

Matthias Kampmann

Das Verhältnis von Wirklichkeit zu
Bildwirklichkeit in den Trompe l'œil-Stilleben
von Samuel van Hoogstraten

(1997)

Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte

an der Ruhr-Universität Bochum

bei

Prof. Dr. Angeli Janhsen



Vorbemerkung

Nach über zehn Jahren des Vergessens findet der Autor im privaten Festplatten-Babel einen Hinweis auf den Abschluss seiner Ausbildung in Form einer stetig über zahlreiche Modellwechsel hin mitkopierten Datei. Mit keiner herkömmlichen Textverarbeitung ließ sich das Dokument von damals öffnen, also galt es Umwege zu beschreiten, um die hier vorliegende Magisterarbeit wieder lesbar zu bekommen. Wie es die Theorie der Konservierung digitaler Daten sinnvoll vorschreibt, heißt Bewahren immer auch Konvertieren. Jetzt sind 27 Jahre vergangen. LibreOffice kann mittlerweile die Dateien der damaligen Textverarbeitung WordPerfect Mac 3.5 lesen. Die originale Software WordPerfect 2020 für Windows, die ich aus nostalgischen Gründen erworben habe, kann das nicht. Es kann also immer noch schmerzhaft sein, wenn man eben nicht konvertiert. Aber diese Spitzfindigkeiten tun offen gestanden nichts zur Sache. Mir fällt auf, dass viele Texte nicht mehr mitwachsen. Was sich in all den Jahren alles geändert und verändert hat, kann ich hier nicht beschreiben. Dennoch stellt dieser Text nach wie vor das grundsätzliche Wissen dar, das ich mir sowohl methodisch als auch hinsichtlich der Fähigkeiten, Kunst zu betrachten, im Studium und der begleitenden Arbeit angeeignet habe. Das ist mir bei der Veröffentlichung der letzten Fassung nicht sonderlich deutlich geworden. Diese Arbeit ist ein echter Studienabschluss. Hier habe ich den Stand meines Wissens und Können niedergelegt. Und ich erfreue mich immer noch der Zeilen von einst.

Im Jahr 1997 verfasste ich den hier vorliegenden Text und reichte ihn als Magisterarbeit bei Prof. Dr. Angeli Janhsen, damals noch an der Ruhr-Universität Bochum tätig, heute Lehrstuhlinhaberin an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, ein. Zwölf Jahre war die Datei alt, so dass damals nur der Weg über das Umwandeln blieb. Ein Emulator war das Gebot der Stunde, um mit der originalen Software ein Dokument zu konvertieren, dass den Neusatz ermöglicht. Nun also ist der Text portiert und damit gerettet. Dieser Umstand wäre also heute nicht mehr nötig. Dennoch, ich habe damals gelernt, Dateien zu verwandeln und kann es heute immer noch. Ich bleibe meiner Vergangenheit treu, in dem ich alles Geschriebene immer wieder technisch aktualisiere, denn es könnte ja sein, dass das einmal notwendig wird. Für wen und warum auch immer.

Im Laufe der Zeit bin ich mehrere Male auf diese Untersuchung hin angefragt worden, habe aber immer darauf hingewiesen, dass meine Arbeit über Samuel van Hoogstraten als Magisterarbeit nicht zugänglich sei. Es reifte jedoch mit der Zeit der Entschluss, den Text in Form einer gemeinfreien Publikation der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen – inklusive all ihrer Fehler, denn inhaltlich und sprachlich nahm ich keine Veränderungen vor. Es schien lediglich an der

einen oder anderen Stelle geraten, Mängel in der Formulierung zu beseitigen. Die alte Rechtschreibung wurde beibehalten.

Sicher müsste jüngste Literatur, etwa *Peindre et penser la peinture au XVIIIe siècle. La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten* von Jan Blanc (Bern 2008) oder Hans-Jörg Czechs Arbeit über die *Inleyding* (2002)^A, rezipiert werden, um den aktuellen Stand der Diskussion zum Werk des Niederländers mit den Erkenntnissen und meinem Ansatz abgleichen zu können. Sollte es eine Reaktion auf die nun folgende Online-Veröffentlichung geben, ließe sich darüber nachdenken. Vorerst verzichte ich nicht zuletzt aus Zeitgründen.

Der Text, so wie er Ihnen hier als PDF-Datei zum Download zur Verfügung steht, unterliegt der Creative-Commons-Lizenz. Sie dürfen das Dokument demgemäß – unverändert – in jedem Medium vervielfältigen, außer es handelt sich um einen kommerziellen Kontext. Dann besteht die Pflicht, mich darüber in Kenntnis zu setzen und mit mir die Verwertungsbedingungen bei Interesse auszuhandeln. Überdies ist eine Veröffentlichung generell anzuzeigen und gegebenenfalls zu belegen. Zögern Sie nicht, sich mit mir unter mk@weisskunst.de in Verbindung zu setzen. Für die vollständigen Nutzungsbedingungen konsultieren Sie bitte folgende Web-Seite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



A S. Lyckle de Vries: Rezension von: Hans-Jörg Czech: Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat «Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt.» (Rotterdam 1678), Münster: Waxmann 2002, in: *sehpunkte* 2 (2002), Nr. 10 [15.10.2002], URL: <http://www.sehpunkte.de/2002/10/3208.html>.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	2
Einleitung.....	5
1. Das Trompe-l'œil.....	7
2. Die Trompe-l'œils von Samuel van Hoogstraten.....	15
2.1. Die Interpretation der Trompe-l'œils durch Celeste Brusati.....	15
3. Bildlichkeit als Sinnträger.....	18
3.1. Die Relation von Kontingenz und Kompositorischem.....	23
3.2. Bildbeispiel 1: Das Karlsruher Steckbrett.....	27
3.2.1. Das Inventar des Bildes.....	29
3.2.2. Die Parallelisierung der Bildgegenstände und ihre <Zeigefunktionen>.....	31
3.2.3. Die planimetrische Struktur des Bildes.....	32
3.2.3.1. Die bildimmanente Funktion der Nägel.....	34
3.2.4. Die Ordnung der Bildfläche ohne die dargestellten Dinge.....	34
3.2.5. Ansätze einer Farbrhetorik.....	35
3.3. Bildbeispiel 2: Das Dordrechter Trompe-l'œil.....	36
3.3.1. Das Inventar des Bildes.....	37
3.3.2. Die Parallelisierung der Bildgegenstände.....	38
3.3.3. Die planimetrische Struktur.....	39
3.3.4. Die bildimmanente Funktion der Nägel.....	41
3.3.5. Die Ordnung der Bildfläche ohne die Gegenstände.....	41
3.3.6. Ansätze einer Farbrhetorik.....	42
3.4. Andere Steckbretter von Samuel van Hoogstraten.....	42
4. Bildsinn, Ordnung und Bildzeit.....	49
5. Samuel van Hoogstraten.....	55
Abschließende Bemerkung.....	60
Literaturverzeichnis.....	62
Abbildungsverzeichnis.....	66

Einleitung

Die vorliegende Arbeit entstand aus der Suche nach einer Repräsentation von Alltäglichkeit in der Geschichte der Malerei. Dieses Interesse wurde durch die mittlerweile unüberschaubare Menge an derartigen Werken in der zeitgenössischen Kunst geweckt. Über Stillebenmalerei im allgemeinen gelangte ich schnell zur Trompe-l'œil-Malerei, insbesondere der speziellen Form des Steckbretts, sollten diese doch der herrschenden Meinung nach malerische Simulationen der Wirklichkeit in alltäglichen Dingen der Lebenswelt ihrer Zeit darbieten. Die Arbeiten, so stellte ich im Rahmen der Literaturrecherche fest, werden zumeist immer noch als virtuose Aperçus gehandelt, deren einziger Zweck es sei, delectierlich zu sein. Doch während einer längeren Anschauung der Bilder von Samuel van Hoogstraten irritierten Phänomene, die zum Begriff des Trompe-l'œils in augenscheinlichem Widerspruch zu stehen schienen. Die Bilder offenbarten eine je eigene Bildwirklichkeit, deren Verhältnis zur Wirklichkeit nicht als kongruent zu bezeichnen ist. Daher schien es ratsam die Arbeiten des Dordrechter Meisters in das Zentrum der Untersuchung zu rücken, um anhand von jenen Gemälden diese Relation zu klären.

Es ergab sich im Laufe der Recherchen eine Fragestellung an die bisherigen Untersuchungen zum Trompe-l'œil, die wie folgt gestellt werden kann: Wird die Welt schlicht nachgeahmt? Läßt sich tatsächlich von einer wirklichkeitsidentischen Repräsentation der Dinge im Bild sprechen? Desweiteren wurde schon früh in der Literatur angemerkt, daß dem Trompe-l'œil Eigenschaften zukommen, welche über eine im Medium der Malerei vollkommene Mimesis der Gegenstandswelt hinaus gehen. Hierzu zählen einige, den Künstler selbst repräsentierende Gegenstände, die in den Arbeiten wiedergegeben sind und somit auf eine andersartige Intention der Bilder als die bloße Nachahmung verweisen.

Die folgende Untersuchung zu dieser kritischen Relation von Wirklichkeit und Bildwirklichkeit soll jene Frage anhand der Phänomene selbst beantworten. In dem ersten Teil der Arbeit wird zunächst ein Überblick über die Literaturlage zum Trompe-l'œil gegeben. Dazu werden die Thesen der Autoren diskutiert und gegebenenfalls einer kritischen Revision unterzogen. Ausgehend von der Untersuchung der kunstgeschichtlichen Handwerkszeuge und Auffassungen der besprochenen Autoren, stelle ich im dritten Kapitel meine methodische Vorgehensweise auf der Basis der Forschungen Max Imdahls dar. Die Diskussion Imdahlscher Texte verhilft dem Betrachter zu einem begrifflichen Instrumentarium, welches es ermöglicht, auf einer anderen Ebene als bislang über diese besondere Form der Bildlichkeit der Steckbretter zu sprechen. Eine solche Vorgehensweise ist eng an die Anschauung der Bilder gebunden, daher werden in diesem Teil sechs der Hoogstratenschen Steckbretter Gegenstand einer intensiven Untersuchung sein.

Im Zentrum steht das Trompe-l'œil-Steckbrett aus Karlsruhe, welches einerseits das am besten erhalten gebliebene Werk ist und andererseits – wie zu zeigen ist – paradigmatisch die Möglichkeiten dieser Bildform ausspielt.¹ Die Betrachtung der zusätzlichen fünf Bilder soll zeigen, daß die ersehenen Bilddaten nicht ohne Grundlage und Kalkül, sondern in einem Entwicklungsprozeß entstanden sind.² Danach sollte deutlich geworden sein, in welchem Verhältnis Bilder und Wirklichkeit zueinander stehen.

Dabei bleibt die Frage unbeantwortet, in welcher Weise sich die bildliche Aussage zu den historisch-soziologischen Erkenntnissen zu Leben und Werk verhält. Aus diesem Grund wird ein weiteres Kapitel diese Fakten skizzierend wiedergeben und abschließend versuchen, die Intentionen des Malers mit den innerbildlichen Daten zu vergleichen. Dies ist insofern von Bedeutung, als daß Hoogstraten ein nicht gerade typischer Künstler seiner Zeit gewesen ist. Neben seiner Tätigkeit als Maler hat er nach van Manders *Schilderboek* eins der wenigen Traktate des Goldenen Zeitalters über die Malerei verfaßt, so daß davon auszugehen ist, daß Samuel van Hoogstraten die eigene Arbeit reflektiert verrichtet hat.³ Seitenblicke an geeigneter Stelle auf die *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de zichtbaere werelt* sollen dies verdeutlichen.

In dem Bewußtsein, diese Bilder nicht als marginale Artistereien zu betrachten, wird ihnen, so soll die vorliegende Abhandlung zeigen, eine Betrachtungsmöglichkeit zuteil, welche bildliche Sinnpotentiale freizuschaukeln in der Lage ist. Jene zeigen, daß die Trompe-l'œil-Steckbretter von Samuel van Hoogstraten Weisen künstlerischer Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Welt und der Vorstellungen über sie sind, welche nur im Medium der Malerei eine wirkliche Anschauungsform besitzen.

1 S. Abb. 1.

2 S. Abb. 2, 9, 27, 28, 29.

3 Mander, Carel van: *Het Schilder-Boeck*. Harlem 1604, Reprint Utrecht 1969; Hoogstraten, Samuel van: *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de zichtbaere werelt*. Rotterdam 1678, Reprint Utrecht 1969, im folg. zit. als INLEYDING.

1. Das Trompe-l'œil

Die Bezeichnung Trompe-l'œil ist begriffsgeschichtlich ebenso ein Terminus ex post, wie die des Stillebens. Beide Begriffe sind erst nach der eigentlichen Blütezeit der so bezeichneten Gemälde entstanden. Der Grund hierfür war die Suche nach einer besseren Klassifizierung jener Stücke für das Verfassen von Katalogen am Kunstmarkt und in der Kunstliteratur, da die Vielzahl der vorausgegangenen Bezeichnungen keine praktikable Taxinomie leisten konnten.⁴ Doch auch heute noch birgt der Begriff des Trompe-l'œil Ungenauigkeiten, obwohl er allgemein Verwendung findet. Es hat den Anschein, daß die Wissenschaft sich über Begriff und Bedeutung dieser Bildform im klaren ist. Die Forschung und Literatur über diese «extreme Sonderform der gegenständlichen Malerei»⁵ ist zudem relativ überschaubar. Betrachtet man die Blütezeit des Trompe-l'œils, das «Goldene Zeitalter» niederländischer Malerei, ist auch die Menge der erhalten gebliebenen Bilder nicht sehr groß. Es ist besonders dem Interesse der amerikanischen Forschung zu verdanken, daß die Rezeption des Trompe-l'œils, insbesondere der Quod libet- oder Steckbrett-Darstellungen, in Bildbänden einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Dieses Interesse basiert m. E. auf der malerischen Überlieferung der Idee des Trompe-l'œils durch Künstler wie William Harnett, die im anglo-amerikanischen Sprachraum eine Trompe-l'œil-Tradition begannen, welche mindestens bis zu Duane Hanson führt.⁶

Diese Arbeiten dominiert der Anspruch einer historischen Einbettung des Trompe-l'œils in eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte illusionistischer Kunst. So beginnt zum Beispiel Célestine Dars ihren reichhaltig illustrierten Essay, nach einer allgemeinen Einführung zum Illusionismus, mit der pompejanischen Wandmalerei, in der mittels protoperspektivischer Projektionen Scheinarchitek-

4 Begriffsgeschichtliche Anmerkung s. d'Orange Mastai, Marie-Louise: Illusion in Art. Trompe-l'œil. A history of pictorial illusionism. New York 1975, im folg. zit. als d'ORANGE MASTAI 1975, Kap. 1, S. 5–26.

5 S. Kersting, Hannelore: Trompe-l'œil. Die Relation von Bild und Gegenstand. Bochum 1979, im folg. zit. als KERSTING 1979, S. 2.

6 S. hierzu vor allem des Bildmaterials wegen Battersby, Martin: Trompe-l'œil. The eye deceived. London 1974, selbst Maler von Trompe-l'œils; d'ORANGE MASTAI 1975; Dars, Célestine: Images of deception. The art of Trompe-l'œil. Oxford, New York 1979, im folg. zit. als DARS 1979 sowie die Dissertation KERSTING 1979. Desweiteren Milman, Miriam: The illusions of reality. Trompe-l'œil painting. Genf 1982, im folg. zit. als MILMAN 1982. Burda, Christa: Das Trompe-l'œil in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. München 1969 (= Diss. München 1969), im folg. zit. als BURDA 1969. Sie deutet das Trompe-l'œil als Phänomen bürgerlicher Gesellschaften. Insofern ist die vielfache Erscheinung dieser Malerei im angloamerikanischen Sprachraum keine Besonderheit. S. a. Lammers, Joseph: Innovation und Virtuosität, in: Stilleben in Europa. Hg.: Langemeyer, Gerhard; Peters, Hans-Albert, Ausst. Kat. Münster, Baden Baden 1979, S. 480–512, bes. 493–507.

turen zur Vertiefung des Raumeindrucks gegeben wurden.⁷ Im Grunde schreibt sie der gesamten abendländischen Bildtradition den Begriff des Trompe-l'œil ein. Der Unterschied zum Begriff des Illusionismus⁸ wird dabei verwischt, beide Termini werden auf unterschiedliche Phänomene angewandt.⁹ Im ikonologischen Sinn eines tertiären Sujets – nach dem dreistufigen Interpretationsmodell Panofskys¹⁰ die dritte Ebene der Auslegung von Kunstwerken – erfährt der Leser die gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Gründe für das Entstehen und das Bedürfnis eines je verschiedenen Illusionismus. Auf den Unterschied zu perspektivisch projizierter Kunst, auf die Qualität der Simulation als eine Wirklichkeitsmaßstäbliche – das meint die Wiedergabe von Dingen im Verhältnis 1:1, wie es ein besonderes Kennzeichen des Trompe-l'œil ist – wird nur am Rande eingegangen und auch andere, trompe-l'œil-spezifische Aspekte werden zugunsten einer progressiven Historie mit möglichst langer Spannweite auf dem Zeitstrahl vernachlässigt. So ordnet die Autorin beispielsweise Hoogstratens «Sicht in einen Korridor» von 1662 diesem Begriff unter.¹¹

7 DARS 1979, S. 9, Abb. S. 8.

8 Illusionismus ist ein Terminus, der als Oberbegriff sowohl das Trompe-l'œil als Sonderform beinhaltet als auch Kunstwerke erfasst, die innerhalb der abgegrenzten Sphäre ihrer selbst eine von der außerbildlichen Wirklichkeit deutlich getrennte Dimension vorspiegeln. Ein Mittel zur Erzeugung des Illusionismus ist z. B. die Zentralperspektive, die es gestattet tiefenräumliche Wirkungen zu erzielen. S. hierzu: Lexikon der Kunst. Leipzig 1994, Bd. III, S. 400–402 (Stichwort: Illusionismus) und Bd. VII, S. 425 (Stichwort: Trompe-l'œil); s. v. a. Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich 1978, im folg. zit. als GOMBRICH 1978.

9 Es ist, wie im weiteren Verlauf meiner Literaturbesprechung deutlich werden wird, eine wenn auch relativ fließende Grenze zwischen illusionistischer Malerei und dem Trompe-l'œil als ihr Sonderfall zu ziehen, geht man einmal von dem Einsatz der Perspektive als illusionsstiftendes Mittel aus. Denn auch ein Tafelbild, das tiefenräumliche Wirkung durch Anwendung perspektivischer Konstruktionsmittel erzielt, ist – das klingt zwar banal, aber da die Unterscheidung oftmals unklar ist, sei es noch einmal gesagt – ein Versuch, eine Illusion zu erzeugen. In diesem besonderen Fall von einem Trompe-l'œil zu sprechen, geht zu weit, denn wie GOMBRICH 1978, S. 306, verdeutlicht, sind «die Illusionen der Kunst nur in Ausnahmefällen Illusionen über unsere tatsächliche Umgebung.» Im Fortgang der Untersuchung wird der Unterschied genauer fixiert. Es sei nur vorweg gesagt, daß in Tafelbildern zwar trompe-l'œil-hafte Momente erscheinen, die eine je spezifische Funktion erfüllen (s. Vorhangsmotive in der niederländischen Malerei [s. Abb. 3: Rembrandt, Die Heilige Familie mit dem Vorhang, 1646, Kassel, Staatliche Gemäldesammlungen] oder die Einmeißelungen an Brüstungen, auf die sich Porträtierte lehnen [s. Abb. 4: die Inschrift «vvo» in Tizians Porträt eines jungen Mannes, um 1507, Washington National Gallery, Slg. Samuel H. Kress], um nur zwei charakteristische Beispiele zu nennen), man bei diesen Arbeiten nicht generell von Trompe-l'œils sprechen kann.

10 S. Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978, S. 36–67, im folg. zit. als PANOFSKY 1978.

11 DARS 1979, Abb. 32, S. 41. Sie nennt dieses Bild (s. Abb. 5: Dyrham Park, National Trust; Brusati, Celeste: Artifice and Illusion. The Art and Life of Samuel van Hoogstraten. Chicago 1995 im folg. zit. als: BRUSATI 1995, Checklist Nr. 89, S. 364) bemerkenswert und zieht eine

Einen Schritt auf dem Zeitstrahl zurück geht noch d'OTRANGE MASTAI 1975. Sie legt zwar bereits im Titel die Betonung ihrer Arbeit auf den Begriff des Illusionismus, beginnt aber bei der lebensgroßen Nachahmung der menschlichen Gestalt in anthropomorphen ägyptischen Sarkophagen.¹² Der Begriff des Trompe-l'œil wird hier extrem von dem des Illusionismus abgegrenzt und nur als enge, besonderen Bedingungen unterliegende Sonderform behandelt. Dies begründet die Autorin mit der bislang nur schwammigen Verwendung der beiden Begriffe.¹³ Die Grenze zieht sie folgendermaßen: Während der Illusionismus auf Einbildungskraft, sprich vervollständigende Mitarbeit des Betrachters vor dem Bild abzielt¹⁴, versucht das Trompe-l'œil ein perfektes Duplikat der sichtbaren Welt zu liefern, um den Betrachter zu täuschen. Der Unterschied zwischen beiden Begriffen liegt in der Haltung des illusionistischen Bildes, mittels einer wie auch immer gearteten Rhetorik den Beschauer zu überzeugen, während die radikalere Sonderform tatsächlich zu betrügen versucht. Im Trompe-l'œil verwischt die Grenze zwischen Wirklichkeit und Bildwirklichkeit.¹⁵ Die Unterschiede werden dann mittels verschiedener Kriterien festgeschrieben. Die Autorin verweist zum anderen das Trompe-l'œil in eine Ortlosigkeit. Das Gemälde ist «of its very nature independent and self contained. Because it is unrelated to any particular setting, it can effect visual illusion wherever displayed.»¹⁶ Die Gegenstände müssen in voller Größe dargestellt sein und dürfen keinesfalls unvollständig erscheinen, denn der besondere Charakter des Trompe-l'œils sei, daß es mit Faktizität, nicht mit suggestiven Mitteln operiere.¹⁷ Beschnittene oder reduziert repräsentierte Dinge verwiesen sofort

Verbindung zu den Perspektivkästen, ohne jedoch den Unterschied zu dem ebenfalls abgebildeten Trompe-l'œil der Schranktür (s. Abb. 6: Wien, Akademie der bildenden Künste, BRUSATI 1995, Checklist Nr. 79, S. 362) zu verdeutlichen. Ohne vorweggreifen zu wollen möchte ich hier die Unterscheidungstrias zwischen Illusionismus als Gattungsbegriff, die Differenz zwischen relativem und absoluten Trompe-l'œil einführen, die im folgenden weiter erklärt und angewendet wird.

12 d'OTRANGE MASTAI 1975, S. 7: Sie deutet den Illusionismus als durchgängigen Zug der abendländischen Kunst und nennt ihre Absicht: «Our goal is to present a panorama rather than a map.»

13 A. a. O., S. 8: «Illusionism and trompe-l'œil are words that have become so closely related in modern times that one must make a conscious effort to recall, that they are by no means synonymous.»

14 Zur Tätigkeit des Betrachters am illusionistischen Bild s. GOMBRICH 1978, S. 206–319.

15 Zum Illusionismus schreibt d'OTRANGE MASTAI 1975, S. 11: «Illusionism is make-believe, very like a theatrical spectacle.» Das Trompe-l'œil hingegen a. a. O., S. 15: «Trompe-l'œil...is devoted...to the representation of pure visual experience with utmost objectivity. In another sense, it represents the culmination of pictorial realism; under ideal conditions, the result is one of totally convincing visual delusion.»

16 A. a. O., S. 19.

17 A. a. O.: S. 19. S. auch Trnek, Renate: Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts. (=Kataloge der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1). Wien, Köln, Weimar 1992, Nr. 80, S. 239: «Das Wesen solcher trompe-l'œil-Malerei liegt nun gerade darin, ihre Eigenschaft als Malerei vergessen zu lassen, um vorzugeben, ein Ausschnitt der

auf den Status als Bild und negierten so die intendierte Kongruenz von Darstellung und Dargestelltem. Ein weiterer Unterschied ist die von d'OTRANGE MASTAI 1975 geforderte Betrachterdistanz. Physische Nähe zum Bild mache die totale Täuschung unmöglich. Desweiteren muß ein Trompe-l'œil mit der geistigen Haltung des absoluten Betrugs konzipiert und gemalt worden sein.¹⁸ Die Farbigkeit muß mit der wirklichen des dargestellten Gegenstands übereinstimmen, und nur tote Materie soll dargestellt werden, weil von ihr keine überraschenden Bewegungen erwartet werden kann. Dieser letzte Punkt gelte trotz der Tatsache, daß beispielsweise Fliegen gewohnheitsmäßig über einen längeren Zeitraum totenstill an oder auf einem Gegenstand sitzen können.¹⁹

Diese in der Einleitung dargelegten Unterschiede zwischen Trompe-l'œil und illusionistischer Malerei dienen der Autorin, aus jener festgefügtten Grenzziehung eine Geschichte der illusionistischen Malerei zu entwickeln. In jenem Abschnitt, welcher sich der Entstehung des niederländischen Steckbretts widmet, versucht d'OTRANGE MASTAI 1975 einen weiteren Unterschied festzustellen. Hier grenzt sie das Trompe-l'œil vom illusionistischen Stilleben ab. Sie schließt in der Gegenständlichkeit flüchtige Erscheinungen im Bild, wie Tabakrauch, aus. Superlativ sollte das Trompe-l'œil «in fact <out-still> the stillest of still lifes».²⁰

In ihrer dann folgenden Betrachtung von Steckbrettern, die auch Quod-libet-Bilder genannt werden, verfährt sie ikonographisch und verweist auf den <disguised symbolism> in Bildern von Edwart Collier.²¹

Demgegenüber ist Miriam Milmans Arbeit weniger historisch beschreibend, als vielmehr den Darstellungen und dargestellten Dingen verpflichtet. Ohne auf die sieben Jahre zuvor erschienene Arbeit von d'OTRANGE MASTAI 1975 einzugehen, stimmt ihr Kriterienkatalog dennoch in einigen Merkmalen der spezifischen Qualität des Trompe-l'œils mit der älteren Arbeit überein. Neben den Parametern der Lebensgröße der Objekte und der vollständigen Wiedergabe ohne Beschneidung derselben, schließt sie ebenfalls die Darstellung von lebenden Wesen aus. Trompe-l'œils können darüber hinaus nur mit Ölfarben gemalt werden, weil nur

Wirklichkeit zu sein.»

18 A. a. O., S. 21: «...: a trompe-l'œil must have been conceived with the specific purpose in mind of convincing visual delusion.»

19 Einen derartigen Trompe-l'œil-Effekt findet man auf einem merkwürdigen Bild von Carlo Crivelli (s. Abb. 7: Madonna mit Kind, New York, The Metropolitan Museum of Art, s. Zampetti, Pietro: Carlo Crivelli. Mailand 1961) Das Bild gliedert sich in drei tiefenräumliche Schichten. Der Ort des Bildes wird durch die Brüstung mitsamt dem darauf sitzenden Christuskind, das von der Madonna gestützt wird, mit dem Realraum verschleift. In unmittelbarer Nähe links vom Kind sitzt eine Fliege, unentscheidbar ob trompe-l'œilhaft auf dem Firnis oder auf der Brüstung. Damit ist die Realpräsenz einer Anwesenheit Christi in der Welt überzeugend mittels eines kleinen aber höchst wirksamen Eingriffs dargestellt.

20 A. a. O., d'OTRANGE MASTAI 1975, S. 156.

21 A. a. O., S. 176. Zum Begriff des disguised symbolism s. Panofsky, Erwin: Early netherlandish painting. Cambridge 1953, S. 131–148.

diese Technik die exakte, feinmalerische Darstellung der subtilen Übergänge, Schattierungen und dingspezifischen visuellen Eigenschaften unter Vermeidung einer persönlichen Handschrift erlaube.²²

Beide Auffassungen vermitteln den Begriff des absoluten Trompe-l'œils, sie unterscheiden sich aber in einigen wesentlichen Punkten. Hatte d'OTRANGE MASTAI 1975 dem Trompe-l'œil eine Ortsunspezifität zugewiesen, so meint MILMAN 1982, daß das Gemälde in einer bestimmten Situation perfekt eingepaßt sein muß, nämlich dort, wo die dargestellten Dinge ihren eigentlichen Platz im Alltagsleben haben.²³ Im vierten Punkt ihrer sechs Aspekte umfassenden Auflistung trompe-l'œilspezifischer Kriterien weist MILMAN 1982 auf das Problem einer intensiven perspektivischen Darstellung von Objekten mit großer tiefenräumlicher Ausdehnung hin. Intendiert ist dabei eine weitgehende Unauffälligkeit des Bildes. Diese resultiert, das belegte bereits BURDA 1969, aus der Verwendung hierzu besonders geeigneter flacher Gegenstände wie Briefe auf Steckbrettern.²⁴

Beiden Autorinnen ist gemein, daß sie zwar spezifische Eigenschaften der Trompe-l'œil-Darstellung als notwendig zuschreiben, aber dennoch im Einzelnen an der «Oberfläche» der Bilder, sprich der Gegenständlichkeit, bleiben. Nach der Festlegung eines normativen Regelkanons a posteriori für die Unterscheidung zwischen Trompe-l'œil und Illusionismus, wechseln sie über zu ikonographischen Untersuchungen. Sie betrachten aber die Bilder selbst kaum hinsichtlich ihrer bildeigenen Qualitäten. Die Geschichte des Illusionismus wird – wie im Buch von d'OTRANGE MASTAI 1975 – nun weitererzählt und gelangt bis annähernd zur Gegenwart. Hervorgehoben wird dabei auch die zweite bzw. dritte Generation von Trompe-l'œil-Malern, die besonders in England und Amerika wirkte. Im Unterschied zu diesen Nachfolgeformen, die in mancherlei Hinsicht eine konventionalisierte Art dieser Bildgattung darstellen, werden im folgenden die Quod-libet-Gemälde von Samuel van Hoogstraten im Vordergrund der Untersuchung stehen.

Die Vorstellung von einem absoluten Trompe-l'œil in der Definition von d'OTRANGE MASTAI 1975 und MILMAN 1982, also die Weise der Darstellung von Dingen in einer radikalen, die Wirklichkeit simulierenden illusionistischen Weise, einzig zum Zweck des Überlistens des Betrachters, soll nun anhand der Steckbretter des Dordrechter Meisters hinterfragt werden. Diese Arbeiten eignen sich deshalb so gut, weil Hoogstraten von Bild zu Bild variierende Darstellungsweisen verwendet, und in seinem Werk läßt sich ein kontinuierlicher Prozeß erkennen, welcher auf eine Vervollkommnung der Bildform zielt. Darüber hinaus werden nach BURDA 1969 die Steckbretter zu Zeiten Hoogstratens als eigenständiges Sujet bildwürdig. Aus den Datierungen der bekannten Bilder ergibt sich, daß

22 MILMAN 1982, S. 36.

23 A. a. O., S. 36: «Taking this argument to its conclusion, we have to face the fact that the trompel'œil may suffer from presentation in a museum, for its proper place is there where the object (or objects) that it replaces should have been.»

24 S. BURDA 1969, S. 45 ff.

um die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts diese Sonderform des gemalten Steckbretts aufzutauchen beginnt.²⁵

Es wird zu untersuchen sein, warum überhaupt das Trompe-l'œil-Steckbrett eine derart problematische bildliche Umsetzung von Wirklichkeit darstellt, die es dem Betrachter erschwert, das ›Geschehen‹ sehend zu verstehen. Dies wird bildimmanent anhand der innerbildlichen Flächenordnung, der bildräumlichen Struktur, der Größendimensionierung der dargestellten Gegenstände sowie der Farbrhetorik und Bildlichtführung zu klären sein. Dies setzt bereits voraus, daß ich den Trompel'œil-Begriff von d'OTRANGE MASTAI 1975 und MILMAN 1982 zumindest ansatzweise in Zweifel ziehe. Wenn ich bewußt von Farbrhetorik spreche, um nur ein Parameter aus dem Kanon der Regeln herauszugreifen, so meine ich einen, dem Bild und seiner Struktur angemessenen Einsatz von Farbe, der nicht unbedingt entgegen einer farblichen Deckungsgleichheit der Darstellung mit der Wirklichkeit steht. Vergleicht man diese Gemälde mit einem Ereignisbild, ist in den Steckbrettern der Einsatz der Farbe wegen der zwar zahlenmäßig reichhaltigen, aber dennoch sehr reduzierten Gegenstandswelt relativ begrenzt. Doch gerade die Farbe funktioniert, wie die Bildanalysen beweisen sollen, als ein Struktur stiftendes Medium, das wesentlich zu einem Bildsinn beiträgt, der intensiver und genauer zu fassen ist, als es die rigorose Einschränkung durch ein Regelwerk zuläßt. Damit erweist sich schon jetzt der Begriff Trompe-l'œil als erneut problematisch, da die herangezogenen Beispiele von d'OTRANGE MASTAI 1975 und auch MILMAN 1982 Elemente enthalten, die dem Kanon schlicht widersprechen.²⁶

25 S. BURDA 1969, S. 9: «Diese ersten uns bekannt gewordenen trompe-l'œil-Bilder (die nächsten sind erst 1658 zu datieren) zeigen eine Mischung aus den später getrennten Typen Briefwand und Wandschrank...» BURDA 1969 waren vier Gemälde Hoogstratens bekannt. Neben den beiden Wiener Bildern (Kopf eines bärtigen Mannes im Fenster, 1653, BRUSATI 1995, Checklist 76, Trompe-l'œil-Schranktür, Checklist 79) waren es die Bilder in Prag (Checklist 75) und Kromeriz (Checklist 77), s. Abb. 8, 6, 9, 10. S. auch Lexikon der Kunst Bd. VII, Leipzig 1994, S. 425 Stichwort Trompe-l'œil.

26 Beide Autorinnen ziehen die Steckbretter von den Gysbrechts als Beispiele für absolute Trompel'œils heran, doch es zeigt sich in der Betrachtung, daß im Unterschied zu Hoogstraten diese Maler eine viel offensichtlichere Komposition in ihren Bildern zeigen. Der Begriff der Komposition, bezogen auch auf den Einsatz der Farbe, stellt sich dem Regelkanon in den Weg. Wenn Spannungen in Bildern vermieden werden müssen, wenn Wirklichkeit tatsächlich mit malerischem Einsatz in Deckung gebracht werden soll, dann wären Ordnungen in den Schrägen von Vorhang, Briefen etc. wie sie in Gysbrechts Bildern auftauchen, vorordnende Eingriffe in eine so nur unter äußerster Zufälligkeit anzutreffende Situation, aber auszuschließen aus der Bildform Trompe-l'œil, denn diese verlangt Unauffälligkeit anstelle von auffallender Bildordnung. Vgl. beispielsweise C. N. Gysbrechts Quodlibet, 1672, Statens Museum, Kopenhagen (s. Abb. 11). Hier das an Schrägen orientierte Rhythmisieren der Bildfläche durch einen Wechsel von schrägem Dunkelfeld (Vide Poche) über das Hellfeld, auf dem die Briefe in einem regelmäßigen Quadratraster aus Bändern angebracht sind, zum Vorhang, der nach vorn hin eine geschwungene Abwärtsbewegung von links oben nach rechts unten vollzieht und damit die Richtung der Vide Poche parallelführt, wodurch das Hellfeld derart gerahmt, sprich nobilitiert wird. Dies ist ein rationaler Eingriff

Vor allem muß in diesem Zusammenhang untersucht werden, ob und inwieweit der Begriff der Komposition in diesen Bildern zum tragen kommt, denn an ihm ermißt der Betrachter den Wirklichkeitsgehalt oder Grad der Simulation eines Gemäldes. Daher soll anhand der Analyse von Einzelwerken Hoogstratens eine genaue Interpretation der bildimmanenten Strukturen Aufschluß über diese bildhaften (im Unterschied zu rein wirklichkeitshaften) Momente geben. Dabei soll gezeigt werden, daß die Bilder den Grad der Simulation, also «fingieren, etwas zu haben, das man nicht hat», mit zunehmender Betrachtungsdauer und schwindendem Abstand zum Bild von der Vortäuschung von Wirklichkeit hin zur Enttäuschung des Scheins überführen.²⁷ Das klingt zunächst lapidar und eigentlich für jedes Gemälde geltend, das mit illusionistischen Mitteln agiert, doch gerade in seinen Quod-libet-Bildern entwickelt Hoogstraten eine besondere Art und Weise des malerischen Kalküls, um den Betrachter an sein Werk zu fesseln.

In der deutschsprachigen Literatur über das Trompe-l'œil findet sich in Ansätzen hierzu eine tiefergehende Beachtung eben jener innerbildlichen Eigenschaften der Trompe-l'œils, auch wenn der Prozeß der Betrachtung nicht direkt erläutert wird. BURDA 1969 und KERSTING 1979 beziehen sich konzentriert auf die je eigene Bildlichkeit dieses Sujets als spezielle Weise malerischer Wirklichkeitsrepräsentation. Besonders BURDA 1969 kann in der vielseitigen Untersuchung zum Trompe-l'œil bezüglich der niederländischen Malerei als grundlegend gelten. Sie gibt einen Überblick über die wichtigsten Maler in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, die sich überhaupt mit dem Trompe-l'œil auseinandergesetzt haben. Eine Typologie der Trompe-l'œils erleichtert den Überblick. Im zweiten Teil befaßt sich die Autorin mit der formalen Struktur der Bilder. Dabei betrachtet sie die Besonderheiten der Raumprojektion, untersucht Relationen zwischen Bild und Umraum und analysiert die Struktur der Bildebene, des Kolorits, der Komposition usw. Dabei wird der Betrachterstandort ebenso berücksichtigt wie die Darstellungsmittel. In einem dritten Teil widmet sie sich den Gegenständen selbst, ihren emblematischen Bedeutungen und generellen Intentionen des Trompe-l'œil. Dabei kommt zugleich das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Bildwirklichkeit zur Sprache. Der vorletzte Abschnitt beschäftigt sich mit einer ikonologischen Deutung des Phänomens des Trompe-l'œil. In Form eines Exkurses schließt die Arbeit mit der noch weiter gespannten, ideologiekritischen

zugunsten einer Exposition besagter Bildteile, eine Blicklenkung, die keinesfalls zufällig ist.

27 S. Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin 1978, S. 10. Der Begriff der Simulation wird allerdings hier nicht im Sinne der Medientheorie verstanden, da es in ihr immer um die Relation zweier Systeme geht, also der Begriff viel weiter gefaßt ist. Zum Begriff des Scheins und seiner Geschichte in der Philosophie s. Bolz, Norbert: Eine kurze Geschichte des Scheins. München 1991; speziell zur Relation zwischen Kunstwerk und Schein s. Oelmüller, Willi (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein. Paderborn, München, Wien, Zürich 1982. Zu den Grundlagen der psychologischen Funktionsweise von suggestivem Schein s. GOMBRICH 1978, S. 301 ff., wo die Bewegung des Betrachters vor dem Bild als eine den Schein negierende Aktion erklärt wird.

Einbettung des Trompe-l'œil als Phänomen der holländischen Malerei «zwischen der Polarisierung der Ausdrucksformen bürgerlichen und feudalistischen Wirklichkeitsverständnisses».²⁸ Im Unterschied zu den bisher zitierten Autorinnen entwickelt sie ihre Untersuchung nicht aus dem Begriffsgespann von Illusionismus und Trompe-l'œil. In der Arbeit fehlen jedoch m. E. genaue Bildbeschreibungen, die qua intensiver Betrachtung von Einzelbildern nachprüfbar Belege für die Erkenntnisse sehend erbringen können.

KERSTING 1979 verfolgt das Ziel, in den Trompe-l'œil-Darstellungen Gehalte aufzufinden, die über die bloße Repräsentation der Gegenstände hinausgehen. Sie versucht die Frage zu beantworten, wie und unter welchen Bedingungen die formale Präsentationsweise selbst zum Bedeutungsträger wird. Methodisch verfährt die Autorin zweigleisig. Zum einen untersucht sie, induktiv vorgehend, Einzelbeispiele wie «The old cupboard door» von Harnett.²⁹ Zum anderen geht sie vergleichend vor und kontrastiert Trompe-l'œils mit weiteren Formen illusionistischer Malerei, insbesondere der gattungsverschleifenden Kunst Asams. Es soll damit die mögliche Vielfalt der Trompe-l'œil-Malerei zum Ausdruck gebracht werden. KERSTING 1979 verzichtet auf eine koloristische Untersuchung, da sie voraussetzt, daß die Arbeiten wegen ihres wesenseigenen hohen Grades an mimetischer Darstellungstreue sowieso strikt an die Lokalfarbe der Gegenstände gebunden sind. Wie bereits oben (S. 10) erwähnt, werde ich nachweisen, daß es sehr wohl Momente eines kalkulierten Einsatzes von Farbe gibt.

28 BURDA 1969, Inhaltsverzeichnis Teil E.

29 KERSTING 1979, S. 58 ff.

2. Die Trompe-l'œils von Samuel van Hoogstraten

Noch 1969 wurden Samuel van Hoogstraten lediglich vier Trompe-l'œils zugeschrieben.³⁰ Nach ROSCAM ABBING/THISSEN 1993³¹ malte Hoogstraten neun signierte Trompe-l'œil-Darstellungen, BRUSATI 1995 notiert in ihrer Checklist zwölf derartige Gemälde.³² Er beginnt mit dieser Bildform ungefähr zum Zeitpunkt seiner Wienreise. Das Trompe l'œil-Steckbrett mit Rosenkranz datieren ROSCAM ABBING/THISSEN 1993 in die Jahre 1651–55. In unregelmäßigen Abständen schuf Hoogstraten bis zum Zeitpunkt der intensiven Arbeit an der INLEYDING, während der er zu malen aufhörte, immer wieder Steckbretter.³³ Betrachtet man die zugeschriebenen Arbeiten mit einem typologisierenden Blick, so findet man neben Steckbrettern, Trompe-l'œil-Schranktüren und Schaukästen, die eine gewisse tiefenräumliche Dimension aufweisen, das Bildnis eines bärtigen Mannes im Fenster sowie die Darstellung des Wiener Hofburgplatzes. Letzteres lässt sich unter den Typus des illusionierten Kunstwerks fassen, jedoch ohne die Intention, die beispielsweise für die Darstellung von Zeichnungen oder Druckgraphik im Trompe-l'œil gilt.³⁴ Das Bildnis des bärtigen Mannes wiederum stellt einen Sonderweg dar. Durch die malerische Wiedergabe eines Menschen fällt es eigentlich aus dem oben beschriebenen Kanon der Trompe-l'œils, der ja verlangt, daß ein strenges Trompe-l'œil gänzlich ohne Lebewesen zu sein hat.

2.1. Die Interpretation der Trompe-l'œils durch Celeste Brusati

An dieser Stelle möchte ich genauer auf die Monographie über Samuel van Hoogstraten von Celeste Brusati hinweisen, weil es die bislang erste und ausführliche Schrift dieser Art über den Maler ist. Die Autorin beginnt die Besprechung der Trompe-l'œils von Hoogstraten mit dem Zeitraum, den der Künstler ab 1651

30 S. BURDA 1969, S. 11.

31 Roscam Abbing, Michiel; Thissen, Peter: De schilder en schrijver Samuel van Hoogstraten 1627–1678. Eigentijdse bronnen en oeuvre van gesigeneerde schilderijen. Leiden 1993, im folg. zit. als ROSCAM ABBING/THISSEN 1993.

32 S. ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Chronologische rangschikking van het gehele oeuvre van gesigeneerde schilderijen, S. 99–170; BRUSATI 1995, Checklist of Paintings, Accepted Works, Still-lives and Trompe-l'œil Pieces, S. 361–364. Ich beschränke mich im Rahmen dieser Arbeit auf allgemein anerkannte Zuschreibungen. Maßgeblich ist hierbei die oben genannte, jüngste Literatur.

33 Zeitlich gesehen vom Prager Bild, Gemäldegalerie auf der Prager Burg (s. Abb. 9), bis zum Gemälde in Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, dem offenbar letzten Trompe-l'œil-Steckbrett Samuel van Hoogstratens (s. Abb. 1).

34 Diese Darstellungen unterstreichen die Suprematie der Malerei über die graphischen Medien. S. Lammers, Joseph: Innovation und Virtuosität, in: Stilleben in Europa, Hg.: Langemeyer, Gerhard; Peters, Hans-Albert, Ausst. Kat. Münster, Baden Baden 1979 S. 500.

am Wiener Hof des Habsburgischen Kaisers Ferdinand III. verbrachte. Das Unterkapitel, das sich mit den Augenbetrügern auseinandersetzt, ist bezeichnender Weise mit dem paradoxen Kontrast von «Self-Effacement and Self-Display», also «Selbstausslöschung» und «Selbstzurschaustellung», überschrieben. Dabei ist nun Self-Effacement in der angeführten wörtlichen Bedeutung und nicht in der übertragenen als «make oneself appear to be unimportant» gemeint.³⁵ Bereits diese Überschrift gibt den Tenor der Interpretation wieder. Brusati deutet die Trompe-l'œil-Bilder von Hoogstraten zunächst hauptsächlich aus der Perspektive der Konstruktion der Individualität und der Karriere des Künstlers.

Hoogstraten erreichte in Wien den Zenit seiner Laufbahn mit dem Betrug des Regentenpaares in Anwesenheit eines Geistlichen, wie der Hoogstraten-Schüler Arnold Houbraken in seiner *Groote Schouburgh* erzählt.³⁶ Mit drei Gemälden stellte sich der Maler vor. Neben einer Dornenkrönung Christi und dem Porträt eines Edelmanns, die hohe Beachtung erhielten, erwähnt sein Schüler und Biograph Houbraken auch ein «stil leven»³⁷, aller Wahrscheinlichkeit ein Trompe-l'œil-Gemälde, mit dem er großen Eindruck bei Ferdinand III. hinterließ. Der Regent fühlte sich derart betrogen³⁸, daß er Hoogstraten «bestrafte», indem er das Bild einbehielt und ihm zugleich eine doppelreihige Kette mit einer Gnadenmedaille des Kaisers schenkte, die einen Durchmesser von 40 mm hatte und elf Dukaten wog.³⁹

35 Hornby, A. S.; Cowie, A. P.: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Berlin, Oxford 1980, S. 276. Denn während das Gesicht als Identifikationszeichen verschwindet, sind es Gegenstände die auf den Künstler verweisen. BRUSATI 1995, S. 80 faßt diese indirekte Weise des Selbstporträts so: «Van Hoogstraten's transparent pretense of self-effacement is, in fact, a witty exercise in literary self-display via his fictional counterfeit.»

36 ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 18 ff. versammeln eine Anzahl relevanter Textzitate über die Auffassung Houbrakens über seinen Lehrer. Unter anderem auch die berühmt gewordene Stelle über den Betrug Ferdinands III., S. 19.

37 ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 19.

38 Mit dieser Anekdote wird Hoogstraten in eine lange Reihe künstlerischer «Betrüger» aufgenommen, deren prominenteste frühe Vertreter Zeuxis und Parrhasios gewesen sind, so wie es in Plinius *Historia Naturalis* XXXV, 65 erzählt wird. Zeuxis betrügt mit seinen gemalten Trauben die Vögel, die sie als Nahrung aufnehmen wollen. Er selbst aber sitzt dem Täuschungsversuch seines Malerkollegen Parrhasios auf, der einen Vorhang malte, den Zeuxis beiseite geschoben wünscht, um ein vermeintliches Bild zu sehen. Beispiele und Deutung der fortwährenden Rezeption dieser antiken Anekdote finden sich in Kris, Ernst; Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt/Main 1995, v. a. S. 89 ff. und Asemissen, Hermann Ulrich; Schweikhart, Gunter: *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin 1994, S. 12 f.

39 S. Abb. 12: Die Umschrift lautet: FERDI: III: ROM: IM: SE: AU: GE: HU: BO: REX. (= Ferdinandus III. Dei Gratia Romanus Imperator Semper Augustus Germaniae Hungariae Bohemiae Rex), s. Vey, Horst: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg* 12, München, Berlin 1975, S. 282; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Quelle Nr. 29, S. 42 f., Abb. 11.; Hubbala, Erich: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. (= *Propyläen Kunstgeschichte* Bd. 9) Berlin 1970, Abb. 401 a, Text S. 336. Die Medaille schuf Alessandro Abondio (1580–1651) ungefähr 1643. Der Künstler lebte seit 1600 in Wien.

Die Gemälde, von denen die Anekdote berichtet, lassen sich nach herrschender Meinung unglücklicherweise nicht identifizieren.⁴⁰

Die Medaille findet sich in den meisten seiner Trompe-l'œils wieder, ebenso in späteren Gemälden.⁴¹ Bereits in seinem Selbstbildnis von 1645 aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein zeigt sich Hoogstraten als ernst schauenden jungen Erwachsenen mit einer Goldkette.⁴² Die Goldkette als Ehrenzeichen war ein bekanntes Symbol der Würde.⁴³ Ripa schrieb sie in seiner *Iconologia* gleichermaßen als wichtigstes Attribut der Pittura zu, mit der Bedeutung der Kette als Kontinuität der künstlerischen Tradition und dem Gold als Verpflichtung des Künstlers, «den hohen Rang der Malerei aufrechtzuerhalten».⁴⁴

Diese Arbeiten sind, wie Celeste Brusati darlegt, versteckte Selbstporträts.⁴⁵ Denn jene Bilder repräsentieren mittels visueller Absenz des Konterfeis des Künstlers und den dennoch vorhandenen vielfältigen Bezügen des Inventars, sowohl literarisch als auch biographisch in selbstbezüglicher Weise den Künstler selbst. In den nachfolgenden Bildbeschreibungen soll diese These bewiesen werden.

Celeste Brusati findet in den Gemälden neben der Goldkette zahlreiche weitere Gegenstände, die auf den hohen Grad der Selbstrepräsentation des Künstlers schließen lassen. Ungeachtet der eigentlichen Bildwirkung und der formalästhetischen Gehalte der Trompe-l'œils sieht die Autorin in ihnen sichtbare Stellvertreter des wachsenden unternehmerischen Ehrgeizes und die eigentliche Quelle des Ruhms des Malers. Der methodische Ansatz von Celeste Brusati genügt der Darlegung ihres Ziels, das Verhältnis des Biographischen zur allgemeinen historisch-soziologischen Situation der Künstler der Niederlande zu verdeutlichen, um die Eigenheiten des Künstlers innerhalb seiner Zeit zu beschreiben. Aber es bleiben innerbildliche Aspekte ebenso unberührt, wie in der bereits besprochenen Literatur. Die Charakteristika der Bildform des Quod-libet oder Steckbretts in ihrer bildspezifischen Qualität kommen nicht zur Sprache.

40 ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 28, Anm. 10.

41 Vgl. das Gruppenporträt der Dordrechter Münzmeister von 1674 (Abb. 13), Dordrechts Museum, BRUSATI 1995, Checklist Nr. 7, S. 347, oder die kleine Grisaille, welche die Vorstudie zum Frontispiz der INLEYDING darstellt (Abb. 14), BRUSATI 1995, Checklist Nr. 5, S. 347.

42 S. Abb. 15, BRUSATI 1995, Checklist Nr. 3, S. 347; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr. 3, S. 102.

43 S. BRUSATI 1995, S. 80: «Like most recipients of court decorations, he presumably wore Ferdinand's III imperial medallion on his person as a constant, visible sign of the high esteem in which his artistry was held by the emperor.»

44 ten-Doesschate Chu, Petra (Hg.): *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus der Schweiz.* 1987 (=Kat. Kunstmuseum Basel, 14.6.–27.9.1987), S. 148.

45 So schon vor BRUSATI 1995. Horst Vey deutet das Karlsruher Bild in dieser Weise; s. *Jahrbuch der Staatlichen Museen von Baden Württemberg.* Nr. 12, 1975, S. 283.

3. Bildlichkeit als Sinnträger

Nach der Besprechung der Literatur zum Trompe-l'œil im allgemeinen und denen von Samuel van Hoogstraten aus der Sicht von BRUSATI 1995 soll die nun folgende methodische Auseinandersetzung Wege zu einem bislang unversuchten Verständnis der Steckbretter des Dordrechter Malers ebnet. Das Potential der Bilder selbst soll nun versprachlicht werden. Es soll zudem Ausschau nach einer Möglichkeit der Bestätigung der Forschungsergebnisse Brusatis durch die Bildlichkeit der Trompe-l'œil-Steckbretter gehalten werden.

So wird nun die folgende Methodendarlegung mit anschließenden Bildbeschreibungen und -analysen auf mögliche Relationen zwischen den bildeigenen Qualitäten und den Bedingungen ihres Kontextes eingehen. Auslöser für das Augenmerk auf die Bildlichkeit der Trompe-l'œil-Steckbretter ist die Feststellung, daß in den bisherigen Analysen, die sich selten genug intensiver mit einem Einzelbild beschäftigen, zum einen, wie in der Monographie von Brusati, besagte historisch-soziologische Aspekte im Vordergrund stehen. Zum anderen wird die Betonung auf das Feinmalerische der Bilder, ihre Qualität der Darstellung von Gegenständen – d. h. der höchstmöglichen Wirklichkeitstreue im Sinne eines absoluten Trompe-l'œils – gelegt.

Darüber hinaus dient oftmals der Vergleich der unterbewerteten Bilder mit dem Konzept von Hoogstratens INLEYDING und der darin wiedergegebenen Hierarchie von den Sujets der Malerei nach klassischem Vorbild pejorativen Urteilen über die Fähigkeiten des Malers. Dies ist ein kunstliterarischer Topos seit Houbraken, der bis zu Sumowski führt. Er sollte auf seine Richtigkeit überprüft werden.⁴⁶ Hier ein wesentliches, aber unbeachtet gebliebenes Merkmal der Bilder: die in den

46 S. SUMOWSKI 1983, Bd. 2, S. 1286: «Samuel van Hoogstraten war ein intelligenter Künstler, der sich, als Dichter und Theoretiker, im Wort treffend zu äußern vermochte. In der Malerei wirkte sich das verstandesmäßige Moment seines Naturells problematisch aus: die Intelligenz verbot ihm schöpferische Naivität, brachte ihn um den Reiz des Unmittelbaren. Seine Gestaltungsfähigkeit war begrenzt; ihm fehlte Eigenart. Doch konnte er geschickt fremde Stile nachahmen, so wie man Fremdsprachen beherrscht.» Der Autor kritisiert indirekt, daß sich Hoogstraten schon bald nach seiner Lehrzeit vom Rembrandtesken abwandte, um sich einer anderen Vorstellung von Malerei zu widmen. Vorbild ist hierfür Houbraken. S. hierzu: ROSCAM ABBING/THISEN 1993, S. 18 f.: In diesem Sinne vorbildend schildert Houbraken seinen Lehrer als Nachahmer: «...en wat het ook wezen mocht, daar wist hy zig na te zetten en't zig eygen te maken.» , um nur ein Beispiel dieser Relation zu nennen, die m. E. daraus resultiert, daß man den Bildern bislang noch keine bildimmanente Analyse gewidmet hat. S. hierzu auch Thieme, Ulrich; Becker, Felix; Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1924, Bd. XVII, S. 463–465. In seinem Artikel zu Hoogstraten wertet Hofstede de Groot den Künstler als kraftlos im Vergleich anderen Rembrandtschülern. Die Trompe-l'œil-Steckbretter werden nur am Rande erwähnt, da sie als mindere Bildform gewertet wurden.

Bildern konstatierte, vermeintlich so ungeordnete, sprich <natürlich> wirkende Unordnung der Gegenstände und die scheinbare Neutralität des Hintergrunds der Steckbretter. So ist das Steckbrett lediglich ein Indiz für Meisterschaft des Malers und seines Bestrebens, im Bild der eigenen Person einen überpersönlichen Ausdruck zu verleihen, um die eigene Persönlichkeit in aufwertender Weise direkt an die hohe Kunst der Malerei zu koppeln. Lediglich BURDA 1969 widmet der Analyse der Komposition ein Unterkapitel und kommt zu dem Ergebnis:

«Über die größten Variationsmöglichkeiten innerhalb des vorgegebenen Grundschemas aus Vertikalen und Horizontalen verfügen auf Grund ihrer Zusammensetzung aus vielen kleineren Einzelementen die Briefwände.»⁴⁷

Sie stellt weiterhin fest, «daß nahezu alle nur lose festgeklemmten Gegenstände vom Schema der streng vertikalen bzw. horizontalen Position abweichen.» Entscheidend ist die Erkenntnis der bildimmanenten Funktionen, die durch die Gegenstände in ihrer jeweiligen Erscheinung mit beispielsweise umgeknickten Ecken, anschaulich machen:

«Es kann so ein kompliziertes Liniengefüge aus einander sich entprechenden Schrägen entstehen, welchem ein ausgewogenes formales Kompositionsgerüst zugrunde liegt.»⁴⁸

Doch auch Burda erkennt das Problem der relativen Unordnung, des Zufälligen in der Anordnung der Dinge und begründet dies mit dem Unterschied der Gattung zu tiefenräumlichen Projektionen sowie der Wahrnehmungsweise, welche durch die Struktur der Trompe-l'œil-Steckbretter forciert wird.⁴⁹ Sie verneint allerdings die Notwendigkeit einer zusammenhängenden innerbildlichen Ordnungsstruktur und beläßt die Anordnung der Gegenstände im Bereich der reinen Zufälligkeit. Dies wird aber am einzelnen Gemälde nicht verifiziert. Der Beweis einer offenen Zufälligkeit der Gegenstände im Einzelbild mittels einer konzentrierten Bildbeschreibung ist noch nicht erbracht worden. Desweiteren stellt sich die Frage, ob diese Verallgemeinerung zulässig ist, oder ob nicht vielmehr konkrete Unterschiede anhand malerischer und struktureller Vorgehensweisen des Künstlers im jeweiligen Einzelbild auszumachen sind.

47 BURDA 1969, S. 81.

48 A. a. O., S. 81.

49 BURDA 1969, S. 81: «Wenn vor allem für die letzte Gruppe [die «Briefwände» oder Steckbretter; Anm. d. Verf.] trotzdem primär der Eindruck eines relativ ungeordneten, mehr oder weniger zufälligen Neben-einander vorherrscht, so ist das nicht zuletzt zurückzuführen auf eine strukturbedingte Sehweise, die ein In-Erscheinung-Treten des formalen Zusammenhangs erschwert.» Zu den Ordnungskriterien die im Quod-libet gelten, schreibt sie (S. 82): «An die Stelle einer Bildordnung im Sinne einer innerbildlichen räumlichen Ordnung ist in der trompe-l'œil-Darstellung eine unter dem Aspekt optischer Gleichgewichtung und Ausgewogenheit vorgenommene regelmäßige Verteilung von Gegenständen auf der Fläche getreten, eine Zusammenordnung, die keineswegs als zwingend anzusehen ist in dem Sinne, daß nicht einzelne Gegenstände darin ohne sichtbare Verschiebung des Gesamtgefüges austauschbar wären.»

BRUSATI 1995, um ein Beispiel ihres Umgangs mit der Bildlichkeit der Trompe-l'œils von Samuel van Hoogstraten zu nennen, richtet ihr Augenmerk im vierten Kapitel auf die Funktion der Ehrenkette Ferdinands III. Sie belegt die sich im Verlauf der Werkentwicklung verändernden malerischen Funktionen der Präsentation der Kette, allerdings weniger bezogen auf den anschaulichen Gehalt für den Betrachter, als vielmehr für die Selbstformierung von Samuel van Hoogstratens Karriere und bettet den Rang der Täuschung in einen geistesgeschichtlichen Zusammenhang, indem sie auf antike Autoren und der zu Hoogstratens Zeit aktuellen philosophischen Lehre des Empirismus nach Francis Bacon verweist. Die Autorin versucht in methodischer Verbindung von Bildbetrachtung und der Übersetzung eines versteckten Symbolismus die Bedeutung der Goldkette zu erläutern.⁵⁰ In der Reflexion über das «Trompe-l'œil-Bücherregal»⁵¹ schildert sie:

«In addition to showing his painting and poetry as deceptive conquests, Van Hoogstraten suggests the power afforded by mastery of these arts of representation. Just as the valorous deeds of military heroes keep their memory alive after death, so too does Van Hoogstraten's art but...without battle and bloodshed. As representations, his books and pictures have a power surpassing that of heroic deeds to fix and preserve men's makings from the ravages of time.»

Nach dieser allgemeinen Erklärung des geistesgeschichtlichen Hintergrunds des Bildes und der Einführung des Malerberufs mit dem des Soldaten und der daraus folgenden, von Hoogstraten behaupteten Suprematie der Malerei über alle Künste belegt sie:

«He illustrates this graphically in the Feigned Bookshelf by connecting his medaillon, via the golden chain of honor, to a watch, an emblem of time's passage, held still by virtue of its being caught in representation.»

Lediglich die verklammernde Wirkung der Ehrenkette zwischen Uhr und Medaille in diesem Bild wird hervorgehoben.⁵² Daraus schließt die Autorin:

«In this way he not only shows how pictorial representations literally stop and conquer time, but also how his own artistic achievement, represented by the medaillon, confirms the maxim *ars longa, vita brevis*.»

Neben dieser ohne Zweifel richtigen Einbettung der Bilder in den sozialen und ikonographischen Kontext des Künstlers gilt es m. E. das Augenmerk intensiver auf diejenigen Qualitäten zu richten, die über den Status des Bildes als «Dokument» hinausreichen und die genuine Eigenschaft des Bildes als Erfahrungsangebot in der Anschauung zur Sprache zu bringen.

Das sogenannte «sehende Sehen» – im Unterschied zum wiedererkennenden Sehen – ist es, womit potentielle «ikonische» Gehalte der Steckbretter ver-

50 Alle folgenden Zitate in BRUSATI 1995, S. 166.

51 S. Abb. 16; a. a. O. BRUSATI 1995: Checklist Nr. 82, S. 362.

52 S. Abb. 16.

sprachlich und präsent werden können. Dieser Begriff des sehenden Sehens, wie er von Max Imdahl geprägt wurde, sei an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung gebracht. Eine ikonische Analyse der betreffenden Bilder kann zur Klärung der vorab skizzierten These führen und auf einer anderen Ebene möglicherweise die von BRUSATI 1995 erforschten ikonographischen, biographischen bzw. historischsoziologischen Erkenntnisse und der erhellten Intentionen Hoogstratens noch untermauern. Hierzu wird auf die Schriften von Max Imdahl zurückgegriffen. Insbesondere in der Untersuchung zu Giotto's Arenafresken legt er präzise die Kriterien für Bildlichkeit fest:

«Als dieses simultane Anschauungsangebot besitzt das Bild eine gegenüber jeder sprachlichen Information und außerikonischen Sichtbarkeit einzigartige Qualität, welche ohne Form und ohne Komposition als den Gegebenheiten eines nicht nur wiedererkennenden sondern auch sehenden Sehens nicht zu gewinnen ist.»⁵³

Diese Vorstellung der Bildlichkeit des Bildes und die besondere Aufmerksamkeit, mit der sich Imdahl den bildeigenen Phänomenen widmete, führte letztlich zu seiner Theorie der Ikonik, die er von der Theorie der Ikonographie und Ikonologie abgrenzt beziehungsweise ihre Vermittlerrolle zwischen beiden deutlich macht:

«Während aber Ikonographie und Ikonologie dasjenige aus den Bildern erschließen, was ihnen als Wissensinhalte vorgegeben ist, was vom Beschauer gewußt werden muß und sich durch Wissensvermittlung mitteilen läßt, sucht die Ikonik ein Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist...Die Ikonik sucht zu zeigen, daß das Bild die ihm historisch vorgegebenen und in es eingegangenen Wissensgüter exponiert in der Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen, das heißt ästhetischen Evidenz, die weder durch die bloße Wissensvermittlung historischer Umstände noch durch irgendwelche (fiktiven) Rückversetzungen in diese historischen Umstände einzuholen ist.»⁵⁴

Die ikonische Untersuchung Max Imdahls bezieht sich allerdings auf ein Ereignisbild, das grundsätzlich von den Trompe-l'œil-Darstellungen verschieden ist: Denn zum einen liegt der Malerei dort ein literarischer Text zugrunde, zum anderen markiert die Kunst Giotto's historisch den Beginn der Renaissancemalerei, die einen gemalten Raum bedingt tiefenräumlich im Sinne Albertis *finestra aperta* zeigt.⁵⁵

53 Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München ²1988, im folg. zit. als: IMDAHL ²1980, S. 95. S. v. a. Janhsen-Vukićević, Angeli: Moderne Kunst und Gegenwart, in: Imdahl, Max: Gesammelte Schriften Bd. 1: Zur Kunst der Moderne, Hg.: Janhsen-Vukićević, Angeli, Frankfurt/Main 1996, S. 7–31, im folg. zit. als .JANHSEN-VUKIĆEVIĆ 1996.

54 A. a. O. S. 97.

In den Bildern sind szenische Darstellungen von Gestalten zu sehen, die der Geschichte der zugrundeliegenden Texte entsprechend inszeniert agieren. Dies ist jedoch kein Hindernis, um dennoch Ereignisbilder im sehenden Sehen zu erfahren, da sich der Betrachter im Vollzug desselben seiner jeweiligen Aktualität und spezifischen Gegenwart bewußt sein muß und die Bilder – dies ist der Hauptaspekt – in ihrer aktuellen Präsenz über den Schriftsinn hinausgehend, oder vor ihn zurück, als gegenwärtig ernst nimmt.⁵⁶

Der Unterschied zwischen dem Ereignisbild und den Trompe-l'œils liegt im folgenden: Aktionen, die Imdahl vor allem an Christi Gefangennahme hinsichtlich der Komposition und der dargestellten Richtungswerte auf die erzählten Texte bezieht, um daraufhin die kühne Äquivalenz⁵⁷ aus der Schräge im Bild und dem vermittelten Textgehalt zu ermitteln, fallen naturgemäß im Trompe-l'œil weg. Denn hier ist es gerade nicht der Fensterblick in ein tiefenräumliches, szenisches Geschehen, sondern ein Aus-der-Fläche-Heraustreten der Bildgegenstände, frei von jeglicher Narration.⁵⁸ Für das Ereignisbild Giotto's findet Imdahl die «ikonische Qualität in einer Bildlichkeit, welche sowohl den Anspruch auf eine formale, in sich selbst sinnvolle Ganzheitsstruktur erfüllt als auch...den Sichtbarkeitsausdruck einer komplexen szenischen Situation liefert».⁵⁹ Letzterer zeigt sich naturgemäß nicht im Trompe-l'œil. Dennoch erscheint die ansatzweise Anwendung des methodischen Unternehmens der Ikonik auf die Trompe-l'œil-Gemälde von Samuel van Hoogstraten sinnvoll zu sein. Auch ohne textuelles Substrat vermitteln die Bilder schließlich außerbildliche Sinnpotentiale wie BRUSATI 1995 darlegte. Bringt die Bildlichkeit der Steckbretter nun einen Sichtbarkeitsausdruck dessen

55 Zu den Besonderheiten der Raum- und Perspektivproblematik im Trompe-l'œil-Steckbrett s. BURDA 1969, S. 39–78 und KERSTING 1979, S. 61 ff.

56 JANHSEN-VUKIĆEVIĆ 1996 S. 16: «Sehen ist immer gegenwärtige Erfahrung, das Kunstwerk ist erst im Sehen präsent.» Die Terminologie Imdahls sowie die je spezifische Auffindung von bildimmanenten Notwendigkeiten verhelfen zur Auffindung des «Unvordenkliche[n], das nur am Kunstwerk deutlich wird...» (a. a. O. S. 19). Verbunden ist hiermit auch eine mittlerweile recht lange Diskussion über Präsenz und Ereignishaftigkeit des Bildes sowie der daraus resultierenden Zeitstrukturen. S. Pochat, Götz: Bild – Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Wien, Köln, Weimar 1996, im folg. zit. als POCHAT 1996, besonders die Einleitung S. 7–26 und Boehm, Gottfried: Bild und Zeit, in: Paflik, Hannelore(Hg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim 1987, im folg. zit. als BOEHM 1987, S. 1 – 24; ders.: Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne, in: Reijen, Willem van (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt/Main 1992, S. 109–123, im folg. zit. als BOEHM 1992. Sehr umfangreiche kategorische Ordnungen des Zeitlichen in der Kunst liefert Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild. Darmstadt 1987, im folg. zit. als THEISSING 1987.

57 Zum Begriff der «kühnen Äquivalenz» s. IMDAHL 1980, S. 108: «Denn die ikonische Interpretations-methode...ist genötigt...auf sichtbare Koinzidenzen des sonst nicht Koinzidierenden, sogar auf Sinntotalitäten einer Übergegensätzlichkeit oder auf kühne Äquivalenzen [zu reflektieren].»

58 S. BURDA 1969, S. 45 f.

59 A. a. O., IMDAHL 1980, S. 93 und Abb. 45.

zur Anschauung? In einer Vorstufe der Anschauung vermittelt sich dem Betrachter ein Eindruck des Ungeordneten, gar Chaotischen der dargestellten Dinge auf einem orthogonalen Träger. Dies würde im Prinzip zunächst einmal die Willkür des Wirklichen bestätigen und auf einen radikalen Realismus hindeuten. Es entspräche zugleich der <betrügerischen> Absicht von Hoogstraten.⁶⁰ Nach einer intensiveren Betrachtung hingegen beginnt sich allmählich dieser Eindruck zu verlieren, und es scheint sich die Erfahrung einer unspezifischen Ordnung zu vermitteln. Doch wird gerade diese immer wieder gestört. Offenbar geschieht dies durch künstlerisches Kalkül mit der Folge einer Notwendigkeit in einer – paradox formuliert – Invariabilität (oder Konstanz) der Variabilität zwischen den Polen Ordnung und relativer Unordnung.

3.1. Die Relation von Kontingenz und Kompositorischem

Nach der Erläuterung des Erkenntnispotentials von Max Imdahls Ikonik und der Vorerkenntnis einer partiell in den Bildern vermittelten Ordnung in der allgemein trompe-l'œil-spezifischen Unordnung, sprich Lebensnähe der Bilder, werden im folgenden Begriffsspezifizierungen vorgenommen, damit ein Handwerkszeug für eine genauere Untersuchung der Bilder zur Verfügung steht. Der Begriff der Ordnung in Bezug auf ein Werk der bildenden Kunst verweist direkt auf den Begriff der Komposition. Die Definition von Komposition besagt, daß diese eine zielgerichtete Ordnung einer Menge von Einzelheiten zu einer Gesamtheit ist. Das heißt, sie setzt sich zusammen aus Einzelheiten, die in ihrem Zusammenspiel ein Bezugssystem aus verschiedenen Parametern bilden.⁶¹ Diese Aufeinanderbezogenheit der Einzelheiten und Parameter wie Linien, Körper, Räumlichkeit, Farben etc. vermittelt sich in reziproker Weise: Vom Ganzen zum Einzelnen vice versa. Allerdings fungieren die Elemente immer auf jene Ganzheit hin. Das Ganze umklammert die Einzelheiten, die nur der Gesamtheit dienen und nicht umgekehrt. Der Wegnahme eines Partikels der Komposition fielen dieselbe zum Opfer, sie funktionierte als solche nicht mehr. Eine Komposition ist mithin unwirklich, künstlich erzeugt und zwangsläufig unbeliebig, einer immanenten Notwendigkeit folgend.

Kontingenz wird seit Kant als deutsche Entsprechung von Zufälligkeit definiert bzw. übersetzt. Im philosophischen Sinn ist das Möglichsein im Gegensatz zur Notwendigkeit gemeint.⁶² Dieser Begriff, angewandt auf die bildende Kunst, vermittelt die Bedeutung für eine bildliche Darstellung als Bezug zum Wirklichen, Authentischen und der Beliebigkeit.

60 S. INLEYDING, S. 25: «Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakeleijke en prijslijke wijze bedriegt.»

61 IMDAHL 1980, S. 23; Anm. 46, S. 120.

62 S. Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 4, I–K, Basel 1976, Sp. 1027–1038.

Das Begriffspaar verhält sich also polar zueinander, in dem Sinne, daß die Komposition einem Ideal folgt, das Kontingenz von vornherein ausschließt. Die Begriffe, obzwar sie aus eigentlich verschiedenen Wissenschaften stammen, ergeben räumlich betrachtet ein Spannungsfeld aus einer strikten, geplanten Ordnung (Komposition), das heißt einem idealen und finalen Zustand, der durch nichts verändert werden darf, ohne daß seine immanente Qualität als geschlossenes Bezugssystem auseinanderfiel und einem, durch einen transitorischen oder willkürlichen Akt hervorgerufenen Zustand, der zwar komponiert erscheinen kann, diese aber nicht zum Ausdruck bringt.

In seinem Aufsatz von 1970 «Die Momentfotografie und ‹Le Comte Lepic› von Edgar Degas» verwendet Max Imdahl das Begriffspaar Kontingenz und Komposition, um den spezifisch künstlerischen Gehalt des Gemäldes zur Sprache zu bringen. Um den Begriff der Providenz erweitert tauchen beide sowohl im Giotto-Buch von 1980 als auch in einem Vorabdruck aus demselben Jahr wieder auf.⁶³

In dem Text zu dem Gemälde von Edgar Degas verdeutlicht Imdahl die aus der Anschauung gewonnenen Bezüge zwischen dem Kontingenten und Komponierten als bildeigener Sinn. Am Beispiel des Bildes von Degas meint dies den bewußten Einsatz der durch die Momentfotografie entdeckten Authentizität qua Kontingenz als dokumentarischer Qualität zum Zweck des genauen Gegenteils, nämlich «nicht als ein primär auf bildimmanente Kompositions Kühnheiten, sondern als ein auf den Ausdruck von Kontingenz angelegtes Gemälde».⁶⁴ Doch deutet Imdahl dies nicht als einen formalen Selbstzweck des Bildes. Die Unauflöslichkeit einer Relation momentaner, situativ gezeigter Befindlichkeiten der im Bild dargestellten Menschen, der Vereinzelung («Richtungsdivergenzen») als existentieller Befindlichkeit der Dargestellten, wird trotz der Tatsache, daß es sich um ein Familienbild handelt, eben durch die ermittelte Kontingenzrepräsentation in kühner Komposition zum sinnstiftenden «ganzheitliche[n] System».⁶⁵

Diese Begriffe können gleichermaßen dienlich sein, um sich dem spezifischen bildeigenen Sinn der Trompe-l'œils von Samuel van Hoogstraten zu nähern, sieht sich ihr Betrachter doch zunächst mit einer Weise von Kontingenz konfrontiert, die den betrügenden Effekt der Bilder mitbestimmt. Daß hier nur die Steckbretter betrachtet werden und nicht die trompe-l'œilhaften Bilder wie das Wiener Rabbinerbild oder das mit einem illusionierten Rahmen versehene Gemälde des

63 S. Abb. 17. Imdahl, Max: Die Momentfotografie und «Le Comte Lepic» von Edgar Degas, Wiederabdruck in: Gesammelte Schriften Bd. 1: Zur Kunst der Moderne, Hg.: Janhsen-Vukićević, Angeli, Frankfurt/Main 1996, S. 181–193, im folg. zit. als IMDAHL 1996. IMDAHL 1980, S. 17–28. Imdahl, Max: Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto, Wiederabdruck in: Gesammelte Schriften Bd. 3: Reflexion, Theorie, Methode, Hg.: Boehm, Gottfried, Frankfurt/Main 1996, S. 464–500.

64 IMDAHL 1996, S. 188; Herv. v. Verf.

65 A. a. O., S. 190.

Hofburgplatzes von 1652⁶⁶, liegt in der besonderen Eigenart der Steckbretter. Denn in ihnen kommt, wie die Bildbeschreibungen erweisen werden, ein über die bloße erste Anschauung hinausgehender Kontingenzbegriff zum tragen. Jener erste allerdings erlaubt es, die Differenz zwischen den Wiener Bildern und den Steckbrettern zu verdeutlichen, denn während diese wenige Gegenstände exponieren – ein Porträt sowie ein Gemälde – und somit kein Grund vorliegt, daß sie sich in irgendeiner Weise von einem Gemälde ihrer auf sie bezogenen Gattung unterscheiden, so sind die Steckbretter eine – was zu belegen wäre – ganz eigene Bildform, die sich nicht durch einen illusionierten Zusatz, wie der illusionistische Bilderrahmen um das Hofburgbild, in den Bereich der Simulation begeben.

Damit ein Gemälde wie der Hofburgplatz als Illusion wirken kann, muß es zwangsläufig seinen abgebildeten, oder illusioniert exponierten Gegenstand, nämlich die Illusion eines Gemäldes, möglichst wirklichkeitsgetreu wiedergeben. Da nun aber demzufolge per se kein augenscheinlicher Unterschied zwischen dem gemalten Hofburgplatz und einer Darstellung dieses Gemäldes bestehen muß, ist die Art und Weise des Augenbetrugs weniger selbstreflexiv als die der Steckbretter. Es sei denn, der Maler bewirkt eine offene, die Täuschung im Ansatz verhindernde Kenntlichmachung des Gemäldes als Darstellung eines Gemäldes mittels einer besonderen Lasur oder Firnis, oder qua Auflage eines illusionierten Insekts.⁶⁷ Das heißt, die Beschäftigung mit bildimmanenten Daten läuft ins Leere, wenn sich der Betrachter darüber klar werden will, in welcher Weise die illusionierten Dinge ein sinnmachendes Spiel von Zueinander und Gegeneinander der Bildwirklichkeit und der Wirklichkeit selbst bilden. Das Bild zerfällt wie ein herkömmliches Gemälde in zwei Teile: Rahmen und Darstellung. Es wird der Rahmen als Illusion erkannt, aber es ist das Gegenstandssehen, das diese Illusion evoziert. In einem Steckbrett funktioniert ein anderer Begriff von Illusion, der nicht zu trennen ist von je spezifischen Ordnungen und Bildunordnungen und ihrer Relation.

Wie bereits angedeutet sind diese Steckbretter ein intellektuelles Spiel mit dem Betrachter. Daß es ein solches ist, läßt sich als eine dem Bild innewohnende Qualität zuschreiben, die sowohl aus dem sehenden Sehen als auch dem Gegenstandssehen gewonnen wird. Man kann sagen, daß es nicht lediglich um eine bloße Illusion, einen Betrug des Betrachters geht, sondern um spezifische Bildeigenheiten und Relationen zwischen besagter Ordnung und Unordnung. Im Karlsruher wie im Dordrechter Bild finden sich Chaos und Ordnung bzw. Kontingenz und Kompositorisches – so meine These – in einem je spezifischen Verhältnis zuein-

66 Kopf eines Bärtigen Mannes, 1653, BRUSATI 1995, Checklist Nr. 76, S. 361; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr. 14, S. 113, s. Abb. 8. Trompe-l'œil eines Gemäldes mit dem Wiener Hofburgplatz, 1652, BRUSATI 1995, Checklist Nr. 74, S. 361; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr. 11, S. 110, s. Abb. 18.

67 Vgl. Carlo Crivelli (zugeschr.): Die Heiligen Katharina von Alexandrien und Maria Magdalena, ca. 1480–85, London, National Gallery, s. Abb. 19.

ander. Dieses macht sich an den dargestellten Dingen und am Gegenstand des Steckbretts als Träger im Gemälde selbst fest. So fungieren derart unscheinbare Gegenstände wie die Nägel, mit denen die rückwärtigen Flächen und die Lederriemen auf die gemalten Holzbretter aufgebracht sind, als der Relation von Kontingenz und Kompositorischem dienende, kalkulierte Funktionsträger im Bild selbst. Trotz der Vielzahl der dargestellten Dinge werden kompositorische Momente sichtbar, und die im ersten Anschein unüberschaubaren Darstellungen sind keineswegs willkürlich dekomponiert. Die Analyse der Bilder soll belegen, daß Hoogstraten diese kompositorischen Momente in eine geglückte Relation zu einer Kontingenz im Bild setzt, die bislang immer den Trompe-l'œil-Gemälden als einzig sinnstiftende Qualität unterstellt worden ist. In der Betrachtung der Bilder ist also m. a. W. eine Anzahl möglicher kompositorischer Lesarten zu entdecken, die sich gegenseitig relativieren. Es findet sich ein Ineinander der einzelnen Zusammenhänge der Gegenstände auf der Bildfläche, die in der Makrostruktur den Eindruck des Unzusammenhangs hervorrufen. Die Bildbetrachtung ist natürlich ein Prozeß innerhalb eines unspezifischen, vom Betrachter selbst gesetzten zeitlichen Rahmens. Erst innerhalb jener Zeitlichkeit wird das sukzessive, je unterschiedliche Sehen und Erkennen dieser mikrostrukturellen Partialgefüge, diese anteilige Realisation von Ordnungen, mittelbar einsichtig.

Dagegen steht die Bedeutung des lebensweltlichen Korrelats des Dargestellten. Das Steckbrett als Gegenstand des alltäglichen Lebens zeichnet sich von seiner Funktion im Lebens- und Arbeitszusammenhang als eine – bildlich gesprochen – Durchgangsstation für verschiedene Dokumente, gegebenenfalls dem Arbeitsbereich eines Kontors zugehörige Dinge, aus. Auch wenn die Flächigkeit der Erscheinung und Rahmung ein Bild sozusagen orthogonal erinnert, so liefert es doch nicht dessen Eigenart. Briefe und Dokumente werden hinter die Lederriemen je nach zeitlicher sowie situativer Notwendigkeit und Abfolge oder hierarchischer Wichtigkeit gesteckt. Dabei wird keineswegs zwangsläufig auf die Größe dieser Dinge als Ordnungskriterium acht gegeben. Zudem können im Alltag die Zettel und Rechnungen verrutschen. Ein geöffnetes Fenster, ein Windstoß genügen, um eine momentane Ordnung zu zerstören. Diese gibt es gar nicht oder sie ergibt sich nur aus den Notwendigkeiten des Alltagsbetriebs eines Kontors oder der jeweiligen Situation im Privathaushalt.⁶⁸ Daher eignet sich ja das Steckbrett in seiner Allanwesenheit und Nebensächlichkeit besonders als Trompe-l'œil, sieht man einmal von dem zusätzlichen, verstärkenden Faktor der Flächigkeit der Dinge ab,

68 Ein Beispiel für die Integration eines «Steckbretts» in den Arbeitszusammenhang von Kaufleuten zeigt Hans Holbein d. J. in seinem Berliner Porträt des Kaufmanns Gihse, s. Abb. 20.

die der Illusion äußerst dienlich ist.⁶⁹ Der Betrug gelingt durch die Unaufmerksamkeit, die dem Gegenstand wegen seiner Alltäglichkeit entgegengebracht wird.

Die Darstellung dieses Alltagsgegenstands ist somit auch ein Beleg für Svetlana Alpers These von der niederländischen Kunst als beschreibende.⁷⁰ Daß es sich aber nur bedingt so verhält, zeigen die Steckbretter van Hoogstratens. Im folgenden soll durch die Beschreibung der Bilder aus Karlsruhe, Dordrecht, Prag, San Diego, einer französischen Privatsammlung und Cambridge genau diese Wechselwirkung von Ordnung und Unordnung untersucht werden.

3.2. Bildbeispiel 1: Das Karlsruher Steckbrett

Als erstes Bildbeispiel soll ein Steckbrett Samuel van Hoogstratens eingehend betrachtet werden, das sich heute in der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe befindet. Von den überlieferten und zugeschriebenen Bildern ist es das am besten erhaltene Werk.⁷¹ Das Inventar des Museums verzeichnet es unter der Nummer 2620. Im folgenden wird das Gemälde sowohl von der inhaltlichen als auch der formalen Gestaltung her untersucht.

Die Provenienz des Bildes ist leider nur bis in die jüngste Vergangenheit zurückzuverfolgen. Weder ein historischer Auftraggeber noch ein Käufer lassen sich nachweisen. Nachdem es um 1973/74 von dem Hannoveraner Kunsthändler Flotow angeboten worden war, erwarb der Schweizer Kunsthändler Silvano Lodi aus Campione d'Italia das Gemälde. Im Oktober 1974 erschien die Annonce des Bildes mit Abbildung im Burlington Magazine (S. LXII). Daraufhin akquirierte es Horst Vey von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe für das Museum. Das Trompe-l'œil entstand wahrscheinlich im Zeitraum zwischen 1666 und 1678. Diese Datierung ist

69 Hahn, Andreas: „...dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken» Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. München 1996, S. 188: «Bei einem flachen Bildfeld ist die perspektivisch/illusionistische Wirkung des Gegenstandes von Aug- und Standpunkt des Betrachters weitgehend unabhängig, eine Täuschung ist also leichter möglich.»

70 Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985, S. 147 ff..

71 S. Abb. 1. BRUSATI 1995, Checklist Nr. 83; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr. 44., Jahrbuch der Staatlichen Museen von Baden Württemberg. Nr. 12, 1975, S. 282–283; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie 1972–1984. 1984. S. 42 Nr. 2620, Abb. 22. S. a. DE ZICHTBARE WERELT 1992, S. 103. Dort schreibt Celeste Brusati über dieses Bild darüber hinaus, daß es «technisch het meest opmerkelyk[e]» sei.

nur aus den Daten im Bild induktiv erschlossen worden.⁷² Die Annahmen stützen sich auf Bildinhalte, die weiter unten erläutert werden.

Das Gemälde ist 63 mal 79 Zentimeter groß und wurde mit Öl auf Leinwand gemalt. Gerahmt ist es mit einem schlichten Profil, das auf Veranlassung von Horst Vey dem gemalten Rahmen im Bild nachempfunden wurde. Dabei wurde darauf geachtet, daß selbst die Bildlichtführung des bei der Farbe des Rahmens Berücksichtigung fand. Am oberen Rand ist das Profil dunkler als unten.⁷³

Signiert ist es auf einem Lackabdruck rechts oben mit «S v H», wobei «v» und «H» ineinander laufen. Weitere mehr oder weniger offen deutbare Gegenstände verweisen auf Samuel van Hoogstraten. Am oberen linken Rand des unteren rechten Bildgevierts findet sich ein grünlich-blaues Siegel mit dem Wappen der Familie Hoogstraten.⁷⁴ Im oberen rechten Bildgeviert ist ein Manuskript mit einem Lobgedicht zu sehen. Dieses benennt und ehrt Hoogstraten als Nachfolger und Überwinder des Zeuxis bezüglich der malerischen Leistung. Desweiteren verweisen Buchtitel auf die Urheberschaft Samuel van Hoogstratens. Das in rotes Leder gebundene Werk mit dem Titel «Dorothee, Treurspel» bezieht sich auf ein Trauerspiel, das Hoogstraten 1666 unter dem Titel *Dieryk en Dorotheé. Of de Verlossing van Dordrecht* veröffentlicht hat. Mit diesem Datum ist der früheste mögliche Zeitpunkt für die Entstehung gegeben, denn es stellt das letzte datierbare schriftliche Werk im Bild dar. Unterhalb des Lobgedichts auf den Künstler verrät die umgeknickte Ecke einer Broschur einen weiteren Hinweis auf die Autorschaft Hoogstratens. [INA] und [PEL.] sind dort hinter dem Eselsohr zu lesen. Es handelt sich hierbei um einen weiteren Verweis auf das literarische Werk des Künstlers: Gemeint ist das Theaterstück *Roomsche Paulina, ofte bedrooge Kuisheit. Een Treurspel*, das 1660 in Schoonhoven veröffentlicht worden ist.⁷⁵ Ein weiteres Druckwerk kann nicht exakt bestimmt werden, da nicht mehr als ein Buchstabe zweifelsfrei zu identifizieren ist. Ein «A» am Ende der ersten Titelzeile könnte natürlich auf eine erneute Darstellung der Paulina verweisen, was allerdings wegen

72 Die Datierung stammt von Horst Vey und wird allgemein anerkannt. S. Jahrbuch der Staatlichen Museen von Baden Württemberg. Nr. 12, 1975, S. 283: «Die Entstehungszeit des Gemäldes ist einstweilen nicht genauer bestimmbar als durch das Erscheinungsjahr des jüngeren Schauspiels und den Tod des Künstlers: 1666–1678.» Die im folgenden nacherzählte Zuschreibung muß zwangsweise auf die Inventarisierung der Bildgegenstände vorgreifen, da die «Signaturen» nicht als Auflage im Bild erscheinen, sondern den dargestellten Gegenständen beigegeben sind.

73 Für die Detailangaben bezüglich des Gemäldes danke ich Herrn Dr. Dietmar Luedke von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

74 ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 39, 43.

75 Unverständlicherweise datiert Brusati in DE ZICHTBARE WERELT 1992, S. 203 und BRUSATI 1995, S. 363 das Karlsruher Steckbrett ins Jahr 1669 aufgrund eines Irrtums bezüglich des Erscheinens der *Roomsche Paulina*. In ihrer Bibliographie, denn bei ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 55 und S. 85 wird das Jahr 1660 als Datum der Drucklegung des Trauerspiels angegeben.

der Wiederholung unwahrscheinlich wäre. Ein anderer Titel aus den Veröffentlichungen von Samuel van Hoogstraten mit einem ‹A› am Ende ist nicht gegeben.⁷⁶ Aber ein zusätzlicher, etwas hypothetischer Hinweis auf die Autorschaft findet sich. Eine gedrechselte Elfenbeinkapsel ist, leicht nach links von der Bildmittelachse versetzt, in den unteren horizontalen Lederriemen gesteckt. Diese könnte möglicherweise das Porträt des Künstlers tragen.⁷⁷ Im Besitz Hoogstratens ist allerdings ein derartiges Kleinod nicht nachgewiesen.⁷⁸ Eine weitere versteckte ‹Signatur› Hoogstratens ist die Ehrenkette, die er im Jahre 1651 vom Habsburger Kaiser Ferdinand III. erhalten hat, die dann auch in fast allen Trompe-l'œil auftaucht.⁷⁹

3.2.1. Das Inventar des Bildes

In der Interpretation des Steckbretts von Samuel van Hoogstraten soll zunächst im Sinne Panofskys das tatsächliche primäre Sujet des Bildes Gegenstand der Betrachtung sein.⁸⁰ Dabei werden die dargestellten Dinge in ihrer primären Bedeutung, wie sie aus dem lebensweltlichen Gebrauch heraus erkennbar ist, mit ihren jeweiligen Koordinaten auf der Bildfläche erfaßt. Das Steckbrett besteht aus einem gemalten zweiteiligen Holzbrett mit einem illusionierten, schmalen Holzrahmen. Die Verfugung der beiden Bretter ist an den beiden äußeren vertikalen Rändern sichtbar. Verbindet man die vorgegebene lineare Teilung durchgängig, so ist diese imaginäre Linie mit geringer Abweichung die Bildmittellwaagerechte. Am unteren rechten Rand unterbricht ein gemaltes Astloch das Regelmaß der Maserung des Holzes. Darauf befindet sich ein, im Verhältnis zur gesamten Bildfläche, rund 1 1/2fach kleineres, ledernes Tuch, das als schützender Grund für die eigentlichen Bildgegenstände dient. Dieses Tuch ist mit unregelmäßig verteilten Nägeln auf den Rahmen gebracht. An der oberen Kante teilen vier Nägel die Fläche in Drittel. Unten markieren lediglich drei Nägel dieselbe, wobei der mittlere zugleich auch annähernd die Breite des Bildes halbiert. Zwei waagerechte rote Lederriemen unterteilen die Fläche in drei annähernd gleichgroße Teile. Sie sind an je unterschiedlichen Stellen auf den Grund genagelt (s. Abb. 22 a, b).

76 BRUSATI 1995, S. 325 f.

77 Ein sehr ähnliches Stück ist in der Staatlichen Kunsthalle unter der Inventarnummer 2763 (erworben 1985) verzeichnet. Diese zweiteilige Miniaturkapsel (s. Abb. 21) schuf Wolfgang Heimbach (ca 1600/10–ca. 1678). Der Künstler war in Italien, Prag, Övelgönne, Kopenhagen und Münster tätig. Die Arbeit aus gedrechseltem Elfenbein zeigt das Porträt eines Herrn der Bremer Familie Blum. Im Deckel innen ist ein Paar in einer Landschaft zu sehen, außen prangt das Wappen der Familie des Herrn. Für den Hinweis danke ich Herrn Dr. Dietmar Luedke von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. S. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 23, München, Berlin 1986, S. 150 ff.

78 S. ROSCAM ABBING/THISEN 1993.

79 ROSCAM ABBING/THISEN 1993, S. 42 f., Quelle Nr. 29, S. 43, Abb. 11, s. o. Anm. 37.

80 PANOFSKY 1978, S. 38 f.

Im einzelnen stellte Samuel van Hoogstraten folgende Dinge im Bild dar. In den oberen Lederriemen sind nachstehende Dinge gesteckt: Eine zusammenge-rollte Broschur mit blau-rot marmoriertem Umschlag, eine Schere, ein kunstvoll spiralartig gedrehtes Blatt Papier, eine Kamee mit dem Brustbild eines Mannes, ein Federkiel, ein Messer, ein Buch mit Ledereinband mit dem Titel «Dorothe», ein Stift Siegellack, Augengläser, ein versiegelter Brief, der die Signatur und die Datierung des Gemäldes trägt und ein Manuskript, auf dem ein größtenteils lesbares Gedicht geschrieben steht:

Ihr die (ihr) zweyfelt dass des Zeuxis Meisterhand
die Vögel hab geteuscht durch flache farben-trauben?
dass Ihm die Meisterschafft ein Edler (streyd ?) konnt rauben
durch zärttern Pinsels fleiss und weisses Ma()-gewand?
kommt schaut den Hoochstraet an! Der Herrscher aller Weltt
durch seines Pinsels Kunst in gleichen irrthum fällt.
J. W. Herr von Stoebenberch
Wien 16--⁸¹

Neben diesen, im Bild lokal definierten Gegenständen, die meist eine Fläche oder ein geometrisch bestimmtes, geringes Volumen bilden, schlängelt sich eine goldene, doppelgliedrige Kette mal offen, mal verdeckt, über die halbe Breite des Bildes; von links am zweiten Nagel des oberen Lederriemens beginnend, bis zum vorletzten Nagel rechts. Es ist ein Teil des erwähnten Geschenks von Ferdinand III. an Hoogstraten. Darüber hinaus befinden sich drei Stoffschleifen im Bild. Die blaue links trägt die Kamee, eine blau-rötliche scheint den roten Ledereinband zu verschließen und schließlich eine rote, in der rechten Bildhälfte, welche die Ehrenmedaille mit dem Porträt Ferdinands III. trägt.

In dem unteren Lederriemen befinden sich ein zylindrisches Gefäß aus glänzendem Metall, ein Pinsel, ein bernsteinfarbener Kamm, ein nicht zu identifizierendes Druckwerk in rot-beige marmoriertem Umschlag, ein Umschlag aus Leder, möglicherweise ein Buch mit Familiendokumenten, da es direkt mit einem blaugrünen Doppel-Siegel der Familie Hoogstratens verbunden ist und eine Elfenbeinkapsel, ein Rasiermesser, ein weiterer Kamm mit langen, gröberen Zähnen.

⁸¹ Ich habe die Transkription von Vey in: Jahrbuch der Staatlichen Museen von Baden Württemberg. Nr. 12, 1975, S. S. 282 übernommen. Verändert habe ich lediglich die schließenden Satzzeichen der zweiten und vierten Zeile zu Fragezeichen. Unsicher ist m. E. Das Wort «Mal-gewand» am Ende der vierten Zeile. Trotz eingehender Betrachtung ist es nicht zu entziffern. Zum Autor des Gedichts s. Rausch, Thomas: Johann Wilhelm Stubenberg (1618–1663). Wien 1949 (= Diss Wien 1949).

Darunter zeigt sich eine beschädigte, gedruckte Broschur sichtbar: die «[Room-sche Paul]ina, [ofte Bedrooge Kuisheit. Eeen Treurs]pel.»⁸²

Bereits in der Inventarisierung der Gegenstände im Bild wird deutlich, daß es nicht nur unter der reinen, augenbetrübenden Absicht gemalt wurde. Zu vielfältig sind die Bezüge der Dinge auf die Person Hoogstratens. Neben dieser Deutung des Bildes als verstecktes Selbstporträt besitzen die Gegenstände aber noch ein hinweisendes Potential. So läßt sich der Brief mit dem Gedicht der Tätigkeit des Malers zuordnen. Während die Bücher vielmehr eine andere Fähigkeit rühmen, nämlich die Schriftstellerei. Damit definiert sich der Künstler über seine alle Tätigkeiten und nicht nur in seiner Funktion als Urheber des Bildes.

3.2.2. Die Parallelisierung der Bildgegenstände und ihre <Zeigefunktionen>

Was in der gegenständlichen Betrachtung, mit dem wiedererkennenden Sehen also, auffällt, nachdem die Dinge identifiziert sind, ist eine in mannigfaltiger Weise vorgenommene Parallelisierung bestimmter Gegenstände. D. h. diese sind in Funktion oder Form oder aber beidem teilweise zu Paaren einander zuzuordnen. Von den 27 Gegenständen – einschließlich der beiden roten Lederriemen, welche die Dinge halten – lassen sich neun derartiger Paare bilden.⁸³ Immerhin ca. 67 Prozent sind also in einen Bezug zueinander gebracht. Offensichtlichstes Beispiel hierfür ist die Doppelung von Porträts. Zu sehen ist zum einen die Bildnis-medaille Ferdinands III., zum anderen die Kamee. Desweiteren sind zwei Kämmen sowie zwei Messer, je zwei gerollte Papiere, zwei mit marmoriertem Papier eingeschlagene Druckwerke dargestellt; dem Siegel mit dem Hoogstratenschen Familienwappen ist das Briefsiegel mit der Bildnissignatur beigeordnet. In formaler Hinsicht läßt sich zudem die Brille der Schere zuordnen, da sie beide eine ähnliche Reihung zweier Kreisformen zeigen.

Ausnahmen bilden die drei verschiedenfarbigen Schleifen, wobei mittels Farbe von einem Hellblauton über einen Mischton zu Rot vermittelt wird. Einzeln erscheinen lediglich der Lederumschlag, das Siegelwachs, der Pinsel (wobei dieser noch mit der zylindrischen Metallform zusammengesehen werden könnte), der Federkiel und das Buch Dierick en Dorothé. Funktional erfüllen diese Parallelisierungen einen mehrfachen Zweck. Zum einen individualisieren sie die Dinge und spielen auf die Mannigfaltigkeit der Welt an. Der Betrachter wird im näheren

82 Zur Identifikation der dargestellten Publikationen Hoogstratens s. o. Abschnitt 3.2.1.

83 Ich zähle die Riemen deshalb dazu, weil sie nicht zwangsläufig in dieser Weise angeordnet sein müssen. Trompe-l'œil-Steckbretter besitzen oft eine verschieden hohe Anzahl derartiger Bänder. Zudem gibt es sich überkreuzende Bänder (s. Abb. 23, 24). Quadratische Raster finden sich in mehreren Briefhaltern (1668; 1671, beide Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) von Cornelis Norbertus Gysbrechts. Mehrere Bildbeispiele auch in: Ljungström, Lars: Contoirsstycket. Äldre svenska quod libet-stilleben och meningens med dem, in Konsthistorisk Tidskrift LVII, 1988 S. 3045.

Hinschauen geradezu gedrängt Vergleiche zu ziehen. Bei gleicher oder ähnlicher abstrakter Form und relativ identischer Funktion, beispielsweise der Kämmen, wird deren virtuelle Verschiedenheit im Konkreten der bildlichen Erscheinung manifest. Zum anderen findet in dieser Ebene der Betrachtung bereits – wie später in der Analyse der planimetrischen Struktur noch deutlicher wird – eine das additive Sehen fordernde Verklammerung der Dinge zur Überbrückung von Distanzen im Bild statt. Damit ist gemeint, daß der Beschauer in der Betrachtung angehalten ist, jene Paarungen und die drei Schleifen als jeweils zusammengehörig zu sehen, diese aber im sukzessiven Sehvollzug nacheinander erfährt, zuungunsten eines geschlossenen, harmonischen Gesamteindrucks, so wie es die klassische Komposition fordert.⁸⁴ Ein dritter Aspekt, der zudem auf einer symbolischen Ebene angesprochen wird, ist der des Sehens allgemein. Darauf deutet die Darstellung der Brille hin, die «die Abbeviatur des Gesichtssinns und ein häufiges Abzeichen des Malers [ist].»⁸⁵

Desgleichen fungieren einige Gegenstände zum Zweck des Hinweisens auf andere (s. Abb. 22 h). Diese sind nicht zufällig besonders exponiert. Da ist zum einen die Kamee, auf die mittels der direkt zeigenden Klinge des Messers zur Zuschneidung von Federkielen sowie der Längsachse der Elfenbeinkapsel und der Verlängerung der Borstenenden des Pinsels, die eine glatte Kante bilden, deren Richtung durch das zweite gerollte Papier von links aufgenommen wird, besonders hingewiesen wird. Eine ähnliche Funktion übernehmen das nicht identifizierte Schriftstück, dessen Oberkante zusammen mit dem Oberteil des Rasiermessers eine Linie bildet, und die Zähne des Hornkamms rechts. Sie weisen auf die Ehrenmedaille.

3.2.3. Die planimetrische Struktur des Bildes

In einem Sehen, das additiv vorgehend, die dargestellten Dinge im Bild zu einer Makrostruktur zusammenfaßt, nimmt der Beschauer aus der zunächst unstrukturiert wirkenden Vielfalt eine waagrecht liegende, Ballung der Gegenstände auf dem Grund wahr, die – in einer unregelmäßigen Rundform – einem Crescendo gleich von links nach rechts anschwillt. Man kann jedoch nicht von einem klassischen Kompositionsschema, geschweige von einer relationalen Bildordnung, deren Sinn in einer Gesamtheit der Einzelobjekte liegt, sprechen. Vielmehr finden sich Momente linearer Bezüge, die den Eindruck von Ordnung lediglich partiell vermitteln. Diese können durch zeichnerische Vereinfachung in Skizzen verdeutlicht werden.⁸⁶ In der Betrachtung der Bilddinge hinsichtlich ihrer linearen Beschaffenheit und Disposition interagieren sie mehrfach und ineinan-

⁸⁴ Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß das Buch mit dem Trauerspiel Dierick en Dorothee auf dem Kopf stehend dargestellt ist.

⁸⁵ Becker, Jochen: Das Buch im Stilleben – Das Stilleben im Buch, in: Stilleben in Europa, Hg.: Langemeyer, Gerhard; Peters, Hans-Albert, Ausst. Kat. Münster, Baden Baden 1979, S. 468.

der verzahnt in je verschiedenen Auffächerungen, Staffelungen und Parallelisierungen. Wegen der Staffelung und des Verzahnens mehrerer solcher Momente entsteht wiederum der Eindruck des Ungeordneten. So ordnete Hoogstraten eine Staffelung der Oberkanten bzw. Seitenkante des Stubenberggedichts, des roten Ledereinbands, der nicht identifizierbaren Schrift in dem rot-marmorierten Umschlag und dem beige-ledernen Heft mit den grünen Siegeln zu einer Viertelkreisbewegung an (s. Abb. 22 c, grüne Linien). Wobei zudem noch von den Unterkanten ein geometrischer Bezug zu dem Astloch rechts im hölzernen Grund hergestellt wird, da es erscheint, als sei dieses der Mittelpunkt eines imaginären Kreises, auf dem die besagten Kanten teilweise auf Radien des imaginären Kreises liegen. Eine weitere Staffelung wird aus den Längsachsen der zusammengerollten Broschur im blau marmorierten Einband, der weißen rechts daneben, dem Messer zur Zuschneidung von Federkielen, der rechten Seite des Trauerspiels Dierick en Dorothé und dem Griff des großen Hornkamms (s. Abb. 22 d, rote Linien) gebildet. Dieses Kreissegment stellt eine Gegenbewegung zur ersten gesehenen Ordnung dar. Verbindet man sehend die Längsachse der zusammengerollten Broschur im linken oberen Bildgeviert mit dem Pinsel und dem unteren Nagel, der mittig das Ledertuch auf dem Holzbrett befestigt, so erkennt man ebenfalls eine rundförmige Richtungsangabe (s. Abb. 22. c, blaue Linien).

Neben den Auffächerungen auf imaginären Radien sowie dem kaskadenartigen Aufsteigen bzw. Abfallen der Kanten der Dinge, sind die Längsachsen folgender Gegenstände parallel geführt. Zusammengesehen werden in dieser Weise die Längsachsen des kleinen Kamms mit dem Metallzylinder, die Elfenbeinkapsel mit dem Pinsel, das Papiermesser oben mit der Schrägrichtung, die der blauen Schleife gegeben ist, welche die Kamee trägt, der Oberkante des großzahnigen Kamms und die des Stubenberggedichts (s. Abb. 22 d). Jene Anordnung der Kanten deutet annäherungsweise auf die Diagonale des Bildes und nimmt damit Bezug zur Fläche des Bildes als Ganzes. Damit wäre ein Kriterium des klassischen Kompositionsbegriffs erfüllt.

Die Schere, das Rasiermesser, die Längsachse der Kamee, die rote Schleife an der die Ehrenmedaille hängt und das Siegelwachs stehen zwar nicht parallel zueinander, aber dennoch parallel zu den Seiten des Bildes. Zudem formieren das gelbe Band an dem das grüne Hoogstratensche Wappen hängt, das Rasiermesser, die rote Schleife und der Stift Siegelwachs eine relativ regelmäßige Aufwärtstaffelung von Senkrechten (s. Abb. 22 f). Jene Staffelung spaltet in ihrer Zusammenschau die rektangulären Formen des Ledereinbands vom Trauerspiel Dierick en Dorothé von dem groben, bernsteinfarbenen Kamm. Desweiteren erscheinen Gegenstände, die als an einer Achse ‹gespiegelt› betrachtet werden können. Dieses Zusammensehen ergibt sich wegen der geometrisch-formalen Ähnlichkeit, ihrer nur unwesentlich verschiedenen Größe sowie ihrer Lage, die in der Verlängerung

86 S. Anhang Abbildungsteil. Im Fließtext wird durch Numerierung der Abbildungen in Klammern auf die entsprechende Skizze hingewiesen.

der beiden sich zugewandten Seiten einen spitzen Winkel bilden (Abb. 22 g). Der Scheitelpunkt liegt im linken unteren Bildgeviert, knapp oberhalb des inneren Rahmens. Hier ist keine Weisungs-funktion erkennbar, wie es beim Astloch rechts als Mittelpunkt der Fall war.

Im sehenden Sehen ergeben sich diese Zustände von Kompositorischem in einer relativ unfixierten Weise. Die Zueinandergruppierung einiger weniger Gegenstände in der Mannigfaltigkeit der Bildgesamtheit zu flüchtigen <Kompositionssplittern> verhindert ein Stillstehen des Betrachters. Fortwährend ist der Betrachter am Zug Ordnungen zu konstituieren, die aber nicht von einem übergeordneten Gesamtzusammenhang bestätigt werden. Zwar kann man zurück zu der Anschauung des gesamten Bildinventars als Ballung, da diese jedoch keinem kompositorisch eindeutigen Prinzip unterliegt, bestätigt sich der Eindruck allgemeiner Kontingenz als relative.

3.2.3.1. Die bildimmanente Funktion der Nägel

Wie bereits beschrieben ist die Vernagelung des Ledertuchs und der Lederriemen auf dem Steckbrett nicht einer regelmäßigen, handwerklichen Ordnung entsprechend ausgeführt. Unabhängig von der Funktion auf dem Steckbrett – ob als Fixierung des Ledertuchs oder der beiden Riemen – stellt Hoogstraten zwei Sorten Nägel dar. Die einen besitzen einen messingfarbenen, die anderen einen stahlfarbenen Kopf. Damit bricht der Künstler das strenge waagerechte Ordnungsgefüge auf, welches die orthogonale Struktur des Gegenstands mit sich bringt. Dies hat zu Folge, daß der Betrachterblick, welcher der Flächigkeit des Bildes folgend, eher in Leserichtung, also von links nach rechts schaut, in einem <Auf-und-ab> über die Bildfläche geführt wird.

Die Abbildung 22 a. zeigt einen Wechsel zwischen Ordnung und Unordnung. Zieht man eine Diagonale von links oben nach rechts unten, so ist das linke Dreieck bestimmt durch den gleichmäßigen Wechsel von Messing und Stahlnägeln, das rechte hingegen zeigt nur eine Unterbrechung der Stahlnagelreihe. Auch Abbildung 22 b. verdeutlicht die Unterstreichung des Kontingenten mittels der verschiedenen Darstellung der Nägel. Hier, auf den beiden Horizontalen, ist keinerlei Regelmäß gegeben.

3.2.4. Die Ordnung der Bildfläche ohne die dargestellten Dinge

Betrachtet man nun die Fläche selbst, unabhängig von den dargestellten Gegenständen und ihrer Anordnung auf der Fläche, so sind es eigentlich zwei übereinander lagernde Rechtecke. Das eine ist das Leder bzw. der tiefgrüne Stoff als Schutzunterlage für die Dinge und das andere ist das Holz als eigentlicher Träger. Zieht man Diagonalen durch das innere und das äußere Rechteck, so erhält man

zwar denselben Mittelpunkt als Bildmittelpunkt, doch das innere ist in seinem Verhältnis von Höhe zu Breite nicht proportional zur äußeren Fläche. Dies könnte nun ein Ergebnis der extrem flachen Perspektivkonstruktion sein, die im Steckbrett aufgrund der Beschaffenheit der Dinge notwendig ist. Doch auch wenn man die Diagonalen des Holzbretts aus den Punkten bildet, die nicht erhaben wie der Rahmen die Ecken bilden, so bleibt die geringfügige Aproportionalität erhalten. Diese Abweichung von einer strikt konstruierten Verschachtelung zweier Rechtecke läßt sich als Erweiterung und Verstärker des kontingenten Potentials des Bildes deuten.

3.2.5. Ansätze einer Farbrhetorik

Das Bild zeigt in der Hauptsache Rot-, Gelbbeige-, Braun- und Weißtöne, die abgesehen vom dominierenden Rot nur selten unvermischt auftreten. Dazu sieht man das dunkle Grün des Tuchs als Mittel zur Exposition der Lokalfarben der Gegenstände, welches ins schwarze tendiert und links durch kaum merkliche Hel lung eine Wölbung markiert. Ein eher metallisches Grün charakterisiert die beiden Siegel am ledernen Hefteinband unter der Elfenbeinkapsel. Zudem finden sich Anteile Blau in der Marmorierung der linken oberen Broschur sowie auf dem Einband der Paulina und verschiedene Mischfarben. Damit wären zumindest in Mischtönen alle Grund- und Sekundärfarben indirekt präsent. Die Lokalfarben der Gegenstände können so der Wirklichkeit entsprechen. Doch bereits in der Farbgestaltung von so kleinen Dingen wie den drei Schleifen erkennt man ein ma lerisches Kalkül. Die linke, kameetragende Schleife, erstrahlt als heller Lichtträger in einem ins Weiße changierenden Blauton. In hartem Kontrast dazu stünde das tiefe Rot der Medaillenschleife. Hier vermittelt die mittlere Schleife durch ein zar tes Blauviolett, welche das Buch verschließt. Problematischer allerdings als das Erkennen von evidenten Richtungswerten ist dennoch die Analyse von Farbbeziehungen innerhalb des Bildes. Auch hier läßt sich von einer zunächst rasterhaften Ordnung sprechen. Da wäre die innere Rahmgebung durch den roten Rand des Tuchs zu nennen. Zu gleichen Teilen dritteln die zwei roten horizontalen Lederriemen die Fläche. Diese Ordnung entspringt aber der Notwendigkeit der Erscheinung des Steckbretts als temporärer Aufbewahrungsort. Für den Alltagsgegenstand gilt in den meisten Fällen eine Unterteilung der Fläche mittels roter Lederbänder, wenn auch nicht unbedingt mit dem roten Rahmen.⁸⁷

Im einzelnen ist das Karlsruher Bild farblich so geordnet, daß die weißen und blauen Töne meistens an den vertikalen Rändern der oberen Bildhälfte orientiert sind. Die gelben, roten und braunen bzw. beigegelben Töne sammeln sich in

⁸⁷ Selbst in einem so kleinen Gemälde wie dem Steckbrett von Cornelis van der Meulen (s. Abb. 24, Öl/Lw., 26 x 33,5 cm, Kungl. Husgerådskammaren, Stockholm, in: Cavalli-Björkman, Görel; Nilsson, Bo: *Stilleben*. Stockholm 1995, S. 168), in welchem nur ein Lederriemen die Fläche teilt, ist dieser rot.

überwiegender Zahl mittig und in der unteren Bildhälfte. Aber es sind gerade die Ausnahmen, die vermeintliche Ordnungsempfindungen stören. Irritierend wirkt das Papiermesser mit seinem ‹gelben› Griff. Desgleichen überdeckt der grobzah- nige Kamm die Paulina und schränkt so die Möglichkeit des addierenden Sehens mit der gerollten blauen Broschur links oben hin zu einer betonenden, diagonalen Richtung ein. Relativ deutlich und gleichermaßen die formale Ordnung stützend, wie sie bereits unter 3.2.3. mit Bezug auf die Abb. 22 f beschrieben wurde, sieht man jene Staffelung, die vom rechten unteren Bildgeviert bis zum rechten oberen reicht. Rot sind hier der Rand des Tuchs, der Siegellackstift und die hängende Schlaufe. Ohne krassen Übergang läßt sich zudem noch unten das Rasiermesser hinzudenken.

Die Beschreibung hat gezeigt, daß sich also auch in der Farbgebung kompo- sitorische Momente ausmachen lassen. Diese stimmen zudem teilweise mit den Ordnungen aus der formalen Struktur überein und stützen sie durch ihre je ver- schiedene Farbgebung. Das heißt, daß Farbe als Bildsinn stiftendes Parameter gleichermaßen für die spezifische Qualität des Steckbretts von Bedeutung ist und keineswegs einer absoluten Kontingenz gehorcht. Damit ist auch die Wichtigkeit der Betrachtung farblicher Ordnungen zum Verständnis des Gemäldes erwiesen.

Weitere Bildbeispiele sollen nun zeigen, daß sich die ersehenen Qualitäten nicht nur auf dieses eine Bild beschränken, sondern auch konstitutiv für die frü- heren Arbeiten Samuel van Hoogstratens aufzeigen lassen.

3.3. Bildbeispiel 2: Das Dordrechter Trompe-l'œil

Ein zweites Bild der Trompe-l'œils von Hoogstraten soll zur Untermauerung der Thesen dienen, wie sie in der Betrachtung des Karlsruher Bildes durch die be- schriebenen Bilddaten und Relationen bewiesen wurden. Im Inventar des Dordrechts Museum befindet sich ein Trompe-l'œil Hoogstratens, das sich im Un- terschied zum Karlsruher Bild exakt datieren läßt. Gleich zwei Mal hinterläßt der Maler eindeutige Hinweise auf das Entstehungsjahr. Zum einen finden sich Datie- rung und Signatur auf dem Dokument, das zusammengefaltet unter einem roten Siegel in der Bildmitte der unteren Bildhälfte zwischen zwei Bändern klemmt. Zum anderen ist wiederum ein Ledereinband zu sehen. Hier ist es jedoch kein Druckwerk Hoogstratens, sondern ein Tagebuch mit dem Titel ‹Anno 1664›. Wei- terhin malte Hoogstraten auch hier wieder das kaiserliche Medaillon mit Ehren- kette offen sichtbar.

Das Gemälde, das mit Ölfarben auf Leinwand gemalt wurde, mißt 45,5 zu 57,5 cm, ist also flächenmäßig etwas mehr als halb so groß wie das Karlsruher Bild. Auch hier wird in der Literatur die Herkunft nicht weiter zurückverfolgt, als bis in die jüngste Vergangenheit. Als eine Zuschreibung an Edwaert Collier wird es

1989 in London versteigert. Der Londoner Kunsthändler Johnny van Haefen vermittelt das Bild 1992 an das Dordrechts Museum.⁸⁸

3.3.1. Das Inventar des Bildes

Im Unterschied zum Karlsruher Bild unterteilen hier drei rote Lederriemen anstelle von zweien die Fläche des Steckbretts. In der sich durch die Teilung ergebenden waagerechten Reihen sind folgende Gegenstände von links nach rechts und oben nach unten zu sehen. Auch in diesem Gemälde tauchen wieder die Ehrenmedaille Ferdinands III. und die dazugehörige Goldkette auf. Erstere hängt an einer hellblauen Schleife, die am oberen Lederriemen des Steckbretts befestigt ist. Daneben finden sich ein Rasiermesser, eine rote Schleife, die eine Perlenkette hält. Ein Brieföffner oder Messer zum Anspitzen von Federkielen mit einem verzierten Griff folgt daneben. Direkt rechts davon wurde dem Gegenstand eine Schreibfeder zugeordnet. Die obere Reihe schließt mit einem metallenen, länglichen Gegenstand ab, der in einer Kapsel nach oben hin auswächst.⁸⁹

Der darunter befindliche Lederriemen enthält folgende Gegenstände: Ein Zwirnfaden ist am linken Nagel des mittleren Lederriemens befestigt. Er schlängelt sich in einer langgezogenen Ellipse abwärts und bezeichnet einen Bogen, der in einem Fingerloch einer Schere endet. Ein zusammengefaltetes Dokument mit umgeknickter rechter Ecke liegt auf der untersten Ebene direkt auf dem tragenden Grund. Der große Hornkamm, der später auch im Karlsruher Steckbrett erscheint, bedeckt teilweise die obere Reihe. Direkt an einem Nagel ist eine dreifarbige Schleife befestigt. Sie trägt eine Kamee, deren Fassung mit roten Edelsteinen jener aus dem Karlsruher Bild sehr ähnlich ist. Ein als Dokument erkennbares, gefaltetes Papier schließt sich rechts an und trägt Signatur und Datum des Bildes. In der darüber liegenden Ebene erhebt sich ein rotes Siegel an einem breiten weißem Band. Dieses verschließt das zuvor beschriebene Schriftstück. Rechts daneben ist ein in Leder gebundenes Tagebuch mit dem Titel «Anno 1664» eingesteckt, das an der linken Seite oben und unten von je einer blauen Schleife verschlossen wird. Am rechten Bildrand schließt die Reihe mit einem zusammengerollten broschierten Text ab.⁹⁰

88 S. Abb. 2; BRUSATI 1995, Checklist Nr. 81, S. 362; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr. 29 S. 128; DE ZICHTBARE WERELT 1992 Nr. 47, S. 203 ff.

89 S. DE ZICHTBARE WERELT 1992, S. 205. Im Text zum Bild vermutet Celeste Brusati, daß es sich um eine Hutnadel handelt.

90 Die Broschur stößt offensichtlich hart an den gemalten schwarzen Rahmen. Stellt man sich die zusammengerollte Schrift formal abstrahiert als einen Zylinder vor, so ist auffällig, daß der obere Abschluß mit dem Bildrand parallel geführt ist, der Winkel, mit dem der Gegenstand im Lederriemen steckt, aber zu wenig stumpf ist, um nicht irritierend zu wirken. Diese Irritation qua augenscheinlicher «Überdrehtheit» der Broschur wird ein wenig gemildert durch die angemalten Beschädigungen des Deckblatts und die Eselsohren.

Die dritte Reihe beginnt links mit einem Nadelkissen, das vor dem Lederriemen hängt und nur von einer Nadel getragen wird, durch deren Öhr der Zwirn als tragendes Element läuft. Es folgen ein kleiner bernsteinfarbener Kamm und die bereits erwähnten Dinge: die Schere, die Kamee und die blaue Schleife, die das Tagebuch verschließt.

3.3.2. Die Parallelisierung der Bildgegenstände

In einer gänzlich anderen Weise als im Karlsruher Bild ordnete Samuel van Hoogstraten in seinem Dordrechter Bild die Gegenstände zu Gruppen zusammen. Hier sind es nicht ausschließlich die paarweisen Zuordnungen der Gegenstände, welche den Blick auf die Dinge der Welt qua vergleichendem Sehen schärfen. Von den 24 Objekten, zählt man das rote Siegel am weißen Band und die beiden Tagebuchscheifen als Einzeldinge, ergeben sich folgende Ähnlichkeitsgruppen. Zunächst gibt es wiederum die Paarung zweier in Größe und Gestalt differierender Kämmen sowie zwei Messer unterschiedlicher Funktion. Die Körper mit der größten Volumenausdehnung in den Betrachtterraum sind das Nadelkissen und die gerollte Broschur. Zwei Ketten differenzieren den unterschiedlichen Materialeindruck des Familienbegriffs. Da ist die Perlenkette, die vornehm leuchtend in der Bildmitte hängt. Eher im Hintergrund überbrückt die Ehrenkette in einem seichten Schwung annähernd zwei Drittel des Bildgrundes. Es erscheinen drei quadratische Schriftstücke, die in beinahe voller Flächenausdehnung mit annähernd gleicher Oberfläche dargestellt sind. Medaille, Kamee und Siegel bilden eine Trias der Rundformen. Drei längliche Gegenstände, die am oberen Ende breit auslaufen, sprich Schere, Feder und Hutnadel, geben eine vergleichbare Form vor. Die größte Anzahl familienähnlicher Gegenstände stellen die fünf Schleifen im Bild dar. Sie spiegeln in sich ein Verhältnis zwischen Dreizahl und Doppelung, denn während die zwei, das Tagebuch verschließenden blauen Schleifen eher poveren Charakters sind, so prunken die übrigen drei. Ihr Zusammenhang wird durch ihre je verschiedene Farbigekeit und Erscheinung deutlich. Es scheint ein innerer Wettbewerb um die größte Schönheit und Vielfalt zu sein, wenn die üppige blaue links oben in Kontrast zur roten gesetzt ist, jedoch die in der Trias der Grundfarben gemalte, feine, aber wesentlich komplizierter ausgeführte Schleife, welche die Kamee trägt, alle anderen zu überragen scheint.

Daraus ergibt sich folgende Struktur im Unterschied zum zuvor analysierten Steckbrett: Es wird offenbar, daß bis auf die Nähnaedel und den Zwirn alle Objekte gruppiert sind, also viel mehr, als es die 67 Prozent des Karlsruher Bildes sind. Zudem halten sich Zweier- und Dreiergruppen die Waage, denn bis auf die Ähnlichkeit durch die Ausdehnung des Volumens im Nadelkissen sowie der Broschur existiert hier keine formale bzw. funktionale Ähnlichkeit. Eine Sondergruppe bilden die fünf im Bild dargestellten Schleifen. Hier läßt sich intern noch die Unter-

scheidung zwischen einer Dreier- und einer Zweiergruppe bilden. Während die zwei kleinen, das Tagebuch verschließenden Bänder einen untergeordneten Rang einnehmen, sind die drei anderen durch Farbigkeit, räumliche Ausdehnung und Ausführung als Dreiergruppe exponiert. Stellt man sich nun die Frage nach der Funktion jenes leichten Übergewichts zugunsten der Dreierkonstellationen, so kommt der Beschauer nicht umhin, die Basis des Bildes zu betrachten, sprich das Steckbrett selbst. Auch hier hilft ein vergleichender Blick auf die Arbeit in Karlsruhe weiter. Bot nämlich dort die tragende Fläche zwei Lederriemen zum Einstecken der Dinge, so sind es hier drei Bänder, welche die Fläche in Viertel teilen. Die gesehenen kompositorischen Momente sind somit von größerer sichtbarer Evidenz als im Karlsruher Bild. Der ordnende Eingriff scheint größeren Anteil gehabt zu haben. Im übrigen gelten dieselben Strategien wie schon im anderen Bild: die erklärende Mannigfaltigkeit aus einer Form bzw. Funktionsfamilie, die formale Verklammerung der Bildfläche und die Verweisfunktion auf das Sehen selbst, als ein unterscheidendes, selektierendes und ordnendes Wahrnehmen.

Im übrigen wird hier nur die Kamee durch hinweisende Linien exponiert. So zeigen die etwas verdeckte rechte Seite des Dokuments mit dem Eselsohr und die linke Seite des Briefs winkelartig auf den Gegenstand. Das direkte Liegen auf dem unteren Lederriemen ermöglicht ebenfalls dessen Deutung als Richtungswert von beiden Seiten hin zu der Kostbarkeit. Doch wird ein solch hoher Komplexitätsgrad wie im Karlsruher Trompe-l'œil nicht erreicht. Das Bild wird zurecht früher datiert.

3.3.3. Die planimetrische Struktur

Trotz einer niedergradigen Komplexität der dargestellten Dinge, welche sich nicht nur aus dem früheren Entstehungsdatum erklärt, sondern auch wegen der geringeren Größe im Verhältnis zum Karlsruher Steckbrett, lassen sich im Dordrechter Bild innerbildliche Ordnungen finden, die in der Wahrnehmung des Beschauers ähnlich wie im ersten Bild funktionieren. Im Unterschied zu jenem stellt sich im Dordrechter Trompe-l'œil zunächst ein All-over Effekt im Sinne einer relativ gleichmäßigen Verteilung aller Dinge auf der Bildfläche ein. Diese Makrostruktur löst sich im Verlauf der Betrachtung zu einer Parabel. Sie wird in der Hauptsache durch die drei rechteckigen Formen der Schriftstücke gebildet und schließt mit der gerollten, blau-rot marmorierten Broschur.

Nach einer ersten Betrachtung der Mikrostruktur zerfällt der nur relative Eindruck der Makrostruktur schon bald in die differenzierte Wahrnehmung von rektangulären und regelmäßigen Formen wie Kämmen und Schriftstücke, welche eher im Hintergrund liegen sowie der unregelmäßigen und runden Formen wie Schleifen, Kamee und Siegel, die zumeist vorgelagert sind. Allerdings ist zu beachten, daß in der Abfolge der rektangulären Formen eine stringente Zunahme des

Volumens der Körper in den Betrachtterraum gezeigt wird. Dieses Überkragen in den Raum geschieht in Leserichtung von links nach rechts. Allein das Nadelkissen sowie die gerollte Broschur erheben sich noch über das Tagebuch.

Unabhängig von der Lage der Dinge auf den flachen Tiefenschichten fällt auf, daß nicht etwa jedes Ding einen individuellen Winkel zur Bildwaagerechten einnimmt. Zahlreiche Objekte werden mit ihren Längsseiten bzw. -achsen parallel geführt (s. Abb. 25 a). So bilden der kleine bernsteinfarbene Kamm, das Rasiermesser, das siegeltragende helle Band und der große Hornkamm, das gelbe Band in der vielfarbigen Schleife sowie die Gerade in der roten Schleife mittig, die sich aus dem Zusammensehen der linken oberen Schlaufe mit ihrem Band rechts unten ergibt, einen Richtungswert, der in annähernd gleichem Winkel von links oben nach rechts unten weist (grüne Linien). Dieser Richtungsangabe werden zahlreiche Senkrechten (rote Linien) entgegengestellt. So das blaue Band der linken Schleife, die Mittelachse des Nadelkissens, die Kamee, der Brieföffner und die Hutnadel. Vermittelnd zwischen dem rechten Winkel der Senkrechten und dem eher spitzen Winkel der zuerst beschriebenen, parallelgeführten Dinge liegen das Schriftstück mit dem Eselsohr, die Schere, das Tagebuch und der ausgerissene Rand der marmorierten Broschur (blaue Linien) in einem stumpfen Winkel zur Bildwaagerechten. Die Fläche des versiegelten Briefs, der Federkiel und die Mittelachse der marmorierten Broschur formulieren eine Gegenbewegung von rechts oben nach links unten (gelbe Linien).

Auffällig erscheint besonders die Parallelführung zweier spitzer Winkel, die jeweils aus dem Brieföffner und der Feder sowie der Hutnadel und der Broschur gebildet sind. Diese formale Übereinstimmung der Gegenstandsgruppierung wird zudem durch die alternierende Farbgebung unterstrichen. So bleibt unentschieden, ob es sich um zwei gegeneinander gesetzte Parallelen aus Braun- und Weißtönen oder zwei spitze Winkel handelt. Desweiteren formulieren auch hier Achsen einiger Gegenstände eine Aufwärtsstaffelung von links unten nach rechts oben (s. Abb. 25 b).

Entgegen dieser eher vektorgleichen Richtungen stehen rundförmige, parabelartige Werte (s. Abb. 25 c). So ist der Schwung des Zwirnfadens (links unten) in der Perlenkette (mitte oben) wieder aufgenommen. Doch nicht nur in der Form des Einzeldings, sondern auch in dem Zusammensehen ergeben sich derartige Bögen, die sich zum Teil über die gesamte Bildfläche erstrecken (Abb. 25 c, gelbe Linien). Daraus resultiert, wie im Karlsruher Bild, eine Irritation des Betrachterauges. Auch hier ist festzustellen, daß die Relation zwischen den vielen, auf verschiedenen formalen Ebenen (linear vs. parabelartig, Rundform vs. rektangulärer Form etc.) geordneten Teilen im Zusammensehen derselben zum Eindruck des Ungeordneten führt. Doch im Dordrechter Bild ist ein wesentlicher Unterschied auszumachen. Es dominiert eine Richtungsvorgabe durch die kompositorischen Momente zum rechten Bildrand hin.

3.3.4. Die bildimmanente Funktion der Nägel

Hoogstraten probierte bereits im Dordrechter Bild die Auswirkung der Darstellung unterschiedlicher Nägel, welche die Lederriemen halten, für den Gesamteindruck des Bildes aus. Offen sichtbar sind hier lediglich sechs Metallstifte. Sie befinden sich zum einen links an den äußeren Seiten der unteren Riemen, mittig bis rechts nebeneinander auf dem oberen und am rechten Rand, sowie übereinander an den zwei unteren Lederbändern. Damit wird hier ein deutlicher Unterschied zum Karlsruher Bild offensichtlich. Der bisweilen arhythmische Wechsel von Messing- zu Stahlnagel zum Zweck der Dynamisierung der Bildfläche, mit der Folge des Beunruhigens des Betrachterblicks, existiert hier nicht. Vielmehr folgt Hoogstraten hier einem klaren Prinzip. Er läßt die mittleren beiden Nägel kaum merklich dunkler bzw. heller erscheinen als die äußeren und erzielt damit einen kontinuierlichen Übergang in der Leserichtung. Dies unterstreicht zusätzlich die Richtung des Lichteinfalls von links. Jene Struktur unterstreicht die zuvorige Erkenntnis nach der Zueinandergruppierung der Dinge. Auch die harmonischere Kontinuität, welche aus der gleichmäßigen Stufenfolge der Nägel resultiert, verstärkt die eher einheitliche Wirkung des Bildes und ist hinsichtlich der Relation von Kompositorischem und Kontingenten ein weiteres Argument für die These, daß es als eine Vorstufe zum Karlsruher Quodlibet zu sehen ist.

3.3.5. Die Ordnung der Bildfläche ohne die Gegenstände

Anders als im Karlsruher Bild ist der Hintergrund des Dordrechter Gemäldes gleichförmig. Hier ist das viel dunklere Tuch nicht auf-, sondern in einen gemalten schwarzen Rahmen eingespannt. Schlanke Weißhöhlungen geben Lichtreflexe auf der unteren und rechten Rahmenleiste an. Ansonsten ist der Rahmen gleichfarbig schwarz. Aus der Nahaussicht erscheint die Höhlung wie aufgelegt: ein Indiz für die intendierte Fernwirkung des Bildes als Augenbetrüger.⁹¹ Jene Irritation durch das Aufeinanderlegen zweier ungleich großer Rechtecke, wie im Karlsruher Steckbrett ist nicht gegeben. Die exponierten Dinge sind von größerer Wichtigkeit, als die Einbettung derselben in eine Apropotionalität. Damit ist auch von der Fläche aus betrachtet ein geringerer Komplexitätsgrad gegeben.

91 Und zugleich eine letzte Reminiszenz an die Lehrzeit bei Rembrandt bzw. an seine Auffassung über Farbwirkungen der Malerei. Im Sinne des Begriffs der «Kenlijkheit» vermittelt diese Höhlung Plastizität, die die Dinge nah erscheinen läßt. S. van de Wetering, Ernst: Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion, in: Brown, Christopher; Kelch, Jan; Thiel, Pieter van (Hg.): Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Bd. 2. Gemälde. (= Kat. Berlin, 12.9.–10.11.1991; Amsterdam, 4.12.1991 – 1.3.1992; London, 26.3.1992–24.5.1992). München, Paris, London 1991, S. 33.

3.3.6. Ansätze einer Farbrhetorik

Der gezielte Einsatz von Farbe findet sich auch in diesem Gemälde. Ebenfalls finden sich hier keine unvermischten Farben. Der Gesamtklang des Bildes ist noch einheitlicher, als der des Karlsruher Quodlibets. Sehr helle, großflächige Weißpartien, wie sie dort beispielsweise auf dem Papier des Stubenberggedichts auftauchen, sind hier vermieden. Rottöne dominieren das Bild. Die Lokalfarbe der Lederriemen, der roten Schleife sowie des Siegels heben sich von dem beige-braunfarbigen Tonsurton nur insofern ab, als daß sie einen kraftvollen Kontrast zu dem gemalten schwarzen Rahmen bilden. Betrachtet man die drei gegenstandstragenden Schleifen links bis zur Bildmitte, so erkennt man wiederum ein vermittelndes Moment in Leserichtung. Dieses ist erheblich deutlicher vorgegeben, als im zuerst besprochenen Gemälde. Allein formal erscheinen die Schleifen wegen ihrer prächtigeren Ausführung nobilitierter. Die mittlere, kameetragende Schleife vermittelt nun nicht durch einen Mischton zwischen der linken Blauen und der rechten Roten. Vielmehr besitzt sie verschiedenfarbige Bänder. Sie vereinigt durch ein rotes und ein blaues Band, erweitert um ein gelbes, so daß die Trias der Grundfarben gegeben ist und den Stellenwert des Objekts zusätzlich unterstreicht. Ein weiterer Unterschied zum vorherigen Bild ist das gänzliche Fehlen von Grüntönen. Wie bereits in der Untersuchung der Gruppierung der Dinge zu Vergleichsordnungen festgestellt, dominiert die Zahl drei auch in der Farbigkeit das Bild. Es erscheint als ein malerisches Kalkül, daß Samuel van Hoogstraten hier auch mittels Farbe einen ordnenden Eingriff unternommen hat.

Abschließend kann festgehalten werden, daß das Dordrechter Bild in der Ausführung aller untersuchter Parameter weniger komplex strukturiert ist, als das Karlsruher Bild. Der Grad der Ordnungen ist weitaus höher, zumal das Bild an einer Dreizahligkeit orientiert ist. So ist dieser Aspekt zumindest ein Hinweis auf einen höheren Grad an Ordnung, auch wenn von direkten Hinweisen auf eine konkrete Zahlensymbolik keine Spur zu finden ist.

3.4. Andere Steckbretter von Samuel van Hoogstraten

Betrachtet man die anderen Steckbretter von Samuel van Hoogstraten, so fällt ein zunehmender Grad an Komplexität der Arbeiten in zeitlicher Progression hin zum Endpunkt im Karlsruher Bild auf. Als reine Steckbretter verzeichnen ROSCAM ABBING/THISSEN 1993 drei weitere Bilder, BRUSATI 1995 zählt zudem ein Bild, das Wallerant Vaillant abgeschrieben worden ist, hinzu.⁹² Die Autoren geben folgende Datierungen für die Bilder an:

ROSCAM ABBING/THISSEN 1993:

a. Nr. 15: ca. 1651–55, Prager Schloß, Gemäldegalerie

92 ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr.: 15, 18, 30; BRUSATI 1995, Checklist Nr.: 75, 78, 80, 85.

b. Nr. 18: ca. 1656–57, Privatsammlung, Frankreich

c. Nr. 30: ca. 1666–67, University of Cambridge

BRUSATI 1995:

a. Nr. 75: –, Prager Schloß, Gemäldegalerie (Abb. 9)

b. Nr. 80: ca. 1657, Privatsammlung, Frankreich (Abb. 28)

c. Nr. 78: ca. 1655–60, San Diego, San Diego Museum of Art (Abb. 27)

d. Nr. 85: ca. 1662–67, University of Cambridge (Abb. 29)

In einer vergleichenden Betrachtung der oben aufgelisteten Gemälde soll deutlich gemacht werden, daß es ein Weg der Versuche zu einer Optimierung der Bildform gewesen ist, welcher Hoogstraten letztendlich zu dem besonderen, paradigmatischen Bild aus Karlsruhe geführt hat, in dem die aufgefundene Relation zwischen Kompositorischem und Kontingenten eine sinnkonstituierende Entsprechung sowohl in einem gewandelten Mimesiskonzept als auch in dem soziohistorischen Kontext einer besonderen Art der Karrierebildung im Goldenen Zeitalter findet. Hier soll im folgenden verdeutlicht werden, daß die verschiedenen Aspekte des Erarbeitens einer instabilen Ordnung, wie man das Verhältnis des Kompositorischen zum Kontingenten auch nennen kann, in den zuvor entstandenen Gemälden zum Teil bereits anklingen, aber erst in dem vermutlich letzten Gemälde von Samuel van Hoogstraten voll und ganz ausgespielt werden.

An dieser Stelle seien noch einmal die verschiedenen Momente kompositorischer Vorgehensweise genannt, die im Karlsruher Bild zum tragen kommen. Da wäre zunächst auf der gegenständlich-formalen und -funktionalen Ebene das Gruppieren von Dingen zu Paaren bzw. Dreiergruppen. Desweiteren wurde eine <Zeigefunktion> von Gegenständen festgestellt. Auf der Ebene der Makrostruktur fand sich in Karlsruhe wie Dordrecht eine relative Geschlossenheit. Mikrostrukturell, hinsichtlich der linearen Anordnung der Seiten und Längsachsen der Gegenstände, wurden Staffelungen, bogenförmige Bewegungen, Parallelführungen festgestellt. Einzelne Momente wie die Bezugnahme von nah beieinander liegenden Gegenständen gleicher Form auf einen weiter entfernten (s. z. B. die Funktion des Astlochs im Karlsruher Bild) oder der verklammernde Effekt zweier formal gleicher Gegenstände sind weitere Aspekte. Zudem wurde ein kalkulierter Einsatz der Nägel im Bild festgestellt. Das unproportionale Verhältnis von äußerem und innerem Rahmen verursachte ebenfalls den Eindruck der Kontingenz. Aus diesem Katalog von zehn möglichen, formalen Ordnungskriterien und -störungen werden diejenigen, welche die im folgenden besprochenen Bilder bestimmen, erläutert und beschrieben.

Schon in dem frühesten Bild der Reihe, das sich in der Gemäldegalerie im Prager Schloß befindet (s. Abb. 9, 26), finden sich Ansätze eines kompositorischen Eingreifens von Samuel van Hoogstraten. Die Anlage des Bildes ist aber eine ande-

re, als diejenigen der späteren Bilder. Es scheint, als erfülle das Steckbrett zudem die Funktion einer Tafel, da auf der unteren Leiste des hellen, zweiteiligen Rahmens ein Stück Kreide liegt. Zwei schmale Lederriemen teilen nun nicht die Fläche in gleichgroße Teile, sondern formulieren einen eigenen Bildteil im Bildmittelgrund. Weiterhin auffällig ist die sehr geringe Anzahl dargestellter Objekte im Verhältnis zu den anderen Gemälden. Zudem fehlen die charakteristischen persönlichen Attribute wie Ehrenmedaille und literarische Werke von Hoogstraten. Lediglich der kleine bernsteinfarbene Kamm, der bis auf das Bild in der französischen Privatsammlung, in jeder Arbeit auftaucht, könnte als Hinweis auf die persönliche Habe des Künstlers gesehen werden. Beachtenswert sind allerdings die erkennbaren kompositorischen Elemente. Da wäre zunächst einmal im Negativen die nicht vorhandene *«All-over-Struktur»* der Gegenstände. Das heißt, daß der Komplexitätsgrad weitaus geringer ist, als in den bisher besprochenen Gemälden. Schon hier findet sich aber eine Gruppierung der Dinge zu einzelnen Kompositionsmomenten. Besonders auffällig ist die Zuordnung der hellen, flächigen Gegenstände zu einem Parabelsegment (s. Abb. 26, rote Linien). Diese wird durch die Senkrechten aus Rosenkranz, dem buschigen, breiten Pinsel und dem gedrechselten Elfenbeinstift relativiert (blaue Linien). Die Parallelisierung der Längsachse des Federkiels, der Herzspielkarte (grüne Linien) sowie der Verbindung der beiden äußerst rechten Nägel stellt ein weiteres Moment dar. Einen besonderen Effekt erzielt ein kleiner, aber kaum zu übersehender Holzspan, der scheinbar zufällig vom oberen Rahmenholz abgehobelt ist. Zusammen mit dem linken Ende der Feder und dem Kreidestück rechts ergibt sich ein rahmendes Dreieck (gelb markiert). Am unteren Rahmenrand findet sich ein ebensolcher Span, der aufgrund seiner gegenständlichen Gleichheit mit dem oberen auch zusammen gesehen werden kann und das senkrechte Bildzentrum somit negiert. Über die Repräsentation der Fähigkeiten der Malerei hinaus Oberflächen und Gegenstandsqualitäten darzustellen, markiert das angeschnittene Astloch im Rahmen rechts oben deutlich die äußere obere Bildecke in betonender Weise. Ähnliches gilt für das Astloch in der unteren Leiste, welches durch das leichte Versetzen aus der Mittelachse des Bildes nach rechts dem Bild eine Zentriertheit nimmt. Darüber hinaus reflektiert die schwunghaft nach links und rechts unten auslaufende Maserung den ebenso schwungvoll zu beiden Seiten sich verbreiternden Pinsel (weiße Dreiecke).

Aus den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts stammt das einzige hochformatige Steckbrett von Samuel van Hoogstraten (s. Abb. 27). Es wurde bislang Wallerant Vaillant zugeschrieben. Bei ROSCAM ABBING/THISSEN 1993 ist es noch nicht aufgeführt. Erst BRUSATI 1995 nennt die Arbeit in ihrer Checklist.⁹³ Untypisch ist nicht allein das Hochformat, sondern darüber hinaus auch die Auswahl der Gegenstände, die zumeist keinen Schluß auf das bislang zu erwartende Inventar zulassen. Bis auf das Augenglas erscheinen keine charakteristischen Dinge, wie beispielsweise die beiden Kämmen. Ebenso fehlen jene Persönlichkeitsattribute wie

93 S. BRUSATI 1995, Checklist Nr. 78, S. 361 f.

Ehrenkette, Medaille oder direkte Verweise auf Schriftstücke Hoogstratens, wie sie in dem Dordrechter und Karlsruher Bild dargestellt sind. Die Abkürzung «Den Hoogt» und der Name Dirck als Hinweis auf den Vater des Künstlers, deuten auf die Urheberschaft Samuel van Hoogstratens. M. E. ist der höchst komplexe Bildaufbau ein zusätzliches Indiz hierfür.⁹⁴ Das Bild ist mit einem schmalen Holzrahmen versehen. Der Hintergrund ist ebenfalls hölzern. Drei schmale rote Lederriemen unterteilen das Steckbrett in unregelmäßige Viertel. Es ist eine große Anzahl von Gegenständen in einer Beinahe-All-over-Struktur wiedergegeben (Abb. 27 a). Hierbei überwiegen Papiere, versiegelte Briefe und Broschüren. Die Dinge entstammen in der Hauptsache einem Kontor oder der Schreibstube eines Gelehrten. Dieses Bild könnte als ein Durchspielen formaler Möglichkeiten gesehen werden, in welchem die Komplexität des Bildaufbaus als Thema vor der Selbstrepräsentation des Künstlers im Vordergrund stand. Der Künstler schildert bereits hier sehr kunstvoll das Verhältnis zahlreicher kompositorischer Momente in relationalem Verhältnis zur Kontingenz. Da wäre zunächst die Makrostruktur, die aus einer Ballung der Dinge zur Bildmitte hin gebildet wird. Mit dem Brief oben links, den auffälligen beiden großen Rundformen mittig und dem dunklen, durch zwei Schleifen verschlossenen Tagebuch unten rechts wird das Kreishafte der Makrostruktur auf die Bilddiagonale von links oben nach rechts unten hin erweitert.

Die Vielzahl der Dinge erschwert das Sehen von Zusammenhängen. Doch nach einer längeren Betrachtung fallen die typischen fallenden und steigenden Staffellungen der Seiten der Dokumente umso deutlicher auf (s. Abb. 27 b, weiße und farbige Linien). Vier Hauptrichtungen sind dabei zu erkennen. Sie bewegen sich, wie die Skizze verdeutlichen soll, gegenläufig, überkreuzen und relativieren sich in dieser Weise gegenseitig. Während aber in den anderen Gemälden immer wieder die Längsachsen bzw. Seiten einiger Dinge parallel geführt sind, so läßt sich dieser ordnende Eingriff im San Diego-Steckbrett nicht nachweisen. Hier besitzt jedes einzelne Ding seine eigene Winkelgröße zu den Bildrändern. Geht man von einer progressiven Optimierung der Bildform aus, erweist sich das Gemälde damit als später entstanden, als das Prager Gemälde.

Ein weiteres Gemälde (Abb. 28), welches sich heute in einer französischen Privatsammlung befindet, zeigt in seiner Anlage bereits die wichtigsten Momente, die im Dordrechter bzw. Karlsruher Bild zur vollen Geltung kommen. Hier ist es ein reines Steckbrett in dem für Hoogstraten typischen Muster. Das Querformat besitzt mit 53,5 x 69,5 Zentimetern eine Zwischengröße zwischen dem Dordrechter und dem Karlsruher Bild. Zwei Lederriemen teilen die Bildfläche in Drittel. Erkennbar sind hier nun die Elemente der Hoogstratenschen Selbstrepräsentation qua Absenz des eigenen Konterfeis. So erscheinen die Ehrenmedaille und das Manuskript des Handbuchs zur Selbstdarstellung, das Samuel van Hoogstraten Den

94 BRUSATI 1995, S. 362 deutet zudem die Ähnlichkeit der Machart und Palette des Bildes mit der «Vorgetäuschten Kabinettür» aus der Wiener Akademiesammlung (Checklist Nr. 79) aus dem Jahr 1655 als Indiz der Urheberschaft Hoogstratens.

Eerlyken Jongeling nannte.⁹⁵ Ein neues Element, das in den späteren Gemälden nicht mehr auftaucht, ist der Malpinsel, welcher im oberen Riemen zur Bildmitte hin zwischen das erwähnte Manuskript und einem leicht aufgefächerten Kartenspiel eingesteckt ist. Im Unterschied zu den späteren Bildern mißt Hoogstraten der ordnenden Funktion mehrerer Schleifen noch keine Bedeutung zu. Es findet sich lediglich eine große, an welcher die Ehrenmedaille befestigt ist und eine sehr kleine Schleife, die einen Siegelstempel hält. Weitere typische Gegenstände sind die charakteristische Schreibfeder rechts oben, eine gerollte Broschur, die mit der Richtung der Feder parallel geführt ist sowie der grobzahnige, große Hornkamm.

Dieses Bild ist in seiner planimetrischen Struktur deutlich ausgeführter als das Prager Gemälde. Zu sehen ist das charakteristische Angefülltsein der Bildfläche mit Gegenständen. In der Makrostruktur ersieht man zunächst eine grobe V-Form, die aus den flächigen Objekten gebildet wird (s. Abb.: 28 a). Die untere Spitze des umständlich doppelt geknickten Briefs im Bildzentrum markiert die untere Spitze der Makrostruktur, welche dann nach oben hin aus der gerollten Broschur rechts und dem Manuskript des Eerlyken Jongeling links weiter gebildet wird.

Auch hier sind es die bereits als charakteristisch erkannten Parallelführungen von Linien, die als Richtungswerte aus der formalen Struktur der dargestellten Dinge abgeleitet werden können (s. Abb. 28 b), welche dem Bild den charakteristischen Eindruck von kontingenter Relation momentaner Ordnung begeben. Allen voran die nahezu senkrecht dargestellten Gegenstände wie das Band mit der Ehrenmedaille, die Kette mit der runden Kapsel, die linken Seiten der Falten in dem zentralen Schriftstück, bis hin zum Band mit der daran befestigten Schere (rote Linien). Von rechts oben nach links unten kippen die Broschur sowie der Federkiel parallel (grüne Linien). Dagegen steht eine Richtung aus dem Pinsel, der oben liegenden Spielkarte, dem über die Feder gelegten Brieföffner und den kleinen Falten in beiden Schriftstücken (gelbe Linien). Der äußerst linke Nagel, der den unteren Lederriemen hält, kann als imaginärer Mittelpunkt für eine radiale Ordnung aus der linken Seite des Eerlyken Jongeling, der oberen Kante des grobzahnigen Kamms und des Briefs sowie dem unteren Lederriemen und der Unterkante des Kamms gesehen werden (s. Abb. 28 c, rote Linien). Staffelungen aus kippenden Linien finden sich ebenso (violette und gelbe Linien) wie kreisbogenförmige Gruppierungen der Rundformen im Bild (weiße Linien).

Eins der späteren Arbeiten ist das Gemälde (Abb. 29) das BRUSATI 1995 als Nr. 85 in ihrer Checklist führt.⁹⁶ Klarer als bisher wird ein großer Teil derjenigen Parameter ersichtlich, welche in Vollendung das Karlsruher Bild prägen. Zunächst handelt es sich um eine annähernd quadratische Arbeit mit den Maßen 54 x 59 Zentimetern. Das Steckbrett ist mit einem ornamental reich verzierten, gemalten Rahmen versehen. Der Grund ist aus Holz. Auf ein aufgespanntes Tuch wurde ver-

95 S. BRUSATI 1995, S. 78 ff.

96 BRUSATI 1995, S. 363 f.; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, Nr. 30, S. 129.

zichtet. Aus gegenständlicher Sicht finden sich ebenso wie im Karlsruher und Dordrechter Bild die Dinge in einem zahlenmäßig gleichen Verhältnis, im Unterschied zu dem Bild in San Diego, das ein Schwergewicht zugunsten der Schriftstücke aufweist. Zu sehen ist ebenfalls eine Kamee mit Rubinkranz, ähnlich denen im Karlsruher und Dordrechter Bild. Weitere Übereinstimmungen zum ersten Gemälde sind der annähernd identische Ledereinband am linken unteren Bildrand, die beiden Kämmen, die Schere und das Rasiermesser. In ähnlicher Weise wie im Dordrechter Bild wird im rechten oberen Bildgeviert der obere Teil der Schreibfeder mit dem Rasiermesser parallelgeführt (s. Abb. 29 a, rote Linien). Als Gegenbewegung zu dieser Richtung lassen sich die Seiten des großen Kamms, der Comedy-Broschur und der Griff der Lupe zusammensehen (gelbe Linien). Zwischen diesen relativ extrem gegenläufigen Richtungen bilden die Seiten des Einbands und die obere, kleine Falz der Comedy-Broschur (blaue Linien) mit den parallelen Richtungen aus der Seite des versiegelten Briefs, der Längsachse des länglichdicken Zylinders (violette Linien) und dem Kiel der Feder ein vermittelndes Moment. Aufgehoben werden beide Richtungen in einer in der Hauptsache in der Mitte befindlichen Parallelisierung von Senkrechten (grüne Linien). Es sind dies das Band, an dem die Kamee hängt, der große Knick in der Comedy, die Perlenkette und der große Schlüssel.

Verbindet man die untere Seite des Ledereinbandes und des Briefes mit der Hoogstraten-Signatur, die rechte Seite des versiegelten Briefs daneben und eine der Spielkarten, so vollziehen diese eine Aufwärtsbewegung, die von links unten nach rechts oben bogenförmig verläuft (s. Abb. 29 b, gelbe Linien). In entgegengesetzter Richtung verläuft ein Bogen, den die linke Seite der Broschur in der Zusammensicht mit der oberen Seite des Hoogstratenbriefs bzw. der unteren Seite des versiegelten Schriftstücks und der Richtung der Schlüsselbärte bilden (rote Linien). Daneben verklammern beispielsweise die Rundformen der Schere und die der Schlüssel die Bildfläche. Gleichmaßen lassen sich die schräggestellten schmalen Dinge wie Schere und Feder in der Hauptsache an den linken und rechten Rändern des Steckbretts ausmachen. Auch dies führt zu einem rahmenden Effekt, der den Betrachterblick auf das Bildzentrum konzentriert. Ebenso ist in diesem Gemälde die unregelmäßige Verteilung der Nägel auf den Lederriemen auffällig. Zwei verschiedenfarbige Metallstifte markieren auf dem unteren Streifen dessen äußere Enden. Nur ein Nagel direkt rechts neben der Perlenkette hält den Riemen an einer Stelle außerhalb seiner Mittelachse. In der mittleren Reihe sind es drei Stifte, die in verschiedenen großen Abständen kurz aufeinander folgen, wobei sie so das rechte untere Bildgeviert dynamisieren. Während im linken die Dinge die Nägel zu einem großen Teil verdecken. Letzteres gilt für beinahe die gesamte Breite des oberen Riemens, auf dem nur ein Nagel ganz links sichtbar ist. Damit ist ein Regemaß vermieden. Der Grad an Komplexität des Aufbaus wird mit diesem Mittel erhöht. Aber wenn auch in diesem Gemälde viele der oben aufgezähl-

ten Parameter bereits ausgearbeitet sind, so erreicht es nicht die Fülle evidenten Bildsinne wie das Bild aus Karlsruhe.

4. Bildsinn, Ordnung und Bildzeit

Nach der Literaturanalyse, der Erhellung des methodischen Vorgehens und der Betrachtung der Steckbretter von Samuel van Hoogstraten läßt sich nun der oben als These formulierte Bezug von Kompositorischem zu Kontingenten anhand der erschlossenen Bilddaten zusammenfassen. Ein Steckbrett sollte sich nach den Punkten der oben besprochenen Autorinnen durch das 1:1-Verhältnis von Darstellung und Wirklichkeit auszeichnen. Jene Forderung erfüllen die Bilder. Das Kriterium einer weitgehenden Verneinung der persönlichen Handschrift ist ebenso gegeben, wie die Abbildung ausschließlich toter Materie. Die Bilder sind auch in der geforderten Technik gemalt, die Farben der Dinge können als entsprechend denen der außerbildlichen Wirklichkeit angesehen werden, und Hoogstraten hat Darstellungen von flüchtigen Erscheinungen wie Rauch vermieden.⁹⁷ Festgestellt wurden aber vielfältig ordnende Eingriffe Hoogstratens. Die in der Bildbetrachtung aufgedeckte instabile Relation zwischen Kontingenz und kompositorischen Partien in einer als kontingent erfahrenen Struktur erscheint in einer vorläufigen Auslegung wie ein Widerspruch zur Definition des Trompe-l'œil. Unter anderem auch farbkompositorische Zusammenhänge und eine bewußt getroffene Auswahl an Objekten, die offenbar den Wunsch des Malers nach Selbstrepräsentation stützen. Es sei noch einmal in Erinnerung gebracht, daß es für ein Steckbrett, welches sich in der lebensweltlichen Arbeits- oder Privatsphäre befindet, nicht selbstverständlich ist, daß wertvolle Präziosen wie Kameen, Goldketten und Ehrenmedallions in einem solchen Gegenstand aufbewahrt werden. Desweiteren scheint sich dieses Ergebnis nicht mit der Auffassung Samuel van Hoogstratens zu decken, die Natur so abzubilden, wie sie sei.⁹⁸ Diese Intention des Künstlers entspräche allerdings den Forderungen von d'OTRANGE MASTAI 1975 und MILMAN 1982.

Festzuhalten ist darüber hinaus die Besonderheit der Perspektive der Bilder. Um einen möglichst hohen illusionistischen Effekt zu erzielen ist das Malen einer Trompe l'œil-Darstellung einer Infragestellung der perspectiva artificialis, der Zentralperspektive unterworfen. Während die Zentralperspektive dem Betrachter ein relativ kleines Feld möglicher Bewegung vor dem Bild zur Optimierung der Wirkung der gemalten Tiefenillusion bietet, ist die uneinheitliche Perspektive im Trompe-l'œil gerade so angelegt, daß sie im günstigsten Fall aus jeder Entfernung und möglichst jedem Blickwinkel die dargestellten Gegenstände mit voller bildrhetorischer Kraft zeigt.⁹⁹ Dies wurde gewährleistet, indem die Zentralperspektive aufgehoben wurde und der Bildraum als ein nach außen gestülpter sich zeigt. We-

97 Außer acht lasse ich hier den Punkt der site-specificity, in welchem sich d'OTRANGE MASTAI 1975 und MILMAN 1982 konträr äußern und der im Rahmen meiner Untersuchung keine Rolle spielt.

98 INLEYDING, S. 25.

99 S. BURDA 1969, S. 53 f.

gen der Flächigkeit der gemalten Dinge ist kaum Raumtiefe vorgegeben, welche zu Verkürzungen nötigt. Diese nämlich fixieren den Betrachterstandpunkt je nach Maßgabe ihres Fluchtpunkts. Auch Hoogstratens Arbeiten weisen diese Eigenheiten der flächigen, uneinheitlichen Perspektive auf.

Es ergibt sich aber noch ein weiteres Problem hinsichtlich der Selbstporträteigenschaften der Steckbretter. Wenn das Medium als Sinträger und -vermittler benutzt wird, so kann schwerlich von einer simulativen Abbildlichkeit der Werke gesprochen werden, es sei denn – spekulativ formuliert –, die Bilder vermittelten Philosophien, wie zum Beispiel eine Determinationslehre oder eine kosmologische Ordnung der Welt, die sich auf die Bildformel bringen ließe, daß die sichtbare Welt mit dem kosmologischen Ideal deckungsgleich sei. Für die Steckbretter Hoogstratens kann von derartigen Implikaten nicht die Rede sein.

Antworten auf Fragen zur Bildordnung gibt der Künstler ansatzweise selbst in der INLEYDING. In dieser Künstlerschrift vermittelt Hoogstraten oberflächlich den Eindruck eines von der italienischen Kunst und Kunstschriftstellerei und Rhetorik, sprich vom Klassizismus, geprägten Denkers sowie als getreuer Interpret van Manders.¹⁰⁰ Er schreibt dem Genre des Stillebens eine, dem klassischen Akademismus folgende niedere Wertigkeit zu, obschon er ja selbst intensiv den Illusionismus in Form seiner Perspektivboxen und natürlich auch der Trompe-l'œil-Darstellungen untersuchte.¹⁰¹ Hoogstraten hat in seiner INLEYDING auch ein Kapitel der Komposition gewidmet.¹⁰² Die Lektüre dieses Lehrtraktats gestaltet sich unter den hier verfolgten Voraussetzungen zwar schwierig, da sich Hoogstraten immer an den herkömmlichen akademischen Hierarchien der Bildgattungen orientiert, sprich dem Gefälle von Historienmalerei oben, als höchster Aufgabe des Malers, bis zu Stilleben, als niedrigster Bildgattung, was ihm angesichts seines Lebenswerks, in dem die Historienbilder nur einen geringen Teil ausmachen, von Houbraken bis Sumowski den Vorwurf eines zwar intelligenten aber einfalllosen Malers einbrachte und gleichermaßen die INLEYDING selbst mißkreditierte. Aber wie schon BRUSATI 1995 erkannte, gilt es den Traktat genauer zu lesen und die Bedeutungen in Nebensätzen gerade angesichts seines Werks anders einzuschätzen, als das bislang unternommen worden ist. So schreibt er beispielsweise ganz im Sinne der Forderung einer gelungenen Historienmalerei:

«Aen een bequaeme vinding in't ordineeren hangt het geluk of ongeluk van het gansche werk: want wat zoudt u lusten veel arbeyts in de byzondere deelen te besteeden, waneer u't geheele bestek mishaeft? In tegendeel, waneer u't geheel vernoegt, zoo zal u geen deel voorkomen, hoe zwaer het ook zy, of de lust zal'er u door redden.»¹⁰³

100Hahn, Andreas: "...dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken» Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. München 1996, S. 66 ff.

101S. INLEYDING, S. 218.

102INLEYDING, S. 173 – 213.

Diese Betonung der «ordineeren» als Begriff für die Komposition erscheint für das Historienbild zwangsläufig und unabdingbar. Sie sind nach bestimmten «regels» auszuführen. Das Erstaunliche daran ist, daß er diese gleichermaßen in der sichtbaren Welt am Werk sieht:

«En deze regels moeten niet alleen waergenomen worden in beelden of stillevens, maer ook in gebouwen en landschappens.»¹⁰⁴

Und in einem weiteren Abschnitt findet sich ein Hinweis, der verdeutlicht, das diese Ordnungen im Bild auf eine spezifische Weise gestört werden können. Er legt dar, daß es eine Kunst ist, mit dem Zufälligen zu arbeiten:

«Het geeft somtijts een schijn von gevoelijkheid, als eenige dingen in een wel gestoffeert huis als verzuimelijk verstrooit leggen, en gelijk lekkere spijze somtijts door't toedoen van eenige zerpicheit in de sause smakelijker gemaekt wort, zoo helpt het tot de bevallijkheit in't ordineeren, als men'er een schijn van losse onachtsaemheit in kan brengen; daer een te gemaekte ordening die gevoelijkheid mist. Maer deze onachtsaemheit moet door een kunstgreep verbonden zijn, of men zouw geheel buiten't spoor geraken.»¹⁰⁵

Verlangt Hoogstraten ein Quentchen kunstmäßig inszenierter Unordnung in Ereignisbildern, so kann diese Forderung in Umkehrung auch für Bilder zutreffen, die sich zunächst durch das genaue Gegenteil auszeichnen. Auch wenn sich für diesen interpretierten Chiasmus keine textuelle Entsprechung in der INLEYDING findet, so eignet sich die Rochade doch zumindest als heuristisches Mittel, um die These eines Zusammenhangs von Kontingenz und Kompositorischem als innerbildliche Stützen des außerbildlichen, biographischen Sinns der Bilder aus dem Bereich bloßer Spekulation hin zu einer zutreffenden Aussage zu befördern.

Nach wie vor ist der Beweis für meine These in der Anschauung der Bilder selbst zu finden. Ordnet man die Arbeiten unter dem Gesichtspunkt einer Chronologie, so erscheint eine, nur aus den Bilddaten gewonnene zeitliche Abfolge ungefähr derjenigen Datierungen zu gleichen, welche die bisherige Literatur vorgibt. Wie oben beschrieben, handelt es sich um einen Weg von einem eher komponierten, also weniger komplexen Gemälde (Prag) zu einem Steckbrett, in dem eine hohe Anzahl an Parametern eben jene Komplexität in Relation von Komposition und Kontingenz verwirklicht. In einem Beispiel (San Diego) wird Gewicht auf ein Einzelparameter gelegt, welches die Staffellungen der gegenstandsbegrenzenden Seiten in den Vordergrund derselben rückt. Die anderen Arbeiten realisieren jeweils verschiedene Momente wie die Parallelisierung der Gegenstandsseiten und Längsachsen oder ihre formale und funktionale Ähnlichkeit. Auffällig ist aber in allen diesen Ordnungsmomenten die Mehrwertigkeit eines jeden Gegenstands hinsichtlich seiner Bildfunktion als ordnungstiftendes Element. So dient einmal

103S. INLEYDING, S. 180.

104A. a. O., S. 189.

105A. a. O., S. 190.

eine Seite als Parallele zu einer nächsten, ein anderes Mal als Teil einer Staffellung. So beispielsweise im Bild aus Cambridge, wo der Griff der Lupe parallel zum kleinen, oberen Knick der Comedy zu sehen ist. Letzterer formuliert zudem mit dem kleinen Kamm und dem versiegelten Brief eine abwärts fallende Staffellung. Dies ist oftmals der Fall, so daß es sich um ein besonderes Charakteristikum der Steckbretter handelt, welches auf den Betrachtungsprozeß entscheidende Wirkung ausübt. Der Betrachter sieht sich mit einem vexatorischen Moment konfrontiert, in welchem sein Blick niemals zur Ruhe kommt. Das Steckbrett als Bildform ist genau daraufhin angelegt. In der Ordnungsstiftung in der Mikrostruktur und der Polyfunktionalität der Dinge innerhalb dieser Ordnungen liegt der Kern des Kontingenzbegriffs. Die Dinge und ihre Lage sowie die Anordnung zu Funktionseinheiten, welche im Betrachterblick realisiert werden, manifestieren sich immer nur augenblickshaft. Eine Repräsentation von Dauer gibt es nicht. Es wird immer nur je ein Moment wahrgenommen, und ein neues Ordnungsverhältnis gerinnt anschließend für einen ebensolchen Augenblick. Dabei sind die Gegenstände nur teilweise in einer formalen Hierarchie sich gegenseitig unter- bzw. übergeordnet. Dieser Aspekt ist im Karlsruher Bild durch eine gezielte Weisungsfunktion – beispielsweise des länglichen Messers auf die Kamee mit dem Rubin- kranz hin – verwirklicht. Dies ist aber nur eine Ausnahme. Ansonsten erscheinen die dargestellten Objekte als gleichrangig und innerhalb ihrer ordnungsstiftenden Funktion aufgehoben.

Der Begriff der Kontingenz hängt also eng mit dem der Zeitlichkeit zusammen. Wie festgestellt, formulieren die Bilder permanent Teilordnungen, die sich im Sehen sukzessive verfestigen und wieder verflüchtigen. Diese temporären Ordnungsmomente verleihen den Bildern, vom einzelnen Moment aus betrachtet, einen Aspekt der Instabilität. Die Eigenart der Steckbretter, sprich das Verhältnis aus Ordnunghaftem in Kontingenz als permanenter Wechsel, konstituiert eine Erfahrung von Zeit auf innerbildlicher Ebene. Diese ist von doppelter Bedeutung. Denn nicht nur der Betrachtungsprozeß als solcher ist dann in formaler Hinsicht mit der Kategorie des Transitorischen zu fassen, sondern auch die Absicht der Bilder, Selbstporträts ohne Konterfei zu sein, so wie sie von BRUSATI 1995 formuliert wurde.

Es wäre nun zu fragen, in welchem Zusammenhang Selbstrepräsentation und spezifische Zeitlichkeit in den Steckbrettern stehen. In den bisherigen Untersuchungen zur Bildzeit wurde zumeist darauf hingewiesen, daß Arbeiten vor der Wende zur Moderne auf einer expliziten Darstellung zeitlicher Abläufe fixiert sind, mit dem Ziel einer Realisation von Vorzeitigkeit und Zukünftigkei-¹⁰⁶ Dies betrifft die Bildzeit, welche von der Betrachtungszeit zu unterscheiden ist.¹⁰⁷ So unternimmt Gottfried

106S. BOEHM 1987; BOEHM 1992 und THEISSING 1987.

107THEISSING 1987, S. 26–35, S. 44 ff. S. 38: «Die Zeiterfahrung haftet nicht primär am Gegenstand, sondern an der Zeitform, welche die Bildgestalt sichtbar macht.»

Boehm die Analyse des Betrachtungsprozesses und schildert ihn als eine Abfolge und einen stetigen Wechsel von Simultaneität und Sukzessivität während des Sehvollzugs vor dem Bild. Das Sehen von Bildern wird allgemein als ein Prozeß beschrieben, welcher sich in den Momenten des Simultanen und Sukzessiven entfaltet.¹⁰⁸ Hierin liegt die Dynamik des Sehens selbst. Zwischen beiden Erfahrungselementen besteht zwangsläufig ein Wechselverhältnis, da Simultaneität nicht von Dauer ist, und – im Sinne der Sukzessivität – das Auge nach einer Simultanerfahrung einzelne Bildteile nacheinander zu sehen beginnt. Der Betrachter erfährt aus diesem Wechselverhältnis die Möglichkeit des dynamischen Sehens statischer Kunstwerke in ihrer je eigenen Fähigkeit, weil ihn gerade diese ikonische Differenz daran hindert, den Betrachtungsprozeß zu beenden. Jene Endlosigkeit, die in formaler Hinsicht aus den Zwischenräumen, an den Nahtstellen von figürlichen Bedeutungsträgern in ihrem Nebeneinander auf der Bildfläche ersehen wird, erfährt der Betrachter im Historienbild zusammen mit den Richtungswerten, welche die Figuren selbst vorgeben.¹⁰⁹ So erklärt BOEHM 1987, daß die extremen Richtungsdivergenzen aus gehobenem Arm des Herkules und dem zum Angriff zurückgeneigtem Kopf der Hydra in Pollaiuolos «Herkules Kampf mit der lernäischen Hydra» ein bildverklammerndes Spannungsfeld produzieren, welches in der Betrachtererfahrung den Eindruck von Bewegung entstehen läßt.¹¹⁰ Damit ist die Bildzeit als Produkt des hierarchischen Bildaufbaus zu verstehen. Sie ist auf ein dauerhaftes Erleben eines Augenblicks fixiert, wogegen BOEHM 1987 in der Malerei Monets einen Kontrast zur Historienmalerei findet, weil hier die einzelnen Pinselschwünge voneinander isolierte Einheiten für sich bilden. Diese touches stehen als Einzelphänomene unhierarchisch, gleichwertig nebeneinander. Jeder ist nur mit sich selbst identisch, verbindungslos zum anderen.¹¹¹ Der Betrachter produziert damit also das Bild in einem additiven Verfahren.

Die Zeitlichkeit der Steckbretter Hoogstratens kann nun anhand des Begriffs der ikonischen Differenz von Sukzessivität und Simultaneität bestimmt werden. Es handelt sich hierbei nicht nur um ein Spannungsmoment, das Bewegung darstellt und den Augenblick in einer dauerhaften Weise fixiert. Desweiteren ist es auch nicht die extreme, aus der Addition der selbstgenügsamen touches, entspringende Dauer. Dennoch ähnelt die Bildzeit der Steckbretter derjenigen impressionistischer Malerei. Wie die Bildanalysen gezeigt haben, finden sich eine Vielzahl unterschiedlicher Richtungsangaben, die sich zu je verschiedenen, temporären Ordnungen zusammenfinden. Im Vollzug des Sehens kann keine eindeutige Festlegung eines einzigen kompositorischen Moments erfahren werden. Es wechseln

108S. BOEHM 1987, S. 22.

109S. THEISSING, S. 130: «Denn nicht Bewegungsmotive erzeugen den Eindruck von Bewegung, sondern ihre Formen, Richtungen und Helligkeitswerte...».

110S. BOEHM 1987, S. 17 f., BOEHM 1992, S. 113.

111A. a. O. BOEHM 1987, S. 23.

sich die gesehenen Ordnungen permanent miteinander unter den Bedingungen der Simultaneität und Sukzessivität ab. Damit ist Bildzeit nicht als glücklicher Moment dargestellt, der in sich ruhend ein dauerhaftes Jetzt bildet, sondern formiert sich auf formaler Ebene in den ersehenen Parametern. Ein Argument, das zudem für diese Theorie spricht, ist die Flächigkeit der Gegenstände. Der Tiefenraum besteht ja aus wenigen, sehr flachen Raumschichten. In diesen Bildern gibt es kein dargestelltes Vor und Danach. Der von den einzelnen Ordnungen verschieden affizierte Sehsinn wandert sozusagen haltlos über die Fläche des Bildes. Die Bildzeit artikuliert sich in der Abfolge der ersehenen Strukturen aus formalen Richtungswerten als Dauer. Diese Erfahrung von Dauer ist deutlich von derjenigen zu trennen, die in der Anschauung von Historienmalerei erfahren wird. In den Trompe-l'œil-Steckbrettern wechseln sich m. a. W. verschiedene Jetztpunkte miteinander ab, ohne daß sie gesteuert oder hierarchisch geordnet wären.

Nach der Erkenntnis, daß die besprochenen Gemälde von Hoogstraten in ihrer Anlage als Relationen aus kontingenten, kompositorischen Momenten eine Zeitstruktur der Dauer evozieren, muß nun gefragt werden, ob es eine Entsprechung dieser eigenen Bildlichkeit mit den Themen der Bilder gibt. Hier trifft sich die Intention des Steckbretts als Augenbetrüger mit der Funktion der Bilder als Selbstrepräsentation und bestätigt sich durch die Bildlichkeit selbst. Der preisenswerte Betrug verdankt sich nämlich zunächst dem Eindruck des Ungeordneten der mit Gegenständen angefüllten Fläche. Dieser wiederum bleibt wegen der sukzessiven Kontingenz möglicher Teilordnungen erhalten, welche im Fortgang der Bildbetrachtung in stetigem Wechsel einen spezifischen Zeiteindruck produzieren. Er wird im Betrachtungsprozeß in seiner Zeitlichkeit als Dauer erfahren. So findet sich hier auch das geeignete Mittel, um paradoxerweise ohne die eigene Physiognomie einzubringen, einen Eindruck des Selbst als Ewigkeit tragendes wiederzugeben. Denn die Kontingenz der Sichtbarwerdung kompositorischer Momente sorgt zum einen für den Eindruck der Zufälligkeit und Lebensnähe der Trompe-l'œil-Steckbretter, zum anderen erfüllt sich das Bild strukturell als dauerndes, ewiges Selbstporträt in Anwesenheit der Leistungen des Malers unter Abwesenheit des Bildnisses, so wie es BRUSATI 1995 in ihrer Monographie darlegt. Hierin liegt der ikonische Gehalt der Bilder, eine Leistung, die nur so und nicht anders, als im Medium der Malerei zu erbringen ist. Als reine Simulationen von Wirklichkeit sind diese Arbeiten keineswegs zu verstehen. Zwar sieht sich der Betrachter in der ersten (und auch wiederholten) Anschauung aus einer gewissen Distanz getäuscht. Das Wichtige im Prozeß der Betrachtung ist aber die Fesselung und Dynamisierung durch oben beschriebene bildimmanente Qualitäten.¹¹² Die Arbeiten erweisen sich als eine übersteigerte Form der Wirklichkeitsrepräsentati-

112Daher ist m. E. die Feststellung von BURDA 1969, S. 53 f. bezüglich der Vielansichtigkeit aus verschiedenen Entfernungen und Winkeln zumindest zu relativieren. Befindet sich der Beschauer erst einmal in einer relativ nahen Entfernung zum Bild, sieht er sich getäuscht und der oben skizzierte Betrachtungsprozeß setzt ein.

on – als relatives Trompel'œil – und nicht als stupende Nachbildung irgendeiner zufällig gegebenen Situation. Das komplexe Gegebene der Bildlichkeit und der soziohistorische Hintergrund der Bilder, wie ihn BRUSATI 1995 nacherzählt, schließen sich nicht aus, sondern tragen sich gegenseitig. In einem übertragenen Sinn liegt eine «kühne Äquivalenz» zwischen Außenfaktoren und Bilddaten vor.

5. Samuel van Hoogstraten

Nach der Analyse der bildlichen Leistungen der Steckbretter von Samuel van Hoogstraten wird sich das nun folgende Kapitel dem Leben und Wirken des Künstlers widmen. Diese Betrachtungen sollen verdeutlichen und umrahmen, daß die Bedingungen, unter welchen Hoogstraten seinen künstlerischen Werdegang formierte, ihren adäquaten Ausdruck in den Steckbrettern fanden, deren bildeigene Qualitäten eine Doppelfunktion aus Selbstrepräsentation des Künstlers und relativer Wirklichkeitsillusion gleichermaßen zur Anschauung bringen.

Dokumente zur Familiengeschichte des Künstlers finden sich detailliert recherchiert sowie mit Transkriptionen der Quellentexte in Form einer Chronik in ROSCAM ABBING/THISSEN 1993 und werden, soweit sie für dieses Kapitel von Belang sind, in Betracht gezogen.¹¹³

Samuel van Hoogstraten wurde am 2.8.1627 in Dordrecht als ältestes von sieben Kindern geboren und starb am 19.10.1678 ebenda. Die Hoogstratens waren Mennoniten aus Antwerpen, die im späten 16. Jahrhundert nach Dordrecht emigrierten. Nach eigenen Angaben erlernte der Künstler das Malen zuerst bei seinem Vater Dirck van Hoogstraten.¹¹⁴ Nach dessen Tod im Jahre 1640 blieb er zunächst bei der Mutter und Großmutter in De Olifant in der Weeshuisstraat in Dordrecht. 1642 siedelte er nach Amsterdam über und fand dort in der Werkstatt Rembrandts eine neue Lehrstelle, da dessen Ruf als Lehrer und Künstler zu dieser Zeit seinen Höhepunkt erreicht hatte. Dazu führt BRUSATI 1995 an:

«This choice, which undoubtedly reflected Van Hoogstraten's ambitions, probably also responded to the concerns of his family, particularly his uncle who ... urged him to pursue a career which promised greater economic security than painting. Studying with a master of Rembrandt's stature was certainly one way of increasing the chances for a successful career.»¹¹⁵

Zu seinen Mitschülern zählten Carel Fabritius, Abraham Furnerius, Constantijn van Renesse. Der Augenblick seines Eintritts in das Atelier des Meisters konnte nicht günstiger gewählt sein, da Rembrandt zu dieser Zeit hoch geschätzt wurde

113S. ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 31–82.

114S. INLEYDING, S. 11.

115BRUSATI 1995, S. 24 f.

und dessen Studio florierte.¹¹⁶ Schon früh offenbarte Hoogstraten besonderen Fleiß, so daß seine Stellung im Atelier Rembrandts bald über den Status eines herkömmlichen Schülers hinausging und er zu einer Art Assistent des Meisters arrierte. So soll er zur Korrektur der Zeichnungen jüngerer Mitschüler beauftragt worden sein.¹¹⁷ In diesen Jahren entstanden Arbeiten in der typischen Manier des Lehrers. Bis 1648 verblieb Hoogstraten im Atelier Rembrandts. Sowohl aus der Wahl des Ausbilders als auch des Verhaltens und Sich-Bewährens im Atelier Rembrandts läßt sich der Schluß ziehen, daß Hoogstraten von Anfang seiner Laufbahn an darauf bedacht war, seinen Lebensweg hin zu Erfolg und Wohlhabenheit zu gestalten. BRUSATI 1995 findet darüber hinaus im Vergleich der Selbstporträts von Rembrandt mit denen Hoogstratens, daß letzter niemals Selbstdarstellungen in Phantasielokosten malte, und sich – wie sein Lehrer – in die Gestalt eines Bettlers vollkommen hineindachte, um so eine weite Spannbreite von Emotionen im malerischen Selbstversuch auszuprobieren, sondern immer nur darauf bedacht war, sich selbst in nobilitierender Höflingstracht zu zeigen. Ehrenkette und Hermelinkragen sprechen hierfür. An solchen Anzeichen wird das frühe Bemühen um eine, den eigenen Stand überschreitende Darstellungsform der Selbstrepräsentation ersichtlich.¹¹⁸

Im April 1648¹¹⁹ kehrte er nach Dordrecht zurück, wo er bis 1651 blieb. In dieser Zeit entstanden die ersten literarischen Versuche, so die *Schoone Rosalin*. Desgleichen publizierte er 1648 ein Plakat mit einem Lobgedicht auf den Westfälischen Frieden und zu Ehren des Herrscherhauses Oranien.¹²⁰ Um 1650 änderte Hoogstraten seine Malweise. Der expressive Duktus mit einem starken HellDunkel wich der Feinmalerei, die fortan für das Werk charakteristisch sein sollte. 1651 wurde er vor ein Anhörungskomitee der mennonitischen Glaubensgemeinschaft zitiert, da er deren Regeln (wie das Verbot Waffen zu tragen) verletzt hatte.¹²¹ Es läßt sich vermuten, daß Samuel van Hoogstraten aufgrund dieses sozialen Drucks im selben Jahr eine Reise nach Wien antrat. Am Hof des dortigen Kaisers Ferdinand III. blieb er mit einer einjährigen Unterbrechung – Aufenthalte in Rom und Regensburg sind nachgewiesen – bis 1654. Diese Zeit am Hof der Habsburger wird immer wieder als Zenit des Lebens von Hoogstraten gedeutet, was auf die Houbrakensche Anekdote und zahlreiche Anspielungen in der *INLEYDING* zurückzuführen ist. Ein weiteres, wichtiges Argument hierfür ist der Erhalt der Ehrenmedaille, die in zahlreichen Gemälden des Künstlers auftaucht und mit der er

116A. a. O., S. 26.

117A. a. O., S. 31.

118A. a. O., S. 39 ff.

119BRUSATI 1995 nennt diese Daten. ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 34 begrenzen den Zeitraum auf die Jahre zwischen 1643 und 1646, obwohl sie selbst in ihrer Chronik für den frühesten Zeitpunkt der Rückkehr Hoogstratens nach Dordrecht eine Quelle (S. 36, Nr. 13) mit einem Gedicht von Hoogstraten aus dem Jahr 1648 anführen.

120S. BRUSATI 1995, S. 48; ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 36, Quelle Nr. 14.

121S. ROSCAM ABBING/THISSEN 1993, S. 41, Quelle Nr. 27.

sich in die Reihe der großen, malenden Betrüger nach Zeuxis einordnete.¹²² Während der Reisen nach Rom und Regensburg machte Hoogstraten die Bekanntschaft mit verschiedenen Intellektuellen und Künstlern. In Rom wurde er Mitglied einer Gesellschaft niederländischer Rombesucher, der Benteveughels. Diese ‹Zugvögel› zählten zu den Bamboccianti.¹²³ Sie taufte Hoogstraten während eines dionysischen Rituals als ‹Batavier›.¹²⁴ Ende des Jahres 1654 ist ein weiterer Aufenthalt in Dordrecht belegt, der bis August 1662 andauerte. 1656 wurde er durch eigenen Münzschlag Meister der Dordrechter Münze. Der Platz in der Gilde der rechtmäßigen Geldpräger, der per Erbrecht vergeben wurde, sicherte ihm zum einen Ansehen, zum anderen aber auch zahlreiche steuerliche Vorteile, so z. B. die Befreiung von der Branntweinsteuer.

Im selben Jahr heiratete er Sara Balen, deren Familie nicht den Mennoniten angehörte. Durch diese Beziehung erhielt Hoogstraten die Möglichkeit weitere Gelehrte der Stadt kennenzulernen, da u. a. der Onkel Geschichtsschreiber von Dordrecht war. Die prominente Dordrechter Familie sicherte ihm zudem einen höheren gesellschaftlichen Stand als bisher. Die Liaison führte allerdings zum endgültigen Zerwürfnis mit den Mennoniten, denen es untersagt war, Partner außerhalb der Glaubensgemeinschaft zu heiraten. Im darauffolgenden Jahr trat er einer Gemeinschaft von Romreisenden bei. Alles in allem steigerte sich zusehends die gesellschaftliche Position des Künstlers.¹²⁵ Zudem entstanden in dieser Zeit zahlreiche Porträts angesehener Bürger der Stadt, ein Indiz für die gesteigerte Wertschätzung der Arbeit Samuel van Hoogstratens. Er gründete darüber hinaus eine eigene Kunstschule. In diesen Jahren begann Hoogstraten sich mit Perspektivarbeiten zu beschäftigen.

Im September des Jahres 1662 reiste der Künstler zusammen mit seiner Frau nach London und suchte dort den Kontakt zur Royal Society wegen ihrer bevorzugten Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Phänomenen, unter anderem der Optik. Der Charakter seiner Malerei änderte sich hier. So kommt BRUSATI 1995 zu folgender Unterscheidung, die folgerichtig erscheint, wenn man sein Streben nach sozialem Aufstieg berücksichtigt:

122Zur Anekdote über den Betrug des Kaisers mittels eines Trompe-l'œil-Gemäldes s. o. Anm 38.

123Einen Überblick über Kunst und Aktivitäten der Niederländer in Rom gibt: Budde, Rainer; Ex, Sjarel: I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellanten im Rom des Barock. Mailand 1991 (= Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 28. August–17. November 1991; Utrecht, Centraal Museum, 6. Dezember 1991 bis 9. Februar 1992).

124S. BRUSATI 1995, S. 74 ff.

125S. BRUSATI 1995, S. 79: «Thanks to his marriage, his civic office, and his new religious affiliation, Van Hoogstraten had access to several of the city's key networks of social and political power.»

«The English perspectives no longer show the quiet domestic spaces of Dutch homes, but present instead the sumptuous galleries and courtyards of aristocratic leisure.»¹²⁶

In England konnte Hoogstraten zwar nicht an die Erfolge, die er in Wien hatte, anknüpfen, doch die Wertschätzung seitens der englischen Aristokratie war ihm gewiß, wie zahlreiche Porträtaufträge und Perspektiven belegen. Schließlich wurde er sogar in Abwesenheit von seinen Freunden und Verwandten in Lobgedichten gefeiert.¹²⁷

1668 ließ er sich in Den Haag nieder. Dort trat er im Januar 1668 der Malervereinigung *Pictura* bei, einer Konkurrenzorganisation zur Lukasgilde.¹²⁸ Doch kehrt er bald darauf nach Dordrecht zurück. 1673 wurde er einer der zwei Vorsteher der Münze, was seiner Reputation einen weiteren positiven Vorschub leistete. Jetzt begann Samuel van Hoogstraten mit der Arbeit an seiner *INLEYDING*, die kurz vor seinem Tod im Jahr 1678 veröffentlicht wurde.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hoogstraten unter den Malern der Niederlande bzw. auch in Dordrecht selbst, bezogen auf wirtschaftliche Erfolge, kein Großverdiener gewesen ist, sondern eher stetig und beharrlich an der Verbesserung seiner Lebensverhältnisse gearbeitet hat. Auch war er nie einer der hochbezahlten Künstler, wie Statistiken belegen.¹²⁹ Samuel van Hoogstraten war aber in mehrfacher Hinsicht eine besondere Persönlichkeit der Geschichte der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Er verkörperte nicht den geläufigen Typus des handwerklich begabten Spezialisten, der gewöhnlich mit dem Begriff «Kleinmeister»¹³⁰ bezeichnet wurde, ein Künstler also, der in seiner Stadt und Gilde ein Leben lang blieb, um die Bedürfnisse des aufstrebenden Bürgertums nach bildlicher Repräsentation zu befriedigen. Betrachtet man sein Œuvre mittels gattungsspezifischer Kriterien, so fällt die Vielfalt verschiedener Tätigkeitsfelder im Laufe seiner Vita auf. Der Künstler war eine Mehrfachbegabung. Hoogstraten malte, betätigte sich als Literat und verfaßte zudem den Traktat über die Malerei. Desweiteren zählte er zu den wenigen Künstlern der Niederlande seiner Zeit, die weit gereist waren und darüberhinaus versuchten, in höfische Dienste einzutreten.

126A. a. O., S. 97.

127A. a. O., S. 109.

128A. a. O., S. 112.

129S. Loughman, John: *Een stad en haar kunstconsumptie: openbare en privé-verzamelingen in Dordrecht 1620–1719*, in: *DE ZICHTBARE WERELT* 1992, S. 34–64, darin die publizierte Statistik zu den am meisten bekannten Malern (S. 48), in der Hoogstraten innerhalb eines Feldes von 15 Künstlern als viertletzter rangiert. Seine Bilder erzielten mit einem Durchschnittswert von 20 Gulden mittelwertige Preise (S. 50).

130Der Begriff des «Kleinmeisters» ist ohnehin umstritten. S. Eduard Hüttinger: «Loof der SchilderKonst» Notizen zu Theorie, Praxis und Geschichte der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: ten-Doesschate Chu, Petra (Hg.): *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus der Schweiz*. 1987 (=Kat. Kunstmuseum Basel, 14.6.–27.9.1987), Zürich 1987, S. 12, v. a. Anm. 6.

Insgesamt zehn Jahre seiner 35jährigen Karriere als Künstler und Intellektueller verbrachte er außer Landes.¹³¹ Daher ist es nur richtig, daß man ihn als *pictor doctus typisiert*.¹³²

Das Eigentümliche seiner Person liegt aber auch in der besonderen Einstellung zu Leben und Kunst, wie BRUSATI 1995 bewiesen hat. Ihr Buch stellt einen besonderen Zug des Lebens des Künstlers in den Vordergrund, nämlich sein persönliches Geschick, die Begabungen zu nutzen und in all seiner Arbeit künstlerische Selbstrepräsentation zu betreiben. In ihrem Fazit kommt die Autorin zu dem Schluß, daß Samuel van Hoogstraten seinen sozialen Status mit allen Werken zu überwinden suchte, daß er die Marktplatzkunst gegen eine am höfischen Ideal orientierte tauschen wollte, daß Malerei insbesondere ein ehrwürdiges Fach ist, das unter den Künsten den höchsten Stellenwert einzunehmen hat.

Die Besonderheit der Künstlerperson als *peintre philosophe*, der hohe Ehrgeiz, der aus seinem Lebenslauf und den Schriften spricht, findet ein anschauliches Pendant in der Bildlichkeit und Dinglichkeit der Steckbretter. In der Schrift vom Eerlyken Jongeling parallelisiert Hoogstraten sich selbst mit dem Protagonisten auf seinem Weg zum Ehrenmann. Der Adel im Leben spiegelt sich im preiswerten Betrug der Bilder.

131Die biographischen Angaben und die Auslegung seiner Karriere werden explizit in BRUSATI 1995 beschrieben. Die Autorin schreibt zusammenfassend: «Relatively few of these artists ever wrote poetry, plays or treatises on art, held government positions, travelled to foreign courts, or produced a diverse body of pictures in several media and a range of genres. Even fewer Dutch artists could claim, as Van Hoogstraten could, to have accomplished all these <things>», S. 4.

132SUMOWSKI 1983, Bd. 2 S. 1286.

Abschließende Bemerkung

Nach den oben unternommenen Literaturuntersuchungen, Bildbeschreibungen und der Betrachtung des Lebens des Dordrechter Malers Samuel van Hoogstraten sollte die als problematisch erkannte Bildform des Trompe-l'œil-Steckbretts genauer zu erfassen sein und in ihrer Bedeutung erkannt werden. Es wurde aufgezeigt, daß sich die Kunstgeschichte bislang nur wenig mit der phänomenalen Seite dieser Arbeiten auseinandergesetzt hat. Desweiteren erschien auch der taxinomierende Versuch amerikanischer Autorinnen, das Trompe-l'œil mittels eines dezidierten Katalogs von Charakteristika greifbar zu machen, als lückenhaft in Bezug auf den hier zu Grunde gelegten Untersuchungsgegenstand.

Die Betrachtung der Bilder in einem Vorgang des sehenden Sehens, welche den Kern der Arbeit darstellt, widerlegte einige von d'OTRANGE MASTAI 1975 und MILMAN 1982 geforderte Parameter. Es wurde in den Bildern ein je unterschiedliches Verhältnis aus Ordnungsmomenten und Unordnung entdeckt, das als movens für die Betrachtung dient und die Besonderheit der Bildzeit ausmacht. Diese Ordnungen dürften nach den Forderungskatalogen der Autorinnen nicht auftauchen. Desweiteren wurde die Bedeutung der Farbe und ihrer Verwendung im Bild als strukturbildendes Mittel erkannt, welches eine spezifische Funktion innerhalb der planimetrischen Struktur der Bilder übernimmt. Diese besteht unter anderem darin, die formalen Richtungswerte durch Farbzusammenhänge zu stützen. Auch der Einsatz von Farbe als Bedeutungsträger im Trompe-l'œil ist bislang abgelehnt worden. Darüber hinaus hat die Betrachtung des Karlsruher Bildes ergeben, daß eigentlich kein Phänomen ohne Kalkül erscheint. Der Bildsinn, der mit dem sehenden Sehen den Gemälden abgerungen wurde, zeigte sich als ein vielfältig verschachteltes Gefüge von Teilordnungen, die in je unterschiedlicher Weise die abgebildeten Dinge in zeitlich transitorische Bezüge zueinander setzen. Die geforderte reine Kontingenz der Bilder wich einer kunstmäßig inszenierten Kontingenz des Erscheinens dieser Ordnungen.

Für den Betrachtungsprozeß bedeutet dies zweierlei. Zum einen tritt nur in der ersten Anschauung der Bilder aus einer weiteren Entfernung der reine Trompe-l'œil-Effekt zutage, da erst die zumeist unübersichtliche Makrostruktur und die feinmalerisch dargebotenen Gegenstandsqualitäten ins Auge fallen. Diese ziehen den Betrachter zum Bild. Zum anderen dynamisieren die kompositorischen Momente das Sehen der Bilder. Der Blick wird gebunden, da immer neue Ordnungen ersichtlich werden. Das Produkt dieser sukzessiven Seherfahrung stützt auf einer mittlerer Ebene zwischen Ordnung durch Komposition und gänzlicher Unordnung die Intention des Trompe-l'œil als betrügerischer Schein, ohne jedoch reine Mimesis zu sein. Die von d'OTRANGE MASTAI 1975 vom Trompe-l'œil-Steckbrett geforderte Duplizierung der Wirklichkeit findet in den Bildern von Samuel van

Hoogstraten tatsächlich nicht statt. Die Erzeugung einer bildeigenen Wirklichkeit, so zeigte es das sehende Sehen der Steckbretter, ist komplexer. Zugleich ist terminologisch erwiesen, daß der Begriff des Trompe-l'œil, sofern denn die Steckbretter von Samuel van Hoogstraten unter ihn zu subsumieren sind, in seinem Absolutheitsanspruch zu relativieren ist. Im Werk des Dordrechter Meisters gibt es keine absoluten, sondern nur relative Trompe-l'œil-Steckbretter.

Es ergab sich, daß der Maler in einer bildlichen Versuchsreihe zu einer Bildlösung fand, die sowohl dem preiswerten Betrug, als Potential der Malerei Rechnung tragen kann, als auch dem persönlichen Interesse einer überzeitlichen Repräsentation des eigenen Lebenswerks genügt. Mittels der Rückkopplung der Bilddaten an den Begriff der Bildzeit und der daraus resultierenden Findung jener als Präsentation einer Dauer ließ sich das besondere Verhältnis zwischen dargestellter Dinglichkeit und geforderter Täuschungsabsicht konkret fassen. Die Widersprüche zwischen einer Momentaneität eines betrügerischen Wirklichkeitspotentials, das per se Kontingenz fordert, und der Forderung des Künstlerindividuums nach dauerhaftem, ehrenmännlichem Status innerhalb der Geschichte, so wie sie auf der Ebene der Gegenständlichkeit in Ehrenmedaille und Zeuxis-Gedicht formuliert wurden, lösen sich in der aufgefundenen Bildwirklichkeit, als einer Kontingenz zweiter Ordnung aus sukzessive wahrgenommenen Teilordnungen in einer bildzeitlichen Dauer, zu einem geglückten Sowohl-als-auch.

Damit erweist sich, daß Bildlichkeit in diesem Fall das Ineinsfallen von zunächst unvereinbaren Bedeutungssphären sichtbar macht. Auch bestätigen die Bilduntersuchungen rückblickend die Vorstellungen über Status und Rolle des Malers, wie sie durch BRUSATI 1995 ausführlich beschrieben worden sind. Im Karlsruher Bild zeigte sich auf komplexe Art und Weise eine visuelle Darbietung der von BRUSATI 1995 Hoogstraten zugeschriebenen *Maxime ars longa, vita brevis*.

Das Verhältnis von Wirklichkeit zu Bildwirklichkeit in den Steckbrettern ist – wie gezeigt – untrennbar an den Betrachtungsprozeß gebunden. Es findet sich im ersten Sehen der Moment des Betrachterbetrugs und somit eine enorme Nähe zwischen den beiden Sphären. Im Verlauf der weiteren Betrachtung verliert sich diese in ihr Gegenteil und spielt die Leistungen der Malerei als artifizielles Medium der Selbstrepräsentation voll aus. Daß diese Sinnstiftung nur in der Anschauung der Bilder geschieht und nicht zu substituieren ist, soll die Arbeit deutlich gemacht haben.

Literaturverzeichnis

A. Nachschlagewerke

- Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 4, I–K, Basel 1976
- Hornby, A. S.; Cowie, A. P.: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Berlin, Oxford 1980
- Hubbala, Erich: Die Kunst des 17. Jahrhunderts. (= Propyläen Kunstgeschichte Bd. 9) Berlin 1970
- Lexikon der Kunst. Leipzig 1994, Bd. III, S. 400–402 (Stichwort: Illusionismus) und Bd. VII, S. 425 (Stichwort: Trompe-l'œil)
- Thieme, Ulrich; Becker, Felix; Vollmer, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907–1950

B. Quellentexte

- Hoogstraten, Samuel van: Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst. Rotterdam 1678, Reprint Utrecht 1969
- Houbraken, Arnold: Arnold Houbrakens grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Band I. Hg.: Wurzbach, Alfred von. (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht im Verein mit Fachgenossen Hg.: R. Eitelberger v. Edelberg. Bd. XIV.) Wien o. J.
- Mander, Carel van: Het Schilder-Boeck. Harlem 1604, Reprint Utrecht 1969

C. Allgemeine Literatur zum Trompe-l'œil

- Battersby, Martin: Trompe-l'œil. The eye deceived. London 1974
- Burda, Christa: Das Trompe l'oeil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Diss. München 1969
- Dars, Celestine: Images of deception: the art of trompe-l'oeil. Oxford 1979
- Kersting, Hannelore: Trompe-l'oeil: Die Relation von Bild und Gegenstand. Bochum 1979 (=Diss. Bochum)
- Lammers, Joseph: Innovation und Virtuosität, in: Stilleben in Europa, hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, Ausst. Kat. Münster, Baden

- Baden 1979,
S. 480–513
- Ljungström, Lars: Contoirstycket. Äldre svenska quod libet-stilleben och meningen med dem, in *Konsthistorisk Tidskrift* LVII, 1988 S. 30–45
- d'Otrange Mastai, Marie-Louise: *Illusion in art: trompe-l'œil: a history of pictorial illusionism*. New York 1975
- Milman, Miriam: *The Illusions of Reality. Trompe-l'œil Painting*. Genf 1982

D. Literatur zu Samuel van Hoogstraten

- Brusati, Celeste: *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago, London 1995
- De zichtbare werelt. Schilderkunst in de gouden eeuw in Holland oudste stad. Kat. Dordrecht 1992 Dordrechts Museum; Zwolle; Dordrecht
- Gosen, Elisabeth: *Samuel van Hoogstraten und seine «Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst»*. München 1933
- Roscam Abbing, Michiel; Thissen, Peter: *De schilder en schrijver Samuel van Hoogstraten 1627–1678. Eigentijdse bronnen en oeuvre von gesigeneerde schilderijen*. Leiden 1993
- Schulze, Sabine (Hg.): *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*. Frankfurt/Main 1993 Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 24.9.1993–2.1.1994
- Sumowski, Werner: *Gemälde der Rembrandt-Schüler in vier Bänden*. Landau/Pfalz 1983
- Thissen, Peter: *De schilder Samuel v. Hoogstraten en zijn literare aspiraties*, in: *Ex Tempore. Historisch Tijdschrift K. U. Nijmegen* 12, S. 117–126, 1993
- Thissen, Peter: *Werk, netwerk en letterwerk van de familie van Hoogstraten in de zeventiende eeuw: sociaal-economische en sociaal-culturele achtergronden van geletterden in de republiek*. APA-Holland; Univ. Press 1994.III. (Studies/Instituut Pierre Bayle; 26) Zugl.: Nijmegen, Kath. Univ., Diss., 1994
- Trnek, Renate: *Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts*. (=Kataloge der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, Bd. 1). Wien, Köln, Weimar 1992
- Veth, G. H.: *Samuel van Hoogstraten*. *Oud Holland* 7, S. 129–148, 1889
- Vey, Horst: *Samuel van Hoogstraten. (1627–1678)*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg* Bd.12, 1975, S. 282–283

E. Theorie

- Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985
- Asemissen, Hermann Ulrich; Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994
- Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin 1978
- Boehm, Gottfried: Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Weinheim 1987
- Boehm, Gottfried: Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne, in: Willem van Reijen (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt/Main 1992, S. 109–123
- Bolz, Norbert: Eine kurze Geschichte des Scheins. München 1991
- Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich 1978
- Hahn, Andreas: «...dat zy de aanschouwers schynen te willen aanspreken» Untersuchungen zur Rolle des Betrachters in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. München 1996
- Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München 21988
- Imdahl, Max: Die Momentfotografie und «Le Comte Lepic» von Edgar Degas, Wiederabdruck in: Gesammelte Schriften Bd. 1: Zur Kunst der Moderne, Hg.: Janhsen-Vukićević, Angeli, Frankfurt/Main 1996, S. 181–193
- Imdahl, Max: Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto, Wiederabdruck in: Gesammelte Schriften Bd. 3: Reflexion, Theorie, Methode, Hg.: Boehm, Gottfried, Frankfurt/Main 1996, S. 464–500
- Janhsen-Vukićević, Angeli: Moderne Kunst und Gegenwart, in: Imdahl, Max: Gesammelte Schriften Bd. 1: Zur Kunst der Moderne, Hg.: Janhsen-Vukićević, Angeli, Frankfurt/Main 1996, S. 7–31
- Kris, Ernst; Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Frankfurt/Main 1995
- Oelmüller, Willi (Hg.): Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein. Paderborn, München, Wien, Zürich 1982
- Panofsky, Erwin: Early netherlandish painting. Cambridge 1953
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978

Pochat, Götz: Bild – Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Wien, Köln, Weimar 1996

Theissing, Heinrich: Die Zeit im Bild. Darmstadt 1987

F. Sonstige

Becker, Jochen: Das Buch im Stilleben – Das Stilleben im Buch, in: Stilleben in Europa, hrsg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, Ausst. Kat. Münster, Baden Baden 1979, S. 468–479

Budde, Rainer; Ex, Sjarel: I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellanten im Rom des Barock. Mailand 1991 (= Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 28.8.–17.11.1991; Utrecht, Centraal Museum, 6.12.1991–9.2.1992)

Cavalli-Björkman, Görel; Nilsson, Bo: Stilleben. Stockholm 1995

ten-Doesschate Chu, Petra (Hg.): Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus der Schweiz. 1987 (=Kat. Kunstmuseum Basel, 14.6.–27.9.1987)

Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 23, München, Berlin 1986

Loughman, John: Een stad en haar kunstconsumptie: openbare en privéverzamelingen in Dordrecht 1620–1719, in: De zichtbaere werelt. Schilderkonst in de gouden eeuw in Hollands oudste stad. Dordrecht 1992 (=Kat. Dordrechts Museum; Zwolle), S. 34–64

Rausch, Thomas: Johann Wilhelm Stubenberg (1618–1663). Wien 1949 (= Diss Wien 1949)

Schneider, Norbert: Stilleben. Köln 1989

van de Wetering, Ernst: Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion, in: Brown, Christopher; Kelch, Jan; Thiel, Pieter van (Hg.): Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Bd. 2. Gemälde. (= Kat. Berlin, 12.9.–10.11.1991; Amsterdam, 4.12.1991–1.3.1992; London, 26.3.1992–24.5.1992). München, Paris, London 1991

Zampetti, Pietro: Carlo Crivelli. Mailand 1961

Abbildungsverzeichnis

1. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1666–1678, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
2. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1664, Dordrecht, Dordrechts Museum
3. Rembrandt: Die Heilige Familie mit dem Vorhang, 1646, Kassel, Staatliche Gemälde­sammlungen
4. Tizian: Porträt eines Mannes, ca. 1507, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection
5. Samuel van Hoogstraten: Sicht in einen Korridor, 1662, Gloucestershire, Dyrham Park, Sammlung Blathwayt (The National Trust)
6. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Schranktür, ca 1655, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste
7. Carlo Crivelli: Madonna mit Kind, The Metropolitan Museum of Art
8. Samuel van Hoogstraten: Kopf eines bärtigen Mannes, 1653, Wien, Kunsthistorisches Museum
9. Samuel van Hoogstraten Trompe-l'œil-Steckbrett mit Rosenkranz, ca. 1651–55, Prag, Gemäldegalerie der Prager Burg
10. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil mit Prunkschrank, ca. 1653–54, Kromeriz, Schloß
11. Cornelis Norbertus Gysbrechts: Trompe-l'œil-Steckbrett, 1672, Kopenhagen, Statens Museum
12. Alessandro Abondio: Ehrenmedaille für Ferdinand III, ca. 1643
13. Samuel van Hoogstraten: Gruppenporträt der Dordrechter Münzmeister, 1674, Dordrecht, Dordrechts Museum
14. Samuel van Hoogstraten: Selbstporträt, Grisaille-Studie zum Frontispiz der INLEYDING, vor 1677, Dordrecht, Dordrechts Museum
15. Samuel van Hoogstraten: Selbstporträt mit Medaillon, 1654, Vaduz, Slg. d. Fürsten von Liechtenstein
16. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil mit vorgetäushtem Bücherregal, Privatsammlung
17. Edgar Degas: Le Comte Lepic. Place de la Concorde, 1876, verm. zerstört
18. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil eines Gemäldes mit dem Wiener Hofburgplatz, 1652, Wien, Kunsthistorisches Museum

19. Carlo Crivelli: Die Heiligen Katharina von Alexandrien, ca. 1480–85, London, National Gallery
20. Hans Holbein d. J.: Das Bildnis des Kaufmanns Gihse, 1532, Berlin, Gemäldegalerie Dahlem
21. Wolfgang Heimbach, Bildnisminiatur mit Deckel, 1636, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
22. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1666–1678, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Skizzen:
 - a: Die Verteilung der Nägel in der Randbefestigung des Ledertuchs
 - b: Die Verteilung der Nägel auf den Lederriemen
 - c. Die Bildung von Kreissegmentformen durch staffelndes Abkippen der Dinge
 - d. Hauptstaffelungskreissegment
 - e. Parallelisierung der Längsachsen und Seiten
 - f. Staffelung der Senkrechten der dargestellten Dinge in Bezug zu den Seitenvertikalen
 - g. Staffelung und Zusammenschau vom Kamm mit dem Ledereinband
 - h. Zeige- bzw. Weisungsfunktionen
23. Wallerant Vaillant: Trompe-l'œil-Steckbrett, Berlin, Staatliche Museen
24. Cornelis van der Meulen: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1679, Stockholm, kungl. Husgerådskammaren
25. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1664, Dordrecht, Dordrechts Museum, Skizzen
 - a. Parallelen
 - b. Aufwärtsstaffelung
 - c. Parabelförmige Richtungswerte
26. Samuel van Hoogstraten Trompe-l'œil-Steckbrett mit Rosenkranz, ca. 1651–55, Prag, Gemäldegalerie der Prager Burg, Skizze
27. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1655–60, San Diego, San Diego Museum of Art
 - a. Makrostruktur
 - b. Fallende und steigende Staffelungen
28. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1657, Privatsammlung, Frankreich
 - a. Makrostruktur

b. Parallele Richtungswerte

c. Radialordnungen und gekippte Linien

29. Samuel van Hoogstraten: Trompe-l'œil-Steckbrett, ca. 1662–67, University of Cambridge

a. Parallelführungen

b. Bogenförmige Bewegungen

Nachweise

© Konstruktionszeichnungen: Matthias Kampmann

Sonst. Abbildungen: Archiv