

Wie geht es weiter mit der Kunst (S. 95–99) setzt sich kritisch mit zeitgenössischen Stilströmungen und den Kunsttheorien Werner Hofmanns, Hans Beltings sowie mit den Apologeten der Gegenwartskunst Jean Christoph Ammann, Jan Hoet und Eduard Beaucamp auseinander. – RAPHAEL ACHTERBERG: *Schlagworte kontra Gestaltungsprinzipien – Einige Bemerkungen zur Erforschung des deutschen Holzschnittes* (S. 183–186) wendet sich gegen die undifferenzierte Benutzung kunstgeschichtlicher Termini. – CHRISTINA GRIMMINGER: *Die Kunstsammlungen des ehemaligen Benediktinerklosters Prüfening* (S. 205–214) rekonstruiert anhand des Inventars von 1803 den beachtlichen Bilderbesitz einer Abtei. – CLAUDIA GRUND: „Die Vier letzten Dinge“ in der Frauenbergkapelle zu Eichstätt (S. 215–221) stellt erstmals die Reliefs des Hofbaudirektors Gabriel de Gabrieli von 1738/39 vor. – GABRIELE LÖWE-HAMPP, *Kunstgeschichte – immer anders* (S. 243–248) stellt ihren beruflichen Werdegang bis zum Aufstieg in die TV-Serie „Kunst & Krempel“ dar. Am Schluß berichtet LEONHARD TOMCYK: *Alles klar? Einige Bemerkungen zur Alters- und Herkunftsbestimmung von Glas* (S. 289–295) aus der täglichen Arbeit eines Konservators. – Der Verzicht auf jegliche Vita Norbert Knopps, auf die Dokumentation seiner Forschungs- und Hochschullehrtätigkeit, die in Zeiten des Aufbaues einer kunstgeschichtlichen Institution an einer neuen Universität beträchtlich war, ist bedauerlich. Viele der in diesem Band besprochenen Arbeiten spiegeln aber seine Maßstäbe und sein Vorbild wieder. Dies allein ist schon ein Grund, die vielfältigen Beiträge dieser Festschrift zu beachten.

EDGAR HERTLEIN

Freilassing

Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l’Oeil Painting [Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D.C., 13.10.2002–02.03.2003]; Kuratorin: Sybille Ebert-Schifferer; Hrsg. National Gallery of Art; Washington: National Gallery of Art 2002; 406 S., zahl. farb. Abb.; ISBN 0-85331-878-6; \$ 85,-

Giovan Pietro Bellori berichtet in seiner *Vita di Annibale Caracci*, wie der junge Künstler bei einem Besuch in Jacopo Bassanos Atelier die Hand nach einem Buch ausstreckte, das sich zu dessen Überraschung als Gemälde herausstellte: „Quivi egli [Annibale] conobbe Paolo Veronese ancor vivo, Tintoretto e ’l Bassano, in caxa del quale egli restò ingannato piacevolmente, distendendo la mano per pigliare un libro, che era dipinto“¹. In den Genuß eines solchen *piacevole inganno* konnte auch der Besucher der groß angelegten Ausstellung zum trompe l’oeil in der National Gallery of Art in Washington gelangen, und dies gleich mehrfach. So lag beispielsweise auf einer Sitzbank der opulente Ausstellungskatalog, einladend und griffbereit. Dem zielgerichteten Griff

1 GIOVAN PIETRO BELLORI: *Le Vite de’ Pittori, Scultori e Architetti Moderni*; Hrsg. Evelina Borea; Turin 1976, S. 36.

des wißbegierigen Besuchers wurde jedoch im Augenblick der Berührung Einhalt geboten. Das Buch war eine Attrappe: der trompe l'oeil-Katalog ein trompe l'oeil.

Die an derlei Überraschungen reiche Ausstellung bot jedoch weitaus mehr als oberflächliche Effekthascherei. Mit über 100 Exponaten vom 15. bis zum 20. Jahrhundert gab sie den bisher wohl umfangreichsten Überblick der in aller Regel eher marginalisierten Gattung. Gastkuratorin Sybille Ebert-Schifferer hatte eine chronologische Ordnung der Exponate wohlweislich vermieden und statt dessen zehn thematische Gruppen geschaffen, die intelligent gewählt waren (wenngleich die Wahl starke Parallelen zu Miriam Milmans trompe l'oeil-Band von 1984 aufwies²).

Wo illusionistische Malerei zur Debatte steht, dürfen Zeuxis und Parrhasios nicht fehlen. Die einführenden Sektionen der Ausstellung gruppierten sich daher um die beiden antiken Anekdoten von den Trauben des Zeuxis und vom Schleier des Parrhasios, jene durch Plinius d. Ä. in seiner *Historia Naturalis* überlieferten Meisterwerke des künstlerischen Illusionismus und zentrale Topoi des kunsttheoretischen Diskurses zum Problem der Mimesis.

Die wirkungsvoll vor schwarzem Hintergrund arrangierten Trauben-Stilleben des Spaniers Juan Fernandez, genannt El Labrador, aus dem 17. Jahrhundert sowie Louis-Léopold Boillys und George Henry Halls bestechende Darstellungen des gleichen Sujets aus den folgenden Jahrhunderten zeugen von der Dauerhaftigkeit künstlerischer Bestrebungen, als moderner Zeuxis gelobt zu werden. Im Vorbeigehen streifte das Auge des Besuchers den Security Guard, der die Meisterwerke mit besinnlicher Miene bewachte. Erst auf den dritten Blick entpuppte er sich als eine von Duane Hansons super-realistischen Polyvinyl-Figuren. Der Besucher ahnte bereits hier das subversive Potential der Gattung: Vorsicht, Kunst!

Eine der interessantesten Abteilungen der Ausstellung gruppierte sich um die antike Schleier-Episode des Parrhasios. Hier wurde das Motiv der Bildverschleierung (und des Schleiers im Bild) anhand einer Reihe kunsthistorischer Highlights verfolgt. Tizians enigmatisches Porträt des Filippo Archinto aus dem Philadelphia Museum of Art beeindruckt durch die Finesse der Darstellung des transparenten Stoffes, noch mehr aber durch die psychologische Rätselstruktur, hervorgerufen vor allem durch den Schleier, dessen äußerer Saum genau durch das rechte Auge des Porträtierten verläuft.

Gerrit Dous „Maler mit Pfeife und Buch“ von 1645, dem ein illusionistischer, zur Seite gezogener Vorhang vorgeblendet ist, weist ein komplexes Spiel mit verschiedenen Bild- und Realitätsebenen auf. Der Vorhang scheint den Blick auf ein Fenster freizugeben, aus dem sich der rauchende Maler lehnt. Bei genauerer Betrachtung jedoch gibt sich die Fensterszene durch eine schwarze Rahmung und die daran angebrachte Vorhangstange ihrerseits als Artefakt zu erkennen: eine doppelte Fiktion, das Gemälde eines enthüllten Gemäldes.

Eine interessante Wiederentdeckung sind zweifellos die Bilder des Amerikaners Charles Willson Peale (1741–1827) und seines Sohnes Raphaelle Peale (1774–1825) In

2 MIRIAM MILMAN: Das Trompe-l'oeil; Genf 1984.

dessen „Venus Rising from the Sea – A Deception (After the Bath)“, zeigt eine nackte Schöne lediglich ihren Fuß und das hochgehaltene Haar. Ihr übriger Körper wird von einem illusionistischen Leintuch verdeckt. Bei der badenden Venus handelt es sich jedoch um ein in zahlreichen Drucken verbreitetes, kleinformatiges Gemälde des Engländers James Berry, das Peale hier mit Hilfe eines gemalten Taschentuches „bedeckt“, so nicht nur ironisch auf den antiken Parrhasios-Schleier anspielend, sondern auch auf die Prüderien amerikanischer Bild-Zensur.

Charles Willson Peales „Staircase Group“, neben der Treppe zum Obergeschoß angebracht, befand sich ursprünglich innerhalb eines Türrahmens. Das Bild, das Peale und seinen Sohn beim Besteigen einer Treppe zeigt, kombiniert malerischen Illusionismus mit realen, architektonischen Elementen: Neben der Rahmung durch eine Tür war ihm eine reale Holztreppe vorangestellt, die die Szene in den Raum verlängerte. Als die „Staircase Group“ in Peale’s Museum in Philadelphia gezeigt wurde, soll kein geringerer als George Washington der Täuschung erlegen sein: Er verbeugte sich höflich, um die Treppengänger zu grüßen.

Die „Ghost Clock“ des amerikanischen Möbel-Künstlers Wendell Castle transponiert den Parrhasios-Schleier in die zeitgenössische Objektkunst: Eine eindrucksvolle hölzerne Standuhr, die von einem feingefältnen, weißen Tuch überdeckt ist. Erst aus unmittelbarer Nähe erschließt sich der wahre Charakter des Objekts: Uhr und Tuch sind aus einem Stück, das Tuch ist gar kein Tuch, sondern minutiös bearbeitetes Mahagoniholz, gebleicht und poliert. Es gibt kein „dahinter“, nichts wird verdeckt. Wie schon im antiken Wettstreit, so spielt auch Castle – zumal im Kontext der Parrhasios-Sektion – mit vorgeprägten Erwartungshaltungen und zielt mit einem vollendeten Illusionismus auf letztlich epistemologische Fragestellungen des Bild-Betrachter-Verhältnisses.

Die Abteilung „Xenia and Trophies of the Hunt“ brillierte mit einer Reihe antiker Mosaiken und Fresken. Darstellungen von Xenia, Jagdtrophäen, die als Freundschaftsgaben verschenkt wurden, erlebten im 17. Jahrhundert, als die Jagd kein aristokratisches Privileg mehr war, sondern bereits zum Zeitvertreib des gehobenen Bürgertums gehörte, eine Blütezeit. Sie galten als Ausweis des sozialen Status und als Mahnbilder der Vergänglichkeit, wie die Exponate von Jan Baptist Weenix und Jacobus Biltius belegen.

Kontrapunktisch hierzu zeigt sich William Michael Harnetts „Plucked Clean“ als eine Parodie der Gattung: Das kümmerliche Hähnchen, kopfüber aufgehängt und fast nackt gerupft, hat nichts mehr vom würdevollen Aussehen edler Beute. Es entstammt nicht der Jagd, sondern dem Hühnerstall. Zugleich brilliert das Stück durch die meisterhafte Darstellung von Haut und Federn; die Asymmetrie von Sujet und künstlerischem Aufwand konstituiert eine tragikomische „Fallhöhe“. Harnett, dessen illusionistische Meisterleistungen nicht nur die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts in Erstaunen versetzten, lieferte mit einem weiteren Jagdstilleben Stoff für heftige Diskussionen. „After the Hunt“ hing seit 1885 in einer New Yorker Bar. In einer Nische angebracht und mit spezieller Beleuchtung versehen, wurden die Bildgegenstände zur großen Verwunderung der Betrachter als vollkommen real wahrgenommen.

Eine eindrucksvolle Sammlung gemalter Insekten bot die Abteilung „Giotto's Fly and the Observation of Nature“: Fliegen im Bild, scheinbar auf dem Bild, sogar auf den Wänden der Ausstellungsräume. Filaretos zum Topos gewordene Anekdote, wonach Giotto schon in jungen Jahren derart naturgetreue Fliegen gemalt habe, daß sein Meister Cimabue versucht habe, sie mit einem Tuch zu vertreiben, lieferte hier die Anregung. Höhepunkt war zweifellos Petrus Christus' Porträt eines Kartäusermönchs (1446) aus dem New Yorker Metropolitan Museum. Das kleinformatige Bildnis besticht durch die nahezu physische Präsenz des Dargestellten und eine Reihe illusionistischer Details, wie den trompe l'oeil-Rahmen und – an prominenter Stelle vor dem Porträtierten – die auf dem Schein-Rahmen hockende Fliege, die der Darstellung und dem unverwandten Blick des Mönchs eine zusätzliche Präsenz verleihen.

Einer der passioniertesten „Fliegen-Maler“ der Renaissance war sicherlich Carlo Crivelli, aus dessen Atelier das Gemälde einer Heiligen Katherina von Alexandrien stammt. Der stark konventionellen, graphisch gehaltenen Wiedergabe der Heiligen in einer Nische steht die äußerst naturalistische Darstellung einer Fliege gegenüber, die sich nicht im Bild, sondern – maßstäblich größer – auf der Leinwand des Bildes aufzuhalten scheint. Sie zeugt von einer Selbstreferenzialität des Bildes, indem auf die Leinwand als Membrane und Bild-Träger hingewiesen wird und zugleich die künstlerische *potestas* zu weitaus naturalistischerer Gestaltung, als hier in der Heiligendarstellung eingelöst, demonstriert wird.

Von bemerkenswerter Qualität sind auch die Insektendarstellungen, die der Flame Joris Hoefnagel im Auftrag Rudolfs II. in den 1570er und 80er Jahren schuf. Die Gouache „*Vel muscas praetervolantes*“ aus der Reihe „*Animalia Rationalis et Insecta*“ verbindet Natur und Naturdarstellung auf eindruckliche Weise: Den mit wissenschaftlicher Genauigkeit abgebildeten Insekten wurden echte Flügel angeklebt, die Schatten auf den Bilduntergrund werfen. Künstlerische und natürliche Perfektion verbinden sich, Objekt und Bild formieren sich zum täuschend realen „Bild-Gegenstand“, einem frühneuzeitlichen *combine painting*.

Mit zahlreichen Exponaten bestückt war der Bereich „*Temptation for the hand*“, der die Bedeutung des Wechselspiels von Sehen und Fühlen zum Thema hatte. Ausgehend von dem wahrnehmungstheoretischen Postulat, wonach der menschliche Tastsinn dort einspringt, wo der Sehsinn Zweifel anmeldet, stand hier die physische Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter im Zentrum. Sybille Ebert-Schifferer betont in ihrem Katalogbeitrag, ein Hauptanliegen der Ausstellung sei eine Bewußtseinsschärfung für eben jenen Prozeß des Umspringens des Auges von der Vorstellung des Bildes als transparenter Membrane hin zu seiner undurchlässigen Materialität, auf dem das trompe l'oeil aufbaut. Wo ein solches Umspringen erfolgt, wo Unsicherheit über den Objektstatus der Darstellung besteht, kommt die Verifikationsfunktion des Berührens ins Spiel.

Neben Jan Gossaerts meisterhaftem Kaufmannsportrait aus der National Gallery Washington und dem zwischen Objekt und Bild changierenden Gemälde eines offenen Missale von Ludger Tom Ring d. J. wartete die Sektion mit einer Reihe von Quodlibets und „*letter racks*“ auf. Gemalte Briefe, Papiere und zahlreiche Gegenstände des

alltäglichen Gebrauchs, von fingierten Lederbändern an der Wand gehalten, appellieren an den menschlichen Tastsinn.

Alle beinhalten die Darstellung von Papier, das sich aufgrund seines geringen Volumens in besonderer Weise für trompe l'oeil-Effekte eignet, wie Sebastian Stoskopfs (gemalter) „Stich der Galathea“ aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, der auf eine (gemalte) Holzwand aufgepinnt zu sein scheint, vor Augen führt. Boillys „A Collection of Drawings (with Boilly and Elleviou)“ zeigt eine Sammlung von Zeichnungen verschiedenen Formats, die sich in einem Bilderrahmen hinter gesprungenem Glas zu befinden scheint. Auch hier spielt die Darstellung mit dem Wunsch nach Verifizierung durch Berührung, der von den scharfen Zacken der Glassplitter strikt zurückgewiesen wird.

Die Gruppe der „Things on the Wall“ zeigte Bilder, die vorgeben, dreidimensionale Objekte an der Wand zu sein. Von besonderem Reiz war hier vor allem die Jan van der Vaart zugeschriebene „Violin Suspended from a Peg“ von ca. 1674, die zahlreiche Besucher zu täuschen vermochte. Eine Violine, die an einem verzierten Violinwirbel vor einer Holztafelung hängt, den Bogen zwischen die Saiten geklemmt. Ursprünglich wohl als Einsatz eines Schranke fungierend, wurde die Violine später einem Türblatt integriert, welches in der Ausstellung als Scheintür in der Wand angebracht war und allseits für Verblüffung sorgte.

Metamorphosen von Malerei in (fingierte) Skulptur, Architektur und Möbel wurden in der Abteilung „Niches, Cupboards, Cabinets“ gezeigt. In der Tradition von Giotto's fiktivem Raumblick in der Arena-Kapelle in Padua boten zahlreiche der Exponate Einblicke in Wandnischen, Wunderkammerschränke, in Glasvitrinen und Regale, auf Reliefs und Preziosen. Sie greifen die bei Alberti geforderte Fensterfunktion des Bildes auch auf thematischer Ebene auf. Die Außenseite der kleinen Diptychontafel der „Heiligen Veronika mit Sudarium“ von Hans Memling (ca. 1470) fingiert eindrücklich eine halb verschattete, graue Mauernische, in der sich der Giftkelch Johannes' des Evangelisten mit einer Schlange befindet. Die abstrakte Qualität der steinernen Nische und die klare Lichtführung lenken den Blick ganz auf die meisterhaft illusionistische Wiedergabe der Materialien: Stein, Gold und die Haut des Reptils.

Eine weitere, interessante Entdeckung der Ausstellung sind die fingierten Objekte des Amerikaners S. S. David, ein Pseudonym, hinter dem sich wahrscheinlich der Maler De Scott Evans versteckt. Mit seinen Werken erhält das trompe l'oeil eine neue Qualität, die auf die Objektkunst des 20. Jahrhunderts vorausweist, zugleich parodiert er die Bild-als-Fenster-Metapher der Renaissance. Erwähnt sei hier nur „Free Sample, Take One“ von ca. 1890, ein hölzerner Wandkasten mit verglastem Einsatz, der eine Handvoll Erdnüsse enthält. Ein *cartellino* fordert zur Gratis-Probe auf. Das Glas weist ein scharfkantiges Loch auf, aus dem die Nüsse hervorquellen. Lokung und Entzug spielen auch in diesem Fall mit dem haptischen Bedürfnis der Probe aufs Exempel. Erst spät fällt auf, daß dies kein flacher Holzkasten, sondern eine bemalte, auf Holz gespannte Leinwand ist, die am Rand unregelmäßig mit einer Säge eingekerbt wurde.

Eine Reihe ausgesprochen positiver Überraschungen erwartete den Besucher auch in den beiden folgenden Abteilungen, „In and out of the picture“ und „The Painting as Object“, die den Höhepunkt der Ausstellung bildeten. Dabei standen das „Eigenleben“ der Bilder und ihre Metafiktionalität sowie Reflexionen über den ontologischen Status der Malerei als „vision or object“ im Vordergrund. Wo das Bild als Fenster aufgefaßt wird, wird nicht nur dem Betrachter Einblick in ein „Anderes“ gewährt. Immer wieder haben Künstler das Bildfeld auch im Sinne eines Ausblicks genutzt, der den Mechanismus der Kontaktaufnahme verkehrt.

Diese fingierten Übergriffe bestehen nicht selten in einem Blick der Protagonisten: aus einem gemalten Fenster, Albertis Vorgabe wörtlich nehmend, wie in Murillos charmantem Bild zweier Frauen am Fenster (ca. 1655, National Gallery of Art); durch einen Spiegel, wie in Antonie van Steenwinkels „Portrait of the Artist and a Youth“, das die Vorstellung des perfekten Gemäldes als eines Spiegels der Natur mitreflektiert. Der Künstler kann sich aber auch selbst aus dem Rahmen eines Bildes herauslehnen. So tut es jedenfalls selbstbewußt der von John Neagle 1836 porträtierte Marine-Maler Thomas Birch in „The Studios Artist“.

Die Vermischung der Bildsphäre mit jener des Betrachters, die vorgetäuschte Durchbrechung der ästhetischen Grenze und die bildinterne Reflektion der Bedingungen des illusionistischen Gemäldes und seines Außenbezugs verdichten sich in Pere Borell del Casos Gemälde „Escaping Criticism“. Ursprünglich 1874 in Barcelona unter dem Titel „Una cosa que non pot ser“ ausgestellt, versucht der Porträtierte das Unmögliche. Wie eine Don-Quichoterie erscheint sein energischer Versuch, aus dem Bild nach vorn und ins Freie zu steigen. Das im Besitz der Banco de España befindliche Gemälde des jungen Flüchtlings aus dem Bild (und vor der Kritik) zählt ebenso zu den *Meraviglia* dieser Sektion wie Walter Goodmans „The Print Seller's Window“ von 1882, das viele der in der Ausstellung separat behandelten Themenfelder des trompe l'oeil in einem dichten, ebenso intelligenten wie doppelbödigen Bildarrangement zusammenführt.

„The Painting as Object“ wartet mit zahlreichen Beispielen zur bildimmanenten Reflektion über den Objektstatus des Bildes auf, über seine a priori paradoxe Funktion, etwas zu zeigen, was es nicht ist. Das Bild als Bildträger gerät hier in den Blick; so bereits im Quattrocento, wie zwei Beispiele aus der oberitalienischen Buchillumination zeigen, die das Papier als physisches Medium thematisieren. Das von einem unbekanntem Ferrareser Meister stammende Madonnenbildnis der National Gallery of Scotland, Edinburgh, inszeniert die „Erscheinung“ der Jungfrau mit Kind und Engeln, indem sie am gemalten Bildrahmen gemalte Überreste des dort befestigten, schützenden Transportpapiers zeigt. Jenseits dieser Inszenierung, die das Beiseiteziehen eines Vorhanges durch die Zerstörung einer Schutzmembran ersetzt, wird auch die Fiktionalität des Gemäldes durch das gemalte trompe l'oeil der Verpackung, die ins Bildfeld hineinragt, deutlich zu Bewußtsein gebracht.

Als besonders faszinierend erwiesen sich in diesem Zusammenhang zum einen die Gattung der *Chantournés* und zum anderen die gemalten Bildrückseiten. *Chantournés*, die wenig bekannten Vorläufer der *shaped canvases* des 20. Jahrhunderts, er-

freuten sich den Quellen zufolge vor allem in Künstlerkreisen des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Die Ausstellung zeigte (leider nur) zwei Exponate von Cornelis Gijsbrechts und Johannes Cornelisz Verspronck, dessen „Boy Sleeping in a High Chair“ ein besonders prächtiges Beispiel darstellt. Ein kleiner Junge sitzt schlafend vor den Resten seiner Breimahlzeit auf einem hölzernen Hochstuhl. Die vordere Tür des Stuhls ist aufgeklappt und Reste von verschüttetem Brei laufen am Holz hinab. Die Leinwand ist in der Form des aufwendigen Möbels geschnitten.

Solche bemalten *cutouts*, die auch in den Bühnenbildern des holländischen Theaters Verwendung fanden, waren in aller Regel in Zimmerecken oder Durchgängen montiert. Die spielerische Täuschung des Betrachters im häuslichen Umfeld erfolgte durch eine Belebung des Bildes im Aufbrechen der rechteckigen Bildfläche als Fenster. *Chantournés* negieren den ausblickhaften, visionären Charakter des illusionistischen Bildes, indem sie sich bewußt als Objekt präsentieren. Doch zugleich erweist sich dies als ihr Vorteil: Im formhaften Heranrücken an die Dreidimensionalität der Erfahrungswelt täuschen sie reale Existenz im Raum vor.

Die gemalten Bildrückseiten E. Hiernaults aus dem späteren 18. Jahrhundert wiederum lassen sich auf Gijsbrechts Staffelei-*Chantournés*, ca. 100 Jahre früher entstanden, zurückführen. Auf kleinen, dem Rahmen aufgeklebten *Cartellini* erfahren wir abenteuerliche Geschichten über die Provenienz der Bilder und ihre Sujets: Nichts Geringeres als Szenen aus der Genesis seien auf den eher kleinformatischen Gemälden abgebildet. Sie waren dazu bestimmt, in die Hand genommen und umgedreht zu werden. Statt aber eine bemalte, lediglich umgedrehte Vorderseite vorzufinden, würde der Betrachter herausfinden, daß er nun die eigentliche Rückseite sah, während das Sujet des Bildes eine gemalte Rückseite ist. Victor Stoichita brachte das Verwirrspiel der Bildseiten auf den Punkt: „The object of this painting is the painting as an object“³.

Eine kluge Wahl war es, den Bogen der Exponate bis zum 20. Jahrhundert zu spannen. In der abschließenden Abteilung „The Object as Art“ versammelten sich die würdigen Nachfolger der *trompe l'oeil*-Künstler nach der Auslöschung des maleischen Mimesis-Prinzips zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es wurde deutlich, woher die verfremdeten oder auch nur befremdlichen Objekte von Marcel Duchamp, René Magritte, Claes Oldenburg, Andy Warhol und Jasper Johns ihre Anregung und ihre subversive Schubkraft bezogen. Letztlich stehen auch sie in einer Tradition, die eng mit den bildtheoretischen Fragestellungen und optischen Tricks der *trompe l'oeil*-Malerei – und sei es in deren Umkehrung – verbunden ist.

Der 400 Seiten starke, hervorragend produzierte Katalog brilliert mit verblüffender Druckqualität und einem sehr ansprechenden, auf die Gestaltung der Ausstellungsarchitektur abgestimmten Layout. Leider weist er im Bereich der Katalogeinträge deutliche Qualitätsunterschiede auf. Die Exponate werden nach völlig unterschiedlichen Kriterien beschrieben und erläutert. Versäumt wurde auch eine ge-

3 VICTOR STOICHITA: *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*; Cambridge 1997, S. 277.

nauere inhaltliche Abstimmung der Beiträge, um dem Leser unnötige Redundanzen zu ersparen, wie etwa die gebetsmühlenartig wiederholte Zeuxis-Parrhasios-Anekdote. Schließlich erweist es sich als einigermaßen unglücklich, die Fußnoten sowohl der Essays als auch der Katalognummern ans Ende des Bandes zu stellen. Dies hat lediglich ein aufwendiges und störendes Blättern zur Folge.

Die Essays sind informativ und sowohl für ein breiteres Publikum als auch für die Fachkritik konzipiert. Kein ganz einfaches Unterfangen. Sybille Ebert-Schifferers kenntnisreiche Einführung zeichnet die Stationen der Ausstellung und mit ihnen kunsttheoretische Fragestellungen zum Problemfeld von Mimesis und Fiktionalität in historischer Perspektive nach. Ihre Ausführungen zielen letztlich – durch den Nachweis des hohen Grades an Selbstreflexivität – auf eine Aufwertung der Gattung: ein Ziel, das von der Ausstellung bereits voll erreicht wurde.

Der Hirnforscher WOLF SINGER wartet mit einer Untersuchung der Sinnestäuschungen aus neurophysiologischer Perspektive auf. Körperliche Reaktionen auf Mechanismen der Täuschung, genetisch und empirisch bedingte Wahrnehmungsmuster sowie die physiologischen Aspekte kognitiver Dissonanzen werden in prägnanter Wissenschaftsprosa und ohne Fachchinesisch erläutert. Singers Beitrag ist vor allem insofern begrüßenswert, als er genuin zum Thema paßt und nicht nur ein Alibi für Interdisziplinarität abgibt.

Ein wenig enttäuscht darf man von ALBERTO VECCAS Ausführungen über die Bedeutung und die Mittel des Augentrugs sein. Bisweilen langatmig, in wenig anschaulicher Sprache und ohne einleuchtende Struktur, versucht der Text, ausgehend von der Debatte um künstlerische Mimesis in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, die Rolle der Einbildungskraft in historischer Perspektive zu beleuchten. Dem ausgewiesenen *natura morta*-Experten gelingt es jedoch nicht, die kunsttheoretischen Implikationen der Kategorien von Lüge und Imitation, Mimesis und Fiktion in ihrer Bedeutung für die Herausbildung des autonomen *trompe l'oeil* in erkenntnisbringender Weise darzustellen.

ARTHUR K. WHEELOCK JR.'s Beitrag über Illusionismus in der holländischen und flämischen Kunst der frühen Neuzeit faßt konzise und fundiert die kunstphilosophischen, naturwissenschaftlichen und religiösen Facetten der *trompe l'oeil*-Malerei zusammen: ein gut strukturierter Überblick, der die unterschiedlichen Entstehungsbedingungen und Ausprägungen der Gattung in Italien und im Norden nachzeichnet. Informativ und mit interessanten Anekdoten zur Augentäuschung im europäischen Barock versehen, gelingt auch diesem Text der Spagat zwischen Wissenschaftlichkeit und Allgemeinverständlichkeit.

PAUL STAITI schließlich spürt der Frage nach, warum das *trompe l'oeil* im Amerika des späten 19. Jahrhunderts so populär wurde. Welche Erwartungshaltungen, Wahrnehmungsmuster, Lebensbedingungen beförderten die in Europa oftmals übersehene, enorme Popularität der sog. *Con-Artists* (*Con* für *Counterfeit*, im Sinne von „Fälschung“) Harnett, Haberle, Chalfant, Peto u. a.? Saitis Hypothese, wonach Blüte und Revival des *trompe l'oeil* im holländischen 17. und amerikanischen 19. Jahrhundert im Umfeld eines rigiden Protestantismus angesiedelt sind, in dem die Verifizie-

rungsmentalitäten bürgerlicher Händler die Oberhand hatten, ist naheliegend und einleuchtend. Der Spaß am Betrug, der nicht weh tut und das Bewußtsein, für sein Geld handwerkliche „Könnerschaft“ mit entsprechendem Effekt zu erstehen (zahlreiche der Con-Art-Sammler waren self-made-Unternehmer) mag hier in der Tat den Ausschlag gegeben haben.

Wenn in diesem Beitrag ein Spaziergang durch die Ausstellung einer intensiveren Besprechung des Kataloges vorgezogen wurde, so liegt dies in der Natur der Sache und der ausgestellten Objekte. Das *trompe l'oeil* ist im besten Falle ein Erlebnis: zwischen Körper und Geist, zwischen Erfahrung und Erkenntnis. Selbst wenn viele der in höchstem Maße an ihr spezielles Umfeld gebundenen Exponate ihre ursprüngliche Wirkung nicht mehr voll entfalten können, so geriet die Ausstellung dennoch sowohl zu einer intensiven Herausforderung für die Sinne als auch zu einer intellektuell ausgetragenen Auseinandersetzung mit dem Thema: *delectare et docere* hielten sich auf hohem Niveau die Waage.

Vielleicht aber liegt der große Charme von *Deceptions and Illusions* gerade in einer Unterlassungssünde: der fehlenden Anbindung an zeitgenössische Techniken der Duplikation und Simulation von Realität. Eigentlich hört sie im Amerika des 19. Jahrhunderts auf. Die Objektkunst des 20. Jahrhunderts stellt lediglich einen in heutiger Perspektive vorhersehbaren Epilog auf die Naivität der Sinne dar, einen unverfrorenen Abgang auf das große Prinzip der Mimesis.

JEANETTE KOHL

Kunsthistorisches Institut Florenz

Jürgen Weber: Das Urteil des Auges. Metamorphosen der Geometrie – eine der Grundlagen von Erkennen und Bewußtsein (Eine Weiterentwicklung der Gestaltpsychologie); Wien / New York: Springer-Verlag 2002; 213 S. mit 501 SW- und Farb-Abb.; ISBN 3-211-83767; € 32,80

Der Braunschweiger Bildhauer Jürgen Weber, dessen eindrucksvolles künstlerisches Werk hier nicht zur Rede steht, sucht beharrlich auch nach wissenschaftlichen Argumenten für die psychische Wirkung von Werken der bildenden Kunst und Architektur und damit letztlich auch für deren Rang in der Kunstgeschichte. Über eine Rechtfertigung des eigenen Schaffens hinaus, die den Antrieb zu jeder „Künstlertheorie“ bildet, besteht dabei ein Zusammenhang mit seiner jahrzehntelangen Lehre von plastischem Gestalten bzw. elementarem Formen in der Ausbildung von Architektur- wie auch Maschinenbaustudenten an der TU Braunschweig, die er durch fakultative Kurse im Aktzeichnen ergänzte. Ein erstes veröffentlichtes Resultat seiner Forschungen war 1975 das Buch „Gestalt, Bewegung, Farbe“¹, von dem auch eine Lizenzausgabe in der DDR erschien². Einige Fragestellungen daraus will das neue Buch vertie-

1 JÜRGEN WEBER: Gestalt, Bewegung, Farbe, Kunst und anschauliches Denken; Braunschweig 1975; 3. Aufl. 1984.

2 Mit einer Nachbemerkung von WILLI SITTE; Berlin (Ost)1976.