

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·
Ulrike Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Blaue Passionsblume („*Passiflora caerulea*“), Blüte von oben
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es
nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

MONIKA WAGNER

Das zerbrochene Glas

Opake Kommentare in einem transparenten Medium

Gegenüber der Repräsentation von Passionen, deren Beherrschung im Körperbild, insbesondere der Physiognomie, ebenso suggeriert wie trainiert wurde, lassen sich Darstellungen zerschlagener Glasscheiben als Kristallisationen vergangener Passionen verstehen. Zerstörte Scheiben schützender Vitrinen und gerahmter Bilder konnten ein Kunstwerk kommentieren und so die offensichtlich leidenschaftliche Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Werk vermitteln.

Olaf Metzels *Eichenlaubstudie* aus dem Jahr 1986 (Abb. 1) zeigt eine offenbar eingeschlagene Vitrine, in der weiße Gipsabgüsse als Porträtbüsten, als Totenmasken oder in ganzer Figur aufbewahrt sind. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass hier mehr zu Bruch ging als nur Glasscheiben. Auch die in der Vitrine aufbewahrten Gipsabgüsse von Heroen aus der deutschen Geschichte in unterschiedlichsten Formaten sind nicht unversehrt geblieben. Einzelne Figuren weisen tiefe Schnitte auf, die als Verletzungen der Porträtierten figurieren. Überdimensionierte Eichenlaubblätter aus Gips bringen die Größenverhältnisse der Figuren ins Wanken. Eine Plexiglasvitrine der zweiteiligen Installation wurde mit einer Stichsäge¹ so suggestiv bearbeitet, dass der Eindruck entsteht, sie bestünde aus Glas, das durch gezielte Schläge zertrümmert wurde. Der vermeintliche Einschlag liegt im Schnittpunkt der Diagonalen und hat im mittleren Regalboden zum Sturz der auf Christian Daniel Rauch zurückgehenden Büste des Komponisten Gaspare Spontini geführt.² Wir haben es also einerseits mit einem Trompe-l'œil-Effekt zu tun, denn das relativ flexible Plexiglas, das nicht splittert, wurde so zugeschnitten, dass es zerstörtes Glas simuliert. Gleichwohl zeugt die imitatorische Behandlung des Materials nicht von einem illusionierten, sondern einem physischen Gewaltakt, der sich auf die Figuren hinter der Scheibe beziehen lässt. Das zerbrochene Glas und die verletzten Figuren in der Vitrine stehen demnach in einem engen Verhältnis zueinander.

Metzels Vitrinenstück lässt sich dem Trompe-l'œil eines mit Kostbarkeiten aller Art voll gepackten Kunstkammerschranks von Domenico Remps vergleichen (Abb. 2), dessen Scheiben zersprungen sind.³ Trompe-l'œil-Malereien⁴, in denen Gläser

1 Uwe Schneede: „Eichenlaubstudie von Olaf Metzel“, in: *Kunst und Antiquitäten* 12, 1990, S. 54-55.

2 Jutta v. Simson: *Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog*, Berlin 1996, Nr. 153.

3 Vgl. Sybille Ebert-Schifferer (Hg.): *Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, Ausstellungskatalog National Gallery of Art (u. a.), Washington D.C. 2002, Nr. 65.

4 Einen sehr guten Überblick bietet Ebert-Schifferer (Hg.): *Deceptions and Illusions* (Anm. 3).



Abb. 1: Olaf Metz:
Eichenlaubstudie, 1986,
Vitrine aus Acrylglas; Gips
(Besitz des Künstlers)

oder Glasscheiben im Zentrum stehen, gehören zu den Höhepunkten des Genres. Sie spielen mit der *Unsichtbarkeit* des Materials, indem sie dessen Transparenz etwa durch Sprünge und die damit einhergehenden Lichtbrechungen in den Bereich der Sichtbarkeit überführen. Zu den als genuin betrachteten Eigenschaften seiner Materialität gelangt Glas erst, wenn es vollkommen transparent oder, wie es in den Fachbüchern der Glasmacherkunst, so in Johannes Kunckels *Ars vitraria* heißt, ‚vollkommen rein‘ sei. Darstellungen solchermaßen ‚reiner‘ Gläser steigern den Effekt der Augentäuschung gegenüber anderen Materialien und demonstrieren die Fähigkeiten des Malers, den Eindruck eines als immateriell gewürdigten Materials zu erzeugen. Zahlreiche Stillleben des 17. Jahrhunderts zeigen gläserne Trinkgefäße als nahezu materiellose Lichtgebilde. Maler wie der Gläserspezialist Sebastian Stoskopff haben kostbarste Prunkgläser zerbrochen dargestellt und sie dadurch programmatisch der Vergänglichkeit unterworfen. Im Unterschied zu Metzels gewaltsamem Einschlag thematisiert Remps' Kunstkammschrank einen Stoskopffs Stillleben vergleichbaren Angriff der Zeit auf die begehrten Schätze der Welt. Während die Uhr auf dem vorderen Bord die verrinnende Zeit exakt misst,



Abb. 2: Domenico Andrea Remps: *Kunstkammerschrank*, Ende 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Florenz)

weisen die zersprungenen Glasscheiben und herausgefallenen Scherben auf deren zerstörerische Effekte, denen über kurz oder lang auch die Raritäten des Kunstkammerschranks nicht entgehen werden.

Das Spiel mit der zerbrochenen Glasscheibe – nicht von Schränken und Vitrinen, sondern von Bildern – gewann im 18. Jahrhundert in Trompe-l'œil-Darstellungen von Kunstwerken an Bedeutung. Voraussetzung dafür war die Praxis des Verglasens von Bildern. Die unscheinbare, weil eigentlich auf Unsichtbarkeit angelegte Verglasung etwa von empfindlichen Pastellen, aber auch von Zeichnungen und von druckgraphischen Blättern, fand zunehmend Verbreitung. Gründe dafür sind in der Ausstellung graphischer Medien im öffentlichen Raum ebenso wie in der Verbilligung der Herstellung von Flachglas zu sehen. Es waren also graphische Arbeiten, die durch Glasrahmen⁵ geschützt wurden. In den Trompe-l'œil übersetzt, figurierte die gesprungene Glasscheibe nicht länger als Schutz, sondern eher als Gefahr für das Werk wie für dessen Betrachter.

⁵ Zur Glasrahmung von Graphik vgl. Stephan Brakensiek: *Vom „theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim/ Zürich 2003, S. 376-378.

Es ist schon mehrfach geltend gemacht worden, dass es vor allem Maler aus der französischen Provinz waren, die im Trompe-l'œil ihre Kunstfertigkeit unter Beweis stellten.⁶ Sie waren es auch, die immer wieder Bilder anderer Künstler unter zerbrochenen Glasscheiben darstellten. In der täuschenden Imitation des Werks eines anderen berühmteren Künstlers konnten sie spielerisch die Ebenbürtigkeit ihrer Kunst behaupten, und zwar gerade dadurch, dass sie in einer medialen Verschiebung eine Reproduktionsgraphik augentäuschend in Malerei transferierten. Gegenüber der mit der Augentäuschung eines Kunstwerks einhergehenden Selbstverleugnung der eigenen Erfindungskraft und Meisterschaft bot der Einsatz einer zerbrochenen Glasscheibe neue Möglichkeiten.

In den Trompe-l'œils graphischer Blätter bilden die scheinbar zerborstenen Scheiben, deren Sprünge und Scherben das Glas erst sichtbar werden lassen, formal betrachtet, ein vollkommen abstraktes Muster, das über der Oberfläche des Bildes liegt. Die stets bildparallel dargestellte Glasscheibe kann als Oberfläche eines Bildes im Bild erscheinen, oder sie kann selbst als Bildoberfläche auftreten. Die Sprünge in der Glasscheibe, die herausgebrochenen und sich übereinander schiebenden Glasscherben dienen als Mittel, um eine zweite Ebene über das dargestellte Bild zu legen. Als formales Muster der Zerstörung interagiert das zersplitterte Glas auf oftmals drastische Weise mit dem Sujet des darunter liegenden Bildes. So zeigt etwa ein anonymes Gemälde auf einem täuschend dargestellten Brett mit Holzmaserung und Astlöchern eine gerahmte Graphik unter einer zerbrochenen Glasscheibe nebst weiteren Utensilien. Die gemalte Graphik hat die burleske, vor allem im niederländischen Raum des 17. Jahrhunderts verbreitete Darstellung einer Operation zum Thema (Abb. 3) und ist mit *Le Chirurgien* betitelt.⁷ Die Szene geht auf ein Gemälde Adrian Brouwers zurück, welches auch als *Das Gefühl* in der Folge der fünf Sinne figurierte. In einer von mehreren Variationen des Trompe-l'œils, die – wie die auf dem Bild im Bild zu sehende Signatur angibt – von Gabriel-Gaspard Gresly stammt und um 1750 zu datieren ist, erscheint das gleiche graphische Blatt ohne Rahmen und Verglasung.⁸ Stattdessen wurde es anscheinend mit Nägeln und Siegellack krude auf der Holzplatte befestigt. In beiden Gemälden ist der Stich ganz wörtlich als Gebrauchsgraphik dargestellt. Aber dort, wo das Bild im Bild unter der in scharfen Kanten zersplitterten Glasscheibe erscheint, legt es auf suggestive Weise eine Verbindung von szenischer Darstellung und dem Glasbruch nahe. Der Schmerz der Operation, bei welcher der Chirurg den Oberarm eines jungen Man-

6 Vgl. Susan L. Siegfried: *The Art of Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven/London 1995, S. 181.

7 Brouwers Gemälde datiert um 1635 und ist in mehreren Versionen bekannt. Eine davon befindet sich in der Alten Pinakothek München. Mehrere Radierungen waren in Umlauf. Vgl. auch Martin Battersby: *Trompe-l'œil. The eye deceived*, London 1974, S. 140. Dasselbe graphische Blatt erscheint unter anderem auch in dem Trompe l'œil eines Bibliotheksschranks von Gaspard Gresly. (Vgl. *Le Trompe-l'œil. Plus vrai que nature?*, Ausstellungskatalog Musée de Brou, Bourg en Bresse 2005, Abb. S. 56.)

8 *Le Trompe l'œil. Plus vrai que nature?* (Anm. 7), S. 59.

Abb. 3: Anonym:
Le Chirurgien,
 18. Jahrhundert,
 Öl auf Leinwand
 (Verbleib unbekannt)



nes mit einem Messer traktiert, so dass Blut fließt⁹, wird durch die scharfkantigen Glasscherben wirksam verstärkt. Die wechselseitige Übertragung steigert die Vorstellung von der Verletzlichkeit der sensiblen Oberflächen: Die Haut des Patienten ist so gefährdet wie der gläserne Schutz des Bildes und das fragile, in Fetzen herabhängende Material des Bildträgers. Doch nicht allein innerbildlich, sondern auch nach außen, in Relation zum Betrachter, signalisiert das zerbrochene Glas Verletzung.

Vergleichbar, wenn auch weniger illustrativ, argumentiert auch der Trompe-l'œil eines männlichen Aktes unter zerbrochenem Glas. Die illusionierte Radierung¹⁰ stammt von dem Bildhauer und Mitglied der *Académie Royale*, Edmé Bouchardon. Der im Ölgemälde grisaillehaft dargestellte Akt liegt wiederum unter einer zerbro-

9 Claudia Benthien hat darauf hingewiesen, dass die Darstellung des Gefühls im 17. Jahrhundert als Schmerz vergegenwärtigt wurde. Vgl. Claudia Benthien: „Hand und Haut. Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung“, in: *Zeitschrift für Germanistik* NF 8/2, 1998, S. 335-348, bes. S. 339 ff.

10 Vgl. Marie-Dominique Joubert (Hg.): *Gaspard Gresly 1712-1756, un peintre franc-comtois au XVIIIe siècle*, Ausstellungskatalog Musée des Arts et d'Archéologie, Besançon 1994, Nr. 35. In der Katalognummer zum Bild wird argumentiert, es handle sich um eine Radierung, weil im Bild die Inskription „Bouchardo(n) fecit“ dem G. „Gresly pixit“ gegenüber gestellt ist. Es könnte jedoch auch ein Spiel sein, in dem der Maler des Trompe-l'œil sich gegenüber dem Entwerfer positioniert.

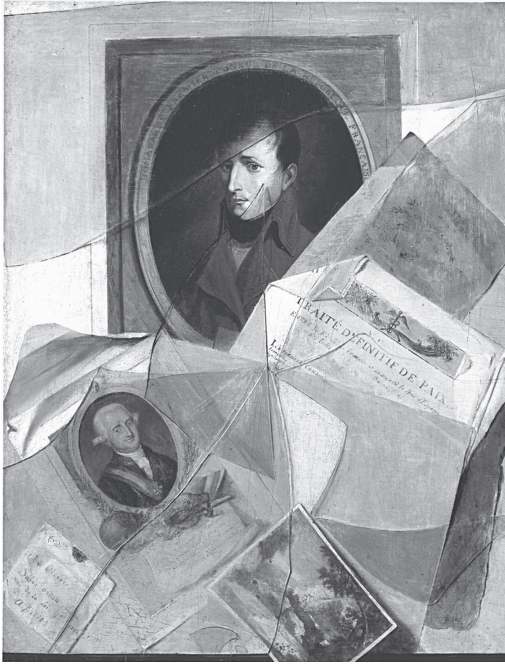


Abb. 4: Laurent Dabos:
*Friedensvertrag zwischen
Frankreich und Spanien*,
nach 1801, Öl auf Leinwand
(Musée Marmottan, Paris)

chenen Glasscheibe, so dass die Scherben den nackten, antikisch dargestellten Männerkörper zu berühren und durch die unterschiedliche Färbung der herausgebrochenen Teile zu fragmentieren scheinen. Auf diese Weise interagiert das zerbrochene Glas mit der Darstellung der nackten Haut wie des Papiers, auf dem die nackte Haut dargestellt ist. Der Maler des Trompe-l'œil, Gabriel Gaspard Gresly, führt gewissermaßen eine Überbietung des Vorbilds vor. Solchermaßen werden im Trompe-l'œil von Arbeiten auf Papier mit unterschiedlichen Motiven, denen nackte Haut gemeinsam ist, Glasscherben zur drastischen Suggestion des Gefühls von Verletzung oder Gefährdung eingesetzt. Da die Zerstörung der gläsernen Membran zwischen Bild und Betrachter nach innen wie nach außen wirkt, erscheint der Betrachter nicht nur gefährdet, sondern auch als potentieller Aggressor.

Anderer Art sind die Verletzungen, die Laurent Dabos, ein 1762 in Toulouse geborener Maler, in einem Gemälde aus der Zeit um 1800 durch die zerbrochene Glasscheibe insinuiert (Abb. 4). Zwischen der zerborstenen Glasscheibe und darunter liegenden Bildern und Schriftstücken entsteht insofern eine Beziehung, als es sich um einen Friedensvertrag, um den *Traité définitive de Paix* handelt. Dargestellt ist der Vertrag, der am 1. Oktober des Jahres 1800 zwischen Napoleon und Karl IV. in San Ildefonso auf Druck Frankreichs geschlossen wurde und schon zwei Vorgänger hatte. Das Gemälde macht klar, dass es sich um ungleiche Vertragspartner handelt, fallen doch die Porträts der Vertreter von Frankreich und Spanien nicht nur in ihrer Größe und innerbildlichen Positionierung, sondern auch durch die verschie-



Abb. 5: François Jouvenet: *Trompe-l'œil des Sticks* nach Nicolas Lancret's „*La Servante Justifiée*“, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Privatsammlung, Paris)

denen Medien der Repräsentation unterschiedlich aus. Man kann daraus schließen, dass der Maler, der auch die Bedeutung anderer Verträge, wie den der Menschenrechte von Thomas Paine, bildlich inszenierte, für ein französisches Publikum malte. Allerdings scheint auch der definitive Friedensvertrag nicht viel wert zu sein, wie das zerborstene Glas deutlich macht. Zudem zeigt die Darstellung, dass offenbar die Verhältnisse ins Rutschen geraten sind. Vermutlich entstand das Bild nach 1808, als Frankreich die im Vertrag übereigneten spanischen Kolonialgebiete von Louisiana schon längst an die Vereinigten Staaten verkauft und Napoleon Spanien besetzt und Karl IV. abgedankt hatte. Das zerbrochene Glas legt dem Betrachter nahe, die Validität des Vertrags ebenso zu reflektieren wie die Beziehung der staatlichen Repräsentanten als Vertragspartner – je nachdem, wann das Bild genau zu datieren ist und wann es von wem betrachtet wurde, mögen diese Reflexionen unterschiedlich ausfallen. Doch lässt sich festhalten, dass im *Trompe-l'œil* die zerbrochenen Glasscheiben der Bilderrahmen auf ebenso subversive wie ironische Art ein gewisses Potential von Gewalt oder Verletzung aktivieren können. Durch den erst in seiner Zerstörung sichtbar werdenden Schutz der Bilder und Dokumente wird eine Ebene gewonnen, die es erlaubt, sie als visuelle Kommentierung einzusetzen.



Abb. 6: Nicolas de Larmessin nach François Jouvenet: *La Servante Justifiée*, Stich

Die zerbrochene Glasscheibe bot den Malern – und das ist entscheidend – ein Instrument, mit dem sie im Trompe-l’œil zum Werk eines anderen Künstlers direkt Stellung nehmen konnten. Der gezielte Einsatz derartiger Künstlerkommentare, der offenbar in Frankreich verbreitet war und sich nicht allein auf das niederländische Bauerngenre des 17. Jahrhunderts, sondern auch auf zeitgenössische französische Vor-Bilder bezog, soll an einem für die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders interessanten Beispiel näher ausgeführt werden. Es war François Jouvenet, ein Porträtmaler aus Rouen, der in einem Trompe-l’œil durch eine zersprungene Glasscheibe ein typisches Thema der französischen Rokokomalerei aufspießte und kommentierte (Abb. 5).¹¹ Genauer gesagt bezieht sich Jouvenet mit seinem monochromen Trompe-l’œil auf den Reproduktionsstich (Abb. 6) eines in Feinmalerei auf Kupfer ausgeführten Gemäldes¹² seines ungleich bekannteren Pariser Kollegen, Nicolas Lancret. Dargestellt ist eine so genannte galante Szene, in der sich eine männliche Figur in der Garderobe des frühen 18. Jahrhunderts in einer Gartenszene zu einer am Boden hingelagerten oder gestürzten Frau hinab beugt. Offenbar hatte die weibliche Gestalt zuvor Rosen gepflückt, die aus ihrer Schürze herausgefallen sind und nun verstreut auf dem Boden liegen. Die Szene wird von einer zweiten weiblichen Figur aus einem weiter zurück liegenden Haus beobachtet. Auf

11 Vgl. Michel Faré/Fabrice Faré: *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg 1976, S. 402 f.

12 Nicolas Lancret: „La Servante Justifiée“, 27 x 35 cm, 1735–40, Metropolitan Museum of Art, New York.

der Höhe der Schulter des sich vornüber beugenden Mannes liegt der Punkt, von dem spinnwebartig nach allen Seiten ausgreifende Sprünge im illusionierten Glas ausgehen. Ein Schlag von außen scheint nicht allein die Glasplatte, sondern auch den Mann getroffen zu haben. Ein Segment des zersprungenen Glases ist offenbar herausgefallen. Der dadurch entstandene helle Keil führt zu der Frau am Fenster, so dass die Beobachtung der Szene im Garten hervorgehoben wird.

Lancret war bekannt für seine Darstellungen galanter Szenen, wie sie bei Hofe hoch geschätzt wurden, die aber auch im öffentlichen Raum, etwa bei den jährlichen Ausstellungen auf der Pariser Place Dauphine, zu sehen waren. Die galanten Themen gerieten jedoch in der sich konstituierenden bürgerlichen Öffentlichkeit schon in vorrevolutionärer Zeit zunehmend in Verruf. Sie galten als moralisch verwerflich und daher der Kunst unwürdig.¹³ Sie als Augentäuschung darzustellen demonstrierte, dass man das Genre beherrschte und ihm mit Witz begegnen konnte. Das von Jouvenet aufgenommene Motiv gehört zu den wohl am häufigsten bildlich dargestellten literarischen Themen im *Ancien Régime*. Es bezieht sich auf *La Servante Justifiée* aus den *Contes et Nouvelles* von Jean de La Fontaine aus dem Jahr 1666. Ohne auf die literarische Erzählung näher eingehen zu wollen, ist für unseren Zusammenhang lediglich die poetisch-witzige Thematisierung der Verführungskunst und ihrer ebenso kunstvollen Verhüllung von Interesse. Schon Pieter de Hooch im ausgehenden 17. Jahrhundert, dann Nicolas Cochin um 1745, später Charles Eisen ebenso sowie Jean-Honoré Fragonard haben neben variierenden anderen Motiven immer wieder die von Lancret thematisierte Schlüsselszene dargestellt: Ein verheirateter Mann verführt die Kammerzofe seiner Gattin im Garten, während die Szene von einer Nachbarin beobachtet wird. Das „schmucke Zöfchen“, so heißt es in La Fontaines Text, war gerade beim Blumenpflücken für Madame, die Geburtstag hatte, als sich ihr eine andere Perspektive eröffnete und sie so zu ihrem eigenen Fest gekommen sei.¹⁴

Sowohl der seitenverkehrte Reproduktionsstich als auch der Trompe-l'œil sind gegenüber Lancrets Gemälde eindeutiger. In der Reproduktionsgraphik wird die Bildsituation durch ein vierzeiliges Zitat aus La Fontaines Novelle erläutert. Doch der Trompe-l'œil hat den Text nicht übernommen, obwohl er sich durch die Monochromie und die seitenverkehrte Darstellung auf den Reproduktionsstich, nicht auf das Gemälde bezieht. Doch finden sich auch einige Unterschiede zwischen dem innerbildlich eng am Gemälde orientierten Stich und dem Trompe-l'œil: So zeigt sich z.B. die weibliche Gestalt in ihrem physiognomischen Ausdruck gegenüber dem vermeintlichen Helfer weniger neckisch, und im Gebüsch des Gartens fehlt die großfigurige Herme, ursprünglich das Kultbild für den antiken Gott und Signum der Zeugungskraft. Statt derartig gelehrter Verweise, die ein gebildetes Publikum voraussetzen, kommentiert nun die zersprungene Glasscheibe den Fall des

13 Gerrit Walczak: *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und der Revolution*, Habilitationsschrift (MS), Hamburg 2008, Teil 3, bes. S. 279 ff.

14 Jean de La Fontaine: „Die gerechtfertigte Kammerzofe“, in: Ders.: *Sämtliche Novellen in Versen. Zweisprachige Ausgabe*, München 1981, S. 202-211.



Abb. 7: Gaspard Gresly: *Trompe-l'œil von Nicolas Lancrêts „Der Winter“*, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Privatsammlung)

Mädchens und indiziert auch für literarische Ignoranten (die weder mit La Fontaines *La Servante Justifiée* vertraut waren, noch von der 1740 in Paris aufgeführten Komischen Oper von Charles-Simon Favart mit Fagan de Lugny gehört hatten) den Verlust der Unschuld. Man könnte auch sagen: Das Lustspiel wird moralisch-populär – ohne allerdings seinen Witz einzubüßen. (Im zerbrochenen Glas mag man im Übrigen eine Vorprägung von Heinrich von Kleists *Zerbrochenem Krug* sehen.¹⁵) Der *Trompe-l'œil*-Maler hat also die innerbildlichen Unterschlagungen ebenso wie den Textkommentar der Graphik durch den visuellen Kommentar der zerbrochenen Glasscheibe und damit durch eine formal vollkommen abstrakte Struktur ersetzt. Es ist schwer zu beurteilen, aus welcher Perspektive Lancrêts Ge-

15 Heinrich von Kleists 1808 in Weimar uraufgeführtes Lustspiel war nach eigenen Aussagen durch einen Stich nach Jean-Baptiste Greuzes Gemälde „Der zerbrochene Krug“ angeregt worden.

Abb. 8: Jean Duplessi-Bertaux:
L'Innocence, spätes 18. Jahr-
 hundert, Öl auf Leinwand
 (Privatsammlung, Paris)



mälde im Trompe-l'œil kommentiert wurde. Es bleibt offen, ob es sich um ein moralisches Lehrstück oder um die ironisch pointierte Thematisierung des moralischen Furors vorrevolutionärer Zeit handelte, welcher den Gott aus der Szene verbannte und in Gestalt des zersprungenen Glases über die losen Sitten lästerte. Jedenfalls thematisiert die zertrümmerte Scheibe einen leidenschaftlichen Dissens mit der Bilderzählung.

Der Trompe-l'œil einer weiteren Graphik unter einer zerbrochenen Glasscheibe nach dem Gemälde *Der Winter* von Nicolas Lancret stammt von Gaspard Gresly (Abb. 7). Auch hier wird die genrehafte Szene durch die zersprungene Scheibe drastisch kommentiert. Diesmal ist, Duplessi-Bertaux' vergleichbar, die Bildunterschrift der Graphik in den Trompe-l'œil aufgenommen worden. Dadurch wird die ursprüngliche Szene, in der eine Frau sich von dem neben ihr knienden Mann einen Schlittschuh anschnallen lässt, während ein zweiter schon aufs Eis lockt, auf zweifache Weise erläutert. Die Bildunterschrift warnt vor dem „dünnen Kristall“ und vor dem „Abgrund unter dem Eis“, der so ausfalle wie „bei euren Vergnügungen die dünne Oberfläche“. Im Trompe-l'œil vollzieht das zerbrochene Glas anschaulich den im Text warnend antizipierten Bruch der Eisschicht. Durch die Zuordnung der beiden Einschlaglöcher in der Glasscheibe zu den beiden männlichen Figuren werden sie gewissermaßen von außen attackiert; zugleich wird nahe gelegt, dass es um die bereits verlorene Unschuld des Mädchens geht.

Die verlorene Unschuld jedenfalls ist häufig durch den Trompe-l'œil der zerstörten Glasscheibe eines Bildes formuliert worden, auch wenn es sich um andere Genres als galante Szenen handelte. Jean Duplessi-Bertaux hat den Trompe-l'œil des gerahmten Brustbilds eines jungen Mädchens mit dem demonstrativ inskribierten Titel *L'Innocence* mit einer zerbrochenen Glasscheibe kommentiert (Abb. 8). Das facettenartig gesprungene Glas nimmt die Formen des Kopfputzes auf, um das Gesicht mit dem naiv und ergeben nach oben gerichteten Blick zu durchschneiden und geradewegs zu brandmarken.¹⁶ Die Drastik und Komik dieser Arbeiten spricht dafür, dass derartige Trompe-l'œil-Malereien öffentlich ausgestellt wurden.

Der dem Trompe-l'œil eigene Witz, der stets mit Verhüllen und Enthüllen operiert, gewinnt Dank der Transparenz des Glases und der Lichtbrechung in den Sprüngen die verblüffende Möglichkeit, den visuellen Kommentar genau über das Kommentierte zu legen, ohne es zu tilgen. Im zersprungenen Glas ließen sich transparente Übermalungen entwickeln, die das zugrunde gelegte, fremde Bild dekonstruierten und in der Art der Zerstörung die Passion des Kommentators deutlich machen. Das Außerordentliche daran ist der Befund, dass figurative Bilder durch ein abstraktes System von Linien überlagert und durchkreuzt wurden. Als visuelle Interpretationen von Bildern eingesetzt, entstanden damit bereits im 18. Jahrhundert Künstlerkommentare jenseits des Textes.

16 Vgl. Faré/Faré: *La vie silencieuse* (Anm. 11), S. 405.

Abb. 3 a-c: Screenshots aus: Ang Lee: *Lust, Caution*, VCR, TW 2007. Die Urheberrechte liegen bei der TOBIS Film GmbH & Co. KG, Berlin.

Abb. 4 a-c: Screenshots aus: Ari Folman: *Waltz with Bashir*, ISR, F, D 2008. Die Urheberrechte liegen bei der Pandora Film GmbH & Co. Verleih KG, Köln.

MONIKA WAGNER:

DAS ZERBROCHENE GLAS. OPAKE KOMMENTARE IN EINEM TRANSPARENTEN MEDIUM

Abb. 1: Olaf Metzel: *Eichenlaubstudie*, 1986, Vitrine aus Acrylglas; Gips, 200 x 110 x 35 cm (Besitz des Künstlers), in: *Jenisch-Park. Skulptur*. Ausstellungskatalog, hg. v. Kulturbehörde Hamburg, Hamburg 1986.

Abb. 2: Domenico Andrea Remps: *Kunstkammerschrank*, Ende 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 99 x 136 cm (Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Florenz), in: Sybille Ebert-Schifferer: *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, Abb. 154.

Abb. 3: Anonym: *Le Chirurgen*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Verbleib unbekannt), in: Martin Battersby: *Trompe l'œil. The eye deceived*, London 1974, Abb. 160.

Abb. 4: Laurent Dabos: *Friedensvertrag zwischen Frankreich und Spanien*, nach 1801, Öl auf Leinwand (Musée Marmottan, Paris), in: *Le Trompe-l'œil. Plus vrai que nature?*, Ausstellungskatalog Musée de Brou, Bourg en Bresse, Abb. 34.

Abb. 5: François Jouvenet: *Trompe-l'œil des Stichs nach Nicolas Lancret's „La Servante Justifiée“*, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Privatsammlung, Paris), in: Michel Faré/Fabrice Faré: *La vie silencieuse en France*, Fribourg 1976, Abb. S. 402.

Abb. 6: Nicolas de Larmessin nach François Jouvenet: *La Servante Justifiée*, Stich, in: Jean de la Fontaine, *Contes et Nouvelles*, 1666.

Abb. 7: Gaspard Gresly: *Trompe-l'œil von Nicolas Lancret's „Der Winter“*, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 38 x 47 cm (Privatsammlung), in: *Le Trompe-l'œil. Plus vrai que nature?*, Ausstellungskatalog Musée de Brou, Bourg en Bresse, Abb. 32.

Abb. 8: Jean Duplessi-Bertaux: *L'Innocence*, spätes 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand (Privatsammlung, Paris), in: Michel Faré/Fabrice Faré: *La vie silencieuse en France*, Fribourg 1976, Abb. S. 405.

RAIMAR ZONS:

THE STORYTELLER. BILD – ERZÄHLUNG – PASSION

Abb. 1: Jeff Wall: *The Storyteller*, 1986, Transparency in lightbox, 2290 x 4370 mm (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main). © Jeff Wall.