

Kulturtechnik des Einbettens

Dies ist der Beginn des Luxus mit den Bäumen [haec prima origo luxuriae arborum], wenn man ein Holz mit anderem bedeckt und auf schlechteres Holz einen Überzug aus wertvollerem macht. Um einen Baum mehrmals zu verkaufen, hat man auch die Holzblättchen erdacht. Nicht genug damit, man fing an, die Hörner der Tiere zu färben, ihre Zähne zu zerschneiden und das Holz mit Elfenbein auszulegen, bald ganz zu bedecken. Sodann fand man daran Gefallen, Material auch aus dem Meer zu suchen. Der Schildkrötenpanzer wurde zu diesem Zweck zerschnitten, und kürzlich unter der Herrschaft Neros hat abenteuerlicher Scharfsinn die Erfindung gemacht, daß man das Schildpatt durch Übermalen verschwinden lassen und teurer verkaufen kann, wenn es wie Holz aussieht. So sucht man die Preise für die Betten zu steigern, so hat man sein Vergnügen daran, das Terebinthenholz noch zu überbieten, so das Citrusholz wertvoller zu machen, so Ahornholz vorzutauschen. Eben noch gab sich der Luxus mit dem Holz nicht zufrieden: Jetzt macht er Holz auch aus dem Schildkrötenpanzer.¹

Diese Geschichte beginnt mit dem Luxus. Das mag zunächst seltsam anmuten, geht es dem antiken Historiker Plinius doch um das Furnieren und Einbetten von Hölzern und anderen Materialien – Techniken, denen kein allzu hoher monetärer Wert mehr beigemessen wird. Wenig nachvollziehbar echauffiert er sich über das Spalten der Bäume, das es möglich mache, einen Baum mehrfach zu verkaufen, sowie die Materialimitation von Holz mittels Schildpatt – und nicht andersherum, wie man es vielleicht vermuten würde. Vor- und Nachahmungsverhältnis, Wertvolles und Wertloses scheinen hier verschoben. In diesem frühen Zeugnis von den Techniken des Einlegens tauchen bereits zentrale Themen für den Umgang mit Einlegearbeiten auf, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden sollen: Exzess, Spaltungen sowie Nachahmung. Dass diese Themen stark miteinander verflochten sind, zeigt sich bereits bei Plinius ca. 50 n. Chr. Die offenkundige starke Aufwertung und der Luxuscharakter des Materials Holz führen zu Techniken und Praktiken der Imitation und somit einer angenommenen künstlichen Vervielfältigung, die auch vor dem Panzer der Schildkröte nicht zurückschreckt. Nachahmung als Technik erfährt hier eine Abwertung, indem der für mimetische Diskurse prägende Gegensatz zwischen Schein und Sein, Oberfläche und Inhalt aufgerufen wird: Das furnierte teure Holz verschleierte den minderen Charakter des billigeren Grundholzes ebenso wie die Bemalung das Schildpatt verdeckt.

1 Plinius Secundus der Ältere: Naturkunde, o.O. 2013, Buch XVI, § 232–233, Hervorhebung MLM.

In diesem Kapitel sollen Grundlagen des Verfahrens des Einlegens oder Einbettens vorgestellt werden, die sich in (Medien-)Geschichte und die beteiligten Akteure aufspalten. Im ersten Teil wird dabei ein kursorischer Überblick über die Geschichte der Einlegetechniken gegeben, der keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Einlegearbeiten sollen in ihrer Entwicklung eher wie das verflochtene Tableau, das sie ausbilden, begriffen werden: Sie treten wie ein Schussfaden im Textil manchmal offen zutage, während sie zu anderen Zeitpunkten wieder in den Hintergrund rücken. Die Geschichte der Einlegearbeiten reicht weit zurück; in deren Verlauf werden Intarsien als eine spezifische Form etabliert, die sich durch ihr eigene Techniken und Bildprogramme auszeichnet. Die an der Herstellung dieser spezifischen Form beteiligten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure² und die Netzwerke, die sie ausformen, werden im zweiten Teil behandelt.

Medien/Geschichte

Intarsien sind ein schwer greifbarer Untersuchungsgegenstand und es gibt nur wenige materialtechnische Abhandlungen, die sich mit ihnen auseinandersetzen. »Das Einlegen eines Stoffes in die Aussparungen eines anderen gehört zu den frühen Bildäußerungen des Menschen«³ formuliert der Kunsthistoriker und Holzdesigner Helmut Flade, der sich ausgiebig mit dem Themenbereich Holz und Intarsien auseinandersetzte. Auch Flade, einer der wenigen deutschsprachigen Forscher*innen, die sich dezidiert mit dem Phänomen Intarsien befasst haben, kann sich der diskursiven Falle nicht entziehen, die sich im Verlauf der Auseinandersetzung mit Intarsien immer wieder auftut, nämlich dem Vergleich mit anderen Kunst- und Kunsthandwerksgattungen. Diese Vergleiche reichen dabei von Mosaiken (Flade) über Glasmalerei (Scherer) bis hin zur Malerei und sind manchmal mehr, manchmal weniger nachvollziehbar. Intarsien, so scheint es, machen es den Forscher*innen schwer, sie aus sich heraus zu definieren und einzugrenzen. Diese allgemeine Verunsicherung wird ebenfalls an der Bezeichnung bemerkbar, die in der Literatur nicht einheitlich ist. Der Kunsthistoriker Thomas Rohark, dessen Dissertation *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance* eine Grundlage für die vorliegende Arbeit darstellt, verweist ebenfalls auf die definitorische Unschärfe, die streckenweise für eine Verunsicherung hinsicht-

2 ›Akteur‹ wird in dieser Arbeit nicht gegendert, da es hier um einen abstrakten Begriff geht.

3 Flade: Geschichte der Intarsia, S. 9.

lich des besprochenen Gegenstands sorgt: »Der Mangel an fundierter und vollständiger Erforschung der Intarsienkunst zeigt sich bereits in unterschiedlichen Bezeichnungen und Grundfragen zur Herstellungstechnik.«⁴ So kursieren die Begriffe Intarsie, Parketerie, Marketerie, Holzmosaik und Inkrustation, die zuweilen historisch und geografisch bestimmte Phänomene beschreiben, dann aber auch wieder synonym verwendet werden. So unterscheiden beispielsweise der Kunsthistoriker Hans Martin von Erffa und der Werkzeug- und Möbelhistoriker Josef Greber in ihrem Artikel zur Einlegearbeit im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* nach Holzmosaik, Inkrustation und Intarsia, wobei die Differenzierung nach drei verschiedenen Kategorien erfolgt, nämlich nach Technik, Darstellung sowie historischer und geografischer Konjunktur:

Die Holzinkrustation stellt die urtümlichste Form der E. [Einlegearbeiten] dar. Mit Schnitzer und Eisen werden geringe Vertiefungen ornamentaler oder figürlicher Art aus dem massiven Holz gehoben und dann wieder mit Furnieren aus anderem Holz, Elfenbein usw. gefüllt.

Das Holzmosaik steht der Inkrustation im Alter nicht nach, unterscheidet sich aber dadurch von ihr, daß stets ein geradliniges, geometrisches Ornament benutzt wird. Es ist entweder in das Werkholz eingelassen oder einem Blindholz als Furnierschicht aufgelegt.

Die Intarsia (ital., von arab. tarsi = Einlegearbeit) bildet die höchste künstlerische Form der E. Sie ist stets in Furniertechnik ausgeführt und benutzt die mannigfaltigsten Motive: Ornamente aller Art, Stilleben, perspektivische Architekturbilder, Landschaften und figürliche Darstellungen. Die Italiener waren es, die die Intarsie im 14. Jh. entwickelten und im 15. Jh. zur vollen Blüte brachten.⁵

Die Inkrustation bezeichnet hier also das Ausheben von Figuren und Formen aus einem Grundholz und damit das Schaffen einer Vertiefung und somit einer räumlichen Relation. Mosaik wird hier als eine ornamentale Darstellung verstanden, während die Intarsie nach ihrer Technik (Furnier) und als genuin italienisches Phänomen der Frührenaissance definiert wird.

Die Kunsthistorikerin Rosemarie Stratmann-Döhler hingegen sieht in der Intarsie sehr wohl eine Technik, die auch Aushebungen beinhaltet und nicht zeitlich oder räumlich begrenzt ist:

Bei der Intarsie handelt es sich um eine Technik, bei der aus Massivgrund Vertiefungen ausgehoben und andersfarbige Hölzer oder holzfremde Materialien wie

4 Rohark: Intarsien, S. 17–18.

5 Hans Martin von Erffa/Josef Greber: Einlegearbeit, in: Wolfgang Augustyn/Karl-August Wirth/Ernst Gall/Ludwig H. Heydenreich (Hrsg.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, München 1958, Sp. 987–1006.

Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt und Metall eingelegt werden, so daß sie mit dem Massivholz auf einer Ebene liegen. Beim Furnier dagegen wird auf einen Holzkern, das sog. Blindholz, eine dünne Schicht aus den eben genannten Materialien aufgeleimt. Sie besteht aus wenigen großen Tafeln (»Parketerie«) oder aus puzzleartig zusammengefügteten kleinen und kleinsten Stückchen (»Marketerie«).⁶

Rohark, dessen systematische Abhandlung die jüngste darstellt, verweist auf die allgemein vorherrschende begriffliche Unschärfe, die sich auch historisch erklären lässt:

Die Bezeichnung »Intarsie« ist von den beiden etwa gleichberechtigt verwendeten italienischen Begriffen *tarsia* beziehungsweise *intarsia* (*intarsiare* = einlegen) abgeleitet, welche ihrerseits wahrscheinlich auf das arabische Wort *Tarsi* zurückgehen. Abgesehen davon, dass die Begriffe heute teilweise recht beliebig verwendet werden, hatte außerdem jede Werkstatt und Epoche ihr eigenes Verfahren für das Einlegen von Holz in Holz, was eine genaue Definition ohne unzulässige Verallgemeinerung unmöglich macht. Im Folgenden sind mit Intarsie jedoch immer Arbeiten aus Holz gemeint (sonst müsste man korrekterweise von Inkrustation sprechen).⁷

Rohark soll an dieser Stelle gefolgt werden. Intarsien werden also als ein historisch wie geografisch spezifisches Phänomen der italienischen Frührenaissance betrachtet, das zwar gleichermaßen Techniken des Aushebens und Furnierens verwendet, dessen Fokus aber auf dem Material Holz liegt, »selbst wenn natürlich in geringem Umfang auch andere Materialien wie Metallnägeln, Leim oder Firnis hinzukommen können. Entscheidend ist die *Holzlosigkeit* des Materials«⁸. Intarsien, wie sie in dieser Abhandlung untersucht werden sollen, bilden ein Geflecht aus Material, Technik und Darstellung, das es unmöglich macht, die einzelnen Themen getrennt und jeweils für sich zu betrachten.

In diesem Sinne ist der Fokus dieser Arbeit sowohl synchron als auch diachron: Zum einen wird von der spezifischen historischen und (kultur-)technischen Situation im 15. Jahrhundert in Norditalien ausgegangen, die es ermöglichte, dass sich genau diese Art von Intarsien mit ihrem sehr spezifischen Bildprogramm ausbildete. Zum anderen wird das Einbetten als eine Kulturtechnik etabliert, die es als Medienoperation möglich macht, diachrone und auch lokal nicht gebundene Verknüpfungen zwischen Phänomenen herzustellen.

6 Rosemarie Stratmann-Döhler: Möbel, Intarsie und Rahmen, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder, Stuttgart 1997, S. 135–210, hier S. 177.

7 Rohark: Intarsien, S. 9.

8 Ebd., Hervorhebung MLM.

len. Damit wird zum einen der Spezifität dieses besonderen Bildmediums Rechnung getragen und zum anderen eine kulturtechnische Analyse erstellt.

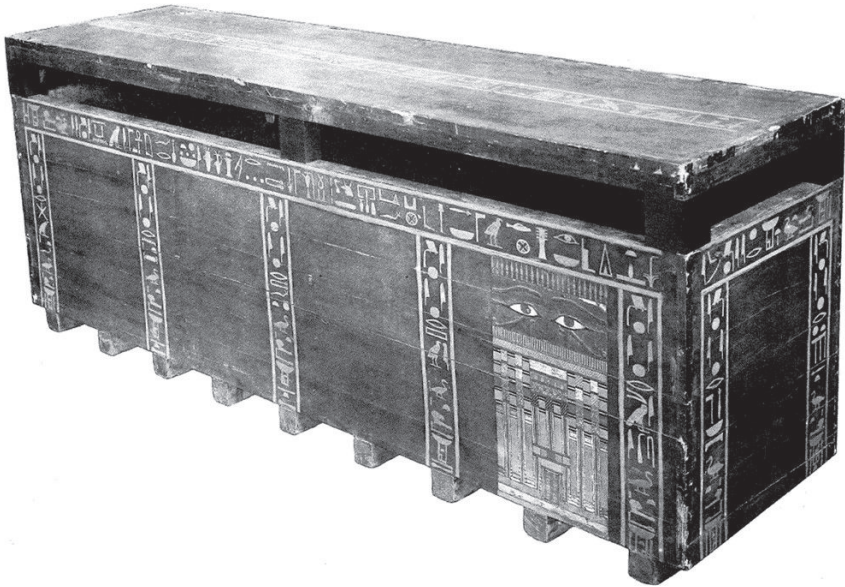


Abb. 1

Die überschaubare Menge an Literatur wagt selten eine Mediengeschichte der Techniken und Besonderheiten von Einlegearbeiten und noch seltener eine Analyse der Bildinhalte in Verbindung mit den Techniken der Herstellung. Intarsien werden so meist vor der Blaupause bekannter Kunst(handwerks)formen beschrieben, anhand derer ihnen vorwiegend ein defizitärer Charakter in der Darstellung zugeschrieben wird. Kurzum, die Geschichte der Intarsie scheint ebenso fragmentiert, gespalten und verfugt zu sein wie ihr Gegenstand. Entsprechend ist es nicht der Anspruch dieser Arbeit, eine lückenlose Kausalkette der Entwicklungen zu entfalten. Stattdessen möchte ich »Mediengeschichte nicht nur kausal und evolutionär, sondern gleichsam fragmentiert und in Sprüngen [...] denken«⁹. Diese Art, Intarsien zu denken,

9 Schneider: Textiles Prozessieren, S. 13.

folgt auch dem eingängigen Befund, dass die Techniken des Einbettens und Belegens zum einen sehr alt sind, zum anderen aber auch gewisse historische Konjunkturen aufweisen. Ausgangspunkt der Geschichte der Einbettungen ist oft das Alte Ägypten, wo sich an verschiedenen überlieferten Gegenständen wie Sarkophagen, Kisten oder auch Spielen eingebettete Steine, Metalle oder auch Fayencen finden. Flade datiert eine der ältesten Einlegearbeiten in den Zeitraum der 12. Dynastie, also zwischen 2000–1800 v. Chr. (Abb. 1).

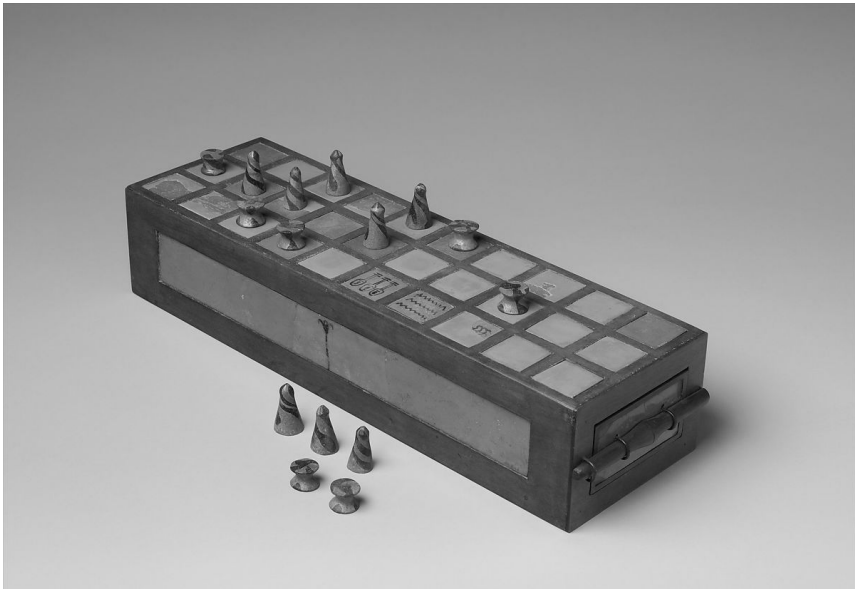


Abb. 2

Während die Einlagen auf dem Sarkophag figürlichen Darstellungen folgen, gibt ein Spiel aus der 18. Dynastie Hinweise auf die gegenseitige Affordanz von gleichförmig-rechteckigen Plättchen und Einlegearbeiten (Abb. 2). Die gerasterte Oberfläche des Behälters dient hier als Spielfläche, die von den Figuren auf verschiedenen Feldern besetzt werden kann, analog zum später im ostasiatischen Raum entstehenden Schachspiel, dessen schwarz-weißes Spielfeld als Probe für die Rastermethode der Zentralperspektive gilt. Der Medienwissenschaftler Claudius Clüver weist auf die Verbindung von gleichmäßig gerasterten Spielflächen und mathematischer Abstraktion hin:

Der mathematische Charakter der Brettspiele schlägt sich darin nieder, dass Brettspiele immer wieder als Experimentalraum oder Beispiel in der Geschichte des ma-

thematischen Denkens auftauchen. Die Mathematik als die Reflexion von abstrakten Strukturen bedient sich somit des Brettspiels als der abstrakten Struktur um der abstrakten Struktur willen.¹⁰

Spiel und Spielfeld als Raster bieten sich von vornherein als geeignete Modelle für mathematische Operationen an, geht es in ihnen doch um die »Kontrolle des geometrischen Raumes«¹¹, eine Aussage, die sich ebenso auf die Zentralperspektive übertragen lässt. Auf den Spielcharakter als einen der Ausgangspunkte für die Zentralperspektive wird später noch eingegangen.

Eine andere Genealogie, die Flade ebenfalls aufmacht, ist diejenige des Mosaiks, wobei er mit dem sumerischen Stiftmosaik beginnt, bei dem nicht kleine *Tesserae*, also gleichförmige Steinchen oder Plättchen auf- oder eingelegt, sondern farbige Stifte in die Mauern hineingedrückt wurden:

Unzählige gebrannte Tontifte in schwarzer, roter und weißer Färbung wurden mit ihrer Spitze tief in den Putz des Lehmziegelmauerwerks gedrückt. Die strenge Geometrie von Rhomben, gleichschenkligen Dreiecken, erinnert an Mattengeflechte, wie sie in noch früherer Zeit zum Schutz der Lehmwände gegen Witterungseinflüsse benutzt worden sind. Neben den Aufgaben des Schmückens trat beim sumerischen Stiftmosaik der Zweck des Verfestigens eines dicken Verputzes.¹²

Das Beispiel, das Flade anführt, ist das des Eanna-Tempels der sumerischen Tempelanlage Uruks im heutigen Irak, der sich heute in Teilen im Pergamon-Museum Berlin befindet und auf ca. 3000 v.Chr. datiert wird. Das Mosaik ist hier (noch) ein integraler Teil der Architektur und dient, wie Flade ausführt, nicht nur der Dekoration, sondern ist ebenfalls elementarer, weil stützender Teil der Architektur: »Das Stiftmosaik ist unverrückbar eingeordnet in eine Architektur, die in ihren Bauten schon den Grundgedanken des Architektonischen äußert: den des Tragens und des Getragenseins, der Stütze und der Last.«¹³ Gemein ist all diesen Kunsttechniken ihr Aufbau aus diskreten homologisch aufgebauten Einheiten.

Eine weitere Verbindung ließe sich hier über die Kulturtechnik des Ein- und Abdrückens etablieren. In Uruk fanden sich auch die ersten Tontafeln

10 Claudius Clüver: Würfel, Karten und Bretter. Materielle Elemente von Spielen und der Begriff der Spielform, in: *Navigationen* 20 (2020), H. 1, S. 35–52, hier S. 44. Zum Raster als Struktur und Kulturtechnik siehe einschlägig Rosalind Krauss: *Grids*, in: *October* 9 (1979), S. 50–64, sowie Bernhard Siegert: (Nicht) Am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik, in: *Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 3 (2003), S. 93–104.

11 Clüver: *Würfel, Karten und Bretter*, S. 44.

12 Flade: *Geschichte der Intarsia*, S. 12.

13 Ebd. Zu anderen Grundformen der Architektur, die für diese Arbeit wichtig sind, siehe Kapitel *Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses*.

mit einer Keilschrift, die ebenfalls mithilfe von Stiften in den noch weichen Ton hineingedrückt wurde. Schrift, ebenso wie eine ornamentale Verzierung, sind hier noch keine Operatoren *auf* einer Oberfläche, sondern verbinden Oberfläche und Tiefe und stützen sie gar. Auch wenn Flades Genealogie spekulativ anmutet, so zeigt sich hier doch ein Bewusstsein für die späteren topologischen Strukturen der Intarsien sowie für ihre Einbettungen in und Verknüpfungen mit den Architekturen selbst.

Die Struktur der Mosaik als aus unzähligen *Tesserae* zusammengesetzt, wandelt sich historisch als eine Technik, die nicht mehr in die Tiefe geht, sondern auf der Oberfläche verbleibt. Kontinuierlich ist die starke Verbindung zur Architektur und damit die Thematisierung sämtlicher Flächen, nicht nur der vertikalen. So weist Flade mit Blick auf das Alexandermosaik aus Pompeji auf den – für ihn befremdlichen – Umstand hin, dass sich das Bildnis auf dem Boden befindet:

Ungewöhnlich ist es, ein solch gewaltiges, raumhaltiges Mosaikbildwerk als Fußbodenschmuck zu nutzen, aber es ist damit wohl ein untrügliches Zeichen gesetzt für die Bindung eingelegter Arbeit an die Architektur und ein ebensolches für das Loslösen vom Raum und das Suchen nach Verselbstständigung im Tafelbild.¹⁴

Eingelegte Arbeiten, so ließe sich Flade paraphrasieren, thematisieren von vornherein räumliche und architektonische Konstellationen in vielfältigen Verhältnissen und Relationen.

Zu den nächsten historischen Stationen hält sich die Literatur bedeckt. Es wird auf die Mosaik auf Architekturen sowie Textilien in den islamischen Ländern hingewiesen, die sich auf geometrische und kalligrafische Darstellungsformen spezialisierten und als verschlungene Blockintarsienmuster auf europäischen Möbelstücken niederschlugen. Diese Mosaik sind nun nicht mehr integraler, stützender Teil der Architekturen, sondern als dekorative Elemente auf die Oberfläche gewandert. Während sie also in ihrer Darstellung miteinander verschlungene Bänder zeigen, so ist doch in der Technik der Herstellung der Bezug zur Tiefe oder zur Verflechtung ein wenig abhandengekommen. Die Kunsthistorikerin Joanne Allen verweist auf einen anderen Zusammenhang zwischen Intarsien und Textilien, der wiederum ein »verflochtenes Tableau«¹⁵ aufruft: »north-Italian woodworkers depicted Islamic carpets in intarsia stall panels, reinforcing the artistic interchange between

14 Ebd., S. 12–13.

15 Dieser Gedanke findet sich in Damisch: *La peinture*.

the two media.«¹⁶ Allen sieht den Zusammenhang also weniger über die geometrischen Muster der Mosaïke, sondern über die Muster auf Teppichen, die im Venedig der Renaissance bekannt und überliefert waren.¹⁷ Auch hier lassen sich über den Vergleich mit anderen Techniken Erkenntnisse über die Strukturen von Intarsien gewinnen, ohne dass diese explizit gemacht würden. Die Gemeinsamkeit zwischen den starren und größtenteils einfarbigen Intarsien und den flexiblen und oft bunten Textilien scheint die topologische Struktur zu sein, die Figur und Grund sowie Oberfläche und Tiefe stetig neu zueinander in Verbindung setzt. Allen stellt diese Beziehung nur mittels der geometrischen Darstellungen her, allerdings lässt sich auch für die im 14. Jahrhundert in Europa aufkommenden figürlichen Darstellungen ein solches Paradigma der Verbindungen und verbindenden Darstellungen feststellen.

So sind in der Verkündigung von Simone Martini und Lippo Memmi aus dem Jahr 1333 eingelegte Blockintarsien mit einem schwarz-weißen Muster auf dem Thron Marias gezeigt (Abb. 3). Der Übergang zwischen islamisch geprägten verschlungenen Ornamenten und figürlicher Darstellung lässt sich weiterhin an einem Leseputz erkennen, das zwischen 1350 und 1375 datiert wird und sich heute im Museo dell'Opera del Duomo in Orvieto befindet. Rohark datiert das Chorgestühl Orvietos als eines der ältesten erhaltenen Intarsien Italiens, allerdings ist es nur noch in Teilen vorhanden.¹⁸ Das Leseputz stellt das größte noch vollständige Möbel dar (Abb. 4). Der Aufsatz ist hier mit geometrischen Bändern verziert, die Rohark mit einem Teppich assoziiert,¹⁹ während der Unterbau mit Darstellungen von Heiligen belegt ist. Auch der Restaurator des Gubbio-*Studiolo*, Antoine Wilmering, zieht diese Verbindung und sieht an diesem Leseputz den Übergang von einer geometrischen Darstellung hin zu einer figürlichen exemplifiziert.²⁰

16 Joanne Allen: Wood knots. Interlacing intarsia patterns in the Renaissance choir stalls of San Zaccaria in Venice, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hrsg.): *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, Firenze 2012, S. 116–133, hier S. 124.

17 Siehe ebd., S. 123.

18 Rohark: Intarsien, S. 47.

19 Ebd., S. 233.

20 Antoine M. Wilmering: *The Gubbio Studiolo and its Conservation. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo*, New York 1999, S. 66–67.

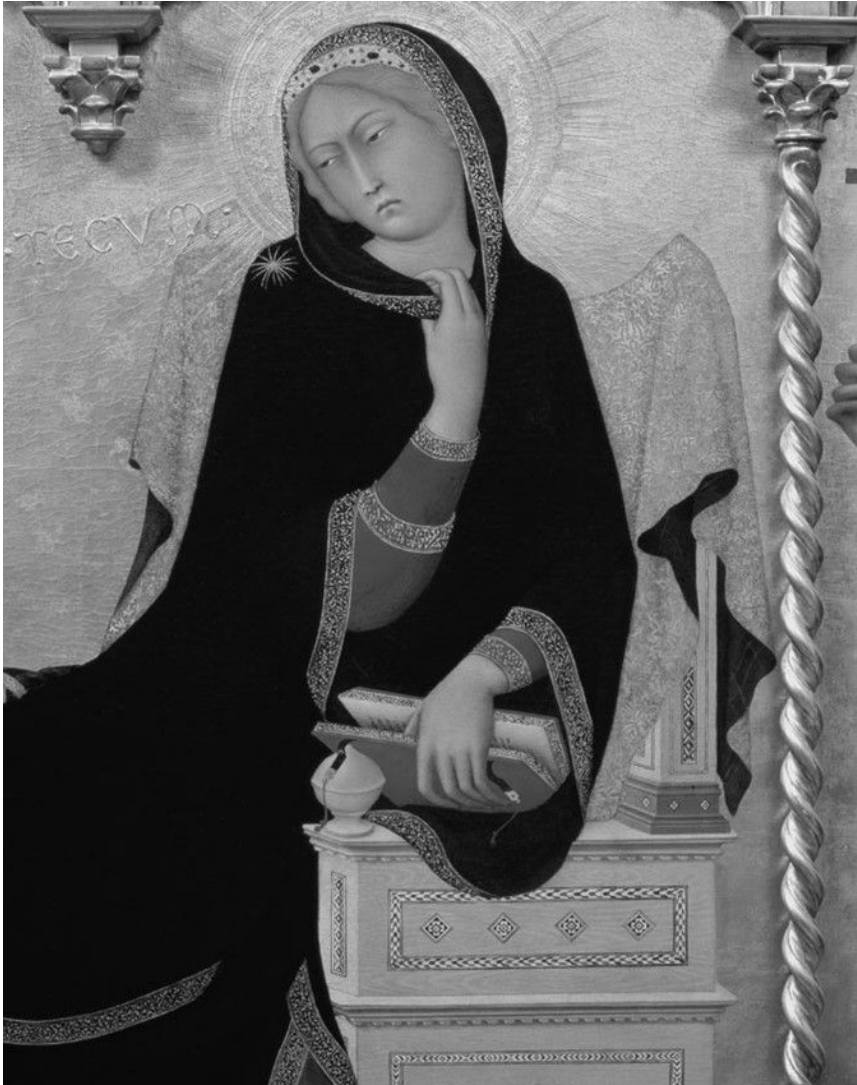


Abb. 3



Abb. 4

In späteren Beispielen von Leseputen ist dann auch die Auflagefläche gänzlich mit figürlichen Intarsien belegt und die verflochtenen Bändermuster verlieren ihren prominenten Ort. An Türen oder Chorgestühlen finden sie sich dann als Rahmenbänder wieder, die die Verflechtung zwischen Figur und Grund als Opposition von Bild und Nicht-Bild wieder aufnehmen.

Linienbilder. Intarsien und Zentralperspektive

Als geografisches Zentrum der Intarsienherstellung etabliert sich dann zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Stadt Florenz. Diese Verbindung kommt nicht von ungefähr, da Florenz ebenfalls der Schauplatz ebenjener Geschichte ist, die als Ursprungsmythos der Zentralperspektive in die (Kunst-)Geschichte eingegangen ist und die hier noch einmal ausführlich beleuchtet werden soll. In den 1420er Jahren führte der Architekt, Bildhauer und Maler Filippo Brunelleschi zwei Bildexperimente durch, die zunächst der Biograf Antonio Manetti in seiner *Vita di Filippo Brunelleschi*, die später Vasaris *Vita* stark beeinflussen sollte, festgehalten hat. Diese Experimente sind in der Prägnanz ihrer medialen und technischen Versuchsanordnung kaum zu überschätzen.

Brunelleschi fertigte ein zentralperspektivisch getreues Bild des Baptisteriums San Giovanni an. Die Tafel, die als Bildträger fungierte, wurde konisch durchbohrt, sodass sich auf der Bildseite nur ein kleines Loch befand, das sich auf der Bildrückseite auf ca. Dukatengröße ausweitete. Diese Bildtafel wurde nun vor das Gesicht gehalten, die Bildseite vom Körper wegzeigend, sodass sich das Auge auf Höhe der sich verjüngende Öffnung befand. In der anderen Hand wurde ein Spiegel gehalten. Positionierten sich die Betrachter*innen nun an einem bestimmten Punkt gegenüber dem Baptisterium, konnte durch abwechselndes Vorhalten und Wegziehen des Spiegels das Bild mit dem Gebäude auf seinen getreuen Abbildungscharakter überprüft werden. Die Darstellung und Übereinstimmung des statischen Gebäudes mit dem Bild scheinen gegeben, problematisch wurde dieses Experiment der Sichtbarkeit allerdings im Bereich des Himmels und der Wolke. Der Topos der Wolke als ein sich beständig entziehendes, ephemeres »Halbdingl]«²¹ findet hier seine Bestätigung: Die sich stets wandelnden und bewegten Wolken ließen sich nicht mithilfe der Malerei festhalten. In Brunelleschis Versuchsanordnung schien dies ein Problem darzustellen, das er durch einen Medienwechsel löste. An die Stellen, wo sich im Gemälde der Himmel über dem Baptisterium befand, brachte er brüniertes Silber an, sodass die tatsächlichen Wolken sich darin spiegeln konnten. Blickten die Betrachter*innen nun *durch* das Bild *in* den Spiegel, sahen sie also eine zweifach gespiegelte Wiedergabe ebenjener Wolken, die tatsächlich über dem Baptisterium schwebten. Was zunächst paradox anmutet – nämlich dass gerade diese Spiegelung einer Spiegelung für einen Zugewinn an Wirklichkeitserfahrung sorgte –, bestätigt ein

21 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 5. Über den ephemeren Charakter siehe Kapitel *Die Unmöglichkeit der Wolke*.

medienwissenschaftliches Grunddiktum, wonach eine jegliche Erfahrung von Realität durch Medien geprägt wird und sich ein erfolgreiches Medium in seiner Übertragung unsichtbar macht. Brunelleschis Bildexperimente lassen sich also gerade nicht in jenes Narrativ einbetten, dass die Zentralperspektive als eine Einhegung einer natürlichen Außenwelt in eine künstliche Bildwelt versteht, sondern zeigt hingegen auf, wie verschränkt hier die Bereiche von Natur und Kultur, Kunst und Technik sowie Medien und Umwelt sind. Das zweite Experiment ist ungleich simpler und wird vielleicht gerade aufgrund dessen in der Literatur weniger oft besprochen. Brunelleschi fertigte hierfür ein Gemälde des Palazzo Vecchio an und beschnitt die Tafel an den Rändern des Gebäudes, sodass man sie nur von einer bestimmten Position aus vor den Palazzo halten musste. Der reale Himmel zeigte sich nun über dem Bild. Hier wurde der rechteckige Charakter des Bildträgers für den naturalistischen Effekt aufgegeben.

Diese Episode ist aus mehreren Gesichtspunkten wichtig für die Analyse von Intarsien. Zum einen offenbart sich der Ursprungsmythos der Zentralperspektive weniger als eine geniale Entdeckung durch einen Künstler-Theoretiker, sondern als Experimentalsystem mit diversen Akteuren und Aktanten. Zum anderen wird in der Literatur (aus unterschiedlichen Positionen) auf die Verbindung zwischen Intarsien und Zentralperspektive hingewiesen. Vasari schreibt mit einigem zeitlichen Abstand den großen Erfolg der Intarsien ebenjener ›Entdeckung‹ der Zentralperspektive zu. In seiner *Vita di ser Brunellesco* von 1550 beschreibt Vasari den Einfluss von Brunelleschi auf die Intarsiatoren:

Auch ließ er es sich nicht nehmen, sie [seine perspektivischen Zeichnungen, MLM] den Herstellern von Intarsien zu demonstrieren, jene Kunst, aus farbigem Holz Einlegearbeiten zu schaffen. Dank seiner Anregungen wurde diese Technik für viele nützliche Dinge in qualitätvoller Weise eingesetzt, und damals und späterhin wurden viele volltreffliche Werke geschaffen, die Florenz viele Jahre Ruhm und Profit eingebracht haben.²²

Die Trajektorie scheint für Vasari klar zu sein: Brunelleschi beeinflusste die Intarsiatoren und nicht andersherum. Der leicht despektierliche Ton, in dem Vasari über Intarsien schreibt, lässt sich auch in seinen anderen Abhandlungen finden. Die Abwertung, die Intarsien seitens des Theoretikers Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts erfahren, deckt sich nicht mit der Wertschätzung und der prominenten Stellung, die Intarsienschnitzer im 15. Jahrhundert

22 Giorgio Vasari: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, Berlin 2012a, S. 18.

genossen.²³ Vasaris Aussagen müssen im Sinne dieser Arbeit also durchaus kritisch aufgefasst und kontextualisiert werden. Es finden sich bei ihm Präferenzen für diejenigen Gattungen der Kunst, denen er *disegno*, diesen schillernden Begriff zwischen materieller Zeichnung und immaterieller Idee,²⁴ zuschreibt. Diese Gattungen der Kunst sind namentlich Malerei, Architektur und Skulptur. So spricht Vasari in seiner *Einführung in die Künste* auch über diverse andere Künste und Techniken, so auch Intarsien, denen er allerdings jeglichen *disegno* abspricht und die er somit deklassiert:

Deshalb ist sie immer von Personen ausgeübt worden, die eher geduldig sind als über viel *disegno* verfügen. Dies bewirkte eine große Produktion solcher Werke, und dieses Metier brachte Kompositionen mit Figuren, Früchten und Tieren hervor, von denen einige unglaublich lebendig sind. Allerdings werden solche Werke sehr schnell schwarz und tun nichts weiter, als die Malerei nachzuahmen, im Vergleich zu der sie unbedeutend und aufgrund von Holzwürmern und Bränden von geringer Dauer sind. Deshalb hält man ihre Herstellung für vergeudete Zeit, auch wenn sie durchaus lobenswert und voller Meisterschaft sind.²⁵

Die Argumentation, warum Intarsien nun also keine »Medien des *disegno*« sind, wie es in der deutschen Edition der Vasari'schen Texte heißt, verläuft wiederum entlang verschiedener Argumentationsstränge wie der Technik der Herstellung, der anfälligen Materialität des Holzes sowie ihres mimetischen Potentials. Dass Gemälde auf Holztafeln ebenso anfällig für Holzwürmer und Brände sind, hält Vasari nicht davon ab, ihnen und ihren Macher*innen einen höheren Grad an schöpferischem Geist zuzuschreiben. Vasaris Verknüpfung des Handwerks mit Geduld anstelle von Genie verweist auf eine Trennung zwischen den Sphären Kunst und Handwerk, die so im 15. Jahrhundert noch nicht gegeben war. Intarsiatoren waren zu ihrer Zeit als Kunstschnitzer hochangesehen und keineswegs, wie Vasari es über 100 Jahre später andeutet, lediglich geduldig repetitiv arbeitende Handwerker. Es ist eben diese Abwertung, die Damisch in seiner *Theorie der Wolke* entlarvt und die ihn zu einem Umdenken anregt. Damisch liest Vasaris Zitat über Brunelleschi folgendermaßen:

Angesichts dieses Texts erscheinen die Definition der Perspektive im modernen Wortsinn und die neue Technik der Intarsie als logisch gleichzeitig und strikt kom-

23 Siehe hierfür Rohark: Intarsien, S. 99–107.

24 Für eine Aufarbeitung der Begriffsgeschichte siehe Wolfgang Kemp: *Disegno*. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

25 Vasari: *Einführung in die Künste*, S. 133.

plementär, und diese Komplementarität, diese Gleichzeitigkeit verweist ihrerseits auf eine entscheidende historische Verbindung.²⁶

Damisch interpretiert in Anschluss an André Chastel die Zentralperspektive als eine Technik, die sich aus Intarsien ergeben hat – und nicht andersherum. Verbindungen sieht er zum Beispiel über die schachbrettartige Konstruktion, die fast einem jeden zentralperspektivischen Bild buchstäblich zugrunde liegt. Die eingelegten Felder des Schachspiels werden hier zu einer Fläche vereinheitlicht, die sich trotz ihrer inhärenten und demonstrativ dargebotenen Teilung als eine homogene Ebene inszeniert.²⁷ Auch hier sieht Damisch eine fast schon kulturtechnische Verbindung zwischen den Linien der Zentralperspektive und den Schnitten der Intarsien: »Die Tiefenillusion hat als Bedingung ein Zerschneiden, eine korrekte Artikulation der Projektionsfläche.«²⁸ Was mit den Intarsien möglich war, nämlich eine Flächenartikulation von Formen, die sich durch das Ausheben derselben aus dem Grundholz ergibt, wird als Medienoperation transformiert und in die Malerei oder Zeichnung übersetzt. So könnte man auch vermuten, dass es eben die Technik der Intarsiatoren war, die Brunelleschi (und andere, etwa den Maler Paolo Uccello) zu der Idee anregten, die Materialität der Schnitte in Linien und die reale Tiefe des ausgehobenen Holzes in einen symbolischen Bildraum zu übersetzen.²⁹

Nimmt man diese Verbindung zwischen Schnitt und Linie ernst, so erklären sich auch bestimmte Idiosynkrasien der zentralperspektivischen Methode, wie ihre menschenleeren Räume. Mit dem Verweis auf die Idealstadtdarstellungen in Baltimore, Berlin und Urbino, jene seltsamen menschenleeren Bild-Architektur-Hybride, scheint evident zu werden, dass die Linien der Zentralperspektive ebenfalls Darstellungen jeglichen Lebens unmöglich machen und es förmlich aus den Bildern herauschneiden.³⁰ Auch die Wolke, die sich, wie

26 Damisch: *Theorie der Wolke*, S. 168.

27 Damisch nennt eine Reihe an weiteren Objekten, die die »*Perspectiva artificialis*« begünstigten, so »Ädikulen, Architekturglieder, Kolonnaden, in Verkürzung gegebene Kassettendecken und -gewölbe, nicht zu vergessen der Schachbrettboden«; Damisch: *Ursprung der Perspektive*, S. 43.

28 Damisch: *Theorie der Wolke*, S. 165. Damisch bezieht sich auf einen der Grundlagentexte zur Zentralperspektive: Erwin Panofsky: *Die Perspektive als ›symbolische Form‹*, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hrsg.): *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1980, S. 99–167.

29 Zur epistemischen Qualität von Schnitten siehe Kapitel *Material Turn und epistemische Schnitte*.

30 Diese These wird in der vorliegenden Abhandlung noch mehrfach verhandelt werden, zum einen als Ambivalenz zum (un-)belebten Material Holz im gleichnamigen Kapitel und zum anderen in der bevorzugten Darstellungsweise der Vogelkäfige in Kapitel *Gezähmte Mimesis*.

durch Brunelleschis Experiment gezeigt wurde, einer Darstellung in diesem Rasterschema verweigert, lässt sich als Bildobjekt in den Intarsien ebenfalls nicht greifen.³¹

Der Kunsthistoriker Friedrich Teja Bach widmet sich einer weiteren kulturtechnischen Verbindung zwischen Intarsien und der neuartigen Technik der Zentralperspektive, die mit der angenommenen Entdeckerfigur Brunelleschi in Zusammenhang steht. In seinem Aufsatz *Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer: Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit* verweist Teja Bach auf eine andere Episode aus Brunelleschis Leben, die ebenso wie das Experiment einen starken literarischen und mythischen Charakter aufweist und Brunelleschi erneut als Knotenpunkt einer Experimentalsituation präsentiert. Die Geschichte erschien als *Novella del grasso legnaiuolo* von Antonio Manetti und wird im Jahr 1409, also zeitlich vor den Perspektivexperimenten verortet.³² Ihr zufolge trafen sich der junge Brunelleschi und sein Freundeskreis zu regelmäßigen Abendessen. Der Intarsienschnitzer Manetto Ammanatini, der diesem Freundeskreis ebenfalls angehörte, blieb eines Abends dem Treffen fern, was die anderen jungen Männer brüskierte. Aus Rache ersinnen sie einen Streich: Sie wollen Manetto, der als »einfach« beschrieben wird, glauben machen, er sei nicht mehr er selbst, sondern ein zwielichtiger Charakter namens Matteo Mannini. Brunelleschi ist hier die treibende Kraft in der Konzeption und der Ausführung. So bricht er, der mit dem Schnitzer sehr gut befreundet ist, eines Abends in dessen Haus ein, als er sich noch sicher sein kann, dass Manetto arbeitet, und verriegelt es von innen. Als Manetto die Tür von außen öffnen will, gibt sich Brunelleschi für ihn aus und führt ein fingiertes Gespräch mit der Mutter des Schnitzers, die just in dieser Zeit nicht in der Stadt ist und deren Abwesenheit eine Grundbedingung für das Gelingen des Streiches darstellt. Brunelleschi spricht Manetto als Matteo an, ebenso wie der Bildhauer Donatello, der, ganz nach Plan, just zu diesem Zeitpunkt das Haus passiert.

Auf der Piazza San Giovanni wird Manetto dann schließlich von den Häschern und dem Büttel des Gerichts festgenommen – auf Anweisung eines Mannes, der behauptet, ebenjener Matteo sei sein Schuldner. Manetto wird ins Gefängnis gebracht, wo er die Nacht verbringt. Zur gleichen Zeit befindet sich ein Richter und Literat, also ein Mann von Bildung, im Gefängnis.

31 Diesem Umstand wird mit dem Kapitel *Von der Unmöglichkeit der Wolke* Rechnung getragen.

32 Im Folgenden wird aus der deutschen Übersetzung zitiert: Antonio Manetti: Die Novelle vom dicken Holzschnitzer, Berlin 2012.

Manetto zieht ihn zu Rate, da er beginnt, an sich und seiner Identität zu zweifeln. Der Richter ist zwar nicht in den Streich eingeweiht, versteht aber wohl, dass es sich um einen Scherz handeln muss, und verweist Manetto auf Erlebnisse anderer, denen es ebenso erging:

Um die Sache besser zu verstehen, antwortete er, er habe von vielen gelesen, die sich von einem in einen anderen verwandelt hätten, und dies sei kein so unerhörter Fall; es gebe sogar noch schlimmeres, es gebe nämlich Leute, die wilde Tiere geworden seien, wie zum Beispiel Apuleius, der ein Esel geworden sei, und Aktaeon, der ein Hirsch geworden sei.³³

Der ungebildete Manetto weiß nicht, dass es sich um literarische und mythische Erzählungen handelt, »[u]nd er schenkte den Geschichten denselben Glauben, als wären sie wahr«³⁴. Manettos Geschichte, ebenso wie er selbst, wird in einen größeren, literarisch-mythischen Zusammenhang eingebettet, in dem Mensch-Tier-Transformationen – oder Mensch-Mensch-, wie in seinem Fall – möglich sind. Am nächsten Tag wird Manetto von Männern, die sich als die Brüder Matteos ausgeben, ausgelöst. Beim gemeinsamen Abendessen verabreichen sie ihm ein Schlafmittel und überführen ihn schlafend wieder in sein – also Manettos – Zimmer, nicht ohne ihn allerdings verkehrt herum in sein Bett zu legen und sämtliche Werkzeuge in seiner Werkstatt an den falschen Ort zu legen oder andersherum zusammenzustecken. Als Manetto aufwacht, hofft er, die gesamte Episode nur geträumt zu haben, und vergewissert sich nun das erste Mal auch seiner eigenen Körperlichkeit, die derart prominent ist, dass er größtenteils nur als »der Dicke« adressiert wird: »Bald fasste er sich mit der einen Hand an den anderen Arm, bald umgekehrt, bald fasste er sich an die Brust, wobei er sich sagte, er könne nur der Dicke sein.«³⁵ Aus Erzählungen von Brunelleschi und dem wirklichen Matteo, denen er auf der Straße begegnet, schließt er, dass er für zwei Tage in die Haut Matteos geschlüpft sein musste, da dieser berichtet, er habe zwei Tage lang geschlafen und in der Zwischenzeit seien seine Schulden beglichen worden. Manetto kommt dem Streich erst auf die Spur, als seine Mutter wieder von ihrem Ausflug aufs Land zurückkehrt und ihm versichert, dass sie in der Zwischenzeit nicht in Florenz gewesen sei und folglich auch nicht an jenem ersten Abend mit dem Brunelleschi-Manetto geredet haben könne. Aus lauter Scham verlässt er Florenz und beginnt, am Hof des ungarischen Königs Sigismund und für dessen Vertrauten Pippo Spano zu arbeiten, wo

33 Ebd., S. 44.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 64.

er sich großen Ruhm erwirbt. Bei einem Ausflug nach Florenz trifft er einige Jahre später Brunelleschi wieder, der ihn unschuldig fragt, warum er denn so überstürzt die Stadt verlassen habe:

Der Dicke blickte ihm ins Gesicht und sagte: »Ihr wisst es besser als ich, da ihr mich in Santa Maria del Fiore verhöhnt habt.« Da sagte Filippo: »Lass gut sein, denn das wird dir mehr Ruhm einbringen als alles andere, was du je gemacht, beim Spano oder bei Sigismund, und in hundert Jahren wird man immer noch von dir reden.«³⁶

Mit diesem prophetischen Ausspruch endet mehr oder weniger die Novelle, die in der literarischen Tradition der *beffa*, also Scherzerzählungen, steht und tatsächlich Manetto insofern zum Ruhm verholfen hat, als sie mehrfach erzählt worden ist. Die Geschichte wirft viele Fragen auf, die sich nur im Medium der literarischen Erzählung begreifen lassen, zum Beispiel, warum niemand – und am wenigsten er selbst – Manetto erkennt oder warum er nur auf Blicke von außen angewiesen ist und nicht selbst in den Spiegel blickt oder erst so spät seinen eigenen Körper betastet.

Teja Bach geht nun von dieser Novelle aus und beschreibt sie als drittes Perspektivexperiment, das zeitlich vor den anderen beiden stattfand. Die Verbindung, abgesehen von ähnlichen Personen und Orten, zieht er über die Technik des Einlegens und damit der Intarsien: »Der Dicke ist bekannt für seine schönen Intarsienarbeiten. In dem ihm gespielten Streich als einer Art Kunstwerk wird er als Spezialist für Intarsien selbst zu Intarsie. Wie später die Perspektivtafel ist auch der Streich der *Novella del Grasso* eine Intarsienarbeit höherer Ordnung.«³⁷ Die Geschichte des Streiches bettet ein fiktives und fantastisches – Teja Bach sagt: virtuelles – Narrativ in die aktuelle Realität der Personen ein, deren Existenz historisch verbürgt ist, und vermischt damit beide Sphären: »Bei den beiden Tafeln wie bei der *Novella* geht es um die Einsetzung von künstlicher, simulierter Realität in die reale Wirklichkeit, geht es um eine Art Einlegearbeit.«³⁸ Simulation und Aktualität sind hier keine Gegensätze, sondern bedingen und erweitern sich gegenseitig. Die Mimesis des Bildes oder des Narrativs bleibt nicht mehr bei der Nachahmung stehen, sondern übersteigt sie und wird somit exzessiv. Der um sich wuchernde Streich, der anscheinend auf jede Person übergeht, die damit in Kontakt kommt, so zum Beispiel auch auf den unbeteiligten Richter im Gefängnis, sorgt nicht zuletzt für eine existentielle Verunsicherung Manettos in Bezug

36 Ebd., S. 90.

37 Teja Bach: Brunelleschi und der Holzschnitzer, S. 74.

38 Ebd., S. 73.

auf die eine Sache, derer man sich eigentlich am einfachsten vergewissern können sollte: die eigene Identität. Die Novelle macht darauf aufmerksam, dass auch diese nicht einfach so gegeben ist, sondern man ihrer nur vermittelt über andere Personen, Medien oder Techniken der Selbstvergewisserung habhaft werden kann. Selbst das Betasten des eigenen Körpers, der, wie bereits erwähnt, derart prominent und ausgreifend ist, dass er ein Synonym für Manetto liefert, erweist sich nicht als unmittelbare oder immediate Erfahrung, sondern beschreibt die Finger als Informationen übermittelnde Tastsensoren, oder, wie der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler kommentiert: »Man weiß nichts über seine Sinne, bevor nicht Medien Metaphern und Modelle bereitstellen.«³⁹ Teja Bachs Analyse verweist auch auf der Ebene der Signifikanten auf die Instabilität von Identitäten, hier speziell der Namen, die in fast anagrammatischer Art und Weise den Autor Antonio Manetti mit dem Holzschnitzer Manetto Ammanatini und dem Ganoven Matteo Manetti verknüpfen.⁴⁰ Ebenso wie die Werkzeuge in der Werkstatt, die verkehrt zusammengesteckt wurden, werden hier Signifikanten in Einzelteile zerlegt und neu kombiniert. Der Streich ist ebenso ein Experiment mit der Perspektive wie ein »Sprachspiel«⁴¹.

Was diese Geschichte, in Kombination mit den Experimenten, entfaltet, ist die mediale Bedingung oder das medientechnische Apriori einer jeglichen Mimese. Zwischen nachahmende und nachgeahmte Entität schieben sich immer wieder Prozesse, Techniken und auch Dinge der Informationsübertragung und bedingen die Nachahmung dadurch zuallererst. Brunelleschis Gemälde der Gebäude sind also keine naturgetreue Nachahmung einer Realität, die einfach so gegeben ist und auf die zugegriffen werden kann. Stattdessen wird zum einen die komplizierte Experimentalstruktur dieser Nachahmung offengelegt, die zum Erstellen und Überprüfungen des naturalistischen Gehaltes des Bildes notwendig ist. Zum anderen wird hier auch eine Form der Mimesis wirksam, die sich von gängigen Konzeptionen abgrenzt.⁴² Mimesis wird hier nicht als ein unidirektionaler Vorgang verstanden, in dem der/die/das Nachahmende ein Vor-Bild imitiert und den Prozess beim Erreichen dieses Ziels abschließt. Stattdessen wird ein mehrdirektionaler, sich gegenseitig be-

39 Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2011, S. 32.

40 Siehe Teja Bach: Brunelleschi und der Holzschnitzer, S. 68–69.

41 Ebd., S. 80.

42 Diese Arbeit ist im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« (FOR 1867/2) entstanden und orientiert sich an deren Neukonzeption der Mimesis als Kulturtechnik, in der Darstellung nicht als Nachahmung, sondern als Verkettung, Einbettung oder Re-Enactment funktioniert.

einflussender und im Vollzug *transformierender* Vorgang angenommen, der in alle Richtungen ausufert. Diese transformationsontologische Mimesis betrifft eben nicht nur den nachahmenden Teil, sondern wirkt sich ebenso transformierend auf das zuvor Nachgeahmte aus. Im Sinne der Experimente ließe sich sagen, dass Brunelleschi mit seiner Bildanordnung auch den ontologischen Status des Baptisteriums verunsichert hat. Das Gebäude ist nun auch Bild geworden, und es lässt sich als solches in die Hand nehmen, drehen und wenden oder gar transportieren. Es hält Einzug in Medienoperationen der Mobilität, der Skalierung und der Handhabung.

Besonders deutlich wird dieser Transformationsprozess natürlich an der Figur des Manetto, der in seiner eigenen Identität *existentiell* verunsichert wird. Manetto wird nicht nur eine andere Person, sondern gleich auch zur Intarsie, er wird selbst in eine fiktionale Struktur eingebettet und somit zum gestalteten Bild in dieser Konstruktion. Dieser Zustand der existentiellen Verunsicherung ist ebenjener, der der Analyse der intarsierten Bilder in dieser Abhandlung zugrunde liegen soll. Einerseits scheint klar zu sein, dass es in Trompe-l'Œil-Bildern, wie es Intarsien oft sind und wie Brunelleschis Experiment es zu sein scheint, nicht um eine Verwechslung des Bildes mit dem dargestellten Ding gehen kann. Baudrillard formuliert es in Anlehnung an Louis Marin und Pierre Charpentrat noch stärker: Nie habe sich jemand von einem Trompe-l'Œil derart täuschen lassen. Das Trompe-l'Œil bezeichne hingegen eher ein Spiel der Zeichen und der Dinge in einem stetig wechselnden Austausch beziehungsweise in Vor- und Nachahmungsverhältnissen, die sich allerdings nie richtig auflösen lassen und sich auf ein ›Ur-Ding‹ oder ›Ur-Zeichen‹ zurückführen lassen. Baudrillards und Marins Texte, die aus den 1970er und 1980er Jahren stammen, offenbaren damit zentrale Gedanken der philosophischen Strömung des Poststrukturalismus, der ebenfalls von einem dynamischen und keineswegs stabilen Zeichensystem ausgeht.⁴³ Baudrillard sieht in der Nachahmung der Realität durch das Trompe-l'Œil eine Verunsicherung des Konzepts der Realität; anders gesagt zeige es nur auf, wie inszeniert die Realität an sich bereits sei:

Im trompe-l'oeil geht es nicht darum, mit dem Realen zu verschmelzen, es geht darum, ein Simulakrum zu produzieren, während man sich voll und ganz des Spiels und des Kunstgriffes bewußt ist – indem man die dritte Dimension nachahmt,

43 Vgl. hierzu einführend Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?*, Berlin 1992. Obwohl der Titel anderes verspricht, zeigen sich an Deleuzes Ausführungen in dem Versuch, den Strukturalismus zu definieren, bereits eine Übersteigung desselben und gängige Figuren des Poststrukturalismus.

zieht man die Realität dieser dritten Dimension in Zweifel – indem man den Effekt des Realen nachahmt und überschreitet, zieht man das Realitätsprinzip radikal in Zweifel. Entäußerung des Realen *durch den Exzeß der Erscheinungsformen des Realen selbst*.⁴⁴

In intarsierten Trompe-l'Œils, so könnte man argumentieren, ist die Verwechslung zwischen Bild und Gegenstand, die Baudrillard ausschließt, noch möglich. Hier sind sowohl das Bildobjekt als auch der Bildträger aus demselben Material. Die Furnierstücke, die das Bild ausformen, haben ebenfalls eine Räumlichkeit und Tiefe, genauso wie die Bildfläche, die erst einmal ausgehoben werden musste. Intarsien verhandeln Bildraum und -fläche grundlegend anders als eine Bildtafel oder eine Leinwand, die zunächst in ihrer Flächigkeit unhintergebar sind. Allerdings soll hier trotzdem nicht von einer Verwechslung ausgegangen werden, sondern von einer gegenseitigen Beeinflussung im Sinne der transformationsontologischen Mimesis. Die Darstellung in und mit Holz, wie es fast ausschließlich geschah, hatte grundlegenden Einfluss darauf, *wie* bestimmte Materialien dargestellt werden konnten, und lässt eine starke Annäherung ebenjener Materialien an dasjenige des Holzes erkennen.⁴⁵

Intarsien in Deutschland: Der Wrangelschrank

Die italienischen Intarsien der Renaissance werden oft als eine ›Hochphase‹ der Intarsienkunst beschrieben, obwohl die Technik des Einbettens danach bei weitem nicht ausstirbt. Die Geschichte des dicken Holzschnitzers kann insofern auch als Ätiologie des Umstandes gelesen werden, warum neben Italien gerade in Ungarn eine hohe Nachfrage nach Intarsien herrschte.⁴⁶ Im Allgemeinen lässt sich eine Migration der Technik über die Alpen nach Österreich und Süddeutschland ausmachen, wo sie allerdings schnell andere stilistische Merkmale aufwies. So wird beispielsweise der Wrangelschrank in Münster (Abb. 5), der auf 1566 datiert wird, der Renaissance zugerechnet, weist allerdings bereits eine Stilistik auf, die den Übergang zum Manierismus markiert. Auf dem Wrangelschrank finden sich sämtliche Formen der in den Intarsien so getrennt gehaltenen Motive miteinander verwoben. So sieht man sowohl Landschaften, Architekturen und deren Ruinen als auch vegetabile

44 Baudrillard: das trompe-l'œil, S. 91.

45 Siehe Kapitel *Material-Mimese*.

46 Siehe hierzu Maria Zlinszky-Sternegg/Franz Gottschlig: Renaissance-Intarsien im alten Ungarn, Budapest 1966.

Elemente, Menschen und Tiere, Statuen und aufgehängte Objekte.⁴⁷ Durchwoben wird alles von einem die Bildfläche beherrschenden Rollwerk, das mit seinen Streben und Löchern an Mühlräder oder technoide Ornamente erinnert. Ebendieses Rollwerk mit seinen eigenen Einbuchtungen und Ausstülpungen vervielfältigt die Bildfläche und den Raum, indem es Ebenen einfaltet und heraustreten lässt. Der Bildraum ist nur noch hintergründig homogen durch die angedeutete Landschaft, auf und in der sich alle anderen Bildobjekte befinden. Die räumliche Relation der Bildobjekte untereinander im Sinne von ›davor‹ oder ›dahinter‹ wird durch das Rollwerk stetig unterlaufen. Die Bildobjekte scheinen sich eher auf der Fläche zu organisieren als in einem angedeuteten Raum, ein Umstand der auch durch die durchweg gleichbleibenden Größenverhältnisse zum Beispiel der Tiere und der in den Bäumen aufgehängten Objekte reflektiert wird. Stärker noch als bei den in dieser Arbeit im Fokus stehenden italienischen Intarsien wird hier die Bildfläche besiedelt und als ein topologisch unauflösbares Wimmelbild präsentiert.



Abb. 5

47 Zu den suspendierten Gegenständen siehe Kapitel *Vom Zusammenhalt der Dinge. Nägel und Haken*.

Auf dem Wrangelschrank zeigt sich eine Vermischung mit anderen Formen der Darstellung, die logisch verwandt scheinen. Die Bildsprache der Intarsien der Renaissance präferieren, wie im Zuge dieser Arbeit gezeigt werden soll, Figuren der Übertretung und Transgression von bildimmanenten Grenzen. Diese Figuren verbleiben allerdings auf der Ebene des Bildträgers streng innerhalb der Grenzen der Fläche. Es ist genau diese Spannung zwischen Fläche des Bildträgers und ausgehöhlter oder protrudierender Räumlichkeit, die die Darstellung der Intarsien ausmacht. Einerseits entspricht es der Logik der Intarsien, die Fläche nicht zu übertreten, andererseits ist auch bekannt, dass Intarsienschnitzer auch Skulpturen und andere Reliefs ausschnitzten.⁴⁸ Die Frage drängt sich auf, warum die Schnitzer nicht auch die Grenze der Zweidimensionalität hinter sich ließen und die Figuren zumindest als Reliefs – ähnliche Hybride zwischen Fläche und Raum, Architektur und Bild – ausformten. Genau dies geschah mit der Gattung der sogenannten Egerer Reliefintarsien, die im 17. und 18. Jahrhundert im damaligen ›Egerland‹ im heutigen Tschechien gefertigt wurden. An den Stil des Barocks angepasst, zeigen sie nun bevorzugt biblische oder alltägliche Szenen, die bewegte Interaktionen zwischen mehreren Figuren darstellen. Zur Technik bemerkt der Stadtarchivar und Museumsleiter Heribert Sturm:

Die Technik [...] beruht darauf, daß nach der Entwurfszeichnung die Teile des Bildes aus etwas stärker als furnierdünnen Holzblättern ausgeschnitten und auf einer Weichholzunterlage zusammengefügt und verleimt wurden, wobei man die durch Flachreliefschnitzerei plastisch hervorzuhebenden Einzelteile entweder aus dem zusammengeführten Bild herausholte oder bereits ausgearbeitete Flachreliefeile intarsienmäßig dem Bild einfügte.⁴⁹

Die Reliefintarsien befanden sich wohl größtenteils als kleinformatige Kassettenfüllungen an Kabinettsschränkchen, wurden allerdings auch als eigenständige, gerahmte Bilder gefertigt und verwendet.

48 Siehe zum Beispiel Abb. 49, in der bildinterne Säulen durch externe Säulen gerahmt werden.

49 Heribert Sturm: Egerer Reliefintarsien, München 1961, S. 35. Die Beschäftigung mit dem sogenannten Egerland ist politisch keineswegs neutral. Die geografische Region, die im heutigen Tschechien und Bayern liegt, wurde von der Wehrmacht 1938 besetzt, die dort ansässigen Deutschböhmen*innen wurden nach 1945 ausgesiedelt. Ein Beharren auf der deutschen Bezeichnung der Region kann also auch auf völkisches Gedankengut hinweisen, dem zufolge die Zuschreibung der Region zu Tschechien als Verlust und die Aussiedelung als Vertreibung betrachtet wird. Sturm war NSDAP-Mitglied, diese Lesart scheint also durchaus berechtigt. Wenn hier also von Egerer Intarsien die Rede ist, soll auf den historischen Kontext verwiesen werden, keineswegs auf den politischen Gehalt.

Boulle-Technik



Abb. 6

In Frankreich hingegen entwickelte sich in etwa zeitgleich eine andere Form der Einlegetechnik, die eng mit dem Namen André-Charles Boulle verbunden ist. Die nach ihm benannte Boulle-Technik arbeitet mit verschiedenen Materialien, wie Silber, Perlmutt, Schildpatt und dergleichen. Hierbei werden dünne Platten von möglichst kontrastierenden Materialien aufeinander verklebt und dann mit einer dünnen Säge, die feine Details erlaubt, ziselierte Ornamente ausgeschnitten, die anschließend in die jeweils andere Platte eingesetzt werden. Die zueinander deckungsgleichen Ornamente werden in *Première* und *Contre-partie* unterschieden und fanden sich entweder am selben Möbelstück, zum Beispiel an zwei einander zugehörigen Türen oder Fächern oder an zwei zueinander gehörigen Möbeln (Abb. 6). Das zeitgleiche Ausschneiden führt zu einem verlustfreien und direkt ineinander einfügbaren Ornament, eine Technik, die durch die neuartigen Laubsägeblätter, die 1562 erfunden wurden, ermöglicht wird. Diese Art der Verzierung sorgt für eine Bindung und Entsprechung der Möbel untereinander und bildet zusammengehörige Paare aus. Die Technik der Einbettung sorgt hier also für eine Verbindung vormals disparater Möbelstücke

und ist somit, wenn sie sich bildlich auch meist auf der ornamentalen Ebene bewegt, ebenso ein Operator der Verbindung, wie es für die Intarsien der Renaissance im Laufe dieser Arbeit skizziert werden soll.

Klappen als Exzess: Roentgen



Abb. 7

Als letzte große Station der Einlegearbeiten können noch die Möbel der Vater-Sohn-Werkstatt Abraham und David Roentgen zählen, die in Deutschland vom 18. bis ins beginnende 19. Jahrhundert tätig waren. Die Roentgens bauten komplizierte Wandelmöbel mit Geheimfächern, Ein- und Ausstülpungen, klapp- und faltbaren Einsätzen und dergleichen. Abraham Roentgen war hierbei für das Ersinnen dieser Mechanismen zuständig, während David Roentgen die Einlegearbeiten nach Vorlagen des Malers Januarius Zick verfertigte.

Zwei Punkte sind hier von besonderem Belang: zum einen der Exzess der Wandlungsoperationen, zum anderen die Darstellungsweise dieser Intarsien und ihre Verbindung mit den Motiven der Renaissance. Am Beispiel des Walderdorff-Schreibtisches lässt sich beides nachvollziehen (Abb. 7). Dieser Schreibtisch wurde für den damaligen Erzbischof und Kurfürsten von Trier Johann Philipp von Walderdorff um etwa 1758–1760 angefertigt. Der Aufsatz ist mit einem eingelegten Bild des Trierer Staatswappens als auch einem aus Perlmutter geschnitzten Porträtmedaillon des Kurfürsten verziert. Während die Bilder an den Seiten des Schreibtisches idyllische Landschaftsszenen darstellen, zeigt die Vorderseite des Schreibtisches größtenteils architektonische Innenansichten und greift mit dem schachbrettartig gemusterten Boden ein Motiv aus den zentralperspektivischen Zeichnungen und auch Intarsien des 15. und 16. Jahrhunderts auf.

Das Faszinierende an diesem Schreibtisch sind allerdings nicht nur die gearbeiteten Darstellungen und das handwerkliche Geschick, sondern seine Wandel- und Klappbarkeit, für die die Roentgens sehr bekannt waren. An fast jedem Teil des Schreibtisches lassen sich Schubladen oder Flächen herausziehen, Kästchen abklappen und Oberflächen wandeln. Nicht alle Geheimnisse und Mechanismen des Möbels sind sofort einsehbar, und die Roentgen-Möbel kamen häufig mit Bedienungsanleitungen. Der Schreibtisch erfüllt damit mehrere Funktionen: Er wandelt sich von einem Schreib- und Aufbewahrungsmöbel zu einem Betpult und Andachtsschrein. Das erwähnte Staatswappen kann seitlich weggedreht werden und enthüllt einen Aufbewahrungsraum für Reliquien, von der Vorderseite klappt ein Kniebrett zum Beten herunter. In dem Wandlungsmöbel spiegeln sich zum einen die Bedürfnisse Johann Philipp von Walderdorffs als sowohl weltliches wie kirchliches Oberhaupt. Zum anderen zeigen sich hier erneut Techniken der Wandlung, des Klappens und Mobilisierens der Möbel, die der Architekturhistoriker Sigfried Giedion dem ausgehenden Mittelalter wie dem Rokoko attestiert:

Die Beweglichkeit, die im Rokoko und Louis-seize mit der Erfindung des Rolldeckelschreibtisches, der Wiederbelebung des Drehstuhls, Kartentischen und zusammenklappbaren Möbeln, eine gewisse Rolle spielte, tritt nun in den Vordergrund. Es scheint den Entwerfern dieser Zeit ein besonderes Vergnügen gemacht zu haben, ihre Möbel mit allen Fächern, Schubladen, Spiegeln, Fallfronten und Rolläden möglichst zu öffnen, man möchte fast sagen in Bewegung zu setzen.⁵⁰

50 Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt am Main 1982, S. 361–364. Zur Verbindung zwischen Truhen, Bildern und Intarsien siehe Kapitel *Bilder als Truhen*.

Diese Beweglichkeit der Möbel – ihre Mobilität – sorgt zum einen für eine Multifunktionalität, zum anderen löst sie die Objekte aus ihrer angenommenen stummen Dienlichkeit und lockert die klar abgegrenzte Einheit des Möbels. Im Walderdorff-Schreibtisch findet sich dieses Prinzip in fast exzessivem Ausmaß. Die Einheit des Möbels und seiner Oberfläche wird komplett unterlaufen, indem es sich an allen Ecken und Enden selbst ausstülpt, vervielfältigt und wandelt. In fast fraktaler Logik erschafft es sich aus sich selbst heraus neu und verdreht dabei die Verhältnisse, das Vorne wird zum Unten, eine Seite zur Vorderfront, ein Wappen zum Schrein, Schubladen klappen weg, nur um dahinter mehr Schubladen zu enthüllen. Was vorher ein geschlossener und glatter Korpus war, franst sich nun an seinem Äußeren aus, und die Frage, zu welchem Zweck manche Oberflächen und Teile dienen, stellt sich komplett neu. Der Walderdorff-Schreibtisch nimmt eine Zwischenstellung ein; er ist gleichzeitig Kunstwerk und Möbel, Kontemplations- und Arbeitsgegenstand, in sich geschlossen und überbordend.

Auch auf bildlicher Ebene lassen sich Verbindungen zur Hochphase der Intarsien ziehen. Während sich Darstellungen wie in den Egerer Reliefintarsien oder den Boulle-Einlegearbeiten weit von dem distinkten Stil und den Bildinhalten der Renaissance entfernt hatten, werden bestimmte Charakteristika bei den Roentgens wieder aufgegriffen. Dazu gehört das Schachbrettmuster des Fußbodens, das sich prominent an den Vorderfronten zeigt und an den Seiten des Aufsatzes an die Rundungen anschmiegt. Die Seiten des Möbels sind hingegen mit bukolischen Landschaftsdarstellungen verziert. Sie weisen einen flächigen Bildaufbau sowie geringere Kontraste auf und sind ausschließlich mit Holz belegt, das zum Teil eingefärbt wurde. Der auffällige, weil kontrastreich gestaltete Schachbrettboden auf den Vorderseiten befindet sich allerdings nicht mehr im Freien, wie es bei den Idealstadtdarstellungen zu sehen war. Stattdessen bildet er den Fußboden im Inneren eines herrschaftlichen Palastes, der zahlreiche Rundbögen, Gänge, gerundete Fenster und Skulpturen aufweist. Die fast schon strenge Reduzierung auf das Material Holz, wie es in der Renaissance üblich war,⁵¹ wird nicht (mehr) eingehalten, die Materialien werden aber derart eingesetzt, dass sich auch hier das Material des Bildträgers und des Bildobjekts annähern, so zum Beispiel schimmerndes Perlmutter für die Fenster oder Elfenbein und Knochen für die Skulpturen. Auch die vielen Durchblicke, die die Räume hintereinander staffeln und somit aushöhlen, können als Zitat der italienischen Vorbilder gesehen werden. Es

51 Siehe Kapitel *(Un-)Belebte Materie Holz*.

scheint bezeichnend zu sein, dass man sich hier in einem Innenraum befindet. Laut Giedion hat die Mobilisierung des Adels und mit ihm der Möbel mit dem Mittelalter geendet, was zu einer Ausdifferenzierung der Möbel führte.⁵² Die neue Beweglichkeit, die er den Rokoko-Möbeln diagnostiziert, ist nun keine, die auf den Transport angelegt ist, vielmehr werden die Möbel im Stand mobilisiert, wie es an den Roentgen-Möbeln exemplarisch zu erkennen ist.

Des Weiteren lässt sich eine Lockerung und Unterbrechung der zentralperspektivischen Darstellung beobachten, was nur erneut bestätigt, dass die Zentralperspektive keine neutrale Repräsentationstechnik einer veräußerlichten Natur und somit ahistorisch ist. Stattdessen zeigt sich hier, dass auch die Verwendung der perspektivischen Methode stilistischen und epochalen Konjunkturen unterworfen ist und somit selbst auch als ein Stilmittel fungiert.

Un-/Ähnlichkeiten zu anderen Techniken

Seltsam mutet an, dass die Genese der Intarsie mit vielen anderen bildgebenden Techniken verbunden wird, die zunächst naheliegendste, Inkrustationen aus Stein, dabei allerdings keine Rolle zu spielen scheint. Auch Rohark lehnt eine Verbindung zwischen Intarsien und den sogenannten Pietra-Dura-Arbeiten ab: Die Werkzeuge seien zu unterschiedlich, außerdem könne bei Steinarbeiten nicht auf die gleiche Weise mit der Maserung und Schnittrichtung gespielt werden wie beim Holz.⁵³ Zumindest der letzte Teil der Argumentation kann so nicht ganz übernommen werden: Die Maserung der Steine wurde durchaus in die Gestaltung miteinbezogen und sorgte für Struktur in den eingelegten Flächen, die zum Beispiel für Vogelgefieder, Landschaften oder zur Darstellung von Blütenblättern genutzt wurden. Die Struktur dieser Maserung verlief allerdings unregelmäßiger als die Maserung des Holzes und konnte dementsprechend nicht derart gezielt eingesetzt werden.

Die Argumentation der (angenommenen) Unähnlichkeit der Techniken verläuft bei Rohark also anhand der Linien der beteiligten nicht-menschlichen Akteure sowie des Materials. Die Unähnlichkeit ließe sich auch weiter anhand des Bildprogrammes feststellen: Steininkrustationen zeigen im Falle

52 »Als die Wanderschaft des Mobiliars allmählich zu Ende geht, bevölkert sich das Innere des Hauses. Neue Typen entstehen, die auf Dauerhaftigkeit und Stabilität geschaffen sind. Es beginnt die Differenzierung der Möbeltypen«; Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 330.

53 Vgl. Rohark: Intarsien, S. 26–27.

der Pietre-Dura-Arbeiten der Cosmaten keine figürlichen Darstellungen, sondern geometrische und konzentrische Formationen von zumeist drei- und viereckigen *Tesserae* aus Marmor. Pietra-Dura-Arbeiten, die ab dem Barock des 16. Jahrhunderts große Popularität erlangten, zeigen zumeist eine sehr farbenfrohe ornamentale Gestaltung der Bildflächen mit Früchten, Blumen und kleinen Tierchen, zum Beispiel Vögeln. Auch vereinzelte Stillleben-Darstellungen üppiger Blumensträuße oder später Landschaftsdarstellungen sind bekannt, allerdings schwanken gerade die Stillleben zwischen flacher, ornamentaler Darstellung und dreidimensionaler Ausformung. Obwohl sich Pietra-Dura-Arbeiten wichtige Merkmale mit Intarsien teilen, so unter anderem die Technik des Einlegens sowie die Nutzung der materialeigenen Struktur, so unähnlich scheinen sie sich in ihrer Gestaltung zu sein. Pietra-Dura-Arbeiten weisen eben gerade kein Spiel von Fläche und Raum auf, ebenso wenig wie eine Selbstbezüglichkeit von Bildvehikel und Bildobjekt, die hier genauso gegeben sein könnte wie an den Holzobjekten der Intarsien, da auch sie zumeist an steinernen Möbelstücken wie Altären oder Tischplatten angebracht sind. Kurzum, obwohl Pietra-Dura-Arbeiten die Bildfläche auf der Ebene des Vehikels aushöhlen und somit unterlaufen, tun sie dies nicht auf der Ebene des Bildobjekts, wo sie die Flächigkeit vielmehr bestärken. Es ist allerdings gerade diese Verbindung aus künstlerischer Technik und dargestelltem Bildinhalt, die als so konstitutiv für Intarsien in den anschließenden Analysen angesehen werden.

Akteure

Vasari charakterisierte die Personen, die Intarsien anfertigen, als eher geduldig denn künstlerisch begabt.⁵⁴ Diese Aussage, die wohl eigentlich die Intention verfolgte, Holzeinlegearbeiten einen genuin künstlerischen Charakter abzusprenken, soll im Rahmen dieser Arbeit produktiv gewendet werden. Als Kunsthandwerk sollen Intarsien als Schnittstellen zwischen all diesen Bereichen – der Kunst, der Hände und des Werks – verstanden werden. Dass sie in der Nachschau gerade nicht als Kunstwerke betrachtet wurden, befreit sie bereits von dem Mythos der singulären Künstlerpersönlichkeit – ein Umstand, der sich darin bemerkbar macht, dass sehr viel häufiger auf die plurale Produktionssituation der Werkstatt aufmerksam gemacht wurde. Diese Produktionssituation wurde für die Malerei prominent durch die

54 Vgl. Vasari, Einführung in die Künste, S. 133.

Kunsthistorikerin Carmen Bambach in ihrer Abhandlung zu den italienischen Kunstwerkstätten der Renaissance aufgearbeitet.⁵⁵ Auch für die von Vasari als Kunst angesehenen Gattungen, ganz zuvorderst die Malerei, lässt sich nicht behaupten, dass ›das Bild‹ unmediatisiert von der geistigen Eingebung, dem inneren *disegno*, der Künstler*innen durch die Hand – höchstens noch vermittelt durch ein Zeichen- oder Malgerät – auf den Bilduntergrund übertragen wird. Bambach hingegen schlüsselt genau auf, dass die Kunst der Renaissance ein stetiger Übersetzungsprozess zwischen diversen Medien des Entwerfens, Verwerfens und Übertragens war.⁵⁶ Für eine medienwissenschaftlich interessierte Bildwissenschaft sind es genau diese Übersetzungsprozesse, die es in Wechselwirkung mit dem entstandenen Bild zu untersuchen gilt. Dabei rückt die Handlungsmacht immer weiter von dem menschlichen Subjekt weg und hin zu einer verteilten, pluralen Struktur, die der Soziologe Bruno Latour und andere theoretisch unter der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) gefasst haben. Hierbei werden die Handlungsmacht und die gegenseitige Wechselwirkung von menschlichen und nichtmenschlichen Beteiligten, Akteuren und Aktanten untersucht und Phänomene als Knotenpunkte sich stetig wandelnder Netzwerke verstanden.

Intarsien demonstrieren von vornherein ihre eigene Materialität und Technizität sowie die Spaltung der Bilder, die sich einer singulären Rezeption widersetzen. Diese Pluralität schlägt sich nicht nur im Ergebnis nieder, sondern tritt bereits in der Produktionssituation zutage. Das Bild – oder eher: die Bilder – als Resultat ist das Ergebnis eines Netzwerks aus menschlichen Akteuren sowie nicht-menschlichen Aktanten im Sinne von Werkzeugen und Material. Das Zusammenspiel scheint derart zentral, dass es, im Gegensatz zur Malerei der Zeit, auch Einzug in die bildliche Darstellung gefunden hat. In Abbildung 8 stellt sich der Intarsienschnitzer Antonio Barili in einem Bildnis selbst beim Schnitzen einer Intarsie dar. Barili sitzt in einer schmalen Nische, deren Seitenwände anscheinend mit einer Späneholzarmierung belegt wurden. Im Hintergrund des engen Raumes, in dem er sich befinden muss, sind ebenfalls ein Baum und ein Vogel zu sehen, dahinter vermutlich eine Öffnung in der Wand, durch die der Himmel mit Wolken zu sehen

55 Carmen Bambach: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600*, Cambridge 1999.

56 Siehe hierfür besonders das Kapitel »Processes, Materials, Tools and Labour«, ebd., S. 33–80.



Abb. 8

ist.⁵⁷ In dieser Darstellung werden disparate Bildgattungen und Räume miteinander verschränkt und in einem Bildfeld vereint – trotz der offenkundigen Brüche. Sowohl die beeengte Nische als auch der Baum, der im Innenraum zu wachsen scheint, und die Öffnung der Raumrückseite ergeben keinen homo-

57 Diese Tafel, die sich wohl einst in S. Quirico d'Orcia befand, gehört zu den wenigen, die museal migriert ist. Zuletzt befand sie sich im Österreichischen Museum für angewandte Kunst im Wien, wo sie im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Aus diesem Grund ist lediglich eine Schwarz-Weiß-Fotografie vorhanden, die hier zugrunde gelegt wird.

genen Bildraum. Stattdessen scheinen sie sämtliche Motive, die in Intarsien gehäuft verwendet wurden, in einem Feld aufzurufen und miteinander zu verbinden. Sowohl die Nische als Schwelle in einen Innenraum wie auch vegetabile Darstellungen und ein Ausblick auf eine Landschaft finden sich hier vereint. Diese Tafel kann also als eine Art Meta-Intarsie verstanden werden, die nicht auf eine mimetische Darstellung einer wie auch immer gearteten Außenwelt abzielt, sondern im Bild verhandelt, was im Medium der Intarsie möglich ist.

Diese Rekursion wird nicht zuletzt durch die Darstellung Barilis selbst weiter befeuert. Das Holzbrett, das er gerade bearbeitet, ruht auf der unteren Begrenzung und befindet sich somit an der Schwelle zwischen Bild- und Realraum, eine Position, die durch den Text weiter kommentiert wird: »HOC EGO ANTONIUS BARILIUS OPUS COELO NON PENICILLO EXCUSSI A.D. M.D.II«. Rohark übersetzt den Text mit: »Ich, Antonio Barili, habe dieses Werk mit dem Messer und nicht dem Pinsel gefertigt, im Jahre des Herren 1502.«⁵⁸ Ebenjenes Messer, ein Schultermesser zur besseren Führung, das speziell für Intarsien verwendet wird, ist prominent abgebildet. Auch hier werden weitere Diskurse aufgerufen, die stets mit Intarsien verbunden werden, wie die Verbindung zur Malerei sowie eine starke Demonstranz bei gleichzeitigem Entzug des Sichtbaren. Die Eigenzuschreibung Barilis, dass dieses Bild eben nicht mit dem Pinsel gefertigt wurde, sondern mit dem Messer, das im Moment des Bildes gerade noch im Schreiben/Schneiden begriffen ist, evoziert eine Verwechslungsgefahr zwischen Malerei und Intarsie. Dem Bild wird einerseits eine malerische Qualität zugesprochen, die durch die Eigenaussage der Tafel wieder untergraben wird. Dabei lässt sich auch diese Selbstbeschreibung kritisch betrachten: Die Tafel ähnelt weder einem Gemälde noch einer realweltlichen Situation, sondern stellt sich ganz klar als ein aus Holz geschnittenes Bild mit all seinen Maserungen und Strukturen dar. Der Bezug zur Malerei dient hier als ein Qualitätsmerkmal, das von Barili selbstbewusst propagiert wird: Die Intarsie sei ebenso gut in ihrer mimetischen Fähigkeit.

Weiterhin ambivalent verbleibt der Status der Tafel, die zum einen das Medium der Schrift aufruft und damit eine Eigenbeschreibung liefert, zum anderen diese Eigenbeschreibung den Betrachter*innen entzieht, indem sie auf dem Kopf steht und eigentlich Barili zugewandt ist. Die Tafel oszilliert hier also zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen einem bildinter-

58 Rohark: Intarsien, S. 137–138.

nen Blick und dem Blick der Betrachter*innen. Darüber hinaus ist es das Messer, das sich hier prominent in das Bild und die Tafel einschreibt und einritz. Schrift und die damit verbundene Repräsentation ist hier noch – oder wieder – ein räumlicher oder topologischer Akt, der nicht nur *auf* einer Oberfläche stattfindet, sondern sich *in* den Bild- und Schriftträger einschreibt und damit – ähnlich wie das Trompe-l'Œil – gewaltvoll Grenzen übertritt.

Das Bild – und rekursiv die Schrifttafel als Teil des Bildes – treten hier als das Ergebnis eines eng verbundenen Gefüges aus dem Schnitzer Barili und dem Werkzeug des Schultermessers auf. Im Folgenden soll es genau um diese Wechselwirkung zwischen menschlichen Akteuren und nicht-menschlichen Aktanten gehen, deren Kombinationen – und nicht etwa ein rein menschliches Genie – zu neuen Stilen und Darstellungsformen führten. Von daher soll noch einmal genauer auf die Werkzeuge sowie die Pluralität der Werkstätten eingegangen werden.

Menschliche Akteure

Wie bereits angedeutet, waren die italienischen Künstler*innen der Renaissance keineswegs singuläre Schöpfungssubjekte, sondern auf diverse Techniken, Praktiken und gelernte und ungelernte Arbeiter*innen – kurz: ein Netzwerk – angewiesen. Die meisten Künstler*innen waren Teil einer Werkstatt (*bottega*), innerhalb derer Aufgaben wie das Beschneiden und Bekleben von Kartons, die Übertragung des Entwurfs auf den Bildträger sowie Kolorieren bestimmter Bildteile klar verteilt waren.⁵⁹ Nichts anderes gilt für Intarsien, deren plurale Herstellungssituation allerdings häufig klarer kommuniziert und übertragen wird; letzteres lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass es mit der nachträglichen, degradierenden Einordnung der Intarsien als Handwerk keinen Bedarf gibt, ein einzelnes (Künstler*innen-)Subjekt zu überhöhen.

Die Herstellung der Intarsien war in Werkstätten organisiert, die sich hierarchisch um einen oder mehrere Meister gruppierten. Dazu kamen Arbeiter (*lavorente*) oder Jungen (*garzon*) sowie Lehrlinge.⁶⁰ Wenn also in dieser Arbeit von einzelnen Namen in Verbindung mit vorgestellten Intarsienbildern die Rede ist, so ist dies heuristisch und metonymisch zu verstehen. Diese

59 Darüber hinaus gab es noch weitere Angehörige des Haushalts wie »garzoni« (probably advanced assistants) »discepoli« (pupils) »fattori« (laborers or helpers) »fattorini« (errand boys), or »servitori« (servants)«; Bambach: Drawing and Painting, S. 31.

60 Rohark: Intarsien, S. 109–110.

Namen bezeichnen hier (nur) den jeweiligen Meister der Werkstätten, die als »Vertreter, »Markenzeichen« und »Vertriebsbeauftragte[]« der gesamten Werkstatt«⁶¹ fungierten. Rohark vermutet außerdem, dass die Meister in ebenjenen Funktionen häufig auf Reisen waren und von daher wenig Zeit hatten, selbst ausführend tätig zu sein. Dazu kommt, dass die Materialien ebenfalls gesichtet und beschafft werden mussten und es überregionale Aufträge gab. Rohark verweist auf die unterschiedlichen Praktiken, nach denen manche Werkstätten die Möbel in ihren eigenen Räumlichkeiten gestalteten, um sie dann an ihrem Auftragsort aufzubauen. Andere wiederum reisten mit der gesamten Werkstatt an den betreffenden Ort, um das Möbel dort aufzubauen.⁶² Rohark attestiert den Intarsienschnitzern im Allgemeinen einen sehr mobilen Lebensstil, der von der Beschaffung von Material und Aufträgen bis hin zum Aufbau eines Objekts geografisch weit gestreut sein konnte.

Arbeitsteilung

Die einzelnen Möbel wurden wohl in den Stätten nicht auf Vorrat, sondern erst nach einem Auftrag produziert. Das liege in der Natur der Produkte, so Rohark, »die sehr individuell, an örtliche Gegebenheiten angepasst und relativ teuer waren.«⁶³ Anders verhält es sich mit den ornamentalen Rahmen, die wohl oftmals auf Vorrat produziert oder von »spezialisierten Meistern«⁶⁴ bezogen wurden. Die Restauratorinnen Angelika Rauch und Rose von Kittlitz verweisen auf den seriellen Produktionscharakter dieser Ornamente und die damit verbundenen arbeits- und materialökonomischen Aspekte.⁶⁵ Gerade Blockintarsien bieten sich aufgrund ihres mosaikhafte Charakters gut zur Resteverwertung an. Aus relativ geringen Mengen an Holz können hier einige Meter Ornamentband hergestellt werden. Der Restaurator Antoine Wilmering hat vorgerechnet, dass ein Block in der Renaissance etwa 25 cm Länge

61 Ebd., S. 108.

62 Ebd., S. 112.

63 Ebd., S. 113.

64 Ebd.

65 Siehe Angelika Rauch/Rose von Kittlitz: »Brunnen am laufenden Band«. Serienproduktion bei italienischen Intarsien des 15. Jahrhunderts, in: *Restauro. Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung* (1997), H. 6, S. 394–397.

und 5 cm Dicke hatte, was bei einer Furnierstärke von 0,5 cm immerhin 2,5 m fertiges Ornament ergibt.⁶⁶

Diese arbeitsteiligen Prozesse führten zu einer Spezialisierung bestimmter Werkstätten für bestimmte Motive, die vermutlich ebenfalls der Blockintarsientechnik als Möglichkeit der genauen Replikation bestimmter Motive folgten. So konnten Rauch und von Kittlitz zeigen, dass bestimmte Motive bestimmten Werkstätten zugeordnet werden konnten. Diese Motive finden sich dann an mehreren Möbelstücken wieder, was darauf hindeutet, dass sie eingekauft und verarbeitet wurden. Diese Art der Herstellung verweist auf die arbeitsteiligen Aspekte, die die Vorstellung eines intentionalen und singulären Schaffensprozesses untergraben. Stattdessen machen sie die pluralen Herstellungsverhältnisse deutlich, die unter anderem auch ihre kontingenten Aspekte beinhalten. Die Verwendung bestimmter Ornamentmotive konnte also vielleicht auch aus relativ profanen Gründen geschehen, nämlich weil sie einfach bereits vorhanden waren oder auf Vorrat gekauft wurden. Rauch und von Kittlitz nennen auch die Verknüpfung bestimmte Grundmuster, die jeweils neu kombiniert für vielfältige Ornamente sorgte:

So werden die jeweils identischen, immer wiederkehrenden quadratischen Segmente von verschiedenen Bändern gerahmt oder durch Konsolbänder und Giebelreihen nach oben erweitert. Diese Vorgehensweise ermöglichte die relativ schnelle Fertigstellung des Gestühls, das reich und vielfältig verziert wirkt, jedoch aus wenigen Grundmotiven aufgebaut ist, die geschickt mit Bändern verschiedenster Art kombiniert wurden.⁶⁷

Blockintarsien sind somit kosten- und zeitsparende, weil reiterative Dekorationen. Intarsien untergraben somit auf Herstellungsebene die Vorstellung eines intentionalen und in sich geschlossenen Werks, das von einer oder wenigen Personen geplant wurde, und verweisen stattdessen auf ihren an sich geteilten Herstellungsprozess. So nennen Rauch und von Kittlitz diese Herstellungssituation auch eine »serielle Produktion«⁶⁸, was einen dezidiert modernen Anstrich hat. Mit der Trennung von Rahmenornament und Bild auf der Ebene der Herstellung soll allerdings nicht behauptet werden, dass sie gar nicht aufeinander referieren würden. Im Gegenteil, in dieser Arbeit wird mehrfach auf die Bezüge von Rahmenornament zum Bildfeld eingegangen werden, da sie, so die These, sich in ihrer Operationalität entsprechen.

66 Olga Raggio/Antoine M. Wilmering: The Liberal Arts Studio from the Ducal Palace in Gubbio, in: The Metropolitan Museum of Arts Bulletin 53 (1996), H. 4, S. 1–58, hier S. 49.

67 Rauch/Kittlitz: ›Brunnen am laufenden Band‹, S. 396.

68 Ebd.

Nichtmenschliche Akteure: Werkzeug

Ein derart diffiziles Handwerk entstand nur im Verbund mit vielen unterschiedlichen Werkzeugen, deren jeweilige Beschaffenheit einen großen Effekt auf das später entstandene Werk hat. Wichtige Werkzeuge für die Intarsienschnitzerei sind das Schultermesser, später Furnierrmesser, Schlägel, Stechbeitel, Hohl- und Stecheisen und nicht zuletzt die Säge.⁶⁹ Aufgrund ihrer speziellen Beziehungen zum Körper und der mimetischen Bezüge sollen im Folgenden Schultermesser und Säge gesondert vorgestellt werden.

Verkörperlichtes Schneiden: Das Schultermesser

Am eindrücklichsten verdeutlicht wird der Verbund zwischen Körper, Werkzeug und Werkstoff durch das Schultermesser (Abb. 8). Diese Messer wurden noch zu Zeiten der Renaissance verwendet, da hier die noch relativ dicken Furniere (0,5 cm) eine stärkere Kraftübertragung erforderten. Als durch die Laubsäge dünnere Furniere möglich waren, wurden einfache Furnierrmesser verwendet, die wie ein Skalpell in der Hand gehalten werden können. Der verlängerte und gebogene Griff des Schultermessers wird auf die Schulter aufgelegt, die Klinge dann mit der Hand geführt. Durch den verlängerten Hebel kann somit Kraft eingespart werden, außerdem ist durch die Einbeziehung des gesamten Oberkörpers eine größere Stabilität gewährleistet. Gerd Kossatz beschreibt den Vorgang des Schneidens mit dem Schultermesser folgendermaßen:

Die ersten bekannten italienischen Intarsienschnneider stellten oder schnitten in das Massivholz die Umrisse der Ornamente mit Bildhauereisen oder dem Schultermesser ein. Der lange Griff des letzteren wurde am einen Ende auf die Schulter gelegt; die Hand umfaßte das andere Ende, an welchem die Klinge saß. Die gegebene Hebelwirkung erlaubte eine erhebliche Kraftübertragung. Mit dem schmalen Stecheisen wurden alsdann die so umrandeten Flächen ausgegründet und in die entstandenen Vertiefungen die mit dem Schnitzmesser zugerichteten Holzteile eingelegt.⁷⁰

Der Nachteil dieses Messers im Gegensatz zu einem normalen Schnitzmesser ist, dass man die Schnitztätigkeit nur im Sitzen ausüben kann. Außerdem ist es behäbiger, mit diesem Messer zu schnitzen, es dauert länger und ist nicht

69 Siehe Helmut Flade: Der Werkstoff und die Technik, in: ders.: Intarsia. Europäische Einlegekunst aus 6 Jahrhunderten, Dresden 1986, S. 379–409, hier S. 385.

70 Gert Kossatz: Der Kunst der Intarsia, Dresden 1954, S. 14.

für feine Details geeignet. Auch Flade kommentiert den körperlichen Einsatz, den das Schneiden mit dem Messer am Material Holz abverlangt:

Das Schultermesser ist ein Werkzeug, das typisch ist für die Einlegetechnik. Es verweist auf die körperliche Anstrengung, die der werkzeugführenden Hand abverlangt wird und sich über den langen Schaft des Messers auf den ganzen Körper überträgt. In der Arbeit mit dem Schultermesser wird die gleiche Unmittelbarkeit in der Auseinandersetzung mit den stofflichen Wesensmerkmalen des Holzes spürbar, wie man sie bei der Ausformung des Holzkörpers mit Axt und Beil, beim bildnerischen Beschlagen mit Stech- und Hohleisen und nicht zuletzt beim Formen gedrechselter Geräte mit dem Dreheisen empfindet: Das »Wägbare« wird gesucht, das Übereinstimmende zwischen Auge und Hand, das immer ein Quentchen Unzulänglichkeit, eine Abweichung des Bild vom Ideals einschließt.⁷¹

Was Flade erkennt, ist, dass das Messer gerade nicht auf die Unmittelbarkeit, sondern auf die Mittelbarkeit verweist. Messer und Material stehen in einem Verbund miteinander, in dem das eine auf das andere einwirkt. So weist der Gewerbeschullehrer und Autor Hans Adam darauf hin, dass das Verhältnis von Schnitt und Faserrichtung des Holzes einen großen Einfluss auf Aufwand und Form des geschnittenen Furniers hat.⁷² Verläuft der Schnitt parallel zu den Holzfasern, ist der Kraftaufwand am geringsten, der Schnitt kann allerdings leicht verziehen, wenn man der Struktur der Fasern folgt. Schneidet man quer zu den Fasern, so ist die Gefahr des Verzuges gering, der Kraftaufwand aber sehr hoch. Ein diagonalen Schnitt kann je nach Winkel die Vor- und Nachteile der beiden anderen Schnittformen aufweisen. Adam macht weiterhin auf die Gefahr aufmerksam, dass besonders spitzwinklige Furnierstücke je nach Faserverlauf leicht abbrechen und somit eine besondere Material- und Formenkenntnis des*der Schnitzer*in erfordern. Das Schultermesser bezieht nicht nur die Hand des*der Schnitzenden, sondern gleich den gesamten Oberkörper mit ein und schmiegt sich an ihn an. Auf diese Weise ist sowohl das Werkzeug anthropomorphisiert als auch die Leistung und Kraft vom menschlichen auf den nichtmenschlichen Akteur delegiert. Intarsien auf diese Art zu schneiden ist eine stark verkörperlichte Arbeit, die den Verbund aus Mensch, Werkzeug und Material exponiert.

71 Flade: Geschichte der Intarsia, S. 11.

72 Siehe Hans Adam: Intarsien. Werkstoff, Formgestaltung, Technik, Stuttgart 1971, S. 79.

Verzahntes Schneiden: Die Säge

Die Säge hingegen ist eines jener Werkzeuge, die, ohne selbst mehrteilig zu sein, komplizierte Kräfteübertragungen erlauben und mehrteilige und rhythmische Arbeitsvorgänge ermöglichen. Vielleicht ist es deshalb nicht verwunderlich, dass gerade die Säge mit namhaften Personen und mythischen Entstehungsgeschichten verbunden ist. So ist laut Plinius der Architekt und Erfinder Dädalus Urheber der Säge:

Das Schmieden des Eisens erfanden die Kyklopen; die Töpferei der Athener Korobos, die Töpferscheibe dabei der Scythe Anacharsis, nach anderen, der Korinther Hyperbios. Die Bearbeitung des Holzes und dazu die Säge, die Axt, das Lot, den Bohrer, den Leim und den Fischleim erdachte Daidalos.⁷³

Bei Ovid findet sich der Verweis auf Dädalus' Neffe Perdix, der die Säge nach einem Naturvorbild geschaffen und damit Dädalus' Zorn auf sich gezogen haben soll.

Als Dädalus den Leib seines unglücklichen Sohnes zur letzten Ruhe legte, beobachtete ihn aus einer Wasserfurche im Kornfeld ein geschwätziges Rebhuhn [...] [E]s war erst vor kurzem zum Vogel geworden, dir, Dädalus, zum ewigen Vorwurf. Zu ihm hatte nämlich, da sie dessen Schicksal nicht ahnte, seine Schwester ihren Sohn in die Lehre gegeben. Erst zweimal sechs Jahre zählte er, doch war sein Geist gelehrt. Er sah im Innern eines Fisches das Rückgrat, nahm es zum Vorbild und schnitt in ein scharfes Eisen eine Reihe von Zähnen. So erfand er die nützliche Säge. [...] Dädalus packte der Neid, er stürzte den Neffen von Minervas heiliger Burg herab und log, dieser sei selbst ausgeglitten. Doch die Göttin, die den Begabten liebt, fing ihn auf, machte ihn zu einem Vogel und hüllte ihn, noch mitten in den Lüften, in Federn.⁷⁴

Die Erfindung der Säge überhaupt scheint einem mimetischen Prinzip zu entsprechen. Der Technikhistoriker Franz Maria Feldhaus beschreibt die Erfindung der Säge als eine Zufallserfindung, die sich ebenfalls an Prinzipien orientierte, die der Tierwelt entlehnt waren. So gibt Feldhaus die Episode wieder:

Die römischen Schriftsteller verlegten die Erfindung der Säge in die Zeit, da der sagenhafte Daedalos zu Athen lebte. Und sie erzählen: Thalos, ein junger griechischer Künstler, der bei Daedalos in der Lehre war, fand einst die Kinnlade einer Schlange, die er spielend an einem Holz hin- und herrieb. Da bemerkte er, daß die Zähne in das Holz einschnitten und sich das Holz so teilen ließ. Dies brachte ihn auf

73 Plinius: Naturkunde, Buch VII, § 198.

74 Ovid: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen, Zürich 1994, Buch VIII, Vers 236–246 und 250–253.

den Gedanken, ein Werkzeug zu machen, das die Schärfe der Zähne der Schlange nachahmte. Er nahm also ein Stück Metall, schnitt nach dem Muster der kleine, kurzen und eng bei einanderstehenden [sic] Zähne der Schlange Zacken hinein und so entstand die erste Säge.⁷⁵

Dädalus, so Feldhaus weiter, bringt Thalos aus lauter Eifersucht um dessen Erfindung um und flieht daraufhin nach Kreta zum König Minos, wo er das berühmte Labyrinth entwirft. Die Quellen, die Feldhaus zitiert, so unter anderem die bereits angesprochene Stelle bei Ovid, Seneca und Plinius, stimmen nicht verbatim mit Feldhaus' Wiedergabe überein,⁷⁶ aber gewisse Gemeinsamkeiten lassen sich festhalten. So ist die Säge mit dem Namen Dädalus verbunden, als dessen Attribut sie auch oft fungierte. Zum anderen wird die Erfindung der Säge hier mit einer mimetischen Operation verbunden, die in der Tierwelt vorkommende Formen als technische Operationen erkennt und nachahmt. Das technische Gerät Säge wird aus den ursprünglichsten Sägewerkzeugen, den Zähnen – wenn auch eher den menschlichen als denen der Schlange –, abgeleitet; der immer noch gebräuchliche Begriff der Sägezähne verweist auf diese Ursprungsmythos. Die Säge ist, trotz offensichtlicher Unterschiede zum Messer und damit zum Schneiden,⁷⁷ durch die Wortherkunft eng mit diesen verbunden:

Die Säge ist ethymologisch [sic] mit andern schneidenden Instrumenten verwandt. So heißt die Sense im Althochdeutschen »segansa«, die Pflugschar »seh«, die Sichel »sihhila« und das Messer »sahs«. Ursprünglich gehen diese Worte auf die lateinische Bezeichnung für »schneiden« = »secare« zurück.⁷⁸

Die Laubsäge, wie man sie heute kennt, wurde erst 1562 in Italien zur Herstellung von Intarsien erfunden. Ihr besonders dünnes Blatt ermöglichte es erst, sehr feine Details und Ornamente auszusägen. Die im französischen Raum bekannte Boulle-Technik mit *Première* und *Contre-partie* wurde erst durch eine besonders dünne Säge und damit wenig Materialverlust möglich. Ist das Sägeblatt zu dick, ergibt sich ein breiter Spalt zwischen dem ausgesägten Ornament und dem Hintergrund und der filigrane Eindruck geht verloren. Die filigranen Ornamente der Barock- oder Rokoko-Verzierungen ergeben sich aus den technischen Bedingungen, die diese erst möglich machen.

75 Franz Maria Feldhaus: Die Säge. Ein Rückblick auf vier Jahrtausende, Berlin/Remscheid 1921, S. 12.

76 Zu Feldhaus' Fehlern siehe Markus Krajewski: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900, Frankfurt am Main 2006, S. 141–195.

77 Zum Schnitt als epistemologische Kategorie siehe Kapitel *Material Turn und epistemische Schnitte* dieser Arbeit.

78 Feldhaus: Die Säge, S. 21.

Intarsienschnitzer besaßen ein großes Material- und Technikwissen, das so auch in die Darstellungen einfluss. Da gerade dem Material Holz und seinen Besonderheiten eine maßgebliche Rolle in den Bildern zukam, wird es im Folgenden näher beleuchtet. Im Sinne einer Technik- und Materialgeschichte soll das Holz hier ebenfalls als ein buchstäblich tonangebender Aktant begriffen werden.