

Das niederländische Trompe-l'oeil im 17. Jahrhundert
- Studien zu Motivation und Ausdruck -

Dissertation
zur Erlangung eines Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von Susanne Schwertfeger

Kiel 2004

Erstgutachter: Prof. L.O. Larsson

Zweitgutachterin: Dr. U. Wolff-Thomsen

Tag der mündlichen Prüfung: 09. Februar 2005

Durch den Zweiten Prodekan Prof. Nübler zum

Druck genehmigt am: 06. Februar 2006

Das niederländische Trompe-l'oeil im 17. Jahrhundert

– Studien zu Motivation und Ausdruck –

1.	Eingrenzung des untersuchten Materials und Zielsetzung der Arbeit	1
1.1	Forschungsstand	2
1.2	Methodik	10
2.	Definition des <i>Trompe-l'oeil</i>	12
2.1	Entwicklung des Begriffes <i>Trompe-l'oeil</i> und Definition dazugehöriger Termini	14
2.2	Anspruch der Trompe-l'oeil-Malerei	17
3.	Vorraussetzungen für die gelungene Täuschung	20
	a) Maltechnik und Materialien	20
	b) Auswahl und Präsentation der dargestellten Gegenstände	22
	c) Perspektive und Hängung	25
	d) Farbwahl, Licht und Schatten	26
	e) Farbwahl, Licht und Schatten	28
	f) Die Entdeckung des Schwindels	33
4.	Kategorisierung der Trompe-l'oeil-Gemälde	34
4.1	Dargestellte Gegenstände	35
	a) Steckbretter und Quodlibets	35
	b) Jagdgerät und Jagdbeute	37
	c) Musikinstrumente	38
	d) Atelierwände	40
	e) Wandschränke	41
	f) „Natürliche Bilder“ mit gemaltem Vorhang, Cartellino oder Rahmen	42
4.2	Das Ausgreifen in den Raum	43
	a) Die Ausdehnung in den vorderen Raum	43
	b) Die Suggestierung eines Tiefenraumes	44
	c) Cut-outs oder Chantournés	45
5.	Besondere Motive des Trompe-l'oeil	46
5.1	Das Motiv des gemalten Vorhangs	46
5.1.1	Unterscheidung von Trompe-l'oeil-Vorhang und Motiv-Vorhang	49
5.1.2	Erscheinungsformen des Trompe-l'oeil-Vorhangs	52

5.1.3	Mögliche Vorbilder für den Trompe-l'oeil-Vorhang	54
	a) Literarische Quellen	54
	b) Profaner Bereich	55
	c) Sakraler Bereich	56
5.1.4	Die Wirkung realer und gemalter Vorhänge	60
5.1.5	Umsetzung dieser Motive in Darstellungen vor 1646	64
5.1.6	Die Gruppe nach 1646	69
	a) In Verbindung mit christlichen Themen	68
	b) In Verbindung mit Kircheninterieurs	72
	c) In Verbindung mit Steckbrettern	73
5.1.7	Exkurs: Der Aspekt des Theatervorhangs	76
5.1.8	Zusammenfassung	83
5.2	Das Motiv des illusionistischen Cartellino	84
5.2.1	Unterscheidung zwischen illusionistischem Cartellino und einer in das Motiv eingebundenen Signatur	88
5.2.2	Mögliche Vorbilder für das Motiv des Cartellino	91
	a) Literarische Quellen	91
	b) Antike Vorläufer	92
	c) Reale Vorbilder	93
	d) Verwandte Motive	94
5.2.3	Die Wirkung des illusionistischen Cartellino	96
5.2.4	Umsetzung dieser Motive in frühen Darstellungen	97
5.2.5	Gruppenbildnisse mit illusionistischem Cartellino	102
	a) Gruppenbildnisse vor 1600	103
	b) Gruppenbildnisse nach 1600	105
	c) Thomas de Keyzers Darstellung der <i>Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans</i>	108
5.2.6	Seestücke mit illusionistischen Cartellini	118
	a) Texte in Karten	118
	b) Weiterführung in der bildenden Kunst	119
	c) Die illusionistischen Cartellini in Marinebildern	123
	d) Funktion des Textes der Cartellini in Marinebildern	129

5.2.7	Das illusionistische Cartellino in der Stilleben- und Porträtmalerei	132
	a) In Verbindung mit Stilleben	132
	b) In Verbindung mit Porträtdarstellungen	139
5.2.8	Die mögliche symbolische Bedeutung des Cartellino	143
5.2.9	Das Schildchen in Gijsbrechts <i>Rückseite eines Gemäldes</i>	148
5.2.10	Zusammenfassung	149
6.	Motivation für die Trompe-l'oeil-Malerei	152
6.1	Das niederländische Bürgertum im 17. Jahrhundert und die Kunst	154
6.2	Der Markt zwingt zur Spezialisierung	156
6.3	Das Leben des Bürgertums als Thema der Malerei	159
	a) Die Jagd	159
	b) Das Musizieren	166
	c) Die Briefkultur	167
6.4	Umsetzung von realen Vorbildern aus dem Sammlungskontext	171
6.5	Freude an der Feinmalerei und Kuriositäten	171
6.6	Die lustvolle Betrachtung der Bilder	174
6.7	Der Reiz des Symbolhaften	175
6.8	Entwicklungen in der Optik beeinflussen die Malerei	178
6.9	In einzelnen Werkstätten und durch die Verbindung der Maler untereinander setzten sich Motive fort	180
	a) Einführung des Vorhang-Motivs im Rembrandtkreis	180
	b) Fortführung des Motivs in Delft	185
6.10	Zusammenfassung	191
7.	Schlussbemerkung	193
Anhang		
	Verzeichnis der verwendeten Literatur	197
	Abbildungen	208
	Register A – Gemälde mit illusionistischem Vorhang	283
	Register B – Gemälde mit illusionistischem Cartellino	294

Notes :

Stand September 04

1. Eingrenzung des untersuchten Materials und Zielsetzung der Arbeit

Thema der vorgelegten Arbeit ist das Trompe-l'oeil, wie es im zweiten und dritten Quartal des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden seine Blüte erfuhr. Es werden ausschließlich Tafelbilder untersucht, die in diesem Zeitraum entstanden und von Künstlern, die in Holland lebten oder dort ihre Ausbildung absolviert hatten, gefertigt wurden. Daher werden die Bereiche der illusionistischen Wand- und Architekturmalerei, der Intarsienarbeiten sowie die Trompe-l'oeil-Produktion in anderen Ländern nicht berücksichtigt.

Schwerpunkte der Arbeit bilden zwei Einzelmotive der Trompe-l'oeil-Malerei: der gemalte Vorhang und das illusionistische Cartellino. Diese Elemente werden, auf der Grundlage des Bildkataloges, in thematische Gruppen unterteilt und auf ihre äußere Form sowie ihren Bedeutungsgehalt hin untersucht. Trompe-l'oeil, die Musikinstrumente und Jagdgerätschaften darstellen, können hier nur am Rande berücksichtigt werden. Ihre unüberschaubare Anzahl und Verbreitung auf zahlreiche, vor allem kleinere Museen erschwert eine Zusammenstellung.

Die zeitliche und räumliche Begrenzung dieser speziellen Ausprägung der illusionistischen Malerei wirft die Frage nach den Ursachen für diese Einschränkung auf. In Ansätzen soll diesem Phänomen nachgegangen werden, indem mögliche Begründungen für die Beliebtheit der Gattung und ihrer Motive aufgezeigt werden. Dabei wird die Motivation der Künstler, bestimmte Elemente einzusetzen, näher untersucht. Exemplarisch werden hierfür der gemalte Vorhang und dessen Tradierung genauer betrachtet.

Ziel der Arbeit ist die Untersuchung des Trompe-l'oeil als eigenständiges Genre, losgelöst aus dem Kontext der illusionistischen Malerei. Bei genauer Betrachtung lassen sich mehrere Entwicklungsstränge feststellen und einzelne Motive zurückverfolgen. Elemente wie der gemalte Vorhang oder das illusionistische Cartellino werden häufig bei einer Bildanalyse „übersehen“. Oft finden sie keine Erwähnung in Beschreibungen, auf ihre Bedeutung für das entsprechende Gemälde wird selten eingegangen.

Der Katalog soll einer erweiterten Bilderkenntnis dienen und gleichzeitig für das Thema sensibilisieren. Er zeigt die verschiedenen Erscheinungsformen der Motive und die Themenvielfalt der damit verbundenen Gemälde. Vor diesem Hintergrund ergeben sich neue Gesichtspunkte für die Betrachtung und Einordnung bekannter und weniger bekannter Werke. Das Bewusstsein für das Trompe-l'oeil als Gruppe/Genre soll geweckt und der Blick auch für seine kleinen Elemente geschärft werden. Darüber hinaus erweist sich das Thema, sowohl in Hinsicht auf die Zahl der Gemälde als auch auf seine Differenzierungsmöglichkeiten, als umfangreicher, als bisher angenommen.

Daraus folgt eine Neubewertung des Genres, wie sie sich bereits in den letzten Jahren abgezeichnet hat. Die vorgelegte Arbeit zeigt die Stellung des Trompe-l'oeil als festen Bestandteil der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Die Beliebtheit der Gattung über den Zeitraum von circa 50 Jahren und die möglichen Beweggründe hierfür geben einen zusätzlichen Einblick in die holländische Kultur des Goldenen Zeitalters.

1.1 Forschungsstand

Das Trompe-l'oeil hat in der bisherigen Literatur einen erheblichen Wandel in seiner Beurteilung erfahren. Dieser Umstand schlägt sich auch in Anzahl und Ausstattung der Publikationen nieder. Da deren Zahl bis Mitte der 1990er überschaubar ist, finden sich in Bibliographien meist dieselben Werke zum Thema, hauptsächlich kleinere Aufsätze in Zeitschriften oder in Ausstellungskatalogen. In den letzten sechs bis acht Jahren haben vor allem die umfangreicheren Veröffentlichungen zugenommen. Allerdings wiederholen sich gerade in allgemeinen Abhandlungen auch häufig die Inhalte. Neue Erkenntnisse ergeben sich zumeist nur aus Arbeiten über ein spezielles Werk oder einen Künstler.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Veröffentlichungen, die sich mit dem Trompe-l'oeil beschäftigen – wenn auch nur im Kontext der illusionistischen Malerei – kurz zusammengefasst werden. Dabei stehen die kunsthistorische Einordnung der Gattung, die Beobachtung ihrer technischen Details und eine Unterteilung in Gruppen im Mittelpunkt. Texte, die sich monographisch oder im Schwerpunkt mit einem in dieser Arbeit behandelten

Motiv beschäftigen, sind der Übersichtlichkeit halber zu Beginn des jeweiligen Kapitels aufgeführt.

Ein erster wichtiger Aufsatz stammt von Horst Gerson.¹ In „Das trügerische Stilleben in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ aus dem Jahr 1963 versucht der Autor eine Einteilung des Genres in fünf Gruppen, die er allerdings nach unterschiedlichen Kriterien zusammenstellt. Die Kategorisierung nach Bildthemen (Bild im Bild) vermischt sich mit der nach der Ausdehnung im Raum (Nischendarstellungen, Steckbretter). Ohne dies konkret zu formulieren, werden damit bereits die Schwierigkeiten einer universellen Definition des Genres deutlich.² Die kunsthistorische Beurteilung des Trompe-l'oeil fällt bei Gerson eher negativ aus. Bereits in der Einleitung schreibt er:

Obwohl die Kunstkniffe dieser Malerei uns oft in das Grenzgebiet von Kunst, Kunstfertigkeit und Spielerei führen, ist das trügerische Stilleben nicht nur als eine Entartung und Entgleisung aufzufassen.³

Die Formulierung „nicht nur“ soll anscheinend die vorherrschende Meinung etwas relativieren und fungiert gleichzeitig als Rechtfertigung für die Beschäftigung mit dem Thema.⁴ Am Schluss seines Aufsatzes bezeichnet er das Genre allerdings neben der Klassifizierung als „Kunststück“ – anscheinend in Abgrenzung gegenüber dem Kunstwerk – selbst als „gesunkenes Kunstgut“.⁵

Dieser Argumentation folgt auch Christa Burda in ihrer 1969 vorgelegten Dissertation „Das Trompe-l'oeil in der holländischen Malerei des

¹ Gerson, Horst: Das trügerische Stilleben in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Sitzungsberichte, Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin 1962/63, S. 3ff.

² Gerson weist indirekt auf das Fehlen einer präzisen Abgrenzung hin, indem er bezüglich der Steckbretter schreibt: „Viele Kunsthistoriker sehen hierin das eigentliche Gebiet der trompe-l'oeil-Kunst [sic!]“. Gerson (1963), S. 4.

³ Gerson (1963), S. 3.

⁴ Auf die Verwendung des Begriffes „Entartung“ 1962/63 in Verbindung mit einer Kunstrichtung soll an dieser Stelle aus Gründen der Augenscheinlichkeit nicht näher eingegangen werden. Diese Formulierung dürfte bereits beim damaligen Leser einen unpassenden und überholten Eindruck hinterlassen haben.

⁵ Gerson (1963), S. 4.

17. Jahrhunderts“. Es ist die erste größere Arbeit zum Thema.⁶ Sie soll hier eingehender besprochen werden, da in ihr erstmals verschiedene Aspekte der Gattung ausführlich formuliert werden. Der Trompe-l’oeil-Begriff ist bei Burda eng umrissen und umfasst nur Steckbretter, die Reproduktion von Kunstwerken und verschiedene Formen der Wanddarstellungen. Der gemalte Vorhang wird lediglich am Rande besprochen, Bildbeispiele mit diesem Motiv werden nicht in die Überlegungen miteinbezogen. Die Autorin trifft widersprüchliche Aussagen über den Zeitpunkt der Herausbildung als eigenständiges Genre. Zum einen schreibt sie:

Das trompe-l’oeil [sic!] sondert sich als eigenständige, von allen bisher bekannten Bildformen grundsätzlich unterschiedene Darstellungsform augenscheinlich zu Beginn der 50er Jahre aus dem Bereich der Stillebenmalerei aus.⁷

An anderer Stelle sieht sie diese Entwicklung wiederum erst in den 60er und 70er Jahren des 17. Jahrhunderts.⁸ Der Tenor des Textes ist geprägt von einer negativen Beurteilung des Themas. Er spiegelt einmal mehr die damals vorherrschende abschätzige Behandlung wider, wie sie bereits bei Gerson erkennbar ist. Dies wird in zahlreichen Einschüben deutlich, die immer wieder die Begrenztheit des Repertoires der dargestellten Gegenstände sowie den „niedrig anzusetzenden künstlerischen“ Wert betonen.⁹ Weiterhin wird das „ohnehin minimale Ordnungsgerüst“ kritisiert, welches sich bei den Malern der zweiten Generation „teilweise nicht mal mehr“¹⁰ finden ließe. Der Leser gewinnt den Eindruck, dass die Imitation von Gegenständen grundlegend als minderwertig einzustufen ist. Die Voraussetzungen des Trompe-l’oeil werden selbigem zum Nachteil ausgelegt. Es kann nicht bestehen, da es in seinen grundlegenden Eigenschaften bereits dem Anspruch an eine künstlerisch wertvolle Arbeit zu widersprechen scheint: Die Abbildung der banalen Dinge des bürgerlichen Milieus wird gleichgesetzt mit einer sich daraus ergebenden Banalität des gesamten Genres. Folglich können nur die, für den feudalen

⁶ Die Autorin stellt fest: „Kunsthistorische Literatur, die sich eingehend mit dem trompe-l’oeil-Phänomen [sic!] auseinander setzen würde, gibt es ohnehin nicht“. Burda, Christa: Das Trompe-l’oeil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Diss. München 1969, S. 2.

⁷ Burda (1969), S. 6.

⁸ Burda (1969), S. 1.

⁹ Burda (1969), S. 33.

¹⁰ Burda (1969), S. 82.

Kontext geschaffenen Werke von Cornelius Gijsbrechts den Anforderungen an ein Kunstwerk genügen:

Nur wenige Künstler unter den trompe-l'oeil-Malern [sic!] sind überhaupt als individuelle Persönlichkeiten fassbar. Unter ihnen ist C.N. Gijsbrechts zweifellos der originellste. Seine Bild-erfindungen im Rahmen des vom Sujet her außerordentlich stark eingegrenzten Genres sind witzig nur deshalb, weil sie die Möglichkeit der Reflexion der eigenen Tätigkeit ausschöpfen.¹¹

Doch nicht nur das Trompe-l'oeil wird herabgewürdigt. Aufgrund verschiedener Äußerungen entsteht der Eindruck, dass sich diese Abwertung ebenfalls auf dessen bürgerliche Käuferschicht bezieht:

Bei dem bürgerlichen Käuferpublikum der übrigen trompe-l'oeil-Produktion [sic!] dürften für das Verständnis dieser Art von doppelbödigen Witz, wie sie Gijsbrechts Staffelei oder seiner Reproduktion einer Bildrückseite verkörpern, wohl die Voraussetzungen gefehlt haben.¹²

Burda deutet das Trompe-l'oeil als Zeichen für „das zu Ende gehen (...) der Hochzeit der ersten bürgerlichen Kunstform“.¹³

Trotz solcher Einwände liefert der Text einen wichtigen Beitrag zur Forschung. Es werden erste ausführliche Ergebnisse zur Präsentation der Gegenstände in Bezug auf den Täuschungsvorsatz formuliert.¹⁴ Ebenso stammen die wesentlichen Erkenntnisse zur Begriffsentwicklung des Terminus *Trompe-l'oeil* aus dieser Arbeit und werden bis heute übernommen. Erst in den folgenden Jahren ändert sich die Beurteilung der Gattung. Dies drückt sich unter anderem in der wachsenden Zahl der umfangreicheren, monographischen Publikationen aus, die sich nun dem Thema in einer respektvollen Weise nähern. Hierbei steht vor allem die Einbindung in den historischen Kontext der illusionistischen Malerei im Vordergrund. Die niederländischen Tafelbilder des 17. Jahrhunderts nehmen dabei eine annähernd gleichberechtigte Position neben der Wandmalerei der Renaissance ein. Den Umschwung in der Kunstgeschichte des deutsch-

¹¹ Burda (1969), S. 161.

¹² Burda (1969), S. 161.

¹³ Burda (1969), S. 167.

¹⁴ Burda (1969), S. 36f u. 54ff.

sprachigen Raumes markiert unter anderem der Aufsatz „Das Trompe-l’oeil-Stilleben“ von Margarate Poch-Kalous aus dem Jahr 1975.¹⁵ In dessen Einleitung wird die bisherige abwertende Beurteilung zusammengefasst und gleichzeitig als überholt dargestellt:

Neben den „hohen“ Themen der Malerei lässt sich der Gedanke, Tiere und Früchte sowie alles, was der Mensch im Alltag um sich hat, künstlerisch darzustellen, weit zurückverfolgen. (...) Zu den verschiedenen Arten der Stillebenmalerei gehört nun auch das Trompe l’oeil-Stilleben [sic!], das „trügerische Stilleben“, das lange Zeit als an der Grenze der Kunst stehend angesehen wurde, aber durch die modernen künstlerischen Bestrebungen ein neues Interesse und eine neue Wertung erfahren hat.¹⁶

Im Text von Poch-Kalous wird das Trompe-l’oeil zum Illusionismus allgemein abgegrenzt, einige Voraussetzungen erläutert und ein Bezug zur Kunst um 1975 hergestellt. Bezeichnenderweise endet die Autorin dann auch mit der Schlussfolgerung, dass im Trompe-l’oeil durchaus Ansätze zeitgenössischer Kunst wieder zu entdecken seien, und dass es „die trennenden Schranken zwischen Kunstwerk und profanem Gegenstand niedergerissen“ hätte.¹⁷ Im Gegensatz zur Auffassung bei Burda steht das Trompe-l’oeil also nicht am Ende einer Entwicklung. Ein kleines, aber bezeichnendes Detail ist die Verwendung des Terminus *Trompe-l’oeil* als Substantiv, anstatt wie bisher bei Burda und Gerson in der adjektivischen Form.

Die Einordnung in den historischen Kontext der illusionistischen Malerei nimmt einen immer wichtigeren Stellenwert ein, so auch in dem umfangreichen Buch von Martin Battersby aus dem Jahr 1974.¹⁸ In „Trompe-l’oeil. The Eye deceived“ folgt darauf eine Übersicht über die verschiedenen Bildthemen und die technische Voraussetzungen für eine gelungene Täuschung. Die einzelnen Kapitel sind chronologisch geordnet und reichen bis zur amerikanischen Trompe-l’oeil-Produktion im 20. Jahrhundert.

¹⁵ Poch-Kalous, Margarete: Das Trompe-l’oeil-Stilleben, in: Mitteilungen für vergleichende Kunstforschung 1/2, Wien 1975, S. 7.

¹⁶ Poch-Kalous (1975), S. 7.

¹⁷ Poch-Kalous (1975), S. 7.

¹⁸ Martin Battersby (1916 – 1982) war selbst erfolgreicher Trompe-l’oeil-Maler in den USA. Battersby, Martin: Trompe-l’oeil. The eye deceived, London 1974.

Als weitere wichtige Veröffentlichungen der 1970er Jahre sind die Bücher von Marie-Luise d'Otrange-Mastai (1975)¹⁹ und Celestine Dars (1979)²⁰ zu nennen. Hannelore Kersting veröffentlichte 1979 eine Dissertation zum Thema „Trompe-l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand“.²¹ Darin widmet sie sich ausführlich dem Realitätscharakter der dargestellten Dinge, ihrer Wirkung auf den Betrachter und dessen Gegenstandserfahrung. Der Fokus liegt hierbei auf den Steckbretter-Darstellungen, zum Vergleich werden auch Wandmalereien herangezogen.

Besonders hilfreich für diese Arbeit war der Aufsatz „Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei“ von Herman Asemissen.²² Dessen Schwerpunkte bilden das niederländische Tafelbild und speziell der gemalte Vorhang, das Problem der Signatur sowie das illusionistische Cartellino.²³ Des Weiteren werden die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Täuschung kurz zusammengefasst und auf das Problem der Ambivalenz in der bildlichen Darstellung dieser Objekte hingewiesen. Als Beispiele dienen die wichtigsten und prägnantesten Gemälde, die dem Leser einen ersten Einblick in das Thema vermitteln.

Daneben finden sich seit den 1980er Jahren auch immer mehr kleinere Aufsätze zu Sonderthemen, die nun die bislang in den großen Publikationen aufgezählten Werke genauer beleuchten. Dabei stehen vor allem die kunsthistorisch bedeutenden Namen, wie Rembrandt (Kemp, 1986),²⁴ Dou (Gaskell, 1981)²⁵ und speziell für das Trompe-l'oeil Gijsbrechts (Braun, 1996),²⁶ im Mittelpunkt. Aber auch einzelne Motive, allen voran das

¹⁹ d'Otrange-Mastai, Marie-Luise: Illusions in Art. Trompe-l'oeil. A History of Pictorial Illusionism, New York 1975.

²⁰ Dars, Celestine: Images of Deception. The Art of Trompe-l'oeil, Oxford 1979.

²¹ Kersting, Hannelore: Trompe-l'oeil. Die Relation von Bild und Gegenstand, Diss. Bonn 1979.

²² Asemissen, Hermann Ulrich: Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei, Kurhessische Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft Kassel, Heft 2, Kassel 1989, S. 5ff.

²³ Allerdings verwendet Asemissen nie den Begriff Cartellino, sondern stattdessen Schildchen oder Zettel.

²⁴ Kemp, Wolfgang: Rembrandt und die Heilige Familie. Oder: Die Kunst einen Vorhang zu lüften, Frankfurt 1986.

²⁵ Gaskell, Ivan: Gerrit Dou and Trompe-l'oeil, in: Burlington Magazin 123, London 1981, S. 164ff.

²⁶ Braun, Michael: Cornelis Norbertus Gijsbrechts und Franciscus Gijsbrechts, Diss. Berlin 1994

Quodlibet (Middendorf, 1992),²⁷ werden intensiver bearbeitet. Dies geschieht vorwiegend in Publikationen der Museen, die Trompe-l'oeil in ihrem Besitz nun gezielt herausgreifen (Marx, 1985).²⁸ Zu dieser Zeit ist es bereits üblich in Büchern über das Stilleben die Gattung des Trompe-l'oeil vorzustellen. Die entsprechenden Texte bringen allerdings selten neue Erkenntnisse, sondern fassen die bisher genannten Punkte immer wieder aufs Neue zusammen.

In den letzten Jahren zeichnet sich ein neuer Trend in der Bearbeitung des Trompe-l'oeil ab. Nach den ersten monographischen Abhandlungen der 1970er Jahre folgen nun große Farbbände, in ihrer Ausstattung vergleichbar mit denen über das Stilleben. Ein Beispiel hierfür ist das Buch „Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge“ aus dem Jahr 1998, herausgegeben von Patrick Mauriès.²⁹ Auch die aktuellste Veröffentlichung, das im September 2004 erschienene Buch „Die Kunst der Augentäuschung“ von Eckhard Hollman und Jürgen Tesch, fällt durch eindrucksvolle Detailansichten bekannter Beispiele auf. Es liefert eine kurze Einführung und unterteilt das Genre in vier Themenbereiche.³⁰ Dabei wird zwischen Scheingegenständen, vorgetäuschter Kunst, Scheinarchitektur sowie der Darstellung von Menschen und Tieren unterschieden. Die Zusammenstellung der Erscheinungsformen des Trompe-l'oeil beginnt in der Renaissance und endet im 20. Jahrhundert bei Pierre Josephs *Superman*.³¹

Einige der neueren Publikationen resultieren aus Ausstellungen. Dabei lassen sich ähnliche Stationen wie auch schon bei den anderen wissenschaftlichen Veröffentlichungen erkennen: Nach einigen kleineren Schauen wird das Trompe-l'oeil fester Bestandteil der Stillebenausstellungen (Ausstellungskatalog Amsterdam 1999),³² darauf folgen immer mehr

²⁷ Middendorf, Ulrike: Scherzhaftes Durcheinander. Das Quodlibet in der bildenden Kunst, in: Weltkunst Heft 17, München 1992.

²⁸ Marx, Harald: Trompe-l'oeil und Cogito, in : Dresdner Kunstblätter 5, Dresden 1985, S. 130ff.

²⁹ Mauriès, Patrick (Hrsg.): Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge, Köln 1998.

³⁰ Hollmann, Eckhard/Tesch, Jürgen: Die Kunst der Augentäuschung, München 2004, S. 7ff.

³¹ Hier erweckt ein realer Mensch, umringt von „Zitaten der Kunstgeschichte“, den Eindruck einer „hyperrealistischen Skulptur“ und kehrt damit den Täuschungsanspruch eines Trompe-l'oeil um; Hollmann/Tesch (2004), S. 92f.

³² Ausstellungskatalog Amsterdam: Chong, Alan/Kloek, Wouter (Hrsg.): Still-Life Paintings from the Netherlands 1550 – 1720, Amsterdam 1999.

einzelnen Künstlern gewidmete Schauen (Ausstellungskatalog London 2000).³³

Die umfangreichste aktuelle Publikation ist „Deception and Illusion. Five Centuries of Trompe-l’oeil Painting“, herausgegeben 2002 im Kontext der gleichnamigen Ausstellung in Washington von Sybille Ebert-Schifferer.³⁴ Der Katalog zeigt einmal mehr die Stellung des Genres innerhalb der Entwicklung der illusionistischen Malerei. Die Kapitel sind, ähnlich wie bei Battersby, nach Bildthemen unterteilt und beziehen sich zum größten Teil auf die dargestellten Gegenstände. Innerhalb der einzelnen Abschnitte werden Beispiele aus allen Jahrhunderten gezeigt. Wichtigste Neuerung ist ein ausführlicher theoretischer Teil, der sich mit dem Wesen der Täuschung und dessen naturwissenschaftlichen Aspekten beschäftigt und erstmals den Sehvorgang im Auge des Betrachters in diesem Zusammenhang eingehend erläutert.

Diese Übersicht zeigt, dass das Trompe-l’oeil mittlerweile in der kunsthistorischen Forschung positiver bewertet wird, als noch vor 40 Jahren. Bei den Veröffentlichungen handelt es sich um allgemeine Abrisse. Die Geschichte des Illusionismus bildet die Grundlage für den Großteil der Publikationen. Dies bezieht zwar die niederländischen Tafelbilder ein, sie stehen jedoch nie im Mittelpunkt – eine ausführlichere Studie speziell über diese Gruppe fehlt bislang. Inhalt und Bildmaterial überschneiden sich in hohem Maße: Man fasst die niederländischen Trompe-l’oeil zusammen, stellt ihre Erscheinungsformen dar, kategorisiert sie anhand dieser und illustriert sie mit entsprechenden Bildbeispielen. Hier endet aber meist der Einblick in das Thema. Die einzelnen Gruppen werden weder annähernd in ihrem Umfang bildlich vorgestellt, noch deren Zusammensetzung genauer untersucht. Aufgrund dessen entsteht der Eindruck, das Genre biete zwar unterschiedliche und interessante Ausprägungen, diese blieben aber über den gesamten Zeitraum seiner Blüte in den Niederlanden unverändert. Die Herkunft der Motive und ihre Weiterentwicklung bleiben unbeachtet. Auf die möglichen Ursachen für die Beliebtheit des Genres wird nur am Rande

³³ Ausstellungskatalog London: Koester, Olaf (Hrsg.): Painted Illusions. The Art of Cornelius Gijssbrechts, London/Kopenhagen 2000.

³⁴ Ausstellungskatalog Washington: Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.): Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l’oeil Painting, Washington 2002.

eingegangen. In einigen Veröffentlichungen werden einzelne Thesen kurz erwähnt, diese Fragestellungen jedoch nie ausführlicher behandelt.

1.2 Methodik

Vor dem Hintergrund der Forschungslage soll meine Annäherungsweise an das Thema dargelegt werden. Ausgangspunkt dieser Arbeit war das Seminar „Realismus und Symbolismus in der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert“ an der Christian Albrechts-Universität Kiel und eine Hausarbeit zum Thema Trompe-l’oeil. Die Grundlage bildeten die größeren Publikationen von Burda, Battersby und Milman (1982),³⁵ die sich monographisch mit der illusionistischen Kunst oder speziell der Trompe-l’oeil-Malerei des 17. Jahrhunderts beschäftigen. Abhandlungen über Stillleben und Aufsätze in entsprechenden Ausstellungskatalogen ergänzten diesen ersten Einblick.

Den Anstoß, das Thema zur Promotion auszuweiten, lieferte die Behandlung des Genres in der Literatur, die, wie oben dargelegt, vorwiegend von *abwertend* bis *neutral aufzählend* reichte. Dies deckte sich nicht mit meinem Eindruck von einfallsreichen und faszinierenden Gemälden. Die Neugier, das niederländische Trompe-l’oeil ausführlicher kennen zu lernen, führte zur Suche nach weiterem Material. Da sich die Abbildungen in den Publikationen regelmäßig wiederholen, beschränkt sich die Bilderkenntnis zuerst meist auf einen Korpus von circa 15 Trompe-l’oeil-Gemälden. Dazu gehören unter anderem Rembrandts *Die Heilige Familie mit Vorhang* (Abbildung 1), das *Selbstporträt am Fenster* von Gerrit Dou (Abbildung 2), *Die Rückseite eines Gemäldes* (Abbildung 3) von Cornelius Gijsbrechts sowie das *Blumenstillleben mit gemalten Vorhang* von Frans van Mieris d. Ä. und Adriaen van Spelt (Abbildung 4). Einige Jagd-Trompe-l’oeil, Steckbretter und Kircheninterieurs können hinzukommen.

Der nächste Schritt war, sich den Malern des Genres monographisch von dieser Basis aus zu nähern, um ihr Œuvre auf weitere Trompe-l’oeil zu überprüfen. Diese Vorgehensweise erwies sich, aufgrund der Spezialisierung von Künstlern im 17. Jahrhundert, als sinnvoll, wie sich

³⁵ Milmann, Miriam: The Illusions of Reality. Trompe-l’oeil Painting, Genf 1982.

vor allem am Beispiel der Kircheninterieurs mit Vorhang zeigt. Ein häufig abgebildetes Trompe-l'oeil ist Gerrit Houckgeests *Inneres der Oude Kerk in Delft* von 1651 (Abbildung 5). Zwar gibt es kaum Literatur über Houckgeest selbst, dafür aber zahlreiche Publikationen zur Architekturmalerei in Delft. Hierin tauchen dann auch weitere Trompe-l'oeil des Künstlers auf und zusätzlich Vorhangbilder de Wittes, van Vliets und de Mans. Insgesamt konnten so elf Gemälde dieser Künstler zusammengetragen werden. Diese Methode lässt sich auch auf die Gruppe der illusionistischen Cartellini übertragen, aufgrund bereits bekannter Gemälde kristallisierten sich Schwerpunkte in der Marinemalerei und bei Gruppenporträts heraus. Daraufhin konnten entsprechende Bücher zu diesen Themen in die Suche mit einbezogen werden.

Ein weiterer Ansatz war die Sichtung von Sammlungs- und Ausstellungskatalogen. Dabei dienten die Verzeichnisse der großen Museen in Amsterdam, Paris, London, Florenz etc. als Ausgangspunkt. Auf diese Weise konnten viele Werke aufgespürt werden, die bislang andernorts nicht veröffentlicht wurden. Gerade Gemälde mit illusionistischen Cartellini ließen sich auf so ausfindig machen, wie beispielsweise das *Stilleben mit Schweinekopf, Schweinepfoten und Würsten* (Abbildung 6). Es wird dem Monogrammist JVR F zugeschrieben und eine kleine Abbildung befindet sich im Katalog des Rijksmuseums Amsterdam. Der Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg lieferte insgesamt 13 Trompe-l'oeil-Gemälde.³⁶ Da das Trompe-l'oeil mittlerweile fester Bestandteil in Ausstellungen über das Stilleben ist, wurden auch entsprechende Kataloge überprüft sowie die Bestandskataloge von Leihgebern der dort ausgestellten Arbeiten.

Der so entstandene Katalog von Bildern dient als Grundlage für diese Bearbeitung des Trompe-l'oeil, erhebt allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

³⁶ Dabei handelt es sich um Jagd- und Musikstilleben der Künstler Cornelius Biltius (4 Gemälde), Antonie (1) und Johannes Leemans (2), Christoffel Pierson (3) sowie um drei Werke unbekannter Künstler. Vgl. Bestandskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Tacke: Andreas (Hrsg.): Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Mainz 1995.

2. Definition des *Trompe-l'oeil*

Bei einem *Trompe-l'oeil* (franz.: das Auge täuschend) handelt es sich um ein Gemälde, das nicht nur das Abbild eines Gegenstandes zeigen soll, wie ein nicht-illusionistisches Werk, sondern dem Betrachter für einige Augenblicke glauben machen will, den realen Gegenstand vor sich zu haben. Durch diesen Anspruch unterscheidet es sich von anderen Bildgattungen.

Bild- und Realraum sind üblicherweise deutlich voneinander getrennt. Der Betrachter erkennt bei nicht-illusionistischen Werken aufgrund seiner Seherfahrung, dass er das gemalte Abbild eines Gegenstandes ansieht und nicht das reale Objekt selbst vor sich hat: die Verkleinerung der dargestellten Gegenstände oder Szenen sowie Perspektive, Rahmung, Signatur und Hängung – dies alles führt zur Identifikation als Gemälde. Dessen Grenze ist die Leinwandoberfläche. Das Bildmotiv existiert im eigenen, dahinter liegenden Raum. Beim *Trompe-l'oeil* hingegen entsteht für den Betrachter aufgrund der Täuschung kurze Zeit der Eindruck, dass es keine Barriere zwischen ihm und dem gezeigten Gegenstand gibt. Das illusionistisch gemalte Element befindet sich scheinbar im realen Raum des Betrachters.

Trotz dieser klar definierten Vorgaben ist eine präzise Abgrenzung der Gattung schwierig, da *Trompe-l'oeil* in zahlreichen Varianten auftreten. Diese unterscheiden sich im Ausmaß des illusionistischen Elements in Relation zum Gesamtgemälde. Ein Bild kann beispielsweise als Ganzes sein *Gemalt*-sein verleugnen oder nur partiell. Bei den Steckbretter-Darstellungen von Cornelius Gijsbrechts (Abbildung 7) oder den Jagdstillleben von Johannes Leemans (Abbildung 8) wirkt die komplette Fläche der Leinwand als Augentäuscher. Es gibt keinen Bereich, den der Betrachter auf den ersten Blick als Gemälde erkennen soll. Man könnte diese Form als deutlichsten Typus der *Trompe-l'oeil*-Malerei bezeichnen. Daneben finden sich viele Abstufungen, bei denen nur einzelne Teile des Bildes illusionistisch gegeben sind. Diese *Trompe-l'oeil*-Elemente sollen den Anschein realer Gegenstände erwecken, nicht aber das Werk als Ganzes. Hierzu zählen der gemalte Vorhang und das Cartellino. Sie können vor einem „herkömmlichen“ Bild platziert werden. Beide geben vor, sich im Raum des Betrachters zu befinden

und heben für kurze Zeit die Grenze zu ihm auf – aber gehört dadurch das gesamte Gemälde zur Gruppe der Trompe-l'oeil? Hierin besteht das größte Problem einer umfassenden und allgemein gültigen Definitionsfindung.

Ausschlaggebend für eine Einordnung in die Gruppe der Trompe-l'oeil ist unter anderem die Fläche, welche die illusionistischen Elemente einnehmen und deren Bedeutung für das Gemälde in Bezug auf das Erscheinungsbild. Die Verwendung eines Cartellino oder einer gemalten Fliege (Abbildung 9 u. 9a) allein rechtfertigt aufgrund der geringen Ausdehnung noch nicht die Benennung als Trompe-l'oeil. Allerdings variiert die Größe selbst bei gleichen Motiven erheblich: Das Cartellino in van Diests *Die Aufbringung des englischen Admiralsschiffs >Royal Charles<* (Abbildung 10 u. 10a) fällt dem Betrachter unmittelbar ins Auge, wohingegen es in anderen Beispielen weniger offenkundig ist. Der gemalte Vorhang ist relativ großflächig und kann dadurch die Wahrnehmung eines dahinter liegenden Motivs stärker als ein Cartellino beeinflussen. Sein Vorhandensein genügt oftmals, um das Bild als Trompe-l'oeil zu kategorisieren. Aber auch hier gibt es unterschiedliche Darstellungsformen: Hendrick van Vliet lässt den Vorhang mal als schmalen Schal an einer Seite herabhängen (Abbildung 11), während er ihn vor einem anderen Gemälde in einem voluminösen Schwung über ein Drittel der Fläche führt (Abbildung 12). Diese Beispiele zeigen, dass weder eine absolute Größe noch ein bestimmtes Verhältnis von illusionistischer zu herkömmlicher Bildfläche festgelegt werden kann, ab der ein *Gemälde mit illusionistischem Element* zum *Trompe-l'oeil* wird.

Neben der Ausdehnung des Trompe-l'oeil-Elements ist seine inhaltliche Bedeutung für das Gesamtbild ein Indikator, um das Gemälde zu kategorisieren. Der gemalte Vorhang in *Die gescholtene Magd* von Nicolaes Maes (Abbildung 13), auf das an späterer Stelle noch ausführlicher eingegangen werden soll,³⁷ reicht circa über ein Viertel der Bildfläche. Durch das Verdecken gerade dieses Ausschnittes bleibt dem Betrachter ein interessantes Detail der Szene verborgen, was ihn wiederum dazu animiert, den Vorhang zurückziehen zu wollen. Auch nach dem Aufdecken der Täuschung regt die unsichtbare Einzelheit die Phantasie an. Das Bild gewinnt

³⁷ Vgl. S. 62.

aufgrund seines illusionistischen Vorhangs an Ausdruckskraft und Deutungsmöglichkeiten. Spielt das augentäuschende Element eine solch entscheidende Rolle in der Bildbetrachtung wie in diesem Beispiel, sollte das Gesamtbild als Trompe-l'oeil angesprochen werden.

Eine Besonderheit der Gattung ist es, dass sie an ihrem Erfolg gemessen werden kann. Dieser definiert sich über ein klar formuliertes Ziel: die Täuschung des Betrachters. Dessen Erreichen kann anhand der eigenen Sinneseindrücke überprüft werden. Ein Trompe-l'oeil kann demnach *funktionieren* und den Betrachter täuschen – oder durch seine vorzeitige Entlarvung *fehlschlagen*. Der Erfolg hängt im Wesentlichen vom malerischen Können des Künstlers ab. Dies führte unter anderem dazu, dass das Genre auf seine handwerkliche Seite reduziert wurde und die kunstgeschichtliche Bewertung oftmals negativ ausfiel. Auch heute noch scheut man sich häufig, Gemälde angesehener Künstler wie Rembrandt, Vermeer, Pieter de Hooch oder Nicolaes Maes als Trompe-l'oeil zu charakterisieren, obwohl deren illusionistische Vorhänge bis zu einem Drittel der Bildfläche verdecken.

Aufgrund der Vielfalt von Erscheinungsformen der augentäuschenden Elemente gibt es keine allgemein gültigen Vorgaben oder Maße, sondern es muss im Einzelfall entschieden werden, ob das entsprechende Gemälde als Trompe-l'oeil klassifiziert werden kann. Es ist vielleicht sogar symptomatisch für dieses Genre, dass seine Eigenschaft, Grenzen aufzulösen und zu überschreiten, sich bereits in der Definition niederschlägt.

2.1 Entwicklung des Begriffes *Trompe-l'oeil* und Definition dazugehöriger Termini

In der Antike war „die Augentäuschung ein wichtiges Kriterium für die Qualität von Kunst“.³⁸ Zahlreiche Anekdoten aus dieser Zeit berichten von Menschen und Tieren, die sich durch eine wirklichkeitsgetreue Darstellung hinter das Licht führen ließen. Dabei war jedoch meist kein Trompe-l'oeil im heutigen Sinne gemeint, sondern eine naturalistische Malweise. Es wurde nicht unterschied zwischen naturgetreuer Darstellung von Stofflichkeit oder Mimik und

³⁸ Hollmann/Tesch (2004), S. 5

dem wirklichen Anspruch der Vortäuschung von Realität. Diese offene Definition hatte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Bestand. In dieser Zeit wurden in Pariser Salonberichten beispielsweise auch die Flachreliefs auf Gemälden mit dem Ausdruck *trompe les yeux* bezeichnet.³⁹

Die lockere Eingrenzung ändert sich mit der ersten Benennung eines illusionistischen Staffeleibildes als *Trompe-l'oeil*, im Pariser Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1800.⁴⁰ Bei dem so bezeichneten Bild handelt es sich um ein Werk des Malers Louis-Léopold Boilly. Der Terminus selbst wird vorher nirgendwo schriftlich definiert oder umrissen, dennoch gebraucht ihn der Katalog des Salons ohne erklärende Beschreibung. Dies deutet darauf hin, dass er zu dieser Zeit bereits als fest abgegrenzter Begriff verbreitet war. Diese enger gefasste Definition wird konsequent angewendet und grenzt nun die ebenfalls 1800 im Salon gezeigten illusionistischen Steinreliefs Boillys aus: Sie werden im gleichen Katalog lediglich als *bas-relief* bezeichnet.

Ab 1806 wird der Begriff des *Trompe-l'oeil* erstmals im *Dictionnaire des Beaux Arts* definiert. Hierbei wird ein klarer Verweis auf die bekannten und beliebten Künstleranekdoten angeführt. Er wies auf die Tradition dieser Form der illusionistischen Malerei hin und fungierte somit auch als Rechtfertigung des Genres aufgrund seines antiken Ursprungs.

In Holland existierten bereits vor 1800 für diese Gattung die verschiedensten Bezeichnungen, welche sich aber in der Literatur nicht durchsetzen konnten. Andererseits behauptete sich der niederländische Begriff *still-leven* gegenüber der romanischen Wortschöpfung *nature morte*.⁴¹ Man bezeichnete die Werke unter anderem als *bedriegertje* (Täuschungsbild) oder *oogenbedriegertje* (Augentäuscher).⁴² Erst dadurch und später mit *Trompe-l'oeil* findet die Ein- und Abgrenzung zur großen Masse der illusionistischen Malerei statt.

³⁹ Diderot-d'Alembert: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751/1780.

⁴⁰ Burda (1969), S. 3.

⁴¹ König, Eberhard/Schön, Christiane: *Stilleben*, Berlin 1996, S. 21.

⁴² Ausstellungskatalog London (2000), S. 8; Braun (1994), S.61.

Einige prägnante Einzelformen des Trompe-l'oeil wurden mit Eigennamen bedacht, so zum Beispiel das *Quodlibet* (lat.: alles, was beliebt). Dieser Ausdruck taucht schon früh als ein klar umrissener Gattungsbegriff in der Literatur auf, wenn auch zuerst nicht im Zusammenhang mit Bildtypen. In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnete er eine im 13. Jahrhundert an den Universitäten aufkommende Form des rhetorischen Wettstreits, der *disputatio de quodlibet*.⁴³ In erster Linie diente diese Veranstaltung dem Redner dazu, sich durch schnelle und gewandte Reaktionen auf die verschiedensten Fragen der Anwesenden durch ein breites Wissensspektrum und rhetorische Fähigkeiten auszuzeichnen – Scherzfragen waren erlaubt! Die meisten Universitäten übernahmen diese Form des Vortrags aus Frankreich, allerdings kehrte sich der ehemals wissenschaftliche Anspruch durch die Fülle der immer spitzfindigeren Fragen in dessen genaues Gegenteil.

Zeitgleich zu dieser Entwicklung fand der Begriff *Quodlibet* seinen Einzug in die Musik: Seit dem 16. Jahrhundert nannte man so im deutschsprachigen Raum einen mehrstimmigen Tonsatz, der verschiedene Melodien und Texte miteinander vereinte, aber keinen ernsthaften Anspruch hatte.⁴⁴ Hier bleibt also die humorvolle und scherzhafte Färbung des Begriffes, die er im Laufe der Zeit an den Hochschulen angenommen hatte, erhalten. Im 18. Jahrhundert galt etwas Launisches, Vermischtes, Zufälliges gemeinhin als *Quodlibet*.⁴⁵

Angewandt auf ein Gemälde findet sich der Begriff erstmals 1889 in *Grimms deutsches Wörterbuch*. Hier bezieht er sich dann auch nicht auf illusionistische Technik, sondern auf Inhalt und Erscheinungsbild. Es wird damit spöttelnd auf die dargestellte Unordnung und scheinbare Wahllosigkeit angespielt. Heute verwendet man den Begriff in der Kunstgeschichte bei Gemälden, die eine Ansammlung von unterschiedlichen Objekten zeigen und zusätzlich einen illusionistischen Anspruch haben. In Abgrenzung dazu bezeichnet man Trompe-l'oeil, die im Durcheinander hauptsächlich Papiere wiedergeben, als *Steckbretter* oder *Briefwände*. Den scherzhaften Aspekt,

⁴³ Middendorf (1992), S. 2258.

⁴⁴ Middendorf (1992), S. 2258. Inzwischen hat sich die englische Bezeichnung *Medley* eingebürgert, die Beschränkung auf den Sektor der Unterhaltungsmusik ist jedoch geblieben.

⁴⁵ Middendorf (1992), S. 2259.

wie er sich in den Rednerwettstreiten der Universitäten herausbildete, hat sich das Quodlibet in der bildenden Kunst bewahrt.

Trompe-l'oeil, deren Konturen der des dargestellten Gegenstandes folgen, werden als *Chantourné* (franz.: das Ausgeschnittene, das Ausgekehlte) bezeichnet. Mit der Blüte dieser Spielart im England des 18. Jahrhunderts bürgerte sich dort der Name *Cut-Out* ein. Diese Form findet man auch in den Niederlanden, dort trägt sie jedoch keinen Eigennamen, sondern heißt ebenfalls *bedriegertje*.

Ein wichtiger Begriff für die Trompe-l'oeil-Analyse wurde 1978 von Annaliese Mayer-Meintschel eingeführt. Sie bezeichnet die nicht-illusionistisch gemeinten Gemälde, die beispielsweise hinter einem Trompe-l'oeil-Vorhang liegen, als „natürliche Bilder“.⁴⁶ Diese dürfen – im Gegensatz zum augentäuschenden Element – als gemalt erscheinen. Es sind herkömmliche Gemälde, deren Bildmotive unabhängig von den Vorgaben an ein Trompe-l'oeil und klar zum Betrachter abgegrenzt sind. Mit diesem Begriff kann nun eine deutliche Unterscheidung innerhalb eines Gesamtbildes vorgenommen werden, das sowohl illusionistische als auch herkömmliche Elemente vereint. In vielen Motiven der Trompe-l'oeil-Malerei, unter anderem bei so genannten Atelierwänden, sind solche natürlichen Bilder ein wesentlicher Bestandteil. Auch bei der Abgrenzung von illusionistischen Cartellini zu den dahinter liegenden Motiven erleichtert dieser Terminus die Beschreibung erheblich.

2.2 Anspruch der Trompe-l'oeil-Malerei

Das Trompe-l'oeil will die Illusion von real existierenden Gegenständen erwecken. Infolgedessen verleugnet es sowohl sein eigentliches Material als auch seinen Herstellungsprozess. Die Trompe-l'oeil-Malerei folgt bestimmten Regeln, die eine Täuschung des Betrachters ermöglichen sollen. Das *Funktionieren* eines Augentäuschers, das sich durch das kurzfristige

⁴⁶ Mayer-Meintschel, Annaliese: Die Briefleserin von Jan Vermeer van Delft – zum Inhalt und zur Geschichte des Bildes, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Dresden 1978/79, S. 96.

Entstehen einer glaubhaften Täuschung definiert, basiert auf verschiedenen Komponenten.

Eine weitere Zielsetzung des Trompe-l'oeil ist in letzter Konsequenz die Aufdeckung der Täuschung. Erst daraus können der Ruhm und die Bewunderung des Malers als virtuosem Künstler erwachsen und genauso die Freude des Betrachters am Trompe-l'oeil. Weder Maler noch Publikum ziehen einen Nutzen aus unentdeckten Augentäuschern. Asemissen fasst diese ambivalente Notwendigkeit wie folgt zusammen:

Das Vergnügen des Betrachters an der kunstvollen Täuschung besteht – genau genommen – nicht darin getäuscht zu werden, sondern getäuscht worden zu sein.⁴⁷

Einige Gemälde sind so angelegt, dass sie das Publikum reizen, aktiv zu werden. Dies kann ein Moment der „Unfertigkeit“ sein, das der Betrachter vervollständigen möchte, oder eine scheinbare Behinderung des Seherlebnisses, die beseitigt werden muss.⁴⁸ Ein Trompe-l'oeil, dessen gemalte Gegenstände solange als real gelten, bis der Betrachter sie durch eine Reaktion entlarvt, kann als gelungen bezeichnet werden. Es schließt direkt an die antike Künstleranekdote des Malerwettstreits zwischen Zeuxis und Parrhasios an, in der Zeuxis fordert, dass der (gemalte) Vorhang vom Bild seines Kontrahenten heruntergezogen werde (Abbildung 45).

Durch die Betrachtung und die Beschäftigung mit einem Trompe-l'oeil entsteht eine sehr spezielle Bindung daran. Das Erschließen des illusionistischen Gemäldes lässt sich in verschiedene Abschnitte gliedern. An erster Stelle steht die Wahrnehmung der gezeigten Gegenstände, die anfangs als real angesehen werden. Danach setzt der Prozess der Entdeckung der Täuschung ein, welcher durch verschiedene Auslöser in Gang gesetzt werden kann. Dies können geschickte Reize innerhalb des Bildes sein: das Ausbleiben einer erwarteten Bewegung oder die Starrheit der Schatten von Gegenständen, trotz Standortwechsel. Im Optimalfall wird die Aufdeckung des Betrugs „aktiv“ vom Bild herausgefordert. Damit wird die

⁴⁷ Asemissen (1989), S. 8.

⁴⁸ Battersby (1974), S. 19.

Enttarnung bewusst und nicht aufgrund von Unzulänglichkeiten des Gemäldes herbeigeführt.

Mit der Entdeckung der Augentäuschung wird eine neuerliche Betrachtung der Gegenstände ausgelöst – diesmal allerdings als gemalte Kunstobjekte. Dabei steht die Erforschung der technischen Umsetzung im Vordergrund. Man versucht die Täuschung zu verstehen und nachzuvollziehen. Wie konnte die Illusion gelingen? Auf welche Weise konnte der Betrachter hinters Licht geführt werden? Das Trompe-l'oeil führt uns die Unzulänglichkeit der eigenen Sinne buchstäblich vor Augen. Mauriès sieht darin einen der hintergründigen Aspekte des Trompe-l'oeil:

Hinter der unterhaltsamen Überraschung, die das Gemälde auslöst, verbirgt sich die Botschaft vom tragischen Dasein des Menschen, vom Lächerlichen seiner schwächlichen Konstitution.⁴⁹

Somit klingt im Trompe-l'oeil der, auch in anderen Werken des 17. Jahrhunderts häufig thematisierte, Vanitas-Gedanke bei der Bildanalyse an. Dieser war für den damaligen Betrachter ein geläufiger Topos. Nur durch genaue Betrachtung und das Verstehen des Mechanismus können Zweifel an der eigenen Sinnesleistung ausgeräumt werden. Der Reflex, ein solches Bild tatsächlich zu berühren, zu *be-greifen*, um die ästhetische Erfahrung zu einer physischen zu machen, wird fast unwillkürlich ausgelöst.⁵⁰

Weiterhin besitzt diese Täuschung für das Publikum durchaus ein komisches Moment. Man kann über die eigene Schwäche lächeln, wurde man doch „nur“ von einem Bild genarrt. Und letztendlich ist man diesem doch auf die Schliche gekommen.

⁴⁹ Mauriès (1998), S. 161.

⁵⁰ Mauriès (1998), S. 141.

3. Voraussetzungen für die gelungene Täuschung

Um die Ziele der Trompe-l'oeil-Malerei zu erreichen, muss der Künstler bestimmte Grundsätze berücksichtigen. Die technisch perfekte Umsetzung all dieser Regeln hängt jedoch nicht zuletzt von der Könnerschaft des Malers ab.

a) Maltechnik und Materialien

Da das Trompe-l'oeil sein Wesen als bemalte, zweidimensionale Fläche verbergen muss, sollte nichts an ein herkömmliches Gemälde erinnern. Mauriès formuliert dies folgendermaßen:

Das Trompe-l'oeil lässt sich so von Anfang an auf zweifache Weise definieren: Es ist einerseits die höchste Vollendung einer Technik, eine unübertreffbare Darbietung, die in ihrer Vortrefflichkeit aber zugleich das Verschwinden des Malerhandwerks, jeglichen Markenzeichens oder Zeichens von Individualität bedingt.⁵¹

Daraus folgt, dass bereits der Bildträger nicht als solcher zu erkennen sein darf. Als Untergründe dienten im 17. Jahrhundert sowohl Leinwand als auch Holz. Eine umfassende Untersuchung der Trompe-l'oeil als Gruppe in Bezug auf ihre Trägermaterialien und deren Vorbereitung für den Malvorgang fehlt bislang.⁵² Einzelbeispiele wurden erforscht, darunter das *Stilleben mit Leuchter und Kutschenuhr* von Gerrit Dou (Abbildung 14). Hierbei stellte man fest, dass das verwendete Eichenholz mit einer Grundierung versehen wurde, um die Rillen und Unebenheiten auszugleichen.⁵³ Man kann davon ausgehen, dass Leinwände ebenfalls entsprechend präpariert wurden. Auf diese Weise zeichneten sich die Eigenarten des Untergrundes, ob Holz oder Gewebe, nicht auf der Oberfläche ab. Die Rückseite der Tafel von Dou war

⁵¹ Mauriès (1998), S. 9.

⁵² Zu den Ausnahmen zählt der Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Darin werden die Trompe-l'oeil – Jagd- und Musikstilleben – auf ihre technischen Daten genauestens untersucht. Nürnberg (1995). Im Katalog zur Ausstellung *Blændværker* werden die Schritte der Restaurierung von Gemälden Gijsbrechts sehr ausführlich dokumentiert. Ausstellungskatalog Kopenhagen: Koester, Olaf (Hrsg.): *Blændværker*. Gijsbrechts. Kongernes Illusionsmester, Kopenhagen 1999.

⁵³ Schölzel, Christoph: Zur Maltechnik der Leidener Feinmaler, in: Laabs, Annegret: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000, S. 15.

mit einem speziellen Anstrich versehen, um ein späteres Verziehen zu verhindern. Wie bei allen anderen Gemälden legte der Künstler also auch bei seinen Trompe-l'oeil großen Wert auf die gründliche Vorbereitung des Bildträgers als Voraussetzung für den gelungenen Farbauftrag. Sämtliche hier zusammengetragenen Vorhang-Trompe-l'oeil der Leidener Schule (Abbildung 2, 4 und 14 –17) sind auf Holzgrund gemalt. Als Malmittel bot sich Ölfarbe an, da sie leicht zu verarbeiten ist und in der richtigen Temperatur die besten Eigenschaften aufweist. Sie lässt sich deckend auftragen und verbindet eine tiefe Farbigkeit mit der Möglichkeit, weiche und zugleich präzise Übergänge zu erzeugen.⁵⁴

Eine exakte Malweise ist die grundlegende Voraussetzungen des Trompe-l'oeil. Selbst der Pinselstrich sollte nach Möglichkeit unkenntlich sein. Ein Steckbrett, das auf den ersten Blick einen Pinselduktus erkennen lässt, entlarvt sich unmittelbar als gemalt und hat damit sein vorrangiges Ziel verfehlt. Dies lässt ebenfalls an die Technik der Leidener Feinmaler um Gerrit Dou denken, der schon unter Zeitgenossen dafür berühmt war, dass er im Malprozess eine ungeheure Sorgfalt walten ließ. Er schützte seine Bilder und Paletten mit Schirmen vor Schmutz und begann erst dann zu malen, wenn sich der Staub in seinem Atelier gelegt hatte.⁵⁵ Die Farben auf seinen Werken liegen flächig und ohne die Spur des Pinsels auf. Bei den zwei erhaltenen Trompe-l'oeil Gerrit Dous (Abbildung 2 u. 14) erkennt man dieselbe gewissenhafte Ausführung.

Solch sorgfältige Behandlung ist in dieser ausgeprägten Form mit Sicherheit nicht auf das gesamte Genre übertragbar. Gerrit Dou konnte sich aufgrund seiner finanziellen Situation eine solch langwierige und damit teure Malweise leisten. Meist gab es für seine Werke feste Käufer und er besaß einen solch guten Ruf, dass seine Bilder auch auf dem freien Markt angemessene Preise erzielten. Auf andere Maler traf dies nur bedingt zu, somit war das Risiko zu hoch, die Arbeit unter Wert für aufgewandte Zeit und Material verkaufen zu müssen.

⁵⁴ Battersby (1974), S. 21.

⁵⁵ Schölzel (2000), S. 19.

b) Auswahl und Präsentation der dargestellten Gegenstände

Unabhängig vom Thema des einzelnen Trompe-l'oeil-Gemäldes – ob Jagdstillleben oder Quodlibet – müssen die dargestellten Gegenstände übergeordnete Kriterien erfüllen. Nur so können sie die Illusion ihrer dreidimensionalen Existenz hervorrufen.

Bereits die Auswahl des Hintergrunds, vor dem die verschiedenen Objekte gezeigt werden, ist an die Zielsetzung des Gemäldes angepasst. Zwangsläufig hebt sich das nachträglich vor eine Wand gehängte Bild von deren übrigem Aussehen und ihrer Farbigkeit ab. Des Weiteren bildet es eine plastische Erhebung mit dem daraus resultierenden Schattenwurf und kann sich deshalb selbst bei übereinstimmender Gestaltung mit dem gegebenen, realen Hintergrund nicht vollständig einfügen. Man umging dieses Problem mittels einer bewusst gegensätzlichen Aufmachung des (gemalten) Hintergrundes oder dessen ausdrücklicher Abgrenzung durch eine (gemalte) Umrandung. Häufig findet man Darstellung einer Holzwand als Untergrund, deren Maserung bot eine zusätzliche Herausforderung und kontrastierte mit den anderen Bildelementen. Im Œuvre von Cornelius Gijsbrechts gibt es zahlreiche Beispiele hierfür, oftmals mit einem davor hängenden Vanitas-Stillleben (Abbildung 18). Eine Umrandung als Abgrenzung zur realen Wandfläche findet sich bei den Bildern von Leemans (Abbildung 8), Biltius (Abbildung 22) oder Gijsbrechts (Abbildung 7). Hier ist der eigentliche Bildhintergrund neutral gehalten und die Einfassung erfolgt durch gemalte Holzleisten.⁵⁶ Eine solche, gestalterisch abgesetzte Rückfront bildet keinen Widerspruch zu der entstehenden Erhebung vor der restlichen Wandfläche.

Die vor diesem Hintergrund angebrachten Gegenstände unterliegen ebenfalls bestimmten Auswahlkriterien. In einem herkömmlichen Stillleben lassen sich beliebige Objekte kombinieren und arrangieren, unabhängig von ihrer Größe oder räumlichen Ausdehnung. Anders im Trompe-l'oeil, hier müssen die abgebildeten Dinge auch im realen Raum des Betrachters vorstellbar sein und dürfen seiner Seherfahrung nicht widersprechen, folglich ist die authentische Wiedergabe der Größe Voraus-

⁵⁶ Mittels einer Überschneidung durch einen vermeintlich davor liegenden Gegenstand wurde zusätzlich Tiefenraum geschaffen.

setzung. Die Gegenstände müssen in Gänze sichtbar sein und sollten nicht durch die Abmessungen des Bildträgers abgeschnitten werden. Gewähltes Motiv und Leinwandgröße stehen somit in Bezug zueinander. Doch es gibt auch Beispiele, in denen einzelne Objekte scheinbar über den Bildrand ragen. Ihre Fortführung außerhalb des Bildfeldes wurde durch Hilfsmittel bewerkstelligt. Bei einigen Atelierwänden Gijsbrechts enden Malstöcke scheinbar mit der Leinwandkante (Abbildung 18) – an dieser Stelle sind jedoch Löcher im Keilrahmen, in denen ein gleichfarbiger, realer Stock befestigt wurde. Damit durchbricht ein solches Gemälde die Grenzen, welche ihm durch die Leinwand gesetzt sind.

Aber nicht nur die Größe, sondern auch der soziale Status der Dinge ist von Bedeutung. Gerade durch die „Banalität des Dargestellten“ in seinem gewohnten Umfeld wird der Betrachter in Sicherheit gewiegt.⁵⁷ Er hinterfragt erst bei genauerem Hinsehen seine Sinneseindrücke und entdeckt den Schwindel. Unerwartete oder ungewöhnliche Gegenstände wirken von vorneherein nicht glaubwürdig und werden umso schneller als gemalt identifiziert. Aufgrund der Unstimmigkeit zwischen Milieu und Objekt kann das Trompe-l’oeil also ebenfalls scheitern. Daraus resultiert, dass die für das Bürgertum hergestellten Werke weder zu ausgefallene noch übertrieben wertvolle Gegenstände zeigen durften, sondern vielmehr Arrangements aus alltäglichen, vertrauten Dingen. In einer bürgerlichen Umgebung wären beispielsweise Jagd-Trompe-l’oeil, in der Zusammenstellung wie Cornelius Gijsbrechts sie für den dänischen König schuf (Abbildung 20 u. 21), undenkbar. Ein Besucher würde so prachtvolle Dinge mit einem üppig drapierten Vorhang als „unpassend“ für das Milieu empfinden und die Illusion könnte nur schwer zustande kommen.

Anders bei der Umsetzung von Johannes Leemans (Abbildung 8), dessen schlichte, aber sorgfältige Kompositionen in einem bürgerlichen Kontext vorstellbar waren. Seine Bilder sowie die der Maler Christoffel Pierson und Cornelis Biltius wurden wahrscheinlich für den freien Markt produziert. Dadurch entstanden feste, allgemein gültige Formen, die in möglichst vielen Haushalten *funktionieren* konnten. Die Maler

⁵⁷ Mauriès (1998), S. 134.

berücksichtigten im Voraus die Seherfahrung des Betrachters und dessen Erwartung an das gezeigte Objekt.

Man wählte meist flache Gegenstände, deren Ausdehnung in den vorderen Raum begrenzt ist. So wurden stärkere Schlagschatten vermieden, die trotz einer Veränderung des Blickwinkels für den Betrachter starr bleiben würden. 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. Sie begegnet uns auf Steckbrettern und bei Staffeleibildern, deren Hauptelement ein natürliches Bild ist, wie es Mayer-Meintschel definiert.⁵⁸ Die erste Arbeit dieses häufig als „Reproduktion einer Reproduktion“⁵⁹ betitelten Typus, wird Sebastian Stosskopff zugeschrieben. Das bekannteste Beispiel ist aber wohl das Cut-Out oder Chantourné *Trompe-l'oeil Leinwand mit Fruchtstilleben* (Abbildung 19) von Cornelius Gijsbrechts: Ein kleiner Zettel steckt vor einem Stilleben, darüber hinaus sieht die Rückseite eines Gemäldes und das Holz der (gemalten) Staffelei.

Die Gegenstände werden frontal dargestellt, da sie so ihre charakteristischen Erkennungsmerkmale offenbaren. Die Ansicht einer Geige oder einer Schere kann auf den ersten Blick aufgrund ihrer typischen Form vom Betrachter identifiziert werden. Dieses unkomplizierte Erkennen trägt ebenfalls zur Aufrechterhaltung der Täuschung bei: Je ausführlicher der Betrachter sich zur Einordnung dessen, was er sieht, mit dem Trompe-l'oeil beschäftigen muss, desto eher entlarvt er es als gemalt.

Der Beweis der technischen Könnerschaft des Malers besitzt einen hohen Stellenwert für die Gattung. Die Darstellung möglichst unterschiedlicher Materialien und Oberflächen sollte diesen Aspekt noch zusätzlich hervorheben. So finden sich an Quodlibets eben nicht nur Papiere, sondern auch Schreibfedern, glänzende Perlen, Samtbänder oder Hornkämme. Diese

⁵⁸ Vgl. S. 16.

⁵⁹ Burda (1969), S. 7.

Kontraste unterstreichen darüber hinaus die scheinbare Wahllosigkeit des Arrangements.⁶⁰

Eine Besonderheit ist die Darstellung lebender Tiere im Trompe-l'oeil. Für ein herkömmliches Gemälde war dies ohne weiteres möglich, wie im Beispiel *Stilleben mit Geflügel und Wildbrett* von Frans Snyders (Abbildung 23). Dort ist hinter dem üppigen Trophäenarrangement eine kleine Figurenszene zu erkennen, im Vordergrund rechts sitzt ein Hühnerpaar. Es bildet einen interessanten Gegensatz zu dem toten Schwan, dessen Kopf ihnen zugewandt ist. In einem Trompe-l'oeil ist die Einbindung von lebendigen Wesen nur sehr begrenzt umsetzbar, der Betrachter erwartet nach einiger Zeit eine Bewegung, einen Atemzug, einen Augenschlag – doch alles bleibt starr und das Gemälde verrät sich dadurch als solches. Allein kleinere Insekten, wie Fliegen oder Schmetterlinge, bilden hier keinen Widerspruch. Sie verharren auch in der Realität lange Zeit regungslos auf ihrem Platz. Daher gibt es auch im Trompe-l'oeil die Kombination von lebenden und erlegten Tieren, wenn auch in anderer Umsetzung. Bei Cornelis Biltius im *Stilleben mit aufgehängten Vögeln* (Abbildung 22) ist neben der getöteten Beute auch ein leuchtender Falter zu sehen, der sich auf dem Untergrund niedergelassen hat. Häufiger wird auf diesen Gemälden jedoch eine Fliege gezeigt. Größere lebendige Tiere finden sich auf Trompe-l'oeil mit Jagdgerätschaften. Dort sitzen in den Käfigen die entsprechenden Lockvögel (Abbildung 8), allerdings sind meist nur ihre Köpfe sichtbar.

c) Perspektive und Hängung

Die Behandlung der Perspektive ist ebenfalls ein wichtiges Kriterium für ein wirksames Trompe-l'oeil. Der vorausgesetzte Betrachterstandpunkt entscheidet, in welcher Ansicht die Gegenstände auf einem Trompe-l'oeil dargestellt werden müssen. Die Reproduktionen von Johannes Leemans Jagdstilleben in der Literatur erscheinen allesamt auf den ersten Blick perspektivisch falsch. Da es sich hierbei um die Frontalansichten der Gemälde handelt, die sich beim Durchblättern eines Buches automatisch auf

⁶⁰ Mauriès (1998), S. 10.

Augenhöhe befinden, irritiert die extreme Untersicht der Käfige (Abbildung 8). Die Arbeiten waren jedoch nicht für die Hängung auf gleicher Höhe mit dem Betrachter vorgesehen, wie beispielsweise Steckbretter-Darstellungen, sondern wurden über der Tür angebracht.⁶¹ Bei Jagdgerät handelte es sich nicht um Gegenstände des täglichen Gebrauchs. Es musste, beziehungsweise durfte nicht ständig oder gar leicht zugänglich sein und wurde vermutlich aus Gründen der Sicherheit sowie der Präsentation erhöht aufbewahrt. Dementsprechend ist auch die Ansicht der Objekte auf diesen Blickwinkel hin angelegt und die Untersicht somit perspektivisch korrekt.

Hier zeigt sich erneut, dass der Betrachter und sogar die Hängung bereits bei der Anlage des Gemäldes berücksichtigt wurden. Die Maler schufen dem Lebensraum und dem Alltag angepasste Bilder, und die Käufer unterstützten die Illusion durch eine glaubwürdige Platzierung der Gemälde.⁶²

d) Farbwahl, Licht und Schatten

Um möglichst unterschiedliche Materialien glaubhaft wiederzugeben, waren ein grundlegendes Studium der verschiedenen Oberflächen und deren Reaktion auf Licht die Vorraussetzungen. Bei einer fragwürdigen Darstellung von Stofflichkeit verlor die Täuschung an Überzeugungskraft.

Anhand von Helligkeitswerten und Schlagschatten werden auch im herkömmlichen Bild Gegenstände modelliert. Dort ist jedoch von vorneherein die zweidimensionale Darstellung eines Objektes gemeint. Das Trompe-l'oeil kann in letzter Konsequenz nicht auf sich verändernde Lichtverhältnisse oder einen wechselnden Betrachterstandpunkt reagieren, daher wird für gewöhnlich die Darstellung stark in den Raum ausgreifender Dinge vermieden. Allerdings ist auch hier Angabe von Schlagschatten nötig, da sie zum natürlichen Erscheinungsbild eines Gegenstandes gehören. Sie verdeutlichen die räumliche Ausdehnung und suggerieren Volumen. Die Beleuchtung am Ort der späteren Hängung konnte bei Gemälden, die für den

⁶¹ Vgl. <http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&SearchTerm=43751&reqMethod=Link> (eingesehen am 25.4.04).

⁶² Zum Teil ergänzte man das Trompe-l'oeil durch thematisch passende, reale Gegenstände, die man daneben anbrachte.

freien Markt entstanden, nicht vorhergesehen werden. Deshalb war deren Lichtführung anscheinend zumindest zum Teil Typ-bestimmt. Während bei Quodlibets unterschiedliche Richtungen des Einfalls zu beobachten sind, kommt das Licht in den Jagd-Trompe-l'oeil stets von links.

Die verwendeten Farbtöne waren naturgemäß durch das jeweilige Objekt vorgegeben. Die illusionistischen Vorhänge sind meist in einem dunklen Grün gehalten, entsprechend den realen Schutzvorhängen im 17. Jahrhundert.⁶³ Bereits der römische Arzt und Künstlerbiograph Giulio Mancini empfahl 1628 in seinen „Betrachtungen über die Malerei“ einen Grün-Ton:

Kein Zweifel, daß die Vorhänge zum Zwecke der Erhaltung nützlich sind.(...) Was ihre Farbe anbelangt, so würde ich Grün und Inkarnat, und als Material würde ich, um den Rang der Malerei zu betonen, Taftseide oder Taft oder ein anderes und leichtfallendes Seidematerial vorschlagen.⁶⁴

Insbesondere Dunkelgrün erscheint unaufdringlich und lenkt nicht von der eigentlichen Bildbetrachtung ab. Des Weiteren wirkt es angenehm auf das Auge, und gerade die dunklen Nuancen der Grünpalette strahlen eine „zurückhaltende Vornehmheit“ aus.⁶⁵ Diesen Effekt machte man sich bei der Farbwahl zunutze, denn auf diese Weise wurde das dahinter liegende Bild auch durch die indirekte Wirkung der Vorhangfarbe erhöht. All dies kommt genauso den natürlichen Bildern beim Trompe-l'oeil zugute. Aufgrund der unaufdringlichen Farbe wird der Blick nicht unweigerlich vom illusionistischen Element angezogen und die Täuschung bleibt so länger unentdeckt.⁶⁶

In der Trompe-l'oeil-Malerei wurden bestimmte Farben aber auch gezielt zur Akzentuierung eingesetzt. So sind die Halteriemen auf Steckbrettern meist in Rot gegeben, da der Betrachter diesen warmen Ton als hervortretend empfindet. Hierdurch wird eine plastische Modellierung unterstrichen und die dreidimensionale Wirkung unterstützt.⁶⁷ Im bekannten

⁶³ Pawlik, Johannes: Theorie der Farbe, Köln 1979, S. 63.

⁶⁴ G. Mancini, Considerazione sulla pittura (1628). Zitiert nach: Kemp (1986), S. 27, Anmerkung 17.

⁶⁵ Pawlik (1979), S. 64.

⁶⁶ Im Farbgefüge nimmt Grün eine „Vermittlung zwischen Nähe und Ferne“ vor. Pawlik (1979), S. 64. Diese Funktion haben auch die illusionistischen Vorhänge, denn sie befinden sich an der Grenze zwischen Bild und Betrachter.

⁶⁷ Mauriès (1998), S. 141.

Steckbrett von Samuel van Hoogstraten (Abbildung 24) ist der Untergrund in einem sehr dunklen Ton gegeben, die darauf gezeigten Utensilien springen durch ihre Helligkeit geradezu hervor. Die roten Lederbänder scheinen sich in einer vorgelagerten Ebene zu befinden. Kleine Schatten und Lichtflecken auf den Wölbungen unterstützen diesen Eindruck. Auch Wallerant Vaillant (Abbildung 25), Cornelius Gijsbrechts (Abbildung 7) und zahlreiche andere Maler, die sich dem Motiv widmeten, behielten diese Farbwahl bei. Denn neben seiner plastischen Wirkung bildet Rot darüber hinaus einen ansprechenden Kontrast zu den meist hellen Beige- und Braun-Tönen, die bereits durch die abgebildeten Briefe und das Holz des Rahmens vorgegeben waren.

e) Rahmung und Signatur

Rahmung und Signatur sind zwei untrügliche Kennzeichen, die ein Tafelbild als solches ausweisen. Genau dieses wirkt aber dem Ziel eines *Trompe-l'oeil* entgegen, das sein *Gemalt*-sein verleugnen will. Grundsätzlich erfüllen beide Elemente jedoch unterschiedliche Funktionen, denen sich auch ein illusionistisches Bild nicht entziehen kann.

Der Rahmen fasst ein Gemälde zusammen, indem er es durch seine Umrandung eingrenzt. Er definiert dessen Maße und Ausdehnung. Zugleich wird es von seiner Umgebung separiert und hebt sich als Einzelobjekt hervor. Rahmen können bestimmte Aspekte eines Werks unterstreichen und haben einen entscheidenden Einfluss auf seine Erscheinung. Bei einem *Trompe-l'oeil* sind alle diese Eigenschaften eher hinderlich. Im Allgemeinen kann man davon ausgehen, dass die Leinwand oder Holztafel, auf der sich ein illusionistisches Bild befand, im 17. Jahrhundert nicht zusätzlich mit einem echten Rahmen versehen wurde. Dieser hätte es als Artefakt ausgewiesen und damit den augentäuschenden Eindruck zerstört. Ein *Chantourné* war naturgemäß ebenfalls nicht gerahmt. Dennoch war es möglich bei manchen Motiven einen Rahmen wiederzugeben – den Grenzen des *Trompe-l'oeil* entsprechend einen gemalten. Zu diesen *Trompe-l'oeil*-Typen zählen unter anderem all jene mit illusionistischen Vorhang, dessen Aufhängung hier glaubhaft dargestellt

werden konnte. Indem man verschiedene Elemente des Motivs die Rahmung überschneiden lässt, wird überdies der Eindruck von Räumlichkeit unterstrichen. Gleichzeitig stellt er ein weiteres illusionistisches Element dar, das entdeckt werden muss. Ein solch selbstverständliches Attribut eignet sich hierfür besonders. Der gemalte Rahmen führt den Betrachter bezüglich der tatsächlichen Abmessungen des Bildes in die Irre und eröffnet somit eine zusätzliche Ebene der Illusion.

Ein grundlegendes Problem in der Trompe-l'oeil-Malerei ist der Umgang mit der Signatur. Sie drückt den Stolz des Künstlers auf das Geschaffene aus, kennzeichnet es als sein Werk und macht es identifizierbar. Doch eine herkömmliche Signatur demaskiert vorzeitig die vermeintlich realen Gegenstände als Teile eines Gemäldes. Die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum wird nicht wie beabsichtigt kurzfristig aufgehoben, sondern manifestiert sich vielmehr durch den Schriftzug auf der Leinwand.

Gerade bei einem Trompe-l'oeil war es jedoch für den Urheber der gelungenen Täuschung wichtig, identifiziert werden zu können, denn dies ging mit dem Attribut des technischen Könnens einher. Wie beträchtlich und fortdauernd auf diese Weise errungener Ruhm sein konnte, beweist nicht zuletzt die Künstleranekdote von Zeuxis und Parrhasios. Noch im 17. Jahrhundert diente dieser antike Wettstreit als Beispiel für außerordentliche Malkunst, und ein Vergleich mit einem der beiden Künstler war Ausdruck höchster Bewunderung. Das Steckbrett Samuel van Hoogstratens (Abbildung 24) belegt das erreichbare Ansehen gleich in zweifacher Hinsicht: Es zeigt eine Medaille, die der Maler von Kaiser Ferdinand II. aus Anerkennung für eine erfolgreiche Täuschung erhalten hatte, und daneben ein Lobgedicht von Johann Wilhelm von Stubenberg, das ebenfalls auf die antike Anekdote Bezug nimmt:

Ihr die ihr zweyfelt daß des Zeuxis Meisterhand
Die Vögel had geteuscht durch flache farben-trauben,
Daß ihm die Meisterschaft ein Edler Hand ... kont rauben
Durch Zärtten Pinsels fleiss und weisses Malt-gewand
Kommt schau den Hoochstraet an.
Der Herrscher aller Welt
Durch seines Pinsels Kunst in gleichen irrtuhm fällt
J. W. Herr von Stoeckenberch/ Wien/ 16(...) ⁶⁸

Zudem fungierte ein überzeugendes Trompe-l'oeil auf dem Kunstmarkt möglicherweise als Aushängeschild, welches auch Absatz bringen konnte.

Vorraussetzung für als dies war allerdings, dass das Publikum auch den Namen des entsprechenden Künstlers damit in Verbindung bringen konnte. Aus diesem Grund griffen die Maler auf einfallsreiche Methoden zurück, um ein Trompe-l'oeil zu kennzeichnen. Diese waren abhängig vom Thema und den illusionistischen Elementen, die eingesetzt wurden. Herkömmliche Signatur und Trompe-l'oeil bilden nicht unbedingt einen Widerspruch. Sobald in irgendeiner Form ein natürliches Bild Bestandteil ist kann dieses ohne Einfluss auf die Täuschung wie üblich signiert werden. Eine solche Beschriftung befindet sich am unteren rechten Rand im Gemälde *Christus in Emmaus* von 1648 (Abbildung 26), das im Allgemeinen Rembrandt zugeschrieben wird.⁶⁹ Gemalter Rahmen und Vorhang existieren hier anscheinend real in der Welt des Betrachters. Das natürliche Bild mit der Emmaus-Szene kann wiederum in üblicher Manier signiert werden.

Eine herkömmliche Signatur findet sich ebenfalls auf Frans van Myerops *Stilleben mit aufgehängten Vögeln* (Abbildung 27), und auch hier ist sie kein Widerspruch zum Täuschungsvorsatz, obwohl kein natürliches Bild der Träger ist. Vor einem Hintergrund, in den am oberen Ende ein Nagel geschlagen wurde, hängen kopfüber erlegte Vögel herab. Sie sind mit verschiedenfarbigen Kordeln an ihren Füßen befestigt. Die Flügel fallen aufgefächert zu beiden Seiten herunter. Diese Trompe-l'oeil-Variante des Jagdstillebens wird von einem illusionistisch gemalten Rahmen eingefasst. Alle gezeigten Elemente – Nägel, Kordeln sowie die Vögel – werfen deutliche

⁶⁸ Zitiert nach: Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 228, Anmerkung 2.

⁶⁹ Im Rahmen des Rembrandt Research Project wurde die These aufgestellt, dass es sich bei diesem Gemälde um das Bild eines Rembrandt-Schülers handelt. Es sei nach einem Vorbild Rembrandts entstanden, welches sich inzwischen in Paris befindet. Signiert wurde das Gemälde mit dem Namenszug Rembrandts.
Vgl. <http://www.kunsthistoriker.dk/DKF/2004/wetering.htm> (eingesehen am 5.9.04).

Schlagschatten auf den Untergrund. Die Signatur am unteren rechten Bildrand ist das Einzige, was van Myerop nicht in Trompe-l'oeil-Manier dargestellt hat. Der geschwungene, dunkle Schriftzug setzt sich klar vom hellen Hintergrund ab. Er wirkt umso auffälliger, da der Rest der Komposition sehr schlicht gehalten ist und das untere Bilddrittel fast gänzlich frei lässt. Der Gegensatz zwischen Illusionismus und einem herkömmlichen gemalten Objekt wird hier auf interessante Weise gewandelt. Während in anderen Beispielen die Signatur versteckt wird, um dadurch nicht die augentäuschende Wirkung des Gemäldes zu mindern, kehrt van Myerop diese Vorgehensweise um: Er hebt seinen Namenszug bewusst durch die Farbwahl und seine Platzierung hervor und schafft damit einen spannungsreichen Kontrast zur übrigen illusionistischen Gestaltung. Das Motiv des Vogels erscheint durch exzellente Maltechnik und Schattensetzung plastisch vor dem Hintergrund und der Eindruck eines realen Vogels vor einem gerahmten Untergrund bleibt. Verstärkt wird dies durch eine Überschneidung des linken Rands durch einen der Flügel.⁷⁰ Möglicherweise diente die Signatur auch als Einstieg in die Aufdeckung des Schwindels.⁷¹

Das Spiel mit der Illusion und die Freude an der Augentäuschung ging so weit, dass auch natürliche Bilder nicht ausschließlich auf herkömmliche Weise signiert wurden, sondern die Künstler auch dort ihren Namenszug versteckten. Ein Beispiel ist das Gemälde *Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Willhelm dem Schweiger* von Emanuel De Witte (Abbildung 29). Dessen oberes Drittel ist fast vollständig von einem grünen Trompe-l'oeil-Vorhang mit aufwendiger Goldborte verdeckt, der einen kräftigen Schlagschatten auf das dahinter liegende natürliche Bild eines Kircheninterieurs wirft. Der Betrachter blickt zwischen zwei mächtigen Pfeilern hindurch auf ein Grabmonument. Auf der rechten Pfeilerbasis befindet sich seitlich ein Scraffiti, das ein früherer Besucher der Kirche dort eingeritzt zu haben scheint. In unregelmäßigen Buchstaben, mit leicht verrutschten Ziffern liest man dort:

⁷⁰ Der Typus erinnert an das *Stilleben mit Rebhuhn, Armbrustbolzen und Handschuh* von Jacopo de' Barbari (Abbildung 28), bei dem ebenfalls die Jagdbeute vor der Wand präsentiert wird. Hier erfolgte die Signatur allerdings auf einem Cartellino.

⁷¹ Vgl. S. 33

Obwohl Emanuel De Witte hier seinen Namenszug als Teil des Motivs tarnt, orientiert er sich dennoch mit dessen Platzierung an der für eine herkömmliche Signatur klassischen Position in der unteren rechten Bildecke.

Solche Einbindung des Schriftzuges ist auch bei komplett illusionistischen Motiven, beispielsweise dem Quodlibet, eine Möglichkeit zur Signierung. Ebenfalls beliebt war die Beschriftung eines – im Motiv befindlichen – Papiers. Da Schrift auf diesem Medium ganz selbstverständlich wirkt, sind Schildchen oder abgebildete Briefe und Bücher geeignete Träger für den Künstlernamen. Hier machte man sich erneut die Nähe zwischen Malerei und Schrift zunutze, wie bereits bei der „Reproduktion einer Reproduktion“.⁷² Auf den Werken Gijsbrechts finden sich stets Elemente, die den Namen des Künstlers zeigen, ohne diesen als Signatur zu offenbaren. Mal wird er als Adressat auf einem Briefkopf genannt (Abbildung 30), mal taucht er auf einem kleinen Bild auf, das ebenfalls hinter die Bänder gesteckt ist (Abbildung 7). Van Hoogstraten lässt seinen Namen gleich mehrere Male auf dem *Steckbrett* (Abbildung 24) auftauchen: Neben seiner Erwähnung im Lobgedicht findet er sich auch als Autor auf zwei Büchern.

Tatsächlich gibt es nur wenige Trompe-l'oeil, die nicht signiert sind.⁷³ Dies vermittelt einen Eindruck des Erfindungsreichtums der Künstler und zeugt gleichzeitig von der Dringlichkeit, gelungene Gemälde zu kennzeichnen, um diese auf dem Kunstmarkt als Aushängeschild für die eigene Kunstfertigkeit nutzen zu können.

⁷² Vgl. S. 40.

⁷³ Dazu gehören vor allem Jagd- oder Musikstillleben. Aufgrund der Beliebtheit der Gattung versuchten sich vor allem in deren Blüte auch weniger begabte Maler an dem Sujet.

f) Die Entdeckung des Schwindels

Ein bedeutender, wenn auch ambivalenter Aspekt des Trompe-l'oeil ist die Entdeckung der Täuschung durch den Betrachter. Wie bereits erläutert, war diese Entlarvung unter anderem wichtig, um dem Künstler die Wertschätzung und Bewunderung des Betrachters zukommen zu lassen.⁷⁴ Die Aufdeckung durfte aber erst nach einer gewissen Zeitspanne erfolgen. War diese zu kurz, hielt man die Darstellung womöglich für minderwertig und das erhoffte Ansehen verkehrte sich ins Gegenteil.

Deshalb wurde im Idealfall die Illusion nicht unmittelbar auf den ersten Blick oder aufgrund eines Fehlers in der Darstellung entlarvt, sondern durch bewusste Fehlstellen oder eine scheinbare Unfertigkeit. Diese nahmen die Künstler gezielt bewusst in das Gesamtbild auf, um den Betrachter zu einer Reaktion zu reizen. Eine halbgeöffnete Tür oder der hinderliche Vorhang lösen den Wunsch aus, die Barriere zu beseitigen. Wie viele Personen mögen wohl Gijsbrechts *Rückseite eines Gemäldes* (Abbildung 3) umgedreht haben, auf der Suche nach dem eigentlichen Motiv? Den gleichen Effekt konnte eine gemalte Fliege auf dem Bild haben. Der Betrachter versucht das Tier fortscheuchen, wahrscheinlich eher aus Gewohnheit, als aufgrund des verdeckten Ausschnittes. Genauso kann das Ausbleiben einer erwarteten Bewegung des Insekts zur Aufdeckung des Schwindels führen. Nach einiger Zeit fällt dessen absolute Reglosigkeit auf und der Betrachter erkennt, dass er ein gemaltes Tier beobachtet hat. Solche Momente der Irritation – die Differenz zwischen der Erwartung des Betrachters und dem, was er tatsächlich wahrnimmt – fungieren als Auslöser der Entdeckung. Dies ist für das Trompe-l'oeil die vorteilhafteste Art der Entlarvung.

Möglicherweise erklärt die Notwendigkeit der Entdeckung auch ein Phänomen der Gattung, das nur selten in der Literatur erwähnt wird und dessen Problematik bei der Abbildung in Büchern nicht auftritt: Bei einer Vielzahl von Trompe-l'oeil erscheinen die Gegenstände leicht vergrößert. Zwar ist die korrekte Größenwiedergabe eine wichtige Voraussetzung für eine gelungene Täuschung, dennoch wirken beispielsweise die Steckbretter

⁷⁴ Vgl. S. 18.

Gijsbrechts und van Hoogstratens leicht überproportioniert. Eventuell ist die daraus resultierende Überprüfung der eigenen Wahrnehmung genau die Reaktion, welche die Maler bezweckten. Allerdings müssen die Gegenstände auf den Gemälden bereits aus der Entfernung deutlich zu erkennen sein: Unsicherheiten in der Identifikation führen zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Objekt und könnten zur vorschnellen Entdeckung des Schwindels führen. Die vergrößerte und damit überdeutliche Wiedergabe der Dinge sollte dem womöglich entgegenwirken. Und somit könnte auch der entgegengesetzte Effekt gemeint sein, nämlich die Aufrechterhaltung des Schwindels.

Die Frage, ob Trompe-l'oeil ihre damaligen Betrachter tatsächlich jemals wirklich täuschten, lässt sich nicht mehr beantworten. Die überlieferten Künstleranekdoten geben selten wahre Begebenheiten wieder, sie sind vielmehr geschickt inszenierte Geschichten, die dem Mythos des exzellenten Malers dienen. Einige der niederländischen Trompe-l'oeil dürften allerdings bei entsprechender Hängung und Beleuchtung ihr Publikum verblüfft haben. Für den heutigen Betrachter ist dies nur noch schwer nachzuvollziehen. Diese Gemälde begegnen uns fast ausschließlich im Zusammenhang einer Ausstellung und werden damit bereits als Werke der Malkunst präsentiert. Sie stellen sich einem Publikum, das an ungleich mehr Formen des Illusionismus gewöhnt ist, als noch vor 300 Jahren. Es wäre also zu überprüfen, welche Wirkung die Bilder und die Vergrößerung um nur eine Nuance auf einen unvoreingenommenen Betrachter hätten.

4. Kategorisierung der Trompe-l'oeil-Gemälde

Die tatsächlich illusionistisch angelegte Fläche auf einem Trompe-l'oeil kann, je nach Motiv, in ihrem Ausmaß variieren. Auf die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der exakten Abgrenzung der Gattung wurde bereits hingewiesen. Eine Unterteilung des Genres in zusammengehörige Gruppen ist im Vergleich dazu ergiebiger und wurde bereits frühzeitig in der Literatur umgesetzt. Dabei haben sich bis heute zwei Modelle herausgebildet, die unterschiedliche Ansätze verfolgen.

Die Gemälde lassen sich zum einen anhand der darauf dargestellten Gegenstände kategorisieren. Diese können einer übersicht-

lichen Anzahl von Themengebieten zugeordnet werden, da aufgrund der Vorgaben an ein Trompe-l'oeil dessen Gegenstandsrepertoire begrenzt ist. Eine bloße Reduzierung des Genres auf diese thematische Unterteilung würde ihm allerdings nicht gerecht werden, da hierbei der illusionistische Anspruch unberücksichtigt bleibt, durch den sich das Trompe-l'oeil von anderen Bildern absetzt. Des Weiteren gibt es eine Vielzahl von Beispielen, die sich nicht allein über ihr Motiv befriedigend einordnen lassen.

Zum anderen kann das Genre daher auch anhand der unterschiedlichen Behandlung der Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum gegliedert werden. Deren kurzzeitige Aufhebung ist das Ziel des Trompe-l'oeil und zu diesem Zweck suggeriert es entweder einen sich nach hinten fortsetzenden Raum oder scheint nach vorne auszugreifen.

4.1 Dargestellte Gegenstände

Der Ansatz der thematischen Gliederung findet sich bereits im Text von Gerson⁷⁵ und später ausführlicher bei Burda.⁷⁶ Bis heute wird diese Methode der Einteilung in der Literatur fortgeführt. Sie dient vor allem – wie auch in dieser Arbeit – dazu, die verschiedenen Motive der Trompe-l'oeil-Malerei vorzustellen. Das aktuellste Beispiel ist der Katalog zur Ausstellung „Deceptions and Illusions“ in Washington.⁷⁷

a) Steckbretter oder Quodlibets

Steckbretter und Quodlibets gehörten zu den beliebtesten Themen in der Trompe-l'oeil-Malerei und finden sich bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Die Schätzung ihrer Zahl und die Zusammenstellung eines Kataloges, wie bei gemaltem Vorhang und Cartellino, ist daher nahezu unmöglich. Zu den Malern, die sich auf diese Motiv spezialisiert hatten, zählen Cornelius Gijsbrechts, Samuel van Hoogstraten, Cornelis Brizé, Edward Collier, Wallerant Vaillant und Frans de Hamilton.

⁷⁵ Gerson (1963), S. 4.

⁷⁶ Burda (1969), S. 28ff.

⁷⁷ Ausstellungskatalog Washington (2002), S. 109ff.

Die Darstellungen ahmen reale Vorbilder nach, wie man sie in Amtsstuben, aber auch privaten Haushalten nutzte. Auf einem flachen Untergrund, der häufig zusätzlich mit einem gemalten Rahmen versehen ist, sind scheinbar dünne Bänder befestigt. Diese können unterschiedliche geometrische Muster bilden. Die einfachste Form ist eine Bespannung mit einem oder mehreren Querriemchen (Abbildung 24), wie sie sich bei kleineren Bildformaten findet. In größeren Gemälden sind zusätzlich vertikal Bänder gespannt, so dass ein Raster entsteht (Abbildung 7). In je einem Beispiel von Gijsbrechts (Abbildung 7) und Vaillant (Abbildung 25) sind außerdem auch diagonal Riemchen gezogen.

Hinter diesen Bändern klemmen bei einem Briefsteckbrett vornehmlich Schriftstücke. Man beschränkte sich aber nicht ausschließlich auf die Darstellung von Papier: Häufig wurden Utensilien, die man zum Verfassen solcher Schriftstücke brauchte, ebenfalls abgebildet. Dazu gehören Federn und Messer zum Anspitzen des Schreibgeräts, Brillen oder Siegellack. All diese Objekte sind im weitesten Sinne dem Bereich des Schreibtisches zuzuordnen.

Darüber hinaus entdeckt man auf den meisten Steckbrettern eine Vielzahl von anderen Gegenständen, die nichts mit der Tätigkeit des Schreibens oder Lesens zu tun haben. Aufgrund dieser scheinbar beliebigen Zusammenstellung werden solche Darstellungen als Quodlibet bezeichnet. Auf dem *Trompe-l'oeil-Steckbrett* (Abbildung 24) Samuel van Hoogstratens finden sich Schmuckstücke, Kämme und Rasierutensilien. Hier erhält der Betrachter Einblick in eine ganz private Sphäre, und in ihr spiegelt sich der Künstler selbst wider. Die nur scheinbar wahllos zusammengestellten Objekte kennzeichnen verschiedene Aspekte der Vita des Malers: Zwei der dargestellten Bücher sind von van Hoogstraten selbst verfasst, und die rechte Medaille wurde ihm aufgrund der gelungenen Täuschung mittels eines ganz ähnlichen *Trompe-l'oeil* verliehen. Diese Kenntnis eröffnet wiederum eine neue Sicht auf die bis dahin vermeintlich banalen Dinge der Schreibstube, denn durch sie weist sich der Maler als gebildeter und – im wahrsten Sinne des Wortes – *ausgezeichneter* Künstler aus. Die Gemälde van Hoogstratens waren Vorbild für andere Künstler, darunter auch Edvart Collier. In dessen Steckbrettern, die einen ähnlichen Aufbau zeigen, finden sich ebenfalls

Hinweise auf die Persönlichkeit des Malers. Dieser befand sich um 1700 in London und auf seinen dort entstandenen Arbeiten sind durch englische Publikationen zahlreiche Verweise auf diesen Aufenthalt dargestellt.

Eine homogene Gruppe von Briefsteckbrettern bilden die Gemälde von Cornelius Gijsbrechts, die er während seines Aufenthalts am Hof in Kopenhagen fertigte. Sie zeichnen sich durch ihr großes Format und die Vorhänge aus, welche jeweils seitlich neben den Papieren herabhängen. Stellenweise überlappen sich Stoff und Briefe, so dass der Eindruck eines realen Steckbrettes entsteht, das zum Schutz mit einem Behang versehen ist. Es gibt keine Entsprechung für diese Gruppe bei den in den Niederlanden entstandenen Trompe-l'oeil. Die Ausstattung eines Steckbrettes mit einem Schutzvorhang hatte vermutlich keinen realen Vorläufer, da dies den Zugriff auf die dahinter liegenden Dokumente erschwert hätte. Diese einzigartige Kombination resultiert wahrscheinlich aus der Auftragssituation des Künstlers, genau wie die Anlegung einiger Steckbretter als Paare. Bei ihnen entsprechen sich die Spannriemchen in ihrer Anordnung und die Vorhänge öffnen sich zur jeweils gegenüberliegenden Seite (Vgl. RV12 u. RV13 sowie Abb. 7 u. RV14). Nur aufgrund der Arbeit für einen von vorneherein bestimmten, wohlhabenden Abnehmer konnten solche Gemälde entstehen.

b) Jagdgerät und Jagdbeute

Ein weiterer Themenkreis der Trompe-l'oeil-Malerei ist die Darstellung von Objekten, die dem Bereich der Jagd angehören.⁷⁸ Dies umfasst sowohl Waffen als auch erlegte Tiere. Wichtigste Vertreter sind Johannes und Antonie Leemans, Cristoffel Pierson, Jacob und Cornelius Biltius, Melchior de Hondecoeter, Gijsbrechts und Brizé. Insbesondere von den Gebrüder Leemans haben sich viele Gemälde erhalten, die Rückschlüsse auf die Beliebtheit des Themas erlauben.

Im 17. Jahrhundert bildeten sich zwei Haupttypen dieses Themas heraus. Als Hintergrund dient beiden eine glatte Fläche, die in manchen Beispielen zusätzlich mit einem gemalten Rahmen versehen ist. Dieser

⁷⁸ Burda unterscheidet zusätzlich zwischen „Jagdgerät“ und „Repräsentation der Jagdbeute“. Burda (1969), S. 32.

Untergrund kann als glatter Wandausschnitt oder in Holzoptik gegeben sein. Dort hinein sind Nägel geschlagen, an denen die verschiedenen Objekte mit Schleifenbändern oder einfachen Fäden aufgehängt sind. Der erste Typus ist querformatig und zeigt vornehmlich die notwendigen Gerätschaften, meist für die Vogeljagd. Dementsprechend finden sich hier verschiedene Lockpfeifen, Netze, Messer, Flinten, Beutel und vieles mehr. Oftmals werden diese Gegenstände durch kleine Käfige ergänzt, in denen der Lockvogel transportiert wurde (Abbildung 8). Die Anordnung erfolgt einzeln und nebeneinander.

Der zweite Bildtyp ist im Gegensatz dazu hochformatig und zeigt weniger, dafür aber zu Bündeln zusammengefasste Objekte. Hierbei handelt es sich vornehmlich um die erlegte Beute und entsprechende Jagdutensilien. Aufgrund der Vorgabe, die Dinge in ihrer Originalgröße abzubilden, sind überwiegend kleine Tiere dargestellt, in der Regel Vögel, selten Enten oder Hasen. In Einzelfällen sind auch Hühner oder Hähne aufgehängt, die wohl üblicherweise nicht gejagt wurden, sondern eher von einem Hof oder dem Markt stammten (Abbildung 31). Das Trompe-l'oeil ahmt auch hier die gebräuchliche Aufbewahrung der dargestellten Dinge nach.⁷⁹ Meist sind noch ausschmückende Elemente beigefügt, wie beispielsweise eine gelöste Feder, ein Insekt oder auch ein leer gebliebener Nagel.

Neben diesen Haupttypen gibt es zahlreiche Gemälde, die eine Mischform darstellen. In Cornelius Biltius *Stilleben mit aufgehängtem Jagdgerät und Wildbrett* (Abbildung 32) sind alle kleineren Beutetiere vor einer Wand aufgehängt, dazwischen Waffen und ein Jagdhorn. Biltius setzt dieses großformatige Trompe-l'oeil (180,5 x 189,5 cm) aus ansonsten einzeln auftretenden Elementen zusammen. Einige davon, wie zum Beispiel die noch im Netz baumelnden Vögel, finden sich bereits bei seinem Vater, Jacob Biltius. Dieser hatte sich ebenfalls auf Jagd-Trompe-l'oeil spezialisiert (Abbildung 33).

⁷⁹ Das bedeutet auch, dass die Tiere kopfüber an ihren Füßen aufgehängt sind. Burda sieht hierin ein weiteres Indiz für die Trivialität des Genre. Diese Umsetzung der praktischen Vorgabe beschreibt sie wie folgt: „Die Darstellung der Jagdbeute begnügt sich mit der banalen Präsentation (an den Füßen aufgehängt!) der toten Tiere, allenfalls bereichert durch Gerät, was zu seiner Erlegung notwendig war“. Burda (1969), S. 96.

Auch Gijsbrechts griff dieses Thema während seiner Zeit in Dänemark auf. Manche seiner Jagd-Trompe-l'oeil sind wieder mit einem zusätzlichen Schutzvorhang versehen. Mit dem Arrangement der Jagdutensilien ist allerdings in den meisten Fällen kein natürliches Bild gemeint, sondern sie befinden sich, wie auch der Vorhang scheinbar, im Betrachtterraum. Das *Trompe-l'oeil mit toter Ente und Jagdgerät* (Abbildung 34) zeigt als einziges eine etwas rustikalere Ausstattung im Gegensatz zu den sonst prächtigen Gerätschaften der anderen: Die Jagdtasche ist mit einer Bauernrose bestickt und die Schwertscheide nur wenig verziert. Es ist darüber hinaus das einzige Gemälde Gijsbrechts, das ein erlegtes Tier im Betrachtterraum vortäuschen soll.⁸⁰

c) Musikinstrumente

Die Darstellung von Musikinstrumenten im Trompe-l'oeil kommt vergleichsweise selten vor.⁸¹ Es finden sich Bildbeispiele von Gijsbrechts, Brizé sowie Johannes und Antonie Leemans. Die Form der Präsentation ähnelt den Jagd-Trompe-l'oeil. Die gezeigten Gegenstände werden vor einem abgesetzten Hintergrund an Haken oder Nägeln aufgehängt. Meist sind kleinere Zupf- und Streichinstrumente, wie zum Beispiel Violinen, gezeigt. Es können aber auch Hörner oder Flöten dargestellt sein. Die Instrumente werden häufig durch die dazugehörigen Bögen oder Notenblätter ergänzt. Selten findet sich eine Kombination von Steckbrett und Musikstillleben wie bei Biltius Gemälde *Quodlibet mit Violine und Schriftstücken* (Abbildung 35). Dort sind eine Pochette (Taschengeige) und eine Violine an einem herkömmlichen Steckbrett hängend gezeigt. Hinter den roten Riemen klemmen neben Noten auch Schreibutensilien, eine Taschenuhr und eine Graphik.

Von Gijsbrechts existiert ein ähnliches Gemälde, allerdings kleiner und im Hochformat (Abbildung 30). Das Band zur Aufbewahrung der Papiere ist unterhalb der Violine angebracht. Eine ungewöhnlich umfangreiche Auswahl bringt derselbe Künstler im Bild *Musikinstrumente vor einer Wand*

⁸⁰ Ein anderes Trompe-l'oeil mit gemaltem Vorhang, ebenfalls in Kopenhagen befindlich, zeigt ein herkömmliches Jagdstillleben mit einem toten Hasen als natürliches Bild (Anhang 1, Register V16).

⁸¹ Burda (1969), S. 29.

(Abbildung 36): Hier ist neben in einer Ansammlung diverser Streich-, Zupf- und Blasinstrumente auch eine kleine Harfe abgebildet.

d) Atelierwände

Das Motiv einer gemalten Holzwand, vor der ein natürliches Bild angebracht ist, bezeichnet man als Atelierwand. Kleinere Bilder, häufig Porträts, können mittige Gemälde flankieren und Malerutensilien, wie Palette, Pinsel oder Tücher, ergänzen das Arrangement. Auf diese Weise wird das Ambiente einer Werkstatt suggeriert und das natürliche Bild scheinbar während des Herstellungsprozesses gezeigt.

Viele Künstler griffen dieses Thema auf, da die Reproduktion von Gemaltem durch Malerei aufgrund des identischen Mediums eine Erfolg versprechende Form des Illusionismus darstellt. Man beschränkte sich dabei jedoch nicht nur auf die Wiedergabe von Ölbildern, sondern variierte die Darstellung durch Kombination mit Zeichnungen oder Drucken. Auf diese Weise zeigt sich in den Atelierwänden ein breites Spektrum der Kunst.

Zu den bekanntesten Vertretern des Genres gehört einmal mehr Cornelius Gijsbrechts. Seine natürlichen Bilder vor dem Holzhintergrund widmen sich meist dem Motiv der Vanitas (Abbildung 18). Diese Mahnung an die Vergänglichkeit und Eitelkeit des Menschen wurde öfters durch das Ablösen einer Ecke dieses vermeintlich in Arbeit befindlichen Gemäldes unterstrichen.⁸²

In dieser Gruppe gibt es auch einige wenige Bilder, die ohne Malerutensilien vor einer Holzwand hängen und deren Malvorgang bereits länger abgeschlossen scheint. Ein Beispiel hierfür ist das Trompe-l'oeil von Jan Miense Molenaer, auf dem mehrere kleine *Ölgemälde* (Abbildung 37) gezeigt werden. Diese sind weder nach Thema zusammengestellt noch gerahmt. Letzteres kennzeichnet sie als noch nicht für die Hängung in einem Haushalt vorbereitet und rechtfertigt die Einordnung dieses Trompe-l'oeil in die Gruppe der Atelierwände.

⁸² Vgl. S. 145ff.

e) Wandschränke

Eine weitere Motivgruppe des Trompe-l'oeil bilden die Darstellungen von Wandschränken.⁸³ Sie finden sich unter anderem im Œuvre Samuel van Hoogstratens sowie bei Cornelius und Franciscus Gijsbrechts. Hier wird die Vorderansicht eines Schränkchens gezeigt, dessen Tür massiv Holz oder mit Glas gefüllt sein kann.⁸⁴ In manchen Fällen scheint sie sich leicht offen zu stehen. Die Künstler nutzten die Oberfläche für die Abbildung weiterer Gegenstände. An den Türen hingen beispielsweise Toilettenartikel (Abbildung 38) und in den Eisenstreben von Glastürchen konnten verschiedene Dinge stecken. Das Gegenstandsrepertoire ähnelt dem des Quodlibets. Im Beispiel des *Trompe-l'oeil eines geschlossenen Wandschranks* (Abbildung 39) von Cornelius Gijsbrechts finden sich neben Briefen ebenfalls ein Kamm und eine Feder. Sie sitzen nur zum Teil vor dem Glas. Einige Felder sind zerbrochen, so dass auch Papiere im Inneren erkennbar sind.

Dem sichtbaren Inhalt dieser Schränkchen sind kaum Grenzen gesetzt. Die Objekte können sich fast beliebig in die Tiefe ausdehnen, da ihre genaue Betrachtung aufgrund der vermeintlichen Tür verwehrt bleibt und auch der Lichteinfall vermindert ist. In Bildern für den bürgerlichen Kontext sind überwiegend Alltagsgegenstände dargestellt. Das Inventar bei Gijsbrechts Bildern entspricht wiederum einem feudaleren Anspruch. Dort werden kostbare Kuriositäten gezeigt, deren reale Vorbilder zum Teil aus derselben Wunderkammer am Hofe stammten, in der auch das entsprechende Trompe-l'oeil aufbewahrt wurde.⁸⁵

Eine Besonderheit dieser Gruppe stellen Trompe-l'oeil dar, auf denen zusätzlich kleine Eisenteile befestigt sind, die den Eindruck eines realen Wandschränkchens verstärken. Diesen Kunstgriff übertrifft Gijsbrechts jedoch noch mit seinem *Kuriositätenschränkchen mit Elfenbeinkrug* (Abbildung 40). Hier waren seitlich am Keilrahmen Scharniere angebracht

⁸³ In der Literatur findet sich hierfür auch die Bezeichnung *Schränktüren*. Da jedoch in den meisten Fällen ein Einblick in das vermeintliche Innere gewährt wird, ist der umfassendere Begriff des *Wandschranks* berechtigt. Auch bei Gemälden, die de facto nur eine Tür zeigen (Abbildung 38), ergänzt der Betrachter eine dahinter liegende Öffnung, auch dies ist ein Teil der Illusion.

⁸⁴ In seltenen Fällen ist diese Glasfläche als Fensteröffnung gemeint.

⁸⁵ Ausstellungskatalog Kopenhagen (1999), S. 82ff.

und das Bild konnte wie eine reale Schranktür zur Seite aufschwingen. Darüber hinaus war auch die Rückseite bemalt: Sie zeigte die auf der Außenseite dargestellten Gegenstände – nun in ihrer Rückansicht (Abbildung 41). Hinter dem Bild befand sich allerdings kein wirklicher Schrank, sondern der Betrachter blickte auf die Zimmerwand.⁸⁶ Nischendarstellungen fallen ebenfalls in diese Kategorie, spielen in der Trompe-l'oeil-Malerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert allerdings nur eine untergeordnete Rolle.

f) Natürliche Bilder mit gemaltem Vorhang, Cartellino oder Rahmen

Im weiteren Verlauf der Arbeit wird genauer auf diese Motive und ihre Künstler eingegangen, daher sollen hier nur die Besonderheiten dieser Gruppe im Gegensatz zu den bisher genannten aufgezeigt werden.

Mit diesen Gemälden bewegt man sich bereits außerhalb einer eng gesteckten Definition des Genres. Hier soll nur ein Teil des Gesamtbildes als realer Gegenstand im Betrachterraum erscheinen. Das herkömmliche Gemälde wurde durch ein illusionistisches Element komplettiert und nur dieses täuscht das Publikum in Bezug auf seine Natur. Auf dem natürlichen Bild kann jedes beliebige Thema dargestellt sein, da es nicht an die Vorgaben für eine gelungene Täuschung gebunden ist. Diese Gruppe kann sich folglich nur über die Motive der Trompe-l'oeil-Elemente definieren. Dazu gehören der Vorhang, das Cartellino und der Rahmen.

Anders als die natürlichen Bilder bei den so genannten Atelierwänden sind die hier gezeigten Gemälde nicht vor einem speziellen Hintergrund gezeigt. Sie sind vollendet und werden durch die Zugabe des illusionistischen Vorhangs oder eines Cartellino als Bestandteil einer Sammlung ausgewiesen. Das Ausmaß der Fläche, die das Trompe-l'oeil-Element einnimmt, kann stark variieren.

⁸⁶ Ausstellungskatalog London (2000), S. 43.

4.2 Das Ausgreifen in den Raum

Ein Betrachter ordnet den vermeintlich realen Gegenständen auf einem Trompe-l'oeil aufgrund seiner Seherfahrung eine individuelle räumliche Ausdehnung zu. Vor einer geschlossenen Rückwand aufgereihe Objekte empfindet man als in den Raum ragend. Blickt man in einen Schrank oder eine Nische, so wirkt es, als würden deren Wände zurücktreten.

a) Die Ausdehnung in den vorderen Raum

Die meisten Motive der Gattung dehnen sich scheinbar nach vorne, also in Richtung des Betrachters aus. Dieser Eindruck entsteht aufgrund der Platzierung von Dingen vor einer geschlossenen Rückwand. Eine solche Fläche stellt eine klare Abgrenzung dar und wird aufgrund der Überlagerung durch andere Gegenstände als weiter hinten liegend empfunden. Bei einem Trompe-l'oeil schließt diese Rückwand vermeintlich mit der Zimmerwand ab. Die gezeigten Objekte erzeugen beim Betrachter deshalb die Illusion, sie würden sich ebenfalls vor der Wandfläche befinden und somit plastisch in den vorderen Raum ausgreifen.

Die vorgetäuschte Ausdehnung der Gegenstände variiert, häufig finden sich sehr flache Objekte, beispielsweise Papiere (Abbildung 7). Bei der Präsentation von Jagdgerät kommen voluminösere Gegenstände wie Flinten und Hörner vor. Am weitesten in den Raum scheinen die Lockvogelkäfige zu ragen. Ihre Dreidimensionalität wird, außer mittels kräftiger Schlagschatten, auch durch die darin gezeigten Tiere verdeutlicht (Abbildung 8). Die Darstellung des Inhalts unterstreicht den Eindruck von Volumen. Steckbretter, Quodlibets, Atelierwände und Trompe-l'oeil mit Musikinstrumenten lassen sich ebenfalls in diese Gruppe einordnen.

Bei dem Motiv des gemalten Vorhangs oder des illusionistischen Cartellino bleibt die Grenze zwischen natürlichem Bild und Betrachter bestehen. Das erkennbare Gemälde ist klar vom Betrachterraum getrennt. Es schließt an seiner Rückseite mit der Zimmerwand ab. Das Trompe-l'oeil-Element wird daher als *davor* angebracht wahrgenommen und dehnt sich somit ebenfalls nach vorne aus.

b) Die Suggestierung eines Tiefenraumes

Einige Trompe-l'oeil erwecken durch ihre illusionistische Malweise den Eindruck, als würde es hinter dem eigentlichen Bildträger weiteren Raum geben. In der Realität existiert dieser offene Bereich nicht, sondern dort befindet sich die Zimmerwand, vor der das Trompe-l'oeil hängt.

Die Wahrnehmung und Abschätzung von Entfernung geschieht aufgrund der eigenen Seherfahrung. Das Trompe-l'oeil schließt für den Betrachter sichtbar mit der Zimmerwand ab, da es plan davor hängt. Alles, was man aufgrund von Überschneidungen als weiter entfernt als diese Oberfläche annimmt, muss sich folglich in einer Öffnung der Wand befinden. Zum Teil genügt bereits die Darstellung einer geschlossenen Schranktür, um die Assoziation eines dahinter liegenden Raumes zu erzeugen, wie bei der (geschlossenen) *Trompe-l'oeil-Schranktür mit Stilleben* (Abbildung 38) von Samuel van Hoogstraten.

Eine solche Tür stellt in gewissem Sinne ein Hindernis dar, allerdings erscheint diese nicht endgültig. Der Betrachter deutet erst die Rückwände der Schränke oder Nischen als Raumgrenze, unabhängig davon, ob er sie sehen kann oder als selbstverständlich voraussetzt. Türen sind scheinbar leicht geöffnet, die Glasscheiben sind gebrochen und so fällt der Blick ohne Barriere, direkt in das Innere.⁸⁷ Beim Großteil der Beispiele ist der Innenraum erkennbar und die darin gezeigten Gegenstände unterstützen den räumlichen Eindruck.

c) Cut-Outs oder Chantournés

Bei einem Trompe-l'oeil, dessen Kontur unmittelbar der des dargestellten Motivs folgt, spricht man von einem *Cut-Out* oder *Chantourné*. Hierfür wurde die Leinwand auf eine Holzplatte aufgezogen und dem Umriss des abgebildeten Gegenstandes nach ausgesägt. So ergab sich eine modellierte Silhouette. Chantournés sind mobil und werden frei platziert, hängen also im Allgemeinen nicht vor einer Wand. Der dadurch tatsächlich vorhandene

⁸⁷ In diesem Fall greift das Trompe-l'oeil dann zusätzlich scheinbar in den vorderen Raum aus.

Abstand hierzu erzeugt einen realen Schatten. Räumlicher Eindruck und Täuschung werden intensiviert, da das Trompe-l'oeil sich hier zusätzlich von der klassischen Form und Anbringung eines Gemäldes gelöst hat. Das Chantourné stellt „die größtmögliche Nachahmung der Wirklichkeit“ dar.⁸⁸

Die Gruppe definiert sich aufgrund dieser technischen Besonderheit, nicht durch ein gemeinsames Bildthema. Hier finden sich die unterschiedlichsten und wohl verblüffendsten Variationen der Trompe-l'oeil-Malerei. Es kann nahezu alles dargestellt werden, da Grenzen durch herkömmliche Leinwandabmessungen entfallen. Nur die räumliche Ausdehnung des Objektes muss auf dem zur Verfügung stehenden Platz überzeugend wiedergegeben werden. Bekanntestes Beispiel ist die *Trompe-l'oeil Leinwand mit Fruchtstillleben* (Abbildung 19) von Cornelius Gijsbrechts, die sich in Kopenhagen befindet. Man sieht Teile der Holzstaffelei, welche die Silhouette vorgibt, ein Gemälde, eine Bildrückseite und verschiedene Malutensilien.⁸⁹

Heute existieren nur noch wenige dieser Chantournés, viele davon stammen aus England und geben so genannte *Dummy-Board Figures*, also menschliche Figuren, wieder.⁹⁰ Man muss aber annehmen, dass es im Holland des 17. Jahrhunderts eine Vielzahl unterschiedlichster Spielarten dieser Trompe-l'oeil-Form gab. In zeitgenössischen Texten wird häufig von Chantournés berichtet. Houbraken erwähnt eine Anekdote über ein solches Werk des Künstlers Cornelis Bisschop: Der Käufer hatte die gerade erstandene, gemalte Figur eines Dieners in seinem Empfangsraum aufgestellt, und tatsächlich sollen einige Gäste versucht haben, diesem Trompe-l'oeil Trinkgeld zu geben.⁹¹ Aber auch kleinformatige Cut-Outs tauchen in der Literatur auf, vor allem in Berichten über Samuel van Hoogstraten. Dieser überlistete seine Besucher zum Beispiel mittels gemalter Hausschuhe, die man in den Ecken liegend vorfand, oder Heringen, die von

⁸⁸ Ausstellungskatalog Frankfurt: Schulze, Sabine (Hrsg.): Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Frankfurt 1993, S. 200.

⁸⁹ Dazu gehört auch ein Stock, der abrupt mit der Kante des natürlichen Bildes auf der Staffelei endet. An dieser Stelle wurde das Werk beschädigt und der schmale Holzsteg, der die Verlängerung des Malstocks darstellte, ist abgebrochen. Ausstellungskatalog London (2000), S. 52.

⁹⁰ Wilhelm, Jaques: Silhouettes and Trompe-l'oeil Cut Outs, in: The Art Quarterly, Winter, Detroit (1953), S. 296.

⁹¹ Wilhelm (1953), S. 301.

der Decke baumelten.⁹² Erhalten hat sich unter anderem eine illusionistische *Wandtasche* (Abbildung 42) von Cornelius Gijsbrechts, in der verschiedene Gegenstände aufbewahrt werden. Solche Trompe-l'oeil hingen wahrscheinlich – für ein Cut-Out eher ungewöhnlich – an der Wand in der Nähe eines Schreibtisches. Sie wirken wie Chantourné-Variationen eines Quodlibets und stellen meist Details aus größeren Steckbrettern dar (Abbildung 7).

Steckbretter, Quodlibets oder natürliche Bilder fallen gewöhnlich nicht in diese Kategorie, obwohl ihr Umriss mit dem des dargestellten Motivs identisch ist. Sie müssen aber weder in ihrer Kontur extra angepasst werden, noch stehen sie freibeweglich im Raum. Doch auch hier verwischen die Grenzen, wenn man einige Trompe-l'oeil von Cornelius Gijsbrechts näher betrachtet: Sein *Kuriositätenschränkchen mit Elfenbeinkrug* (Abbildung 40) ist beweglich angebracht und kann gewissermaßen geöffnet werden. Die *Rückseite eines Gemäldes* (Abbildung 3) war nicht an einer Wand aufgehängt, sondern lehnte wahrscheinlich am Boden davor, so dass der Betrachter das Bild aus Neugier auf das eigentliche Motiv leicht umdrehen konnte. Beide Beispiele besitzen auf ihre Weise sogar mehr Mobilität als die große und sperrige Trompe-l'oeil-Staffelei Gijsbrechts.

5. Besondere Motive des Trompe-l'oeil

5.1 Das Motiv des gemalten Vorhangs

Ein beliebtes Motiv der Trompe-l'oeil-Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden ist der illusionistisch gemalte Vorhang. Er stellt ein rein holländisches Phänomen dar, in keinem anderen Land finden sich Entsprechungen. Durch seine Verwendung kann ein herkömmliches Bild zu einem Trompe-l'oeil werden.

Gemälde von bedeutenden Künstlern werden, trotz großflächigen illusionistischen Vorhängen, in der Fachliteratur meist nicht klar als Trompe-l'oeil angesprochen. Dies zeigt sich am Beispiel *Heilige Familie mit dem*

⁹² Wilhelm (1953), S. 302.

Vorhang (Abbildung 1) von Rembrandt, das an späterer Stelle noch ausführlich behandelt werden soll.⁹³ Es gehört zu den meistbesprochenen und am häufigsten abgebildeten Werken in Texten zum illusionistischen Vorhang. Doch obwohl ein großer Teil der Bildfläche bedeckt ist, führt dies selten zu einer Identifizierung des Gesamtgemäldes als Trompe-l'oeil. Grund hierfür ist möglicherweise die bis in die 1970er Jahre anhaltende negative Bewertung des Genres.

Das Gemälde gilt als das Erste mit diesem Motiv und ist auf das Jahr 1646 datiert. Vermutlich kurz darauf entstand das *Selbstbildnis des Malers mit Pfeife* (Abbildung 2) des Rembrandt-Schülers Gerrit Dou. Es ist zwar signiert, aber nicht datiert. Seine zeitliche Einordnung erfolgt anhand des Fenstermotivs und der Identifizierung des Dargestellten als Dou selbst.⁹⁴ Die gezeigte Person kann als ungefähr in ihren frühen 30ern eingestuft werden. 1646 war Gerrit Dou 33 Jahre alt. Geht man tatsächlich von einem Selbstporträt aus, könnte dieses durchaus auch vor 1646 entstanden sein. Diese These ist jedoch nicht unumstritten, da man Dou nicht eindeutig als Abgebildeten benennen kann. Des Weiteren ist das Lebensalter der Person auf dem Porträt nicht auf 2 Jahre exakt bestimmbar. Eine Entstehung in der Zeit kurz nach 1646 wird daher inzwischen allgemein angenommen.⁹⁵

Aufgrund dieser beiden Werke ist sicher belegt, dass Trompe-l'oeil mit gemaltem Vorhang bereits vor den ersten illusionistischen Atelierwänden oder Steckbrettern existierten. Bislang wurde in der Literatur ein Gemälde von Sebastian Stoskopff, das einen vor einer Bretterwand hängenden Kupferstich zeigt, als frühestes Trompe-l'oeil-Tafelbild dieser Epoche bezeichnet.⁹⁶ Zum Zeitpunkt seiner Entstehung 1651 allerdings hatte das Motiv des gemalten

⁹³ Vgl. S. 182f.

⁹⁴ Das Motiv des steinernen Fensterbogens, der einen Einblick in den dahinter liegenden Raum freigibt, taucht ab den 1640ern im Werk Dous auf. Sumowski, Werner: Die Gemälde der Rembrandt-Schüler, Landau 1986, S. 530.

⁹⁵ Gerrit Dou war in der Zeit zwischen 1628 und 1632 als Schüler in Rembrandts Werkstatt tätig und gründete danach ein eigenes Atelier. Während Reuterswärd eine eventuelle Vordatierung des Bildes von Dou nicht ausschließen möchte, lehnt Sumowski dies ab. Vgl. Sumowski (1986), S. 498; Vgl. Reuterswärd, Patrik: Tavelförhänget. Kring ett Motiv i holländskt 1600 talsmaleri, in: Konsthistorisk Tidskrift 25, Stockholm 1956, S. 297ff.

⁹⁶ Burda sieht den Vorhang nicht als eigenständiges augentäuschendes Element, da laut ihrer Definition alle Objekte auf dem Gesamtgemälde vorgeben müssen, sie würden real im Betrachtterraum existieren. Das natürliche Bild hinter dem scheinbar greifbaren Stoff tut dies jedoch nicht. Nur vereinzelt wird der Vorhang als zusätzliches, dekoratives Attribut bei illusionistischen Steckbrettern erwähnt. Burda (1969), S. 28, 33ff, 96 u. 154.

Vorhangs bereits das Atelier Rembrandts verlassen, die Stadtgrenzen Amsterdams überschritten und war über elfmal tradiert worden.

Der illusionistische Vorhang fand auch als erstes Motiv der Gattung Beachtung in der kunsthistorischen Forschung. Die ausführliche, 1956 publizierte Arbeit von Patrik Reuterswärd ist immer noch eine der grundlegenden Untersuchungen zum Thema.⁹⁷ Hierin werden allein 13 Gemälde mit illusionistischem Vorhang abgebildet, die aus dem 17. Jahrhundert stammen und ansonsten selten in Büchern auftauchen, darunter auch die Werke von Abraham de Pape (Abbildung 17), Karel van der Pluym (Abbildung 56) und Christaen Dusart (Anhang 1, Register V9). Reuterswärd weist auf reale Vorbilder für diese gemalten Vorhänge hin und entwirft einige wesentliche Fragestellungen zum Motiv. Er trägt dabei die bisherigen Forschermeinungen zusammen. Die Verbindung zur Marien- und Herrscher-Ikonographie, der die Intimität steigernde Aspekt und das Problem der Rahmung werden angesprochen.

Diese Punkte baut Wolfgang Kemp in seiner 1986 erschienenen Monographie über das Rembrandt-Bild *Die Heilige Familie mit dem Vorhang* weiter aus.⁹⁸ Es wird zusätzlich die Bedeutung von Vorhängen im liturgischen Gebrauch ausführlicher erörtert. Das Motiv hat in der Arbeit von Kemp einen wichtigen Stellenwert für die Bildanalyse: Ihm wird ganz explizit eine, über die rein illusionistische Funktion hinausgehende, innere Bedeutung zugesprochen. Der Autor zeigt auf, dass seine Verwendung Einfluss auf das dahinter liegende Motiv hat.⁹⁹

Kemp schätzt die Anzahl der Gemälde mit illusionistischem Vorhang auf ungefähr 30.¹⁰⁰ Für die hier vorgelegte Arbeit konnten unterdessen 46 Bilder aus den Jahren 1646 bis 1672 zusammengetragen werden. Die Zahl dürfte noch weiter steigen, denn die Gemälde sind bislang nur wenig publiziert.

⁹⁷ Reuterswärd (1956), S. 97ff.

⁹⁸ Kemp (1986), S. 21ff.

⁹⁹ Kemp (1986), S. 68.

¹⁰⁰ Kemp (1986), S. 48.

5.1.1 Unterscheidung von Trompe-l'oeil-Vorhang und Motiv-Vorhang

Um Trompe-l'oeil von Bildern abzugrenzen, die einen Vorhang als Motiv des dargestellten Raumes beinhalten, soll im Folgenden anhand zweier Beispiele der Unterschied zwischen beiden Formen erläutert werden.

Beim Ersten handelt es sich um *Die Allegorie der Malkunst* (Abbildung 43) von Jan Vermeer van Delft aus dem Jahr 1673. Hier hängt auf der linken Seite ein schwerer Vorhang, welcher die Farben des restlichen Bildes aufgreift. Die untere rechte Ecke ist hochgeschlagen, so dass das aufwendige Muster aus figuralen und floralen Motiven nur schwer auf den großzügigen Falten zu erkennen ist. Hinter dem Stoff wandert der Blick über einen lederbezogenen Stuhl und einen Tisch mit verschiedenen Requisiten in ein Atelier. Darin sitzt ein Maler, dem Betrachter den Rücken zuwendend, vor einer Staffelei. Ihm steht eine junge Frau mit Attributen der Muse Klio Modell gegenüber.¹⁰¹ Der Vorhang befindet sich in vorderster Ebene. Weder seine Anbringung – eventuell in Form einer Stange mit aufgezogenen Ringen oder Schlaufen – noch sein genauer Verlauf sind für den Betrachter erkennbar. All das liegt außerhalb des Bildfeldes und bleibt unsichtbar. Seine Position und Funktion innerhalb der Gesamtkomposition ist im Gegensatz dazu klar nachvollziehbar: Durch ihn wird die Ausdehnung der beiden aneinander grenzenden Zimmer und damit der Standpunkt des Betrachters inmitten des Raumgefüges definiert. Auch bei der Lichtführung spiegelt er die Verhältnisse innerhalb des Bildes wider. Im unteren Bereich findet sich derselbe Helligkeitswert wie auf dem benachbarten Stuhl. Der Vorhang gehört also aufgrund seiner Fältelung, Musterung, Anbringung und der Lichtführung zum dargestellten Atelier und soll keinen vor der Bildebene befindlichen Stoff vortäuschen. Er ist somit als *Motiv-Vorhang* zu bezeichnen, der zur Ausstattung des dargestellten Raumes gehört.¹⁰²

Das Gemälde, anhand dessen die Indikatoren für einen Trompe-l'oeil-Vorhang verdeutlicht werden sollen, stammt ebenfalls von Jan Vermeer

¹⁰¹ Wheelock, Arthur K. Jr.: Vermeer, Köln 1992, S. 128.

¹⁰² Der Begriff des *Motiv-Vorhangs* soll hier zur leichteren Kennzeichnung eingeführt werden. Obwohl der Vorhang in diesem Beispiel klar zum dargestellten Bildraum gehört, findet sich auch für ihn die Bezeichnung „Trompe-l'oeil“. Gilbert, Creighton E.: Grapes, Curtains, Human Beings: The Theory of Missed Mimesis, in: Künstlerischer Austausch. XXVIII Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, Band II, Berlin 1992, S. 415.

van Delft. Bei der *Briefeuleserin am offenen Fenster* (Abbildung 44) von 1657 blickt man in einen kleinen Raum, indem eine junge Frau versunken einen Brief studiert. Sie ist dem Fenster zugewandt, dessen Laden sich weit in das Zimmer öffnet. Zwischen Briefeuleserin und Betrachter steht ein Tisch mit einer Obstschale fast zentriert unterhalb des Fensterrahmens. Am rechten Bildrand ist ein leuchtend grüner, zurückgeschobener Vorhang gezeigt, der einen Teil des Zimmers verdeckt. Anders als bei der *Allegorie der Malkunst* ist hier ein fein gewebter Stoff gegeben, eventuell Taft. Er weist neben größeren Falten, die durch das Zurückschieben entstanden sind, auch kleinere Knitterfältchen auf. Seine Position fügt sich allerdings nicht widerspruchlos in das hier gezeigte Zimmer ein, würde man ihn als Motiv-Vorhang beurteilen: Ausführung, Anordnung und Lichtführung sprechen dagegen. Während der Betrachter beim ersten Beispiel nur einen Ausschnitt der aufgehängten Stoffbahn erkennen kann, ist hier der gesamte Vorhang sichtbar, wie der aufwendig gestalteter Saum verdeutlicht. Seine Aufhängung an Ringen, die auf eine Stange gezogen sind, ist ebenfalls nachvollziehbar. Als Motiv-Vorhang entspräche der Bildausschnitt dem Wandausschnitt, welchen der Behang verdecken soll – ein angegliedertes Zimmer als Betrachterstandpunkt wie in der *Allegorie der Malkunst* kann hier nicht rekonstruiert werden, da das Arrangement von Tisch und Fensteröffnung dies nicht folgerichtig zulassen.¹⁰³ Auch die Lichtführung spricht gegen die Einordnung als innerbildlich. Das Fenster stellt die einzige Lichtquelle dar, deutlich abzulesen an den Helligkeitspunkten auf Teppich und Obst. Der Schatten der Frau und des in den Raum geöffneten Ladens beziehen sich ebenfalls nur auf das dort einfallende Tageslicht. Betrachtet man aber die Falten des Vorhangs und die Stange genauer, so findet man hier Reflexe, die nicht vom Einfall durch das Fenster herrühren können. Das Spiel von hellen und verschatteten Partien auf dem schimmernden Stoff setzt sich im rechten Randbereich noch fort, der schon weit außerhalb des Einfallbereichs des Tageslichts liegt. Genauso verhält es sich bei dem feinen Glanzstreifen, der auf der Stange entlang läuft. Diese Reflektionen erfordern eine weitere Lichtquelle, etwa an

¹⁰³ Der Tisch würde direkt am Durchgang in die dahinter liegende Kammer stehen und der kurze Vorhang sowohl nach oben hin als auch zum Boden nur einen Bruchteil der Öffnung abtrennen.

Betrachterstelle, die sich jedoch ansonsten nirgends in der Kammer widerspiegelt.

Vorhang und restliches Bildmotiv gehen also keine Wechselbeziehung miteinander ein. Dies deutet daraufhin, dass dieser sich nicht innerhalb des Bildraumes befindet, sondern als Trompe-l'oeil-Element vor einem Interieurgemälde gemeint ist. Zwar sitzt er damit, wie auch der Motiv-Vorhang in der *Allegorie der Malkunst* an der Bildgrenze, diesmal aber auf Seiten des Betrachters. Eine abweichende Lichtführung bildet nun keinen Widerspruch mehr, denn der Vorhang muss nicht auf die in diesem Interieur herrschenden Verhältnisse reagieren. Die schimmernden Reflexe auf dem Stoff und das Fehlen einer Fortsetzung auf dem vorderen Bereich des Teppichs finden damit eine Erklärung. Ein solcher realer Vorhang zum Schutz des Bildes entspräche ungefähr den Maßen der Leinwand, hier also 83 cm in der Höhe und 64, 5 cm in der Breite. Für dieses Größenverhältnis wirken Faltenwurf und Knitterfältchen auf dem Stoff realistisch und nachvollziehbar, ebenfalls ein Kriterium zur Unterscheidung zwischen Motiv- und Trompe-l'oeil-Vorhang.

Obwohl also nachgewiesen werden kann, dass der Vorhang in Vermeers *Briefeuleserin am Fenster* sich vor einem natürlichen Bild befindet und fast ein Drittel des dargestellten Raumes verdeckt, fehlen eindeutige Benennungen des Gemäldes als Trompe-l'oeil in der Literatur. Dafür finden sich allgemeine und eher vage anmutende Beschreibung, wie beispielsweise bei Düchting, der von einem „in trompe-l'oeil-Manier gemaltem Vorhang, der eigentlich gar nicht der Bildszene, sondern einer anderen außerbildlichen Wirklichkeit anzugehören scheint“ spricht.¹⁰⁴ Wheelock bezeichnet ihn ebenfalls nur als „trompe-l'oeil-artig“.¹⁰⁵

Die Ergebnisse einer Röntgenuntersuchung (Abbildung 44a) machen deutlich: Der Vorhang war anfänglich nicht in der Konzeption des Bildes vorgesehen, sondern wurde nachträglich ergänzt. An seiner Stelle

¹⁰⁴ Düchting, Hajo: Jan Vermeer van Delft im Spiegel seiner Zeit, Erlangen 1996, S. 52.

¹⁰⁵ An anderer Stelle wird das Bild als „relativ starke Annäherung an die Trompe-l'oeil-Tradition“ bezeichnet. Wheelock (1992), S. 30. Den Vorhang der etwa 16 Jahre später entstandenen *Allegorie der Malkunst* ordnet Wheelock hingegen als „nunmehr klar zum Bildraum“ gehörend ein. Wheelock (1992), S. 2 (Frontispiz).

befanden sich zuerst ein großer Römer und ein venezianisches Flügelglas.¹⁰⁶ Über die Beweggründe für deren Übermalung kann man heute nur spekulieren. Neben der Einführung des Vorhangs lassen sich auch Veränderungen in der Stellung der jungen Frau und ihrer Handhaltung erkennen. Des Weiteren übermalte Vermeer einen Cupido, der sich im oberen rechten Bildviertel befand.¹⁰⁷ Jede dieser Wandlungen hatte einschneidende Folgen für die Wirkung des Bildes. Das Gemälde *Briefeuleserin am offenen Fenster* besitzt in seiner heutigen Erscheinungsform, ohne die allegorische Figur des kleinen Amor und aufgrund der Hinzufügung des illusionistischen Vorhangs, die Art von Intimität und eine „große Ruhe der Formen“, welche es „weit über anekdotische Züge erhebt“, wie Mayer-Meintschel es ausdrückt.¹⁰⁸ Man muss den Vorhang also als gezielten Eingriff in das Arrangement sehen, und nicht als eine Maßnahme zur Retusche möglicher fehlerhafter Ausführungen.

Für diese Arbeit wurden ausschließlich Gemälde aufgenommen, deren illusionistisch gemalte Vorhänge sich innerhalb des Betrachtterraums befinden und reale, greifbare Vorbilder vortäuschen sollen. Die hier am Beispiel der *Briefeuleserin am Fenster* verdeutlichten Kriterien, wie Lichtführung, Fältelung sowie die Anbringung des Vorhangs, waren dabei maßgeblich für die Einordnung.

5.1.2 Erscheinungsformen des Trompe-l'oeil-Vorhangs

Obwohl der Trompe-l'oeil-Vorhang naturgemäß vor allen Motiven eines natürlichen Bildes vorkommen kann, lassen sich Schwerpunkte in der Kombination ablesen. Innerhalb der hier zusammengetragenen 46 Gemälde können elf Kircheninterieurs zusammengefasst werden. Einen zweiten Komplex bilden sechs Gemälde von Cornelius Gijsbrechts, bei denen sowohl die dargestellten Steckbretter als auch die ihnen beigefügten Vorhänge real im Betrachterraum erscheinen sollen. Im Œuvre Gijsbrechts finden sich vier weitere Vorhang-Trompe-l'oeil: zwei zusammengehörige mit Waffen vor einer

¹⁰⁶ Mayer-Meintschel (1979), S. 96.

¹⁰⁷ Dabei handelte es sich wahrscheinlich um das Gemälde des Cupido, welches Vermeer bereits im Bild *Stehende Dame am Virginal* verwendete.

¹⁰⁸ Mayer-Meintschel (1979), S. 97.

Holzwand (Abbildung 20 u. 21) und zwei mit dahinter liegenden natürlichen Bildern (Anhang 1, Register V16 u. V18). Vor Landschaftsbildern, klassischen Stilllebenmotiven oder auch Nischendarstellungen findet sich der Vorhang vergleichsweise selten. Es gibt einige Genredarstellungen, deren Mehrzahl als Wiedergabe biblischer Szenen identifiziert werden konnte.

Die überwiegende Zahl der Vorhänge fällt gerade vor der rechten Bildhälfte herunter. Dadurch verdeckt der Stoff einen Teil des dahinter liegenden Motivs. Das Ausmaß dieser bedeckten Fläche kann variieren. Sämtliche Bilder der Steckbrett-Gruppe von Gijsbrechts zeigen einen seitlich zusammenge rafften oder hochgenommenen Vorhang, mal rechts, mal links angebracht. Bei Kirchenbildern ist das Verhältnis von glatten zu hochgenommenen Vorhängen annähernd ausgewogen.

Zu diesem Motiv gehört meist auch ein gemalter Rahmen, der eher schlicht gehalten ist. An diesem ist die Vorhangstange befestigt.¹⁰⁹ In der Gruppe der Kircheninterieurs bildet häufig ein Segmentbogen den Abschluss des hochformatigen Bildfeldes. Hier sitzt die Anbringung für die Stange in den zwischen Bogen und rechteckigen Rahmen entstehenden Zwickeln. Die genaue Befestigung lässt sich auf einigen Bildern deutlich erkennen, beispielsweise bei Gaesbecks *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abbildung 16): Zwei kleine Metallhalterungen sind an beiden Rahmenseiten angebracht. Sie stehen L-förmig senkrecht aus dem Holz heraus. Die Stange besitzt passende Löcher an den Enden, diese werden auf die Stifte der Halterung gesteckt. Eine zweite Möglichkeit war, nur eine Seite mit einem Stift zu versehen und die gegenüberliegende Halterung hatte die Form einer Öse, durch welche die Vorhangstange geführt wurde. Diese Variante findet sich bei dem *Blumenstillleben mit gemalten Vorhang* von Frans van Mieris der Ältere und Adriaen van Spelt (Abbildung 4).

Der Stoff selbst ist ausnahmslos als weich fallendes und glänzendes Material charakterisiert, eventuell Taft oder Seide. Die Vorhänge sind überwiegend in Grün- und Blautönen gehalten, selten findet sich Rot. Diese Farbgebung entspricht den realen Vorbildern, wie wir bereits der

¹⁰⁹ Ausnahmen sind Darstellungen, bei der ein Rahmen den Trompe-l'oeil-Effekt negieren würde, wie zum Beispiel beim Nischen-Motiv. Auf zwei Arbeiten Gijsbrechts ist die Vorhangstange direkt auf der dargestellten Bretterwand mit Jagdstillleben befestigt (Vgl. Abbildung 20 u. 21).

zeitgenössischen Empfehlung von Mancini entnehmen konnten. Sie können am Saum leicht verziert sein. Vereinzelt gibt es einen Abschluss durch Spitze oder Stickerei.

5.1.3 Mögliche Vorbilder für den Trompe-l'oeil-Vorhang

a) Literarische Quellen

Eine direkte Entsprechung findet der gemalte Vorhang in der antiken Anekdote über den Künstlerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios, von der Plinius d.Ä. in seiner *Naturalis Historia* berichtet.¹¹⁰ Hier steht der illusionistische Vorhang in Konkurrenz mit der realistischen Malerei – und gewinnt: Zeuxis hatte einen Jungen mit Fruchtkorb abgebildet, der aufgrund der exzellenten Maltechnik Vögel anlockte, die von den appetitlichen Früchten probieren wollten. Seinerseits nun neugierig auf das Werk seines Kontrahenten, versuchte Zeuxis den Vorhang, der es scheinbar verdeckte, zurückziehen. Er musste aber erkennen, dass dieser nicht real, sondern nur gemalt war (Abbildung 45). Anerkennend stellte Zeuxis daraufhin fest, er habe zwar unwissende Vögel irregeführt, Parrhasios aber hätte einen kultivierten Menschen durch seine Kunst täuschen können.

Aufgrund der häufigen Tradierung, unter anderem durch Karel van Mander („*Het Schilderboeck*“, Haarlem 1604) und Philips Angel („*Lof der Schilder-konst*“, Leiden 1642), war diese Geschichte dem holländischen Publikum, Malern und Sammlern bekannt und wurde häufig als Paradebeispiel für die Wirkung eines Trompe-l'oeil herangezogen. Samuel van Hoogstraten¹¹¹ schreibt in seiner „*Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkost*“ (1678):

¹¹⁰ Plinius d.Ä., Gaius: *Naturalis Historia*, Nachdruck London 1962 (N.H. XXXV, 65,2).

¹¹¹ Von van Hoogstraten selbst ist allerdings kein Tafelbild mit gemaltem Vorhang überliefert. Er kam sicherlich im Atelier Rembrandts mit dem Motiv in Berührung und möglicherweise gibt die Zeichnung *Der Tod Mariens* (Abbildung 52) eine Studie dazu wieder.

Es ist perfekt, wenn es das Ziel erreicht, mit dem Parrhasius in den folgenden Versen prahlte:

Nun, sage ich, ist unser künstlerischer Zweck erreicht worden, aber das unvermeidliche Ziel hält mich immer noch gefangen, so daß ich nicht darüber hinaus kann.

Und so hat jeder etwas zu beklagen, oder etwas, das fehlschlägt.

Aber er [Parrhasius] muß sicherlich gedacht haben, daß er dieses Ziel erreicht hat, als er den großen Zeuxis täuschte.¹¹²

Mit der Verwendung des gemalten Vorhangs setzte sich der Künstler in direkte Beziehung zu diesen antiken Meistern und dem Sieger des Wettstreits. Gleichzeitig verwies er auf die Tradition der illusionistischen Malerei, was einer Aufwertung des Motivs entsprach. Der gemalte Vorhang war somit positiv konotiert und dies führte möglicherweise mit zu seiner Beliebtheit.

b) Profaner Bereich

Die gemalten Vorhänge haben reale Gegenstücke, die zum Schutz von Gemälden verwendet wurden. Im südlichen Teil der Niederlande finden sich bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts solche Vorhänge, und in den 1640er Jahren etablierten sie sich auch in den nördlichen Provinzen.¹¹³ Man bewahrte die Farben so vor dem Ausbleichen und schützte die Leinwand vor Staub, dem Rauch des offenen Feuers, Tabakqualm und anderen negativen Einflüssen. Ihre Verwendung ist durch zahlreiche Bilder belegt, etwa bei Gabriel Metsu (Abbildung 46) und Emanuel de Witte (Abbildung 47). Auch Rembrandt zeigt in einer Radierung (Abbildung 48) einen solchen Vorhang. Dargestellt ist hier sein Freund und Förderer Jan Six, im Hintergrund hängt

¹¹² Zitiert nach: Brusati, Celeste: *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago 1995, S. 158.

¹¹³ Reuterswärd (1956), S. 98ff.; Kemp (1986), S. 24.

ein Gemälde, das mit einem Schutzvorhang versehen ist.¹¹⁴ Der gemalte Vorhang „zitiert also ein damals geläufiges Requisit des Sammlerwesens“.¹¹⁵ In einem bestimmten Milieu gehörten Schutzvorhänge somit wahrscheinlich zum gängigen Erscheinungsbild von Gemälden und wurden als selbstverständlich hingenommen. Die Einführung dieser realen Vorbilder und ihre Akzeptanz durch den Betrachter waren die Voraussetzungen für eine Umsetzung in der illusionistischen Malerei. Sie hatten damit den entscheidenden Anteil an der Entstehung des Motivs.

Die realen Vorhänge erfüllten neben ihrer schützenden, gleichzeitig auch eine schmückende Funktion. Darüber hinaus wurde durch eine solche Ausstattung der Wert eines Bildes auf vielerlei Art betont. Sein Besitzer markierte mittels Vorhang die besondere Stellung dieses Gemäldes innerhalb der gesamten Einrichtung oder Sammlung. Man schonte demnach nicht nur seinen Besitz, sondern unterstrich gleichzeitig auch dessen Wert. Diese Assoziation förderte vermutlich die Beliebtheit der realen Vorhänge und übertrug sich auch auf deren illusionistische Gegenstücke. Diese positive Belegung als Zubehör eines Gemäldes war, neben den technischen Vorteilen der illusionistischen Darstellung, ausschlaggebend für die häufige Verwendung des gemalten Vorhangs.

c) Sakraler Bereich

Im Trompe-l'oeil-Vorhang klingen ebenfalls Aspekte der im sakralen Bereich verwendeten liturgischen Vorhänge sowie der Motiv-Vorhänge der sakralen Kunst an.¹¹⁶ Deren Verwendung gründet sich auf die Bedeutung der Vorhang-Symbolik für den christlichen Glauben. Ein maßgebliches Beispiel hierfür ist der Vorhang im Ur-Tempel. Er teilte innerhalb der Stiftshütte das Menschliche vom Göttlichen und verschloss so das Allerheiligste vor den Blicken der

¹¹⁴ Es existiert eine zweite Skizze des Motiv (Abbildung 48a) aus dem Jahr 1647. Auf ihr ist die linke Bildseite zum Teil mit einem Trompe-l'oeil-Vorhang verdeckt. Diese Zeichnung ist somit der zweite, gesicherte Beleg der Beschäftigung Rembrandts mit dem illusionistischen Vorhang (neben der *Heiligen Familie mit Vorhang*, Abbildung 1).

¹¹⁵ Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald (Hrsg.): Kunstgeschichte – Eine Einführung, Berlin 1986, S. 253.

¹¹⁶ Der Begriff *Motiv-Vorhang* wird hier für den innerbildlichen Vorhang verwendet. Vgl. S. 49ff, Anmerkung 102.

Sterblichen. Diese Trennung wurde in den Kirchenräumen fortgeführt. Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert zeigen Behänge zur Abgrenzung zwischen Altarraum und dem restlichen Kircheninneren (Abbildung 49 u. 50). Sie beziehen sich unter anderem auf schriftliche Überlieferungen des 12. Jahrhunderts, in denen die Funktion der Vorhänge und ihre Herkunft erläutert werden:

An manchen Orten werden nur noch zwei Velen oder Vorhänge (während des ersten Sonntags der Fastenzeit) hängen gelassen: Eines ist um den Chor herum aufgehängt und das andere zwischen Altar und Chor, damit das, was sich im Sancta Sanctorum befindet, nicht gesehen werden kann. Der Akt des Verhüllens (der Ansicht) des Altares und seines Kreuzes steht für den Gesetzesbrief, dies ist seine materialisierte Erfüllung. (...) Gegenwärtig ist der Brauch, ein Velum oder eine Wand zwischen die Geistlichkeit und die Gläubigen zu hängen, so daß sie sich gegenseitig nicht sehen könne, beinahe allgemein gültig: Dies ist als ob, um die Redewendung zu benutzen, *Averete oculus meos, ne videant vanitatem* (Psalms 119: 37)¹¹⁷

Hierbei steht die Abgrenzung im Vordergrund. Der Gläubige wurde vom Chorraum ausgeschlossen, in dem sich nur die Geistlichkeit aufhalten durfte. Der Vorhang im sakralen Zusammenhang wurde somit zu einem Symbol der Trennung von himmlischer und irdischer Sphäre.

Im Markusevangelium (Hebräerbrief 6: 18 –20; 10: 19 – 20) wird berichtet, dass der Tempelvorhang beim Tode Christi zerriss. Mit diesem Akt der Freilegung des Allerheiligsten durch das Opfer wird nach Auffassung der Kirche gleichsam ein Schleier des Unwissens von den Christen genommen.¹¹⁸ Dieser Vorhang versinnbildlicht somit die bisherige Verhüllung der Botschaft des Neuen Testaments im Alten Testament.¹¹⁹ Im Mittelalter wurde diese Verschleierung zur Metapher des Alten Bundes und dessen Erneuerung durch Christus, so auch bei Durandus in seiner Schrift „*Rationale divinatorum officiorum*“ von 1286:

¹¹⁷ Durandus zitiert nach: Moffit, John F.: The veiled metaphor in Hugo van der Goes Berlin *Nativity*: Isaak and Jeremiah or Marc an Paul, in: Oud Holland 100, Den Haag 1986, S. 177.

¹¹⁸ Zu dieser Metaphorik gehört auch die Darstellung der Synagoge als Frau mit verbundenen Augen.

¹¹⁹ Klauser, Theodor: Der Vorhang vor dem Thron Gottes, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, Münster 1960, S. 141.

Bis heute bleibt, wenn sie (die Juden) den Alten Bund studieren, der gleiche Schleier ungelüftet, denn nur durch Christus wird er fortgenommen. Ja, bis heute, wann immer Moses gelesen wird, liegt ein Schleier (der spirituellen Unwissenheit) über ihrem Geist; aber wenn ein Mann sich zum Herrn wendet, wird dieser Schleier gelüftet.¹²⁰

Bei Paulus taucht das Motiv ebenfalls auf, wird hier aber eucharistisch behandelt. Das Velum repräsentiert Christus selbst: Durch sein Opfer wird für die Menschen nicht nur der Blick frei, sondern darüber hinaus auch der Weg in den Himmel, wie durch ein geteiltes Tuch.¹²¹ Die himmlische Gnade zu erfahren, ist durch die Teilung des Velums möglich, denn der Vorhang kann durchschritten werden. Er ist nicht mehr nur Symbol der Abgrenzung, sondern gleichzeitig auch der Öffnung zwischen Diesseits und Jenseits.¹²²

Diese Inhalte werden durch die unterschiedlichen Behänge der katholischen Liturgie repräsentiert. Die dort verwendeten Altarvelen, Schutzvorhänge oder Fastentücher dienen der rituellen Verhüllung. Erst durch eine Verschleierung wird wiederum eine Enthüllung möglich. Dieses Seherlebnis macht den eigentlichen Höhepunkt der Liturgie aus.¹²³ Der Gläubige wird einer Offenbarung teilhaftig, gleichsam einer Epiphanie. Wie Kemp schreibt, bezieht das religiöse Bildwerk „einen Teil seiner Wirkung aus seiner partiellen Unzugänglichkeit, aus dem Wechsel von Verhüllung und Enthüllung“. ¹²⁴ Das Gemälde *Der heilige Bonaventura verweist den heiligen Thomas von Aquin auf den Gekreuzigten als Quelle allen Wissens* (Abbildung 51) von Francisco de Zurbaran verdeutlicht diesen doppelten Sinngehalt. Dargestellt ist eine Begebenheit zwischen beiden Heiligen in der Studierstube Bonaventuras an der Universität von Pisa. Auf die Frage Thomas von Aquins nach der Bibliothek, der Bonaventura sein immenses Wissen verdanke, soll

¹²⁰ Zitiert nach: Moffit, John: Rembrandt, revelation and Calvin's Curtain, in: Gazette des Beaux Arts, 6. Periode, Band 113, Paris 1989, S.178.

¹²¹ Moffit (1986), S. 169.

¹²² Eberlein, Johann Konrad: Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982, S. 48.

¹²³ Verhüllungszeremonien im Zuge der Einweihung in Stammesriten lassen sich schon bei Urvölkern nachweisen. Auch die griechischen Mysterienpriester verbanden dem Initianten die Augen, um ihn so „zunächst als Blinden und Unwissenden dem Heiligtum gegenüberzutreten zu lassen, um ihm dann plötzlich die ganze Fülle des Geheimnisses zu offenbaren.“

Radke-Stegen, Marlis: Der Theatervorhang. Ursprung-Geschichte-Funktion, Meisenheim 1978, S. 17.

¹²⁴ Kemp (1986), S 57f.

dieser sein Kruzifix enthüllt haben.¹²⁵ Hier wird nicht nur die gängige Praxis der Abdeckung zum Schutz des dahinter liegenden sakralen Kunstwerkes wiedergegeben, sondern seine Enthüllung durch Bonaventura symbolisiert die (Rück)Besinnung auf den spirituellen Hintergrund. Das Verborgene wird wieder sichtbar gemacht. Dies bezieht sich nicht nur auf die tatsächlichen Gegenstände – ob Reliquie oder Altarretabel –, die nun frei zur Betrachtung liegen, sondern ebenso auf die durch sie versinnbildlichten religiösen Inhalte.

Der Vorhang als Bildgegenstand taucht bereits in der vorchristlichen Kunst auf.¹²⁶ Seit der Spätantike findet sich in den Darstellungen von Herrschern ein symmetrisch aufgeschwungener, blickdichter Vorhang, das so genannte *cortina*-Motiv.¹²⁷ Es steht zwar nicht gleichbedeutend für eine Insignie, gehört aber fest zum Repertoire des bildlichen Ausdrucks von Macht und Verehrung.¹²⁸ Es ist den realen Vorhängen am Hofe und deren Einbindung in die dortigen Zeremonien entlehnt. Durch das Beiseiteziehen der kostbaren Stoffe erschien der Herrscher vor den Augen der Anwesenden.

Dieses Symbol wurde als „Ausdruck höchster Wertschätzung“¹²⁹ von den frühen Christen übernommen und setzte sich auch während der Karolingerzeit in der Bildniskunst fort. Hier werden nun in ganz ähnlicher Weise Heilige mit dem *cortina*-Motiv gezeigt. Es lässt sich jedoch keine inhaltliche Verbindung zwischen den gezeigten Personen und der Beifügung eines Vorhangs herstellen. Folglich wird hier auf den älteren Bedeutungsgehalt verwiesen. Gleichzeitig rückt die Epiphanie stärker in den Vordergrund, angedeutet durch den geöffneten Zustand. Diese Form der Darstellung bildet sich im Laufe der Zeit als fester Bestandteil der Marienikonographie heraus.¹³⁰ Sie versinnbildlicht die durch Maria geschaffene Verbindung zwischen Himmel und Erde.

¹²⁵ http://www.heiligenlexikon.de/index.htm?BiographienJ/Johannes_Bonaventura.html (eingesehen am 26.8.04)

¹²⁶ Eine Untersuchung der Darstellung von der Antike bis zum Ende des Mittelalters bietet J.K. Eberlein (1982), zum Bereich der Marienikonographie vgl. Sigel, Brigitt Andrea: Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie, Diss. Zürich 1977.

¹²⁷ Sigel (1977), S. 35.

¹²⁸ Eberlein (1982), S. 29 u. 48.

¹²⁹ Eberlein (1982), S. 29.

¹³⁰ Sigel (1977), S. 25ff.

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass diese katholisch geprägte Auslegung, ihre Traditionen und Sinnbilder keineswegs im Widerspruch zum Calvinismus in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts standen. In seiner Ausdeutung der bisher zur Betrachtung herangezogenen Bibelstellen stellt auch Calvin die *Revelatio* in den Vordergrund. Es ist ebenfalls von einem Zustand der Verhüllung des Geistes die Rede, bevor der Gläubige die Heilige Schrift studiert hat. Das Moment der Offenbarung ist jedoch individuell und nicht an den Raum der Kirche gebunden. Auch hier steht die Metapher des Vorhangs sowohl für die Separierung des Heiligtums als auch für dessen Öffnung für den Gläubigen.¹³¹

Genau wie der Schleier die Aussparungen des Heiligtums bedeckt und dennoch eine Tür zu ihm öffnet, so bringt er, obwohl Seine Gottheit im Fleisch Christi versteckt ist, uns dennoch in den Himmel, und niemand wird Gott finden, ohne daß der Mann Christus sein Weg und seine Tür ist.¹³²

Das Motiv des Vorhangs wird in den christlichen Quellen häufig als Allegorie genutzt, um bestimmte Zusammenhänge zu veranschaulichen. Die verschiedenen Bedeutungen und Erscheinungsformen im sakralen Bereich prägen wiederum den Symbolgehalt des Vorhangs im profanen Gebrauch. Eine teilweise Übernahme dieser Inhalte in der Trompe-l'oeil-Malerei ist daher wahrscheinlich.

5.1.4 Die Wirkung realer und gemalter Vorhänge

Die Ausstattung von Gemälden mit einem Vorhang diente im 17. Jahrhundert vor allem dem praktischen Zweck, sie vor Schaden von außen zu schützen. Darüber hinaus weckte sie beim Betrachter aber auch andere Assoziationen, die möglicherweise hervorgerufen werden sollten: Ein Vorhang ist der sichtbare Ausdruck von Wertschätzung gegenüber dem auf diese Weise gesicherten Werk. Der Betrachter schließt aus seiner Verwendung, dass sich hinter dem Stoff ein wertvolles Stück befindet. Gleichzeitig weist seine

¹³¹ Moffit (1989), S. 180.

¹³² Zitiert nach: Moffit (1989), S. 180.

Verwendung den Besitzer als Kunstkenner aus, der mit dieser zeitgemäßen Sammlungspraxis vertraut ist.

Der symbolische Gehalt der sakralen Vorhänge resultiert unter anderem aus dem psychologischen Phänomen des Hervorhebens durch Verhüllung. Auch im profanen Bereich wird ein Gegenstand durch sein zeitweiliges Verborgensein erhöht. Das Gemälde wird dem Betrachter auf diese Weise entzogen und ist kein ständig sichtbarer Einrichtungsgegenstand. Es wird zu etwas Seltenem, für die Augen Kostbarem. Man kann nicht einfach den Blick darüber schweifen lassen, sondern muss erst den Vorhang beiseite ziehen. Durch diese besondere Behandlung konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf das so freigelegte Werk. Dass dieser Effekt kalkuliert eingesetzt wurde, zeigt eine Passage aus Joachim von Sandrarts „Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste“ von 1675. Hier schreibt der Autor, dass auf sein Anraten hin das Bild *Amor als Sieger* von Caravaggio innerhalb der Sammlung des Marchese Giustiniani „(...) mit einem dunkelgrün seidenen Vorhang bedeket und erst, wann alles andere zu Genüge gesehen worden, zuletzt gezeigt, weil es sonst alle andere Raritäten unansehentlich gemacht (...)“.¹³³ Zwar sollen hier vermeintlich die anderen Meisterwerke der Ausstellung durch die Verhüllung des „größten unter Ihnen“ geschützt werden – in Wirklichkeit profitiert aber gerade das eine verdeckte Bild:¹³⁴ Es wirkt bereits durch die alleinige Ausstattung mit einem Vorhang exponiert. Die Empfehlung, das Gemälde als Letztes zu zeigen, dürfte ebenfalls dazu gedient haben, die Neugier eines Betrachters darauf noch zu steigern. Der implizierte Akt der Enthüllung kann also auch im weltlichen Kontext einer Offenbarung gleichkommen. Kemp fasst die Wirkung der gemalten Vorhänge wie folgt zusammen:

Man kann diese Erklärung dahingehend verallgemeinern, daß man sagt: Die Vorhänge werten die Bilder auf, machen sie kostbarer, interessanter, auch geheimnisvoller. Das würde also heißen, daß sie die ästhetische Attraktion der Kunstwerke steigern helfen, daß sie eine Erfindung der Kunstsphäre sind, ein äußerliches Reizmittel.¹³⁵

¹³³ Zitat nach: Hibbard, Howard: Caravaggio, New York 1983, S. 378f.

¹³⁴ Zitat nach: Hibbard (1983), S. 378f.

¹³⁵ Kemp (1986), S. 30.

Die aus den profanen und sakralen Bereichen stammenden Bedeutungsinhalte des Vorhangs machen einen Großteil seiner Wirkung für ein Gemälde aus. Seine Zugabe erhöht das Bild, unabhängig von dessen Inhalt. Dabei machte es keinen Unterschied, ob es sich um einen Trompe-l'oeil-Vorhang handelte oder um dessen reales Vorbild, da beide im ersten Moment äquivalent erscheinen.

Im Unterschied zum realen Schutzvorhang ist dessen gemaltes Gegenstück selbstverständlich unbeweglich, daher bleibt der vermeintlich dahinter liegende Teil des natürlichen Bildes für immer vor den Augen des Betrachters verborgen. Somit kann das Motiv weit reichende Konsequenzen für die Bildbetrachtung haben. Die meisten Trompe-l'oeil-Vorhänge sind so gestaltet, dass sie nur einen inhaltlich irrelevanten Teil der Fläche bedecken. Anders im Beispiel *Die gescholtene Magd* (Abbildung 13) von Nicolaes Maes. Hier spielt der Künstler mit der dauerhaften Ausblendung eines entscheidenden Bildteils. Das Hauptmotiv der Lauscherin auf dem natürlichen Bild wurde von Maes in einer Vielzahl von Versionen umgesetzt, deren Aufbau sich stark ähnelt: Man blickt in einen Raum, in dem sich eine Frau an die Seite eines Treppengeländers schmiegt.¹³⁶ Sie schaut aus dem Bild auf den Betrachter und hat einen Finger an die Lippen gelegt, um ihm Ruhe zu bedeuten. Im dahinter liegenden Zimmer befinden sich zwei Personen, meist Mann und Frau, die sich unbeobachtet glauben und deren Gespräch die Magd belauscht.¹³⁷ Sie repräsentiert die Stereotype der *neugierigen Frau* und/oder *faulen Dienstmagd* und stellt ein moralisierendes, aber auch humoristisches Element dar.¹³⁸

Auch in dem einzigen Bild dieser Reihe, bei dem Maes den gemalten Vorhang einsetzt, findet sich dieses Schema.¹³⁹ Der Unterschied besteht in der Figurengruppe der Belauschten, denn diesmal ist nur eine der beteiligten Personen sichtbar. Diese Frau hat die Hände in die Hüften

¹³⁶ Nur einmal wird diese Position von einem Mann eingenommen.

¹³⁷ Häufig wird im Hintergrund eine amouröse Begegnung angedeutet. Robinson, William W.: *The Eavesdroppers and Related Paintings by Nicolaes Maes*, in: Bock, Henning/ Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): *Holländische Genremalerei im 17. Jh.*, Symposium Berlin 1984, S. 283.

¹³⁸ Robinson (1984), S. 291.

¹³⁹ Der Titel *Die gescholtene Magd* gibt dabei nur eine mögliche Deutung wieder, man könnte ebenso einen Ehemann, Liebhaber oder Knecht ergänzen.

gestemmt und beugt sich in sichtlichem Ärger leicht hinunter. Ihre Pose impliziert ein Gegenüber, dem ihre Wut gilt – ihr Gesprächspartner wird jedoch durch den gemalten Vorhang, der vor dem rechten Bilddrittel hängt, vollständig verdeckt. Man bleibt im Dunkeln über die Identität der Person, die hier diese Standpauke über sich ergehen lassen muss. Nur die Lauscherin im Vordergrund kennt alle Beteiligten, inklusive des Betrachters, da sie dem gezeigten Haushalt und dessen Welt angehört, gleichzeitig aber aus dieser hinausblickt. Sie kommuniziert durch ihren Blick mit dem Betrachter und bezieht ihn in das Geschehen ein. Damit fungiert die Magd als Gelenkpunkt. Sie nimmt eine vermittelnde Stellung ein, bleibt aber gleichzeitig selber Bestandteil des Gemäldes. Kemp spricht hier von einem „Identifikations-träger“, der dem Außenstehenden eine Rezeptionsvorgabe liefert, welcher dieser folgen muss.¹⁴⁰ Er wird zum Komplizen der bereits heimlich Lauschenden.

Der Vorhang besitzt einen ähnlichen Stellenwert. Tatsächlich behindert er in diesem Beispiel zwar das Seherlebnis, mindert aber nicht die Erschließung der dargestellten Szene. Aufgrund der halbseitigen Abdeckung greift man auf die eigene Seherfahrung zurück, die auch durch eigene Erlebnisse geprägt ist. So wird die agierende Frau im Hintergrund aufgrund ihrer Darstellung als „sprechend“, oder in diesem Falle vielmehr als „schimpfend“ erkannt. Ihre Pose fordert ein Gegenüber, an das sie ihre Strafrede richten kann, und sie wird automatisch zur Zweiergruppe ergänzt.

Die Anwesenheit der Lauscherin verdeutlicht dem Außenstehenden die Brisanz des Geschehens, dessen heimlicher Zeuge er wird. Ihre versteckte Position und die Aufforderung, sich ruhig zu verhalten, implizieren, dass die Szene im Hintergrund eigentlich nicht für aller Augen und Ohren gedacht ist. Gleichzeitig wird dem Betrachter bewusst, dass die Situation sich theoretisch auch in das Gegenteil verkehren könnte: Nur die Magd steht versteckt hinter dem Treppenaufgang, man selbst wäre aber für die streitende Frau bei einer Verlagerung ihrer Aufmerksamkeit unmittelbar

¹⁴⁰ Kemp (1986a), S. 251f.

sichtbar – ein weiterer Reiz, da das vermeintliche Risiko für das Publikum ungleich höher zu sein scheint.¹⁴¹

Diese hintergründige Bedeutung erlangt die Szene erst durch die Verwendung des illusionistischen Vorhangs, der den Anschein des Voyeurismus verstärkt. Durch ihn entsteht eine Leerstelle, aufgrund derer das Angebot des Lauschens so geheimnisvoll und attraktiv wirkt. Darüber hinaus bleibt auch nach der Entdeckung des Schwindels die Kommunikation zwischen Betrachter und Bild erhalten: Wenigstens in Gedanken kann der Vorhang gelüftet werden und es bieten sich Möglichkeiten für verschiedene Mutmaßungen.

Wie wichtig dafür seine Position und Ausdehnung innerhalb der Komposition ist, zeigt eine Studie von Maes, in welcher der Vorhang die gesamte rechte Bildhälfte verdeckt (Abbildung 13a). Auf diese Weise ist das belauschte Objekt völlig unklar. Zwar spricht die Magd uns wieder direkt an und hält den Finger an die Lippen, trotzdem will sich nicht der gleiche Grad an Vertrautheit und Komplizenschaft einstellen. Ein wesentliches Element, nämlich die ungefähre Ahnung der Szene, der wir heimlich beiwohnen, fehlt. Diese ist es jedoch, die den Reiz der eigenen Entdeckung beinhaltet und vergnüglichen Spekulationen Raum bietet. Findet der Betrachter keinen Anhaltspunkt, stehen zwar alle Möglichkeiten offen, die Zeichnung verliert aber schnell an Spannung, da man keine der Überlegungen bestätigt oder widerlegt findet.

5.1.5 Umsetzung dieser Motive in Darstellungen vor 1646

Neben den hier aufgeführten rezeptionsästhetischen Aspekten kann der Vorhang auch eine inhaltliche Wechselwirkung mit dem natürlichen Bild eingehen. In diesem Fall finden die mit dem Vorhang verbundenen Assoziationen, unabhängig ob aus dem sakralen oder profanen Bereich übernommen, im Motiv des restlichen Gemäldes ihre Entsprechung. Auf diese Weise intensiviert der Trompe-l'oeil-Vorhang dessen Bedeutungsgehalt und transferiert ihn gleichzeitig in die reale Welt des Betrachters.

¹⁴¹ Ich danke an dieser Stelle Frau Dr. Wolff-Thomsen für diese Anregung.

Bei der Mehrheit der Darstellungen aus der Zeit vor 1600 handelt es sich um Motiv-Vorhänge, die sich deutlich innerhalb des Bildraums befinden. Allerdings gibt es auch Beispiele, bei denen das Verhältnis zwischen Vorhang und Betrachterraum ambivalent bleibt. Sie nehmen eine Art Vermittlerstellung zwischen Trompe-l'oeil und konventionellem Bild ein. In ihrer Auffassung und Gestaltung entsprechen diese Vorhänge noch nicht denen Rembrandts und dessen Nachfolgern, denn hier ist zu keiner Zeit ein realer Schutzvorhang gemeint. Gleichzeitig erscheint die Abgrenzung des Bildraums jedoch nicht bis in die letzte Konsequenz vollzogen. Gerade bei diesen Werken lässt sich oftmals ein inhaltlicher Bezug zwischen dargestelltem Motiv und der Metapher des Ver- und Enthüllens feststellen, die durch Vorhang symbolisiert wird.

Das Früheste von drei Gemälden, die hier genauer vorgestellt werden sollen, stammt von Hugo van der Goes und wird auf die Zeit um 1470/80 datiert. Dargestellt ist die *Anbetung der Hirten* (Abbildung 53). Ein zweigeteilter Vorhang wird von einer Person auf jeder Seite aufgezogen und gibt den Blick in einen Stall frei. Der Stoff ist leicht durchsichtig und am oberen Rand erkennt man die Befestigung an einer Stange, sein Saum ist jedoch durch den Bildausschnitt verdeckt. Die Position des Vorhangs an vordersten Bildebene in Kombination mit der aus dem Bild blickenden Person weist bereits illusionistische Anklänge auf. Darüber hinaus sind auf der Leinwand kleine Holzstücke über den (gemalten) Vorhangringen angebracht. Damit befinden sich reale Elemente im Betrachterraum, die gleichzeitig zum Bildmotiv gehören. Die Grenze zwischen beiden Sphären wird auf diese Weise durchbrochen und die Stellung des Vorhangs wirkt ambivalent.¹⁴²

Inhaltlich nimmt der Vorhang durchaus Bezug auf das dargestellte Thema. In der älteren Literatur werden die beiden seitlich platzierten Männer als Propheten gedeutet.¹⁴³ Ein Argument hierfür ist die Vorausnahme des neutestamentarischen Geschehens durch die Propheten des Alten Testaments. Moffit zeigt allerdings in seinem Aufsatz von 1986, dass auch die Benennung als Evangelisten Markus und Paulus berechtigt ist.¹⁴⁴ Ihm

¹⁴² Lane, Barbara G.: „Ecce Panis Angelorum“: The manger as Altar in Hugo's Berlin *Nativity*, in: The Art Bulletin 57, Nr.4, New York 1975, S. 480.

¹⁴³ Unter anderem vertat auch Willhelm Bode diese Deutung. Sie wurde bis in die frühen 1980er Jahre tradiert, so auch bei Lane (1975).

¹⁴⁴ Moffit (1986), S. 176ff.

erscheint das Auftauchen zweier Propheten innerhalb des Motivs der Anbetung durch die Hirten untypisch. Die Identifizierung als Evangelisten begründet er unter anderem durch das Attribut des Vorhangs: Aufgrund der Darstellung im Moment seines Öffnens steht der Aspekt der *Revelatio* im Vordergrund. Diese Metapher findet sich im Markusevangelium und in Paulus-Texten sehr häufig.¹⁴⁵ Somit wäre eine gemeinsame Darstellung der beiden Evangelisten zusammen mit dem beiseite gezogenen Vorhang vor einer Krippenszene eine sinngerechte Verknüpfung.

Ein ähnliches Erscheinungsbild wie bei van der Goes besitzt der grüne Vorhang in Raffaels Gemälde *Sixtinische Madonna* (Abbildung 54) aus der Zeit um 1513/14. Er ist ebenfalls zweiteilig, in Bögen zur Seite geschwungen und von zwei Figuren flankiert. Links kniet der Heilige Papst Sixtus und blickt zu Maria mit dem Christuskind in der Mitte hinauf. Rechts ist die Heilige Barbara dargestellt. Beide werden von den Stoffbahnen leicht überschritten. Der Bildraum ist durch die den Untergrund füllenden Wolken und schemenhaften Puttenköpfe allem Weltlichen entrückt. Der Vorhang dient somit erneut als Manifestation der Teilung von Himmel und Erde. Dies entspricht der Auffassung des Himmelsvelums als Trennlinie zwischen den beiden Sphären, für die schon der Vorhang der Stiftshütte stand. Bei Raffael erscheint hinter dem Vorhang Maria, im Begriff Christus – und damit die Erlösung – in die vor ihr liegende Welt zu tragen. Ihre angedeutete Vorwärtsbewegung wird aufgrund des geöffneten Vorhangs zum *Durchschreiten*, dem Queren einer Grenze. Die Geste des Heiligen Sixtus und der Blick Mariens sowie des Knaben weisen aus dem Bild und stellen so bereits eine Verbindung der Bereiche her. Somit bezieht sich der Vorhang auf dieselben Inhalte wie Hugo van der Goes' *Anbetung der Hirten*.

Als drittes Beispiel soll hier ein Stich von Crispin de Passe angeführt werden, welcher den Trompe-l'oeil-Vorhängen der Niederlande des 17. Jahrhunderts zeitlich und formal am nächsten steht. Der Kupferstich entstand nach einem Bild von Herman van Vollenhoven und wird auf den Anfang des 17. Jahrhunderts datiert.¹⁴⁶ Er zeigt die Szene *Christus und die Jünger in Emmaus* (Abbildung 55). Christus sitzt zwischen den beiden

¹⁴⁵ Vgl. S. 57ff.

Männern an einem Tisch, im Begriff das Brot zu brechen. Vom Fenster auf der rechten Seite fällt Licht herein und lässt eine Aureole um ihn entstehen. Der Vorhang schwingt wie in den vorangegangenen Beispielen in der Mitte zu beiden Seiten auf und wird zum Rahmen hin gerafft. Die Ringe zur Befestigung sind sichtbar, ebenso sein Saum. Es kommt allerdings zu keiner direkten Überschneidung von seitlichen Figuren und Stoff. Links stößt er aufgrund der Raffung nicht an die Schulterpartie des Mannes. Auf der rechten Seite ist das Verhältnis von Person zu Vorhang schwer fassbar. Dort wirkt es, als schmiege sich dieser an den Verlauf des oberen Rückens. Fast wie in einem Vexierbild springt das Auge zwischen zwei Zuständen – mal erkennt man die Stoffbahn klar als der Person vorgelagert, mal scheint es, als werde sie vom Rücken des Mannes überlagert. Es kann nicht eindeutig geklärt werden, ob sich der Vorhang im Bild- oder im Betrachterraum befinden soll. Für die Bezeichnung des Vorhangs als Trompe-l'oeil-Element spricht jedoch der klar sichtbare Saum der Stoffbahnen. Aufgrund seiner Länge würde ansonsten der gesamte Fußraum offen bleiben.

Das Gemälde, welches diesem Stich als Vorbild diente, ist verschollen. Die illusionistische Behandlung des Vorhangs legt die Vermutung nahe, dass der augentäuschende Faktor auch bei dem Bild Vollenhovens eine große Rolle spielte.¹⁴⁷ Falls es tatsächlich einen Trompe-l'oeil-Vorhang besaß, so wäre dieser noch vor dem in Rembrandts *Heiliger Familie mit Vorhang* zu datieren.¹⁴⁸ Der Stich zumindest könnte dem Sammler Rembrandt bekannt gewesen sein. Diese Vermutung liegt nahe, da er selbst oder einer seiner Schüler das illusionistische Motiv später ebenfalls in einer Umsetzung des Emmausmahles (Abbildung 26) aufgriff.

Der Stich zeigt den Vorhang nun losgelöst von der Marienikonographie. Trotzdem ist auch hier das Moment der Epiphanie dargestellt, in der die bis zu diesem Augenblick unwissenden Jünger ihren Herrn erkennen. Der Betrachter ist durch diese Art der Darstellung Zeuge einer *Revelatio* im doppelten Sinne. Mit dem Mahl in Emmaus ist eng der

¹⁴⁷ Das Messer auf der linken Seite des Tisches kann ebenfalls als illusionistisches Element bezeichnet werden. Es scheint fast über die Tischkante zu fallen und ragt gleichsam aus dem Bildraum hinaus. Dieses Motiv taucht häufig auf den *bancketjes*, den niederländischen Mahlzeitenstillleben, auf.

Glaube an die göttliche Offenbarung verknüpft, ebenso wie mit der Verkündigung Mariens oder der Geburt Christi. Hier wiederholt sich im kleinen Rahmen das Abendmahl und die mutlosen Jünger schöpfen wieder Hoffnung und Kraft. Im Vers, dem sich unterhalb des Bildfeldes befindet, werden diese Motive – der durch Unwissenheit verhüllte Geist, die Trennung von himmlischer und irdischer Sphäre sowie die Erlösung durch das Opfer – zusammengefasst:

Von tiefster Dunkelheit unterdrückt erstarrt unser Geist, und er wird stumpf in seiner Unwissenheit, wenn nicht Gott die Wolken über unserem Geist mit den Wehen der Himmelsluft vertreiben würde: Dies bedeutet Christus, der beim Brechen des Brotes den Seinen gnädig die Sinne öffnet.

Die Darstellungen vor 1646, bei denen der Vorhang nicht eindeutig einer Bildebene zugeordnet werden kann, beziehen sich meist auf christliche Inhalte. Das Motiv des Ver- und Enthüllens sowie die Grenzlinie zwischen himmlischer und irdischer Sphäre sind Themen des Gesamtbildes und werden durch die Metapher des Vorhangs unterstrichen. Sie teilen sich mittig und besitzen somit nur wenig äußerliche Ähnlichkeit mit denen des Trompe-l'oeil nach 1646. Inhaltliche Übereinstimmungen lassen sich jedoch bei einzelnen Motiven feststellen.

5.1.6 Die Gruppe nach 1646

a) In Verbindung mit christlichen Themen

Für diese Arbeit konnten acht Vorhang-Trompe-l'oeil zusammengetragen werden, deren natürliches Bild ein christliches Thema behandelt. Das Älteste stammt aus dem Jahr 1646 (*Die Heilige Familie mit Vorhang*, Abbildung 1), das Jüngste ist von 1658 (*Tobit und Anna*, Abbildung 17). *Die Heilige Familie mit Vorhang* von Rembrandt gilt als erstes Trompe-l'oeil mit diesem Motiv. Sowohl die auffällige rote Farbe des Stoffes, als auch der äußerst aufwendig gestaltete, gemalte Rahmen (leider inzwischen beschnittenen) setzen bereits zum Auftakt einen ungewöhnlichen Akzent innerhalb des Genres. Meist sind

die Vorhänge in einem Grün-Ton gegeben und die illusionistische Rahmung eher schlicht gehalten.¹⁴⁹ Bei Rembrandt schließt ein Bogen das querechteckige Bildfeld ab, und die Vorhangstange ist so geführt, dass sie das natürliche Bild schneidet. Der Stoff ist mit Schlaufen an Ringen befestigt, hängt an der rechten Seite und schwingt unten leicht auf. Er ist, wie auch der Rahmen, pastos gegeben und der Schlagschatten der Stange auf dem natürlichen Bild fehlt – beides wirkt dem augentäuschenden Effekt entgegen. Daher stand wahrscheinlich nicht der illusionistische Erfolg im Vordergrund, obwohl der Vorhang in seiner Anbringung und Form eindeutig als Trompe-l'oeil-Element bezeichnet werden muss. Es ist somit zu prüfen, ob ein inhaltlicher Bezug zum übrigen Motiv besteht, der seine Verwendung erklären könnte.

Lange Zeit deutete man das Bild als Darstellung einer einfachen Holzfällerfamilie. Inzwischen wurden die Personen als Heilige Familie identifiziert.¹⁵⁰ Links im Vordergrund hält Maria das Jesus-Kind im Arm. Im hinteren Dunkel fast verborgen hackt Josef Holz für die Feuerstelle. Die Figuren sind vollkommen in ihre Handlungen vertieft. Gerade die Mutter-Kind-Gruppe strahlt Ruhe und Vertrautheit aus. Die sich aus diesem Zusammenspiel entwickelnde Stimmung wird noch verstärkt durch das offene Feuer, an dem sich eine Katze behaglich zusammengerollt hat, und das für Rembrandt eher ungewöhnlich kleine Format in Verbindung mit einem biblischen Thema. Auch die verwendeten Farben tragen die Atmosphäre. Mit dem warmen Rot des Vorhangs wird ein wesentliches Gestaltungselement aufgegriffen, es findet sich in der Kleidung des Kindes und in der Feuerstelle wieder.

Der Betrachter wird Zeuge einer sehr familiären Szene, von der er ausgeschlossen bleibt. Keine der Personen nimmt in irgendeiner Weise Kontakt zu ihm auf, alle sind in ihre jeweilige Tätigkeit versunken. Der Vorhang distanziert ihn noch zusätzlich vom dahinter liegenden Motiv und

¹⁴⁹ Im Louvre befindet sich eine Federzeichnung von 1655, die nach der älteren Grisaille *Die Predigt Johannis, des Täufers* von 1634/36 gearbeitet ist. Die gezeigte Szene wird von einem Tabernakel-artigen Rahmen umfasst, in dem man im groben Aufbau den Kasseler Rahmen erkennen kann. Wahrscheinlich sollte das inzwischen durch einen Brand stark verstümmelte Bild *Die anatomische Vorlesung des Dr. Joan Deymann* ebenfalls mit einem solchen Rahmen versehen werden, wie eine Skizze aus dem Rijksprentenkabinet in Amsterdam zeigt (Abbildung 130).

¹⁵⁰ Kemp (1986), S. 7.

definiert klar eine Grenze. Er manifestiert die Trennung zum Bildraum indem er das Gemälde teilweise abschirmt und damit die intime Atmosphäre äußerst raffiniert intensiviert. Die Darstellung Mariens mit dem Christusknaben verweist zudem auf wieder auf den Aspekt der *Revelatio*, auch wenn der Vorhang in diesem Beispiel einteilig gegeben ist.

Ein zweites Gemälde, welches in der Literatur bislang Rembrandt zugeschrieben wurde, zeigt *Christus und die Jünger in Emmaus* (Abbildung 26) und wird auf 1649 datiert.¹⁵¹ Hier ist der gemalte Rahmen schlicht gegeben, die Anbringung des Stoffes ähnelt jedoch der in *Die Heilige Familie mit Vorhang*. Seine Schlaufen sind ebenfalls nicht direkt an der Stange angebracht, sondern hängen an Ringen. Der dunkle Trompe-l'oeil-Vorhang befindet sich vor der linken Bildseite und scheint teilweise leicht auf dem Rahmen aufzuliegen. In der Szene des natürlichen Bildes ist, wie schon im Stich von Crispin de Passe (Abbildung 55), der Moment der Offenbarung Christi gegenüber seinen Jüngern dargestellt. Zwar erzeugt die Lichtführung eine intime Stimmung, der Betrachter wird aber keineswegs ausgeschlossen wie beim ersten Beispiel. Aufgrund der Anordnung ergänzt er die Runde der Jünger zu einem Halbkreis um Christus. Damit teilt er die Erfahrung der *Revelatio* fast unmittelbar.

Auf Adriaen van Gaesbecks Gemälde von 1647 ist *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abbildung 16) dargestellt. Im Aufbau erinnert es an Rembrandts *Die Heilige Familie mit dem Vorhang*. Maria und das Kind sitzen im vorderen Bereich, Josef befindet sich weiter hinten. Der Vorhang hängt vor der rechten Seite und ist als blaue Seide mit einer goldenen Borte gegeben. Seine Ausführung, wie auch die des Rahmens, zielt auf eine präzise Widergabe der Stofflichkeit ab. Hier klingt ebenfalls der Aspekt der Enthüllung an, der illusionistische Charakter steht jedoch deutlich im Vordergrund.

Neben den Trompe-l'oeil, die Mitglieder der Heiligen Familie zeigen, gibt es noch zwei weitere Gemälde, deren natürliches Bilder sich als religiöse Szene identifizieren lassen. Dazu gehört Karel van de Pluys *Der unbarmherzige Dienstknecht* (Matthäus 18, 23 – 25; Abbildung 56) von 1650. In diesem Gleichnis bittet ein Knecht seinen Dienstherrn um Aufschub der

¹⁵¹ Auf die neue Diskussion um diese Zuschreibung wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen.

Zahlung seiner Schulden von zehntausend Zentnern Silber. Dieser erlässt sie ihm daraufhin ganz. Wenig später wendet sich ein anderer Knecht an den Ersten und bittet seinerseits um die Stundung seiner Schuld von hundert Silber Groschen. Doch dieser – obwohl gerade selbst von einer ungleich höheren Last befreit – besteht auf der sofortigen Rückzahlung und lässt den Schuldner einsperren. Als sein Dienstherr davon erfährt, ruft er ihn zu sich, tadelt ihn und lässt ihn anschließend bis zur Abzahlung seiner alten Schuld in den Kerker werfen. De Pluym zeigt den Knecht, der seine Mütze an den Oberkörper presst, wie er leicht gebeugt vor seinem Dienstherrn steht und um Gnade bittet. Das Gemälde ist allseitig stark beschnitten und nur ein Teil des gemalten Vorhangs auf der linken Seite ist noch sichtbar.¹⁵² Inhaltlich besteht keine hinreichende Verbindung zwischen dem Gleichnis über die Barmherzigkeit und der Metapher des Vorhangs.

Im Beispiel Abraham de Papes *Tobit und Anna* (Abbildung 17) ist eine Bezugnahme auf das natürliche Bild ebenfalls unwahrscheinlich. Es ist das Jüngste bisher bekannte mit der Kombination aus religiösem Thema und Trompe-l'oeil-Vorhang. Es ist daher denkbar, dass die Zutat des Vorhangs bereits mehr dekorativen Charakter besaß und eine inhaltliche Verbindung überholt war. Das Gemälde zeigt das alte Ehepaar in ihrer Wohnstube. Die Frau sitzt am Spinnrad, ihr Mann wärmt sich im Hintergrund an der Feuerstelle. Das Tobitbuch gehört zu den Apokryphen und mahnt zur Frömmigkeit, insbesondere zu Gebet und Almosen.

Abschließend kann man feststellen, dass der illusionistische Vorhang vor einem Motiv mit der Heiligen Familie häufig Bezug auf die dargestellte Szene nimmt. Die Aspekte der *Revelatio* sowie der Grenze zwischen Erde und Himmelreich stehen dabei im Vordergrund. Hiermit lehnt sich diese thematische Gruppe an die traditionelle christliche Symbolik des Vorhangs an. Bei anderen Szenen ist diese Übereinstimmung nicht zwingend gegeben, und am Ende der 1650er Jahre wird der Trompe-l'oeil-Vorhang zum rein dekorativen Element.

¹⁵² Das Gemälde war zusätzlich mit einem gemalten Rahmen versehen. Sumowski (1986), S. 2363.

b) In Verbindung mit Kircheninterieurs

Die umfangreichste thematische Gruppe bilden die Kircheninterieurs mit Trompe-l'oeil-Vorhang. Bislang sind elf Gemälde aus der Zeit zwischen 1651 und 1661 bekannt. Sie stammen von den Künstlern Gerrit Houckgeest (Abbildung 5; Anhang 1, Register V8), Emanuel de Witte (Abbildung 29; Anhang 1, Register V4, V5 u. V10), Hendrick van Vliet (Abbildung 11 u. 12; Anhang 1, Register V6 u. V11) sowie Cornelis de Man (Anhang 1, Register V7). Die Gemälde ähneln sich im Aufbau. Meist sind die Bilder im Hochformat gegeben und der Vorhang hängt rechts herab. Im Delfter Kreis wird erstmals das Motiv des hochgenommenen Vorhangs verwendet. Hierbei hat es den Anschein, als wäre der Saum angehoben und über die Vorhangstange geschlagen worden. Die natürlichen Bilder zeigen die Kanzel oder Grabmäler, und stets bevölkern Menschen jeden Alters den Kirchenraum, auch Hunde sind keine Seltenheit. Die Trompe-l'oeil-Bilder entsprechen damit den Kircheninterieurs ohne illusionistischen Vorhang derselben Maler.

Die ersten Bilder von Kircheninnenräumen, die im frühen 17. Jahrhundert entstanden, boten – dem Grundsatz „*naer het leven*“ entsprechend – eine möglichst genaue Abbildung des architektonischen Kircheninneren. Erst später, bei Houckgeest, van Vliet und de Witte, stehen andere Aspekte der Raumerfahrung im Mittelpunkt.¹⁵³ Gerrit Houckgeest ergänzt vermutlich als Erster das Motiv des illusionistischen Vorhangs vor einer solchen Darstellung (Abbildung 5).¹⁵⁴ Dass den Malern dieser Gruppe die Verwendung des realen Vorbildes in Privathäusern bekannt war, belegt ein Gemälde de Wittes, das einen solchen Schutzvorhang innerhalb eines Familienporträts aus dem Jahre 1678 zeigt (Abbildung 47). Das hier halb verhüllte Bild im Hintergrund stellt den Innenraum einer Kirche dar.

Die Kombination der Vorhänge mit dem Motiv des Kircheninterieurs erweist sich in Bezug auf die symbolische Bedeutung als äußerst interessant. Der Calvinismus wurde 1651 Staatsreligion, aber bereits vorher waren die größeren Städte unter der Leitung von Reformierten. Ungefähr ein Drittel der

¹⁵³ Liedtke, Walter A.: Architectural Painting in Delft, Doornspijk 1982, S. 59.

¹⁵⁴ Liedtke (1982), S. 37.

Bevölkerung gehörte dieser Glaubensrichtung an.¹⁵⁵ Aus den vormals katholischen Kirchen wurden im Zuge der Reformierung Hochaltäre und schmückendes Bildwerk entfernt. Nach Vorstellung des Calvinismus entsprach ein schlichtes Kircheninnere eher dem wahren Glauben. Man wollte keine Skulpturen von Heiligen, die angebetet werden konnten, oder Sakramente, die der Vermittlung eines Geistlichen bedurften. Jeder Gläubige sollte durch das Studium der Bibel zur Erkenntnis gelangen können. Als Ort der Verkündigung des Wortes war die Kanzel Mittelpunkt. Im Chorraum, der ehemals den Gläubigen unzugänglich war, befanden sich nun Grabmäler von Staatsmännern oder verdienten Admirälen. Vorhänge dienen nicht mehr der Bildverhängung oder der Abgrenzung des Gläubigen wie noch in der katholischen Liturgie. Mit dem Trompe-l'oeil sind sie vielmehr aus dem gemalten Kircheninnenraum in die Realität des Betrachters transferiert. Doch statt Gemälden oder Statuen von Heiligen sieht dieser dahinter einfache Bürger in einem bescheidenen, von allem Prunk befreiten Gotteshaus. Damit klingt in den Kircheninterieurs möglicherweise eine calvinistische Sichtweise der Trompe-l'oeil-Vorhänge an: Während durch eine Verhüllung der katholischen Bildwerke die Unwürdigkeit des Gläubigen, die himmlische Sphäre zu sehen, verdeutlicht wurde, ist nun der Blick auf die Kanzel frei, als Symbol für das Wort, das jedem verständlich verkündigt werden sollte. De Witte führt dieses Motiv weiter, indem er den Kirchenraum, angefüllt mit Zuhörern, während einer Predigt zeigt.¹⁵⁶

c) In Verbindung mit Steckbrettern

Eine thematische Gruppe bilden die sechs Steckbretter mit illusionistischem Vorhang von Cornelius Gijsbrechts. Bereits 1664 malte der Künstler zwei dieser Trompe-l'oeil (Anhang 1, Register 12 u. 13). Der größte und exzellenteste Teil entstand jedoch zwischen 1668 und 1672. Zu dieser Zeit hielt sich Gijsbrechts am dänischen Hof unter König Fredrick III. und dessen

¹⁵⁵ Westermann, Mariet: Rembrandt, London 2000, S. 24.

¹⁵⁶ Wheelock, Arthur K. Jr.: Perspective, Optics and Delft Artists around 1650, New York/London 1977, S. 245.

Nachfolger Christian V. auf.¹⁵⁷ Mit ihrer Auswahl an dargestellten Gegenstände nehmen die Gemälde zusätzlich Bezug auf die äußeren Umstände ihrer Entstehung: In den Steckbrettern aus den Jahren zwischen 1668 und 1672 werden Schriftstücke des jeweiligen Monarchen abgebildet im Gegensatz zu den Berufsutensilien in der Zeit davor.¹⁵⁸ Eine weitere Besonderheit besteht unter anderem in der Kombination aus illusionistischem Steckbrett und illusionistischem Vorhang. Beide sollen den Anschein erwecken, als befänden sie sich im Betrachterraum. Im Gegensatz zu allen anderen Beispielen liegt bei Gijsbrechts kein natürliches Bild hinter dem Schutzvorhang.¹⁵⁹ Ein reales Vorbild hierfür – vergleichbar dem des Sammlungsvorhangs – ist unwahrscheinlich. Die Mode der Bildervorhänge übertrug sich nicht auf solche Steckbretter, denn deren Verhängung widerspräche ihrer Aufgabe: Sie dienten als gut sichtbare Gedächtnisstütze, vergleichbar einer heutigen Pinwand, an der kurzfristig einzelne Schriftstücke oder kleinere Utensilien aufbewahrt wurden. Eine Abdeckung durch einen Vorhang wäre deshalb unnütz und würde den Zugriff erschweren. Gijsbrechts übertrug das Motiv folglich aus der noch jungen Tradition des gemalten Vorhangs auf ein anderes Sujet.

Schon vor 1668 hatte sich der Künstler auf besonders raffinierte Trompe-l'oeil-Darstellungen spezialisiert. Seine Berufung zeigt daher die Vorliebe des Königs für illusionistische Objekte. Diese drückte sich ebenfalls in der königlichen Kunstkammer, *det kongelige danske Kunstkammer*, aus. Hier wurden seit der Gründung um 1650 durch Frederik III. Antiken, Kuriositäten aus der Natur und völkerkundliche Objekte gezeigt, aber auch besondere Meisterstücke der Handwerkskunst. Bei diesen enzyklopädisch angelegten Sammlungen spielte das Staunen und Bewundern der präsentierten Besonderheiten eine wichtige Rolle. Die dänische Kunstkammer beinhaltete unter anderem vom dänischen Physiker Ole Worm (gest. 1654) zusammengetragene Objekte, der die nördlichen Niederlande bereist

¹⁵⁷ Burda (1969), S. 12.

¹⁵⁸ Vgl. Register V15 u. Register V17, wobei Letzteres eventuell nach dem Tode Fredericks III. begonnen wurde, also eine nachträgliche Ehrung des Verstorbenen darstellt. Ausstellungskatalog London (2000), S. 30.

¹⁵⁹ Die Kombination des Vorhangs mit einem ebenso illusionistisch gemeintem Motiv zeigen auch zwei Jagd-Trompe-l'oeil Gijsbrechts (Abbildung 20 u. 21).

hatte.¹⁶⁰ Frederik III. hatte ebenfalls Holland besucht und in anderen europäischen Ländern Kunst- und Wunderkammern gesehen. Seine *Kunstammeret* hielt sich in ihrer Aufteilung weitgehend an einen Idealplan, der bereits seit der Mitte des 16. Jahrhunderts angewandt wurde.¹⁶¹ Die Präsentation sah eine Aufteilung der Räume nach Themen vor. Es gab ein *Perspektiv-Kammeret*, in dem auch Perspektivkästen und eine *Camera obscura* gezeigt wurden.¹⁶² In einem gesonderten Raum für Bilder waren die Arbeiten von Gijsbrechts ausgestellt.¹⁶³

Die Einführung des für ein Steckbrett eher unzweckmäßigen Vorhangs und dessen konsequenter Verwendung auf den Gemälden für den dänischen Hof deuten daraufhin, dass der Trompe-l'oeil-Effekt und der Aspekt des *Kunststücks* im Vordergrund standen: Gijsbrechts Trompe-l'oeil vereinten die handwerkliche Qualität mit der erstaunlichen Wirkung bei Entdeckung des Schwindels. Letztere konnte eine Diskussion über den Bildgegenstand nach sich ziehen, und aktive Teilnahme und Auseinandersetzung waren durchaus erwünscht.¹⁶⁴ Eine darüber hinausgehende tiefere symbolische Bedeutung lässt sich nicht vermuten. Die Gruppe der Gijsbrechts-Bilder ist mit ihrer Entstehungszeit zwischen 1664 und 1674 die späteste und gleichzeitig letzte Variation des Motivs. Zu dieser Zeit war der Trompe-l'oeil-Vorhang bereits auf seinen dekorativen Charakter reduziert.

¹⁶⁰ Dam-Mikkelsen, Bente/Lundbaek, Torben (Hrsg.): *Ethnographic Objects in The Royal Danish Kunstammer. 1650-1800*, Kopenhagen 1980, S. Xf.

¹⁶¹ Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 33f; Dam-Mikkelsen/Lundbaek (1980), S. XVI. Die Richtungsweisende Veröffentlichung von Samuel Quiccheberg zum Aufbau und Gestaltung einer solchen Kunstammer war bereits 1565 erschienen. An ihr war auch die Kunstammer Herzog Albrechts V. von Bayern orientiert, die Frederik III. ebenfalls besucht hatte.

¹⁶² Burda (1969), S. 161.

¹⁶³ Hier befand sich auch die *Cut-Out Trompe-l'oeil Leinwand mit Fruchtstillleben* (Abbildung 19).

¹⁶⁴ Kemp (1986a), S. 254.

5.1.7 Exkurs: Der Aspekt des Theatervorhangs

Gemäldevorhänge werden stets auch mit dem Bühnenvorhang des Theaters in Verbindung gebracht.¹⁶⁵ Die Ursache hierfür liegt in ihrer vergleichbaren Wirkungsweise: Beim Schauspiel wird die Ansicht der Bühne zunächst vor den Augen des Publikums verborgen, und mit dem Lüften des Vorhangs beginnt das Spiel. Schein und Sein vermischen sich, ebenso wie beim Betrachten eines Gemäldes.¹⁶⁶ Der Zuschauer muss sich darauf einlassen, das Geschehen für die Dauer der Aufführung als real anzuerkennen und nicht die Schauspieler, sondern die dargestellten Personen zu sehen. Das Enthüllungsmotiv, welches jedem Vorhang anhaftet, steht hier in engem Zusammenhang mit dem Einblick und dem Eintritt in eine andere Welt. Die mögliche Beziehung zwischen Theater- und Bildvorhang soll daher näher untersucht und eine Abgrenzung zum klar definierten Trompe-l'oeil-Vorhang vorgenommen werden.¹⁶⁷

In den Theateraufführungen des 17. Jahrhunderts spielten zwei unterschiedliche Vorhänge eine wichtige Rolle. Der Erste und Ältere war eine Art Zwischenvorhang. Er teilte den hinteren Teil der Bühne vom eigentlichen Schauplatz des Spiels der *Rederijkers* (Rhetoriker) ab.¹⁶⁸ Hinter diesem Sichtschutz bereiteten die Akteure so genannte *vertooninge* (Vorzeigung, Darstellung) vor. Diese dienten zur Verdeutlichung der vorher gezeigten Szene. Meist stellte man dafür Episoden aus der Bibel nach, welche den moralischen Sinn nachdrücklich unterstreichen sollten.¹⁶⁹ Die Aufführung wurde mehrmals während ihres Verlaufs durch diese „lebenden Bilder“ unterbrochen. Der Zwischenvorhang wurde dafür zu einem bestimmten Zeitpunkt im Spiel aufgezogen und gab den Blick auf das dahinter liegende *vertooninge* frei. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts büßte diese Form des Theaters jedoch stark an Popularität ein, und das humanistische Drama

¹⁶⁵ Haak, Bob: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969, S. 117; Hollander, Martha: Structures in Space and Society in the 17th century Dutch Interior, Berkley 1994, S. 19; Otrange-Mastai (1975), S. 11.

¹⁶⁶ Otrange-Mastai (1975), S. 11; Radke-Stegen (1978), S. 17.

¹⁶⁷ Dies findet sich bereits zu den ältesten hier genannten Beispielen aus dem frühen Mittelalter. Eberlein (1982), S. 102.

¹⁶⁸ Die *Rederijkers* waren eine erste Form von niederländischen Theatergruppen.

¹⁶⁹ Radke-Stegen (1978), S. 176.

rückte in den Mittelpunkt. Die lebenden Bilder wurden dort nur in begrenztem Maße übernommen, der Vorhang hingegen noch stärker in die Dramaturgie eingebunden.¹⁷⁰ Die einzelnen Theatergruppen Amsterdams wurden 1635 mit der Akademie zusammengelegt. Für diese neue Institution errichtete man 1637 ein eigenes Schauspielhaus nach den Plänen Jacob van Campens. Diese *Schouburg* besaß nach ihrem Umbau 1665 auch einen so genannten Hauptvorhang, den zweiten für Aufführungen relevanten Vorhang. Er trennte die Bühne vom Zuschauerraum.

Rein formal stehen die Motiv-Vorhänge aus der Zeit vor 1646 dem sich mittig öffnenden Zwischenvorhang des Theaters näher. In der *Anbetung der Hirten* von Hugo van der Goes (Abbildung 53) beispielsweise ist der Raum frontal dargestellt und verengt sich perspektivisch nach hinten. An beiden Seiten befinden sich Öffnungen, durch die Personen am Geschehen Anteil nehmen. Er ähnelt in seiner Anbringung stark den Zwischenvorhängen, die im rückwärtigen Teil der Bühne die lebenden Bilder freigaben. Auch das Thema der Darstellung würde dazu passen. Wird also auf dem Gemälde die Anbetung Christi durch die Hirten möglicherweise in Anlehnung an diese *vertooninge* dargestellt? Hugo van der Goes war mit deren Tradition durchaus vertraut, da er selbst häufig die Ausstattung für Aufführungen fertigte, unter anderem im Jahr 1448 zu Ehren der Hochzeit Karls des Kühnen in Gent.¹⁷¹ Übertragen auf das Werk würde dies für den zeitgenössischen Betrachter eine stetige Ermahnung zur christlichen Lebensweise bedeuten, als Kommentar auf seinen Alltag, der vor dem Bild stattfindet – ähnlich dem Verhältnis von Haupt- zu Nebenbühne im Schauspiel.¹⁷²

Im Gemälde *Des Menschen Leben* von Jan Steen (Abbildung 57) tauchen ebenfalls Elemente des Theaters auf. Mehrere Figurengruppen sind Teil einer ausschweifenden Szene in einer Gaststube: Am linken Bildrand bereitet eine junge Frau Austern zum Verzehr vor, und Musikanten spielen auf. Eierschalen liegen auf dem Boden und zeugen von der ausgelassenen Stimmung. Kinder, Hunde und Katzen vervollkommen die Szene. Licht fällt durch ein hohes Fenster in die Wirtsstube und einen eingezogenen

¹⁷⁰ Radke-Stegen (1978), S. 200.

¹⁷¹ Radke-Stegen (1978), S. 189.

¹⁷² Des Weiteren wurde der Betrachter dem Geschehen unmittelbar teilhaftig, das auch den Verweis auf die Erlösung enthält.

Dachboden, der das obere Drittel des Bildes einnimmt. Er ist für den Betrachter kaum einsehbar, obwohl beide Räume im Querschnitt dargestellt sind, da er fast in seiner gesamten Breite von einem blauen Vorhang verdeckt wird. In der Mitte scheint der Stoff hochgenommen und gibt ein Stück einer Balustrade frei.

Die Anbringung quer über der Gaststube, die außergewöhnliche Färbung und das teilweise Changieren des Stoffes zeigen, dass es sich hier um keinen gewöhnlichen Motiv-Vorhang als Raumteiler oder Wandschmuck handelt, wie er in Bildern Steens durchaus auftaucht (Abbildung 58). Aber welche Bedeutung kommt ihm dann zu? Das Verhältnis des Tuches sowohl zum Bild- als auch zum Betrachterraum erscheint schwer fassbar. Für die Bestimmung als Trompe-l'oeil-Vorhang fehlt eine sichtbare Anbringung, beispielsweise mittels einer Stange. Allerdings taucht das Motiv eines locker übergeworfenen Stoffes auch in anderen Werken mit illusionistischem Anspruch auf. Emanuel de Witte verwendet es (Abbildung 29) ebenso wie Pieter de Hooch (Abbildung 59 u. 60).¹⁷³ Die Knitterfalten des Vorhangs in Jan Steens Gemälde lassen jeden Maßstab zu, von raumfüllend (gemessen an dieser Gaststube) bis Tafelbildgröße (hier: 68,2 x 82 cm) und geben somit keinen Aufschluss über dessen tatsächliches Ausmaß. Des Weiteren ist kein Schlagschatten auszumachen, der von einem illusionistischen Vorhang vor einem natürlichen Bild stammen könnte. Die Frage der Einordnung als Motiv- oder Trompe-l'oeil-Vorhang kann in diesem speziellen Fall nur ungenügend anhand der üblichen Kriterien beantwortet werden, deshalb soll hier das Gesamtbild genauer untersucht werden.

Das gezeigte Interieur ist mehr als nur das Abbild einer alltäglichen Wirtshausszene. In dieser Gaststube treffen sich Jung und Alt, Mensch und Tier. Alle Sinne werden angesprochen: Man reicht Getränke und Speisen, Tabakqualm steigt auf, Musik erklingt und im Vordergrund versucht ein kleines Kind ein junges Kätzchen scherzhaft zum Tanz zu animieren. Hier kommen sämtliche sinnlichen Aspekte *des Menschen Leben* zum Ausdruck. Sie werden sogar bis ins erotisch-amouröse gesteigert, betrachtet man die

¹⁷³ Großzügige Schlagschatten auf den natürlichen Bildern, die Proportionen von dargestellten Personen zu Fransen und Faltenwurf des Stoffes sowie nicht zuletzt die Kombination mit dem Motiv des Kircheninterieurs machen hier Motiv-Vorhänge undenkbar.

Zweiergruppe in der Mitte des Raumes. Dort ist ein alter Mann mit seiner Sitzbank dicht an eine junge Frau herangerückt und bedrängt sie, eine Auster zu probieren. Diese Meeresfrüchte galten bereits im 17. Jahrhundert als Aphrodisiakum. Steen greift dieses Motiv häufig auf und folgt damit einer dem damaligen Betrachter geläufigen Symbolik, in der Austern für Wollust und Weltlichkeit standen.¹⁷⁴ Von dieser ausgelassenen Gesellschaft separiert findet sich eine weitere Figur: Auf dem eingezogenen Hochboden hat sich bäuchlings ein kleiner Junge ausgestreckt. Zum Zeitvertreib pustet er Seifenblasen in den Raum, neben ihm liegt ein Totenschädel. Beides sind eindeutige Elemente der damaligen Bildsprache und spiegeln die Vorstellung der *Homo Bulla* wider – der Mensch ist wie eine Seifenblase.¹⁷⁵ Hendrik Goltzius setzte diese *Allegorie auf die Vergänglichkeit* in einem Stich (Abbildung 61) aus dem Jahr 1594 um. Darin lehnt ein kleiner Junge an einem Totenschädel und lässt Seifenblasen empor steigen. Und auch bei Steen verweist der Junge auf dem Dachboden auf die „Vergänglichkeit menschlichen Seins und die Vergeblichkeit allen menschlichen Tuns“.¹⁷⁶ In Kombination mit dem ausschweifenden Gelage zu seinen Füßen lässt sich ein direkter moralisierender Bezug herstellen.

Viele der gezeigten Personen tauchen als Typus genau in der hier gezeigten Form in den Theaterstücken der *Rederijkers* oder auch der *Commedia dell'arte* auf.¹⁷⁷ Ein Beispiel hierfür ist das, in der Volkskomödie beliebte, Motiv des Alten, der sich lüstern einem bedeutend jüngeren Mädchen nähert.¹⁷⁸ Des Weiteren tauchten in den Stücken der *Rederijkers* immer ein oder zwei *Sinneken* auf, die mit vorgetragenen Sinnsprüchen das Gespielte ins rechte Licht rückten.¹⁷⁹ Hierfür wurde oftmals die Figur des Seifenblasen pustenden Jungen als Symbol für die Vergänglichkeit einge-

¹⁷⁴ Chapman, Perry H./Kloek, Wouter Th./Wheelock, Arthur K. Jr. (Hrsg.): Jan Steen. Maler und Erzähler, Stuttgart/Zürich 1996, S. 128.

¹⁷⁵ Ausstellungskatalog Braunschweig: Klessmann, Rüdiger (Hrsg.): Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1978, S. 175.

¹⁷⁶ Düchting (1996), S. 32.

¹⁷⁷ Schon in den *Kluchten*-Spielen, den Vorläufern der *Rederijker*, waren Wirtsstuben beliebte Schauplätze. Gudlaugsson, Sturla: Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts, Würzburg 1938, S. 71.

¹⁷⁸ Gudlaugsson (1938), S. 29.

¹⁷⁹ Chapman, Perry H.: Jan Steen's household revisited, in: Simiolus Band 20/21, Apeldoorn 1990/91, S. 190.

setzt.¹⁸⁰ Jan Steen lässt diese – mit Sinnbildern durchsetzte – Szene in einem sich nach hinten perspektivisch verjüngenden Raum stattfinden. Anders als beispielsweise in den Interieurdarstellungen Pieter de Hoochs (Abbildung 62) baut sich kein Gefüge aus sich anschließender Zimmern auf. Die restliche Aufteilung des Hauses ist nicht erkennbar, allein der gezeigte Raum steht im Mittelpunkt. Dessen Ansicht ist leicht versetzt, so dass die linke hintere Ecke des Raumes in die Mitte der Leinwand gerückt ist. Es entsteht der Eindruck einer Theaterbühne, auf der die Figuren wie Darsteller auftreten.¹⁸¹ Diese Raumgestaltung erinnert auch an die Amsterdamer *Schouburg* (Abbildung 63): Sie besaß ebenfalls einen nach hinten gestaffelten Aufbau sowie seitliche Fenster und Balkone, die teilweise die Bühne überragten. Letztere waren durch eine geschwungene Balustrade gesichert, ähnlich der auf dem Gemälde *Des Menschen Leben*.¹⁸²

Auswahl der Figuren und Aufbau des Raumes legen den Schluss nahe, dass es sich bei Jan Steens Darstellung um eine Art Theaterszene handelt. Das reale Gegenstück zum blauen Stoff wäre somit der Hauptvorhang, welcher die Bühne bis zum Beginn des Stücks verbirgt. Der Vorhang in *Des Menschen Leben* befindet sich demnach im Bild, ist aber kein Motiv-Vorhang im herkömmlichen Sinn. Er besitzt trotz allem illusionistische Qualitäten und erfüllt, ebenso wie ein realer Theatervorhang, die Aufgabe, den Bild- oder hier *Bühnenraum* für das Publikum freizugeben. Die ansonsten durch ihn definierte Grenze wird mit dem Akt des Aufziehens für die Dauer der Betrachtung – beziehungsweise des Stückes – aufgehoben. Tatsächlich kann in *Des Menschen Leben* aber nicht die Wiedergabe einer realen Aufführung gemeint sein, auch wenn der Bühnen-hafte Charakter der Wirtsstube und die typisierten Figuren dies nahe legen.¹⁸³ Im 17. Jahrhundert traten keine Frauen auf, sondern die weiblichen Rollen wurden von Männern in entsprechenden Kostümen übernommen.¹⁸⁴ Des Weiteren rutscht der Vorhang an einigen Stellen in das Blickfeld des Betrachters. Diese auffällige Position könnte darauf hindeuten, dass er als Attribut des Theaters die

¹⁸⁰ Gudlaugsson (1938), S. 17.

¹⁸¹ Chapman (1996), S. 245.

¹⁸² Fischel, Oskar: Art and Theater II, in: Burlington Magazin 66, London 1935, S. 65.

¹⁸³ Das Bild findet sich auch unter der Bezeichnung *Die Welt als Bühne* in der Literatur.

¹⁸⁴ Haak (1969), S. 116.

allegorische Bedeutung der Szene unterstreichen soll. Der Maler vereint in diesem Bild somit verschiedene Stilmittel der Theatertradition.

Steen selbst war schon während seiner Kindheit mit den Bräuchen der *Rederijkers* in Berührung gekommen: Sein Onkel war aktives Mitglied in einer der *Kamers* und nach dessen Tod erbte Steens Vater die Bibliothek seines Bruders.¹⁸⁵ Gudlaugsson beschreibt die Beeinflussung des Malers durch das Theater folgendermaßen:

Uns scheint jedoch wesentlich, daß Jan Steen, selbst dort wo er ganz offenbar gesehenes Theater aufgriff, dieses stets ganz in seine eigene Welt umzudeuten wußte. Schöpferische Persönlichkeit und malerische Überlieferung bestimmen das Endergebnis.¹⁸⁶

Ein weiteres Beispiel für die Verbindung zwischen dem Vorhang in der Malerei und dem des Theaters ist das Gemälde *Die Heilige Familie mit Vorhang* von Rembrandt (Abbildung 1). Die Assoziation mit einer Bühne wird auf dem Bild durch die Frontalansicht des Raumes und den aufwendig gestaltete Scheinrahmen hervorgerufen. Auf dessen Singularität innerhalb der Gattung wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen. In seiner tabernakelartigen Ausführung erinnert er eher an gebaute Architektur als an die ansonsten schlicht wirkende Rahmung der übrigen illusionistischen Gemälde. Zudem entsprach er keineswegs dem Zeitgeschmack.¹⁸⁷ Trotzdem findet er sich auch in anderen Werken Rembrandts, beispielsweise einer Skizze von 1655 (Abbildung 64) zum Thema *Die Predigt Johannis, des Täufers*. Hier gibt es die gleichen säulenartigen Seitenteile, der blockhafte Unterbau ist sogar noch stärker hervorgehoben: Was beim Gemälde als aufwendige Sockelleiste erscheint, ist bei der Zeichnung zum architektonischen Element stilisiert, ähnlich dem massiven Postament einer Bühne.

¹⁸⁵ Mit Beginn des 14. Jahrhunderts wurden die *Kamers de Rhetorica* gegründet. Sie entstanden zunächst aus religiösen Beweggründen, später jedoch lag ihr Schwerpunkt auf Rhetorik und Drama. Weitere Untersuchungen zum direkten Zusammenhang zwischen Szenenbildern der Bühne und der Umsetzung in den Gemälden Steens liegen noch nicht vor. Van Gils reißt dies in einem Aufsatz kurz an mittels eines Vergleichs der Aufführung *David und Goliath* vom *Rederijker* Job van der Wael (1619) und dem Bild *Der Triumph Davids* (1671). Van Gils, J. B. F.: Jan Steen en de Rederijkers, in: Oud Holland, Band 52, Den Haag 1935, S. 130ff.

¹⁸⁶ Gudlaugsson (1938), S. 81.

¹⁸⁷ White, Christopher: A View of Rembrandt's *Holy Family*, in: The Ashmolean 11, Oxford 1986, S. 4.

Die auffällige Beschaffenheit des Rahmens in *Die Heilige Familie mit Vorhang* ist eine reduzierte Version hiervon, jedoch mit demselben Bühnen-haften Charakter. Das Gemälde lässt daher aufgrund des gewählten Ausschnitts, der ungewöhnlichen Gestaltung der Rahmung sowie der Verwendung des Vorhangs Raum für die Assoziation mit dem Thema Theater. Inwieweit Rembrandt diese Verknüpfung beabsichtigt hat, bleibt unklar. Allerdings belegen zahlreiche Zeugnisse sein Interesse am Theaterleben in Amsterdam, darunter Skizzen von Schauspielern im Kostüm und Maske. Auch eine Beeinflussung seines Bildaufbaus ist durchaus denkbar.¹⁸⁸

Gerade in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts bestand eine enge Verbindung zwischen den Malern und dem Theater.¹⁸⁹ Welchen Stellenwert dieses Medium – und folglich dessen Vorhang als Bedeutungs-träger – tatsächlich bei der Entwicklung des Trompe-l’oeil-Vorhangs einnimmt, ist von heutigem Standpunkt aus schwer nachzuvollziehen. Es ist aber wahrscheinlich, dass es zu einer wechselseitigen Beeinflussung zwischen beiden Kunstformen kam.¹⁹⁰

Abschließend ist jedoch festzuhalten, dass Theater- und Trompe-l’oeil-Vorhang, trotz ähnlicher Intention und äußerlicher Annäherung, nie formal deckungsgleich sein können. Die Absicht eines illusionistisch gemalten Vorhangs ist das Vortäuschen eines greifbaren Elements im Raum des Betrachters. Er kann also lediglich vor dem natürlichen Bild einer Theaterszene erscheinen und dort die Assoziation mit einem Hauptvorhang hervorrufen, oder den Szenen-haften Eindruck der Darstellung. Ein Theatervorhang wie bei Jan Steen hingegen existiert im Bildraum und hat nicht den Anspruch der Augentäuschung.

¹⁸⁸ Haak schreibt weiterhin: „Darüber hinaus ist sein Einfluss [des Theaters] in Rembrandts Kompositionen nachweisbar.“ Haak (1969), S. 114.

¹⁸⁹ Chapman (1991), S. 189.

¹⁹⁰ Die *Kamers* wurden vom Bürgerstand getragen, welcher auch den größten Teil der Käuferschicht für bildende Kunst stellte.

5.1.8 Zusammenfassung

Der gemalte Vorhang vor einem natürlichen Bild tauchte Mitte der 1640er in der Trompe-l'oeil-Malerei auf und entwickelte sich zu einem beliebten Motiv. Sein direktes Vorbild ist der reale Schutzvorhang, welcher einige Jahre zuvor in Sammlungen und Privathaushalten populär geworden war. Dessen Vorhandensein vor einem Gemälde war somit nicht ungewöhnlich und wurde möglicherweise in einem bestimmten Milieu sogar erwartet. Ein Vorhang entsprach also der „Seherfahrung“ des damaligen Betrachters. Allein aufgrund der Beliebtheit und Akzeptanz der realen Vorhänge als Zutat für Gemälde konnte die Trompe-l'oeil-Variante entwickelt werden und die Täuschung gelingen.

Das Motiv bietet aufgrund seiner geringen Tiefe ideale Voraussetzungen für eine illusionistische Umsetzung. Es greift nicht zu sehr in den Raum aus, die Gefahr einer möglichen Entkräftung der Illusion durch unstimmige Perspektive oder Lichteinfall ist minimal. Man registriert den Vorhang zwar, verweilt aber nicht lange auf ihm. Zunächst erachtet man ausschließlich das natürliche Bild als das Kunstwerk. Hierhin wird die Aufmerksamkeit gelenkt – und dies sogar noch eindringlicher, da es nicht auf den ersten Blick vollständig erfasst werden kann. Die Behinderung regt den Betrachter dazu an, aktiv zu werden. Im Idealfall versucht dieser, den gemalten Vorhang beiseite zu ziehen, umso das ganze Gemälde anschauen zu können.

Des Weiteren konnte der Trompe-l'oeil-Vorhang auch sakrale Bedeutungsgehalte übernehmen. Vorbilder hierfür waren die Tücher und Velen in christlichen Quellen und deren Anwendung in der Liturgie. Sie beziehen sich unter anderem auf den biblischen Vorhang im Tempel, der beim Tode Christi zerriss. Diese Öffnung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre wird auch mit der Offenbarung des Neuen Bundes sowie der kommenden Erlösung gleichgesetzt. Vorhänge sind ebenfalls ein Attribut in der Marienikonographie zur Verdeutlichung des Moments der Epiphanie. Die gedankliche Verbindung zwischen diesen Inhalten und dem Vorhang in Kombination mit religiösen Themen blieb erhalten, auch nachdem der Calvinismus die katholische Liturgie ersetzt hatte. Möglicherweise nutzten die

Maler diese Verknüpfung bewusst in ihren Bildern mit religiösen Darstellungen. Die Vorhänge können aber auch den Unterschied zur alten Tradition der Bildverhängung verdeutlichen, wie am Beispiel der Verbindung mit Kircheninterieur-Gemälden gezeigt wurde. Sie geben nun den Blick auf den Chor frei, der vormals nach der katholischen Ordnung dem Kirchenbesucher vorenthalten geblieben war. Auch dies ist als eine Form der Epiphanie zu werten.

Solche Sinnzusammenhänge zwischen illusionistischem Vorhang und natürlichem Bild finden sich zum Ende des 17. Jahrhunderts seltener in den Werken. Am Schluss dieser Entwicklung zum rein dekorativen Element stehen unter anderem die Steckbretter von Cornelius Gijsbrechts. Dabei wurden sowohl Vorhang als auch dahinter liegende Gegenstände als real im Betrachterraum wahrgenommen. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt auf dem Trompe-l'oeil als „Kunststück“.

5.2 Das Motiv des illusionistischen Cartellino

Als *Cartellino* (italienisch, übersetzt: *Etikett*, *Schildchen*) bezeichnet man einen kleinen Zettel, der sich im Bildraum oder scheinbar davor befindet. In den meisten Fällen trägt dieses Schildchen die Signatur des Künstlers, es kann aber auch die Datierung oder erklärende Texte sowie Sinnsprüche enthalten. Das Motiv des Cartellino ist zur Mitte des Quattrocento in Italien fester Bestandteil des Kanons der Signaturmöglichkeiten. Wie Wazbinski nachweisen konnte, trugen vor allem die in den Zentren Padua und Venedig ansässigen Werkstätten zu seiner Entwicklung und Verbreitung bei.¹⁹¹ Die Maler verwendeten es sowohl illusionistisch vor dem Motiv sitzend, als auch in das Gesamtmotiv eingebunden.¹⁹² Wird es beispielsweise direkt im Bildraum dargestellt, wirft es für den Betrachter ähnliche Fragen nach seinem Verhältnis zum Bild auf wie eine herkömmliche Signatur: Es gehört inhaltlich meist nicht zum eigentlichen Motiv, erscheint aber darin. Ein Beispiel hierfür

¹⁹¹ Wazbinski, Zygmunt: Le „Cartellino“. Origine et Avatars d'une Etiquette, in: Pantheon 21, München 1993. Auch Vittore Carpaccio, dessen Bilder in dieser Arbeit häufig als Beispiel herangezogen werden, lebte und arbeitete in Venedig.

¹⁹² Lecoq, Anne-Marie: *Die Augen täuschen*, sagen sie, in: Mauriès, Patrick (Hrsg.): Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge, Köln 1998, S. 107f; Wazbinski (1993), S. 278f.

ist das Gemälde *Präsentation im Tempel* von Vittore Carpaccio aus dem Jahr 1510 (Abbildung 65), hier ist das Cartellino über eine Steinstufe geknickt, so dass die obere Hälfte auf der Trittebene liegt und die untere für den Betrachter sichtbar überhängt (Abbildung 65a). In einigen Fällen kann ein zweites Cartellino im Bildraum auftauchen, wie im *Porträt eines Ritters*, ebenfalls von Vittore Carpaccio (Abbildung 66). Hier sind zwei Schildchen in die Szene eingebunden, eines sitzt im linken unteren Bereich und wird von der Vegetation überschritten (Abbildung 66a). Es trägt ein lateinisches Motto, welches sich in Verbindung mit dem daneben dargestellten Hermelin auf die porträtierte Person bezieht.¹⁹³ Das Zweite ist an einem Ast im rechten Bildfeld angebracht. Hier sind der Name des Künstlers und die Datierung (Abbildung 66b) vermerkt.¹⁹⁴ Der Maler setzt also die inhaltlich unterschiedlichen Informationen auf separate Träger und trennt sie räumlich voneinander.

Daneben gibt es eine große Gruppe von Werken, bei denen das Cartellino scheinbar an eine der dargestellten Person vorgelagerte Brüstung geheftet ist. Seine genaue Position im Raumgefüge ist hierbei oftmals nicht klar definiert.¹⁹⁵ Im *Porträt des Dogen Leonardo Loredan* von Giovanni Bellini aus der Zeit kurz nach 1501 wird die Darstellung am unteren Rand von einer steinernen Balustrade begrenzt, darauf sitzt ein Cartellino (Abbildung 67). Die Brüstung befindet sich nicht im Raum des Betrachters, da ihre Seiten durch die Rahmung beschnitten werden. Das Schildchen mit der Inschrift *Iohannes Bellinus* weist starke Knickfalten auf. Es kann nun einerseits im Bildraum *auf* oder andererseits im Betrachtterraum *vor* der Brüstung gemeint sein. Schild und Steinhintergrund wirken jedoch in diesem Beispiel zusammengehörig, so dass hier ein *innerbildliches* Cartellino gezeigt ist.

¹⁹³ Das Motto lautet: „*Malo mori quam foedari*“. Zitiert nach: Nickel, Helmut: Carpaccio's *Young Knight in a Landscape*. *Christian Champion and Guardian of Liberty*, in: *Metropolitan Museum of Art Journal* Band 18, New York 1983, S. 85. Der dargestellte Ritter ist trotzdem nicht endgültig zu identifizieren, da dieser Spruch von mehreren Personen als Motto gewählt worden war.

¹⁹⁴ Die Inschrift lautet: „*Victor Carpathius finxit M.D.X.*“. Zitiert nach: Nickel (1983) S. 85. Nickel vermutet, dass die Inschrift um X zu ergänzen ist. Sie wurde, genau wie das Motto, erst 1985 bei der Restaurierung und Säuberung des Gemäldes entdeckt, wodurch wurde eine Zuweisung an Carpaccio erst möglich wurde. Die Jahresangabe *M.D.X.X.* würde nach Nickel die Identifizierung des Ritters als Lajos II., König von Ungarn, stützen und auch das Cartellino besser ausfüllen. Letzteres ist ein nicht zu unterschätzendes Argument, da das Schildchen nur für diese Schrift konzipiert wurde. Nickel (1983), S. 95.

¹⁹⁵ Lecoq (1998), S. 105; Fraenkel, Béatrice: *La signature. Genèse d'un signe*, Saint-Amand 1992, S. 173.

In dieser Arbeit soll nun in Bezug auf das niederländische Trompe-l'oeil des 17. Jahrhunderts der Fokus auf das klar *illusionistische* Cartellino gelegt werden. Dabei handelt es sich um ein gemaltes Papier, das scheinbar mit Lack oder Wachs auf der Oberfläche eines natürlichen Bildes befestigt oder an dessen Rahmen gesteckt ist. Es sitzt nicht automatisch an einer Stelle des natürlichen Bildes, die „räumliche Tiefe suggeriert“, sondern, bis auf wenige Ausnahmen, in einer der unteren Ecken.¹⁹⁶ Damit richtet sich das Cartellino nach der allgemeinen Formel für Signaturen. Es befindet sich – vergleichbar mit der Position des Trompe-l'oeil-Vorhangs – im Raum des Betrachters. Die augentäuschende Wirkung wird durch das Ablösen einer oder mehrerer Ecken sowie durch Knicke und die dadurch entstehenden Schlagschatten hervorgerufen.

Ein frühes Beispiel für das illusionistische Cartellino findet sich abermals bei Vittore Carpaccio. In der Szene *Hl. Georg im Kampf gegen den Drachen* (Abbildung 68) des Gemäldezyklus der Kapelle der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, entstanden in den Jahren 1502 – 1507, sitzt es vor dem eigentlichen Bildgrund (Abbildung 68a). Sein unterer Rand schließt bündig mit dessen Grenze ab, und es ist annähernd senkrecht zur dahinter liegenden Fläche dargestellt. An dieser Stelle ist der Boden etwas dunkler gegeben, so dass sich das Cartellino hell davon absetzt. Die Lichtführung auf dem Papier folgt nicht der innerhalb der Szene, denn an seiner rechten Schmalseite bildet sich entlang der gesamten Kante ein feiner Schatten.

Die unterschiedlichen Ausprägungen des Cartellino werden nur selten in der kunsthistorischen Forschung berücksichtigt. Selbst in monographischen Werken über das Trompe-l'oeil taucht das Element nur sporadisch auf. Es wird meist im Zusammenhang mit der italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts behandelt. Exemplarisch sollen hier drei Texte, die den bisherigen Forschungsstand zusammenfassen, näher vorgestellt werden. Als erste Arbeit behandelt die Dissertation von Hannelore Kersting von 1979 das Cartellino ausführlicher.¹⁹⁷ Dabei steht das Renaissance-Schildchen im Mittelpunkt. Thema ist seine Platzierung an der Grenze

¹⁹⁶ Lecoq geht hier vom Gegenteil aus und sieht eine Beeinflussung zwischen dem Motiv des natürlichen Bildes und der Position des illusionistischen Cartellino. Lecoq (1998), S. 108.

¹⁹⁷ Kersting (1979), S. 162ff.

zwischen Bild- und Betrachtterraum sowie deren Bedeutung für das Gemälde. Die Autorin trennt zwischen *innerbildlichem* und *illusionistischem* Cartellino und untersucht beide Formen auf die Fragestellung ihrer Arbeit hin. Da sich das Kapitel bei Kersting nicht unmittelbar mit dem Cartellino des holländischen Trompe-l'oeil beschäftigt, werden dessen Eigenarten und Unterschiede zum Erscheinungsbild in der Renaissance nicht berücksichtigt.

Herman Asemissen beschäftigt sich in seinem Aufsatz von 1989 ebenfalls mit dem Cartellino.¹⁹⁸ Eine klare Trennung zwischen *innerbildlich* und *illusionistisch* wird nicht vorgenommen, der Schwerpunkt dieses Textes liegt ebenfalls auf dem Abschnitt der Renaissance. Die Bedeutung der Signatur für ein Bild und ihre ambivalente Position auf einem Gemälde werden gestreift.

Im Buch „Trompe-l'oeil. Das getäuschte Auge“ von Patrick Mauriès werden erstmals neue Ansätze in der Analyse von Cartellini verfolgt und Inhalte einzelner Papiere wiedergegeben. Entsprechend des Aufbaus nach Jahrhunderten findet sich hier neben den Beispielen der Renaissance auch eine Auswahl aus den nachfolgenden Epochen bis in das 20. Jahrhundert. Diese dokumentieren eindrucksvoll das Fortleben und die Weiterentwicklung des Motivs. Das illusionistische Cartellino wird dadurch als feststehendes Element des Trompe-l'oeil etabliert. Leider illustriert dies kein niederländisches Beispiel im Abschnitt über das 17. Jahrhundert. Ein wichtiger Beitrag zum Thema ist der Exkurs „Der Schmetterling auf dem Gemälde“ von Anne-Marie Lecoq im Buch von Mauriès, auch wenn dieser sich ursprünglich auf das 14. bis 16. Jahrhundert bezieht.¹⁹⁹ Hierin behandelt die Autorin ausführlich die gemalte Fliege und stellt einen Zusammenhang mit dem illusionistischen Cartellino her.

Eine genauere Untersuchung in Bezug auf Form, Inhalt, eine mögliche symbolische Bedeutung oder die Häufung des Motivs innerhalb bestimmter Themen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts fehlt bislang. Voraussetzung hierfür ist ein entsprechender Werkkatalog. Aufgrund des Renaissance-Schwerpunktes in der allgemeinen Literatur finden sich dort jedoch kaum Abbildungen. Der Ansatz der Suche für eine

¹⁹⁸ Asemissen (1989), S. 20ff.

¹⁹⁹ Lecoq (1998), S. 98ff.

solche Zusammenstellung lag hier demzufolge noch stärker als beim Vorhang-Motiv auf der Recherche in Sammlungskatalogen. Daraus ergaben sich Hinweise auf einzelne Maler oder Motive, bei denen das illusionistische Cartellino vermehrt verwendet wurde. Allerdings fehlt selbst in den Katalogtexten häufig eine konkrete Identifizierung von Schriftstücken, die allein anhand der beigefügten Abbildung nicht zweifelsfrei als illusionistisch oder innerbildlich eingeordnet werden können. Die ausführlichste Behandlung erfährt das Cartellino meist in Ausstellungskataloge.²⁰⁰

5.2.1 Unterscheidung zwischen illusionistischem Cartellino und einer in das Motiv eingebundenen Signatur

Auf die Besonderheiten des Verhältnisses von Signatur zu Gemälde, speziell im Genre des Trompe-l'oeil, wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen. Im Versuch, den Widerspruch zwischen einer Aufrechterhaltung der Täuschung und dem Wunsch nach Kennzeichnung aufzulösen, entwickelten die Künstler unterschiedliche Variationen für die Unterbringung ihres Namenszuges. Eine geeignete Lösung ist die Ergänzung auf einem scheinbar im Gesamtmotiv eingefügten Papier, da hierauf ein Schriftzug wie selbstverständlich wirkt. Dieses kann verschiedene Positionen im Bild- und Betrachterraum einnehmen und ebenso *innerbildlich* wie *illusionistisch* gemeint sein. Es lassen sich jedoch grundlegende Unterschiede zwischen Cartellino und eingebundener Signatur feststellen. Dadurch grenzen sich beide Formen gegeneinander ab und das illusionistische Cartellino wird als eine eigenständige Gruppe fassbar.

Die eingebundene Signatur im 17. Jahrhundert ist stets mehr als ein einfaches Schildchen. Der Künstlernamen erscheint in einem übergeordneten Zusammenhang, taucht beispielsweise auf einem Brief oder einer Buchseite im Bild auf. Gijsbrechts verwendete regelmäßig solche illusionistisch gemeinten, eingebundenen Namenszüge in seinen Steck-

²⁰⁰ Als besonders vorbildliches Beispiel für eine solche Publikation sei auf den Katalog *Herren der Meere – Meister der Kunst* verwiesen. Hier werden die Inschriften der Cartellini auf den ausgestellten Marine-Bilder gut dokumentiert. Ausstellungskatalog Rotterdam: Giltaij, Jeroen/Kelch, Jan (Hrsg.): *Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert*, Rotterdam/Berlin 1996.

brettern für den dänischen Hof. Auf der *Atelierwand mit Violine und Notenheft* von 1672 (Abbildung 30) ist ein rot-brauner Riemen gespannt. Hinter diesem stecken unter anderem mehrere beschriebene Blätter, Noten und eine Zeitung. Des Weiteren erkennt man einen Brief mit deutlich lesbarer Adresszeile:

An Monsieur Mons. Gijsbrechts, Porträtmaler Seiner Königlichen
Majestät von Dänemark in Kopenhagen.²⁰¹

Der Zusatz *Porträtmaler* ist ein Hinweis auf die Urheberschaft Gijsbrechts. Er tritt als einziger Künstler auf dem Gesamtbild in Erscheinung. Ähnlich geht der Maler auch bei einer früheren Arbeit (Abbildung 7) vor, auf der insgesamt über fünfzig Schriftstücke dargestellt sind. Im unteren Drittel hängt ein Heftchen, auf dessen erster Seite eine Radierung gezeigt ist. Diese ist signiert mit:

C.N. Gijsbrechts F.A. 1668

Gijsbrechts verbindet hier seinen Namen subtil und ohne weitere Erläuterungen mit der Kunst. Gleichzeitig sticht dieses Blatt durch sein graphisches Motiv aus der Masse hervor.

Bei Gijsbrechts ist das Papier mit seinem Namenszug immer eines von mehreren Dingen, die real im Betrachtarraum zu existieren scheinen. Dort gibt es Vorhänge, Malutensilien und vor allem eine Vielzahl von anderen Zetteln. Es ist nie erklärend vor ein natürliches Bild gesetzt, auf das es sich allein und als Signatur kenntlich bezieht. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der in das Motiv eingebundenen Signatur und dem Cartellino. Letzteres stellt in keinen Fall etwas anderes als ein einfaches beschriebenes Blatt oder Papiertäfelchen dar, welches sich direkt an den Betrachter wendet. Die enthaltenen Informationen sind nicht in verschlüsselter Form wiedergegeben, beispielsweise als Anschrift. Es taucht nicht in einer Fülle anderer Gegenstände unter, sondern ist meist das einzige Schriftstück. Das Schildchen befindet sich, ähnlich einer herkömmlichen Signatur, am unteren

²⁰¹ Der Originaltext lautet: „A Monsieur Mons. Gijsbrechts Konterfytter von ihr Konigl. maij. von Dennemarken in Copenhagen“.

Bildrand in einer der Ecken. In Inhalt und Anbringung bezieht sich das Cartellino unmittelbar auf ein deutlich zuzuordnendes Objekt – unabhängig davon, ob es sich dabei um einen vermeintlich realen Gegenstand handelt oder um ein natürliches Bild, vor dessen Leinwand es befestigt ist. Das illusionistische Cartellino des Trompe-l’oeil bleibt dabei jedoch außerhalb des restlichen Bildgegenstandes. Darüber hinaus ist es nicht fest gebunden und könnte jederzeit entfernt werden – so erscheint es dem Betrachter zumindest auf den ersten Blick. Die teilweise Ablösung vom Untergrund betont daher nicht nur die Dreidimensionalität, sie signalisiert auch Mobilität und Flüchtigkeit.²⁰² Das Cartellino ist im ständigen Zwiespalt zwischen Loslösung und gleichzeitiger Etikettierung begriffen.

Das Papier auf dem Gemälde *Die Aufbringung des englischen Admiralsschiffs >Royal Charles<* (Abbildung 10) von Jeronimus van Diest aus dem Jahr 1667 erfüllt alle diese Kriterien: Es klemmt als einziges Blatt in der unteren linken Ecke scheinbar zwischen Leinwand und realen Rahmen (Abbildung 10a). Das dahinter liegende natürliche Bild ist ein Seestück, dessen historische Szene auf dem Cartellino beschrieben wird:

Getreu gemaltes Bild des ehemaligen britannischen Flaggschiffes. Zuerst (Besitz) des besiegten Königs Karl I. und seiner bei Naseby besiegten Armee. Dann (Besitz) König Karl II., nachdem er in sein Reich zurückgekehrt war, nach dessen Name das Schiff Royal Charles genannt wird. Und schließlich, von den Holländern in Britannien selbst erobert, besteht es als Monument des großen Sieges und zugleich erhofften Friedens. Als Geschenk gegeben an Cornelis de Witt, Oberbefehlshaber der belgischen Flotte und holländischen Sieger, als Ermunterung seiner Nachkommen zur Tugend der Vorfahren.²⁰³

Das Papier ist zu einer rechteckigen Form gefaltet. Der augentäuschende Eindruck von Dreidimensionalität wird durch eine teilweise Ablösung vom Hintergrund, die sichtbare Staffelung der Papierhälften sowie die dadurch

²⁰² Wazbinski (1993), S. 278f.

²⁰³ Der Originaltext lautet: „*Huius quondam Britannicae et Praetoriae Navis accuratissime picta Imago: / ... (pri)mo Superati regis Caroli I. et regli victi Exercitus ad Nazebin: / Deinde regis Caroli II. In sua Regna reducis: de cuius nomine regius ap- / pellata a Carolus: Et postremo a Batavis in ipsa Britannia capta / ingentis Victoriae et simul optatissimae Pacis Monimentum extitit / D.D. Cornelio de Witt / versae Classis Belgicae Imperatori et Victori Batavo: Ejusque Liberis / Posteris paternae avitaeque virtutis incitamento / D.*“. Zitiert nach: Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 230ff.

entstehenden Schlagschatten erreicht. Diese Art der Anbringung des Cartellino erweckt, stärker als ein mit Wachs befestigter Zettel, den Eindruck von Flüchtigkeit und Improvisation. Sie wirkt noch kurzfristiger, da keine Hilfsmittel verwendet werden. Der Zettel nimmt zudem eine für herkömmliche Signaturen klassische Position ein. Diese Platzierung wäre auch bei seiner realen Entsprechung am sinnvollsten, da ihn dort gleich zwei Seiten des Rahmens fixieren.

Den Papieren, die Gijsbrechts zeigt, fehlt dieser Etikettcharakter, er stellt meist Briefe dar. Eine Beziehung zwischen gemalter Leinwand und dem gefalteten Briefchen erkennt man am ehesten auf der *Atelierwand mit Vanitas-Stilleben* aus dem Jahr 1668 (Abbildung 18). Hier steckt das Papier direkt im Rahmen, dessen unterer Teil nicht mit Leinwand bespannt ist. Aber auch dieses Motiv entspricht noch nicht der Auffassung des illusionistischen Cartellino, wie bei van Diest. Es wirkt nicht wie zum natürlichen Bild gehörig, sondern steht gleichwertig daneben. Allerdings nähert sich auch das Schildchen im Gemälde von van Diest – obwohl in seiner Form, Positionierung und als einziges dargestelltes Papier unzweifelhaft ein illusionistisches Cartellino – mit der herausgestellten Namenszeile an die Schriftstücke auf Gijsbrechts Steckbrettern an. Deren Erscheinungsform war zum Ende des 17. Jahrhunderts weitaus gebräuchlicher.

5.2.2 Mögliche Vorbilder für das Motiv des Cartellino

a) Literarische Quellen

Anders als für den illusionistischen Vorhang gibt es keine antike Künstleranekdote, die das Cartellino zum Thema hat. Grund hierfür kann unter anderem die seltene Verwendung des Motivs in der Antike sein. Aus dieser Zeit ist nur ein Beispiel (Abbildung 69) überliefert, das an späterer Stelle näher vorgestellt werden soll. Allerdings fehlen solche Texte auch aus der Renaissance, in der das gemalte Schildchen durchaus gebräuchlich war. Dafür taucht die illusionistische Fliege, die einige formelle Übereinstimmungen mit dem Cartellino aufweist, als Motiv unzählige Male in

Anekdoten auf.²⁰⁴ Auch im 16. und 17. Jahrhundert werden diese Geschichten weiterhin tradiert, unter anderem von Carel van Mander. In den stets ähnlich anmutenden Überlieferungen wird jeweils der Lehrer von seinem Schüler zum Narren gehalten. Dieser malt in Abwesenheit des Meisters ein Insekt auf dessen Bild. Nach seiner Rückkehr versucht der Meister es zu verscheuchen und entdeckt so den Schwindel. Hierbei stehen vor allem zwei Aspekte im Vordergrund: Es zeichnet sich bereits das Talent des gewitzten Schülers ab, der später zu einem namhaften Künstler wird. Außerdem lernt der Betrachter, dass auch berühmte Maler – obwohl mit den Raffinessen der Malkunst vertraut – sich täuschen lassen. Genau wie bei anderen Trompe-l’oeil-Motiven befindet sich der Betrachter also in bester Gesellschaft, da er den Platz eines Zeuxis oder Cimabue einnimmt.

b) Antike Vorläufer

In der Antike war es für die Künstler durchaus gängig, ihre Produkte zu signieren. Im Allgemeinen wurde dies durch eine Beschriftung innerhalb des Bildmotivs bewerkstelligt. Im so genannten *Hephaistion-Mosaik* (Abbildung 69) aus Pergamon ist die Signatur jedoch nicht einfach als Namenszug in die geometrische Randgestaltung eingefügt. Auf diesem Bodenmosaik aus der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. ist auf dem äußeren Rand scheinbar ein kleiner Zettel mit Wachsflecken befestigt. Das Schildchen mit der Signatur Hephaistions und dem Zusatz *epoiesen* – dem griechischen Pendant zur lateinischen Wendung *fecit* – ist aus kleineren und helleren Steinchen als der übrige Teil zusammengesetzt. Sie liegen dichter zusammen, so dass die dunklen Zwischenräume weniger stark hervortreten. Die Legerichtung auf der Oberseite des Cartellino ist fast orthogonal zur Ausrichtung der übrigen Steine. Bereits aufgrund dieser Struktur setzt sich das Schild vom restlichen Motiv ab. Der Eindruck von Dreidimensionalität wird anhand von Gestaltungsmitteln erreicht, die auch in der Renaissance und später dem Trompe-l’oeil des Barock wiederkehren: Eine Ecke biegt sich nach oben und verdeckt sogar einen Buchstaben der Signatur. Durch dunklere Steinchen für die

²⁰⁴ Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1980, S. 92.

Unterseite des Cartellino und den Hintergrund wird Lichteinfall beziehungsweise Schlagschatten dargestellt. An jeder Ecke des Zettels befinden sich Flecken aus andersfarbigen Steinen, die im Kreis gelegt sind und das Wachs zur Befestigung darstellen sollen. Ein kleiner Rest eines solchen Fleckens ist an der Stelle wiedergegeben, an der sich das Cartellino scheinbar vom Untergrund gelöst hat.²⁰⁵

Auf diesen erstaunlich kongruent anmutenden Vorläufer folgt eine lange Periode ohne das Motiv. Die antike Mosaikkunst ist uns heute, genau wie die damalige Tafelmalerei, größtenteils durch zeitgenössische Berichte bekannt, weniger durch tatsächlich erhaltene Werke. Neben dem Hephaistion-Mosaik gibt es allerdings zahlreiche Hinweise auf andere illusionistische Mosaiken.²⁰⁶

c) Reale Vorbilder

Dem Motiv des illusionistischen Cartellino geht ein reales Vorbild voraus: Sowohl Sammler als auch Werkstätten des Quattrocento etikettierten ihre Objekte. Dabei stellte ein solches Etikett zu dieser Zeit noch keine persönliche Signatur des einzelnen Malers dar, sondern blieb vielmehr ein Zeichen des jeweiligen Betriebes.²⁰⁷ Diese Schildchen waren nur provisorisch an den Gemälden angebracht, da sie vor der Hängung wieder rückstandslos entfernt werden mussten. Über den Künstler und Sammler Francesco Squarcione aus Padua berichtet Wazbinski:

Er hat eine solide Seite, einen Sinn für das Geschäftliche, einen Hang zur Präzision, der manchmal an Pedanterie heranreicht, sein Museum erinnert ein bißchen an den Laden eines Händlers; alles ist katalogisiert und identifiziert, jedes Objekt, ob Skulptur oder Bild, muß ein Etikett tragen.²⁰⁸

²⁰⁵ Zwar nimmt dieses Schildchen bereits alle Elemente des später gebräuchlichen illusionistischen Cartellino vorweg, trotzdem kann das antike Beispiel aber weder den Malern in Italien noch den niederländischen Künstlern als Vorbild oder Inspiration gedient haben, da die Ausgrabungen von Pergamon erst am Ende des 19. Jahrhunderts begannen.

²⁰⁶ Vor allem das Motiv des *asarotos oikos* (der *ungefegte Raum*), das laut Plinius (N. H. XXXVI 184) auf Sosos von Pergamon zurückgeht, wurde häufig tradiert (Abbildung 70). Bingöl, Orhan: *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei*, Mainz 1997, S. 88.

²⁰⁷ Wazbinski (1993), S. 280ff.

²⁰⁸ Das Originalzitat lautet: „*il garde un côté solide, un sens commercial, un penchant à la précision qui touche parfois à la pédanterie, son musée rapelle quelque peu la boutique du*

Das gemalte Schildchen auf der Bildoberfläche knüpft damit an seinen Ursprung, die reale Etikettierung auf der Rückseite von Gemälden, an. Für diese Theorie spricht auch die strikte Trennung der Inhalte, wie im Beispiel von Carpaccios *Ritter* (Abbildung 66): Hier wurden bewusst zwei Cartellini eingefügt, damit Motivtext (Motto, Abbildung 66a) und Ateliertext (Signatur und Datierung, Abbildung 66b) sich nicht vermischen. Das illusionistische Cartellino im 17. Jahrhundert hat sich diesen Etikettcharakter bewahrt.

d) Verwandte Motive

Auf den Zusammenhang zwischen illusionistischem Cartellino und der gemalten Fliege wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen. Das Insekt taucht in der Renaissance auf Porträts und sakralen Darstellungen auf. Die beiden Motive verbinden vor allem formale Ähnlichkeiten: Sie heben das technische Können des Malers hervor, besitzen eine geringe Tiefe und verursachen damit kaum Schattenwurf auf dem natürlichen Bild. Fliegen sind auf einer Oberfläche ebenso denkbar wie ein kleines Papiertäfelchen. Sie vermitteln den Eindruck, als könne die Störung durch eine Handbewegung leicht beseitigt werden. Dieser Reiz ist vermutlich sogar größer als bei anderen Trompe-l'oeil-Elementen, da das Tier für den Menschen negativ belegt ist.²⁰⁹ Als ständiger Störenfried löst es diesen Reflex daher unwillkürlich aus, auch wenn die tatsächlich verdeckte Fläche vergleichsweise klein ist.

Lecoq sieht, aufgrund dieser Übereinstimmungen und der parallelen Blütezeit beider Elemente in der Renaissance, einen direkten Zusammenhang in Ursprung und Weiterentwicklung.²¹⁰ Das Motiv des gemalten Schmetterlings, der auf ein Gemälde von Hieronymus Bosch zurückgeht, stellt dabei ein mögliches Bindeglied dar. Das Werk ist allerdings

négociant; tout y est catalogué et identifié, chaque objet, sculpture ou tableau, doit y porter une étiquette“ . Wazbinski (1993), S. 280.

²⁰⁹ Biedermann, Hans (Hrsg.): *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1994, S. 146; Lecoq (1998), S. 105.

²¹⁰ Lecoq (1998), S. 107. Die Fliege selbst spielt als Trompe-l'oeil-Motiv im Barock keine Rolle mehr. Sie taucht vereinzelt noch auf Blumenstillleben auf, wobei auch hier die Position im Raumgefüge meist schwer definierbar ist und in den seltensten Fällen außerhalb des Bildraumes liegt. Weixlgärtner, Arpad: *Die Fliege auf dem Rosenkranzfest*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, Wien 1928, S. 22.

nur noch in Kopien erhalten (Abbildung 71), auf allen Versionen findet sich der Falter. Er sitzt scheinbar auf einem natürlichen Bild – Lecoq bezeichnet daher ein illusionistisches Cartellino auch als eine Art „Schmetterling aus Papier“.²¹¹ Für Ebert-Schifferer wiederum liegt der gemeinsame Ursprung der Motive in einer Künstleranekdote, von der Philostratus berichtet: Eine Biene wurde von einem gemalten Artgenossen angelockt und versuchte, sich auf den dort ebenfalls dargestellten Blumen niederzulassen.²¹²

Auf eine mögliche Verwandtschaft weist auch die analoge Verwendung der Motive in der Renaissance hin. Im Bildausschnitt *Die heilige Katharina von Alexandria* aus der Schule Carlo Crivellis von 1491 sitzt eine gemalte Fliege am linken Rand des steinernen Torbogens (Abbildung 72), und auf einer Heiligendarstellung der *Maria Magdalena* Crivellis von 1487 befindet sich ein Schildchen. Es ist mit Wachsflecken an ein *bas-relief* geheftet (Abbildung 73a). Auf ihm signiert der Künstler mit den Worten:

Ein Werk von Carlo Crivelli aus Venedig²¹³

Trotz einiger Übereinstimmungen sind die Motive dennoch nicht uneingeschränkt gleichbedeutend. Die Fliege nimmt oftmals eine ambivalente Position im Raumgefüge ein: Sie ist an einer Stelle gegeben, auf der sie sich sowohl in der Realität als auch im Bildraum niederlassen könnte. Ob sie also *innerbildlich* oder *illusionistisch* gemeint ist, kann dann nur anhand der Größenverhältnisse bestimmt werden.²¹⁴ Für das Cartellino ist hingegen die Nähe zu einer der unteren Bildecken ausschlaggebend. Auch in den oben angeführten Beispielen aus der Werkstatt Crivellis folgen beide Motive diesen Vorgaben. Während die Fliege scheinbar auf einem seitlichen Bogenpfeiler sitzt, befindet sich das Schildchen am unteren rechten Rand.

Ein maßgeblicher Unterschied liegt in der Bedeutung der Elemente für das Gesamtbild. Das gemalte Insekt übernimmt ausschließlich eine illusionistische Funktion, das Cartellino trägt darüber hinaus Gemäldedaten

²¹¹ Lecoq (1998), S. 106f.

²¹² Philostratus, Flavius: *Imagines*, Nachdruck London 1960, I. 23.

²¹³ Das Originalzitat lautet: „*Opus Karoli Crivelli Venet*“. Zitiert nach: Bestandskatalog Rijksmuseum Amsterdam: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam 1976, S. 181.

²¹⁴ Häufig tragen aber auch Größe der Darstellung und Proportion nicht zur Einordnung bei.

oder Text. Seine Informationen können den Künstler nennen oder wichtige Hinweise für das Verständnis des Werkes liefern. Es hat einen direkten Bezug zur restlichen Darstellung und kommuniziert mit dem Betrachter. Hierin liegt seine Besonderheit, die es von anderen illusionistischen Motiven absetzt.

5.2.3 Die Wirkung des illusionistischen Cartellino

Auf den Etikettcharakter des illusionistischen Cartellino wurde bereits an früherer Stelle hingewiesen. Was bedeutet aber dieses Etikett nun aus rezeptionsästhetischer Sicht für Betrachter und Bild? Das Motiv entstammt dem Werkstatt- beziehungsweise Sammlungsbetrieb und sein reales Vorbild diente dazu, das Kunstwerk unter anderen identifizieren zu können. Befindet sich auf einem Gemälde ein Cartellino mit Datierung und/oder Signatur, ist dies ein deutlicher Hinweis auf dessen Herstellungsprozess oder die Sammlung. Damit trägt das Werk eine Spur dieser Stationen in sich, ähnlich wie mit einem gemalten Vorhang.²¹⁵ Die Ablösungen, Knicke und die partielle Abgegriffenheit mancher Schildchen erwecken somit auch den Eindruck des Gebrauchs und zeugen vom Weg aus dem Atelier bis zum momentanen Standort. Seine Falten implizieren, dass das Blatt, bevor es an die Leinwand geheftet wurde, einem ganz eigenen Entstehungsprozess unterworfen war. Nach der Beschriftung wurde es nicht unmittelbar vor das Bild gesteckt, sondern erst zusammengefaltet – vielleicht etwas verwahrt? – wieder entfaltet und erst dann dem Gemälde beigefügt.

Zwar gehört das illusionistische Cartellino nicht zum eigentlichen Motiv des natürlichen Bildes, der verdeckte Teil ist aber vergleichsweise klein und begrenzt. Er könnte nicht wie beim Vorhang theoretisch erweitert werden und die gesamte Fläche vor den Augen des Betrachters verhüllen. Der säkularisierende Aspekt der Trennung zwischen Himmel und Erde, der beim Vorhang eines der Leitmotive darstellt, spielt bei der Verwendung des illusionistischen Cartellino in den Niederlanden keine Rolle. Es wird vielmehr mit profanen Themen kombiniert, anders als beispielsweise in der spanischen Malerei. Hier erscheint es in einer plastischen Abgegriffenheit, die weit über

²¹⁵ Kemp (1986a), S. 253.

die holländische Darstellungsform hinausgeht. Auf diese Weise wird der Gegensatz zwischen weltlichen Dingen (repräsentiert durch das Schildchen) und übergeordneten christlichen Inhalten (die im Gemälde gezeigt werden) herausgestellt. Das natürliche Bild setzt sich von der profanen Umwelt ab und wächst über diese hinaus.

Im niederländischen Trompe-l'oeil des 17. Jahrhunderts nimmt das Cartellino eine andere wichtige Position ein: Es bildet einen Gelenkpunkt, der zwischen Gemälde und Betrachter vermittelt. Doch während der Vorhang auch ohne ein konkretes Gegenüber theoretisch eine Funktion für das Bild haben könnte (Schutz vor Umwelteinflüssen), bedarf das Cartellino eines Käufers oder Sammlers, der die Textinformationen aufnimmt. Durch seine Beschriftung ist es direkt an den Betrachter adressiert und erfüllt erst durch dessen Studium seinen Zweck. Darüber hinaus fordert es mehr als das bloße Anschauen: Es will gelesen werden.²¹⁶

Auch das Schildchen reizt sein Publikum im besten Fall, die scheinbare Störung in der Betrachtung zu entfernen. Überdies stellt das locker sitzende Papier ein Moment der Unfertigkeit dar – schließlich ist das Gemälde nun Teil eines Haushalts und bedarf keiner so provisorischen Beschriftung mehr. Man ist versucht, sich aktiv am Aussehen des Bildes zu beteiligen, die endgültige und „ordnungsgemäße“ Erscheinungsform herzustellen: Erst mit der Abnahme des Papiers wäre der vermeintliche Normalzustand des Werks erreicht.²¹⁷

5.2.4 Umsetzung dieser Motive in frühen Darstellungen

Eines der frühesten Gemälde mit dem Anspruch eines Trompe-l'oeil im heutigen Sinn ist das *Jagdstillleben mit Rebhuhn, Armbrustbolzen und Handschuh* von Jacopo Barbari (Abbildung 28) aus dem Jahr 1504.²¹⁸ Darauf sind vor einer Wand verschiedene Gegenstände an einem Nagel aufgehängt. Ein Cartellino unten rechts trägt den Namenszug des Malers, die Datierung

²¹⁶ Des Weiteren setzten die möglichen lateinischen Beschriftungen eine gewisse Bildung beim Publikum voraus.

²¹⁷ Ein Reflex, der sicherlich mit dem Bedürfnis, ein schief hängendes Bild gerade zu rücken, vergleichbar ist.

²¹⁸ Ausstellungskatalog Washington (2002), S. 27.

und ein kleines Caduceus-Symbol. Der Zettel weist deutliche Knickfalten auf. Seine Befestigung am Untergrund ist nicht ersichtlich, das Papier hat sich aber scheinbar an drei Ecken abgelöst. Im Unterschied zu späteren Beispielen ist das Schildchen hier keinem natürlichen Bild vorgelagert: Der dargestellte Untergrund bezeichnet nicht den Stoff einer Leinwand, sondern Mauerwerk. Das Rebhuhn mitsamt den Jagdutensilien befindet sich auf einer Ebene im Realraum mit dem Papier. Man kann hier bereits von einem illusionistischen Cartellino sprechen, denn Beschriftung, Platzierung und Singularität des Papiers auf dem Gesamtgemälde entsprechen den späteren Papieren des Trompe-l'oeil.

In den Niederlanden entwickelte sich eine eigene Tradition, auf welche Art Wort und Bild miteinander verknüpft werden konnten.²¹⁹ Gerade die Gattung des Stillebens setzte dies häufig um. Es wurden einzelne Zettel mit Sinnsprüchen oder gleich ganze Buchseiten abgebildet. Solche Papiere tauchen ebenfalls in den Nischen-Stilleben auf, die Rückseiten von Porträts schmücken können. Bereits in der Antike nutzte man reale Nischen als Raum für Götterstatuen. Diese säkularisierte Bedeutung setzte sich bis zu den Gemälden im 16. Jahrhundert in den Niederlanden und Deutschland fort.²²⁰ Mittels einer solchen Form wird der „religiöse Aussagewert ihrer Darstellung (...) durch die Bedeutung des Nischenbogens – als Hoheitsmotiv mit sakraler Vergangenheit – unterstrichen“.²²¹ Dies gilt sowohl für die Rundbogennische, als auch für die Form mit geradem Abschluss. Eine solche Einfassung wirkt immer rahmend und hebt deshalb den darin gezeigten Gegenstand hervor.

Die so präsentierten Arrangements setzten sich aus immer wiederkehrenden Einzelmotiven zusammen, die meist als Vanitasallegorien bezeichnet werden können.²²² Im Beispiel aus dem Jahr 1524 von Barthel Bruyn dem Älteren, das sich auf der Rückseite des *Porträts der Jeanne-Luise Tissier* befindet, blickt man seitlich versetzt in einen kleinen Schrank oder eine als Regal genutzte Nische (Abbildung 74).²²³ Diese wird durch ein Brett

²¹⁹ Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985, S. 290f.

²²⁰ Kleinemann, Ute: Rahmen und Gerahmtes, Frankfurt 1996, S. 59.

²²¹ Kleinemann (1996), S. 56f.

²²² Lecoq (1998), S. 90f.

²²³ Bruyn war stark von der niederländischen Malerei beeinflusst und kann daher in diese Betrachtung mit aufgenommen werden.

mittig geteilt: Im ersten Fach liegt der obere Teil eines Totenschädels, auf dessen Stirnpartie eine Fliege sitzt, rechts davon der dazugehörige Kiefer. In der unteren Hälfte steht links ein Halter mit erloschener Kerze und daneben ein kleiner Rahmen. Darauf ist ein Zettel befestigt mit der Aufschrift:

Alles verfällt mit dem Tod. Der Tod ist das Ende aller Dinge.²²⁴

Der Betrachter wurde so stets auf seine eigene Vergänglichkeit hingewiesen – durch die umseitige Darstellung aber auch auf die, der Porträtierten.²²⁵ Klemm fasst die Funktion dieser Kombination wie folgt zusammen:

Der Besteller, der sich gewissermaßen bereits im Himmel porträtieren ließ, sah davor das Bild seines Todes, das ihn an eine christliche Lebensführung als Voraussetzung eines seligen Sterbens mahnte und zugleich die Nichtigkeit seiner hiesigen Existenz lehrte.²²⁶

Der Text des Papiers bei Bruyn ist nicht zwingend notwendig, um den Bildinhalt zu erfassen, sondern stellt ein weiteres Attribut dar. Es scheint sich mit den anderen gezeigten Gegenständen zusammen im Raum des Betrachters zu befinden und nimmt dabei eine gleichwertige Stellung ein. Dies unterscheidet es von den illusionistischen Cartellini des 17. Jahrhunderts, die nicht zum Motiv der übrigen Darstellung gehören.²²⁷

Beim Gemälde *Eule auf Totenkopf* (Abbildung 75) ist der beschriftete Zettel mittig mit Siegellack auf der breiten Vorderkante der dargestellten Nische befestigt. Das Bild entstand vermutlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts, der Künstler ist bis heute unbekannt.²²⁸ In der Wandvertiefung liegt ein Totenkopf, auf dem eine Fliege und eine Eule sitzen. Der

²²⁴ Die lateinische Inschrift lautet: „*Omnia morte cadut. Mors ultima linia reru*“. Zitiert nach: Cavalli-Björkmann, Görel: Hieronymus in der Studierstube und das Vanitas-Stilleben, in: Ausstellungskatalog Washington (2002), S. 48.

²²⁵ Grijzenhout, Frans: Non Gloria, sed Memoria. Die Erinnerungsfunktion des Wortes in der niederländischen Malerei, in: Ausstellungskatalog Frankfurt (1993), S. 102f.

²²⁶ Klemm, Christian: Weltdeutung – Allegorien und Symbole im Stilleben, in: Ausstellungskatalog Münster (1979), Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hrsg.): Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 191.

²²⁷ Vgl. auch das Schildchen auf der *Rückseite eines Gemäldes* von Cornelis Gijsbrechts, S. 149.

²²⁸ Die Zuweisung an einen Künstler konnte bis jetzt noch nicht erfolgen, auch ein deutscher Maler, der von der niederländischen Schule beeinflusst war, ist denkbar. Klemm (1979), S. 206.

Vogel sieht den Betrachter direkt an. Rechts neben ihm steht eine anscheinend gerade verloschene Kerze, von der noch leichter Rauch aufsteigt. Der Zettel ist unregelmäßig gestaltet und teilweise gewellt. Von seinem ursprünglichen Text selbst ist nichts mehr erkennbar. Er verdeckt jedoch eine Inschrift direkt auf dem Holz, die sich rekonstruieren lässt:

Gedenke des Todes.²²⁹

Die einstige Aussage auf dem Papier dürfte diesem *memento mori*-Gedanken entsprochen haben.²³⁰ Durch sie, wie durch seine mittige Position unterhalb des eigentlichen Bildgegenstandes, erinnert er an die Vanitas-Stilleben mit Büchern. Dieses Motiv war in den Niederlanden, vor allem in Leiden, zu Beginn des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Die Cartellini in den Werken de Gheyns (Abbildung 76) und de Heems (Abbildung 77) beispielsweise, befinden sich jedoch innerhalb des Bildraums – im Gemälde *Eule auf Totenkopf* ist das Schildchen hingegen illusionistisch gemeint und soll sich, wie alle anderen gezeigten Gegenstände, im Betrachterraum befinden.

Eine ähnliche Position nimmt auch das Cartellino auf einem nord-niederländischen *Naturalia*-Gemälde aus dem frühen 17. Jahrhundert ein. Dargestellt ist ein *Großer Rettich*, komplett mit Wurzelfasern und Kraut (Abbildung 78). Hinter dem sich verjüngenden Ende links ragt eine Blume empor. Darunter sitzt ein aufwendig gestaltetes Cartellino, dass sich banderolenartig an den zweigeteilten Schmalseiten aufrollt (Abbildung 78a). Beide Bildelemente werfen starke Schatten auf den Untergrund, es kommt aber zu keiner gegenseitigen Überschneidung. So kann formal nicht eindeutig entschieden werden, ob das Schildchen mit dem Rettich auf einer Ebene gemeint ist oder sich vor einem natürlichen Bild dessen befindet. Die einheitlich wirkende Schattengebung vermittelt dem Betrachter jedoch den Eindruck, dass sich alle Objekte mit ihm im selben Raum befinden. Das Cartellino trägt die Inschrift:

²²⁹ Der Originaltext lautet: „*Co(gita Mo)ri*“. Zitiert nach: Klemm (1979), S. 208. Die in Klammern angegebenen Buchstaben sind durch das Cartellino abgedeckt und sinnvoll ergänzt.

²³⁰ In einem Stich mit vergleichbarem Motiv von Hondius trägt das Cartellino die Inschrift: „*Finis coronat opus*“ (Das Ende krönt das Werk). Zitiert nach: Klemm (1979), S. 208.

Seht nun alle dieses Rettichgewächs an, in Länge und Dicke von kräftiger Gestalt. Gewachsen in den Mauern von Fredricksstadt ausgesät zu St. Jan. und er wog siebeneinhalb Pfund und noch etwas darüber. Anno 1626.²³¹

Die Initialen von *Aanschout* und *Anno* sind verschnörkelt, und es finden sich noch vier weitere geschwungene Füllzeichen auf dem Täfelchen. Der Text bietet keine Anhaltspunkte zur Identität des Malers. Vielmehr wird der Betrachter über Fundort, Gewicht und Authentizität der Größenwiedergabe informiert. Mit der Jahreszahl 1626 ist hier aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht die Datierung des Gemäldes gemeint, sondern der Zeitpunkt der Ernte, auch wenn die Daten in diesem Fall identisch sein dürften. Diese Form der Präsentation von Naturwundern war im nördlichen Europa sehr beliebt, wie zahlreiche Darstellungen belegen, die sich noch heute in den Beständen der ehemaligen Kunst- und Wunderkammern befinden. Die Intention solcher Bilder war die Dokumentation eines auf irgendeine Art außergewöhnlichen Gegenstandes. Dazu musste dessen Besonderheit aber auch für jeden Betrachter nachvollziehbar sein, und dafür bot sich die Beschriftung auf einem Cartellino an: Es war fest mit dem Gemälde verbunden und konnte, anders als eine bewegliche Angabe oder die mündliche Überlieferung, weder verloren gehen, noch über die Generationen vergessen werden.

Ein ähnliches Beispiel aus dem deutschen Raum ist der so genannte *Gänsesänger* von 1627 (Abbildung 79). Im Text des illusionistischen Cartellino finden sich viele Parallelen zum Rettich-Gemälde:

Anno 1627, dem 21. November, ist dieser Vogell [sic!] auf der Fulda beim Entenfang geschossen worden, der Farben sonst niemals am selbigen gesehen worden.²³²

Mit diesem Datum ist der Tag der Erlegung des Tieres gemeint – auf das Gemälde selbst wird auch in diesem Beispiel nicht eingegangen. Bei beiden Darstellungen steht eine optisch erfassbare Besonderheit im Vordergrund, die

²³¹ Der Originaltext lautet: „*Aanschout dees Radisfiguer nu allen van lengt en dicht hier gestelt net gewassen binne fredriks Stad Wallen en gesaait naer St. Jan. hier wel op let hie woech Sevendehalf pond en noch een bet/ Anno 1626*“. Zitiert nach: Amsterdam (1976), S. 659.

²³² Luther, Gisela: Stilleben als Bilder der Sammelleidenschaft, in: Ausstellungskatalog Münster (1979), S. 110.

für die Nachwelt festgehalten werden sollte. In der Beschriftung wird auf diese Einzigartigkeit hingewiesen und somit neben der Erinnerungsfunktion gleichzeitig auch eine Begründung für die Bildwürdigkeit geliefert. Auch die Gestaltung des Cartellino unterstreicht dies, denn hier ist das Papier nicht abgegriffen – im Gegenteil: Sowohl beim *Großen Rettich*, als auch beim *Gänsesänger* ist es aufwendig ausgearbeitet. Technische Daten des Gemäldes werden nicht mit denen des Bildgegenstands vermischt, dies spiegelt dieselbe Auffassung wider, die bereits bei Carpaccios *Ritter* (Abbildung 66) deutlich wurde. Hier steht ausdrücklich die Dokumentation des Naturwunders für den Betrachter im Vordergrund, noch vor dem Können des Malers.²³³

Diese Gemälde zeigen, dass Cartellini bereits vor der Blüte des Trompe-l'oeil illusionistisch eingesetzt wurden. Man positionierte sie jedoch nicht vor einem natürlichen Bild, wie es später üblich wurde, sondern mit anderen Gegenständen scheinbar im Betrachtterraum. Der Inhalt dieser Schildchen variiert, es finden sich Signaturen, ausführliche Beschreibungen oder Sinnsprüche.

5.2.5 Gruppenbildnisse mit illusionistischem Cartellino

Die größte thematische Einheit der hier zusammengetragenen illusionistischen Cartellini des 17. Jahrhunderts bilden die Gruppenbildnisse. Innerhalb dieser überwiegen die Schützenstücke. Die Schützen waren eine Form der bürgerlichen Stadtwehr und hatten eigene Andachtskapellen und Waffenkammern.²³⁴ Zur Ausschmückung dieser Räumlichkeiten und im Zuge eines neu entstandenen Selbstbewusstseins gaben sie zahlreiche Gruppenporträts bei den angesehensten Malern ihrer Gemeinden in Auftrag. Dargestellt wurden die verschiedenen Untergruppen und Generationen der Schützen. Aus der Zeit zwischen Gründung der Gilden bis zu deren Entwaffnung und Auflösung in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts

²³³ Grijzenhout (1993), S. 101; Luther (1979), S. 110.

²³⁴ Tümpel, Christian: De Amsterdamse Schutterstukken, in: Carasso-Kok, Marijke/Levy-van Halm, Koos (Hrsg.): Schutters in Holland, Zwolle/Haarlem 1988, S. 75f.

existieren circa 125 Schützenbildnisse, wobei allein aus Amsterdam 60 Porträts überliefert sind, sowie 18 aus Haarlem und 16 aus Den Haag.²³⁵

a) Gruppenbildnisse vor 1600

Bereits in den Anfängen des Gruppenporträts, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, tauchen Cartellini auf, die in ihrer Anbringung und Auffassung denen in Italien gleichen. Die Porträts der *Jerusalemfahrer* von Jan van Scorel (Abbildung 80) zählen mit zu den frühesten Beispielen dieses Genre in den Niederlanden und weisen eine ähnliche Balustrade auf, wie sie uns bei Bellini begegnet (Abbildung 67). Diese läuft in Hüfthöhe vor den Porträtierten entlang, auf ihr sind Papiere mit den Namen der Abgebildeten befestigt. Darunter ist auch der des Malers selbst, den man im dritten Mann von rechts vermutet.²³⁶ Genau an dieser Stelle biegt sich die Ecke des Zettels um, so dass ein Schlagschatten auf dem Papier entsteht und seine Rückseite sichtbar wird (Abbildung 80a). So wäre diese auffällige Besonderheit des Papierfrieses, welche wiederum handwerkliches Können erforderte, in direkten räumlichen Bezug zum Porträt des Malers gesetzt.²³⁷

In den Gemälden, die zur Mitte des 16. Jahrhunderts im Auftrag der drei wichtigsten Schützengilden angefertigt wurden, tauchen Cartellini sowohl innerhalb des Bildmotivs als auch in illusionistischer Form auf. Dabei können beide Typen Datierung, Signatur, oder auch den Namen der Truppe und/oder deren Motto tragen. Im Beispiel von Dirck Jacobsz. aus dem Jahr 1532, das eine Abteilung der *Amsterdamer Kloveniers* (Büchschützen) zeigt, sitzt ein illusionistisches Cartellino in der unteren rechten Bildecke (Abbildung 81). Sein oberer Rand ist abgegriffen und rissig, eine lose Ecke rollt sich leicht nach innen. Die Aufschrift besteht aus der Datierung 1532 und den Initialen

²³⁵ Tümpel (1988), S. 76ff; Levy-van Halm, Koos: De Haarlemse schutterstukken, in: Carasso-Kok (1988), S. 105.

²³⁶ Jan van Scorel hatte 1520 an einer Pilgerfahrt zum Heiligen Grab teilgenommen und war dabei auch durch Venedig gereist. Dort könnte er die Bilder Carpaccios gesehen haben. Tümpel (1988), S. 76; Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt, Wien 1931, S. 27; van Mander, Carel (Übersetzt von Hanns Floerke): Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Nachdruck Wiesbaden 2000, S. 161f.

²³⁷ In den Gemälden der *Utrechter Jerusalemfahrer* van Scorels gibt es ebenfalls umgeknickte Ecken, hier ist der Bildausschnitt jedoch kleiner gewählt und der Fries mit den Papieren entsprechend schmaler.

des Künstlers. Es gehört zu ältesten Gruppenporträts und ist vermutlich auch eines der ersten Beispiele mit einem illusionistischen Cartellino in den Niederlanden. Dessen Position und Inhalt zeigen bereits Charakteristika der späteren Schildchen.

Ein weiteres Beispiel ist das *Bankett der Amsterdamer Schützengilde* von Cornelis Anthonisz. (Abbildung 82), welches durch das Schildchen in der oberen linken Ecke auf 1533 datiert wird. Durch seine Position von der übrigen Szene separiert, überschneidet dieses Papier nichts im dargestellten Zimmer. Auf den ersten Blick könnte es daher zum Bildraum gehören. Seine Anbringung erscheint jedoch zu gezielt und passgenau in den Zwickel des Rahmens gesetzt, als dass sie lediglich durch die Wahl des Bildausschnitts entstanden wäre. Wachsflecke zur Befestigung sind ausschließlich an den Rändern zu erkennen, die nicht an den Rahmen stoßen – ein Indiz für die Bezeichnung „illusionistisch“, denn nur dort wäre auch bei einem realen Zettel solch zusätzlicher Halt notwendig. Auf dem Papier befindet sich die Signatur des Künstlers in Form seiner Initialen.²³⁸ Diese Beschriftung spricht ebenfalls für eine Zuordnung zum Betrachtterraum, da sie als Inventar des Versammlungsraumes der Schützen keinen Sinn ergibt. Zwar erscheint die Orientierung zum oberen Rand ungewöhnlich, sie erklärt sich aber aus der Farbgebung: Der räumliche Effekt eines Knicks, der einen Schatten auf die dahinter liegende Szene wirft, wäre vor dem dunklen Gewand der Person unten rechts nur schlecht sichtbar gewesen. Ein zweites Argument, das die ungewöhnliche Platzierung erklären könnte, ist der Schütze direkt unter dem gemalten Schildchen, der ein Schreib- oder Malwerkzeug erhoben hält. Möglicherweise hat sich der Künstler Anthonisz. hier selbst porträtiert. Dies würde einen ähnlichen Bezug zwischen Signatur und Selbstbildnis ergeben, wie man ihn schon bei Jan van Scorel vermutet.²³⁹

Neben der bei anderen Themen üblichen Position des Cartellino unten rechts, wurde innerhalb der Schützenstücke des 17. Jahrhunderts ein mittiger Sitz kanonisch. Dies trifft sowohl auf innerbildliche als auch auf illusionistische Papiere zu. Ein Vorläufer hierfür ist das Gemälde *Die*

²³⁸ Zwischen den Initialen „C“ und „T“ (für Teunissen) hat der Künstler die Anthonis-Glocke gesetzt, inspiriert durch den Vornamen seines Vaters.

²³⁹ Es kann aber auch der Schriftführer gezeigt sein. Carasso-Kok (1988), S. 193.

Amsterdamer Schützen (E) von Dirck Jacobs (Abbildung 83). Hier ist das Papier im Bildraum mit Lackflecken auf einem Pfeiler befestigt und trägt die Initiale „E“, sowie das Datum „1561“. Es fungiert quasi als Überschrift für die Szene. Die Anordnung der Knicke, wie sie bei Jacobs dargestellt sind, findet sich in den frühen Schützengemälden häufig bei Papieren, die innerbildlich gemeint sind. Dabei umlaufen die Kniffe den Zettel wie eine Borte (Abbildung 83a).

b) Gruppenbildnisse nach 1600

In den Gruppenbildnissen des 17. Jahrhunderts tauchen Cartellini häufig auf. Die illusionistisch gegebenen Schildchen tragen weiterhin Signaturen oder Namenslisten, ab dem zweiten Quartal finden sich auch umfangreichere Texte. In ihrer Anbringung folgen sie ihren Vorgängern und sind am unteren Rand entweder mittig oder in der rechten Ecke platziert. Die Verschlossenheit des Papiers konnte sich nicht durchsetzen: Eingerissene Ränder kommen nicht mehr vor, das Papier ist intakt, wellt sich allenfalls oder weist Knicke auf.

Ein Beispiel vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist Jan van Ravesteyns Gemälde *Die Bürgermeister und die Ältesten empfangen die Offiziere der Bürgergilde* aus dem Jahr 1618 (Abbildung 84), dessen Umstände seiner Entstehung verhältnismäßig gut dokumentiert sind. Der Kontrakt vom 20. November 1617 zwischen dem Haarlemer Stadtadvokat Pieter van Veen, dem Ältesten Maes und van Ravesteyn überliefert, dass der Maler 500 Gulden für seine Arbeit erhalten sollte.²⁴⁰ Das Gemälde war für den neuen Saal der Gilde des Heiligen Sebastian bestimmt.²⁴¹ Es ist eines der wenigen Gruppenbildnisse, zu denen sich eine Vorstudie (Abbildung 84a) erhalten hat, die wiederum die einzig bekannte Zeichnung van Ravesteyns ist. Das illusionistische Cartellino ist darauf nicht eingezeichnet. Im aus-

²⁴⁰ Van Veen konnte als die vordere Person identifiziert werden, die sich zu den eintretenden Männern umdreht. van Suchtelen, Ariane: Jan van Ravesteyn *The Burgomasters and Aldermen receiving the Officers of the Civic Guard, 1618*, in: Ausstellungskatalog Amsterdam (1994), Luitjen, Ger/van Suchtelen, Ariane (Hrsg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art (1580 – 1620), Amsterdam/Zwolle 1994, S. 597. Martin bringt den Inhalt des Vertrages als Anlage zu seiner Untersuchung der Zeichnung Ravesteyns. Martin, W.: Jan van Ravesteyn's *Magistraat en Schutters*, 1618, en het ontwerp daarvoor, in: Oud Holland 41, Den Haag 1923/24, S. 197, Anlage II; Suchtelen (1994), S. 597.

²⁴¹ Suchtelen (1994), S. 597.

geführten Gemälde befindet es sich rechts unten, genau in den Zwickel des Rahmens geklemmt. Der heutige Zustand der Leinwand an dieser Stelle ist sehr schlecht, teilweise ist der Untergrund geflickt. Der Inhalt des Cartellino ist daher unleserlich, nur die Schriftreihen und einige Kniffe lassen sich noch erahnen. Vermutlich waren an dieser Stelle die Namen der Porträtierten aufgelistet. Sie sind vollständig überliefert, da sie im Zuge einer Restaurierung 1749 direkt auf der Leinwand neben den entsprechenden Personen verzeichnet wurden. Die Quelle hierfür könnte das Cartellino – damals noch entzifferbar – gewesen sein, denn rund 120 Jahre nach der Entstehung des Gemäldes wäre eine so getreue Rekonstruktion der dargestellten Männer ausschließlich anhand von Mitgliederlisten nahezu undenkbar. In der Mitte des 18. Jahrhunderts bemühte man sich in Holland darum, diese Daten zu sammeln und zu bewahren. Das illusionistische Cartellino war aber zu dieser Zeit bereits ungebräuchlich, und so befinden sich auf vielen Gruppenporträts inzwischen die Beschriftungen direkt neben den Porträtierten. Das Papier bei van Ravesteyn erscheint mit circa 8,7 x 10,9 cm etwas zu klein, um alle 26 Namen aufzunehmen. Die Künstler konnten jedoch erstaunlich viel auf solch begrenzten Raum unterbringen. In dem Bild *Die Kompanie des Kapitän Dirck Theuling und Leutenant Adriaen Pietersz. Raep* (Abbildung 85) von Nicolaes Eliasz., genannt Pickenoy, misst das illusionistische Cartellino ungefähr 5,5 x 13,8 cm. Seine Grundfläche ist also vergleichbar mit der bei van Ravesteyn.²⁴² Auf dem Schildchen bei Pickenoy sind laut Dijk 23 Namen in der Reihenfolge des Dienststranges verzeichnet.²⁴³

²⁴² Beide Schildchen weisen eine Fläche von circa 26 cm² auf.

²⁴³ Bereits Meijer weist darauf hin, dass – entgegen der Bestandsaufnahme durch van Dijk 1758 – nur zwölf Personen abgebildet sind. Er führt dies auf eine Beschneidung des Gemäldes zurück: „*Dit behoeft niemand te verwonderen; het is niet het eenige der Amsterdamsche Schutterstukken dat verminkt is. Een gedeelte van het schilderij had waarschijnlijk zooveel geleden dat men het afgesneden heeft, en ongelukkig was het juist dat gedeelte, waarop het briefje voorkwam, dat de namen der personen (...) bevatte*“ (Dies braucht niemanden zu verwundern; es ist nicht das einzige der Amsterdamer Schützenstücke, das verstümmelt ist. Ein Teil des Bildes war wahrscheinlich so stark beschädigt, dass man es abgeschnitten hat, und unglücklicherweise war dies gerade der Teil, worauf sich das Briefchen befand, das die Namen der Personen trug). Da sich trotzdem eine Liste auf dem Gemälde befindet, ist von einer Ergänzung auszugehen, die das alte Aussehen nachahmen sollte – ungeachtet des Wegfalls einiger Personen. Eine explizite Erklärung für das Vorhandensein der Namen bringt Meijer nicht. Meijer, D.C. Jr.: *De Amsterdamsche Schutters-Stukken in en buiten het nieuwe Rijks Museum*, in: *Oud Holland* 3, Den Haag 1885, S. 113; Amsterdam (1976), S. 217; Dijk, Jan van: *Kunst en historiekundige Beschrijving en Aanmerkingen over alle de Schildyen op het Stadhuis te Amsterdam*, door Jan van Dijk, Amsterdam 1758, S. 138f.

Seit den 1740er Jahren finden sich anstatt der Namenslisten auch zusammenhängende Texte auf den illusionistischen Cartellini der Schützenporträts. Sie erläutern die dargestellte Szene, um beispielsweise so deren politische Bedeutung hervorzuheben.²⁴⁴ Als eine sehr ausführliche und auch individuelle Form der Würdigung soll an dieser Stelle *Die Amsterdamer Bürgergilde unter Kapitän Joan Huydecoper van Maarseveen und Leutnant Frans Oetgens van Waveren feiert die Besiegelung des Friedens von Münster 1648* von Govaert Flinck vorgestellt werden (Abbildung 86). Joan Huydecoper van Maarseveen war als Kaufmann sehr erfolgreich und gehörte zu einer der einflussreichsten Familien Amsterdams. Er selbst hatte aus Anlass der Besiegelung des Westfälischen Friedens den Künstler beauftragt, das Gruppenporträt anzufertigen. Die Aussage des Gemäldes geht jedoch weit darüber hinaus und das Cartellino spielt dabei eine wichtige Rolle. Dargestellt ist die Kompanie des Hauptmanns Huydecoper, der auch Govaert Flinck angehörte. Das Schildchen sitzt zentral am unteren Rand und der Bildaufbau rückt es zusätzlich in den Fokus: Die Aufstellung der Figuren ergibt eine jeweils von rechts und links zum Bildzentrum hin abfallende Diagonale. So wird der Blick auf das querrechteckige Schildchen (33,10 x 12,41cm) gelenkt. Es rollt sich an den oberen Ecken leicht nach vorne und wirft Schatten auf das natürliche Bild dahinter. Sein Text ist ein speziell für dieses Gemälde verfasstes Gedicht von Jan Vos:²⁴⁵

Hier zieht Van Maarseveen als erster in den ewigen Frieden.
 So zog sein Vater als erster in den Krieg für den Staat.
 Vernunft und Tapferkeit, die Kraft der freien Städte,
 überwinden den alten Groll, an Stelle der Uniform.
 So wacht man an der IJ nach Morden und Verwüsten.
 Die Weisen lassen das Schwert wohl ruhen, doch nicht rosten²⁴⁶

²⁴⁴ Das Gemälde van Ravesteyns zeigt eine solche historische Begegnung: Hier wurde erstmals der Magistrat zusammen mit allen vier, zu dieser Zeit aktiven Garden mitsamt ihrer Vorsteher auf einem Bild verewigt. Anlass für diese Darstellung könnte die Vereidigung der Haager Bürgergarde vor den Bürgermeistern und Ältesten am 3. Mai 1617 gewesen sein. Es gibt nur wenige Gruppenbilder, die Magistrat und Gilden vereinen. Ekkart, Rudolf E.O.: *De Schutterstukken buiten Amsterdam en Haarlem*, in: Carasso-Kok (1988), S. 133; Suchtelen (1979), S. 597.

²⁴⁵ Jan Vos war zu dieser Zeit Direktor des Stadttheaters in Amsterdam und hatte sich in seinen Veröffentlichungen für den Friedensschluss eingesetzt. Auch auf dem monumentalen Gruppenporträt Bartholomeus van der Helsts zum gleichen Thema befindet sich ein Gedicht von ihm.

²⁴⁶ Der Originaltext lautet: „Hier trekt van Maarseveen d’eerst in d’eeuwige vrede/Zoo trok zijn vader d’eerst in ’t oorlog voor de Stadt/ Vernuft en Dapperheid, de kracht der de Vrije

Diese Verse setzen die politische Situation Amsterdams in Bezug zur Familie Joan Huydecopers, indem sie auf dessen Vater verweisen. Dieser hatte maßgeblich an der Ablösung der spanisch orientierten Regentenfamilien im Mai 1578 mitgewirkt. Im Anschluss daran war ebenfalls ein Schützenbild entstanden, welches ihn und seine Kompanie bei der ersten Wache nach der Durchsetzung der Alteratie zeigt. Dieses Gemälde ließ Joan Huydecoper später in den Oude Saal des Voetboogdoelen umhängen, der Platz daneben war für das Werk Flincks vorgesehen. Durch die Verknüpfung des Geschlechts der Huydecopers in Wort und Bild mit dem Wohlergehen der Stadt Amsterdam wurde auf massive Weise für diese Familie geworben.²⁴⁷ Eine solche positive Verbindung und Präsenz Huydecopers mag mit dazu beigetragen haben, dass er in den folgenden Jahren mehrmals das Bürgermeisteramt innehatte.

Der Text des Schildchens geht somit weit über eine bloße Beschreibung oder Namensliste hinaus. Der Zusammenhang ist, trotz loser Befestigung, inhaltlich durch das individuelle Gedicht und die mittige Position unmittelbar. Das Cartellino wird durch seine Beschriftung ein wichtiger Bestandteil der Bildaussage.

c) Thomas De Keyzers Darstellung der Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans

Das Gemälde *Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans* (Abbildung 87) von Thomas De Keyser stellt eine Besonderheit unter den Schützenporträts mit Cartellino dar. Die eigentümliche Form des Schildchens darauf ist singulär in der niederländischen Malerei: Die Namen der Personen sind am unteren linken Bildrand auf zwei verschiedenen Cartellini festgehalten.²⁴⁸

steede'/Verwerpen d'oude wrok, inplaats van't krijgsgewaadt/Zoo waakt men aan het IJ na moorden en verwoesten/ De wijzen laaten 't zwaardt wel rusten, maar niet roesten“. Zitiert nach: Tümpel, Christian: Krieg und Frieden. Die Spiegelung in der niederländischen Kunst bei Rembrandt und seinen Zeitgenossen, in: Leendert Noordegraaf (Hrsg.): 1648. De Vrede van Munster, Hilversum 1996, S. 321, Anmerkung 16.

²⁴⁷ Tümpel (1996), S. 318.

²⁴⁸ Auch bei zwei innerhalb eines Motivs dargestellten Cartellini sind diese sowohl räumlich als inhaltlich getrennt. Selbst in ausführlicheren Besprechungen wird nur kurz auf die dargestellten Papiere eingegangen. Ann Adam erwähnt in ihrer Monographie zu De Keyser,

Abgebildet ist die Kompanie von 1632 unter Kapitän Allaert Cloeck. Sie gehörte zum Bezirk (*Wijk*) III in Amsterdam.²⁴⁹ Cloeck wurde 1630 zum Ovberhaupt der Schützen ernannt und zeitgleich zog seine Kompanie in den Kloveniersdoelen ein, den angesehensten und ältesten Doelen Amsterdams. Diese Ereignisse könnten die Schützen zur Bestellung des Porträts angeregt haben.²⁵⁰ Anfänglich existierten zwei Vorstudien zu diesem Gemälde. Die inzwischen zerstörte Zeichnung aus der Albertina in Wien war mit dem Vermerk *1630 27 Noveb* versehen. Sie dürfte nur kurz nach der Auftragsstellung entstanden sein.²⁵¹ Anhand dieser Vorstudien wird deutlich, dass der ursprüngliche Entwurf nicht die Steifheit im Aufbau aufwies, welche an der späteren Ausführung oftmals kritisiert wurde. Grund für die Abwandlung von Komposition und Abmessungen im ausgeführten Porträt war vermutlich eine veränderte Vorgabe der Auftraggeber. Es war anscheinend ursprünglich für einen geräumigeren Platz im Doelen vorgesehen, der dann jedoch anderweitig vergeben wurde. In einer Bestandsaufnahme von 1885 wird De Keyser's Werk im Treppenhaus erwähnt. Dort teilte es sich die Wand mit einem anderen Gruppenbild.²⁵² Zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe existierte dieser Bau jedoch noch nicht, kann also nicht ursprünglicher Bestimmungsort gewesen sein. Eine solche nachträgliche Umdisponierung machte die Anpassung des Entwurfes notwendig.

in der sie das Gemälde auf 22 Seiten bespricht, im Textteil zuerst nur den illusionistischen Zettel: „*A tromp d’oeil paper painted onto the lower left corner of De Keyser’s canvas lists the names of the men portrayed.*“ Adam, Ann: *The paintings of Thomas De Keyser (1596/7 – 1667). A study of Portraiture in seventeenth-century Amsterdam, Volume I-III*, Diss. Cambridge 1985, S. 348. Im Registerteil werden die beiden Papiere dann differenziert und die jeweiligen Namen aufgelistet. Die Erklärung für die Existenz des zweiten Zettels wird auch bei Adam nicht explizit geliefert, doch in der Rekonstruktion der ursprünglichen Leinwandmaße dient er als Hilfe. Adam (1985), S. 84f.

²⁴⁹ Adam (1985), S. 347.

²⁵⁰ Adam (1985), S. 351; Haverkamp-Begemann, Egbert: *Rembrandt: The Nightwatch*, Princeton, New Jersey 1982, S. 15, Anmerkung 17.

²⁵¹ Adam liest das Datum wie oben angegeben und setzt den Auftrag vor diesem Tag an. Adam (1985), S. 351. Riegl sieht dort *28(?) November 1630* und vermutet darin ein wichtiges Datum für die Schützen, das den Anlass für das Gemälde gegeben haben könnte. Riegl (1931), S. 173, Anmerkung 1.

²⁵² Dieser Flügel wurde 1630 angebaut. Adam (1985), S. 356. Schaep dokumentiert die Hängung in seiner Auflistung von 1653 wie folgt: „*Voor in ’t voorhuys boven de trap, gaende na de groote sael Alb. Cloeck schepen Capn, Lucas Jacobsz. Rotgans Lut., gedaen bij (...) Keyser*“. Zum daneben hängenden Gemälde schreibt er: „*Ibidem in ’t voorhuys daer naast aen volgende Dirck Theuling Cap. Ende Adriaan Pietersz. Raep Lut., gedaen a 1639 bij Claes Elias.*“. Zitiert nach: Schaep, Gerard Pietersz.: *De Schilderijen in de drie Doelens te Amsterdam. Beschreven door G. Schaep*, Amsterdam 1653, in: Scheltema, Pieter (Hrsg.): *Aemstel’s oudheid of gedenkwaardigheden van Amsterdam*, Amsterdam 1885, S. 136.

Die pauschale Verkleinerung des Gesamtbildes war bei einem solchen Gruppenporträt allerdings nicht möglich. Einige der Schützen wollten lebensgroß dargestellt werden und hatten dementsprechend mehr an den Maler bezahlt. De Keyser stauchte nun die Zeichnung, daraus resultierte auch die Umordnung der fünf jeweils seitlich aufgestellten Männer. Im Entwurf erscheinen beide Figurengruppen aufgrund einer halbrunden Anordnung und unterschiedlicher Posen locker gestaffelt – im Gemälde hingegen sind sie starr in zwei Register geteilt. Die vormals nur wenig kleiner erscheinenden Hintergrundfiguren sind stark geschrumpft. Auch die vordere Ebene wurde umgestaltet: Hier ist eine Art Podest mit mehreren Stufen entstanden, das zu beiden Seiten hin abgetrepppt und fast mittig am Rand positioniert ist. Es unterstreicht zusätzlich den symmetrischen Aufbau, welcher durch die Aufreihung der Figuren entsteht.

Die Cartellini fehlen auf der Skizze, wie auch in der zu *Die Bürgermeister und die Ältesten empfangen die Offiziere der Bürgergilde* (Abbildung 84a) von Ravesteyn. Dies deutet darauf hin, dass es wahrscheinlich unüblich war, die Schildchen bereits auf dem Entwurf zu vermerken, auch wenn ihre Verwendung innerhalb der Gattung gängig war.

Das Gemälde De Keyzers zeigt heute zwei Papiere nebeneinander (Abbildung 87a). Die Zettel sind bündig am unteren Rand, zur linken Ecke hin orientiert angebracht. Auf dem linken Blatt befinden sich 13, auf dem Rechten noch einmal drei Namen:

(Zettel 1, links)
Allaert Cloeck
Lucas Jacobsz. Rotgans
Claes Cloeck Nanningsz.
Jan Vogelensang
Gerrit Pietersz. Schagen
Michiel Colijn
Hans Walschaert
Jan Kuysten
Adolf Fortenbeeck
Aris Hendrick Hallewat
Hendrick Colijn
Hademan van Laer
Dirck Pietersz. Pers.

(Zettel 2, rechts)
Frederick Schulenborch
Thomasz Jacopsz. Hoingh
Julius van den Bergen²⁵³

Die auf dem linken Zettel begonnene Liste wird auf dem rechten fortgeführt und folgt der gängigen Leserichtung.²⁵⁴ Inhaltlich sind die Cartellini also als eine Einheit anzusehen, auch wenn ihre Darstellung in zahlreichen Punkten differiert. Sowohl die Schrift als auch die Anordnung der Namen und ihre Position im Raumgefüge unterscheiden sich stark voneinander: Links ist jeweils der erste Buchstabe des Vornamens leicht abgesetzt, rechts alles in einem Fluss geschrieben. Auch wirken die Zeilen auf dem zweiten Zettel insgesamt größer, was sich vor allem an der abweichenden Perspektive ergibt. Das illusionistisch gegebene linke Papier ist naturgemäß aufrecht vor dem natürlichen Bild dargestellt. Eine waagerechte und eine senkrechte Knickfalte verleihen ihm Struktur. Seine obere linke Ecke ist leicht nach innen gerollt, die gegenüberliegende erscheint abgerundet. Direkt hinter der rechten Kante verläuft ein dünner, dunkler Schlagschatten. Der zweite Zettel befindet sich hingegen deutlich innerhalb des Motivs. Er liegt auf dem Boden und seine linke Seite verläuft parallel zu den Steinkanten. Die Kanten biegen sich nach oben, die dabei entstehenden Schatten stimmen mit der Lichtführung innerhalb der Szene überein. Dieses innerbildliche Cartellino wirkt kleiner, da es schräg zum ersten gezeigt ist und durch vergleichsweise wenig Namen ausgefüllt wird.

Die Verwendung von zwei Zetteln mit zusammenhängendem Inhalt irritiert, da der Eindruck entsteht, als wäre der Platz auf dem ersten zu gering bemessen und der zweite als Behelf ergänzt worden.²⁵⁵ Eine mögliche Ursache für die Aufteilung der Namensliste könnte bei den genannten Personen selbst zu suchen sein, doch die drei Porträtieren lassen sich keiner abgegrenzten Gruppe zuweisen. Weder religiöse noch berufliche Aspekte heben diese Männer von den anderen ab. Der Leserichtung zufolge nahmen sie einen niedrigen Rang ein, welcher wohl kaum die exponierte Platzierung

²⁵³ Zitiert nach: Tümpel (1988), S. 378.

²⁵⁴ An erster Stelle werden Allaert Cloeck und Lucas Jacobsz. Rotgans, Kapitän und Leutnant der Kompanie genannt.

²⁵⁵ Wie schon am Beispiel der Gemälde Carpaccios aufgezeigt, besteht der Zweck eines Cartellino darin, die Inschrift zu tragen. Deren Umfang ist vorher bekannt.

ihrer Namen rechtfertigte. Das in den Raum gefallene Blatt könnte auch ein Hinweis auf den Tod der Personen während der Entstehungsphase des Gemäldes sein. Frederick Schulenborchs Todesdatum ist nicht überliefert, und Julius van Bergen ist der Forschung bislang unbekannt.²⁵⁶ Thomas Jacobsz. Hoingh, an zweiter Stelle auf der Liste, starb am 18. August 1632. Eine geplante Aufteilung würde bedeuten, dass nach Hoingh noch van den Bergen verstarb und erst dann mit beiden Cartellini begonnen wurde. Die Fertigstellung würde somit allerdings weit an das Ende des Jahres 1632 rücken, auch wenn van den Bergen schon kurz nach Hoingh verstorben sein sollte.²⁵⁷ Diese These ist daher mehr als fraglich, zumal nur ein Todesdatum tatsächlich feststeht.

Im Jahr 1885 wurde das Bild als Leihgabe der Stadt Amsterdam an das Rijksmuseum übergeben, dessen heutiges Gebäude gerade fertig gestellt worden war. Drei Jahre nach der Überführung in das Museum wird in der Beschreibung durch Meijer nichts von einer Veränderung in der jüngeren Vergangenheit erwähnt. Bereits Meijer vertritt die Auffassung, es handle sich um eine inhaltlich zusammenhängende Liste, die zweigeteilt dargestellt ist:

(...) jedoch kennen wir die Namen, dank dieser Liste – sie ist wie ein in zwei gerissenes Stück Papier, wovon ein Teil der Liste dazwischen eingesteckt, und ein kleineres Stück auf dem Boden liegend gemalt ist.²⁵⁸

Zwar weist Meijer auf die unterschiedliche Lage der Cartellini hin, eine Begründung für die abweichenden Darstellung oder gar eine Kürzung erwähnt er jedoch nicht.²⁵⁹

Ann Adam bringt indirekt eine Erklärung für das zweite Papier: Sie hat eine Beschneidung der Leinwand am unteren Rand und übermalte Reste des Namens Schulenborch am Ende der linken Liste festgestellt. Dieser

²⁵⁶ Adam (1985), S. 92f.

²⁵⁷ Adam vermutet den Tod Hoinghs ungefähr zeitgleich mit der Fertigstellung des Bildes. Adam (1985), S. 92.

²⁵⁸ Der Originaltext lautet: „(...)al kennen wij hunne namen, dank zij het lijstje – dat als op een in tweeën gescheurd stuk papier, waarvan een deel tusschen de lijst ingestoken, en een kleiner stukje op den Grond liggend, geschilderd is(...)“. Zitiert nach: Meijer, D.C. Jr.: *De Amsterdamsche Schutters-Stukken in en buiten het nieuwe Rijks Museum*, in: *Oud Holland* 6, Den Haag 1888, S. 228.

²⁵⁹ Vermutlich lag die Beschneidung der Leinwand zum Zeitpunkt der Übergabe an das Rijksmuseum schon länger zurück.

taucht als Erster auf dem rechten, innerbildlichen Cartellino auf. Daraus lässt sich folgern, dass dieses nach der Kürzung hinzugefügt wurde. Die Differenz bei Raumauffassung und Schrift stützt diese These. Anlass und Zeitpunkt der Änderung sind nicht überliefert, vermutlich wurde die Kürzung zugunsten einer neuen Hängung vorgenommen: Mit der Aussetzung der Vorstände der Doelen 1672 wurde *Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans* zusammen mit anderen Ausstattungsgegenständen des Voetboog- und Handboogdoelens in das Rathaus verbracht.²⁶⁰ Dort hing das Gemälde zuerst in der großen Kriegsratskammer und nach 1879 in der Schöffenkammer.²⁶¹ Die erneute Komplettierung der Namen, ungeachtet des Eingriffs in die optische Wirkung des Gemäldes, entspricht der Auffassung gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Immer weniger Betrachter konnten die Dargestellten identifizieren, gleichzeitig waren deren Namen nirgendwo umfassend dokumentiert. Da für die Schützen diese Gemälde aber auch Manifestation der eigenen Geschichte und Tradition waren, entstand das Bedürfnis, dieser Entwicklung entgegenzuwirken. So wurden in Haarlem beispielsweise ältere Mitglieder der Schützen zur Identifizierung der auf den Gruppenbildnissen Porträtierten herangezogen und die Ergebnisse in Listen festgehalten.²⁶² Als zu Beginn des 18. Jahrhunderts diese Listen immer noch Fehlstellen aufwiesen, ging man dazu über, auch öffentliche Unterlagen und Register für deren Vervollständigung heranzuziehen.²⁶³ Darüber hinaus wurden die Gemälde selbst miteinbezogen, indem man kleine Ziffern zu den Figuren auf die Leinwand schrieb. Diesen ordnete man auf einer Tafel unterhalb des Rahmens die entsprechenden Namen zu. Einen Eindruck dieser Praxis vermittelt ein Stich (Abbildung 88) aus dem Jahr 1787, auf dem an der Schmalseite des Versammlungssaales im Haarlemer Kloveniersdoelen zwei Gruppenporträts hängen. Beide erscheinen einheitlich gerahmt, wobei die Namensbretter nicht mittig, sondern zur zentralen Wappentafel hin

²⁶⁰ Tümpel (1988), S. 101.

²⁶¹ Auch Rembrandts *Die Kompanie des Frans Banning Cocq und Willem van Ruytenburch* (*Die Nachtwache*, Abbildung 89) wurde 1715 gekürzt, als sich das Gemälde als zu groß für die Kriegsratskammer im Rathaus erwies. Es wurde ringsherum beschnitten, vor allem aber an der linken Seite, wo große Teile der dort positionierten Figuren dieser Praxis zum Opfer fielen. Haak (1969), S. 180.

²⁶² Levy-van Halm (1988), S. 118ff.

²⁶³ Levy-van Halm, (1988), S. 119.

orientiert angebracht sind – ein Indiz dafür, dass sie nachträglich hinzugefügt wurden und sich ihre Anbringung ganz individuell auf die Anordnung innerhalb des Raumes bezog.

Auch in Amsterdam lässt sich das Streben nach Dokumentation feststellen. Bereits 1653 hatte Schaep eine Bestandsaufnahme der Gemälde in den drei Doelen vorgenommen, wobei Hängung, dargestellte Szene und – sofern bekannt – der Künstler erfasst wurden.²⁶⁴ Später erstellte Jan van Dijk eine entsprechende Liste für das Amsterdamer *Stadthuis*.

Nach Übertragung der Aufgaben der Schützenkompanien auf die Bürgerwacht erfuhren die Gruppenporträts bald nicht mehr die Aufmerksamkeit, wie noch zur Jahrhundertwende. Durch die fehlende Bindung der neuen Verantwortlichen an die alte Tradition wurden sie vernachlässigt oder sogar mutwillig beschädigt.²⁶⁵ Daher ist die sorgfältige Ergänzung eines gekürzten Gemäldes, wie bei De Keyser, nach 1830 eher unwahrscheinlich. Auch die Ausführung des zweiten Zettels spricht für eine Veränderung zwischen dem letzten Viertel des 17. und dem ersten des 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit bestand noch Interesse an der Kenntnis der Namen, gleichzeitig war aber die Dokumentation mittels eines illusionistisch gemalten Cartellino ungebräuchlich. Dies könnte zur heutigen Erscheinungsform geführt haben. Unklar bleibt jedoch, warum man sich trotzdem für die Einfügung eines weiteren Zettels entschied, gängiger wäre ein kleines Wappen, vergleichbar dem der *Nachtwache* (Abbildung 89), gewesen oder ein Stück Papier, das in einer unauffälligeren Position innerhalb des Bildes auftaucht. Der ausführende Künstler orientierte sich jedoch am ursprünglichen Cartellino, obwohl die abweichende Ausführung die unterschiedliche Entstehungszeit unterstreicht. Die Intention De Keyzers, die Namen in vorderster Reihe zu präsentieren, sollte anscheinend nicht verfälscht und die drei Sergeanten an gleichwertiger Stelle genannt werden.²⁶⁶ Durch die unterschiedliche Form der Darstellung wird aber auch die Ambivalenz der Bildgrenze aufgezeigt. Während das illusionistische Cartellino direkt vor

²⁶⁴ Schaep (1885), S. 121ff.

²⁶⁵ Levy-van Halm (1988), S. 120.

²⁶⁶ Auch die eingeschränkten Möglichkeiten am oberen und unteren Bildrand begünstigen diese Ausführung.

dieser Barriere sitzt, ist das andere scheinbar durch diese hindurch in das Gemälde gefallen.

Das ursprüngliche Erscheinungsbild der *Kompanie des Kapitäns Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans* lässt sich problemlos rekonstruieren. Anhand der Größe der Namenszüge des ersten Cartellino hat Adam eine vormalige Gesamthöhe des Bildes von rund 15 cm mehr ermittelt.²⁶⁷ Dieser zusätzliche Vordergrund war mit Bodenfliesen ausgelegt und an der unteren Kante saß ein Cartellino auf dem alle sechzehn porträtierten Schützen verzeichnet waren.²⁶⁸

Eine zweite Besonderheit des Gemäldes liegt darin, dass sich anhand seiner klaren Struktur und der vollständigen Überlieferung der Namen die Kriterien für die Reihenfolge der Auflistung auf den Cartellini entschlüsseln lassen. Diese lassen sich wiederum mit den Beschriftungen bei anderen Themen, zum Beispiel Seestücken, vergleichen. Die Lebensläufe und Berufe einiger Personen sind teilweise überliefert – darunter Kaufleute (Cloeck, Fortenbeeck), Verleger (Walschaert, M. Colijn, Pers), ein Prokurist (Rotgans), ein Zuckerbäcker (H. Colijn) und ein Färber (van Laer)²⁶⁹ – eine komplette Zuordnung von Abbild und Name erweist sich jedoch als schwierig. Bereits bei oberflächlicher Betrachtung wird deutlich, dass die Aufzählung der Liste hier nicht durchgängig der Reihenfolge in der Darstellung folgt, sondern allem Anschein nach dem Dienstgrad.²⁷⁰

In vorderster Ebene des Bildes befindet sich eine Dreiergruppe. Diese Personen stehen als einzige ganz auf dem Absatz.²⁷¹ Als Erster auf dem rechten Cartellino wird Kapitän Allaert Cloeck (Abbildung 87b u. 87d, Nummer 1) genannt.²⁷² Er konnte anhand seines Regentenstabes als die linke Person der Dreiergruppe identifiziert werden. Seine Position entspricht der gängigen Leserichtung innerhalb dieser ersten Reihe. Die rechte Person

²⁶⁷ Adam (1985), S. 365.

²⁶⁸ Auch in dieser Form wäre dieses Cartellino eine Besonderheit, da es ein ungewöhnlich hochrechteckiges Format besäße, welches den Listencharakter klar betont.

²⁶⁹ Adam (1985), S. 349.

²⁷⁰ Im Beispiel von Zeeman (Abbildung 90) wird unabhängig vom Rang des höchsten Offiziers der Flotte die Beschriftung von links nach rechts vollzogen.

²⁷¹ Auch in der Skizze (Abbildung 87c) gibt es diese Dreiergruppe, dabei erscheint das Zurücktreten der mittleren Figur noch deutlicher.

²⁷² Die in Klammern angegebenen Nummern beziehen sich auf die schematische Abbildung 87b und die Tabelle der Abbildung 87d.

überschneidet den mittleren Mann leicht und befindet sich daher vor ihm. Es ist Leutnant Lucas Rotgans (3), zweiter auf der Namensliste. Der Dritte der kleinen Gruppe ist Fähnrich Claes Cloeck Nanningsz. (2). Auf dem Cartellino wird er an dritter Stelle genannt. Bis hierhin folgen Beschriftung und bildliche Darstellung der Hierarchie.

Weitere Identifikationen bleiben jedoch ungesichert. Nur Dirck Pietersz. Pers konnte anhand eines Einzelporträts nach dem Gemälde von De Keyser als die Person in der oberen linken Ecke (4) erkannt werden.²⁷³ Die restlichen Männer tragen, im Gegensatz zu den ersten drei, keine eindeutigen Attribute, lediglich zwei sind mit anderen Waffen als Piken ausgestattet. Adam geht davon aus, dass es sich dabei um die Sergeanten Vogelensangh und Schagen handelt.²⁷⁴ Es ist durchaus anzunehmen, dass die Aufzählung des Cartellino sich weiter nach dem Dienstgrad richtet – die bildliche Darstellung folgt von hier ab wahrscheinlich aber einem anderen Kriterium: Der Preis, den man für sein Konterfei auf einem solchen Gruppenbildnis zahlen musste, hing von der dessen Größe ab. So hatten Personen, die lebensgroß und ganz auf dem Gemälde zu sehen waren, einen höheren Betrag entrichtet, als die kleiner oder leicht verdeckt Abgebildeten.²⁷⁵ Die Schützen in der zweiten Reihe sind also nicht automatisch mit denen gleichzusetzen, die als nächstes auf dem Schildchen genannt werden. Des Weiteren decken sich die rekonstruierbaren Lebensalter nicht mit der Anordnung auf dem Bild.

Anhand des Gemäldes De Keyzers wird deutlich, dass die Namenslisten auf den Cartellini der Schützenporträts sich nicht unbedingt nach der bildlichen Darstellung richten. Sie folgen dem Dienstgrad der dargestellten Personen, wobei der Ranghöchste an erster Stelle genannt

²⁷³ Ann Adam hat im Zuge ihrer Dissertation 1985 versucht, anhand von Vergleichen mit Einzelporträts, der Identifizierung von Uniformen und Dienstgraden sowie dem geschätzten Alter der Personen eine Zuweisung vorzunehmen. Aufgrunddessen könnten Aris Hendrick Hallewat oder Jan Kuysten mit der hier als 8 nummerierten Person identisch sein, da Pers bereits identifiziert wurde. Adam (1985), S. 84ff.

²⁷⁴ Das Alter der Dargestellten legt nahe, dass es sich bei der rechten Figur um Vogelensangh (28 Jahre, 5) handelt und auf der linken Seite Schagen (43 Jahre, 6) steht. Adam (1985), S. 349.

²⁷⁵ Haverkamp-Begemann (1982), S. 10f; Adam (1985), S. 348.

wird. Dies spiegelt sich in anderen Gruppenporträts mit vergleichbaren Cartellini wider.²⁷⁶

Von dieser Vorgehensweise weicht das illusionistische Cartellino in dem bereits besprochenen Bild *Die Amsterdamer Bürgergilde unter Kapitän Joan Huydecoper van Maarseveen und Leutnant Frans Oetgens van Waveren feiert die Besiegelung des Friedens von Münster 1648* von Govaert Flinck (Abbildung 86) scheinbar ab. Hier gibt es zusätzlich zu dem Gedicht von Jan Vos eine Namensliste:²⁷⁷

Jan Appelmann
Rogier Eamsden
Pieter Waterpas
Joris de Wijze,
Captain Jan Huydecoper van Maarseveen
Govaert Flinck
Aart Jan van Lier
Nicolaes Oetgens van Waveren
Nicolaas van Haag
Johannes van den Haag
Jan Stuurman
Jacob van Campen
Johannes Doavenne
Albert ten Brink

Der Kapitän wird nicht zuerst genannt, sondern folgt erst an fünfter Stelle. Weiterhin sind die Figuren auf der Leinwand mit kleinen Nummern versehen, die ihre Entsprechung auf dem Cartellino haben. Diese Punkte legen nahe, dass die Liste ergänzt wurde. Dafür sprechen auch die unterschiedlich überlieferten Namen, auf die bereits Meijer 1889 hinweist.²⁷⁸ Des Weiteren stellt er fest:

²⁷⁶ Haverkamp-Begemann (1982), S. 13. Auf Rembrandts Nachtwache (Abbildung 89) findet sich ebenfalls eine Namensliste, auch sie wurde nachträglich hinzugefügt. Auf einem kunstvoll umrahmten Schild, das am rechten Rand des im Hintergrund sichtbaren Bogens sitzt, sind die Namen der abgebildeten Personen aufgezählt. Die Liste beginnt mit dem Ranghöchsten und nennt sogar die vollständigen Titel der ersten fünf Personen (die letzten zwei hiervon sind die Sergeanten). Da auch im hinteren Bereich große Figuren an exponierter Stelle stehen und sämtliche Personen agieren, fällt eine Zuordnung hier allerdings schwerer.

²⁷⁷ Dass hier Personennamen und Gedicht zusammen auf einem illusionistischen Cartellino auftauchen, ist kein Widerspruch zu der bereits geäußerten These, dass sich Bild- und Motiv-Informationen nicht vermischen. Beides bezieht sich gleichermaßen auf das Motiv und nicht auf das Gemälde als solches. Trotzdem ist die Kombination ungewöhnlich.

²⁷⁸ Meijer, D.C. Jr.: *De Amsterdamsche Schutters-Stukken in en buiten het nieuwe Rijks Museum*, in: *Oud Holland* 7, Den Haag 1889, S. 49, Anmerkung 1.

Natürlich ist diese Namensliste, die nun unter dem Bild hängt, nicht die originale.²⁷⁹

Wann und aus welchem Grund man die Liste abänderte, ist unklar. Sicher ist jedoch, dass eine erste Version 1758 im Verzeichnis von van Dijk erwähnt wird. Die geringfügigen Abweichungen lassen darauf schließen, dass die Beschriftung erneuert wurde und zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr alle Zeilen korrekt entziffert werden konnten.²⁸⁰ Ob die erste Aufzählung eine ursprüngliche Zutat Flincks war, ist fraglich. Die Reihenfolge und die Vergabe von Nummern erinnern eher an die späteren Versuche einer nachträglichen Identifikation.

5.2.6 Seestücke mit illusionistischen Cartellini

Eine weitere Motiv-Gruppe innerhalb der Trompe-l'oeil mit Cartellini bilden die Seestücke der Maler Jeronimus van Diest (Abbildung 10), Reinier Nooms, genannt Zeemann, (Abbildung 90), Hendrick Cornelisz Vroom (Abbildung 91) und Johannes Lingelbach (Abbildung 92). Hier besteht die Beschriftung nicht aus Namenslisten, sondern es sind meist umfangreichere Szenen beschrieben. Damit weicht der Inhalt vom üblichen Etikettcharakter ab und ähnelt in seiner Aufzählung vielmehr den Legenden auf Karten. Es ist durchaus möglich, dass sich das illusionistische Cartellino auf Marinenbildern aus der Kartenmalerei entwickelte, da Seestück und Seekarte im 16. und 17. Jahrhundert in den Niederlanden zahlreiche Ähnlichkeiten auswiesen.

a) Texte in Karten

Die selbstverständliche Verbindung von Bild und Text hatte gerade bei maritimen Motiven in den Niederlanden Tradition. Dies geht zum Teil auf die Kartographie zurück, zu deren Zentrum sich Amsterdam zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt hatte.²⁸¹ Dort gefertigte Atlanten waren reich verzierte

²⁷⁹ Meijer (1889), S. 49.

²⁸⁰ Meijer (1889), S. 49, Anmerkung 1.

²⁸¹ Es gab zwar auch in anderen Städten Herausgeber von Karten und Atlanten. Die einflussreichsten und innovativsten auf wissenschaftlichem wie auch kreativem Sektor saßen jedoch in Amsterdam. Die Stadt behauptete diese Stellung auch über die Landesgrenzen

Kunstwerke, deren Deckblätter und Frontispize mit mythologischen Figuren dekoriert waren. Die dargestellten Wasserflächen waren mit den verschiedensten Meerestieren ausgeschmückt,²⁸² die erforderliche Beschriftung glich der Kalligraphie, welche zu dieser Zeit sehr bewundert wurde.²⁸³ Solche Karten wurden nicht nur zum öffentlichen Gebrauch angefertigt. Die fortschreitende Drucktechnik ermöglichte auch dem Privatmann ihren Besitz, dabei spielte der Aspekt des Luxusgutes eine nicht unerhebliche Rolle: Karten waren teuer in der Anschaffung, hatten aber verglichen mit Gemälden kaum Wiederverkaufswert und konnten somit nicht als Geldanlage dienen.²⁸⁴ Anhand eines Beispiels aus dem Hause der Familie Blaeu, die über mehrere Generationen zu den bedeutendsten Verlegern von Karten und Atlanten zählte, wird deutlich, mit wie viel Zierrat ein solches Werk ausgestattet war. In dieser Karte der Niederlande (Abbildung 93) finden sich allein drei aufwendige Kartuschen und neben diversen Schiffen auch Darstellungen von Robben und Walen.

Es gab drei verschiedene Typen von Wasserkarten. Sie dienten entweder speziell der Navigation auf hoher See (sog. *Zeekaarten*), der Markierung inländischer Wasserwege, Grenzen und Drainagen (sog. *Waterschapskaarten*) oder der Dokumentation aktueller Ereignisse, die auf See oder vor fremden Küsten stattfanden (sog. *Nieuwskaarten*).²⁸⁵

b) Weiterführung in der bildenden Kunst

Auf Karten war eine Beschriftung zwingend notwendig und wurde in unterschiedlicher Weise der bildlichen Darstellung hinzugefügt. Der Text konnte die abgebildeten Schiffe und geographischen Orte benennen oder in erzählender Form spezielle Gegebenheiten beschreiben. Beides übernahm die darstellende Kunst in Varianten. In ihrem Aufbau ähnelt eine Karte dem Emblem mit Motto (Kartentitel), Emblem (Kartenbild) und Subskription

hinaus. De Vrij, Marijke: The world on paper. A descriptive catalogue of cartographical material published in Amsterdam during the seventeenth century, Amsterdam 1967, S. 5.

²⁸² De Vrij (1967), S. 11.

²⁸³ Alpers (1985), S. 306.

²⁸⁴ Hedinger, Bärbel: Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieursgemälden des 17. Jahrhunderts, Diss. Hamburg 1983, S. 21f.

²⁸⁵ De Vrij (1967), S. 30f.

(Legendentext).²⁸⁶ Im Kupferstich von Jan Beerstraten (Abbildung 94) ist die Überschrift als Kopfzeile über die ganze Breite der Seite geschrieben:

Über das große Seegefecht zwischen dem Holländer Herrn
Adm. Tromp und dem Engländer Adm. Monk, den 10. August
1653²⁸⁷

Darunter befinden sich vier Spalten. Die beiden Linken nennen die im Bildfeld mit Kleinbuchstaben bezeichneten holländischen Schiffe mitsamt des jeweiligen Befehlshabers, die beiden Rechten die englische Flotte, die mit arabischen Ziffern gekennzeichnet ist. Die Spalten der gegnerischen Parteien sind zwar durch einen senkrechten Doppelstrich getrennt, die Szene selbst ist jedoch nicht von der erklärenden Legende abgesetzt, so dass diese sich im Himmel darüber zu befinden scheint. Einzelne Städte des angedeuteten Küstenverlaufs im Hintergrund sind mit Namen versehen.

Im Stich der *Seeschlacht auf der Zuidersee* des Monogrammistens PCH von 1648 (Abbildung 95) sind Bild und Legende bereits klar voneinander getrennt. Die Darstellung wird durch eine dünne Linie gerahmt und die Erläuterung der verwendeten Nummerierungen sitzt auf der freien Fläche darunter. Eine weitere Möglichkeit zur Platzierung von Texten ist die Kartusche, als deutlich abgegrenztes Zierelement. Es befindet sich zwar im Bildfeld, ist aber gleichzeitig klar vom eigentlichen Motiv absetzt.

Die Aufweichung der Grenze zwischen Bild und Text in maritimen Darstellungen zeigt auch der Bereich der *penschilderi* (Federgemälde).²⁸⁸ Diese spezielle Kunstform hatte sich aus der Marinemalerei entwickelt und stellte ausschließlich Motive aus diesem Themenkreis dar.²⁸⁹ Hierfür wurde die Leinwand wie zur Bearbeitung mit Ölfarbe vorbereitet, das Motiv allerdings durch feinste Linien und Schraffuren mittels einer Feder

²⁸⁶ Hedinger (1983), S. 22.

²⁸⁷ Der Originaltext lautet: „*Over Groot Zee-geveght, trußen den Holl. Heer L. Adm. Tromp, en den Engl. Adm. Monk, den 10. August 1653*“.

²⁸⁸ Der Begriff wurde erst später geprägt. Im 17. Jahrhundert umschrieb man diese Arbeiten meist mit Namen, die den Aspekt der Zeichnung hervorhoben, zum Beispiel *een stuck met de pen getekent* – ein Stück, mit der Feder gezeichnet, *een Teyckening* – eine Zeichnung. Lammertse, Friso: „Watmen met een Penne doen can“. Über Federkunststücke mit maritimen Darstellungen, in: Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 45.

²⁸⁹ Lammertse (1996), S. 45.

aufgebracht. Malerei und Kalligraphie vermischten sich auf diese Weise. Es gibt zahlreiche Federstücke, die zusätzlich ein Textfeld zeigen.²⁹⁰

Das Marinebild als eigenständige Gattung entwickelte sich erst am Anfang des 17. Jahrhunderts.²⁹¹ In einer Art Übergangsphase, deren Träger Russel als „Maler-Kartographen“ bezeichnet, entstanden topographische Stadt- und Küstenansichten, die sich als Bindeglied zwischen Karte und Gemälde erweisen.²⁹² Gerade zu Beginn des 16. Jahrhunderts war der ausführende Künstler meist mit dem Vermesser identisch und auch noch im 17. Jahrhundert fertigten namhafte Künstler die Vorlagen für Karten an.²⁹³ Dazu zählte auch Pieter Saenredam, dessen Zeichnung *Die Belagerung von Haarlem* sich deutlich an die Kartographie anlehnt (Abbildung 96). Er stellt die Ansicht von einem erhöhten Punkt aus dar, so dass Perspektive und Größenverhältnisse an eine Karte erinnern, obwohl ein Horizont gegeben ist. Es finden sich ergänzende Elemente, zum Beispiel ein mittig über der Szene positioniertes Spruchband, welches rechts und links jeweils von einem Wappen flankiert wird. In der linken unteren Ecke, hält ein Kind, das scheinbar mit dem Betrachter auf einer Anhöhe vor der Stadt steht, eine Tafel. Auf ihr wird der Hergang der Belagerung wiedergegeben, und es gibt einen Hinweis auf die Urhebererschaft des Motivs durch Saenredam. Aufgrund der Einbindung dieser Tafel wird deutlich, dass sie sich zwar klar innerhalb des Bildes befindet, die Beschriftung sich aber an den Betrachter richtet, vergleichbar einer Legende.²⁹⁴

Eine außergewöhnliche Position nimmt der Text in Jan Mickers *Ansicht von Amsterdam* ein. Das Gemälde geht auf ein Vorbild von Cornelis Anthonisz. zurück. In dessen Gemälde (Abbildung 97) aus dem Jahr 1538

²⁹⁰ Interessanterweise stand auch bei dieser Kunstform – wie beim Trompe-l’oeil – die Illusion im Vordergrund und führte zur Wertschätzung der Werke. Hier sollte die Optik eines Stiches imitiert werden. Die ausführenden Künstler konnten ebenfalls auf eine antike Anekdote berufen: Apelles besiegte Protogenes, in dem er eine noch feinere Linie als dieser zog. Und genau wie das Trompe-l’oeil ebte die Bewunderung für diese Kunstform zum Ende des 17. Jahrhunderts ab. Lammertse (1996), S. 57f.

²⁹¹ Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 11; Russel, Magarita: *Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the origins of Dutch marine painting*, Leiden 1983, S. 3.

²⁹² Russel (1983), S. 24f.

²⁹³ Alpers (1985), S. 228f.

²⁹⁴ Im Œuvre Saenredams finden sich häufig ungewöhnliche Lösungen für Beschriftungen. Mal bringt er gewollt kindlich wirkende Scraffiti an Kirchensäulen an, mal verewigt er den Namen seines Vaters auf einer Grabplatte. Alpers bezeichnet ihn aufgrund seiner Variationsbreite sogar als „zentrale Figur, was die Verwendung von Inschriften anbetrifft“. Alpers (1985), S. 291.

gibt es keine erklärende Tafel. Man erkennt deutlich, trotz der extremen Aufsicht, einen Horizont. Die topographische Genauigkeit fällt ins Auge: Anthonisz. war Navigator, Vermesser sowie Kartograph in einer Person und hatte die zeichnerische Vorlage für sein späteres Gemälde selbst gefertigt. Die nach dem Entstehen der Zeichnung errichteten Gebäude ergänzte er gewissenhaft, verzichtete allerdings zugunsten des Gemälde-Charakters auf eine Legende.²⁹⁵ Micker greift dieses Bild auf, wandelte es aber entscheidend ab (Abbildung 98). An der Vogelperspektive hat sich nichts geändert, ihr Eindruck hat sich sogar noch verstärkt: Der Horizont fehlt, der Betrachterstandpunkt ist dichter herangerückt und befindet sich nahezu senkrecht über der Stadt. Dies wird durch die Schattengebung unterstrichen. Die Landschaft ist in ein interessantes Spiel von Hell und Dunkel getaucht, das durch scheinbar über die Erde ziehende Wolken entsteht. Diese bleiben für den Betrachter unsichtbar. Micker setzte ebenfalls ein Stadtwappen an den oberen Rand des Bildes. Aufgrund des fehlenden Horizonts schwebt es nicht am Himmel über der Stadt, wie bei Anthonisz, sondern betont den kartographischen Charakter der Darstellung.

Die Legende ist eine Zutat Mickers. Sie befindet sich leicht eingerückt am unteren rechten Bildrand und beinhaltet drei Spalten mit Sehenswürdigkeiten Amsterdams.²⁹⁶ Sie nimmt einen besonderen Standpunkt im Bildraum ein, da von ihr ein klarer Schatten auf das Meer dahinter geworfen wird. Dieser ist so angelegt, als würde die Banderole im Bildraum auf der Wasseroberfläche stehen. Der leichte Schlagschatten, der durch die eingerollten Ränder auf dem Papier entsteht, folgt der Lichtführung innerhalb des Gemäldes, und so findet ein Spiel mit den Realitätsebenen statt: Die Legende erscheint wie auf ein kleines Modell der Stadt gestellt, und das Gemälde wie ein Abbild dieser Anordnung. Dem widersprechen allerdings die Schatten der Wolken, welche man auf dem Land wahrnimmt und die scheinbar auf einer Höhe mit dem Betrachter über die Szene ziehen. Das Cartellino ist somit innerbildlich und kann es aufgrund der Proportionen dennoch nicht sein.

²⁹⁵ Russel (1983), S. 38.

²⁹⁶ Alpers (1985), S. 271.

Anhand der hier vorgestellten Werke wird die Verwandtschaft der Seestücke mit Cartellini zur Kartographie mit ihren erklärenden Legenden anschaulich. Die Position der Papiere sowie Inhalt und Aufbau der Texte folgen diesen Vorbildern, wie im Weiteren deutlich wird.

c) Die illusionistischen Cartellini in Marinebildern

In den Marinebildern der Maler Hendrick Cornelisz Vroom (Abbildung 91), Reinier Nooms, genannt Zeemann, (Abbildung 90), Johannes Lingelbach (Abbildung 92) und Jeronimus van Diest (Abbildung 10) finden sich zahlreiche Anklänge an die Kartographie. Die auf ihren Gemälden dargestellten Cartellini sitzen wie Kartenlegenden meist direkt in einer der Ecken. Im Beispiel von Vrooms *Die Rückkehr Prinz Charles' aus Spanien, 5. Oktober 1623* (Abbildung 91) benennt das illusionistische Schildchen das dargestellte Ereignis:²⁹⁷

Prinz Charles von Wales kehrt sicher (von Gott begünstigt) aus
Spanien nach Portsmouth zurück, 5. Oktober im Jahr des Heils
1623.²⁹⁸

Das Papier ist nicht direkt auf der Leinwand angebracht, sondern mit zwei Wachsflecken auf einem kleinen Holztäfelchen befestigt. Dieses ist etwas größer als das Cartellino selbst und sitzt genau in der rechten unteren Ecke vor dem natürlichen Bild.

Dargestellt ist hier die englische Flotte, an der Spitze die *Prince Royal* mit dem Prinzen von Wales und dem Duke von Buckingham an Bord, in dessen Auftrag das Gemälde wahrscheinlich entstand.²⁹⁹ Zwar lassen Typ, Anordnung und Beflaggung der dargestellten Schiffe eine historische

²⁹⁷ Russel gibt als möglichen Maler des Bildes Frederick Vroom, den Sohn Hendrick Vrooms, an. Ich übernehme hier allerdings die gängige Zuweisung an Hendrick Vroom. Russel (1983), S. 188.

²⁹⁸ Der Originaltext lautet: „*Carolus Walliae princeps ex Hispania reversus (Deo fovente) Portes muthiae Sospes appulit Vodie Octobris Anno Salutis 1623*“.

²⁹⁹ <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=V&ID=BHC0710&name=Hendrick%20Cornelisz%20Vroom&action=ArtistTitle>. (eingesehen am 30.08.03, die dort gezeigte Abbildung war allerdings zu diesem Zeitpunkt spiegelverkehrt. Unter <http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?ID=BHC0710&letter=R&se arch=Vroom> findet sich die korrekte Wiedergabe).

Bedeutung der Szene vermuten, ohne genaue topographische und politische Kenntnisse ist diese allerdings kaum exakt zu bestimmen. Daher wählte Vroom die einfache, aber wirksame Methode, die Darstellung auf einem Cartellino zu benennen. Hierzu genügt die knappe Schilderung, in der die wichtigsten Fakten genannt sind. Auf diese Weise wird aus einem Zug von Schiffen die Heimkehr eines Prinzen.

Schon in früheren Stichvorlagen, die Vroom in den Jahren um 1595 fertigte, verwendete er das Element einer vor das Bild geschobenen Texttafel, um zusätzliche Informationen wiederzugeben. Ebenso gekonnt setzte er schematisch-kartographische Vorlagen anderer mit malerischen Gestaltungsmitteln um. Dies zeigt die Serie von Tapisserien, die er im Auftrag des Brüsseler Webers Francis Aertsz. Spierincx entwarf (Abbildung 99).³⁰⁰ Die Szenen darauf gehen auf die Karten Robert Adams von 1588 zurück, welche den Sieg der Engländer über die spanische Armada zeigten (Abbildung 100).³⁰¹ Sie vermitteln einen Eindruck von den holländischen *Nieuwskaarten* des 17. Jahrhunderts, die Ereignisse vor fremden Küsten darstellten. Dies zeigt erneut, wie dicht Seekarten und Marinebilder beieinander liegen konnten.

In Reinier Zeemans Gemälde von 1653 wird die Verbindung zwischen Kartenlegende und Cartellino noch deutlicher. Dargestellt ist *Die Seeschlacht bei Livorno, 14. März 1653* (Abbildung 90) zwischen der niederländischen und englischen Flotte. Es sind zahlreiche Schiffe im Kampf abgebildet. Um hiervon in diesem Schlachtengetümmel Einzelne benennen zu können, bedarf es einer übersichtlichen Nummerierung und Auflistung. Die Boote sind mit kleinen Ziffern versehen, die beispielsweise vor die helle Fläche der Segel gesetzt sind. Die Auflösung hierfür findet sich auf einem illusionistischen Cartellino. Es ist mit zahlreichen Knickfalten versehen und sitzt direkt in der unteren linken Ecke (Abbildung 90a). Der Text lautet übersetzt:

³⁰⁰ Die Tapisserien verbrannten 1834 beim Feuer im House of Parliament. Die Abbildung zeigt kein Original der Vorlage von Vroom (auch diese sind verloren), sondern eine Wiedergabe des entsprechenden Teppichs durch John Pine. Er fertigte 1739 Stiche der einzelnen Stücke an und veröffentlichte sie zusammen mit nachgestochenen Abbildungen der Karten Robert Adams. Russel (1983), S. 121.

³⁰¹ Die hier gezeigte Abbildung ist ein Originalstich von Robert Adams.

Seeschlacht von Livorno zwischen der niederländischen und englischen Flotte unter dem Befehl der Kommandeure Jan van Galen und Sir Appleton. So geschehen den 14. März 1653

- No 1 – Das Schiff *Madonna della vigne*, welches einen Schuß unterhalb der Wasserlinie abbekam, nahe des Ufers sank es
- 2 – Die *Magd van Enkhuizen* erobert die *Merchant of Levant*
- 3 & 4 – Die *Zon* und die *Julius Caesar*, die Appleton angreifen und besiegen
- 5 & 6 – Die *Susanna* und die *Schwarzer Adler*, die die *Pilgrim* angreifen und erobern
- 7 – Der Kommandeur van Galen schießt die englische *Bonaventura* in Brand
- 8 – Kapitän Tromp hat mit der englische *Samson* eine Weile vor Bord gelegen und dort haben sie ihn durch einen Brander in Flammen gesetzt
- 9 – Das Schiff *Maria*, das als einziges entkommen konnte
- 10 – Der Admiral I. Badily, mit 8 Schiffen und einem Brander, die über den Wind dort nicht angekommen sind³⁰²
- 11 – Ein Brander³⁰³ der Engländer, durch Kommandant van Galen zum Sinken gebracht.³⁰⁴

Die Schlacht und die teilnehmenden Schiffe dürften dem damaligen Betrachter namentlich bekannt gewesen sein, zumal es sich bei dem Gemälde wahrscheinlich um eine Auftragsarbeit handelt (die Maße betragen 142 x 225 cm), möglicherweise für die Admiralität von Amsterdam.³⁰⁵

Zeeman gibt in seinem Cartellino aber weit mehr als die Benennung der einzelnen Boote an. Er liefert in seiner Beschriftung einen Hergang der Schlacht, indem er die Vorgänge, in welche die Beteiligten verwickelt sind, mit anführt. Wird im Bild eine Befeuern dargestellt, erfährt man durch das Cartellino, dass das angegriffene Schiff danach erobert

³⁰² In der Beschreibung bei Giltaij, die als erzählender Text wiedergegeben ist, wird es folgendermaßen formuliert: „Es handelt sich um sieben Schiffe, alle zusammen mit der Nummer zehn versehen, die sich jedoch nicht zu nähern wagen.“

Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 278.

³⁰³ Ein Brander war ein unbesetztes Schiff, das stattdessen mit brennbarem Material angefüllt war. Es wurde dazu genutzt, die feindlichen Linien zu durchbrechen und gegnerische Schiffe in Brand zu setzen. Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 23.

³⁰⁴ Der Originaltext lautet: „Zee-gefecht voor Livorno tusschen de nederlantsche en Engelsche vloeten onder het bestier van de Commandeurs Jan van Galen en Sir Appleton. Voorgevallen den 14. maart 1653. No 1 - 't Schip madonna della vigne – 't welck een schoot onder water krijsende, naer de wall liep; 2 – De maeght van Enckhuijsen nemende den Levantschen Coopman van Armenien; 3 & 4 – De son en Julius Caesar, die den Com. Er Appleton aborderen en veroveren; 5 & 6 – De Suzanna en de Swarten Arent, die de Pelgrim aborderen en veroveren; 7 – De Com. er van Galen schiende den – Engelschen bonadvonture in de brant; 8 – Capn Tromp den Engelschen samson een wijl aenboort gelegen hebbende doet hem door een brander verbranden; 9 - 't Schip maria, die het alleen ontseijlde; 10 – Den adm. I Bodley, met 8 schepen en een brander, boven windt zijnde dorst niet affcomen; 11 – Een brander van d'Engelsche door den Com. er van galen in de gront geschooten“. Zitiert nach: Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 278.

³⁰⁵ Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 278.

werden konnte (Nummer 3 & 4). Die Beschriftung zur *Madonna della signe* (Nummer 1) erfasst eine ganze Abfolge von Ereignissen:³⁰⁶ Das Driften zum Ufer sowie das anschließende Sinken sind im Bild nicht zu erahnen, nur aufgrund des Textes erfährt man davon. Auf diese Weise wird der Betrachter weit über den dargestellten Moment hinaus über den Ablauf der Schlacht informiert. Van Diest nutzt dies auch zum Herausstellen der heroischen Taten von holländischen Admirälen. Van Galen, der an den Folgen einer Verletzung, die er sich in dieser Schlacht zugezogen hatte, starb, wird als Vernichter des Branders der Engländer im Vordergrund erwähnt (Nummer 11). Dieser Umstand wäre allein durch die Betrachtung des Gemäldes nicht zu rekonstruieren gewesen.

Die Legende – wörtlich: „das zu Lesende“ – enthält zum Bildverständnis wichtige Informationen. Das Cartellino muss gelesen werden, um das Motiv in seiner ganzen historischen Bedeutung zu erfassen. Die Gemälde rücken damit in die Nähe der *Nieuwskaarten*, den Seekarten, welche die neuesten Ereignisse auf See wiedergaben und die Daheim-gebliebenen informierten.³⁰⁷ Dies erklärt, warum gerade den Darstellungen historischer Ereignisse Texte beigelegt wurden. Die Seeschlacht von Livorno war ein häufiges Sujet in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts und auch Johannes Lingelbach griff dieses Thema auf (Abbildung 92).³⁰⁸

Die thematische Übereinstimmung der Gemälde von Lingelbach und Zeeman bietet einen direkten Vergleich an, der verdeutlicht, wie unterschiedlich illusionistische Cartellini eingesetzt werden konnten. Anders als Zeeman zeigt Lingelbach die Schlacht nicht von der Wasser-, sondern der Landseite aus. Im Vordergrund liegt das Ufer der Hafenstadt Livorno an dem viele Schaulustige den Kampf in der Ferne betrachten. Bei Zeeman fehlt dieses Publikum zwangsläufig, und das Schildchen ist direkt in die linke

³⁰⁶ Die hier dargestellte Szene bietet keine Momentaufnahme der Schlacht, sondern vielmehr einen „Zuschnitt“, wie es bei solchen Abbildungen üblich war. Grijzenhout (1993), S. 94.

³⁰⁷ Von Zeeman gibt es eine der Trompe-l'oeil-Version ganz ähnliche Darstellung (Inv. Nr. BCH0274) ohne Cartellino, welche sich in Greenwich befindet.

³⁰⁸ Der gebürtige Frankfurter kann der holländischen Schule zugeschrieben werden. Seine Familie war in die Niederlande ausgewandert und in Amsterdam ansässig geworden. Wahrscheinlich begann Lingelbach seine Ausbildung erst in Holland, über die genaueren Umstände ist allerdings nichts bekannt. Burger-Wegener, Catja: Johannes Lingelbach. 1622 – 1674, Diss. Berlin 1976, S. 10f.

Bildecke vor das Meer gerückt. In der Version Lingelbachs sitzt der Zettel dem Kanon folgend zur rechten unteren Ecke hin orientiert. Aufgrund seiner Malweise und Position wird er auf den ersten Blick als dem Betrachterraum zugehörig wahrgenommen und damit als unabhängig von den im Bild herrschenden Größenverhältnissen.

Lingelbach malte zwei nahezu identische Versionen des Bildes. Die Ausfertigung im Rijksmuseum (Abbildung 92) wurde lange Zeit als erste Fassung angesehen und das Gemälde der Sammlung van Aalst als zweite (Anhang 2, Register C2).³⁰⁹ Neben der insgesamt weniger qualitätvollen Ausführung belegt aber gerade der Text des Cartellino die spätere Entstehung des Amsterdamer Bildes. Die Texte aller drei Gemälde weisen Parallelen auf, die auf eine identische offizielle Textquelle zurückzuführen sind. In beiden Ausführungen Lingelbachs fehlt eine einleitende Passage, die dem Schriftstück bei Zeeman eine dokumentarische Note über den Legenden-haften Charakter hinaus verleiht. Lediglich in der früheren Version der Sammlung van Aalst ist der Aufschlüsselung der Satz *Gescidt den 14 Mardt* nachgestellt. Auf dem Amsterdamer Bild fehlt eine solche Datierung ganz.³¹⁰ Die Beschriftung erscheint im Gegensatz zu Zeemans ausführlicher Schilderung verkürzt. Anstatt die einzelnen Schiffe mit einem eigenen Buchstaben zu versehen – wodurch bei Zeeman auch Zahlenpaare entstehen – sind hier Gruppen zusammengefasst. Dennoch kommt Lingelbach auf dieselbe Anzahl von Objekten. Bei ihm finden sich zwei Punkte, die Zeeman nicht nennt. Der Buchstabe *E* ist mit *C Adriaen Roothaes* (in der Version in Amsterdam entspricht dies der Beschreibung zu Punkt *F*) und der Buchstabe *G* mit *Scepen keerende naar de Reede* erläutert. Roothaes wird bei anderen Darstellungen der Schlacht, so auch bei der Version Zeemans nicht explizit genannt.³¹¹ In ihm einen möglichen Auftraggeber zu vermuten, würde zu weit

³⁰⁹ Burger-Wegener (1976), S. 140.

³¹⁰ Burger-Wegener schreibt, dass eine zweite Inschrift, die sich auf der Version der Sammlung van Aalst auf dem Monument im linken Bildfeld befindet, auf dem Gemälde in Amsterdam fehlt. Allerdings gibt der Bestandskatalog des Rijksmuseums in der entsprechenden Kurzbeschreibung diesen Text sehr wohl an: „*Bataglia secuita tra li vaseli olandesi e inglesi il di 14 Marzo 1653*“. Zitiert nach: Amsterdam (1976), S. 350. Das Monument nimmt mit seiner Beschriftung bereits das Geschehen, welches sich gerade erst im Hintergrund vollzieht, voraus. Burger-Wegener (1976), S.140.

³¹¹ Sein Name taucht üblicherweise in Zusammenhang mit den Ostindienfahrern der Niederlande auf. Es ist unklar, welche Funktion er während der Schlacht von Livorno inne

führen, da er auf beiden Versionen auftaucht. Dass die Bilder jedoch als Auftragsarbeiten entstanden, ist anzunehmen. Lingelbach produzierte seine wenigen Gemälde mit zeitgenössischen Ereignissen nicht für den freien Markt.³¹²

Die unterschiedliche Beschriftung der zwei Versionen Lingelbachs macht sich vor allem durch Ergänzungen auf dem Amsterdamer Bild bemerkbar, die erklärend wirken sollen. So wurden Schiffsnamen und Dienstgrade hinzugefügt, möglicherweise, weil diese Fakten zur Entstehungszeit der Kopie bereits nicht mehr selbstverständlich geläufig waren.³¹³ Dass auch das Nachfolgebild mit einem Cartellino ausgeführt und durch Zusätze angepasst wurde, belegt die zu dieser Zeit im Bereich der Marinemalerei erwünschte informative Funktion des Schildchens. Die Texte zeigen weiterhin, dass die Reihenfolge der Nennung hier der Leserichtung im Bild folgt, im Gegensatz zur hierarchischen Wiedergabe bei den Schützenporträts.

Auch Jeronimus van Diest geht im Cartellino-Text seines Bildes *Die Aufbringung des englischen Admiralsschiffs >Royal Charles<* (Abbildung 10a) über eine bloße Beschreibung des Bildinhalts hinaus. Er berichtet nicht nur von der Eroberung des dargestellten Schiffes, sondern betont dessen Bedeutung für die englischen Flotte und somit auch die Leistung der holländischen Marine, die es erbeuten konnte. Er verwendet das Cartellino zusätzlich zu der aussagekräftigen Darstellung des prächtigen Admiralschiffes, welches nun von einer imposanten, holländischen Flagge geschmückt wird, während die der englischen Marine (rotes Kreuz auf weißem Grund) schlaff vor dem Achterschiff baumelt. Die Aufbringung der *Royal Charles* war ein wichtiges Ereignis für die holländische Admiralität beim so genannten Zug nach Chatham 1667, der in Holland enthusiastisch gefeiert wurde. Das erbeutete Schiff, mit dem der englische König sieben Jahre vorher aus Scheveningen heimgesegelt war, konnte lange Zeit in

hatte und auf welchem der niederländischen Schiffe er sich befand. 1657 tat Rothaes Dienst als Kommandant der *Avondster*, einem von vier Schiffen, die 1653 von der englischen Ostindischen Kompanie erbeutet werden konnten. In anderen Quellen wird er auch als Kapitän genannt. <http://cf.hum.uva.nl/galle/avondster/story.html> (eingesehen am 23.3.04).

³¹² Burger-Wegener (1976), S. 139.

³¹³ Burger-Wegener (1976), S. 327.

Hellvoetsluis bewundert werden und auch nach seiner Abtragung 1673 bewahrte man seinen Spiegel im Museum.³¹⁴

Der auf dem Cartellino an hervorgehobener Position erwähnte Cornelis de Witt war Überbringer der Nachricht von der Eroberung der *Royal Charles* an die Regierung der Generalstaaten. Er befand sich wahrscheinlich während des Manövers auf dem Schiff des Befehlshabers Willem Joseph Baron von Gendt.³¹⁵ An der Eroberung selbst dürfte er keinen Anteil gehabt haben. Möglicherweise deutet die exponierte Namensnennung daher auf eine Auftraggeberschaft de Witts hin.

Diese Beispiele zeigen, wie geschickt die Möglichkeit, Gemälde mittels Cartellini mit erklärenden Texten zu versehen genutzt wurde, und wie sehr sich die Maler dabei an der Kartenlegende orientierten.

d) Funktion des Textes der Cartellini in Marinebildern

Die Seestücke mit Cartellini beinhalten meist umfangreichere Texte, die über die bloße Namensnennung und Datierung hinausgehen.³¹⁶ Die Verwendung dieser Kombination kann verschiedene Ursachen haben. Goedde bescheinigt dem Typus des Marinebildes zum Beispiel eine „starke Tendenz zu ausschmückenden Details“.³¹⁷ Durch diese wirken die oftmals fiktiven Küsten und Begebenheiten wie ein realistisches Abbild der Wirklichkeit. Als solch ein „ausschmückendes Detail“ kann auch das Cartellino gewertet werden, welches neben der dekorativen Note gleichzeitig die historischen Ereignisse der Darstellung quasi bezeugt.

Darüber hinaus lässt sich die Verbindung von Cartellino und Seestück natürlich aus der oben erläuterten Tradition der Legende begründen. Mittels einer Textspalte wurde durch die „kartographischen Journalisten“ in den Bildern „das Geschehene zusätzlich erläutert und (...)“

³¹⁴ Als *Spiegel* bezeichnet man bei einem Schiff die flache hölzerne Wand am Heck. Der Spiegel der *Royal Charles* befand sich zuerst in Rotterdam, inzwischen wird er im Rijksmuseum Amsterdam ausgestellt. Ausstellungskatalog (1996), S. 230; Rowen, Herbert R.: John de Witt. Statesman of the „True Freedom“, Cambridge 1986, S. 125.

³¹⁵ Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 230.

³¹⁶ Eine Ausnahme bildet Jan Porcellis Gemälde *Stürmische See* (Abbildung 133). Hier ist auf dem Cartellino, das auf der Holzrahmung liegt, nur die Jahreszahl 1629 angegeben.

³¹⁷ Goedde, Lawrence O.: Das Seebild als Historie und Metapher, in: Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 63.

nach militärischen Gesichtspunkten gerechtfertigt“.³¹⁸ So konnte nicht nur die Lesart des Gemäldes vorgegeben werden, sondern auch der Blickwinkel auf das dargestellte Ereignis selbst. Grijzenhout schreibt hierzu:

Das geschriebene Wort dient in einer Reihe von Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts als Träger und Deuter einer Erinnerung, die durch das Bild ausgelöst wird. Das Gemälde mit Text fungiert als Denkmal, als Monument, das Bedeutungen bewahrt, beschreibt, sie der Gemeinschaft teilweise sogar vorschreibt.³¹⁹

Eines der Werke, die Grijzenhout zur Untersuchung heranzieht, ist das Gemälde von van Diest (Abbildung 10), in dessen lateinischem Cartellino-Text tatsächlich von einem *monimentum* (Monument/Denkmal) die Rede ist. In Grijzenhouts Übersetzung bezieht es sich auf *accuratissime picta imago* (das getreulich gemalte Bild). Gleichzeitig stellt der Autor aber auch fest, dass „eine so deutliche Interpretationsvorgabe (...) für diese Art von Gemälden ungewöhnlich“ ist.³²⁰ Das Cartellino ist jedoch auch auf andere Weise lesbar: In der Übersetzung nach Giltaij gibt es keinen Bezug zwischen Denkmal und Bild.³²¹ Dort wird nicht das Gemälde zum Monument für die Erinnerung, sondern das erbeutete Schiff. Das Bild selbst ist nur Gegenstand im ersten und im letzten Satz, die beide deutlich vom restlichen Text abgesetzt sind (Abbildung 10a). Der Mittelteil behandelt das Schicksal der *Royal Charles*, sowohl vergangenes (beispielsweise die Umbenennung) als auch zukünftiges: Es wird als „Denkmal des großen Sieges und erhofften Friedens“ in einem holländischen Hafen zur Besichtigung durch die stolzen Besucher liegen.³²²

Auch Alpers führt dieses Gemälde im Kapitel „Der Blick auf die Wörter“ ihres kontrovers diskutierten Buches „Kunst als Beschreibung“ an.³²³ Laut ihrer Auffassung dokumentieren Texte in den holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts den Bildgegenstand, so dass innerhalb des Motivs auf „erzählerische Elemente“ verzichtet werden konnte. Dabei würden durch den

³¹⁸ Hedinger (1983), S. 13.

³¹⁹ Grijzenhout (1993), S. 98.

³²⁰ Grijzenhout (1993), S. 97.

³²¹ Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 230ff.

³²² Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 230.

³²³ Alpers (1985), S. 309f.

Text allerdings keine zusätzliche Bedeutungsebene eröffnet.³²⁴ Das dargestellte Schiff untermauert durch den Inhalt des Cartellino „den Anspruch (...) auf unsere Aufmerksamkeit“.³²⁵ Während Grijzenhout den Aspekt des Schiffes im Text zugunsten des Gemäldes als Monument für das öffentliche Erinnern ausblendet, so rückt allein dieser bei Alpers in den Vordergrund.

Eine wichtige Passage bleibt von beiden weitgehend unberücksichtigt: Die Widmung für „*Cornelis de Witt, Oberbefehlshaber der belgischen Flotte und holländischen Sieger, als Ermunterung seiner Nachkommen zur Tugend der Vorfahren*“. Sie gibt dem Betrachter einen deutlichen Hinweis auf die Funktion des Gemäldes innerhalb der Familie de Witt.³²⁶ Die militärische Aktion, in deren Rahmen das Schiff vereinnahmt werden konnte, glückte vor allem durch die von Johan de Witt geleistete Vorarbeit. Er war erfolgreicher Staatsmann und der Bruder Cornelius de Witts. Daher umfasst der Hinweis auf die Nachkommen de Witts auch Johans Ruhm als Teil der Familie.³²⁷ Der Text legt nahe, dass das Gemälde ein Geschenk an Cornelius de Witt war, Auftraggeber hierfür könnte die Admiralität gewesen sein. Zu deren führenden Mitgliedern gehörte wiederum Johan de Witt. Aber auch eine rein private Schenkung unter den eng verbundenen Brüdern ist denkbar.³²⁸ Das Gemälde van Diests würde damit in zweifacher Hinsicht in einen kleineren, privaten Rahmen rücken:³²⁹ Es könnte somit nicht als großes Denkmal des kollektiven Gedächtnisses gesehen werden, sondern als Erinnerung an ein geachtetes Familienmitglied. Dessen im Text erwähnte Tugenden wurden anscheinend für den zeitgenössischen Betrachter durch das Schiff und dessen Historie hinreichend symbolisiert, denn eine explizite Nennung ist nicht nötig. Und so klärt sich auch der Widerspruch, auf den auch Grijzenhout hinweist: Die meisten Erinnerungstexte für die Öffentlichkeit seien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden. Danach hätte sich das Erinnerungserleben aus der Öffentlichkeit in einem mehr privaten Bereich verlagert.³³⁰ Van Diest hätte

³²⁴ Alpers (1985), S. 310ff.

³²⁵ Alpers (1985), S. 310.

³²⁶ Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), S. 230ff.; Vgl. S. 85.

³²⁷ Rowen (1986), S. 125.

³²⁸ Rowen (1986), S. 124.

³²⁹ Dies trifft ebenfalls zu, wenn eine öffentliche Gemeinschaft der Auftraggeber war. Das Bild entstand als Geschenk für eine Einzelperson und deren privaten Hintergrund.

³³⁰ Grijzenhout (1993), S. 103 u. 105.

1667 daher einen so drastischen Verweis auf die Denkmalfunktion geben müssen, weil diese im ursprünglichen Sinne bereits überholt war. Aber van Diest bezeichnet nicht das Gemälde im Text als Denkmal, sondern das Schiff. Damit entspricht das Bild dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts laut Grijzenhout gebräuchlichen privaten Andenken.³³¹

5.2.7 Das illusionistische Cartellino in der Stilleben- und Porträtmalerei

a) In Verbindung mit Stilleben

Im Genre der niederländischen Stillebenmalerei tauchen illusionistische Cartellini selten auf. Die dargestellten Zettel befinden sich meist eindeutig innerhalb des Bildraums. Zu den wenigen Beispielen mit Trompe-l'oeil-Anspruch, die hier zusammengetragen werden konnten, gehören *Naturalia*, aber auch einige Vanitas-Darstellungen sowie eine Markt- und eine Bankettszene.

Die Gemälde folgen einem bestimmten Schema, dessen Aufbau sich ebenfalls bei Vanitas-Stilleben mit innerbildlichem Schildchen, wie beispielsweise in den Gemälden von Jacques de Gheyn (Abbildung 76) und David de Heem (Abbildung 77) wiederfindet. In deren Gemälden mit nicht-illusionistischem Cartellino sind auf einem Tisch mittig aufgebauten Requisiten, darunter meist ein Totenschädel, werden mit einer Vielzahl von Papieren, ob in Buchform oder lose, kombiniert. An der Tischkante darunter ist ein Zettel mit Nägeln oder Nadeln befestigt. Während die Botschaft bei de Gheyn den Betrachter zur Maßhaltung mahnt, wirkt sie bei de Heem eher tröstlich.³³²

Nicht ganz werde ich mit dem Tod vergehen.³³³

³³¹ Die „Gegenprobe“ liefert Hendrick Vrooms Bild *Die Rückkehr Prinz Charles' aus Spanien, 5. Oktober 1623* (Abbildung 91), das sich mit seinem allgemein gehaltenen Text und seinen Ausmaßen von 127 x 297,2 cm zweifellos an ein größeres und öffentliches Publikum wendet und 1623 entstand.

³³² Bei de Gheyn: „Halt' Maß, bedenke das Ende und folge der Natur“, der Originaltext lautet: „*servare modum, finemque tueri, naturam sequi*“. Zitiert nach: Grimm, Claus: *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister*, Stuttgart 2001, S. 84.

³³³ Im Original: „*Non omnis moriar*“.

Zusätzlich zu diesem Ausspruch von Horaz rankt sich als Zeichen der Auferstehung eine Kornähre um die Knochen. Bei beiden Beispielen befinden sich die Schildchen klar innerhalb der Szene.

In dem Gemälde *Stilleben mit Kindermaske und Büchern* von Pieter Symonsz. Potter (Abbildung 101) ist die Zuweisung weniger eindeutig. Zahlreiche Schriftstücke sind auf einen Tisch drapiert. Anstatt des zentralen Knochenschädels liegt an dieser Stelle die Gipsmaske eines Kindes, vermutlich eine Totenmaske.³³⁴ Das Cartellino ist im unteren Bereich angebracht, die genaue Hintergrundsituation ist jedoch unklar. Das Papier sitzt teilweise vor einer dunkel gegebenen Fläche, deren Funktion nicht genau bestimmt werden kann. Sie könnte einerseits einen verschatteten Eingriff in Form einer Höhlung darstellen oder andererseits eine Schublade aus dunklerem Holz, die plan mit der Kante abschließt. Letzteres würde bedeuten, dass hier ein innerbildliches Cartellino dargestellt ist, wie bei de Heem und de Gheyn. Ist die verschattete Fläche jedoch als Hohlraum gemeint, ist das Cartellino illusionistisch angelegt. Nur so können die Lackflecken diesen Punkt schneiden.

Die Lichtführung spricht für die Einordnung als Trompe-l'oeil-Schildchen. Seine obere linke Ecke hat sich gelöst, ist nach vorne gerollt, ein entsprechender Schatten fällt auf den Zettel und die dadurch sichtbare Rückseite des Papiers erscheint sehr hell. Diese Färbung passt nicht zu den Lichtverhältnissen innerhalb des Motivs. Über das dahinter liegende Holz verläuft diagonal ein Schatten, der sich nicht auf dem Schildchen fortsetzt. Die Lackflecken weisen alle denselben Farbton auf, unabhängig vom Lichteinfall im natürlichen Bild.

Während das Cartellino bei de Heem oder de Gheyn mittig sitzt, orientiert es sich bei Potter somit eher zum Rand hin. Der Text war in der oberen Hälfte in zwei Zeilen angelegt. Er ist fast vollständig verloren und nur noch teilweise lesbar:

Dit is de (...) verzeten (?)³³⁵

³³⁴ Bestandskatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900, Köln 1982, S. 422.

³³⁵ Zitiert nach: Bonn (1982), S. 422.

Eine sinnvolle Übersetzung fällt daher schwer. Der Teil *Dit is de* bedeutet *Dies ist die*, ein durchaus zweckmäßiger Anfang für die Beschriftung eines Cartellino, wenn es sich auf einen übergeordneten Bildinhalt bezieht und diesen erklären soll. Für die Übersetzung von *verzetten* gibt es mehrere Möglichkeiten, die befriedigendste ist wohl *Widerstand*.³³⁶ Der komplette Sinnspruch kann hieraus selbstverständlich nicht rekonstruiert werden, war aber mit Sicherheit dem restlichen Motiv folgend als *memento-mori* angelegt. Die dargestellte Kindermaske lässt sich mit der Zeichnung im rechten Hintergrund in Verbindung bringen. Auf ihr ist eine vermutlich schwangere Frau dargestellt. Somit wären die Motive der Vergänglichkeit und des Kreislaufs des Lebens aufgegriffen.³³⁷ Zeichnung und Maske könnten aber möglicherweise auch auf ein persönliches Schicksal verweisen, indem sie die Schwangerschaft und den frühen Tod des Kindes dokumentieren.

Das Vanitas-Motiv begegnet uns auch auf einem Stillleben von Simon Luttichuys vom Anfang des 17. Jahrhunderts (Abbildung 102). Dort sind verschiedene Attribute arrangiert. Das Stundenglas und der Totenkopf finden sich hier genauso wie verwelkte Blütenblätter. Als Reflexion in einem Spiegel sehen wir Staffelei und Leinwand des Künstlers.³³⁸ Ein heller Zettel, der sich anscheinend vor dem dunkeltonig gehaltenen Gemälde befindet, ist im oberen linken Bereich befestigt.³³⁹ Das Cartellino ist durch scharfe Kniffe in vier gleiche hochrechteckige Felder geteilt. Die rechte untere Ecke ist zweimal umgeknickt. Das Papier selbst ist unbeschrieben, eine Seltenheit unter den hier zusammengetragenen Schildchen. Es ist nicht bekannt, ob noch eine Beschriftung erfolgen sollte, Luttichuys diese Stelle bewusst leer ließ oder ein alter Text fehlt. Die Einordnung als illusionistisches Cartellino kann hier nur unter Vorbehalt aufgrund der Lichtverhältnisse erfolgen. Seine Position ist für illusionistische Cartellini eher unüblich und erinnert an die innerbildlichen Papiere der Schützenbildnisse vor 1600.

³³⁶ *Verzetten* kann auch für *geänderte Sitze* stehen (*zetten* = sich setzen, bewegen, *Widerstand* = *verzet tege*, *verzet* = *widerstanden*)

³³⁷ Bonn (1982), S. 422.

³³⁸ Diese können ebenfalls als Symbole der Vergänglichkeit gewertet werden.

Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (Diss. Bonn 1984) Hildesheim 1984, S. 266ff.

³³⁹ Das Papier ist in einer anderen Helligkeit gegeben, folgt aber mit dem Schattenverlauf der Lichtführung im Bild.

Ein eindeutiges Beispiel für ein illusionistisches Cartellino ist die *banketje*-Szene *Schweinekopf, Schweinefüße und eine Schüssel mit Würsten* (Abbildung 6). Lichtführung, Helligkeit und Position des Papiers in der rechten unteren Ecke zeigen an, dass es nicht Teil des Bildmotivs ist, sondern sich davor im Betrachterraum befindet. Der Zettel zeigt einige Knickfalten, die linke Kurzseite rollt sich leicht ein. Das Cartellino ist mit einem kleinen Wachsflöken am Untergrund befestigt. Seine Beschriftung lautet:

Dies ist alles vom Schwein.³⁴⁰

Bei dieser Darstellung könnte man an die frühen *Naturalia*-Gemälde denken: Es gibt einen beschreibenden Text zum dargestellten Objekt, welches der Natur entstammt, der Maler selbst bleibt ungenannt. Doch bei den gezeigten Gegenständen handelt es sich nicht um unbehandelte Dinge, wie im Falle des *Rettichs* (Abbildung 78) oder des *Gänsesängers* (Abbildung 79). Nicht das Schwein steht im Mittelpunkt, sondern seine Funktion als Nutztier für den Menschen und die Erzeugnisse seiner Verarbeitung. Eine denkbare Interpretation des Inhalts könnte also der Verweis auf seine Verwertung sein. Eine andere Deutungsmöglichkeit des Gemäldes und seiner Beschriftung wäre die Auslegung als Sprichwörter-Darstellung. Dieses Genre erfreute sich in den Niederlanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Viele der so verbildlichten Formulierungen sind dem heutigen Betrachter nicht mehr geläufig und der dahinter steckende Sinn bleibt ihm verborgen. Ein gebräuchliches niederländisches Sprichwort lautete: *Er isst vom ganzen Schwein*.³⁴¹ Diese Redewendung bedeutete im übertragenen Sinn, dass jemand nicht wählerisch bei Speis und Trank war, sondern sich reichlich und ohne Rücksicht auf die Qualität des Essens bediente.³⁴² Dies könnte durch die Anrichtung der abgetrennten Tierfüße auf dem Tisch neben den Würsten gemeint sein. Die Kombination von üblicherweise nicht zum Verzehr

³⁴⁰ Der Originaltext lautet: „*T is al vant Vercken*“. Zitiert nach: Amsterdam (1976), S. 652.

³⁴¹ Im Original: „*Hij lust van het hele varken*“. Entnommen: <http://www.xs4all.nl/~fmlkunst/spreekwoorden/spreekwoorden.htm> (eingesehen am 31.3.04). Auf dieser Seite sind noch diverse andere Ferkel- bzw. Schweinesprichwörter zusammengetragen.

³⁴² <http://www.xs4all.nl/~fmlkunst/spreekwoorden/spreekwoorden.htm> (eingesehen am 31.3.04).

geeigneten Partien, wie beispielsweise den Hufen, mit Würsten entspräche dem Hintersinn des Sprichworts.

Das Cartellino könnte andererseits auch einen versteckten Hinweis auf den Namen des Künstlers geben. Das Bild ist mit dem Monogramm *JVR F* versehen, ein Maler konnte diesem Kürzel bislang noch nicht zugewiesen werden.³⁴³ Es ist durchaus denkbar, dass das Wort *Vercken* (*Schwein* oder *Ferkel*) im direkten oder übertragenen Sinn den Namen des Malers wiedergibt, für den der Buchstabe „V“ im Monogramm stehen könnte. Der Ausdruck „vom Schwein“ bezöge sich dann auf die Urheberschaft des Bildes und nur vordergründig auf die Herkunft der dargestellten Objekte. Dies entspräche einer Lesart des Textes im Sinne einer Signatur, welche dem Betrachter erklärt, dass alles, was er hier sieht, vom Schwein gemacht (gemalt) ist. Es umfasst sowohl das natürliche Bild, aber auch das illusionistische Cartellino, denn selbst diesen Zettel hat der Künstler erschaffen. Eine ähnlich hintersinnige Kombination von Bildsinn und -motiv wird auch im *Goldfink* (*Het Puttertje*, Abbildung 103) von Carel Fabritius vermutet.³⁴⁴ Eventuell diene die Holztafel als Ladenschild für Cornelis de Putter.³⁴⁵ Die mögliche Doppeldeutigkeit des Textes im *Stilleben mit Schweinekopf*, ergibt sich erst durch die Kombination mit dem Schweine-motiv. Somit wäre das Cartellino auch hier Träger der Signatur. Seine kanonische Position auf dem natürlichen Bild spräche dafür.

Von Albert Eeckhout hat sich eine *Marktszene* (Abbildung 105) mit illusionistischem Cartellino erhalten. Vor einem Bambusunterstand auf der rechten Seite bietet ein fernöstlicher Händler einigen Frauen exotische Früchte an. Das Fremdländische der Szene wird durch einen prächtigen Kakadu, der auf das Geschehen hinabblickt, unterstrichen. Das Obst ist zu einem kleinen Hügel aufgetürmt und einige Exemplare sind halbiert, so dass ihr Inneres sichtbar ist. Der gesamte Aufbau und die Art der Präsentation zielen darauf ab, dem Betrachter die Fülle und Exotik des Angebots zu verdeutlichen. Die für den niederländischen Konsumenten ungewohnten

³⁴³ Amsterdam (1976), S. 625.

³⁴⁴ Brown, Christopher: Carel Fabritius. Complete Edition with a *catalogue raisonné*, Oxford 1981, S. 126f.

³⁴⁵ Genauso wäre auch im *Stilleben mit Schweinekopf*, *Schweinefüße* und *eine Schüssel mit Würsten* ein Hinweis auf den Auftraggeber möglich.

Sorten werden in verschiedenen Ansichten präsentiert und auf diese Art auch dokumentiert.

In der rechten unteren Ecke sitzt ein illusionistisches Cartellino. Das hochrechteckig gegebene Papier rollt sich an der linken Seite schräg ein, so dass ein diagonal verlaufender Schatten entsteht. Seine Beschriftung ist nicht mehr lesbar, es ist jedoch überliefert, dass es die malaysischen Namen der abgebildeten Früchte enthielt.³⁴⁶ Die Reihenfolge der Aufzählung auf dem Cartellino orientierte sich vermutlich an der Leserichtung des Gesamtbildes von links nach rechts. Solche Marktszenen, die als eine Mischung aus Genre und Stillleben erscheinen, finden sich als Innendekorationen oder Einzelgemälde mehrfach im Œuvre Eeckhouts, der eine Zeit lang in Brasilien als Porträtmaler im Dienste Johann Moritz Fürst zu Nassau-Siegen gestanden hatte. Dabei waren Menschen und deren Kultur aus den entlegensten Erdteilen Thema. In den meisten Regionen, die er auf späteren Bildern darstellte, war Eeckhout selbst nie gewesen, hatte sich aber durch seine Brasilienreise sehr wohl einen Namen als Künstler für fremdländische Darstellungen gemacht. Dieser Ruf brachte ihn 1653 nach Dresden an den Hof Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen. Dort fertigte er unter anderem zehn monumentale Wandgemälde an, die sich zuerst in Burg Pretzsch befanden und später in das Treppenhaus des Schlosses Schwedt an der Oder verbracht wurden.³⁴⁷ Von diesen Bildern sind nur noch Schwarz-Weiß-Fotografien erhalten, da die Originale bei der Zerstörung der Burg 1945 verbrannten. Eines dieser Gemälde (Abbildung 106) zeigte die gleiche Szene wie das Bild mit Cartellino. Der Ausschnitt ist leicht vergrößert und das Figurenrepertoire erweitert, die Hauptelemente und deren Anordnung stimmen jedoch überein: Im Mittelpunkt steht auch hier der überladene Stand mit den Früchten, dahinter feilschen der Händler und die interessierte Kundin des Amsterdamer Bildes in identischer Pose. Sogar der Kakadu und die Anordnung der Ware sind gleich. Die Frau direkt am Marktstand auf dem Bild mit Cartellino ist hier allerdings nach links gerückt. Zwischen ihr und dem

³⁴⁶ Amsterdam (1976), S. 214.

³⁴⁷ Lundt, Sönke: Der Blick auf die Neue Welt: Die Brasilienreise Albert Eeckhouts 1637 – 1644, Kiel 2000, S. 26; Thomsen, Thomas: Albert Eeckhout. Ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer. Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert, Kopenhagen 1938, S. 105f.

Vogel befinden sich nun zwei weitere Figuren, ein chinesischer und ein afrikanischer Krieger in Tracht. Es ist anzunehmen, dass für beide Bilder dieselbe Skizze als Grundlage diente. Auf dem zerstörten Gemälde fehlt das Cartellino konsequenterweise, da es Eeckhout bei der Raumausstattung der Burg um einen Gesamteindruck des Exotismus ging und nicht um die Verifizierung einzelner Objekte. Er vereinte dafür auch auf den anderen Bildern Elemente verschiedener Zeichnungen zugunsten der Anhäufung möglichst vieler „Merkwürdigkeiten Brasiliens“.³⁴⁸

Im Vergleich mit anderen Stillleben Eeckhouts, die für den Fürst von Nassau-Siegen in Brasilien entstanden und von der dortigen reichhaltigen Fauna zeugen, werden die unterschiedlichen dokumentarischen Ansätze deutlich.³⁴⁹ In einem Zyklus aus zwölf Bildern werden Früchte auf einer Steinbrüstung drapiert dargestellt (Abbildung 104). Als Hintergrund dient der dramatisch bewegte Himmel, wie man ihn häufig auf Eeckhouts Gemälden sieht.³⁵⁰ In keinem der Bilder aus dieser Reihe findet sich jedoch ein erklärender Zettel. Dies deutet darauf hin, dass das illusionistische Cartellino auf die Wünsche des Auftraggebers für das Amsterdamer Bild zurückgehen könnte. Dieses Gemälde besitzt einen stärkeren narrativen Charakter als die Früchtestillleben, da der Kontext des Marktes angedeutet wird. Im Vergleich zu den Wandgemälden ist hier jedoch das präsentierte Obst in den Focus gerückt. Es dient nicht als ein zusätzliches Element zur Unterstreichung von fremdländischer Vielfalt – im Gegenteil: Die beigefügten Figuren bilden nur den äußeren Rahmen für die Präsentation der Früchte. Die Beschriftung auf dem illusionistischen Cartellino unterstützt diese Gewichtung.

Solch überquellende Art der Zurschaustellung von exotischen Waren galt auch immer als Lob auf den Handel der Niederlande mit entlegenen Ländern und die erfolgreiche Kolonisationspolitik. Beides waren Voraussetzungen für die Kenntnis der abgebildeten Gegenstände.³⁵¹ Die

³⁴⁸ Laut Thomsen geht diese Verdichtung wahrscheinlich auf den Wunsch des Kurfürsten zurück. Thomsen (1938), S. 109.

³⁴⁹ Die Bilder wurden später an Frederick III. von Dänemark übergeben, dort hingen sie in der Kunstkammer des Hofes zusammen mit Kuriositäten aus der Natur und handwerklichen Meisterleistungen. Allein dadurch wird bereits deutlich, dass der anthropologische und wissenschaftlich-dokumentarische Aspekt in der damaligen Betrachtung überwog. Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 193.

³⁵⁰ Lundt (2000), S. 57.

³⁵¹ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 192f.

Beschriftung auf einem Cartellino in einer fremden Sprache tat ein Übriges dazu, diesen Aspekt herauszustellen.³⁵²

b) In Verbindung mit Porträtdarstellungen

Für das innerbildliche Cartellino bei Porträts lassen sich diverse Belege finden, die illusionistische Variante ist jedoch rar. Das *Selbstporträt* von Jacob van Oostsanen (Abbildung 107) aus dem Jahr 1533, zählt zu den ersten dieser Gattung in den nördlichen Niederlanden und zeigt ein kleines, innerbildliches Schildchen an der hinteren Zimmerwand, das die Initialen des Künstlers sowie die Datierung trägt.³⁵³ Es ist wie die Papiere im Bildraum der Gruppenporträts gefaltet. Durch Kniffe ist ein umlaufender Rand entstanden, der Struktur in die Darstellung des Zettels bringt.

Vor dem *Porträt eines Mannes* (Abbildung 108) des Rembrandtschülers Willem Drost sitzt ein illusionistisches Cartellino am linken unteren Rand. Es ist nicht bündig eingesteckt, nur eine der Ecken scheint locker zwischen Rahmen und Leinwand geklemmt. Die Befestigung erweckt einen flüchtigen Eindruck, da das Papier nur geringen Halt findet. Diese Art der Anbringung entspricht einer sehr ursprünglichen Form im Umgang mit dem illusionistischen Schildchen, da Mobilität signalisiert wird. Die Inschrift lautet:

Wilhelmus Drost F./Amsterdam 1653.³⁵⁴

Hier ist wieder die traditionelle Signatur des Künstlers zusammen mit der Datierung des Werkes zum Inhalt geworden. Dies ist zur Mitte des 17. Jahrhunderts eher ungewöhnlich. Zu dieser Zeit werden illusionistische Cartellini meist mit umfangreicheren Texten versehen. Bei einem Privatporträt konnte diese Funktion vernachlässigt werden. Innerhalb eines geschlossenen Haushaltes ging man wahrscheinlich davon aus, dass der Name des

³⁵² Eckhout verwendete das Motiv des illusionistischen Cartellino auch in einem Eingeborenen-Porträt, das auf der Brasilienreise entstand. Es konnten jedoch weder eine Abbildung noch die technischen Daten für dieses Beispiel gefunden werden. Somit soll es an dieser Stelle kurz erwähnt werden, wenn es auch nicht in die Untersuchungen mit einbezogen werden kann.

³⁵³ <http://www.rijksmuseum.nl/asp/framuk.asp?name=collectie> (eingesehen am 28.3.04).

³⁵⁴ Zitiert nach: Sumowski (1986), S. 617. Dort auch Literaturhinweise zur möglichen Datierung 1655, da das Cartellino an dieser Stelle schlecht lesbar ist.

Porträtierten immer präsent sein würde. Die Erinnerungsfunktion wurde bereits durch das Anfertigen des Gemäldes erfüllt und bedurfte keiner zusätzlichen Absicherung durch einen ergänzenden Text, der über ein auf dem Rahmen befestigtes Schild hinausging.³⁵⁵

Das zweite Beispiel mit illusionistischem Cartellino ist das *Selbstporträt mit allegorischem Stilleben* (Abbildung 109) von David Bailly. Hier sind verschiedene symbolhafte Gegenständen auf einem Tisch angeordnet. Davor sitzt ein junger Mann mit Malerstock und hält ein Porträt, das David Bailly als reifen Mann zeigt. Der Jüngere weist in seinen Gesichtszügen eine starke Ähnlichkeit zur Erscheinung des Malers auf. Man geht daher davon aus, dass hier ein jugendlicher Bailly gemeint ist.³⁵⁶ Am rechten unteren Rand sind zwei Zettel dargestellt. Der Erste (Abbildung 109a) hängt über die Tischplatte und trägt die Signatur des Künstlers sowie einen lateinischen Sinnspruch:

Eitelkeit der Eitelkeiten/Alles ist Eitelkeit.³⁵⁷

Er ist deutlich als dem Bildraum zugehörig gezeigt, liegt auf der grünen Tischdecke und rollt sich am unteren Ende in einem großzügigen Schwung wieder nach oben.³⁵⁸ Vergleichbare Zettel finden sich bei vielen Bücherstilleben, so auch in einem Gemälde von de Heem. Das *Stilleben Bücher und Laute auf einem Tisch* weist ein ganz ähnlich überhängendes Blatt auf, an dessen Schluss als einzig lesbares Wort eines Textes *Finis* (Ende) steht. Durch das leichte Aufrollen des ersten, beschrifteten Papiers bei Bailly wird ein Raum definiert. In diesen ragt das unbeschriebene Zweite

³⁵⁵ In diesem Beispiel führte es jedoch dazu, dass der Name des Porträtierten nicht überliefert ist. Zu dem Gemälde gehört ein Pendant: das Porträt einer jungen Dame, deren Identität ebenfalls unbekannt ist. Dieses Bild ist auf herkömmliche Art signiert. Sumowski (1986), S. 617.

³⁵⁶ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 189.

³⁵⁷ Der Originaltext lautet: „*Vanitas Vanitum./ Et. Omnia Vanitas./David. Baillij. Pinxit./ A.º1651*“. Zitiert nach: Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 188.

³⁵⁸ Dieses Papier wiederholt sich fast genauso innerhalb des Gemäldes. An der Wand neben dem jungen Maler hängt eine Kopie Baillys nach einem Bild von Frans Hals, welche sich erhalten hat und im Rijksprentenkabinet in Amsterdam befindet. Auf der Vorlage von Hals ist als Ergänzung ein Bücherstapel gegeben und wiederum ein über den Rand hängendes Papier, das auch hier die Signatur des Künstlers trägt und sich ebenfalls nach vorne biegt. Ein weiteres Detail in Baillys Gemälde: Die Zeichnung darin rollt sich wiederum im selben Schwung von der Wand ab. Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 190.

hinein. Es sitzt scheinbar schräg vor dem Ersten, seine obere rechte Ecke überkreuzt diesen und wirft dadurch zwei Schatten auf ihn. Der dunklere und größere dieser Schatten folgt dem Lichteinfall innerhalb des Gemäldes.³⁵⁹ Der schwächere von Beiden ist höher angesetzt und etwas kleiner. Durch diese Überschneidung entsteht ein irritierendes Moment, denn die Anbringung des unbeschriebenen Zettels ist nicht ersichtlich. Er steht senkrecht vor der Tischkante und ist doch nicht an ihr befestigt. Sein Verbleiben in dieser Stellung wird erst möglich, wenn man ihn als illusionistisches Cartellino interpretiert. Seine Position entspräche somit der des Schildchens im Porträt von Drost (Abbildung 108). Auch in diesem Fall ist kein ungefaltetes Blatt gezeigt, sondern es ist im geknickten Zustand abgebildet.

Laut Kloek ist der Text des ersten Zettels nicht im Sinne eines Bildtitels zu verstehen.³⁶⁰ Vanitas-Stilleben hatten zur Entstehungszeit des Gemäldes von Bailly bereits stark an Popularität eingebüßt. Und tatsächlich ist der Teil des Tisches, der bei de Gheyn und de Heem noch den Bildmittelpunkt darstellte, an die Seite gerückt. Das ansonsten meist mittige Blatt sitzt nun in einer der Ecken. Das illusionistische Cartellino hingegen hat, unabhängig von dieser Verschiebung, seinen traditionellen Platz nicht eingebüßt.

Bailly nutzt das Trompe-l'oeil-Element vor allem zum Spiel mit den verschiedenen Ebenen. Des Weiteren stellt er verschiedene Materialien und Oberflächen dar. Beides beweist sein Können als Maler.³⁶¹ Auf die Kunst wird durch zahlreiche Gegenstände verwiesen und das illusionistische Cartellino dokumentiert eine zusätzliche Ausdrucksmöglichkeit, welche über die realistische Malweise hinausgeht.³⁶² Auch die Darstellung der Person Baillys in zwei Lebensaltern spielt dabei eine Rolle. Schneider beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

³⁵⁹ Keiner der anderen Gegenstände auf dem Gemälde wirft zwei Schatten. Dies wird besonders deutlich am Pfeifenhals, der sich in der Nähe des Papiers und dicht am Untergrund befindet.

³⁶⁰ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 190.

³⁶¹ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 190. Augentäuschende Effekte konnten zur Hervorhebung der Meisterschaft des Künstlers dienen und somit sein Ansehen und auch den Verkauf seiner Bilder steigern. Westermann, Mariet: Von Rembrandt zu Vermeer, Köln 1996, S. 166.

³⁶² Westermann (1996), S. 166.

Das Gemälde suggeriert also durch Vertauschung der Zeitzustände, von Fiktion (Vergangenheit) und Realität (Gegenwart), der junge Künstler nehme sein künftiges Alter vorweg, das 1651 Gegenwart ist, aber im Medium des thematisierten Bildnisses schon vergangen erscheint, wo doch der leibhaftig-präsent, in der innerbildlichen Realität ersten Grades „wirklicher“ erscheinende Jüngling tatsächlich einen verschwundenen Zustand verkörpert. Gegenüber der oft schematisch-ideenarmen wiederholten Topik holländischer Vanitas-Stilleben gewinnt Baillys Bild durch das Spiel mit der zeitlichen Irreführung der Problematik eine neue Qualität ab.³⁶³

Letzteres bezieht sich ebenfalls auf die Darstellung der zwei unterschiedlichen Zettel. Das Umknicken des Cartellino hebt seine Dreidimensionalität hervor und verdeutlicht die Ambivalenz der Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum. Durch die zweifache Schattengebung gehört das unbeschriftete Cartellino beiden Welten an. Es durchbricht die Trennlinie, welche ansonsten durch die Oberfläche der Leinwand markiert wird.

Auch Gerrit Dou setzt das Schildchen in seinem *Selbstporträt am Fenster* (Abbildung 2) ein, um das Verwischen der Ebenen zu erreichen. Sein Gemälde vereint die wichtigsten Stilmittel der illusionistischen Malerei: einen gemalten Rahmen, an dem ein illusionistischer Vorhang befestigt ist, ein Cartellino, das auf dem unteren Rand einer Fensteröffnung sitzt, sowie den „Blick aus dem Bild“. Durch diese Elemente werden verschiedene Ebenen erzeugt, die wiederum scheinbar durch den auf den Betrachter gerichteten Blick durchbrochen werden. Zuvorderst sitzt der illusionistische Vorhang, dahinter liegt der steinerne Fensterrahmen, an dem wiederum das Cartellino befestigt ist. Es trägt die Signatur des Künstlers. Diese Ebene entspricht der Oberfläche des natürlichen Bildes. Sie wird allerdings durch ein Buch, das zum Teil über die Brüstung hängt, aufgebrochen: Der Buchdeckel überschneidet das Cartellino, ein entsprechender Schlagschatten verdunkelt die darunter liegende Papierhälfte und den Fensterrahmen. Bei diesem Motiv ist daher kein natürliches Bild im herkömmlichen Sinn gezeigt. Durch den Blickkontakt mit dem Porträtierten entsteht der Eindruck, als würde auch

³⁶³ Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1994, S. 83.

dieser sich im Betrachtterraum befinden.³⁶⁴ Die Einordnung des Cartellino als *innerbildlich* oder *illusionistisch* fällt deshalb schwer. Da es vom Buch überschritten wird, gehört es zum Motiv. Gleichzeitig erweckt es durch seine plastische Darstellung und die Kombination mit anderen Trompe-l'oeil-Elementen den Anschein, als wäre es für den Betrachter greifbar. Dou setzt diese Mittel gezielt ein, um auf die Möglichkeiten der Malerei zu verweisen. Diese Intention verbindet das Schildchen im *Selbstporträt am Fenster* mit Baillys Cartellino. Beider Aufgabe ist es, durch ihr Ausgreifen in den Raum, Grenzen aufzulösen. In der Zusammenfassung durch Kleinemann werden die Parallelen zu den Betrachtungen über das Papier in Baillys *Selbstporträt mit allegorischem Stillleben* deutlich:

Vollkommene Täuschung war aber nicht das Ziel Dous. Im Sinne künstlerischer Ironie ist seine Absicht darin zu sehen, mit Hilfe illusionistischer Qualitäten das Interesse des Betrachters zu wecken, ihn aber beim Nähertreten zu *enttäuschen*, da erst die *Ent*-Täuschung zum ästhetischen Vergnügen führt. Das Phänomen der ästhetischen Ambivalenz, das den Betrachter auf reizvolle Weise irritiert, soll ihn zum Nachdenken über den jeweiligen Sachverhalt aktivieren.³⁶⁵

5.2.8 Die mögliche symbolische Bedeutung des Cartellino

Das Cartellino im 17. Jahrhundert ist nicht eindeutig an einen bestimmten Motivkreis gebunden. Dies erschwert die Zuweisung eines Symbolgehalts aus einer Bildtradition heraus. Außerhalb der Niederlande kommt es in einer Kombination mit biblischen Themen vor. Dort kann die Signatur mittels Cartellino beispielsweise eine Säkularisierung des restlichen Motivs bedeuten, das weder der irdischen Sphäre angehört, noch durch eine banale Signatur verweltlicht werden soll.³⁶⁶ Aufgrund dieser Trennung von Sakralem und Profanem gewinnt jedoch nicht das gemalte Schildchen selbst an Symbolcharakter – es ist durch seine illusionistische Darstellung bereits im

³⁶⁴ Den gleichen Effekt erzielt Bartholomeus van der Helst in seinem Bild *Frau am Fenster* (Abbildung 131). Hier ist an einem gemalten Rahmen ein illusionistischer Vorhang angebracht. Anstelle der Leinwand sieht man jedoch scheinbar durch eine Fensteröffnung nach hinten. In ihr lehnt eine Frau, die den Betrachter direkt anblickt.

³⁶⁵ Kleinemann (1996), S. 114.

³⁶⁶ Battersby (1974), S. 123. Diese Verknüpfung findet sich in den Niederlanden kaum, sondern wurde vor allem durch Zurbaran geprägt (Abbildung 110) und blieb auf die italienische Kunst beschränkt.

Betrachterraum platziert und somit als „weltlich“ gekennzeichnet – vielmehr veranschaulicht es die Bedeutung des Motivs.

Die Übereinstimmungen des illusionistischen Cartellino mit den niederländischen Nischenbilder des 16. Jahrhunderts sowie den *memento-mori*-Stillleben mit innerbildlichem Cartellino legen eine Verbindung mit der Vanitasthematik nahe. Auch die gemalte Fliege ist, neben ihrem illusionistischen Effekt, ein Vanitasmotiv. Allgemein gilt sie als unreines Tier, das sich auf Exkrementen niederlässt und mit Tod und Verwesung assoziiert wird.³⁶⁷ Daneben kann die Fliege in Kombination mit eucharistischen Motiven gleichzeitig auf die Überwindung des Todes durch den Glauben verweisen, genau wie der Schmetterling.³⁶⁸ Die kurzfristig erscheinende Anbringung der Cartellini unterstützt diese These. Der flüchtige Eindruck wird hervorgerufen durch die fehlende dauerhafte Befestigung am Untergrund und das dadurch bedingte Ablösen einiger Ecken des Papiers. Im übertragenen Sinne könnte dies bedeuten: So wie diese Anbringung nicht von Bestand ist, so ist auch aller angehäufter Besitz, alles Wissen und auch der Mensch selbst nicht von Dauer.

Ein Beispiel für die Hervorhebung der Vergänglichkeit und des Verfalls durch ein Bildmotiv ist die *Atelierwand mit Vanitas-Stillleben* von Cornelius Gijsbrechts aus dem Jahr 1668 (Abbildung 18). Vor einer Atelierwand sind diverse Malutensilien, kleinere Porträts und eine nur teilweise bespannte Leinwand aufgereiht. Deren rechte obere Ecke hat sich gelöst und hängt schlaff nach unten. Das Thema des natürlichen Bildes ist die Vergänglichkeit: In einer dunklen Nische stehen unter anderem ein Stundenglas und eine verloschene Kerze. Hinzu kommen Symbole der Macht und des Genusses, repräsentiert durch eine Proklamation und eine Austernschale. Der Knochenschädel in der Mitte der Nische, als deutlichster Verweis auf den Tod, ist mit Kornähren umrankt, welche die Auferstehung versinnbildlichen.³⁶⁹ Hier kann die Ablösung der gemalten Leinwand zweifelsfrei als ein weiterer Verweis auf das Leitmotiv interpretiert werden. Er

³⁶⁷ Lecoq (1998), S. 105.

³⁶⁸ Hand, John Oliver: Petrus Christus. Porträt eines Karthäuser Mönches, in: Ausstellungskatalog Washington (2002), S. 164; Ausstellungskatalog Frankfurt (1993), S. 262.

³⁶⁹ Ausstellungskatalog London (2000), S. 32ff.

überführt es aus dem gemalten Bild in eine zweite Ebene (die sich auf den zweiten Blick als ebenfalls gemalt herausstellt).

Die Themen Eitelkeit und Vergänglichkeit des Menschen werden auch durch den Zustand eines beigefügten Papiers im Kupferstich von Jan Saenredam nach einem Vorbild von Abraham Bloemaert (Abbildung 111) betont. Das Blatt zeigt einen Totenschädel und andere menschliche Knochen, die auf einem Vorsprung liegen. An dessen Front ist ein Stück Papier mit folgender Aufschrift angebracht:

Es gibt eben eine Stätte, die gesichert ist gegen alles Andere,
jedoch ist keine Burg sicher vor der Gewalt des Todes, ob wir
nun ausgezeichnet sind durch Herrschergewalt, oder ob wir die
Fluren mit dem Spaten durchgraben.
Dem Tode sind wir alle verfallen.
Bedenke, daß die Glieder, die er bekleidet, sterblich sind.³⁷⁰

Das Papier hat drei gleichmäßig verteilte senkrechte Falze, die schwach hervortreten. Über den Schriftzug zieht sich ein diagonalen Knick, so dass ein fast Dolch-artiger Schatten die Buchstaben überzieht. Zusätzlich sind an der linken Seite einige Dellen sichtbar und die rechte obere Ecke ist auffällig stark verknittert. Es löst sich vom Untergrund und wirft unregelmäßige Schatten auf den Rest des Zettels. Die augenscheinliche Häufung von *memento mori*-Motiven, in diesem Fall bis hin zu Schaufeln für die Aushebung eines Grabes, und der Verfall des Papiers ergänzen sich.

Bei solchen Verknüpfungen, wie sie die vorangegangenen Gemälde beispielhaft aufzeigen, liegt die Belegung des illusionistischen Cartellino mit einem Symbolgehalt nahe. Sie geben jedoch nicht ausreichend Anlass für eine generelle Zuweisung. Das Schildchen vor der Marktszene Eeckhouts ist in keiner Weise mit dem Eitelkeits- oder Vergänglichkeitsgedanken in Verbindung zu bringen, auch wenn das Papier sich dort einrollt. Es fehlen jegliche Hinweise auf den Verfall der dargestellten Früchte. Des Weiteren muss ebenfalls beachtet werden, dass eine lose Anbringung und die daraus resultierende Ablösung ebenso auf den Etikett-Charakter zurückgehen können: Das Schildchen in der Malerwerkstatt oder bei einer Auktion war

³⁷⁰ Zitiert nach: <http://www.kunstdirekt.net/Symbole/emblem/vanitas/emblemvanitas.htm> (eingesehen am 7. 10. 04).

weder dauerhaft erforderlich noch erwünscht. Es musste mobil bleiben, dem kommt die lockere Befestigung entgegen. Die Ablösung kann nur im Kontext mit anderen Vanitas-Elementen ebenfalls als Symbol für Vergänglichkeit gewertet werden.

Die losgelöste Ecke ist beim illusionistischen Cartellino in den meisten Fällen vor allem ein stilistisches Mittel. Damit einher gehen immer Knickfalten, die dadurch entstehende Struktur setzt es von der planen Oberfläche des Untergrundes ab und verleiht ihm eine Tiefenräumlichkeit. Auf diese Weise werden die Dreidimensionalität des Papiers und sein Ausgreifen in den Raum verdeutlicht.

Wie unterschiedlich sein Einsatz des trotz formeller Übereinstimmungen gemeint sein kann, zeigen die Beispiele von Luttichuys und Bailly. Beide Schildchen sitzen vor Vanitas-Stilleben und beinhalten keinen Text. Unbeschriftete Zettel kommen auch in anderen Stilleben vor, dort sind sie Teil des Motivs und unterstützen die Vielfalt der gezeigten Blätter. Sie ordnen sich den beschrifteten Papieren unter, die zum Teil identifizierbare Texte aufweisen. Bei Luttichuys ist jedoch nur ein Papier wiedergegeben und lenkt daher das Interesse auf diese Auslassung, ebenso wie Helligkeit und Größe des Zettels. Er sitzt nicht wie andere Cartellini vom Bildzentrum separiert in einer der Ecken, sondern geht durch die übergeordnete und leicht mittige Position eine Beziehung zu dem darunter gezeigten Arrangement ein. Er wirkt wie ein dazugehöriges Element, das außerhalb des eigentlichen Gemäldes dessen Botschaft, in einer Art Überschriftfunktion, in den Betrachtterraum überträgt.³⁷¹ Das Atelier des Künstlers ist durch eine Reflexion im dargestellten Spiegel ebenfalls Gegenstand des Bildes. Ein möglicher Ansatz der Interpretation wäre somit auch die Vergänglichkeit der Kunst und des Ruhmes der Maler. Das unbeschriebene Papier könnte die Nichtigkeit einer Signatur ausdrücken und der Vergänglichkeitsgedanke sich auch über die Malerei hinaus auf das geschriebene Wort ausdehnen: Die Geschehnisse in Büchern sind bereits vergangen, das durch ihr Studium angehäuften Wissen erscheint eitel und unnütz.³⁷²

³⁷¹ Ähnliches ließ sich bereits bei dem mittigen Cartellino bei Flinks Gruppenporträt beobachten.

³⁷² Schneider (1994), S. 188f.

Eine praktische Erklärung für das Leerbleiben der Cartellini bietet die Entwicklung des niederländischen Kunstmarktes im 17. Jahrhundert. Zu dieser Zeit wurde weitgehend für eine unbestimmte Käuferschaft produziert. Die bewusste Auslassung des Textes konnte ein Zugeständnis an den späteren, tatsächlichen Käufer sein. Dieser konnte die bevorzugte Textbotschaft selbst bestimmen und so dem Bild einen persönlichen Bezug verleihen.³⁷³

Auch bei Bailly ist das unbeschriebene Papier im Zusammenhang mit einem Vanitas-Stilleben gezeigt. Der Zettel ist leer belassen und trägt weder Signatur noch Sinnspruch – Bailly hat beides auf das innerbildliche Blatt daneben gesetzt. Mit der leeren Fläche könnte die Rückseite eines Briefes gemeint sein, vergleichbar denen bei Gijsbrechts. Das Siegel säße damit unsichtbar für den Betrachter zur Leinwand gewandt. Die Unbestimmtheit in Bezug auf die zeitliche Korrespondenz des Selbstbildnisses und die räumliche Zuordnung des Cartellino setzt sich in dessen Leerlassung fort. Baillys Schildchen ist ein individuell eingesetztes Mittel, dessen symbolischer Gehalt sich nicht durch andere erklären oder auf diese übertragen lässt.

Wie bereits erläutert, ist das Erscheinungsbild des Cartellino im Barock zum Teil durch Funktion und Aussehen der Kartenlegende geprägt. Der Inhalt des Textes bezieht sich daher nur vereinzelt auf den Vanitasgedanken. Er enthält vielmehr Erklärungen zum Bildmotiv, hinter denen sich selten ein verschlüsselter Sinn versteckt. Die ausführlicheren Texte, zum Beispiel bei Zeeman oder Flinck, beinhalten ebenfalls keine moralisierende Botschaft an den Betrachter, sondern dienen der Erklärung oder dem Andenken. Auch in den Schützenporträts werden Inhalte erläutert und dokumentiert.

Lecoq weist auf eine weitere Bedeutung des illusionistischen Cartellino hin, welche diese dokumentarische Funktion untermauert. Sie stellt fest, dass es die dargestellte Szene „genauso präzise wie ein notarieller Akt“ datiert.³⁷⁴ Die Signatur – sein ursprünglicher Inhalt – ist grundsätzlich mit der

³⁷³ Ich danke Herrn Prof. Larsson an dieser Stelle für diese Anregung.

³⁷⁴ Lecoq (1998), S. 110.

Aufgabe der Beglaubigung verknüpft.³⁷⁵ Auch bei den bereits besprochenen Schützen- oder Seestücken bewahrt sich das Schildchen einen Rest seiner urkundlichen Funktion: Schon ein einfacher Zettel mit Signatur hat einen beglaubigenden Charakter für das Gemälde, denn hiermit zeichnet der Künstler es als von ihm gefertigt aus.

5.2.9 Das Schildchen in Gijsbrechts *Rückseite eines Gemäldes*

Abschließend soll hier das Schildchen im Bild *Rückseite eines Gemäldes* (Abbildung 3) von Cornelius Gijsbrechts untersucht werden, ohne auf die komplexen Deutungsmöglichkeiten des Gesamtbildes eingehen zu wollen. Dieses gemalte Schildchen hat auf den ersten Blick alle Eigenschaften eines illusionistischen Cartellino. Es ist das einzige Stück Papier auf dem Werk und befindet sich scheinbar vor einer Leinwandrückseite im Raum des Betrachters. Drei Wachsflecke halten es am Untergrund. Die rechte untere Ecke des Zettels hat sich gelöst, so dass ein Schlagschatten entsteht und den illusionistischen Effekt unterstreicht. Auf dem Zettel steht in geschwungenen Ziffern die Zahl „36“.

Im Kunsthandel, bei Auktionen und auch in größeren Privatsammlungen wurden Bilder mit solchen Nummern versehen, um schneller identifiziert werden zu können. Bei Gijsbrechts verdeutlicht das Schildchen darüber hinaus, dass hier die Rückseite einer solchen Arbeit zu sehen ist. Dieselbe Aufgabe erfüllen die am inneren Rand sichtbare Bespannung und die kleinen Nägel. Aufgrund dieser Attribute ist für den Betrachter die Ansicht schnell identifizierbar. Die Nummer impliziert gleichzeitig, dass auf der Vorderseite ein fertiges Bild auf einen Käufer oder seine Hängung wartet. Es übernimmt eine wichtige Funktion für die Wirkung des Gesamtmotivs als Trompe-l'oeil.

Das Zettelchen bei Gijsbrechts ist daher kein illusionistisches Cartellino, obwohl es ein einzelnes beschriftetes Schildchen im Betrachterraum darstellt. Es gehört, anders als die Papiere beispielsweise bei van Diest, zum eigentlichen Bildmotiv. Tatsächlich entspricht es wieder dem

³⁷⁵ Fraenkel (1992), S. 168f.

ursprünglichen Sammlungsetikett der Renaissance, aus dem sich das illusionistische Cartellino entwickelt hat. Nach dem 15. Jahrhundert rutschte die Beschriftung auf die Bildvorderseite und ist im 17. Jahrhundert inzwischen ein Stilmittel der Maler und nicht mehr nur Requisite des Sammlers. Bei Gijsbrechts kehrt es hier wieder auf die Rückseite zurück – auch wenn sich diese nach dem Entdecken der Täuschung als Vorderseite herausstellt. Hier wird die Ambivalenz des Gemäldes deutlich, denn Gijsbrechts Schildchen ist wieder zum Sammlungs-Etikett geworden. Auch die Platzierung im oberen Bildbereich setzt sich vom illusionistischen Cartellino ab, das sich zumeist am unteren Bildrand befindet. Aufgrund seiner Position und des schlichten Inhalts wirkt dieses Schildchen der möglichen Assoziation mit einer Signatur entgegen. Die Nummer gibt keine Auskunft über Maler oder Inhalt des Bildes, wie es beim illusionistischen Cartellino zu erwarten wäre.

Es knüpft gleichzeitig an die niederländische Tradition der Darstellungen auf Bildrückseiten an. Genau wie diese rückwärtigen Nischenbilder erlangt es eine Doppelung des Bedeutungsgehalts unter Berücksichtigung der vom Betrachter zu ergänzenden Vorderseite. Er wird dazu verlockt, die Leinwand, wie sie sich ihm darbietet, umzudrehen.

5.2.10 Zusammenfassung

Der Begriff *Cartellino* stammt aus dem italienischen Sprachgebrauch und bedeutet „Etikett“ oder „Schildchen“. Das illusionistische Cartellino wird in der antiken Literatur nicht erwähnt. Einzig bekanntes Bildbeispiel aus dieser Zeit ist ein Mosaik aus dem Palast von Pergamon, welches bereits die typischen Merkmale zeigt, die später kanonisch werden. Trotzdem kann hierin aber kein direktes Vorbild vermutet werden, da es den Malern des Quattrocento nicht bekannt war. Vielmehr bestätigen die Übereinstimmungen in der Darstellung, dass die Merkmale des illusionistischen Cartellino durch praktische und gestalterische Überlegungen vorgegeben sind, die sich auch im Lauf der Jahrhunderte nicht verändert haben. Dazu gehören die (sichtbare) Befestigung am vermeintlichen Untergrund und das Umknicken oder Abrollen einer oder mehrerer Ecke, um einen räumlichen Effekt zu erzielen.

Das Motiv leitet sich vom realen Vorbild des im Quattrocento in Werkstätten und Sammlungen gebräuchlichen Etiketts ab. Die fertigen Bilder wurden mit Schildchen versehen, um sie später leicht identifizieren zu können. Darüber hinaus diente die Beschriftung unter anderem der Katalogisierung. Eine Verbindung mit den Spruchbändern auf biblischen Darstellungen ist ebenfalls denkbar, da diese die Kombination von Wort und Schrift ermöglichten. Später bedient man sich des Elements in illusionistischen Nischendarstellungen des 16. Jahrhunderts. Trotz einer solchen möglichen Herleitung ist das Cartellino nicht an den christlichen Themenkreis gebunden, sondern taucht häufiger im Zusammenhang mit profanen Motiven auf. Dabei vermischen sich Informationen über Gemälde und Motiv nicht. Ein Schildchen, das eine Namensliste trägt, beinhaltet nicht gleichzeitig die Künstlersignatur oder umgekehrt. Die Größe seiner Darstellung richtet sich nach dem Umfang des Inhalts und ist genau darauf zugeschnitten. Auf Vorstudien wurde es jedoch noch nicht vermerkt.

Das illusionistische Cartellino findet sich meist in einer der Ecken, dabei überwiegt die Position unten rechts. Hierin zeigt sich einmal mehr die Verbundenheit des Motivs zur Signatur, die im natürlichen Bild und bei Schriftstücken überwiegend an dieser Stelle sitzt. In Ausnahmefällen kann das Blatt auch mittig am unteren Bildrand stecken. Während anfangs nur die Signatur oder kurze Bezeichnungen wiedergegeben werden, gibt es im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts eine deutliche Tendenz zu umfangreicheren Inhalten. Die Anfänge hierfür lassen sich in den Texten der *Naturalia* vermuten. Diese Bilder befanden sich meist in Kunst- und Wunderkammern und der beigefügte Text erklärte und legitimierte gleichzeitig die Darstellung.

Bei Gruppenbildnissen und Seestücken, der nach bisherigen Erkenntnissen zahlenmäßig stärksten thematischen Gruppe, werden ganze Namenslisten der Porträtierten angegeben, aber auch umfangreichere Kampfhandlungen oder Gedichte. Dabei orientiert sich die Reihenfolge der Aufzählung an unterschiedlichen Kriterien. Innerhalb von Marinebildern oder Marktszenen ist meist die konventionelle Leserichtung des Bildes von links nach rechts eingehalten, bei Gruppenporträts richtete man sich nach dem Dienstgrad der Dargestellten. Dies ergab sich aus der unterschiedlichen

Auftragstellung: Für die Bezahlung der Seestücke war meist eine mit der Gesamtheit aller abgebildeten holländischen Schiffe verbundene, homogene Gruppe verantwortlich, beispielsweise die Admiralität. Bei Schützenstücken lag eine andere Interessensverteilung vor, hier wurde der Maler von jedem Dargestellten anteilig bezahlt. Von diesem Betrag hin die Größe und Position der entsprechenden Figur ab.

Während die illusionistischen Cartellini in frühen Gemälden abgegriffen oder eingerissen erscheinen, werden sie im 17. Jahrhundert intakt dargestellt. Bei den Motiven mit *Naturalia* sind sie, der Besonderheit des Motivs entsprechend, aufwendiger gestaltet. Das Papier erhält Struktur durch Knicke sowie das Abrollen einer oder mehrerer Ecken. Die Befestigung des Schildchens kann durch Wachs- oder Lackfleckchen erfolgen. Im 17. Jahrhundert findet sich ebenfalls das Klemmmotiv, bei dem der Zettel scheinbar zwischen Rahmen und Leinwand gesteckt ist. Das Abrollen stellt möglicherweise in Kombination mit Vanitasmotiven einen Verweis auf den *memento mori*-Gedanken dar. Dies ist jedoch im Einzelfall zu überprüfen und keine pauschale Aussage des illusionistischen Cartellino. Moralisierende Sinnsprüche auf den Zetteln kommen im 17. Jahrhundert selten vor. Eine mögliche symbolische Bedeutung lässt sich aus seiner Verwandtschaft mit der Signatur und der damit verbundenen Beglaubigung herleiten. Mit einer Unterschrift wird eine Verbindlichkeit gegenüber dem dargestellten Inhalt eingegangen. Die vor einem Bild befindlichen Zettel geben gewissermaßen diesen *schwarz auf weiß* wieder.³⁷⁶

Das Cartellino impliziert einen Betrachter vor dem Bild und seine Aufgabe ist es, eine Information an diesen weiterzugeben. Dabei spielt die Erinnerungsfunktion eine große Rolle. Die Texte schließen sich der allgemeinen Tendenz an, zu Anfang des Jahrhunderts mehr das öffentliche, später eher das private Andenken zu pflegen. Das illusionistische Cartellino eröffnet eine zusätzliche Kommunikation mit dem Betrachter aufgrund seines Inhalts. Dadurch setzt es sich von anderen illusionistischen Mitteln, wie der gemalten Fliege, ab.

³⁷⁶ Eine mögliche Formel für den Aufbau eines „glaubhaften“ Dokuments findet sich im Emblembuch von Roemer Vischer. Die darin aufgezeigten Elemente der Darstellung sind auch teilweise auf das Cartellino übertragbar. Dazu gehören die Knicke und die Wachsflächen – dort als Siegel gemeint.

6. Motivation für die Trompe-l'oeil-Malerei³⁷⁷

Das niederländische Trompe-l'oeil des 17. Jahrhunderts kann als gesonderte Gruppe von der restlichen Bilderproduktion abgesetzt werden. Im Gegensatz zu anderen Genre der Malerei lässt es sich zeitlich begrenzen. Die Dauer seiner Blüte in den Jahren zwischen 1630 und 1680 entspricht im Wesentlichen auch der Dauer seines Vorkommens. Dieses Phänomen wirft die Frage nach den Gründen für die plötzliche Beliebtheit und den späteren Wegfall des Interesses, und damit dem beinahe abrupten Ende der Trompe-l'oeil-Produktion in den Niederlanden auf. Die zeitgleiche illusionistische Malerei in anderen Ländern weicht thematisch von der Holländischen ab. Somit kann diese Form der Malerei auch geographisch eingegrenzt werden.

Mit diesen Fragestellungen beschäftigt sich die kunsthistorische Forschung selten. Christa Burda ordnet das Trompe-l'oeil erstmals in einen sozialhistorischen Kontext ein. Sie sieht in der Machtstruktur der niederländischen Provinzen des 17. Jahrhunderts die Voraussetzung für diese „bürgerliche Malerei“.³⁷⁸ Das Trompe-l'oeil steht dabei am Ende einer Entwicklung der Kunst mit einem repräsentativen oder ideologischen Anspruch hin zu einer bloßen Darstellung der Materialität.³⁷⁹

Innerhalb der holländischen Malerei als künstlerischer Ausdrucksform eines gesellschaftlichen Übergangsstadiums, in dem das Interesse des Einzelnen vorwiegend durch Profitstreben im Dienste seiner ökonomischen Verselbstständigung gekennzeichnet ist, verstärkt sich das ohnehin von Anfang an darin angelegte Moment der Utopielosigkeit bis zur völligen Negation. Das Trompe-l'oeil mit seiner so einseitig auf die Reproduzierbarkeit eines individuellen Bewusstseins-eindrucks festgelegten Bildform, in welcher die Übereinstimmung zwischen Wesen und Erscheinung gegenständlicher Realität für eine ideologische Komponente keinen Raum lässt, ist beispielhafter Ausdruck für das Nicht-mehr-in-Erscheinung-Treten des utopischen Moments.³⁸⁰

³⁷⁷ Der Begriff „Motivation“ ist im Folgenden in einem soziokulturellen Kontext zu verstehen. Aufgezeigt werden sollen die unterschiedlichen Beweggründe der Künstler, sich mit dem Genre Trompe-l'oeil zu befassen.

³⁷⁸ Burda (1969), S. 167.

³⁷⁹ Burda (1969), S. 165.

³⁸⁰ Burda (1969), S. 165f.

Burda setzt damit die Trompe-l'oeil-Malerei in den übergeordneten Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Eine Untersuchung einzelner Motive auf ihre Entstehung hin findet nicht statt.³⁸¹

Norbert Schneider durchleuchtet in seinem Aufsatz „Zeit und Sinnlichkeit“ von 1980 unter anderem den Zusammenhang zwischen Vanitasmotivik und Illusionismus.³⁸² Er stellt darin die These auf, dass „der Illusionismus, der in der Phase des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus aufkommt, auch insofern mit dem Vanitasmotiv verflochten ist, als er mit ihm ein gemeinsames Merkmal teilt, nämlich das Moment der Zeitlichkeit.“³⁸³ Diesem wichtigen Ansatz, die Trompe-l'oeil-Malerei als Ausdruck der Gesellschaftsform in den Niederlanden zu begreifen, wird in der darauf folgenden Literatur nicht mehr nachgegangen. Meist wird als Begründung für die Beliebtheit des Genres auf die Möglichkeiten des Ausdrucks der künstlerischen Virtuosität verwiesen. So auch im Aufsatz „Augenbetrüger und ihre Motivation“ von Hana Seifertová.³⁸⁴ Die Autorin fasst darin die Entwicklung des illusionistischen Staffeleibildes des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen. Dabei zählt sie allgemeine Vorbilder auf, unter anderem die Xenien-Bilder der Antike. Diese Stilleben-artigen Darstellungen von Speisen und Getränken befanden sich meist in den Eingangsbereichen der Häuser und sollten Gäste Willkommen heißen. Als Bildbeispiele dienen der Autorin Gemälde niederländischer und deutscher Künstler aus osteuropäischen und russischen Museen. Sie untersucht im Ansatz die Themen der Nischendarstellungen, Atelierwände und Jagd-Trompe-l'oeil auf ihre realen Vorbilder. Am Schluss des Textes führt Seifertová explizit zwei mögliche Gründe für die Beliebtheit des Trompe-l'oeil bei den Malern an:

³⁸¹ Die Pauschalisierung, und damit einhergehend die Abwertung des Bürgertums, ist nicht zuletzt auch auf die Entstehungszeit der Arbeit am Ende der 1960er zurückzuführen. Allerdings kann das Bürgertum in den Niederlanden nicht als eine homogene Masse gesehen werden, da es auch innerhalb dieser Schicht zum Teil erhebliche Unterschiede in Einkommen, Geschmack etc. gab.

³⁸² Schneider (1980), S. 8ff.

³⁸³ Schneider (1980), S. 21.

³⁸⁴ Seifertová, Hana: Augenbetrüger und ihre Motivation im 17. Jahrhundert. Zur Ausstellung „Das Stilleben und sein Gegenstand“, in: Dresdner Kunstblätter 2, Dresden 1984, S. 49ff.

Die Augenbetrüger sind in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders beliebt gewesen, zur Zeit, als die Maler nördlich der Alpen eine größere Möglichkeit zur selbstständigen, von den Regeln der Zünfte unabhängigen Existenz suchten. (...) Die Malerei der Augenbetrüger, welche rare und kostbare Gegenstände, allegorische und symbolische Inhalte präsentiert, ist dabei nicht nur Zeuge ihrer Virtuosität, sie sollte dem Stilleben die volle Anerkennung erkämpfen, gleichzeitig aber auch dem Künstler zur Erreichung einer neuen Sozialstufe helfen.³⁸⁵

Der Text klammert allerdings die Käuferschaft der Gemälde aus, die mit ihrer Nachfrage die Produktion der Trompe-l'oeil beeinflusste.

Im Folgenden sollen einige kulturelle Merkmale der niederländischen Gesellschaft auf ihren Einfluss auf die Entstehung bestimmter Motive von Trompe-l'oeil-Bilder untersucht werden. Dies verdeutlicht verschiedene Tendenzen, die zur Beliebtheit des Genres geführt haben könnten und die möglichen Gründe, warum einzelne Themen sich dabei durchsetzen konnten. Dabei spielen sowohl allgemeine soziale Strömungen, aber auch die konkrete Beeinflussung der Künstler untereinander eine Rolle.

6.1 Das niederländische Bürgertum im 17. Jahrhundert und die Kunst

Das Bürgertum war in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts die bestimmende Schicht. Dies schlug sich auch in der Kunstproduktion nieder. Gerade Kaufleute konnten immer mehr an Einfluss gewinnen. Der Handel florierte mit den entlegendsten Gebieten der damals bekannten Welt und brachte Reichtum und Ansehen. Dabei gelangten exotische Luxuswaren wie kostbare Teppiche, Gewürze, Seide und Porzellan in die Republik, geschützt durch die holländische Flotte. Begünstigt von der Isolation Antwerpens, das bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts die größte Handelsmetropole gewesen war, wurde Amsterdam, Hauptstadt der Provinz Holland, jetzt zum wichtigsten Umschlagplatz.³⁸⁶

³⁸⁵ Seifertová (1984), S. 56.

³⁸⁶ Westermann (1996), S. 24; Méchoulán, Henry: Das Geld und die Freiheit. Amsterdam im 17. Jahrhundert, Stuttgart 1992, S. 43f.

Der Adel spielte in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts nur noch eine untergeordnete Rolle.³⁸⁷ Er konzentrierte sich zunehmend auf die ländlichen Gebiete, aber selbst dort siedelten sich immer mehr wohlhabende Bürger an. Deren Hauptwohnsitze lagen in den großen Städten, wo sie ihren Geschäften nachgingen.³⁸⁸ Joan Huydecoper, der als Kapitän seiner Kompanie auf dem hier bereits besprochenen Bild von Govert Flinck (Abbildung 86) gezeigt ist, erwarb 1640 das Gut Maarseveen. Er wurde damit gleichzeitig *Herr van Maarseveen*, wie er auch in dem Gedicht von Jan Vos genannt wird, das sich auf dem Cartellino befindet.³⁸⁹ Immer mehr wohlhabende Patrizierfamilien³⁹⁰ trugen durch den Kauf ländlicher Güter solche Titel, die allerdings nicht mit einem ererbten Adelstitel gleichzusetzen waren. Sie versuchten, dadurch einen Bezug zum Adelsstand herzustellen.³⁹¹ Diese Tendenz zur „Refeudalisierung“, wie Grimm diese Entwicklung nennt, schlägt sich auch in der Bilderproduktion nieder.³⁹²

Die Mittel- und Oberschicht erwarb nicht nur Vermögen und Ansehen, gleichzeitig stiegen auch das Selbstbewusstsein und der Wunsch, sich angemessen zu repräsentieren. Man beauftragte Maler, um Gemeinschaften und Güter darzustellen. Das Sammeln von Kunst und kostbaren Gegenständen wurde beliebt. Auf diese Weise drückte man den Wohlstand der Familie, aber auch der Republik aus. Mäzene in der Oberschicht förderten bestimmte Künstler, und es gab begüterte Einzelpersonen, die sich ein Vorkaufsrecht auf die Erzeugnisse bekannter Maler gesichert hatten.³⁹³ Die Reformation und der Calvinismus schränkten die Produktion ebenfalls nicht ein. Die eigene Religion war für Künstler oder Sammler kein Hindernis, Werke für Andersgläubige herzustellen oder von ihnen zu erwerben.³⁹⁴ So konnte

³⁸⁷ Westermann (1996), S. 17; Groenveld, Simon: Der Friede von Münster. Die niederländische Seite des Westfälischen Friedens, Bad Honnef 1998, S. 22 u. 34f.

³⁸⁸ Groenveld (1998), S. 33.

³⁸⁹ Burke, Peter: Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert, Göttingen 1993, S. 102.

³⁹⁰ Der Ausdruck Patrizier wurde in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts nicht verwendet. Diese Bezeichnung ist übernommen von P. Burke, der damit die politisch und kulturell bedeutenden Familien in Amsterdam, deren Mitglieder dem Stadtrat angehörten oder das Bürgermeisteramt innehatten, zusammenfasst. Der Begriff lässt sich auf kulturell und politisch vergleichbare einflussreiche Familien in anderen Städten ausdehnen. Burke (1993), S. 30f.

³⁹¹ Burke (1993), S. 102.

³⁹² Grimm, Claus: Das Jagdstilleben, in: Ausstellungskatalog Münster (1979), S. 254.

³⁹³ Burke (1993), S. 137.

³⁹⁴ Die Ausübung der katholischen Religion war mit Einschränkungen erlaubt, und so wurden auch kleinere Aufträge für die Ausstattung der Kircheninnenräume erteilt. Der Calvinismus

der Verlust der katholischen Kirche und des Hofes als größte Auftraggeber für Kunst durch neue Käufer aufgefangen werden. Diese bestimmten nun den sich entwickelnden Kunstmarkt. Durch die breite Käuferschicht, die vom wohlhabenden Stadtvater bis zum einfachen Handwerker nahezu alle Bereiche des Mittelstandes umfasste, stieg auch die Nachfrage. Der Handel mit Kunstwerken, die nun vermehrt für diesen freien Markt produziert wurden, wuchs beträchtlich.³⁹⁵

6.2 Der Markt zwingt zur Spezialisierung

Durch die ansteigende Produktion als Reaktion auf die wachsende Nachfrage von Kunstwerken erhöhte sich auch der Druck auf den einzelnen Künstler. Es entstanden Bilder mit hoher Qualität von einer Vielzahl von Künstlern. Sowohl die große Nachfrage als auch die ansteigende Konkurrenz verlangten dabei immer schnelleren Nachschub. Um dies zu gewährleisten, spezialisierten die Maler sich auf ein bestimmtes Genre.³⁹⁶ Gleichzeitig bildeten sich Zentren heraus, in denen bestimmte Motive favorisiert wurden, wie beispielsweise die anteilmäßig hohe Produktion von Buch-Stilleben in Leiden zeigt. Die in dieser Arbeit aufgeführten Vanitas-Stilleben, mit und ohne Cartellino, stammen ebenfalls ausnahmslos aus Leiden.

Eine solche Spezialisierung hatte gleichzeitig die Steigerung des Bildwertes und des Ansehens zur Folge. Ein Käufer war bereit, für ein Früchtestilleben eines für dieses Genre bekannten Malers mehr zu zahlen, als für das eines Künstlers mit anderem Schwerpunkt. Durch die Festlegung auf ein Genre schuf man sich somit „ein vom Käufer spontan identifizierbares Kennzeichen“,³⁹⁷ das im Idealfall auf die gesamte folgende Produktion positiv nachwirkte.

Mit der Spezialisierung auf die augentäuschende Malerei konnte ein Künstler sich gleich in mehrfacher Hinsicht von anderen absetzen und so für einen besseren Verkauf seiner Werke sorgen. Trompe-l'oeil stellten,

wurde erst 1651 Staatsreligion, zu dieser Zeit gehörten etwa 30% der Bevölkerung diesem Glauben an. Westermann (1996), S.23ff.

³⁹⁵ Westermann (1996), S. 33.

³⁹⁶ Westermann (1996), S. 39f; Düchting (1996), S. 26f; Grimm (2001), S. 74.

³⁹⁷ Burda (1969), S. 160, Anmerkung 2.

obwohl sie zur Mitte des 17. Jahrhundert ihre Blütezeit erreicht hatten, immer noch eine kleine Gruppe innerhalb der Gesamtheit der Gemälde dar. Der Konkurrenzdruck innerhalb dieser Gattung war geringer als in anderen. Zudem traten diese Bilder aus der Masse hervor. Mit der Entdeckung einer kurzfristig gelungenen Täuschung wurde das Interesse an Werk und Künstler geweckt. Dessen Name blieb möglicherweise eher im Gedächtnis, da mit dem Gemälde nach dem Aufdecken des Schwindels zusätzliche Eindrücke – neben denen einer herkömmlichen Bildbetrachtung – verbunden wurden. Welches Ansehen und welcher hohen Wiedererkennungswert diese Verknüpfung besaß, zeigt die oft zitierte Zeuxis-Anekdote. Dieser Bericht stammte aus dem 1. Jahrhundert nach Christus und man bezog sich im 17. Jahrhundert immer noch in Lobpreisungen zeitgenössischer Maler darauf. Dass für einen fähigen und geschickten Maler die Spezialisierung auf dieses Genre nicht nur Ruhm einbrachte, sondern auch durchaus lukrativ sein konnte, beweist nicht zuletzt Cornelius Gijsbrechts, der vermutlich aufgrund seiner hervorragenden illusionistischen Malereien an den dänischen Hof berufen wurde.³⁹⁸

Das besondere Erscheinungsbild eines Gemäldes konnte in einer Verkaufsausstellung den Blick eines potenziellen Käufers auf sich lenken. Der Handel mit Bildern fand im Atelier des Malers statt, aber auch auf Märkten, der Kirmes oder in Wirtshäusern. Einen Eindruck davon, wie zu dieser Zeit gehängt wurden, bietet das Bild *Die Sammlung des Cornelius van der Geest* (Abbildung 122) von Wilhelm van Haecht. In dieser Privatsammlung des erfolgreichen Antwerpener Gewürzkaufmanns hingen an den hohen Wänden dicht gedrängt die verschiedenen Epochen und Genre nebeneinander, eine erkennbare Ordnung gab es nicht.³⁹⁹ Ähnlich kann man sich wohl auch die Praxis der Präsentation in der nördlichen Niederlanden vorstellen, in Sammlungs- und Verkaufsräumen gleichermaßen. Ein Bild mit gemaltem Vorhang (oder Cartellino) setzte sich von der Masse ab und zog eventuell den Blick eines Interessenten auf sich. Auch in der Sammlung van Geests gibt es einige Beispiele, die mit einem Vorhang versehen sind. Der Betrachter

³⁹⁸ Cornelius Gijsbrechts genaue Lebensdaten sind nach heutigem Wissensstand nicht bekannt, man vermutet aber, dass eine mögliche Verbindung zu Georg Flegel zur Anstellung am dänischen Hof führte. Ausstellungskatalog London (2000), S. 12f.

³⁹⁹ Kemp (1986), S. 21ff.

assoziierte eventuell einen höheren Wert mit diesen Gemälden, da sie verglichen mit den andern ausgestellten Werken schützenswert erschienen. Die mit einer erfolgreichen Sinnestäuschung verbundene Bewunderung für die naturalistische Malweise wurde vermutlich als Kaufanreiz eingesetzt. Kemp formuliert die möglichen Auswirkungen wie folgt:

In ihrer realen, gesteigert in ihrer gemalten Fassung, bewirkt diese Zutat eine Auszeichnung des Werks und damit einen Wettbewerbsvorteil für die eine unter den verwirrend vielen Stimmen der Bilderwand.⁴⁰⁰

Der hervorstechende Effekt könnte auch eine Rolle bei der Verwendung des gemalten Vorhangs im Bild *Macus Curius Dentatus verschmäh die Geschenke der Samniter* (Abbildung 123) von Gebrand van den Eeckhout gespielt haben. Sumowski vermutet, dass es als Bewerbung für die ausgeschriebene Dekoration des Rathauses in Amsterdam gefertigt wurde.⁴⁰¹ Mit dem gemalten Vorhang setzte es sich von denen der anderen Mitstreiter ab. Gleichzeitig nahm der Künstler damit direkten Bezug auf die Zeuxis-Anekdote, denn auch dort ging es um einen Wettbewerb. Der Vorhang diente hier wohl als Beweis der technischen Fähigkeiten des Malers. In der monumentalen Fassung des Wandgemäldes war er nicht vorgesehen.⁴⁰²

Der Zwang zur Spezialisierung in einer, im Wesentlichen auf den offenen Markt hin orientierten Produktion, begünstigte kleinere Gattungen, wie zum Beispiel das Trompe-l'oeil. In diesem Bereich, dem bereits die wachsende Beliebtheit des Stilllebens dienlich gewesen war, konnte der Maler möglicherweise aus der „Besonderheit“ seines Gemäldes einen Vorteil ziehen.

⁴⁰⁰ Kemp (1986), S. 41.

⁴⁰¹ Sumowski (1986), S. 721 u. 729.

⁴⁰² Den Zuschlag für die Ausstattung bekam allerdings Govert Flinck.

6.3 Das Leben des Bürgertums als Thema der Malerei

Das Bürgertum hatte sich als maßgebliche Käuferschicht herausgebildet und beeinflusste mit seinen Vorlieben die Bilderproduktion.⁴⁰³ Die Themen der Malerei wurden vielseitiger und das Stillleben, aus damaliger akademischer Sicht als minderwertige Gattung eingestuft, erfreute sich wachsender Beliebtheit. Im Laufe des 17. Jahrhunderts gelangte es zu ebensolcher Popularität wie das Porträt, was sich anhand damaliger häuslicher Inventare belegen lässt.⁴⁰⁴ Das Stillleben stellte Gegenstände aus dem täglichen Umfeld dar und „adelte“ sie gleichsam durch die neu errungene Bildwürdigkeit. Fülle und Pracht drückten aber auch den Wohlstand der Republik aus, erworben durch Handel und neue Produktionsmethoden.⁴⁰⁵ Weiterhin wurden mittels der dargestellten Gegenstände die beliebten Freizeitvergnügen der Mittelschicht thematisiert, einige davon stellten gleichzeitig einen Bezug zur höheren Gesellschaft dar.⁴⁰⁶ Die Entwicklung des Trompe-l'oeil ist von der des Stilllebens abhängig, da auch hier leblose Gegenstände abgebildet wurden. Die illusionistische Malerei griff dieselben Themen auf und setzte sie innerhalb ihrer Vorgaben um.

a) Die Jagd

Zu den damaligen Freizeitvergnügen gehörte unter anderem die Jagd. Sie war zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht mehr alleiniges Privileg des Adels. Auch wohlhabende Bürger konnten die Erlaubnis erhalten, denn an erworbenen Landbesitz war das Jagdrecht gekoppelt.⁴⁰⁷ Des Weiteren durfte in den Dünen der Küste die Vogeljagd frei betrieben werden. Grimm fasst die ursprüngliche Verteilung der Rechte wie folgt zusammen:

⁴⁰³ Burda (1969), S. 163.

⁴⁰⁴ Bei den Untersuchungen für die Stadt Delft durch Montias zeigt sich, dass sich der Prozentsatz der Stillleben innerhalb der überlieferten Inventare von circa 4,2% (1610 – 1619) auf 16,7% (1670 – 1679) erhöhte, während der für Porträts mit einigen Schwankungen fast gleich blieb bei 15 % (1670 – 1679). Montias, John Michael: Artist and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century, New Jersey 1982, S. 424.

⁴⁰⁵ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 24.

⁴⁰⁶ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 23.

⁴⁰⁷ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 23; Grimm (1979), S. 254.

Jagddarstellungen sind im höfischen Bereich entstanden, wo die großen Jagden stattfanden. In allen Ländern Europas war die Jagd auf Rot- und Schwarzwild ein Privileg des Feudaladels. Die Jagd mit Hilfe der besonders abgerichteten Falken war teilweise ein auf den Königshof begrenztes Recht, während die normale Vogeljagd – mit Netzen, mit Lockpfeifen und Gewehr – auch den anderen Schichten zugänglich war. Man kann schon von diesem Unterschied her „feudale“ von „bürgerlichen“ Jagdmotiven unterscheiden.⁴⁰⁸

Diese Ordnung brach im Verlauf des 17. Jahrhunderts teilweise auf, was sich auch in der Bilderproduktion ausdrückt: Das feudal anmutende Stillleben, mit kostbarer Ausstattung und Utensilien der Rot- und Schwarzwildjagd, findet Einzug in die Bürgerstuben, allerdings in einem angemessenen Format.⁴⁰⁹

Als eine Abwandlung der Küchenstücke, welche zu den ersten eigenständigen Stilllebendarstellungen zählen und deren Motive einem beliebigen Haushalt entlehnt sein konnten, ist das Jagdstillleben mit den dargestellten Tieren und Jagdgerät eindeutig in einem besser situierten Hausstand anzusiedeln.⁴¹⁰ Meist wurde die erlegte Beute neben den dafür benötigten Gerätschaften dargestellt, wobei auch hier das Zusammenspiel der unterschiedlichen Materialien und Oberflächen den besonderen Reiz ausmachte. Auf Willem van Aelsts *Stillleben mit toten Vögeln und Jagdgerät* (Abbildung 112) findet sich dieses Konzept wieder. Dort wird die Beute zusammen mit der Jagdausrüstung auf einem Marmortisch präsentiert. Der Aufbau leitet den Blick von der leuchtend blauen Tasche über das erlegte Fasanenpaar in den Bildhintergrund zu den Kleinvögeln, die an Schnüren herabhängen. Die wertvoll erscheinenden Materialien und die Kombination mit Attributen der Falknerei, wie Lederball und Falkenhaube, verdeutlichen den aristokratischen Anspruch dieses Motivs.⁴¹¹

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden zahlreiche solcher Jagdstillleben und deren Beliebtheit spiegelt sich auch in der Trompe-l'oeil-Malerei wider. Die Herangehensweise ähnelt dabei aber nicht der üppig drapierten Präsentation wie bei van Aelst, da der Täuschungsanspruch

⁴⁰⁸ Grimm (1979), S. 253f.

⁴⁰⁹ Grimm (1979), S. 254.

⁴¹⁰ Schneider (1994), S. 51.

⁴¹¹ Das Gemälde entstammt der Sammlung der Familie Sack in Berghammar und wurde 1799 an den schwedischen Hof verkauft. Es wurde also vermutlich ursprünglich nicht für den höfischen Kontext gemalt. Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 246.

berücksichtigt werden musste. Es entwickelte sich ein quer- und ein hochrechteckiges Schema für diese Trompe-l'oeil. Bei der ersten Form findet sich oftmals mittig ein Käfig, in dem der Lockvogel gehalten wurde. Um ihn werden die verschiedenen Jagdutensilien arrangiert. Die Gemälde im Hochformat sind in der Regel hingegen kleiner und auch die Anzahl der Objekte ist reduziert. Die Gegenstände sind bei beiden Ausprägungen in extremer Untersicht gezeigt, dies lässt darauf schließen, dass die Gemälde höher im Raum angebracht werden sollten, eventuell über der Tür.⁴¹²

Von den Brüdern Anthonie und Johannes Leemans sind zahlreiche illusionistische Jagdstillleben erhalten, die sich stark im Aufbau ähneln.⁴¹³ Das Gemälde *Jagdgerät eines Vogelfängers* (Abbildung 8) von Johannes Leemans aus dem Jahr 1665 ist ein Beispiel für den querformatigen Typus. Hier wird der Käfig durch zwei Holzlatten und zwei kleinere Vogelbauer flankiert. An ihnen hängen weitere Utensilien, wie Netze und Lockflöten. Darüber liegt eine Flinte quer auf den Holzleisten. Charakteristisch für diesen Typ ist die übersichtliche, schematische Anordnung. Als eine Besonderheit, die sich nur bei wenigen seiner Gemälde findet, umfasst Leemans die Gegenstände hier zusätzlich mit einem gemalten Rahmen. Dieser wird durch einen Beutel unten und den Gewehrkolben in der oberen rechten Ecke überschritten. Dadurch wird der Eindruck erweckt, als wären die Gerätschaften vor einer extra hergerichteten Fläche angebracht. Der farbliche sowie gestalterische Unterschied zur tatsächlichen Wand wird auf diese Weise aufgelöst. Die Überschneidung suggeriert ferner eine räumliche Staffelung.

Der gemalte Rahmen findet sich auch beim zweiten, hochformatigen Typ des Jagdstilllebens. Hier wird die erlegte Beute stärker in den Mittelpunkt gerückt, wie beispielsweise auf dem Gemälde *Stillleben mit aufgehängten Vögeln* von Cornelius Biltius (Abbildung 22).⁴¹⁴ Anders als die

⁴¹² <http://www.huntsearch.gla.ac.uk/cgi-bin/foxweb/huntsearch/DetailedResults.fwx?collection=art&SearchTerm=43751&reqMethod=Link>, (eingesehen am 25.4.04).

⁴¹³ Man geht heute davon aus, dass es sich bei Anthonie Leemans (geb. um 1630/31) und Johannes Leemans (geb. um 1633) um Brüder handelte. Burda (1969), S. 14f; <http://www.hoogsteder.com/journal/journal5/love/> (eingesehen am 24.4.04).

⁴¹⁴ Burda unterteilt das Jagdstillleben in die Darstellung von „Jagdgerät“ und „Repräsentation der Jagdbeute“. Dass diese Trennung nur ein nachträgliches Hilfsmittel zur groben Einordnung darstellt und nicht eine von den Malern fest umrissene Kategorie war, zeigt das

Gemälde der ersten Gruppe wird hier meist offen signiert. Hinzu kommen weitere illusionistische Elemente, z.B. eine Fliege oder gelöste Federn.⁴¹⁵

Bei den Jagd-Trompe-l'oeil fällt die eingeschränkte Farbpalette auf: Verschiedenen Braun-Töne des Holzes, des Leders und der Hörner dominieren. Nur punktuell tauchen andere Farben auf, als Schleifenbänder oder an den Taschen. Auch bei Christoffel Piersons *Stilleben mit Jagdgerät* (Abbildung 113) bestimmen diese Materialien die Tonigkeit, darüber hinaus sind nur einige wenige rote Akzente gesetzt. Sie sind als Faden, gefärbtes Leder oder Falkenhaube im Gemälde verteilt. Verglichen mit dem prächtigen Jagdstilleben von van Aelst, erscheinen diese Bilder weniger prunkvoll und auf den ersten Blick „einfallslos“ im Arrangement.⁴¹⁶ Beim Trompe-l'oeil würde eine Anordnung wie bei van Aelst allerdings dem augentäuschenden Anspruch entgegenwirken. Bei Leemans fehlen ebenfalls kostbare Materialien, die einen herrschaftlichen Zusammenhang herstellen oder die Meisterschaft mittels verschiedener Kontraste betonen würden. Weder leuchtende Stoffe noch glänzende Metallgegenstände tauchen auf. Dies könnte als Zugeständnis an die Produktionsbedingungen gewertet werden, da die Einförmigkeit der Anordnung und die dunklere Tonigkeit eine schnellere und preiswertere Fertigung ermöglichten. Dennoch wahren die Gemälde einen gewissen Standard, der dem Eindruck einer beliebigen Dutzendware entgegenwirkt.⁴¹⁷

Die nebeneinander aufgereihten Utensilien entsprechen den formellen Vorgaben, denn sie greifen möglichst wenig in den Raum aus, was zu einem ungenügenden illusionistischen Effekt führen könnte.⁴¹⁸ Alle dargestellten Gegenstände sind gepflegt und weisen keinerlei Gebrauchs-

Stilleben mit Jagdgerät und Wildbrett (Abbildung 32) von Cornelis Biltius. Hier werden Jagdtrophäen mit Jagdutensilien zusammen arrangiert, und es gibt keine gemalte Rahmung. Die von Burda aufgezählten Maler haben auch Elemente des jeweils anderen Typus in ihre Werke aufgenommen. Burda (1969), S. 32.

⁴¹⁵ Diese Art der Präsentation erinnert an das *Rebhuhn mit Armbrustbolzen und Handschuh* von Jacopo Barbari (Abbildung 28). Barbari signierte allerdings auf einem illusionistischen Cartellino.

⁴¹⁶ Burda (1969), S. 32.

⁴¹⁷ Grimm schreibt, dass einige dieser Werke Leemans für „verschiedene Schlösser“ gemalt wurden. Bei dem hier vorgestellten Schema dürfte dies nicht der Fall sein. Grimm (1979), S. 253.

⁴¹⁸ Die Hängung in Museen und die Veröffentlichungen in Publikationen werden der Perspektive, die eine höher gelagerte Anbringung voraussetzt, nicht gerecht und die Bilder erscheinen daher etwas ungenau.

spuren auf. Die zur Befestigung angebrachten Bänder sind aus matt glänzendem Material und sorgfältig gebunden. Eine symmetrische Anordnung der Vogelkäfige, Beutel und Schleifen sowie den alles überspannenden Flinten verleiht den Bildern etwas Artifizielles. Das Fangnetz unter dem Käfig bei Pierson (Abbildung 113 u. 114) unterstreicht den fast Altar-artig anmutenden Eindruck des Aufbaus. Es ist wie eine Girlande gestaltet, die sich zu den Enden hin verjüngt. Des Weiteren hängen hier Attribute der Falknerei, die einen gehobenen Standard der Vogeljagd implizieren. Beim zweiten Typus der Jagd-Trompe-l'oeil verweisen die abgebildeten Vogelsorten auf die Besonderheit der Zusammenstellung. Bei manchen Tieren handelt es sich um schwer erlegbare Rassen.⁴¹⁹

Beide Trompe-l'oeil-Formen drücken durch die Art der Präsentation die Wertschätzung gegenüber den gezeigten Objekten und der Jagd an sich aus. Die Zurschaustellung von Jagdgerät kann durch die ehemals ausschließliche Verbindung zu höher gestellten Familien auch als „Sinnbild für Wohlhabenheit“ gewertet werden.⁴²⁰ In der geordneten Aufbewahrung von Gebrauchsgegenständen spiegelt sich darüber hinaus ein wichtiger moralischer Grundsatz der holländischen Gesellschaft wider: Ein diszipliniert geführter, sauberer Haushalt trug zum Wohl der Familie bei und dies war übertragbar auf das Wohl der ganzen Republik.⁴²¹ Misswirtschaft und Maßlosigkeit führten zur Verwahrlosung der Sitten und zum Niedergang des Wohlstands. Dieses Antonym wird ebenfalls im Topos der „lustigen Gesellschaft“ bei Jan Steen (Abbildung 115) thematisiert. Maßhaltung war ein Richtsatz, der sich sowohl auf das tägliche Leben anwenden ließ, aber auch auf die calvinistische Ablehnung des katholischen Prunks übertragen werden konnte.⁴²² Der ehemals dem Adel vorbehaltene Zeitvertreib der Jagd wird in den Trompe-l'oeil Leemans mittels ausgewählter Gerätschaften in das bürgerliche Milieu übertragen. Die sortierte Aufbewahrung der Ausrüstung stellt damit den praktischen Charakter und Nutzwert der Gegenstände in den

⁴¹⁹ Grimm (1979), S. 254.

⁴²⁰ Bergström, Ingvar: Dutch Still-Life Painting in the seventeenth Century, New York 1983, S. 154.

⁴²¹ Westermann (2000), S. 119ff.

⁴²² Schwarz weist darauf hin, dass Symmetrie durchaus als ein Attribut der Mäßigung gesehen werden kann, so zum Beispiel auf den frühen Vanitas-Stilleben. Schwarz, Sabine: Das Bücherstilleben in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1987, S. 51.

Vordergrund. Dabei wird durch das gepflegte Aussehen deutlich, dass es sich bei der Jagd für den Besitzer um einen Zeitvertreib handelt, es ist weder eine zwingend notwendige Ergänzung des Speiseplans, noch dient es dem Gelderwerb. Hinzu kommt, dass die Mehrzahl von ihnen im Raum Den Haag entstand. Hier trug wahrscheinlich die Nähe zum Hof des Stadthalters zur Beliebtheit des ehemals nur höfischen Motivs bei.

Dies klingt ebenfalls in den Jagdstillleben von Christoffel Pierson an, auf denen Gipsbüsten oder andere antikisierende Elemente das Arrangement ergänzen. Im *Stillleben mit Artemisbüste, Jagdwaffen und – gerät* (Abbildung 114) ist die Gipsbüste der griechischen Göttin der Jagd, als deutlicher Verweis auf die Bildung des Besitzers und die Tradition, mittig platziert. Das Gemälde zeigt, dass die für das Bürgertum produzierten Trompe-l’oeil ebenfalls einen humanistischen Anspruch geltend machen konnten.⁴²³ Auch für das adlige und höfische Publikum wurden Jagd-Trompe-l’oeil produziert, unter anderem von Cornelius Gijsbrechts, der für den dänischen König tätig war. Seine Bilder verdeutlichen, dass – obwohl die Grenzen zwischen „feudalem“ und „bürgerlichem“ Jagdstillleben im 17. Jahrhundert zum Teil durchbrochen wurden – weiterhin Unterschiede in der Präsentation und dargestellten Utensilien bestanden. Im seinem Bild *Trompe-l’oeil mit Falknerei-Ausrüstung, Peitsche und Jagdmesser* (Abbildung 20) sind die Gegenstände aus wertvollem Material gefertigt und das Arrangement wird durch einen zur Seite gezogenen Vorhang ergänzt. Sein leuchtend blauer Stoff ist an einer dunklen Eisenstange angebracht, die sich vom hellen Hintergrund der Holzpanelen absetzt. Auf der freigelegten Fläche erkennt man mehrere Jagdgerätschaften, unter anderem eine Falkenhaube und einen Schwedler (Tasche), beides aufwendig gestaltet. Der Vorhang irritiert an dieser Stelle. Während bei Leemans die Gegenstände zwar maniert aufgereiht, aber dennoch zur Benutzung bereit erscheinen, wirkt der Vorhang bei Gijsbrechts dem entgegen. Er verhindert einen leichten Zugriff auf die Dinge. Die Gemälde – es existiert ein Gegenstück, welches weitere Gerätschaften zeigt (Abbildung 21) – wurden als Ausstattung für das

⁴²³ Das Pendant zu diesem Stück zeigt eine Büste der römischen Mond-Göttin Luna, die eng Diana verbunden war und auch teilweise in der Literatur mit deren Wirkungsbereich gleichgesetzt wurde. Nürnberg (1995), S. 178.

königliche Jagdschloss angefertigt. Die Darstellung diene also nicht der realistischen Abbildung der Aufbewahrung von Jagdgerät am Hofe, sondern hier stand die Täuschung sowie das Erstaunen und Amüsement nach deren Entdeckung im Vordergrund. Ein Vorhang war diesbezüglich ein zusätzliches illusionistisches Element.⁴²⁴

Wie sehr der Vorhang das Arrangement aber auch in Hinblick auf seine prunkvolle Ausstrahlung aufwertet, wird deutlich im Vergleich mit zwei weiteren Trompe-l'oeil Gijsbrechts (Abbildung 117 u. 118). Er schuf diese Werke 1671, ein Jahr vor den Vorhang-Bildern. Die Anordnung ist bis auf wenige Details identisch mit den späteren Versionen. Die Farben wirken jedoch matter, es fehlt an Kontrast. Im Vergleich erscheinen die Arbeiten weniger prachtvoll, trotz Übereinstimmungen bei präsentierten Gegenständen und im Aufbau.

Zwar hält die Jagd als Bildthema in den bürgerlichen Haushalt des 17. Jahrhunderts Einzug, dennoch lassen sich die Auftragsarbeiten für den Hof von den Erzeugnissen Leemans und Piersons absetzen. Sie unterscheiden sich im Format, den abgebildeten Materialien und einem individuellen Arrangement von den für den bürgerlichen Markt produzierten Gemälden. Deren Schlichtheit in Anbringung und Ausführung könnten wiederum gewollt als moralisierendes Moment (Mäßigung und Ordnung) eingesetzt worden sein oder als Anpassung an die übrige Ausstattung der Räumlichkeiten. Jagd-Trompe-l'oeil wurden vornehmlich zur Dekoration des Vestibüls, also des vorderen Zimmers im typischen Bürgerhaus genutzt.⁴²⁵ Durch die Anbringung in diesen repräsentativen Räumen wird der Wunsch nach Anlehnung an den Adel deutlich.

⁴²⁴ Es konnte so ebenfalls wieder auf die Zeuxis-Anekdote verwiesen werden.

⁴²⁵ Zumthor, Paul: Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts, Leipzig 1992, S. 57.

b) Das Musizieren

Seine Freizeit verbrachte man bis in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts meist bewusst zusammen mit der gesamten Familie.⁴²⁶ Für die Gestaltung dieser Zeit spielte das Musizieren eine wichtige Rolle.⁴²⁷ Diese Beschäftigung gewann als Ausdruck von kultureller Bildung an Bedeutung. Orgelmusik war eine Zeit lang in calvinistischen Kirchen Anlass für Diskussionen und Anfeindungen durch strenge Glaubensvertreter gewesen.⁴²⁸ Im Familienverband wurde gemeinsames Musizieren jedoch akzeptiert. Man schrieb der Musik eine Wirkung als „Gefährtin des Frohsinns und Balsam für den Schmerz“ zu.⁴²⁹

Das gemeinsame Musizieren wird beispielsweise auf dem *Familienbild* von Jan Miense Molenaer aus der Zeit um 1650 (Abbildung 116) dargestellt. Hier werden im Kreise ihrer Ahnen, repräsentiert durch deren Porträts im Hintergrund, vier Personen gezeigt. Sie bedienen verschiedene Instrumente, eine der jungen Frauen trägt aus einem Gesangsbuch vor. Nicht die ausgelassene, sinnliche Seite der Musik ist hier gemeint, sondern das erbauende Element als „positives Zeichen familiärer Harmonie“⁴³⁰

Instrumente stellen auf zahlreichen Stillleben und Genreszenen wichtige Attribute dar. Ihre Beifügung konnte in einer „Fünf Sinne“-Darstellung das Gehör symbolisieren oder durch die Erinnerung an die Vergänglichkeit der erzeugten Töne ebenso zum Gedenken der eigenen Sterblichkeit mahnen. Musizierende sind häufig Teil von „fröhlichen Gesellschaften“, bei Pärchen konnte die Beschäftigung eine amouröse Komponente erhalten.⁴³¹ Obwohl Instrumente auf Gemälden im Verbund mit anderen Gegenständen häufig vorkommen, gibt es keine reinen Musikalienstillleben in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts.⁴³² In der Trompe-l'oeil-Produktion kommt dieses Motiv jedoch vereinzelt vor. Hier sind die Instrumente, trotz der

⁴²⁶ Zumthor (1992), S. 92.

⁴²⁷ Zumthor (1992), S. 94.

⁴²⁸ Schama, Simon: Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, Frankfurt a.M. 1988, S. 78f.

⁴²⁹ Düchting (1996), S. 61.

⁴³⁰ Schneider (1994), S. 171.

⁴³¹ Düchting (1996), S. 54ff.

⁴³² Schneider (1994), S. 171.

Ergänzung durch andere Dinge, deutlich Hauptthema. Anthonie Leemans, Cornelis Brizé und Cornelius Gijsbrechts fertigten illusionistische Ansichten von verschiedenen Instrumenten vor einer Wand. Es können ein oder mehrere Musikinstrumente gegeben sein und auch verschiedene Gattungen miteinander kombiniert werden. Kleinere Saiteninstrumente überwiegen gegenüber Blasinstrumenten. Dies dürfte vor allem gestalterische Gründe haben: Sie sind aufgrund ihrer charakteristischen Vorderansicht schnell zu identifizieren. Die Instrumente sind meist in einen Kontext mit Notenblättern (Abbildung 30) eingebunden. Die Wiedergabe entspricht der realen Aufbewahrungssituation, wie sich anhand von zeitgenössischen Bildern belegen lässt. Im Gemälde *Der junge Flötenspieler* (Abbildung 119) von Judith Leyster sind im Hintergrund eine Flöte und eine Geige an einer Wand aufgehängt.

c) Die Briefkultur

Das Briefeschreiben war ebenfalls eine beliebte Beschäftigung und auch hiermit beschäftigte sich die Malerei. Lesen und Schreiben war kein Privileg der Oberschicht mehr, und die Alphabetisierung hatte einen beträchtlichen Stand erreicht. Die Kunst des Schreibens war sehr angesehen in Holland, und verschiedene Veröffentlichungen beschäftigten sich mit der angemessenen Form eines Briefwechsels und der Kalligraphie. Es entstanden qualitativ hochwertige Bücher zu vergleichbar niedrigen Preisen, wobei auch fremdsprachige Manuskripte durch die Pressefreiheit in Holland angezogen wurden. Über die Landesgrenzen hinaus schätzte man die Schönheit des Papiers, der Lettern und die sorgfältige Herstellung. Dies führte dazu, dass in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts mehr Bücher gedruckt wurden, als zeitgleich im gesamten restlichen Europa.⁴³³

Das geschriebene Wort besaß einen hohen Stellenwert in der holländischen Gesellschaft. Die bildende Kunst griff diese Beliebtheit auf, indem Bücher, beschriebene Zettel, Noten etc. auf Gemälden wiedergegeben wurden. Viele Genreszenen beschäftigen sich mit Thema des Briefe-

⁴³³ Méchoulan (1992), S. 188f; Zumthor (1992), S. 245ff.

schreibens oder -lesens. In zahlreichen Werken de Hoochs, Terborchs und Metsus werden Person – meist Frauen – versunken in einen Brief gezeigt. Der Kontext und die beigegebenen Attribute lassen nicht selten einen amourösen Inhalt vermuten.⁴³⁴ Da der Calvinismus das Studium der Bibel durch den Gläubigen forderte, sieht man ebenso häufig Personen beim Lesen in der Heiligen Schrift. Angesichts der veröffentlichten Werke zum Thema Briefeschreiben in dieser Zeit ist es anzunehmen, dass – unabhängig von einer möglichen symbolischen Ausdeutung – diese Bilder einen beliebten Zeitvertreib darstellen.

Bücher konnten ebenfalls zum Stilllebengegenstand werden, die Universitätsstadt Leiden entwickelte sich zur Hochburg der einschlägigen Produktion. Dort war das Interesse am geschriebenen Wort besonders hoch und so fanden diese Gemälde einen entsprechenden Absatz bei Gelehrten.⁴³⁵ Einen Schwerpunkt bildeten dabei die Vanitas-Stillleben, bei denen – zuerst durch die Kombination mit einem Totenkopf, später allein durch die Anordnung und den Zustand der gezeigten Bücher – auf die Vergänglichkeit des Menschen und seines angehäuften Wissens verwiesen wurde.⁴³⁶

Illusionistische Gemälde, die sich ausschließlich aus Büchern zusammensetzen, sind selten.⁴³⁷ Im 18. Jahrhundert malte Guiseppe Maria Crespi in Italien prall gefüllte Bücherregale, die einen frontalen Einblick in die Fächer bieten und als Fortführung des Realraums erscheinen (Abbildung 120). Etwas Vergleichbares findet sich im 17. Jahrhundert in den Niederlanden nicht. Die Lösung Crespis durch die Aufstellung der Bücher in den Tiefenraum hinein gleicht den Nischenbildern, die in Holland bereits geläufig waren. Gijsbrechts Wandschränke (Abbildung 39) geben dasselbe Prinzip wieder, enthalten aber nur wenige Bücher. Stattdessen werden Briefe oder Blätter sowie dünnere Veröffentlichungen flächig an Steckbrettern oder Quodlibets gezeigt. Den Künstlern stand so nicht nur der Buchrücken zur Beschriftung zur Verfügung, sondern ganze Seiten.

⁴³⁴ Dabei ist dieser Zusammenhang mal mehr, mal weniger deutlich, so dass das Vorkommen eines Briefes innerhalb einer Szene nicht automatisch als Hinweis auf ein Liebesverhältnis gedeutet werden sollte.

⁴³⁵ Schwarz (1987), S. 46.

⁴³⁶ Schwarz (1987), S. 51f.

⁴³⁷ Es gibt einige Darstellungen von Schränken, in denen auch Bücher zu sehen sind, meist sind hier jedoch Kuriositäten gezeigt.

Die aufkommenden Quodlibets gehen auf reale Steckbretter als Vorbilder zurück, an denen – ähnlich der heutigen Pinwand – verschiedene Dinge befestigt werden konnten. Die rechteckige Fläche war mit Stoff bespannt, vor dem sich stramm Bänder entlang zogen. Hinter diese konnten verschiedene Objekte gesteckt werden. Diese Bretter waren im Umfeld des Schreibtisches zu finden. Bekanntestes Beispiel hierfür ist das *Steckbrett* von Samuel van Hoogstraten, das gleich mehrere persönliche Dinge des Künstlers vereint (Abbildung 24).⁴³⁸ Hinter roten Lederbändern finden sich zwei Tragödien, die van Hoogstraten verfasst hatte, sowie ein Brief, dessen Siegel die Initialen des Künstlers trägt.⁴³⁹ Des Weiteren erkennt man ein Lobgedicht des österreichischen Edelmannes Johann Wilhelm von Stubenberg über den Maler. In diesem vergleicht von Stubenberg van Hoogstraten mit Zeuxis und bietet gewissermaßen die Erläuterung für die Medaille, welche in unmittelbarer Nähe dazu befestigt ist. Diese war dem Maler 1651 von Kaiser Ferdinand III. als Ehrung für eine gelungene Täuschung mittels eines Trompe-l'oeil überreicht worden.⁴⁴⁰

Aber auch in öffentlichen Amtsstuben oder Kontoren, fanden sich solche Steckbretter. Cornelis Brize malte 1656 ein augentäuschendes *Kontobrett* (Abbildung 121) im Auftrag des Schatzamtes des neuen Rathauses. In diesem großformatigen Gemälde sind scheinbar acht kleinere Brettchen an einer Holzwand angebracht – jeweils mit einem Aufgabenbereich beschriftet und mit Schnüren versehen, auf die zahlreiche Papiere gezogen sind. Dieses Bild war direkt neben den realen Vergleichsstücken angebracht.⁴⁴¹ Dort verriet es sich nur aufgrund seiner Größe und der abgeschnittenen Gegenstände am unteren Rand als gemalt. Da es allerdings, ähnlich den Jagd-Trompe-l'oeil, oberhalb einer Tür angebracht war, konnte auch dieser Umstand erst auf den zweiten Blick entdeckt werden. Ein Gedicht von Jan Vos beschreibt, was solche prall gefüllten Steckbretter über ein Kontor aussagten:

⁴³⁸ Ausstellungskatalog Frankfurt (1993), S. 230.

⁴³⁹ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 226.

⁴⁴⁰ Ausstellungskatalog Frankfurt (1993), S. 230.

⁴⁴¹ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 229f.

Hier sieht man, durch den Pinsel, all das Einkommen der Stadt.
Die Seefahrt ist eine Quelle, die übersprudelt mit Schätzen.
So wird die Amstel sicher durch den Gewinn aus den
unbändigen Wellen.
Die Städte werden groß durch verdienen und bewahren.⁴⁴²

Der durch die Menge der Papiere ausgedrückte florierende Handel bedeutete Prosperität und wirtschaftlichen Erfolg für die Stadt. Diese Erkenntnis lässt sich auch auf ein illusionistisches Steckbrett im privaten Zusammenhang übertragen. Der Mikrokosmos des familiären Haushaltes funktionierte ebenfalls nur, wenn man gut und besonnen wirtschaftete. Ein solch volles Quodlibet drückte womöglich den Stolz auf den eigenen Wohlstand aus, der durch Fleiß erarbeitet war.

Anders als beim „aufgeräumten“ Arrangement der Jagdbilder, sitzen die Gegenstände hier kreuz und quer, überlappen sich gegenseitig und erscheinen zum Teil nachlässig hineingesteckt. Im Unterschied zu dem Wunsch, die Jagd als rein zum Vergnügen betriebene Beschäftigung zu kennzeichnen, konnte das Steckbrett *im Gebrauch* gezeigt werden. Die Assoziation mit Arbeit und Handel sowie wirtschaftlichem Fleiß war erwünscht. Verweise auf einen Briefkontakt, kulturelle Interessen, aber auch eigene Verdienste lockerten das Bild auf und sollten den Eindruck von Arbeitseifer, Erfolg und Bildung vermitteln. Möglicherweise führten diese erwünschten Assoziationen zur Beliebtheit des Motivs bei der bürgerlichen Käuferschaft.

Analog zu den Jagd-Trompe-l'oeil gibt es auch unter den Steckbrettern, die Gijsbrechts für den dänischen Hof fertigte, zahlreiche Versionen mit illusionistischem Vorhang, der wider den täglichen Gebrauch spricht. Dadurch wird ein weiteres Mal bestätigt, dass bei diesen Auftragswerken, vor allem anderen der illusionistische Effekt und die Malkunst im Vordergrund standen.⁴⁴³

⁴⁴² Der Originaltext lautet: „Hier ziet men, door de pen, al d'inkomst van de Stadt./ De zeevaart is een bron die overvloedt van Schat./ Zoo zet zich d'Amstel vast op winst van losse baaren./ De steeden worden groot door winnen en bewaaren“. Zitiert nach: Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 230, Anmerkung 3.

6.4 Umsetzung von realen Vorbildern aus dem Sammlungskontext

Die Entstehung einzelner Motive des Trompe-l'oeil ist eng an reale Vorbilder geknüpft. Ein Genre, welches sich über die illusionistische Nachahmung der Realität definiert, greift in seinen Motiven naturgemäß auf sein Umfeld zurück, so auch bei seinen wichtigsten Einzelmotive: gemalter Vorhang, illusionistisches Cartellino und gemalter Rahmen. Solche Elemente konnten in Verbindung mit einem natürlichen Bild eingesetzt werden. Sie stellen aufgrund ihrer Verbindung zum Gemälde keinen Verstoß gegen die Erwartung des Betrachters dar. Eine Täuschung war so leichter zu bewerkstelligen.

Der gemalte Rahmen kann hinsichtlich seines Eingriffs in das eigentliche Motiv als kleinstmögliches Trompe-l'oeil-Element bezeichnet werden. Eine Rahmung als Einfassung ist regulärer Bestandteil des Erscheinungsbildes von Gemälden. Weder verdeckt noch verfälscht er einen Teil des natürlichen Bildes. Darüber hinaus bietet er ein „Gerüst“ für den gemalten Vorhang. Dessen reales Vorbild wurde erst in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden gebräuchlich. Wie bereits erläutert, gründete sich dessen Beliebtheit auf seine praktischen Vorteile. Gemälde und Vorhang bildeten einen plausiblen Verband, und die Betrachtererwartung wurde um das Element des Vorhangs erweitert. Seit 1646 traten die ersten Bilder mit illusionistischem Vorhang auf, danach wurde das Motiv häufig tradiert.⁴⁴⁴

6.5 Freude an der Feinmalerei und Kuriositäten

In der holländischen Gesellschaft war die Feinmalerei, wie sie durch Gerrit Dou geprägt wurde, in der Zeit nach 1640 sehr beliebt. Dieser Stil, der sich vornehmlich durch kleine Formate, genrehafte Themen und vor allem die extrem akkurate Malweise auszeichnete, wurde später als *Leidse fijnschilderij* bezeichnet. Neben Dou zählten vor allem seine Schüler, darunter Frans van Mieris, und andere in Leiden ansässige Maler zu den Hauptvertretern dieser

⁴⁴⁴ Darüber hinaus war der gemalte Vorhang sakral konnotiert. Dies war möglicherweise ein zusätzlicher Beweggrund für die Beliebtheit des Motivs.

Schule. Auch Künstler außerhalb Leidens griffen diesen Stil auf. Bereits zu Lebzeiten der Feinmaler erzielten deren Gemälde hohe Summen und gehörten in jede angesehene Sammlung, auch im gesamten europäischen Ausland.⁴⁴⁵ Die exakte Wiedergabe der Stofflichkeit, erreicht durch sorgfältige Malweise bis hin zum Verwischen des sichtbaren Pinselstrichs, erweckte das Interesse des Betrachter: Auch bei genauem Hinsehen sind keine Spuren des Malvorgangs zu entdecken. Durch Berichte zeitgenössischer Beobachter, wie zum Beispiel Joachim Sandrart, ist die penible Arbeitsweise Dous überliefert, schon damals vom Publikum bewundert und in Gedichten gepriesen.⁴⁴⁶ Der Anspruch „naer het leven“ zu malen, spiegelte sich hier nicht nur in der Wahl des Motivs wider, sondern auch in der Darstellung der Oberfläche. Die Könnerschaft, die hinter diesen Bildern stand, wurde bewundert, und man erfreute sich an der Betrachtung der Gemälde.

In einer Zeit, in der eine stofflich genaue Wiedergabe geschätzt wurde, konnte sich auch das Trompe-l'oeil behaupten. Die illusionistische Malweise verlangte ebenfalls eine akkurate Pinselführung und erlebte vielleicht auch deshalb in dieser Zeit einen Aufschwung. Nach der Entdeckung des Schwindels entstand, wie auch bei der Feinmalerei, die Neugier auf die Machart des Gemäldes. Im übertragenen Sinn kann zum Beispiel ein Gemälde Dous gewissermaßen augentäuschend sein, da es ebenfalls den Malvorgang zu verbergen sucht.⁴⁴⁷ Die wenigen von Dou bekannten Stillleben sind darüber hinaus fast alle in einer illusionistischen Nische arrangiert, ähnlich der auf dem von ihm überlieferten Trompe-l'oeil (Abbildung 14).⁴⁴⁸

Die Bewunderung einer virtuellen Ausführung und des Außergewöhnlichen betraf nicht nur das Handwerk oder die Kunst. Auch Dinge aus der Natur, die in irgendeiner Form besonders waren, ohne durch

⁴⁴⁵ Das Gemälde einer Küchenmagd von Gerrit Dou erzielte 1657 auf einer Auktion in Amsterdam den Preis von 600 Gulden. Zum Vergleich: Auf derselben Auktion brachte ein Bild von Jan Steen 12 Gulden und ein „Schäferinnen“-Bild Ter Borchs 120 Gulden. Der Durchschnittspreis der Gemälde von van Mieris lag zwischen 600 und 800 Gulden. Laabs, Annegret: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000, S. 6.

⁴⁴⁶ Laabs (2000), S. 8.

⁴⁴⁷ Trompe-l'oeil-Malerei ist jedoch nicht mit der Feinmalerei, wie sie sich als Schule um Dou herausbildete, gleichzusetzen.

⁴⁴⁸ Laabs (2000), S. 29.

den Menschen verändert worden zu sein, wurden gesammelt. Man schätzte exotische Mitbringsel aus den Kolonien und in den Kunst- und Wunderkammern der europäischen Höfe vereinte man all diese besonders kostbaren und fremdartigen Dinge. Auch die Früchtestillleben Eckhouts (Abbildung 104), die auf dessen Brasilienreise entstanden waren, wurden in der Kunstkammer des dänischen Hofes aufbewahrt, um dort vom Leben in anderen Erdteilen zu zeugen.⁴⁴⁹ Die Gemälde Gijsbrechts wurden ebenfalls in der Kunstkammer verwahrt.⁴⁵⁰ Ihre Präsentation in diesem Kontext zeigt, dass hier die Anerkennung des technischen Könnens und die Täuschung im Vordergrund standen. Wie vielfältig die Palette der so gewürdigten Objekte sein konnte, belegen auch die *Naturalia*-Darstellungen: Das bereits vorgestellte Gemälde des ungewöhnlich großen Rettichs (Abbildung 78) wurde zur Dokumentation, aber auch zur Unterhaltung gefertigt.

Durch die Abbildung rarer und kostbarer Gegenstände auf einem Trompe-l'oeil wurden, neben dem Objekt des illusionistischen Gemäldes selbst, der eigenen Sammlung auch die gemalten Kostbarkeiten und Kuriositäten hinzugefügt. Gerade als Inhalt von Wandschränken finden sich häufig ausgefallene Gegenstände. Gijsbrechts Bilder für den Hof eröffnen eine weitere Ebene: Sie zeigen bereits in der Sammlung vorhandene Gegenstände.⁴⁵¹ Der Betrachter konnte entdecken, vergleichen und doppelt bewundern.

Trompe-l'oeil konnten also Kuriosa darstellen, galten aber aufgrund ihrer illusionistischen Malweise gleichermaßen als solche. All das entsprach den Ansprüchen der zeitgenössischen Betrachter, die auch den humoristischen Aspekt des aufgedeckten Schwindels zu würdigen wussten. Kemp beschreibt diesen Effekt wie folgt:

Indem der Vorhang und die anderen Zutaten so täuschend echt gemalt sind, erfüllt das Werk den Anspruch der Sammlung, dass in ihrem Reich Kunstfertigkeit und „curieusheyt“ regieren. Und indem hier Augentrug wirksam wird, aktiviert das Werk den sozialen Sinn der Institution, die sich Sammlung nennt und ein geselliger Ort ist(...).⁴⁵²

⁴⁴⁹ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 193.

⁴⁵⁰ Ausstellungskatalog Amsterdam (1999), S. 193.

⁴⁵¹ Ausstellung Kopenhagen (1999), S. 82ff.

⁴⁵² Kemp (1986), S. 41.

6.6 Die lustvolle Betrachtung der Bilder⁴⁵³

Das Sammeln von Gemälden und Kuriositäten zeugt nicht nur vom Streben nach Repräsentation des Besitzes und des Wohlstands, sondern impliziert auch eine Freude am Anblick der Bilder. In der kunsthistorischen Diskussion um die Lesart der holländischen Gemälde rückt dieser Punkt häufig in den Hintergrund. Man kann jedoch davon ausgehen, dass die Käufer der Kunst noch vor einem eventuell verborgenen Bildsinn natürlich die qualitätvolle Malerei selbst zu schätzen wussten.⁴⁵⁴ Laabs schreibt hierzu in Bezug auf die Leidener Feinmaler:

Doch das Entschlüsseln von Anspielungen jeder Art, das Herauslesen eines tieferen Sinnes aus alltäglichen Dingen gehörte für den Zeitgenossen nicht ausschließlich zur „lustvollen Betrachtung“ der Bilder. Die Erwartungen der gebildeten Bürgerschicht an ein Bild dürften sich nicht darin erschöpft haben, dessen inhaltlichen Spielraum auszuloten.⁴⁵⁵

Diese Aussage lässt sich auf andere Bereiche der Malerei übertragen. Führt man diesen Gedanken weiter, so gelangt man zum humoristischen Aspekt der Kunstbetrachtung. Die holländische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts hatte einen ausgeprägten Sinn für Witze, Humoresken und scherzhafte Darstellungen.⁴⁵⁶ Bereits Constantijn Huygens (1596 – 1687) erkannte, dass es auch das Lachen ist, welches den Menschen vom Tier unterscheidet.⁴⁵⁷ Dabei bietet sich dem Betrachter ein breites Spektrum der unterschiedlichen Arten von Humor. Man findet satirisch-feinsinnige, frivol-amouröse und deftige Späße. Ein wichtiges Element dabei ist die Schadenfreude, sie spiegelt sich in vielen Gemälden auf unterschiedliche Weise wider. Einerseits mahnt die Darstellung eines Betrunkenen, der bestohlen wird, während er seinen Rausch ausschläft, zum Maß halten – andererseits amüsiert sich der Betrachter aber auch über dessen Ungeschick. Ausdruck der Freude an

⁴⁵³ Laabs (2000), S. 7.

⁴⁵⁴ Huizinga, Johan: Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1977, S. 104f.

⁴⁵⁵ Laabs (2000), S. 7.

⁴⁵⁶ Dekker, Rudolf M.: Humor in Dutch Culture of the Golden Age, Wiltshire 2001, S. 8f.

⁴⁵⁷ Dekker (2001), S. 16.

lustigen Begebenheiten sind ebenfalls die Wirtshausszenen Jan Steens oder die Quacksalber, die Adriaen Brouwer beim Malträtieren ihrer Patienten zeigt.

Auch Trompe-l'oeil bieten einen Anreiz zur heiteren Beschäftigung mit den Bildern.⁴⁵⁸ Der Schwindel, dem der Betrachter aufsitzt, ist harmlos und seine Entdeckung geht mit einer positiven Empfindung einher. Das Erstaunen über die Kunstfertigkeit des Malers und das Verstehen der Täuschung lassen uns über unseren eigenen Fehler lachen. Die Freude über die gelungene Täuschung dürfte umso größer gewesen sein, je unvermittelter man ihr erlag. Ein entdecktes Chantournés gab sicherlich Anlass zur Erheiterung sowohl des Besuchers als auch des Besitzers, regte aber auch zur Diskussion und zum Austausch an. Davon zeugen die Künstleranekdoten, die hier bereits mehrfach erwähnt wurden. Noch im 17. Jahrhundert wurden diese Geschichten publiziert, in denen ein Schüler seinen Lehrer an der Nase herumführt. Und auch die niederländischen Maler dürften ihre Freude an den von ihnen gefertigten illusionistischen Bildern gehabt haben, wie uns verschiedene Berichte über van Hoogstraten oder Bisschop überliefern. Rembrandts Beschäftigung mit dem Illusionismus ist unter anderem aufgrund eines Textes von Roger des Piles bekannt. Darin erzählt dieser davon, wie Rembrandt ein Gemälde seiner Dienstmagd in einer Fensteröffnung platzierte, um sich anschließend über die Reaktionen der Passanten zu amüsieren.⁴⁵⁹

6.7 Der Reiz des Symbolhaften

Ein weiterer Aspekt, der zur Beliebtheit der Trompe-l'oeil-Malerei und einzelner illusionistischer Motive geführt haben könnte, ist die mögliche verschlüsselte Darstellung eines tiefer gehenden Bildsinns. Emblembücher waren in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts sehr verbreitet. In ihnen wurden bestimmte Inhalte durch die Kombination symbolhafter Bildchen und erklärender Texte vermittelt. Zu den Bekanntesten zählten

⁴⁵⁸ Dekker (2001), S. 44.

⁴⁵⁹ Der Wahrheitsgehalt dieser Anekdote ist allerdings genauso unklar, wie der anderer Überlieferungen. Möglicherweise soll durch diese Schilderung nur die „Lebensechtheit“ von Rembrandts Werken hervorgehoben werden. Roscam Abbing, Michiel: De trompe-l'oeil-anekdote over Rembrandts Dienstmisje (van Roger de Piles, 1635 – 1709), in: Kroniek van het Rembrandthuis, Heft 2, Amsterdam 1992, S. 2.

Emblemata moralia et aeconomica (veröffentlicht in Rotterdam 1627) und *Proteus ofte minne-beelden(...)*, beide von Jacob Cats, sowie *Zinne-poppen* von Roemer Visscher, zum ersten Mal 1649 in Den Haag aufgelegt. Die holländischen Emblemata waren geprägt durch die sozialen und religiösen Strömungen, die in der Gesellschaft vorherrschten. Es wurden „mit einfachen Worten religiöse Wahrheiten“ vermittelt.⁴⁶⁰ Die aus der Beschäftigung mit den Sinnbildern gewonnenen Erkenntnisse konnten auf den weltlichen Bereich sowie das tägliche Leben bezogen werden. Sie dienten hier als moralische Richtschnur. Zu diesen Emblemen kam der traditionelle Kanon einer allgemeinen Bildsprache. Beides ist für den heutigen Betrachter in mancher Hinsicht nur noch schwer zu entziffern. In der Diskussion, ob die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts als bloße Wiedergabe der Realität zu werten ist oder aber der eigentliche Sinn der Abbildungen nur mit Hilfe dieser Emblembücher entschlüsselt werden kann, schlägt die heutige Kunstwissenschaft einen gemäßigten Mittelweg ein. Für das damalige Publikum waren die verschiedenen Ebenen wahrscheinlich leicht zu entziffern und bargen jede für sich ihren speziellen Reiz. Ob Genreszenen oder Stilleben, in vielen Gemälden finden sich bildliche Verweise auf bekannte Embleme oder Symbole. Das Trompe-l'oeil bildet hier keine Ausnahme.

Einige Gegenstände auf den illusionistischen Bildern entstammen der Vanitassymbolik. Der Totenkopf, als deutlichster Vertreter, kommt jedoch nur sehr selten vor. Als vermeintlich realer Gegenstand würde er gegen die Erwartungshaltung des Betrachters verstoßen, so wird er meist als Bestandteil eines natürlichen Bildes verwendet. Die Mehrzahl der Staffelei-Bilder von Cornelius Gijsbrechts zeigt ein Vanitas-Stilleben als Mittelpunkt, das in dieser Form wie jedes andere Bild gestaltet sein kann (Abbildung 18). Die gemalte Leinwand nimmt dabei das übergeordnete Thema durch die Ablösung einer Ecke auf.⁴⁶¹ Das Bild von Johannes Cuvenes dem Älteren *Vanitas mit grünem Vorhang und Totenkopf* (Abbildung 125) ist eines der wenigen Beispiele, auf dem die gezeigten Gegenstände sich im Realraum des Betrachters zu befinden scheinen: In einer Nische liegen unter anderem ein Totenkopf und ein Stundenglas. Davor hängt ein aufwendig umsäumter

⁴⁶⁰ Düchting (1996), S. 46.

⁴⁶¹ Vgl. S. 145f.

Vorhang. Dieser ist jedoch nicht als Schutz eines natürlichen Bildes gemeint, sondern als Abdeckung der vermeintlichen Nische.⁴⁶²

In Steckbrettern können einzelne Gegenstände oder die Zerschissenheit von Papieren auf die Mahnung an die Vergänglichkeit hinweisen. In manchen Quodlibets sind auch Sanduhren Bestandteil des Arrangements, eine Häufung solcher Attribute innerhalb des Gemäldes kommt jedoch nicht vor. Die allgemeine Tendenz, angesichts des Krieges und der überstandenen Pestwellen, das Sein und die Existenz des Menschen auf Erden zu hinterfragen, wirkten zusätzlich stimulierend auf die Trompe-l'oeil-Produktion, da in dieser Gattung Schein und Sein in der Bildbetrachtung thematisiert wurden. Schneider begründet die Präsenz des Vergänglichkeitsgedankens in dieser Zeit unter anderem wie folgt:

Die Einsicht in die Unerfüllbarkeit des Wunsches nach Anhalten der dahinsausenden Zeit ist es, die dazu führt, daß in fast allen Stillebenbildern und Barockgedichten der Vanitasgedanke eine herausragende Rolle spielt (...).

Der Gedanke ist aber durchweg mit dem Motiv der Sinne verschwistert, denn Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Tasten sind Formen, mit denen das Subjekt sich die als vergänglich betrauerte Wirklichkeit aneignen will.⁴⁶³

Das Trompe-l'oeil verkörpert dieses Bedürfnis und dessen Unerreichbarkeit gleichermaßen. Durch die Täuschung wird dem Betrachter bewusst, dass seine Sinne und seine Eindrücke ihn betrügen können. Möglicherweise führte der symbolische Charakter eines Trompe-l'oeil-Elements aufgrund der Beliebtheit solcher Verschlüsselungen zu seiner vermehrten Verwendung. Einen Hinweis hierauf geben die Kircheninterieurs mit gemaltem Vorhang. Der hohe Grad an Realismus in diesen Bildern wurde durch die Verwendung dieses Motivs wiederum negiert. Dies legt nahe, dass es einem übergeordneten Zweck diene und eventuell einen weiterführenden Wert für das Gesamtbild hatte. Die Konzentration der gemalten Vorhänge auf das Genre der Kircheninterieurs kann aufgrund einer sinnbildlichen Verbindung zwischen

⁴⁶² Im Gemälde *Stilleben mit Hummer* (Abbildung 132) ist der Vorhang vor einer Nische angebracht. Vor einer Steinnische taucht das Motiv ebenfalls bei Gerrit Dou auf, auch hier liegt ein Vanitas-Stilleben dahinter (Abbildung 14). Das Format ist allerdings zu klein, um als tatsächliches Trompe-l'oeil zu gelten. Es war ursprünglich wohl als Deckel für einen Holzkasten gedacht, in dem wahrscheinlich ein anders Bild aufbewahrt wurde.

⁴⁶³ Schneider (1980), S. 26.

Thema und illusionistischem Element entstanden sein. Es ist denkbar, dass sich das Motiv von Künstler zu Künstler fortsetzte und nun als adäquates Mittel zur Versinnbildlichung bestimmter Inhalte eingesetzt wurde. Die Konnotation mit einem solchen Inhalt, die bei den Vorhängen nachgewiesen werden konnte, führte daraufhin zu ihrem häufigeren Einsatz. Die Kircheninterieurs stellen die größte Gruppe der Gemälde mit illusionistischem Vorhang dar, die für den freien Markt produziert wurden. Beide Elemente (Kircheninnenraum und Vorhang) sind typisch holländische Phänomene. Die Vermutung liegt nahe, dass ihre Kombination ebenfalls auf eine Besonderheit in der holländischen Gesellschaft zurückgeht. Der Calvinismus könnte hierbei die entscheidende Rolle gespielt haben. Anhand der schlichten Kircheninnenräume drückte sich der Unterschied zu deren bislang katholischer Ausstattung aus – die Freilegung von Schmuck und Dekoration kam einer Enthüllung gleich, deren Entsprechung fand sich in der Metapher des Vorhangs.

6.8 Entwicklungen in der Optik beeinflussen die Malerei

Die Beschäftigung der Künstler mit dem Illusionismus resultierte unter anderem aus ihrer Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung der Gemälde durch den Betrachter. Auf diesem Gebiet konnte die Wissenschaft gerade zu Beginn des 17. Jahrhunderts neue Erkenntnisse gewinnen werden. Die Optik entwickelte sich zum eigenständigen Forschungsgegenstand. An zahlreichen Errungenschaften in diesem Bereich hatten niederländische Gelehrte erheblichen Anteil, dazu zählte unter anderem auch Antony van Leeuwenhoek. Der Delfter Kaufmann und Naturforscher, der auch Kontakte zum Kreis der Delfter Maler hatte,⁴⁶⁴ entwickelte das erste Mikroskop.⁴⁶⁵ Auch das Fernrohr wurde in Holland zu Beginn des 17. Jahrhunderts erfunden.

Das Klima der intellektuellen Toleranz, welches in den nördlichen Niederlanden herrschte, zog auch Wissenschaftler aus dem restlichen Europa

⁴⁶⁴ Düchting (1996), S. 23 u. 35.

⁴⁶⁵ Zumthor (1992), S. 139. In der Literatur finden sich dazu widersprüchliche Angaben. Gesichert ist jedoch, dass Leeuwenhoek maßgeblich an der Verbesserung der Linsen Anteil hatte.

an.⁴⁶⁶ Descartes war zeitweise in Leiden eingeschrieben und veröffentlichte dort 1637 anonym sein philosophisches Werk *Discours de la méthode* (Abhandlungen über die Methode), das einen Abschnitt über die *Dioptriques* (Lichtbrechung) beinhaltet.⁴⁶⁷ Die Künstler interessierten sich für die neuen Erkenntnissen und übertrugen diese in ihre Malerei. Dabei spielte der Einsatz von technischen Hilfsmitteln eine Rolle. Man vermutet in zahlreichen Gemälden Vermeers und Fabritius' die Verwendung der Camera Obscura.⁴⁶⁸ Gerade in Fabritius' verbliebenem Œuvre finden sich Belege für die intensive Auseinandersetzung mit Perspektive und Illusion, dazu zählt die *Ansicht von Delft* (Abbildung 127).⁴⁶⁹ Die Oberflächen- und Lichtbehandlung wurde immer naturalistischer, dies schlug sich auch in der Stillleben-Malerei nieder.

Man kann davon ausgehen, dass die wissenschaftlichen Studien und neuen Erkenntnisse über die optische Wahrnehmung des Menschen Einfluss auf die Trompe-l'oeil-Malerei hatten. Die Künstler experimentierten mit verschiedenen Graden der Illusion und optischen Geräten. Gerade im Kreis der hier behandelten Delfter Maler fand eine eingehende Beschäftigung mit der Perspektive und ihrer Anwendung in der Interieurmalerie statt.⁴⁷⁰ Diese Künstler waren es auch, die das Motiv des illusionistischen Vorhangs weiterentwickelten und tradierten. Gleichzeitig war bei der Käuferschaft das Interesse an solchen Bildern gestiegen und möglicherweise trug also auch die Erforschung dieser Bereiche durch die Wissenschaft zur Beliebtheit des Genres bei.

⁴⁶⁶ [http://de.wikipedia.org/wiki/Goldenes_Zeitalter_\(Niederlande\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Goldenes_Zeitalter_(Niederlande)) (eingesehen am 14.09.04).

⁴⁶⁷ Zumthor (1992), S. 133.

⁴⁶⁸ Wheelock (1977), S. 246.

⁴⁶⁹ Die Leinwand sollte vermutlich zu einer Kreisform gebogen werden und als Rückseite eines Guckkastens dienen. Liedtke, Walter A.: *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Zwolle 2000, S. 44f.

⁴⁷⁰ Wheelock (1977), S. 190ff.

6.9 In einzelnen Werkstätten und durch die Verbindungen der Maler untereinander setzten sich Motive fort

In den Werkstätten bekannter Künstler wurden neue Maler ausgebildet. Auch hier ist bereits häufig eine Spezialisierung des Einzelnen auf ein bestimmtes Thema zu beobachten. Gleichzeitig wurde so die Arbeitsteilung vorangetrieben, um eine höhere Produktion bei guter Qualität zu erreichen. In einem Werkverbund wurden beliebte Darstellungen aufgegriffen, da man sich von diesen einen guten Absatz erhoffte. Bereits vorhandene Bilder wurden von Schülern, zu Übungszwecken und für den Verkauf, kopiert. Ein Motiv konnte so über verschiedene Generationen verbreitet werden. Dabei ist zwischen einfacher Kopie und eigenständiger Umsetzung zu unterscheiden.

a) Einführung des Vorhang-Motivs im Rembrandtkreis

Am Beispiel des gemalten Vorhangs ist dies, aufgrund seines gut zu datierenden plötzlichen Auftretens in der Trompe-l'oeil-Malerei, deutlich nachzuvollziehen. Auf die Diskussion über die erstmalige Verwendung wurde an früherer Stelle bereits hingewiesen. Das Jahr 1646 steht als Entstehungsdatum für Rembrandts *Heilige Familie mit Vorhang* (Abbildung 1) fest. Für Dous *Selbstporträt am Fenster* (Abbildung 2) ist eine exakte Datierung aufgrund fehlender Quellen nicht möglich. Beide Gemälde geben eine unterschiedliche Auffassung des Motivs wieder, die in Bezug auf eine spätere Beeinflussung anderer Maler untersucht werden muss.

Bei Rembrandt schließt ein Bogen das querformatige Gemälde ab und die Vorhangstange schneidet das natürliche Bild. Der Vorhang hängt an der rechten Seite herab und stößt unten leicht auf den gemalten Rahmen auf. Hier stehen vor allem der Moment der Offenbarung und die Steigerung der Intimität im Vordergrund.⁴⁷¹ Bei Dou ist das Format hochrechteckig, gezeigt ist eine einzelne Person. Der Vorhang ist am oberen Ende leicht zusammengefasst. Der Maler hat sein gesamtes Bild durch unterschiedliche Ebenen der Realität aufgebaut, die sich gegenseitig durchbrechen. Darüber hinaus

⁴⁷¹ Kemp (1986), S. 68f.

verwendet er noch weitere Elemente der illusionistischen Malerei. Der „Blick aus dem Bild“, ein Cartellino auf der Brüstung, das über diese Brüstung ragende Buch und der steinerne Fensterrahmen sind Motive, die den Betrachter auffordern, die verschiedenen Ebenen zu erforschen. Der Vorhang als äußerste Grenze, die aber durch die hinausblickende Figur übertreten wird, ist hier als ein bewusstes Mittel des Illusionismus eingesetzt. 1646 war Dou bereits nicht mehr Schüler in Rembrandts Werkstatt, da dieser 1631 nach Amsterdam übersiedelt war und Dou in Leiden blieb.

Für diese Arbeit konnten 46 Bilder mit gemaltem Vorhang nachgewiesen werden. Annähernd die Hälfte davon entstand im kurzen Zeitraum zwischen 1650 und 1655. Bei fast allen Künstlern, die das Motiv verwendeten, kann ein direkter Zusammenhang mit dem Atelier Rembrandts hergestellt werden.⁴⁷² Nachdem hier vermutlich das Motiv mit dem Werk *Die Heilige Familie mit Vorhang* eingeführt worden war, setzte es sich von dort aus weiter fort. Anhand aller 46 Gemälde lässt sich eine Art Genealogie oder Raster erarbeiten, in welches sich die folgenden Gemälde problemlos einfügen.

Am Deutlichsten tritt die Adaption des Vorhangs bei Karel van der Pluym zutage. Dieser war Ende der 1640er Jahre in der Lehre bei Rembrandt gewesen. Sein Gemälde *Der unbarmherzige Dienstknecht* (Abbildung 56) entstand um 1650 und zeigt deutliche Anklänge an das Vorbild, obwohl durch eine starke, ganzseitige Beschneidung der größte Teil des Vorhangs heute fehlt. Es sind noch Elemente eines Segmentbogens sichtbar, der ursprünglich das Bildfeld überspannte. Die Vorhangstange schneidet die Fläche des natürlichen Bildes, wie auch bei Rembrandt. Anhand des Stofffragments lässt sich ein Saumverlauf, vergleichbar dem in *Die Heilige Familie*, vermuten, denn auch hier zieht sich der Vorhang im oberen Bereich schräg aus dem Bild. Der gezeigte Raum gleicht dem Bühnen-haften Ausschnitt, bei van der Pluym lässt sich die Szene jedoch auf eine bestimmte Bibelstelle beziehen –

⁴⁷² Für die Maler Juriean van Streeck, Herrman Nauwincx und Johannes Cuvenes lässt sich keine direkte Verbindung zum Atelier Rembrandts nachweisen. Die Lebensläufe dieser Künstler sind nur fragmentarisch rekonstruierbar.

im Gegensatz zum universellen Gegenstand bei Rembrandt, der vor allem eine Stimmung widerspiegeln soll.⁴⁷³

Ebenfalls aus der Zeit um 1650 finden sich zwei direkte Kopien des Rembrandt-Gemäldes, die Nicolas Maes zugeschrieben werden.⁴⁷⁴ Maes hatte seine Ausbildung in dessen Atelier wahrscheinlich 1646 begonnen, dem Entstehungsjahr der *Heiligen Familie mit Vorhang*. Das Gemälde aus einer Werkstatt von den dort Beschäftigten kopiert wurden, war keine ungewöhnliche Praxis. Maes verwendete das Motiv des Vorhangs insgesamt vier Mal. Dabei zeichnet sich eine allmähliche Loslösung vom Vorbild des Lehrers ab, hin zu einer eigenen Umsetzung. In einem dieser Bilder aus dem Jahr 1655, kurz nachdem er die Werkstatt in Amsterdam verlassen hatte, ist die Vorbildfunktion des Rembrandt-Gemäldes noch deutlich spürbar. Dort ist der Vorhang mit einem Marien-Motiv kombiniert, dieses ist wiederum dem Œuvre des ehemaligen Meisters entlehnt. In *Maria an der Wiege* (Abbildung 126) findet sich die vordere Figurengruppe aus dem 1645 entstandenen Bild *Die Heilige Familie* von Rembrandt, das heute in St. Petersburg hängt. Man blickt fast frontal in das dicht an den vorderen Bildrand gerückte Weidenkörbchen, in dem das Kind schläft. Die Mutter beugt sich über die Wiege. In dem von dunklen Tönen bestimmten Bild tritt nur der kleine Bereich, in dem sich die Wiege und Maria befinden, hell hervor. Der illusionistische Vorhang hängt an der rechten Seite gerade herab. Obwohl das Gemälde sich aus adaptierten Elementen zusammensetzt, wirkt es in keiner Weise Versatzstück-haft. Maes intensiviert vielmehr die Stimmung, die bereits in dem Trompe-l'oeil Rembrandts vermittelt wird. Das schlafende Kind und die Mutter erzeugen den Eindruck einer friedvollen und harmonischen, häuslichen Atmosphäre. Der Vorhang verdeckt in diesem Beispiel nur wenig der Fläche. Wie schon bei Rembrandt legt er den Blick auf diese Szene frei und grenzt das Interieur gleichzeitig nach außen hin ab. So unterstreicht er hier die bereits durch die Lichtführung und den veränderten Blickwinkel hervorgerufene Intimität.

⁴⁷³ Matthäus 18, 23 – 25.

⁴⁷⁴ Kemp (1986), S. 51; Sumowski, Werner: Drawings of the Rembrandt School, Band I –IX, New York 1979-1985, S. 4026.

Beim zweiten Gemälde aus der Zeit um 1655 hat sich Maes von den bisherigen Umsetzungen gelöst. Im Beispiel *Die gescholtene Magd* (Abbildung 13) wahrt das natürliche Bild die Abgrenzung gegenüber dem Betrachter durch das Verdecken eines wichtigen Teils des Motivs. Dieser Eindruck wird auch vom Blick der Frau, der direkt aus dem Bild gerichtet ist, nicht gemildert. Während auf den anderen Lauscherin-Gemälden von Maes das Eindringen in die Intimität (fast) vollkommen ist, wird es auf dem Trompe-l'oeil abgeschwächt. Dem Betrachter bleiben wichtige Elemente der Szene verborgen. Gleichzeitig führt der Vorhang durch diese Behinderung das Eindringen und den angedeuteten Voyeurismus konkret vor Augen. Der von Rembrandt geprägte Intimitäts-steigernde Aspekt wird von seinem Schüler Maes aufgenommen und auf eigene Weise umgesetzt, abgewandelt und gleichzeitig in eine neue, zusätzliche Ebene überführt.

Die Verbindung des Vorhangs mit biblischen Themen wirkte noch einige Zeit nach. In den ersten vier Jahren seit Einführung des Motivs, findet sie sich bei zahlreichen Malern des Rembrandtkreises, zu denen auch Gerrit Dou Kontakt hatte. Der unmittelbare Einfluss beider Künstler auf die nachfolgenden Vorhang-Trompe-l'oeil ist nur schwer aufzuschlüsseln, wie das folgende Beispiel zeigen soll: In Gebrand van den Eeckhouts Bild *Der nachdenkende Gelehrte* (Abbildung 124) dominieren die Anklänge an Gerrit Dou, obwohl ein Kontakt der Maler nur aufgrund von Stilanalysen in van den Eeckhouts Œuvre vermutet wird.⁴⁷⁵ Es bestand hingegen eine enge Bindung an die Werkstatt Rembrandts, und van den Eeckhout gehörte bis in die frühen 1640er zu dessen Atelier und war eventuell auch verwandtschaftlich mit seinem Lehrer verbunden. Thematisch hielt van den Eeckhout sich oft an ähnliche Sujets, auch das Spiel mit „rembrandteskem Helldunkel“ findet sich in seinen Arbeiten.⁴⁷⁶ Er setzte das Motiv des gemalten Vorhangs zweimal ein, und in beiden Gemälden lässt sich in der Lichtgestaltung die Schule Rembrandts erkennen. Raumsituation und Malweise erinnern hingegen an den Stil Dous. In *Der nachdenkende Gelehrte* von 1648 klingt in vielerlei Hinsicht dessen *Selbstporträt* (Abbildung 2) an. Neben dem Stil, der sich in beiden Vorhangbildern van den Eeckhouts an der Feinmalerei Dous orientiert,

⁴⁷⁵ Sumowski (1986), S. 720.

⁴⁷⁶ Sumowski (1986), S. 720.

erkennt man auch eine Ähnlichkeit im Motiv. Es ist hochformatig und zeigt nur eine Person. Der Mann sitzt an einem Tisch, einen Arm hat er über das Buch vor ihm gelegt, auf den anderen stützt er sein Kinn. Die Haltung erinnert an Dou's Gemälde, dort ist der rechte Arm des Porträtierten ebenfalls teilweise auf ein Buch gelegt und der andere nach oben geführt. In beiden Bildern ist der Blick aus dem Bild auf den Betrachter gerichtet. Verschiedene Bücher und Dokumente liegen bei van den Eeckhout auf dem Tisch verteilt. Eines davon rollt sich über die Tischkante, ähnlich dem Buch auf dem Dou-Bild. Die Kammer ähnelt zwar dem Bühnen-haften Aufbau in *Die Heilige Familie* (Abbildung 1), könnte aber genauso als Fortsetzung des Raumgefüges hinter dem Fensterbogen bei Dou funktionieren. Der Vorhang ist aufgrund des Formats ähnlich schmal gehalten wie im *Selbstporträt*, schlägt aber scheinbar auf dem unteren Rahmen auf, wie bei Rembrandt. Vergleichbar damit ist auch die Anbringung anhand von Schlaufen, die an Ringen aufgehängt sind, welche wiederum auf die Vorhangstange aufgezogen sind.

Das Gemälde van den Eeckhouts vereint augenfällige Merkmale sowohl von Rembrandts *Heilige Familie* als auch vom *Selbstporträt* Dous. Es entsteht allerdings keine dem Betrachter entrückte oder abgeschlossene Intimität, wie sie für die direkte Rembrandtnachfolge in den ersten Jahren charakteristisch ist. Vielmehr tritt durch die Hinwendung zum Betrachter (Blick aus dem Bild) und die angewandte Technik der Feinmalerei der illusionistische Effekt in den Vordergrund. Des Weiteren sind Einzelporträts im Gesamtwerk van den Eeckhouts eher selten, und die wenigen Beispiele gehen wahrscheinlich auch auf den Einfluss Dous zurück.⁴⁷⁷ Vieles spricht also dafür, dass dieser mit seinem Gemälde den entscheidenden Impuls für *Der nachdenkende Gelehrte* gab, obwohl ebenfalls eine Kenntnis der Rembrandt-Vorlage anzunehmen ist.

In den ersten zehn bis zwölf Jahren sind es maßgeblich unmittelbare Schüler Rembrandts, die das Motiv einsetzten und weiterentwickeln. Darauf folgen Künstler, die wiederum bei diesen ehemaligen Schülern in der Lehre standen. So wird der gemalte Vorhang in die dritte

⁴⁷⁷ Sumowski (1986), S. 719.

Generation überführt.⁴⁷⁸ Deren Produktion von Trompe-l'oeil ist circa in den Jahren zwischen 1650 und 1658 anzusiedeln und findet im Wesentlichen außerhalb Amsterdams statt, namentlich in Leiden und Delft. In diesen Städten siedelten sich die wohl bedeutendsten Schüler Rembrandts, Gerrit Dou und Carel Fabritius, an. Als Schüler Dous in seinem Leidener Atelier können unter anderem Adriaen van Gaesbeck, Abraham de Pape und Frans van Mieris angenommen werden, von denen sich ebenfalls Vorhangbilder erhalten haben. In ihren Gemälden findet sich wenig Neues in Bezug auf den Umgang mit dem Motiv.

Das *Blumenstück mit gemaltem Vorhang* (Abbildung 4) ist eine Gemeinschaftsarbeit, wie sie ebenfalls aus der fortschreitenden Spezialisierung resultierte. Frans van Mieris zeichnet Verantwortung für den exzellent gegebenen Vorhang, häufig wird nur Adriaen van Spelt angegeben, der ein bekannter Maler von Blumenstillleben war und das natürliche Bild hinter dem leuchtend blauen Vorhang ergänzte. Auch dieses Trompe-l'oeil lässt sich folglich in die Rembrandtnachfolge einordnen.

b) Fortführung des Motivs in Delft

In Delft verwendeten die Maler Houckgeest, de Witte, van Vliet und de Man den illusionistischen Vorhang vor Kircheninterieurs. Die ersten dieser Gemälde stammen aus den Jahren 1650/51 von den Malern Houckgeest und de Witte. Letzterer setzte das Motiv in diesem Zeitraum zweimal um. Bis in das Jahr 1655 entstehen allein durch diese vier Künstler insgesamt neun solcher Gemälde, zwei Bilder von de Witte (1658) und van Vliet (1661) folgen. Die Häufigkeit der Verwendung, vermutlich kurz nach dem ersten Auftauchen in diesem Kreis, bestätigt den unter diesen Künstlern vermuteten Austausch.⁴⁷⁹

Die ältere Literatur geht davon aus, dass Carel Fabritius einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Delfter Malerei hatte, der

⁴⁷⁸ In diesem Fall ist der Generationenbegriff über die fortlaufende Lehrer/Schüler-Abfolge zu definieren.

⁴⁷⁹ Wheelock (1977), S. 226.

bis zu Jan Vermeer und Pieter de Hooch nachwirkte.⁴⁸⁰ Wheelock hält es für möglich, dass das Motiv des gemalten Vorhangs von Fabritius nach Delft gebracht wurde.⁴⁸¹ Tatsächlich könnte er damit das Verbindungsglied zum Rembrandtkreis darstellen. Um 1641 hatte Fabritius seine Ausbildung bei Rembrandt in Amsterdam begonnen. Er war somit zur selben Zeit wie van Hoogstraten in Rembrandts Atelier und entwickelte genau wie dieser eine Vorliebe für den Illusionismus und das Trompe-l'oeil. Fabritius verließ das Studio aber bereits 1643 nach dem Tod seiner Frau Heltge wieder und siedelte sich für kurze Zeit wieder in seiner Geburtsstadt Midden-Beemster an. Diese lag nur 30 km von Amsterdam entfernt und sein Malstil lässt vermuten, dass er den Kontakt zu Rembrandt hielt. Seit 1650 war er in Delft ansässig und trat 1652 in die dortige Lukasgilde ein. Durch schriftliche Überlieferungen wissen wir, dass er bereits von Zeitgenossen für Experimente mit der Perspektive und die Umsetzung größerer Trompe-l'oeil-Wandgemälde gelobt wurde.⁴⁸² Auch kleinere Bilder von ihm sind bekannt, darunter die *Ansicht von Delft* (Abbildung 127), bei der es sich eventuell um eine Arbeit für ein so genanntes *Perspektivkästchen* handelt. Diese Guckkästen waren in den 40er und 50er Jahren des 17. Jahrhunderts sehr beliebt und auch von van Hoogstraten haben sich Beispiele erhalten.⁴⁸³ Die im Gemälde gezeigte Perspektive legt nahe, dass auch Fabritius technische Hilfsmittel, wie zum Beispiel Linsen, benutzte.⁴⁸⁴

Jüngere Publikationen relativieren inzwischen die Wirkung, die Carel Fabritius auf die Maler der „Delfter Schule“ hatte. Zurzeit seines Eintritts in die Gilde hatten Houckgeest und de Witte die Stadt eventuell bereits verlassen. Darüber hinaus ist Fabritius' Werk nur bruchstückhaft erhalten. Die meisten Bilder wurden bei der Explosion eines Pulverlagers 1654 in Delft zerstört, bei der auch der Künstler selbst ums Leben kam. So fehlen die bildlichen Überlieferungen, die als Bindeglied zu den Werken anderer

⁴⁸⁰ Wheelock schreibt hierzu: „Although only about a dozen of his works are still extant, he is considered the most gifted and original pupil of Rembrandt, the initiator of the Delft school of painting around 1650, and a major influence upon the art of Vermeer“. Wheelock (1977), S. 191.

⁴⁸¹ Wheelock (1977), S. 232.

⁴⁸² Wheelock (1977), S. 200ff.

⁴⁸³ Koslov, Susan: De wonderlijke Perspectyfkas. An Aspect of 17. Dutch Painting, in: Oud Holland 82, Den Haag 1967, S. 35ff.

⁴⁸⁴ Wheelock (1977), S. 200ff.

fungieren könnten. Die *Ansicht von Delft* ist tatsächlich die einzige Arbeit von Fabritius, die sein ansonsten ausschließlich durch Zeitzeugenberichte überliefertes Interesse am Spiel mit der Perspektive belegt.

Es ist weiterhin nicht gänzlich auszuschließen, dass sich in Delft zeitversetzt der Gedanke entwickelte, den Vorhang als Element des Sammlungswesens in das Repertoire der illusionistischen Malerei aufzunehmen. Auch hier kannte man Schutzvorhänge sowie die symbolische Bedeutung der Vorhänge aus dem mariologischen Kontext. Auf dem Höhepunkt der Beliebtheit des Trompe-l'oeil ist es vorstellbar, dass Künstler nach Möglichkeiten suchten, illusionistische Effekte auch in ihrem Genre einzusetzen. Die erste Verwendung des Motivs in Delft fällt mit einem allgemeinen Umbruch in der dortigen Malerei zusammen.⁴⁸⁵ In der Zeit um 1650 wirken verschiedene „historische und soziologische“⁴⁸⁶ Einflüsse auf die Maler in Delft ein, die eine Loslösung von den traditionellen Vorgaben der perspektivischen Malerei begünstigen. Dabei wird Gerard Houckgeest eine führende Rolle zugewiesen. Seit 1650 stellte dieser nicht mehr das Innere von Phantasiekirchen dar, wie es bis dahin üblich war, sondern gab die realistische Ansicht der Delfter Kirchen wieder.⁴⁸⁷ Emanuel de Witte und Hendrick van Vliet folgten seinem Beispiel, nachdem sie in den ersten Jahren ihrer Laufbahn andere Themen abgebildet hatten. Dieser Bildtypus wurde bald zum Aushängeschild der Delfter Malerei.

Nicht zuletzt ist auch eine direkte Kenntnis der Amsterdamer Gemälde mit Vorhang durch die Delfter Maler denkbar. Diese könnten die Bilder bei Reisen selbst studiert haben. Des Weiteren ist die Provenienz der meisten Trompe-l'oeil nicht vollständig rekonstruierbar, und so könnten sie auch nach Delft verkauft worden sein. Bislang fehlen genauere Untersuchungen bezüglich des plötzlichen Auftauchens und der häufigen Verwendung des illusionistischen Vorhangs in der Delfter Kirchenmalerei. Grundsätzlich gilt, dass es sich dabei um ein klar definiertes und umrissenes Motiv handelt, das kurz vorher bereits in einer bestimmten Werkstatt aufgekommen und bis 1650 schon mindestens sieben Mal von dort tätigen

⁴⁸⁵ Liedtke (1982), S. 11.

⁴⁸⁶ Wheelock (1977), S. 327.

⁴⁸⁷ Liedtke (1982), S. 81.

Malern umgesetzt worden war. Daher ist die Kenntnis durch die Übermittlung einer Person wahrscheinlicher als eine leicht zeitversetzte zweite „Erfindung“. Diese Übertragung eines Einzelmotivs ist unabhängig vom allgemeinen Grad der Einflussnahme dieser Person zu sehen.

Der Vorhang in den Kircheninterieurs weist einige Anklänge an das Vorbild Rembrandts auf, die eine Verbindung zu dessen Atelier vermuten lassen. Er greift durch die inhaltliche Verknüpfung zum Bildthema einen Aspekt auf, dem sich ein späteres Bild mit Vorhang aus der Rembrandt-Werkstatt widmet, welches 1649 entstand.⁴⁸⁸ Im Gemälde *Christus und die Jünger in Emmaus* (Abbildung 26) wird, wie auch in dem von 1646, eine intime Stimmung wiedergegeben. Der Vorhang unterstreicht hier jedoch nicht nur die Atmosphäre, sondern einen speziellen thematischen Gesichtspunkt der Darstellung und führt ihn auf eine zweite Betrachtungsebene. Die Entdeckung der Jünger in Christi Gegenwart zu speisen, kommt einer „Enthüllung“ gleich (Lukas 24, 13 – 31). Wie sich der Schleier von ihrem Bewusstsein hebt, so wird auch nun für den Betrachter der Blick frei auf den auferstandenen Christus, der von einer hellen Aura umgeben ist. Diese inhaltliche Übereinstimmung der Bedeutung mit den Vorhängen der Kircheninterieurs lässt eine Verbindung zum Rembrandtkreis vermuten. Vermittler hierfür könnte durchaus Carel Fabritius gewesen sein. Für diese These spricht darüber hinaus das Spiel mit den Ebenen und der Perspektive, wie es in den Kircheninterieurs hervortritt. Der Vorhang markiert hier, wie auch vor anderen natürlichen Bildern, die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum. Die Neuerungen der Delfter Schule, nämlich die Darstellung realer Kircheninnenräume und des durch die Zwei-Punkt-Perspektive veränderten Blickwinkels, waren Schritte in Richtung einer realistischeren Malerei. Doch der Vorhang mindert die angestrebte „Betretbarkeit“ der dargestellten Szene und führt sie dem Betrachter als künstliches Produkt vor Augen. Carel Fabritius experimentierte auf verschiedene Weise mit der Umsetzung der Perspektive. Es ist durchaus denkbar, dass er mit dem illusionistischen Mittel des gemalten Vorhangs bereits in Zeichnungen

⁴⁸⁸ Bislang wurde das Gemälde Rembrandt zugeschrieben, im Rahmen der Untersuchungen des Rembrandt Research Projects kamen Zweifel hieran auf. Inzwischen wird die Urheberschaft durch einen Schüler Rembrandts diskutiert. Vgl. S. 30, Anmerkung 70.

gearbeitet hatte und diesen Aspekt des Motivs, zusammen mit den von Rembrandt geprägten Auffassungen, nach Delft brachte.⁴⁸⁹ Das Bild *Christus und die Jünger in Emmaus* entstand nur kurz vorher und Fabritius ging womöglich unter dem frischen Eindruck des Gemäldes nach Delft. Selbst wenn Fabritius noch nicht Mitglied der Gilde war, ist ein Austausch mit ansässigen Künstlern wie de Witte und Houckgeest vor 1652 möglich.

Zwar ist kein Beispiel von Fabritius überliefert, das einen gemalten Vorhang zeigt, Blankert vermutet aber in einer Skizze von Leonaert Bramer (Abbildung 128) ein verlorenes Motiv Fabritius'.⁴⁹⁰ Es zeigt einen Mann, der vor einem opulent gedeckten Tisch sitzt. Im oberen Drittel ist ein Vorhang locker umgeschlagen und in der rechten oberen Ecke zusammengefasst. Es ist keine Vorhangstange erkennbar, der Stoff scheint aber in seiner vollen Ausdehnung sichtbar und wird nicht von den Bildrändern geschnitten. Der Saumverlauf an der rechten Seite ist aufgrund des Skizzencharakters unklar. Die Konturen der dort platzierten Kanne und die der Stoffkante überlagern sich hier. Bemerkenswert ist, dass dieser umgeschlagene Vorhang ein wesentliches Motiv und eine Neuerung der Delfter Maler nach 1653 darstellt. Diese Form überwiegt gegenüber der glatt herunter hängenden Version im Verhältnis von annähernd 2:1 und wirkt bis zu Pieter de Hooch nach, der sie noch Mitte der 1660er Jahre in seinem Bild *Der Versammlungsraum der Bürgermeister im Rathaus von Amsterdam* (Abbildung 59) einsetzt. Da sich diese Variation (bis auf das zerstörte Bild von Gerrit Dou, entstanden um 1656, Abbildung 15) nicht außerhalb dieses Delfter Kreises findet, ist es durchaus denkbar, dass sie dort entwickelt wurde und die Künstler sich dadurch von der herkömmlichen Gestaltung absetzen wollten. Das gehäufte Auftreten dieser Abwandlung könnte aber auch auf ein einflussreiches Vorbild zurückgehen, wie es die Skizze Bramers darstellen könnte.

Zusammenfassend lässt sich folgende Verbreitung des Motivs im 17. Jahrhundert feststellen: In den ersten zehn bis zwölf Jahren ist es maßgeblich die erste Schülergeneration Rembrandts, die das Motiv trägt und

⁴⁸⁹ Dazu gehört auch, dass Rembrandt den illusionistischen Effekt im Gemälde *Christus und die Jünger in Emmaus* im Vergleich zu *Die Heilige Familie mit Vorhang* erhöht, indem er den Vorhang hier scheinbar auf den gemalten Rahmen aufschlagen lässt.

⁴⁹⁰ Blankert, Albert: *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings*, New York 1978, S. 33.

weiterentwickelt. Dazu gehören Nicolaes Maes (insgesamt 4 Bilder, inklusive 2 Kopien), Gerrit Dou (insgesamt 3 Bilder, inklusive des zerstörten Dresdener Bildes), Gebrand van den Eeckhout (2 Bilder), Karel van der Pluym und Jan Ruischer. Die Umsetzungen werden freier, je weiter sie sich zeitlich vom Vorbild entfernen. Während van der Pluym (1650) sich noch dicht an der Vorlage bewegt, setzen die Künstler sich nach 1655 deutlicher davon ab. Die *gescholtene Magd* von Maes (1655) und Dous zerstörtes Bild *Die Traubenpflückerin* (1656), ein Kriegsverlust der Dresdner Gemäldegalerie, belegen dies eingehend in Form und Inhalt. Letzteres zeigte einen Vorhang, der spielerisch in einem lockeren, gebauschten Bogen über die Vorhangstange geschlagen ist. Des Weiteren lässt sich erkennen, dass die bedeutenderen Maler wie Dou und Maes beginnen, eigene Interpretationen des Motivs zu erfinden. Sie gehen über die bloße Tradierung als illusionistisches Element hinaus und bringen neue Inhalte. Im Gegensatz dazu bedienen sich andere Rembrandtschüler später des Motivs aus rein dekorativen Gründen. Jan Ruischer, der wohl in den „mittleren vierziger Jahren“ bei Rembrandt gelernt hatte, zeigt den Vorhang in seinem Bild *Stadt und Festung Königstein* (Abbildung 129) aus der Zeit zwischen 1662/65.⁴⁹¹ Dabei übernimmt das Motiv vor der Landschaftsvedute keine weiterführende Funktion mehr. Den Intimitäts-steigernden Effekt sucht man hier vergebens und auch der Illusionismus wird nicht konsequent zu Ende geführt, da das natürliche Bild von einer Blumenranke statt von einem gemalten Rahmen umfasst wird. Die Anbringung erfolgt über Schlaufen, eine Vorhangstange ist jedoch nicht gegeben. Das Bild war Bestandteil der Kunstkammer des Kurfürsten von Sachsen, für den Ruischer ab 1662 tätig war, und entstand ungefähr zeitgleich mit den ersten Vorhang-Trompe-l'oeil Gijsbrechts am dänischen Hof.⁴⁹² Zu dieser Zeit scheint das Motiv auf das schmückende Moment reduziert und wird bereits spärlicher verwendet.

Die Frage, wie Cornelius Gijsbrechts zum Motiv des gemalten Vorhangs kam, kann leider nicht geklärt werden, da sein Lebenslauf und vor allem Zeit und Ort seiner Ausbildung im Dunkeln liegen. Er ist aufgrund seiner Schaffenszeit und seiner Form der Umsetzung in die dritte Generation von

⁴⁹¹ Sumowski (1986), S. 2526.

⁴⁹² Sumowski (1986), S. 2533.

Künstlern zu rechnen, die das Motiv von einem Rembrandtschüler übernahmen. Bei seinen Gemälden bieten sich nur noch vage Anlehnungen an die frühen Beispiele und der illusionistische Vorhang hängt bis auf wenige Beispiele nicht mehr vor einem natürlichen Bild. Er stellt zwar noch einen Schutzvorhang dar, befindet sich aber nun gemeinsam mit anderen Objekten im Betrachterraum. Die Kombination von illusionistischen Elementen mit prächtigen Materialien ist in den Vordergrund gerückt.

6.10 Zusammenfassung

Das Trompe-l'oeil erlangte in der Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden große Beliebtheit. Diese erklärt sich vor allem durch allgemeine Tendenzen in der holländischen Gesellschaft und deren Auswirkungen auf die Malerei. Darüber hinaus lassen sich gerade bei einzelnen Motiven konkrete Gründe für deren Bevorzugung innerhalb der Gattung finden.

Als ein Genre, welches eng mit dem Stilleben verwandt ist, konnte das Trompe-l'oeil von dessen steigender Beliebtheit profitieren. Ähnlich dem Stilleben bezogen sich die Themen der illusionistischen Bilder auf das Leben des Bürgertums oder stellten einen Bezug zum Adel her. Die Jagd und das Musizieren beispielsweise repräsentierten geschätzte Beschäftigungen, mit denen man sich zunehmend an den feudalen Schichten orientierte.⁴⁹³ Die Künstler bildeten die dafür benötigten Gegenstände und deren Aufbewahrungssituation ab. Dabei konnten auch regionale Besonderheiten berücksichtigt werden, wie zum Beispiel die hohe Nachfrage nach Jagd-Trompe-l'oeil in der Umgebung von Den Haag, welche auf die dort weit verbreitete Vogeljagd und die Nähe zum Hof zurückging.

Es wurde meist für den freien Markt gefertigt und die Künstler richteten ihre Produktion daher auf die bei der Käuferschaft beliebten Motive aus. Im stetigen Wachstum des Kunstmarktes fanden Trompe-l'oeil-Maler eine Nische, um ihre Werke abzusetzen. Das Trompe-l'oeil besaß darüber hinaus einen eigenen Reiz gegenüber anderen Gattungen, welcher aus der Bewunderung der Kunstfertigkeit des Malers sowie der Freude über die

⁴⁹³ Zumthor (1992), S. 94.

Entdeckung des Schwindels entstand. Dabei bezogen sich die Künstler indirekt auch auf die bekannten antiken Anekdoten. Die im 17. Jahrhundert vorherrschende Wertschätzung für solche Arbeiten, wie sie sich unter anderem an den Höfen in Form der Kunst- und Wunderkammern ausdrückte, findet sich auch in der bürgerlichen Gesellschaft, genauso wie die Freude an der Betrachtung der Bilder im Allgemeinen. Hiervon profitierte auch das Trompe-l'oeil, denn technische Meisterleistung ist hier Voraussetzung.

Die Maler des Trompe-l'oeil nutzten reale Vorbilder, um so eine Täuschung zu erzielen. Diese bestimmten somit die Motive des Genres. Anhand des Vorhangmotivs, welches Mitte der 1640er Jahre aus dem Sammlungskontext in die Malerei übernommen wurde, lässt sich eine konkrete Beeinflussung durch einzelne Personen oder Werkstätten aufzeigen. Innerhalb eines Ateliers oder einer Künstlergemeinschaft fand ein reger Austausch statt. Dieser betraf sowohl die Erscheinungsform als auch den symbolischen Gehalt eines Motivs. Die Schüler griffen beliebte Elemente auf und setzten sie nach ihren Schwerpunkten und Vorlieben neu um. So erhöhte beispielsweise Maes die Intimität und Stimmung, die er bereits in der Vorlage Rembrandts gesehen hatte. Fabritius und Dou sowie die vermutlich von ihnen beeinflussten Künstler stellten hingegen den illusionistischen Effekt und das Spiel mit den Ebenen in den Vordergrund. Diese neuen Impulse führten dazu, dass sich dieses auffällige Motiv bis in die 70er Jahre des 17. Jahrhunderts halten konnte.

7. Schlussbemerkung

In dieser Arbeit wurden Form und Bedeutung einzelner Elemente des niederländischen Trompe-l'oeil untersucht. Ein erstes Ergebnis ist die Fülle an Gemälden, die sich bei der Recherche im Vorfeld ergab, und die auch durch immer neu entdeckte Bilder im Verlauf der gesamten Arbeit stetig anwuchs. Sie zeigt, dass der Umfang dieser in ihrer Entstehungsregion und Produktionszeit begrenzten Gruppe erheblich größer ist, als bisher angenommen.

Aufgrund des Bildmaterials konnten Schwerpunkte in der Kombination einzelner Motive (Vorhang, Cartellino) festgestellt werden. Sie wurden demnach nicht beliebig, sondern gezielt eingesetzt. Ihre Verwendung richtete sich nach unterschiedlichen Aspekten, die unter anderem durch die Tradition der jeweiligen Vorbilder geprägt waren. Deren mögliche Inhalte spiegeln sich auch in den Trompe-l'oeil-Elementen wider, welche diese dokumentieren, intensivieren, verbergen oder hervorheben können. Ihr Einsatz und die äußere Form der Motive wandeln sich innerhalb der Blütezeit des Genres. Die Trompe-l'oeil stellen demnach keineswegs eine homogene und unveränderliche Gruppe dar.

Oftmals sieht man heute in der kurzfristigen Täuschung die einzig mögliche Aufgabe des Trompe-l'oeil, und lange Zeit wurde es von der Kunstkritik auf ein bloßes Kuriosum reduziert. Zur Zeit ihres Entstehens waren die hier untersuchten Motive jedoch wahrscheinlich mehr als nur eine optische Spielerei. Tatsächlich fällt es dem heutigen Betrachter schwer, sich vom Effekt einer gelungenen Täuschung oder der Motivwahl, die oft verblüffend modern erscheint, zu lösen. Erst dann kann aber ein darüber hinausgehender Bildsinn erschlossen werden. Eine Überinterpretation würde dem Trompe-l'oeil allerdings ebenso wenig gerecht werden, wie eine herabsetzende Verallgemeinerung.

Die Gattung erfreute sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts offenbar großer Beliebtheit in der niederländischen Gesellschaft und war ein gefragtes Ausstattungsstück damaliger Bürgerstuben. Über die genauen Gründe hierfür lassen sich heute nur Mutmaßungen anstellen. Aufgrund seiner Motive und Käuferschaft kann es durchaus als „bürgerliche Kunstform“ beschrieben

werden.⁴⁹⁴ Die Entwicklungen innerhalb dieser Gesellschaftsschicht hatten maßgeblichen Einfluss auf das Genre. Es finden sich einerseits feudalistische Anklänge, die einen Repräsentationsanspruch des Bürgertums dokumentieren, beispielsweise in Texten der Cartellini. Andererseits betonen einige Darstellungen auch die calvinistischen Werte, welche innerhalb der Gesellschaft geschätzt und zunehmend propagiert wurden. Die Mahnung zu Tugenden wie Fleiß, Ordnung und Schlichtheit wurde im Trompe-l'oeil ebenso umgesetzt wie auch in anderen Bereichen der Malerei. Innerhalb einer Kunstgattung, die sich durch die radikalisierte Form der Nachahmung von Wirklichkeit definiert, spiegelt sich ein vom Prunk abgekehrter Realismus, welcher der „asketischen Ethik des Calvinismus“ entspricht.⁴⁹⁵ Einige Ausprägungen des Trompe-l'oeil in den Niederlanden können durchaus als calvinistisches Phänomen gedeutet werden, wie die Verknüpfung von Vorhangmotiv und Kircheninterieur. Sie sind es vor allem, durch welche sich diese Gruppe von späteren Formen außerhalb der nördlichen Niederlande maßgeblich unterscheidet.

Die Produktion von Trompe-l'oeil in Holland läuft nach dem dritten Quartal des 17. Jahrhunderts aus. Als Ausdruck einer speziellen Gesellschaftsform war es von deren Kontinuität abhängig. Burda geht davon aus, dass das Trompe-l'oeil vor allem der Untermauerung des ideologischen Anspruchs des Bürgertums diene.⁴⁹⁶ Folglich führte eine Veränderung dieser Gesellschaft, in diesem Fall die Festigung der Verhältnisse, zum Ende der Gattung:

Von daher wird übrigens auch einsichtig, warum die Malerei dieser Periode nicht über einen bestimmten Punkt hinausführen konnte. Mit Sicherung der politischen und ökonomischen Organisationsformen und zunehmendem Wohlstand der Gesellschaft verliert diese eng an die Auseinandersetzung mit dem Feudalismus geknüpfte erste künstlerische Ausdrucksform einer rein bürgerlichen Gesellschaft ihre Funktion als ideologisches Kampfmittel.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Burda (1969), S. 167. Die wenigen für den Hof produzierten Werke setzen sich deutlich vom Rest der Gemälde ab.

⁴⁹⁵ Burda (1969), S. 164.

⁴⁹⁶ Burda (1969), S. 165.

⁴⁹⁷ Burda (1969), S. 170.

Eingeschränkt kann man dieser Auffassung zustimmen. Des Weiteren ist jedoch zu beachten, dass es sich beim Trompe-l'oeil um eine extreme Kunstform handelt, welche auf die Überraschung des Betrachters angewiesen ist. Es wäre daher durchaus denkbar, dass nach circa fünfzig Jahren der Umsetzung die Bekanntheit der Motive gegenüber dem Überraschungsmoment überwog, und das Genre deshalb an Reiz für Publikum und Maler verlor.⁴⁹⁸ Es wird jedoch auch nach 1680 fortgeführt, dann allerdings außerhalb der Niederlande und in abweichender Form. Der Schwerpunkt liegt nun bis ins 19. Jahrhundert in Europa wieder auf illusionistischen Wandgemälden. Aber auch in Amerika entsteht eine ganz eigene Ausprägung des Genre, die sich gerade zu Beginn an den niederländischen Vorläufern orientiert. Die Tafelbilder konzentrieren sich thematisch auf Quodlibets, Atelierwände und Jagd-Trompe-l'oeil. Der gemalte Vorhang wird nicht mehr verwendet, das illusionistische Cartellino findet sich weiterhin. Jedoch werden auch neue Motive aufgenommen, die auf die veränderte Erscheinung von Gemälden im Sammlungszusammenhang reagieren. Dazu zählt zerbrochenes Glas vor kleinformatigen Bildern, dahinter ein natürliches Bild.⁴⁹⁹ Auch die Erfindung der Fotografie spiegelt sich in den Trompe-l'oeil wider: Die Gemälde ahmen nun dieses neue Medium der Reproduktion nach, beispielsweise als Zugabe auf Atelierwänden.

Abschließend soll hier ein Zitat von Samuel van Hoogstraten, Rembrandtschüler und selbst Meister des Trompe-l'oeil (Abbildung 24), angeführt werden:

Hierauf stellen die Malerlehrlinge spielenderweise alltägliche Dinge dar, in lebensechten Farben und ausgeschnitten, wie Briefe und Kämme. Sie finden es einfach, Flaches auf flachem Hintergrund abzubilden. Doch kann man damit Ehre einlegen, wenn man Fürsten und Fürstinnen täuscht.(...)
Diese Künstler müssen wissen, daß sie nur gemeine Soldaten im Heer der Künstler sind.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ In Hinsicht auf die extreme Reaktion, die das Trompe-l'oeil beim Betrachter auslöst, haften dem niederländischen Trompe-l'oeil auch Aspekte einer *Modeerscheinung* an, die vom Zeitgeschmack abhängig ist und mit dessen Wechsel nicht mehr nachgefragt wird.

⁴⁹⁹ Mauriés (1998), S. 227.

⁵⁰⁰ Zitiert nach Braun, Michael: Trompe-l'oeil. Ehre und Ansehen durch Betrug, in: Schneede, Uwe (Hrsg.): Das Kunstkammerregal, Hamburg 1996, S. 36.

Hierin drückt sich die Ambivalenz aus, mit der das Genre bis heute beurteilt wird. Hoogstraten verweist die Maler der illusionistischen Bilder einerseits auf eine niedrige Stufe innerhalb der Gattungshierarchie des akademischen Systems. Andererseits empfiehlt er die mimetische Abbildung der Gegenstände als Übung für Lehrlinge und stellt Ruhm durch eine gelungene Täuschung in Aussicht. In diesen Ansporn mischt sich ein weiteres Mal der Stolz des Künstlers, selbst einen Fürsten mittels eines Trompe-l'oeil getäuscht zu haben. Die vorgelegte Arbeit hat gezeigt, dass das Genre des Trompe-l'oeil bis heute zu täuschen und zu überraschen vermag – gerade weil es oftmals unterschätzt und auf den technischen Aspekt reduziert wird.

Verzeichnis der verwendeten Literatur

1. Quellen

Diderot d'Alembert (1780) – Diderot d'Alembert: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris 1751/1780

Dijk (1758) – Dijk, Jan van: Kunst en historiekundige Beschryving en Aanmerkingen over alle de Schildyen op het Stadhuis te Amsterdam, door Jan van Dijk, Amsterdam 1758

Mander (1617) – van Mander, Carel (Übersetzt von Hanns Floerke): Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Nachdruck Wiesbaden 2000

Philostratus – Philostratus, Flavius: Imagines, Nachdruck London 1960

Plinius – Plinius d.Ä., Gaius: Naturalis Historia, Nachdruck London 1962

Schaep (1885) – Schaep, Gerard Pietersz.: De Schilderijen in de drie Doelens te Amsterdam. Beschreven door G. Schaep, Amsterdam 1653, in: Scheltema, Pieter (Hrsg.): Aemstel's oudheid of gedenkwaardigheden van Amsterdam, Amsterdam 1885, S. 121ff.

2. Literatur

Adam (1985) – Adam, Ann: The paintings of Thomas De Keyser (1596/7 – 1667). A study of Portraiture in seventeenth-century Amsterdam, Volume I – III, Diss. Cambridge 1985

Alpers (1985) – Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985

Amsterdam (1976) – Bestandskatalog Rijksmuseum Amsterdam: All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue, Amsterdam 1976

Asemissen (1989) – Asemissen, Hermann Ulrich: Ästhetische Ambivalenz. Spielarten der Doppeldeutigkeit in der Malerei, Kurhessische Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft Kassel, Heft 2, Kassel 1989

Ausstellungskatalog Amsterdam (1994) – Luitjen, Ger/van Suchtelen, Ariane (Hrsg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art (1580 – 1620), Amsterdam/Zwolle 1994

Ausstellungskatalog Amsterdam (1999) – Chong, Alan/Kloek, Wouter (Hrsg.): Still-Life Paintings from the Netherlands 1550 – 1720, Amsterdam 1999

Ausstellungskatalog Basel (1987) – Boerlin, Paul (Hrsg.): Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz, Zürich 1987

Ausstellungskatalog Braunschweig (1978) – Klessmann, Rüdiger (Hrsg.): Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1978

Ausstellungskatalog Bremen (2000) – Röver-Kann, Anne/ Buschoff, Anne (Hrsg.): Rembrandt oder nicht? Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis aus den Hamburger und Bremer Kupferstichkabinetten, Ostfildern-Ruit 2000

Ausstellungskatalog Dartmouth (1991) – Kenseth, Joy (Hrsg.): The Age of the Marvelous, Dartmouth College Hanover, New Hampshire 1991

Ausstellungskatalog Den Haag (1988) – Segal, Sam (Hrsg.): A Prosperous Past. The Sumptuous Still Life in the Netherlands 1600 – 1700, Den Haag 1988

Ausstellungskatalog Frankfurt (1993) – Schulze, Sabine (Hrsg.): Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Frankfurt 1993

Ausstellungskatalog Kopenhagen (1999) – Koester, Olaf (Hrsg.): Blændværker. Gijsbrechts. Kongernes Illusionsmester, Kopenhagen 1999

Ausstellungskatalog Leiden (1988) – Sluijter, Eric Jan (Hrsg.): Leidse Fijnschilders: Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760, Zwolle 1988

Ausstellungskatalog London (2000) – Koester, Olaf (Hrsg.): Painted Illusions. The Art of Cornelius Gijsbrechts, London/Kopenhagen 2000

Ausstellungskatalog Münster (1979) – Langemeyer, Gerhard/ Peters, Hans-Albert (Hrsg.): Stilleben in Europa, Münster 1979

Ausstellungskatalog Rotterdam (1996) – Giltaij, Jeroen/Kelch, Jan (Hrsg.): Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert, Rotterdam/Berlin 1996

Ausstellungskatalog Washington (1989) – Wheelock, Arthur (Hrsg.): Still Lifes of the Golden Age. Northern European Paintings from the Heinz Family Collection, Washington 1989

Ausstellungskatalog Washington (2002) – Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.): Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting, Washington 2002

- Ausstellungskatalog Worcester** (1979) – Welu, James (Hrsg.): Seventeenth-Century Dutch Painting. Raising the curtain on New England Private Collections, Worcester 1979
- Battersby** (1974) – Battersby, Martin: Trompe-l'oeil. The eye deceived, London 1974
- Bergström** (1983) – Bergström, Ingvar: Dutch Still-Life Painting in the seventeenth Century, New York 1983
- Biedermann** (1994) – Biedermann, Hans (Hrsg.): Knaurs Lexikon der Symbole, München 1994
- Bingöl** (1997) – Bingöl, Orhan: Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei, Mainz 1997
- Blankert** (1978) – Blankert, Albert: Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings, New York 1978
- Bock** (1984) – Bock, Henning/Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): Holländische Genremalerei im 17. Jh., Symposium Berlin 1984
- Bonn** (1982) – Bestandskatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900, Köln 1982
- Braun** (1994) – Braun, Michael: Cornelis Norbertus Gijsbrechts und Franciscus Gijsbrechts, Diss. Berlin 1994
- Braun** (1996) – Braun, Michael: Trompe-l'oeil. Ehre und Ansehen durch Betrug, in: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Das Kunstkammerregal, Hamburg 1996
- Bredenkamp** (1993) – Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993
- Brown** (1981) – Brown, Christopher: Carel Fabritius. Complete Edition with a *catalogue raisonné*, Oxford 1981
- Brusati** (1995) – Brusati, Celeste: Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago 1995
- Burda** (1969) – Burda, Christa: Das Trompe-l'oeil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Diss. München 1969
- Burger-Wegener** (1976) – Burger-Wegener, Catja: Johannes Lingelbach. 1622 – 1674, Diss. Berlin 1976
- Burke** (1993) – Burke, Peter: Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert, Göttingen 1993

Bußmann (1998) – Bußmann, Klaus/Schilling, Heinz (Hrsg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa, Textband II – Kunst und Kultur, München 1998

Cavalli-Björkmann (2000) – Cavalli-Björkmann, Görel: Hieronymus in der Studierstube und das Vanitasstilleben, in: Ausstellungskatalog Washington (2002), Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.): Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting, Washington 2002, S. 47ff.

Carasso-Kok (1988) – Carasso-Kok, Marijke/Levy-van Halm, Koos (Hrsg.): Schutters in Holland, Zwolle/Haarlem 1988

Chapman (1991) – Chapman, Perry H.: Jan Steen's household revisited, in: Simiolus Band 20/21, Apeldoorn 1990/91, S. 183ff.

Chapman (1996) – Chapman, Perry H./Kloek, Wouter Th./Wheelock, Arthur K. Jr. (Hrsg.): Jan Steen. Maler und Erzähler, Stuttgart/Zürich 1996

Dam-Mikkelsen/Lundbaek (1980) – Dam-Mikkelsen, Bente/Lundbaek, Torben (Hrsg.): Ethnographic Objects in The Royal Danish Kunstkammer. 1650-1800, Kopenhagen 1980

Dars (1979) – Dars, Celestine: Images of Deception. The Art of Trompe-l'oeil, Oxford 1979

Dekker (2001) – Dekker, Rudolf M.: Humor in Dutch Culture of the Golden Age, Wiltshire 2001

De Vrij (1967) – de Vrij, Marijke: The world on paper. A descriptive catalogue of cartographical material published in Amsterdam during the seventeenth century, Amsterdam 1967

Düchting (1996) – Düchting, Hajo: Jan Vermeer van Delft im Spiegel seiner Zeit, Erlangen 1996

Eberlein (1982) – Eberlein, Johann Konrad: Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982

Ekkart (1988) – Ekkart, Rudolf E.O.: De Schutterstukken buiten Amsterdam en Haarlem, in: Carasso-Kok, Marijke/Levy-van Halm, Koos (Hrsg.): Schutters in Holland, Zwolle/Haarlem 1988, S. 124ff.

Fendrich (1990) – Fendrich, Herbert: Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles, (Diss. Bonn 1988) Frankfurt a. M. 1990

Fischel (1935) – Fischel, Oskar: Art and Theater II, in: Burlington Magazin 66, London 1935, S. 58ff.

- Fraenkel** (1992) – Fraenkel, Béatrice: La signature. Genèse d'un signe, Saint-Amand 1992
- Gaskell** (1981) – Gaskell, Ivan: Gerrit Dou and Trompe-l'oeil, in: Burlington Magazin 123, London 1981, S. 164ff.
- Geogel/Lecoq** (1987) – Geogel, Pierre/Lecoq, Anne-Marie: La peinture dans la peinture, Paris 1987
- Gerson** (1963) – Gerson, Horst: Das trügerische Stilleben in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Sitzungsberichte, Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin 1962/63, S. 3ff.
- Gilbert** (1992) – Gilbert, Creighton E.: Grapes, Curtains, Human Beings: The Theory of Missed Mimesis, in: Künstlerischer Austausch. XXVIII Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, Band II, Berlin 1992, S. 413ff.
- Goedde** (1996) – Goedde, Lawrence O.: Das Seebild als Historie und Metapher, in: Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), Giltaij, Jeroen/Kelch, Jan (Hrsg.): Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert, Rotterdam/Berlin 1996, S. 59ff.
- Grijzenhout** (1993) – Grijzenhout, Frans: Non Gloria, sed Memoria. Die Erinnerungsfunktion des Wortes in der niederländischen Malerei, in: Ausstellungskatalog Frankfurt (1993), Schulze, Sabine (Hrsg.): Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Frankfurt 1993, S. 93ff.
- Grimm** (1979) – Grimm, Claus: Das Jagdstilleben, in: Ausstellungskatalog Münster (1979), Langemeyer, Gerhard/Peters, Hans-Albert (Hrsg.): Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 253ff.
- Grimm** (2001) – Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart 2001
- Groenveld** (1998) – Groenveld, Simon: Der Friede von Münster. Die niederländische Seite des Westfälischen Friedens, Bad Honnef 1998
- Gudlaugsson** (1938) – Gudlaugsson, Sturla: Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts, Würzburg 1938
- Haak** (1969) – Haak, Bob: Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969
- Hand** (2002) – Hand, John Oliver: Petrus Christus. Porträt eines Karthäuser Mönches, in: Ausstellungskatalog Washington (2002), Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.): Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting, Washington 2002, S. 164f.

Haverkamp-Begemann (1982) – Haverkamp-Begemann, Egbert:
Rembrandt: The Nightwatch, Princeton, New Jersey 1982

Hedinger (1983) – Hedinger, Bärbel: Karten in Bildern. Zur Ikonographie der
Wandkarte in holländischen Interieursgemälden des 17. Jahrhunderts,
Diss. Hamburg 1983

Schneede (1996) – Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Das Kunstkammerregal,
Hamburg 1996

Hibbard (1983) – Hibbard, Howard: Caravaggio, New York 1983

Hollander (1994) – Hollander, Martha: Structures in Space and Society in the
17century Dutch Interieur, Berkley 1994

Hollmann/Tesch (2004) – Hollmann, Eckhard/Tesch, Jürgen: Die Kunst der
Augentäuschung, München 2004

Huizinga (1977) – Huizinga, Johan: Holländische Kultur im siebzehnten
Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1977

Jantzen (1910) – Jantzen, Hans: Das niederländische Architekturbild,
Leipzig 1910

Kemp (1986) – Kemp, Wolfgang: Rembrandt und die Heilige Familie. Oder:
Die Kunst einen Vorhang zu lüften, Frankfurt 1986

Kemp (1986a) – Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der
rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans/Kemp, Wolfgang/
Sauerländer, Willibald (Hrsg.): Kunstgeschichte – Eine Einführung,
Berlin 1986, S. 240ff.

Kersting (1979) – Kersting, Hannelore: Trompe-l'oeil. Die Relation von Bild
und Gegenstand, Diss. Bonn 1979

Klauser (1960) – Klauser, Theodor: Der Vorhang vor dem Thron Gottes, in:
Jahrbuch für Antike und Christentum, Münster 1960, S. 141f.

Kleinemann (1996) – Kleinemann, Ute: Rahmen und Gerahmtes,
Frankfurt 1996

Klemm (1979) – Klemm, Christian: Weltdeutung – Allegorien und Symbole im
Stilleben, in: Ausstellungskatalog Münster (1979), Langemeyer, Gerhard/
Peters, Hans-Albert (Hrsg.): Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 140ff.

König/Schön (1996) – König, Eberhard/Schön, Christiane: Stilleben,
Berlin 1996

Koslov (1967) – Koslov, Susan: De wonderlijke Perspectyfkas. An Aspect of
17. Dutch Painting, in: Oud Holland 82, Den Haag 1967, S. 35ff.

Kris/Kurz (1980) – Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1980

Laabs (2000) – Laabs, Annegret: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000

Lammertse (1996) – Lammertse, Friso: „Watmen met een Penne doen can”. Über Federkunststücke mit maritimen Darstellungen, in: Ausstellungskatalog Rotterdam (1996), Giltaij, Jeroen/Kelch, Jan (Hrsg.): Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert, Rotterdam/Berlin 1996, S. 45ff.

Lane (1975) – Lane, Barbara G.: „Ecce Panis Angelorum”: The manger as Altar in Hugo’s Berlin *Nativity*, in: The Art Bulletin 57, Nr.4, New York 1975, S. 476ff.

Lecoq (1998) – Lecoq, Anne-Marie: *Die Augen täuschen*, sagen sie, in: Mauriès, Patrick (Hrsg.): Trompe-l’oeil. Das getäuschte Auge, Köln 1998, S. 63ff.

Levy-van Halm (1988) – Levy-van Halm, Koos: De Haarlemse schutterstukken, in: Carasso-Kok, Marijke/Levy-van Halm, Koos (Hrsg.): Schutters in Holland, Zwolle/Haarlem 1988, S. 104 ff.

Liedtke (1982) – Liedtke, Walter A.: Architectural Painting in Delft, Doornspijk 1982

Liedtke (2000) – Liedtke, Walter A.: A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries, Zwolle 2000

London (1995) – Bestandskatalog National Gallery London, Christopher Baker (Hrsg.): The National Gallery complete illustrated Catalogue, London 1995

Lundt (2000) – Lundt, Sönke: Der Blick auf die Neue Welt: Die Brasilienreise Albert Eckhouts 1637 – 1644, Kiel 2000

Luther (1979) – Luther, Gisela: Stilleben als Bilder der Sammelleidenschaft, in: Ausstellungskatalog Münster (1979), Langemeyer, Gerhard (Hrsg.): Stilleben in Europa, Münster 1979, S. 88ff.

Manke (1963) – Manke, Ilse: Emanuell de Witte (1617-1692), Amsterdam 1963

Mauriès (1998) – Mauriès, Patrick (Hrsg.): Trompe-l’oeil. Das getäuschte Auge, Köln 1998

Martin (1924) – Martin, W.: Jan van Ravesteyn’s *Magistraat en Schutters*, 1618, en het ontwerp daarvoor, in: Oud Holland 41, Den Haag 1923/24

Marx (1985) – Marx, Harald: Trompe-l'oeil und Cogito, in: Dresdner Kunstblätter 5, Dresden 1985, S. 130ff.

Mayer-Meintschel (1979) – Mayer-Meintschel, Annaliese: Die Briefeleserin von Jan Vermeer van Delft – zum Inhalt und zur Geschichte des Bildes, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Dresden 1978/79, S. 91ff.

Méchoulan (1992) – Méchoulan, Henry: Das Geld und die Freiheit. Amsterdam im 17. Jahrhundert, Stuttgart 1992

Meijer (1885) – Meijer, D.C. Jr.: De Amsterdamsche Schutters-Stukken in en buiten het nieuwe Rijks Museum, in: Oud Holland 3, Den Haag 1885, S. 112ff.

Meijer (1888) – Meijer, D.C. Jr.: De Amsterdamsche Schutters-Stukken in en buiten het nieuwe Rijks Museum, in: Oud Holland 6, Den Haag 1888, S. 225ff.

Meijer (1889) – Meijer, D.C. Jr.: De Amsterdamsche Schutters-Stukken in en buiten het nieuwe Rijks Museum, in: Oud Holland 7, Den Haag 1889, S. 45ff.

Middendorf (1992) – Middendorf, Ulrike: Scherzhaftes Durcheinander. Das Quodlibet in der bildenden Kunst, in: Weltkunst Heft 17, München 1992

Milmann (1982) – Milmann, Miriam: The Illusions of Reality. Trompe-l'oeil Painting, Genf 1982

Moffit (1986) – Moffit, John F.: The veiled metaphor in Hugo van der Goes Berlin *Nativity*: Isaak and Jeremiah or Marc an Paul?, in: Oud Holland 100, Den Haag 1986, S. 157ff.

Moffit (1989) – Moffit, John: Rembrandt, revelation and Calvin's Curtain, in: Gazette des Beaux Arts, 6. Periode, Band 113, Paris 1989, S. 175ff.

Montias (1982) – Montias, John Michael: Artist and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century, New Jersey 1982

Nickel (1983) – Nickel, Helmut: Carpaccio's *Young Knight in a Landscape*. Christian Champion and Guardian of Liberty, in: Metropolitan Museum of Art Journal Band 18, New York 1983, S. 85ff.

Nürnberg (1995) – Bestandskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Tacke, Andreas (Hrsg.): Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Mainz 1995

Otrange-Mastai (1975) – d'Otrange-Mastai, Marie-Luise: Illusions in Art. Trompe-l'oeil. A History of Pictorial Illusionism, New York 1975

Orenstein (1994) – Orenstein, Nadine: *Vanitas and Still life with a skull*, in: Ausstellungskatalog Amsterdam (1994), Luitjen, Ger/van Suchtelen, Ariane (Hrsg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art (1580 – 1620), Amsterdam/Zwolle 1994

Pawlik (1979) – Pawlik, Johannes: Theorie der Farbe, Köln 1979

Poch-Kalous (1975) – Poch-Kalous, Margarete: Das Trompe-l'oeil-Stilleben, in: Mitteilungen für vergleichende Kunstforschung 1/2, Wien 1975, S. 7.

Radke-Stegen (1978) – Radke-Stegen, Marlis: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion, Meisenheim 1978

Raupp (1984) – Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (Diss. Bonn 1984) Hildesheim 1984

Reuterswärd (1956) – Reuterswärd, Patrik: Tavelförhänget. Kring ett Motiv i holländskt 1600 talsmaleri, in: Konsthistorisk Tidskrift 25, Stockholm 1956, S. 297ff.

Riegl (1931) – Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt, Wien 1931

Robinson (1984) – Robinson, William W.: The *Eavesdroppers* and Related Paintings by Nicolaes Maes, in: Bock, Henning/Gaehtgens, Thomas W. (Hrsg.): Holländische Genremalerei im 17. Jh., Symposion Berlin 1984, S. 283ff.

Roscam Abbing (1992) – Roscam Abbing, Michiel: De trompe-l'oeil-anekdote over Rembrandts Dienstmeisje (van Roger de Piles, 1635 – 1709), in: Kroniek van het Rembrandthuis, Heft 2, Amsterdam 1992, S. 2ff.

Rowen (1986) – Rowen, Herbert R.: John de Witt. Statesman of the „True Freedom“, Cambridge 1986

Russel (1983) – Russel, Magarita: Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the origins of Dutch marine painting, Leiden 1983

Schama (1988) – Schama, Simon: Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, Frankfurt a.M. 1988

Schneede (1996) – Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Das Kunstkammerregal, Hamburg 1996

Schneider (1994) – Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1994

Schölzel (2000) – Schölzel, Christoph: Zur Maltechnik der Leidener Feinmaler, in: Laabs, Annegret: Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2000, S. 14ff.

Schwarz (1987) – Schwarz, Sabine: Das Bücherstilleben in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1987

Seifertová (1984) – Seifertová, Hana: Augenbetrüger und ihre Motivation im 17. Jahrhundert. Zur Ausstellung „Das Stilleben und sein Gegenstand“, in: Dresdner Kunstblätter 2, Dresden 1984, S. 49ff.

Sigel (1977) – Sigel, Brigitt Andrea: Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eines Motivs der Marienikonographie, Diss. Zürich 1977

Singer (2002) – Singer, Wolf: The Misperception of Reality, in: Ausstellungskatalog Washington (2002), Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.): Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'oeil Painting, Washington 2002, S. 41ff.

Suchtelen (1994) – van Suchtelen, Ariane: Jan van Ravesteyn *The Burgomasters and Aldermen receiving the Officers of the Civic Guard, 1618*, in: Ausstellungskatalog Amsterdam (1994), Luitjen, Ger/ van Suchtelen, Ariane (Hrsg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art (1580 – 1620), Amsterdam/Zwolle 1994, S. 597ff.

Sumowski (1985) – Sumowski, Werner: Drawings of the Rembrandt School, Band I – IX, New York 1979-1985

Sumowski (1986) – Sumowski, Werner: Die Gemälde der Rembrandt-Schüler, Landau 1986

Thomsen (1938) – Thomsen, Thomas: Albert Eckhout. Ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer. Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert, Kopenhagen 1938

Tümpel (1988) – Tümpel, Christian: De Amsterdamse Schutterstukken, in: Carasso-Kok, Marijke/Levy-van Halm, Koos (Hrsg.): Schutters in Holland, Zwolle/Haarlem 1988, S. 74ff.

Tümpel (1996) – Tümpel, Christian: Krieg und Frieden. Die Spiegelung in der niederländischen Kunst bei Rembrandt und seinen Zeitgenossen, in: Leendert Noordegraaf (Hrsg.): 1648. De Vrede van Munster, Hilversum 1996, S. 309ff.

Tümpel (1998) – Tümpel, Christian/Tümpel, Astrid: Die Spiegelung von Krieg und Frieden in der Niederländischen Kunst, in: Bußmann, Klaus/ Schilling, Heinz (Hrsg.): 1648. Krieg und Frieden in Europa, Textband II – Kunst und Kultur, München 1998, S. 555ff.

Van Gils (1935) – Van Gils, J. B. F.: Jan Steen en de Rederijkers, in: Oud Holland, Band 52, Den Haag 1935, S. 130ff.

Wazbinski (1993) – Wazbinski, Zygmunt: Le „Cartellino“. Origine et Avatars d’une Etiquette, in: Pantheon 21, München 1993, S. 278ff.

Weixlgärtner (1928) – Weixlgärtner, Arpad: Die Fliege auf dem Rosenkranzfest, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, Wien 1928, S. 20ff.

Westermann (1996) – Westermann, Mariet: Von Rembrandt zu Vermeer, Köln 1996

Westermann (2000) – Westermann, Mariet: Rembrandt, London 2000

Wheelock (1977) – Wheelock, Arthur K. Jr.: Perspective, Optics and Delft Artists around 1650, New York/London 1977

Wheelock (1992) – Wheelock, Arthur K. Jr.: Vermeer, Köln 1992

White (1986) – White, Christopher: A View of Rembrandt’s *Holy Family*, in: The Ashmolean 11, Oxford 1986, S. 4ff.

Wilhelm (1953) – Wilhelm, Jaques: Silhouettes and Trompe-l’oeil Cut Outs, in: The Art Quarterly, Winter, Detroit (1953), S. 295ff.

Zumthor (1992) – Zumthor, Paul: Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts, Leipzig 1992

Abbildungen



Abb. 1 Rembrandt Harmen'sz. van Rijn, *Die Heilige Familie mit dem Vorhang* (1646)

Öl auf Holz, 46,5 x 69 cm

Staatliche Kunstsammlungen, Kassel



Abb. 2 Gerard Dou, *Selbstportrait am Fenster* (1640ziger)

Öl auf Holz, 48 x 37 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

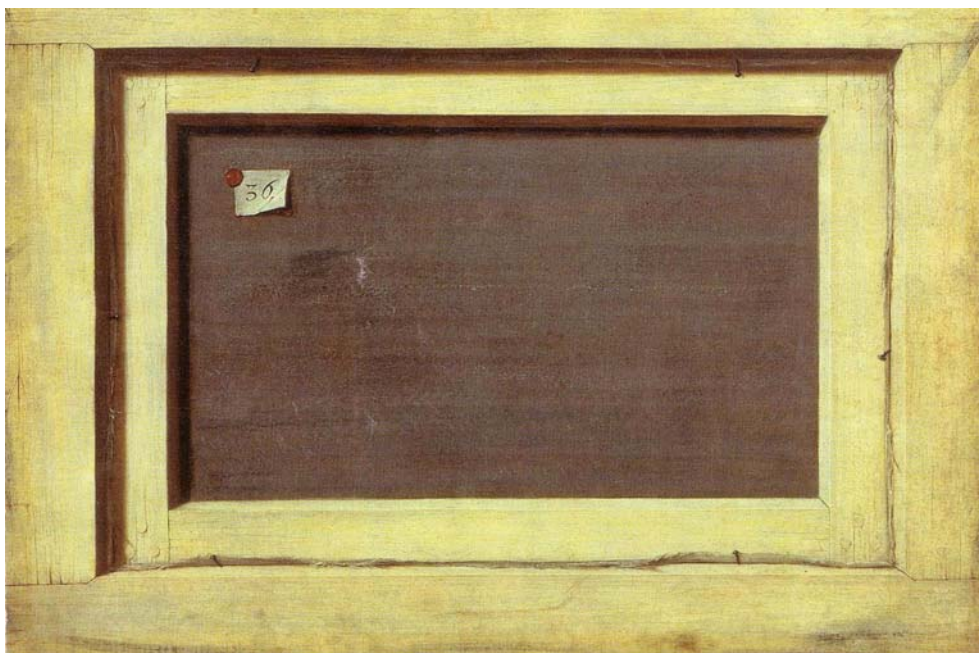


Abb. 3 Cornelius Gijsbrechts, *Rückseite eines Gemäldes* (1670/72)
 Öl auf Leinwand, 66,4 x 87 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 4 Adriaen van Spelt u. Frans van Mieris der Ältere,
Blumenstilleben mit gemalten Vorhang (1658)
 Öl auf Holz, 46,5 x 63,9 cm
 Art Institute of Chicago, Chicago



Abb. 5 Gerrit Houckgeest, *Inneres der Oude Kerk in Delft* (1650/51)
 Öl auf Holz, 49 x 41 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam

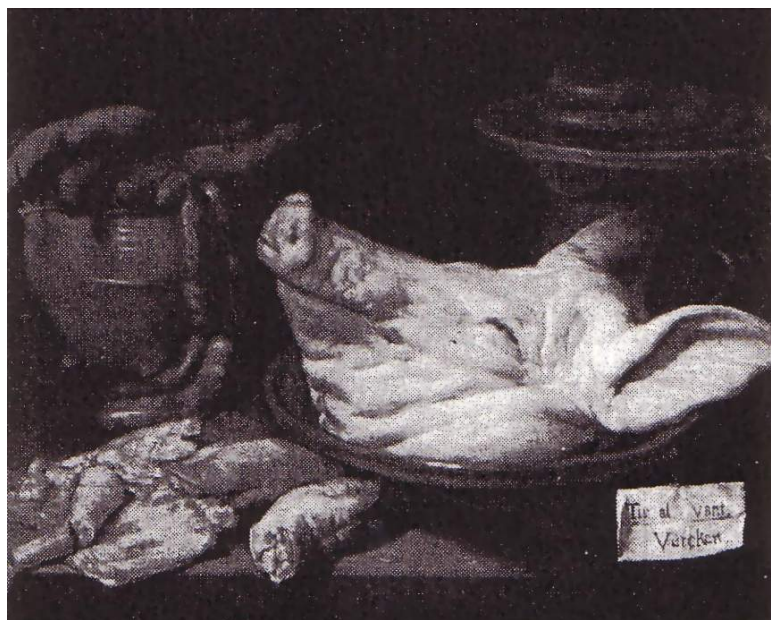


Abb. 6 Monogrammist JVR F., *Stilleben mit Schweinekopf, Schweinepfoten und Würsten* (1. Hälfte 17. Jahrhundert)
 Öl auf Holz, 57 x 72 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam (Dauerleihgabe an Muiderslot)



Abb. 7 Cornelius Gijsbrechts, *Steckbrett mit Wandtaschen und Notenbuch* (1668)
 Öl auf Leinwand, 123,5 x 107 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 8 Johannes Leemans, *Jagdgerät eines Vogelfängers* (1665)
 Öl auf Leinwand, 126 x 161 cm
 Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 9 Adriaen van de Venne, *Die Menschenfischer* (1614)

Öl auf Holz, 98 x 189 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

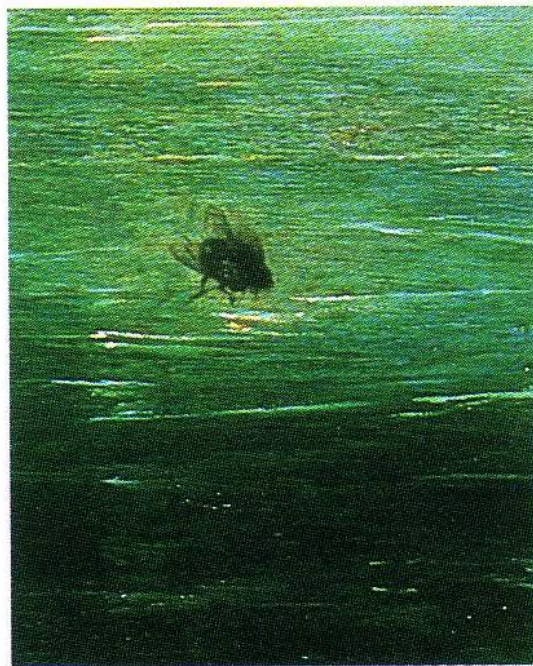


Abb. 9a Adriaen van de Venne, *Die Menschenfischer*

Detail (Fliege)



Abb. 10 Jeronimus van Diest, *Die Aufbringung des englischen Admiralsschiffs „Royal Charles“* (1667)
 Öl auf Leinwand, 68 x 103,5 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 10a Jeronimus van Diest, *Die Aufbringung des englischen Admiralsschiffs „Royal Charles“*
 Detail (Cartellino)



Abb. 11 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Delfter Kirche* (1652)
 Öl auf Holz, 97,5 x 82 cm
 Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig



Abb. 12 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal von Piet Hein* (1653/55)
 Öl auf Holz, 76,2 x 65,1 cm
 Toledo Museum of Art, Ohio



Abb. 13 Nicolaes Maes, *Die gescholtene Magd* (1655)
 Öl auf Holz, 46,3 x 72,2 cm
 Harold Samuel Collection, London



Abb. 13a Nicolaes Maes, *Die gescholtene Magd* (1655)
 Federzeichnung, Maße unbekannt
 Fogg Art Museum, Harvard



Abb. 14 Gerrit Dou, *Stilleben mit Leuchter und Kutschenuhr* (ca. 1660)
 Öl auf Holz, 43 x 35,5 cm
 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 15 Gerrit Dou, *Die Traubenpflückerin* (um 1656)
 Öl auf Holz, 35,5 x 29,5 cm
 Ehemals Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden
 – Kriegsverlust 1945 –



Abb. 16 Adriaen van Gaesbeeck, *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1647)
 Öl auf Holz, 40 x 48,5 cm
 Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



Abb. 17 Abraham de Pape, *Spinnende Frau und alter Mann (Tobit und Anna)*
 (1658)
 Öl auf Holz, 40,7 x 56 cm
 National Gallery, London



Abb. 18 Cornelius Gijsbrechts, *Atelierwand mit Vanitas-Stilleben* (1668)
 Öl auf Leinwand, 152 x 118 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 19 Cornelius Gijsbrechts, *Cut-Out Trompe-l'oeil Leinwand mit Fruchtstilleben*
 (um 1670)
 Öl auf Holz, 226 x 123 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 20 Cornelius Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil mit Falknerei-Ausrüstung, Peitsche und Jagdmesser* (1672)
 Öl auf Leinwand, 118 x 89 cm
 The Royal Danish Collections at Rosenborg Palace, Kopenhagen



Abb. 21 Cornelius Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil mit Jagdmesser, -horn, -schwert und anderen Jagdutensilien* (1672)
 Öl auf Leinwand, 118 x 89 cm
 The Royal Danish Collections at Rosenborg Palace, Kopenhagen



Abb. 22 Cornelius Biltius, *Stilleben mit aufgehängten Vögeln* (17. Jahrhundert)
 Öl auf Leinwand, 62 x 43 cm
 Gemäldegalerie Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 23 Frans Snyders, *Stilleben mit Geflügel und Wildbrett* (1614)
 Öl auf Leinwand, 156 x 218 cm
 Wallraf-Richartz-Museum, Köln

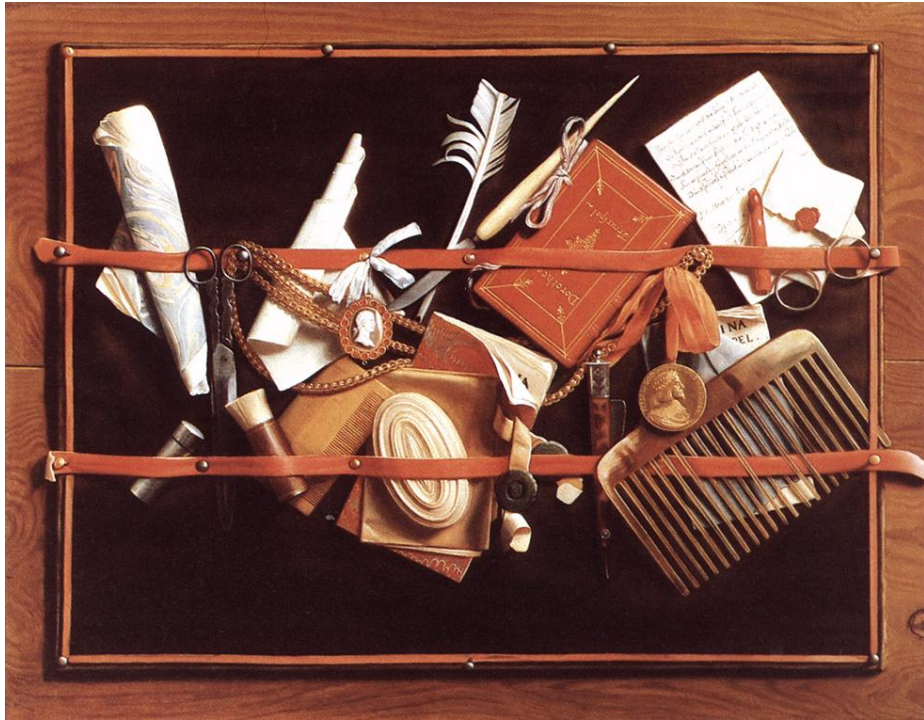


Abb. 24 Samuel van Hoogstraten, *Trompe-l'oeil-Steckbrett* (1666/68)
 Öl auf Leinwand, 63 x 79 cm
 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



Abb. 25 Wallerant Vaillant, *Holzbord mit Briefen und Schreibutensilien* (1658)
 Öl auf Leinwand, 51,5 x 40,05 cm
 Staatliche Kunstsammlungen, Dresden



Abb. 26 Rembrandt Harmenzz. van Rijn (Rembrandt-Schule), *Christus und die Jünger in Emmaus* (1649)
 Öl auf Leinwand, 89,5 x 111 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 27 Frans van Myerop (alias Cyuck), *Stilleben mit aufgehängten Vögeln* (1670/80)
 Öl auf Leinwand, 120 x 93 cm
 Musée Groeninge, Brügge



Abb. 28 Jacopo de' Barbari, *Stilleben mit Rebhuhn, Armbrustbolzen und Handschuh* (1504)

Öl auf Holz, 52 x 42,5 cm

Alte Pinakothek, München



Abb. 29 Emanuel de Witte, *Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Willhelm dem Schweiger* (1653)

Öl auf Holz, 82,3 x 65 cm

Mr. und Mrs. Edward William Carter, Los Angeles



Abb. 30 Cornelius Gijsbrechts, *Atelierwand mit Violine und Notenheft* (1672)
 Öl auf Leinwand, 117 x 80 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 31 Melchior d'Hondecoeter, *Toter Hahn* (Mitte 17. Jahrhundert)
 Öl auf Leinwand, 111 x 83 cm
 Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel



Abb. 32 Cornelius Biltius, *Stilleben mit aufgehängtem Jagdgerät und Wildbrett* (um 1686)

Öl auf Leinwand, 180,5 x 189,5 cm

Gemäldegalerie Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 33 Jacob Biltius, *Wild* (1679)

Öl auf Leinwand, 67,5 x 50 cm

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 34 Cornelius Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil mit toter Ente und Jagdgerät* (1670/72)

Öl auf Leinwand, 114,3 x 66,8 cm

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 35 Cornelius Biltius, *Quodlibet mit Violine und Schriftstücken* (um 1686)

Öl auf Leinwand, 80 x 95,6 cm

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 36 Cornelius Gijsbrechts, *Musikinstrumente vor einer Wand*(um 1672)
Öl auf Leinwand, 168 x 115 cm
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 37 Jan Miense Molenaer, *Ölgemälde* (Mitte 17. Jahrhundert)
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
Brian Koester Gallery, London



Abb. 38 Samuel van Hoogstraten, *Trompe-l'oeil-Schranktür mit Stilleben* (1655)
 Öl auf Leinwand, 92,3 x 72,2 cm
 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien



Abb. 39 Cornelius Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil eines geschlossenen Wandschranks* (1665)
 Öl auf Leinwand, 69 x 59 cm
 Musées des Beaux-Arts, Rouen



Abb. 40 Cornelius Gijsbrechts, *Kuriositätenschränk mit Elfenbeinkrug* (1670)
Öl auf Leinwand, 99,5 x 89,5 cm
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 41 Cornelius Gijsbrechts, *Kuriositätenschränk mit Elfenbeinkrug*
(Rückseite)
Öl auf Leinwand, 99,5 x 89,5 cm
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 42 Cornelius Gijsbrechts, *Wandtasche* (frühe 1670er Jahre)
Öl auf Holz, 66 x 26 cm
Privatsammlung, Brüssel



Abb. 43 Jan Vermeer, *Die Allegorie der Malerei* (1673)
Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm
Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 44 Jan Vermeer, *Die Briefeleserin* (1657)
 Öl auf Leinwand, 83 x 64 cm
 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 44a Jan Vermeer, *Die Briefeleserin* (1657)
 Röntgenaufnahme des Ölgemäldes



Abb. 45 Johann J. von Sandrart, nach Joachim von Sandrart, *Zeuxis und Parrhasius* (1675)
 Radierung, 13,5 x 19,1 cm
 Detail (untere Platte)



Abb. 46 Gabriel Metsu, *Brieflesende Dame mit Magd* (1665/70)
 Öl auf Holz, 52 x 42 cm
 Sammlung Sir Albert Beit, Blessington Irland



Abb. 47 Emanuel de Witte, *Familienportrait* (1678)
 Öl auf Leinwand, 68,5 x 86,5 cm
 Alte Pinakothek, München

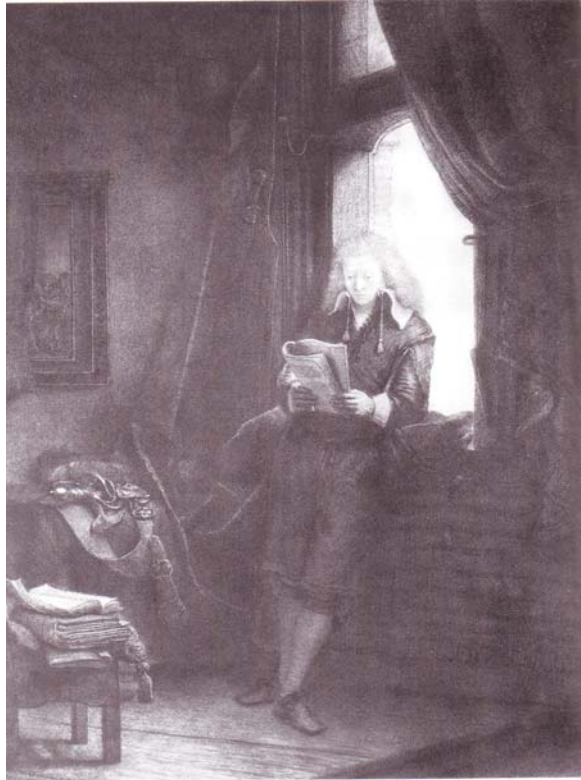


Abb. 48 Rembrandt Harmen van Rijn, *Bildnis des Jan Six* (1647)
 Ätzung und Stichel, 24,4 x 19 cm, erster Zustand
 Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Abb. 48a Rembrandt Harmen van Rijn, *Bildnis des Jan Six* (1647)
 Schwarze Kreide auf Platte, 24,5 x 19,1 cm
 Sammlung Six, Amsterdam



Abb. 49 Matthias Grünewald, *Verkündigung* (Detail aus dem *Isenheimer Altar*; 1. Öffnung, linker Flügel, 1515)
Öl auf Holz, ca. 153,5 x 269 cm
Museum Unterlinden, Colmar



Abb. 50 Albrecht Dürer, *Die Beschneidung Christi* (1503/04)
Holzschnitt, ca. 29,5×21,0 cm



Abb. 51 Francisco de Zurbarán, *Der heilige Bonaventura verweist den heiligen Thomas von Aquin auf den Gekreuzigten als Quelle allen Wissens* (1629)
Öl auf Leinwand, 226 x 256 cm
Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin



Abb. 52 Samuel van Hoogstraten, *Tod Mariens* (Datierung unbekannt)
Feder, Rötrel, Deckweiß, 15,8 x 24,8 cm
Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris



Abb. 53 Hugo van der Goes, *Anbetung der Hirten* (1470/80)

Öl auf Holz, 97 x 24,5 cm

Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin



Abb. 54 Raffael, *Die Sixtinische Madonna* (1513/14)

Öl auf Leinwand, 265 x 196 cm

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 55 Crispin de Passe, *Christus und die Jünger in Emmaus* (Anfang 17. Jh.)
Nach einem Bild von Vollenhoven
Kupferstich, Maße nicht bekannt



Abb. 56 Karel van der Pluym, *Der unbarmherzige Dienstknecht* (um 1650)
Öl auf Holz, 43,2 x 54,6 cm
Sammlung Russel, Amsterdam



Abb. 57 Jan Steen, *Des Menschen Leben/Die Welt als Bühne* (1674)
 Öl auf Leinwand, 68,2 x 82 cm
 Mauritshuis, Den Haag



Abb. 58 Jan Steen, *Die Hochzeit von Tobias und Sarah* (1671/73)
 Öl auf Leinwand, 103 x 123 cm
 The Fine Arts Museum, San Francisco



Abb. 59 Pieter de Hooch, *Der Versammlungsraum der Bürgermeister im Rathaus von Amsterdam* (1664/66)
 Öl auf Leinwand, 112,5 x 99 cm
 Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola



Abb. 60 Pieter de Hooch, *Ein Paar und Musiker in einer Halle* (nach 1660)
 Öl auf Leinwand, 72 x 67 cm
 Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 61 Hendrik Goltzius, Allegorie auf die Vergänglichkeit
(Quis evadet/Homo Bulla, 1594)
Kupferstich, Maße unbekannt



Abb. 62 Pieter de Hooch, *Frau mit Kind in der Speisekammer* (1660)
Öl auf Leinwand, 65 x 60,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 63 Salomon Savry, *Die Bühne der Amsterdamer Schouwburg* (1658)
Kupferstich, Maße unbekannt
Nederlands Theater Instituut, Amsterdam



Abb. 64 Rembrandt Harmenzs. van Rijn, *Die Predigt Johannis, des Täufers* (1655)
Feder und Pinsel in Bister (mit weißer Deckfarbe), 14,5 x 20,4 cm
Legat L. Bonnat, Louvre, Paris



Abb. 65 Vittore Carpaccio, *Präsentation im Tempel* (1510)
 Öl auf Holz, 421 x 236 cm
 Gallerie dell'Accademia, Venedig



Abb. 65a Vittore Carpaccio *Präsentation im Tempel*
 Detail (Cartellino)



Abb. 66 Vittore Carpaccio, *Porträt eines Ritters* (1510)
 Öl auf Leinwand, 218 x 152 cm
 Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid



Abb. 66a Vittore Carpaccio, *Porträt eines Ritters*
 Detail links (Cartellino beim Hermelin)



Abb. 66b Vittore Carpaccio, *Porträt eines Ritters*
 Detail rechts (Cartellino beim Zweig)



Abb. 67 Giovanni Bellini, *Portrait des Dogen Leonardo Loredan* (nach 1501)
 Öl auf Holz, 61,5 x 45 cm
 National Gallery, London



Abb. 68 Vittore Carpaccio, *Der Heilige Georg im Kampf gegen den Drachen*
 aus: Gemäldezyklus der Kapelle der Scuola di San Giorgio degli
 Schiavoni (1502 – 1507)
 Öl auf Leinwand, 141 x 360 cm
 Galerie Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig



Abb. 68a Vittore Carpaccio, *Der Heilige Georg im Kampf gegen den Drachen*
 Detail (Cartellino)



Abb. 69 Hephaistion, Bodenmosaiks aus dem Palast König Attalos II. von Pergamon (ca.160 v.Chr.)
Mosaik, Detail ca. 15 x 20 cm
Staatliche Museen, Antikensammlung, Berlin



Abb. 70 Herakleitos, *asarotos oikos* - *Der ungefegte Raum* (Detail)
(ca. 2. Jahrhundert n. Chr.)
Mosaik, ca. 405 x 400 cm
Museo Gregoriano Profano, Vatikan



Abb. 71 nach Hieronymus Bosch, *Jesus im Tempel* (um 1480)
 Öl auf Holz, 76,5 x 60,5 cm
 Galerie Narodni, Schloß Opočno, Prag



Abb. 72 Carlo Crivelli (Schule), *Die heilige Katharina von Alexandria* (um 1491)
 Tempera auf Holz, 37,5 x 18,5 cm
 National Gallery, London



Abb. 73 Carlo Crivelli, *Maria Magdalena* (1487)
 Tempera auf Holz, 152 x 49 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 73a Carlo Crivelli, *Maria Magdalena*
 Detail (Cartellino)

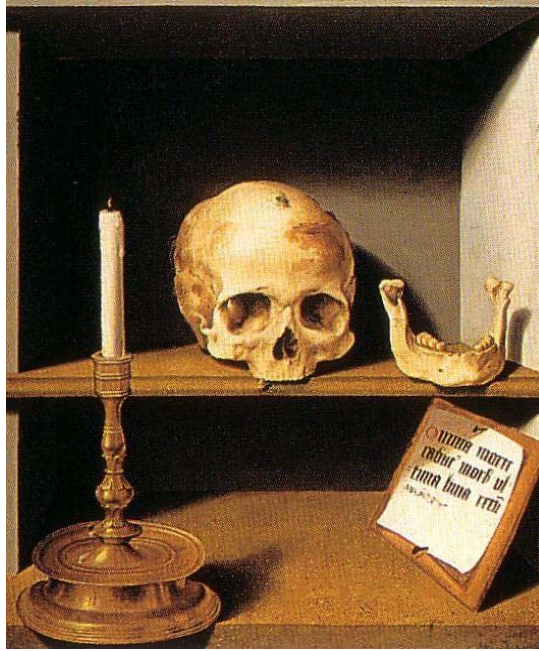


Abb. 74 Bartel Bruyn der Ältere, *Rückseite des Porträts der Jeanne-Luise Tissier* (1524)
Öl auf Holz, 61 x 51 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

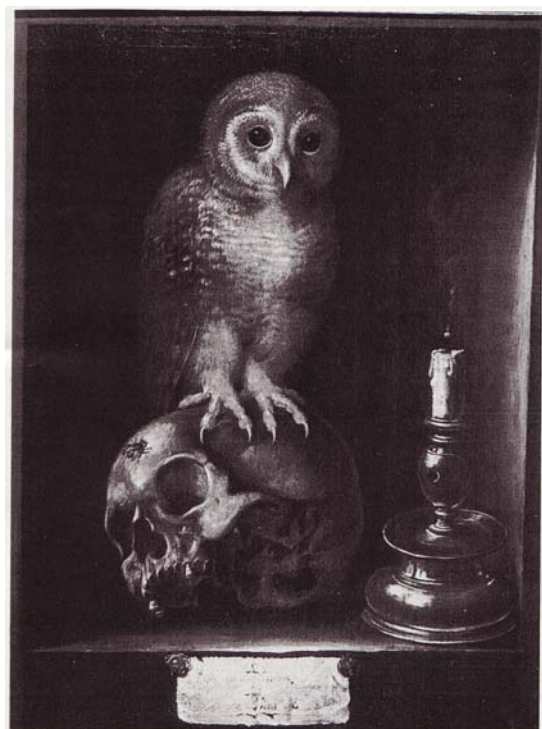


Abb. 75 Unbekannter Künstler, *Eule auf Totenkopf* (frühes 17. Jahrhundert)
Öl auf Holz, 54,2 x 40,5 cm
Musée des Beaux-Arts de Dijon (Donation Granville), Dijon



Abb. 76 Jaques de Gheyn, *Vanitasstilleben* (1621)
 Öl auf Holz, Maße unbekannt
 Yale University Art Gallery, New Haven



Abb. 77 David de Heem, *Vanitas* (1. Hälfte 17. Jahrhundert)
 Öl auf Leinwand, 42 x 56 cm
 Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Pommersfelde

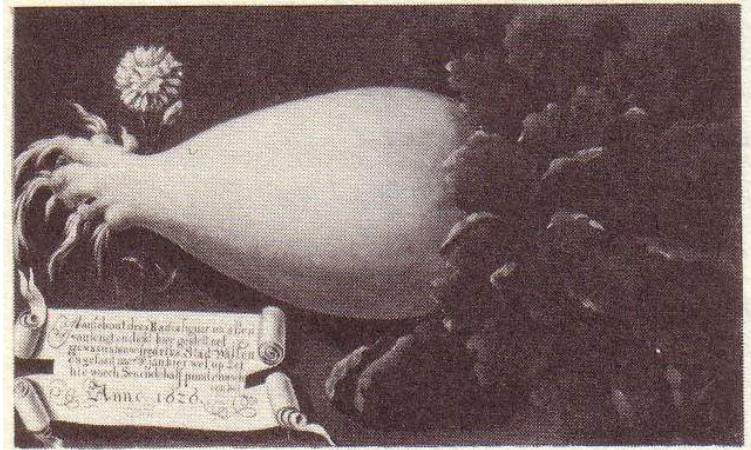


Abb. 78 Anonym (nordniederländische Schule), Großer Rettich (1626)
 Öl auf Holz, 53 x 87,5 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam

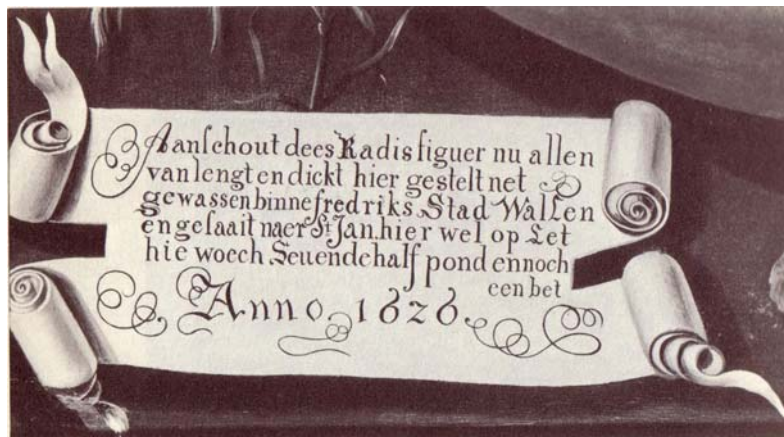


Abb. 78a Anonym (nordniederländische Schule), Großer Rettich
 Detail (Cartellino)



Abb. 79 Anonym (vermutlich deutsche Schule), Der Gänsesänger (1627)
 Öl auf Holz, 65 x 75 cm
 Naturkundemuseum Ottoneum, Kassel



Abb. 80 Jan van Scorel, *Die Haarlemer Jerusalemfahrer* (1528)
 Öl auf Holz, 114 x 275,7 cm
 Frans Hals Museum, Haarlem



Abb. 80a Jan van Scorel, *Die Haarlemer Jerusalemfahrer*
 Detail (Cartellino und Portrait Jan Scorels)



Abb. 81 Dirck Jacobsz., *Mitglieder der Amsterdamer Kloveniers* (1532)
 Öl auf Leinwand (übertragen von Holzuntergrund auf Leinwand 1879),
 115 x 160 cm
 Hermitage, St. Petersburg



Abb. 82 Cornelis Anthonisz., *Bankett der Amsterdamer Schützengilde* (1533)
 Öl auf Holz, 130 x 206,5 cm
 Historisch Museum, Amsterdam (Leihgabe des Rijksmuseums)



Abb. 82a Cornelis Anthonisz., *Bankett der Amsterdamer Schützengilde*
 Detail (Cartellino)



Abb. 83 Dirck Jacobs, *Die Amsterdamer Schützen (E)* (1561)
 Öl auf Holz, 91 x 184,5 cm
 Hermitage, St. Petersburg



Abb. 83a Dirck Jacobs, *Die Amsterdamer Schützen (E)*
 Detail (Papier auf dem Pfeiler)



Abb. 84 Jan Anthonisz. van Ravesteyn, *Die Bürgermeister und die Ältesten empfangen die Offiziere der Bürgergilde* (1618)

Öl auf Leinwand, 173 x 469 cm

Haags Historisch Museum, Den Haag



Abb. 84a Jan van Ravesteyn, *Vorstudie zum Gemälde Die Bürgermeister und Ältesten empfangen die Offiziere der Bürgerwehr* (vor 1618)

Zeichnung, 24,5 x 50,5 cm

Fondation Custodia (Coll. F. Lugt) Institut Néerlandaise, Paris



Abb. 85 Nicolaes Elias, genannt Pickenoy, *Die Kompanie des Kapitän Dirck Theuling und Lieutenant Adriaen Pietersz Raep* (1639)
 Öl auf Leinwand, 202 x 340,5 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam (Leihgabe der Stadt Amsterdam)



Abb. 86 Govaert Flinck, *Die Amsterdamer Bürgergilde unter Kapitän Joan Huydecoper van Maarseveen und Leutnant Frans Oetgens van Waveren feiert die Besiegelung des Friedens von Münster 1648* (1648)
 Öl auf Leinwand, 265 x 513 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 87 Thomas de Keyser, *Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans* (1632)

Öl auf Leinwand, 220 x 351 cm

Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 87a Thomas de Keyser, *Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans*

Detail (Dokumente im Vordergrund)

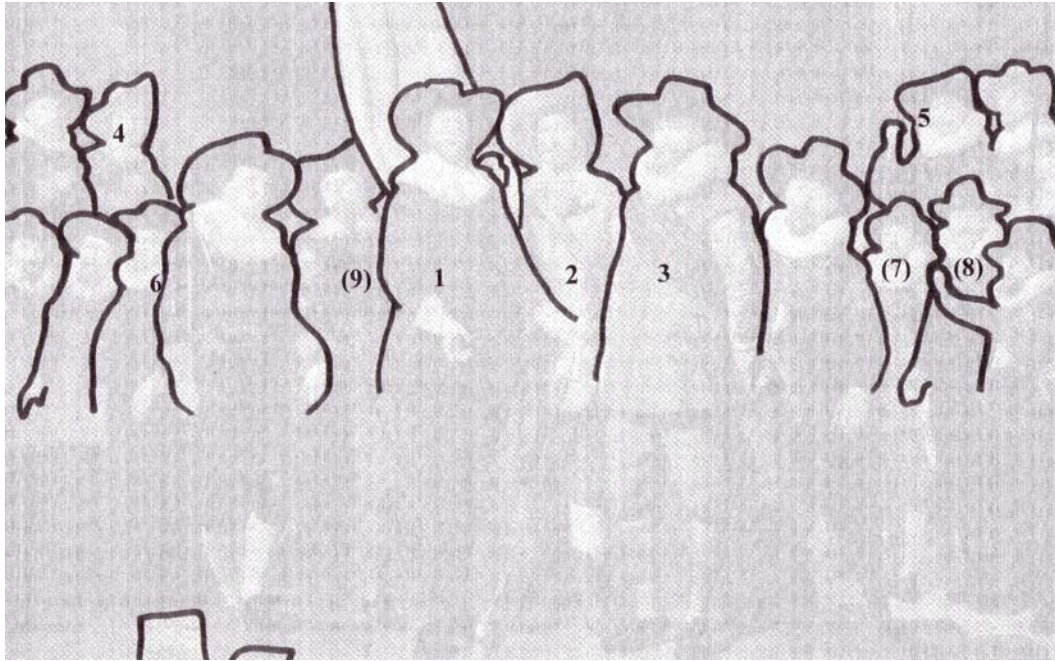


Abb. 87b Thomas de Keyser, *Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans*
Schema der Personenanordnung



Abb. 87c Thomas de Keyser, *Entwurf zur Kompanie des Hauptmannes Allaert Cloeck (1630/32)*
Zeichnung, 20,5 x 40,8 cm
Graphische Sammlung Albertina, Wien

linker Zettel	ungefähres Alter ¹	Beruf	auf dem Bild	gesichert ...
Allaert Claes Cloeck	42	Kaufmann	1	durch Attribut
Lucas Jacobsz. Rotgans	43	Prokurist	2	durch Attribut
Claes Cloeck Nanningsz	29		3	durch Attribut
Jan Vogelensangh	28		5	(Hellebarde/Alter?)
Gerrit Pietersz. Schagen	43		6	(Hellebarde/Alter?)
Michiel Coljin	48	Verleger	7	(Alter) ²
Hans Walschaert	42	Verleger		
Jan Kuysten	58		(8)	(Alter) ³
Adolf Fortenbeeck	??	Kaufmann		
Aris Hendrick Hallewat	61		(8)	(Alter)
Hendrick Coljin	39	Zuckerbäcker	(9)	(Alter) ⁴
Hademan van Laer	46	Färber		
Dirck Pietersz. Pers	61	Verleger	4	durch Einzelportrait
rechter Zettel				
Frederick Schulenborch	34			
Thomas Jacobsz. Hoyng	32			
Julius van den Bergen	??			

¹ Die nachfolgenden Daten sind Ann Adams Publikation entnommen. Adam (Keyser III), S. 84ff.

² Ann Adam weist diesen Namen der als Nummer 7 bezeichneten Persn zu, begründet dies mit dem Alter. Adam (KeyserIII), S 88.

³ Die ältesten Männer sind Pers, Kuysten und Hallewat, wobei Pers bereits als Figur links oben identifiziert werden konnte. Der Altersunterschied von nur drei Jahren macht eine genauere Bestimmung unmöglich.

⁴ Adam weist den Namen zwar „basierend auf dem Alter“ der Person direkt hinter Cloeck zu, in der erstellten Skizze fehlt diese Zuordnung allerdings – zu recht, denn auch hier ist mindestens eine Person im vergleichbaren Alter (de Laer, 46 Jahre). Adam (Keyser III), S. 90.

Abb.87d Thomas de Keyser, *Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans*
Liste der dargestellten Personen

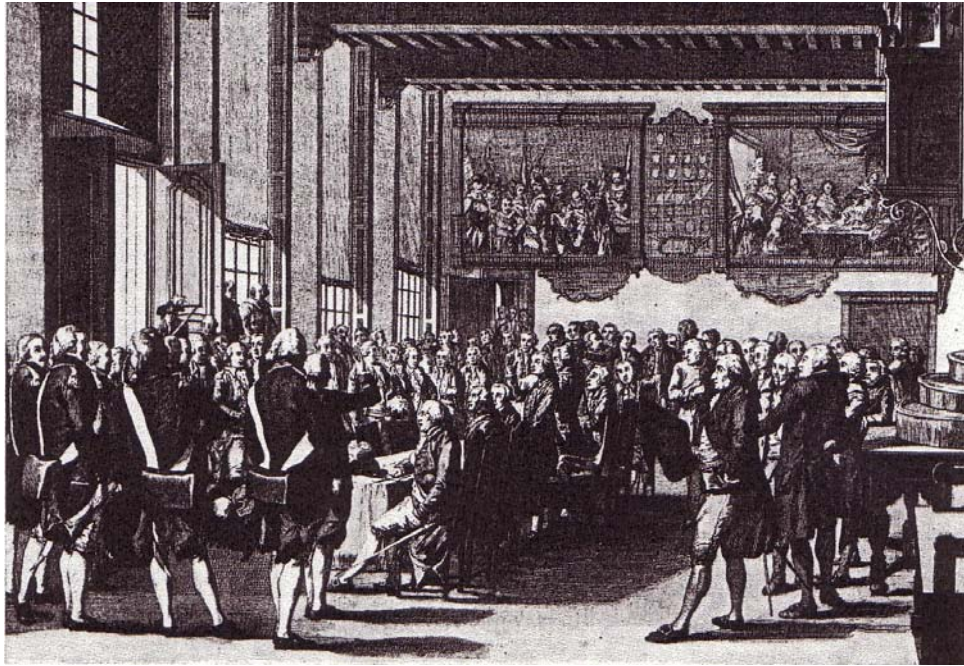


Abb. 88 A. de Witt und P.H. Jonxis nach Wybrand Hendriks.
Die Genossenschaft Pro Aris et Focis (1787)
 Radierung, koloriert, 24 x 36,5 cm
 Gemeentearchief, Haarlem



Abb. 89 Rembrandt Harmenzs. van Rijn. *Die Kompanie des Frans Banning Cocq und Willem van Ruytenburch (Die Nachtwache, 1642)*
 Öl auf Leinwand, 363 x 437 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 90 Reinier Nooms, gen. Zeeman, *Die Seeschlacht bei Livorno, 14. März 1653* (1653)
 Öl auf Leinwand, 142 x 225 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam

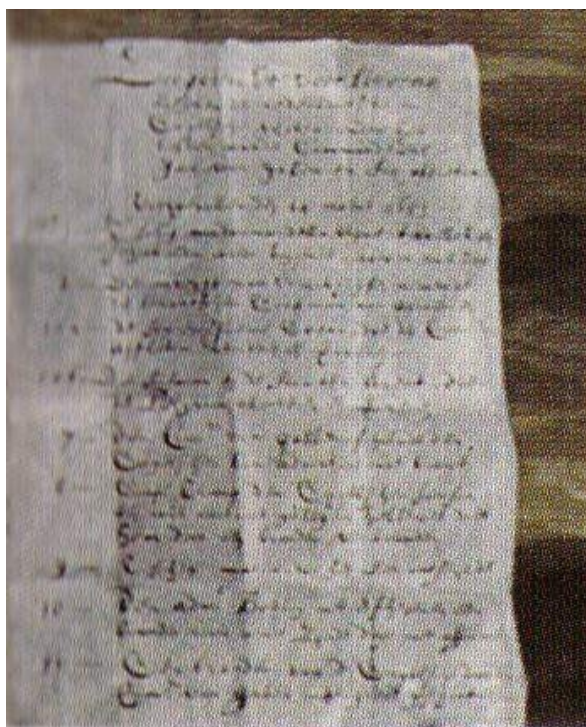


Abb. 90a Reinier Nooms, gen. Zeeman, *Die Seeschlacht bei Livorno, 14. März 1653*
 Detail (Cartellino)



Abb. 91 Hendrick Cornelisz Vroom, *Die Rückkehr Prinz Charles' aus Spanien, 5. Oktober 1623* (1623)
 Öl auf Leinwand, 127 x 297,2 cm
 National Maritime Museum Greenwich, London

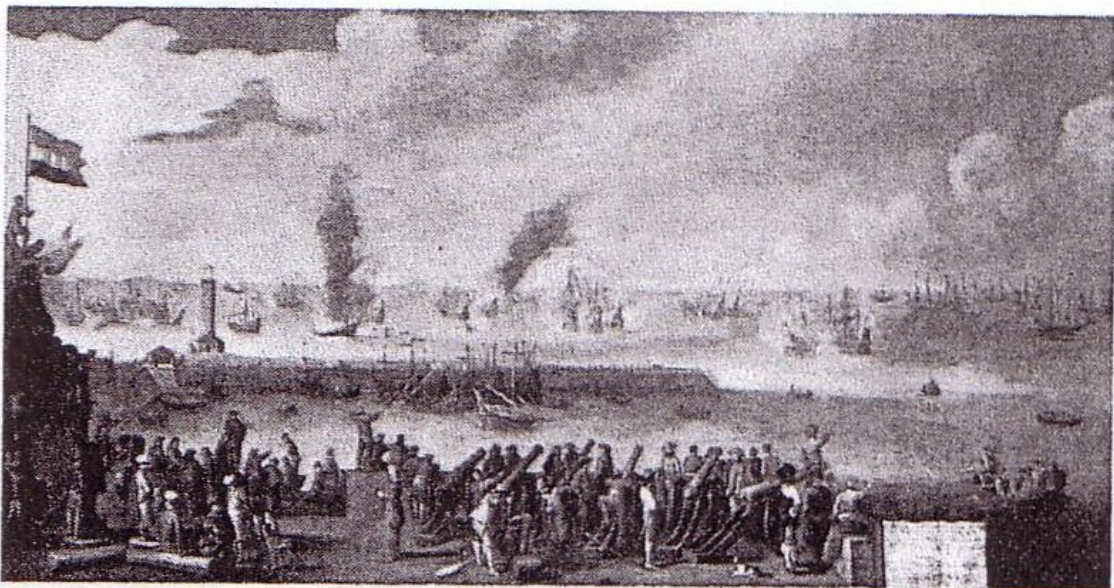


Abb. 92 Johannes Lingelbach, *Das Seegefecht bei Livorno, 14. März 1653* (1655/60)
 Öl auf leinwandbespanntem Holz, 114 x 216 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 93 Willem und Joan Blaeu, *Karte der Niederlande aus: Le Théâtre du monde ou nouvel atlas contenant les chartes et descriptions de tous les pais de la terre (1635)*
Kupferstich, 47,6 x 61,9 cm
Nederlands Scheepvaartmuseum, Amsterdam



Abb. 94 Jan Beerstraten, *Over-Groot Zee-gevecht; tussen den Holl. Heer L. Adm. Tromp en den Eng. Adm. Monk den 10. August 1635 (1653)*
Kupferstich, 13,5 x 17 cm
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

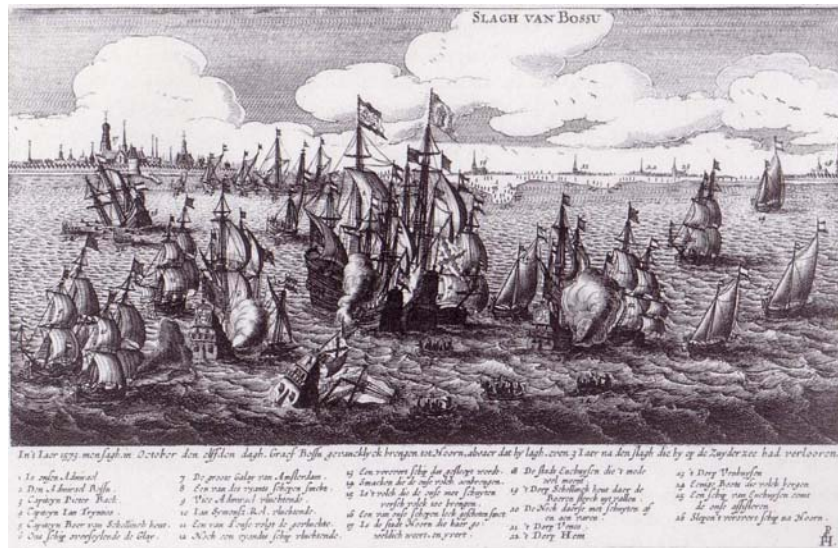


Abb. 95 Monogrammist PCH, Die Seeschlacht auf der Zuydersee 1573 aus: Th. Velius, Chroniik van Horn (1648)
Kupferstich, 17,5 x 25,5 cm
Atlas van Stolk, Rotterdam

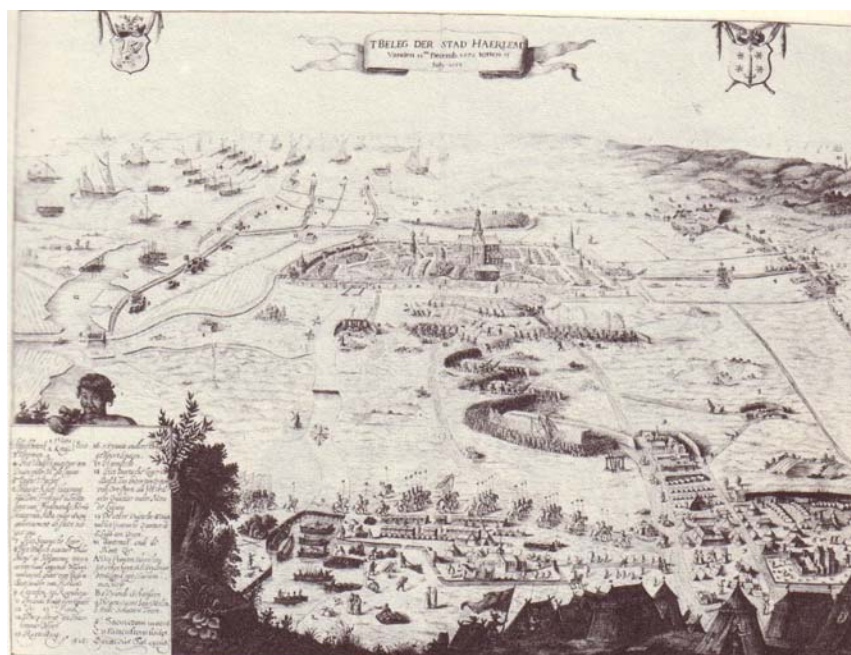


Abb. 96 Cornelis van Kittensteyn, nach Pieter Saenredam, Die Belagerung von Haarlem (1626)
Kupferstich, Maße unbekannt
Stadtmuseum, Haarlem



Abb. 97 Cornelis Anthonisz, *Ansicht von Amsterdam* (1538)

Öl auf Leinwand, 116 x 159 cm

Historisches Museum, Amsterdam

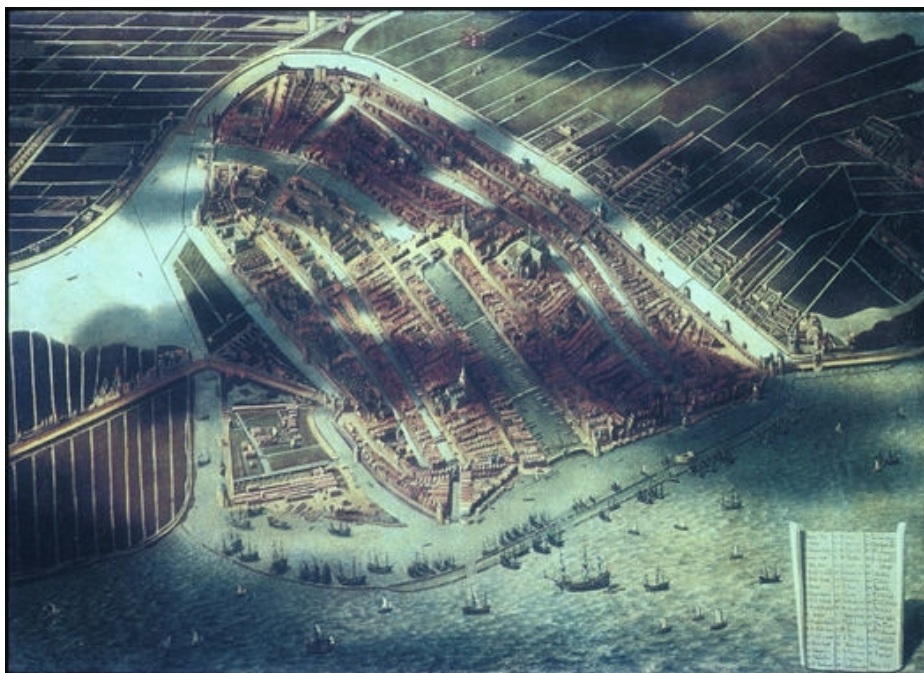


Abb. 98 Jan Micker, *Ansicht von Amsterdam* (nach 1630)

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Historisches Museum, Amsterdam

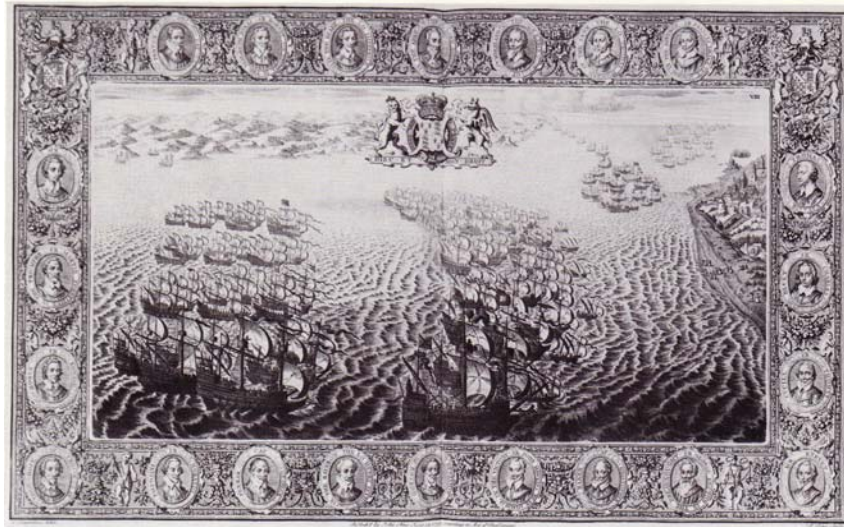


Abb. 99 John Pine nach einem Entwurf von Hendrick Vroom, *Die spanische Flotte segelt den Kanal hinauf, um in Dünnkirchen oder Calais zu stoppen, wo der Duke von Parma zu ihr stößt: Die Engländer verfolgen sie dicht auf (Motiv VIII)* (1739)

Kupferstich (schwarz, grün, blau), 38 x 61 cm

Veröffentlicht in: *The Tapestrys Hangings in the House of Lords*, 1739

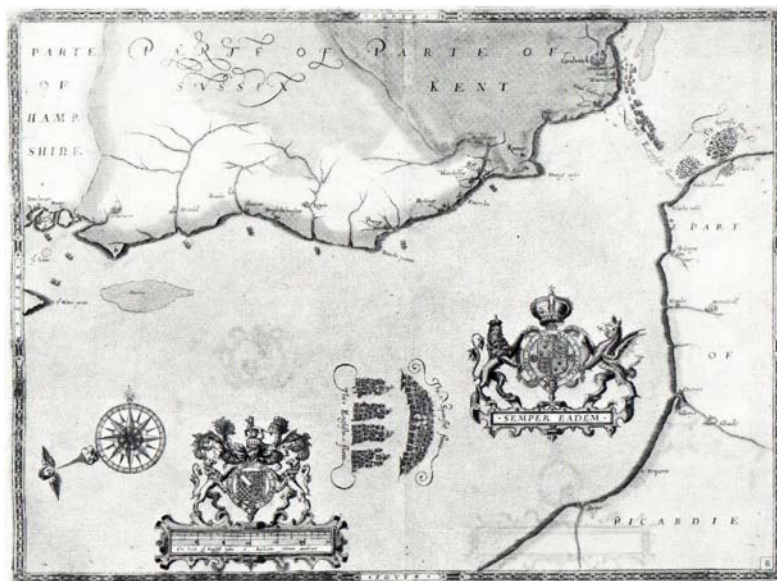


Abb. 100 Robert Adams, *Die spanische Flotte segelt den Kanal hinauf, um in Dünnkirchen oder Calais zu stoppen, wo der Duke von Parma zu ihr stößt: Die Engländer verfolgen sie dicht auf (Motiv VIII)* (1588)

Zeichnung, Maße unbekannt

Veröffentlicht in: *Expeditionis Hispanorum in Angliam vera Descriptio. Anno Domini 1588*



Abb. 101 Pieter Symonsz. Potter, *Stilleben mit Kindermaske und Büchern*
(1630ziger)
Öl auf Leinwand, 47,5 x 58,3 cm
Rheinisches Landesmuseum, Bonn

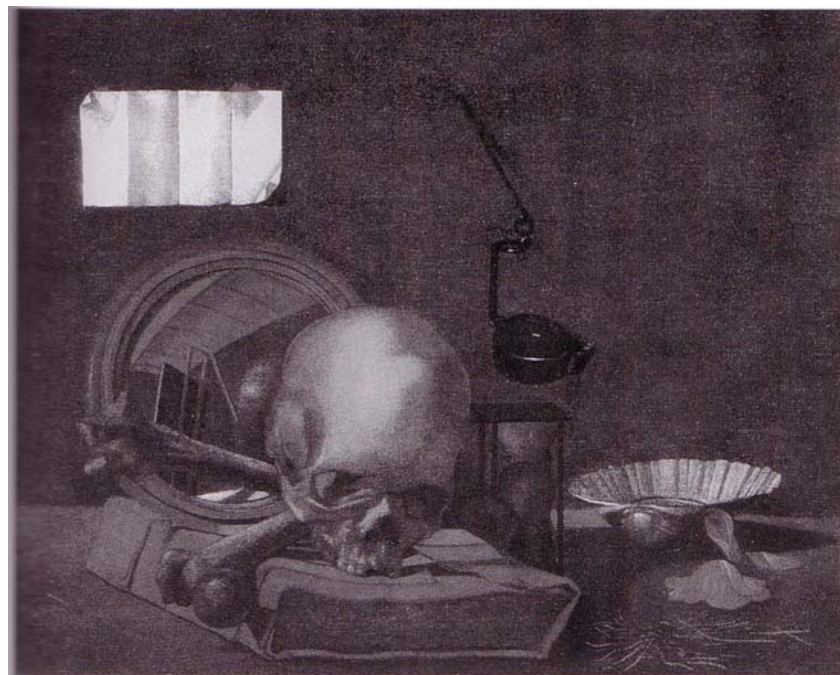


Abb. 102 Simon Luttichuys, *Vanitasstilleben* (1. Hälfte 17. Jahrhundert)
Daten unbekannt



Abb. 103 Carel Fabritius, *Goldfink* (1654)

Öl auf Holz, 33,5 x 22,8

Mauritshuis, Den Haag



Abb. 104 Albert Eckhout, *Annanas und Papaya* (nach 1640)

Öl auf Leinwand, 90 x 89 cm

Ethnologische Abteilung des Nationalmuseums, Kopenhagen



Abb. 105 Albert Eeckhout zugeschrieben, *Ein Markt in Indien* (nach 1644)
 Öl auf Leinwand, 106 x 174 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 106 Albert Eeckhout, *Marktszene* (nach 1644)
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
 Schloss Schwedt, Schwedt an der Oder – inzwischen zerstört –



Abb. 107 Jacob van Oostsanen, *Selbstportrait* (1525/33)
 Öl auf Holz, 38 x 30 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 108 Willem Drost, *Portrait eines Mannes* (1653/55)
 Öl auf Leinwand, 86,7 x 72,4 cm
 Metropolitan Museum of Art, New York
 (Geschenk aus dem Nachlass Felix Warburg)



Abb. 109 David Bailly, *Selbstportrait mit allegorischem Stilleben* (1651)
 Öl auf Holz, 89,5 x 122 cm
 Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



Abb. 109a David Bailly, *Selbstportrait mit allegorischem Stilleben*
 Detail (Cartellino)



Abb. 110 Francisco de Zurbarán, *Büßender Heiliger Franziskus* (1639)
 Öl auf Leinwand, 162 x 137 cm.
 National Gallery, London



Abb. 111 Jan Saenredam nach Abraham Bloemaert, *Stilleben mit Totenkopf*
(ca. 1600)
Kupferstich, ca. 38 x 32,2 cm
Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 112 Willem van Aelst, *Stilleben mit toten Vögeln und Jagdgerät* (1664)
Öl auf Leinwand, 68 x 54 cm
Nationalmuseum, Stockholm

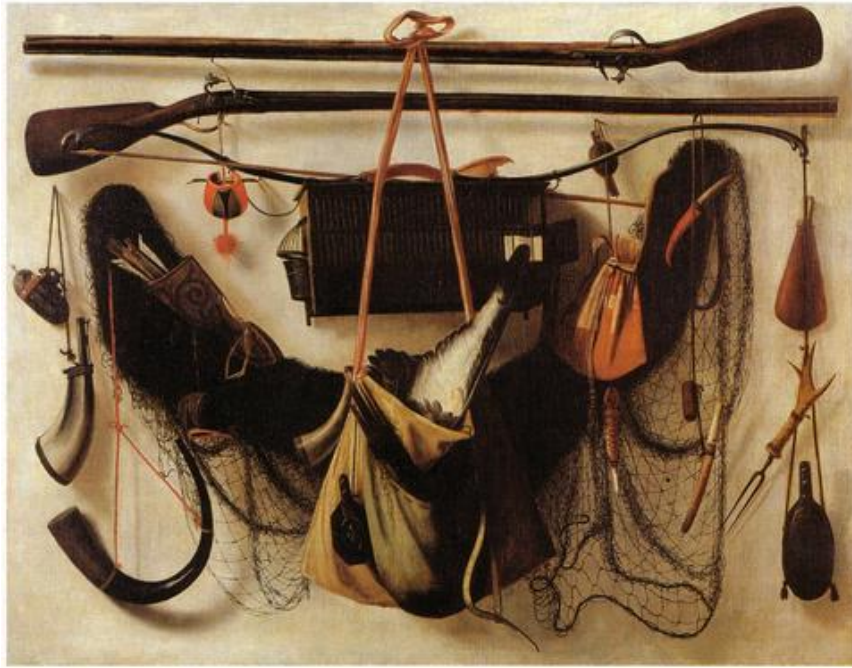


Abb. 113 Christoffel Pierson, *Stilleben mit Jagdgerät* (um 1654)
 Öl auf Leinwand, 103,8 x 133,5 cm
 Museum der Bildenden Künste, Leipzig



Abb. 114 Cristoffel Pierson, *Stilleben mit Artemisbüste, Jagdwaffen und –gerät*
 (17. Jahrhundert)
 Öl auf Leinwand, 70 x 89 cm
 Germanisches Nationalmuseum Gemäldegalerie, Nürnberg



Abb. 115 Jan Steen, *Die fröhliche Familie* (1668)
 Öl auf Leinwand, 110,5 x 141cm
 Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 116 Jan Miense Molenaer, *Familienbild* (um 1650)
 Öl auf Leinwand, 62,5 x 81 cm
 Frans-Hals-Museum, Haarlem



Abb. 117 Cornelius Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil mit Falknerbeutel und anderen Falknereiutensilien* (1671)

Öl auf Leinwand, 89,5 x 77,5 cm

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 118 Cornelius Gijsbrechts, *Trompe-l'oeil mit Jagdmesser, -horn, -schwert und anderen Jagdutensilien* (1671)

Öl auf Leinwand, 85,5 x 77,5 cm

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



Abb. 119 Judith Leyster, *Der junge Flötenspieler* (1635)
Öl auf Leinwand, 73 x 62 cm
Nationalmuseum, Stockholm



Abb. 120 Guiseppe Maria Crespi, *Zwei Bücherregale* (ca. 1725)
Öl auf Leinwand, je 159 x 74 cm
Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna



Abb. 121 Cornelis Brizé, *Kontobrett* (1656)
 Öl auf Leinwand, 194 x 250 cm
 Amsterdams Historisch Museum, als Leihgabe im Königlichen Palast



Abb. 122 Willem van Haecht, *Die Kunstkammer des Cornelis van der Geest* (1628)
 Öl auf Holz, 100 x 130 cm
 Rubenshuis, Antwerpen



Abb. 123 Gebrand van den Eeckhout, *Macus Curius Dentatus verschmäh die Geschenke der Samniter* (um 1652)

Öl auf Leinwand, 72 x 60 cm

Unbekannter Besitz

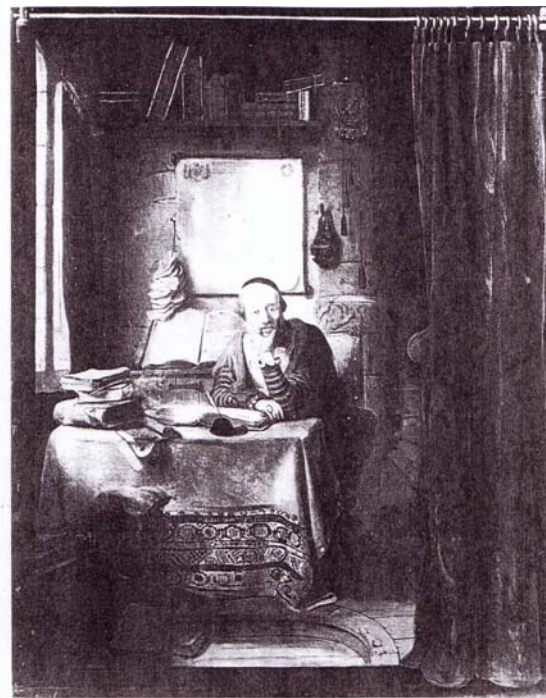


Abb. 124 Gebrand van den Eeckhout, *Nachdenkender Gelehrter* (1648)

Öl auf Holz, 61 x 49 cm

Ermitage, St.Petersburg



Abb. 125 Johannes Cuvenes der Ältere, *Vanitas mit grünem Vorhang und Totenkopf* (1648)

Öl auf Leinwand, 107,3 x 141,6 cm

Sammlung Familie Heinz, Washington

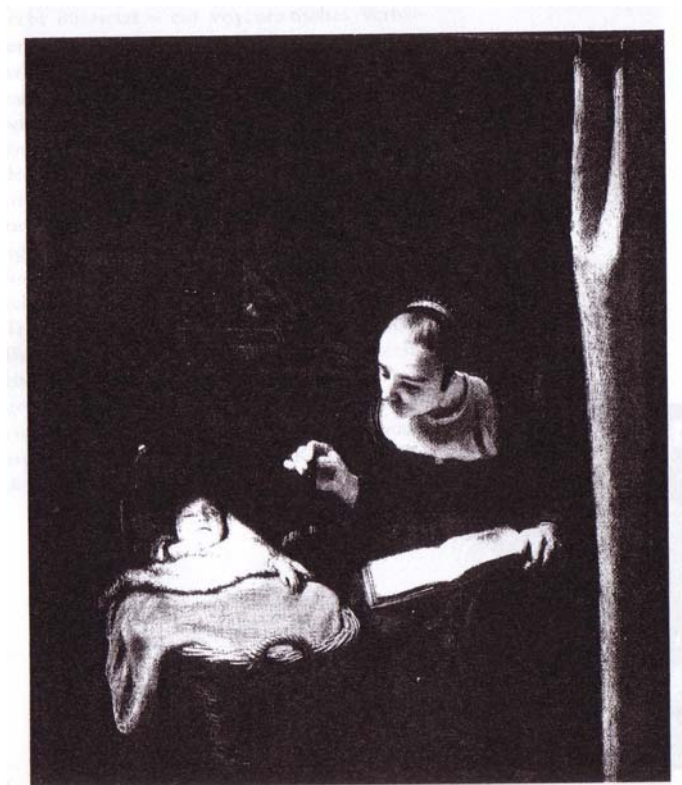


Abb. 126 Nicolaes Maes, *(Junge Mutter) Maria an der Wiege* (1655)

Öl auf Leinwand, 32,5 x 28 cm

Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 127 Carel Fabritius, *Ansicht von Delft* (1652)

Öl auf Leinwand, 15,4 x 31,6 cm

National Gallery, London



Abb. 128 Leonaert Bramer, *Rauchender Soldat* (vor 1654)

Kreidezeichnung, Maße unbekannt

Rijksprentenkabinet, Amsterdam

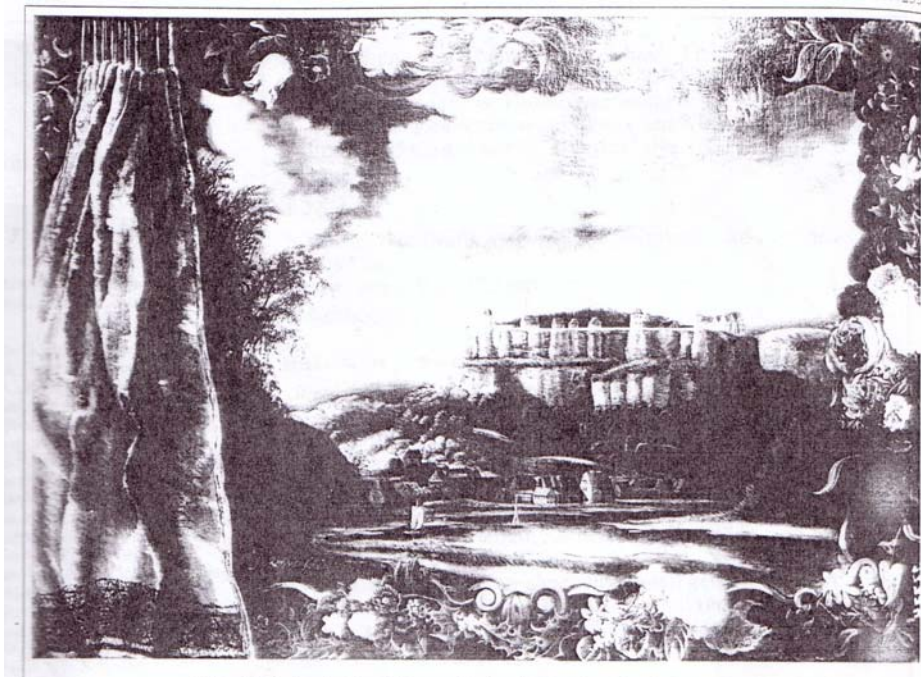


Abb. 129 Jan Ruyscher, *Stadt und Festung Königstein* (1662/65)
 Öl auf Leinwand, 105 x 127 cm
 Historisches Museum, Dresden
 Leihgabe der Stadt Amsterdam Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Abb. 130 Rembrandt Harmen van Rijn, *Die anatomische Vorlesung des Dr. Joan Deymann* (1656)
 Feder in Bister, 11 x 13,3 cm
 Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Abb. 131 Bartholomeus van der Helst, *Frau am Fenster* (1652)
 Öl auf Leinwand, 99 x 85 cm
 Museum der bildenden Künste, Leipzig

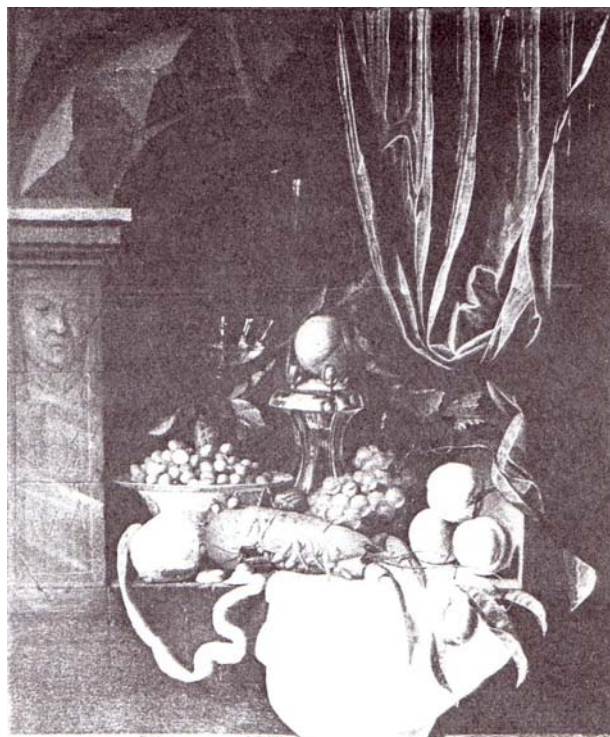


Abb. 132 Johannes Hannot, *Stilleben mit Hummer* (um 1650)
 Öl auf Leinwand, 84 x 72 cm
 Privatbesitz

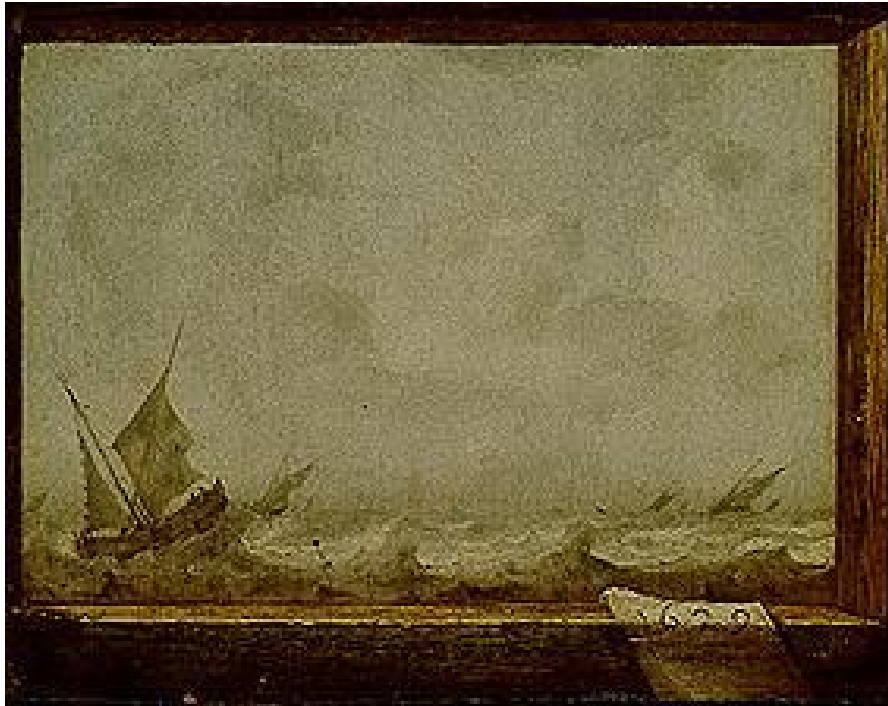


Abb. 134 Jan Porcellis, *Stürmische See* (1629)

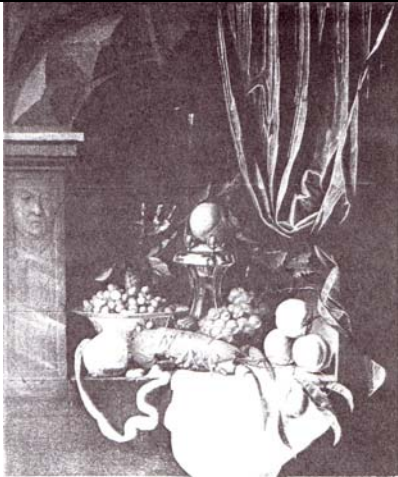



Öl auf Holz, 24 x 18 cm

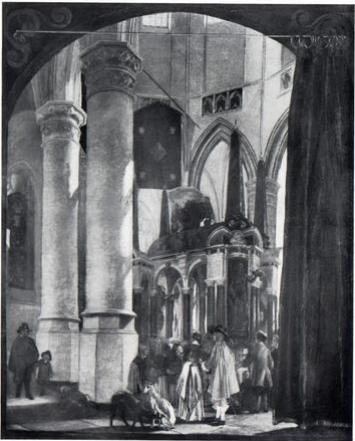



Alte Pinakothek, München



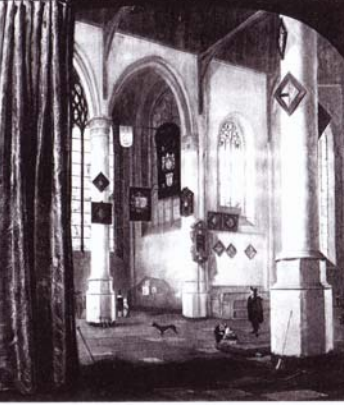
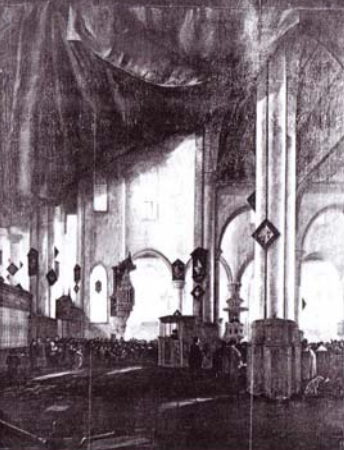
Register A – Gemälde mit illusionistischem Vorhang
(Stand September 2004)

	<p>1646 <u>Rembrandt Harmenzs. van Rijn,</u> <i>Die Heilige Familie mit dem Vorhang</i></p> <p>Öl auf Holz 46,5 x 69 cm Staatliche Kunstsammlungen, Kassel</p>	<p>Abb. 1 Reuterswärd (1956) Kemp (1986) Sumowski (1986)</p>
	<p>1640er <u>Gerard Dou,</u> <i>Selbstportrait am Fenster</i></p> <p>Öl auf Holz 48 x 37 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 2 Reuterswärd (1956) Battesby (1974) Gaskel (1981) Sumowski (1986)</p>
	<p>1647 <u>Adriaen van Gaesbeeck,</u> <i>Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten</i></p> <p>Öl auf Holz 40 x 48,5 cm Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden</p>	<p>Abb. 16 Reuterswärd (1956) Geogel/Lecoq (1987) AK Leiden (1988)</p>
	<p>1648 <u>Gebrand van den Eeckhout,</u> <i>Nachdenkender Gelehrter</i></p> <p>Öl auf Holz 61 x 49 cm Ermitage, St.Petersburg</p>	<p>Abb. 124 Sumowski (1986)</p>

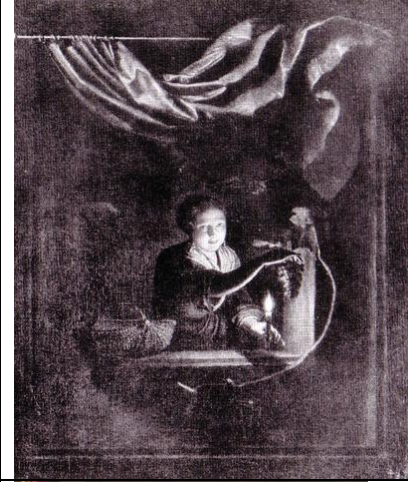

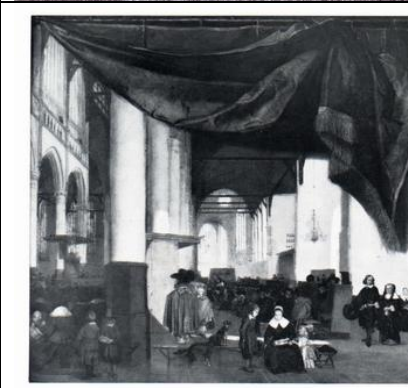
	<p>1648 <u>Johannes Cuvenes der Ältere,</u> <i>Vanitas mit grünem Vorhang und Totenkopf</i></p> <p>Öl auf Leinwand 107,3 x 141,6 cm Slg. Familie Heinz, Washington</p>	<p>Abb. 125 AK Washington (1989) http://www.garyschwartzarthistorian.nl/?page_id=31</p>
	<p>nach 1648 <u>Nicolaes Maes,</u> <i>Kopien der Heiligen Familie mit dem Vorhang</i> (eine von zwei Versionen)</p> <p>Technik nicht bekannt 22,5 x 28 cm Privatsammlung Eastburne</p>	<p>Reg. V1/V2 Sumowski (1985) Kemp (1986) White (1986)</p>
	<p>1649 <u>Rembrandt Harmenzs. van Rijn,</u> <i>Christus und die Jünger in Emmaus</i></p> <p>Öl auf Leinwand 89,5 x 111 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Abb. 26 Reuterswärd (1956) Fendrich (1990)</p>
	<p>um 1650 <u>Karel van der Pluym,</u> <i>Der unbarmherzige Dienstknecht</i></p> <p>Öl auf Holz 43,2 x 54,6 cm Sammlung Russel, Amsterdam</p>	<p>Abb. 56 Reuterswärd (1956)</p>



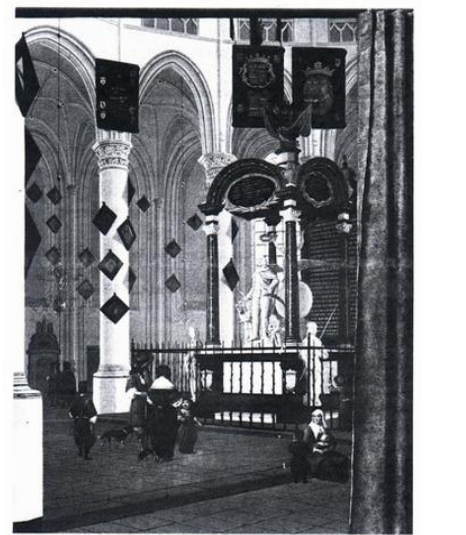
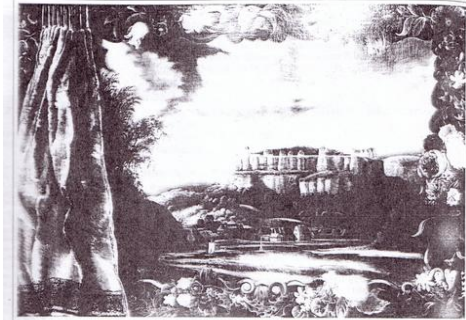
	<p>um 1650 <u>Johannes Hannot,</u> <i>Stilleben mit Hummer</i></p> <p>Öl auf Leinwand 84 x 72 cm Privatbesitz</p>	<p>Abb. 132 AK Worcester (1979) AK Den Haag (1988) AK Darthmouth (1991)</p>
	<p>1650 <u>Herman Nauwincx,</u> <i>Bild einer nordischen Felslandschaft mit rotem Vorhang</i></p> <p>Öl auf Leinwand 75 x 90 cm Privatbesitz, München</p>	<p>Reg. V3 AK Basel (1987)</p>
	<p>1650/51 <u>Gerrit Houckgeest,</u> <i>Inneres der Oude Kerk in Delft</i></p> <p>Öl auf Holz 49 x 41 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 5 Reuterswärd (1956) Battersby (1974) Otrange-Mastai (1975) Asemissen (1989) Liedtke (2000)</p>
	<p>um 1651 <u>Emanuel de Witte,</u> <i>Oude Kerk in Delft</i></p> <p>Daten unbekannt Slg. Mrs. van Horne, Montreal</p>	<p>Reg. V4 Wheelock (1977) Liedtke (2000)</p>

	<p>1651 <u>Emanuel de Witte,</u> <i>Nieuwe Kerk in Delft</i> <i>mit dem Grabmal von</i> <i>Willhelm dem Schweiger</i></p> <p>Öl auf Holz 110 x 92 cm Ehemals Kunsthandel Galerie Heinemann, Wiesbaden</p>	<p>Reg. V5 Wheelock (1977) Liedtke (1982) Liedtke (2000)</p>
	<p>1652 <u>Hendrick Corneliusz. van Vliet,</u> <i>Delfter Kirche</i></p> <p>Öl auf Holz 97,5 x 82 cm Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig</p>	<p>Abb. 11 AK Braunschweig (1978) Liedtke (2000)</p>
	<p>1652 <u>Gebrand van den Eeckhout,</u> <i>Marcus Curius Dentatus verschmäht die</i> <i>Geschenke der Samniter</i></p> <p>Öl auf Leinwand 72 x 60 cm Unbekannter Besitz</p>	<p>Abb. 123 Sumowski (1986)</p>
	<p>1652 <u>Bartholomeus van der Helst,</u> <i>Frau am Fenster</i></p> <p>Öl auf Leinwand 99 x 85 cm Museum der bildenden Künste, Leipzig</p>	<p>Abb. 131 AK Frankfurt (1993)</p>





	<p>1653 <u>Emanuel de Witte,</u> <i>Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal von Wilhelm dem Schweiger</i></p> <p>Öl auf Holz 82,3 x 65 cm Mr. und Mrs. Edward William Carter, Los Angeles</p>	<p>Abb. 29 Liedtke (2000)</p>
	<p>1653/55 <u>Hendrick Corneliusz. van Vliet,</u> <i>Oude Kerk in Delft mit dem Grabmal von Piet Hein</i></p> <p>Öl auf Holz 76,2 x 65,1 cm Toledo Museum of Art, Toledo</p>	<p>Abb. 12 Jantzen (1910) Liedtke (1982) Liedtke (2000)</p>
	<p>1654 <u>Hendrick Corneliusz. van Vliet,</u> <i>Oude Kerk in Delft</i></p> <p>Öl auf Holz 66,5 x 59,5 cm Museum der bildenden Künste, Leipzig</p>	<p>Reg. V6 Liedtke (1982) Liedtke (2000)</p>
	<p>nach 1654 <u>Cornelis de Man (zugeschrieben),</u> <i>Oude Kerk in Delft</i></p> <p>Öl auf Holz 86 x 70 cm Musée des Beaux-Arts, Orléans</p>	<p>Reg. V7 Liedtke (1982)</p>

	<p>1655 <u>Gerrit Houckgeest,</u> <i>Die Grotekerk in Bergen op Zoom</i></p> <p>Öl auf Leinwand 132 x 108,5 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Reg. V8 Reuterswärd (1956) AK Kopenhagen (1999) Liedtke (2000) AK Washington (2002)</p>
	<p>1655 <u>Nicolaes Maes,</u> <i>Maria an der Wiege (Junge Mutter)</i></p> <p>Öl auf Leinwand 32,5 x 28 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 126 Reuterswärd (1956) Kemp (1986)</p>
	<p>1655 <u>Nicolaes Maes,</u> <i>Die gescholtene Magd</i></p> <p>Öl auf Holz 46,3 x 72,2 cm Harold Samuel Collection, London</p>	<p>Abb. 13 Battersby (1974) Robinson (1984) Kemp (1986a)</p>
	<p>1656 <u>Christaen Jansz. Dusart,</u> <i>Krister Karlsson Bonde</i></p> <p>Daten unbekannt Schloß Gripshol</p>	<p>Reg. V9 Reuterswärd (1956)</p>

	<p>1656 <u>Gerrit Dou,</u> <i>Die Traubenpflückerin</i></p> <p>Öl auf Holz 35,5 x 29,5 cm ehemals Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (Kriegsverlust 1945)</p>	<p>Abb. 15 Laabs (2000)</p>
	<p>1657 <u>Jan Vermeer,</u> <i>Die Briefeleserin</i></p> <p>Öl auf Leinwand 83 x 64 cm Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden</p>	<p>Abb. 44 Blankert (1978) Alpers (1985) Düchting (1996)</p>
	<p>1658 <u>Abraham de Pape,</u> <i>Tobit und Anna</i> <i>(Spinnende Frau und ein alter Mann)</i></p> <p>Öl auf Holz 40,7 x 56 cm National Gallery, London</p>	<p>Abb. 17 Reuterswärd (1956) London (1995)</p>
	<p>1658 <u>Emanuel de Witte,</u> <i>Oude Kerk in Amsterdam</i></p> <p>Daten unbekannt Slg. Michaelis, Kapstadt</p>	<p>Reg. V10 Wheelock (1977) Manke (1963)</p>


	<p>1658 <u>Adriaen van Spelt u. Frans van Mieris</u> <u>der Ältere.</u> <i>Blumenstilleben mit gemalten Vorhang</i></p> <p>Öl auf Holz 46,5 x 63,9 cm Art Institute of Chicago, Chicago</p>	<p>Abb. 4 Reuterswärd (1956) AK Leiden (1988) Schneider (1994) AK Washington (2002)</p>
	<p>um 1660 <u>Gerrit Dou.</u> <i>Stilleben mit Leuchter und Kutschenuhr</i></p> <p>Öl auf Holz 43 x 35,5 cm Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden</p>	<p>Abb. 14 Battersby (1974) Laabs (2000)</p>
	<p>1661 <u>Hendrick Corneliusz. van Vliet,</u> <i>Das Grab von Admiral Jacob van Wassernaer im Chor der Jacobskerk in Den Haag</i></p> <p>Öl auf Leinwand 93 x 71 cm Bowdoin College Museum of Art, Maine</p>	<p>Reg. V11 Liedtke (1982)</p>
	<p>1662/65 <u>Jan Ruischer.</u> <i>Stadt und Festung Königstein</i></p> <p>Öl auf Leinwand 105 x 127 cm Historisches Museum, Dresden</p>	<p>Abb. 129 Sumowski (1986)</p>

	<p>1664 <u>Pieter de Hooch,</u> <i>Der Versammlungsraum der Bürgermeisters im Rathhaus von Amsterdam</i></p> <p>Öl auf Leinwand 112,5 x 99 cm Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola</p>	<p>Abb. 59 Schama (1988)</p>
	<p>1664/66 <u>Pieter de Hooch,</u> <i>Ein Paar und Musiker in einer Halle</i></p> <p>Öl auf Leinwand 72 x 67 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Abb. 60 AK Kopenhagen (1999)</p>
	<p>1664 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Briefsteckbrett mit Pistole</i></p> <p>Öl auf Leinwand 101,6 x 84,2 cm Museum voor Schone Kunsten, Gent</p>	<p>Reg. V12 Dars (1979) AK London (2000)</p>
	<p>1664 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Briefsteckbrett mit Stundenglas, Rasiermesser und Scheren</i></p> <p>Öl auf Leinwand 101,9 x 83,4 cm Museum voor Schone Kunsten, Gent</p>	<p>Reg. V13 Battersby (1974) AK London (2000)</p>

	<p>1668 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Briefsteckbrett mit Barbier-Instrumenten</i></p> <p>Öl auf Leinwand 125 x 109,5 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Reg. V14 AK London (2000)</p>
	<p>1668 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Steckbrett mit Wandtaschen und Notenbuch</i></p> <p>Öl auf Leinwand 123,5 x 107 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Abb. 7 AK London (2000)</p>
	<p>1671 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Steckbrett mit Proklamation Christian V.</i></p> <p>Öl auf Leinwand 138,5 x 183 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Reg. V15 AK London (2000)</p>
	<p>1671 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Nach der Jagd</i></p> <p>Öl auf Leinwand 142,5 x 184 cm Musée d'Ixelles, Brüssel</p>	<p>Reg. V16 Reuterswärd (1956) Battersby (1974) AK Kopenhagen (1999)</p>






	<p>1672 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Trompe-l'oeil mit Falknerei-Ausrüstung, Peitsche und Jagdmesser</i></p> <p>Öl auf Leinwand 118 x 89 cm The Royal Danish Collections at Rosenborg Palace, Kopenhagen</p>	<p>Abb. 20 AK London (2000)</p>
	<p>1672 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Trompe-l'oeil mit Jagdmesser, -horn, -schwert und anderen Jagdutensilien</i></p> <p>Öl auf Leinwand 118 x 89 cm The Royal Danish Collections at Rosenborg Palace, Kopenhagen</p>	<p>Abb. 21 AK London (2000)</p>
	<p>1674 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Steckbrett mit Proklamation Frederik III.</i></p> <p>Öl auf Leinwand 145,5 x 183 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Reg. V17 AK London (2000)</p>
	<p>1674 <u>Cornelius Gijsbrechts,</u> <i>Frühstückstilleben mit Vorhang</i></p> <p>Öl auf Leinwand 132 x 183 cm Statens Museum for Kunst, Kopenhagen</p>	<p>Reg. V18 AK Kopenhagen (1999) AK London (2000)</p>
	<p>Datierung unbekannt <u>Jurian van der Streeck,</u> <i>Frühstückstisch</i></p> <p>Öl auf Leinwand (von Holz übertragen) 54,5 x 42 cm Ermitage, St. Petersburg</p>	<p>Reg. V19 AK Münster (1979)</p>

Register B – Gemälde mit illusionistischem Cartellino
(Stand September 2004)

	<p>1618 <u>Jan Anthonisz. van Ravesteyn,</u> <i>Die Bürgermeister und die Ältesten empfangen die Offiziere der Bürgergilde</i></p> <p>Öl auf Leinwand 173 x 469cm Haags Historisch Museum, Den Haag</p>	<p>Abb. 84 AK Amsterdam (1994)</p>
	<p>1623 <u>Hendrick Vroom,</u> <i>Die Rückkehr Prinz Charles' aus Spanien, 5. Oktober 1623</i></p> <p>Öl auf Leinwand 127 x 297,2 cm National Maritime Museum Greenwich, London</p>	<p>Abb. 91 http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/paintingDetail.cfm?ID=BHC0710</p>
	<p>1626 <u>Anonym (nordniederländische Schule),</u> <i>Großer Rettich</i></p> <p>Öl auf Holz 53 x 87,5 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 78 Amsterdam (1976) Alpers (1985)</p>
	<p>1629 <u>Jan Porcellis,</u> <i>Stürmische See</i></p> <p>Öl auf Holz 24 x 18 cm Alte Pinakothek, München</p>	<p>Abb. 133 Herdinger (1983)</p>
	<p>1630er <u>Pieter Symonsz. Potter,</u> <i>Stilleben mit Kindermaske und Büchern</i></p> <p>Öl auf Leinwand 47,5 x 58,3 cm Rheinisches Landesmuseum, Bonn</p>	<p>Abb. 101 Bonn (1982)</p>

	<p>1632 <u>Thomas De Keyser,</u> <i>Die Kompanie des Kapitän Allaert Cloeck und Lieutenant Lucas Jacobsz. Rotgans</i></p> <p>Öl auf Leinwand 220 x 351cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 78 Adam (1985) AK Amsterdam (1994)</p>
	<p>1636 <u>Jan Anthonisz. van Ravesteyn,</u> <i>Der Den Haager Magistrat</i></p> <p>Öl auf Leinwand 230 x 342 cm Den Haag, Gemeentehuis</p>	<p>Reg. C1 Carasso-Kok (1988)</p>
	<p>1639 <u>N. Eliasz. Pickenoy,</u> <i>Die Kompanie des Kapitän Dirck Theuling und Lieutenant Adriaen Pietersz. Raep</i></p> <p>Öl auf Leinwand 202 x 340,5cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 85 Amsterdam (1976)</p>
	<p>nach 1644 <u>Albert Eeckhout,</u> <i>Ein Markt in Indien</i></p> <p>Öl auf Leinwand 106 x 174 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 105 Amsterdam (1976) http://gallery.sjsu.edu/encounters/polynesia</p>
	<p>1648 <u>Govaert Flinck,</u> <i>Die Kompanie von Jan Huyndecoper van Marseveen feiert den Westfälischen Frieden</i></p> <p>Öl auf Leinwand 265 x 513 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 86 Tümpel (1988) Tümpel (1996) Groenveld (1998)</p>

	<p>vor 1650 <u>Simon Luttichuys.</u> <i>Vanitasstilleben</i></p> <p>Daten unbekannt</p>	<p>Abb. 102</p>
	<p>vor 1650 <u>Monogrammist JVR F.</u> <i>Stilleben mit Schweinekopf, Schweinepfoten und Würsten</i></p> <p>Öl auf Holz 57 x 72 cm Rijksmuseum, Amsterdam (Leihgabe an Muiderslot)</p>	<p>Abb. 6 Amsterdam (1976)</p>
	<p>1651 <u>David Bailly.</u> <i>Selbstportrait mit allegorischem Stilleben</i></p> <p>Öl auf Holz 89,5 x 122 cm Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden</p>	<p>Abb. 109 Alpers (1985) AK Amsterdam (1999)</p>
	<p>1653 <u>Reiner Nooms,</u> <u>genannt Zeemann.</u> <i>Die Seeschlacht bei Livorno, 14. März 1653</i></p> <p>Öl auf Leinwand 142 x 225 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 90 AK Rotterdam (1996)</p>
<p>Keine Abbildung vorhanden (Vgl. Abb. 101)</p>	<p>1653 <u>Johannes Lingelbach.</u> <i>Die Seeschlacht bei Livorno, 14. März 1653</i></p> <p>Daten unbekannt</p>	<p>Reg. C2 Burger-Wegener (1976)</p>

	<p>1653/55 <u>Willem Drost,</u> <i>Portrait eines Mannes</i></p> <p>Öl auf Leinwand 86,7 x 72,4 cm Metropolitan Museum of Art, New York (aus dem Nachlass Felix Warburg)</p>	<p>Abb. 108 Sumowski (1986)</p>
	<p>um 1655 <u>Johannes Lingelbach,</u> <i>Die Seeschlacht bei Livorno, 14. März 1653</i></p> <p>Öl auf Leinwand (auf Holz aufgezogen) 114 x 216 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 92 Amsterdam (1976) Burger-Wegener (1976)</p>
	<p>um 1660 <u>Jan Victors,</u> <i>Mahlzeit der Mädchen im Waisenhaus der Reformierten in Amsterdam</i></p> <p>Öl auf Leinwand 146 x 221cm Historisch Museum, Amsterdam</p>	<p>Reg. C3 Sumowski (1986)</p>
	<p>um 1600 <u>Jan Victors,</u> <i>Einkleidung der Mädchen im Waisenhaus der Reformierten in Amsterdam</i></p> <p>Öl auf Leinwand 146 x 221cm Historisch Museum, Amsterdam</p>	<p>Reg. C4 Sumowski (1986)</p>
	<p>1667 <u>Jeronimus van Diest,</u> <i>Die Aufbringung des englischen Admiralsschiffs >Royal Charles<</i></p> <p>Öl auf Leinwand 68 x 103,5 cm Rijksmuseum, Amsterdam</p>	<p>Abb. 10 Alpers (1985) AK Rotterdam (1996)</p>

Tabellarischer Lebenslauf

Name: Susanne Schwertfeger
Anschrift: Lornsenstraße 43
24105 Kiel
geboren am: 10.01.1972
in: Gütersloh
Familienstand: ledig
Vater: Harry Schwertfeger, geboren am 6.1.1928, Postbeamter i.R.,
wohnhalt in Bad Bramstedt
Mutter: Marianne Schwertfeger (geb. Wagner), geboren am 3.1.1929,
Sekretärin, verstorben am 27.8.1988

Schulischer Werdegang/Ausbildung

1982 – 1988 Besuch der Realschule, Bad Bramstedt
1988 – 1991 Ausbildung zur Einzelhandelskauffrau bei C&A Brenninkmeyer
in Neumünster
1991 – 1994 Besuch des sozial-wirtschaftlichen Gymnasiums Elly-Heuss-
Knapp-Schule in Neumünster
Juni 1994 Erlangung der Hochschulreife
seit WS 1994/95 Studium an der Christian-Albrechts-Universität Kiel,
Hauptfach Kunstgeschichte bei Prof. Dr. L. O. Larsson,
Priv.-Doz. Dr. U. Wolff-Thomsen, Prof. Dr. U. Kuder,
Prof. Dr. U. Albrecht, Prof. Dr. A. v. Butlar
Nebenfach Klassische Archäologie bei Prof. Dr. B. Schmaltz,
Priv.-Doz. Dr. M. Söldner, Priv.-Doz. Dr. J. Raeder,
Priv.-Doz. W. Ehrhardt
Nebenfach Ur- und Frühgeschichte bei
Prof. Dr. M. Müller-Wille, Priv.-Doz. Dr. D. Meier, Dr. D. Krauß
Seit WS 1999/2000 Arbeit an der Promotion

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und außer der angegebenen Literatur keine weiteren Hilfsmittel verwendet habe. Ferner versichere ich, dass diese Arbeit noch nicht zum Zwecke der Erlangung der Doktorwürde an anderer Stelle vorgelegen hat.

Kiel, den