



FLORIAN HEINE

Optische Illusionen
in der Kunst

DER SCHÖNE
SCHEIN

PRESTEL

München · London · New York

EINLEITUNG

Vom Schein und Sein des Sichtbaren

A

lles, was wir sehen, ist real. Aber nicht alles, was wir wahrnehmen, entspricht dem, was wir zu sehen glauben. »Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein«, so der Philosoph Theodor W. Adorno (1903–1969).¹ Und tatsächlich erscheint manches, was Künstler schaffen, magisch zu sein, in dem Sinne, dass vor unseren Augen auf einer flachen Leinwand oder auch einer echten Wand eine dreidimensionale Welt entsteht, über deren Zustandekommen wir uns durchaus im Klaren sind, trotzdem aber die ›Vortäuschung‹ nicht nur akzeptieren, sondern uns bisweilen auch schwertun, sie als das zu sehen, was sie ist: Farbe auf (Lein-)Wand. Die Kunst dabei liegt in der Fähigkeit, die Natur täuschend echt nachzuahmen. Wir sehen einen gemalten Gegenstand als so flach, wie Farbe auf Leinwand eben ist, nehmen ihn aber dreidimensional wahr. Das Trompe-l’Œil, französisch für Augentäuschung, ist ein Phänomen. Maler gaukeln uns vor, dass ein Gegenstand vorhanden ist, der es aber nicht ist. Existenter ist nur sein zweidimensionales Abbild, wenn man es schließlich als solches erkennt. Erkennt man die Täuschung nicht und nimmt weiterhin an, dieser Gegenstand wäre tatsächlich präsent, wie real ist er dann in unserer Wahrnehmung? Ist er in der Annahme, er sei vorhanden, dann auch tatsächlich, zumindest in unserem Geist, vorhanden? Die Kunst schafft es in dem speziellen Genre der ›Augentäuschung‹, Dinge real werden zu lassen, die es nicht sind – zumindest für den kurzen Moment zwischen Sehen und Wahrnehmen, zwischen Wahrnehmen und ›Ent-täuschen‹.

In der Malerei sehen wir Bilder und es ist uns klar, dass es sich um Abbilder der Realität oder auch der Fantasie handelt. Wie auch bei der

► Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion und Galatea*, um 1890

6















Gottes Hintern aus einem anderen Bildfeld wurde bisher weit seltener publiziert. In unserem Zusammenhang soll es jedoch weniger um die Figuren als vielmehr um die Architektur, korrekter gesagt Scheinarchitektur, gehen. Michelangelo gliederte die 41 Meter lange und 13 Meter breite Decke durch fünf Gurtpaare und vier Eckzwickel. Wie Mantegna in Mantua schafft sich Michelangelo einen eigenen illusionistisch-architektonischen Rahmen, in den er seine Bilderzählungen aus dem Alten Testament einpasst. Vor den Augen der Betrachter suggeriert Michelangelo ein Gewölbe, das die ohnehin sehr hohe Kapelle noch um eine stark gewölbte Decke erweitert.

Auch in der realen Architektur wurde die Illusion, die man mittels der Zentralperspektive erschaffen konnte, immer wieder sehr erfolgreich und zum Staunen oder sogar zum Nicht-Erkennen angewandt. Denn warum sollte eine Technik, die einen dreidimensionalen Raum auf einer zweidimensionalen Fläche glaubhaft abbilden kann, nicht auch im dreidimensionalen Raum funktionieren. Und sei dieser auch noch so flach. Donato Bramante (1444–1514), der spätere Baumeister des Petersdoms in Rom, zeigte in der Mailänder Kirche Santa Maria presso San Satiro, wie das funktioniert. (Siehe S. 42/43) Je weiter weg vom Betrachter, desto überzeugender die Illusion. Und natürlich ist es auch von Vorteil, wenn man ohne entsprechende Vorkenntnisse einen derart gestalteten Raum betritt.

So ging es wahrscheinlich auch dem venezianischen Maler Tizian, als er mit Vasari die Villa Farnesina in Rom besuchte, die der Architekt und Maler Baldassare Peruzzi (1481–1536) ab 1510 gebaut und teilweise ausgeschmückt hat. Das Highlight dieses großartigen Palastes, der auf dem Grund einer antiken Villa errichtet wurde, ist die Sala delle Prospettive, der Perspektivensaal. (Abb. S.24/25) Peruzzi schuf hier mit einer die Sinne verwirrenden Scheinarchitektur den Eindruck einer riesigen Loggia mit einem vermeintlichen Gartenblick, den Vasari als etwas »unvergleichlich Wunderbares«⁴ bezeichnete. Rundherum sieht man gleichsam ein Diorama des damaligen Rom. Man kann den Septimius-Severus-Bogen, den Torre delle Milizie und Teile des Ospedale di Santo Spirito zwischen den diversen architektonischen Elementen erkennen. Um die perspektivischen Effekte richtig würdigen zu können, muss man den Raum von verschiedenen Punkten aus betrachten. Der gesamte Saal ist mit Stuck und Marmorimitat perspektivisch gestaltet, sodass

◀ vorige Doppelseite

Baldassare Peruzzi, Perspektivensaal
der Villa Farnesina, um 1515

man dieser Täuschung gut und gerne auf den Leim geht. Laut Vasari war es Tizian, der »keinesfalls glauben wollte, dass es sich um Malerei handelte, und wie er dann, als er seine Meinung geändert hatte, ganz verblüfft davor verharrte«.⁵ Ähnlich wäre es Tizian wohl ergangen, wenn er die Villa Barbaro von Andrea Palladio (1508–1580) besucht und sich von den Fresken Paolo Veroneses (1528–1588) hätte verblüffen lassen. (Siehe S. 44/45)

Illusionen sind quasi das Spezialgebiet des Theaters. Hier entsteht eine Welt, die im Idealfall die Menschen im Publikum ihre eigene aus einer anderen Perspektive erkennen lässt. Für den Inhalt sind dabei die Dichter zuständig; dass so etwas auch optisch untermauert wird, ist die Aufgabe der Bühnenbildner und Architekten. 1580 plante und baute einer der einflussreichsten Architekten der Geschichte, Andrea Palladio, das erste frei stehende Theatergebäude seit der Antike, das Teatro Olimpico in Vicenza. (Abb. unten) Andrea Palladio hat in diesen Bau all seine Gedanken zum antiken Theater einfließen lassen, bis hin zur himmelblauen Decke, die die Illusion eines offenen Theaters evozieren soll,

▼ Andrea Palladio, Bühnenwand des Teatro Olimpico, 1580–1584





Masaccio

Trinität, um 1427

Fresko, 667 × 317 cm

Santa Maria Novella, Florenz

Das erste dreidimensionale Bild, das wir heute kennen, stammt von einem guten Freund Filippo Brunelleschis, Tommaso di Ser Giovanni Cassai, genannt Masaccio (1401–1428), der um 1427 in der Kirche Santa Maria Novella eine Kapelle mit einer Ansicht der Heiligen Dreifaltigkeit schuf. Vor dem Betrachter öffnet sich scheinbar ein Kapellenraum, in dessen Zentrum der gekreuzigte Christus, Gottvater und eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes zu sehen sind. Neben dem Kreuz stehen der Apostel Johannes und Maria, die mit einer schlichten Geste auf Christus verweist. Vor der vermeintlichen Kapelle kniet links und rechts das Stifterehepaar, das die Kapelle in Auftrag gegeben hat.

Wir heutigen Betrachter lassen uns von der angeblichen Kapelle nicht mehr täuschen. Wir wissen und sehen sofort, dass es sich um eine flache Wand handelt. Zur Entstehungszeit war das offensichtlich noch anders. Die Menschen blickten in die Scheinkapelle und sahen einen mit Pilastern und Säulen umstellten Raum, dessen gewölbte Kassettendecke den Blick in die Tiefe des Raumes zieht. Sehr wahrscheinlich stammt die architektonische Vorlage von Brunelleschi. Masaccio wandte die Regeln der Zentralperspektive geradezu mustergültig an. Er konstruierte mithilfe von Fluchtpunkt und Fluchtlinien ein Liniennetz, das er in den frischen Putz ritzte und das heute noch teilweise zu erkennen ist.

Bei illusionistischen Räumen wie diesem kommt es auf die Überraschung des Betrachters an, und das dürfte hier gelungen sein, da so etwas vorher noch nie zu sehen war, weder die Architektur, geschweige denn die Art der zentralperspektivischen Darstellung. Die Absicht Masaccios war jedoch nicht, das Publikum zu unterhalten, ganz im Gegenteil, er wollte die darstellende Geschichte möglichst realistisch zeigen, um die Leidensgeschichte Christi noch erlebbarer zu machen.

Um den 3-D-Effekt des Kapellenraumes noch zu steigern, erhebt er sich über einer von kleinen Säulen gerahmten Nische, in der ein Sarkophag zu erkennen ist, auf dem ein Skelett zu liegen scheint. Auch da werden die Gläubigen staunend ein zweites Mal hingesehen haben, denn tatsächlich zeigten manche Prediger zur Erbauung bisweilen echte Gerippe. Masaccios Skelett übertraf alles Gemalte, was man bisher kannte: Es ist das erste nach allen Regeln der Anatomie und der illusionistischen Kunst gemalte Skelett, über ein halbes Jahrhundert vor Leonardo da Vincis Anatomiezeichnungen. Die Menschen werden bei der ersten derartigen Ansicht erschrocken sein, zumal man nicht die Frische der Farben und damit den hohen Grad an Realismus vergessen darf. Der nicht gerade aufmunternde Spruch auf dem Sarkophag, »Ich war, was ihr seid. Was ich bin, werdet ihr sein«, wird ein Übriges getan haben.

Natürlich war den Betrachtern auch damals bald klar, dass hier keine neue Kapelle angebaut worden war, sondern sie einer Illusion aufgesessen sind. Aber sogar Giorgio Vasari berichtet noch in seinen *Viten* von der Kapelle Masaccios, die nach über hundert Jahren zwar schon von neueren Altären ver stellt war, aber auf ihn dennoch den Eindruck machte, als sei hier die Wand »durchstoßen«.⁸

MALEREI

Sehen und Wahrnehmen

M

it der Neuausrichtung der Theologie ging auch die Erneuerung der Malerei einher. Die Künstler brauchten nach dem Ende des Mittelalters, in dem sie durch die Kirche sozusagen im Zaum gehalten worden waren, eine gewisse Zeit, um die alten Fertigkeiten und Techniken wiederzuentdecken und auch neue zu entwickeln. Es begann eine Zeit des künstlerischen Experimentierens und Forschens, bis man an die alte Zeit, in diesem Fall die Antike oder das, was man dafür hielt, wieder anknüpfen oder sie sogar übertreffen konnte. Die Maler versuchten, sich künstlerisch wieder an die Natur anzunähern.

Der Italiener Giotto di Bondone (1266–1337) war ein Künstler mit grundlegend neuen Ideen. Er machte ein Ende mit der flächigen, starr wirkenden Malerei des Mittelalters und wandte sich der Natur zu, die er wie bis dahin kein anderer ins Bild setzen konnte. Der Dichter Dante Alighieri (1265–1321) rühmte ihn in seiner *Göttlichen Komödie* und Giovanni Boccaccio (1313–1375) schrieb in seinem *Decamerone*: »Der Name [...] war Giotto, und mit so vorzüglichen Anlagen war er begabt, dass die Natur [...] nichts hervorbringt, was er mit Griffel, Feder oder Pinsel nicht dem Urbild so ähnlich darzustellen gewusst hätte, dass es nicht als Abbild, sondern als die Sache selbst erschienen wäre.«⁹ Sieht man sich Giottos Bilder heute an, kann man dieses Erstaunen nur ermessen, wenn man sich die damalige zeitgenössische Kunst vor Augen führt. Giotto kopierte nicht die üblichen Musterlösungen, sondern setzte seine eigenen Beobachtungen in Bilder um. Er verlieh seinen Figuren eine neue Art von Körperlichkeit und Gewicht. Der geschickte Umgang mit Licht und Schatten spielt dabei eine

► Giotto di Bondone, *Der Glaube*, um 1306

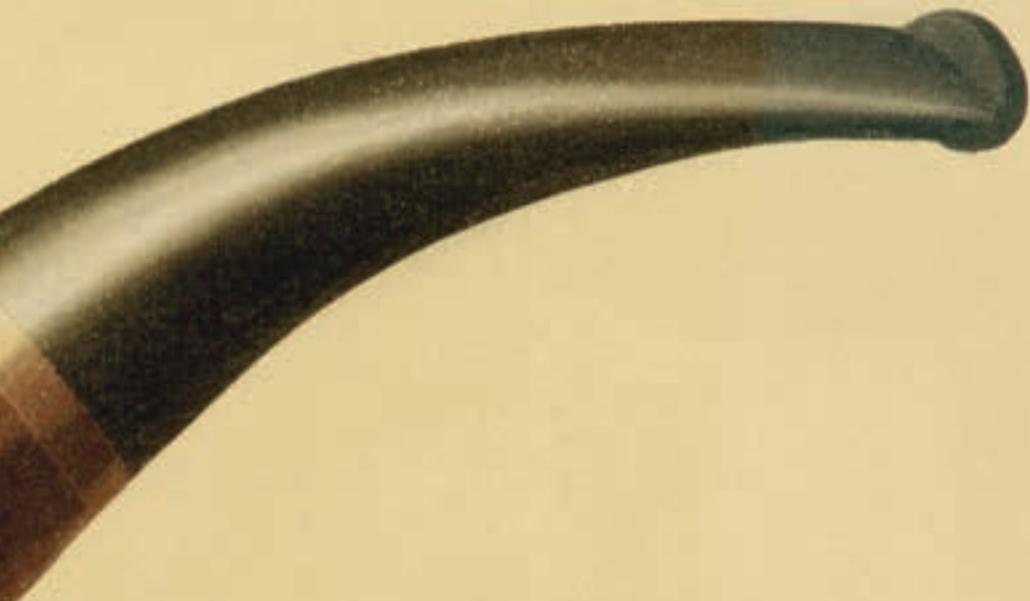
Fides





Ceci n'est pas

◀ René Magritte, *Der Verrat der Bilder*,
1929



une pipe.

Magritte

FOTOGRAFIE

Die automatisierte Zeichnung

D

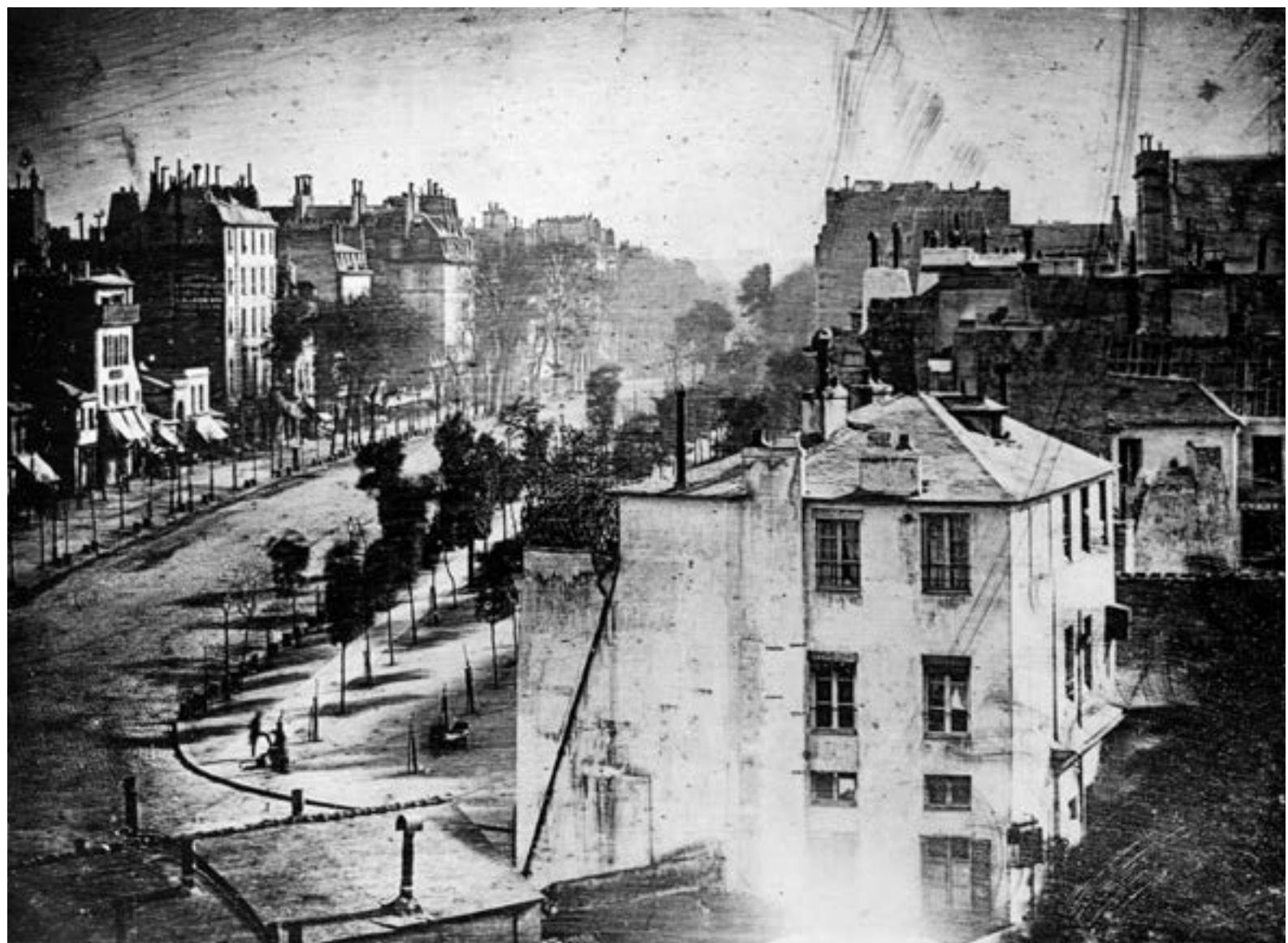
ie Erfindung der Fotografie kann man als einen vorläufigen Endpunkt der Entwicklung der naturalistischen Malerei verstehen. Denn die Malerei versuchte seit dem Ende des Mittelalters, sich der Natur immer weiter zu nähern. Brunelleschis Zentralperspektive war dazu ein wesentlicher Schritt, ebenso die Verwendung von Ölfarben. Viele Maler nutzten die technischen Mittel, die ihnen in ihrer Zeit jeweils zur Verfügung standen, wie Konkavspiegel, Linsen, die Camera lucida und die Camera obscura. Auf der optisch-physikalischen Seite waren die Künstler gut gerüstet. Auch in ihrer handwerklichen Kunstfertigkeit leisteten viele Beträchtliches. Für andere aber war das nicht genug, sie wünschten sich, dass das Bild, das sie auf der Mattscheibe sahen, automatisch auf das Papier übertragen werden konnte. Es gab zwei Arten von Tüftlern, die die Fotografie aus ihren jeweiligen Beweggründen erfunden haben: Diejenigen, die tatsächlich malen konnten und die Möglichkeiten der Camera obscura zu einer gewissen Rationalisierung ihrer Arbeit verwenden wollten, wie Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), und auf der anderen Seite diejenigen, die nicht so gut zeichnen konnten, dass sie das Bild, das ihnen die Camera obscura lieferte, in der gewünschten Qualität hätten auf das Papier bringen können. Zu letzterer Gruppe gehörte William Henry Fox Talbot (1800–1877): Nachdem er von der Qualität der Bilder seiner Hochzeitsreise enttäuscht war, kam er auf die Idee, die Zeichnung ganz der Sonne und der Chemie zu überlassen. Sowohl Daguerre wie Talbot waren mit ihren jeweiligen Methoden, der Daguerreotypie und der Fotografie im Negativ-Positiv-Verfahren, über die Maßen erfolgreich und haben damit die Kunst nachhaltig beeinflusst.

Und sie haben mit ihren Möglichkeiten, etwas mithilfe einer Maschine exakt und ›naturgetreu‹ auf einem Bild festzuhalten, auch gleichsam das Versprechen gegeben, dass das, was man auf einer Fotografie sieht, zum Aufnahmezeitpunkt in der Realität genauso gewesen sein muss.

Die Glaubwürdigkeit der Fotografie

Diese Glaubwürdigkeit war lange Zeit ein hohes Gut der Fotografie und ist immer noch nicht gänzlich obsolet. Aber schon eine der ersten Daguerreotypien von 1838 (Abb. unten) löst dieses ›Versprechen‹ nicht ein. Sie zeigt eine Straße in Paris, den Boulevard du Temple, leer gefegt bis auf einen Schuhputzer und seinen Kunden. Das Bild wurde wegen seiner ›objektiven‹ und detailreichen Darstellung gefeiert. Aber es ist weit davon entfernt, diese Straße ›wahrheitsgetreu‹ wiederzugeben. Die Menschen sind scheinbar aus Paris verschwunden und die Farben haben die Stadt ebenso verlassen. Trotzdem meint der geneigte

▼ Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838



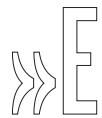
► JR, *Das Geheimnis der großen Pyramide*, 2019





SKULPTUR

Ein anderes Bild vom Menschen



die Einfalt, stille Größe« ist ein geflügeltes Wort des Archäologen Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) und beschreibt die Würde der antiken Statuen, die – in reinem Marmor geschlagen oder in edler Bronze gegossen – die idealen Körper der Götterwelt und der Mythologie zeigen. Unser Bild der Antike ist durch Winckelmann und sein Bonmot nachhaltig geprägt und – falsch. Die Antike war bei Weitem nicht so farblos, wie man oft denkt. Der Fehler liegt nicht nur bei Winckelmann, sondern auch bei der Antikenrezeption durch die Kunsttheorie der Renaissance. Tatsächlich war die Antike bunt, die Tempel waren bemalt und die Götter und Krieger farbig gefasst. Auch damals wollten die Künstler ein möglichst lebensnahes Bild der Helden und Götter zeigen, wie man ›lebensnah‹ bei Göttern auch immer beurteilen will. Die antiken Statuen, die man im Mittelalter und verstärkt in der Renaissance fand, hatten über die Jahrhunderte ihre Farben meist verloren. Noch dazu forschte Winckelmann an römischen Kopien griechischer Statuen, war also ein Opfer ihrer falschen Interpretation. Aber der blanke Marmor passte zu dem Bild, das man sich von der Antike machte. Das Wort stand allerdings dagegen, denn es gab in den antiken Schriften viele Hinweise auf die Farbigkeit der Skulpturen. So ist in Euripides' Drama *Hypsipyle* zu lesen: »Sieh doch! Streng' dich an, deinen Blick senkrecht nach oben zu wenden, und betrachte die bemalten Skulpturen im Giebelfeld!«⁴⁰ (Abb. rechts) Die Giebelfiguren mussten klar und präzise erkennbar sein, weil sie schließlich von den Göttern und Helden erzählten und hoch oben angebracht waren. Inzwischen hat man mittels UV-Licht und anderer moderner Untersuchungen die ehemalige Farbigkeit vieler antiker Skulpturen nachweisen und

► Paris, Bogenschütze aus dem Westgiebel des Aphaia tempels auf Ägina, um 480 v. Chr.



Mark Jenkins

Embed Series #1, 2006 Project 84, 2018

Mixed Media
Washington, D.C.
► **rechte Seite**

84 Skulpturen, Mixed Media
London
► **nächste Doppelseite**

G

ewöhnliche Figuren an gewöhnlichen Orten, allerdings mit ungewöhnlichem Verhalten. So könnte man die Skulpturen des Amerikaners Mark Jenkins (geb. 1970) beschreiben. Mal sitzt eine Frau in einem Papierkorb, mal hat ein Mann einen Straßenpylon auf dem Kopf und mal steckt ein Mann mit seinem Kopf in der Wand (Abb. rechts). Was will er da? Wollte er durch die Wand und ist stecken geblieben? Das ist zwar unwahrscheinlich, aber vielleicht nicht unmöglich. Mark Jenkins lässt seine Figuren mit ihren völlig unauffälligen Outfits oftmals an Orte oder in Situationen geraten, die seltsam bis skurril wirken, weil die Figuren sonst eben völlig normal aussehen. Sie fallen oft nicht auf, aber wenn, kann es schon geschehen, dass Passanten die Polizei zu Hilfe rufen. Beispielsweise, wenn eine von Jenkins' Figuren auf dem Wasser treibt, nur von ein paar Luftballons gehalten (Malmö, Schweden, 2008). Und die Rettung fiele leicht, denn Jenkins' Figuren sind Skulpturen, die aus Plastikfolie und Klebestreifen bestehen. Der Künstler selbst oder Kollegen werden damit in einer bestimmten Pose umwickelt und verklebt, und anschließend wieder herausgeschnitten. Die so entstandenen Hüllen werden schließlich als Skulpturen wieder zusammenge setzt. Dann werden sie eingekleidet und auf ihre Mission geschickt. Diese ist die Verwirrung, die Aufmerksamkeit und der mögliche Dialog mit der Öffentlichkeit.

Meistens befinden sich die Figuren in eher komischen Situationen, es kann aber auch anders kommen. 2018 machte Mark Jenkins in London mit einer beeindruckenden Installation auf die Problematik des Suizids aufmerksam. 84 männliche Figuren standen plötzlich an den Dachkanten der London Studios an der Southbank, als würden sie sich im nächsten Moment kollektiv herunterstürzen. (Abb. S. 188/189). Selbstmord ist bei britischen Männern unter 45 Jahren die häufigste Todesursache.

Die 84 sehr real wirkenden Männerfiguren stehen für die Anzahl der wöchentlichen Toten. Im Rahmen eines Präventions- und Aufklärungsprojektes (»Project 84«) sollte jede Figur an eine reale Person erinnern, deren Geschichte im Rahmen der Kampagne erzählt wurde. Street-Art, die meistens für Erheiterung, Verwirrung oder zumindest für Verwunderung auf den Straßen der Welt sorgt, kann auch sehr relevante und brisante Themen behandeln, wenn sie von Künstlern geschaffen wird, die die Fähigkeit dazu entwickelt haben – über den Humor hinaus.

