der Stelle, wo der Maler seine Tafel oder seine Wand, die er bemalen wolle, setze.<sup>2</sup>

Die Entdeckung der Linearperspektive, die Experimenten seines Zeitgenossen Filippo Brunelleschi (1377–1446) zu verdanken ist,<sup>3</sup> erlaubte es, die entfernungsbedingten optischen Veränderungen dreidimensionaler Körper zu beschreiben. Albertis Definition des Bildes als fenstergleiche Schnittfläche durch die Projektionslinien bedeutete jedoch die entscheidende Neuerung,<sup>4</sup> die es Malern ermöglichte, solche Körper korrekt auf eine zweidimensionale Fläche zu projizieren. Für die konkrete Umsetzung ersetzte Alberti das imaginierte Fenster durch ein reales technisches Hilfsmittel, einen Schleier (*velum*),<sup>5</sup> ein transparentes Tuch mit Fadenquadratur, das er als Projektionsfläche im Atelier aufspannte (Abb. 1).<sup>6</sup> Die Bildoberfläche wird dadurch zu einer Membran, die zwar transparent ist, aber dinghaft den Raum des Betrachters von dem des Bildes trennt.



1) Zeichnen mit dem *velum* nach Alberti, aus: Hieronymus Rodler: *Ein schön nützlich Büchlein der Kunst des Messens*, Simmern 1531, Nachdruck Graz 1970, S. 88

### Der Raum vor dem Bild

Die von Alberti ausgehende, die abendländische Malerei prägende klassische Vorstellung ist diejenige eines Bildraumes, der sich hinter dieser Membran öffnet. Wenn er von den sieben möglichen Bewegungsrichtungen der Figuren eines Bildes spricht und dabei auch jene erwähnt, die auf den Betrachter zukommt, denkt Alberti immer noch an den Raum hinter dem Fenster.<sup>7</sup> Bei *Trompe-l'œil* geht es aber um das Gegenteil, nämlich um die Bewegung des Bildgegenstandes von der Bildfläche aus auf den Betrachter zu. Hierfür wird die Bildfläche allerdings nicht als transparente Membran, sondern als opakes, flaches Objekt mit eigener Materialität begriffen. Diese Vorstellung spricht bereits aus Albertis Vokabular, wenn er die gedachte Stelle des Fensters in der

Praxis durch eine Wand oder eine Tafel ersetzt, an einer Stelle, wo – so sein materiell kräftiger Ausdruck – die Sehpyramide „zersägt“ werden muss. Indem Alberti erstmals mit dem Fenster/Schleier die „ästhetische Grenze“<sup>8</sup> ins Bewusstsein rückt und materialisiert, macht er die *dual reality*<sup>9</sup> des Gemäldes reflektierbar – als Abbild einer dreidimensionalen Realität und zugleich als eigenständiges zweidimensionales Objekt. Bereits Alberti denkt diese Richtung auf den Betrachter mit, wenn er als mimetisches Qualitätskriterium für Gesichter fordert, dass sie „aus der Tafel hervorzutreten scheinen wie in Stein gehauen“. Neben der korrekten Anwendung der Perspektive ist auch die Meisterschaft in den Disziplinen der Farbgebung und Schattenverteilung zur Vortäuschung von *rilievo* gefordert – jener reliefartigen Plastizität, der Alberti ausführliche Passagen widmet.<sup>10</sup>

Wird dieses *rilievo* mit Hilfe der von Alberti beschriebenen Techniken bis zur Hypertrophie perfektioniert, spricht man von *Trompe-l'œil*-Malerei. Experimente mit dem Objektcharakter des flachen Bildes einerseits und mit dem von Alberti geforderten skulpturähnlichen *rilievo* andererseits brachten auf dem Gebiet der Tafelmalerei eine Reihe von Bildkonventionen hervor, die die Fenstermetapher umdrehen: Hinter der Membran, also der Bildoberfläche, gibt es nichts zu sehen, nur davor (Abb. 3).

Die Dreidimensionalität des Tiefenraumes, in dem sich die Erzählung abspielt, wird durch ein dreidimensionales Objekt ersetzt, das vom Betrachter virtuell (und oft auch real) eine Berührung erfordert, also den Tastsinn anspricht.<sup>11</sup> Kognitive Experimente haben ergeben, dass das menschliche Auge dreidimensionale Körper genauso wahrnimmt wie zweidimensionale exakte Wiedergaben derselben – solange kein Hinweis auf deren flächigen Charakter etwa durch Bewegung oder durch einen Rahmen vorhanden ist.<sup>12</sup> Insofern gehören *Trompe-l'œil*s zu den extrovertiertesten Kunstgattungen, da ihre Wirkung auf die Reaktion des Betrachters angewiesen ist. Sie setzen die Techniken räumlich-plastischer Illusion ein, um die Dinghaftigkeit von Bild und Dargestelltem in Frage zu stellen, und suchen das Eindringen in den Betrachtterraum – dorthin, wo dieser seine Hand ausstrecken muss, um sich der Natur des Gesehenen zu vergewissern. Aus dieser physischen Relation zum Betrachter spielte *Trompe-l'œil*-Malerei mit Albertis Membran in beide Richtungen, nach außen und nach innen (zuweilen beides in ein und demselben Bild), so lange, bis die Idee des Bildes als Fenster und damit eine lange gültige Vorstellung der Repräsentation und Abbildlichkeit, der Mimesis, zerbrach.<sup>13</sup>

### Die Materie der ästhetischen Grenze

Um auf Gemälde, die dem albertischen Fensterprinzip folgen, täuschende Elemente einzuschmuggeln, die sehr klein und flach sind, bedurfte es keiner



grundsätzlichen Überlegungen zum Charakter eines Bildes. Nicht jeder Maler des 15. Jahrhunderts wird den Bildungs- und Reflexionsgrad Albertis gehabt haben; aber wenn er dessen praktischen Anweisungen folgte und im Atelier sein *velum* aufbaute, wird es vorgekommen sein, dass sich eine Fliege darauf niederließ (Abb. 2) oder dass er sich einen Merktzettel daran heftete. Mit dieser alltagspraktischen Erklärung für die beiden frühesten Trompe-l'œil-Motive, die Fliege und den *cartellino* (Abb. 3), wäre der Ansicht Genüge getan, dass dem Bild in der Renaissance außerhalb seiner Abbildungsfunktion jeglicher ontologische Status abgehe.<sup>14</sup> Dieser Ansicht ist aber nicht nur entgegenzuhalten, dass die Motive auf eine antike literarische Tradition zurückgehen und dass insbesondere, wer an der von der Mitte des 15. bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts beliebten Mode des „Fliegenmalens“ teilnahm, keineswegs naiv war, sondern sich einen Topos zueignen wollte, der zu Albertis Zeiten von Antonio Averlino (um 1400 – um 1469), der sich Filarete nannte, wiederbelebt wurde. Dieser schrieb über Giotto, er habe in seinen Anfängen Fliegen gemalt, auf die sein Lehrer Cimabue hereinfiel, da er sie für lebendig hielt.<sup>15</sup>

Der Vorstellung, Renaissancekünstler hätten (im Gegensatz zu Magritte etwa) über den Charakter der „ausgesägten Sehpyramidenscheibe“ Albertis

nicht nachgedacht, widerspricht auch, dass bereits ab den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts in der norditalienischen Buchmalerei eine Bildkonvention entstand, den Bildträger Pergament – bezeichnenderweise eine Membran! – zu reflektieren, indem man ihn sich aufrollen, zerreißen (Kat. 4) oder vor der Darstellung schweben ließ.<sup>16</sup> Bei dem ferraresischen Tafelbild einer *Thronenden Muttergottes mit Kind und Engeln* (Abb. 2) lässt das zerrissene, über den Rahmen gespannte Papier das dahinterliegende Bild als „Vision“ erkennen, die an der Stelle, wo der Bildträger ursprünglich die Sehpyramide zerschnitt, eben nicht von Menschenhand geschaffen werden konnte, weil der Bildraum außerhalb der Materie liegt.<sup>17</sup> Das Bewusstsein um den Objektcharakter des Bildes erschafft hier eine Huldigung an die göttliche Erscheinung: Die Madonna ist außerhalb des Handwerksproduktes „Bild“, sie kann nur der religiösen Schau erscheinen, nicht technisch auf einem *velum* konstruiert werden; das Bemühen darum ist eitel, wie die Fliege unten links, die zugleich ein Vanitassymbol ist, zeigt. Das Mysterium liegt hinter dem Schleier, der hier zerrissen ist, um es erscheinen zu lassen.<sup>18</sup>

Die Metapher von der durchsichtigen Membran generierte aber noch andere Gegenbilder des Objekt-Opaken, nämlich zum einen das bereits von Alberti evozierte der Malfläche als einer Haut,<sup>19</sup> auf



2) Unbekannter ferraresischer Maler: *Thronende Muttergottes mit Kind und Engeln*, um 1470/80, Edinburgh, National Gallery of Scotland



3) Jacopo de' Barbari: *Rebhuhn mit Jagdgerät*, 1504, München, Alte Pinakothek



welche die Malerei bzw. die Farbe wie Schminke aufgetragen wird,<sup>20</sup> und zum anderen das der Leinwand als Tuch, das nichts anderes als es selbst ist. Leonardo da Vinci muss darüber reflektiert haben, als er, wie Giorgio Vasari schildert, das Tischtuch seines *Abendmahls* (Mailand, Santa Maria delle Grazie) bis in die Webstruktur hinein so gut nachahmte, dass es wie echtes Leinen erschien.<sup>21</sup> So konterkarieren sich Materialität und perspektivischer Durchblick aber in beiden Fällen als Fiktion, da es sich gar nicht um ein Leinwandbild, sondern um ein Fresko handelt. Analog dazu ließ Caravaggio in seinem *Emmausmahl* von 1601 (London, National Gallery) die Rhombenstruktur der für Tischwäsche verwendeten feinen flandrischen Leinwand im Tischtuch unter einer nur dünnen Farbschicht sichtbar stehen – nicht der einzige Fall, in dem er die Auseinandersetzung mit dem großen Vorgänger und Landsmann suchte.<sup>22</sup>

Dieser Wettstreit scheint jedoch für Caravaggio mit einer über das Vorbild hinausgehenden theoretischen Reflexion über den Materialcharakter der Malfläche entscheidend zu sein. Das zeigt sich an dem kurz danach entstandenen *Ungläubigen Thomas*, wo die Wunde Christi spiegelsymmetrisch zum Riss im Ärmel des Apostels angelegt ist.<sup>23</sup> Links wird die gemalte Haut, rechts das gemalte Tuch geschlitzt – eine Reflexion über den Bildträger und seine Materialität als „Haut“ und als „Leinwand“.<sup>24</sup> Im 20. Jahrhundert denkt Lucio Fontana diesen radikalen Ansatz weiter, wenn er in seinen *Concetti spaziali* die reale Leinwand/Haut aufschlitzt. Seine Schnitte können ebenso als gleichzeitige Zerstörung der Bildoberfläche und des illusionistischen Raumes interpretiert werden<sup>25</sup> wie als Bewusstmachung von beidem: Nur dadurch, dass sie verletzt werden kann, wird die Bildfläche als Haut bewusst, und nur dadurch, dass sie zerrissen wird, wie bereits bei dem ferraresischen Meister (Abb. 2), entsteht der illusionistische perspektivische Raum dahinter. Die Serie der Schnittbilder trägt schließlich den Titel *Räumliche Konzepte*. Die historischen Fundamente moderner Überlegungen zur Ambivalenz des Bildes werden bei deren Erörterung zumeist übersehen.

#### Das Bild als Objekt

Im Quattrocento wird mit Albertis Bildraumkonzeption auch deren implizites Gegenteil reflektiert, der Objektcharakter des Bildes.<sup>26</sup> Das verrät ein Passus von Boccaccios *Decamerone*, der Giotto rühmt: „unter allen Dingen, die die Mutter Natur [...] erzeugt, [war]

nicht ein einziges, das er nicht [...] so getreu abgebildet hätte, daß sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien“.<sup>27</sup> Hier findet sich schon vor Alberti eine Frühform der neuzeitlichen wahrnehmungstheoretischen Spekulation über den Unterschied von Objekt und Abbild. Boccaccio wusste, was die bereits zitierten neueren Experimente der modernen Kognitionsforschung bestätigt haben, nämlich dass die Retina Abbildungen von dreidimensionalen Körpern gleich registriert wie exakte Wiedergaben davon.

Ziel eines gelungenen Trompe-l'œil ist nicht die andauernde Täuschung des Betrachters, sondern die Selbstbefragung seiner Wahrnehmung. Der mit beiden Augen fehlerfrei Sehende kann, hat er die Flächigkeit eines Gemäldes erkannt, problemlos auf die Wahrnehmung der dargestellten Dreidimensionalität umschalten, also kognitiv-spielerisch mit der *dual reality* eines mimetisch perfekten Bildes umgehen.<sup>28</sup> Dass die erfolgreiche Bewältigung einer „kognitiven Dissonanz“ vom neuronalen System mit einem Gefühl wohliger Befriedigung belohnt wird,<sup>29</sup> bestätigt nur, was Generationen von Kunstkritikern beobachteten, nämlich das Vergnügen der Betrachter an der optischen Spekulation, der Albertis Entdeckungen zum Durchbruch verholfen hatten.<sup>30</sup>

Für den Versuch, Dargestelltes und Darstellung in eins zu setzen, den schon Boccaccio so verblüffend fand, eignen sich aus wahrnehmungstechnischen Gründen stillstehende Gegenstände besonders gut, erst recht, wenn sie flach sind. Die Wiedergabe von Papier in allen Varianten gehört daher zu den beliebtesten Motiven von Trompe-l'œil-Bildern. Scheinbar auf die Oberfläche eines ansonsten als albertisches Fenster wahrgenommenen Gemäldes geheftet, laden Fliegen und Zettel zur Wegnahme ein. Beiden Motiven liegt Albertis Fenstermembran zugrunde, zugleich nutzen sie aber deren Opazität.<sup>31</sup> Der gedankliche Schritt, die Bildoberfläche als materielle Substanz zu betrachten, wurde somit bereits ab etwa 1440 vollzogen, als norditalienische Künstler begannen, ihre Werke auf einem gemalten, scheinbar auf das Bild gehefteten Zettelchen (*cartellino*) zu signieren (Abb. 3).

Extremer als bis zu scheinbar aufgeklebten Geldscheinen oder Briefmarken, wie sie in amerikanischen Trompe-l'œils des 19. Jahrhunderts beliebt waren, konnte dieses Prinzip nicht getrieben werden. Jefferson David Chalfant klebte Anfang der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts in seinem *Welche ist welche?*<sup>32</sup> sogar eine echte neben eine gemalte Briefmarke (Abb. 4). In solchen Bildern verrät kein Schattenwurf mehr Plastizität, es lassen sich keinerlei Konturverschiebungen erkennen, so dass der Zustand von Chalfants Bild unter dem Einsatz des Tastsinns, nämlich den zahlreichen Versuchen von Betrachtern, die echte Briefmarke durch Abrubbeln festzustellen,



4) Jefferson David Chalfant:  
*Welche ist welche?*, um 1890/93,  
Chadds Ford, PA,  
Brandywine River Museum



gelitten hat. Eine gemalte Fünfdollarnote von William Michael Harnett wiederum hatte 1877 das FBI wegen Fälschung von Hoheitszeichen auf den Plan gerufen, und diese Grotteske führt zur grundlegenden Fragestellung über das Verhältnis von Realität und Abbildung zurück, die sich bei der Wiedergabe flacher Objekte in natürlicher Größe stellt.

#### Die Versuchung des Tastsinns

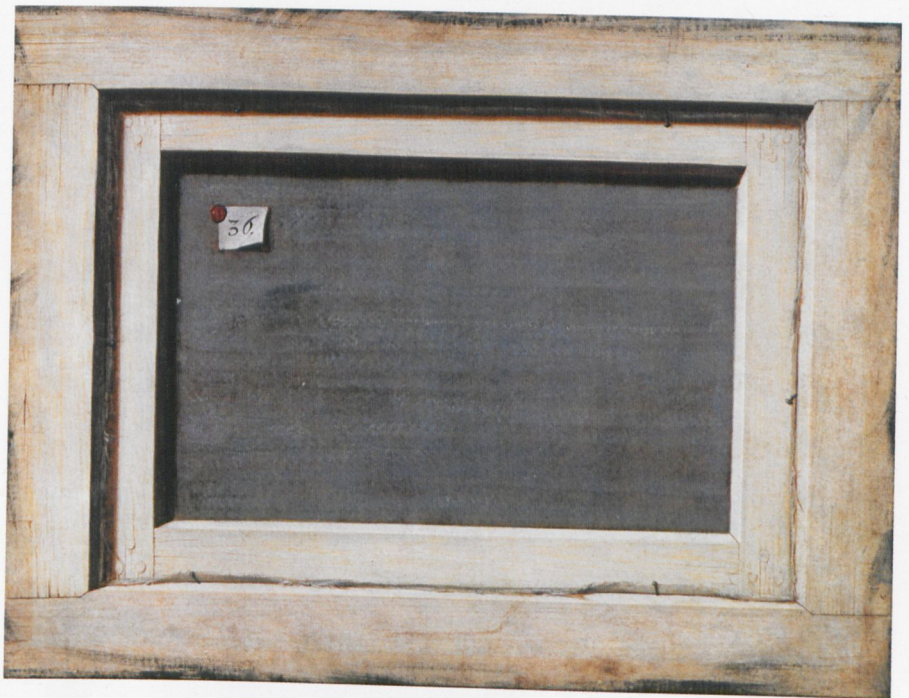
Ein radikaler Verzicht auf jedes visionäre Element außerhalb der physischen Beschaffenheit des Bildes kennzeichnet jene Trompe-l'œils, die vollkommen mit der Form des dargestellten Objekts zusammenfallen, sogenannte Chantournés (von frz. *chantourner*, „mit der Laubsäge aussägen“). Die frühesten Belege für diese Technik stammen von Cornelis Norbertus Gijsbrechts und sind Resultate einer provokanten Selbstbefragung und Selbstbewussterdung der Malerei.<sup>33</sup> Seine *Rückseite eines Gemäldes* (Abb. 5) sollte nicht an die Wand gehängt, sondern auf dem Boden an dieselbe gestellt werden. Das Bild enthält damit die klare Aufforderung, es anzufassen und umzudrehen. Wer dieser Aufforderung nachkommt, wird dort nichts finden. Treffender als Viktor Stoichita kann man es nicht formulieren: „Der Gegenstand dieses Gemäldes ist das Gemälde als Ding.“<sup>34</sup> Die *Rückseite eines Gemäldes* ist die radikalste Form, diese Paradoxie darzustellen, weil hier Umriss und Format des Gemäldes mit sich selbst zusammenfallen; es ist auf natürliche Weise *chantourné*.<sup>35</sup>

Anders jene Trompe-l'œils, die sich als Konturbilder der Außenform dessen, was sie darstellen, anpassen und dadurch den vom Gehirn vorzunehmenden Umrissabgleich<sup>36</sup> unterlaufen: Sie spiegeln eine Realität vor, der „nur“ noch die reale Dreidimensionalität fehlt, um vom realen Objekt ununterscheidbar zu werden, und diese Plastizität wird durch die Binnenschattierung fingiert (Kat. 30). Chantourné-Trompe-l'œils enthalten häufig, wie Gijsbrechts' *Staffelei mit Früchtestilleben* (Abb. 6), Anspielungen auf den Malerberuf und den Prozess der Bildherstellung, denn ihr eigentlicher Inhalt ist die skeptische Frage nach der ontologischen Wertigkeit der Malerei: Ist sie Vision oder Objekt? Vom Ready-made ist Gijsbrechts' *Rückseite eines Gemäldes* nur – aber eben doch entscheidend – dadurch getrennt, dass es eine gemalte Rückseite ist.<sup>37</sup> In dieser von Albertis Schleierbegriff ausgehenden polemischen Denktradition steht auch ein Werk wie Jasper Johns' *Flag* von 1954/55 (New York, The Museum of Modern Art), das die Frage provoziert, ob eine von Künstlerhand auf Tuch gemalte

Nationalflagge eine solche ist oder nicht, also dieselbe Perplexität über den semantischen Status des Bildes aufwirft wie gemalte Dollarnoten oder Briefmarken.

In Verbindung mit dem *velum* erlangte Albertis Forderung nach dem *rilievo*, das Objekte skulpturengleich aus der Tafel heraustreten lassen soll, eine noch größere Bedeutung. Leonardo da Vinci führte diese Forderung weiter aus mit seiner Feststellung, die Malerei habe die Fähigkeit, Dinge so vor einer Fläche hervortreten zu lassen, dass sie getrennt davon zu sein scheinen, obwohl sie doch auf derselben Ebene liegen.<sup>38</sup> Bereits Giotto hatte mit seinen als Scheinstatuen gemalten Laster-Allegorien in der Arenakapelle in Padua (vor 1304) diese Herausforderung angenommen.<sup>39</sup> Wie weit gemalte Skulpturenimitation als Technik bereits zu Albertis Zeit perfektioniert war, zeigen auch die Außenseiten von Jan van Eycks berühmtem Diptychon der *Verkündigung* von um 1435 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

Skulpturillusion blieb ein beliebtes Sujet der Trompe-l'œil-Malerei (Kat. 38). Sie partizipiert damit an der Paragone-Debatte um den Vorrang von Malerei oder Plastik, die Benedetto Varchi 1546 mit seiner schriftlichen Umfrage bei Künstlern lösen wollte. Michelangelo antwortete ihm: „Ich sage, daß die Malerei umso besser erscheint, je mehr sie sich dem *rilievo* nähert, und den *rilievo* kann man für umso



5) Cornelis Norbertus Gijsbrechts:  
*Rückseite eines Gemäldes*, 1670,  
Kopenhagen, Statens Museum for  
Kunst



schlechter halten, je mehr er sich der Malerei nähert.“<sup>40</sup> Er formulierte damit ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen Malerei und Skulptur anhand jenes Begriffs, der eigentlich die Gattungen scharf trennte. Wie zur Demonstration hatte Michelangelo bereits in seiner frühen *Madonna an der Treppe* den umgekehrten Weg wie Giotto oder van Eyck beschritten und ein *basso rilievo* geschaffen, das in einen albertischen Fensterrahmen eingepasst ist und so tut, als sei die dreidimensionale Erscheinung der Madonna Resultat einer Flächenprojektion.<sup>41</sup>

Gemalte Skulpturen und Flachreliefs sind zwei Varianten von künstlerischen Gattungszwittern, die ihre Eigenschaften in Richtung auf die jeweils andere Kunstform negieren und um den Schritt von der Bildfläche auf den Betrachter zu konkurrieren. Diesen Schritt wiederholen die Combine Paintings der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Name bereits ihre malereiüberschreitende Stellung anzeigt. Die Objekte, die Robert Rauschenberg (Abb. S. 11) oder Jim Dine (Abb. 7) vor ihre Bildfläche hängen oder montieren, haben ihre Vorläufer in jenen gemalten Gegenständen, die sich nach allen Regeln der Perspektive bemühen, scheinbar möglichst weit vor die Membran in den Raum des Betrachters hineinzufragen.<sup>42</sup> Im Unterschied zum flachen Papier werfen

die meisten anderen Objekte aber Schatten, die sich wie ihre Umrisse mit der Bewegung des Betrachters verändern müssten. Folglich wählten Maler hier Dinge, die der Alltagserfahrung des Betrachters zufolge am Ort des Bildes – also in der Regel an der Wand – zu finden waren, und suchten die Bildhintergründe dieser Umgebung anzugleichen (Abb. 3). Soll die Illusion nämlich wenigstens für einen Moment glaubwürdig sein, muss die kognitive Aufmerksamkeit durch Alltagsgewohnheit gedrosselt werden.

#### Der Zusammenbruch der Grenze

Der englische Maler und Kunstschriftsteller John Ruskin ahnte im 19. Jahrhundert die Gefahr dieser Vermischung, die die Autonomie der Kunst gefährdete, als er gegen *Trompe-l'œil*-Malerei scharf zu Felde zog. Diese lenkte die Aufmerksamkeit von der Wahrheit des Dargestellten auf die Materialität des Gemachten. Kunst werde dadurch von einem „being-for-another“ zu einem „being-in-itself“.<sup>43</sup> Ruskin hatte erkannt, dass die *Trompe-l'œil*-Kunst, die von jeher zum Nachdenken über ihre Dinghaftigkeit, die Bedingungen ihrer Herstellung und unsere Wahrnehmungsfähigkeit zwang, gefährlich subversiv war, weil sie den Glauben an unsere Fähigkeit, die Wahrheit zu erkennen, in den Grundfesten erschüttern konnte.<sup>44</sup> Der Kubismus schließlich vollzog den Schritt der Verwandlung des Bildes von einem Fenster in eine dinghafte Fläche, auf die der Künstler Achsverschiebungen und Flächenansichten, Wortfragmente und mimetische Zitate ebenso gut wie reale Materialien anbringen konnte. Picassos *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912 (Paris, Musée Picasso) integriert in die gemalte Fläche zwar kein echtes Stuhlgeflecht, sondern dessen auf Wachstuch gedruckte Imitation. Damit verabschiedete sich die Malerei aber von der Möglichkeit der *pictorial representation*.<sup>45</sup> Das reale Objekt repräsentiert sich hier selbst, auch wenn es zunächst noch ein flaches, auf die Fläche des *tableau-objet* angebrachtes Imitat eines Geflechts ist.<sup>46</sup>

Die Rekonstruierbarkeit der sichtbaren Welt mit Hilfe der wissenschaftlichen Flächenprojektion dreier Dimensionen findet in jenem Moment ihr Ende, als mit der Relativitätstheorie die vierte Dimension entdeckt wurde und sich die Welt korrekt nur noch mathematisch beschreiben ließ.<sup>47</sup> Hatte das *Chantourné-Trompe-l'œil* aus der Richtung der Mimesis kommend durch Eindringen in die Dreidimensionalität die größtmögliche Identität mit dem dargestellten Gegenstand erreicht, so übernimmt nunmehr das

6) Cornelis Norbertus Gijsbrechts:  
*Staffelei mit Früchtestillleben*,  
um 1670, Kopenhagen,  
Statens Museum for Kunst





Objekt selbst, aus der Richtung der Betrachterwelt kommend, die Darstellung und löscht den Akt der Naturnachahmung aus. Damit wurde der extremste Punkt der von Albertis Konzept eröffneten selbstreflexiven Potentiale des Bildes erreicht. Er bedeutete nicht das Ende der Malerei, sondern eine entscheidende Ausweitung künstlerischer Optionen.

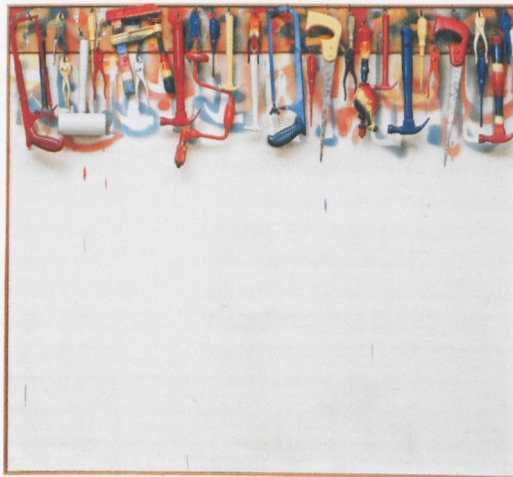
Den folgenreichsten Schritt in diese Richtung vollzog Marcel Duchamp, der 1914, nach einer kurzen kubistischen Phase, mit der Malerei brach. Er erkannte die nicht mehr umkehrbare Dinghaftigkeit des Bildes konsequent an und erklärte als Erster industriell hergestellte Gebrauchsobjekte zu Kunstwerken. Mit einem gewöhnlichen Flaschentrockner war das erste Ready-made geboren. Wie eng und logisch dieser Schritt mit der im Trompe-l'œil ausgeprägten Frage nach Darstellbarkeit und Wahrnehmung, Repräsentation und Objekt, kurz: mit dem ontologischen Status des gemalten Bildes, verbunden war, zeigt sein letztes Gemälde *Tu m'* von 1918 (New Haven, Yale University Art Gallery).<sup>48</sup> Es zeigt einen Stapel Rhomben, der, perspektivisch exakt konstruiert, in die Tiefe eines albertischen Fensters führt, am obersten Ende jedoch mit einem echten Bolzen auf der Bildfläche verschraubt ist. Dieses Motiv verlangt dem Auge den Umgang mit der *dual reality* des Bildes ab: Die Bildoberfläche wird zugleich als Fenster und als dinghafte Fläche gesehen. Die gemalten Schatten der im Bild nicht vorhandenen Ready-mades *Fahrrad-Rad* und *Hutständer* konkurrieren ferner mit dem Schatten eines (präsenten) Korkenziehers und dem echten, je nach Betrachterstandpunkt beweglichen Schatten einer realen Flaschenbürste. Schließlich geht ein gemalter Riss durch die rechte Bildmitte, der von echten Sicherheitsnadeln zusammengehalten wird – ein klassisches Trompe-l'œil-Motiv, das an zerrissene oder sich abrollende Leinwände erinnert. Duchamp bietet in einer disparaten Synthese Topoi der vergangenen Mimesis-Geschichte auf und stellt zugleich den Riss dar, der sie nunmehr durchzieht.

#### Das Spiel mit den Wahrnehmungskonventionen

Von diesem historischen Punkt aus ist Repräsentation als Mimesis im Sinn des albertischen Fensters als potentiell aufgehoben denkbar. Materialcollagen, Combine Paintings und Objekte von Picasso über Schwitters bis zur Pop Art setzen, unter postmimetischen Vorzeichen, jenen Drang zur Berührung und damit jenes Hineindrängen in den physischen Raum des Betrachters über die Hintertür des Objekts wieder in Kraft, das die gemalte Augentäuschung seit der Antike begleitet und das Alberti mit seinen Anweisungen technisch ermöglicht hat. Die kognitive Irritation des Betrachters bleibt bestehen, der nunmehr,

Bildkonventionen gewöhnt, Gemaltes erwartet und sich mit dem schieren Objekt konfrontiert sieht, aus dem sich die Handschrift des Künstlers komplett zurückgezogen hat – dies hatte Ruskin befürchtet. An die Stelle mathematisch nachprüfbarer und herstellbarer Darstellung müssen semantische Konventionen treten, um das Gesehene dem Status nach einordnen zu können; Dinge repräsentieren sich selbst oder in dreidimensionaler, materialmimetischer Replik und nicht als Projektion auf eine zweidimensionale Fläche. Auch sie geben sich idealiter wie das klassische Trompe-l'œil erst dem Tastsinn als Artefakte zu erkennen, wie Jasper Johns' bemalte Bronzerepliken zweier Bierdosen (Kat. 50). Gleiches gilt auch für die menschliche Figur, die etwa bei Duane Hanson im Fokus steht.

Wie sehr Künstlern des 20. Jahrhunderts die immanente Sprengkraft des Trompe-l'œil und dessen selbstreferentielles Potential bewusst ist, zeigen Rückgriffe auf Sujets wie gemalte Gemälderückseiten mit dort wie aufgehängt gemalten Gegenständen etwa bei Roy Lichtenstein (*Things on the Wall*, 1973, Privatsammlung).<sup>49</sup> Dieser schien hier zu versuchen, Jim Dines rund zehn Jahre ältere *Tools*-Serie wieder in die Fläche zu bannen, ohne jedoch Albertis Perspektive und *rilievo* einzusetzen. Jim Dine (Abb. 7) ließ die Leinwand scheinbar unbearbeitet als Albertis



7) Jim Dine:  
*Five Feet of Colorful Tools*, 1962,  
New York,  
The Museum of Modern Art



*velum* stehen, trug nur dort Farbe auf, wo etwas gezeigt wird, nämlich hinter den Werkzeugen, ließ diese – das im traditionellen Sinn mit Hilfe eben dieser Farben darzustellende dreidimensionale Sujet – aber durch sich selbst repräsentieren, als Dinge im Bereich und in der Griffweite des Betrachters. Sie sind die materialisierte Selbstverwirklichung des *rilievo*.

Das Oszillieren des Bildes zwischen Dinghaftigkeit und konstruiertem Durchblick ist jedoch weder eine Erfindung der Moderne, noch ist das Bewusstsein für diese Ambivalenz ein Kriterium für künstle-

rische Qualität, wie Clement Greenberg es im Versuch einer Abgrenzung von Modernismus gegen Kitsch postulierte.<sup>50</sup> Reflexionen über den ontologischen Status des Bildes erleben zwar in Kunst und Kunstwissenschaft der Moderne und Gegenwart eine Hochkonjunktur und verhelfen dadurch auch dem lange als geistlos verschmähten *Trompe-l'œil* zu neuer Attraktivität. Dabei offenbart sich aber eine Tradition, in der dem *Trompe-l'œil* die Rolle eines historischen Katalysators zukommt, der zugleich die ewigen Bedürfnisse des *homo ludens* bedient. Alberti hat es, wenn nicht so gewollt, so doch verursacht.

<sup>1</sup> Alberti 2002, I, 19, S. 93.

<sup>2</sup> Alberti 2002, I, 12, S. 83, 85: „[...] dass nichts anderes gesucht wird, als wie die Formen der gesehenen Gegenstände auf dieser Fläche darzustellen sind, nämlich genau so, als ob die Fläche aus durchsichtigem Glas wäre, sodass die Sehpypamide sie durchdringen könnte [...]. Da wir nun sehen, dass es nur eine einzige Fläche ist, sei es Wand oder Tafel, auf der ein Maler sich um die Darstellung mehrerer Flächen bemüht, die in der Pyramide enthalten sind, wird es ihm nützlich sein, diese Pyramide irgendwo zu durchschneiden [...]“.

<sup>3</sup> Vgl. Edgerton 2002, S. 9–11, 29, 113–127; wichtig ist aber die kritische Untersuchung des Verhältnisses von Brunelleschis Versuchen zu Albertis Anleitungen bei Frank Büttner: Rationalisierung der Mimesis: Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: Kablitz/Neumann 1998, S. 55–87.

<sup>4</sup> Vgl. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda: Einleitung, in: Alberti 2002, S. 12.

<sup>5</sup> Alberti 2002, II, 31, S. 115: „[...] jenes Velum, das ich im Freundeskreis Schnittfläche zu nennen pflege. [...] Es ist ein hauchdünnes Tuch aus losem Gewebe, nach Belieben gefärbt, und mit etwas dickeren Fäden in eine beliebige Anzahl von Parallelen unterteilt. Dieses Velum stelle ich zwischen das Auge und den gesehenen Gegenstand und zwar so, dass die Sehpypamide das lose Gewebe des Tuches durchdringt.“

<sup>6</sup> Vgl. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda: Kommentar, in: Alberti 2002, S. 186. Auch die Erfindung des *velum* ist wohl Brunelleschi zu verdanken, obwohl sich Alberti dessen rühmte, vgl. Edgerton 2002, S. 84, 107–109. Edgerton macht plausibel, dass die „Erfindung“ der Quadrierung vom Koordinatennetz der ptolemäischen Weltkarte, die 1400 von Manuel Chrysoloras und Jacopo d'Angiolo nach Florenz (und damit erstmals in der Neuzeit nach Westeuropa) gebracht wurde (ebd. S. 87), abgeleitet wurde, vgl. hierzu auch Büttner (wie Anm. 3), bes. S. 77 f.

<sup>7</sup> Alberti 2002, II, 43, S. 135: „von dort herzu“, s. auch Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

<sup>8</sup> Der Begriff wurde geprägt von Ernst Michalski (Michalski 1996).

<sup>9</sup> Zur *dual reality* und zu ihren kognitiven Folgen s. Ralph Norman Haber: *The Perception of Pictures*, Bd. 1: *Alberti's Window. The Projective Model of Pictorial Information*, hrsg. von Margaret A. Hagen, New York [u. a.] 1980, S. 13, 15.

<sup>10</sup> Alberti 2002, II, 46, S. 143.

<sup>11</sup> Zum neurobiologischen Zusammenhang zwischen Seh- und Tastsinn s. Wolf Singer: *The Misperception of Reality*, in: Washington 2002, S. 45 f. Die Involvierung des Tastsinns war bereits eine zentrale Kategorie Berensons in Bezug auf die Kunst Giottos, hervorgerufen durch die ausgeprägte Plastizität seiner Darstellungen, vgl. hierzu Gerhard Wolf: *Rothko, Giotto und die Moscheen von New York*, in: *Staatliche Museen von Berlin, Gemäldegalerie, Berlin 2009*, S. 17–39, hier S. 30.

<sup>12</sup> Vgl. Haber (wie Anm. 9), S. 12–23; Washington 2002, S. 42, 45.

<sup>13</sup> Baudrillard 1988, S. 54, sieht *Trompe-l'œils* als „opposed in their unreal reversion to the whole representative space elaborated by the Renaissance“.

<sup>14</sup> Thomas Puttfarcken: *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven/London 2000, S. 98: „In Renaissance theory and criticism the ‚picture‘ has no ontological status apart from that of its figures and objects“, obwohl er Alberti selbst zu Recht ein differenziertes Bewusstsein für den Objektcharakter eines Gemäldes nachweist (ebd., S. 75).

<sup>15</sup> Vgl. Antonio Averlino Filarete: *Tractat über die Zeichenkunst [...]*, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890, Buch XXII, 2. Buch von der Zeichenkunst, S. 629. Zur Fliege: Chastel 1984; Anna Eörsi: *Puer abige muscas! Remarks on Renaissance Flyology*, in: *Acta Historiae Artium Hungaricae* 42 (2001), S. 7–22; 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; zur literarischen Überlieferung: Johannes Bartuschat: *Leonis Baptistae Alberti Musca: breve rassegna critico-editoriale*, in: *Alberiana* 4 (2001), S. 256–260; zum Fliegentopos im Norden: Ulrich Pfisterer in: Pfisterer/Seidel 2003, S. 263.

<sup>16</sup> Vgl. Washington 2002, S. 290–293, Nr. 78, 79.

<sup>17</sup> Vgl. Washington 2002, S. 32, 294 bei Nr. 80.



- <sup>18</sup> Vgl. Krüger 2001, S. 15 f., 27–33, 37, 45.
- <sup>19</sup> Vgl. Marianne Koos: Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio, in: Bohde/Fend 2007, S. 65–85, hier S. 67.
- <sup>20</sup> Zum bereits in der Antike bei Philostrat geläufigen Vergleich der Malerei mit Schminke s. Jean-Claude Lebensztejn: Au Beauty Parlor, in: *Traverses* 7 (1977), S. 74–94, hier S. 77–82.
- <sup>21</sup> Giorgio Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übers. von Victoria Lorini, hrsg., komm. und eingel. von Sabine Feser, Berlin 2006, S. 29: „[...] und sogar das Gewebe des Tischtuchs ist auf eine Weise nachgeahmt, daß auch echtes Leinen nicht wirklicher aussehen könnte.“
- <sup>22</sup> Vgl. Wolfram Pichler: Die Evidenz und ihr Doppel: über Spielräume des Sehens bei Caravaggio, in: *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, hrsg. von Vera Beyer, Paderborn/München 2006, S. 126, 133, dem allerdings der Leonardo-Bezug entging. Zum *Emmausmahl* Caravaggios zuletzt Ebert-Schifferer 2009, S. 103, 145.
- <sup>23</sup> Vgl. Wolfram Pichler (wie Anm. 22), S. 151–154.
- <sup>24</sup> Vgl. Bohde/Fend 2007, S. 75 f.; Ebert-Schifferer 2009.
- <sup>25</sup> So zuletzt Michael Lüthy: Vom Raum in der Fläche des Modernismus, in: *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, hrsg. von Anke Hennig, Brigitte Obermayr und Georg Witte, Wien/München 2006, S. 164–166.
- <sup>26</sup> Den Zusammenhang zwischen der Infragestellung der albertischen Mimesis und dem Bewusstsein vom Bild als Objekt hat Nova treffend formuliert, allerdings erst für die Zeit Parmigianinos: „Das Prinzip der albertianischen Mimesis wird genau in dem Augenblick in Frage gestellt, in dem es seinen Zenit erreicht, nämlich genau in dem Augenblick, in dem das Bild kein Fenster mehr ist, sondern ein Objekt“ (Alessandro Nova: Beobachten und beobachtet werden, in: Krüger/Nova 2000, S. 94).
- <sup>27</sup> Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*, Frankfurt am Main 1999, VI, 5, S. 545. Vgl. hierzu Reinhard Steiner: Paradoxien der Nachahmung bei Giotto. Die Grisailen der Arenakapelle zu Padua, in: Körner [u. a.] 1990, S. 77.
- <sup>28</sup> Vgl. Haber (wie Anm. 9), S. 15–18; auch Puttfarcken (wie Anm. 14), S. 78, betont, dass die beiden Sehweisen sich nicht ausschließen.
- <sup>29</sup> Vgl. Washington 2002, S. 51.
- <sup>30</sup> Vgl. Baudrillard 1988, S. 58; vgl. auch Gombrich 1967, S. 313; Creighton Gilbert: Grapes, Curtains, Human Beings. The Theory of Missed Mimesis, in: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, hrsg. von Thomas W. Gaetgens, Berlin 1993, S. 416; Ursprung 2008, S. 25.
- <sup>31</sup> Diese Erkenntnis ist der Trompe-l'œil-Forschung seit langem geläufig, vgl. Milman 1984, S. 58; Mauriès 1998, S. 12. Zur Opazität s. Baudrillard 1988, S. 54, in Anlehnung an Charpentrat 1974.
- <sup>32</sup> Washington 2002, S. 210 f., Nr. 46.
- <sup>33</sup> Vgl. Stoichita 1998, S. 308–312.
- <sup>34</sup> Stoichita 1998, S. 308.
- <sup>35</sup> Insofern ist das Bild nicht, wie Milman 1984, S. 70, formulierte, die „Negation des Gemäldes“, sondern, wie Lenain 1984, S. 92, und Stoichita 1998, S. 308–310, mit ähnlichen Argumenten belegen, die radikale Selbstbewusstwerdung des Bildes.
- <sup>36</sup> Vgl. Washington 2002, S. 48 f.
- <sup>37</sup> Vgl. Lenain 1984, S. 100. Lenain hat die Sprengkraft von Gijbsbrechts' Trompe-l'œil im Hinblick auf die Kunst des 20. Jahrhunderts zu Recht unterstrichen (ebd., S. 87–92).
- <sup>38</sup> Vgl. Paola Barocchi: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Mailand/Neapel 1971, S. 487. Vgl. auch Anne-Marie Lecoq: „Die Augen täuschen“, sagen sie“, in: Mauriès 1998, S. 70.
- <sup>39</sup> Zur Kategorie der Plastizität bei Giotto und ihrer Rezeption bei Rothko s. Wolf (wie Anm. 11), S. 30–32.
- <sup>40</sup> Zit. n. Rudolf Preimesberger: Rilievo und Michelangelo: „... benché ignorantemente“, in: Pfisterer/Seidel 2003, S. 304.
- <sup>41</sup> Vgl. Pfisterer/Seidel 2003, S. 309.
- <sup>42</sup> Vgl. Washington 2002, S. 17–40, hier S. 36; Lüthy (wie Anm. 25), S. 167 f.
- <sup>43</sup> Vgl. Caroline Levine: Seductive Reflexivity. Ruskin's Dreaded Trompe l'oeil, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, 4 (1998), S. 366–375, bes. S. 367–370.
- <sup>44</sup> Ebd., S. 371: „[...] suggesting that there are in fact two conflicting ways of seeing the object – either as the real or as the representational [...]. Where the doubleness of trompe l'oeil appears, there a faith in our capacity to know the truth dissolves“; S. 373: „[...] consequently, trompe l'oeil can be seen as an intrinsically antirealist mimesis, an art that compels us to reflect on the making of art“.
- <sup>45</sup> Vgl. Susan L. Feagin: Presentation and representation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, 3 (1998), S. 234 f. Ähnlich wie hier und in Washington 2002, S. 33 f., werden die kubistischen Materialcollagen auch von Lüthy (wie Anm. 25), S. 158–163, als Reflexion über den Status der Bildoberfläche gedeutet.
- <sup>46</sup> Der kubistische Begriff des *tableau-objet* wird diskutiert bei Lenain 1984, S. 96 f.
- <sup>47</sup> Vgl. Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1987 (1954), S. 126.
- <sup>48</sup> Vgl. Lenain 1984, bes. S. 93–98.
- <sup>49</sup> Washington 2002, S. 350, Nr. 108.
- <sup>50</sup> Vgl. Ralph Ubl: Clement Greenberg (1909–1994), in: *Klassiker der Kunstgeschichte*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Bd. 2, München 2008, S. 164–174; Greenbergs Schriften sind auf Deutsch zugänglich in Clement Greenberg: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam [u. a.] 1997.