



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Trompe l'œil-Darstellungen von druckgraphischen
Blättern in Europa um 1700“

verfasst von / submitted by

Astrid Exner, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danksagung

Mein Dank gilt insbesondere Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel für die Anregung zur Beschäftigung mit dem vorliegenden Thema sowie für ihre hilfreiche Betreuung während der Entstehungsphase. Den Kolleginnen und Kollegen aus dem Privatissimum verdanke ich spannende Anmerkungen und Denkanstöße. Darüber hinaus möchte ich mich bei meinen Eltern Edith und Michael Exner bedanken, die mich während meiner gesamten Studienzeit unterstützt haben und deren geduldige Ohren nicht nur im Rahmen dieser Arbeit wichtig waren. Meiner Studienkollegin Lynette Mayer danke ich für aufmerksames Lesen, motivierende Worte und viele gemeinsam erlebte Semester.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	Seite 1
1. Beweggründe der Trompe l'œil-Malerei	Seite 5
1.1. Mimesis: Ablehnung und Wertschätzung der Naturnachahmung	Seite 5
1.2. Paragone: Der Wettstreit der Künste ab der Renaissance	Seite 11
1.3. Finestra Aperta: Albertis Prinzip und seine Umstülpung in der Trompe l'œil-Malerei	Seite 14
1.4. Vanitas: Trompe l'œil als Darstellung der Vergänglichkeit in der Barockmalerei	Seite 16
2. Illusionistische Papier- und Holzdarstellungen als Vorläufer und Zeitgenossen der Trompe l'œils druckgraphischer Blätter	Seite 20
2.1. Die Bedeutung der ab dem 15. Jahrhundert in Norditalien gängigen <i>cartellini</i> für die weitere Entwicklung illusionistischer Papierdarstellungen	Seite 22
2.2. Trompe l'œil-Papierdarstellungen in Quodlibets und Letter Racks in der niederländischen Malerei ab dem 17. Jahrhundert	Seite 26
3. Die Verbreitung des Motivs von auf Holz befestigten druckgraphischen Blättern in Europa im 17. und 18. Jahrhundert	Seite 38
3.1. Entstehung des Motivs	Seite 38
3.2. Ähnlichkeiten und Unterscheidungsmerkmale	Seite 43
3.3. Hochblüte des Motivs in den Niederlanden vor 1700	Seite 47
3.4. Trampantojos in Spanien um die Mitte des 18. Jahrhunderts	Seite 50
3.5. Das Motiv im deutschsprachigen Raum von 1674 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts	Seite 52
3.6. Französische Trompe l'œils im späten 18. Jahrhundert	Seite 55

4. Fallbeispiel: Das Trompe l'œil eines Kupferstichs nach Rubens' Heirat der Maria de' Medici eines unbekanntes Künstlers	Seite 59
4.1. Das Original: Peter Paul Rubens	Seite 60
4.2. Der Kupferstich: Die Brüder Nattier	Seite 68
4.3. Die Trompe l'œil-Abbildung	Seite 75
Katalog	Seite 85
Literaturverzeichnis	Seite 141
Abbildungsnachweis	Seite 148
Abbildungen	Seite 153
Abstract (<i>Deutsch</i>)	Seite 236
Abstract (<i>English</i>)	Seite 237

Einleitung

Gemälde können spannende Geschichten erzählen. Sie tun dies nicht nur durch ihren Bildinhalt, sondern auch in Bezug auf ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Lange bevor die Zeitalter der technischen und digitalen Reproduzierbarkeit einsetzten, stellten Maler und Malerinnen im Bild sichtbare Überlegungen darüber an, wie Kunst rezipiert, reproduziert und verbreitet wird. Eine Gattung der Malerei, für die das besonders zutrifft, ist die Trompe l'œil-Malerei. Trompe l'œil ist ein französischer Begriff für Kunst, die Augentäuschung betreibt und versucht, den Betrachter oder die Betrachterin im Glauben zu lassen, die *abgebildeten* Objekte seien *reale* Objekte. Manchmal wird dieser Malstil auch als Illusionismus bezeichnet, „die Scheinwirkung des Kunstwerkes, die den Betrachter verleiten soll, das bildlich dargestellte für konkrete Wirklichkeit zu halten.“¹ Dabei handelt es sich bei diesen Realität vortäuschenden Gemälden hauptsächlich um Stilleben.

Der Begriff der Illusion wurde erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Kunsttheorie, vor allem der französischen, gängig² – also genau zu dem Zeitpunkt, der im Fokus dieser Arbeit liegt. Davor benannte der Begriff böartige Täuschungen, die durch magische Kräfte ausgelöst wurden. Die Bezeichnung „Trompe l'œil“ in dem bekannten Sinn wurde hingegen noch später populär und erstmals im Jahr 1800 dokumentiert, als der französische Maler Louis-Léopold Boilly im Katalog des Pariser Salons eines seiner Gemälde als „Un trompe l'œil“ beschrieb.³ In diesem konkreten Fall war damit bereits die spezielle Form der Ansammlung von verschiedenen, auf einem Brett angebrachten Gegenständen gemeint, die auch „Quodlibet“ heißt.⁴ Der Malstil an sich reicht jedoch Jahrtausende in die Vergangenheit zurück, bis hin zu den antiken Wand-Trompe l'œils aus Pompeji, den ältesten erhaltenen Beispielen.

Der Name „Trompe l'œil“ ist also in Wirklichkeit ein Anachronismus für die unzähligen illusionistischen Barockstilleben des 17. und 18. Jahrhunderts, die zu ihrer Zeit noch nicht so genannt wurden. Häufig ist in der Literatur die Sprache davon, dass sich in den Niederlanden schon um 1650 die Begriffe „bedriegertjes“ (Betrügerchen) und „ogenbedrieger“ (Augenbetrüger) entwickelten.⁵ Diese These ist

¹ Büttner 2003, 158.

² Sybille Ebert-Schifferer hat die mehrfachen Quellen dazu gesammelt, vgl. Ebert-Schifferer 2002, 17.

³ Vgl. Koester 2000, 8.

⁴ Vgl. Büttner 2003, 158.

⁵ Vgl. etwa Ebert-Schifferer 1998, 164.

aber umstritten. Obwohl Samuel van Hoogstraten und andere Theoretiker öfter von Gemälden berichteten, die die Augen der Betrachterinnen und Betrachter zu betrügen („bedriegen“) vermochten, wurden sie von ihnen nicht konkret als „bedriegertjes“ bezeichnet.⁶ Es ist aber dennoch wahrscheinlich, dass der Begriff bereits weit vor 1800 in Ateliers (also in der Praxis) gebräuchlich war.⁷

Wenn in dieser Arbeit die Rede von Trompe l'œil ist, dann ist damit ausschließlich die Staffeleimalerei gemeint. Aber auch in Kirchen und Palästen wurde die Technik verwendet, um Räume optisch zu vergrößern. So griffen beispielsweise Andrea Mantegna, Paolo Uccello und Paolo Veronese die Theorie der Malerei als Fenster zur Welt von Leon Battista Alberti auf.⁸ In Abgrenzung zur architektonischen Form spricht Alberto Veca daher auch spezifisch von „trompe l'oeil da cavaletto“ (Malerstaffelei-Trompe l'œil).⁹ Die moderne Trompe l'œil-Malerei entwickelt sich nach diversen Vorläufern im Holland der 1650er Jahre als distinkte Unterkategorie und Genre der Stillebenmalerei. In dieser Zeit zeigten viele Künstler und Künstlerinnen besonderes Interesse an Perspektive und Illusionismus, etwa auch die beiden Rembrandt-Schüler Carel Fabritius und Samuel van Hoogstraten.¹⁰ Die Technik erforderte ein hohes Maß an Virtuosität und wurde von niederländischen Meistern auch als Schaustück ihres Könnens verstanden, indem sie selbstreflexiv die in den Werkstätten vorhandenen Werkzeuge der Malerei wie Paletten, Pinsel, Bücher, Skulpturen oder Globen darstellten. An den Höfen und unter den städtischen Eliten waren diese Werke höchst beliebt und wurden rege ausgetauscht.¹¹ Die Literatur zur Trompe l'œil-Malerei hingegen war bis vor wenigen Jahrzehnten überschaubar und äußerte sich tendenziell abwertend darüber.¹²

An der Entwicklung des Genres ist besonders auffällig, dass sie durch ihre Popularisierung in der Mitte des 17. Jahrhunderts im Vergleich zur Geburt von autonomen Gemälden von unbeweglichen Gegenständen „chronologically late“ ist, wie es Veca formuliert. Er fragt sich nach den Gründen dafür: „Was it used to ask a disturbing question, was it a rejection of a specialty that the artist felt was

⁶ Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., Illusionism in Dutch and Flemish Art, in: Ebert-Schifferer 2002, 78.

⁷ Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 8.

⁸ Vgl. Mastai 1975, 8 bzw. 12.

⁹ Vgl. Veca 1980, 93. Für einen Überblick über Trompe l'œil in der Architektur siehe Milman 1986.

¹⁰ Vgl. Koester 2000, 11.

¹¹ Vgl. Chong 1999, 30 bzw. 59.

¹² Einen umfassenden Überblick der vorhandenen Literatur bis 2004 bietet die Dissertation von Susanne Schwertfeger. Vgl. Schwertfeger 2004.

conceptually limiting compared to his aspirations, or was it an extreme response to the patrons' taste for marvel, for ‚play?‘¹³ Die logischste Erklärung für die Entwicklung der Trompe l'œil-Malerei und die Freude an der Täuschung hat jedoch mit den Fortschritten in den Naturwissenschaften zu tun, die eine Rationalisierung des Weltbilds und die Entwicklung perspektivischer Hilfsmittel mit sich zogen, die räumliche Illusion ermöglichten¹⁴ – eine Situation, die sich nach der Antike erst ab dem 15. Jahrhundert wieder findet. Mit den neuen Entwicklungen der perspektivischen und illusionistischen Malerei trägt die Trompe l'œil-Technik die Möglichkeit in sich, die Grenzen der Malerei zu überschreiten – und kann in gewissem Sinne als Vorläuferin der Moderne angesehen werden: „Das oft als rein technisches Kunststück abgewertete *Trompe-l'œil* birgt somit, aus der historischen Perspektive betrachtet, das innovative Potential zur Aufhebung der klassischen Malerei in sich.“¹⁵

In den folgenden Kapiteln soll es darum gehen, einen besonderen Typus der Trompe l'œil-Malerei zu untersuchen und zu katalogisieren. Es handelt sich dabei um das Motiv von auf Holzwänden befestigten druckgraphischen Blättern, das im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung fand. Mithilfe eines Katalogs und Vergleichs von bekannten und gesicherten Werken dieses Typus, die einem Künstler und einer konkreten Zeit(spanne) zurechenbar sind, ergibt sich die Möglichkeit, im letzten Teil dieser Arbeit das Gemälde eines unbekanntes Malers zu analysieren und die vom Versteigerungshaus vorgenommene Datierung und geographische Zuordnung zu überprüfen. Bevor all dies geschehen kann, führen die ersten beiden Kapitel zum Hauptthema hin. Sie behandeln einerseits den theoretischen Unterbau zur Trompe l'œil-Malerei – also kunsttheoretische Überlegungen zu Mimesis, dem Paragone-Streit, Albertis Fensterprinzip und Vanitas-Motiven – und nehmen andererseits eine Kontextualisierung des Typus der Darstellung von auf Holz angebrachten Blättern mit Druckgraphiken vor, indem *cartellini*, illusionistische Papierelemente ab dem 15. Jahrhundert, als Vorläufer vorgestellt und die Trompe l'œil-Formen Quodlibet und Letter Rack als Zeitgenossen des zu untersuchenden Typus analysiert werden.

¹³ Vgl. Alberto Veca, *Honest Lies: The Meaning, Language, and Instruments of Trompe l'Oeil*, in: Ebert-Schifferer 2002, 72.

¹⁴ Vgl. Düchting 2010, 56.

¹⁵ Ebert-Schifferer 1998, 166.

Wie ordnet sich nun aber unser Trompe l'œil-Typus thematisch in die unterschiedlichen Formen und Ausprägungen des Genres ein? Eckhard Hollmann und Jürgen Tesch unterscheiden in ihrem Überblickswerk „Die Kunst der Augentäuschung“ vier Themenbereiche des Trompe l'œil. Zur ersten Gruppe zählen sie die Bearbeitung von Scheingegenständen, zu denen die Abbildung von Musikinstrumenten, Vorhängen, Nischen, Regalen, Wandschränken, aber auch Quodlibets und *cartellini* gehören. Die zweite Gruppe besteht für sie aus vorgetäuschter Kunst – damit meinen die Autoren Abbildungen von Gemälden, die beispielsweise auch scheinbar zersplittertes Glas, Nägel oder Ösen zeigen – oder auch Chantournés (also Bilder, die eine Staffelei darstellen und, direkt auf Holz gemalt, frei in den Raum gestellt werden) und die Vortäuschung von Skulptur durch Grisaille-Malerei (bevorzugt an Außenseiten von Flügelaltären). Die vorgetäuschte Architektur gliedern sie in eine eigene dritte Gruppe aus – die der Scheinarchitektur, die glatte Wände mit Säulen, Nischen und Balkonen strukturiert und ihnen Tiefe verleiht und eine Öffnung von Wänden oder zum Himmel ermöglicht. Die vierte und letzte Gruppe bilden glaubhafte Darstellungen von Menschen und Tieren, die mit der dritten Gruppe der Scheinarchitektur in Verbindung stehen.¹⁶

Christa Burda teilt die verschiedenen Bildtypen der Trompe l'œil-Malerei in ihrer Dissertation von 1969 nicht nach Themenbereichen, sondern nach dargestellten Objekten – und damit direkter und unmissverständlicher – ein. Sie lässt die Scheinarchitektur weg und konzentriert sich auf die Staffelei. Der gemeinsame Nenner jeglicher Trompe l'œil-Malerei ist für Burda, dass sie einen direkten Bezug zu ihrer (sozialen) Umgebung haben und darauf verzichten, die eingeschränkte thematische Vielfalt mit zusätzlichen dekorative Elementen zu schmücken. Sie unterscheidet sechs verschiedene Kategorien: Briefwände und Briefhalter (also Quodlibets und Letter Racks), Wandschränke, Musikinstrumente, Reproduktionen von Kunstwerken (unsere Darstellungen von Druckgraphiken fallen in diese Kategorie), Jagdgerät und Repräsentationen der Jagdbeute.¹⁷

¹⁶ Vgl. Hollmann 2004, 7-9.

¹⁷ Vgl. Burda 1969, 28-34.

1. Beweggründe der Trompe l'œil-Malerei

Jedem Trompe l'œil-Gemälde liegt eine jahrtausendealte Bildtradition und Kunsttheorie zugrunde. Dabei stößt das Spiel mit der Täuschung in der Geschichte sowohl auf begeisterte Faszination wie auch auf missbilligende Ablehnung – und das teilweise sogar gleichzeitig. Theoretische Konzepte begleiten die Malereipraxis seit der Antike, werden manchmal in Gemälden selbst aufgegriffen und sind insgesamt für das Verständnis der illusionistischen Trompe l'œil-Werke essentiell. Im Folgenden sollen daher die vier bedeutendsten und einflussreichsten Konzepte vorgestellt und gleichzeitig als Brille genutzt werden, mit der die Beweggründe der Augentäuschung um 1700 theoretisch gefasst werden können. Die Mimesis-Theorie ist dabei die älteste Form der Beschäftigung mit illusionistischen Darstellungen – während Platon die Naturnachahmung verdammt, stellt sie Plinius in ein besseres Licht. Die Fähigkeit der Malerei, nicht nur die Natur, sondern auch andere Kunstgattungen nachzuahmen, rückt beim Paragone-Streit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Albertis Metapher der Malerei als offenem Fenster wiederum lässt sich, in ihr Gegenteil verkehrt, zur Erklärung der Besonderheit von Trompe l'œil-Gemälden heranziehen, ebenso wie der Vanitas-Gedanke, der bis zu einem gewissen Grad jedem Stilleben innewohnt.

1.1. Mimesis: Ablehnung und Wertschätzung der Naturnachahmung

Es ist ein Paradox der barocken Kunstwelt, dass Kunsttheorie und Kunstpublikum die Stillebenproduktion so unterschiedlich bewerten. Stilleben (zu denen auch die Trompe l'œils zählen, die Thema dieser Arbeit sind) sind zur damaligen Zeit etwa am niederländischen Kunstmarkt äußerst beliebt. Gleichzeitig werden sie in Hierarchien der Gattungen der Malerei weit unten gereiht, weil sie vom Künstler oder der Künstlerin nicht die Art von Genie erfordern, die beispielsweise die Historienmalerei verlangt. Stilleben seien bloße Nachahmung der Natur, so der Vorwurf. Diese Tradition der Geringschätzung lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen, als Platon um 400 v. Chr. in seinen Dialogen *Politeia* und *Sophistes* die *mimesis* als ebenso zentrales wie verwerfliches Konzept der Malerei herausstrich. Nachdem die Kunst im 6. und 5. Jh. v. Chr. in Griechenland – anders als in Ägypten und dem persischen Reich

– ihre magischen Aufgaben verlor, konnten sich neue Funktionen entwickeln, etwa die der Verfeinerung des bürgerlichen Lebens. Im Gegensatz zur späteren Geringschätzung wurde vor Platons Kritik daher die bestmögliche Annäherung an die Realität als höchste Aufgabe der Kunst angesehen.¹⁸

Mit Platon jedoch tritt ein Verständnis von Malerei und anderen Künsten auf den Plan, das Kunstwerke in Konkurrenz zur Wahrheit definiert. Platon spielt die *mimesis* gegen die *idea* aus und lehnt erstere ab, da für ihn künstlerisches Schaffen keinen Erkenntnis- oder Wahrheitsanspruch erheben kann. Im II., III. und vor allem im X. Buch der *Politeia* übt er seine Kritik in Form von sokratischen Dialogen aus, etwa mithilfe der Metapher der drei verschiedenen Bettgestelle, „das eine das in der Natur seiende, von dem wir, denke ich, sagen würden, Gott habe es gemacht. [...] Eines aber der Tischler. [...] Und eines der Maler.“¹⁹ Die Reihenfolge bildet bereits die platonische Wertung ab: Wo „das in der Natur seiende“ noch die universelle Idee eines Bettgestells bezeichnet, bildet der Tischler als „Nachbildner“ das Seiende bereits nach. Der Maler, der sich an das Bettgestell des Tischlers hält, ist dann logischerweise Kopist zweiten Grades. „Auf welches von beiden geht die Malerei bei jedem? Das Seiende nachzubilden, wie es sich verhält, oder das Erscheinende, wie es erscheint, als eine Nachbildnerie der Erscheinung oder der Wahrheit? – Der Erscheinung, sagte er [der Gesprächspartner Sokrates’, Anm. AE]. – Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerie“.²⁰ Und die Suche nach der Wahrheit ist schließlich die oberste sokratische Maxime. Indem sie ihre Kopien der Erscheinungen als wahrhaftige Wiedergaben der Wirklichkeit darstellen, so lautet die Kritik Platons an Gemälden, wirken sie auf das Unvernünftige in der Seele ein und sind deshalb verwerflich.

Im Dialog *Sophistes*, in dem der Protagonist Theaitetos mit einem Fremden über Ebenbilder und Trugbilder spricht, zeigt Platon eine differenziertere Sichtweise über nachahmende Künste. Der Fremde teilt mimetische Werke in zwei Kategorien ein: „Die eine, welche ich in ihr sehe, ist die ebenbildnerische Kunst der Ebenbilder. Diese besteht eigentlich darin, wenn jemand nach des Urbildes Verhältnissen in Länge, Breite und Tiefe, und dann auch jeglichem seine angemessene Farbe gebend,

¹⁸ Vgl. Vettters 1997, 5.

¹⁹ Platon, *Politeia*, X. Buch, 597b.

²⁰ Platon, *Politeia*, X. Buch, 598b.

die Entstehung einer Nachahmung bewirkt.“²¹ Darunter können wir uns beispielsweise Skulpturen vorstellen. Diese Ebenbilder unterscheiden sich aber von den verwerflichen Trugbildern: „Was nur, weil es gerade vom nicht gehörigen Orte aus betrachtet wird, dem Schönen zu gleichen scheint, wenn es aber jemand genau betrachten könnte, dem gar nicht gleichen würde, dem es zu gleichen behauptet, wie wollen wir das nennen? Nicht eben, weil es zu gleichen scheint und doch nicht gleicht, ein Trugbild?“²² Was also vom barocken Kunstpublikum gefeiert und bewundert wird, ist für Platon schädlich.

Platon bewertet die *mimesis* nicht durchgehend negativ, wenn sie statt der Abbildung der einzelnen Gestalt das wirkliche Wesen, die Allgemeinbegriffe oder Ideen darstellt.²³ Aber inmitten des zu seiner Zeit aufkommenden Illusionismus sowie der Täuschungstaktiken, die durch die Rhetorik möglich werden, setzt Platon den Scheinkünsten *episteme* entgegen – also Wissenssicherung, Begründung und Eindeutigkeit, so Gottfried Boehm. „Aus diesem Impuls erklärt sich auch seine Bilderfeindschaft. In den Dialogen *Politeia* und *Sophistes* bindet er die Malerei an eine starke Vorgabe, nämlich an die Norm weitgehender Ähnlichkeit, und treibt sie damit in ein fatales Dilemma. Denn was sie auch tut, sie strandet in Mängeln.“ Ist eine Abbildung mangelhaft, dann erfüllt sie nicht die Anforderungen der *techné*; ist die Ausführung glaubhaft, so verleugnet sie ihren Status als Kopie. „Bilder sind für ihn entweder banal, das heißt lediglich materielle Größen, oder gefährlich, das heißt lügenhafte Suggestionen und Ineinssetzungen mit einer Sache, die sie in Wahrheit selbst nicht sind. Diesen radikalen Gedanken und die damit verbundene Forderung eignet sich Plinius an und schreibt sie in eine kunstfreundliche Novelle um.“²⁴

Noch bevor Plinius mit seinen Anekdoten (auf die sich in weiterer Folge unzählige illusionistisch malende Künstler und Künstlerinnen beziehen werden) für eine Aufwertung der Nachahmung sorgt, erfährt die Malerei bereits bei Aristoteles eine Rehabilitierung.²⁵ Aristoteles sieht die Ursache der illusionistischen Wirkung der Bilder in ihrer Übereinstimmung mit der *veritas*. In seiner *Poetik* bewertet er die

²¹ Platon, *Sophistes*, 235d-e.

²² Platon, *Sophistes*, 236b.

²³ Vgl. Constanze Peres, „Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos“, in: Körner 1990, 7.

²⁴ Gottfried Boehm, *Die Lust am Schein im Trompe-l'œil*, in: Hedinger 2010, 25.

²⁵ Eine Zusammenfassung der philosophischen Überlegungen von Platon und Aristoteles zur *mimesis* findet sich z.B. bei Constanze Peres. Vgl. Constanze Peres, „Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos“, in: Körner 1990, 1-39.

Nachahmung als Grundprinzip der Kunst (wobei es bei ihm hauptsächlich um die Dichtkunst geht) als positiv. Worin Platon und Aristoteles aber trotz ihrer unterschiedlichen Bewertungen von Kunst übereinstimmen, ist die Frage beider nach dem Wahrheitsgehalt, Wirklichkeitsstatus und Erkenntniswert von Kunst.²⁶

Erhaltene oder überlieferte illusionistische Kunstwerke der Antike gibt es nur wenige. Späte Mosaiken und Wandmalereien in Pompeji sind oft schlecht erhalten und beschädigt. In Rom können aber noch heute einige Mosaiken besichtigt werden. Das *asarotos oikos* („das ungefegte Zimmer“) etwa, ein Mosaik des Sosos von Pergamon, zeigt einen vermeintlich ungefegten Boden, auf dem Essensreste verstreut sind. Dennoch müssen wir uns heute meistens auf Texte klassischer Autoren wie Plinius verlassen, die nicht nur die Namen der damals berühmtesten Maler überliefern, sondern auch gleich deren Werke beschreiben und in Anekdoten über die Reaktionen des Publikums berichten. Diese Erzählungen erfreuten sich besonders ab der Renaissance wieder großer Beliebtheit. Sie wurden verbreitet, wiederbelebt und zitiert, und viele zeitgenössische Künstler sahen sich in der Nachfolge ihrer überlieferten Vorgänger.²⁷

Die für die Trompe l'œil-Malerei richtungweisende Anekdote wird von Plinius in seiner *Naturalis historiae* übermittelt. Um 77 n. Chr. entstanden, widmet sich Plinius hier einem Wettstreit der beiden Maler Zeuxis und Parrhasios. Zeuxis war in etwa von 435-390 v. Chr. aktiv, Parrhasios fast gleichzeitig von 440-390 v. Chr. – also nur wenige Jahre, bevor Platon seine nachahmungskritische *Politeia* verfasst.

Der zuletzt Genannte [Parrhasios, Anm. AE] soll sich mit Zeuxis in einen Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.²⁸

Dass Parrhasios in diesem Wettstreit als Sieger hervorgeht, hängt natürlich von der intellektuellen Kapazität des getäuschten Lebewesens ab. Während Zeuxis mit seinem illusionistischen Gemälde nur einen Vogel zu täuschen vermag, schafft es Parrhasios nicht nur, einen Menschen in die Irre zu führen, sondern sogar einen Malerkollegen, der sich auf dem Gebiet des Illusionismus auskennt.

²⁶ Vgl. Constanze Peres, „Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos“, in: Körner 1990, 12.

²⁷ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 19.

²⁸ Plinius, *Naturalis historiae* XXXV, 65.

Als diese Anekdote und andere ähnliche ab der Renaissance wiederentdeckt wurden, hatte dies beträchtlichen Einfluss auf Sammler und Maler gleichermaßen, wie Ernst Gombrich erläutert: „Die Kenner und Sammler, die [...] lasen, wie sehr die Alten die Fähigkeit des Malers, das Auge zu täuschen, bewunderten und wie hoch geschätzt die Beweise solcher Meisterschaft waren, müssen danach getrachtet haben, solche Werke selbst zu besitzen. Die Künstler kamen ihrerseits diesem Verlangen gern entgegen, besonders in Anbetracht des Ruhms, der einer geglückten Illusion harrte.“²⁹

Was sind nun aber die Bedingungen für solch eine geglückte Illusion? Erfolgreiche Augentäuschung setzt voraus, dass die Plastizität der dargestellten Objekte mit malerischen Mitteln imitiert wird. Dies geschieht in der Regel durch naturalistische Malerei, graduelle Farbabstufungen von Hell zu Dunkel, die korrekte Platzierung von Licht und Schatten (beides seit Giotto etabliert) mit Berücksichtigung der geplanten Hängung des Werks sowie durch die Beherrschung der Perspektive (seit Leon Battista Alberti) und Genauigkeit bei detaillierten Darstellungen. Darüber hinaus verzichten Künstler und Künstlerinnen in Trompe l'œil-Gemälden auf ihre individuelle Handschrift und Pinselführung, um den Objektcharakter zu stärken. Eine etwaige Signatur muss daher geschickt untergebracht werden.

Je flacher die gezeigten Gegenstände dabei sind, desto leichter fällt es, Schatten und Licht glaubwürdig darzustellen. Präzise Tiefeninformation ist für stereoskopisches Sehen und die menschliche Raumwahrnehmung essentiell. Auch wenn damals vielleicht nicht dieselbe Terminologie verwendet wurde, so wissen Betrachterinnen und Betrachter doch intuitiv, dass beispielsweise Bewegungsparallaxe oder Binokularsehen bei weit entfernten Objekten weniger stark ausgeprägt sind als bei näher befindlichen. Ähnlich verhält es sich bei flachen Gegenständen auf flachen Oberflächen, was Vorbild und Abbildung schwerer voneinander unterscheidbar macht – eine Tatsache, die sich die Trompe l'œil-Malerei zunutze macht.³⁰

All diese Erfolgskriterien sind im Idealfall in illusionistischen Gemälden vorhanden. Um von einer tatsächlichen Trompe l'œil-Darstellung zu sprechen, sieht Sybille Ebert-Schifferer folgende Bedingungen als unerlässlich an: die dargestellten

²⁹ Gombrich 1978, 182.

³⁰ Vgl. Wolf Singer, *The Misperception of Reality*, in: Ebert-Schifferer 2002, 43.

Gegenstände müssen in einer natürlichen oder zumindest plausiblen Größe wiedergegeben werden, und zwar so vollständig wie möglich (also nicht vom Bildrahmen abgeschnitten) und ohne sichtbare Zeichen des Malprozesses wie klar zu erkennende Pinselstriche.³¹

In der Tradition der Plinius-Anekdote hängt die Beurteilung des Erfolgs einer Trompe l'œil-Darstellung konventionellen Vorstellungen nach vor allem davon ab, ob es dem Künstler gelingt, die Betrachterinnen und Betrachter des Werks zu täuschen. Vielleicht ist es aber nicht ganz so einfach. Während ein gelungenes Trompe l'œil mit der Täuschung spielt und die Neugier des Publikums zu wecken vermag, verwechseln wir doch heutzutage nur selten die dargestellten Objekte mit ihren tatsächlichen Vorbildern. Natürlich waren die Umstände, unter denen Trompe l'œil-Gemälde im 17. und 18. Jahrhundert betrachtet wurden, völlig andere als zur heutigen Zeit. Arthur Wheelock identifiziert die drei wichtigsten Unterschiede. Zunächst begegnen wir ihnen heute nur selten unerwartet – meistens sehen wir sie in gut beleuchteten Museumsräumen gemeinsam mit anderen Werken ihrer Periode und nicht an ihren ursprünglich zgedachten Orten. Darüber hinaus haben sich unsere Sehgewohnheiten durch die Entwicklung von Fotografie, Film und Computergraphiken verändert – wir haben es nun viel öfter mit glaubhaftem Illusionismus zu tun. Und schließlich hat an den barocken Gemälden der Zahn der Zeit genagt und ihre mimetischen Qualitäten werden durch Alterserscheinungen vermindert.³² Doch auch das zeitgenössische Publikum im 17. Jahrhundert ließ sich von diesen Werken nur bedingt täuschen. Der Überraschungseffekt sowie das Bedürfnis, den Tastsinn als Korrektiv einzusetzen und das Kunstwerk anzugreifen, um sich seiner Täuschung zu vergewissern, bedingen eine gewisse Kooperation der Betrachtenden. Für Wheelock, der sich auf theoretische Schriften der Periode bezieht (etwa von Samuel van Hoogstraten und Philips Angel), nehmen diese eine ähnliche Rolle ein wie in einer Theatersituation. Die Bereitschaft des Publikums, illusionistische, die Wirklichkeit bloß darstellende Kunstwerke als Realität selbst zu akzeptieren, nennt er „a willing suspension of disbelief“.³³

Dementsprechend muss auch die Frage, wie weit die *mimesis* für eine erfolgreiche Trompe l'œil-Darstellung gehen muss, relativiert werden. Eine

³¹ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 23.

³² Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., Illusionism in Dutch and Flemish Art, in: Ebert-Schifferer 2002, 79-80.

³³ Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., Illusionism in Dutch and Flemish Art, in: Ebert-Schifferer 2002, 81.

Täuschung des Publikums ist gar nicht das ultimative Ziel, sondern stattdessen soll eher ein Staunen über die eigene Wahrnehmungsweise hervorgeführt werden. Der von Anfang an mitgedachte und keinesfalls naive Rezipient wird als Komplize vorausgesetzt, dem der Vorgang seiner eigenen (Beinahe-)Täuschung Vergnügen bereitet.³⁴

1.2. Paragone: Der Wettstreit der Künste ab der Renaissance

Das Mittelalter bringt eine Ablehnung der illusionistischen Bildwirkung durch die Kirchenväter mit sich. Die platonische Tradition der Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Schein bzw. von Urbild und Abbild spiegelt sich im biblischen Bildbegriff wider. Am ehesten werden Bilder im Christentum als Mittel zur Kommunikation mit Analphabeten sowie als Erinnerungstütze für Gläubige akzeptiert – um Herrlichkeit und Göttlichkeit zu zeigen, wird aber der Illusionismus in mittelalterlichen Darstellungen nicht benötigt. Dies ändert sich ab dem 13. Jahrhundert, wenn mit Giotto und Boccaccio ein Umschwung beginnt, das Sehen für den Erkenntnisprozess wieder einen größeren Stellenwert einnimmt und zwischenzeitlich vergessene Techniken einer plastischen Malweise wie Perspektive und der Einsatz von Schatten wiederentdeckt werden.

Parallel findet aber im Vergleich zur Antike eine Entwertung von illusionistischen Darstellungen statt, solange sie nur ihrer selbst wegen produziert werden. Mit Vasari bildet sich im 16. Jahrhundert eine Hierarchie der verschiedenen Malereigattungen heraus, die die Historienmalerei an erster Stelle platziert und Stilleben – und damit auch Trompe l'œil-Gemälden – nur eine untergeordnete Bedeutung zuspricht. Nicht mehr die glaubwürdigste Imitation der Natur gilt für Vasari als die größte Kunst; stattdessen geht es ihm um den intellektuellen Gehalt und das Genie der Kunstschaffenden.

In diesem historischen Zusammenhang sowie geistigem Umfeld ist auch der Paragone-Streit zu sehen. Paragone (ital. Vergleich) bezeichnet den Wettstreit darüber, welche der Kunstgattungen den höchsten Rang einnimmt – und zwar

³⁴ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 24.

innerhalb der Bildenden Künste selbst sowie in Relation zu anderen Kunstformen, vor allem aber zwischen Malerei und Skulptur. Die Frage beschäftigte Kunst und Theorie über Jahrhunderte. Einen Höhepunkt der Diskussion bildete die von dem florentinischen Gelehrten Benedetto Varchi 1547 initiierte Umfrage unter Bildhauern und Malern. Varchi (1503-1565) hielt in diesem Jahr seine *Due Lezzioni*, die 1549 auch gedruckt erschienen. Im Anhang befindet sich die erste Meinungsumfrage über Kunst – nämlich zum Paragone. Unter den Befragten, die der Skulptur die Vorrangstellung zusprechen, ist immer wieder die Rede vom Drang, Kunstwerke anzufassen und mit dem Tastsinn den Sehsinn zu bestätigen oder zu entkräften. Weil sich Skulptur taktil begreifen lässt und so ihre Dreidimensionalität bestätigen kann, hat sie hier einen argumentierbaren Vorteil gegenüber der Malerei. Auch die Divinisierung des künstlerischen Schaffungsprozesses spielt im Paragone-Streit eine Rolle. Die Metapher von Gott als erstem Bildhauer ist weit verbreitet – aber auch der Maler wird als „alter deus“ mit Gott verglichen.

Die Argumente, die für die Malerei als vorherrschende Kunst hervorgebracht werden, drehen sich um ihre Universalität und die durch Farben ermöglichte größere Bandbreite der Nachahmung. Die Malerei kann – eben durch illusionistische Maltechniken, die auch in Trompe l'œil-Werken zum Einsatz kommen – in ihrem eigenen Medium auch Kunstwerke anderer Gattungen imitieren, etwa auch Skulpturen. Den Beweis diesbezüglich erbrachte Giotto bereits vor 1304 in Padua mit den Grisailen in der Sockelzone der Arenakapelle. Um Skulptur nachzuahmen, malt Giotto sie in Graustufen. Dass die Figuren in seiner Darstellung sogar in Bewegung zu sehen sind und aus ihren Nischen hervorkommen – was in der Skulptur nicht möglich ist – gilt für Verfechter der Vorherrschaft der Malerei als weiterer Beweis für ebendiese. Die Gegner dieser Sichtweise sehen das freilich umgekehrt: Tribolo etwa stellt dieser vermeintlichen Lügenkunst der Malerei ganz in platonischer Tradition die Wahrheit der Skulptur gegenüber.³⁵

Das Prinzip des *rilievo*, das bei Giotto zur Ausführung kommt, ist neben der Erfindung der konstruierten Perspektive durch Filippo Brunelleschi und Leon Battista Alberti eine der wichtigsten illusionistischen Techniken in neuzeitlichen Gemälden. Eine große Rolle für die Reliefwirkung spielt dabei das monochrome Helldunkel, das

³⁵ Einen Überblick über den Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts liefert z.B. Hessler 2001.

Giotto in der Arenakapelle einführt. In der Folgezeit inspiriert er damit immer wieder Grisailen, die häufig an den Außenseiten (also Wochentagsseiten) von großen Flügelaltären vorkommen und darum nicht die Heiligen selbst, sondern ihre vorgetäuschten Statuen zeigen – als bekanntes Beispiel können etwa die Hl. Maria und der Erzengel Gabriel in Jan van Eycks Verkündigung von etwa 1420 oder die Wochentagsseite seines Genter Altars gelten. Wie im Trompe l'œil im engeren Sinne fordert das Relief-Prinzip, dass „der Bildgrund als materielle, nicht hintergehbare Ebene [erscheint], die den wirklichen Raum zu begrenzen scheint, und von der aus sich die dargestellten Gegenstände in den Realraum zu erheben scheinen“³⁶. Das Reliefprinzip wird in der Theorie schon um 1400 bei Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte* besprochen; auch Alberti behandelt es im 2. Buch seiner Abhandlung *Della Pittura* von 1435. Bis in die Gegenwart beschäftigt Giottos *rilievo* und sein Einfluss auf die Paragone-Frage die Kunstgeschichte. Der Vorrang der Malerei wird im Fall Giottos damit begründet, dass das Künstlergenie hier mehr als bloße Skulpturnachahmung erreicht: „Nachahmung ist bei Giotto [...] eine reflektierte Form der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit auf der einen Seite und mit den Möglichkeiten des Mediums auf der anderen. Oder anders gesagt: Giotto's Zyklus zeigt gerade am Beispiel der Nachahmung von Skulptur, wie Reflexion in Nachahmung eingewoben ist.“³⁷

Diese Überlegung lässt sich mit wenig Mühe auf die Trompe l'œils von druckgraphischen Blättern im 17. Jahrhundert und darüber hinaus übertragen. Wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden, ist die Darstellung dieser Blätter nicht nur ein Zeichen für die Überlegenheit der Malerei über Zeichnungen oder Stiche und damit Ausdruck des Paragone-Streits. In vielen Fällen werden die gezeigten Blätter ganz bewusst ausgewählt – zur „bloßen“ Trompe l'œil-Nachahmung gesellt sich dann noch gezielte künstlerische Reflexion, die sich zum Beispiel in Form von moralisierenden Elementen, Analogien zur Malkunst, autobiographischen Hinweisen oder Vanitas-Symbolik äußert.

³⁶ Vgl. Büttner 2003, 159.

³⁷ Reinhard Steiner, „Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua“, in: Körner 1990, 75.

1.3. Finestra Aperta: Albertis Prinzip und seine Umstülpung in der Trompe l'œil-Malerei

Wie das Reliefprinzip Giotto's spielt auch die Entdeckung der Zentralperspektive eine große Rolle in der Ermöglichung der glaubhaft realistischen Darstellung von dreidimensionalen Inhalten auf zweidimensionalen Bildträgern. Die Metapher Leon Battista Alberti's der Malerei als Fenster ist bereits in der Bildauffassung Giotto's vorhanden. Sie wird von Alberti aber in seiner Abhandlung *Della Pittura* durch eine kurze Handlungsanweisung auf den Punkt gebracht: „Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster [aperta fenestra], durch welches der ‚Vorgang‘ betrachtet wird. In diesem Rechteck lege ich fest, wie groß ich die Menschen auf dem Gemälde haben möchte.“³⁸ Diese Passage vom Bild als offenem Fenster, durch das wir die Szene beobachten, die sich hinter dem Rahmen abspielt, negiert de facto den Bildgrund. Wie Victor Stoichita zusammenfasst: „Die Oberfläche des gemalten Bildes funktionierte wie die Fläche eines Fensters, hinter dem sich die Repräsentation eines dreidimensionalen, homogenen und kohärenten Raumes in die Tiefe erstreckte.“³⁹

Im Gegensatz zu Alberti's Fenstermetapher funktioniert die Trompe l'œil-Malerei in die umgekehrte Richtung. Nicht nur stören häufig verwendete Elemente wie Fliegen oder *cartellini* (die im folgenden Kapitel dieser Arbeit zur Sprache kommen) die Fenster-Wirkung von Gemälden – der plastische Effekt von Trompe l'œil-Kunstwerken suggeriert darüber hinaus nicht einen Raum hinter, sondern *vor* dem Gemälde. Es liegt dabei in der Natur der Sache und in den beschränkten Möglichkeiten der zweidimensionalen Malerei begründet, dass dieser Raum vor dem Gemälde meist sehr flach ausfällt: „Der dargestellte Raum ist im trompe-l'oeil *vor* die Bildfläche verlegt, wird als schmale Raumschicht zwischen dem Grund [...] und den am weitesten sich davon nach vorn entfernenden Gegenstandsflächen (oft sind das nach vorn geknickte Ecken von an sich flachen Gegenständen) wahrgenommen.“⁴⁰ Ebert-Schifferer zufolge wird die Bildfläche dabei „nicht als transparente Membran,

³⁸ Alberti, Die Malkunst, 19. (Alberti 2000, 225.)

³⁹ Stoichita 1998, 24.

⁴⁰ Burda 1969, 40.

sondern als opakes, flaches Objekt mit eigener Materialität begriffen.“⁴¹ Tatsächlich gehört der Bildgrund in Form des Trugs der Holz-Verkleidung zu den in dieser Arbeit untersuchten Trompe l'œils genauso dazu wie die darauf befestigt dargestellten graphischen Blätter. Dieses Spiel mit Albertis Fenstermembran in beide Richtungen, nach innen wie nach außen, führt für Ebert-Schifferer zu einer Zerstörung der Idee des Bildes als Fenster und damit auch zum Bruch mit lange etablierten Ideen von Repräsentation und *mimesis*.⁴²

Die Trompe l'œil-Malerei bezieht, weil sie Albertis Fenster in die Richtung des Betrachtterraums umstülpt, sowohl den Seh- als auch den Tastsinn ihres Publikums verstärkt in die Rezeption mit ein. Der Tastsinn findet als Korrektiv dauerhaften Einsatz, eben weil die dargestellten Objekte in den dreidimensionalen Raum vor dem Gemälde hineinzureichen scheinen. Wenn die Darstellung optisch nicht mehr vom Dargestellten unterscheidbar ist, hilft der Tastsinn dem Sehsinn bei der Urteilsfindung.⁴³ Aber auch dem Auge kommt eine stärkere Bedeutung zu. Mit der Entwicklung bzw. Wiederentdeckung von technischen Hilfsmitteln wie der Camera Obscura rückt der Vorgang des Sehens in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – auch im barocken Holland, dem Ausgangsort für die Popularisierung derjenigen Trompe l'œils, die druckgraphische Blätter zeigen. Dort hatte die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Optik und der realitätsstiftenden Wahrnehmung großen Einfluss auf die gesamte Kunstwelt. An der Trompe l'œil-Technik zeigt sich dies auf besondere Weise, indem sie die Reproduzierbarkeit der optischen Gesetze zum Thema der Darstellungen selbst macht.⁴⁴ Das Auge wird noch auf eine weitere Art zum Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens – nämlich als Fluchtpunkt außerhalb des Bildes, wie Jean Baudrillard betont: „The eye instead of being the source of the exhibited space is nothing more than the interior vanishing point at which the objects converge.“⁴⁵

⁴¹ Sybille Ebert-Schifferer, Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung, in: Hedinger 2010, 16.

⁴² Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 24. Sie bezieht sich hier auf Baudrillard.

⁴³ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 22-23.

⁴⁴ Vgl. Burda 1969, 157.

⁴⁵ Baudrillard 1988, 58.

1.4. Vanitas: Trompe l'œil als Darstellung der Vergänglichkeit in der Barockmalerei

Indem die illusionistische Malerei Dinge der irdischen Welt in aller Genauigkeit zeigt, weist sie auch auf deren Verfall und Vergänglichkeit hin. Ein realistisch dargestellter Apfel unterscheidet sich von seinem Vorbild nicht zuletzt auch dadurch, dass der gemalte Apfel in einem konkreten zeitlichen Moment unveränderlich eingefangen ist, während sich der Apfel in der Natur stetig wandelt: er reift, verfault, verrottet schließlich. Die Abbildung führt uns gerade durch ihre Stasis vor Augen, dass die Wirklichkeit weit vergänglicher ist. Illusionismus bedingt gewissermaßen ein Vanitas-Moment. In den Worten Stoichitas: „[J]e mehr sich ein Bild, indem es ihn erobert, auf den Realraum bezieht, desto mehr wird der über-zeitliche Charakter des Bildes in Frage gestellt: es wird zum ‚gefallenen‘ Bild, welches das Jenseits, die imaginäre Ewigkeit verlassen hat, um ins Diesseits, die Welt der Sterblichen, einzudringen.“⁴⁶ In diesem Sinne ist auch ein Trompe l'œil-Gemälde, das sich für die Realität ausgibt, aber nur einen Moment darstellt, genauso sehr ein Vanitas-Symbol wie der deutlich plakativere Totenkopf. Trompe l'œil kann also als eine Variante des Vanitas-Themas betrachtet werden und ist damit auch eine Form von moralisierendem Stilleben, das die Kürze und Vergänglichkeit von Genuss, Illusion und dem Leben selbst in Erinnerung ruft.⁴⁷ Hinzu kommt, dass Kunstwerke, die andere Kunst darstellen – wie es in Beiträgen zum Paragone und in Trompe l'œils häufig der Fall ist – durch ihre Selbstreflexivität ein Bewusstsein von sich selbst, ihrem Sein und damit auch dem Gegenteil, dem Nichts, erlangen.

Das erste bekannte Beispiel eines selbstständigen Vanitas-Elements in einem Staffeleibild stammt laut Charles Sterling von Rogier van der Weyden, der ca. 1450 in einem Außenflügel des Braque-Triptychons einen Totenkopf unterbringt.⁴⁸ Vanitas-Darstellungen erlangen in der zweiten Hälfte der 1620er Jahre breite Popularität, also rund 20 Jahre, bevor Sebastian Stoskopff das erste bekannte Beispiel eines Trompe

⁴⁶ Stoichita 1998, 42.

⁴⁷ Vgl. Alberto Veca, *Honest Lies: The Meaning, Language and Instruments of Trompe l'Oeil*, in: Ebert-Schifferer 2002, 61.

⁴⁸ Vgl. Sterling 1981, 47.

l'œil-Gemälde eines druckgraphischen Blattes erschaffen wird. Ingvar Bergström vermutet, dass dieser Boom mit zwei historischen Ereignissen zu tun hat: einerseits mit dem Ausbruch der Pest in den Niederlanden in den Jahren 1624 und 1625, als der Tod eine omnipräsente Bedrohung war. Andererseits hinterließ der Kriegsalltag während des Achtzigjährigen Krieges seine Spuren, durch den sich die Niederlande im Jahr 1621 von der spanischen Krone unabhängig machten. Die Hochburg und das Zentrum für Vanitas-Darstellungen war dabei Leiden – keineswegs überraschend, schließlich war die dortige Universität die Hochburg des niederländischen Calvinismus.⁴⁹

So ist es auch kein Zufall, dass die Vanitas-Thematik eine so große Rolle in der niederländischen Trompe l'œil-Malerei dieser Zeit spielt: zwischen der vorherrschenden Leidener Vanitas-Schule und führenden Vertretern der Trompe l'œil-Malerei gibt es enge Zusammenhänge und Überschneidungen. Die Leidener Schule etwa hatte direkten Einfluss auf Cornelius Gijsbrechts und Edward Collier, die sowohl Vanitas-Stilleben als auch Quodlibets und Trompe l'œils malten.⁵⁰ Prominente niederländische Vertreter der Malerei, die ebenfalls Vanitas-Kompositionen zu ihrem Oeuvre zählen, sind etwa Gerrit Dou, Jan Steen, Pieter Potter, Pieter Claesz, Jacob Marrel, Pieter van der Willigen, Pieter Moninx, Hubert van Ravesteijn oder Jan Vermeulen.

Die gezeigten Objekte in Vanitas-Kompositionen lassen sich natürlich aufgrund ihrer kanonischen Bedeutungen kategorisieren. Ingvar Bergström etwa teilt sie 1956 nach ihrem emblematischen Gehalt in drei Gruppen ein. Eine Gruppe beinhaltet Symbole, die die Vergänglichkeit des Lebens darstellen, also etwa Totenköpfe, Sanduhren und Blumen. Zu einer anderen Gruppe zählt er Zeichen, die für die Wiederauferstehung zum ewigen Leben stehen, wie beispielsweise Kornähren und Lorbeer- oder Efeuzweige. Bei einer dritten Gruppe (die Bergström allerdings zuerst nennt) handelt es sich um weltliche Symbole aus wiederum drei Sphären, die in unterschiedlichen Konstellationen in Vanitas-Stilleben dargestellt werden. Dazu zählt er erstens Bücher und die Materialien, die für die unterschiedlichen Künste benötigt werden, aber auch zweitens wertvolle Objekte wie Schmuck und drittens Symbole für die Sinne und

⁴⁹ Vgl. Bergström 1956, 158.

⁵⁰ Vgl. Burda 1969, 103.

Vergnügen wie etwa Musikinstrumente.⁵¹ Weitere häufig benutzte Vanitas-Zeichen in Stilleben sind zum Beispiel auch Insekten auf Blättern von Pflanzen, verdorbene Früchte, abgebrannte Kerzen, Totenköpfe und versteckte Uhren.

In Trompe l'œil-Gemälden finden sich diese Zeichen zwar auch, der Vanitas-Effekt wird aber hauptsächlich anderweitig hervorgerufen. „Es handelt sich hier nicht mehr um *memento mori*, sondern um die Darstellung eines *memento*. Diese das Alltägliche symbolisierenden Kompositionen spiegeln die essentielle Unruhe des Menschen wider, der mit der Unumkehrbarkeit und der Unwiderruflichkeit des zeitlichen Ablaufs sowie mit Verfall und dem Vergessen konfrontiert wird.“⁵² Trompe l'œils vermitteln den Vanitas-Gedanken also auf zwei verschiedene Arten: einerseits lassen sich die im Bild dargestellten Symbole für Eingeweihte unmissverständlich lesen. „Zum anderen verifiziert die spezifische Darbietungsweise des Trompe-l'oeil vermittels des emotional geladenen, spannungsreichen Täuschungseffekts die Theorie der Vanitas anhand eines unmittelbaren, sensualistischen Erlebnisses, dessen anschließende Deutung durch den Betrachter, beziehungsweise dessen Relativierung zu der Vanitas quasi als dritter Schritt wiederum auf intellektueller Ebene zu leisten ist.“⁵³

Wie kommt es dazu, dass Trompe l'œils immer wieder mit dem Vanitas-Gedanken in Verbindung gebracht und dadurch für eine bestimmte Klientel dieser Zeit aufgewertet werden? Das hat freilich mit dem niederländischen Calvinismus zu tun. Der schwindende, aber noch immer vorherrschende Einfluss der Religion auf den Alltag ergibt für die Malerei die Notwendigkeit, eine religiöse Legitimation für weltliche Darstellungen zu bieten. Dies geschieht vor allem durch Verweise auf einen höheren Zweck. Mit dieser Erklärung wird auch verständlich, wieso das Vanitasbild gerade in Leiden entsteht.⁵⁴ Mit zunehmendem Wohlstand der Gesellschaft verliert der religiöse Aspekt allerdings nach und nach an Relevanz und muss nicht mehr so stark betont werden.

Dabei, darauf weist auch Ernst Gombrich hin, wohnt allen Stilleben an sich ohnehin der Vanitas-Charakter inne: „Das *Vanitas*motiv macht [...] das Bankett

⁵¹ Vgl. Bergström 1956, 154.

⁵² Mauriès 1998, 165.

⁵³ Kersting 1979, 120-121.

⁵⁴ Vgl. Burda 1969, 106. Burda übernimmt hier einen Gedankengang von Bergström.

unschädlich. [...] Aber solche emblematische ‚Alibis‘, so nützlich sie auch sein mögen, sind eigentlich nicht einmal notwendig. Denn jedes gemalte Stilleben verkörpert *eo ipso* das *Vanitas*motiv für die, die es sehen wollen. Die Sinnesfreuden, die es bietet, sind ja nicht wirklich, sie sind nur eine Illusion.“⁵⁵ Insofern hat Jean Baudrillard nicht Recht, wenn er *Trompe l’œil*-Darstellungen jegliches Narrativ abspricht und sie als „blank signs, empty signs“ oder „objects without connotations“ bezeichnet.⁵⁶ In dieser Aussage widerspricht er sich später sogar selbst: „These are objects that have already endured: time here has already been, space has already taken place. The only relief is that of anachrony, that is to say an involutive figure of time and space.“⁵⁷ Was Baudrillard hier entdeckt, war natürlich bereits den Malern von *Trompe l’œil*-Werken bewusst, wie wir später noch sehen werden. Schließlich kommt auch Baudrillard zu dem Schluss, dass der Tod in Form von *Vanitas*-Gedanken immer mitschwingt: „Everything makes its contribution: the opacity of the objects, their banality, the flat field without depth [...], but above all the light, this mysterious light which has no source and whose oblique incidence no longer has anything in common with reality.“⁵⁸

⁵⁵ Gombrich 1978, 186-187.

⁵⁶ Vgl. Baudrillard 1988, 53-54.

⁵⁷ Baudrillard 1988, 55.

⁵⁸ Baudrillard 1988, 57.

2. Illusionistische Papier- und Holzdarstellungen als Vorläufer und Zeitgenossen der Trompe l'œils druckgraphischer Blätter

Ging es im ersten Kapitel dieser Arbeit um die theoretischen Grundlagen und Motivationen für die Trompe l'œil-Malerei im Allgemeinen, so soll nun auf den folgenden Seiten eine Kontextualisierung stattfinden, die die Entwicklung des konkreten Typus der Darstellung druckgraphischer Blätter auf einem Holzhintergrund nachzeichnet und in einen historischen Kontext stellt. Die Ursprünge der Abbildung von Papier und Holz in der neuzeitlichen Malerei finden sich einerseits in Gemälden, die mit einem *cartellino* versehen werden, um Signaturen und Lesehilfen unterzubringen, und andererseits in Jagdstillleben, die die Jagdtrophäen an Holzwänden befestigt zeigen. Freilich gibt es bereits in der Antike Gemälde, die scheinbar mit Ösen und Nägeln aufgehängt sind, aber tatsächlich direkt auf die Wand gemalt wurden. Diese antiken Vorläufer des Trompe l'œil-Motivs waren damals wahrscheinlich sehr beliebt und sind im Haus der Vestalinnen in Pompeji sogar erhalten.⁵⁹ Die Verbreitung und Wiederaufnahme des Motivs der Zweischichtigkeit von Holz und Papier im Barock hängt dennoch stark mit zeitgenössischen Entwicklungen zusammen. So malen viele derjenigen Künstler, die Trompe l'œils druckgraphischer Blätter anfertigen, auch sogenannte Quodlibets. Wie die beiden Motive zusammenhängen, soll in diesem Kapitel ebenfalls zur Sprache kommen.

Die Kombination von Holz und Papier, die für den Typus der Trompe l'œil-Darstellungen von Kupferstichen so prägend ist, kommt bereits in einem der ersten – ja vielleicht sogar dem ersten – eigenständigen illusionistischen Stillleben der Neuzeit vor. In Jacopo de' Barbaris wegweisendem Jagdstillleben von 1504 (Abb. 6) ist neben der zur Schau gestellten Jagdausbeute der charakteristische Holzhintergrund in Verbindung mit Papier in Form eines *cartellino*s zu sehen. Das Gemälde entstand am Hof Friedrichs III. von Sachsen. Barbari war später auch in den Niederlanden tätig. Das Gemälde aus dem Jahr 1504 war für seine Zeit äußerst unüblich und sollte dementsprechend als „precursor of later developments“ gesehen werden.⁶⁰ Diesem ersten Vorreiter des Genres folgte lange Zeit nichts – bis der deutsche Maler Georg

⁵⁹ Vgl. Hollmann 2004, 8.

⁶⁰ Vgl. Koester 2000, 8.

Flegel ein Jahrhundert später ca. 1610 ein Blumen- und Früchtestillleben mit einem Trompe l'Oeil-Küchenkasten ausstattete.⁶¹ Im Laufe der folgenden Jahrhunderte wurde das Holzthema oft aufgegriffen – vor allem ab 1650 in Holland und hier besonders in Delft, Amsterdam, Den Haag und Dordrecht. Die Werke hatten dort vermutlich die Bezeichnungen „ogenbedrieger“, „schijnbedrieger“ oder „bedriegertje“ – diese These ist allerdings (wie bereits in der Einleitung erwähnt) nicht unumstritten. Federführend waren dabei zwei Maler aus dem Kreise Rembrandts: Carel Fabritius und Samuel van Hoogstraten.⁶²

Was war wohl der Grund für die Wahl eines hölzernen Hintergrunds für das Jagdstillleben von Barbari und andere Vanitas-Darstellungen in seiner Nachfolge? Die wahrscheinlichste Erklärung scheint, dass illusionistische Trompe l'œil-Gemälde besser mit ihrem zugeordneten Platz verschmelzen, wenn der Bildhintergrund dessen Material imitiert, also etwa eine Wand, einen Schrank, eine Tür oder die Nische einer Vitrine. Zusammen mit der Berücksichtigung der Lichtverhältnisse am Ort der Hängung kann so für einen idealen täuschenden Effekt gesorgt werden. Wenn Cornelius Gijsbrechts, mit dem wir uns gleich detaillierter beschäftigen werden, im 17. Jahrhundert den gemalten Hintergrund vollständig beiseite lässt und mit seinen Chantournés (wenn man so will, Vorläufer der modernen Installationskunst) nur noch die imaginären Objekte darstellt, dann ist das in diesem Lichte nur eine konsequent zu Ende gedachte Form der Idee und des Ziels, Trompe l'œils mit ihrem Hintergrund bestmöglich zusammenwachsen zu lassen.⁶³

Eine weitere Erklärung für die Holzhintergründe findet sich im Einfluss einer anderen Kunsttechnik. Jacopo de' Barbari und andere Kunstschaffende, die Holzwände imitieren, sind dabei in Zusammenhang mit Intarsien, also Einlegearbeiten in Holz, zu sehen. Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts – also etwa zur Zeit Barbaris – verbreitete sich nämlich in Norditalien und Deutschland die Imitierung von Intarsien in der Malerei. Diese illusionistischen Dekorationen beeinflussten die Entstehung von Staffeleibildern in Trompe l'œil-Technik, die Albertis Fenstermetapher in ihr Gegenteil umkehrten.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Koester 2000, 8.

⁶² Vgl. Koester 2000, 11.

⁶³ Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 164.

⁶⁴ Vgl. Sterling 1981, 55. Er weist darauf hin, dass die Verbindung zwischen Intarsienmalerei und Trompe l'œil-Techniken erstmals von Ingvar Bergström aufgedeckt wurde.

2.1. Die Bedeutung der ab dem 15. Jahrhundert in Norditalien gängigen *cartellini* für die weitere Entwicklung illusionistischer Papierdarstellungen

Malerinnen und Malern seit dem Mittelalter ist es ein Anliegen, innerhalb ihrer Werke ihre Urheberschaft deutlich zu machen. Die Dokumentation der Autorenschaft in der Tradition der Signatur ermöglicht dabei die Bestimmung der Authentizität eines Gemäldes. Mit dem Beginn der Renaissance in Venedig wurden Signaturen immer stärker illusionistisch in den Bildinhalt eingefügt – und waren damit auch abhängiger von der Fantasie der Künstler und Künstlerinnen. In diesem Zeitraum bekamen sie zusätzlich zu ihrer dokumentarischen Aufgabe auch die Funktion als Beweis der Eingebungskraft und Zeichen des zunehmend komplexen und selbstbewussten Status ihrer Urheber. Der Boom der Signaturen hängt auch damit zusammen, dass sich in Venedig ab 1440 kommerziell erfolgreiche Werkstätten etablierten, deren Anliegen es war, ihren Ruf bis weit über die Republiksgrenzen hinaus zu festigen. Signaturen funktionierten dabei wie eine Visitenkarte, und nicht selten fand sich zusätzlich zum Namen des Meisters auch eine Adressangabe.⁶⁵

Besonders in Trompe l'œil-Gemälden (aber grundsätzlich alle naturalistisch gemalten Kunstwerke) können die Signaturen nicht einfach an wahlloser Stelle angebracht oder losgelöst von der realistischen Malweise über die Bilder gelegt werden – das würde schließlich die Wirkung zerstören. Um sich in ihr Werk hinein zu reklamieren, gehen Künstler und Künstlerinnen daher andere Wege. In der illusionistischen Wandmalerei etwa kommt es vor, dass Maler mit ihrem Selbstportrait im Décor Platz nehmen.⁶⁶ Mit der Idee, Schrift und Wörter direkt in die bildliche Illusion zu integrieren, eröffnen sich auch für die Urheber und Urheberinnen völlig neue Möglichkeiten und künstlerisch-kreative Anforderungen, was die Platzierung und Form betrifft. Weit verbreiteter als Selbstportraits ist daher die Taktik, schriftliche Hinweise auf Autorenschaft geschickt unterzubringen. Dazu zählen vor allem *cartellini*, illusionistische Kärtchen, die ab ca. 1440 in Norditalien für die Platzierung von Signaturen der Meister herangezogen wurden.⁶⁷ Eine genaue Definition von Louisa Matthew zählt dazu jede Form von fiktiv dargestelltem Papier, das eine Inschrift beliebiger Form trägt. Als konventionellen venezianischen Typus

⁶⁵ Vgl. Matthew 1998, 616.

⁶⁶ Vgl. Milman 1986, 86.

⁶⁷ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 25 und Matthew 1998, 619.

für Signaturen ab der Jahrhundertmitte identifiziert sich die Form des kleinen, rechteckigen Papierstücks, das an einer architektonischen Oberfläche befestigt scheint – üblicherweise in der Nähe des unteren Bildrandes oder, weniger häufig, innerhalb der Darstellung am Boden oder auf einem Objekt liegend.⁶⁸ In den venezianischen Werkstätten des 15. Jahrhunderts bildete sich noch eine zweite Standard-Variante heraus: die Praxis der vermeintlichen „Gravur“ der Signatur in Stein mit römischen Schriftzeichen, die von antiken Inschriften beeinflusst ist. Im Falle der *cartellini* verwendete man häufiger gotische und später Kursivschrift und brachte die Inschriften eher in Landessprache als auf Latein unter.⁶⁹

Die Ursprünge der *cartellini* lassen sich gut zurückverfolgen. Inschriften unterschiedlicher Art spielen bereits in der Entwicklung der westlichen christlichen Kunst eine große Rolle – schließlich gilt das Christentum als Religion des Wortes und des Buches. Auch in der Malerei hatten daher Wörter bis zum Beginn der Renaissance und darüber hinaus große Bedeutung, und zwar interessanterweise sowohl bei religiösen als auch bei weltlichen Themen. Im Lauf des 15. Jahrhunderts veränderte sich aber durch den Enthusiasmus für antike römische Inschriftenkunde und die überlieferten und wiederentdeckten klassischen Texte die Form der Schrift. Inschriften wurden auch öfter direkt innerhalb der bildlichen Illusion untergebracht anstatt im Rahmen oder über das Bild gelegt. Die Platzierung und Form der Inschriften spielten dabei auch für ihre Interpretation eine große Rolle. So war es zum Beispiel üblich, dass eine Schriftrolle oft ihren Träger als Propheten des Alten Testaments identifizierte, während ein Kodex einem Evangelisten oder einem anderen Gelehrten zugeordnet wurde. Darüber hinaus stand ein Kodex häufig für die geschriebene Schrift, während eine Schriftrolle gesprochene Sprache anzeigte – mehr noch, im späten Mittelalter und in der Renaissance wurden Rollen häufig direkt dem Mund des Sprechers entspringend dargestellt.⁷⁰

Der erste *cartellino* in der italienischen Malerei wird von Louisa Matthew Fra Filippo Lippi zugeschrieben, der sich zwischen 1434 und 1435 in Padua aufhielt. Auch Andrea del Castagno, ein Florentiner, signierte seine Fresken in der S. Tarasio-Kapelle in S. Zaccaria in Venedig 1442 auf zwei fiktiven Schriftrollen. Andrea Mantegna und sein Schwiegervater Jacopo Bellini begannen ebenfalls in den 1440er

⁶⁸ Vgl. Matthew 1998, 620-621.

⁶⁹ Vgl. Matthew 1998, 620-621.

⁷⁰ Vgl. Matthew 1998, 617.

Jahren, *cartellini* zu verwenden.⁷¹ Wenn Francisco de Zurbaran also 1639 und 1661 zwei religiöse Kompositionen mit einem *cartellino* unterzeichnet, dann ist sicher nicht bei ihm der Ursprung für die Quodlibet- und Letter-Rack-Gemälde zu suchen, die im 17. Jahrhundert aufkamen – obwohl es Martin Battersby verlockend scheint.⁷² Das Motiv gibt es bereits viel früher in Italien. Der venezianische illusionistische *cartellino* wurde vor allem von Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Antonello und Carpaccio entwickelt.⁷³ Von Interesse ist dabei, dass Künstler, die einen Mäzen hatten bzw. am Hof angestellt waren, bei weitem nicht so häufig in ihren Gemälden Signaturen unterbrachten als diejenigen, die Werkstätten betrieben. Signaturen und *cartellini* waren aber dennoch für alle Maler eine Möglichkeit zur Zurschaustellung ihres relativ neuen Selbstbewusstseins.⁷⁴ Darüber hinaus können sie auch anderen Zwecken dienen als der Bestätigung der Authentizität, etwa indem sie eine zusätzliche Ebene hinzufügen, die die Lesbarkeit verbessern. So kompensieren kleine Schriftstücke immer wieder auch die Abwesenheit von deutlichen Anekdoten oder einer klar erkennbaren Geschichte.⁷⁵

Ähnlich wie die illusionistisch gemalte Fliege ruht auch der *cartellino* auf der Oberfläche eines Gemäldes, das sich ansonsten wie ein Fenster im Sinne Albertis verhält – und scheint daher fehl am Platz zu sein.⁷⁶ Wie kommt es aber überhaupt zu dieser Motivgeschichte? Die Entwicklung lässt sich mehrfach begründen. Zunächst bietet sich für Ebert-Schifferer eine alltagspraktische Erklärung an: „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 oder dass er sich einen Merktzettel daran heftete.“⁷⁷ Freilich stellt sie aber gleich darauf klar, dass sich die beiden Motive auf eine antike Tradition beziehen. Zu Albertis Zeiten wurde der Topos von Zeuxis und Parrhasios wiederbelebt, als Filarete eine

⁷¹ Vgl. Matthew 1998, 621.

⁷² Vgl. Battersby 1974, 123.

⁷³ Vgl. Matthew 1998, 633.

⁷⁴ Vgl. Matthew 1998, 622.

⁷⁵ Vgl. Mauriès 1998, 135.

⁷⁶ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 24.

⁷⁷ Sybille Ebert-Schifferer, Der Durchblick und sein Gegenteil. Malerei als Täuschung, in: Hedinger 2010, 17.

Anekdote verbreitete, derzufolge sich Giotto's Lehrer Cimabue von einer von Giotto gemalten Fliege habe täuschen lassen.

Maler, die in diesem Zeitraum *cartellini* verwenden, partizipieren also an einem Trend und bedienen damit den zeitgenössischen Geschmack. Unter ihnen gibt es aber welche, die die Möglichkeiten dreidimensionaler Illusionen stärker ausschöpfen als andere. Bei Giovanni Bellini beispielsweise zeigen *cartellini* Furchen, die durch vorhergehende Knicke entstanden sind, gefaltete Ecken, Schatten und andere kreative Herangehensweisen.⁷⁸ In der Werkstättenpraxis zeigt sich, dass den Signaturen und den dazugehörigen *cartellini* viel Aufmerksamkeit zuteil wurde. Dass sie trotz ihrer kleinen Größe mit viel Liebe zum Detail gefertigt wurden, lässt darauf schließen, dass sie für die Malermeister zwar Routinetätigkeiten, aber dennoch ein grundlegender Teil der Werkstättenpraxis waren.⁷⁹ Dabei ist nicht ganz deutlich, wer genau in der Werkstatt für sie zuständig war. Gab es eigene Spezialisten? Durften die Lehrlinge an ihnen üben? Oder waren sie gar Meistersache?

Im frühen 16. Jahrhundert entwickelten sich der *cartellino* und andere Arten illusionistischer Signaturen nicht nur weiter, sie wurden auch kreativer interpretiert. Die Idee der Kommunikation von Urhebern mit Betrachterinnen und Betrachtern bekam dabei eine noch deutlichere Ausprägung, wenn aus dem traditionellen *cartellino* stellenweise ein Brief wurde, beispielsweise bei Carpaccio. „In these sixteenth-century works, we see the painters using the motif of the letter to assert more boldly their personal relationship to the image (a relationship that can be multifaceted), in addition to communicating with the viewer.“⁸⁰ Diese Entwicklung hin zu einem persönlicheren Ansatz und dem Erzählen von Geschichten mithilfe von *cartellini* und anderen Papierstücken findet sich, wie wir sehen werden, auch in Quodlibet- und Letter-Rack-Gemälden wieder, in denen Papierobjekte die Hauptdarsteller werden. Diese zeitversetzte Parallele lässt vermuten, dass es hier einen Einfluss gab. Ein Orts- und Zeitwechsel ins Frankreich des 18. Jahrhunderts lässt auch dort eine Veränderung der Funktion von *cartellini* erkennen, die sich in Italien wie gesehen bereits früher vollzieht. Susan Siegfried berichtet: „The function

⁷⁸ Vgl. Matthew 1998, 628.

⁷⁹ Vgl. Matthew 1998, 629.

⁸⁰ Vgl. Matthew 1998, 633-635.

of the cartellino has shifted, from a convention for indicating authorship to a convention for salesmanship and self-promotion.“⁸¹

2.2. Trompe l'œil-Papierdarstellungen in Quodlibets und Letter Racks in der niederländischen Malerei ab dem 17. Jahrhundert

Der reformatorische Bildersturm hatte für die Malerei weitreichende Folgen. Für Stoichita bezeichnet die ikonoklastische Revolte von Wittenberg im Jahr 1522 „den (symbolischen) Tod des alten Bildes und die (gleichfalls symbolische) Geburt des neuen“⁸². Am Beispiel von Pieter Aertsens Gemälde von Maria und Martha mit einem Stilleben im Hintergrund zeichnet Stoichita nach, „wie eine neue Art, am Bild und über das Bild zu arbeiten, geboren wird. Es handelt sich für den Maler um eine Bewußtwerdung der dem Bild eigenen Rolle, der Macht der Bildsprache und ihrer Tragweite.“⁸³ Der Fokus der Maler und Malerinnen verlagert sich vom Inhalt des Dargestellten vermehrt auf die *techné*, also die Kunst selbst. Das Paradebeispiel und ein erster Endpunkt dieser Verlagerung ist für Stoichita ein Werk Cornelius Gijsbrechts' aus dem Jahr 1675, das die Rückseite eines Gemäldes darstellt – er bezeichnet es als einen „Extremdiskurs über den Status des Gemäldes als figuratives Objekt“⁸⁴. Der Bildersturm und die Reformation, so argumentiert er, sind gewissermaßen verantwortlich für die neue Selbstreflexivität und das neue Selbstverständnis der Kunst: „Indem sie das Problem der Kunst in Begriffen von *Funktion, Rezeption* und *Kontext* stellt, begründet die protestantische Kritik auf dialektische Weise den modernen Begriff der *Kunst*.“⁸⁵

Doch nicht nur Gijsbrechts unkonventionelles Gemälde von 1675, sondern auch die ständig zunehmende Beliebtheit von Stilleben (und damit auch Trompe l'œils) im 17. Jahrhundert in den protestantischen Niederlanden ist ein Ausdruck dieser Entwicklung. Freilich unterscheidet sich hier der Publikumsgeschmack stark vom Urteil der Kunsttheoretiker und -kritiker, die das Genre weiterhin geringschätzen. Das hindert die holländischen Gilden und Zünfte allerdings nicht, sich

⁸¹ Siegfried 1992, 31.

⁸² Stoichita 1998, 10.

⁸³ Stoichita 1998, 22.

⁸⁴ Stoichita 1998, 10.

⁸⁵ Stoichita 1998, 110.

auf den Geschmack des damals aufstrebenden Bürgertums einzustellen und die Stillebenproduktion hochzufahren, um die barocken Kunst- und Wunderkammern zu schmücken. Die Überzeugungskraft von Kunstwerken stand in Holland hoch im Kurs. Allegorien und Symbolik würden zwar, plump und vordergründig eingebaut, von der Illusion ablenken, doch die Künstler und Künstlerinnen finden Wege, diese subtiler einzusetzen. Tatsächlich sind Trompe l'œil-Gemälde äußerst selbstreflexiv – Ebert-Schifferer beschreibt sie als „a sustained debate between the art and itself, the artist and himself“⁸⁶ – sie sind demnach weit mehr als bloßes technisches Können oder Dekoration, wie es ihr von der Kunsttheorie verbreiteter Ruf so lange scheinen ließ.

Dabei ändert sich der Charakter des Spiels mit der Illusion vom 17. ins 18. Jahrhundert durchaus: Hatte man in den Niederlanden im 17. Jahrhundert einen intellektuellen, intimen Zugang zu diesem Spiel, so spiegelte es im 18. Jahrhundert die weltoffene, selbstbewusste Haltung der Gesellschaft wider, die sich mit der Täuschung zu unterhalten wusste.⁸⁷ Die Prachtentfaltung und der illusionistische Prunk am französischen Königshof und deren Verbreitung an andere europäische Höfe sowie bei Adligen und wohlhabenden Bürgerfamilien nutzte dabei der Trompe l'œil-Technik und denjenigen, die diese beherrschten. In dieser Umgebung der gestiegenen Popularität und Aufwertung der Malerei im Allgemeinen trachteten auch die Künstler und Künstlerinnen selbst danach, ihren professionellen Status zu verbessern. Dies geschah mithilfe von unterschiedlichen Ansätzen. Eine Art, durch die sich Maler aufwerteten, machte sich das Format des Selbstportraits zunutze. Rubens etwa gebrauchte Selbstportraits, um sich selbst als Höfling oder Literaten zu identifizieren und sich gleichzeitig bildlich von den handwerklichen Aspekten seiner Arbeit zu distanzieren. So postulierte er selbst seinen gewünschten sozialen und intellektuellen Status.⁸⁸ Eine andere Weise, sich und den Beruf des Malers höher zu bewerten, steht in Kontrast zur ersten Variante und ist besonders in den Niederlanden verbreitet. Auch hier geht es um Selbstdarstellung, mithilfe derer die Künstlerinnen und Künstler ihre Tätigkeiten aufwerten. Dies geschieht aber nun in der Form des Stillebens. Die bildlichen Strategien, die hier zur Anwendung kommen, dienen nicht dazu, die intellektuellen Anforderungen auf Kosten der mechanischen Aspekte der Malerei in den Vordergrund zu stellen, sondern legen im Gegenteil

⁸⁶ Ebert-Schifferer 2002, 24.

⁸⁷ Vgl. Hollmann 2004, 14.

⁸⁸ Vgl. Brusati 1990, 168.

großen Wert darauf, sich mit dem Handwerk der Malerei in Zusammenhang zu bringen und zu identifizieren. In dieser Form der Aufwertung sieht sich der Künstler *sowohl* als Handwerker als auch als selbstbewusste Fachkraft – das Eine schließt das Andere nicht aus.⁸⁹

Warum war diese zweite Form der Selbstdarstellung in den Niederlanden so populär? Celeste Brusati sieht die Beliebtheit in zwei Tendenzen und kulturellen Umständen begründet: Zunächst hat die Art der Ausbildung und Professionalisierung der Maler und Malerinnen in den Niederlanden großen Einfluss auf ihr Selbstverständnis – damit meint sie die Zugehörigkeit zu Gilden anstatt die Opposition zu ihnen. Und weiters distanzieren sich niederländische Stilleben-Maler und –Malerinnen nicht von der Welt des Handwerks, sondern beanspruchen eher eine privilegierte Position innerhalb dieses Systems für sich, weil sie genau wissen, wie sehr ihre Kunden die mimetische Virtuosität schätzen, die in ihren Stilleben zum Vorschein kommt.⁹⁰

In dem bereits oben zitierten Artikel beschäftigt sich Brusati mit den verschiedenen Typen von repräsentativen Stilleben und Selbstdarstellungen sowie den Auffassungen von Kunst und künstlerischer Identität, die sie vermitteln. Ihrer Theorie nach lassen sich drei Arten unterscheiden: die (Selbst-)Darstellung des Künstlers am Werk, das Aufzeigen des Künstlercharakters und die Gleichsetzung des Künstlers mit seinem Werk.⁹¹ Selbstportraits der ersten Kategorie – die Darstellung bei der Arbeit – interpretiert Brusati als unpersönliche Werke, in denen die Urheber und Urheberinnen nicht auf ihren individuellen Charakter eingehen. Exemplarisch beschreibt sie hierfür ein Stilleben der flämischen Malerin Clara Peeters aus dem Jahr 1612 (der Topos geht freilich zurück bis ins 15. Jahrhundert zu Jan van Eyck), in dem sie sich aus acht verschiedenen Perspektiven in einem Kelch gespiegelt bei der Arbeit vor der Staffelei zeigt, mit der Palette in der Hand. Peeters beweist damit ihr Wissen über Perspektive und die Gesetze der Optik ebenso wie sie die handwerkliche Basis ihrer professionellen Identität anerkennt. Aber sie gibt uns damit keine Auskunft über ihren Charakter oder ihre Persönlichkeit.

Die zweite Kategorie von künstlerischen Selbstdarstellungen laut Brusati umfasst Arbeiten, die sich mit der Macht bildlicher Repräsentation beschäftigen, die

⁸⁹ Vgl. Brusati 1990, 168-170.

⁹⁰ Vgl. Brusati 1990, 171.

⁹¹ Vgl. Brusati 1990, 172.

dem gegenwärtigen Blick die Vergangenheit sichtbar machen und den Einflüssen der Zeit zu widerstehen vermögen. In diesen Vanitas-Werken wird das künstlerische Selbstportrait in Form eines dargestellten Gemäldes, Stichs oder einer Zeichnung untergebracht, wie etwa in einem Vanitas-Stilleben von Vincent van der Vinne. Es fungiert dort als Identifikationsmerkmal des Malers als Produzenten der Vanitas und gleichzeitig als Subjekt, auf das sich die umliegend versammelten Objekte beziehen. Damit besteht ein Naheverhältnis dieser zweiten Kategorie von Selbstportraits zu einigen Quodlibet-Darstellungen.

Noch stärker ist die Verbindung zu Quodlibets in der von Brusati postulierten dritten Kategorie. Diese bringt die Gleichsetzung und Identifikation des Künstlers mit seiner Kunst mithilfe von „Trompe l'œil-Darbietungen“ auf den Höhepunkt. Als Beispiel nennt Brusati das *Chantourné* von Gijsbrechts von etwa 1670, ein freistehendes Gemälde, das die Illusion einer Staffelei hervorruft. Im Unterschied zu den beiden anderen Varianten von Selbstdarstellungen ist es hier kein Portrait mehr, das für den Künstler steht und ihn repräsentiert. Diese Aufgabe übernimmt einzig und allein das Werk selbst, der sichtbare Beweis seiner Virtuosität der Nachahmung. Diese Strategie der Selbst-Repräsentation mithilfe des Gemäldes als Stellvertreter wird von Samuel van Hoogstraten auf die Spitze getrieben. In seinen Quodlibet-Gemälden stellt er regelmäßig eine Kette dar, die er von Ferdinand II. in Wien bekommen hatte – als Anerkennung seiner illusionistischen Fähigkeiten, die den Kaiser zu täuschen vermochten.⁹² Wie sich van Hoogstraten diese Ehre zunutze macht und damit seinen eigenen Parrhasios-Mythos kreiert, wird in Folge noch zur Sprache kommen.

Wir haben bereits gesehen, dass Quodlibet-Gemälde in engem Zusammenhang mit der Selbstdarstellung von Malerinnen und Malern stehen. Beinahe immer sind Trompe l'œil-Ausführungen von Papier – in der Form von Notizen, Briefen oder als Trägermedium für Zeichnungen und Stiche – ein Teil der in Quodlibets gezeigten Objekte. Sie dienen dabei nicht nur als direkte oder indirekte Selbstportraits, sondern haben in der Tradition der *cartellini* auch eine Funktion im andauernden Paragone-Streit. Illusionistische Papierdarstellungen in der Form von Notizen und Briefen oder als Trägermedium für Zeichnungen oder Drucke übermitteln häufig Informationen

⁹² Zur Kategorisierung der Möglichkeiten der künstlerischen Selbstdarstellung vgl. Brusati 1990, 172-182.

zur Urheberschaft und dem gesellschaftlichen Status der künstlerisch tätigen Person. Darüber hinaus zeugen auf Papier nachgeahmte Kunstwerke von der Fähigkeit der Malerei, andere künstlerische Techniken zu imitieren und so ihre Überlegenheit zu beweisen.⁹³

Die historischen Bedingungen und die künstlerischen Beweggründe für Quodlibet-Gemälde sind also geklärt. Nun ist es an der Zeit für eine genauere Beschäftigung mit dem Bildtypus an sich. Was gilt als Quodlibet? Und wie unterscheidet es sich vom oft synonym verwendeten Terminus Letter Rack? „Quodlibet“ bedeutet im Lateinischen „Was beliebt“. Eine häufig benützte Übersetzung dafür ist „Steckbrett“; auch „Sammelsurium“ ist geläufig.⁹⁴ In einem Quodlibet wird vor einem meist hölzernen Hintergrund eine Sammlung von Objekten platziert, die scheinbar willkürlich angeordnet sind und rein den ästhetischen Interessen und dem Geschmack der jeweiligen Künstler und Künstlerinnen entsprechen. Wegen des angestrebten illusionistischen Effekts müssen diese Objekte jedoch klein sein. Im Unterschied dazu zeigen Letter Racks, die man auch als „Briefwände“ übersetzen kann, Variationen von Manuskripten, Briefen und gedruckten Papierstücken, die scheinbar hinter schmalen, häufig farbigen Bändern und vor einem flachen, Holz imitierenden Hintergrund befestigt sind. Die beiden Bildtypen Quodlibets und Letter Racks überschneiden sich immer wieder und sind nicht stets klar voneinander getrennt – schließlich haben sie mehrere Gemeinsamkeiten: der illusionistische Holzhintergrund ist ebenso Merkmal wie die oft dargestellten Bänder zur Befestigung, und auch Papier kommt in Quodlibets häufig (und prominent) vor.⁹⁵ Vielleicht ist es daher sinnvoll, Letter Racks als Sonderform von Quodlibets zu betrachten – oder umgekehrt Quodlibets als Erweiterungen der Letter Racks.

Das älteste erhaltene Gemälde eines Letter Racks ist das des venezianischen Malers Vittore Carpaccio aus den 1490er Jahren (Abb. 8). Allerdings befindet sich dieses auf der Rückseite eines anderen Werkes, der Jagd in der Lagune. Zu Carpaccios Zeit waren zwar *cartellini* üblich, aber er geht einen Schritt weiter, indem er ein rotes Band mit verschiedenen Drucksachen und gefalteten Briefen zeigt, die dahinter und

⁹³ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 26.

⁹⁴ „Sammelsurium“ vgl. Mauriès 1998 (Begriff der Übersetzerin Hella Faust). „Steckbrett“ z.B. bei Ebert-Schifferer 1998.

⁹⁵ Vgl. D’Otrange Mastai 1975, 176.

teils auch davor befestigt sind. Das Band mit den Briefen ist dabei horizontal an einem Fensterrahmen angebracht.⁹⁶

Wenn Letter Racks in der Nachfolge Carpaccios in gewissem Sinne *cartellini* weiterentwickeln und ausschließlich Papierstücke zeigen, welche zusätzlichen kleinen Objekte stellen dann Quodlibets dar? Neben den fundamentalen Elementen, Briefen (versiegelt und halb oder komplett geöffnet) und anderen Papiervarianten wie Briefumschlägen, Dokumenten und Notizen wird auch Schreibzubehör gezeigt – dazu zählen Federkiele und Federkielhalter, Taschenmesser, Siegelwachs, Siegelstempel und Tintenfässer. Auch Käämme sind oft zu sehen, genauso wie Kalender, Proklamationen, Zeitungsschnipsel, Taschenuhren, Sanduhren, Messer, Scheren, Drucke, Täschchen und später auch gebrochenes Glas, Pistolen, Jagdhörner, Musikbücher und Musikinstrumente.⁹⁷ Wie wir noch sehen werden, verläuft die Trennlinie zwischen Quodlibets und Trompe l'œil-Darstellungen einzelner druckgraphischer Blätter nicht so scharf wie sie hier im Sinne besserer Anschaulichkeit und Einteilung dargestellt werden – auch in Trompe l'œils, die einzelne Kunstwerke auf dem Trägermedium Papier zeigen, finden sich immer wieder einige dieser eben genannten Objekte in Nebenrollen. Besonders stark verschwimmt die Grenze etwa bei Domenico Remps, der sogar das charakteristische rote Band der Quodlibets übernimmt (Abb. 58).

Eine wichtige Frage, die angesichts dieser vielen und scheinbar zufällig gewählten Objekte von der Kunstgeschichte und der Kunstkritik immer wieder gestellt wird, lautet: Erzählen Quodlibets eine Geschichte oder handelt es sich um willkürliche Ansammlungen mit dem einzigen Zweck, die technische Virtuosität des Künstlers oder der Künstlerin in der Naturnachahmung zu zeigen? Diese letztere Interpretationsmöglichkeit sieht Susan Siegfried gegeben: „Within the pictorial field the objects themselves often have no apparent relationship to each other except physical proximity.“ Als ob jemand soeben Taschen, Läden oder Schränke geöffnet und die Inhalte wahllos mit Bändern befestigt habe – so sehen für sie Quodlibets aus. „The items in themselves are insignificant – they are banal, quotidian, minor. Indeed, they acquire significance only by virtue of being included and recombined in the

⁹⁶ Vgl. Koester 2000, 20.

⁹⁷ Vgl. Koester 2000, 25.

painting.“⁹⁸ Bedeutung erlangen die einzelnen Objekte für Siegfried erst durch ihre Kombination im Gemälde, und womöglich machen wir uns der Überinterpretation schuldig, wenn wir einen tieferen Sinn dahinter vermuten. „The artist almost seems to challenge the viewer to create meaning out of miscellany. The quest for meaning may be endless, not because the artist holds the key, but because there may *be* no meaning, no narrative, no discourse, no syntax. This is the game of *trompe l'œil*.“⁹⁹

Dieser Auffassung widerspricht ein starkes Indiz. Wie wir bereits gesehen haben, hat Brusati zwei Jahre vor Siegfrieds Argumentation gezeigt, dass Quodlibets (wie andere Trompe l'œil-Formen auch) zur Selbstdarstellung verwendet wurden und damit selbstverständlich selbstreflexiv sind – wenn auch schriftliche Hinweise in Letter Racks und Quodlibets manchmal eher Wunschvorstellungen und Ziele reflektieren als die Realität.¹⁰⁰ Bärbel Hedinger bezeichnet sie daher auch als „programmatische Selbstportraits der Künstler“ und führt aus, dass hier – statt einer klassischen Portraiddarstellung eines Gesichts – Alltagsgegenstände für den Ruhm, die künstlerische Tätigkeit, Ambition und sogar für das Aussehen der repräsentierten Person stehen.¹⁰¹

Auf den ersten Blick unscheinbare Gemälde widerlegen bei längerer Betrachtung den Vorwurf, dass sie, anders als die Historienmalerei, keine Geschichte erzählen. Das Narrativ ist nur manchmal ein wenig versteckter, wie bei der schon angedeuteten Darstellung van Hoogstratens, in der er sich mithilfe einer Analogie zur Parrhasios-Anekdote von Plinius als Malergenie behauptet. Egal, ob wir Quodlibets als Geschichten lesen oder ihnen Willkür zuschreiben, in einer Sache hat Susan Siegfried auf jeden Fall Recht – durch diese die Interpretation betreffende Aufmerksamkeit ist unser Verhältnis zum Bild ein offeneres und überlegteres: „The point is that the self-consciousness of the form makes us pay attention to the act of interpretation in ways that other forms do not. We might call this an ‚open or nonauthoritative relationship‘ between the picture and the viewer.“¹⁰²

Neben der Frage nach den inhaltlichen Interpretationsmöglichkeiten von Quodlibets und Letter Racks wirft dieser Typus von Trompe l'œil-Gemälden auch

⁹⁸ Siegfried 1992, 28.

⁹⁹ Siegfried 1992, 29.

¹⁰⁰ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 190.

¹⁰¹ Vgl. Bärbel Hedinger, Trompe-l'œil. Eine moderne Gattung seit der Antike, in: Hedinger 2010, 12. Sie bezieht sich hier auf ein konkretes Quodlibet von Samuel van Hoogstraten in Karlsruhe. Ihre Beobachtungen lassen sich aber beinahe ausnahmslos auf den Typus als solchen übertragen.

¹⁰² Siegfried 1992, 30.

immer wieder Fragen nach der Funktion des Dargestellten auf. Gab es Letter Racks und Quodlibets wirklich in zeitgenössischen Interieurs? Hatten sie also reale Vorbilder? Oder stellen sie bloß eine Art von Collage im Gemälde dar, die der Fantasie ihrer Urheber entsprungen ist? Für Hannelore Kersting scheint die Sache in ihrer Dissertation von 1979 noch klar: „Die Funktion beruht in erster Linie in der Aufbewahrung schriftlicher Dokumente (z.B. Briefe, Zeitungen, Kalender, Zettel etc.) sowie einer Fülle anderer, kleinformatiger Dinge persönlicher Natur, welche hinter die Bänder gesteckt werden.“¹⁰³ Bei Ebert-Schifferer kommen jedoch Zweifel auf. Sie findet bei Recherchen heraus, dass Letter Racks weder in Darstellungen von Interieurs aus dem 17. Jahrhundert noch in Haushaltsinventaren auftauchen. Diese Erkenntnis ist für sie an sich noch kein Beweis für die Nicht-Existenz von realen Vorbildern – aufgrund ihres alltäglichen, funktionalen Charakters mit nur niedrigem Geldwert hält sie es für möglich, dass es diese trotz ihres Fehlens in Inventaren gegeben hat. Daher lautet ihre Konklusion: „Painted letter racks are probably an artistic elaboration of an actual object, just as paintings of Dutch interiors are reflections but not accurate records of the Dutch home.“¹⁰⁴ Interessanterweise gibt es ähnliche Überlegungen bei Blumenstilleben derselben Zeit, die auch oft Blumen darstellen, die zu völlig unterschiedlichen Jahreszeiten blühen: „There is even doubt as to how common flower bouquets were in homes. They appear in genre interiors infrequently; and some authorities state, probably too categorically, that flowers were not ordinarily displayed in Dutch homes of that time.“¹⁰⁵ Mariët Westermann vergleicht Interieurgemälde des 17. Jahrhunderts mit gegenwärtigen Werbefotografien in Katalogen von Einrichtungshäusern, die ebenfalls das tatsächliche häusliche Leben nicht nur widerspiegeln, sondern auch bestimmte Ideale fördern und somit ihre Betrachterinnen und Betrachter beeinflussen. Die Vergleichbarkeit ist allerdings beschränkt: Während Ölgemälde teure Luxusobjekte waren, bieten Kataloge die Luxusobjekte nur an. Das Gemälde ist hingegen das zum Verkauf stehende Objekt selbst. Außerdem wurde das Bild angefordert, der Katalog wird stattdessen oft unaufgefordert zugeschickt.¹⁰⁶ Niederländische Interieurgemälde stellen jedenfalls gehörig von der Realität abweichende Versionen

¹⁰³ Kersting 1979, 116.

¹⁰⁴ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 192.

¹⁰⁵ Vgl. Lawrence O. Goedde, „A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis“, in: Wheelock 1989, 36-37.

¹⁰⁶ Vgl. Westermann 2001, 18.

des Wohnens dar: unwahrscheinliche Decken und Raumaufteilungen sowie extrem seltene schwarz-weiße Marmorböden sind in Gemälden wohl eher Wunschvorstellungen.¹⁰⁷

Wenn wir wie oben analysiert davon ausgehen, dass Quodlibet-Darstellungen (auch) als Selbstportraits dienen, dann gilt jedenfalls, dass die Gegenstände nicht zufällig und beliebig nachgemalt wurden, wie sie in einem theoretischen realen Vorbild vorgefunden wurden. Die mit Bedacht gewählte Anordnung von Objekten – ob zur Verdeutlichung einer Persönlichkeit oder des Symbolisierens eines bestimmten Glaubens oder einer Einstellung – macht aus Quodlibets und Letter Racks buchstäbliche Portraits, Glaubensbekenntnisse oder Ausdrücke von politischem Protest. Auch wenn uns vielleicht viele Anspielungen entgehen, können wir doch davon ausgehen, dass nichts dem Zufall überlassen wird.¹⁰⁸ Das Argument der bloßen Naturnachahmung, das barocke Theoretiker dazu veranlasste, das Genre Stillleben in der Hierarchie der Malereigenres weit unten zu reihen, ist jedenfalls ungültig. Wie sollen wir also einzeln dargestellte druckgraphische Blätter in Trompe l'œils beurteilen? Wurden sie von einer bestimmten Werkstättensituation beeinflusst? War es gängige Praxis, Stiche mit Nägeln oder Wachssiegeln befestigt in Malerwerkstätten an Wänden aufzuhängen und hatten diese Motive daher konkrete reale Vorbilder? Oder entstammen sie, ähnlich wie es auch (zumindest von einigen Wissenschaftlerinnen vorgeschlagen wird) von Quodlibets und Letter Racks vermutet wird, zumindest teilweise der Phantasie ihrer Urheber? Wahrscheinlich liegt die Wahrheit irgendwo in der Mitte.

Soweit zur Genese des Bildtypus, seinen Beweggründen und den offenen Fragen, die er aufwirft – doch wer sind eigentlich die Maler, die Quodlibets entwickeln und aufgreifen? Laut Ebert-Schifferer schuf Samuel van Hoogstraten den Steckbrett-Typus (zwischen 1666 – dieses früheste Beispiel befindet sich jetzt in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe – und 1678).¹⁰⁹ Aber während er sicher ein prominenter Vertreter war, ist er nicht tatsächlich der alleinige Erfinder. Das erste erhaltene Beispiel eines Letter Racks nach Carpaccio und im Norden stammt nämlich von Wallerand Vaillant und ist auf 1658 datiert. Einige Jahre später (1665-1672) sind

¹⁰⁷ Vgl. Wahrman 2012, 230.

¹⁰⁸ Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 176.

¹⁰⁹ Vgl. Ebert-Schifferer 1998, 164.

Quodlibets von dem schon erwähnten Cornelius Gijsbrechts bekannt. Auch Edward Collier malte 1702 und 1706 welche.¹¹⁰ Weitere Vertreter des Typus waren beispielsweise Johannes Klopper (der aus Holland stammte und in Schweden aktiv war), Elias Megel (in Deutschland), Johann Caspar Füssli (in der Schweiz), Christoforo Munari und Antonio Cioci (in Italien), der schon erwähnte Samuel van Hoogstraten (in den Niederlanden) und Jean-Francois de la Motte (der schon im 17. Jahrhundert Gemälde von Gijsbrechts kopierte), sowie Sebastian Bonnecroy (zwischen 1650 und 1676 in Antwerpen und Den Haag) und in Frankreich Guillaume-Dominique Doncre, seltener Louis-Léopold Boilly, Jean Valette-Penot und häufig Gaspard Gresly. Der Bildtypus fand also – ähnlich wie die Trompe l'œils, die einzelne druckgraphische Blätter darstellten – in ganz Europa Verbreitung.

Die heute bekanntesten Steckbrett-Darstellungen stammen sicherlich von Cornelius Gijsbrechts, der in etwa bis 1684 aktiv war. Ab 1662 malt Gijsbrechts viele Quodlibets und sammelt dabei Inspiration von seinem Vorgänger Samuel van Hoogstraten. Gijsbrechts hebt den Typus aber mit elaborierten Kompositionen auf eine höhere Stufe, beispielsweise durch das Hinzufügen von gemalten Rahmen und Vorhängen. Diese zusätzliche Meta-Ebene von Trompe l'œil-Elementen innerhalb eines Trompe l'œils hebt ihn von anderen Vertretern des Typus ab (vgl. Abb. 7). Auch die Idee der eingerollten Leinwand-Ecken von dargestellten Gemälden scheint bei Gijsbrechts ihren Ursprung zu haben. Das Motiv hat aber zumindest einen Vorläufer in Battista Angelo del Moros *Hl. Familie* nahe Verona von 1581. Hier ist die obere Kante der Leinwand illusionistisch heruntergerollt und zeigt ein vermeintlich darunterliegendes Bild der Hl. Familie, das auch durch die Leinwand hindurch sichtbar ist (vgl. Abb. 9).¹¹¹

Gijsbrechts malte sowohl für den freien Markt als auch für bestimmte Mäzene. Wenn er im Auftrag von Förderern arbeitete, fügte er gelegentlich spezifische Hinweise hinzu. Ein Quodlibet etwa, das für den dänischen König Christian V. produziert wurde, dessen Hofmaler Gijsbrechts war, zeigt den Namen des Königs prominent in einer kalligraphierten Proklamation. Aus den Inhalten der Steckbretter (vor allem den Proklamationen und Almanachen) lässt sich mitunter auf Gijsbrechts Aufenthaltsort und aktuellen Status schließen. Zunächst befinden sich hinter dem Raster aus roten Schnüren noch Briefe, Siegel, Käämme, Rasierpinsel, Flöten und

¹¹⁰ Vgl. Battersby 1974, 123.

¹¹¹ Vgl. Koester 2000, 32.

Schreibfedern, später sind dann auch wiederholt Miniaturportraits zu sehen – teils gemalt, teils vorgeblich gestochen.¹¹²

Jemand, der sich den Quodlibet-Bildtypus besonders zunutze machte, war der Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Zuerst blieb er in Holland aktiv – er kam aus Dordrecht – und ging dann 1651 nach Wien. In den beiden darauffolgenden Jahren arbeitet er in Italien. 1654 kommt er wieder nach Wien und kehrt noch im selben Jahr nach Dordrecht zurück. 1662 reist er nach London, zwischen 1666 und 1668 ist er wieder zurück in den Niederlanden. An Hoogstraten lässt sich exemplarisch festmachen, wie sich ein Typus, der zunächst ein niederländisches Phänomen ist, durch seine weit reisenden Vertreter verbreitet. Seit seiner Wiener Zeit, in der er mit Stilleben und Trompe l'œils große Erfolge feiert, sind nur noch derartige Gemälde von Hoogstraten bekannt. Seine Steckbrett-Stilleben sind an der goldenen Ehrenkette und Medaille zu erkennen, die er von Ferdinand III. in Wien bekommen hatte. Hoogstratens Schüler Arnold Houbraken half mit, den Ruf seines Lehrers als Nachfolger des antiken Parrhasios zu zementieren, indem er die dazugehörige Anekdote verbreitete: Mit einem Trompe l'œil-Gemälde schaffte es Hoogstraten demnach, bei einer Audienz am Habsburger Hof im Jahr 1651 den Kaiser zu täuschen – zur „Strafe“ behielt dieser das Werk gleich und schenkte dem Maler als Zeichen seiner Anerkennung die besagte Ehrenkette und Medaille.¹¹³ Folgerichtig sind diese Verdienste seiner Täuschungsfähigkeit ab diesem Zeitpunkt auch immer in den Trompe l'œils Hoogstratens zu sehen und werden dort zu einem persönlichem Insignium – quasi einer Trademark. Er verweist damit nicht nur auf die antike Anekdote von Zeuxis und Parrhasios, sondern behauptet darüber hinaus auch, den mächtigsten Regierenden der Welt überlistet zu haben.¹¹⁴ Die malerische Strategie der Selbst-Repräsentation ist daher bei ihm noch einen Schritt weitergetrieben. Er macht es sich zur Aufgabe, ähnliche Quodlibet-Darstellungen für die Entwicklung seines gesellschaftlichen Standes und seiner Identität zu benutzen. Gleichzeitig betont er damit seinen Status als Gelehrter – bemerkenswerterweise fehlt in seinen Gemälden jeglicher Verweis auf die Malerwerkzeuge und damit seine

¹¹² Vgl. De Gruyter 2010, 458.

¹¹³ Vgl. Sumowski 1983, 1286.

¹¹⁴ Vgl. Brusati 1990, 182. Freilich war Ferdinand III. kein Meister des Fachs der Malerei, also lässt sich darüber streiten, ob das nun wirklich eine größere Tat war als einen Malerkollegen zu täuschen, der Experte in dem Metier ist.

handwerkliche Grundlage.¹¹⁵ In anderen Trompe l'œils der Zeit, beispielsweise auch in den noch zu untersuchenden Abbildungen einzelner oder weniger druckgraphischer Blätter, finden sich sehr wohl Darstellungen der Werkzeuge. Wie wir sehen werden, ist das etwa bei Domenico Remps der Fall.

Es ist bereits angeklungen, dass die beiden Trompe l'œil-Typen der Quodlibets bzw. Letter Racks und der Einzeldarstellungen von Kunstwerken auf Blättern immer wieder ineinander übergehen und weniger deutlich voneinander trennbar sind als es die Kapiteleinteilung dieser Arbeit vermuten lässt. Einige Künstler, unter ihnen Gaspard Gresly, Jean Coustou, Jehan Doüelle oder Jacques Restieu, ersetzen beispielsweise die für Zusammenhalt sorgenden Schnüre durch Stiche, die scheinbar willkürlich Briefe, Federn, Bleistifte und andere Papierstücke übereinander drapiert hinter sich versammeln.¹¹⁶ Durch das Wegbleiben der charakteristischen (und meist roten) Schnüre, die die individuellen Objekte zusammenhalten, befinden sich diese Gemälde visuell bereits näher an den Darstellungen isolierter Blätter, vor allem, wenn einzelne Stiche in den Mittelpunkt gerückt werden, indem sich ihnen die anderen Gegenstände unterordnen. Nicht alle Trompe l'œil-Papierdarstellungen nutzen also die charakteristischen linearen Bänder und Schnüre als logisch wirkende Stütze und farbige Einschübe – die nötige Befestigung der Objekte übernehmen manchmal auch tiefrote Siegelwachs-Stempel.¹¹⁷ Marie-Louise d'Otrange Mastai ordnet Kupferstich-Trompe l'œils interessanterweise auf halbem Wege zwischen Quodlibets und Letter Racks ein und sieht sie als eine dritte Art, den Holzhintergrund zu nutzen.¹¹⁸ Dargestellte Holzwände sind aber auch in Jagdstilleben präsent. Am ehesten ist der zeitlich parallel zu den beiden anderen verlaufende Bildtypus wohl nicht als Zwischenstufe, sondern als Simplifizierung, Konzentration oder Hervorhebung des Einzelwerkes zu verstehen.

¹¹⁵ Vgl. Brusati 1990, 180-182.

¹¹⁶ Vgl. Mauriès 1998, 226.

¹¹⁷ Vgl. Battersby 1974, 127.

¹¹⁸ Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 179.

3. Die Verbreitung des Motivs von auf Holz befestigten druckgraphischen Blättern in Europa im 17. und 18. Jahrhundert

In den bisherigen Kapiteln ging es um die theoretischen sowie praktischen Voraussetzungen für die Entstehung des illusionistischen Motivs von vermeintlich auf Holzwänden angebrachten druckgraphischen Blättern. Ausgehend von einer allgemeinen Untersuchung von für die Trompe l'œil-Malerei relevanten Theorien im ersten Kapitel, ging es im zweiten Teil um die Einbettung des Bildtypus in eine bereits länger existierende Tradition – diejenige der Verwendung von *cartellini* – sowie um eine Kontextualisierung mittels der Beleuchtung der zeitgleich populären Trompe l'œil-Typen der Letter Racks und Quodlibets. Das folgende Kapitel dreht sich (mit Theorie und Kontextualisierung aus den vorangegangenen Seiten im Hinterkopf) zunächst um die historischen Voraussetzungen für die Entstehung des barocken Motivs und die Lage der Stillebenmalerei um 1700, um dann genauer auf seine Anfänge und Ausprägungen in unterschiedlichen geographischen Regionen Europas einzugehen. Dies wird mittels Rückgriffen auf die im Katalog im Anhang erarbeiteten Charakteristika der einzelnen heute noch erhaltenen Werke von namentlich bekannten Trompe l'œil-Malern geschehen. Es wird dabei vor allem darum gehen, Verbindendes und gemeinsame Eigenschaften herauszustrichen, Räume und Kunstzentren zu definieren und zu differenzieren sowie natürlich auch Unterschiede in der Herangehensweise herauszuarbeiten, etwa was Modifikationen der Originale, Inhalte, Aufbau, Befestigung oder Nebendarsteller betrifft.

3.1. Entstehung des Motivs

Das früheste uns bekannte Gemälde, das einen einzelnen Kupferstich zum Motiv hat, stammt von Sebastian Stoskopff. Stoskopff war ein von niederländischen Emigranten in Hanau bei Frankfurt am Main ausgebildeter Maler aus Strassburg, der später auch in Paris tätig war. Schon in dieser einzelnen Künstlerbiographie spiegelt sich der internationale Charakter des Trompe l'œil-Typus wider, den Stoskopff früh aufgriff. Im Zeitraum zwischen 1644 und 1657 entstand sein Werk *Triumph der Galatea* (Kat.-Nr. 1 bzw. Abb. 1), das den gleichnamigen Kupferstich von Michel Dorigny nach einer

Zeichnung von Simon Vouet darstellt, als wäre er an einer dunklen Oberfläche mit mehreren roten Wachssiegeln befestigt. Es handelt sich dabei nicht um ein alleinstehendes Werk im Œuvre des Künstlers – immer wieder malt er Stiche und Werke anderer Künstler, etwa von Jacques Callot. Wie kam es aber zu dieser Darstellungsweise? Wie im vorhergehenden Kapitel argumentiert, lässt sich der Bildtypus als simplifizierende, konzentrierende und hervorhebende Variante der Quodlibets und Letter Racks sehen, die sich vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden großer Beliebtheit erfreuten und sich aus der Tradition der *cartellini* entwickelten. Die Faszination von Malern und Malerinnen mit dem Medium Papier nahm mit der Entwicklung des Buchdrucks und der darauf folgenden „Papyromanie“ neue Fahrt auf.

Die Erfindung des modernen Buchdrucks durch Johannes Gutenberg in der Mitte des 15. Jahrhunderts lag zwar im barocken Europa bereits einige Zeit in der Vergangenheit, doch Papier war noch lange nicht der Alltagsgegenstand, als den wir ihn (noch) kennen. Vor allem bedrucktes Papier symbolisierte den neuen geistigen Zusammenschluss, die Verbreitung von Wissen und die erhoffte Emanzipation.¹¹⁹ Im späten 17. Jahrhundert waren massenhafte Verbreitung, serielle Publikationen und informative Bücher mit sehr limitierten Lebensdauern (wie etwa Almanache) allesamt Neuigkeiten.¹²⁰ Der immer schnellere und weitreichendere Kreislauf von Informationen bringt eine ephemere Qualität mit sich. Billige Massendrucke und das Wuchern von Zeitungen überschatteten die bis dato gängigsten Druckwerke: dauerhafte Bücher. Sie sorgten für einen ständigen Strom an billigen, gedruckten Materialien.¹²¹

Die Aufgaben und Zwecke der Malerei wandelten sich ebenfalls. Im Holland des 18. Jahrhunderts rückte der einfache Wunsch nach einer Nachahmung von Objekten genauso wie das komplexere Verlangen nach imaginären Welten in den Hintergrund; stattdessen verlangte das Kunstpublikum nach Zeugnissen von Intelligenz – und wurde bei den illusionistisch malenden Meistern der *Trompe l'œil*s fündig.¹²² Diese hatten ihre Malpraxis an den sich wandelnden Geschmack angepasst, wie D'Otrange Mastai es auf den Punkt bringt: „*Deceiving the eye remained the means*;

¹¹⁹ Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 208.

¹²⁰ Vgl. Wahrman 2012, 16.

¹²¹ Vgl. Wahrman 2012, 20-21.

¹²² Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 207.

beguiling the mind was the effect.“¹²³ Die Täuschung dient dem Zweck der Betörung des Geistes. Was genau dabei dargestellt wurde, verlor an Bedeutung, und teure und seltene Objekte fanden sich immer seltener. Wo es nicht mehr darum geht, die Augen zu betrügen, können auch weniger wertvolle Objekte herangezogen werden, weil die Lust am Getäuschtwerden zählt. Die Papyromanie tat ihr Übriges für den Popularitätsschub von Papierdarstellungen.

Stilleben eigneten sich darüber hinaus hervorragend für das Verlangen nach intellektueller Betörung des Geistes, weil sie nicht nur die Essenz der Realität einfangen, sondern diese auch ordnen, um das Dargestellte zu strukturieren und mit zusätzlicher Bedeutung aufzuladen, etwa indem in Blumenstilleben zu unterschiedlichen Zeiten blühende Pflanzen nebeneinander dargestellt werden.¹²⁴ Akademische Richtlinien decken sich zu dieser Zeit nicht mit dem allgemeinen Geschmack, und obwohl Stilleben in den theoretischen Hierarchien der Gattungen ganz unten gereiht wurden, erfreuten sie sich beim Publikum einer großen Beliebtheit. Man war bereit, Unsummen für sie zu zahlen. Freilich billiger als die auch theoretisch hochangesehenen Historien Gemälde, kosteten Stilleben im Holland des 17. Jahrhunderts doch ähnlich viel wie Genre- und Landschaftsgemälde. Eine auf den ersten Blick überraschende Klientel, nämlich Bauern, nahm wesentlich am Marktkunsthandel teil. Da Felder und Anbauflächen knapp waren, wandten sie sich der Malerei zu, um (ähnlich wie beim Gewürzhandel und dem sogenannten „Tulpentaumel“, einer frühen Spekulationsblase) ihr Geld anderweitig lukrativ anzulegen. Man kaufte als Bauer nicht nur Bilder, um sich selbst daran zu erfreuen, sondern auch, um mit ihnen zu handeln, also zur Geldanlage, wenn es sich gerade nicht rentabel anderweitig unterbringen ließ.¹²⁵

Trotz der wirtschaftlichen Rentabilität konnten sich sogar Maler, die selbst Stilleben produzierten, nicht dazu durchringen, sie in theoretischen Schriften wertzuschätzen. Weil sie im 17. Jahrhundert damit beschäftigt waren, die Malerei zu einem neuen Verständnis zu führen – weg vom bloßen technischen Handwerk (wie der Bearbeitung der Pigmente oder dem Farbauftrag) und hin zu einer der *Artes liberales* – erachteten Theoretiker es für wichtig, die Beschäftigung mit abstrakten Ideen, moralischen Vorstellungen und mathematischen Prinzipien in den

¹²³ D’Otrange Mastai 1975, 208.

¹²⁴ Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., *Illusionism in Dutch and Flemish Art*, in: Ebert-Schifferer 2002, 84.

¹²⁵ Vgl. Floerke 1905, 20-29.

Vordergrund zu rücken. Diese Theorien haben in der italienischen humanistischen Tradition im 16. Jahrhundert ihre Anfänge und wurden im Norden beispielsweise von Carel van Mander verbreitet. Im 17. Jahrhundert erfuhren aus dem Norden stammende künstlerische Traditionen, wie etwa Stilleben, weiterhin keine theoretische Wertschätzung – nicht einmal bei Samuel van Hoogstraten, der selbst in der Praxis solche Werke produzierte.¹²⁶ Der Rembrandt-Schüler Hoogstraten formulierte seine Ansichten in der *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (Einführung in die hohe Schule der Malerei) von 1678, einem theoretischen Werk mit praktischen Handlungsanleitungen. Und während er dem Stilleben in seiner Schrift einen Status als höheres Genre abspricht, gibt er in seiner praktischen Arbeit den Quodlibets, für die er bekannt wurde, ganz bewusst eine hochintellektuelle, persönliche Note – sie lassen sich durchaus als Selbstportraits lesen, wie bereits angeklungen ist.¹²⁷

Hoogstraten und andere Theoretiker missverstehen mit den Trompe l'œils vor allem jene Stilleben, die sich durch ihre illusionistische Malweise sehr wohl mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Prinzipien beschäftigen. Dass die Analyse der Optik und ihre Problematik sehr wohl im Vordergrund standen, bestätigt die hohe Anzahl von Trompe l'œil-Gemälden des 17. Jahrhunderts.¹²⁸ Dass die Ausführung nur wenig Können erforderte, bedeutet im Umkehrschluss nicht grundsätzlich minderwertigere Arbeiten, sondern bringt Werke hervor, deren Hauptaugenmerk sich vom Handwerk zu einer intellektuellen Leistung verschoben hat. Damit sind nicht nur Überlegungen zur Optik gemeint, sondern auch „das kalkulierte Spiel mit der Erwartungshaltung des Beschauers. [...] Ein solches Bild ist nicht mehr aufgrund seiner Faktur einem Künstler zuzurechnen, sondern nur seiner Idee wegen.“¹²⁹ Vielleicht ist es Zufall – vielleicht aber auch nicht – dass gerade die Niederlande gemeinsam mit England einer der wichtigsten Orte für die Entwicklung neuer optischer Technologien wie dem Mikroskop oder Verbesserungen an der Camera Obscura waren.¹³⁰

¹²⁶ Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., „Still Life: Its Visual Appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century“, in: Wheelock 1989, 12-14.

¹²⁷ Vgl. Jochen Becker, „Das Buch im Stilleben – Das Stilleben im Buch“, in: Langemeyer 1979, 468.

¹²⁸ Vgl. Mauriès 1998, 149.

¹²⁹ Joseph Lammers, „Innovation und Virtuosität“, in: Langemeyer 1979, 500-502.

¹³⁰ Vgl. Wahrman 2012, 104-105.

Die Geringschätzung der den Stillleben zuzurechnenden Trompe l'œils ist eine Erklärung dafür, warum heute nur mehr sehr wenige Trompe l'œil-Gemälde erhalten geblieben und bekannt sind. „Zu lange und zu oft verachtet, in den berühmten Sammlungen kaum vertreten, verdienten sie in den Augen der Liebhaber nicht die Aufmerksamkeit, die zu ihrer Erhaltung notwendig gewesen wäre.“¹³¹ Noch heute befinden sich nur die wenigsten dieser Werke in öffentlichen Museen und Sammlungen, sondern tauchen immer wieder bei Auktionen auf und dann oft wieder in Privatsammlungen unter. Diese erschwerte Ausgangslage ist bei einer Aufzählung und dem Vergleich der heute bekannten und zugeschriebenen Trompe l'œil-Darstellungen druckgraphischer Blätter zu berücksichtigen: es handelt sich dabei aller Wahrscheinlichkeit nach nur um einen kleinen Ausschnitt der tatsächlich erfolgten Bildproduktion dieses Typus.

Die Faszination mit dem Medium Papier und den Möglichkeiten der mechanischen Reproduktion sowie das Ziel der Urheber und Urheberinnen, mit Trompe l'œils zu betören und den Geist anzuregen, führten zur Beschäftigung mit neuen Bildtypen: Quodlibets, Letter Racks und Einzeldarstellungen druckgraphischer Blätter erfuhren ab der Mitte des 17. Jahrhunderts einen ersten Popularitätsschub vor allem in den Niederlanden. Verschiedenste Formen von Papier wurden dargestellt – neben den etablierten *cartellini* sind regelmäßig Briefe, Tageszeitungen, Pamphlete und Kunstwerke wie Stiche zu sehen. Wenn Kunstwerke dargestellt werden, kommt zur Begeisterung für den Bildträger Papier auch noch ein weiterer Aspekt hinzu: es handelt sich damit automatisch um einen Beitrag zum Paragone. Wenn Sebastian Stoskopff und seine Zeitgenossen beginnen, einzelne Kunstwerke – Radierungen, Kupferstiche oder die sich neu entwickelnde Schabkunsttechnik – in den Mittelpunkt zu stellen und einzeln im Medium der Malerei zu imitieren, dann beweisen sie damit, dass die Malerei im Sinne des Paragone der Druckgraphik überlegen ist. Michel Dorignys Kupferstich hingegen ist eine Reproduktion des *Triumphs der Galatea* von Simon Vouet, die das Vorbild nicht täuschend echt zu imitieren vermag. Wenn die Trompe l'œil-Malerei bereits per definitionem eine scheinbare Selbstverleugnung der Künstler voraussetzt – in der perfekten Illusion ist kein Platz für persönlichen Stil – so tut sie dies noch verstärkt, wenn Kopien nach Werken anderer Gattungen gemalt

¹³¹ Mauriès 1998, 125.

werden: „Der Künstler ahmt hier nicht mehr Natur nach – der Ausgangspunkt des Trompe-l’Oeil – sondern er imitiert bereits eine Nachahmung und macht deutlich, daß die Malerei der Graphik überlegen ist, das [sic] sie diese imitieren kann, so wie der Künstler durch Imitation die Natur übertreffen kann, steigert seine Virtuosität oder gibt dies vor“.¹³²

Eine andere Kunstform erfolgreich zu imitieren, ist einer der Gründe für die häufige Wahl von druckgraphischen Blättern als Motiv. Dieses Ziel liefert auch eine Erklärung dafür, warum neben Stichen, Radierungen und Zeichnungen so selten andere Ölgemälde dargestellt wurden. Freilich gibt es aber auch diese Variante; sie findet sich beispielsweise bei Gijsbrechts, der ein Vogelstillleben auf einer Leinwand zeigt (Kat.-Nr. 2 bzw. Abb. 5). Die Imitierung von druckgraphischen Werken hat aber auch noch einen praktischen Grund: im Gegensatz zu Ölgemälden waren diese in der damaligen Zeit eine leicht transportierbare, sich überall verbreitende Kunstware.¹³³ Diese allgegenwärtige Verfügbarkeit macht sie zu naheliegenden Modellen für die Wiedergabe im Trompe l’œil.

3.2. Ähnlichkeiten und Unterscheidungsmerkmale

Trotz der theoretischen Möglichkeit, druckgraphische Blätter ohne großen Aufwand über weite Entfernungen zu versenden, kommen die in Trompe l’œils wiedergegebenen Arbeiten auffallend oft aus der geographischen Nähe der Produzenten der illusionistischen Gemälde. Diese Nähe ist eine von mehreren häufig auftretenden Gemeinsamkeiten, die beim Vergleich der verschiedenen gesicherten Exemplare dieses Trompe l’œil-Typus zum Vorschein kommen. Freilich sind umgekehrt auch zahlreiche Unterschiede festzustellen, die jedes Einzelwerk dieser auf den ersten Blick gleichförmig wirkenden Darstellungsweise zu einem Unikat machen. Bei der folgenden Untersuchung gilt es, sich stets in Erinnerung zu rufen, dass die uns bekannten Trompe l’œils aus den oben genannten Gründen aller Wahrscheinlichkeit nach nur einen kleinen Ausschnitt der tatsächlichen barocken Produktion darstellen. Doch selbst eine umfassende Analyse der vorhandenen, bekannten und einem Maler zuordenbaren Beispiele dieses Bildtypus gestaltet sich

¹³² Joseph Lammers, „Innovation und Virtuosität“, in: Langemeyer 1979, 500.

¹³³ Vgl. Floerke 1905, 84.

schwierig, da sich viele dieser Werke in Privatsammlungen befinden. Im Original sind nur die wenigsten Gemälde frei zugänglich – schlimmer noch, selbst die Qualität der verfügbaren Abbildungen lässt oft zu wünschen übrig; sie sind häufig nur in niedriger Auflösung digitalisiert oder gar nur in Graustufen vorhanden. Untersuchungen und Vergleiche zur Beschaffenheit des Bildträgers, zum Farbauftrag oder Pinselstrich müssen also aus technischen Gründen unterlassen werden.

Welche Details können wir stattdessen miteinander vergleichen? Neben der zeitlichen und geografischen Einordnung, die den Rahmen und die Unterteilung dieses Kapitels vorgibt, lohnt es sich, auf weitere Vergleichsfaktoren zu achten. Dazu zählen zunächst abseits von den dargestellten druckgraphischen Blättern Informationen wie die Abmessungen der Werke. Weil eine natürliche Größe eine Bedingung für den angestrebten täuschenden Effekt ist, werden die gezeigten Blätter in den meisten Fällen ähnlich groß wie ihr Vorbild sein. Der gewählte Ausschnitt des Bildhintergrunds wird daher auch Einfluss auf die divergierenden Bildmaße haben. Der Hintergrund, an dem die Blätter vermeintlich befestigt sind, ist in noch einem weiteren Aspekt von besonderem Interesse. In der Forschung wird von unterschiedlichen Annahmen ausgegangen und es ist nicht sicher, ob es sich bei den imitierten Holzarten um eigens zum Zweck der Nachahmung besorgte Bretter handelt oder doch um vorhandene Wände in den Werkstätten. Die Gemälde unterscheiden bzw. ähneln sich jedenfalls auch in der gewählten Holzart, meistens ist es aber ein heller, gelblich-cremiger Fichtenholz-Ton, der die Druckgraphiken umgibt und an den dunklen Stellen Grün-Grau-Beimischungen aufweist.¹³⁴

Stilistische Eigenheiten der Trompe l'œils stellen eine weitere Vergleichsmöglichkeit dar. Hier bietet sich beispielsweise eine Untersuchung des Lichteinfalls an. Licht und Schatten sind als Mittel für Raumdimension und Volumen unerlässlich. Um die in den Trompe l'œils druckgraphischer Blätter gezeigten, durchwegs flachen Gegenstände optimal zur Geltung zu bringen, sind Schlagschatten gute Mittel zur Differenzierung der Objekte. Das Ausgreifen der Gegenstände in den Raum vor der Bildfläche wird durch ein breit gebündeltes Licht ermöglicht, etwa durch ein Fenster. Die meisten Bilder werden von einer links seitlich des Bildes einfallenden Lichtquelle erhellt. Wichtig dabei ist ein spitzer Einfallswinkel.¹³⁵ Dass das Licht so häufig von links oder links oben einfällt, ist vor allem deshalb interessant,

¹³⁴ Vgl. Burda 1969, 84.

¹³⁵ Vgl. Burda 1969, 57.

weil sich eine illusionistische Wirkung nur dann entfalten kann, wenn die Lichtverhältnisse der vorgesehenen Umgebung berücksichtigt werden. Dies geschieht etwa bei Gemälden von Gijsbrechts, die augenscheinlich als Pendants komponiert wurden. Das Licht fällt in einem Fall von links, im anderen von rechts ein. Es scheint daher naheliegend, dass diese Bilder zu beiden Seiten eines Fensters angebracht werden sollten.¹³⁶

Ebenso wie den Lichteinfall können wir auch die Befestigungsform der Blätter sowie ihre Gebraucherscheinungen und die jeweilige Papierwölbung als stilistische Eigenheiten analysieren. So wie die meisten Quodlibets und Letter Racks Farbakzente durch rote Bänder bekommen und so den Betrachterinnen und Betrachtern am stärksten entgegentreten¹³⁷, nutzen Maler die Signalwirkung der Farbe Rot auch bei Darstellungen einzelner Blätter. Die häufig gezeigten roten Wachssiegel werden aber nicht nur aufgrund ihres visuellen Effekts eingesetzt. Tatsächlich verwendete man das rote Wachs üblicherweise zum Versiegeln von Briefen, während schwarzes Siegelwachs nur in Verbindung mit Trauer und Todesfällen zum Einsatz kam.¹³⁸ Eine Alternative zu den roten Siegeln in unterschiedlicher Anzahl stellen gewöhnliche Eisennägel dar, die ebenfalls an den Ecken oder Kanten für Stabilität sorgen. Tun sie das nicht – fehlt also an einer oder mehreren Ecken die Befestigung an der Holzwand – so weist das druckgraphische Blatt üblicherweise verstärkt Gebrauchsspuren auf. In diesem Fall kommen weitere zu vergleichende stilistische Merkmale ins Spiel.

Mal mehr, mal weniger stark eingerollte Ecken, Knitterfalten, Falzlinien, Knicke und Risse im Papier haben einerseits die innerbildliche Funktion, im Zusammenspiel mit der Lichtquelle und den Schattenwürfen für eine Reliefwirkung zu sorgen und so trotz der flachen Gegenstände Dreidimensionalität zu forcieren. Darüber hinaus sind sie aber auch als Vanitas-Aspekt zu verstehen, wenn sie als Spuren der Zeit und des Gebrauchs gelesen werden. Je nachlässiger der Umgang mit den druckgraphischen Blättern dargestellt wird, desto stärker wird außerdem ihr (geringer) Stellenwert verdeutlicht. Als ob die Trompe l'œil-Maler Walter Benjamins Theorie der Aura und ihres Verlustes im Zeitalter der *technischen* Reproduzierbarkeit vorweggenommen hätten, lassen sich Benjamins Beobachtungen über die Fotografie hier auch auf die dargestellten Werke der *mechanischen* Reproduzierbarkeit

¹³⁶ Vgl. Burda 1969, 63.

¹³⁷ Vgl. Mauriès 1998, 140.

¹³⁸ Vgl. Wahrman 2012, 27.

übertragen. Das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“¹³⁹, an dem sich die Geschichte vollzieht, die das Werk umgibt, macht laut Benjamin seine Echtheit aus. „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“¹⁴⁰ Die geschichtliche Zeugenschaft ist von der Materialität des Kunstwerks abhängig – wenn also die Materialität kopierbar ist, verflüchtigt sich auch die historische Zeugenschaft: das Werk verliert seine Autorität. Was dabei ausfällt – die Autorität, die Einzigartigkeit, die Einbettung in eine Tradition – fasst Walter Benjamin im frühen 20. Jahrhundert unter dem Begriff der „Aura“ zusammen. Ohne diese Überlegungen kennen zu können, spielen die Trompe l’œil-Maler des 17. und 18. Jahrhunderts auf mehrere Arten mit dieser Aura. Sie fügen ihren druckgraphischen Blättern Eselsohren, Knitterfalten und andere Verfallserscheinungen zu und zeigen damit auf, dass diese vergleichsweise billigen Kunstwerke nicht von Dauer sind, also keine Aura haben. Andererseits sind gerade diese Verfallserscheinungen Zeichen der Materialität und Geschichte der Blätter – es lässt sich also umgekehrt auch argumentieren, dass gerade sie für die Aura sorgen. Und schließlich geben die Maler dieses Bildtypus den Blättern auf ganz andere Weise eine neue Aura: indem sie sie nämlich in das Medium der Malerei überführen und ihnen so eine neue Einzigartigkeit beschere. Wenn freilich ein Maler wie Edward Collier bestimmte Stiche in vielen Variationen seriell in Trompe l’œil-Gemälden reproduziert, nimmt er ihnen im Sinne Benjamins die neu gewonnene Aura gleich wieder, fast, als würde er sich über das Konzept der Aura lustig machen (vgl. etwa Kat.-Nr. 3).

Neben einer zeitlichen und geographischen Einordnung, Informationen zur Abmessung der Werke und der dargestellten Holzarten sowie stilistischen Eigenschaften wie Lichteinfall, Befestigungsform der Blätter, Abnutzungserscheinungen oder auch die Platzierung der Signatur lassen sich schließlich selbstverständlich auch die Inhalte der jeweiligen Gemälde untersuchen und vergleichen. Dazu gehören neben den Motiven und Themen der druckgraphischen Blätter auch etwaiges Zubehör – zusätzliche Objekte, die rund um das jeweils zentrale Blatt im Trompe l’œil Platz finden. Der Inhalt des Dargestellten – das wissen wir bereits vom Schwestertypus der Quodlibets – hat in den allermeisten

¹³⁹ Benjamin 2007, 12.

¹⁴⁰ Benjamin 2007, 14.

Fällen hohe Relevanz. Auffallend oft werden profane Themen wie Natur- und Genredarstellungen, Portraits oder Szenen aus der griechischen Mythologie gewählt. Je nach geographischer Region finden sich aber auch Heiligendarstellungen. Zusätzlich angebrachte Elemente wie Spielkarten oder Brillengläser und natürlich die zu den Blättern gehörenden Inschriften geben deutlicheren Aufschluss über die Intentionen der Maler. Zu Beginn der Ausbreitung des Motivs vor 1700 sind derartige Elemente allerdings noch unüblich.

3.3. Hochblüte des Motivs in den Niederlanden vor 1700

Wie bereits bei Sebastian Stoskopff sind auch die Biographien der niederländischen Trompe l'œil-Maler kosmopolitisch. Cornelius Gijsbrechts, der vielleicht innovativste der illusionistisch arbeitenden Künstler dieser Zeit, war zunächst Mitglied der Lukasgilde in Antwerpen und arbeitete schließlich am königlichen Hof in Kopenhagen.¹⁴¹ Auch Edward Collier – durch zwei kürzlich erschienene Arbeiten¹⁴² einer der am besten erforschten Künstler, die Quodlibets und Trompe l'œils einzelner Blätter schufen – wechselte nicht nur innerhalb der Niederlande mehrmals seinen Wohnort, sondern ging gegen Ende des 17. Jahrhunderts nach London. (Aufgrund dessen gibt es auch immer wieder Verwirrungen bezüglich der Schreibweise und der Aussprache seines Namens.¹⁴³)

So ist es auch kein Wunder, dass sich der Bildtypus um 1700 über ganz Europa verbreitet (vgl. Abb. 74). Doch die erste Hochblüte der Trompe l'œil-Motive findet in den Niederlanden selbst von den ausgehenden 1650er Jahren bis zum Ende der 1670er Jahre statt. Danach gibt es zwar noch ein paar Nachzügler, die zur

¹⁴¹ Ein kurzer Aufenthalt Gijsbrechts' in Stockholm im Winter 1673/74 brachte die Trompe l'œil-Malerei in den Norden und wurde dort von Schweden der nächsten Generation, etwa von Johannes Klopper weitergeführt. Ob diese auch Einzelblätter malten, ist nicht sicher – bekannt sind heute jedoch keine mehr. Vgl. Ebert-Schifferer 1998, 172.

¹⁴² Vgl. Wahrman 2012 und Tuominen 2014.

¹⁴³ Neben Variationen seines Vornamens – Evert, Edwaert usw. – existieren auch mehrere Varianten seines Nachnamens. In schriftlichen Texten wird naturgemäß selten über Aussprache diskutiert. So ist auch bei Collier nicht deutlich, wie der Name in der gesprochenen Sprache korrekt lautet. Für eine französische Variante ([ko'liɛ:]) spricht die Kette (frz. *collier*), die der Maler in mindestens einem Vanitas-Stilleben als zusätzliche Signatur darstellt. Wie Dror Wahrman überzeugend nachweist, stammt der Familienname von einem schottisch-niederländischen Soldaten ab – in Breda war zur Zeit Colliers die Anglo-Niederländische Brigade stationiert. Eine frühe Variante des Namens lautet dann auch „Colyear“, in ausgesprochener Form identisch mit der niederländischen Aussprache von „Collier“. Vgl. Wahrman 2012, 67-69 bzw. 186-192.

Jahrhundertmitte geboren werden. Doch sie fügten dem Genre keine neuen Impulse zu und arbeiten auch hauptsächlich im Ausland.¹⁴⁴ So erreichte das nördliche Kulturgut der trügerisch-illusionistischen Imitierung von Objekten auf Wegen, die noch nicht vollständig erforscht sind¹⁴⁵, Spanien, Deutschland, Frankreich und Norditalien. Die Vorbilder nördlichen bzw. niederländischen Ursprungs bleiben dabei immer zu erkennen.

Der sicherlich produktivste niederländischstämmige Vertreter des Typus der Darstellung von Papier ist der bereits genannte Edward Collier. Beinahe 70 Werke aus seiner Hand sind identifiziert, darunter viele Letter Racks, aber auch unzählige Trompe l'œils druckgraphischer Blätter.¹⁴⁶ Darüber hinaus hatte er Einfluss auf eine Reihe von englischen Künstlern, die teilweise genaue Kopien seiner Werke anfertigten.¹⁴⁷ Häufig variierte er auch selbst seine Motive – so existieren beispielsweise mehrere Varianten seines Trompe l'œils mit einem Stich von Erasmus, die zwar keine exakten Kopien sind, sich untereinander aber nur in Details unterscheiden. Diese Vorgehensweise hat mehrere Gründe: Die Wiederholungen in Colliers Gemälden waren sowohl ein Weg, Berühmtheit zu erlangen, als auch ein Symptom des freien Kunstmarktes. Die durch die eingeübten Motive verringerte Maldauer ermöglichte einen höheren Profit. Für Collier ging diese Rechnung auf – an der Anzahl seiner noch erhaltenen Werke lässt sich ablesen, dass er mit ihnen über einen langen Zeitraum hinweg ein Publikum anziehen konnte.¹⁴⁸

Charakteristisch für Collier sind die roten Wachssiegel, mit denen er die druckgraphischen Blätter an den Holzwänden befestigt zeigt. In den meisten Fällen benutzt er dazu vier oder sechs Siegel, die er an den Ecken, in der Mitte der Kanten oder versetzt anbringt. In seiner Serie zu den fünf Sinnen kommt er teilweise auch mit weniger als vier Siegeln aus. Vielen seiner Arbeiten sind kleine rote Siegellacktropfen gemein, die der Maler wie unbeabsichtigt in der Nähe der größeren Siegel unterbringt. Eine Ausnahme im Œuvre Colliers stellt das Trompe l'œil mit einem Stich Karls I. aus dem Jahr 1698 dar (Kat.-Nr. 5 bzw. Abb. 24). Es ist sein einziges signiertes und noch heute bekanntes Trompe l'œil, in dem er statt

¹⁴⁴ Vgl. Burda 1969, 10.

¹⁴⁵ Vgl. Alberto Veca, *Honest Lies: The Meaning, Language, and Instruments of Trompe l'Oeil*, in: Ebert-Schifferer 2002, 73.

¹⁴⁶ Vgl. Wahrman 2012, 33.

¹⁴⁷ Eine Auflistung stellt Tuominen zur Verfügung. Vgl. Tuominen 2014, 60-61.

¹⁴⁸ Vgl. Tuominen 2014, 96.

Wachssiegeln einen einzelnen Nagel zur Befestigung verwendet. Doch auch hier findet sich – trotz der losen Verbindung zur Wand – eine gewisse für Collier charakteristische Zurückhaltung, was die Abnutzungserscheinungen des Blattes betrifft. Er zeigt zwar fast immer Eselsohren, doch starke Einrollungen des Papiers kommen bei ihm nicht vor. Die Blätter stehen immer im Mittelpunkt; es kommt zu keinen Überschneidungen mit dem Quodlibet-Typus, da keine zusätzlichen Elemente gezeigt werden. Genau so verhält es sich auch bei Colliers niederländischem Malerkollegen Willem van Nijmegen (vgl. Kat.-Nr. 7 bzw. Abb. 34), der ebenfalls zum Ende des 17. Jahrhunderts aktiv war.

Obwohl die Vorbilder Colliers nicht nur Mezzotinto-, sondern oft auch Kupferstiche sind, gibt sie der Maler in seinen Trompe l'œils häufig als Mezzotinto-Blätter wieder (vgl. etwa Kat.-Nr. 3 und Kat.-Nr. 4). Obwohl es Druckgraphiken an sich bereits lange Zeit gab, wurde die Mezzotinto- oder Schabkunst-Technik im Speziellen erst zu Colliers Zeit erfunden. Es handelt sich dabei um die erste druckgraphische Methode, die die Reproduktion von Halbtönen ermöglichte, ohne dass sichtbare Linien oder Punkte im Spiel waren. Von den Niederlanden aus erreichte die Tiefdrucktechnik im England der 1680er Jahre große Popularität. Diese Beliebtheit und moderne Qualität, so scheint es, machte sich Collier zunutze, wenn er sogar Kupferstich-Vorbilder in seinen Gemälden in Mezzotinto-Stiche umwandelte.¹⁴⁹

Mit der Expansion der Trompe l'œil-Produktion in andere europäische Gebiete durch Maler wie Collier nimmt die Bedeutung des Bildtypus in Holland ab. Die nördlichen Schulen verlieren durch die Emigration ihrer besten Künstler ins Ausland ihre Autonomie. Die daraus folgende mangelnde künstlerische Qualität geht auch mit dem Bedeutungsverlust der Schulen im restlichen Europa einher.¹⁵⁰ Die Ursachen dieser Abwanderung sind sicher (auch) ökonomischer Art und stehen mit dem Utrechter Abkommen von 1713 in Zusammenhang. Es beendete zwar die Auseinandersetzungen zwischen den niederländischen Vereinigten Provinzen und Frankreich, läutete aber gleichzeitig den wirtschaftlichen Niedergang der Provinzen ein.¹⁵¹

Die bereits thematisierte „Papyromanie“ des 17. Jahrhunderts jedenfalls beschränkte sich nicht auf Gemälde, sondern erreichte sogar das Kunsthandwerk, vor

¹⁴⁹ Vgl. Wahrman 2012, 96.

¹⁵⁰ Vgl. Mauriès 1998, 174.

¹⁵¹ Vgl. Mauriès 1998, 169.

allem in Form von Gebrauchskeramiken und Porzellan.¹⁵² Das Motiv eines druckgraphischen Blattes, das mithilfe von Siegelwachs an einem hölzernen Hintergrund befestigt scheint, wurde von Malern aufgegriffen, die in Porzellanfabriken arbeiteten. Sie nutzen es wenig subtil, aber immer noch hoch effektiv, auf Tellern, Kaffeetassen, Untersetzern und Tablett. Jacob Peter und Johann Schopp dekorierten in dieser Form für die Fabrik in Wien, während die französischen Fabriken in Niderviller und Tournai ähnliche Entwürfe produzierten.¹⁵³

3.4. Trampantojos in Spanien um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Hatte die Trompe l'œil-Malerei ab 1660 mit Werken von Wallerand Vaillant, Gijbrechts und Collier in den Niederlanden bereits ihre Höhepunkte, beginnt der Trend in Spanien erst – vor allem im südlichen Sevilla. Die „trampantojos“ hatten hier in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts große Bedeutung. Dass der Bildtypus den Süden Europas erreichte, hängt vermutlich auch mit den politischen Bündnissen zusammen, die im 17. Jahrhundert die nördlichen Staaten und Spanien verband. Auf diese Weise könnten die Trompe l'œil-Formen den spanischen Hof und das Bürgertum erreicht haben.¹⁵⁴ Oder in anderen Worten: „Isolated in a corner of Europe but tied by politics, diplomacy, commerce and ideas to far-flung cultures, it [Spanien, Anm. AE] has proved at times remarkably resistant and at others remarkably receptive to developments from outside its borders.“¹⁵⁵ Bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts gab es in Valencia Trompe l'œil-Maler, die sich an den niederländischen und flämischen Vorbildern geschult haben – allen voran Vicente Victoria, der hauptsächlich Trompe-l'œil-Darstellungen von Gewehren malte.¹⁵⁶ Die Situation um die Wende zum 18. Jahrhundert war dann aber verwunderlich: nach einer starken kreativen Periode kam die Stillebenmalerei in Spanien fast vollständig zum Erliegen. Während nämlich die alte Riege der Maler langsam ausstarb, gab es dort nur wenige talentierte Nachfolger. In der jüngeren Generation gab es einige frühzeitige Todesfälle, die für einen Einbruch der spanischen Stillebenproduktion

¹⁵² Vgl. D'Otrange Mastai 1975, 210.

¹⁵³ Vgl. Battersby 1974, 132-137.

¹⁵⁴ Vgl. Mauriès 1998, 181.

¹⁵⁵ Jordan 1995, 11.

¹⁵⁶ Vgl. Jordan 1995, 149.

sorgten. Während die Tradition in Frankreich, Italien und den Niederlanden im 18. Jahrhundert fortgesetzt wird, gibt es der Meinung der beiden Kunsthistoriker William B. Jordan und Peter Cherry nach kein einziges signiertes Stilleben von guter Qualität im Spanien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁵⁷

Aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts sind uns jedoch sogar zwei Meister bekannt, die sich mit Trompe l'œils druckgraphischer Blätter auf hölzernen Hintergründen einer Spezialform des Stillebens angenommen haben. Marcos Correa ist der erste Maler dieses Typus in Sevilla, den wir kennen. Er war womöglich Schüler von Murillo und Mitglied seiner Werkstatt; in jedem Fall schuf er sehr charakteristische Werke, denen ein langgezogenes Format und ein ähnlicher Aufbau gemein ist (vgl. Kat.-Nr. 10 bzw. Abb. 43 sowie Abb. 44). Die von ihm begonnene Tradition wird von einer Reihe von Künstlern fortgeführt, über die heute nicht mehr viele Informationen verfügbar sind – ihre Namen lauten etwa Pedro de Acosta, Carlos López, Francisco Gallardo oder Bernardo Germán y Llorente.¹⁵⁸

Die Trompe l'œils von Gijsbrechts, Vaillant und Collier waren in der kosmopolitischen Stadt Sevilla zur damaligen Zeit bekannt. Die spanischen Trompe l'œil-Varianten weichen aber auf mehrere wichtige Arten von ihren Vorbildern ab. Zunächst sind ihre überdurchschnittlichen Maße auffällig: das für Correa typische langgezogene Format misst an der längeren Vertikalseite 99 cm. Das Seitenverhältnis, das Pedro de Acosta wählt, ist zwar ausgeglichener, kommt aber auf einer Seite sogar auf stolze 102 cm. Was die spanischen Maler darüber hinaus schufen, ist ein Hybrid aus Quodlibets oder Letter Racks und Einzeldarstellungen druckgraphischer Blätter. Sowohl Marcos Correa als auch Pedro de Acosta verwischen die Grenzen zwischen den ohnehin schon ähnlichen Bildtypen noch weiter, indem sie mehrere Blätter nebeneinander darstellen oder indem sie klassische Quodlibet-Objekte wie (Tier-)Totenköpfe, Malerpaletten oder Tintenfässer zeigen, die mit Schnüren an Nägeln befestigt scheinen. Auffällig anders ist auch die gewählte (Schein-)Befestigungsform für die Blätter – in den bekannten spanischen Beispielen wird nicht Siegelwachs in roter Signalfarbe benutzt, sondern mit dezenteren Nägeln gearbeitet. Correa versieht die Papierstücke nur mit wenigen Eselsohren und Rissen, so dass der Eindruck eines allgemein guten Zustands der dargestellten Werke entsteht. Bei Acosta wiederum sind noch weniger Knicke zu sehen – die Blätter bekommen einen sehr glatten

¹⁵⁷ Vgl. Jordan 1995, 146.

¹⁵⁸ Vgl. Pérez Sánchez 1983, 102.

Eindruck, sind allerdings mit kunstvollen (und wenig realistischen) Rissen versehen. Sich wellendes Papier ist bei keinem der beiden Maler zu entdecken.

3.5. Das Motiv im deutschsprachigen Raum von 1674 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

Mit Sebastian Stoskopffs *Triumph der Galatea* kam bereits 1651 ein Trompe l'œil-Gemälde eines Kupferstichs an den Kaiserhof in Wien. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wandert es in die Prager Kunstgalerie und kehrt erst 1890 wieder nach Wien zurück. Das nächstjüngere bekannte und datierte Werk dieses Typus, das wahrscheinlich im deutschsprachigen Raum entstand, wurde 1674 von dem Nürnberger Maler Johann Munch geschaffen (Kat.-Nr. 12 bzw. Abb. 47) und ist damit ebenfalls einer der ältesten Vertreter des Motivs allgemein. Das Besondere an Munchs Gemälde: Trotz der allgegenwärtigen Vanitas-Symbolik haben wir es hier erstmals mit einem explizit religiösen Thema zu tun. Munch reproduziert nämlich ein Blatt von Lucas Kilian mit einer nach Hans von Aachen angefertigten Pietà. Ähnlich wie Collier nur wenige Jahre nach ihm zeigt sich Munch fasziniert von der neuen druckgraphischen Technik des Mezzotinto-Stichs, denn auch er stellt seine Vorlage – ursprünglich ein Kupferstich – im Trompe l'œil als Schabkunstblatt dar.

Diejenigen späteren deutschen Beispiele des Bildtypus, die aus dem 18. Jahrhundert bekannt sind, zeigen sowohl profane als auch religiöse Themen und lassen kein klares örtliches Zentrum der Produktion erkennen. So wissen wir mit Modestin Eccardt von einem Berliner Maler, der sich mit dem Motiv des *Holländers auf dem Eis* auch inhaltlich auf die Niederlande bezieht, wo die moderne Trompe l'œil-Tradition ihren Anfang nahm (Kat.-Nr. 13 bzw. Abb. 49). Der Schweizer Johann Caspar Füssli zeigt 1750 in seinem Gemälde eine Tierszene (Kat.-Nr. 14 bzw. Abb. 51). Von seinem ins damalige Pressbaum ausgewanderten Landeskollegen Elias Meigel hingegen kennen wir ausschließlich religiöse Themen, nämlich Heiligendarstellungen (Kat.-Nr. 15 bzw. Abb. 52 sowie Abb. 54, Abb. 55, Abb. 56 und Abb. 57).

Die Suche nach Gemeinsamkeiten und charakteristischen Merkmalen für die Vertreter der Motivtradition im deutschsprachigen Raum gestaltet sich schwieriger als bei den Niederländern und Spaniern. Die Uneinheitlichkeit hat womöglich viel mit

der Größe des geographischen Raums zu tun – die Trompe l'œil-Künstler waren in unterschiedlichen Gegenden und vor allem auch über einen großen Zeitraum tätig. Einige wenige Tendenzen lassen sich dennoch ausmachen. Neben der auffallend häufigen Wahl von religiösen Motiven ist für Patrick Mauriès etwa die Präferenz für Kieferholz bemerkenswert: „Die Vertreter der deutschen Schule scheinen eine Vorliebe für das gemaserte Holz knorriger Kiefern zu haben, an dem sie Stiche, diverse Gegenstände und tote Vögel aufhängen.“¹⁵⁹ Auffallend ist außerdem, wie vergleichsweise dramatisch die Trompe l'œil-Darstellungen ausfallen. Die bisher besprochenen bekannten niederländischen und spanischen Beispiele werden so dargestellt, also ob die Blätter relativ flach an den Holzwänden befestigt wären. Sie sind fest mit Wachssiegeln oder Nägeln angebracht und rollen sich selbst dann nicht stark ein, wenn sie einmal doch nur spärlich befestigt gezeigt werden. Wohl gibt es immer wieder Eselsohren, Knicke und bei Pedro de Acosta auch starke Risse, doch der Gesamteindruck bleibt immer relativ stabil. In den Beispielen des deutschsprachigen Raumes beginnt sich dieser Eindruck zu ändern. Bereits bei Johann Munch im Jahr 1674 resultiert die Anbringung mittels eines einzigen Nagels in Loslösungen sowohl an der linken oberen als auch der rechten unteren Ecke sowie in einer nicht vollständig parallelen Bildkante. Im 18. Jahrhundert spielt Elias Megel noch stärker mit einer lebhafteren Darstellungsform. Seine Gemälde orientieren sich zwar teilweise an der statisch-parallelen Form, die für die Niederlande charakteristisch ist (wie etwa beim *Mann mit Hut*, vgl. Abb. 56). In anderen Trompe l'œils zieht er jedoch alle Register und schafft mit Rissen, Falten, Ablösungen vom Holzhintergrund und schiefer Befestigung einen stürmischeren Eindruck (vgl. etwa Kat.-Nr. 15 bzw. Abb. 52).

Bei dieser Untersuchung der deutschsprachigen Maler von Trompe l'œils druckgraphischer Blätter wurde der aus Deutschland stammende Domenico Remps bisher außen vor gelassen. Seine Gemälde (Kat.-Nr. 16 bzw. Abb. 58) sind in zweifacher Hinsicht Sonderfälle: Sie bedienen sich einerseits Quodlibet- und Letter Rack-Elementen wie dem charakteristischen roten Band und Briefstücken, was die anderen bekannten Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum nicht tun. Und andererseits kam Remps zwar aus Deutschland, war aber in Venedig tätig. In Italien

¹⁵⁹ Mauriès 1998, 177.

etablierte sich die Stillebenmalerei nach 1600 schnell. Sie lässt sich mit der Produktion des ähnlich religiösen Spaniens vergleichen: Im katholischen Italien fehlen die präzisen, klar erkennbaren Aussagen ebenso oft wie die klare Trennung der verschiedenen Stillebentypen.¹⁶⁰ Stilleben entstanden vor allem in Florenz und Venedig. Da die Medici eine Vorliebe für holländische und flämische Malerei hatten, ist es kein Wunder, dass zum Ausgang des 17. Jahrhunderts niederländische Trompe l'œils in Florenz populär wurden. In Venedig und der Umgebung der Stadt, die traditionell enge Verbindungen nach Nordeuropa pflegte, befand sich ein weiterer Schwerpunkt.¹⁶¹ In Italien wurden dennoch wenige Trompe l'œils druckgraphischer Blätter produziert. Neben dem deutschen Domenico Remps, der im 17. Jahrhundert auch am Hofe der Medici belegt ist, gibt es im Veneto aber einige namentlich bekannte Maler, die im 18. Jahrhundert Quodlibets malten: etwa Carlo Sferini, Benedetto Sartori oder Sebastiano Lazzari sowie Stefano Mulinari in Florenz. Neben Venedig und Florenz war in diesem Jahrhundert auch Bergamo eines der Zentren für die norditalienische Trompe l'œil-Malerei.¹⁶² Italienische Maler stellen dabei selten nur einen Stich oder ein einzelnes Blatt dar, sondern wählen eher den Quodlibet-Typus zum Vorbild.

Mauriès nennt neben Remps mit Egidio Maria Bordoni noch einen weiteren in Italien aktiven Künstler, der nachweislich Gemälde von an Kieferbrettern angebrachten Stichen produziert hat.¹⁶³ Es handelt sich dabei wohl ebenfalls eher um Quodlibets als um einzeln gezeigte Stiche. Allerdings ist ein Werk bekannt, das neben einem druckgraphischen Blatt nur einen Putto aus Gips am Holz befestigt zeigt und so dem Typus der Einzeldarstellung zuzurechnen ist (vgl. Abb. 62). Darüber hinaus gibt es ein weiteres italienisches Beispiel dieses Bildtypus – vermutlich. Das Trompe l'œil eines Blattes, auf dem eine Madonna mit dem Kind zu sehen ist, wird von Alberto Veca dem italienischen Raum zugeordnet (Abb. 75).¹⁶⁴ Auffallend ist an diesem Gemälde die Inschrift „Verte et Videbis“ („Drehe dich um und du wirst sehen“), die nicht auf dem druckgraphischen Blatt untergebracht ist, sondern so gezeigt wird, als wäre sie auf die Holzwand gemalt. Das kennen wir bei diesem Bildtypus bisher nur von H. Drost, der seine Signatur auf dem Holz anbringt (Abb. 40). Der vermutlich

¹⁶⁰ Vgl. Ebert-Schifferer 1998, 173.

¹⁶¹ Vgl. Ebert-Schifferer 1998, 209.

¹⁶² Vgl. Mauriès 1998, 185-186.

¹⁶³ Vgl. Mauriès 1998, 128.

¹⁶⁴ Vgl. Veca 1980, 157.

niederländische Drost geht hier aber weit dezenter vor und verwendet weiße Farbe, eine kleinere Schrift und eine unauffällige Positionierung am linken unteren Bildrand. Die Inschrift auf dem der italienischen Schule zugeordneten Werk befindet sich dagegen in der Mitte, direkt unter dem befestigten Blatt, und zwar in großer, dunkler Schrift.

Neben der atypischen Inschrift beinhaltet dieses vermutlich italienischen Trompe l'œil noch eine weitere Besonderheit: Das vollkommen glatte Blatt mit der Mariendarstellung ist an allen Ecken mit jeweils einem Nagel befestigt – doch zwischen Nagelkopf und Druckgraphik befinden sich zusätzlich kleine rechteckige, dunkle Papierstückchen, die sich sehr wohl vom Untergrund abheben. Die Ähnlichkeit der Befestigungsform zu einem weiteren Gemäldepaar, das sich in Potsdam befindet, ist frappierend (vgl. Abb. 76 und Abb. 77) – auch hier werden die Blätter mit Kupferstichen nach Stefano della Bella in der Ausführung von C. Zeitheim glatt dargestellt und an den Ecken mit vier Nägeln befestigt. Wie im vorigen Beispiel sind zwischen den Blättern und den Nägeln dunkle Blättchen angebracht. Die beiden Gemälde haben zwar mit 52 x 47 cm etwas kleinere Maße als die Mariendarstellung, doch die völlig unübliche Befestigungsform mit den rechteckigen Heftobjekten legt nahe, dass es sich bei den Urhebern dieser drei Trompe l'œils wenn nicht um einen identischen Maler, so doch zumindest um Künstler mit eindeutigem Naheverhältnis handeln muss. Die Zuschreibungen nach Italien bzw. Deutschland sind daher keineswegs gesichert.

3.6. Französische Trompe l'œils im späten 18. Jahrhundert

Illusionistische Malerei war im 17. Jahrhundert zwar in jedem Land Europas anzutreffen, aber Frankreich hatte besonders vielfältige Gemälde aufzuweisen, die in voller Fülle verfügbar waren.¹⁶⁵ Kunsttheoretisch wurden illusionistische Stillleben dennoch ähnlich wie im Rest Europas stiefmütterlich behandelt. Die französische Kunsttheorie stand im 17. Jahrhundert stark unter dem Einfluss von André Félibien, der die Bildgattungen unter dem Gesichtspunkt ihrer Eigenschaft, eine Botschaft übermitteln zu können, in eine Hierarchie brachte. Schlechte Voraussetzungen für die

¹⁶⁵ Vgl. Mauriès 1998, 224.

wenig diskursive Stillebenmalerei, der ein Platz am unteren Ende dieser Hierarchie zugewiesen wird.¹⁶⁶ Trotz der kunsttheoretischen Geringschätzung wurden Trompe l'œils auch in Frankreich rasch beliebt. Einer der frühesten Vertreter ist Wallerand Vaillant, von dem das früheste noch erhaltene Beispiel eines Letter Racks stammt. Der Künstler wurde zwar in Lille geboren, arbeitete aber wahrscheinlich hauptsächlich in Deutschland und Holland. Von 1659 bis 1665 ist Vaillant allerdings in Paris belegt, wo er als Hofportraitist auch Steckbretter gemalt hat.¹⁶⁷ Etwas später als Vaillant erreichte auch Jean François de la Motte mit exakten Kopien der Trompe l'œils von Cornelius Gijsbrechts Bekanntheit.

Die Organisation der Akademien und die Entwicklung der Salons in Frankreich waren relevante Schritte, die zur Professionalisierung der Stillebenmalerei führten: „Waren diese ursprünglich lockere Zusammenschlüsse, Kurse und Studiengruppen kleiner Fachkollegien, so entstand im 18. Jahrhundert ein regelrechter Ausbildungsbetrieb mit eigens eingerichteten Lehrerstellen. Über die Akademien und Akademieklassen wurden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die meisten Aufträge vergeben.“ Doch nicht nur das, denn: „Die Mitglieder der Akademien bestückten turnusmäßig die gemeinsam veranstalteten Ausstellungen wie z.B. die jährlichen ‚Salons‘ in den Salonräumen des Louvreschlusses zu Paris.“¹⁶⁸ Die Akademien sowie die Salons hatten eine nicht zu unterschätzende Macht und bestimmten über den Grad des Erfolgs der französischen Vertreter der Malerei. Das ließ sie zu einer anerkannten Institution werden: Sie informierten ihr Publikum regelmäßig über die aktuellen Entwicklungen des Kunstgeschmacks und gaben damit gleichzeitig Aufschluss über Schwankungen in der Hierarchie der Gattungen.¹⁶⁹

Wie niedrig auch immer die im 18. Jahrhundert gerade im Entstehen begriffene Kunstkritik die Trompe l'œil-Malerei gewertet haben mag – in den Salons konnte sie reüssieren: „Die Kataloge der Salons zeigen die Zufriedenheit der Stillebenmaler und ihre bewußte Entscheidung, dem Publikum Trompe-l'œils darzubieten. Daß solche Themen von bereits anerkannten Malern behandelt wurden, zeugt davon, daß sie, wenn nicht von der Kunstkritik [...], so doch von einem sehr unterschiedlichen und neugierigen Publikum geschätzt werden.“¹⁷⁰ Neben der

¹⁶⁶ Vgl. Mauriès 1998, 154.

¹⁶⁷ Vgl. Ebert-Schifferer 1998, 226.

¹⁶⁸ Grimm 2001, 74.

¹⁶⁹ Vgl. Mauriès 1998, 172.

¹⁷⁰ Mauriès 1998, 172.

Präsenz in den jährlichen Salons erfreute sich die illusionistische Malerei im Paris des 18. Jahrhunderts auch in Freiluftausstellungen nahe der Pont-Neuf großer Beliebtheit: hier zeigten sowohl Genremaler auf der Suche nach Mäzenen und öffentlicher Würdigung ihre Trompe l'œil-Werke als auch Sammler, die sich öffentliche Anerkennung ihrer Erwerbungen erhofften: „These accessible paintings proved to be great crowd pleasers; first Oudry, then Chardin achieved popular success through the ‚magic realism‘ of their *trompe l'œil* effects.“¹⁷¹

Die heute noch bekannten Beispiele für französische Trompe l'œil-Darstellungen druckgraphischer Blätter stammen von Gaspard Gresly, Charles de la Croix, Jehan Doüelle, Dominique Pergaut und Jean Coustou und sind allesamt im (späten) 18. Jahrhundert entstanden. Wo Gresly, ein Sohn schweizerischer Einwanderer, noch traditionell moralisierende Botschaften malt und einen ähnlichen Aufbau wie Domenico Remps verwendet (Kat.-Nr. 17 bzw. Abb. 63), nutzt Charles de la Croix sein Werk aus dem Jahr 1773 für eine unmissverständlich politische Aussage (Kat.-Nr. 18 bzw. Abb. 69). Das zwei Jahre später entstandene Trompe l'œil Jehan Doüelles von 1775 (Kat.-Nr. 19 bzw. Abb. 70) wirkt dagegen sanftmütig, subtil und im direkten Vergleich mit dem Gemälde von de la Croix beinahe altmodisch. Ähnlich verhält es sich auch bei dem 1790 gemalten Werk von Dominique Pergaut (Kat.-Nr. 20 bzw. Abb. 71) oder dem im selben Jahr angefertigten Trompe l'œil von Jean Coustou, das Quodlibet-Elemente übernimmt (Kat.-Nr. 21 bzw. Abb. 73).

Warum wirken die nach dem wegweisenden Gemälde von de la Croix entstandenen Arbeiten von Doüelle, Pergaut und Coustou so traditionell und gar brav? Oder anders gefragt: Was ist das Besondere an der Darstellung von de la Croix? Worin zeigt sich die Weiterentwicklung des Bildtypus? Zunächst malt er kein künstlerisches druckgraphisches Blatt wie üblich, sondern das Titelblatt eines königlichen Erlasses. De la Croix stellt es nicht einmal größtenteils vollständig dar, wie das bei diesem Bildtypus lange Zeit Standard war. Stattdessen reißt er das Titelblatt zur Hälfte ab und fügt ihm noch einen weiteren kräftigen Riss zu, so dass am Schluss nur noch die Überschrift „Ordonnance du Roi“ gut lesbar ist. Es geht dem Maler hier augenscheinlich nicht um einen konkreten Erlass, sondern um die Idee oder das Prinzip des Absolutismus.

¹⁷¹ Siegfried 1992, 27.

Auch der nach England ausgewanderte Niederländer Edward Collier malt bereits um 1700 königliche Dokumente – etwa niedergeschriebene Ansprachen – in seinen Quodlibets. Als politische Dokumente hatten diese Ansprachen einen besonderen Status: Sie waren öffentliche königliche Aussagen, und zwar zu einer Zeit, als die Monarchie noch eine besondere, gottgleiche Aura hatte – oder diese zumindest einforderte.¹⁷² Bei Collier ist Kritik an den königlichen Dokumenten (und damit an den Herrschenden selbst) wenn überhaupt, dann nur sehr subtil untergebracht. Damit ist es 1773 vorbei. Das Trompe l'œil des Pariser Malers Charles de la Croix lässt sich mühelos als post-absolutistisches Gemälde lesen, das mithilfe des Bildtypus der Darstellung einzelner, auf Holzwänden befestigter Papierstücke an der Desakralisierung der Monarchie arbeitet. Mit Ausnahme des deutschsprachigen und italienischen Raums wurde der Typus beinahe immer für säkulare Themen verwendet. Warum also nicht auch die Aura der königlichen Macht verweltlichen? Wenn es im folgenden Kapitel um die illusionistische Darstellung eines Kupferstichs nach dem Medici-Zyklus von Rubens geht, wird sich auch anhand dieses Fallbeispiels die Frage stellen, welche Aussage der unbekannte Künstler hier in Bezug auf den Herrschaftsanspruch Maria de' Medicis tätigen will.

¹⁷² Vgl. Wahrman 2012, 85.

4. Fallbeispiel: Das Trompe l'œil eines Kupferstichs nach Rubens' Heirat der Maria de' Medici eines unbekanntes Künstlers

Bisher kamen hier beinahe ausschließlich Trompe l'œils druckgraphischer Blätter zur Sprache, deren Urheber nachgewiesen sind. Dieses Kapitel soll sich um das illusionistische Gemälde eines Kupferstichs drehen, zu dem heute keine Informationen zu Künstler oder Provenienz mehr bekannt sind. Mit den Parametern, die an den datier- und zuordenbaren Trompe l'œils erarbeitet wurden, lässt sich auch das Werk des unbekanntes Künstlers untersuchen und einordnen. Diejenige Darstellung, die hier als Fallbeispiel dient, zeigt seitenverkehrt ein Gemälde aus dem Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens – genauer die Vermählung Heinrichs IV. mit Maria de' Medici, wie auch die Beschriftung des Kupferstichs „Le Mariage de la Reine“ bestätigt (Abb. 78). Das Ölgemälde mit den Maßen 77 x 58 cm aus einer europäischen Privatsammlung kam am 15. April 2008 im Wiener Dorotheum zur Versteigerung. Es wird im Versteigerungskatalog um 1700 datiert und geographisch Frankreich zugeordnet.¹⁷³

Zunächst wird es im Folgenden um den Entstehungsprozess des Gemäldes gehen, das dem abgebildeten Kupferstich und damit auch dem Trompe l'œil als Vorlage diente. Darauf aufbauend soll das Hauptaugenmerk auf der Frage liegen, was mit dem Entwurf und dem geistigen Eigentum Rubens' nach der Fertigstellung eines Auftrags passiert und wie sein Motiv kopiert, der Allgemeinheit zugänglich gemacht und in anderen Kunstwerken wiederaufgegriffen wird. Vorrangiges Ziel dieses Kapitels ist es dabei, die zeitliche und örtliche Zuschreibung, die das Versteigerungshaus zum vorliegenden Trompe l'œil vorgenommen hat, zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren bzw. zu präzisieren. Die beiden Forschungsfragen, die dies ermöglichen sollen, lauten dabei: Von wem stammt zunächst der abgebildete Kupferstich und wann ist er zu datieren? (Denn die Abbildung muss zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein.) Und daran anschließend: Wessen Werk ist das versteigerte Gemälde und ist dessen Datierung durch das Dorotheum um 1700 haltbar?

Die thematische Einteilung ergibt sich dabei aus der Struktur des vorliegenden Werkes selbst: Das Original von Rubens, die Kopie des Originals (der seitenverkehrte

¹⁷³ Vgl. Dorotheum 2008, 10.

Kupferstich) und die Abbildung des Kupferstichs (das Trompe l'œil-Gemälde) bilden die drei Ebenen des versteigerten Gemäldes, denen je ein Unterkapitel gewidmet wird. Der erste Teil befasst sich mit Rubens' Medici-Zyklus im Allgemeinen und der *Heirat der Maria de' Medici*, einem Werk daraus, im Speziellen. Es wird thematisiert, wieso Peter Paul Rubens den Auftrag dazu bekam und was die Umstände des Zyklus waren, die auf die Hängung, den Inhalt des Zyklus und seine Ausführung großen Einfluss hatten. Das für die Befassung mit seiner Trompe l'œil-Kopie interessante Gemälde aus dem Zyklus, Die Heirat der Maria de' Medici, wird beschrieben und in einem kurzen Exkurs mit seinen vorangehenden Skizzen verglichen, um zu klären, nach welchem Vorbild der Kupferstich entstand.

Die anderen beiden Unterkapitel drehen sich um den Kupferstich und schließlich um das Trompe l'œil selbst. Sie sollen unter anderem auch einen Einblick in die jeweiligen Gründe für die Kopien geben. Bei der Beschäftigung mit dem Kupferstich werden die Rubenswerkstatt und die dort tätigen Kupferstecher zur Sprache kommen. Die wirtschaftliche und urheberrechtliche Absicherung Rubens durch staatliche Privilegien wird ebenso beleuchtet wie die Rubensrezeption in Frankreich. Auf Basis all dessen wird es möglich sein, den im Gemälde abgebildeten Kupferstich zu identifizieren. Danach wird es im letzten Teil des Kapitels um das im Dorotheum versteigerte Werk selbst gehen. Mit Hilfe der bereits in den vorangehenden Teilen der Arbeit erfolgten Schritte – die historische Kontextualisierung der Trompe l'œil-Technik, die Analyse der Darstellung von Holzhintergründen und Papierstücken in der Malerei, der Vergleich unterschiedlicher Beispiele des barocken Bildtypus aus verschiedenen Jahrzehnten und Regionen – wird es schließlich möglich sein, das zur Untersuchung stehende Werk in eine längere Tradition einzuordnen.

4.1. Das Original: Peter Paul Rubens

Der Medici-Zyklus wurde von Maria de' Medici für den Palais du Luxembourg in Paris, ihrem Wohnsitz, in Auftrag gegeben. Es handelt sich um einen Gemäldezyklus, der verschiedene Stationen im Leben der Regentin, Witwe von Heinrich IV. und

Königinmutter auf verklärte Weise abbildet.¹⁷⁴ Rubens entwarf im Jahr 1621 Skizzen zu 21 Bildern für die Westgalerie des Palais du Luxembourg; bis 1625 wurde der Zyklus von der Rubenswerkstatt in Antwerpen ausgeführt und schließlich zwischen 18 Fenstern bzw. über Kamin und Türen in Paris angebracht.¹⁷⁵ Heute befindet sich der fertig gestellte Zyklus im Louvre.

Dass Rubens den Auftrag für den Gemäldezyklus erhielt, lag nicht nur daran, dass es zu dieser Zeit in Frankreich keinen Maler gab, der das Niveau von Rubens erreichen konnte. Rubens war nicht nur Künstler, sondern auch Diplomat, und gerade auch seine diplomatische Tätigkeit war ein zusätzlicher Grund für den Wunsch Marias, Rubens mit der Aufgabe zu betrauen.¹⁷⁶ Otto von Simson beschäftigt sich dementsprechend in einem Aufsatz damit, wie Rubens auf künstlerische Weise seine politischen Ansichten darstellt. Sein Hauptbeispiel dabei ist der Medici-Zyklus. Er geht darauf ein, wie Rubens klassische Mythologien dazu benutzt, politische Ideen seiner Gegenwart allegorisch darzustellen. Dies habe zwar eine lange Tradition bis in die Antike zurück, doch Simson argumentiert, dass Rubens aus der Tradition durch seine aktive diplomatische Tätigkeit und einen Instinkt für die politischen Mächte seiner Zeit heraussticht. Die Medici-Galerie sei auch deswegen das wichtigste Kunstwerk Rubens'.¹⁷⁷

Warum gab es diesen Auftrag überhaupt? Wie schon erwähnt, spielte hier nicht nur der Wille zur Repräsentation, sondern auch Diplomatie eine große Rolle. Der Medici-Zyklus ist im Grunde eine Herrscherapotheose und wurde in Auftrag gegeben, um einen Herrschaftsanspruch zu zementieren: Maria de' Medici wurde am 13. Mai 1610 gekrönt, nur einen Tag vor der Ermordung ihres Mannes. Als ihr Sohn Ludwig XIII. volljährig wurde, kamen immer mehr Intrigen und Machtspiele zwischen ihr, ihrem Sohn und Kardinal Richelieu auf.¹⁷⁸ Dies führte später sogar zu ihrer Verbannung in Blois. Nach einer Aussöhnung kehrte sie zurück, konnte sich jedoch gegen Richelieu nicht durchsetzen, der 1630 ihre endgültige Exilierung aus Frankreich bewirkte.

Das grundlegende Problem an der Position von Maria de' Medici war, dass sie eine Frau unter dem Salischen Recht war, das Frauen in der Thronfolge nicht

¹⁷⁴ Vgl. Burckhardt 1940, 15 bzw. 105.

¹⁷⁵ Vgl. Hübner 2010, 113.

¹⁷⁶ Vgl. Simson 1979, 19f.

¹⁷⁷ Vgl. Simson 1979, 13f.

¹⁷⁸ Vgl. Chrościcki 2005, 224.

berücksichtigte – nicht einmal dann, wenn es keine männlichen Nachkommen gab. Die französische Angst vor fremdem Einfluss und speziell vor den Medici tat ihr Übriges. Aus diesen Gründen benötigte die Regentin eine Ikonographie, die die Rechtmäßigkeit ihrer Position und ihre Rolle als Erhalterin des Friedens bekräftigte. Dieses Unterfangen dürfte allerdings schwierig gewesen sein, da männliche heroische Darstellungen hauptsächlich Kampfszenen zeigten und die traditionell weibliche Darstellung weniger aktiv war. Was war die Lösung Rubens'? Er bediente sich mythologischer und allegorischer Vergleiche mit Venus, Juno, Minerva, Astraea und Ceres, um die Göttlichkeit zu untermauern, die Maria de' Medici vom Recht untersagt wurde, da sie nicht Monarchin war.¹⁷⁹

Laut Vertrag von 1622 sollten der Medici-Zyklus und die gleichzeitig geplanten Gemälde des Heinrich IV.-Zyklus für den Palais du Luxembourg innerhalb von fünf Jahren fertig gestellt werden. Für beide Galerien wurde ein Preis von 60.000 Francs tournois festgelegt, die in vier Teilbeträgen von je 15.000 bezahlt werden sollten. In dem Vertrag wurde auch vereinbart, dass zumindest die Figuren in den Gemälden vollständig von Rubens selbst gemalt werden müssen.¹⁸⁰ Dass dies bei Aufträgen an Rubens nicht immer der Fall war und er viel an seine Werkstatt delegierte (auch wenn dies anders vereinbart war), zeigt eine Anekdote, von der Susan Lawson berichtet. In diesem Fall hatte ein Kunde weniger von Rubens' eigenständiger Hand erhalten als zuvor festgelegt.¹⁸¹ Marianne Bernhard spricht beim Medici-Zyklus von „21 Tableaux, die Rubens eigenhändig entworfen hat und zum größten Teil durch die Werkstatt ausführen lässt“¹⁸². Juliusz A. Chrościcki streicht dabei vor allem Justus van Egmont als möglichen Helfer Rubens' für den Medici-Zyklus heraus.¹⁸³

Die textliche Vorlage für die Werke des Zyklus bildete das sogenannte Baluze-Manuskript, das wahrscheinlich aus dem Jahr 1622 stammt, kurz bevor Rubens begann, an den Gemälden zu arbeiten. Darin ist abzulesen, dass es letztendlich die Königin war, die die größte Kontrolle über die darzustellenden Themen und deren Ausführung hatte und dass sie sehr viel Wert darauf gelegt haben muss, wie ihre Biographie dargestellt werden sollte. Wahrscheinlich trug sie sogar zu den grundlegenden Motiv-Überlegungen bei. Vor allem auch neuere feministische

¹⁷⁹ Vgl. Marrow 1982, 56.

¹⁸⁰ Vgl. Marrow 1982, 43-45, Heiden 1984, 13f. und Baudouin-Matuszek 1991, 218.

¹⁸¹ Vgl. Lawson 2006, 166.

¹⁸² Bernhard 1977, 54f.

¹⁸³ Vgl. Chrościcki 2005, 222.

Interpretationen sind darauf verstärkt eingegangen. Die Schlussfolgerungen den Erfolg dieser Selbstbestätigung und -rechtfertigung betreffend variieren jedoch.¹⁸⁴

Für Otto von Simson ist das Besondere an der Medici-Galerie die „Synthese zwischen der geschichtlichen und der allegorischen Thematik“, die „von dem Künstler forderte, Persönlichkeit und Biographie der Königin auf eine Weise zu deuten, die ihr öffentliches Leben und ihre politischen Handlungen für die Nachwelt und vielleicht noch mehr schon für ihre Zeitgenossen in das Licht rückte, worin sie es selbst zu sehen wünschte.“¹⁸⁵ Die Aufgabe war nämlich, „ihre Regentschaft als durch das Vertrauen ihres Gatten Heinrich IV. legitimiert und als Bewahrung seines politischen Erbes gedeutet; zudem noch als Jahre der Blüte und des Friedens für Frankreich“¹⁸⁶ darzustellen. In Wirklichkeit jedoch, so argumentiert Simson, habe nicht Maria de' Medici selbst, sondern Kardinal Richelieu die Zügel in der Hand gehabt und von dem Zyklus profitiert. Dieser hatte damals die Rolle des Surintendanten des Haushalts der Königinmutter inne und konnte so jeden Einfluss auf die Gestaltung nehmen.¹⁸⁷

Der Gemäldezyklus war jedenfalls 1625 vollendet und im Westflügel des Palais du Luxembourg angebracht, einem der ersten Teile des Palais, die fertig gestellt waren. Die Bilder des Zyklus hatten je schwarze Holzrahmen und befanden sich hoch an den Wänden zwischen den Fenstern. Die Heirat der Maria de' Medici, die im versteigerten Trompe l'œil aus dem Dorotheum abgebildet ist, war an der Westwand des Palais aufgehängt.¹⁸⁸

Wie haben sich diese Umstände und Vorgaben nun auf den Inhalt und die Ausführung der Medici-Galerie bzw. der *Heirat der Maria de' Medici* ausgewirkt? Wie soll man die Königinmutter unter diesen Voraussetzungen darstellen? Simson charakterisiert die Art und Weise, wie Rubens Maria erscheinen lässt, folgendermaßen: „Sie handelt niemals. Sie ist auf zugleich hoheitsvolle und gewinnende Weise passiv: thronend, niemals führend sondern geführt, Huldigungen oder Insignien höchster Würde in Empfang nehmend – Rubens entzieht sie den dramatischen Ereignissen ihres öffentlichen Lebens, die sie dennoch durch ihre Erscheinung und Gegenwart

¹⁸⁴ Vgl. Cohen 2003, 492.

¹⁸⁵ Simson 1979, 15.

¹⁸⁶ Simson 1979, 17.

¹⁸⁷ Vgl. Simson 1979, 17-35.

¹⁸⁸ Vgl. Marrow 1982, 20 bzw. 31. Die weitere Dekoration des Palais du Luxembourg abseits der beiden Gemäldegalerien sowie die Finanzierung und die Arbeitsaufteilung zwischen Maria de' Medici und ihren Beratern hat Deborah Marrow zusammengefasst. Vgl. Marrow 1979.

auslöst“¹⁸⁹. Simson interpretiert allerdings nicht nur Rubens' Darstellung von Maria de' Medici als passiv, auch er selbst stellt die Königinmutter in seinem Text als passive Herrscherin dar, die Richelieu hörig war. Der flämische Maler musste nicht nur seine Sensibilität unter Beweis stellen, was die Präsentation der Auftraggeberin betrifft, sondern auch allgemeiner die Fähigkeit haben, „Begebenheiten nicht etwa der fernen Vergangenheit, sondern der jüngsten Zeitgeschichte, ja der unmittelbaren, noch heftig umstrittenen politischen Gegenwart [...] glaubhaft zu machen“¹⁹⁰.

Eine Art und Weise, wie Rubens dieser Herausforderung begegnete, war die Verwendung von Marien-Ikonographie. Mit Andeutungen auf Parallelen im Leben von Maria de' Medici und ihrer Namensvetterin schmeichelte der Künstler ihr so, wie es im Barock durchaus üblich war. Rubens konnte natürlich nur subtil und indirekt diese Vergleiche ziehen, denn die Königinmutter hatte keinen Anspruch auf Gottgleichheit.¹⁹¹ Dennoch wusste Rubens geschickt, „der ziemlich unrühmlichen Episoden im Leben der französischen Königinmutter Maria de' Medici“ gerecht zu werden und „direkte visuelle Vergleiche zwischen ihrer und Christi Geburt, ihrer Hochzeit und der Vermählung der Jungfrau Maria mit Joseph anzustellen. Rubens wußte, daß der Kommentator, der diesen Zyklus dem Sohn der Königin, Ludwig XIII., zeigte, die wahre Bedeutung der Bilder ‚mit großem Geschick‘ verhehlen und verändern mußte.“¹⁹² Und tatsächlich: in einem Brief von Rubens an Peiresc zeigt sich der Maler sicher, dass die Königinmutter mit seiner Arbeit hochzufrieden sei; sie habe ihm selbst und allen anderen dies mehrmals versichert, besonders auch dem Herrn de St. Ambroise, der als Kommentator fungierte und, so Rubens, die wirkliche Bedeutung mit großem Können je nach Bedarf veränderte oder verschleierte.¹⁹³

An dieser Stelle bringt Martin Warnke den Begriff der „Dissimulatio“ ins Spiel, den er sich von Cicero ausleiht. „Daß der Herr von San Ambrosio, der maßgebend an der Programmierung des Zyklus beteiligt war, eine geschickte ‚dissimulatione‘ treiben konnte, besagt nicht schon, daß er selbst den ‚vero senso‘ ganz gewußt habe, wenn es auch wahrscheinlich ist; er kann dissimulieren, weil die Dissimulation eine Qualität des Werkes selbst ist.“¹⁹⁴

¹⁸⁹ Simson 1979, 30.

¹⁹⁰ Simson 1996, 233.

¹⁹¹ Vgl. Berger 1972, 476.

¹⁹² Fletscher 1968, 31.

¹⁹³ Brief von Rubens an Peiresc vom 13. Mai 1625, zit. nach Magurn 1955, 109.

¹⁹⁴ Warnke 1965, 54.

Peter Paul Rubens war (laut einer Bemerkung Peirescs¹⁹⁵) bei der Hochzeit der damals 27-jährigen Maria de' Medici in Florenz am 5. Oktober 1600 persönlich anwesend gewesen, nämlich im Gefolge des Herzogs von Mantua Vincenzo Gonzaga I. und seiner Frau Eleonora de' Medici. Zu diesem Zeitpunkt war Rubens bereits von Antwerpen nach Italien gegangen und in Mantua Hofmaler geworden. Er konnte daher bei der Darstellung der Heirat auch aus seiner eigenen Erinnerung schöpfen.

Der Bräutigam Heinrich IV. war hingegen bei seiner eigenen Hochzeit *nicht* selbst anwesend. Es handelte sich nämlich um eine Hochzeit *in procuratione*, also in Stellvertretung durch Roger de Bellegarde. Solch eine Vorgehensweise war damals durchaus üblich. Ehen konnten zur Zeit Rubens' durch Stellvertreter geschlossen werden, genauso wie ein Portrait solch eine Heirat zu stiften (oder lösen) imstande war. Weil Bilder im 17. Jahrhundert noch buchstäblich genommen wurden, waren sie ein Teil der Politik. Sie dienten häufig als Ersatz für einen nicht persönlich anwesenden Herrscher oder Machthabenden.¹⁹⁶

Eine kurze Bildbeschreibung des Gemäldes der *Heirat von Maria de' Medici* aus dem Medici-Zyklus von Rubens (vgl. Abb. 79) soll zunächst Auskunft über die bei der Heirat tatsächlich anwesenden bzw. dargestellten Personen geben – hier wird es um die untere Bildhälfte (den Bildvordergrund) gehen. Im nächsten Schritt wird sich der Fokus dann auf die obere Bildhälfte (den Bildhintergrund) verlagern, in der Rubens äußerst allegorisch arbeitet.

In der Mitte und königlich erhaben befindet sich die Braut Maria de' Medici. Gegenüber der Braut steht im Vordergrund ihr Oheim, der Großherzog Ferdinand von Toscana, der im dargestellten Augenblick im Begriff ist, ihr den Ring an den Zeigefinger der rechten Hand zu stecken, den der Oberststallmeister Heinrichs, der Herzog von Bellegarde, in Stellvertretung des Königs überbracht hatte. Zwischen den beiden Hauptfiguren steht der zelebrierende Kardinal Pietro Aldobrandini, der den Ring segnet. Rechts hinter dem Großherzog sind Roger de Bellegarde und der französische Botschafter zu sehen. Hinter Maria de' Medici stehen die Frau des Großherzogs, Christina von Lothringen, und die Schwester Marias, die Herzogin von Mantua. Rubens – das hält Simson aber für unbeweisbar – hat sich womöglich selbst

¹⁹⁵ Vgl. Simson 1996, 244.

¹⁹⁶ Vgl. Fletscher 1968, 11.

in der männlichen Gestalt mit Kreuz im linken Bildteil dargestellt.¹⁹⁷ Eine weitere Person ist im Bild zu sehen, die allerdings sowohl eine allegorische als auch historische Funktion hat. Der kleine Schleppenträger hinter Maria, dessen Fackel ihn als Hymen ausweist, ist Cosimo II., der älteste Sohn des Herzogs von Toskana, den Rubens hier ins Mythologische verwandelt. Der kleine Hund im linken unteren Bildeck an den Stufen lässt sich, ähnlich wie bei van Eycks Arnolfini-Hochzeit, als Symbol ehelicher Treue deuten.¹⁹⁸

Die obere Bildhälfte wird von einer Marmorgruppe dominiert. Rubens hat sich bei der Darstellung der Heirat der Maria de' Medici nur sehr locker an die tatsächliche Architektur des Florentiner Doms gehalten. Simson erwähnt z.B. die korinthischen Säulen, die ihn eher an einen antiken Tempel erinnern, sowie den Blumen- und Früchtekranz.¹⁹⁹ Auch die den Hintergrund dominierende Marmorgruppe hat eher eine allegorische Funktion, die offenbar wichtiger als eine wahrheitsgemäße Abbildung des Werkes von Baccio Bandinelli war. Die Gruppe auf dem Altar hinter dem officierenden Kardinallegaten zeigt den sitzenden Gottvater mit der Christusleiche auf den Knien. Die tatsächliche Skulpturendekoration der Vierung des Florentiner Doms von Bandinelli beinhaltete unter anderem „einen den toten Christus haltenden Engel, einen weiteren Engel mit Leidenswerkzeugen und, erhöht unter einem Bogen, den segnenden Gottvater. In der Schilderung von Rubens floß diese topographische Gegebenheit nach über zwanzig Jahren zu einer Pietà mit Gottvater zusammen“²⁰⁰, so die Erklärung von Rüdiger an der Heiden für die Ungenauigkeit Rubens'. Jacob Burckhardt argumentiert ähnlich: er meint, „für Rubens war damit höchstwahrscheinlich genügend die Stadt angedeutet, wo die Feier vollzogen worden war“²⁰¹.

Natürlich ist es möglich, dass Rubens Erinnerungslücken hatte oder sich damit begnügte, eine ungefähre Version der Skulpturenausstattung des Florentiner Doms zu malen. Allerdings gibt es auch noch einen anderen Erklärungsversuch, der einleuchtend erscheint, nämlich das Synkretismus-Argument von Deborah Marrow.

¹⁹⁷ Vgl. Simson 1996, 244 und Heiden 1984, 22f.

¹⁹⁸ Vgl. Simson 1996, 245.

¹⁹⁹ Vgl. Simson 1996, 245. Er geht ebenfalls auf die Verwebung von zwei unterschiedlichen Skulpturen von Gottvater und einer Engelpietà zur bei Rubens dargestellten Skulptur ein (siehe weiter unten). Die Innenausstattung des Florentiner Doms zur Zeit der Heirat kennen wir aus einer Zeichnung von Domenico Passigiano. Vgl. Simson 1996, 246.

²⁰⁰ Heiden 1984, 22.

²⁰¹ Burckhardt 1940, 109.

Sie fragt sich: Was ist die Funktion der Statue in der Abbildung? Marrow argumentiert, dass sie beinahe so groß wie die Königin selbst ist und daher eine wichtigere Bedeutung haben, als bloß einen (nicht einmal besonders akkuraten) geographischen Anhaltspunkt zu liefern. Wo Rüdiger an der Heiden implizit davon ausgeht, dass Rubens die Figuren in seiner Erinnerung zu einer einzigen zusammengefügt hatte, vermutet Marrow dahinter Absicht und überlegte Kalkulation. Sie schlägt eine symbolisch-religiöse Rolle der Skulptur anstelle des bloßen Lokalisierungshinweises vor. Da Maria de' Medici sehr religiös war und die Rolle der Jungfrau Maria im 17. Jahrhundert eine sehr mächtige war, sollte die Macht ihrer Namensvetterin auf die Herrscherin übertragen werden.²⁰²

Die Skulptur über dem Altar ruft nicht nur unterschiedliche Interpretationen hervor, was ihren Zweck betrifft, sondern war zur Zeit der Erschaffung des Medici-Zyklus auch Thema eines Briefwechsels zwischen Rubens und den Vertretern der Königin. Zwar waren die ersten sieben Gemälde des Medici-Zyklus, zu denen auch die Heirat der Maria de' Medici zählt, für Rubens laut der Argumentation Simsons politisch unproblematisch. Der wirkliche „diplomatische und ikonographische Eiertanz“ zeigte sich demnach in Problemen, die von zeitlich späteren Ereignissen hervorgerufen wurden; Simson nennt hier vor allem jene Ereignisse, die ihrer Herrschaft vorausgingen bzw. diese einleiteten sowie die Außenpolitik der Königin und die Rolle Richelieus.²⁰³

Dennoch gab es auch im Fall der Hochzeitsszene Einflussnahme. Chrościcki argumentiert anhand von Briefen, dass Peiresc und der Abbé de Saint-Ambroise Rubens vorschlugen (oder viel mehr *vorschrrieben*), wie er den Altar in der Kathedrale darzustellen hatte, wie die Figuren von Maria und Ferdinand I. im Vordergrund auszusehen hatten und wie die Würde des Kardinal Aldobrandini unterstrichen werden sollte. Auch die Abbildung der Skulpturen von Bandinelli war Thema eines längeren Briefwechsels, in dem es darum ging, ob das Pietà-Motiv für die Darstellung eines erfreulichen Ereignisses wie der königlichen Hochzeit als passend empfunden wurde. Schlussendlich wurde es als Element, das die Realität der Szene unterstreichen sollte, in das endgültige Gemälde aufgenommen.²⁰⁴

²⁰² Vgl. Marrow 1982, 61-63.

²⁰³ Vgl. Simson 1979, 21-35.

²⁰⁴ Vgl. Chrościcki 2005, 232.

Die Kontrolle und der Einfluss, dem Rubens unterworfen war, lassen sich darüber hinaus auch an den beiden *bozzetti* zum selben Thema der Hochzeit feststellen, die sich in der Alten Pinakothek in München befinden. Die frühere Ölskizze – auf der Rückseite der Ölskizze für die Münchner Löwenjagd – zeigt eine weibliche Figur an der Stelle des Hymen, die Marias Schleppe trägt. Laut Simson sollte diese Figur wohl Juno darstellen, was für ein kirchliches Setting unpassend gewesen wäre. In der zweiten Skizze ist die Figur bereits verworfen.²⁰⁵ Die Rolle des Gelehrten Peiresc war es dabei – obwohl er die Figur der Juno selbst für eine elegante antike Allegorie hielt – Rubens davon in Kenntnis zu setzen, dass diese feine Allegorie von den Entscheidungsträgern nicht gewürdigt wurde.²⁰⁶

4.2. Der Kupferstich: Die Brüder Nattier

Soweit die ausgezeichnet dokumentierte Entstehungsgeschichte desjenigen Gemäldes aus dem Medici-Zyklus von Rubens, das die Vorlage für den Kupferstich war, der auf dem im Dorotheum versteigerten Trompe l'œil-Gemälde zu sehen ist. Ab hier wird die hilfreiche Literatur spärlich und die Methode induktiver. Wie ging es nach der Fertigstellung des Gemäldes mit dem Motiv der Heirat *in procuratione* weiter? Wer könnte es gesehen haben und einen Kupferstich davon angefertigt haben? Die naheliegendste Vermutung lautet, dass dieser Stich aus der Rubenswerkstatt stammt, in der namhafte Stecher Reproduktionen der Arbeiten Rubens' anfertigten. Werfen wir also zunächst einen Blick auf die Werkstatt des Meisters. Welche Kupferstecher waren dort tätig? Könnte einer von ihnen der gesuchte Künstler sein? Und aus welchen Gründen ließ Rubens überhaupt von seinen Werken Stiche anfertigen?

Rubens hatte eine Malerwerkstatt in der Größe eines mittelständischen Unternehmens. Nicht alle Namen der dort angestellten Künstler kennt man – Rubens war nicht verpflichtet, seine Mitarbeiter bei der Lukaskilde anzumelden, da er als Hofmaler der Erzherzöge von den Auflagen der Handwerksordnung der Zunft entbunden war – aber etwa 100 Namen sind dennoch dokumentiert.²⁰⁷ Zu den Schülern und Assistenten Rubens' zählen beispielsweise Anthonis van Dyck, Jacob

²⁰⁵ Vgl. Simson 1996, 246.

²⁰⁶ Vgl. McGrath 1980, 11.

²⁰⁷ Vgl. Nils Büttner, Die Firma Rubens, in: Baumgärtel 2008, 63.

Jordaens, Joost van Egmont, Erasmus Quellinus und Jan Cossiers. Darüber hinaus arbeitete Rubens mit anderen Malern zusammen, unter anderem mit Jan Wildens, Paul de Vos und Frans Snyders.²⁰⁸

Neben den Malern hatte Rubens aber auch ein Gefolge von Stechern, die die Kompositionen des Meisters als Kupferstiche, Radierungen oder Holzschnitte ausführten. Die wichtigsten Rubensstecher sind Lucas Vorsterman (der später aus Hass ein Attentat auf Rubens verübt haben soll) und Peter Soutman; weitere Stecher in seiner Werkstatt waren Paul Pontius, Schelte van Bolswert, Hans Witdoeck, Snyderhof, Christoffel Jegher (der für Holzschnitte zuständig war), die Brüder Galle, Willem Isaacsz. van Swanenburg, Egbert van Panderen, Andreas Stock, Jacob Matham und Jan Muller.²⁰⁹ In den Niederlanden hatte die Reproduktionstechnik des Kupferstiches eine lange Tradition, weshalb Rubens bereits ausgebildete Künstler anstellen konnte. So musste er sich mit der Technik nicht mehr als mittelbar beschäftigen und konnte sich darauf beschränken, mündliche Anweisungen zu geben und Korrekturen zu veranlassen.²¹⁰ Rubens ist also eher als Herausgeber dieser Stiche zu betrachten und stach selten selbst.²¹¹

Die Stiche der Werkstatt wurden dabei oftmals bereits vor der Fertigstellung ihrer Vorbilder geschaffen, also nicht nach den finalen Gemälden, sondern nach frühen Entwürfen, z.B. Farbenskizzen, Kartons oder Grisailen in braun oder grau in Öl von Rubens gemalt.²¹² Das vorliegende Bild des Kupferstichs im Trompe l'Oeil weist allerdings bis auf die technisch bedingte Spiegelverkehrtheit keine besonderen Unterschiede zum ausgeführten Gemälde auf und ist diesem auch ähnlicher als den beiden *bozzetti*. (Stammt es etwa gar nicht aus der Antwerpener Werkstatt?) Was war aber eigentlich der Grund für die unzähligen Stiche aus der Rubenswerkstatt? Sie waren leichter zu transportieren, billiger und in höherer Anzahl verfügbar und damit zu einem großen Teil mitverantwortlich für den Ruhm und europäischen Rang von Rubens' Kunst. Rubens sicherte sich außerdem mit staatlichen Privilegien vor unautorisiertem Nachdruck und damit auch wirtschaftlichen Einbußen ab.²¹³

²⁰⁸ Vgl. Lawson 2006, 164.

²⁰⁹ Vgl. Burckhardt 1940, 34, Hübner 2010, 114, Lawson 2006, 173, Eichler 2006, 68f., Bernhard 1977, 57f., Stadtmuseum Amberg 2009.

²¹⁰ Vgl. Renger 1974, 174.

²¹¹ Vgl. Eichler 2006, 67.

²¹² Vgl. Burckhardt 1940, 35.

²¹³ Vgl. Stadtmuseum Amberg 2009.

Bei den staatlichen Privilegien, die Rubens für viele seiner Druckerzeugnisse beantragte und zugesprochen bekam, handelte es sich um eine wirtschaftliche und urheberrechtliche Absicherung vor Nachahmung, ähnlich dem heutigen Copyright. Dieses Vorgehen „geht auf Gepflogenheiten der Buchdrucker zurück, die sich bereits im 15. Jahrhundert auf diese Weise sicherten. Im 16. Jahrhundert verwendet man Privilegien auch für Grafiken; so trägt z.B. Dürers Holzschnittfolge des ‚Triumphwagens‘ ein kaiserliches Privileg. [...] Mitte des Jahrhunderts ist es jedenfalls eine ganz gebräuchliche Praxis.“²¹⁴ Rubens erhielt nach einigen Schwierigkeiten ein holländisches Privileg zunächst für sieben Jahre am 24. Januar 1620. Zur gleichen Zeit bemühte er sich um belgische und französische Privilegien. Alle diese Privilegien müssen später auch erneuert worden sein.²¹⁵ Im Jahr 1619 hatte Rubens Rechte für die Publikation von Stichen seiner Gemälde in Frankreich beantragt und sie auch zugesprochen bekommen.²¹⁶ Bei diesem Privileg war Nicolas-Claude Fabri de Peiresc instrumental, mit dem er auch während seiner Arbeit am Medici-Zyklus zu tun hatte – Peiresc war der Vermittler zwischen Rubens und dem Abbé de St. Ambroise, der das Projekt leitete; Rubens und Peiresc schrieben sich viele Briefe.²¹⁷

Warum schützte sich Rubens mit diesen Privilegien? Wie bereits kurz erwähnt, gab es zwei unterschiedliche Gründe für den Maler – einer davon ist wirtschaftlicher Natur. Wenn nur Rubens und die Werkstatt Stiche seiner Werke anfertigen durften, so war auch sichergestellt, dass niemand sonst Kapital aus seinen Entwürfen schlagen konnte (und damit einhergehend, dass der Rubenswerkstatt keine Aufträge streitig gemacht wurden). Diese geschäftliche Absicherung gegen Nachdrucke durch die Privilegien war natürlich den französischen Nachstechern nicht recht, die zu argumentieren versuchten, dass auf diese Weise Frankreich sehr viel Geld durch die Finger gehe, da Rubensstiche bei einem großen allgemeinen Publikum sehr populär waren.²¹⁸ Allerdings dürften die wirtschaftlichen Gründe nicht vorrangig gewesen sein – so zumindest die Theorie von Konrad Renger. Er glaubt nicht, dass Rubens vorwiegend deswegen die Privilegien beantragte und führt für seine These ein stichhaltiges Argument an: nur wenige der Blätter waren mit seiner Adresse

²¹⁴ Renger 1974, 125.

²¹⁵ Vgl. Renger 1974, 125.

²¹⁶ Vgl. Marrow 1982, 42.

²¹⁷ Vgl. Magurn 1955, 82f.

²¹⁸ Vgl. Burckhardt 1940, 35.

versehen.²¹⁹ Viel wichtiger dürfte ihm der Schutz und die Deklaration seines geistigen Eigentums gewesen sein. Auch wenn Rubens sich nicht persönlich um die tatsächliche Umsetzung der Stiche kümmerte, nachdem die Komposition fixiert war – die Aufschrift „Rubens pinxit“ unterhalb der Stiche macht immer deutlich, nach wessen Vorlage diese entstanden. Rubens ging es laut Susan Lawson vor allem um die weite Verbreitung der Stiche in ganz Europa und um eine verstärkte Präsenz im europäischen Kunstmarkt. Die Kopien hatten außerdem auch den Sinn, als eine Art Copyright für die „Designs“ bzw. Kompositionen Rubens' zu fungieren.²²⁰

Stiche aus der Rubenswerkstatt zeichnen sich durch bis zu drei Vermerke aus, die auf den Urheber der Komposition, den ausführenden Kupferstecher und die vorhandenen schützenden Privilegien hinweisen. Ein Stich von Lucas Vorsterman soll hier als Beispiel dienen. Im Martyrium des Hl. Laurentius von 1621 (Abb. 80) sehen wir im rechten unteren Eck zunächst den Verweis auf die Vorlage: „P. P. Rubens pinxit.“ Ein Vermerk im linken unteren Bildfeld nennt Vorsterman als denjenigen, der den Stich geritzt und umgesetzt hat: „Lucas Vorsterman sculp. et excud.“ Der dritte Hinweis schließlich klärt uns über die Privilegien auf: „Cum privilegiis, Regis Christianissimi, Principium Belgarum, et Ordinum Bataviae.“ Der im zu untersuchenden Trompe l'œil eines unbekanntes Künstlers abgebildete Kupferstich besitzt allerdings nur eines dieser drei Merkmale, nämlich den Verweis auf den Urheber der Komposition „Rubens pinxit“ im linken unteren Eck des Stichts (vgl. Abb. 78). Zusammen mit den sehr geringen Unterschieden zum Originalgemälde, was auf eine Kopie des bereits fertig gestellten Gemäldes hindeutet, scheint es unwahrscheinlich, dass der gesuchte Kupferstich im Umkreis der Rubenswerkstatt entstanden ist. Wir werden also anderweitig weitersuchen müssen, um zu einem gesicherten Ergebnis zu kommen.

Zu diesem Zwecke wenden wir uns von der Antwerpener Werkstatt ab, wechseln den Ort und werfen zunächst einen Blick auf die Rubensrezeption in Frankreich. Zu den Künstlern, die sich Rubens auf verschiedenen Wegen genähert haben, zählen Renoir (bezüglich seiner Malweise), Watteau (der Kreidezeichnungen kopierte und den Medici-Zyklus studierte), Cézanne (der nach dem Medici-Zyklus zeichnete) und Delacroix (der u.a. den Empfang der Maria de' Medici kopierte); ganz allgemein übte

²¹⁹ Vgl. Renger 1974, 127.

²²⁰ Vgl. Lawson 2006, 172.

Rubens einen großen Einfluss auf die französischen Maler des 19. Jahrhunderts (Delacroix, Greuze, Cézanne) aus.²²¹ Stimmt die Datierung des im Dorotheum versteigerten Trompe l'œils, müssen wir den unbekanntem Kupferstecher allerdings mindestens ein Jahrhundert früher suchen.

Im Fall des Medici-Zyklus gestaltete sich die Zugänglichkeit der Werke nicht immer einfach. Zunächst griff Claude Barthelemy Morisot den Gemäldezyklus auf. Seine kleine Plakette namens „Portus Mediceae“ aus dem Jahr 1626 wurde zur offiziellen Interpretation des Medicizyklus – wenngleich Rubens die erste Version noch kritisierte, so hieß er die zweite Version, die 1628 in Lyon publiziert wurde, gut.²²² Nach dem Tod Maria de' Medicis allerdings war der Palais du Luxembourg von 1631 bis 1642 nicht der Öffentlichkeit zugänglich. Erst um 1670 erfuhren die Gemälde Rubens' öffentliche Wertschätzung: Giovanni-Pietro Bellori (1672), Roger de Piles (1677) und André Félibien (im 7. Buch seiner „Entretiens“ von 1685) schrieben über sie. Mit der Zugänglichkeit des Palastes und der darauffolgenden publizistischen Aufmerksamkeit wuchsen sowohl die Berühmtheit der Gemälde als auch die Anzahl der Publikationen mit Abbildungen. So wurde die Galerie 1704 von Moreau de Mautour in der „Description de la Galerie du Palais du Luxembourg“ und schließlich auch 1710 von den Gebrüder Nattier „dessinée en sanguine“ in ihrem Werk „La Galerie du Palais du Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par les S. Nattier, et gravée par les plus illustres Graveurs du temps“ beschrieben. Erst 1815 wanderten die Gemälde in den Louvre.²²³ Unser unbekannter Kupferstecher muss die Heirat der Maria de' Medici also noch an ihrem ursprünglich vorgesehenem Ort, dem Palais du Luxembourg, gesehen und kopiert haben. Und tatsächlich: bei einem näheren Blick auf das Werk der Brüder Nattier stellt sich heraus, dass wir hier fündig werden. Der Stich „Le Mariage de la Reine“ auf der zehnten Seite der Publikation der Brüder Nattier (Abb. 81) gleicht dem im Trompe l'Oeil abgebildeten nicht nur vom Bildinhalt her, sondern lässt sich auch durch die Bildbeschriftung eindeutig identifizieren. Im nächsten Schritt soll es also darum gehen, mehr über das Druckwerk, die Herausgeber und den tatsächlichen Kupferstecher zu erfahren.

Wenn in der Rubens-Literatur die Publikation mit den Stichen des Medici-Zyklus erwähnt wird, ist oftmals nur die Rede von Nattier als einer einzelnen Person. Dies ist

²²¹ Vgl. Fletscher 1968, 7 bzw. 89.

²²² Vgl. Chrościcki 2005, 231.

²²³ Vgl. Chrościcki 2005, 228 und Baudouin-Matuszek 1991, 222.

allerdings eine ungenaue Verkürzung, handelt es sich bei den Herausgebern doch um zwei Brüder. Ist man noch genauer, so muss man zu den involvierten Nattiers auch den Vater der Geschwister zählen. Bereits die Eltern der Brüder Nattier waren nämlich äußerst künstlerisch veranlagt. Die Mutter Marie Nattier war eine Miniaturenmalerin und der Vater Marc Nattier hatte sich auf Portraitmalerei spezialisiert. Es war ursprünglich dieser, der seit 1702 eine königliche Lizenz besaß, die es ihm erlaubte, die 24 Gemälde des Medici-Zyklus (die sich zu diesem Zeitpunkt noch im Palais du Luxembourg befanden) zu kopieren und als Stiche zu reproduzieren. Vor seinem Tod im Oktober 1705 übertrug er die Lizenz auf seine beiden Söhne Jean Baptiste (1678-1726, Paris) und den jüngeren Jean-Marc Nattier (1685-1766, Paris), deren Karrieren in jungen Jahren eng verknüpft waren. Die Brüder waren Teil der Generation um Watteau, zu der auch Lancret, Coypel, Chardin, de Troy, Oudry, Portail und Lemoyne gehören. Rubens war in der Generation um Watteau in Frankreich ein Vorbild für die Maler, sowohl was seine Ästhetik in der Theorie betraf als auch als praktisches Anschauungsbeispiel in der Galerie du Luxembourg. Nach dem Rat von de Piles, der empfahl, sich vom Geiste Rubens erfüllen zu lassen, wurde die Galerie von den Malern dieser Generation immer wieder aufgesucht (zunächst von Largillière und Antoine Coypel, später auch von Watteau, Lemoyne und Nattier), um die Werke zu bewundern, von Rubens zu lernen und die Gemälde zu kopieren.²²⁴

Die Nattiers jedenfalls stachen die Kupferstiche, die sie berühmt machen sollten, nicht selbst, da sie eigentlich Maler waren. Stattdessen ließen sie für ihre Publikation namhafte Künstler Stiche nach ihren Skizzen anfertigen. Zu diesen Kupferstechern zählten Gérard Audran (1640-1703), Gérard Edelinck (1640-1707), Bernard Picart (1673-1733) und Gaspard Duchange (1662-1757). Im Jahr 1710 schließlich erschienen die Stiche unter dem Titel „La Gallerie du Palais du Luxembourg“. Die Brüder Nattier wurden 1712 bzw. 1717 als Historienmaler in die Académie Royale aufgenommen. Die Zeichnungen, die als Vorlagen zu den Stichen dienten, befinden sich heute in Paris in der Bibliothèque de l’Arsenal.²²⁵

Bei dem im Trompe l’œil abgebildeten Stich ist die Heirat der Maria de’ Medici aus dem Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens seitenverkehrt zu sehen. Am unteren Bildrand sind der Titel „Le Mariage de la Reine“ sowie eine Inschrift, die allerdings

²²⁴ Vgl. Roland Michel 1968, i-ii.

²²⁵ Vgl. Klingsöhr-Leroy 2014 und Baillio 2009.

von dem sich einrollenden Papier zum Großteil verdeckt wird, auszumachen. Das Versteigerungshaus schätzt die Entstehung des Trompe l'œil-Gemäldes auf etwa 1700. Wie wir jetzt wissen, stammt der abgebildete Kupferstich aus einer Publikation von 1710. Die vom Dorotheum vorgenommene Datierung muss also um mindestens zehn Jahre korrigiert werden.

Da wir nun den abgebildeten Kupferstich kennen, können wir auch die im Gemälde nur teilweise sichtbare französischsprachige Bildbeschriftung unterhalb des eigentlichen Stiches vollständig lesen. Sie erklärt die Umstände der Heirat der Maria de' Medici und zählt die anwesenden Personen auf:

Le Grand Duc Ferdinand epouse la Princesse en vertu de la procuration du Roy Henri IV. que Bellegarde Grand Ecuier de France lui avoit apportée. Dossat et Silleri avaiant negocié ce mariage et le Cardinal Aldobrandin Legat du Pape en fait la ceremonie dans l'Eglise de Ste. Marie del fiore. L'Eimence porte la queue à la Reine qui est accompagnée de la Garnde Ducesse et des principales Dames de la Cour. Et de l'Autre coté est la Noblesse Française qui avait suivi le Marquis de Silleri Ambassadeur.

Des weiteren befindet sich in kleinerer Schrift am unteren rechten Rand des Blattes der Verweis auf die königliche Lizenz sowie auf die Anschrift der Herausgeber: „A Paris chez le Sr. Nattier peintre de l'Academie royale rue Frementeau. Avec Privilege du Roy“.

Eine weitere bisher unbeachtete Information hält der Kupferstich noch bereit: unterhalb der Heiratsdarstellung und oberhalb der Inschrift sehen wir auf der linken Seite den Hinweis auf den Urheber des Motivs („Rubens pinxit.“) sowie auf der rechten Seite Informationen zum Kopisten Nattier („Nattier delineavit.“) und zum umsetzenden Kupferstecher („A. Trouvain Sculpsit.“). Welcher der Brüder die Vorlage zum Stich lieferte, ist aus dem Blatt nicht herauszulesen. Im Siegerlandmuseum in Siegen, welches den Stich gleich zwei Mal besitzt, geht man davon aus, dass es Jean Baptiste, der ältere Bruder, gewesen ist.²²⁶ Der Stich selbst jedenfalls stammt von Antoine Trouvain (1656-1708), der neben der Heirat der Königin auch die Kopie der Volljährigkeit von Ludwig XIII. aus dem Medici-Zyklus ausführte.

Soweit also die Kette der an der Entstehung des Trompe l'œils beteiligten Künstler: Peter Paul Rubens (der das Originalgemälde schuf), ein Nattier, wahrscheinlich Jean Baptiste (der ältere Bruder, der das Originalgemälde im Palais du Luxembourg kopierte) und schließlich Antoine Trouvain (der den Stich nach der Vorlage von Nattier ausführte). Mit diesem Wissen können wir uns auf die Suche nach

²²⁶ Vgl. Blanchebarbe 2014.

dem letzten noch fehlenden Puzzleteil machen und den Versuch starten, den Maler der Trompe l'œil-Abbildung zu identifizieren.

4.3. Die Trompe l'œil-Abbildung

Obwohl der Begriff „Trompe l'œil“ in dem bekannten Sinn erstmals 1800 dokumentiert wurde, als ein Gemälde des französischen Malers Louis-Léopold Boilly im Katalog des Pariser Salons so bezeichnet wurde²²⁷, reicht der Malstil wie bereits erwähnt Jahrtausende in die Vergangenheit bis zu den antiken illusionistischen Wandgemälden aus Pompeji zurück, den ältesten erhaltenen Beispielen. An der Wende von der Renaissance zum 17. Jahrhundert kamen Trompe l'œils wieder in Mode.²²⁸ Die früheste heute noch bekannte illusionistische Darstellung eines druckgraphischen Blattes von Sebastian Stoskopff ist auf den Zeitraum zwischen 1644 und 1657 zu datieren; um 1700 breitete sich der Bildtypus rasant in mehreren europäischen Regionen aus. Die Trompe l'œil-Abbildung des die *Heirat der Maria de' Medici* darstellenden Kupferstichs wird im Versteigerungskatalog um 1700 datiert – wie wir aber bereits gesehen haben, muss sie tatsächlich um mindestens zehn Jahre jünger sein. Nichtsdestotrotz müsste sie also entstanden sein, als dieser Technik bereits große Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Was den Bildtypus betrifft, war unser Gemälde also zu seiner Zeit in bester Gesellschaft. Wie steht es aber um den Inhalt? Warum hat unser unbekannter Künstler gerade diesen Kupferstich nach Rubens' *Hochzeit der Maria de' Medici* abgebildet? Handelt es sich um eine Art von Medienreflexion? Soll es gar eine philosophische Meta-Aussage zur Heirat sein? Trompe l'œil ist schließlich eine Form von Malerei, die aus der Ferne die Illusion von Realität gibt – was dabei wichtig ist, ist der Aspekt der Ferne.²²⁹ Hier lassen sich mit wenig Mühe Parallelen zur Hochzeit *in procuratione* (also aus der Ferne) und dem gesamten Vorhaben des Medici-Zyklus ziehen, das auf die Vermittlung einer Realität setzt, die aus der Nähe betrachtet wohl anders ausgesehen haben muss. Auch der Vanitas-Gedanke, der vielen Stillleben eigen ist, spielt vielleicht eine Rolle. Womöglich ist allerdings die einleuchtendste

²²⁷ Vgl. Koester 2000, 8.

²²⁸ Vgl. Mastai 1975, 8 bzw. 12.

²²⁹ Vgl. Mastai 1975, 20.

Erklärung eine weit profanere, die sich auf die Popularität von Holzhintergründen und Papier in Trompe l'œil-Werken stützt.

Die vorangehenden Kapitel zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Darstellung eines Kunstwerkes im Kunstwerk eine lange Tradition hat. Gemälde von Gemälden als Wanddekorationen besitzen bereits antike Vorläufer, z.B. im Haus der Vestalinnen in Pompeji. Als Sonderform etablierte sich das sogenannte Chantourné. Dabei handelt es sich um die Abbildung einer Staffelei mit Maltisch, Pinsel, Palette und angehefteten Vorlagen. Chantournés wurden direkt auf Holz gemalt, ausgesägt und frei in den Raum gestellt, um die gewünschte Illusion zu perfektionieren.²³⁰ Das vorliegende Beispiel, das den Stich der Brüder Nattier nach Rubens zeigt, gehört denjenigen Varianten von Trompe l'œils an, die druckgraphische Blätter abbilden. Die Idee, illusionistisch gemalte Papierstücke in einem Gemälde unterzubringen, geht dabei wie bereits gezeigt bis ins 15. Jahrhundert zurück, als Künstler in Norditalien begannen, *cartellini* zu malen. Im Gegensatz zu vollständig illusionistischen Werken scheinen die *cartellini* eigentlich Fremdkörper oder Störfälle in Gemälden zu sein, die bemüht sind, die Theorie Albertis vom Fenster zur Welt bestmöglich zu erfüllen.²³¹

Einen Schritt weiter gehen Quodlibets, die einen wesentlichen Bestandteil der Entwicklung der Stillebenmalerei in Europa und vor allem in den Niederlanden im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert bilden. Fast immer taucht in ihnen der bereits bekannte *cartellino* auf.²³² Dieses Trompe l'œil-Motiv zeigt auch häufig andere Schriftstücke. Dadurch erzählen Quodlibets äußerst spannende Geschichten, denn die schriftlichen Dokumente und persönlichen Gegenstände werden in den allermeisten Fällen nicht wahllos, sondern durchaus beabsichtigt untergebracht. Im 18. Jahrhundert setzte sich diese Tradition fort; Mastai spricht sogar von einer „Papyromania“. Alle möglichen Papierstücke wurden verwendet, aber vor allem gedrucktes Papier hatte einen hohen Symbolwert als Zeichen für die Aufklärung und eine neue Art der Verbreitung von Wissen. Sie nennt in diesem Zeitraum vor allem Gaspard Gresly und viele anonym gebliebene Künstler.²³³

Im späteren 17. Jahrhundert entwickelte sich schließlich noch eine weitere Variante von Trompe l'œils mit Holzhintergrund: nämlich solche, die ein Gemälde

²³⁰ Vgl. Hollmann 2004, 8.

²³¹ Vgl. Sybille Ebert-Schifferer, Trompe l'Oeil: The Underestimated Trick, in: Ebert-Schifferer 2002, 24.

²³² Vgl. Hollmann 2004, 7.

²³³ Vgl. Mastai 1975, 208.

oder ein Druckwerk darstellten, als ob dieses mit Stecknadeln oder Wachssiegeln an einem vermeintlichen Holzbrett angebracht wäre. Diese Sonderform ist ein wichtiges Argument für den Paragone-Streit. Durch die Abbildung von Kupferstichen und anderen Druckgraphiken (also die Darstellung und Imitation einer anderen künstlerischen Technik) wird die Vormachtstellung der Malerei unter Beweis gestellt. Neben dem Paragone-Argument war ein weiterer Grund für die Beliebtheit von Stichen als Motiv für Trompe l'œil-Gemälde sicherlich auch die Beschaffenheit ihres Bildträgers. Der Vorteil an druckgraphischen Blättern im Vergleich zu Skulpturen oder Alltagsgegenständen besteht in der Flachheit des Papiers, wodurch sich starke Schlagschatten vermeiden lassen, die unabhängig vom Blickwinkel der Betrachterinnen und Betrachter gleich bleiben können. „Durch die Schichtung mehrerer Papiere übereinander ließ sich dennoch in derselben Weise wie bei weiter ausgreifenden Dingen eine Tiefenwirkung erzeugen. Zugleich bewegt sich die Nachahmung eines beschrifteten Blattes, einer Zeichnung oder eines Gemäldes sehr dicht am eigentlichen Medium und stellt so eine vorteilhafte Form des Täuschungsversuches dar.“²³⁴ Die eingerollten Ecken, die gerade nicht flach sind, spielen ebenso eine wichtige Rolle in der Vortäuschung von Dreidimensionalität.

Es spricht vieles dafür, dass wir eine Nadel im Heuhaufen suchen, wenn wir den Maler oder die Malerin des Trompe l'œils identifizieren wollen, der oder die den Stich der Nattiers nach dem Gemälde Rubens' aus dem Medici-Zyklus wie mit Nägeln auf einer Holzwand befestigt dargestellt hat. Dieser Typus illusionistischer Malerei ist im barocken Europa nicht nur in einem Zeitraum von mindestens 150 Jahren populär, er ist auch in vielen geografischen Regionen auffindbar. Neben den Epizentren in den Niederlanden und Flandern kamen bereits Beispiele aus Spanien, Frankreich, dem deutschsprachigen Raum und Norditalien zur Sprache. Wie also soll man die Suche nach dem Urheber oder der Urheberin des vorliegenden Trompe l'œils effizient strukturieren und in der Fülle der Möglichkeiten Anhaltspunkte finden? Ein logischer erster Schritt ist die Suche nach einer möglichen Signatur.

Doch auf den ersten Blick scheint sich in diesem Bild kein Künstler, keine Künstlerin verewigt zu haben – und das wäre auch nicht weiter verwunderlich. In Trompe l'œil-Gemälden sind Signaturen ja eigentlich problematisch, verhindern sie

²³⁴ Schwertfeger 2004, 24.

doch durch die Kennzeichnung als Gemälde den Täuschungseffekt der Werke. Eine Signatur im herkömmlichen Sinne ist ein Störfaktor für die Illusion der vermeintlich realen Gegenstände. Sie hebt die Grenze vom Bild zum Betrachtterraum nicht wie geplant auf, sondern bestätigt diese durch den auf der Leinwand angebrachten Schriftzug vielmehr.²³⁵ Unser Werk jedoch ist ein Sonderfall eines Trompe l'œils, insofern es mit dem Kupferstich ein natürliches Kunstwerk darstellt – und sobald ein Bild Bestandteil der Darstellung ist, kann das Bild im Bild signiert werden, ohne die Täuschung zu beeinträchtigen. Diese Taktik lässt sich bei mehreren Malern dieses Typus am gesamten Kontinent beobachten, von Edward Collier (vgl. z.B. Abb. 10) über Johann Caspar Füssli (vgl. Abb. 51) und Elias Megel (vgl. z.B. Abb. 56) bis zu Jehan Doüelle (vgl. Abb. 70). Und siehe da, bei ganz genauer Betrachtung offenbart sich in der Signatur des Medici-Trompe l'œils tatsächlich ein Unterschied zum als Vorlage dienenden Kupferstich. Im Trompe l'œil ist dieser nicht mehr mit Nattiers Namen unterzeichnet, sondern höchstwahrscheinlich mit dem des Malers des Gemäldes (vgl. Abb. 82). Leider verhindert die Unleserlichkeit des Nachnamens in der Signatur rechts unterhalb des illusionistisch gemalten Stichs einen wirklichen Erkenntnisgewinn. Es handelt sich bei dem Maler des Trompe l'œils des Kupferstiches Nattiers aber in jedem Fall um einen Künstler, der mit Vornamen Johannes hieß und nach 1710 aktiv war.

Dass der Urheber ein Mann war, ist aber freilich nicht nur aufgrund des Vornamens in der Signatur naheliegend. Wenn in dieser Arbeit zum überwältigenden Teil die Werke von männlichen Künstlern thematisiert wurden, so ist das nicht absichtlich geschehen – hat aber dennoch Gründe. Es ist ein (zu hinterfragendes, aber historisch erklärbares) Charakteristikum der wissenschaftlichen Disziplin Kunstgeschichte im Allgemeinen, vorwiegend Werke männlicher Urheber zum Forschungsgegenstand zu haben. Es gibt aber natürlich auch im Barock Malerinnen – neben heute sehr bekannten Protagonistinnen der Kunstwelt wie Artemisia Gentileschi und Rachel Ruysch etwa auch die im zweiten Kapitel erwähnte Malerin Clara Peeters, deren Selbstportrait im Stilleben Celeste Brusati zur Illustration einer der verschiedenen Möglichkeiten zur Deklaration der Autorenschaft heranzieht. Warum haben dann dennoch alle 21 zuordenbaren Trompe l'œil-Werke, die druckgraphische Blätter darstellen und im Katalog dieser Arbeit angeführt sind,

²³⁵ Vgl. Schwertfeger 2004, 29.

Männer gemalt? Es liegt sicher nicht an einer mutwilligen Unterschlagung von Trompe l'œil-Künstlerinnen.

Auch Susan Siegfried ist die Abwesenheit von Frauen aufgefallen. Sie stellt die rhetorische Frage: „Is *trompe l'œil*, to put it bluntly, a male form?“, die sie mithilfe mehrerer Argumente mit „Ja“ zu beantworten versucht. Zunächst führt sie aus, dass die historischen Anekdoten – von Plinius' Anekdote zum Malerwettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios bis zu Vasaris Erzählung, laut der Giotto seinen Lehrer Cimabue mit einer gemalten Fliege zu täuschen vermag – allesamt die gleiche Struktur haben: „they are about deception and male rivalry“.²³⁶ Das ist natürlich eine drastische Bemerkung, aber Wetteifern ist, sanfter ausgedrückt, noch heute eine männlich konnotierte Eigenschaft. Das zweite Argument, das sie ins Spiel bringt, betrifft die dargestellten Inhalte der Trompe l'œils: „the traditional contents of *trompe l'œil* paintings were items drawn from male pastimes: hunting, drinking, gambling, smoking, and, I might add, painting [...]. Iconography of female objects was so rare that paintings which depicted such feminine artifacts as sewing implements, ribbons, or a necklace are singled out in a recent study of *trompe l'œil*“²³⁷. Und schließlich argumentiert Siegfried auch noch betrachterbezogen: „Is it too much to suggest that *trompe l'œil*, with its game-playing and coded language – in fact, the very mystery of codes – depends on a male attitude toward viewing? I would like to suggest that, even more than this, it depends on a male sense of entitlement to play around with the rules of art.“²³⁸

Wie und vor allem wo ließe sich nun aber der unbekannte Maler mit dem Vornamen Johannes ausfindig machen? Da der Zeitraum in der Schätzung des Dorotheums nicht genau zutrifft, können wir uns auch nicht auf die örtliche Zuschreibung zu einer französischen Schule verlassen, zumal es bis auf den Ursprung des Kupferstiches in Frankreich keine weiteren Indizien für eine französische Herkunft gibt. Freilich ist aus den Beispielen im Katalog dieser Arbeit ersichtlich, dass die illusionistisch gemalten druckgraphischen Werke mit auffällender Häufigkeit aus ähnlichen geographischen Regionen stammen wie die Orte, an denen sich ihre Maler aufhalten.

²³⁶ Vgl. Siegfried 1992, 34-35.

²³⁷ Vgl. Siegfried 1992, 35. Sie bezieht sich hier auf die Veröffentlichung *Illusion in Art* von d'Otrange Mastai 1975.

²³⁸ Siegfried 1992, 35.

Es gibt aber auch einige Gegenbeispiele, in denen die Orte nicht zusammenpassen – wahrscheinlich ist das bei Willem van Nijmegen der Fall (Kat.-Nr. 7). Bei Modestin Eccardt (Kat.-Nr. 13) und Elias Megel (Kat.-Nr. 15) sehen wir ebenfalls Druckgraphiken aus anderen Regionen. Druckgraphische Blätter eigneten sich damals schließlich so gut wie nur wenige andere Kunstwerke zum Transport über weite Strecken. Die Stiche der Brüder Nattier sind heute jedenfalls in vielen europäischen Bibliotheken vorhanden und waren vermutlich auch im 18. Jahrhundert schon weit verbreitet.

Was an der Signatur auffällig ist und vielleicht als ein Hinweis auf einen französischen Ursprung lesbar ist, ist das Adelspräfix „de“ nach dem „Ioannes“ und vor dem nicht mehr leserlichen Nachnamen. Das „de“ ist allerdings nicht nur im Französischen gängig, sondern auch in der italienischen, spanischen und niederländischen Sprache (auch wenn das niederländische „de“ keinen Adel anzeigt). Darüber hinaus könnte der Name in der Signatur auch latinisiert sein. Der Vorname „Ioannes“ ist jedenfalls dem Altgriechischen entnommen und auch im Lateinischen gebräuchlich. Wäre dies der Fall, würde dies womöglich auch die Suche nach dem unleserlichen Nachnamen weiter verkomplizieren. Das Latinisieren von Signaturen hat eine lange Tradition – Andrea Mantegna hat etwa nach 1460 eine korrekte lateinische Schreibweise seines Namen verwendet, nachdem er davor mit verschiedenen semi-lateinischen Wortkonstruktionen experimentiert hatte²³⁹ – aber wie aktuell war die Tradition nach 1710 noch?

Die angebrachte Signatur ist jedenfalls ein Indikator dafür, dass es sich bei dem Maler nicht um einen Lehrling, sondern um einen Meister gehandelt haben wird. Mit Bezugnahme auf die Statuten der Malergenossenschaft Pictura in Den Haag von 1656 stellt Hans Floerke fest, dass man die eigenen Bilder nicht signieren durfte, solange man noch Schüler war.²⁴⁰ Sobald die Qualität des Gemäldes so hoch war, dass man den eigenen Namen darunter setzen konnte, sollte man sich als Meister in die Genossenschaft aufnehmen lassen. Dem widerspricht allerdings die kunsttheoretische Ansicht Hoogstratens: „Hoogstraten nennt hier als unterste Stufe der Kunst das Malen von Mauerwerk oder Holzvertäfelungen. ‚Hierauf stellen die Malerlehrlinge spielenderweise alltägliche Dinge, in lebensechten Farben und ausgeschnitten, wie Briefe und Kämmen. Sie finden es einfach, Flaches auf flachem

²³⁹ Vgl. Matthew 1998, 622.

²⁴⁰ Vgl. Floerke 1905, 131.

Hintergrund abzubilden.“²⁴¹ Man könne jedoch Ehre erreichen, wenn man Fürstinnen und Fürsten zu täuschen vermöge (was Hoogstraten freilich 1651 selbst geschafft hatte, indem er Ferdinand III. in Wien der Anekdote Houbrakens zufolge mit einem Quodlibet täuschte). Diese geringschätzende Haltung den Trompe l'œils gegenüber, die flache Gegenstände auf Holzvertäfelungen zeigen, hält sich bis ins 20. Jahrhundert. Martin Battersby, selbst Trompe l'œil-Maler, greift mit einem Letter Rack aus dem Jahr 1748 ein Beispiel niedriger Qualität heraus und urteilt: „This is an amusing example of a number of similar trompe l'oeils of varying quality produced by painters – possibly amateur – in the eighteenth century, mainly unambitious in scope and indeed often barely convincing as illusions.“²⁴² Dieses Urteil findet sich in der Literatur häufig wieder. Auch Patrick Mauriès schreibt den Großteil der Produktion Malern zweiten Ranges zu: „Das Modell des Sammelsuriums, des Buchregals, der Atelierecke oder der auf Holzbrettern fixierten Stiche wird in allen Malschulen Europas – vom Norden bis zum Mittelmeer – von oft zweitrangigen Künstlern in der Art eines Gemeinplatzes unermüdlich variiert.“²⁴³ Handelt es sich bei diesen Meinungen um kompetente Werturteile oder vielleicht doch nur um Reste einer altmodischen Geringschätzung, die auf kunsttheoretische Nobilitierungsversuche der Malerei zurückzuführen ist? Die Datierungen der im Katalog dieser Arbeit behandelten Werke lassen jedenfalls darauf schließen, dass die Meister ihre Trompe l'œils druckgraphischer Blätter nicht etwa zu Beginn ihrer Karrieren oder gar als Lehrlinge oder Amateure angefertigt haben, sondern zeitgleich mit komplizierteren Stillebenformen.

Die Annahme, dass es sich bei dem Maler des Medici-Trompe l'œils um einen Meister handelt, stützt auch die ursprüngliche Theorie, dass *Die Heirat der Maria de' Medici* absichtlich und nicht wahllos oder bloß zur Übung gewählt wurde. Denn die Trompe l'œil-Malerei ist ein ausgesprochen selbstreflexives Genre, das mit den dargestellten Papierstücken Geschichten erzählt und das auch durchaus beabsichtigt. Falls der angenommene Meister tatsächlich eine Aussage zur königlichen Protagonistin treffen wollte, wäre er jedenfalls weder der erste noch der letzte Vertreter des Bildtypus gewesen, der sich einen Kommentar zur herrschenden Kaste erlaubt. Bereits Edward Collier zeigte einen Stich von Karl I. in mindestens zwei

²⁴¹ Schwertfeger 2004, 195.

²⁴² Battersby 1974, 123.

²⁴³ Mauriès 1998, 173.

Gemälden von 1698 und 1707 (Kat.-Nr. 5). Der Franzose Charles de la Croix verdeutlichte 1773 in einem Trompe l'œil seine Meinung zum Absolutismus (Kat.-Nr. 18).

Zeitlich gesehen gibt es zwei Anhaltspunkte für eine Einordnung des Medici-Trompe l'œils. Erstens lässt sich mit Blick auf den Katalog feststellen, dass die illusionistischen Werke, die druckgraphische Blätter zeigen, im überwiegenden Teil der Fälle nur wenige Jahre nach der Entstehung ihrer Vorlagen gemalt werden. Die Darstellung des Medici-Stichs dürfte also sehr bald nach 1710 und jedenfalls noch im 18. Jahrhundert angefertigt worden sein. Dafür spricht zweitens auch die dramatische Einrollung der Ecken des Papierstücks. Das linke obere Eck hängt so stark nach unten, dass es einen Gutteil des Stichs überdeckt. Die untere Kante mit zwei Rissen ist ebenso stark eingerollt und verdeckt die Sicht auf die Inschrift. Frühe Beispiele des Bildtypus – besonders jene aus den Niederlanden, aber auch spätere Werke aus Spanien – tendieren dazu, gut befestigte Druckwerke zu zeigen. Im deutschsprachigen, norditalienischen und französischen Raum ist man in der Darstellung gerne dramatischer.

Die Verwendung von schlichten Eisennägeln zur vermeintlichen Befestigung des Medici-Stichs an der rechten oberen Ecke und in der Mitte der linken Kante – ein weiterer Nagel wird gezeigt, von dem sich jedoch die linke obere Ecke gelöst hat – gibt uns keine aufschlussreichen Hinweise auf Entstehungsort oder -zeit. Während in den frühen Beispielen des Typus, vornehmlich aus den Niederlanden, gerne mit signalfarbenen roten Wachssiegeln gearbeitet wird, kommen visuell weniger auffällige Nägel bereits bei Gijsbrechts um ca. 1672 (Abb. 5), van Nijmegen 1679 (Abb. 34) und Collier 1698 (Abb. 24) vor. Auch der Spanier Marcos Correa arbeitet mit Nägeln (Abb. 43), ebenso wie der Deutsche Johann Munch noch im 17. Jahrhundert (Abb. 47) und Elias Megel im darauffolgenden Jahrhundert (Abb. 52) sowie der Franzose Dominique Pergaut 1790 (Abb. 71). Nägel finden sich also in allen geographischen Regionen zu allen Zeiten der Popularität des Typus, wenngleich Siegel häufiger zum Einsatz kamen.

Einen möglichen *terminus ante quem* für unser Medici-Trompe l'œil liefert ein Trompe l'œil des Malers Jean Valette-Penot aus dem Jahr 1767, das 1781 im Salon der Akademie von Toulouse ausgestellt wurde. Valette-Penot führt mit diesem Gemälde eine neue Variation ein: er stellt Holzwand und druckgraphisches Blatt dar und zeigt

darüber hinaus zerbrochenes Glas. Mit diesem zusätzlichen Kunstgriff verdoppelt er den täuschenden Effekt.²⁴⁴ In seiner Nachfolge wird dieses Motiv häufig wiederholt. Freilich ist dies aber kein Beweis dafür, dass das Medici-Trompe l'œil vor 1781 entstanden sein muss, denn Dominique Pergaut beispielsweise malt sein Trompe l'œil einer Rötelzeichnung auch 1790 noch klassisch ohne zerbrochenem Glas (Kat.-Nr. 20).

Wir wissen also, dass unser gesuchter Maler mit Vornamen Johannes (oder eine vergleichbare landessprachliche Variante davon) hieß, ein Adelspräfix vor seinem Nachnamen trug und aller Wahrscheinlichkeit nach im 18. Jahrhundert tätig war. Mit diesem Wissen gewappnet liefert eine Suche in einschlägigen Lexika zwei Kandidaten, die für eine Urheberschaft des Medici-Trompe l'œils in Frage kommen. Interessanterweise handelt es sich bei beiden um im deutschsprachigen Raum tätige Maler. Ohne weitere Indizien ist jedoch keine der beiden Möglichkeiten wirklich überzeugend.

Der Tier- und Stillebenmaler Johann Georg de Hamilton ist unsere erste Option. 1672 als Sohn des Stillebenmalers James Hamilton in Brüssel geboren, stammte er aus einer schottischen Adelsfamilie, die sich in den Spanischen Niederlanden niedergelassen hatte. Freilich sieht der unleserliche Nachname der Signatur des Medici-Trompe l'œils (Abb. 82) nicht wie „Hamilton“ aus, sondern beginnt mit einem „S“. Aber bedenkt man, dass der Familienname schottischstämmig ist und die Signatur latinisiert sein könnte, ist hier auch ein Verweis auf Schottland denkbar. Hamilton kam in den 1690er Jahren mit seinem Bruder Philipp Ferdinand nach Wien, wo ihn Karl VI. am kaiserlichen Hof anstellte und ihn 1712 zum Hof- und Kammermaler machte. Von 1709 bis 1718 lebte er beim Fürst zu Schwarzenberg auf Schloss Wittingau in Südböhmen, zwischen 1719 und 1722 arbeitete er in Schönbrunn, wo er vor allem Pferde malte. Im Januar 1737 starb de Hamilton in Wien. Seine Darstellungen der Lippizaner der Spanischen Hofreitschule zählen zu seinen bekanntesten Werken. Doch von ihm sind auch Trompe l'œil-Werke erhalten. Christa Burda nennt ein Bild aus dem Jahr 1699, das ein Trompe l'œil eines Trompe l'œil-Bildes ist.²⁴⁵ Ein ihm zugeschriebenes Jagdstilleben mit Holzhintergrund in der

²⁴⁴ Vgl. Mauriès 1998, 227.

²⁴⁵ Vgl. Burda 1969, 132. Sie bezieht sich auf einen Auktionskatalog des Dorotheum Wien, 23.-25.11.1948.

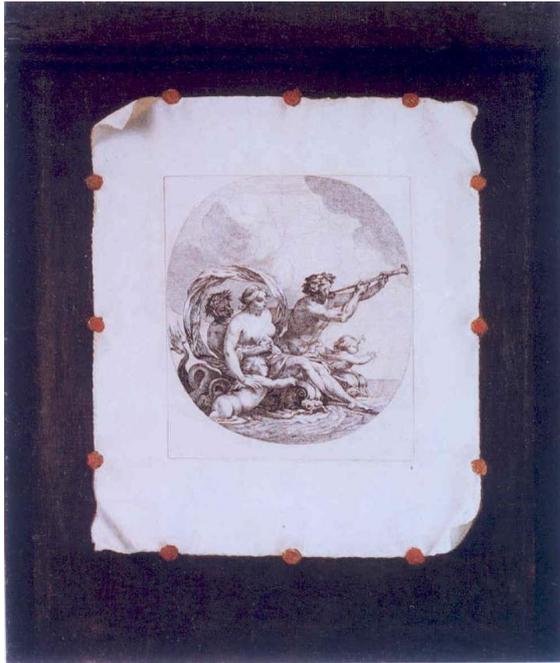
Nachfolge oder im Stil de' Barbaris wurde versteigert – leider ist davon nur noch eine Schwarz-Weiß-Abbildung erhalten (Abb. 83). Darüber hinaus wird bei Patrick Mauriès ein Franz de Hamilton besprochen, der am Bayrischen Hof in Ratisbonn Trompe-l'œils von Jagdzubehör und Nachahmungen von Stichen schuf. Leider nennt Mauriès keine genaue Jahreszahl, gibt aber das 17. Jahrhundert als Schaffensperiode an.²⁴⁶

Eine zweite Möglichkeit für den Urheber des Medici-Trompe l'œils haben wir mit Johann Albert von Studnitz, einem späten Vertreter der Stillebenmalerei. Er ist in etwa von 1770 bis 1795 aktiv und damit weit nach Hamilton und auch später als der Entstehungszeitraum des Kupferstichs der *Heirat der Maria de' Medici*. Eines seiner Gemälde – allerdings kein Ölgemälde – ist mit „J. A. v. Studnitz fecit“ signiert.²⁴⁷ Wirklich zufriedenstellend ist keine der beiden Optionen. Wir können das Medici-Trompe l'œil jedoch als Indiz dafür sehen, wie weit verbreitet dieser Typus im barocken Europa gewesen sein muss. Zusammen mit vielen (in dieser Arbeit außen vor gelassenen) unsignierten Beispielen, zu denen heute jegliche Information fehlt, erinnert es uns daran, dass (Kunst-)Geschichtsschreibung von der vorherrschenden Denkweise beeinflusst wird und die für relevant betrachteten Kunstwerke eine rein subjektive Auswahl darstellen, die von veränderlichen Parametern bestimmt ist.

²⁴⁶ Vgl. Mauriès 1998, 123.

²⁴⁷ Vgl. Hedinger 2010, 148-149.

Katalog



Kat.-Nr. 1

Sebastian Stoskopff
Triumph der Galatea

zwischen 1644 und 1657
Öl auf Leinwand
65 x 54 cm
Kunsthistorisches Museum, Wien
(Abb. 1)



Michel Dorigny, nach Simon Vouet
Triumph der Galatea

1644
Kupferstich
25 x 19,5 cm
Bibliothèque Nationale de France, Paris
(Abb. 2)

Auf dunkelgrünem Hintergrund zeigt Sebastian Stoskopff hier die Szene des Triumphs der Galatea, wie sie im Kupferstich von Michel Dorigny nach einer Zeichnung Simon Vouets dargestellt wird. Zwischen 1644 und 1657 – also zwischen der Datierung des Vorbildes und dem Todesdatum des Malers – entstanden, ist Stoskopffs Werk das erste bekannte Trompe l'œil-Gemälde, das ein einzelnes, auf einem Hintergrund fixiertes druckgraphisches Blatt zeigt. Der Maler hat seine Signatur „Stoskopff fecit“ unten mittig untergebracht. Heute sind die Spannbögen gut sichtbar, im unteren Drittel ist außerdem eine horizontale Naht zu erkennen.

Der Stich im Original zeigt die aus der griechischen Mythologie bekannte Nymphe Galatea, die auf zwei Delfinen über das Meer reitet und dabei von Amoretten und Tritonen begleitet wird. Unter der mittig unterhalb der Szene platzierten Inschrift finden sich auch die Hinweise „Simon Vouet pinxit“ und „Mich. Dorigny sculp.“. Stoskopff gibt in seiner Abbildung die Szene der über das Wasser gleitenden

Gruppe exakt wieder, verzichtet aber auf die beiden Putti zwischen den Wolken in der Luft. Darüberhinaus lässt er auch die moralisierende Inschrift des Stichs sowie die Signatur weg. Größere Monumentalität scheint ihm wichtiger gewesen zu sein als das erzählerische Moment.²⁴⁸ Warum er gerade diesen Kupferstich wählte, ist nicht dokumentiert. Eine Interpretationsmöglichkeit laut Ebert-Schifferer ist aber, dass Stoskopff die Nymphe Galatea als Metapher für die Malerei selbst wählte: „Her beauty famously enamored the cyclops Polyphemus, whom she frustrated by disappearing into the waves every time he tried to approach her. Not unlike the print in this painting, she appeared to be merely a seductive illusion.“²⁴⁹ Er stellt den Stich jedenfalls leicht vergrößert dar und befestigt ihn (scheinbar) mit zwölf Wachstropfen auf dem Hintergrund. Die linke obere sowie die rechte untere Ecke sind eingerollt, während die beiden anderen Ecken sich nur leicht vom Untergrund abheben.

Die Provenienz des Bildes ist gut dokumentiert: Der Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart brachte es seinen eigenen Worten nach im Jahr 1651 an den Wiener Kaiserhof, wo es Kaiser Ferdinand III. als diplomatisches Geschenk des Grafen Johannes von Nassau-Idstein angeboten wurde, der Stoskopffs Mäzen war. Sandrart bedient sich in seiner Erzählung der Anekdote von Plinius und vergleicht das Gemälde mit der Kunstfertigkeit des antiken Malers Parrhasios. Von Wien aus wanderte das Trompe l'œil-Werk nach Prag, wo es 1685 mit der Nummer 468 im Inventar der Prager Burg aufscheint und in der dortigen Kunstgalerie aufgehängt war. 1890 kam es schließlich nach Wien ins Kunsthistorische Museum.²⁵⁰ Dass Stoskopffs Triumph der Galatea das ältestbekannteste Werk dieser Art ist, gilt in der Literatur als unbestritten.²⁵¹

Der Maler dürfte das Motiv dabei öfter variiert haben. Stiche sind auch auf anderen seiner Bilder zu sehen, so haben sich etwa Gemälde mit druckgraphischen Arbeiten von Rembrandt, Jacques Callot und La Hyre erhalten. Da Stoskopff für diese Werke bekannt war, ist es naheliegend, dass es noch mehr Beispiele dieser Art gab.²⁵² Die Trompe l'œil-Darstellung eines Stichs von Callot beispielsweise befindet sich wahrscheinlich in einer Privatsammlung und ist in der Literatur dokumentiert –

²⁴⁸ Vgl. Hahn-Woernle 1996, 251.

²⁴⁹ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 187.

²⁵⁰ Vgl. Ebert-Schifferer 2002, 187 und 374.

²⁵¹ Vgl. Burda 1969, 6, die erwähnt, dass gleichzeitig auch eine Trompe l'œil-Darstellung von Samuel van Hoogstraten dem Kaiser in Wien vorgestellt wurde, und Ebert-Schifferer 2002, 187, die sich auf Karel van Mander bezieht.

²⁵² Vgl. Hahn-Woernle 1996, 251.

detaillierte Informationen dazu sind allerdings schwer auffindbar. Im Vergleich mit dem Vorbild wird deutlich, dass sich Stoskopff auch hier die Freiheit nimmt, die Vorlage abzuändern – in diesem Fall zieht er das ursprüngliche Querformat in die Länge und gibt der Darstellung dadurch mehr Raum (vgl. Abb. 3 und Abb. 4).

Sebastian Stoskopff (1597–1657) wuchs in der unabhängigen protestantischen Gemeinde von Strassburg auf. Nach seiner Lehrzeit beim Miniaturisten und Kupferstecher Friedrich Brentel I. wurde er 1615 Schüler des Malers und Architekten Daniel Soreau in Hanau bei Frankfurt am Main, wo er die Gemälde des Meisters nach dessen Tod fertig stellte und flämische und niederländische Stilleben sah, die reformierte flämische Kunstschafter mitbrachten. Sie flüchteten in dieser Zeit in Scharen vor dem spanischen Regime in Flandern in alle Teile Europas, so auch nach Frankfurt, Hanau und ins gesamte Rheinland.²⁵³ 1621 kam Stoskopff als von holländischen Emigranten ausgebildeter Deutscher nach Paris und übernahm die dortigen Formen der Bildkomposition.²⁵⁴ Abgesehen von einer Reise nach Venedig im Jahr 1629 (wo er Joachim von Sandrart traf) blieb er in Paris, bis er 1641 als Meister wieder nach Strassburg zurückging. Das Trompe l'œil mit dem Stich des Triumphs der Galatea ist also bereits dort entstanden. Während Stoskopff in Paris von der französischen Schule beeinflusst war und Wert auf ein narratives Element legte, ist in seinen in Strassburg entstandenen Spätwerken der künstlerische Hintergrund mit deutschen Einflüssen stärker spürbar. Er wählte dort auch stärker moralisierende Themen.²⁵⁵ Zu Lebzeiten war Stoskopff hoch angesehen, doch bereits im 18. Jahrhundert war sein Name zumindest in Paris so gut wie unbekannt. „Daß ein zu Lebzeiten wohlangesehener und geschätzter Maler so schnell in Vergessenheit geraten konnte, hängt wesentlich mit der Geringschätzung der Stillebenmalerei insgesamt zusammen, die in Frankreich mit der Gründung der Königlichen Akademie der Bildenden Künste 1648 einsetzte.“²⁵⁶ Diese Entwicklung ist wenig später auch in Holland zu beobachten.

Literatur:

Burda 1969 – Ebert-Schifferer 2002 – Grimm 2001 – Hahn-Woernle 1996 – Sterling 1981 – Stevenson o.J.

²⁵³ Vgl. Sterling 1981, 68.

²⁵⁴ Grimm 2001, 45.

²⁵⁵ Vgl. Stevenson o.J.

²⁵⁶ Vgl. Hahn-Woernle 1996, 9.



Kat.-Nr. 2

Cornelius Norbertus Gijsbrechts
Vogelstilleben auf Leinwand

ca. 1672

Öl auf Leinwand

80,9 x 56,4 cm

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

(Abb. 5)

Auch der für seine Quodlibets und andere Trompe l'œil-Variationen bekannte Cornelius Gijsbrechts hat sich dem Motiv der Darstellung eines einzelnen, an einer Holzwand befestigten Werks angenähert. Allerdings wählt er zur Abbildung nicht einen Kupferstich oder ein anderes druckgraphisches Blatt (und damit Papier als Trägermedium), sondern malt ein Ölgemälde im Ölgemälde. Über das Vorbild ist nicht viel bekannt. Womöglich handelt es sich um ein von Gijsbrechts selbst produziertes Werk, was seine Kunstfähigkeit doppelt unter Beweis stellen würde. Deutlich ist jedenfalls die Bezugnahme auf den Typus der Vogelstilleben. Mit einer Größe von 80,9 x 56,4 cm ist es zwar länglicher als Stoskopffs *Triumph der Galatea*, befindet sich aber dennoch in einer ähnlichen Größenordnung. Das vorliegende

Gemälde wurde 2000 in der National Gallery in London gezeigt und im begleitenden Ausstellungskatalog erstmals ausführlicher vorgestellt.

Die vermeintlichen Holzplanken, die wir sehen, bestehen aus hellem Holz mit grober Maserung. Das linke und das mittlere Drittel der Bildfläche nimmt eine Planke ein, die mit gräulichen Rändern sehr abgenutzt scheint und Wetterbedingungen ausgesetzt gewesen sein dürfte, während die zweite Planke nur im rechten Drittel sichtbar ist und weniger starke Gebrauchsspuren aufweist. Das auf dem hölzernen Hintergrund angebrachte Gemälde ist mit sieben zierlichen silbernen Nägeln daran befestigt – mittig zwischen den Ecken und an den beiden unteren Ecken sowie an der rechten oberen. An der linken oberen Ecke fehlt ein Nagel, darum biegt sich hier die Leinwand nach unten und verdeckt einen Teil des Bildes. So bekommen wir die ausfransende Unterseite zu sehen. Ohne auf einen Keilrahmen gespannt zu sein, zeigt das Bild seine unbemalten Kanten, die Struktur der Leinwand und den rötlich braunen Malgrund. Da das Vorbild für die Darstellung nicht bekannt ist, lässt sich auch nicht viel über etwaige Änderungen daran sagen. Festzustellen ist allerdings, dass Gijsbrechts die Vögel so malt, dass sie einen möglichst geringen Trompe l'œil-Effekt hervorrufen – womöglich, um das Augenmerk auf das Bild als bemalte Leinwand zu lenken anstatt auf den Bildinhalt.²⁵⁷

Dass Gijsbrechts ein Gemälde zur Wiedergabe wählte, das zwei tote Vögel an einer Schnur befestigt und von dieser kopfüber herunterhängend zeigt, ist sicher kein Zufall. Auch für andere Gemälde wählt er besonders selbstreflexive Herangehensweisen – etwa, indem er eigene vorangehende Werke zitiert oder zusätzliche Trompe l'œil-Meta-Ebenen einbaut – und so können wir annehmen, dass er hier ganz bewusst auf den Typus der Vogelstilleben im Allgemeinen und das wegweisende Gemälde von Jacopo de' Barbari (Abb. 6) im Speziellen angespielt hat. Dieses 1504 entstandene Stilleben zeigt ein totes Rebhuhn und Eisenhandschuhe an einer hellen Holzwand montiert, an der auch ein gefalteter *cartellino* befestigt ist. Indem er in seinem Gemälde das Stilleben der toten Vögel selbst zum überdimensionalen *cartellino* macht, greift Gijsbrechts das Motiv doppelt auf. Diese Doppelung fügt sich gut in seine sonstige Arbeitsweise ein, integriert doch Gijsbrechts teilweise ehemals als selbstständig gedachte Bilder in neue Trompe l'œil-Kompositionen und thematisiert Gemälde als Artefakte, indem er auf verschiedene

²⁵⁷ Vgl. Koester 2000, 36.

Weise (etwa, indem er Malerutensilien hinzufügt) seine Kunstfertigkeit hervorhebt.²⁵⁸ So ist in einem seiner Trompe l'œil-Quodlibets zusätzlich noch ein halb zur Seite gezogener Vorhang angebracht (Abb. 7) – ein deutlicher Hinweis auf die für die Trompe l'œil-Malerei so bedeutende Plinius-Anekdote. Die Tradition der Letter Racks und Quodlibets, deren vielleicht prominentester und sicherlich kreativster Vertreter Gijsbrechts war, hat der venezianische Maler Vittore Carpaccio bereits in den 1490er Jahren begründet (Abb. 8). Das erste bekannte Gemälde wiederum, das eine heruntergerollte Leinwand zeigt, hat Battista Angelo del Moro im Jahr 1581 fertig gestellt (Abb. 9). Gijsbrechts' Gemälde sind also in einer über hundertjährigen Tradition zu sehen – er fügt dieser allerdings kreative Impulse und selbstreflexive Elemente hinzu.

Am besten zu sehen ist seine Vorgehensweise bei drei verwandten Vanitas-Darstellungen, eine aus dem Jahr 1669 und die beiden anderen undatiert und heute in Boston und Kopenhagen befindlich. Die beiden späteren fügen dem ersten Werk weitere Ebenen hinzu. Ausgehend von einem Gemälde mit Trompe l'œil-Elementen löst Gijsbrechts im zweiten ähnlichen Bild eine Ecke der Leinwand und legt den Keilrahmen frei. So macht er es zur „Trompe l'Oeil-Darstellung eines Trompe l'Oeil-Gemäldes“. Er verdoppelt damit sowohl den illusionistischen Kunstgriff als auch die Meditation über die Eitelkeit der Dinge. Noch expliziter wird der Maler im dritten Werk, das zusätzlich noch eine Ecke im Atelier darstellt und so noch stärker die Malerei an sich thematisiert – hier ist übrigens auch eine Holzwand oder ein Bretterschlag dargestellt.²⁵⁹

Cornelius Norbertus Gijsbrechts (belegt in Antwerpen von 1657 bis 1684) war der Sohn eines Antwerpener Kunsthändlers und womöglich mit dem in einem ähnlichen Stil malenden Franciscus Gijsbrechts verwandt. Der Nachname scheint in der Literatur auch manchmal als „Gysbrechts“ auf, da im Niederländischen das „ij“ ein eigener Buchstabe ist, der in handschriftlicher Form einem „y“ mit zwei Punkten ähnelt. Falls er identisch mit einem Cornelis Ghijsbrechts ist, der 1629 in Delft Zahlungen erhält und 1630 einen Betrag in die Lukasgilde in Den Haag einzahlt, dann lässt sich sein Geburtsjahr auf etwa 1610 schätzen. 1659/60 ist Gijsbrechts jedenfalls Mitglied der Gilde in Antwerpen. In den 1660er Jahren reist er nach Deutschland, wo er sich im Jahr 1664 nachweislich in Regensburg aufhält. Von 1665 bis 1668 macht er

²⁵⁸ Vgl. De Gruyter 2010, 458-459.

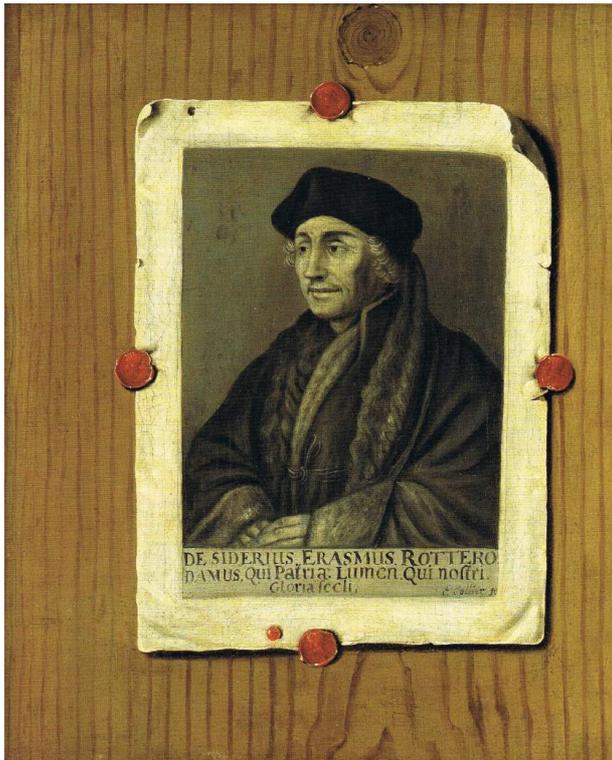
²⁵⁹ Vgl. Stoichita 1998, 300-304.

Station in Hamburg, um schließlich im September des Jahres 1668 nach Kopenhagen zu gehen. Dort arbeitet er für den dänischen König Friedrich III. und dessen Nachfolger Christian V. und bezeichnet sich selbst in Signaturen ab 1670 als Hofmaler. Zuletzt wird er zwei Jahre später, 1672, in den königlichen Zahlungsbüchern erwähnt. „Der dänische König Frederik III. hatte [...] Gijsbrechts beauftragt, ein optisches Kabinett, eine Perspektivkammer, auszustatten, das ausschließlich dem Thema gemalter Illusionen und der Augentäuschung vorbehalten war und das man durchschritt, bevor man die eigentliche königliche Kunstkammer erreichte. In seiner sechsjährigen Amtszeit als Hofmaler fertigte Gijsbrechts achtzehn Gemälde und ein Chantourné (Konturbild) für dieses Projekt an“.²⁶⁰ 1674 ist Gijsbrechts in Stockholm, ein Jahr danach ist er in Breslau belegt, sein letzter bekannter Aufenthaltsort. Ein 1684 datiertes Vanitas-Stilleben ist die letzte Spur von ihm.

Literatur:

De Gruyter 2010 – Hedinger 2010 – Koester 2000 – Stoichita 1998 – Thieme-Becker 1998

²⁶⁰ Bärbel Hedinger, Trompe-l'œil. Eine moderne Gattung seit der Antike, in: Hedinger 2010, 14.



Kat.-Nr. 3

Edward Collier
Trompe l'œil eines Stichs von
Erasmus von Rotterdam

um 1690/1700
Öl auf Leinwand
35,5 x 30,5 cm
SØR Rusche Sammlung, Oelde/Berlin
(Abb. 10)



Andries Jacobsz. Stock
Erasmus von Rotterdam nach
Hans Holbein d.J.

1628
Kupferstich
Maße unbekannt
(Abb. 11)

Der niederländische Trompe l'œil-Maler Edward Collier hat in den 1690er Jahren mehrere ähnliche Bildnisse hinterlassen, die einen Stich nach Hans Holbein d.J. zeigen, der Erasmus von Rotterdam im Halbprofil mit gefalteten Händen darstellt. Der Humanist aus Rotterdam trägt in diesem Portrait ein Barett und einen Mantel mit Stehkragen und Pelz. Im hier besprochenen Beispiel ist unter seinem Abbild darüber hinaus auf drei Zeilen eine lateinische Beschreibung zu lesen: „Desiderius Erasmus Rotterodamus, Qui Patriae Lumen, Qui Nostri Gloria Fecli [oder Secli].“ Sie beschreibt den Philosophen als „Licht seines Landes“.

Welches Vorbild sich Collier für seine Serie an Trompe l'œils von Erasmus genommen hat, ist nicht eindeutig belegt. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich jedoch um einen Stich Andreas Stocks nach einem Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren. Zwar gibt Collier einen Mezzotinto-Stich wieder – die im 17. Jahrhundert entwickelte Technik unterscheidet sich vom Kupferstich und seinen linearen Strukturen durch eine weichere und tonige Darstellung. Aber Bärbel Hedinger stellt als Erste die Vermutung an, dass Collier wohl einen Kupferstich zum Vorbild nahm: „Ein entsprechende Schabkunstblatt ist nicht bekannt, aber es gibt einen Kupferstich, der das gleiche Erasmus-Portrait mit gleichlautender Lobrede zeigt. Er trägt die Verlegeradresse ‚P. v. d. Berge exc:‘, die auf den Amsterdamer Stecher und Drucker Pieter van den Berge (1659-1737) verweist.“²⁶¹ Der Stich van den Berges von 1660 (Abb. 12) weicht allerdings auf drei Weisen von Colliers Nachahmung ab: er zeigt Erasmus spiegelverkehrt, er weist einen prominenten Rahmen auf, der bei Collier immer fehlt, und die Inschrift lautet entgegen Hedingers Behauptung nach den ersten drei Worten „Desiderius Erasmus Rotterodamus“ anders. Naheliegender ist es daher, der Theorie Drohr Wahrmans zu folgen, der den Stich Andries Jacobsz. Stock zuschreibt (Abb. 11) – obwohl das Gesicht von Erasmus bei ihm rundlicher scheint als bei Collier und van den Berge und das Entstehungsjahr 1628 weiter in der Vergangenheit liegt und daher keine besondere zeitliche Nähe zu Collier aufweist. Keine der beiden Möglichkeiten für das Vorbild ist jedenfalls ein Mezzotinto-Stich. Wahrmans Schlussfolgerung lautet: „either the source has been lost, or Collier ‚mezzotinted‘ Erasmus’s engraving himself in his oil paintings.“²⁶²

Sicher ist allerdings, dass Collier den betreffenden Stich von Erasmus öfter verwendet, und zwar auch in Letter Racks und Quodlibets wie beispielsweise einem Quodlibet aus dem Jahr 1703 (Abb. 17). Hier übernimmt er die Inschrift nicht mehr von der Vorlage, sondern fügt selbst die Wörter „Schyn bedriegd“ („Schein betrügt“) hinzu, ein damaliger niederländischer Untertitel für das Sprichwort Erasmus'. Inwiefern es hier einen Zusammenhang mit dem niederländischen Wort für Trompe l'œils, „schijnbedriegertje“, gibt, ist nicht geklärt – sicher allerdings gibt Collier hier einen Kommentar in Bezug auf seine Maltechnik ab. Warum Collier überhaupt ein Portrait von Erasmus zur mehrfachen Darstellung wählt, darüber lässt sich heute nur noch mutmaßen. Eine Erklärung von Minna Tuominen, die sich in ihrer Dissertation

²⁶¹ Hedinger 2010, 108.

²⁶² Wahrman 2012, 240.

mit dem Maler auseinandersetzt, lautet: „Erasmus, as a Dutch scholar who looked at art with a critical and sharp-sighted eye, and who linked the art forms of antiquity with contemporary forms, was a highly appropriate figure to bolster Collier’s claims to be an erudite artist.“²⁶³

Der wahrscheinlich von Stock stammende Stich ist im oben gezeigten Gemälde Colliers aus der SØR Rusche Sammlung mit vier Wachssiegeln an einer Holzwand befestigt, auf der oben leicht rechts mittig im Bildausschnitt ein Astansatz sichtbar ist. Die regelmäßige vertikale, rötliche Maserung wird zusätzlich noch von einem weiteren Astansatz unterbrochen, der allerdings bereits unterhalb des Bildausschnittes liegt. Die roten Siegel sind jeweils mittig an den vier Kanten angebracht und zeigen antike Köpfe als Stempel. Seitlich links des Siegels an der unteren Kante ist zusätzlich noch ein Siegellacktropfen sichtbar. Das Blatt mit dem Stich weist kleine Risse, Druckstellen, Eselsohren und Fältchen auf. Die rechte obere Ecke biegt sich stärker, die linke obere Ecke weniger stark nach unten. Collier hat seine Signatur im rechten unteren Eck des Feldes mit der Inschrift untergebracht, allerdings ohne Jahresangabe. Es ist aber anzunehmen, dass das hier besprochene Gemälde ein eher spätes Beispiel der Collierschen Erasmus-Serie ist. Zeigen die beiden 1692 und 1693 datierbaren Variationen noch sechs Wachssiegel (Abb. 14 und Abb. 15), so kommt das auf 1695-1699 einzugrenzende Beispiel (Abb. 16) bereits mit vier Siegeln aus. Allerdings sind hier – ähnlich wie in einem weiteren undatierten Teil der Serie (Abb. 13) – die vier Siegel in der Nähe der Ecken anstatt mittig an den Kanten platziert. Insgesamt sind heute sechs Erasmus-Variationen von Collier bekannt.²⁶⁴

Scheinen die verschiedenen Beispiele der Serie Colliers auf den ersten Blick nahezu identisch, so lassen sich bei genauerer Untersuchung doch einige bemerkbare Unterschiede feststellen. Neben den verschiedenartigen Bildmaßen – je später sie entstehen, desto kleiner werden die Gemälde – und den bereits angesprochenen Variationen in der Position und Anzahl der roten Wachssiegel sowie der jeweiligen Holzmaserung nimmt es Collier darüber hinaus mit seinem Vorbild nicht so genau und stellt es immer wieder leicht unterschiedlich dar. Er zeigt Erasmus mal mehr, mal weniger lächelnd und variiert die Inschrift – allerdings nicht inhaltlich, sondern bringt Zeilenumbrüche unterschiedlich jeweils dort an, wo sie durch den Bildrand in

²⁶³ Tuominen 2014, 140.

²⁶⁴ Vgl. Tuominen 2014, 137.

seinen Kopien nötig werden. Je nach Gemälde findet der Umbruch bei Rottero-damus, Rotter-odamus oder Rott-erodamus statt, in der zweiten Zeile haben ebenfalls unterschiedlich viele Wörter Platz.

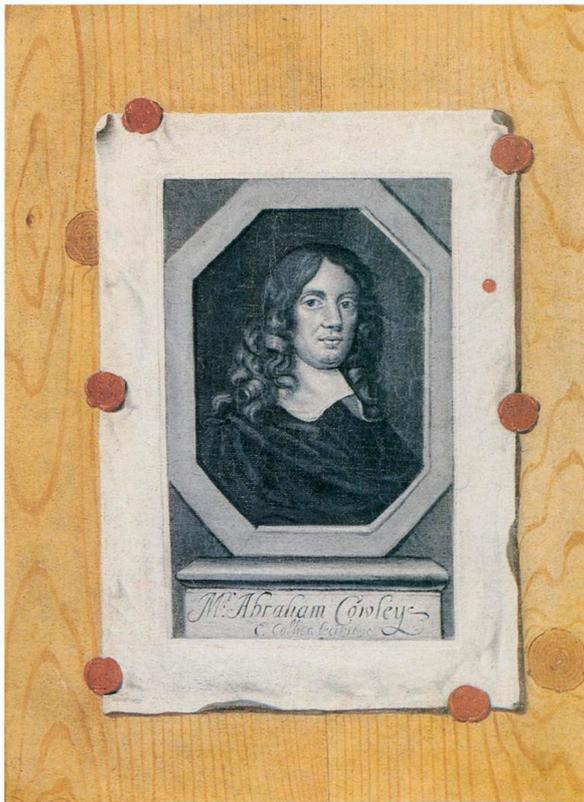
Edward Collier (in unterschiedlichen Quellen immer wieder auch Edwaert, Eduard oder Evert genannt, Variationen der Schreibweise des Nachnamens lauten etwa Colyer oder Colier) wurde um ca. 1640, wahrscheinlich am 26. Januar 1642²⁶⁵, sicher jedenfalls vor 1661 im niederländischen Breda geboren. Ab diesem Jahr sind seine Gemälde häufig datiert. Wahrscheinlich ging er in Haarlem in die Lehre und gehörte dort bis 1673 der St. Lukas-Gilde an. In diesem Jahr wechselt Collier nach Leiden – er wohnt nachweislich bis 1680 fast durchgehend dort und ist bis 1691 mehrmals in der Stadt dokumentiert. Zwischen 1670 und 1681 heiratet er vier Mal, darunter drei Witwen. Da Collier die Angewohnheit hatte, in seinen Gemälden Hinweise auf seinen aktuellen Wohnort zu geben, gilt es als gesichert, dass er im Jahr 1693 nach London übersiedelte. Zwischen 1702 und 1706 finden sich wieder öfter Inschriften, die auf einen Aufenthalt in Leiden deuten. Sein letztes Stillleben hat er allerdings 1707 in London gefertigt. Die Forschung hält seine bis etwa 1685 gemalten Bilder für seine besten Werke. Sie stehen in der Tradition der Leidener Feinmalerei, während Colliers Malweise später teils flacher wird. Da er stets ähnliche Themen bearbeitet und seine Motive sich oft wiederholen, lautet das kunsthistorische Urteil stellenweise, dass keine erkennbare stärkere künstlerische Entwicklung stattfindet.²⁶⁶

Literatur:

Benezit 2006 – Hedinger 2010 – Saur 1998 – Thieme-Becker 1998 – Tuominen 2014 – Van der Willigen 2003 – Wahrman 2012

²⁶⁵ Vgl. Tuominen 2014, 31.

²⁶⁶ Vgl. Saur 1998, 300.



Kat.-Nr. 4

Edward Collier
Trompe l'œil eines Sticks des
Dichters Abraham Cowley

1695
Öl auf Leinwand
44 x 33 cm
Privatbesitz
(Abb. 18)



William Faithorne
Portrait des Dichters Abraham
Cowley nach Sir Peter Lely

1687
Kupferstich
Maße unbekannt
Wellcome Library, London
(Abb. 19)

Zuletzt bei Sotheby's 1996 in London versteigert, zeigt dieses Trompe l'œil von Edward Collier den Dichter Abraham Cowley nach einer Vorlage von William Faithorne. Der 1687 entstandene Kupferstich basiert auf einem verlorengegangenen Portrait von Peter Lely, das um etwa 1660 fertig gestellt wurde. Faithorne zeigt den Poeten von einem oktogonalen Rahmen umgeben. Ähnlich wie schon bei seinen frühen Reproduktionen des Sticks von Erasmus aus den Jahren 1692 und 1693 befestigt Collier das Portrait Cowleys mit sechs roten Wachssiegeln am hölzernen Untergrund, die sich leicht versetzt in der Nähe der vier Ecken und mittig an den

vertikalen Kanten befinden, und bringt wie unbeabsichtigt auch einen Wachssiegelfleck unter. Unterhalb der Inschrift „M: Abraham Cowley“ fügt Collier in seinem Gemälde noch seine eigene Signatur und eine Datierung hinzu. Zwischen der Entstehung des Stichs 1687 und der Datierung des Gemäldes mit seiner Abbildung im Jahr 1695 vergeht jedenfalls nur eine bemerkenswert kurze Zeitspanne.

Die Abbildung des Trompe l'œils, die das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) besitzt, ist farblich zu gelbstichig und mit einer Watermark versehen. Doch nicht nur die Abbildung ist von geringer Qualität – im direkten Vergleich mit dem Original-Kupferstich ist deutlich zu erkennen, dass der Stich in der Abbildung Colliers stark verzerrt wirkt und in die Länge gezogen wurde. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden Veränderungen am Gemälde vorgenommen und ein gutes Stück der vermeintlichen Holzvertafelung entfernt. Eine ältere Schwarz-Weiß-Reproduktion bestätigt, dass das Werk bei einer Versteigerung 1937 in London noch größer war als die heutigen Maße 44 x 33 cm.

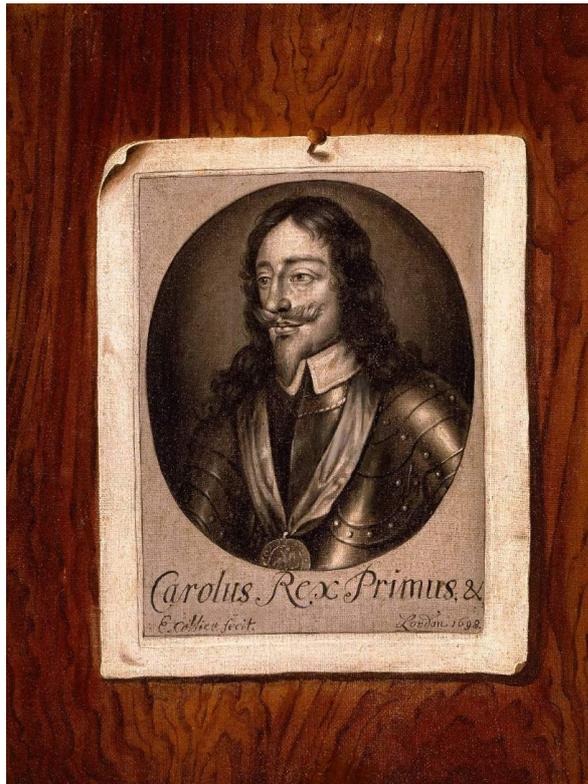
In einem ähnlichen Stil ist auch Colliers Trompe l'œil eines Stichs von Samuel Slater gehalten (Abb. 20), das mit 49 x 40 cm allerdings größer ausfällt als dasjenige von Abraham Cowley. Der englische Theologe und Dichter Slater wird halbfigurig dargestellt und von einem ornamentalen, ovalen Rahmen umgeben, der mit Schleifen und Akanthusblattranken umwunden ist und auf einem Sockel mit Inschrift und Wappen aufsitzt. Der Stich ist ebenfalls scheinbar mit sechs Wachssiegeln auf dem Holz befestigt. 1695 entstanden, ist hier die zeitliche Nähe zum Vorbild von Robert White (Abb. 21), das auf 1692 datierbar ist, noch auffälliger.

Das RKD kennt neben der Serie von Erasmus-Gemälden und den Trompe l'œils von Abraham Cowley von 1695 und demjenigen von Samuel Slater aus demselben Jahr noch weitere Gemälde Colliers, die Portraits von historischen Persönlichkeiten zum Motiv haben. So ist etwa ein Trompe l'œil mit einem Stich von Anthonis van Dyck bekannt, das von Collier signiert, aber nicht datiert wurde (Abb. 22). Es dürfte sich dabei aber um ein etwas später entstandenes Werk handeln. Analog zu seinen Erasmus-Variationen, die auf die zweite Hälfte des letzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts geschätzt werden, arbeitet er auch hier nur noch mit vier roten Wachssiegeln zur scheinbaren Befestigung. Das Gemälde ist zwar breiter, aber nur wenig höher als die Original-Vorlage des Stichs – Collier hat also in diesem Fall ziemlich maßstabsgetreu gearbeitet, obwohl der Stich länglicher sein dürfte als in der

Reproduktion. Auch die Inschrift weicht wie in den vorangegangenen Beispielen ab – der Maler lässt im Vergleich zu Vorsterman weniger Freiraum und dürfte sich mit dem Platz verschätzt haben, den die Inschrift benötigt, da das letzte Wort „Eques“ zusammengestaucht wirkt. Der Stich selbst von Lucas Vorsterman nach einem Selbstportrait van Dycks (Abb. 23) zeigt den über seine rechte Schulter schauenden Maler mit Spitzenkragen, Umhang und Kette, während seine linke Hand den Umhang auf der Höhe seiner rechten Schulter hält. Die Kupferplatte befindet sich heute im Louvre (Chalcographie, Inv.-Nr. 2327).

Literatur:

Mortzfeld o.J. – RKD – Tuominen 2014



Kat.-Nr. 5

Edward Collier

Trompe l'œil eines Sticks von Karl I.

1698

Öl auf Leinwand

30 x 24 cm

Denver Art Museum, Denver

(Abb. 24)



Edward Lutterell

Karl I. nach Anthonis van Dyck

ca. 1682/1698

Mezzotinto-Stich

11,9 x 9,1 cm

British Museum, London

(Abb. 25)

Von der Darstellung eines Sticks, der Karl I. zeigt, sind zwei Variationen bekannt (Abb. 24 und Abb. 26). Sie unterscheiden sich voneinander durch die dargestellte Holzart, die Befestigungsform, die Inschrift und die Gebrauchsspuren am Papier. Während ihre Maße heute einander ähneln, dürfte die spätere Variante ursprünglich größer gewesen sein und wird auf 45 x 35 cm geschätzt.²⁶⁷ Das frühere, hier abgebildete Trompe l'œil aus dem Jahr 1698 ist insofern eine Besonderheit im Oeuvre Colliers, als dass der Stich nicht mit roten Wachssiegeln, sondern mit einer einzigen rötlich-braunen Nadel an der Wand angebracht ist, die ebenfalls besonders ist, da sie ein edleres Holz darstellt als alle bisherigen Werke. Die später entstandene Variation

²⁶⁷ Vgl. RKD o.J.

von 1707 arbeitet dann wieder wie gewohnt mit Wachssiegeln und dem bekannten helleren Holz. Die Siegel zeigen bei näherer Betrachtung die Silhouette von Gaius Julius Caesar – dieselbe Figur, die auch die Wachssiegel in Colliers Erasmus-Portrait im Museum Rotterdam schmücken.²⁶⁸

Karl I. wird halbfigurig und im Halbprofil in einer ovalen Bildfläche gezeigt. Er trägt eine Brustplatte mit einem hellen Kragen und eine Schleife. Der Stich trägt die Inschrift „Carolus Rex Primus &“ sowie Colliers Signatur und eine Datums- und Ortsangabe. Der dem Abbild am ähnlichsten bekannte Stich ist ein Mezzotinto von Edward Lutterell nach einem Vorbild von Anthonis van Dyck aus dem späten 17. Jahrhundert (Abb. 25). Die Form der Handschrift weicht bei Collier allerdings stark von Lutterells Stich ab. Besonders gut lässt sich der Unterschied am „C“ festmachen, das weniger geschwungen ist. Collier schreibt außerdem anders als Lutterell „Primus“ mit einem Großbuchstaben zu Beginn. In Colliers späterer Variation des Themas ist die Schriftart dem vermutlichen Vorbild bereits viel ähnlicher. Obwohl der Stich im früheren Gemälde von 1698 nur mit einer einzelnen Nadel in der Mitte der Oberkante befestigt ist, hält sich Collier mit einrollenden Ecken stark zurück. Nur die linke obere Ecke biegt sich nach unten, am rechten unteren Eck bildet sich ein kleines Eselsohr. Der für Collier charakteristische Lichteinfall von links oben bildet an der unteren und an der rechten Kante des Mezzotinto-Stichs sowie an der Nadel gut sichtbare Schatten. Im späteren Beispiel von 1707 stellt der Maler eine besonders starke Einrundung der rechten oberen Ecke dar, die sogar einen kleinen Teil des Stichs verdeckt – für Collier eine beinahe dramatische Darstellung.

Collier hat Karl I. häufig in seinen Werken untergebracht, zunächst als Medaillons in seinen Trompe l'œil-Stilleben, in Quodlibets und wie besprochen mindestens zwei Mal einzeln hervorgehoben in Trompe l'œils von an Holzwänden befestigten Stichen. Aus Archiven und Auktionen sind in etwa 20 solcher Werke mit Portraits des Herrschers bekannt.²⁶⁹ Diese Bilder stammen aus der Zeit nach seinem Umzug im Jahr 1693, als es Collier von Leiden nach London verschlug. Die britische Insel hatte gerade einen Machtwechsel erlebt. Erstmals in der Monarchie hatte die englische Elite ihren König abgesetzt und mit Wilhelm III. einen neuen engagiert. Der niederländische Prinz, ehemals Wilhelm von Oranien, war 1688 auf Einladung der protestantischen britischen Elite in London angekommen, ersetzte einige Jahre später

²⁶⁸ Vgl. Tuominen 2014, 143.

²⁶⁹ Vgl. Tuominen 2014, 142.

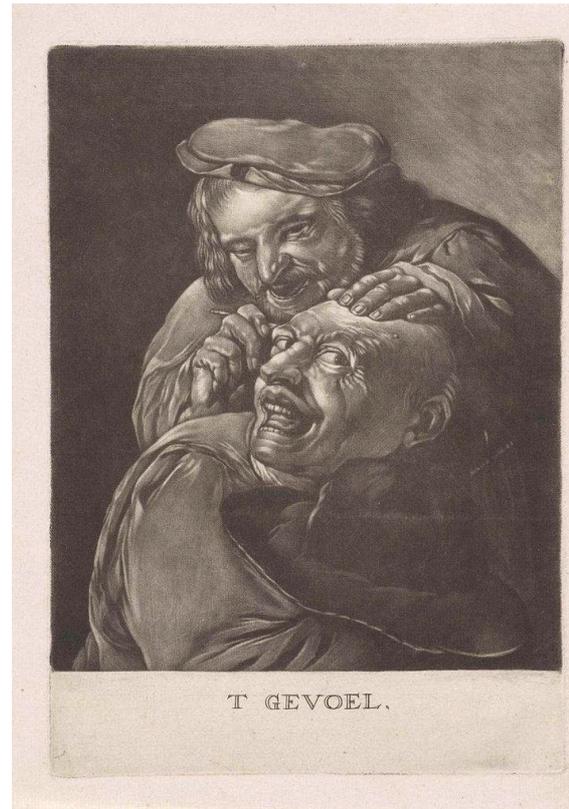
den vorangehenden König James II. aus dem Hause Stuart – er hatte katholische Tendenzen – und heiratete dessen Tochter Mary II. Das englische Parlament profitierte von dem Umsturz, denn es konnte sich zusätzliche Macht auf Kosten der Monarchie sichern.

Auch Collier, ein Landsmann von Wilhelm III., hoffte, durch seinen Umzug nach London zu profitieren und höhere Einkünfte zu generieren. Warum er gerade Karl I. so oft dargestellt hat, ist auf den ersten Blick allerdings verwirrend. Schließlich handelt es sich bei ihm um denjenigen König aus der Stuart-Linie, der im Englischen Bürgerkrieg exekutiert wurde. Als Mitglied der Niederländischen Reformierten Kirche und damit als Protestant kann er wohl kein Anhänger des abgesetzten katholischen Stuart-Königs James II. gewesen sein. Viel wahrscheinlicher scheint, dass er einfach geschäftstüchtig die Popularität der gedruckten Bilder Karls I. nutzte, um die es fast schon einen Kult gab. Dieser entwickelte sich noch vor seinem Tod, als der König zum Symbol unsicherer Zeiten wurde: Als der protestantische König William III. 1702 von gegen James II. auftretenden Bischöfen eingeladen wurde, die Macht zu ergreifen, war die Herrschaft der Stuarts beendet. Ab diesem Zeitpunkt fungierte das Portrait Karls I. als Erinnerung an die dunklen Zeiten, die dem Tod des Königs und seinem tragischen Ende vorausgingen.²⁷⁰

Literatur:

RKD – Tuominen 2014 – Van der Willigen 2004 – Wahrman 2012

²⁷⁰ Vgl. Tuominen 2014, 144-146.



Kat.-Nr. 6

Edward Collier
Trompe l'œil eines Stichs mit der
Inscription *'T Gevoel*

1706
Öl auf Leinwand
43 x 33,5 cm
Privatsammlung
(Abb. 27)

Pieter Schenk
'T Gevoel, nach Petrus Staverenus,
aus der Serie "De vijf zintuigen"

1670-1706
Mezzotinto-Stich
19,2 x 13,3 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
(Abb. 28)

Der hier von Collier illusionistisch dargestellte Stich zeigt zwei Männer, von denen sich einer über den Kopf des anderen beugt. Der sich weiter vorne befindliche Mann hat seinen schwarzen Hut abgenommen, um sich vom hinter ihm stehenden Mann mit Beret den Kopf untersuchen zu lassen. Die Inschrift unterhalb des Bildes lautet „T Gevoel“, niederländisch für „Das Gefühl“ oder auch „Fühlen“. Wie bei Collier (vor allem im späteren Oeuvre) üblich, befestigt er den Stich mit vier Wachssiegeln am hölzernen Hintergrund, und zwar hier jeweils mittig an den Kanten. Das Papierstück mit dem Stich sieht benutzt und mitgenommen aus – so rollen sich nicht nur zwei

Ecken ein, während eine dritte mit einem Eselsohr versehen wurde, sondern ist das Blatt auch links unterhalb des Wachssiegels eingerissen.

Der gezeigte Stich ist Teil einer Serie zu den Fünf Sinnen nach Vorlagen von Petrus Staverenus und stellt den Tastsinn dar. In der Literatur ist immer wieder die Rede davon, Collier hätte die Stiche von Abraham Blooteling verwendet, doch die Versionen von Pieter Schenk (Abb. 28) beinhalten im Gegensatz zu denen Blootelings bereits die bei Collier gezeigten Inschriften; Collier fügt nur seine Signatur hinzu. Daher scheint es wahrscheinlicher, dass er nach Schenk gearbeitet hat. Das Trompe l'œil des Stichs mit der Inschrift „T Gevoel“ ist ähnlich wie die Vorlage Teil einer Serie, die der Maler im Jahr 1706 in Leiden produzierte. Heute sind davon vier Beispiele bekannt – neben dem Tastsinn stellte Collier auch Trompe l'œils zum Geschmacks-, Geruchs- und Sehsinn her, die zwar ähnliche Maße aufweisen, sich aber neben den Stichen auch durch die Position und Anzahl der roten Wachssiegel, Risse, Eselsohren und Eindreihungen unterscheiden.

Das Gemälde zum Geschmackssinn (Abb. 29) zeigt einen Mann mit Hut, der ein leeres Glas in den Händen hält. Die vier Siegel sind an der oberen und unteren Bildkante angebracht. Die Darstellung des Sehsinns (Abb. 30) kommt mit nur zwei Wachssiegeln aus, einem mittig oben und einem mittig unten. Neben dem unteren ist auch ein kleiner Siegelfleck zu sehen. „T Gesicht“ zeigt eine Frau mit Kopftuch und tiefem Ausschnitt, deren Kopf geneigt ist. Ihr rechter Zeigefinger zeigt vom Betrachterstandpunkt aus nach rechts. „De Reuck“, die Personifizierung des Geruchssinns, stellt einen Pfeife rauchenden Mann mit Hut dar, der aus dem Bild grinst und kommt mit drei Wachssiegeln links, rechts und oben mittig sowie einem kleinen Wachssiegelfleck an der linken Kante aus (Abb. 31). Im Gegensatz zu den anderen drei bekannten Trompe l'œils aus der Serie zu den Sinnen zeigt das Papier hier relativ wenige Gebraucherscheinungen. Nur die linke obere Ecke ist eingerollt (obwohl der untere Teil des Stichs nicht befestigt zu sein scheint), und auch Risse gibt es hier fast keine. Ähnlich wie bei den Stichen von Erasmus und Karl I. zeigt Collier die Stiche dieser Serie nicht nur einzeln in eigenen Trompe l'œils, sondern bringt mindestens den Seh- sowie den Geruchssinn auch in Quodlibets unter (vgl. Abb. 32). Das Trompe l'œil des fünften Sinns nach Petrus Staverenus, das den Hörsinn zum Thema hat und ebenfalls signiert und auf 1706 datiert ist, ist bildlich nicht bekannt. Seine Spur verliert sich am 2. Juni 1961, als es bei Christie's in London mit der

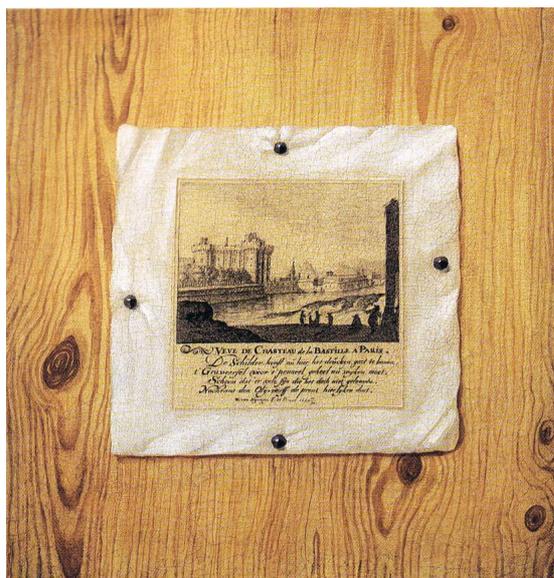
Nummer 118 versteigert wurde. Wir können uns derzeit nur durch den dazugehörigen Stich (Abb. 33) eine Vorstellung davon machen, wie es wohl aussehen mag – er zeigt einen Geldstücke zählenden, lächelnden Mann (wieder mit Hut).

Warum Collier das Thema der Fünf Sinne ausgewählt hat, liegt auf der Hand: Wenn die Sinne im klassischen christlichen Gedankengut als Quelle falscher Wahrheiten gelten, so lässt sich hier eine Parallele zu bildtheoretischen Fragen von Wahrheit und Illusion ziehen. „The five senses forewarned of the sensual world and its dangers, which required modesty to counter them. Even though the senses were illusory and sinful, they were a widely depicted theme, originating from the ancient texts of Aristotle.“²⁷¹ Dass Collier die Fünf Sinne ähnlich wie Karl I. und Erasmus nicht nur einzeln, sondern auch in Quodlibets dargestellt hat, hat einerseits sicherlich mit seiner Vermarktungsstrategie und der Nachfrage am Kunstmarkt zu tun, andererseits steigert die wiederholte Abbildung nicht nur sein Publikum, sondern verringert durch die Gewöhnung an die Themen auch deren politisches Gewicht und macht sie salonfähiger.

Literatur:

RKD – Tuominen 2014 – Van der Willigen 2004

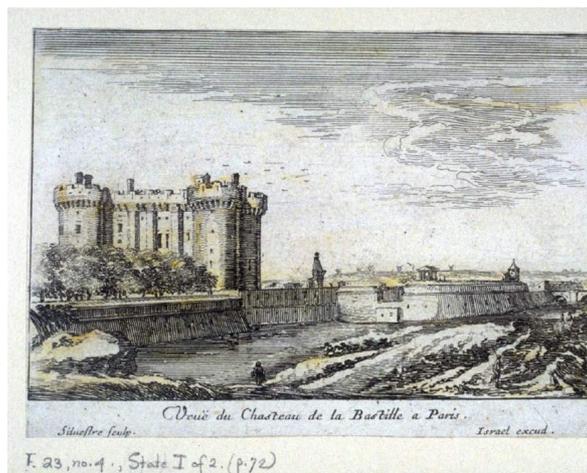
²⁷¹ Tuominen 2014, 153.



Kat.-Nr. 7

Willem van Nijmegen
Trompe l'œil der Bastille auf
einem auf Splintholz genagelten
Stich

1679
Öl auf Leinwand
32,4 x 33,3 cm
Privatsammlung
(Abb. 34)



Israel Silvestre
Veue du Chateau de la Bastille à
Paris

17. Jahrhundert
Radierung
8,3 x 11,7 cm
Fine Arts Museum, San Francisco
(Abb. 35)

Das beinahe quadratische, in Amsterdam entstandene Trompe l'œil Willem van Nijmegens zeigt ein Panorama der Bastille an der Seine in Paris, das unten mittig im Bereich der Inschrift vom Maler signiert wurde. Das Papierstück ist mit vier schwarzen, rundlichen Nägeln an einer Holzwand befestigt, die mehrere Astansätze in der unteren Bildhälfte sowie einen kleinen Astansatz oben rechts hat. Die Nägel befinden sich in etwa mittig an den vier Kanten, das Papier knickt an den freien Ecken jedoch kaum ein, sondern weist Gebrauchsspuren nur in Form von kleinen Falzen und Eselsohren auf. Der von oben links kommende Lichteinfall wirft an der rechten und unteren Kante dunkle, aber flache Schatten.

Das genaue Vorbild für die dargestellte Ansicht der Bastille mit der Aufschrift „Veve de Chasteau de la Bastille à Paris“ ist nicht bekannt, aber ein ähnlicher Druck von Israel Silvestre, einem offiziellen Zeichner des Königs, aus dem 17. Jahrhundert

zeigt die Bastille vom gleichen Standpunkt mit annähernd gleichlautender Bildunterschrift, allerdings ohne die im Gemälde folgenden Zeilen, ein Gedicht in niederländischer Sprache über die Malkunst. Falls Willem van Nijmegen sich Silvestres Radierung bedient hat, so hat er im Vordergrund eine Szene mit mehreren Menschen hinzugefügt.

Für den Maler charakteristisch sind die zierlichen Nadeln. In einem anderen bekannten Trompe l'œil verwendet er für die Befestigung eines Sticks des Malers Hendrick Goltzius gar nur eine Nadel oben mittig, weshalb das Blatt unten eine starke Eindrehung aufweist (Abb. 36). Das ein Jahr nach der Bastille-Darstellung entstandene Trompe l'œil eines Sticks von Van Vliet aus dem Jahr 1634 mit dem Selbstportrait des jungen Rembrandts verwendet ebenso schwarze Nadeln in der Mitte der Kanten, während sich das Papier an keiner Stelle einknickt (Abb. 37). Es trägt außerdem die Inschrift „Alter Parrhasius“ und spielt damit auf die von Plinius überlieferte Anekdote des Malerwettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasius an. Vielleicht handelt es sich hier also nicht nur um ein wiedergegebenes Selbstportrait des in der Parrhasius-Nachfolge stehenden Rembrandts, sondern hat womöglich auch den Zweck, van Nijmegen selbst in die Reihe von Parrhasius und Rembrandt zu stellen.

Willem van Nijmegen wurde 1636 im niederländischen Zaltbommel geboren und stammte von einer Malerfamilie ab. Er gehörte den St. Lukas-Gilden in Den Haag (ab 1675), Delft (ab 1684) und Haarlem (ab 1691) an und war Lehrer seines eigenen Sohnes Jacobus van Nijmegen. Im Oktober 1698 starb van Nijmegen in Haarlem. Zu Lebzeiten war er eigentlich nicht als Trompe l'œil-Maler, sondern vielmehr als Hausmaler und Dekorateur bekannt, der vor allem Marmor imitieren konnte.

Literatur:

Mauriès 1998 – RKD – Wahrman 2012



Kat.-Nr. 8

David Teniers d.J. (?)

Der Raucher

17. Jahrhundert
 Öl auf Leinwand
 43,2 x 34,9 cm
 Privatsammlung
 (Abb. 38)



Quirin Boel

Pfeife rauchende Männer, nach
 David Teniers (II)

1635-1668
 Radierung
 21 x 16,5 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam
 (Abb. 39)

Der dieses Gemälde kreuzende Malstock und das nur angeschnittene Papierstück im rechten unteren Eck machen die Darstellung eines Rauchers zu einem Sonderfall: Die beiden nicht innerhalb des Bildrahmens abgeschlossenen Objekte verhindern einen wirklichen Trompe l'œil-Effekt und das Bild wirkt dadurch wie ein Ausschnitt aus einem größeren Quodlibet. Gleichzeitig spielt der Maler mit Trompe l'œil-Motiven wie der Fliege, die an der umgeknickten linken oberen Ecke Platz genommen hat – durch ihre überdimensionale Größe und Plumpheit bleibt aber auch hier ein wirklich täuschender Effekt aus. An den restlichen drei Ecken ist das Papier mit kleinen Wachssiegeln am hölzernen Untergrund befestigt. Darüber hinaus stellt der Maler eine feine Stecknadel dar, die oben mittig am Papierstück angebracht ist, sowie einen

größeren Nagel am Holz. Die Maltechnik ist weniger präzise als vielmehr impressionistisch und die Pinselstriche sind sichtbar, was den Trompe l'œil-Effekt ebenfalls schmälert.

Die Vorlage für das Gemälde ist eine Radierung von Quirin Boel nach David Teniers d.Ä., die einen Pfeife rauchenden Mann am Tisch mit einem weiteren Mann im Hintergrund zeigt. Abgesehen davon, dass die beiden Figuren in der illusionistischen Kopie gestauchter wirken als in der Radierung, findet sich der größte Unterschied in der Darstellung der Gesichter der beiden Männer. Während sie in der Radierung mit halb geschlossenen Augen in Richtung der Pfeife blicken, stellt sie der Maler des Trompe l'œils mit deutlich weiter geöffneten Augen dar.

D'Otrange Mastai schreibt das Gemälde David Teniers d.J. zu, vermutlich auf Basis der Signatur „D. Teniers“ links unterhalb der dargestellten Radierung. Das ist für die Urheber von Trompe l'œil-Abbildungen druckgraphischer Blätter tatsächlich ein üblicher Ort, ihre Kunstwerke zu signieren. Meist tauschen sie hierbei die Signatur der Vorlagen mit ihrer eigenen aus oder ergänzen diese. Bei diesem Gemälde handelt es sich allerdings um einen Sonderfall, da bereits die Radierung von David Teniers selbst stammt (allerding von Teniers d.Ä.). Nur weil der Maler den Text der Radierung übernommen hat, muss es sich dabei also nicht zwingend um eine Signatur des Gemäldes handeln.

Literatur:

D'Otrange Mastai 1975



Kat.-Nr. 9

H. Drost
Trompe l'œil mit einer Radierung
eines Rauchers am Fenster

1650-1700
Öl auf Leinwand
66,8 x 51,7 cm
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen
(Abb. 40)



Adriaen van Ostade
Raucher am Fenster

ca. 1667
Radierung
19,6 x 15,5 cm (Platte)
Detroit Institute of Arts, Detroit
(Abb. 41)

Obwohl die dargestellte helle Holzwand mit mehreren kleinen Astansätzen den Großteil der Fläche dieses Trompe l'œils ausmacht, befindet sich auch hier ein druckgraphisches Werk wortwörtlich im Zentrum des Gemäldes. Mit fünf unterschiedlich kleinen roten Wachssiegeln befestigt – jeweils eines an jeder Kante mit Ausnahme der oberen, die mit zwei Siegeln mit dem Hintergrund verbunden ist – lässt auch das Blatt Papier der Radierung viel Weißraum, was dem Gemälde insgesamt einen luftigen Eindruck verschafft. Auf dem Papierstück sehen wir einen Raucher mit Hut, der sich aus einem Fenster lehnt und über seine rechte Schulter blickt. Die Wand über ihm ist mit Efeu bewachsen. Drost nimmt keine Änderungen an der Radierung vor (vgl. Abb. 41). Die Signatur des Malers, „H. Drost“, wurde in weißer

Schrift am linken unteren Bildrand angebracht – eine unübliche Stelle für diesen Trompe l'œil-Typus, bei dem sich Signaturen häufig im Bereich der Bildunterschrift der dargestellten Druckgraphiken finden, um den illusionistischen Effekt zu bewahren.

Das Statens Museum for Kunst in Kopenhagen besitzt noch ein zweites Trompe l'œil des Malers H. Drost, das mit 72 x 56,5 cm zwar etwas größer ausfällt, aber sonst in vielen Aspekten dem Raucher am Fenster ähnelt. Es zeigt die Radierung eines Bäckers, der das Horn bläst – ebenfalls mit roten Wachssiegeln befestigt (Abb. 42). Hier sind es allerdings nur vier Siegel, von denen der obere etwas größer ist als die anderen. Die Vorlage stammt vermutlich ebenfalls von Adrian van Ostade; der Druck existiert allerdings in verschiedenen Ausführungen von mehreren Künstlern, die jeweils unterschiedliche Ausschnitte des Rundgiebels zeigen. Auch das Trompe l'œil des Bäckers ist in weißer Schrift am linken unteren Bildrand mit „H. Drost“ signiert. Die beiden Gemälde sind die einzigen bekannten Werke dieses Malers, zu dem keine Informationen verfügbar sind. Es könnte sich womöglich um den Maler Willem Drost handeln. Der niederländisch anmutende Nachname und der Hängungsort der Zwillingsgemälde in Kopenhagen legen auch die Vermutung nahe, bei Drost könnte es sich um einen Schüler oder Maler aus dem Umfeld Cornelius Gijsbrechts' handeln, der dort im späten 17. Jahrhundert Hofmaler wurde.



Kat.-Nr. 10
Marcos Correa
Trompe l'œil

ca. 1670 (?)
Öl auf Leinwand
99 x 55 cm
The Hispanic Society of America, NY
(Abb. 43)

Durch seine Länge und Größe ist dieses Gemälde des spanischen Malers Marcos Correa besonders auffällig. Es ist zwar keine Darstellung eines einzelnen druckgraphischen Werks, aber auch kein Quodlibet mit vielen Elementen – dieses Trompe l'œil bewegt sich in der Mitte zwischen diesen beiden Typen. Der Bildausschnitt erstreckt sich über zwei längliche Planken aus dunklem Holz, auf

denen unterschiedliche Elemente mit Nägeln fixiert wurden. Neben zwei Stichen oder Zeichnungen zeigt Correa ein Fläschchen mit einer klaren Flüssigkeit, eine Malerpalette, den Schädelknochen eines kleinen Tieres und einen Gehstock oder länglichen Stab und bringt damit in seinem Gemälde sowohl ein Vanitas-Symbol als auch ein Statussymbol seiner Malertätigkeit unter.

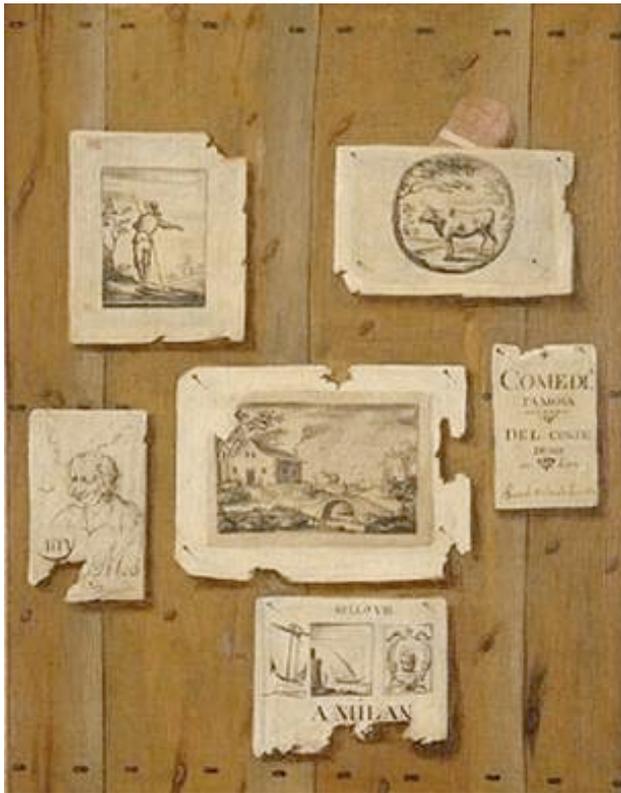
Die beiden Papierstücke sind mit jeweils vier silbrigen Nägeln am Holz befestigt und erstrecken sich über beide Planken. Das obere, querformatige Bild zeigt vermutlich Tiere. Die linke obere Ecke ist stark eingerollt, es zeigen sich Risse und Gebrauchsspuren; im linken unteren Eck fehlt gar ein Stückchen Papier. Dem unteren, hochformatigen Blatt fehlt ebenso ein Stück der linken oberen Ecke, ansonsten hat es aber keine Knicke. Es zeigt einen Landstreicher mit lumpiger Kleidung, großer Tasche und Stock. Wie nahezu immer bei diesem Bildtypus sorgt der von oben links kommend konstruierte Lichteinfall für leichte Schattenbildungen an den rechten und unteren Bildkanten sowie für größere, gestreutere Schatten an den anderen Objekten.

Marcos Correa bringt die Tradition der Trompe l'œils im Stile Gijsbrechts und Colliers nach Sevilla, als sie in den Niederlanden bereits ihren Höhepunkt erreicht hat. Ein spanischer Maler mit diesem Namen ist dort nachweislich zwischen 1667 und 1673 aktiv, da er in diesen Jahren zu den Kosten für den Unterhalt der Akademie beiträgt. Unterschiedliche Quellen sprechen von ihm als Schüler von Geronimo de Bobadilla und Mitglied der Werkstatt von Murillo. Es ist jedoch nicht klar, ob es sich bei diesem Correa um denselben Correa handelt, der eine Reihe von Trompe l'œils mit Papierstücken gefertigt hat, von denen eines mit „Correa“ beschriftet ist. Neben dem Trompe l'œil mit tierischem Totenkopf und Malerpalette besitzt die Hispanic Society of America in New York noch ein zweites Gemälde in ähnlicher Art und mit nahezu identischen Maßen, das ein Tintenfass, Papierstücke und ein Blatt Papier mit der Darstellung eines Pferdes zeigt (Abb. 44). Dieses wird in der Literatur jedoch unterschiedlich datiert und auf den Zeitraum 1730-1760 geschätzt, also beinahe ein Jahrhundert später als das andere Gemälde. Der frühere Correa schuf darüber hinaus hauptsächlich Skulpturen.²⁷²

Literatur:

Benezit 2006 – Ebert-Schifferer 2002 – Jordan 1995 – Pérez Sánchez 1983 – Thieme-Becker 1998

²⁷² Vgl. Jordan 1995, 150.



Kat.-Nr. 11
Pedro de Acosta
Trampantojo

1741-1755
Öl auf Leinwand
102 x 79 cm
Museo de Bellas Artes, Sevilla
(Abb. 45)

Ähnlich wie sein Landsgenosse Marcos Correa lässt auch Pedro de Acosta in seinen Trompe l'œils die Grenze zwischen Quodlibets oder Letter Racks und Darstellungen einzelner druckgraphischer Werke verschwimmen. Diese Zwischenstufe scheint in Spanien populär gewesen zu sein. Ohne die für Quodlibets charakteristischen Lederbänder zeigt Acosta in seinem Trampantojo sechs unterschiedliche Papierstücke mit monochromem Aufdruck, die sich über vier Holzplanken erstrecken, von denen die beiden mittleren vollständig sichtbar und die beiden äußeren halb zu sehen sind. Der übliche Lichteinfall von links oben sorgt für Schatten an den rechten und unteren Papierkanten, die den Eindruck erwecken, dass die Blätter hier größeren Abstand zum hölzernen Untergrund haben als durchschnittlich. Acosta zeigt die

Darstellung einer Kuh, eine Rückenfigur, ein Portrait und eine Landschaft sowie ein Titelblatt mit der Überschrift „Comedi Famosa del Conde“ und ein Blatt, auf dem „A Milan“ zu lesen ist. Allen Papierstücken ist gemein, dass sie mehr oder weniger große Risse haben und Stücke fehlen.

Das Museo de Bellas Artes in Sevilla besitzt ein zweites Trampantojo des Malers mit identischen Abmessungen und ähnlichem Aufbau (Abb. 46). Auch hier sind mehrere Papierstücke mit unterschiedlich starken Rissen auf vier Holzplanken angebracht. Unter anderem stellt Acosta in diesem Partnergemälde Stiche eines Pferds und einer Landschaft dar und zeigt sowohl ein Skizzenblatt als auch ein weiteres Titelblatt mit der Aufschrift „Libronve“.

Der spanische Maler Pedro de Acosta war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Sevilla aktiv, hauptsächlich als Portraitmaler. Eines seiner Gemälde hängt auch tatsächlich im Museo Provincial in Sevilla; es handelt sich dabei um das Portrait des D. Manuel Jos. de Licht und ist auf 1732 datiert.

Literatur:

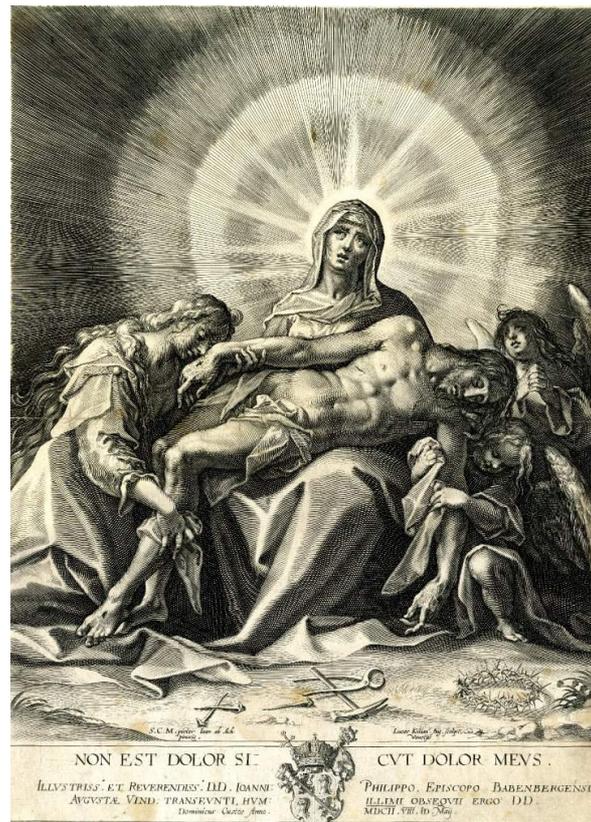
Benezit 2006 –Pérez Sánchez 1983 – Thieme-Becker 1998



Kat.-Nr. 12

Johann Munch
Trompe l'œil einer Pietà

1674
Öl auf Leinwand
70 x 50 cm
Privatbesitz
(Abb. 47)



Lucas Kilian
Pietà, nach Hans von Aachen

1602
Kupferstich
45,7 x 34 cm
British Museum, London
(Abb. 48)

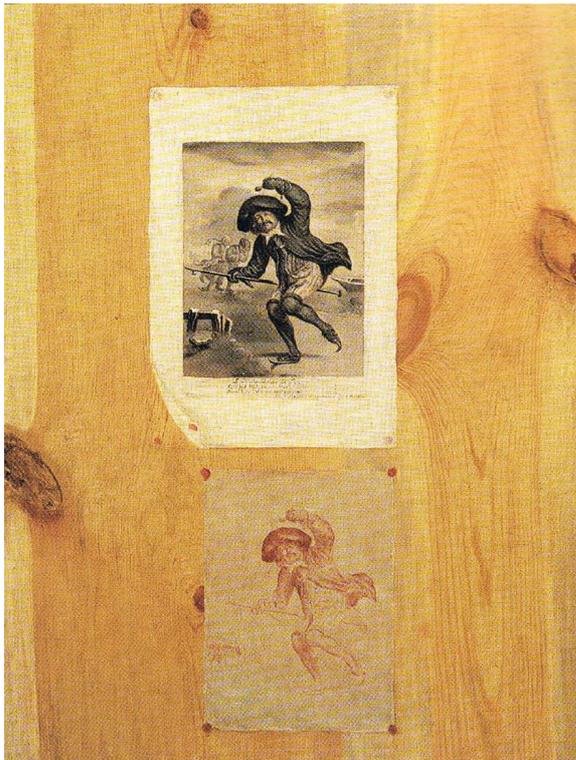
Auffallend und unüblich an diesem Trompe l'œil aus dem Jahr 1674 ist, dass Johann Munch hier ein religiöses Thema darstellt. Auf einer Holzwand mit einigen (hauptsächlich in der oberen Bildhälfte befindlichen) Astansätzen bringt Johann Munch mit nur einer Stecknadel einen Holzstich an, der eine Pietà zeigt. Die Dreieckskonstruktion zeigt die Jungfrau Maria in Frontalansicht, auf deren Schoß der Leichnam Christi liegt. Zu ihrer Linken kniet Maria Magdalena, zu ihrer Rechten sind zwei Engel zu sehen, von denen einer den Leichnam stützt und der andere sich im Hintergrund hält.

Die Inschrift „Non est dolor sicut dolor meus“ deckt sich mit dem Kupferstich Lucas Kilians, der diesen im Jahr 1602 nach Hans von Aachen anfertigte (Abb. 48) und unterhalb der Inschrift signierte. Ob Johann Munch den Stich Kilians künstlerisch abänderte (wie es auch bei Trompe l'œils von Edward Collier der Fall ist) oder eine andere Vorlage mit demselben Motiv und Vorbild von Aachens zur Verfügung hatte, ist nicht erforscht. Munch stellt jedenfalls anstelle eines Kupferstichs einen Holzstich dar. Er nimmt auch die Corona der Jungfrau Maria zurück. Sie umgibt im Gemälde nur den Kopf Marias, während der Heiligenschein im Kupferstich stärkere Leuchtkraft hat und das gesamte obere Drittel der Darstellung einnimmt. Bei Johann Munch sind dort stattdessen Wolken sichtbar. Munch lässt in seinem Trompe l'œil außerdem die Nägel, den Hammer und die Dornenkrone weg, die bei Lucas Kilian im Vordergrund über der Inschrift platziert sind.

Vom Maler des Trompe l'œils dieser Pietà ist nur bekannt, dass er Johann Munch hieß und wahrscheinlich aus Nürnberg stammte. Es könnte sich dabei um Johann Minck/Münch/Münck handeln, der im 17. Jahrhundert in Deutschland aktiv war – vor allem in Nürnberg. Er ist als Porträtmaler bekannt und war der Lehrer von Johann Andreas Gebhard. Sein Sohn Daniel, dessen Lehrer er ebenfalls war, war von 1670 bis 1690 in München tätig und wurde später Hofmaler.

Literatur:

Benezit 2006 – Mauriès 1998



Kat.-Nr. 13

Modestin Eccardt
Brett mit Stich und Zeichnung

1713
Öl auf Leinwand
78,5 x 61 cm
Märkisches Museum, Berlin
(Abb. 49)



Jacob Gole
Le Hollandois sur la Glace,
nach Cornelis Dusart

1670-1713
Stich
25,3 x 17,0 cm
Rijksmuseum, Amsterdam
(Abb. 50)

An einem rohen Holzbrett mit heller Maserung und drei großen Astlöchern sind hier scheinbar ein Schabkunstblatt und eine Rötelzeichnung mit identischem Bildinhalt befestigt. Die beiden Blätter sind mittels Sieglack an die Wand geheftet, wobei die roten Wachssiegel bei der Rötelzeichnung (wie für diesen Trompe l'œil-Typus üblich) sichtbar an der Vorderseite angebracht sind, während der Druck mit Siegeln an der Bildrückseite befestigt wurde. Sie scheinen jedoch durch und bilden einen leichten Abdruck am Papier. Die linke untere Ecke löst sich vom Vordergrund und gibt den Blick auf die Befestigungsform frei. Bis auf die sich nach oben einrollende Ecke ist das Blatt in sehr gutem Zustand und weist wie die Zeichnung darunter keine Eselsohren oder Risse auf. Wir sehen auf beiden Darstellungen einen Schlittschuh laufenden

Mann auf einer Eisfläche, der eine Pfeife und einen Stock in den Händen hält. Er trägt einen großen Hut. Während sein linkes Bein gerade Schwung holt, befindet sich sein rechter Fuß im Moment der Darstellung auf dem Eis. Hinter der Person im Vordergrund sind noch einige weitere Eisläufer zu sehen.

Der dargestellte Schlittschuhläufer in holländischer Tracht ist einem Stich des Zeichners und Kupferstechers Jacob Gole nach einer Vorlage von Cornelis Dusart mit dem Titel "Schaatsenrijder" entnommen. Nach 1670 und vor 1713 entstanden (als Eccardt den Stich bereits abmalt), versieht Jacob Gole den Stich mit der französischsprachigen Bildunterschrift und Übersetzung "Le Hollandois sur la glace", die auch bei Eccardt zu sehen ist. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Vorlage für Eccardts Trompe l'œil nicht aus Deutschland und damit dem geographischen Umfeld des Malers entstammt, sondern aus dem niederländischen Raum.

Modestin Eccardt (in Quellen immer wieder auch Eccard, Eckhard oder Eckhardt) ist ein deutscher Maler und Radierer des 18. Jahrhunderts. Er wurde 1684 in Kempten im Allgäu geboren und starb 1768 84-jährig in Berlin. Eccardt stand im Dienste des Marktgrafen Karl von Brandenburg, wo er zahlreiche Gemälde anfertigte und diese oft auch selbst als Druckgraphiken vervielfältigte. Es ist daher im Rahmen des Möglichen, dass die Vorlagen der von Eccardt in Trompe l'œil-Technik dargestellten Reproduktionen des holländischen Schlittschuhfahrers von ihm selbst stammen. Eccardt wurde 1757 Mitglied der Akademie in Berlin und ein Jahr später Lehrer der Zeichenklasse. Laut Saur sind von ihm keine Gemälde mehr bekannt²⁷³, im Berliner Kupferstichkabinett ist jedoch noch eine Graphik vorhanden. Augenscheinlich stimmt diese Aussage nicht – das vorliegende Trompe l'œil-Werk ist auf der Rückseite mit der Signatur und Datierung „Modest Eccard pinx. / Berolini 1713“ versehen.

Literatur:

Benezit 2006 – Mauriès 1998 – Saur 2002 – Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1983

²⁷³ Vgl. Saur 2002, Bd. 32, 28.



Kat.-Nr. 14

Johann Heinrich Füssli (?)
Trompe l'œil

1750

Öl auf Leinwand

49 x 36,5 cm

Eremitage, St. Petersburg

(Abb. 51)

Aus Schweizer Hand stammt dieses in der Eremitage in St. Petersburg befindliche Trompe l'œil. Auf gräulich braunem Holz (es könnte sich um Edelkastanien- oder Nussbaumholz handeln) mit drei großen, vollständig sichtbaren Astansätzen sowie einem halb verdeckten und drei kleineren bringt der Maler mit einem Haken ein Blatt Papier mit einer Rötelzeichnung an. Der Befestigungshaken ist auffällig, handelt es sich doch sonst üblicherweise um Wachssiegel oder Stecknadeln, die die druckgraphischen Blätter dieses Bildtypus am Holz befestigen. Die Zeichnung stellt eine Tierszene dar. Am deutlichsten ist im Vordergrund ein Stier zu sehen, der umgeben von einem Ziegenbock, zwei Ziegen und einer Kuh am Boden eines Stalls liegt. Füssli fügt seiner Rötelzeichnung überdurchschnittlich viele Eselsohren und

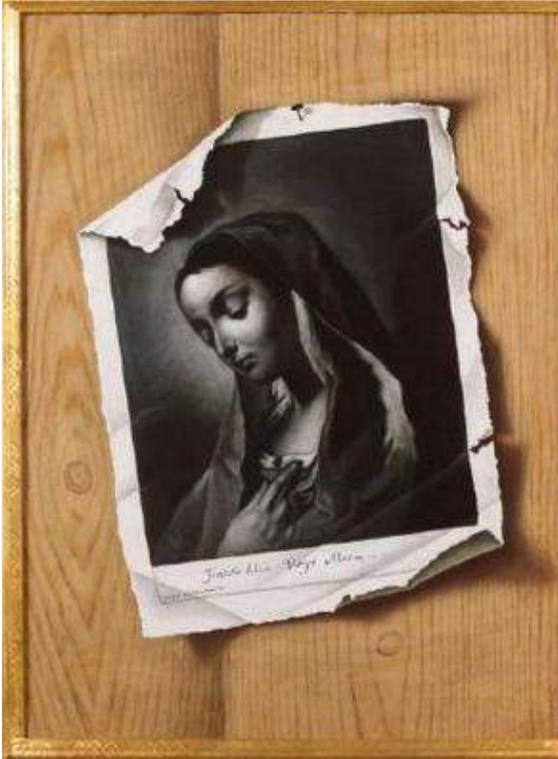
Knicke zu. Das Licht fällt hier von links seitlich außerhalb des Bildausschnitts ein und nicht wie bei dieser Art der Darstellung meist von links oben. Daraus ergeben sich dunkle Schatten nur rechts an das Blatt Papier anschließend, wobei die rechte untere Ecke sich, dem Schatten nach zu schließen, weiter vom Bildhintergrund abhebt als die rechte obere.

Johann Heinrich Füssli wurde 1741 als zweiter Sohn von Johann Caspar Füssli in Zürich geboren. Er wanderte nach England aus und nannte sich dort Henry Fuseli. Er starb 1825 in Putney Heath, Surrey. Das vorliegende Trompe l'œil wird ihm zugeschrieben, aber gleichzeitig auf 1750 datiert. In diesem Jahr wäre Johann Heinrich Füssli neun Jahre alt gewesen – ein eher unwahrscheinliches Alter für diese detailgetreue illusionistische Abbildung. Die Ursache für die Verwirrung rund um den Urheber des Trompe l'œils liegt vermutlich in der Tatsache, dass die Familie Füssli (auch Füßli, Füßlin, Füßly, Füeßli, Füslin, Fueslin) ein altes Zürcher Geschlecht waren, das neben Staatsmännern, Gelehrten, Verlegern, Kunsthändlern und Kunsthandwerkern auch mehrere Künstler und Künstlerinnen hervorbrachte. Als erster selbstständiger Glockengießer ist beispielsweise um 1350 Konrad I. bekannt. Die Gießerei Konrads I. wurde bis ins 19. Jahrhundert von direkten Nachkommen weitergeführt. Der erste bekannte Goldschmied war Hans Jakob, der von 1532 bis 1590 lebte. Die meisten der späteren Maler aus dem Füssli-Geschlecht stammen von ihm oder seinem Neffen, dem Goldschmied Mathias ab, der von 1562 bis 1624 lebte. Ein genauerer Blick auf die Signatur rechts unterhalb der Rötelzeichnung im Gemälde bietet Aufklärung bezüglich des wirklichen Urhebers: „J. Caspar Fueßli fecit 1750“. Tatsächlich handelt es sich um den 1706 geborenen Johann Caspar Füssli d.Ä., der Maler und Zeichner sowie der Vater des hier irrtümlich zu Ehren gekommenen Johann Heinrich Füssli war.

Johann Caspar Füssli ist 1724 in Wien dokumentiert, wo er bei den Malern Gran und Meytens in der Lehre war. Später hält er sich in Frankreich und Italien auf und befindet sich schließlich bis zu seinem Tod im Jahr 1740 in Süddeutschland.

Literatur:

Benezit 2006– Saur 2005, Bd. 46 – Thieme-Becker 1998



Kat.-Nr. 15

Elias Megel
Hl. Maria

18. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
52 x 70 cm
Privatsammlung
(Abb. 52)



Marco Pitteri
Hl. Maria, nach Giovanni Battista
Piazzetta

1742
Kupferstich
Maße unbekannt
Wellcome Library, London
(Abb. 53)

Der im deutschen und angelsächsischen Sprachraum weitgehend unbekannt Maler Elias Megel (in ungarischen Publikationen auch Éliás Mögel) hinterließ eine ganze Reihe von Trompe l'œils druckgraphischer Blätter. Darin verwendete er häufig Stiche nach Heiligendarstellungen Giovanni Battista Piazzettas, wie sie Marco Pitteri angefertigt hat (vgl. Abb. 53). Kat.-Nr. 15 zeigt eine Mariendarstellung, die mit einem einzelnen Eisennagel schräg auf einer Holzwand befestigt ist. Diese Schräge sorgt für einen Effekt, der das Blatt mit der Druckgraphik wie zufällig und hastig angebracht wirken lässt – ganz im Gegenteil zu üblichen Darstellungen dieses Typus, wo die Blätter meist sorgfältig parallel zu den Kanten des Gemäldes gezeigt werden. Die für Megel charakteristischen fransigen Risse sind an allen Bildkanten gut sichtbar. Die

linke obere Ecke ist schwerkraftbedingt nach unten geknickt und verdeckt einen kleinen Teil der Mariendarstellung, während sich die rechte untere Ecke mit einem Eselsohr nach vorne und oben wellt. Im rechten unteren Bildteil sind auch einige Spuren früherer Faltungen sichtbar. Das von schräg links oben einfallende Licht sorgt für Schattenwürfe auf der rechten Bildhälfte.

Megels Trompe l'œil mit einer ähnlich schräg mit nur einem Nagel angebrachten Darstellung des Hl. Thaddäus (Abb. 54), ebenfalls von dem venezianischen Kupferstecher Pitteri aus dem Jahr 1742 nach einer Zeichnung Piazzettas, trägt noch weitere Charakteristika, die auch der Mariendarstellung eigen sind. Der Maler fügt auch hier der abgebildeten Vorlage im Trompe l'œil unzählige Gebrauchsspuren hinzu – neben den charakteristischen Rissen und Einrollungen sehen wir besonders viele willkürlich erscheinende schräge Falze. Unterhalb des Sticks des Hl. Thaddäus bringt er mit „ELIAS MEGEL. Pinxit“ in der unteren Bildhälfte seine Signatur unter, eine Datierung fehlt allerdings. Während die Hl. Maria auf einem glatten Stück Holzwand gezeigt wird, ist dieses Gemälde allerdings in einer kleinen quadratischen Holznische untergebracht, womöglich der eines Kastens oder Schrankes.

Mit dem Hl. Petrus kennen wir noch ein drittes Trompe l'œil Megels, dem eine Einzeldarstellung nach dem Heiligenzyklus Piazzettas zugrunde liegt (Abb. 55). Zwei große Unterschiede zu den beiden anderen Gemälden fallen ins Auge: Das Blatt mit dem gen Himmel blickenden Petrus ist waagrecht und nicht schräg angebracht, und es ist mit zwei halb verdeckten roten Wachssiegeln auf der Bildrückseite an der Holzwand befestigt anstatt mit einem Eisennagel.

Das Portrait eines Mannes mit Hut Megels fällt wiederum aus der Reihe, weil es eine profane Darstellung ist (Abb. 56). Der Mann trägt einen Hut mit weißen Federn und hält eine Lupe in der Hand, durch die er mit dem rechten Auge durchblickt. Womöglich hat sich der Maler hier selbst dargestellt. Vom Trompe l'œil mit dem Hl. Thaddäus kennen wir bereits die Positionierung des Blattes inmitten einer Nische. Es handelt sich jedoch nicht um eine identische Nische, da die Astansätze nicht miteinander übereinstimmen. Wie bei der Darstellung des Hl. Petrus bringt Megel das Portrait des Mannes parallel zu den Kanten der Bildfläche waagrecht an. Neu ist hier, dass er das Blatt mit vier roten Wachssiegeln an der Rückseite befestigt anstatt mit nur zweien oder einem Nagel. Dies hat zur Folge, dass es weit

robuster wirkt, weniger Risse und Fransen hat und sich auch nirgendwo einrollt. Auch der Schattenwurf ist dadurch nur flach an der rechten Kante zu sehen.

Von Megel sind jedoch nicht nur Trompe l'œils einzelner druckgraphischer Blätter bekannt. 1773 malt er beispielsweise ein Trompe l'œil, auf dem der Hl. Philipp und in kleinerer Ausführung die Jungfrau Maria zu sehen sind (Abb. 57). Er signiert dieses Werk rechts unterhalb des Bildes des Hl. Philipp mit der alternativen Version seines Namens: „ELIAS MÖGEL pinxit 1773“. Während die Philippsdarstellung wieder mit vier roten, halb versteckten Siegeln nahezu waagrecht und sehr glatt am Holzhintergrund befestigt wird, wird das kleinere Blatt mit Maria von nur einem Eisennagel gehalten und weist Falze und einen stärkeren Schlagschatten auf. Hinter dem Blatt des Hl. Philipp lugt am unteren Bildrand zusätzlich noch ein *cartellino* hervor, das ein Gebet in deutscher Sprache beinhaltet. Zu diesem Trompe l'œil, das sich heute im Bischofspalast im ungarischen Vác nördlich von Budapest befindet, gibt es ein ebenfalls am selben Ort aufbewahrtes Pendant aus dem selben Jahr, das ein großes Blatt mit der Hl. Barbara, ein kleineres mit einer Jesus-Abbildung und der Inschrift „Salvator Mundi“ sowie hinter und unterhalb der Hl. Barbara ein *cartellino* mit einem sich auf die Heilige beziehenden Text zeigt. Megel malte also auch durchaus komplexere Versionen dieses Trompe l'œil-Typus.

Über die Jugend und Familie Elias Megels sind keine detaillierten Informationen mehr erhalten. Erstmals durch ein Dokument nachgewiesen wird er durch seine Hochzeit 1751. Der Maler war nachweislich von 1760 bis 1773 aktiv. Er war schweizerischen Ursprungs, arbeitete jedoch in Pozsony bzw. Pressburg, dem heutigen Bratislava. Obwohl er noch in jungen Jahren 1786 starb, hinterließ er neben mehreren Stilleben auch Altarbilder und Fresken. Heute sind jedoch nur mehr seine Stilleben bekannt, deren frühestes auf 1760 datiert ist, während das späteste 1773 entstand. In derselben Periode waren auch seine Schweizer Lands-genossen Johann Rudolf Füssli und Johann Jakob Meyer in Pressburg und anderen Teilen des damaligen Königreich Ungarns aktiv. Megel kannte die Trompe l'œil-Malerei, die in der Schweiz zu seinen Lebzeiten bereits eine etwa hundertjährige Tradition hatte, aus dem Kreise Johann Caspar Füsslis. In Ungarn führte Megel die Tradition Füsslis fort, dessen Quodlibets und Trompe l'œils einen unmissverständlich lehrhaften Charakter bezüglich unterschiedlicher Kunstformen, -techniken und Materialien hatten. Bei Megel nimmt das lehrhafte Vorhaben einen religiös-moralischen Unterton an. Das

hängt durchaus zusammen mit dem Umfeld, in dem er seine Kunstwerke anfertigt. Obwohl die Trompe l'œil-Malerei ein Trend der Zeit ist, knüpft er mit seinen häufig Heilige darstellenden Werken an eine seit dem Mittelalter bestehende Tradition an. Während etwa in Frankreich zur selben Zeit die Trompe l'œils von Blättern auf Holzwänden bereits eine explizit politische Wendung nehmen (vgl. Kat.-Nr. 18), erfüllen sie im ungarischen Königreich noch eine religiöse Mission. Die Vermutung liegt nahe, dass die Gemälde Megels aus Pressburg für die niedrigeren Gesellschaftsklassen produziert wurden, ja sogar zu den frühesten dort verkauften Stillleben gehörten und damit den Kunstmarkt ins Rollen brachten.²⁷⁴ Megel malte jedoch nicht nur religiöse Themen. Er beschäftigte sich auch mit profanen Themen und imitierte niederländische und flämische Genremaler wie den Rembrandt-Schüler Frans Bol, Gottfried Schalcken und Adriaen Brouwer.

Literatur:

Jávör 2016 – Szépmvészeti Múzeum Budapest 1993

²⁷⁴ Vgl. Szépmvészeti Múzeum Budapest 1993, 191-194.



Kat.-Nr. 16
Domenico Remps
Trompe l'œil mit Vanitas-Darstellung

17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
55,1 x 34,2 cm
Privatbesitz
(Abb. 58)

Der aus Deutschland stammende Domenico Remps zählt mehrere Quodlibet- und Trompe l'œil-Darstellungen zu seinem Oeuvre. Die Trennlinie zu illusionistischen Darstellungen einzelner druckgraphischer Blätter ist bei ihm schwammig; er zeigt immer wieder mehrere Blätter, von denen jeweils eines im Zentrum steht, und bringt in Gemälden mit nur je einem Blatt (wie dem vorliegenden) Zusatzelemente wie Briefe, Malerutensilien oder das für Quodlibets charakteristische rote Band zur Befestigung unter. So auch im vorliegenden Trompe l'œil, in dem neben dem

Hauptelement – einer Vanitas-Allegorie – auch ein rotes Band mit Papierstücken und Schreibutensilien platziert ist. Die Vanitas-Darstellung zeigt in bräunlichen Tönen ein Kind, das auf einen Totenkopf herabschaut. Es ist an der oberen Kante mit drei dunkelroten Wachssiegeln befestigt, die zum Teil hinter dem Blatt hervorlugen. Im unteren Teil rollt sich die linke Ecke ein, während die rechte beinahe vollständig abgerissen ist und sich kunstvoll, wenn auch nicht realistisch wellt. Diese wellenhaften, dramatischen und symmetrischen Einrollungen sind für Remps' Trompe l'œils charakteristisch. Die trotz des Abrisses vollständig lesbare Inschrift verdeutlicht die Botschaft des Bildes: „Breves Dies Homnis Sunt“ – auch das Kind hat nicht unendlich viele Tage zur Verfügung, denn der Tod ist der unabwendbare Schlusspunkt des irdischen Lebens. Unter der Vanitas-Darstellung bringt Remps mit zwei schwarzen Nägeln befestigt ein rotes Band an, das vier verschiedenförmige *cartellini* beherbergt. Eines davon ist länglich und eingerollt, zwei sind kleine gefaltete Schriftstücke und das vierte, rechts unten befindliche war mit Siegelwachs versiegelt und präsentiert sich im Moment der Darstellung bereits geöffnet. Dieses letztere beherbergt mit dem Wort „Turin“ womöglich einen Hinweis auf den Entstehungsort des Gemäldes oder ein biographisches Detail des Malers. Auf dem linken *cartellino* wird mit Parma allerdings ebenfalls ein Ort genannt. Hier ist auch die Signatur des Malers untergebracht.

Das vorliegende Werk mit Vanitas-Allegorie zeigt einige Alterserscheinungen. Besonders die dunkle Darstellung des Kindes mit Totenkopf macht Risse im Firnis sichtbar. Darüber hinaus ist der untere Abschluss des Bildes kein gerader, wodurch zwischen dem rechten Ende der unteren Kante und dem Bildrahmen ein kleiner Freiraum entsteht. Das Gemälde wurde gemeinsam mit einem weiteren Trompe l'œil Remps' versteigert, das eine Abbildung Christi und eines Heiligen darstellt (Abb. 59). Wiederum ist unter dem Hauptbild ein rotes Band angebracht, das hier die kleinere Heiligendarstellung und zwei Papierstücke (eines mit der Aufschrift „Milan“) sowie einen nicht besonders täuschend gemalten Federhalter befestigt. Die beiden Werke haben eine identische Größe und einen ähnlichen Aufbau. Das Licht ist in beiden Fällen als von links oben einfallend konstruiert. Auch die an der Rückseite der Bilder angebrachten je drei Wachssiegel gleichen einander. Während im Vanitas-Trompe l'œil das linke von zwei Holzbrettern zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, ist es im Gemälde mit Jesus das rechte, zweite Holzbrett, das den größeren Teil der Bildfläche

abdeckt. Diese Symmetrie spricht eigentlich ebenfalls für den Paarcharakter der beiden Werke. Aber Remps hat mehrere Bilder in dieser Art gemalt. Vielleicht handelt es sich also mehr um einen für den Maler charakteristischen Aufbau als um ein bewusst geplantes Diptychon.

Ein weiteres bekanntes, auf 1695 datiertes Trompe l'œil von Domenico Remps sieht den beiden als Paar versteigerten Gemälden jedenfalls in vielen Aspekten ähnlich (Abb. 60). Mit beinahe gleichen Maßen teilt auch hier Remps die Bildfläche in eine obere Hälfte mit einem großen Hauptblatt und eine untere Hälfte mit einem von zwei Nägeln befestigten rotem Band, das unter anderem *cartellini* beinhaltet. Hier stellt der Maler eine Landschaft und etwas kleiner die Hl. Apollonia dar. Die querformatige Landschaft wird dabei an der oberen Kante von vier (statt drei bei den bisherigen Hochformaten) auf der Rückseite befestigten Wachssiegeln am Holz gehalten.

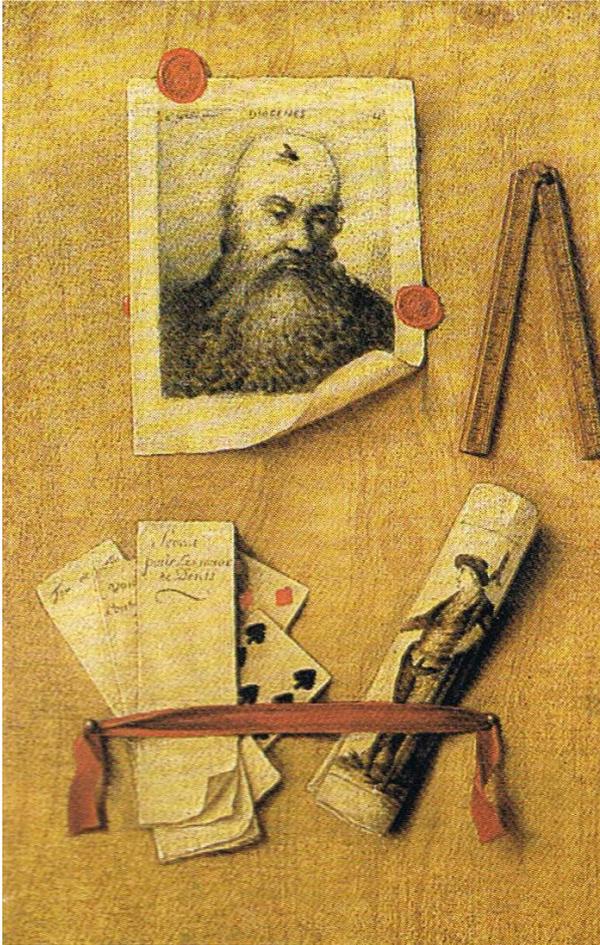
Ein nicht exakt datiertes weiteres Werk Remps' zeigt einen ähnlichen Bildaufbau, unterscheidet sich von den bisherigen besprochenen Gemälden jedoch deutlich (Abb. 61). Womöglich handelt es sich dabei um ein Frühwerk des Malers. Er stellt ebenfalls ein großes Blatt dar und umgibt es in der unteren Hälfte mit einem roten Band, das weitere kleinere Papierstücke trägt. Hier hat das Trompe l'œil allerdings eine monochromatische Qualität. Vor allem auch die Holzart ist eine andere. Während die Hauptdarstellung zentriert im Bildausschnitt angebracht ist, rückt die Komposition das rote Band samt Inhalten stärker an den rechten und unteren Bildrand und sorgt so für einen unausgeglichenen Charakter.

Domenico Remps, mit vollem Namen Andrea Gottardo Domenico Remps (manchmal auch Rens) war gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Venedig aktiv und stammte wahrscheinlich aus Deutschland. Er lebte in etwa von 1620 bis 1699. Als einer der frühesten Spezialisten für Trompe l'œil hatte er in Italien maßgeblichen Einfluss auf Maler wie Sebastiano Lazzari, Benedetto Sartori und Francesco Bossi.²⁷⁵

Literatur:

Benezit 2006

²⁷⁵ Vgl. Benezit 2006, Bd. 11, 866.



Kat.-Nr. 17
Gaspard Gresly
Trompe l'œil

18. Jahrhundert
Öl auf Leinwand
54 x 37 cm
Privatbesitz
(Abb. 63)



François L'Anglois
Diogenes von Sinope

um 1600
Druckgraphik
Maße unbekannt
Österreichische Nationalbibliothek,
Wien
(Abb. 64)

Dieses Trompe l'œil Gaspard Greslys mit ähnlichem Aufbau wie mehrere Werke von Domenico Remps verwischt die Grenzen zwischen Quodlibet und Einzeldarstellung. Das Hauptaugenmerk liegt auf einem Stich, der Diogenes von Sinope zeigt. Doch Gresly stellt auch einen Zollstock und ein rotes Band mit Spielkarten und ärztlichen Rezepten dar. Die Themen des Gemäldes scheinen Maß und Weisheit zu sein. Der Stich des Diogenes ist mit einem hinter dem Blatt versteckten und zwei großen sichtbaren roten Wachssiegeln an der Holzwand angebracht, und zwar so, dass sie

das Blatt an der oberen Kante links und an der rechten Kante etwas unterhalb der Mitte halten – eine ungewöhnliche Wahl der Platzierung für diesen Typus. Die rechte untere Ecke ist umgeknickt und verdeckt den Stich ein wenig. Auf der Stirn des kynischen Philosophen hat Gresly eine Fliege angebracht – neben dem *cartellino* eines der frühesten Trompe l'œil-Motive und damit höchstwahrscheinlich eine selbstreferentielle Geste. Ob der Maler darüber hinaus auch mangelnden Respekt vor der Botschaft des Verzichts oder die Relativität des menschlichen Daseins thematisieren wollte, ist nicht gesichert.

Der Stich von Diogenes, den Gresly hier verwendet, ist nicht bekannt. Er steht allerdings unter deutlichem Einfluss der Druckgraphik von François L'Anglois de Chartres, dessen Diogenes-Darstellung um 1600 die gleiche Gesichtshaltung einnimmt und ebenfalls mit „Diogenes“ oberhalb des Kopfs des Philosophen beschriftet ist (Abb. 64). Neben dem fehlenden Kopfhaar nimmt Gresly aber auch noch Änderungen am Schatten vor, den Diogenes wirft. Ob der Maler die Vorlage von L'Anglois de Chartres zur Hand hatte und eigenhändig bei der Kopie im Trompe l'œil abänderte (was seit Stoskopff immer wieder vorkommt) oder ob er eine andere Druckgraphik benutzte, die sich von dieser Vorlage inspirieren ließ, ist nicht untersucht. Für die zweite Variante spräche allerdings, dass L'Anglois de Chartres' Stich zur Zeit der Entstehung des Trompe l'œils Gresly bereits weit älter ist als die meisten anderen druckgraphischen Blätter, die in diesem Typus von europäischen Malern dargestellt werden.

Von Gresly sind noch einige weitere Trompe l'œils mit moralisierender Botschaft erhalten, darunter eines, das den Druck eines lachenden Mannes, der einen Krug hält, zeigt (Abb. 65). Es ist mit der Bildunterschrift „Gourmandise“ versehen und kunstvoll an einer Holzwand befestigt. Es dürfte sich um einen Stich von Gresly selbst handeln. Nur ein Wachssiegel links an der oberen Kante ist sichtbar. Das Blatt hat Falten und Risse, doch die Darstellung ist vollständig sichtbar. Ein Faden, an dem ein kleines Fragment einer Spielkarte angebracht ist, verbindet es mit einem Pamphlet mit der Aufschrift „Dieu soit beny“. Das Büchlein trägt auch die Datierung 1752. Zwischen das druckgraphische Blatt und den Faden mit dem Pamphlet hat Gresly darüber hinaus noch eine Schreibfeder gesteckt.

Die Feder findet sich auch in einem Trompe l'œil aus der gleichen Zeit wieder, das eine ältere Frau mit Kerze zeigt, der ein Kind über die Schulter blickt (Abb. 66).

Hier lugen auch ein kleineres Blatt mit einem Stich nach Rembrandt sowie ein gefaltetes Blatt Papier hinter dem großen Papierstück hervor. Eine illusionistisch gemalte Fliege hat sich im linken oberen Bildbereich auf dem Holz niedergelassen. Gresly malte auch einzelne Blätter, etwa eines, das eine rissige Darstellung Demokrits zeigt und keine weiteren Gegenstände abbildet (Abb. 67), oder ein Blatt eines lachenden Mannes, das Gresly wieder mit Fliege und Schreibfeder versieht (Abb. 68).

Der am 8. Januar 1712 in l'Isle-sur-le-Doubs geborene Gaspard Gresly kommt in den Quellen manchmal auch als Gabriel Gresly vor. Variationen seines Nachnamens lauten Gresley, Greseli oder Grésely. Der Maler war Sohn schweizerischer Eltern, die aus Solothurn zugewandert waren und aus einer Glasmalermeister-Familie stammten. Gresly bildete sich zunächst autodidaktisch aus und ging dann zur Ausbildung entweder nach Paris (laut Thieme-Becker) oder Besançon (laut Saur), wo er im Grafen Caylus einen Gönner fand. Er machte sich durch Figurenbilder mit Kerzenbeleuchtung, Familienszenen und Trompe l'œils einen Namen. Bei Benezit findet sich eine Anekdote, die Greslys Popularität und Virtuosität veranschaulicht: „After arriving in Paris to improve his technique, he was unpleasantly surprised to see one of his paintings, *Old Woman Making Lace*, on sale under the name of a master. Grésely set the record straight. The incident made his reputation and commissions flooded in.“²⁷⁶ Wann genau er in Paris und wann in Besançon lebt, ist unklar. Bei Thieme-Becker kehrt er trotz zahlreicher Aufträge nach besagter Anekdote aus gesundheitlichen Gründen nach Besançon zurück und heiratet dort 1751 Anne-Françoise Fraichot, eine Tochter des Malers Pierre Antoine Fraichot. Bei Saur ist es umgekehrt – hier geht er erst nach der Hochzeit nach Paris, kehrt dann nach Besançon zurück und stirbt kurz darauf am 18. Februar 1756. Im dortigen Museum finden sich noch heute zahlreiche Arbeiten Greslys, darunter auch zwei Trompe l'œils. Seine Gemälde sind oftmals mit „G. Gresly“ signiert, aber nur selten datiert. Sie schmückten zu seiner Zeit die Wohnräume der Bürger und Aristokraten rund um Besançon im Osten des Landes und wurden oft imitiert und kopiert, unter anderem auch von seinem jüngeren Bruder Nicolas.

Literatur:

Benezit 2006, Bd. 6 – Saur 2009 – Thieme-Becker 1998

²⁷⁶ Benezit 2006, Bd. 6, 648-649.



Kat.-Nr. 18
Charles de la Croix
Ordonnance du Roi

1773
Öl auf Leinwand
61 x 51 cm
Privatbesitz
(Abb. 69)

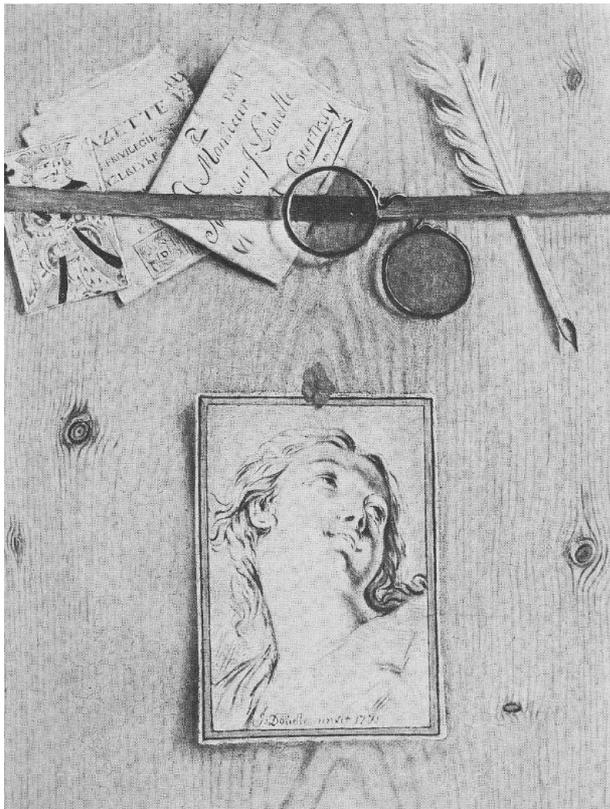
Charles De La Croix (manchmal auch Claude Nicolas De La Croix), ein Trompe l'œil-Maler und Mitglied der Lukasgilde in Paris, geht mit diesem Gemälde ein Stück weiter als bisherige Werke dieses Typus. Freilich bringen Maler immer wieder Andeutungen und politische, moralische oder autobiographische Aussagen in ihren Trompe l'œils unter, doch De La Croix wirft jegliche Subtilität über Bord und lässt sein Werk stattdessen eine überdeutliche Botschaft überbringen.

Anstelle eines Kupferstiches, einer Zeichnung oder eines anderen druckgraphischen Werks bringt der Künstler in seiner Arbeit von 1773 einen Erlass des französischen Königs an einer Holzwand an. Wir sehen drei Holzplanken aus hellem Holz (vermutlich Fichtenholz), wobei die mittlere schmaler als die beiden äußeren ist. Das von links einfallende Licht lässt den Erlass mit der französischen

Überschrift „Ordonnance du Roi“ dunkle Schatten nach rechts hin werfen. Sofort fällt ins Auge, dass der Erlass arg mitgenommen ist – nicht nur fehlt die Hälfte des Titelblattes; es zieht sich auch ein tiefer Riss durch das noch vorhandene Papierstück. Der Text wird so beinahe unleserlich und wir dürfen vermuten, dass bei der Zerstörung des Blattes wohl eine gewisse Menge an Aggression im Spiel war. Charles de La Croix hat den Erlass nicht zufällig ausgewählt, sondern sein Gemälde planvoll angelegt. Die Infragestellung des königlichen Erlasses und die Revolte dagegen bringt er nicht nur durch das Zerreißen zum Ausdruck, sondern auch, indem er links und rechts an der oberen Kante des Blattes zwei Spielkartenfragmente anbringt – die symbolische Darstellung des Königs und der Königin auf den Spielkarten ist ebenfalls in Stücke gerissen und von einem Nagel durchbohrt. Diese politische Aussage liegt so offen, wie es kein Trompe l’œil zuvor gewagt hat.

Literatur:

Langemeyer 1979 – Mauriès 1998



Kat.-Nr. 19
Jehan Doüelle
Trompe l'œil

1775
Öl auf Leinwand
47 x 35,6 cm
Privatbesitz
(Abb. 70)

Auch diese Trompe l'œil-Darstellung des flämisch-französischen Künstlers Jehan Doüelle lässt sich im Feld zwischen Quodlibets und Einzeldarstellungen druckgraphischer Blätter verorten. Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen dieser Art bringt Doüelle die Haupt-Abbildung allerdings in der unteren Bildhälfte unter, während das Band, hinter dem die anderen Objekte befestigt sind, den oberen Bildteil dominiert. Den Hintergrund des Bildausschnittes bildet wie gewohnt ein Stück Holz. Das Band hält von links nach rechts eine Spielkarte, eine zusammengefaltete Gazette, ein weiteres gefaltetes Schriftstück, ein Paar Augengläser und einen Federkiel.

Die Zeichnung einer untersichtigen, gen Himmel blickenden Person ist separat mit einem Siegel oben mittig am Holz befestigt. Doüelle bringt am unteren Rand der

Zeichnung seine Signatur unter, die das Gemälde auch auf das Jahr 1775 datiert. Das hinter das Band gesteckte Blatt Papier informiert uns zusätzlich auch noch darüber, dass sich Doüelle in diesem Jahr noch in Courtrai/Kortrijk in Flandern aufhielt. Das vorliegende Gemälde Doüelles bildet eine besondere Ausnahme in der Reihe der Trompe l'œils mit dargestellten Druckgraphiken und Blättern: während das Licht in anderen Beispielen beinahe ausschließlich von links oder links oben einfallend konstruiert wird, scheint es hier von rechts und wirft dementsprechend Schatten auf den linken Kanten der flachen Gegenstände.

Der Maler Jehan Doüelle (auch Jean oder Jan) war ein französischsprachiger Flame, der am 8. März 1755 in Courtrai bzw. Kortrijk geboren wurde. Er war nicht nur für Trompe l'œils, sondern auch als Aquarellmaler und für Kircheninterieurs bekannt. Ab 1785 ist er in Lille ansässig, wo er in den Jahren 1780 und 1782-84 im dortigen Salon ausstellt. Pierre-Joseph La Fontaine war sein Schüler. 1787 oder 1788 übersiedelt Doüelle nach Tournai, wo er eine Zuckerraffinerie eröffnet und schließlich 1793 stirbt. Über seine Kompositionen heißt es, dass sie „detailreich und mit exakter Perspektive“ ausgeführt wurden; außerdem sind sie „von der Antwerpener Schule beeinflusst, z.B. von Peter Neefs d.Ä. und d.J., deren Gemälde er auch kopiert“.²⁷⁷

Literatur:

Benezit 2006, Bd. 4 – Saur 2001, Bd. 29

²⁷⁷ Saur 2001, 194.



Kat.-Nr. 20

Dominique Pergaut
Trompe l'œil (Die
Dorfbewohnerin)

1790
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt
Privatbesitz
(Abb. 71)



Augustin Blondel d'Azaincourt
Barthélemy
La Villageoise, nach François
Boucher

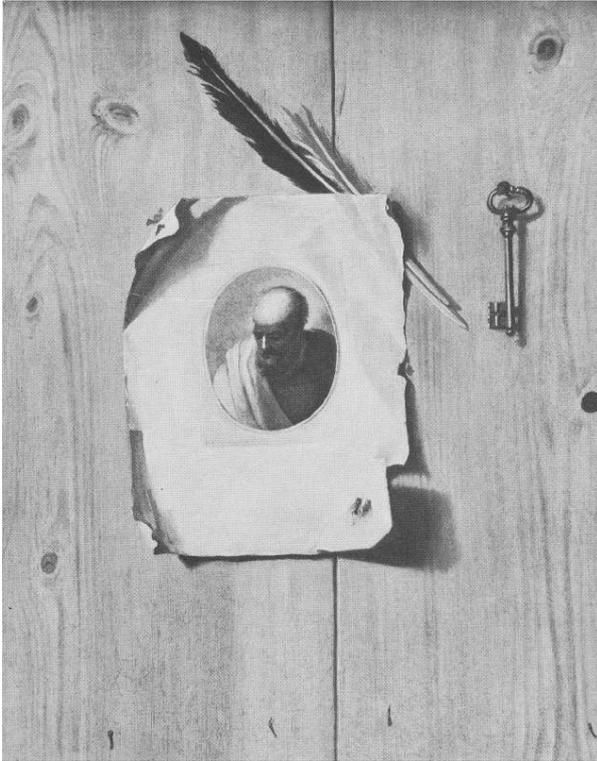
1758
Zeichnung
26,9 x 21 cm
Musée du Louvre, Paris
(Abb. 72)

Auf den ersten Blick handelt es sich beim Trompe l'œil Dominique Pergauts um ein schlichtes Gemälde. Eine Zeichnung ist mit nur einem großen Eisennagel waagrecht an einer Bretterwand befestigt. Wir sehen eine Frau in dörflicher Tracht im Profil, die ein Kleinkind am Rücken trägt und im Moment der Darstellung gerade im Gespräch mit einem schon etwas größeren Kind zu sein scheint, während hinter ihr drei weitere Kinder miteinander interagieren. Das Papierblatt, auf dem die Szene festgehalten wurde, ist sehr glatt und frei von Falten oder Rissen. Nur ein kleines Eselsohr links oben und ein Knick des Papiers rechts oben sorgen neben dem Nagel und zwei Schatten für einen dreidimensionalen Effekt. Die Schatten sind bei näherer Betrachtung das interessanteste Detail an Pergauts Werk: Während das Licht in

diesem Trompe l'œil-Typus in den allermeisten Fällen von einer einzelnen Quelle stammt und üblicherweise von links oder links oben konstruiert wird, arbeitet der französische Maler hier mit zwei unterschiedlichen Lichtquellen. Diese produzieren zwei verschiedene Schattenwürfe, je einen stärkeren und einen schwächeren an der unteren und an der rechten Kante. Erst durch den Schatten wird dabei deutlich, dass die linke untere Ecke weiter vom hölzernen Hintergrund absteht als die rechte untere.

Das Blatt mit einer Dorfbewohnerin und mehreren Kindern, das Pergaut in seinem Trompe l'œil zeigt, hat Augustin Blondel d'Azaincourt Barthélemy im Jahr 1758 nach einer Zeichnung von François Boucher angefertigt, also etwas mehr als 30 Jahre vor der Entstehung von Pergauts Gemälde. Pergaut übernimmt den Bildaufbau genau so wie den dreiteiligen Rahmen, lässt aber Azaincourts Signatur und die Inschrift unterhalb der Zeichnung weg.

Dominique Pergaut war ein französischer Maler, der vor allem für seine Stillleben und Trompe l'œil-Gemälde bekannt war. Er wurde 1729 in Vacqueville im Nordosten des Landes geboren und starb 1808 unweit seines Geburtsortes in Lunéville. Im Musée des Beaux-Arts in Nancy sowie im Musée Charles de Bruyères in Remiremont sind Vogelstillleben und andere Werke von ihm erhalten.



Kat.-Nr. 21
Jean Coustou
Trompe l'œil

1790
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt
Privatbesitz
(Abb. 73)

Dieses Trompe l'œil des französischen Malers Jean Coustou bildet nicht nur ein Blatt mit Druckgraphik ab, sondern zeigt mit einem Federkiel und einem Schlüssel noch zwei weitere an einer Holzwand befestigte Objekte. Der Bildausschnitt erstreckt sich über zwei Holzplanken, auf denen mehrere kleine Astansätze zu sehen sind. Der Schlüssel befindet sich auf der rechten Holzplanke in der oberen Bildhälfte und ist an einem in der Holzwand steckenden Nagel aufgehängt. Die Schreibfeder ist hinter das druckgraphische Blatt mit einer Heiligendarstellung gesteckt, das beinahe mittig, aber leicht nach links versetzt angebracht ist. Es ist mit mehreren kleinen Rissen und Knicken versehen; alle Ecken sind mehr oder weniger eingerollt oder haben Eselsohren. Das linke obere Eck war ursprünglich mit einem Nagel am Holz befestigt – wir können den freiliegenden Nagel und das kleine Loch des Durchrisses im Papier

sehen. Außer diesem gibt es allerdings sonst keine sichtbaren Nägel und es bleibt unklar, wie das Blatt tatsächlich an der Wand befestigt ist und hält. Mit der illusionistischen Fliege, die es sich am hervortretenden rechten unteren Eck gemütlich gemacht hat, bringt Coustou noch ein weiteres Trompe l'œil-Element und Verweis auf die lange Geschichte dieses Typus in seinem Gemälde unter. Das Licht konstruiert er wie die meisten Maler, die sich dieser Art von Trompe l'œil annehmen, von links oben einfallend, wodurch sich Schatten unter dem linken oberen eingerollten Eck und an der unteren sowie der rechten Papierkante bilden.

Jean Coustou lebte von 1719 bis 1791. Er war ein Maler aus Montpellier, dessen Sohn Priester wurde. Drei seiner Gemälde waren noch bis 1877 in einer Kirche in Clermont l'Hérault zu sehen. Eines davon, die Heilige Familie Coustous nach Lebrun, wurde 1958 restauriert und an der Westwand der Kirche angebracht. Es tauchen bei Auktionen auch immer wieder Trompe l'œils von auf Holzwänden befestigten druckgraphischen Blättern von Coustou auf.

Literaturverzeichnis

Alberti 2000

Leon Battista Alberti, Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei, hg., übers. und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.

Baillio 2009

Joseph Baillio, Nattier, Jean-Marc,
http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1746.html?artobj_artistId=1746&pageNumber=1, Washington 2009, 15.5.2014.

Battersby 1974

Martin Battersby, Trompe l'Oeil. The Eye Deceived, London 1974.

Baudouin-Matuszek 1991

Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek (Hg.), Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, Paris 1991.

Baudrillard 1988

Jean Baudrillard, The Trompe-l'Oeil, in: Norman Bryson (Hg.), Calligram. Essays in New Art History from France, Cambridge 1988.

Baumgärtel 2008

Bettina Baumgärtel (Hg.), Himmlisch - herrlich - höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici, Kat.Ausst., Leipzig 2008.

Benezit 2006

Benezit Dictionary of Artists, Vol. 1-11, Paris 2006.

Benjamin 2007

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 2007.

Berger 1972

Robert W. Berger, Rubens and Caravaggio. A Source for a Painting from the Medici Cycle, in: The Art Bulletin, 54(4), 1972, S. 473-477.

Bergström 1956

Ingvar Bergström, Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century, London 1956.

Bernhard 1977

Marianne Bernhard (Hg.), Rubens. Handzeichnungen, München 1977.

Blanchebarbe 2014

Ursula Blanchebarbe, AW: Kupferstich Heirat der Maria de' Medici, E-Mail vom 25.3.2014.

Bol 1969

Laurens J. Bol, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben, Braunschweig 1969.

Brusati 1990

Celeste Brusati, Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 20, No. 2/3 (1990-1991), S. 168-182.

Brusati 1995

Celeste Brusati, Artifice and illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago/London 1995.

Burckhardt 1940

Jacob Burckhardt, Rubens, Wien 1940.

Burda 1969

Christa Burda, Das Trompe-l'Oeil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Diss., München 1969.

Büttner 2003

Frank Büttner, Illusion (ästhetische). In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 158-161.

Chong 1999

Alan Chong und Wouter Kloek (Hg.), *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550 – 1720*, Kat. Ausst., Amsterdam 1999.

Chrościcki 2005

Juliusz A. Chrościcki, The Recovered Modello of P. P. Rubens' "Disembarkation at Marseilles". The Problem of Control and Censorship in the Cycle "Life of Maria de' Medici", in: *Artibus et Historiae*, 26(51), 2005, S. 221-249.

Cohen 2003

Sarah R. Cohen, Rubens's France. Gender and Personification in the Marie de Médicis Cycle, in: *The Art Bulletin*, 85(3), 2003, S. 490-522.

D'Otrange Mastai 1975

Marie-Louise d'Otrange Mastai, *Illusion in Art. Trompe l'Oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York 1975.

De Gruyter 2010

Günter Meißner (Hg.), *De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 66 (Gunten – Haaren), Berlin/New York 2010.

Dorotheum Wien 2008

Dorotheum Wien (Hg.), *Alte Meister / Old Master paintings*, Kat. Verst., Wien 2008.

Düchting 2010

Hajo Düchting, *Bildraum. Räume in der Malerei*, Stuttgart 2010.

Ebert-Schifferer 1998

Sybille Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998.

Ebert-Schifferer 2002

Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting, Kat. Ausst., Washington 2002.

Eichler 2006

Anja Eichler, Druckgrafik, Köln 2006.

Faré 1974

Michel Faré, Le grand siècle de la nature morte en France. Le XVIIe siècle, Fribourg & Paris 1974.

Faré 1976

Michel Faré und Fabrice Faré, La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle, Fribourg 1976.

Fletscher 1968

Jennifer Fletscher, Rubens. Peter Paul Rubens, Köln 1968.

Floerke 1905

Hans Floerke, Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert, München/Leipzig 1905.

Gammelbo 1960

Poul Gammelbo, Dutch Still-Life Paintings from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections, Kopenhagen 1960.

Gombrich 1978

Ernst H. Gombrich, Das Stilleben in der europäischen Kunst, in: Ders., Meditationen über ein Steckenpferd, Baden-Baden 1978, S. 171-188.

Grimm 2001

Claus Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Die italienischen, spanischen und französischen Meister, Stuttgart 2001.

Hahn-Woernle 1996

Birgit Hahn-Woernle, Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1996.

Hedinger 2010

Bärbel Hedinger (Hg.), Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst, Kat. Ausst., München 2010.

Heiden 1984

Rüdiger an der Heiden, Die Skizzen zum Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek, München 1984.

Hessler 2001

Christiane J. Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Kat. Ausst., München/Köln 2001, S. 82-97.

Hollmann 2004

Eckhard Hollmann und Jürgen Tesch, Die Kunst der Augentäuschung, München 2004.

Hübner 2010

Helga Hübner und Eva Regtmeier, Maria de' Medici. Eine Fremde, Frankfurt am Main 2010.

Jávor 2016

Anna Jávor, Trompe l'œil with Pious Pictures of St. Philipp and the Virgin Mary, in: Discover Baroque Art, Museum With No Frontiers, 2016, http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR;hu;Mus11_B;21;en, 21.08.2016.

Jordan 1995

William B. Jordan und Peter Cherry, Spanish Still Life from Velázquez to Goya, Kat. Ausst., National Gallery, London 1995.

Kersting 1979

Hannelore Kersting, Trompe-l'Oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand, phil. Diss., Bochum 1979.

Koester 2000

Olaf Koester (Hg.), Painted Illusions. The Art of Cornelius Gijsbrechts, Kat. Ausst., London/Kopenhagen 2000.

Körner 1990

Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier (Hg.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim 1990.

Langemeyer 1979

Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters (Hg.), Stilleben in Europa, Kat. Ausst., Münster 1979.

Lawson 2006

Susan Lawson, Rubens, London 2006.

Klingsöhr-Leroy 2014

Cathrin Klingsöhr-Leroy, Nattier, in: Grove Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T061447>, Oxford, 30.07.2014.

Magurn 1955

Ruth Saunders Magurn (Hg.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge (Mass.) 1955.

Marrow 1979

Deborah Marrow, *Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace*, in: *The Burlington Magazine*, 121(921), 1979, S. 783-791.

Marrow 1982

Deborah Marrow, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, Ann Arbor 1982.

Mastai 1975

Marie-Louise d'Otrange Mastai, *Illusion in Art. Trompe l'Oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York 1975.

Matthew 1998

Louisa C. Matthew, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4 (Dec., 1998), S. 616-648.

Mauriès 1998

Patrick Mauriès (Hg.), *Trompe-l'œil. Das getäuschte Auge*, Köln 1998.

Mcgrath 1980

Elizabeth Mcgrath, *Tact and Topical Reference in Rubens's 'Medici Cycle'*, in: *Oxford Art Journal*, 3(2), 1980, S. 11-17.

Milman 1986

Miriam Milman, *Architectures peintes en Trompe-l'œil*, Genf 1986.

Mortzfeld o.J.

Peter Mortzfeld, *Portraitsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, <http://portraits.hab.de/>, 8.8.2016.

Nattier 1710

Jean-Marc Nattier & Jean-Baptiste Nattier, *La Galerie du Palais Luxembourg peinte par Rubens. Dessinee par Les Srs. Nattier et gravee par les plus illustres graveurs du temps*, Paris 1710.

Pérez Sánchez 1983

Alfonso E. Pérez Sánchez (Hg.), *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, Kat.Ausst., Museo del Prado, Madrid 1983.

Platon 1994

Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hg. von Burghard König, übers. von Friedrich Schleiermacher, Reinbek bei Hamburg 1994.

Platon 2008

Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hg. von Burghard König, Reinbek bei Hamburg 2008.

Plinius 1978

Plinius, *Naturalis Historiae* / Naturkunde, Buch XXXV, Farben – Malerei – Plastik, hrsg. und übersetzt von Roderich König, München 1978.

Renger 1974

Konrad Renger, Rubens dedit dedicavitque. Rubens' Beschäftigung mit der Reproduktionsgrafik. 1. Teil: Der Kupferstich, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 16, 1974, S.122-175.

RKD o.J.

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, <http://www.rkd.nl>, 7.10.2016.

Roland Michel 1968

Marianne Roland Michel, Watteau and His Generation, in: *The Burlington Magazine*, 110(780), 1968, S. i-vii.

Saur 1998-2009

Günter Meissner (Hg), *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20- 61, München/Leipzig 1998-2009.

Schwertfeger 2004

Susanne Schwertfeger, *Das niederländische Trompe-l'oeil im 17. Jahrhundert. Studien zu Motivation und Ausdruck*, phil. Diss., Kiel 2004.

Siegfried 1992

Susan L. Siegfried, Boilly and the Frame-up of "Trompe l'œil", in: *Oxford Art Journal*, Vol. 15, No. 2 (1992), S. 27-37.

Simson 1979

Otto von Simson, Politische Symbolik im Werk des Rubens, in: Erich Hubala (Hg.), *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, Konstanz 1979.

Simson 1996

Otto von Simson, *Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat*, Mainz 1996.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1983

Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UdSSR, der CSSR und der DDR*, Kat.Ausst., Dresden 1983.

Stadtmuseum Amberg 2009

Stadtmuseum Amberg, *Peter Paul Rubens. Sonderausstellung im Stadtmuseum Amberg*, <http://www.amberg.de/index.php?id=5152>, Amberg 2009, 24.03.2014.

Sterling 1981

Charles Sterling, *Still Life Painting. From Antiquity to the Twentieth Century*, Second Revised Edition, New York 1981.

Stevenson o.J.

Lesley Stevenson, Stoskopff, Sebastien, Grove Art Online, Oxford Art Online, Oxford University Press,
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T081662>, 7.7.2016.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

Sumowski 1983

Werner Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler II. G. van den Eeckhout – I. de Joudreville, Landau 1983.

Szépművészeti Múzeum Budapest 1993

Szépművészeti Múzeum Budapest, Zsánermetamorfózisok – The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe, Budapest 1993.

Thieme-Becker 1998

Ulrich Thieme, Felix Becker und Fred C. Willis (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 7-15, Leipzig 1998.

Tuominen 2014

Minna Tuominen, The Still Lifes of Edwaert Collier (1642-1708), Diss., Helsinki 2014.

Van der Willigen 2003

Adriaan van der Willigen und Fred G. Meijer, A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525-1725, Leiden 2003.

Veca 1980

Alberto Veca, Inganno & Realtà. Trompe l'Oeil in Europa XVI-XVIII sec., Florenz 1980.

Vetters 1997

Gudrun Vetters, Trompe l'oeil in der griechischen Malerei, Dipl., Wien 1997.

Wahrman 2012

Drohr Wahrman, Mr. Collier's Letter Racks. A Tale of Art and Illusion at the Threshold of the Modern Information Age, New York 2012.

Warnke 1965

Martin Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965.

Westermann 2001

Mariët Westermann, Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt, Kat.Ausst., Zwolle 2001.

Wheelock 1989

Arthur K. Wheelock, Jr. (Hg.), Still Lifes of the Golden Age. Northern European paintings from the Heinz Family Collection, Kat.Ausst., Washington 1989.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Jörg Völlnagel, Vanitas vs. optische Sensation. Zu den Stilleben von Sebastian Stoskopff (1597–1657), <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft3/b3t.htm>, 14.09.2014.

Abb. 2: Joconde – Portail des collections des musées de France, http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=05120006218, 17.7.2016.

Abb. 3: Mauriès 1998, 150 (Abb. 124).

Abb. 4: artsy.net, <https://www.artsy.net/artwork/jacques-callot-peasant-couple-at-rest>, 17.7.2016.

Abb. 5: Koester 2000, 36.

Abb. 6: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_de%27_Barbari_001.jpg, 1.8.2016.

Abb. 7: David Esterly, <https://thelostcarving.blogspot.co.at/2012/11/a-blurry-snapshot-of-bulging-leaf-rope.html>, 2.8.2016.

Abb. 8: The J. Paul Getty Museum, <https://www.getty.edu/art/collection/objects/686/vittore-carpaccio-hunting-on-the-lagoon-recto-letter-rack-verso-italian-venetian-about-1490-1495/>, 2.8.2016

Abb. 9: National Gallery of Art Library, <http://library.nga.gov/imagecollections/mercury/holdingsInfo?bibId=159114>, 2.8.2016.

Abb. 10: Hedinger 2010, 109.

Abb. 11: Chen Jilin, <https://nz.pinterest.com/pin/484418503650968997/>, 3.8.2016.

Abb. 12: Chen Jilin, <https://www.pinterest.com/pin/484418503650703500/>, 3.8.2016.

Abb. 13: Maaïke Dirks, <https://twitter.com/rembrandtsroom/status/645278161161228288>, 6.8.2016.

Abb. 14: Artnet, http://www.artnet.com/artists/edward-collier/a-trompe-loeil-with-a-portrait-of-erasmus-xY_Uf5NAEjjxG1C9VhHXCg2, 6.8.2016.

Abb. 15: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/edward-collier/trompe-loeil-still-life-with-an-engraving-of-PPHz2iIBPOLUaTK44nmDWw2>, 3.8.2016.

Abb. 16: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/edward-collier/a-trompe-loeil-portrait-of-an-engraving-of-sgNeBY5jbRS1USM1Y4lAqw2>, 6.8.2016.

Abb. 17: Grimm 2001, 178.

Abb. 18: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/10906>, 7.8.2016.

Abb. 19: Wellcome Library, <http://catalogue.wellcomelibrary.org/record=b1165207>, 7.8.2016.

Abb. 20: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/214429>, 8.8.2016.

Abb. 21: British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3094072&partId=1&people=103068&peoA=103068-2-60&page=1, 8.8.2016.

Abb. 22: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/184735>, 8.8.2016.

Abb. 23: British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1426504&partId=1&people=101862&peoA=101862-1-6&page=1, 8.8.2016.

Abb. 24: The Berger Collection Educational Trust, http://www.bergercollection.org/index.php?id=5&artwork_id=31, 8.8.2016.

Abb. 25: British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3068679&partId=1, 8.8.2016.

Abb. 26: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/edward-collier/a-trompe-loeil-with-an-engraving-of-charles-i-qGERgfmK0-o1cwk0COXLRA2>, 8.8.2016.

Abb. 27: Artnet, http://www.artnet.com/artists/edward-collier/a-trompe-loeil-of-a-t-gevoel-print-set-on-a-panel-ykAeqgT0D-Dz1mOfE_-sug2, 11.8.2016.

Abb. 28: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.44747>, 11.8.2016.

Abb. 29: Artnet, http://www.artnet.com/artists/edward-collier/a-trompe-loeil-still-life-of-an-engraving-of-aa-bO_sSrczBpNVDISFRwj0ow2, 11.8.2016.

Abb. 30: Artnet, http://www.artnet.com/artists/edward-collier/trompe-loeil-of-a-print-showing-an-allegory-of-MwMi0zONz_BE0n5806Dbcg2, 11.8.2016.

Abb. 31: RKD, <https://rkd.nl/en/explore/images/121451>, 11.8.2016.

Abb. 32: Christie's, http://www.christies.com/LotFinderImages/D53341/edwart_collier_a_trompe_loeil_still_life_of_a_letter_rack_-_an_engravi_d5334146g.jpg, 12.8.2016.

Abb. 33: Rijksmuseum Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1910-1644>, 12.8.2016.

Abb. 34: Mauriès 1998, 127.

Abb. 35: Fine Arts Museum of San Francisco, <https://art.famsf.org/israel-silvestre/veue-du-chateau-de-la-bastille-paris-19633029122>, 12.8.2016.

Abb. 36: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/willem-van-nymegen/a-trompe-loeil-of-an-engraved-portrait-of-the-jkmz-T7uMGf8IeBFNAnovA2>, 13.8.2016.

Abb. 37: Artnet, <http://www.artnet.com/artists/willem-van-nymegen/a-trompe-loeil-engraving-of-a-head-of-a-young-man-2tjsXsliyvpvrY9GkigFkg2>, 13.8.2016.

Abb. 38: D'Otrange Mastai 1975, 181.

Abb. 39: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.82705>, 13.8.2016.

Abb. 40: Statens Museum for Kunst Kopenhagen, <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/search-smk/#/detail/KMS3020>, 13.8.2016.

Abb. 41: Detroit Institute of Arts, <http://www.dia.org/object-info/8e33fb7d-7e35-4a2c-a3b1-013ba7019b43.aspx?position=11>, 13.8.2016.

Abb. 42: Statens Museum for Kunst Kopenhagen, <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/search-smk/#/detail/KMS3019>, 13.8.2016.

Abb. 43: Ebert-Schifferer 2002, 73.

Abb. 44: Jordan 1995, 150.

Abb. 45: Martin Beek, https://www.flickr.com/photos/oxfordshire_church_photos/6295877125, 14.8.2016.

Abb. 46: Baroque Art, <http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/6993/>, 14.8.2016.

Abb. 47: Mauriès 1998, 129.

Abb. 48: British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1558416&partId=1&people=127926&peoA=127926-1-9&page=1, 14.8.2016.

Abb. 49: Mauriès 1998, 175.

Abb. 50: Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.43659>, 15.8.2016.

Abb. 51: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_066.jpg, 15.8.2016.

Abb. 52: Auction Club, <https://www.auctionclub.com/public/historic/elias-megel-103143/sham-to-printmaking-4592419/>, 15.8.2016.

Abb. 53: Wellcome Images, <https://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0033651.html>, 15.8.2016.

Abb. 54: Christie's, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/elias-megel-a-trompe-loeil-with-an-5060551-details.aspx>, 15.8.2016.

Abb. 55: Axio Art, http://axioart.com/tetel/mogel,-elias-mokodott-1760-1775-kozott-trompe-l-oeil-sze_1015622?set_lang=de, 15.8.2016.

Abb. 56: <http://www.aladinpensiero.it/wp-content/uploads/2015/06/Elias-Megel.jpg>, 15.8.2016.

Abb. 57: Anna Jávör, Trompe l'œil with Pious Pictures of St. Philipp and the Virgin Mary, in: Discover Baroque Art, Museum With No Frontiers, 2016, http://www.discoverbaroqueart.org/database_item.php?id=object;BAR;hu;Mus11_B;21;en, 21.8.2016.

Abb. 58: Dorotheum Wien, <https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/11686-alte-meister/lotID/210/lot/2029531-domenico-remps-ein-paar-2.html?listLotsSearch=trompe>, 16.8.2016.

Abb. 59: Dorotheum Wien, <https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/11686-alte-meister/lotID/210/lot/2029531-domenico-remps-ein-paar-2.html?listLotsSearch=trompe>, 16.8.2016.

Abb. 60: Michel Koven, <https://michelkoven.wordpress.com/category/trompe-loeil/>, 16.8.2016.

Abb. 61: Mauriès 1998, 131.

Abb. 62: Fondazione Federico Zeri, http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?decorator=layout_resp&mod_LDCN_OA=esatto&componi_OA=AND&apply=true&LDCN_OA=Asta%20Finarte&galleria=true&tipo_ricerca=avanzata&ordine_OA=data%20DESC&percorso_ricerca=OA&pagina=12, 4.9.2016.

Abb. 63: Mauriès 1998, 228.

Abb. 64: Kulturpool, <http://kulturpool.at/plugins/kulturpool/showitem.action?itemId=64424915084&kupoContext=s martworkDetail>, 16.8.2016.

Abb. 65: Battersby 1974, 131.

Abb. 66: Battersby 1974, 130.

Abb. 67: Faré 1976, 346.

Abb. 68: Faré 1976, 348.

Abb. 69: Mauriès 1998, 231.

Abb. 70: Faré 1976, 281.

Abb. 71: Mauriès 1998, 231.

Abb. 72: Réunion des musées nationaux – Grand Palais (Rmn-GP),
http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/d-azaincourt-barthelemy-8.in-blondel_la-villageoise_maniere-de-crayon_1758, 17.8.2016.

Abb. 73: Faré 1976, 363.

Abb. 74: privat via Google Maps.

Abb. 75: Veca 1980, 157.

Abb. 76: Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1983, Abb. 29 (Kat. 42).

Abb. 77: Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1983, Abb. 31 (Kat. 43).

Abb. 78: Dorotheum Wien (Hg.), Alte Meister / Old Master paintings, Kat. Verst., Wien 2008, S. 11.

Abb. 79: Baudouin-Matuszek 1991, S. 91.

Abb. 80: The Metropolitan Museum of Art,
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/362092>,
28.6.2014.

Abb. 81: Nattier 1710, S. 10.

Abb. 83: Artnet, http://www.artnet.com/artists/johann-georg-de-hamilton/trompe-loeil-still-life-of-dead-game-tacked-to-koy-11RC2CysGaYIRaCG_g2, 22.9.2016.

Abbildungen



Abb. 1: Sebastian Stoskopff, Trompe l'œil (Triumph der Galatea), zwischen 1644 und 1657, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 2: Michel Dorigny, nach Simon Vouet, Triumph der Galatea, 1644, Kupferstich, 25 x 19,5 cm, Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Abb. 3: Sebastian Stoskopff, Trompe l'œil mit einem Stich von Jacques Callot, vor 1657, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung.



Abb. 4: Jacques Callot, Rastendes Bauernpaar, ca. 1621, Kupferstich, National Gallery of Art, Washington D.C.



Abb. 5: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, Vogelstilleben auf Leinwand, ca. 1672, Öl auf Leinwand, 80,9 x 56,4 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 6: Jacopo de' Barbari, Stilleben mit Rebhuhn und Eisenhandschuhen, 1504, Öl auf Holz, 52 x 42,5 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 7: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, Quodlibet mit Proklamation von Christian V., 1668, Öl auf Leinwand, 138,5 x 138 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

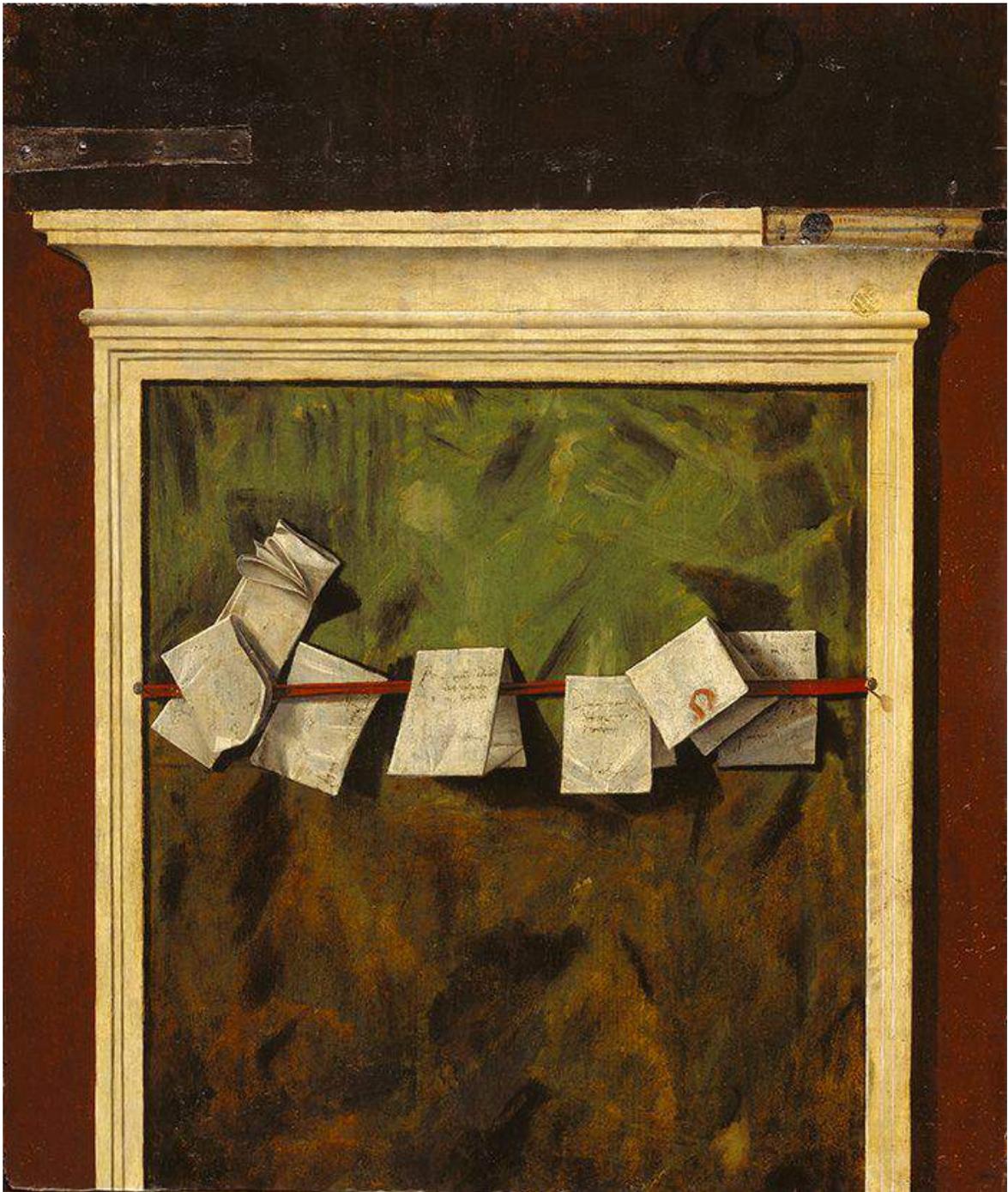


Abb. 8: Vittore Carpaccio, Letter Rack, auf der Rückseite des Gemäldes Jagd in der Lagune, ca. 1490/1495, Öl auf Holz, 75,6 x 63,8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 9: Battista Angelo del Moro, Hl. Familie nahe Verona, 1581, Öl auf Leinwand, 90 x 116 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin.



Abb. 10: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Erasmus von Rotterdam, um 1690/1700, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm, SØR Rusche Sammlung, Oelde/Berlin.



Abb. 11: Andries Jacobsz. Stock, Erasmus von Rotterdam nach Hans Holbein d.J., 1628, Kupferstich, Maße unbekannt.

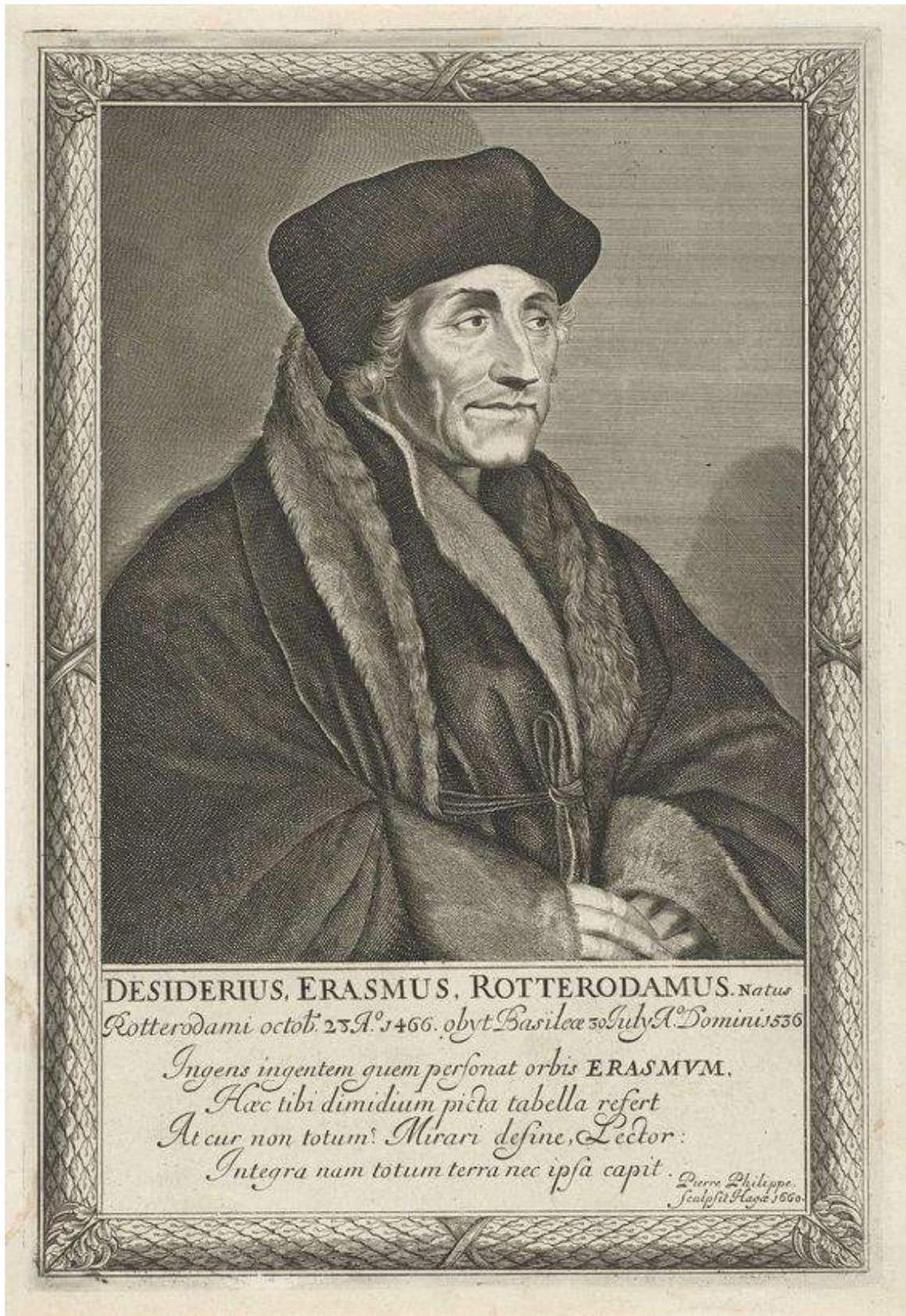


Abb. 12: Pieter van den Berge, Erasmus von Rotterdam, 1660, Kupferstich, Maße unbekannt.



Abb. 13: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Erasmus von Rotterdam, Ende 17. Jh., Öl auf Leinwand, 32,5 x 28,5 cm, Museum Rotterdam.



Abb. 14: Edward Collier, Trompe l'œil eines Stichs von Erasmus von Rotterdam, 1692, Öl auf Leinwand, 57 x 46 cm, Privatsammlung.

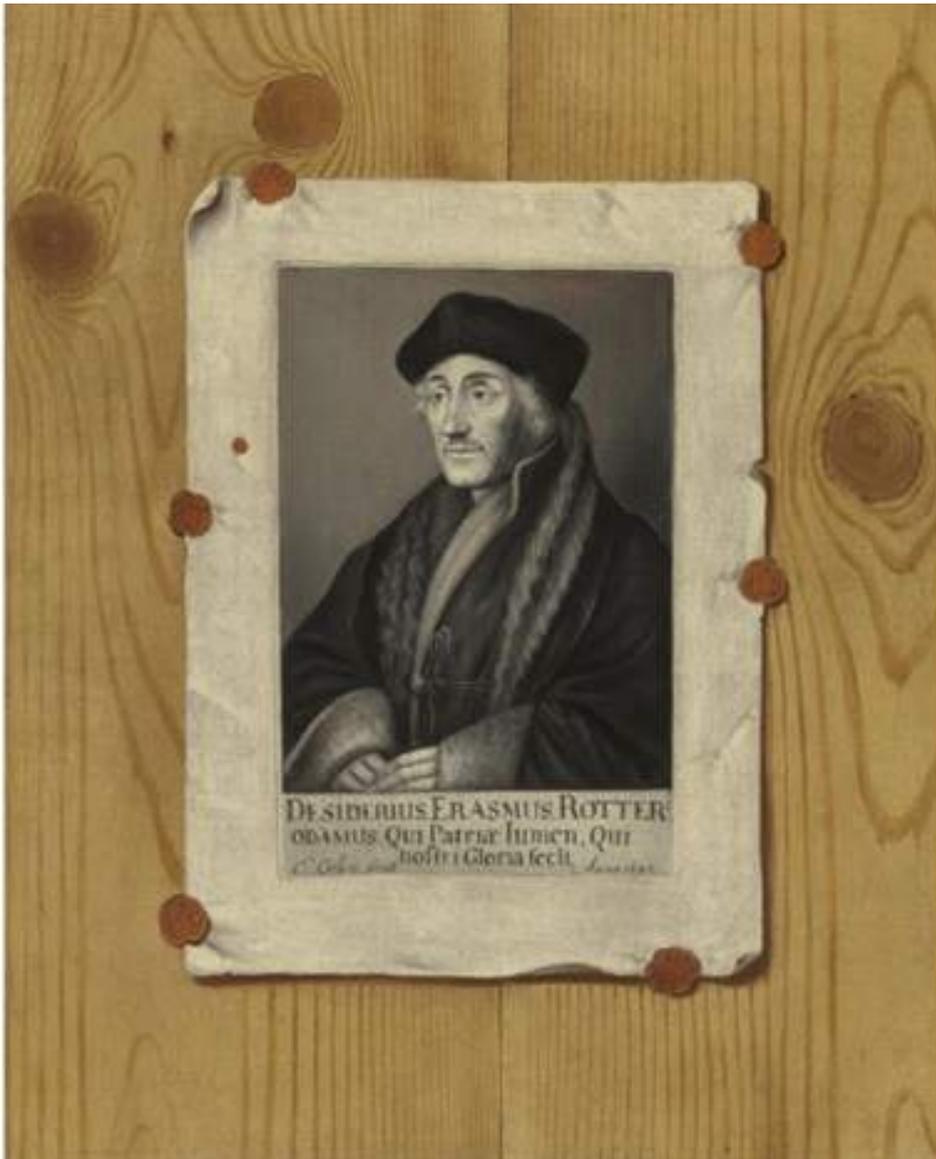


Abb. 15: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Erasmus von Rotterdam, 1693, Öl auf Leinwand, 46,3 x 37,5 cm, Privatbesitz.

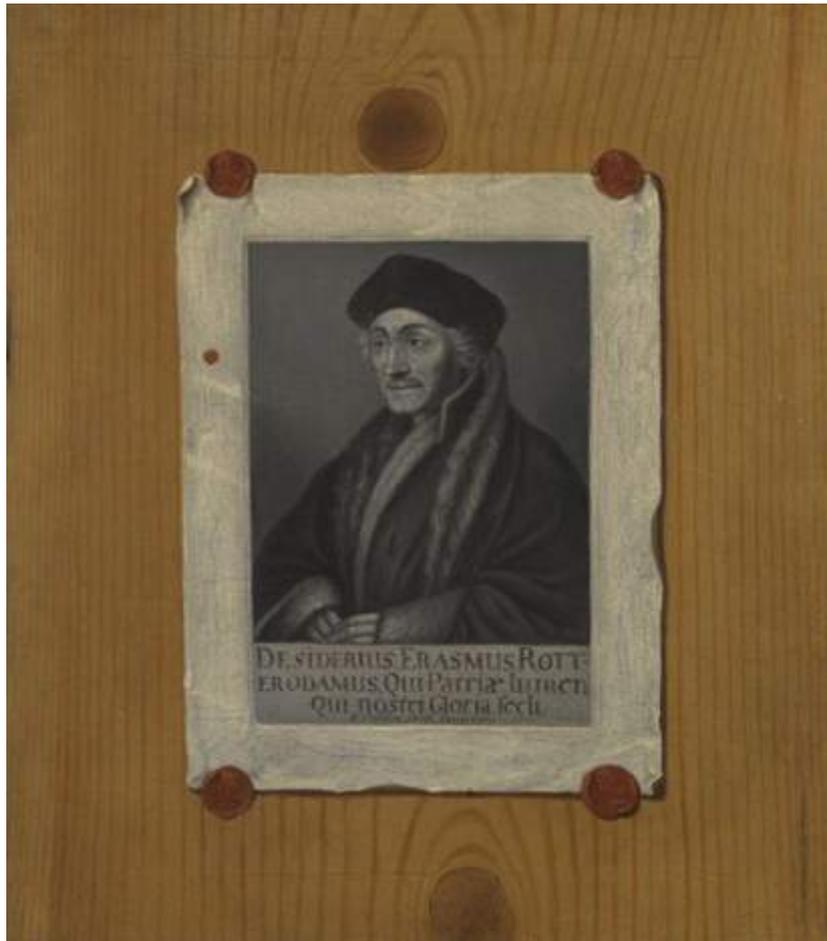


Abb. 16: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Erasmus von Rotterdam, 1695-1699, Öl auf Leinwand, 36 x 31,4 cm, Privatsammlung.



Abb. 17: Edward Collier, Briefwand (Trompe l'œil), 1703, Öl auf Leinwand, 61,5 x 77,5 cm, Privatbesitz.

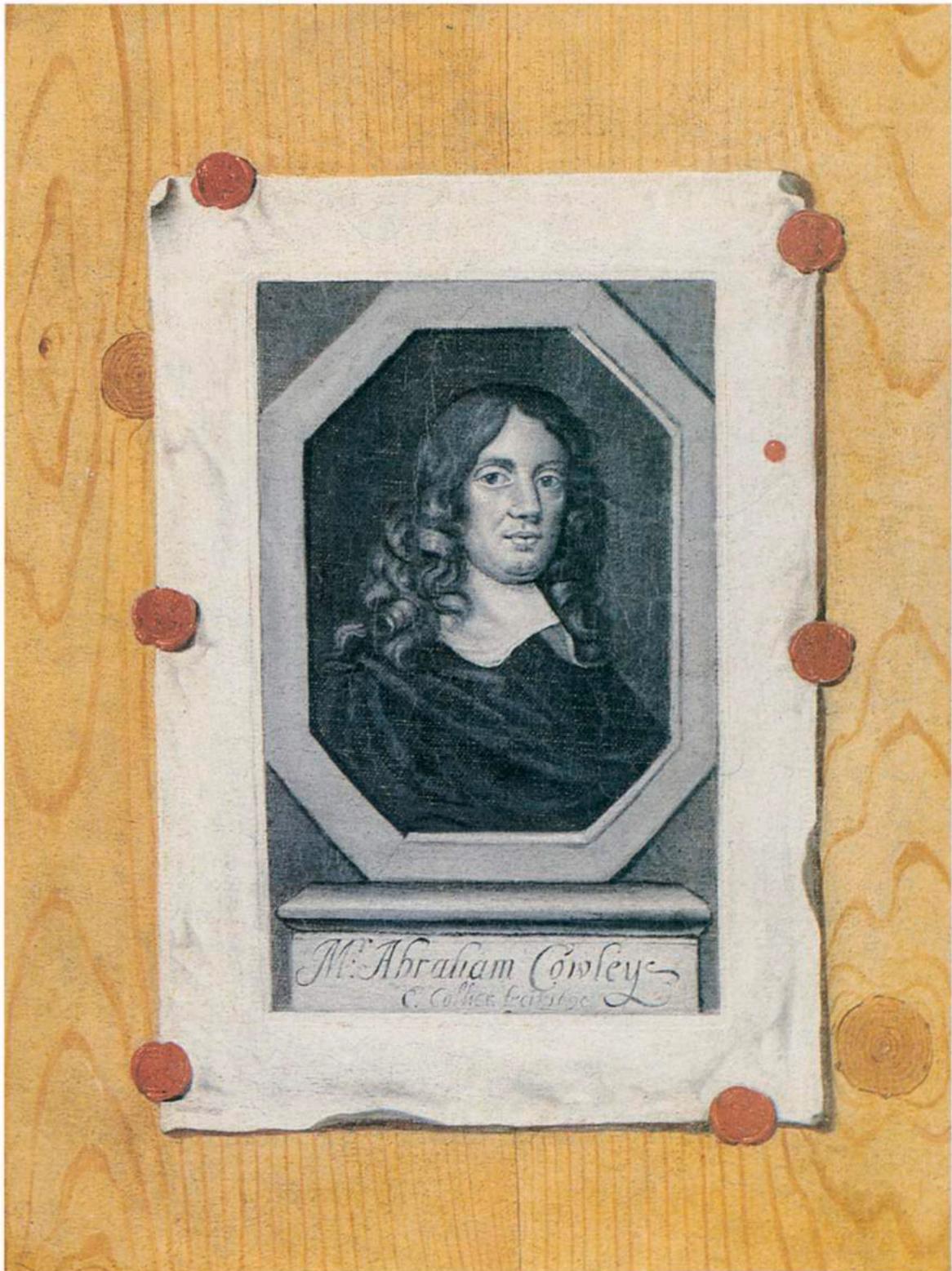


Abb. 18: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks des Dichters Abraham Cowley, 1695, Öl auf Leinwand, 44 x 33 cm, Privatbesitz.



Abb. 19: William Faithorne, Portrait des Dichters Abraham Cowley nach Sir Peter Lely, 1687, Kupferstich, Maße unbekannt, Wellcome Library, London.

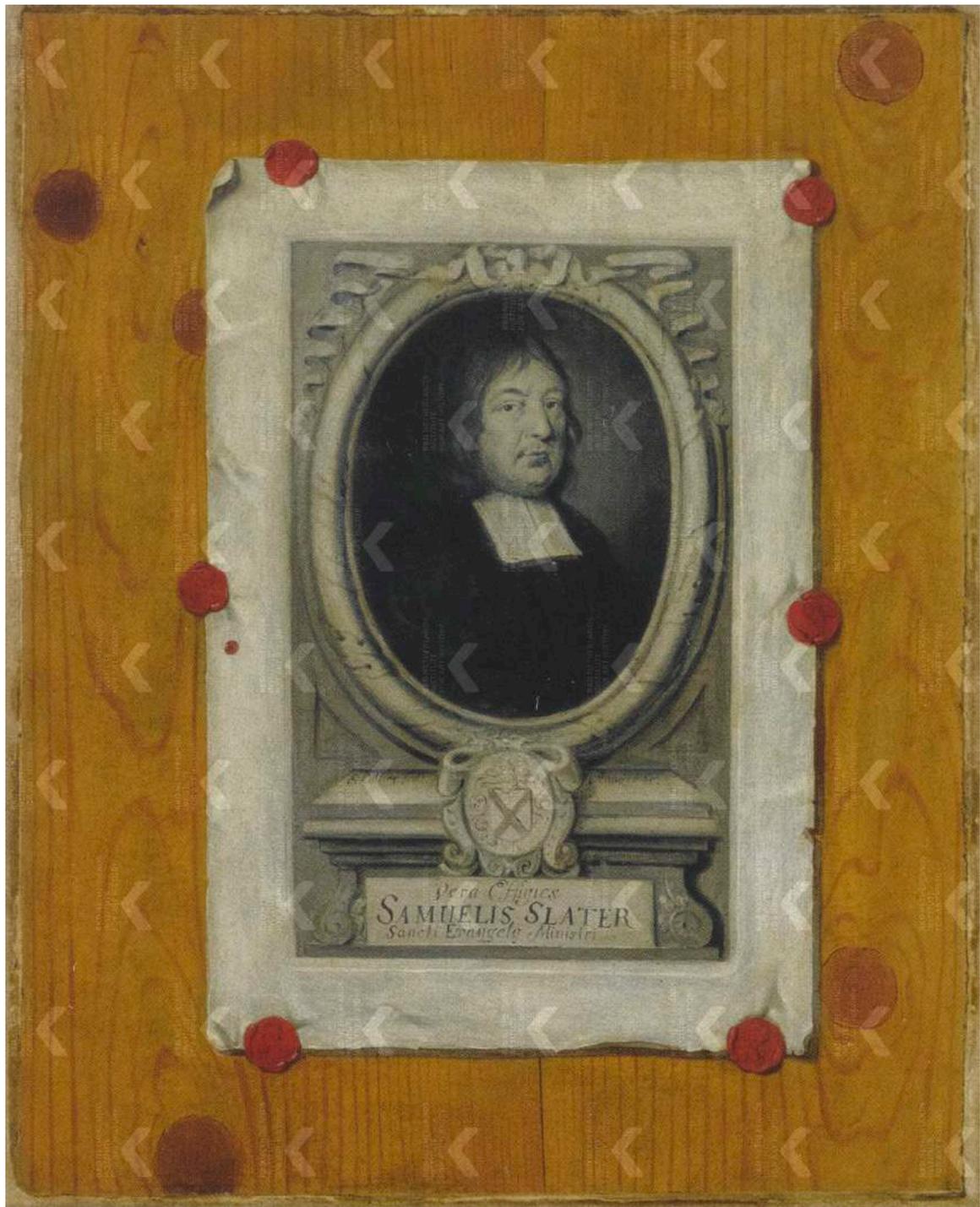


Abb. 20: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Samuel Slater, 1695, Öl auf Leinwand, 49 x 40 cm, Rafael Valls, London.



Abb. 21: Robert White, Portrait von Samuel Slater, 1692, Kupferstich, 29 x 19,2 cm, British Museum, London.



Abb. 22: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Anthonis van Dyck, ca. 1690/1700, Öl auf Leinwand, 28,5 x 31,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 23: Lucas Vorsterman, Antonius van Dyck, nach einem Selbstportrait van Dycks, 1630-1645, Kupferstich, 28,4 x 15,5 cm, British Museum, London.

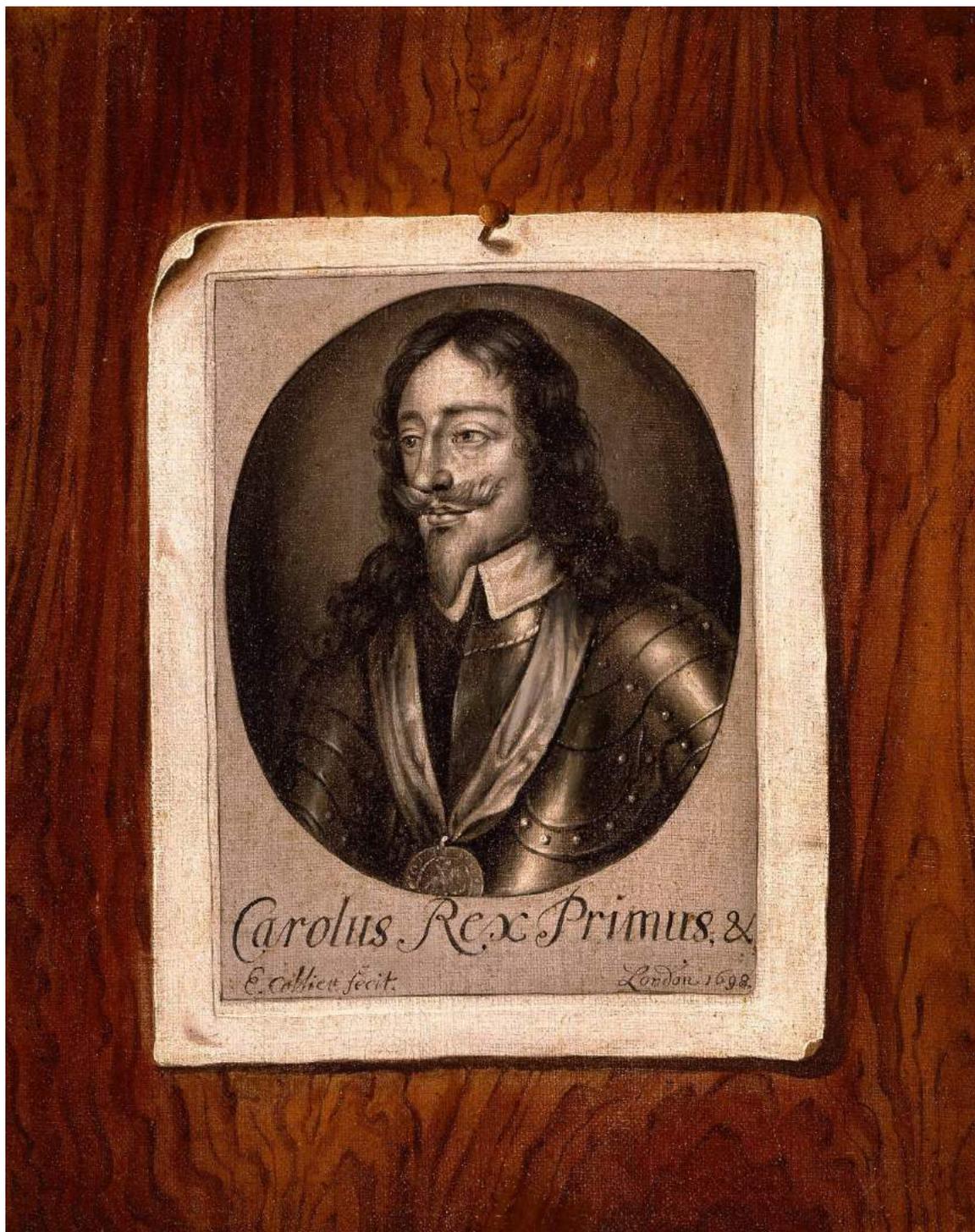


Abb. 24: Edward Collier, Trompe l'œil eines Sticks von Karl I., 1698, Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm, Denver Art Museum, Denver.



Abb. 25: Edward Lutterell, Karl I. nach Anthonis van Dyck, ca. 1682/1698, Mezzotinto-Stich, 11,9 x 9,1 cm, British Museum, London.



Abb. 26: Edward Collier, Trompe l'œil eines Stiches von Karl I., 1707, Öl auf Leinwand, 33,5 x 28,5 cm, Raffael Valls, London.



Abb. 27: Edward Collier, 'T Gevoel, 1706, Öl auf Leinwand, 43 x 33,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 28: Pieter Schenk, 'T Gevoel, nach Petrus Staverenus, aus der Serie "De vijf zintuigen", 1670-1706, Mezzotinto-Stich, 19,2 x 13,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 29: Edward Collier, De Smaeck, 1706, Öl auf Leinwand, 41 x 33 cm, Privatsammlung.



Abb. 30: Edward Collier, 'T Gesicht, 1706, Öl auf Leinwand, 43,2 x 34 cm, Privatsammlung.



Abb. 31: Edward Collier, De Reuck, 1706, Öl auf Leinwand, 43 x 33 cm, Privatsammlung.



Abb. 32: Edward Collier, Quodlibet mit Stich "De Reuck" nach Petrus Staverenus, um 1700, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung.



Abb. 33: Unbekannter Künstler (Pieter Schenk?), "T Gehoor, nach Petrus Staverenus, aus der Serie "De vijf zintuigen", 1660-1706, Mezzotinto-Stich, 19,3 x 13,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 34: Willem van Nijmegen, Trompe l'Oeil der Bastille auf einem auf Splintholz genagelten Stich, 1679, Öl auf Leinwand, 32,4 x 33,3 cm, Privatsammlung.

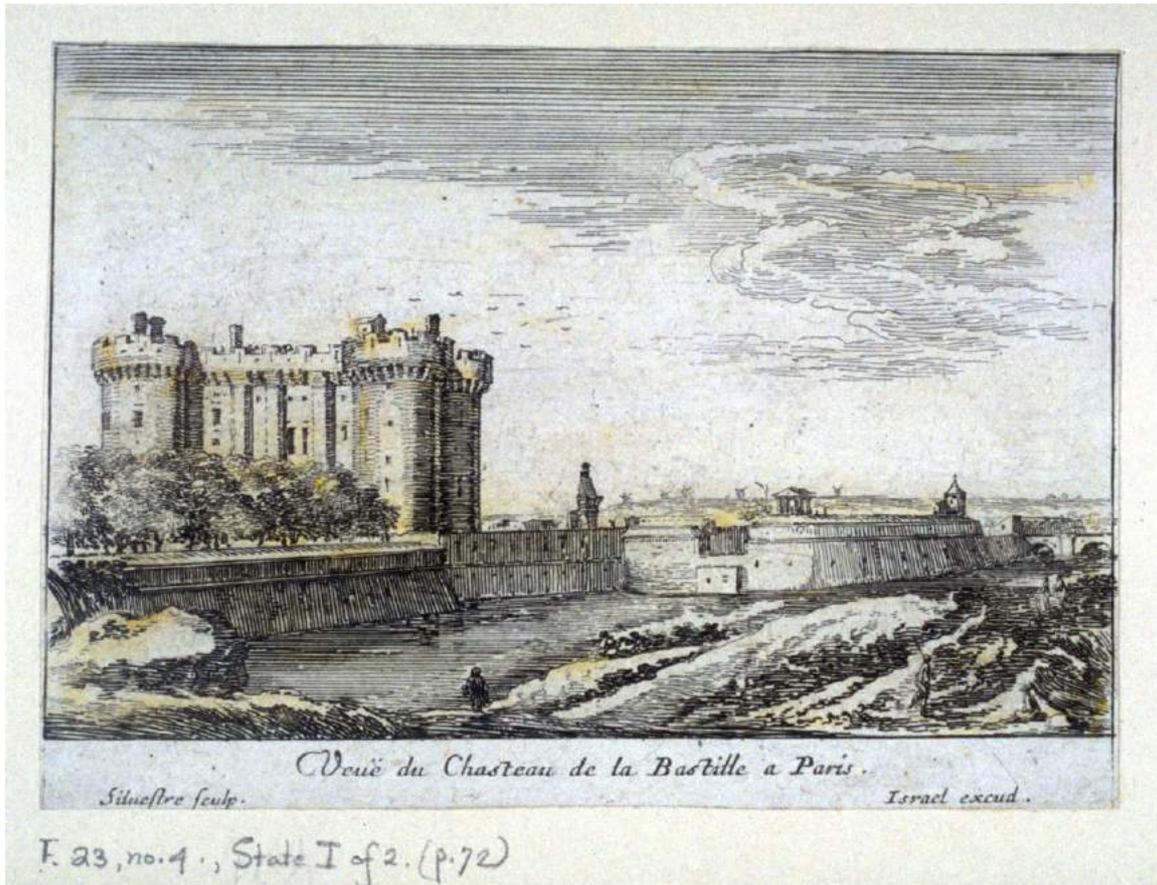


Abb. 35: Israel Silvestre, *Veue du Chateau de la Bastille à Paris*, 17. Jahrhundert, Radierung, 8,3 x 11,7 cm, Fine Arts Museum, San Francisco.

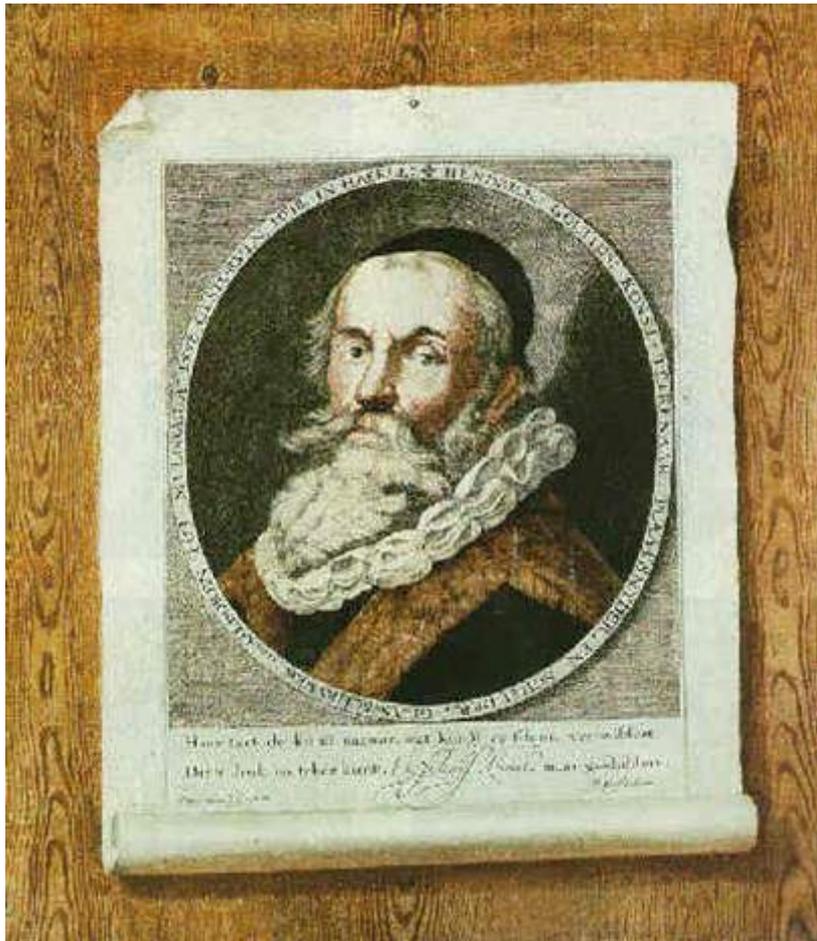


Abb. 36: Willem van Nijmegen, Trompe l'œil eines Stichs des Malers Hendrick Goltzius, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 87,6 x 76,6 cm, Privatsammlung.



Abb. 37: Willem van Nijmegen, Trompe l'œil eines Stichs nach dem Selbstportrait eines jungen Rembrandts, 1680, Öl auf Leinwand, 43,8 x 35,9 cm, Privatsammlung.



Abb. 38: David Teniers d.J., Der Raucher, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 43,2 x 34,9 cm, Privatbesitz.



Abb. 39: Quirin Boel, Pfeife rauchende Männer, nach David Teniers (II), 1635-1668, Radierung, 21 x 16,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 40: H. Drost, Trompe l'œil mit einer Radierung eines Mannes mit Pfeife, 1650-1700, Öl auf Leinwand, 66,8 x 51,7 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 41: Adriaen van Ostade, Raucher am Fenster, ca. 1667, Radierung, 19,6 x 15,5 cm (Platte), Detroit Institute of Arts, Detroit.



Abb. 42: H. Drost, Trompe l'Oeil mit einer Radierung eines Bäckers, der das Horn bläst, 1650-1700, Öl auf Leinwand, 72 x 56,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

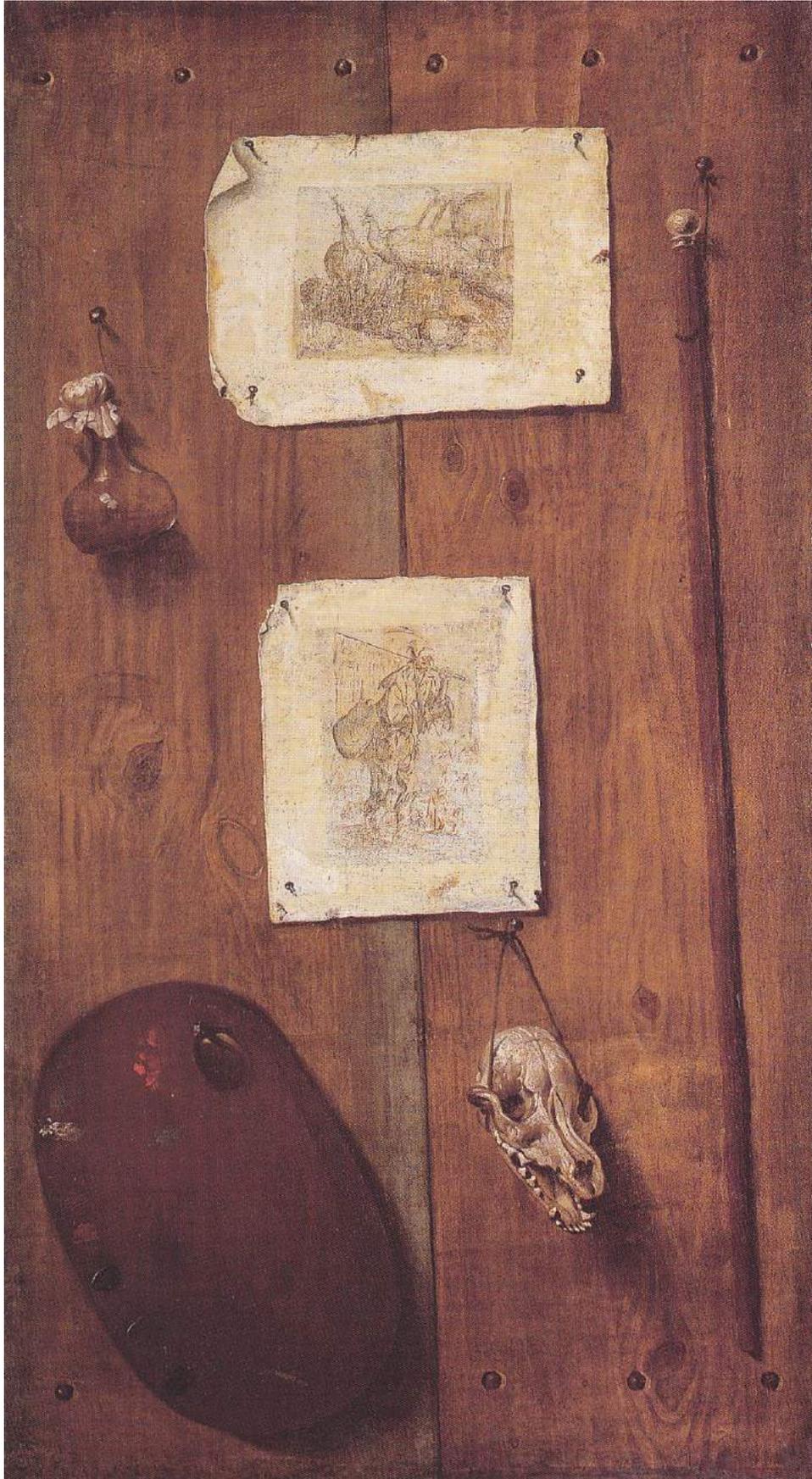


Abb. 43: Marcos (Fernández) Correa, Trompe l'œil, ca. 1670, Öl auf Leinwand, 99 x 55 cm, The Hispanic Society of America, New York.

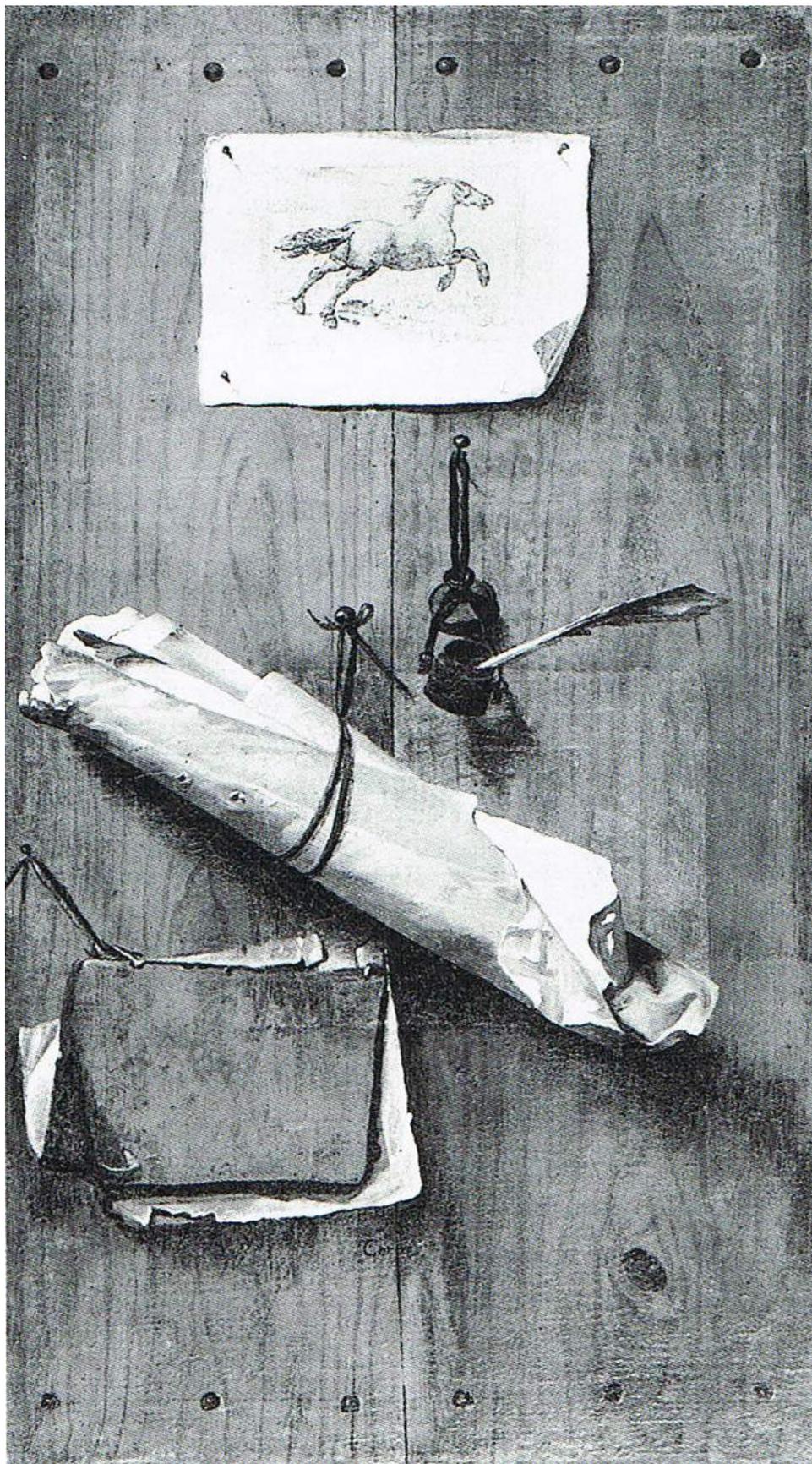


Abb. 44: Marcos Correa, Trompe l'œil mit Tintenfass, ca. 1730-1760, Öl auf Leinwand, 98 x 55 cm, The Hispanic Society of America, New York.



Abb. 45: Pedro de Acosta, Trampantojo, 1741-1755, Öl auf Leinwand, 102 x 79 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.



Abb. 46: Pedro de Acosta, Trampantojo, 1741-1755, Öl auf Leinwand, 102 x 79 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla.



Abb. 47: Johann Munch, Trompe l'œil einer Pietà, 1674, Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm, Privatbesitz.



Abb. 48: Lucas Kilian, Pietà, nach Hans von Aachen, 1602, Kupferstich, 45,7 x 34 cm, British Museum, London.

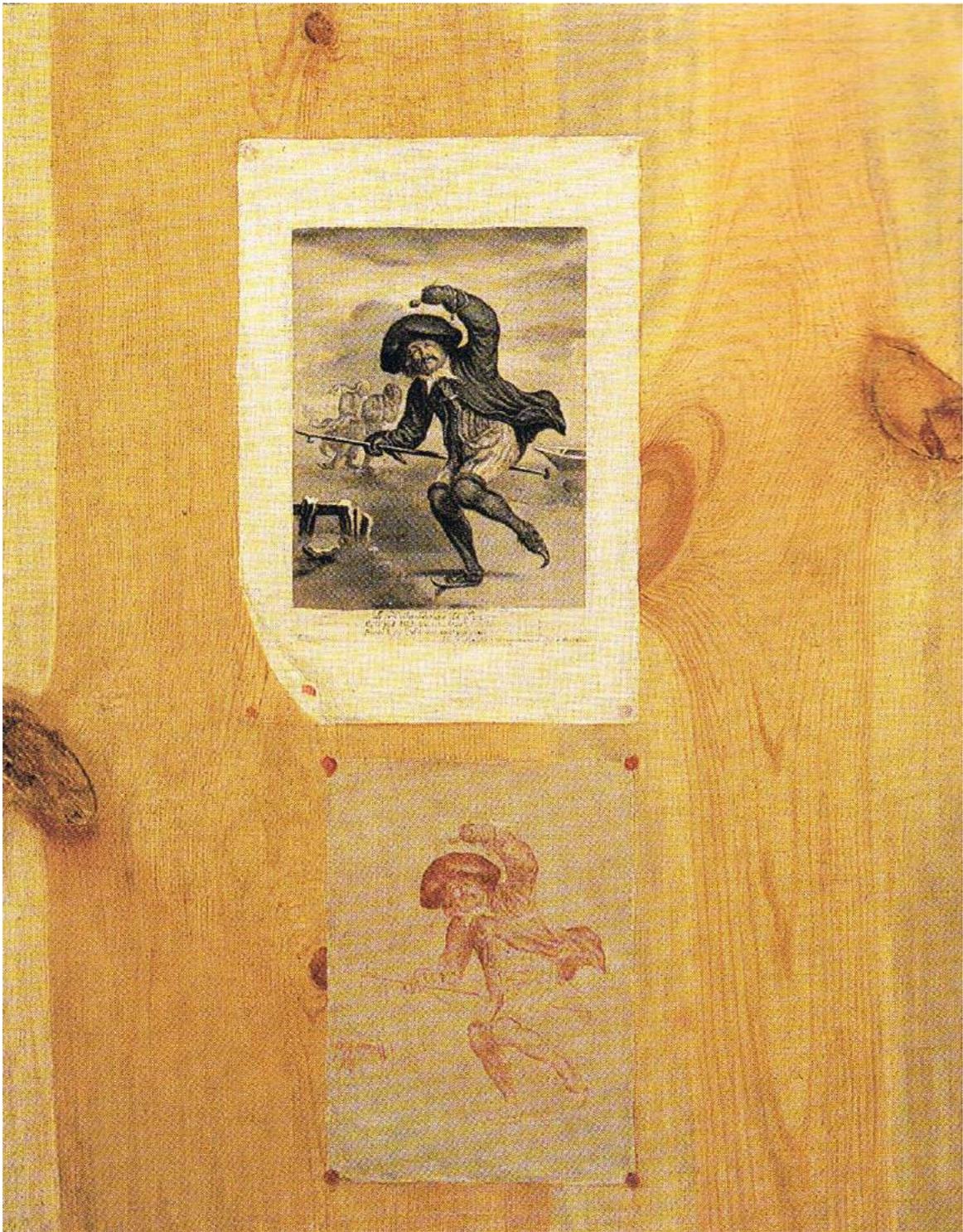


Abb. 49: Modestin Eccardt, Brett mit Stich und Zeichnung, 1713, Öl auf Leinwand, 78,5 x 61 cm, Märkisches Museum, Berlin.



Abb. 50: Jacob Gole, *Le Hollandois sur la Glace*, nach Cornelis Dusart, 1670-1713, Stich, 25,3 x 17,9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 51: Johann Caspar Füssli, Trompe l'œil, 1750, Öl auf Leinwand, 49 x 36,5 cm, Eremitage, St. Petersburg.

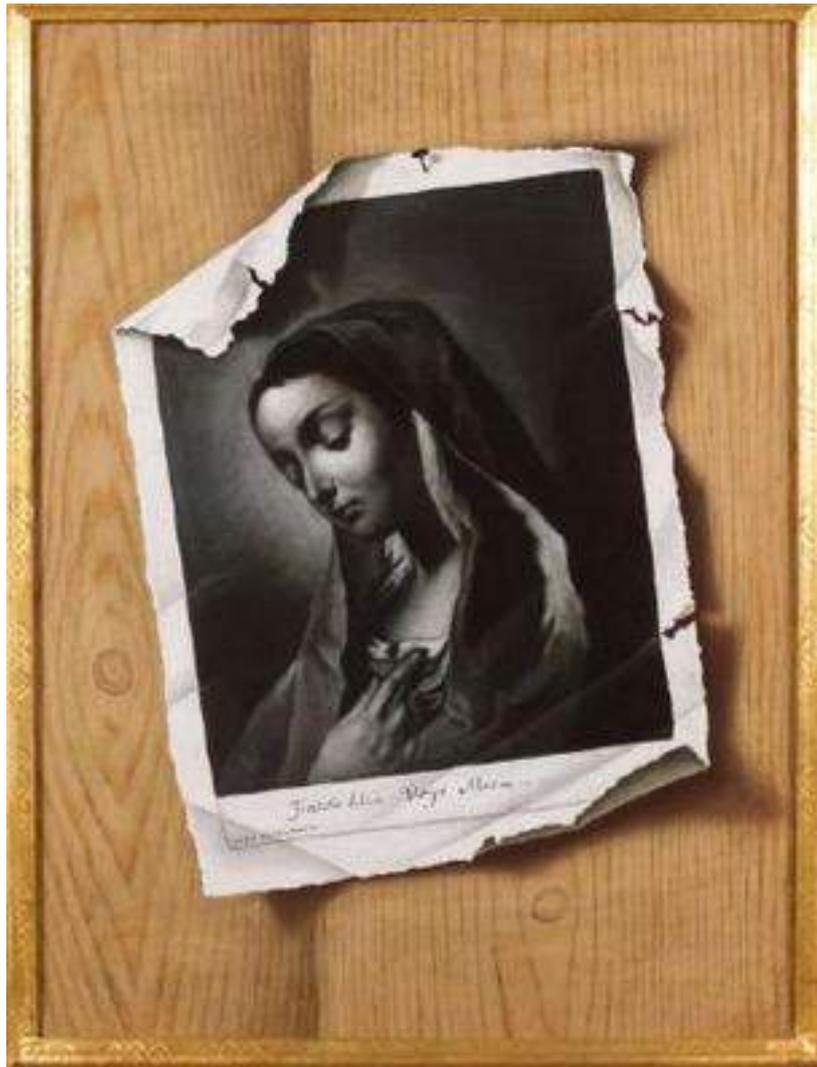


Abb. 52: Elias Megel, Hl. Maria (nach Piazzetta), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 52 x 70 cm, Privatsammlung.



Abb. 53: Marco Pitteri, Hl. Maria, nach Giovanni Battista Piazzetta, 1742, Kupferstich, 43,9 x 32,6 cm, Wellcome Library, London.



Abb. 54: Elias Megel, Hl. Thaddäus (nach Piazzetta), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 64,7 x 61,6 cm, Privatsammlung.



Abb. 55: Elias Megel, Hl. Petrus (nach Piazzetta), nach 1760, Öl auf Leinwand, 70 x 52 cm, Privatbesitz.



Abb. 56: Elias Megel, Portrait eines Mannes mit weißem Federhut, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 64 x 61 cm, Privatsammlung.

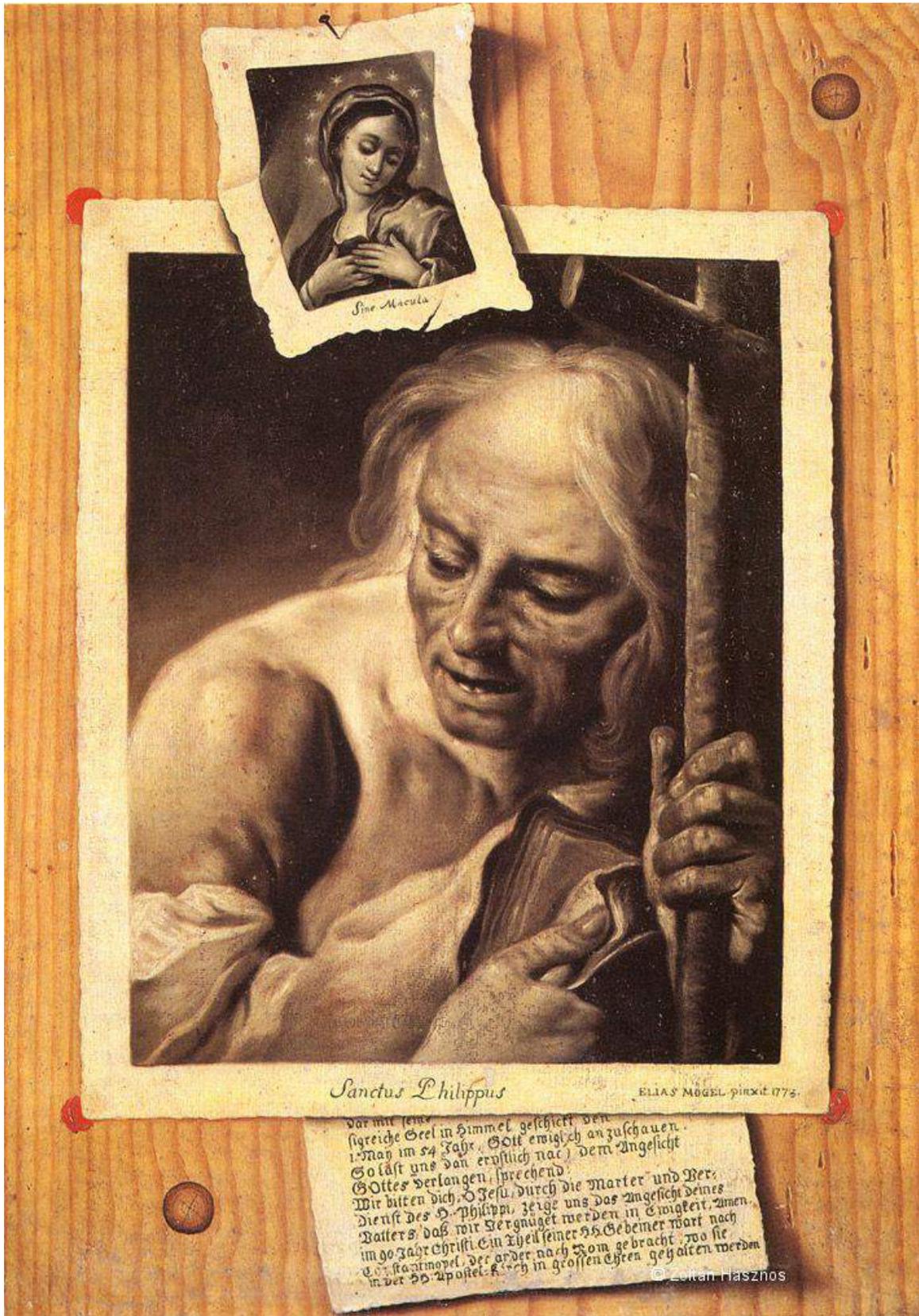


Abb. 57: Elias Megel, Trompe l'œil mit Darstellungen des Hl. Philipp und der Jungfrau Maria, 1773, Öl auf Leinwand, 64 x 44,5 cm, Bischofspalast, Museum der Diözese, Vác.

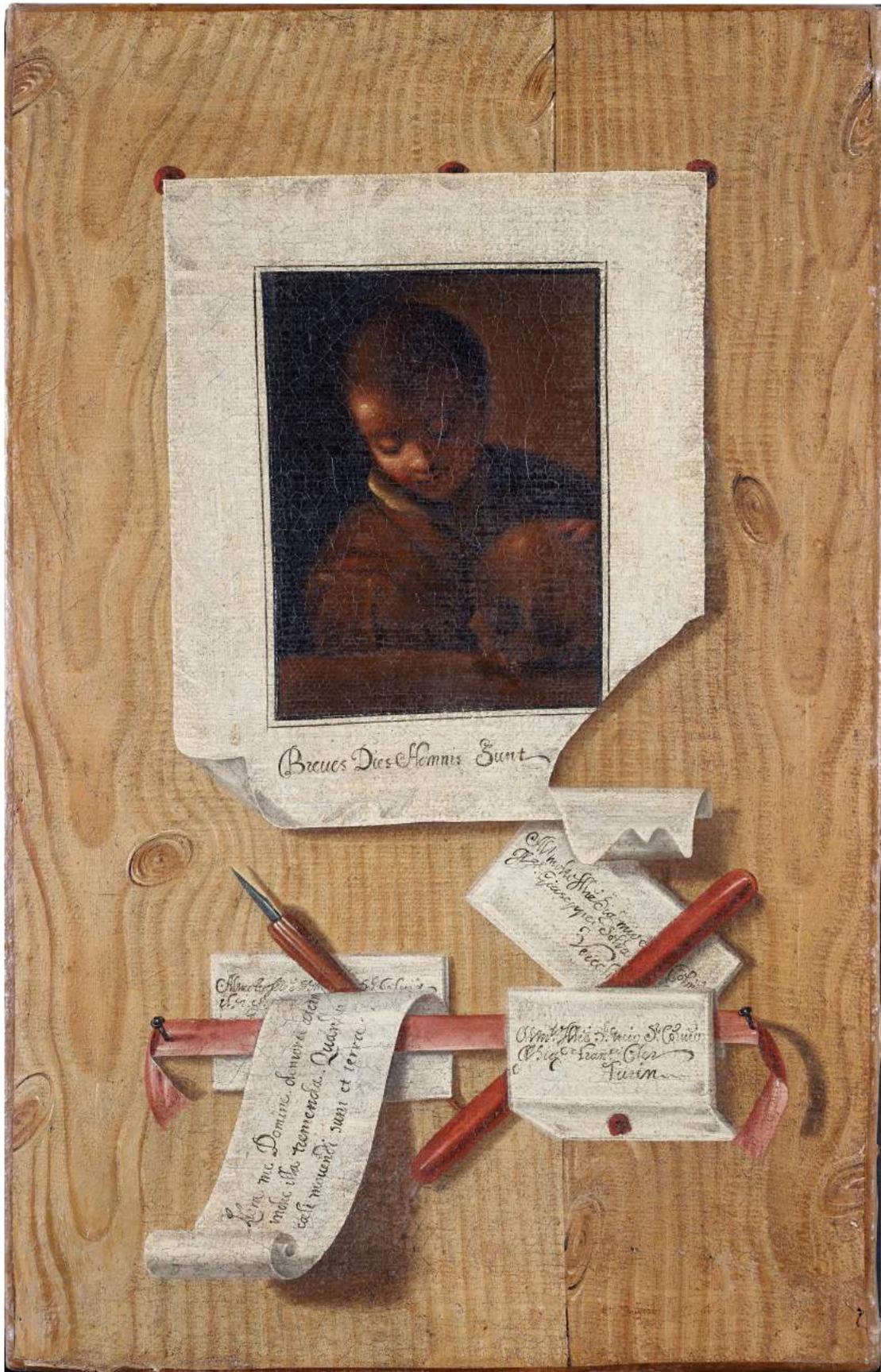


Abb. 58: Domenico Remps, Trompe l'œil mit Vanitas-Darstellung, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 55,1 x 34,2 cm, Privatbesitz.

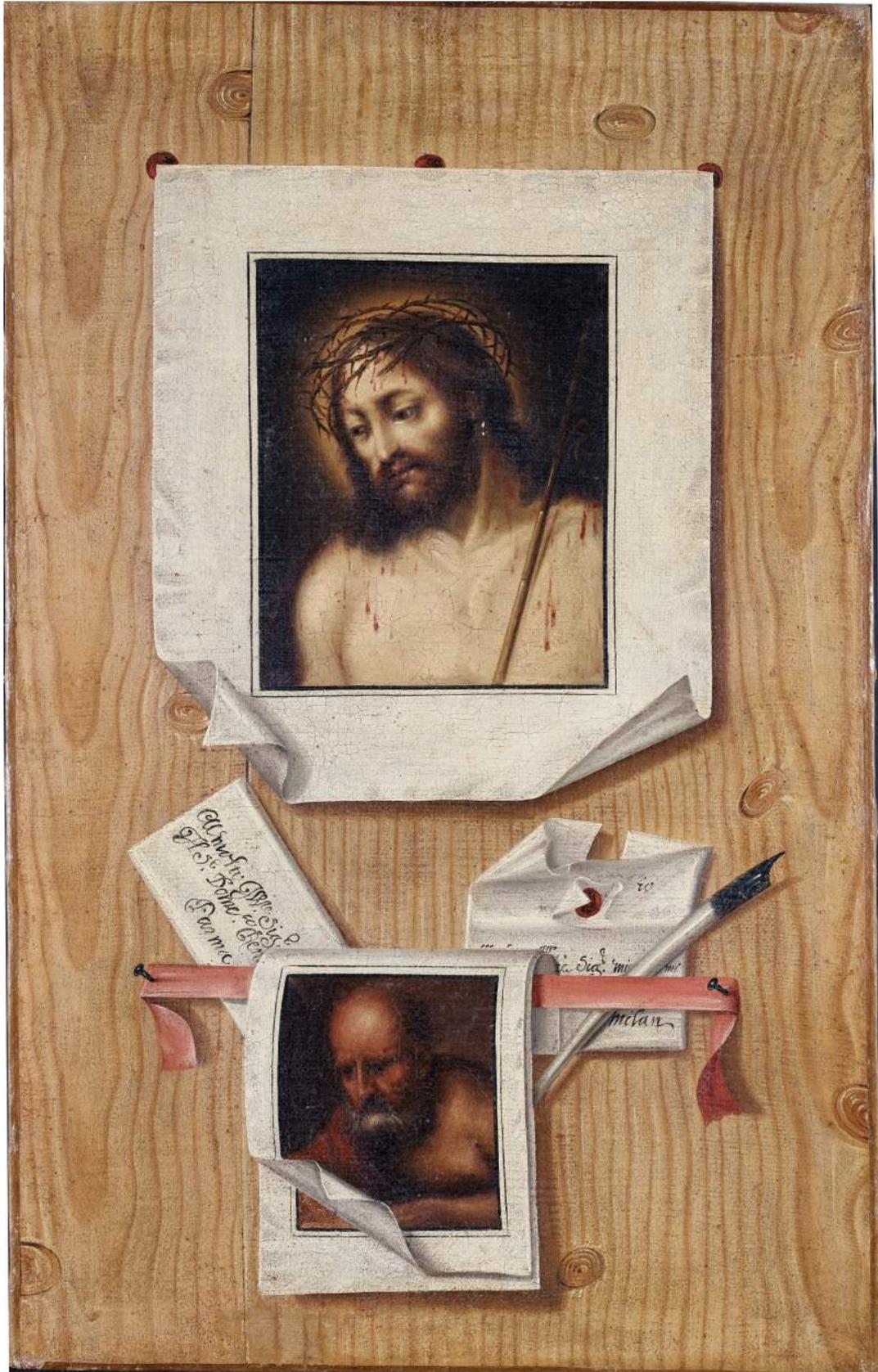


Abb. 59: Domenico Remps, Trompe l'œil, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 55,1 x 34,2 cm, Privatbesitz.



Abb. 60: Domenico Remps, Trompe l'œil, 1695, Öl auf Leinwand, 53,2 x 34 cm, Privatsammlung.



Abb. 61: Domenico Remps, Trompe l'œil mit Quodlibet-Elementen, 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 53 x 41 cm, Privatsammlung.



Abb. 62: Egidio Maria Bordoni, Trompe l'œil, ohne Datierung, ohne Maße, Verbleib unbekannt.

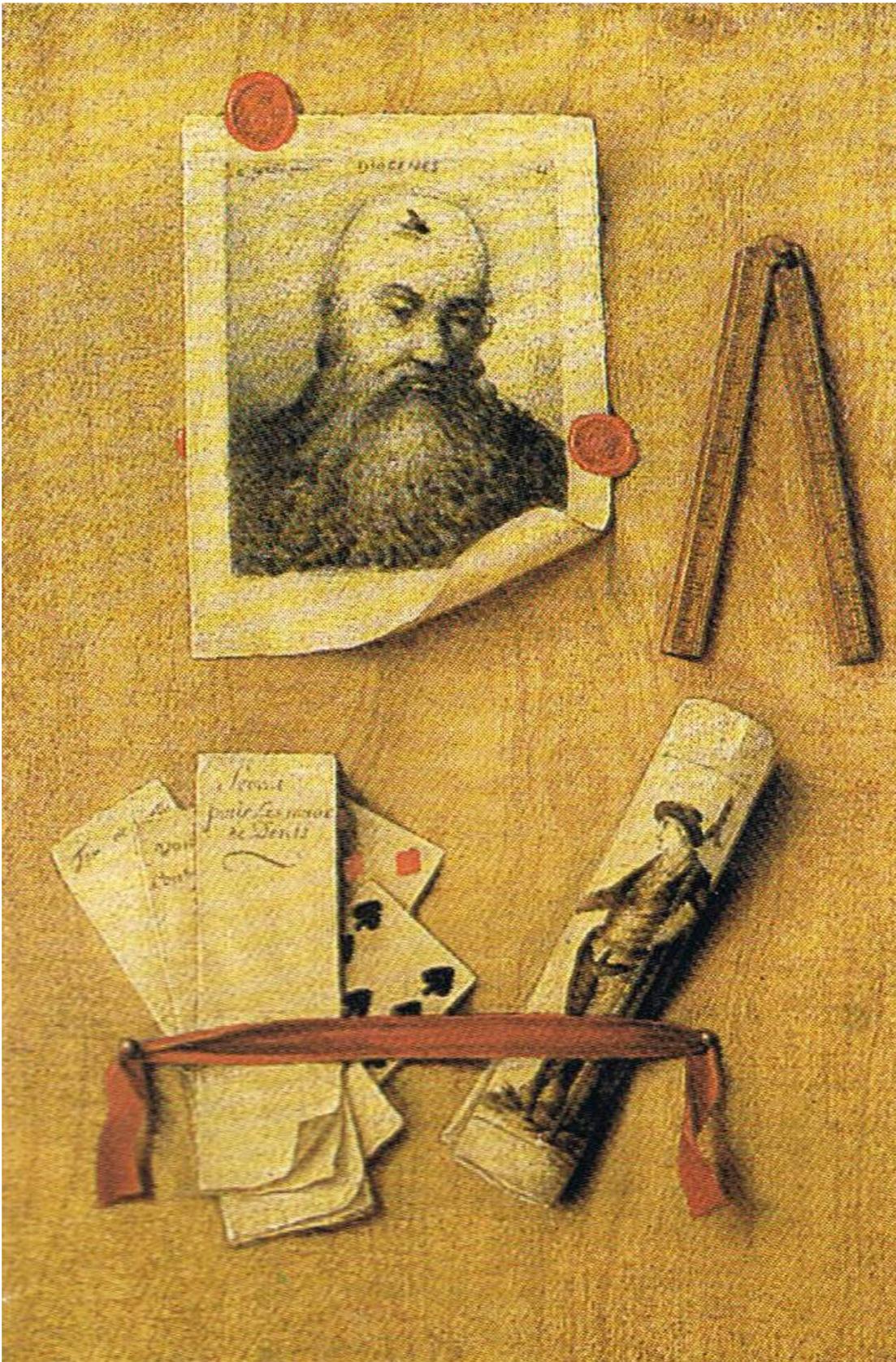


Abb. 63: Gaspard Gresly, Trompe l'œil, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 54 x 37 cm, Privatbesitz.

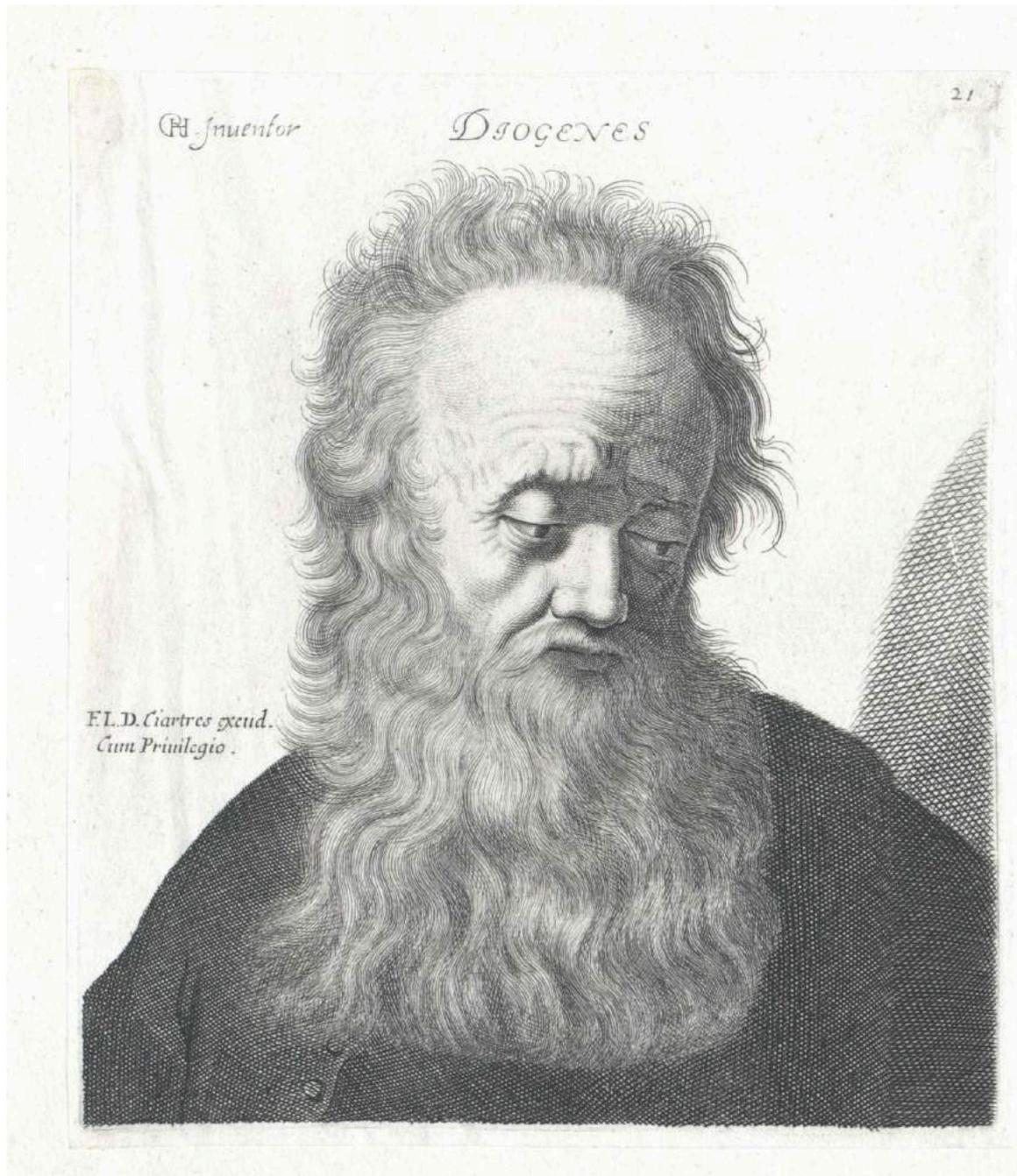


Abb. 64: François L'Anglois, Diogenes von Sinope, um 1600, Druckgraphik, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 65: Gaspard Gresly, *Trompe l'œil (Gourmandise)*, 1752, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung.



Abb. 66: Gaspard Gresly, Trompe l'œil, ca. 1750, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatbesitz.



Abb. 67: Gaspard Gresly, Trompe l'œil (Democrite), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 45 x 38,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 68: Gaspard Gresly, Trompe l'œil mit Fliege und Feder (Le Rieur), 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 44 x 35 cm, Musée de Besançon, Besançon.



Abb. 69: Charles De La Croix, Ordonnance du Roi, 1773, Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm, Privatbesitz.

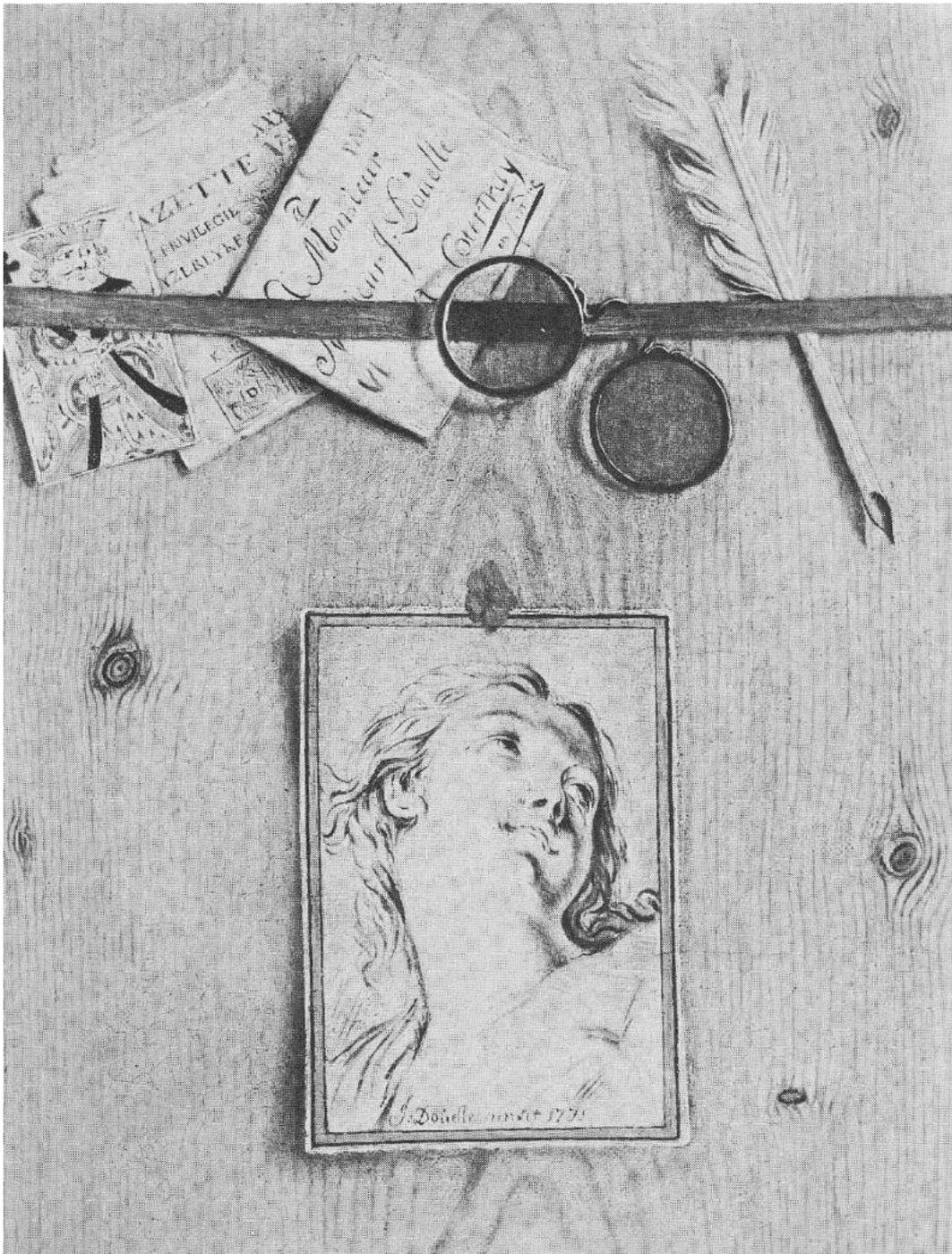


Abb. 70: Jehan Doüelle, Trompe l'œil, 1775, Öl auf Leinwand, 47 x 35,6 cm, Privatbesitz.



Abb. 71: Dominique Pergaut, Trompe l'œil (Die Dorfbewohnerin), 1790, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatbesitz.



Abb. 72: Augustin Blondel d'Azaincourt Barthélemy, *La Villageoise*, nach François Boucher, 1758, Zeichnung, 26,9 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris.

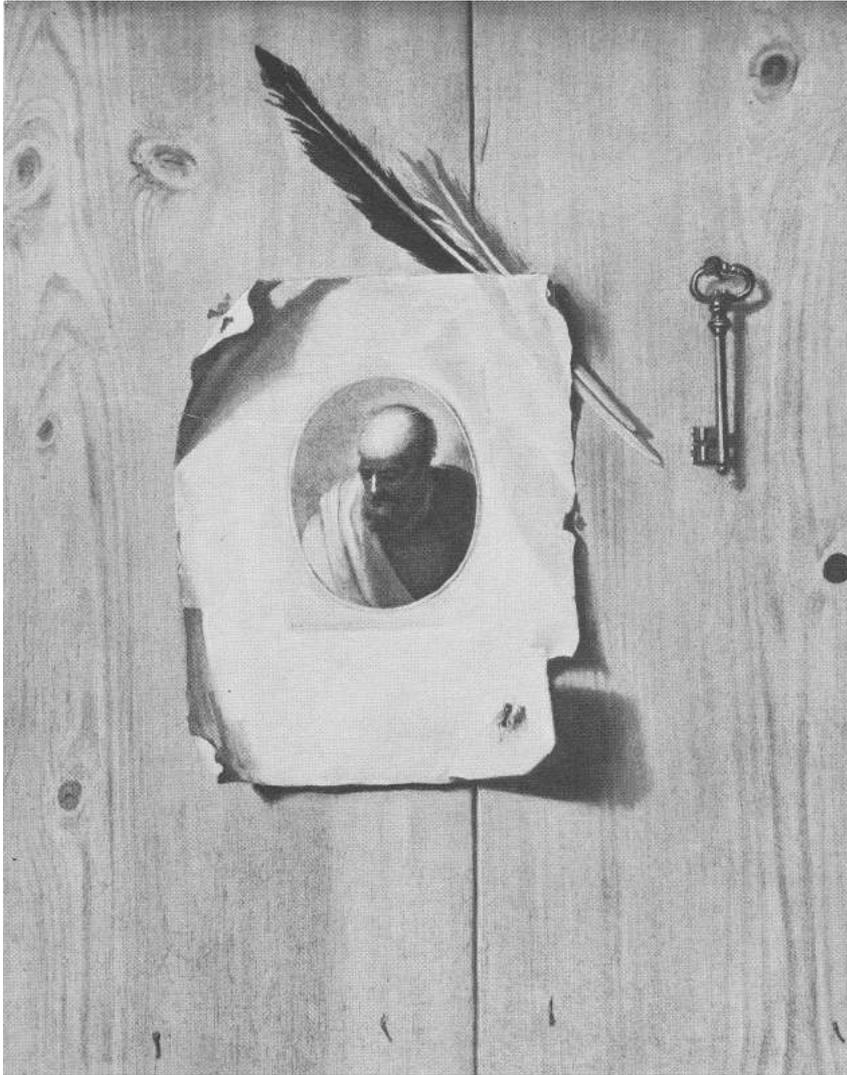


Abb. 73: Jean Coustou, Trompe l'œil, spätes 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 55 x 44 cm, Privatsammlung.



Abb. 74: Nachgewiesene Aufenthaltsorte der Künstler, die im 17. und 18. Jahrhundert Trompe l'œils druckgraphischer Blätter angefertigt haben bzw. zeitgenössische Hängungsorte der Werke selbst.



Abb. 75: Italienische Schule, Trompe l'œil (Verte et Videbis), 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (?), Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, Privatsammlung.

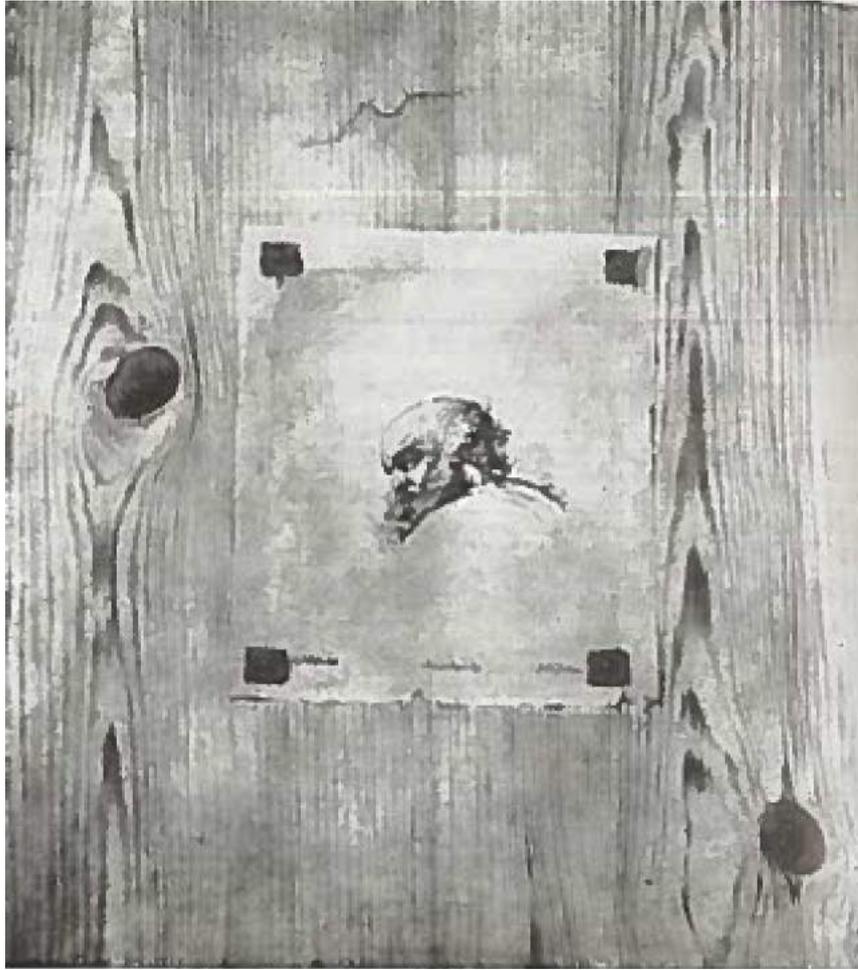


Abb. 76: Deutsche Schule, Trompe l'œil mit einem Kupferstich nach Stefano della Bella, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 52 x 47 cm, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam.



Abb. 77: Deutsche Schule, Trompe l'œil mit einem Kupferstich nach Stefano della Bella, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 50 x 46,6 cm, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam.



Abb. 78: Französische Schule (zugeschrieben), Trompe l'œil eines Kupferstichs nach Rubens' Heirat der Maria de' Medici, nach 1710, Öl auf Leinwand, 77 x 58 cm, Privatbesitz.



Abb. 79: Peter Paul Rubens, Die Heirat der Maria de' Medici, 1622-1625, Öl auf Leinwand, 394 x 295 cm, Louvre, Paris.



Abb. 80: Lucas Vorsterman, Das Martyrium des Hl. Laurentius, 1621, Kupferstich, 39 x 27,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Le Mariage de la Reine

Le Grand Duc Ferdinand épouse la Princesse en vertu de la procuration du Roy Henri iv. que Collegarde Grand Ceuier de France lui avoit apportée. Ossat et Sillery avoient négocié ce mariage, et le Cardinal aldobrandin Legat du Pape en fait la cérémonie dans l'Eglise de S.^{te} Maria del fiore. L'hymenée porte la queue à la Reine qui est accompagnée de la Grande Duchesse et des principales Dames de sa Cour. Et de l'autre côté est la noblesse Française qui avoit suivi le Marquis de Sillery Ambassadeur.

A Paris chez le S.^r Pierre Barthelemy de la Couronne Royale vis à vis l'Académie. Avec Privilège de Roy.

Abb. 81: Antoine Trouvain nach einer Vorlage von Jean Baptiste Nattier d.Ä., Le Mariage de la Reine, Stich nach der Vermählung der Maria de' Medici aus dem Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens, 1709/10, Kupferstich, 44,5 x 33,9 cm.

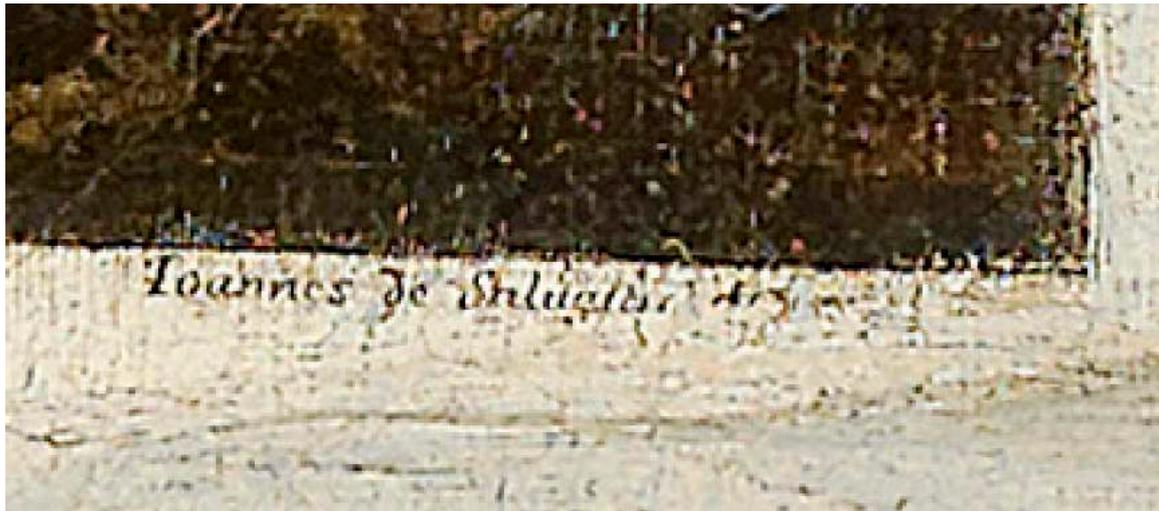


Abb. 82: Ausschnitt aus Abb. 78, Signatur.

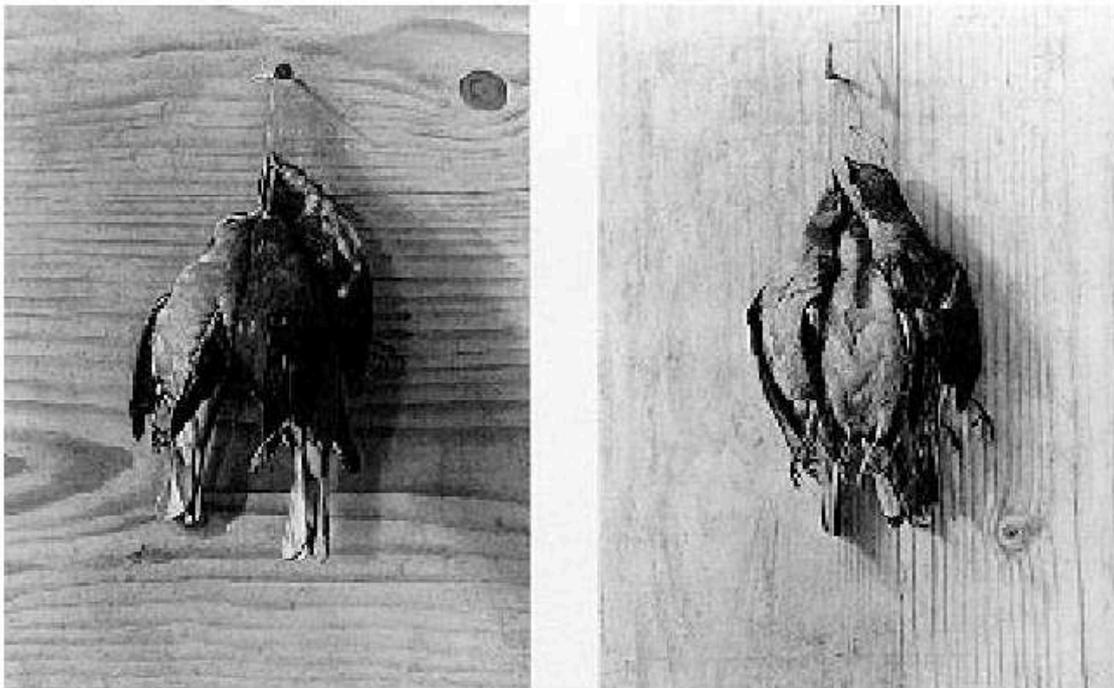


Abb. 83: Johann Georg de Hamilton (zugeschrieben), Jagdstillleben (Trompe l'œil), Öl auf Leinwand, 38,1 x 29,5 cm, Privatsammlung.

Abstract (Deutsch)

Die Trompe l'œil-Malerei erfreute sich um 1700 in vielen Teilen Europas größter Beliebtheit. Darstellungen von auf Holzwänden fixierten Kupferstichen oder anderer druckgraphischer Blätter bedienen sich dabei eines Motivs, das erstmals 1650 bei Stoskopff nachweisbar ist und ausgehend von niederländischen Entwicklungen im 17. Jahrhundert Verbreitung findet. Eine dieser Darstellungen, die 2008 im Wiener Dorotheum versteigert wurde, zeigt einen Stich nach einem Gemälde aus dem Medici-Zyklus Rubens'. Sie wird ohne nähere Begründung mit einer Datierung um 1700 der französischen Schule zugeschrieben. In dieser Arbeit wird der Frage nachgegangen, was die Gemeinsamkeiten derartiger Gemälde sind und wodurch sie sich je nach Region und Zeitraum unterscheiden, um schließlich in einem Praxisbeispiel die Zuordnung laut Dorotheum überprüfen und gegebenenfalls korrigieren zu können.

Dafür werden zunächst im ersten Kapitel die Beweggründe der Trompe l'œil-Malerei beleuchtet. Mithilfe der vier Stichworte Mimesis, Paragone, Finestra Aperta und Vanitas wird der theoretische Unterbau für die folgenden Kapitel bereitet. Im zweiten Kapitel werden illusionistische Papier- und Holzdarstellungen behandelt, die als Vorläufer und Zeitgenossen der Kupferstich-Trompe l'œils gelten können. Kurze Abrisse der Entwicklung von *cartellini* in Italien, der Darstellung von Holz in Jagdstillleben und der in den Niederlanden populären Quodlibets und Letter Racks sorgen für eine Kontextualisierung der Kupferstich-Trompe l'œils. Den Hauptteil der Masterarbeit bilden das dritte Kapitel, in dem es um diejenigen Trompe l'œil-Werke geht, die druckgraphische Blätter zeigen, die scheinbar mit Wachssiegeln oder Nadeln an Holzwänden befestigt sind. Unter Rückgriff auf einen Katalog der bekannten Beispiele des Typus im Anhang der Arbeit werden hier mithilfe einer geographischen Einteilung die jeweiligen Charakteristika herausgearbeitet und Vergleiche in Bezug auf Inhalt, Stil und Format der Gemälde gezogen. Mit den Kriterien aus dem dritten Teil im Hinterkopf kann im vierten und letzten Kapitel in Form von Vergleichen der Frage nachgegangen werden, wie sich die bereits erwähnte Darstellung des Stichts nach Rubens einordnen lässt bzw. ob Datierung und geographische Zuschreibung des Gemäldes stimmig sind.

Abstract (*English*)

Trompe l'œil painting was highly popular in many parts of Europe around 1700. Illusionistic depictions of prints that are seemingly attached to wooden walls are an overlooked subcategory of trompe l'œil. They make use of a motif that was first verifiably painted by Stoskopff in 1650 and that subsequently spread throughout the Netherlands and the rest of Europe. Vienna's Dorotheum auctioned off one of these depictions in 2008. It features a print after one of Rubens's paintings for the Medici cycle. The Dorotheum attributes it to a French school, estimating that it must have been created around 1700. In order to verify or correct the auction house's guess, this thesis explores the similarities and differences of that type of painting by region and time period.

For this purpose, the first chapter explores the theoretical basics of trompe l'œil painting with the four keywords *mimesis*, *paragone*, *finestra aperta* and *vanitas*. The second chapter deals with illusionistic depictions of paper and wood that can be seen as predecessors of trompe l'œils of prints – including the development of *cartellini* in Italy and *quodlibets* and letter racks, two related types of paintings, in the Netherlands – which leads to a contextualization. As the main chapter, the third part of this thesis contains analyses of those kinds of trompe l'œil artworks that show prints attached to wooden walls with seals or nails. Drawing on observations made in the catalog at the end of the thesis, here it will be possible to show how specific geographical regions and periods of time have certain characteristics in common concerning content, style and format. With these comparisons in mind, the fourth and last chapter focuses on the specific example that was already mentioned which shows a print after Rubens. It will now be possible to classify and align the trompe l'œil painting by an unknown artist and check whether its dating and regional attribution are coherent

Von: "Siegerlandmuseum, Siegen" < Siegerlandmuseum@siegen.de >

Betreff: AW: Kupferstich Heirat der Maria de' Medici

Datum: 25. März 2014 07:53:36 MEZ

An: 'Astrid Exner' <a0700994@unet.univie.ac.at>

Sehr geehrte Frau Exner,

Armin Clemens wird Ihnen eine CD mit einer hochaufgelösten Abbildung des gewünschten Kupferstiches anfertigen. Sie geht Ihnen auf dem Postweg zu. Der Kupferstich ist von Antoine Trouvain (1673-1733) nach einer Zeichnung von Jean Baptiste Nattier dem Älteren (1678-1726). Die französische Inschrift beschreibt den Inhalt des Blattes:

Le Mariage de la Reine

Le Grand Duc Ferdinand epouse la Princesse en vertu de la procuration du Roy Henri IV. que Bellegarde Grand Ecuier de France lui avoit apportée. Dossat et Silleri avaiant negocié ce mariage et le Cardinal Aldobrandin Legat du Pape en fait la ceremonie dans l'Eglise de Ste. Marie del fiore. L'Eimence porte la queue à la Reine qui est accompagnée de la Garnde Ducesse et des principales Dames de la Cour. Et de l'Autre coté est la Noblesse Française qui avait suivi le Marquis de Silleri Ambassadeur.

Rubens pinxit. I. Nattier delineavit. A. Trouvain Sculpsit. A Paris chez le Sr. Nattier peintre de l'Academie royale rue Frementeau. Avec Privilege du Roy

Wir besitzen den Kupferstich (445 x 339 mm) zwei Mal unter den Inventarnummern R 164 ij und R-S 816. Die Datierung 1709/10 ist richtig. Als Vorlage diente eine 1623/25 datiert Skizze, heute in München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Die Provenienz von R 164ij ist unklar, R-S 816 wurde 1991 aus dem Kunsthandel erworben und gehörte zu einem großen Konvolut von Rubens-Grafiken aus belgischem Privatbesitz (Sammlung L. de Roovere de Roosemersch, Antwerpen).

Mit den besten Wünschen für Ihre Arbeit. Vielleicht lassen Sie uns Ihre Ergebnisse für unsere Bibliothek zukommen. Wir würden uns sehr darüber freuen.

Mit Grüßen aus dem Siegerlandmuseum

Ursula Blanchebarbe

Prof. Dr. Ursula Blanchebarbe
Siegerlandmuseum im Oberen Schloss
Universitätsstadt Siegen
Burgstraße
57072 Siegen
0049-(0)271-23041-17
0049-(0)271-23041-20 (Fax)
u.blanchebarbe@siegen.de
www.siegerlandmuseum.de