

Mobiles und Mobiliar

Dieses Kapitel soll sich mit dem Gegenstandscharakter der intarsierten Bildträger auseinandersetzen. Intarsien sind zunächst Bilder, die sich an Möbeln befinden und entgegen einem singulären Verständnis vom ›Bild‹ in der Moderne nicht als singuläre reine Kunstobjekte auftreten.¹ Als materielle und räumliche Bildgefüge sind sie in Praktiken des täglichen und rituellen Gebrauchs eingebunden. Sie sind Teil eines Alltags und einer Umgebung, die sie durch ihre Materialität, ihre Verwendung und ihre symbolischen Funktionen maßgeblich mitprägen. Die Örtlichkeiten des Klosters, der Abtei oder auch der fürstlichen Paläste, in denen sie auftreten, sind an sich bereits privilegierte Orte und somit Architekturen, die auf eine eigene Weise Ein- und Ausschlüsse verwalten. Intarsien sind in diese Orte eingelassen und somit auch Teil der Architekturen, die von einer besonderen Reflexivität ihres Ein- und Ausschlusses zeugen.

Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses

Eine besonders prominente Rolle in der Analyse von Intarsien nimmt das *Studiolo* ein. Als ein Raum, der in seiner Funktion und Bedeutung selbst historischen Konjunkturen unterliegt,² verkompliziert sich das Phänomen, so im Folgenden die These, weiter durch den Einsatz von eingebetteten Bildern. Zunächst soll allerdings auf das *Studiolo* und seine Besonderheiten eingegangen werden. Der Kunst- und Architekturhistoriker Andreas Vetter beschreibt das *Studiolo* in seiner Abhandlung *Hermetische Architektur* folgendermaßen: »Die kleinste architektonische Einheit, die sich mit baulichen Parametern um einen Raum bemüht, der unter gleichzeitigem Abschluss nach außen das konzentrierte Versenken in produktives oder meditatives Tun befördert, ist zweifelsohne der ausblicklose Innenraum.«³ Wichtige Charakteristika werden hier genannt: Das *Studiolo* ist klein, es ist nach außen abgeschlossen, also fensterlos, und befindet sich im Inneren des Gebäudes. Diese Eigenschaften stehen

1 Diese Gegenüberstellung wird eingehender im Kapitel *Gespaltene Bilder – Diskurse der Mehrteiligkeit* behandelt.

2 Siehe hierzu die eingängige Studie von Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977.

3 Andreas Vetter: *Hermetische Architektur. Überlegungen zu einer grundsätzlichen Dimension*, Paderborn 2019, S. 287.

allerdings den vermuteten Aktivitäten des Lesens und Verwaltens in diesen Räumen scheinbar diametral entgegen: Wie soll gelesen oder geschrieben werden ohne Lichteinfall? Inwiefern sollen in diesem Raum repräsentative Tätigkeiten ausgeführt werden, wenn er doch selbst von allen Interaktionen abgeschnitten ist und Einsamkeit und Ausschluss symbolisiert?

Weitere Rätsel geben die intarsierten Wandpaneele auf, die zwar auf ihren Bildseiten Gegenstände des Gebrauchs wie Schränke oder Truhen zeigen, allerdings keine Möglichkeiten der Aufbewahrung dahinter verbergen. Die intarsierten Bildobjekte werden somit häufig als ein indexikalischer Verweis auf die realen Gegenstände der Kontemplation, wie Bücher oder Schreibgerät, gelesen, die sich allerdings nicht in diesem Raum, sondern an anderen Orten im selben Gebäude befinden. So vermutet beispielsweise die Kunsthistorikerin Christiane Hessler über das *Studiolo* in Urbino, dass die intarsierten Bildobjekte lediglich die Gegenstände der Gelehrsamkeit evozieren und imitieren sollen und somit eine mimetische Gegenwelt etablieren:

In view of the predominantly muted light (there was only a single high window above the door)—and given the existence of a spacious and very important library on the ground floor of the palace—it seems more than doubtful whether this chamber could, in fact, be used for longer periods of reading, even if a table had been placed in the centre, as one source from a later period, 1587, attests. It almost seems as if the abundance of books represented in the intarsia and portraits were meant to replace the real ones. In short, it is just a mimetic evocation of a world of books.⁴

Die intarsierten Bücher werden hier also in den Dienst der Mimesis und der Medienoperation der Translokation gestellt, sie imitieren ›nur‹ Bücher, die im Fürstenpalast zwar vorhanden sind, allerdings an einem anderen Ort. Sie stabilisieren ebenso wie eine ikonografische Lektüre der Gegenstände eine Dichotomie der realen Welt und einer Bildwelt, wobei die Bildwelt der realen immer nachfolgt und infolgedessen defizitär und nachrangig verbleibt. Des Weiteren erhalten die Bildobjekte ihre Legitimierung einzig über die örtliche Nähe der realen Bücher, was sie weiter in eine relationale Abhängigkeit versetzt und den Verweischarakter der Dinge untereinander betont. Hessler liest das Bildprogramm der *Studioli* also indexikalisch, die Bilder sind hier nur eine Art Spur der anderweitig tatsächlich anwesenden realen Gegenstände.

4 Christiane Hessler: Dead Men Talking: The Studiolo of Urbino. A Duke in Mourning and the Petrarchan Tradition, in: Karl A. E. Enenkel/Christine Göttler (Hrsg.): *Solitudo. Spaces, places, and times of solitude in late medieval and early modern cultures*, Leiden/Boston 2018, S. 365–404, hier S. 373–374.

Als mimetische Evokation könne dieses *Studiolo* also nichts anderes – und vor allem nicht mehr – sein als eine leere Nachahmung eines Arbeitszimmers. Dies scheint eine Lesart von Mimesis, Kunst und nicht zuletzt den aufwendig gestalteten *Studioli* zu sein, die die Einbindung und Einbettung der Bilder, Möbel und nicht zuletzt der menschlichen Subjekte nicht einbezieht. Stattdessen soll hier über den architektonischen Status der Wandpaneele und das Verhältnis zu den Bildmotiven nachgedacht werden. Dabei soll die These vertreten werden, dass *Studioli* die grundlegenden Architektur-Operationen des Umschließens, Umgebens und Einhüllens bis zum Exzess ausstellen.

Beginnen kann hierfür bei dem Architekten und Kunsthistoriker Gottfried Semper. In seiner Abhandlung *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*⁵ von 1860 will Semper nichts weniger als eine universale Stilgeschichte verfassen. Dabei geht er allerdings von den Stoffen aus, die er nach ihren Qualitäten in vier Kategorien unterteilt:

- 1) biegsam, zäh, dem Zerreissen in hohem Grade widerstehend, von grosser absoluter Festigkeit;
- 2) weich, bildsam (plastisch), erhärtungsfähig, mannichfaltiger Formirung und Gestaltung sich leicht fügend und die gegebene Form in erhärtetem Zustande unveränderlich behaltend;
- 3) stabförmig, elastisch, von vornehmlich relativer, d.h. der senkrecht auf die Länge wirkenden Kraft widerstehender Festigkeit;
- 4) fest, von dichtem Aggregatzustande, dem Zerdrücken und Zerknicken widerstehend, also von bedeutender rückwirkender Festigkeit, dabei geeignet, sich durch Abnehmen von Theilen der Masse zu beliebiger Form bearbeiten und in regelmässigen Stücken zu festen Systemen zusammenfügen zu lassen, bei welchen die rückwirkende Festigkeit das Prinzip der Konstruktion ist.⁶

Diesen vier Stoffkategorien teilt er dann die Tätigkeiten textile Kunst, Keramik, Tektonik und Stereotomie zu, die er allerdings als Techniken begreift und die von daher nicht auf die Verarbeitung der ihnen zugeordneten Stoffe beschränkt bleiben: »So gehören auch der textilen Kunst nicht bloss die eigentlichen Gewebe an, wie sich diess aus dem Folgenden ergeben wird.«⁷ Das Textile gilt ihm dabei als »Urkunst«,⁸ da das Textile aus seinen stofflichen

5 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Bd. I: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt am Main 1860.

6 Ebd., S. 2.

7 Ebd., S. 11.

8 Ebd., S. 13.

Eigenschaften heraus elementare Kulturtechniken überhaupt erst ermöglichte:

Der Mensch kam auf die Idee, ein System von Stoffeinheiten, deren charakteristische Eigenschaften in der Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Zähigkeit bestehen, zusammenzufügen aus folgenden Gründen: erstens um zu reihen und zu binden; zweitens um zu decken, zu schützen, abzuschliessen.⁹

Die Kulturtechniken des Reihens und Verbindens sowie des Deckens, Schützens und Abschließens folgen dabei entweder »der linearischen oder planimetrischen«¹⁰ Grundform, sind also entweder linien- oder bandförmig oder weisen eine Fläche auf.

Der Philosoph und Bildwissenschaftler Gottfried Boehm argumentiert in seinem Artikel *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum* ähnlich, wenn er im Laufe des Textes Fläche und Linie in immer wieder neue Relationen zueinander setzt und den Grund als eine »Figur des Anfangs«¹¹ bezeichnet. Dabei begreift er den Grund als »mehrfach lesbar, unter anderem agrikulturell, architektonisch, geologisch, geometrisch, literarisch, theologisch, logisch oder bildnerisch.«¹² Aus dieser buchstäblich vielschichtigen Figur entwickelt er eine Art Kulturtechnik des Grundes, die quer durch alle Epochen und Geografien auf jede Fläche applizierbar ist, *auf* und *mit* der sich etwas zeigt. Versteht man den Grund als Kulturtechnik, so ist auch klar, dass er nicht ontologisch stabil ist, sondern sich stets neu (kon-)figuriert und hervorgebracht werden muss, sich entfaltet und emergent ist.¹³ Als Wechselbeziehung zwischen Figur und Grund, zwischen Vertikalität und Horizontalität folgt er schließlich Semper in seiner Theoretisierung des Textils oder des Flechtens als erste vertikale Fläche, die zur Abgrenzung genutzt wird. Während Semper von einem geflochtenen Weidenzaun spricht,¹⁴ der den Grund domestiziert, indem er ihn in den eigenen und fremden Besitz unterteilt, so geht Boehm auf die marokkanischen Nomad*innenvölker und ihre Teppiche ein. Die Flexibi-

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Gottfried Boehm: *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum*, in: ders./Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Paderborn 2012, S. 29–92, hier S. 29.

12 Ebd.

13 Die Überlegungen hier speisen sich zum Teil aus Martin Siegler: *Things in Cases. Zur Existenzweise von Notfalldingen*, in: Christina Bartz/Timo Kaerlein/Monique Migelbrink/Christoph Neubert (Hrsg.): *Gehäuse. Mediale Einkapselungen*, Paderborn 2017, S. 291–304.

14 Semper nennt die Hecke und das Zweiggeflecht das »ursprünglichste Motiv für Raumabschluss«; Semper: *Der Stil*, S. 245.

lität bei gleichzeitiger Stabilität, die Semper dem Textilen zuspricht, kommt bei Boehm ebenfalls zum Tragen, wenn er über die Nomad*innen schreibt:

Diese allzeit mobile Kultur brachte ebenso mobile wie flexible Artefakte hervor, die ihren Zweck an unterschiedlichen Orten und in sehr verschiedenen Situationen erfüllen: *liegend* auf dem Boden, *senkrecht* als Sicht- oder Windschutz in den Zelten, *angeschmiegt* an den Körper wie ein weites Gewand, *ausgebreitet* als Decke oder *eingerollt* als Polster, ökonomisch *zirkulierend* als Tauschreserve für schlechte Zeiten.¹⁵

In seinen vielfältigen Verwendungsweisen zeigt der Teppich unter anderem eine Grundoperation der Architektur, nämlich diejenige des Umhüllens, Umgebens und damit auch Einschließens. Wenn Kulturtechniken als Grundoperationen der Grenzziehung und Differenzierung gedacht werden, so geschieht dies in der Architektur vermittelt über die Fläche, genauer über die Flächen, die in einen Raum übersetzbaren werden. Das flexible Material und die Operation des Textilen stellen somit eine Relationalität zwischen den in der Geometrie so distinkt betrachteten Sphären von Linie, Fläche und Raum her.¹⁶ Der Teppich in Boehms Beispiel ist somit nicht intrinsisch eine Wand oder ein Gewand, sondern zeigt sich in jeweils anderen Kontexten anders und stellt damit seine eigene Operationalität und Potentialität aus. Die Etymologie von Ge-Wand, die aus dem althochdeutschen Wort für Winden, Gewundenes entsteht, verweist auf ihren textilen, vegetabilen und flexiblen Ursprung.¹⁷ Die damit einhergehende Topologisierung der Sphären Linie, Fläche und Raum ist eine, die in Intarsien ebenfalls vorherrscht. Auch hier gehen Linien in Flächen und Räume über, indem Darstellungen geometrischer, ausgehöhlter Körper wie des *mazzocchio* und anderer Perspektivkörper (Abb. 27) in Nischen dargestellt werden, die selbst wiederum Bild- und Wandflächen aushöhlen.

15 Boehm: Der Grund, S. 38–39.

16 Hier sei noch einmal auf den Artikel von Pichler verwiesen, der auf die buchstäblichen Verwicklungen dieser Sphären eingeht; siehe Pichler: Ring und Verschlingung.

17 Zu den Windungen als Operationen der Linien und Seile siehe Kapitel *Das Trompe-l’Œil und sein Schatten*.

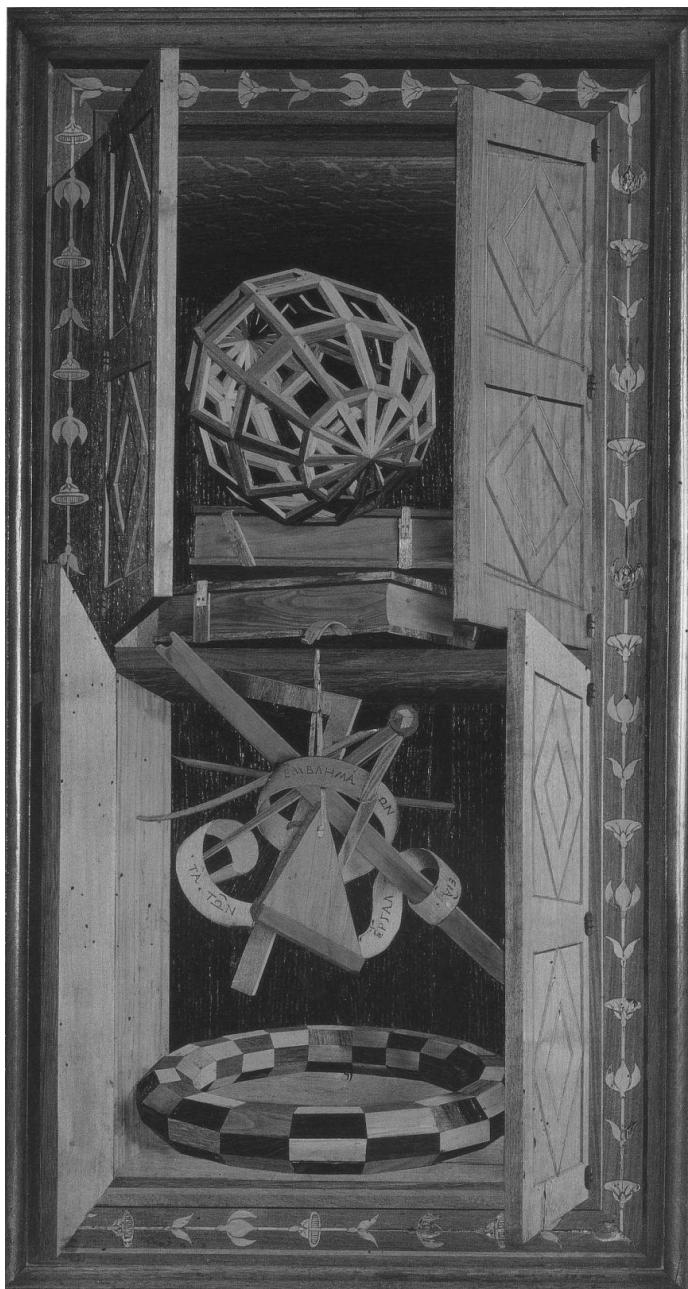


Abb. 27

Latour begreift die Wand in seinem Artikel *Ein Türschließer streikt* hingegen als ein stabiles Element, dessen Fähigkeit zu umgeben in einen undurchdringlichen Einschluss münden würde, gäbe es nicht andere Elemente der Mobilität und Öffnung, namentlich die Tür. Das mobile Element der Tür, verstärkt durch Scharniere und den automatisierten Türschließer, ist bei Latour eine Verkettung an Delegationsprozessen, die die Operationen des Öffnens und Schließens nach und nach in die Dinge verlagert. Scharnier und Türschließer gleichen somit eine gewaltiges Kräftegleichgewicht aus und sorgen dementsprechend sogar für eine »Faltung« der Zeit.¹⁸ Wie diese Faltung der Zeit aussehen soll, bleibt undefiniert. In seiner Vorstellung reduziert das Scharnier die *menschliche* Arbeitszeit lediglich auf Praktiken der Wartung und sorgt von daher für mehr Zeit im menschlichen Alltag. Was das Scharnier allerdings leisten kann, ist eine Faltung des Raumes, die Latour braucht, um sein unflexibles Konzept der Wand zu mobilisieren.

Ein von vornherein gefaltetes Wand- oder Raumkonzept entledigt die Dinge ihrer Aufgabe, die Wand oder den Raum zu mobilisieren, indem es durch andere Operationen eine Mobilisierung oder Dynamisierung des Raumes bewirkt. Im Folgenden soll deshalb auf die verschachtelten, eingekerbten, buchstäblich vielfältigen Räume eingegangen werden, die durch und mit Intarsien entstehen. Auch hier bleibt das Material Holz von Bedeutung, folgen die *Studioli* doch einer Logik der hölzernen Gehäuse, in denen viele Heilige oder Gelehrte in der Malerei der Frührenaissance abgebildet sind. Als Raum im Raum bilden sie neue Sphären der Kontemplation und Isolation.

Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist Antonello da Messinas Porträt vom heiligen Hieronymus im Gehäuse, datiert auf ca. 1475 (Abb. 28). Vermittelt durch einen steinernen Bogen, auf dessen Stufe eine kleine Wachtel und ein Pfau im Profil abgebildet sind, blickt man in den Innenraum einer kirchenähnlichen steinernen Architektur, die mit einem Rundbogengang und fein gemusterten Fliesen ausgestattet ist. Der heilige Hieronymus befindet sich, nur leicht abweichend vom Bildmittelpunkt, in einer hölzernen Innenarchitektur, die mittig im steinernen Raum aufgebaut ist. Im Gegensatz zu den mobilen Textilien, die zu liturgischen Zwecken verwendet wurden und für innere Räume innerhalb der Kirche sorgten, scheint diese Architektur dauerhaft dort angebracht zu sein. Zum einen ist sie zu groß und schwer, um öfter bewegt zu werden, zum anderen finden sich auch keine Mechanismen der Mobilisierung, wie Klappen oder Scharniere. Während das Möbelstück auf

18 Bruno Latour: Ein Türschließer streikt, in: ders.: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Berlin 1996, S. 62–83, hier S. 66.

der rechten Seite innerhalb des Bildausschnittes endet, führt auf der linken Seite ein Übergang in den Teil des Innenraums, der von der steinernen Wand der ersten Bildebene verdeckt wird und somit unseren Blicken entzogen ist. Die Verbindung mit der Steinarchitektur erweckt den Eindruck, dass dieses Gebilde dauerhaft installiert ist.



Abb. 28

Trotz der Verbindung kann man sich des Eindrucks nicht verwehren, dass dieses Gebilde ebenfalls isoliert ist. Form und Funktion erschließen sich nicht, es wirkt fast, als hätte man das Innere eines Arbeitszimmers aus seiner Architektur herausgelöst, um es in den offenen und luftigen Innenraum einer Kathedrale zu platzieren. Oder andersherum, wie der Historiker Orest Ranum kommentiert: »Sofern die Darstellungen des hl. Hieronymus aus dem 14. bis 16. Jahrhundert etwas über die Metamorphosen des Arbeitszimmers mitteilen, ist unverkennbar, dass es gleichsam zu einem bewohnbaren Möbel wurde.«¹⁹

Auch die Gestaltung will nicht recht zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts passen. So kommt auch Caroline Campbell von der National Gallery London, wo das Gemälde jetzt aufbewahrt ist, nicht umhin, den »disconcertingly modern«²⁰ Stil des Gebildes zu kommentieren. Das Zimmer-Möbel ist in drei Ebenen unterteilt, die alle jeweils noch einmal ihre eigenen Ausbuchtungen und Nischen zeigen. Die vorderste Ebene stellt die kleine dreistufige Treppe dar, die zur erhöhten Fläche des Möbels führt. Auf dieser Ebene mündet die Treppe noch in einen sehr schmalen Vorsprung, auf dem eine Katze (im Profil) und zwei Kräutertöpfchen stehen. Unter diesem Vorsprung und der Treppe befinden sich drei Ausbuchtungen mit einem bogenförmigen Abschluss, die noch eine andere Funktion haben, außer den Vorsprung zu unterhöhlen. Sie werden auf der rechten Seite der Treppe von zwei rechteckigen Einkerbungen gespiegelt.

Die zweite Ebene zeigt Hieronymus im Profil an seinem Lese- und Schreibtischpult, hinter seinem Rücken steht eine Truhe, und frontal vor ihm und damit in Verlängerung des Pultes finden sich noch zwei Nischen, die mit Büchern gefüllt sind. Im Gegensatz zur ersten Ebene wird hier weniger die frontale Ausrichtung der Flächen, die die Bildfläche verdoppelt, betont, sondern vielmehr die um 90° in die Tiefe geklappte Fläche. Sowohl Lesepult als auch Hieronymus und die Truhe sieht man so nur von der Seite. Dennoch finden sich Elemente, die die frontalen Flächen sowie die Seite des Schreibtischs betonen, wie der *cartellino* und das an Nägeln aufgehängte Tuch und Weihrauchgefäß. Auch die Bücher in den Nischen, die sich – aus Hieronymus' Blickwinkel – hinter dem Pult befinden, sind nicht geschlossen und aufgestellt

19 Orest Ranum: Refugien der Intimität, in: Philippe Ariès (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 3, Frankfurt am Main 1991, S. 212–267, hier S. 230.

20 <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture/entering-the-picture/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study>, zuletzt abgerufen am 24.03.2025.

oder gestapelt, wie man es vermuten würde, sondern derart aufgeklappt, dass die Betrachter*innen sie frontal sehen, Hieronymus allerdings nur den Schnitt der Seiten.

In da Messinas Gemälde werden Räume und Räumlichkeiten in verschiedenen Relationen und Ausprägungen, Aus- und Einbuchtungen, Parallelität und Orthogonalität zueinander dargestellt, was dazu führt, dass es einen großen Überschuss an Räumen und Räumlichkeiten gibt, den Betrachter*innen aber auch gewisse Einblicke entzogen werden. Die Blickrichtung des Heiligen steht orthogonal zur Blickrichtung der Betrachter*innen; Hieronymus hätte damit Einblicke, die den Betrachter*innen verwehrt bleiben. Dies wird klar durch das Kruzifix, das über der Hieronymus gegenüberliegenden Schrankwand angebracht ist. Als Betrachter*innen sehen wir es nur leicht angeschrägt von der Seite, was suggeriert, dass es nicht für unsere Augen bestimmt, sondern auf den Blick des Heiligen ausgerichtet ist. Gespiegelt wird dieses Wechselverhältnis aus Blickachsen und Einsicht durch das Buch, das sich zum Blick der Betrachter*innen öffnet und Hieronymus nur seinen Schnitt zeigt.

Diese eigentümliche Darstellung des Buches als geöffneter Gegenstand findet sich in der hintersten Ebene des Möbels. Hier, also zur rechten Seite Hieronymus', befindet sich eine Schrankwand mit vier länglichen Nischen, in denen diverse Gegenstände liegen, so unter anderem einige Bücher, eine Steingutvase, ein buntes Kästchen so wie eine kupferne Schale. Verblüffend ist die Darstellung dieser Gegenstände: Zum einen sind es sehr wenige, wodurch in den Nischen noch viel Leerraum vorhanden ist. Scheinbar widersprüchlich dazu sind auf dem obersten Brett noch einige Schriftstücke, ein Pergament sowie ein Kästchen platziert, die in *Trompe-l'Œil*-Manier über die Kante hinausragen. Aber noch ein anderer Faktor trägt zur Eigentümlichkeit der Darstellung bei: Die Bücher sind nicht liegend aufeinandergestapelt oder nebeneinander stehend dargestellt, wie es sich für aufbewahrte Objekte in einem Studierzimmer anbieten würde. Stattdessen stehen sie aufgeschlagen nebeneinander positioniert und präsentieren ihre Seiten – aber wem eigentlich? Wenn sämtliche vertikalen Flächen als Verdoppelungen der Bildfläche und damit als metapiktorales Element verstanden werden können, wie Stoichita dies für die Metamalerei nachgezeichnet hat, dann kommt man nicht umhin, diese aufgestellten Bücher und kleineren Objekte als Darbietung für die Betrachter*innen zu verstehen – und weniger als innerdiegetische Gegenstände des Gebrauchs für den Heiligen. Bestätigt wird dieser Eindruck durch das bereits erwähnte Buch, das in der Nische steht, die sich frontal Hieronymus gegenüber befindet. Das Buch lehnt allerdings aufgeklappt an der Seitenwand der Nische – und präsentiert sich aufgrund der orthogonal zur Bildfläche

positionierten Schrankwand wiederum den Betrachter*innen und nicht dem Heiligen. Diese Darstellungsweise des Buches kann als ein Einbinden der Betrachter*innen in die bildinhärente Diegese und somit als eine Übertretung des Bildraums in den Realraum verstanden werden.

Das aufgeklappte Buch macht zum einen eine zum Raum gewordene Fläche und damit die Dreidimensionalität des Objekts ›Buch‹ über die Medienoperationen des (Auf- oder Zu-)Klappens und Blätterns klar.²¹ Dies zeigt sich ganz explizit anhand der halb umgeblätterten Seiten; dadurch wird die Seite sowohl in ihren unterschiedlichen räumlichen Figurationen gezeigt als auch auf den Raum verwiesen, den die Seite beim Blättern einnimmt, oder, wie der Literaturwissenschaftler Harun Maye schreibt, »die Zweidimensionalität des *Buchs als Seite*« wird in die »Dreidimensionalität des *Buchs als Objekt*«²² überführt. Es verweist also auf seine Handhabung sowie auf die Haptik und Technik des Lesens. Darüber hinaus ist der Kodex, an den diese Bücher vermutlich noch angelehnt sind, vermittelt über den Falz ein Objekt, das die Zweidimensionalität des Bogens in einen dreidimensionalen Buchkörper verwandelt. Als oszillierender Gegenstand zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, dargeboten in unterschiedlichen räumlichen Ausrichtungen, scheint das Buch eine *Mise-en-abyme*-Struktur des Raumes im Raum zu evozieren.

Die geöffnete Darstellung des Buches dient darüber hinaus auch einer Ästhetisierung des Gegenstands. Man würde ein Buch kaum mit offenen Seiten in einem Regal aufbewahren, da dies ein Verbllassen der Seiten und eine Überlastung der Bindung zur Folge hätte. Auf der anderen Seite kann man nicht leugnen, dass in einem Regal stehende oder liegende, also *geschlossene* Bücher keinen großen visuellen Reiz besitzen und vor allem dem aufwendig gestalteten Innenleben der Folianten des 15. Jahrhunderts keine Rechnung tragen. Man kann sich aber des Eindrucks nicht erwehren, dass hier noch andere Übertragungen eine Rolle spielen, insbesondere wenn man dieser Darstellungsweise in seinen Medientransfers folgt. In den Uffizien in Florenz und dem Francis Lehman Loeb Art Center (FLLAC) in Poughkeepsie, NY befinden sich zwei fast exakt gleiche Gemälde mit sehr unterschiedlicher

21 Zur Operation des Blätterns siehe Harun Maye: Blättern, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hrsg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 135–148, sowie Nina Wiedemeyer: Buchfalten. Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher, Weimar 2014. Zu den Dimensionen des Buches siehe Carlos Spoorhase: Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy), Göttingen 2016.

22 Harun Maye: Medien des Lesens, in: Rolf Parr/Alexander Honold (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Berlin/Boston 2018, S. 103–122, hier S. 106.

Datierung, Zuordnung und voneinander abweichenden Interpretationsangeboten (Abb. 29 und 30).



Abb. 29

Das quadratische Gemälde mit den Maßen von ca. 70 x 70 cm zeigt ein ebenso aufgeschlagenes Manuskript wie bei da Messina, allerdings alleinstehend, fast schwebend und vor einem dunklen, fast schwarzen Hintergrund. Die aufwendig gestalteten Seiten mit Initialen, Gesangsnotation, Ober- und Unterlängen der Schrift und einer angedeuteten Illumination mit Streublumen auf einer goldenen Bordüre, die eine Miniatur umgibt, werden den Blicken der Betrachter*innen dargeboten; die Seiten, die sich gerade im Moment des Umblätterns befinden und die sich übereinander schlängelnden Lederriemen

erzeugen einen Trompe-l'Œil-Effekt. Betrachtet man die Seiten näher, offenbart sich der Entzugseffekt, der ebenfalls mit den Operationen des Auf- und Zuklappens und Blätterns einhergeht. Trotz der scheinbar so demonstrativen Darbietung ist keine der Seiten wirklich erkennbar oder gar lesbar.



Abb. 30

Das Manuskript füllt das Format fast vollständig aus, zwischen dem Rand des Bildobjekts und der Grenze des Bildträgers befindet sich jeweils nur ein sehr schmaler Rand. Dieser Umstand in Kombination mit dem dunklen Hintergrund sorgt dafür, dass das gesamte Gemälde, oder vielmehr das gesamte Bildobjekt, zum Trompe-l'Œil wird; es scheint förmlich aus dem Bildgrund herauszutreten und sich als reales Objekt einer Benutzung anzubieten. Der Kunsthistoriker David Ganz kommentiert diesen Bildtypus ebenfalls als »Trompe-l'Œil im Trompe-l'Œil«²³ und verweist auf den haptischen Affordanz-Charakter und nicht zuletzt auch auf die Agency dieser Bilder:

In selbsttätiger Bewegung scheinen die Seiten weiterzublättern, um viele fragmentarische Ansichten verschiedener Teile des Buchinneren zu eröffnen [...]. Die fragmentarische Sichtbarkeit dieser Seite verleitet die Betrachter dazu, der Bewegung

23 David Ganz: Schriftgeschichten. Das Trompe-l'Œil in italienischen Inkunabeldrucken, in: Lutz/Siegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis, S. 75–98, hier S. 80.

der Blätter nachzuhelfen, um das gesamte Bild, bei dem es sich um die Darstellung der Kreuzigung Christi handeln muss, freizulegen.²⁴

In den Trompe-l’Œil-Seiten, so Ganz’ Argument, verschränken sich auf besondere Weise Optik und Haptik sowie Betrachter*in und Objekt. Allerdings beantwortet dieser Ansatz noch nicht alle Fragen zu diesen eigentümlichen Bildern, die anscheinend ebenfalls plural auftreten und über die recht widersprüchliche Informationen im Umlauf sind. Während das FLLAC das Gemälde auf 1570 datiert und dem Münsteraner Maler Ludger tom Ring dem Jüngeren zuschreibt,²⁵ ist das Gemälde in den Uffizien auf 1516 datiert und mit einem Monogramm versehen, wurde aber keinem Maler und lediglich diffus »dem deutschsprachigen Raum« zugeordnet. Das FFLAC verweist wohl auf das identische Gemälde in Florenz, die Informationen in den Uffizien gehen noch darüber hinaus: Angeblich gab es in ganz Europa unzählige Versionen dieser eigentümlichen Darstellung. Das gehäufte Auftreten scheint zu bestätigen, was die Darstellung des Buch-Bildes suggeriert, nämlich dass dieses Gemälde irgendwie auch ein Objekt ist, und zwar ein Objekt, das einen Gebrauch hat.

Auch dafür bieten die Sammlungen unterschiedliche Deutungen an, obwohl beide darauf hinweisen, dass es sich um Vermutungen handelt. Das FLLAC stellt die These auf, dass diese Gemälde auf einem Lesepult aufgestellt wurden, um Besucher mit ihrem Trompe-l’Œil-Effekt zu überraschen. Dies würde auf den ursprünglichen ›Zweck‹ des Trompe-l’Œils verweisen, nämlich für die mimetische Kongruenz zwischen Bild und dargestelltem Objekt, zwischen ›Illusion‹ und Realität zu sorgen. Diese Lesart verkennt allerdings, wie Baudrillard anmerkt, den wahren Charakter des Trompe-l’Œils. Nicht zu Unrecht bemerkt er, dass sich tatsächlich niemand von den gemalten Trompe-l’Œils habe täuschen lassen, nicht die Menschen und auch nicht die Vögel, die angeblich an Zeuxis’ Trauben herumpickten. Mehr noch, es sei niemals das Ziel des Trompe-l’Œils gewesen, eine tatsächliche Illusion im Sinne einer Täuschung herzustellen.²⁶ Vielmehr stellt es einen Bildoperator dar, der einen Übertritt anzeigt und damit einen simulierten Raum zuallererst hervorbringt. Diese Simulation ist der Kippmoment, den Baudrillard treffend beschreibt und der für eine transformationsontologische Mimesis fruchtbar gemacht werden kann: Nicht das Bild ahmt die Realität nach, sondern der Status der

24 Ebd.

25 <http://emuseum.vassar.edu/objects/2674/the-open-missal?ctx=4348fef39ed7144ea112204487c3aedd5dc0dea9&idx=0>, zuletzt abgerufen am 24.03.2025.

26 Siehe Baudrillard: The Trompe-l’Œil, S. 58.

Realität wird nachhaltig durch den mimetischen Prozess verunsichert. Die Realität steht nun auf dem Prüfstand, nicht mehr das Bild.

Eine komplexere Lesart bieten die Uffizien an, die aufgrund des gehäuften Vorkommens dieses Motivs davon ausgehen, dass diese Gemälde als Türen für Bücherschränke genutzt wurden und vom Aussehen her italienische Intarsien der 1450er Jahre imitieren sollen. Diese Interpretation verweist auf zwei wichtige Punkte: Zum einen sind diese Gemälde tatsächlich Objekte mit einer Funktion, die einen alltäglichen Gebrauch haben, der über liturgische und ästhetische Funktionen hinausgeht. Zum anderen und für die Thematik dieser Abhandlung ungleich interessanter wird vermutet, dass das Gemälde die Intarsien nachahmt. Das verblüfft zunächst, da auf der Tafel doch die medialen und materiellen Besonderheiten der Malerei eingehalten werden: Farbigkeit und damit einhergehend ein großer Kontrast, Details und weiche Schattierungen. Sie weist auch keine der anderen Spezifika auf, die für Intarsien festgestellt wurden, wie die stetigen Übertretungen und damit Rahmungen, den Exzess an Gegenständen, die aus Nischen herausquellen, die Betonung der Schwellenfiguren und der vertikalen Flächen, die als Dopplungen der Bildfläche fungieren. Stattdessen ist ein einziger Gegenstand vor einem nicht weiter definierten dunklen Raum gezeigt – das Buch scheint fast wie in einem Vakuum zu schweben. Woher kommt also nun die suggerierte Nachahmung? Eine Erklärung könnte der kompromisslose Fokus der Tafel auf die Darstellung *eines* Dinges sein. Die meisten Intarsienfelder, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden, zeigen einen Überfluss an Gegenständen, die durch ihr Hinaus- und Hinüberfallen die innerbildlichen Räume sprengen und als Trompe-l’Œils ebenfalls die Grenzen der Bildlichkeit infrage stellen. Dieses aufgeklappte Buch hingegen übertritt keine inner- oder außerbildlichen Grenzen, allerdings tritt es aus seinem dunklen Grund heraus und drängt sich den Betrachter*innen geradezu auf. Dazu kommt, dass das gesamte Format der Tafel von dem einzelnen Bildobjekt ausgefüllt wird, die Grenzen des Buches sind also auch gleichzeitig die Grenzen der Bildtafel oder: Der Gegenstand Tafel nähert sich dem Bildobjekt Buch fast infinitesimal an und *vice versa*.

Hinzu kommt die mediale Selbstreferenz über die Operation des Klappens, die sich sowohl am Buch als auch an der Schranktür zeigt. In diesem Sinne ist die These nachvollziehbar, dass diese Tafel die Intarsien imitiere. Die Nachahmung findet hier also nicht auf der Ebene der malerischen Gestaltung statt – man könnte sich ja auch problemlos eine gemalte Intarsientafel mit Holzmaserungen in diversen Brauntönen vorstellen. Was hier imitiert wird, ist der Trompe-l’Œil-Charakter der Bildmotive und nicht ihre technische Ausführung oder ihre materielle Beschaffenheit. In der fast deckungsgleichen

Annäherung zwischen Bildobjekt Buch und Realobjekt Tür stellt das Trompe-l'Œil nicht mehr ein vereinzeltes Motiv in einem bildlichen Zusammenhang mit anderen Motiven, Sujets oder Handlungen dar, sondern die gesamte Tafel wird ›Trompe-l'Œil-isiert²⁷. Hier wird eine transformationsontologische Mimesis des Trompe-l'Œils sichtbar, in der nicht mehr ein Bild ein Objekt nachahmt, sondern der gesamte Bildträger, also das reale Ding, verbildlicht wird. In dem Affordanz-Charakter, den Ganz den Trompe-l'Œil-Seiten zuschreibt, offenbart sich somit auch die Gemeinsamkeit von Buch und Schranktür über die medialen Operationen des Klappens und Blätterns. Was Ganz als »starken Stimulus«²⁸ beschreibt, nämlich das Verlangen, die Seiten des Buches weiter umzublättern, lässt sich tatsächlich im Aufklappen der Schranktür körperlich nachvollziehen. Diese wiederum verfolgt damit auch die Logik des visuellen Entzugs durch Klappoperationen: Wir können zwar das Buch nicht öffnen, aber die Schranktür und damit die dahinter verborgenen Gegenstände sehen – und sogar berühren.

Baudrillard attestiert dem Trompe-l'Œil von vornherein eine Hybridität zwischen den klassischen künstlerischen Disziplinen Architektur, Skulptur und Malerei, die es dann letztendlich doch alle unterläuft.²⁹ Auf dieser Bildtafel kommt noch die Gattung der Buchmalerei hinzu, die mit einer besonders schön gestalteten Seite mit Goldrahmen und Streublumenmuster angedeutet wird. Dies verkompliziert die Medien- und Mimesisübersetzungen noch weiter und betont die Gemeinsamkeiten der Medien. So fungieren die Seiten des Manuskripts ebenso wie die Tür als epistemologische Objekte, die uns einen Gegenstand hinter ihnen entweder zeigen oder verbergen können. Das geöffnete Buch verbirgt mit seinen aufgeblätterten Seiten einen Großteil der Illumination und des Textes, der zu allem Überfluss auch noch unleserlich ist. Als ein Speichermedium des Wissens zeigt es uns somit nicht seinen Inhalt, sondern die Bedingungen desselben, die auf ein Zeigen und Verbergen verweisen. Ebenso die goldene Bordüre der Illumination, die von dem goldenen Schnitt des Buches verdoppelt wird. Beide treten in dieser Doppelung als rechteckige Objekte des Einfassens und Umfassens zutage und stellen damit eine Medienverwandtschaft von Illumination und Buch, von Bordüre und Schnitt her. Wenn nun also zwischen Illumination und Buch sowie zwischen Buch und Tür eine mimetische Beziehung existiert, dann zeigt uns dieses Ge-

27 Diese Formulierung stammt von Eva-Maria Gillich, der ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.

28 Ganz: Schriftgeschichten, S. 80.

29 Baudrillard: The Trompe-l'Œil, S. 59.

Intarsierte Inventare

mälde einen Exzess der mimetischen Übersetzungen, deren Verweise immer nur zur nächsten mimetischen Relation führen und somit einen prozessualen Charakter aufweisen. Mimesis, so zeigt sich, ist nicht ein kausaler und teleologische Verweisstrang zwischen Nachahmendem und Nachgeahmtem, sondern lässt sich als reiterative Operationalität verstehen, die expandiert, affiziert und relativiert. In einer diametralen Umkehrung imitieren nicht mehr die Intarsien die Malerei, sondern umgekehrt.

Intarsierte Inventare

Es wurde bereits auf die räumliche Verbindung zwischen den Dingen und den Bildern hingewiesen, an dieser Stelle soll der Verkettung aber noch einmal genauer nachgegangen werden. Hesslers Kommentar über die »just mimetic evocation of a world of books«³⁰ evoziert selbst eine Substitutionstheorie des Bildes im Zusammenhang mit den Dingen: Wo die Dinge, also die Bücher, nicht anwesend sind, müssen die Bilder herhalten. Hier soll allerdings eine andere Herangehensweise präferiert werden, die Bilder und Dinge nicht ontologisch trennt und hierarchisiert, sondern die auf eine Annäherung bis hin zur Verschmelzung zielt, da dies, so eine These der Arbeit, in dem Fokus auf Trompe-l’Œils bereits angelegt ist.

Hesslers Analyse geht bereits in eine ähnliche Richtung, wenn sie bemerkt, dass die abgebildeten Bücher einen Verweis auf die im Palast befindlichen Bücher herstellen. Das Bildprogramm der Intarsien ist somit also nicht ein aus allen Zusammenhängen herausgelöstes Ereignis, sondern wird ganz konkret über die räumliche Nähe und den Gebrauch der Möbel generiert. Diese Medienreflexivität zwischen Darstellendem und Dargestelltem wurde im Laufe dieser Arbeit mehrfach postuliert, hier soll nun konkretisiert werden, was das Möbel oder das Ding als Medium überhaupt bedeutet.

Dass der Schrank als klappbares, zu öffnendes und damit wandelbares Objekt besondere Anordnungen des Zeigens und Verbergens aufweist, wurde bereits ausgeführt.³¹ Dies lässt sich aber noch weiter ausbauen. Dass er überhaupt etwas zeigt und verbirgt, ist keine Selbstverständlichkeit. Als Möbel der Aufbewahrung besitzt er eine Außenseite, die etwas zeigt, und einen Innenraum, der verborgen bleibt, bis man ihn denn offenbart. Der

30 Hessler: Dead Men Talking, S. 374.

31 Auf Schränke und mit ihnen verbunden die Operationen des Auf- und Zuklappens als epistemische Prozesse verweist auch Anke te Heesen; siehe dies./Anette Michels (Hrsg.): Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin 2012.

Schrank umgibt die in ihm aufbewahrten Gegenstände und bewahrt sie vor Schmutz und Umwelteinflüssen. Wie Semper ausführte, erfüllt der Schrank die planimetrischen Funktionen des Schützens und Abdeckens. Lediglich die Flexibilität des Textilen wurde in die Semi-Flexibilität des Klappens übersetzt, die zwar zwei oder mehr Flächen zueinander mobilisiert, die Flächen selbst aber größtenteils stabil und starr bleiben lässt.

Das größte Problem ist allerdings weiterhin die Dialektik von Zeigen und Verbergen, die gekoppelt ist an die Operationen des Schützens und des Aussetzens. In vormodernen Zeiten ist diese Verbindung noch unhintergehbar: Öffnet man die Tür, um zu inspizieren, was sich (noch) im Schrank befindet, ist die Schutzfunktion des Schrankes zumindest temporär aufgehoben und die in ihm befindlichen, wertvollen Gegenstände sind der Witterung und der Schaulust ausgesetzt. Möchte man die Gegenstände schützen und verzichtet auf ein Öffnen, so befinden sich die aufbewahrten Gegenstände in einem ambivalenten Zustand: Sie sind gleichzeitig vorhanden und nicht vorhanden (weil sie vielleicht in Benutzung sind, ausgeborgt oder gar gestohlen wurden). Sie sind *Objekte in Latenz*. Dieser Umstand konnte mit der industriellen Herstellung von Glas an das Material delegiert werden, um mit Latour zu sprechen. Nun kann man *sehen*, was man gleichzeitig auch *schützen* möchte. Im 15. Jahrhundert musste man sich allerdings noch anders behelfen. So vertritt unter anderem Stoichita die These, dass das Bildprogramm der *Studio-li* nicht allein der ikonografischen Referenz auf die humanistische Bildung der Herrscher*innen diente, sondern auch relativ profan als Inventar der umschließenden Möbel galt. Stoichita kommentiert dies folgendermaßen:

Das Florentiner *studiol* Francesco de Medicis (1570–1573) war als ein kohärentes System von Orten (den Schränken) und Bildern (den Gemälden auf ihren Türen) entworfen. Nach dem Erfinder des Studiolo-Programmms [sic], Don Vincenzo Borghini, bildeten die Gemälde zusammen eine Art *Zeichen und Inventar* der hinter ihnen aufbewahrten Dinge. Aus diesem Grund muß man, sagt Vincenzo Borghini, »die Geschichten den Orten und nicht die Orte den Geschichten unterordnen« und bei der Anordnung der Bilder stets darauf achten, sich nicht »in ein Durcheinander zu verwickeln oder leere Stellen zu lassen«³²

Stoichita behandelt die *Studio-li* hier in einem Zusammenhang mit den Kunst- und Wunderkammern, die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkamen und als Vorgängerinnen des Museums, wie man es heute kennt, gelten können. Die *Studio-li* können somit als eine Bildersammlung verstanden wer-

32 Stoichita: Das selbstbewußte Bild, S. 123. Stoichita zitiert hier aus Borghinis Text bei Karl Frey, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Bd. II, München 1930, S. 886–892.

den, die bereits von jeher gedoppelt ist. Sie sind ein Raum voller Bilder und somit eine Bildersammlung, aber auch gleichzeitig ein Raum, der nur aus Bildern besteht und fast nichts anderes beherbergt. Die Bilder sind, ähnlich den architektonischen Merkmalen, konstituierend für den Raum, sie stellen ihn her. Von daher scheinen die *Studioli* in einer Linie mit dem verschachtelten Raum zu stehen, den da Messinas Gemälde ausgebildet hat. Das Ding, in diesem Falle der Raum, wird durch das Bild hervorgebracht und nicht das Bild aus dem Ding. Wie schon Baudrillard zum *Trompe-l'Œil* festgestellt hat, wölbt es den Bildraum heraus und in den Realraum hinein – im Gegensatz zum zentralperspektivischen Paradigma, das lediglich den Bildraum einkerbkt. Die Bildwände der *Studioli* werden selbst zu Umgebungen, Bild und Raum nähern sich hier infinitesimal einander an.

Weiterhin fungieren die Bilder nach Stoichita als *Zeichen und Inventar*. Diese Doppelung mag verwundern – was ist ein Inventar anderes als eine spezifische mediale Zeichenformation und -translation von Dingen? Wir können es nur auflösen, indem wir das Inventar als konkretes Zeichen von einem spezifischen Ding verstehen und das Zeichen als allgemeinen Verweis auf die Zeichenhaftigkeit des Bildes. In diesem Sinne lässt sich somit auch das mysteriöse Gemälde aus Poughkeepsie und Florenz verstehen. Das Gemälde des aufgeschlagenen Buchs tritt tatsächlich als Stellvertreter des hinter der Tafel befindlichen Gegenstands Buch auf. Es verweist somit zum einen auf den realen Gegenstand (und inventarisiert ihn damit) und zum anderen rekursiv auf die Möglichkeit des Verweisens und die Zeichenhaftigkeit überhaupt. Das Bildprogramm der *Studioli* ist ein Verweissystem der Dinge und eines der Zeichen. Es gibt den Dingen außerdem ihren rechtmäßigen Ort. Dies wäre eine Vorstellung von Bildlichkeit, die eben nicht autonom ist und nicht rein nach ästhetischen Gesichtspunkten aufgebaut ist. Stattdessen scheinen die Bilder in die Möbel und damit in einen Gebrauch eingebunden zu sein. Das geht so weit, dass auch eine symbolische Interpretation von Dingen auf Stillleben, zum Beispiel als *Vanitas*-Symbolik, die tatsächlich anwesenden Dinge mit Symbolen verwechselt. Die Kunsthistorikerin Eva-Maria Hanebutt-Benz bemerkt zu den Ausstattungen der frühneuzeitlichen Studierzimmer:

In humanistischen Schriften, in denen die Ausstattung von Bibliotheken behandelt wird, stellt man auch Überlegungen an, wie und mit welchen Mitteln der Lernende zum Lernen angetrieben werden könnte. Aufgrund von Schriften der Antike hält man es für nützlich, von Zeit zu Zeit das eigene Gesicht in einem Spiegel zu studieren, wie es schon Sokrates geraten hatte. Die Uhr sollte aufgestellt werden, um ständig an das Vergehen der Stunden zu erinnern, so daß keine Zeit unnütz vergeudet wird. So sind in Spiegel und Sanduhr weniger Symbole für ›Prudentia‹

(Klugheit) oder ‚Vanitas‘ (Vergänglichkeit) zu sehen, sondern eher praktische Instrumente, die das Studieren unterstützen sollen.³³

Es scheint also gut möglich, dass eine symbolische Interpretation der Dinge in den abgebildeten Studierzimmern, wie bei da Messina, oder auch auf den intarsierten Wandpaneelen ein Anachronismus ist, der an der Realität der Studierzimmer der Frührenaissance vorbeigeht. Die abgebildeten Gegenstände verweisen nicht auf immaterielle und symbolische Tugenden, sondern auf ganz konkrete Lese-, Schreib- und Arbeitsgeräte und die damit verbundenen Praktiken. Diese Geräte deuten aber wiederum sowohl auf einen praktischen Grund, zum Beispiel das Taktieren der Zeit, wie auf eine symbolische Ebene, die an Fleiß und die Endlichkeit des menschlichen Daseins erinnern soll. Die Dinge und die Zeichen befinden sich somit in einer stetigen Rekursionsschleife des Verweisens, die sich weder in einer reinen Symbolik noch in einem pragmatischen Nutzcharakter auflösen lässt. Das klassische Verständnis von Mimesis als zeichenhafte Repräsentation eines Dings (oder einer Idee) findet sich hier nicht bestätigt. Stattdessen zeigt sich der transformationsontologische Charakter; in der Repräsentation verändern sich sowohl das Zeichen als auch das Ding. Kunsthistorisch ließe sich so die Genese einer ganzen Bildgattung, nämlich die des Stilllebens, nicht allein aus ihrem symbolischen Charakter erklären, sondern auch aus den Abbildungen der Schreib- und Arbeitszimmer. *Studioli*, und gerade den intarsierten, käme so eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Ding- und Bildsammlungen zu, aus denen sich dann ab 1600 reale und symbolische Sammlungen, wie die Wunderkammern oder das Stillleben, entwickeln.

Lesepulte

Ganz andere, aber nichtsdestotrotz ebenso erwähnenswerte Möbel sind die Lesepulte. Wie Hanebutt-Benz und Maye nachzeichnen, ist Lesen keineswegs eine rein geistige Tätigkeit, die sich nur zwischen Leser*in und Text abspielt, sondern eine Kulturtechnik, die sich durch diverse Medien, Möbel und symbolische Formationen historisieren lässt. Im späten Mittelalter und in der frühen Renaissance sind die Bücher und Kodizes, die für den liturgischen Gebrauch bestimmt waren, noch wertvoll und schwer, entsprechend braucht es

33 Eva-Maria Hanebutt-Benz: Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1989, S. 24.

unterstützendes Mobiliar. Das angeschrägte Lese- und Schreibpult, das auch bei da Messina zu sehen ist, erleichtert das Lesen der schweren Folianten:

Die geneigte Fläche eines mittelalterlichen Pultes entspricht besser der Haltung des Kopfes beim Lesen und Schreiben als unsere flachen Schreibtische heute. Man saß bequemer, konnte die Seiten auch einer großformatigen Schrift besser überblicken, ohne das Buch mit den Händen abstützen zu müssen. Um das Tageslicht optimal zu nutzen, war die Schräglage des Buches sehr hilfreich.³⁴

Gleiches gilt für das Lesepult, von dem im Gottesdienst abgelesen wurde. Diese Möbel bestehen aus einem kastenförmigen Unterbau mit einer satteldachartigen, vertikal drehbaren Ablagefläche für mehrere Bücher. In Monte Oliveto Maggiore befindet sich ein solches Lesepult von Fra Raffaello da Brescia, das sowohl im unteren als auch im oberen, drehbaren Teil dreieckig aufgebaut ist (Abb. 31).

Die abgeschrägten Ablageflächen für die Bücher zeigen ein ähnliches Bildmotiv auf, wie es für die Gemälde oben beschrieben wurde: Auf den Ablageflächen sind intarsiert die aufgeschlagenen Bücher abgebildet, die eben genau an dieser Stelle platziert werden können, um daraus vorzusingen. Hier allerdings präsentiert sich das aufgeschlagene Buch nicht als potentieller Buchraum, sondern ordnet sich der Bildfläche unter. Die Doppelseiten, die uns gezeigt werden, sind flach und wölben sich nicht. Sie reflektieren damit die Fläche, die ebenfalls nicht gebogen sein kann, damit das Buch optimal darauf abgelegt werden kann. Die Mobilisierung, die durch den Buch-Gemälde-Tür-Hybrid in Poughkeepsie und Florenz über die Operation des Klappens aktiviert wird, findet sich hier nicht, da die Operation der Mobilisierung eine andere ist. Das Lesepult zeigt uns hingegen eine Mobilisierung des Möbels über eine vertikale Drehachse, die es möglich macht, mehrere Folianten gleichzeitig geöffnet zu haben und somit auch schnell innerhalb der Bände zu wechseln. Obwohl das Möbel in der Literatur als Lesepult ausgewiesen ist, ist es auch gut möglich, dass es sich hierbei um ein Kantorenpult handelt. Darauf würde zumindest die Darstellung auf der Ablagefläche verweisen, die drei unterschiedliche Hymnen zu der Feier der seligen Jungfrau, der Feier von Sankt Benedikt und der Feier der Allerheiligsten Dreifaltigkeit zeigen.

Liest man dieses Pult ebenfalls in einer indexikalischen Art, wie die Buch-Gemälde-Tür, so scheint das Möbel klarmachen zu wollen, dass hier ausschließlich Choralbücher ihren Platz finden. Berücksichtigt man weiter, dass die rotierenden Lesepulte der Gotik nicht für einen, sondern auch für

34 Ebd.

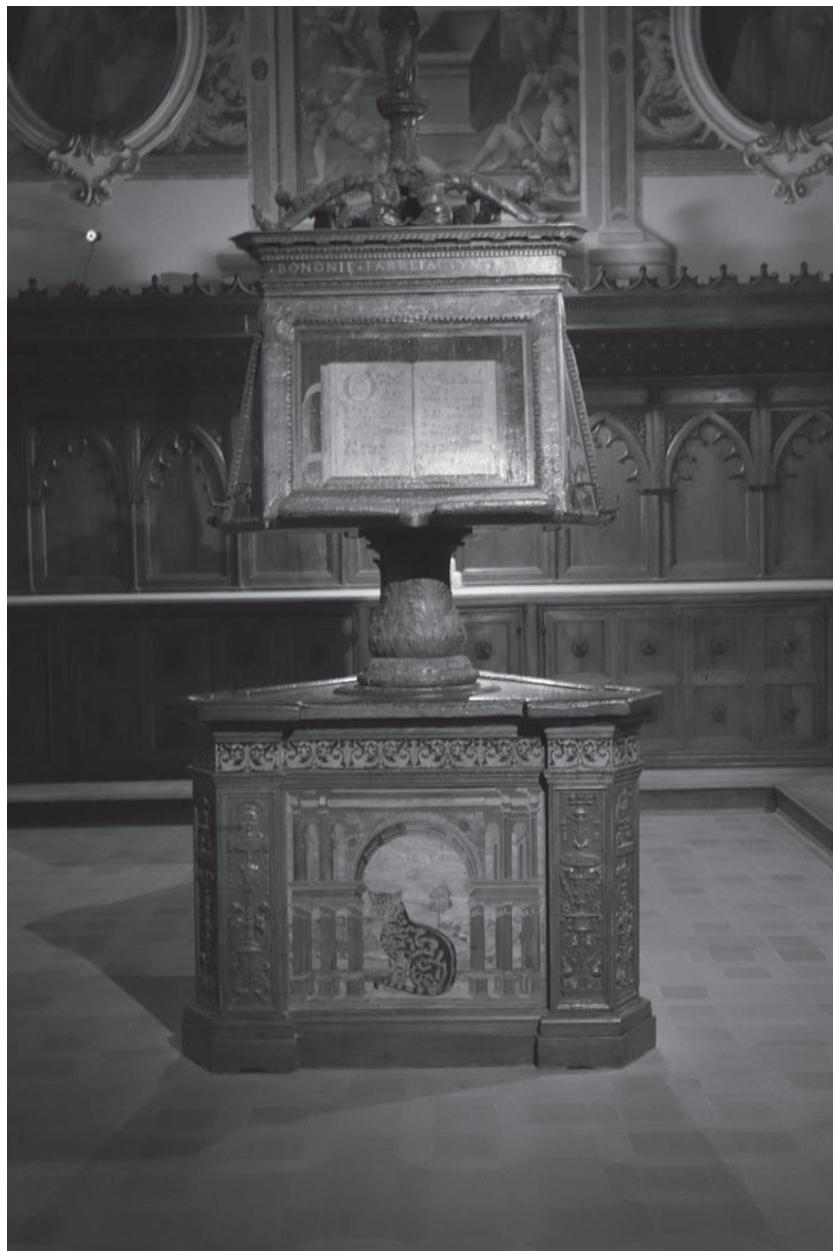


Abb. 31

mehrere Leser*innen gedacht war, so erlaubt das Pult als Choralmöbel eine Mehrstimmigkeit. Vermittels der Mobilität des Möbels ergibt sich eine Flexibilisierung der sozialen Funktion des gemeinsamen Singens, die zum einen die Gemeinde erschafft und zum anderen die Trennung zwischen Kantor*in und der Gruppe herstellt. Was Hanebutt-Benz für die Tätigkeit des Lesens ausmacht, nämlich die Mechanisierung einer Tätigkeit, die auf den ersten Blick »scheinbar jeder Mechanisierung widerstreb[t]«³⁵, so lässt sich hier Ähnliches für die Liturgie oder, weiter gefasst, für den Glauben und christliche Praktiken sagen. Die christliche Religion ist in ihrer Ausübung stark auf dem medialen Charakter der Dinge aufgebaut. Vom Weihwasserwedel über das Weihrauchgefäß bis hin zur Monstranz und zum Hostienteller ist das liturgische »Gerät«, wie es ja auch in diesem Text bisher häufig angesprochen wurde, integraler Bestandteil des Gottesdienstes und der Ausführung des Glaubens und muss als solches gewartet, aufbewahrt und fachkundig verwendet werden. Die Besonderheit der christlichen Liturgiedinge liegt in der Gleichzeitigkeit des Zeichencharakters und des Gegenstands, den das Zeichen repräsentieren soll. So bezeichnet die Lehre von der Realpräsenz im Abendmahl Brot und Wein gleichzeitig als sie selbst, also Brot und Wein, und als der Leib und das Blut Christi. Dem Lesepult kommen so wichtige liturgische Tätigkeiten zu; es ist als Möbel integral in die Praktiken des Glaubens eingebunden. Ähnliches wurde bisher mehrfach für das Chorgestühl, eines der wichtigsten Intarsienmöbel, angenommen, das im Folgenden ausführlich in seiner Funktion und in seinem Aufbau beschrieben werden soll.

Chorgestühl

Der Chor bildet den heiligsten Ort innerhalb der Kirche und befindet sich architektonisch an der Schnittstelle zwischen Hauptschiff und Apsis in den kreuzförmig aufgebauten Kirchen der Vormoderne. So stellt er zum einen die Verbindung dieser Oppositionen dar, zum anderen ist er auch Ort extremer Spannung und von daher stark symbolisch belegt. Diese »Opposition bei gleichzeitiger Einheit«³⁶ ist hier sowohl eine architektonische als auch eine symbolische Eigenschaft. Dass dieser Ort dem Klerus vorbehalten war, scheint also nur folgerichtig. Darüber hinaus genossen die Geistlichen an

35 Ebd., S. 89.

36 Hajo Eickhoff: Himmelsthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens, München/Wien 1993, S. 98.

diesem Ort auch das Privileg des Sitzens, das der restlichen Gemeinde vorenthalten blieb; es herrschte ein »Gegenüber von zelebrierendem und sitzendem Klerus und stehender und kniender Gemeinde«³⁷. Diese ›Opposition bei gleichzeitiger Einheit‹ zeigt sich ebenso am Möbel selbst, indem den Geistlichen einzelne Sitzplätze zugewiesen wurden, die auch noch hierarchisch strukturiert waren. »Jeder, der in den Orden oder in die Gemeinschaft der Kanoniker aufgenommen wurde, erhielt einen ihm bestimmten Platz im C[horgestühl] zugewiesen. Mit dieser Zuweisung (installatio) erhielt er Sitz und Stimme im Kapitel.«³⁸ Der Begriff der Installation als Amtseinführung, aber auch als Auf- und Einbau sowie in moderner und zeitgenössischer Kunst als eine Art Raumkonzept, leitet sich also von dem Sitz im Gestuhl, dem *stallum* ab. *Stallum* kann darüber hinaus auch die Bedeutung des Wohnorts haben, bezeichnet also immer eine feste Verortung und ein räumliches Konzept.

Als Raum im Raum, Heiliges im Heiligen, bildet er einen doppelten Einschluss beziehungsweise einen Einschluss des Ausschlusses, der nicht einfach so gegeben ist, sondern aktiv durch die Architektur und Möbel mitproduziert wird. Die Unterscheidung zwischen heiligem und profanem Raum ist somit eine »kulturtechnische Prozessierung«³⁹ die von diversen Medien, namentlich »Chorschranken, Chorgitter, Lettner, Chorgestuhl und Chorpult, ferner die Banklaken, Dorsale und Bildteppiche«⁴⁰, getragen wird.

Medialität der Möbel

Eine medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Möbel-Bild-Hybriden muss sich zwangsläufig mit der Frage auseinandersetzen, wie der mediale Charakter von Möbeln, insbesondere im untersuchten Zeitraum des 15. Jahrhunderts, aussehen kann. Als Mobiliar werden sie mit den Immobilien gleichzeitig durch ihren Wortursprung verbunden wie getrennt. Möbel und Wohnräume gehören irgendwie zueinander, zeichnen sich allerdings durch ihre jeweilige (Un-)Beweglichkeit aus. Im folgenden Abschnitt soll diese Mobili-

37 Ebd., S. 99.

38 Martin Urban: Chorgestühl, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 514–537.

39 Bernhard Siegert: Türen. Zur Materialität des Symbolischen, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik 1 (2010), H. 1, S. 151–170, hier S. 155.

40 Ernst Gall: Chor, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 556–567.

tät des Mobiliars historisch überprüft und auf ihre medialen Kontexte hin betrachtet werden.

Giedion zeichnete in seiner Abhandlung *Die Herrschaft der Mechanisierung* eine anonyme Geschichte der Mechanisierung – im Vokabular dieser Arbeit könnte man auch sagen: Technisierung – der menschlichen und tierischen Umwelt nach. In diesem Sinne sind Möbel von großer Bedeutung, sind sie doch nach Giedion diejenigen »vom Menschen verfertigten Gerätschaften, die am engsten mit seinem Dasein verknüpft sind. Tag und Nacht lebt er mit ihnen, sie dienen ihm bei seiner Arbeit und zu seiner Ruhe. Sie begleiten sein Leben von seiner Geburt bis zu seinem Tode«⁴¹. In diesem Sinne lassen sich gerade aus den Möbeln der jeweiligen Epochen besondere Rückschlüsse über die Epoche selbst ziehen. Die Etymologie des Wortes ›Möbel‹ oder ›Mobiliar‹ generiert sich aus dem lateinischen *mobilis*, es verweist somit schon immer auf die jeweilige Möglichkeit zu Bewegung und Versetzung und grenzt sich dadurch von den Immobilien und Architekturen ab. Welche Gegenstände – und aus welchen Gründen – allerdings als mobil angesehen wurden, unterliegt historischen Konjunkturen. So beschreibt Giedion für das ausgehende Mittelalter:

Meuble war nicht in dem engeren heutigen Sinne gemeint, als Gegenstände, die von einem Raum in den anderen oder von einer Wohnung zur anderen versetzt werden konnten, sondern sie hießen so, weil sie ihren Besitzer zu begleiten pflegten, wohin immer er reiste. Das Mobiliar im späten vierzehnten Jahrhundert folgte seinem Herrn, wenn er zeitweilig seinen Wohnsitz wechselte, und es begleitete ihn auf seinen Reisen. Unter *mobilier* verstand man alle beweglichen Haushaltsgegenstände [...] – Silber, Juwelen, Wandteppiche [sic], Küchengerät und Pferde.⁴²

Der mittelalterliche Raum wurde zumeist freigehalten und enthielt wenige spezialisierte, das heißt nur für eine Verwendung angedachte Möbelstücke. Zumeist erfüllten die Möbel an sich bereits mehrere Zwecke oder wurden durch Operationen des Faltens und Klappens für andere Zwecke transformiert oder für den unweigerlichen Transport zerlegt. Gerade Tische und Stühle fielen diesem Drang zur Wandlung und Leere zum Opfer:

Transportieren konnte man nur Dinge, die nicht zu sperrig waren. Dies führte zur Schaffung kleiner kompakter und möglichst zerlegbarer Möbel. Das bewegliche, zusammenklappbare Möbel, wie etwa die x-förmigen Faltstühle, kam lange vor den Stühlen im heutigen Sinne in Gebrauch. Nicht aus Platzmangel entstanden die zusammenklappbaren Tische und die zusammenlegbaren Betten, sondern, wie

41 Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 304.

42 Ebd., S. 304–305.

ihr Name andeutet, um leicht zusammengeklappt, verpackt und aufgeladen zu werden.⁴³

Die Mobilität des Mobiliars begründet Giedion historisch mit dem ebenfalls mobilen Lebensstil der Menschen (wobei hier eher von einer Adelsschicht oder dem Klerus ausgegangen wird), die sich auf der Flucht vor Kriegen befanden. Aus diesem Grund bedurfte es eines Möbels, das gleichzeitig stabil und tragbar war. Dazu diente die Truhe, das laut Giedion verbreitetste Möbel des Mittelalters: »Sie bildete den Grundstock und fast das Hauptelement der mittelalterlichen Einrichtung. Sie diente als Behälter für die ganze bewegliche Habe. [...] Der Haustrat war in ihnen stets fertig gepackt.«⁴⁴ Truhen dienten also zum einen zur stabilen Aufbewahrung und zum Transport der anderen mobilen Gegenstände, also des anderen Mobiliars. In diesem Sinne lassen sie sich als ein Meta-Möbel verstehen, das andere Möbel in sich beinhaltet. Zum anderen wurden sie auch für viele weitere Tätigkeiten verwendet, so zum Beispiel zum Sitzen, als Ablagefläche oder als Tritt zum Bett. Darüber hinaus verbinden Truhen das Möbel mit der visuellen Kultur des Mittelalters oder der Renaissance, wurden sie doch von berühmten Künstler*innen der Zeit bemalt oder intarsiert. An den Truhen der Renaissance lässt sich ein interessanter historischer Schnittpunkt zwischen Materialbearbeitungstechnik und Kunst beobachten. Die Truhen des Mittelalters bestanden noch aus simplen Planken:

Es wurde kein Unterschied zwischen der Stirnwand einer Truhe und ihren Stützen gemacht: beides waren massive Bretter, die Stirnwand horizontal angeordnet, und die Stütze ein Brett, das mit der Schmalseite auf dem Boden ruhte. Sie waren oft 30 cm breit und ließen sich leicht mit der Säge bearbeiten.⁴⁵

Einfache Holzplanken derartig zu verwenden, stößt auf gewisse Probleme, da die Planken bei Temperatur- oder Feuchtigkeitsveränderungen entweder zusammenschrumpfen oder sich auseinanderziehen. Bei der Verbindungstechnik fand sich ebenfalls noch keine Raffinesse, »die Bretter wurden stumpf aneinandergestoßen und vernagelt«⁴⁶. Diese simplen Ausführungen gaben dem gesamten Möbel wenig Stabilität, sodass es größtenteils von Eisenbändern zusammengehalten wurde. Für eine grundlegende Änderung dieses Aufbaus brauchte es jedoch Einflüsse aus einer anderen Disziplin, nämlich der Archi-

43 Ebd., S. 306–307.

44 Ebd., S. 306.

45 Ebd., S. 314.

46 Ebd.

tekur. Giedion beschreibt die Bauweise des Möbelstücks entlang der Achse der Architektur und stellt damit eine Strukturähnlichkeit her:

Im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts schrumpften die Bretterwände, vor allem bei den Truhen, langsam zu Eckpfosten zusammen – ein Schritt zum hölzernen Rahmen. Die Borde werden mit Zungen versehen, die Pfosten mit Nuten. Erst mit dem Ende der Gotik, als man in der Architektur längst gewohnt war, das Innere des Raumes bis an die Grenze der Möglichkeit auszuöhnen und die Pfeiler so feingliedrig zu machen, daß sie fast in sich zusammenfielen, wird die massive Holzwand in leichtes Rahmenwerk aufgelöst.⁴⁷

Giedion attestiert einen umfassenden Paradigmenwechsel, der sich über die Räume auf Architektur und Möbelbau ausweitet. Der Kunsttischler Erich Klatt und der Kunsthistoriker Georg Himmelheber beschreiben diese stilistische Entwicklung ebenfalls aus materialtechnischer Sicht:

Bei großen Holzflächen war es bis dahin nicht möglich, das Reißen der Bretter und das Aufgehen der Fugen bei verleimten Stücken zu verhindern. Jetzt wurde die Fläche in kleinere Felder aufgeteilt, die zwischen die konstruktiv wichtigen Teile gefügt wurden. Dieses tragende Gerüst bestand zunächst aus starken Stollen mit Querhölzern, die nach Art der Zimmermannsarbeit verzapft und verbohrt waren. Die so entstehenden Rahmen erhielten eine Nut, in die beim Zusammenbau eine aus dünnerem Holz hergestellte Füllung eingefügt wurde. In der Nut konnten sich die Füllungsbretter dehnen und zusammenziehen, ohne zu reißen. Die Herstellung der dünnen Füllungsbretter wurde durch die Erfindung der Sägemühle zu Beginn des 14. Jahrhunderts wesentlich erleichtert.⁴⁸

Der Rahmenbau entsteht also in einem komplexen Zusammenspiel zwischen Materialeigenschaften, technischen Neuerungen und Einflüssen aus dem Bereich der Architektur. Was im Mittelalter sowohl in der Architektur als auch im Möbelbau noch aus massiven Flächen bestand, die simpel aneinanderstoßen und somit Räume generieren, wird mit der Gotik abgelöst durch ein »System vertikaler Stützen und horizontaler Verstrebungen«⁴⁹. Die stabilen Flächen werden somit aufgebrochen und die einzelnen Strukturelemente in ihrer Funktion und Ausrichtung ausdifferenziert: »Nun wird das Möbel wie das Fachwerk als Skelett behandelt. [...] Wie beim Hausbau treten nichttragende, dünnwandige Füllungen, die beweglich in die Konstruktion eingelassen werden, an die Stelle der massiven Holzwände.«⁵⁰ Giedion leitet diese

47 Ebd., S. 315.

48 Erich Klatt/Georg Himmelheber: Die Konstruktion alter Möbel. Form und Technik im Wandel der Stilarten, Stuttgart 1982, S. 8.

49 Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 315.

50 Ebd.

Entwicklung an der Konstruktion der Holztruhen zum einen von der Architektur ab, zum anderen aber auch aus den Materialeigenschaften des Holzes: »Die Rahmenkonstruktion der Spätgotik ist organisch aus dem Wesen des Holzes gewachsen. Sie gibt Spielraum für die Ausdehnung und Zusammenziehung des arbeitenden Holzes.«⁵¹ Material und Form unterstützen sich hier also gegenseitig. Wichtig ist hier die Beweglichkeit der eingefügten Seiten- und Frontwände: Zum einen kann so das Holz ›atmen‹ und ›arbeiten‹, zum anderen fungieren die Wände nun auch als Bildträger. Als Hochzeitstruhen wurden die italienischen *cassoni* als Kunstwerke und Wertanlagen betrachtet und von berühmten Malern der Zeit wie Paolo Uccello, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio und Andrea Mantegna gestaltet. Sie waren somit in mehrfacher Hinsicht repräsentativ: zum einen als nutzbares Multifunktionsmöbel in der *camera*, der Schlafkammer, zum anderen als Teil des prunkvollen Brautzuges, der für alle Öffentlichkeit sichtbar war und dementsprechend ein Zeugnis über die finanzielle Lage der Familie der Braut ablegte.⁵² Die Kunsthistorikerin Bettina Uppenkamp hat von diesen multiplen Verwendungen und der jeweiligen Sichtbarkeit Thesen zum Bildprogramm und zu dessen Darstellung abgeleitet:

Bei ihrem Transport im Umzug der Braut etwa wird eher der dekorative Gesamteindruck, die Kostbarkeit der Ausstattung wahrnehmbar und wichtig gewesen sein, während die oft kleinteiligen Bilderzählungen eine nahsichtige Betrachtung erforderten. Zu den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit gehört auch, dass die Truhen in der Camera auf dem Fußboden standen, ihre Bilder sich also nicht auf Augenhöhe befanden. Vermutlich ist hier der Grund dafür zu suchen, dass die Cassone-Maler bei der Konzeption ihrer Bilder so gut wie nie eine der großen Errungenschaften der Kunst des 15. Jahrhunderts, die Zentralperspektive, zum Einsatz brachten, obwohl Cassone-Bilder auch in Werkstätten gefertigt wurden, die über diese Technik durchaus verfügten.⁵³

So zeigten die Front- und Seitentafeln der Truhen meist detaillierte Jagd-, Liebes- oder Lustszenen aus der griechischen oder römischen Literatur und nicht, wie man im Kontext dieser Arbeit vielleicht annehmen könnte, Objekte oder Gegenstände der Aussteuer oder des Haushaltes. Auch die Abwesen-

51 Ebd.

52 Das Wissen, dass die Familien sich häufig für die Aussteuer der Töchter verschuldeten, schien Teil dieser Performanz zu sein; siehe Bettina Uppenkamp: Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance, in: Sebastian Hackenschmidt/Klaus Engelhorn (Hrsg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, Berlin 2011, S. 47–67, hier S. 60–61.

53 Ebd., S. 63, Fn. 26.

heit der Zentralperspektive verwundert, weniger wegen ihres Status als ›große Errungenschaft‹ oder Entdeckung einer angenommenen naturalistischen Bildtechnik, sondern aufgrund ihres ubiquitären Vorkommens. Uppenkamps Hinweis, dass die Bilder nicht auf Augenhöhe angebracht sind, vermag nicht zu begründen, warum sich hier keinerlei Ansatz einer versuchten Perspektivierung zeigt, wie er sich zum Beispiel ja auch bei den *Banconi* findet, die ebenfalls auf dem Boden stehen.

Die Trennung zwischen Verwendung und Nah- und Fernsicht scheint hier relevant. Während die prunkvolle Rahmenstruktur eher aus der Ferne zu betrachten war, dienten die kleinteiligen Bilder der Seiten- und Fronttafeln wohl eher der näheren Betrachtung im privaten Raum. Allerdings: Was verbunden werden kann, kann auch wieder entkoppelt werden. Diesen Tafeln blühte ein ähnliches Schicksal wie den Flügeln der zahlreichen nordalpinen Diptychen oder Triptychen aus jener Zeit, die an ihren Verbindungsstellen geteilt wurden, um als einzelne Tafeln Einzug in die ab ca. 1600 aufkommenden Museen und Sammlungen zu halten. Uppenkamp beschreibt diese Trennung der Seitenwände aus den Hochzeitstruhen folgendermaßen:

Oft wurden die bemalten Front- und Seitentafeln aus ihrem funktionalen und ästhetischen Zusammenhang der Truhe entfernt, um als Tafelbild die Wände von Museen oder Privatsammlungen zu schmücken – eine Dekontextualisierung, die einem Medienwechsel gleichkommt und ihr angemessenes historisches Verständnis erschwert.⁵⁴

Das Herauslösen der Tafeln aus dem Möbel bedeutet auch, vielleicht erstmalig, eine Separierung von Bild und Rahmen, die im Mittelalter so noch nicht existierte. Die Seitentafeln der Truhen stellen somit eine wichtige Station in der Autonomisierung des Tafelbildes dar, die allerdings gleichzeitig auf einer Entfremdung und Negierung des ursprünglichen Bildgefüges beruht. Und noch weiter: Das moderne Tafelbild konstituiert sich zuallererst aus einer vormodernen Gemengelage aus Architektur, Möbelbau und den materiellen Eigenschaften von Holz. An dieser Schnittstelle befinden sich eben nicht auch zufällig Intarsien.

Die amerikanische Kunsthistorikerin Lynn F. Jacobs beschreibt die beweglichen Tafeln der Diptychen und Triptychen in ihrer Abhandlung *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*⁵⁵ selbst als Türen oder Flügel, die zum einen gewisse Grenzen, *boundaries*, markieren, sie zum ande-

54 Ebd., S. 51.

55 Jacobs: *Opening Doors*.

ren aber auch übertreten. Diese liminale Funktion der Tür wurde im Mittelalter auch Christus zugesprochen, der als »both dead and alive, human and divine, open and closed«⁵⁶ empfunden wurde. Diese Kulturtechniken der Tür und damit auch des (Bilder-)Rahmens werden an anderer Stelle ausgiebig besprochen. Diptychen und Triptychen waren eher im nordalpinen Raum verbreitet. Für den südalpinen Raum der Renaissance, der ja im Fokus dieser Abhandlung stehen soll, möchte ich hingegen das Paradigma des Bildes als Truhe vorschlagen. Die untersuchten Bild-Gegenstände weisen allesamt einen eigentümlichen Bezug zu den Möbeln und den Dingen auf, die sich auf, hinter oder an ihnen befinden, was Fragen nach ihrem Referenzsystem und ihrem Status als Bild im Allgemeinen aufwirft. Im Folgenden werden daher die Möglichkeiten erörtert, die eine Betrachtungsweise von Bildern als Truhen eröffnet.

Bilder als Truhen

Wie bereits ausgeführt wurde, waren Truhen in der materiellen Kultur und der Einrichtung des späten Mittelalters und der Renaissance unverzichtbar. Sie erfüllten in einem Raum gleich mehrere Funktionen und konnten, so wie sie waren, zudem für den Transport verwendet werden. Als Möbelstück, das die anderen als Mobiliar wahrgenommenen Gegenstände in sich beherbergt, lässt sich die Truhe als Metamöbel beschreiben. Von der architektonischen Seite her gedacht, vervielfältigt die Truhe das architektonische Prinzip des Raumes als Umfassung und Aufbewahrung und macht mit der ihrerseits beweglichen Deckelklappe auf die Dynamik dieser Begriffe aufmerksam. Dass hier die Dialektik zwischen der geöffneten und der geschlossenen Truhe entlang der Dialektik des öffentlichen und privaten Raumes verläuft, zeigt Uppenkamp anhand einer Buchillustration aus dem 15. Jahrhundert:

Die Gegenüberstellung von verschlossenen und geöffneten Truhen korrespondiert mit den Orten, an denen sie gerade in Gebrauch sind: Draußen sind die Truhen fest verschlossen, schützen und verbergen ihren Inhalt, im Innenraum sind sie offen und geben preis, was sie enthalten. Eine geöffnete Truhe signalisiert Intimität, Öffentlichkeit hingegen fordert ihren Verschluss.⁵⁷

Ähnliches beschreibt Ranum für die Darstellung der geöffneten Türen auf den Schränken oder den *Studioli*-Paneelen: »Die Bilder auf den geschlossenen

56 Ebd., S. 6.

57 Uppenkamp: Können Möbel Medien sein?, S. 48.

Türen sind eine Semiotik der offenen Türen und bekräftigen die Bedeutung des Kabinetts für die Privatsphäre.«⁵⁸ Der geöffnete oder geschlossene Status der Truhen verläuft also diametral entgegengesetzt zu dem der Tür, bei der ein Verschluss Privatheit signalisiert, während die Öffnung Öffentlichkeit indiziert. Dieser dialektische Status des Öffnens und Schließens wird weiter verkompliziert durch die Darstellungen der Türen oder der Bilder auf den Klappen. Die durchbrochenen Gitter der Kabinetttüren beispielsweise im Gubbio-Studiolo verunklaren weiter den Status des Geöffnet- oder Geschlossen-Seins, indem hier auch eine geschlossene Tür keinen wirklichen Aus- und Abschluss gibt, weder visuell noch reell. Sie ermöglicht weiterhin, was eine geschlossene Tür eigentlich verhindern sollte, nämlich einen Durchblick und im Zweifelsfall auch ein Hindurchdringen von Kälte, Feuchtigkeit, Staub und Schädlingen. Ähnlich verhält es sich mit den angenommenen Inventar-Bildern, die auf den Schranktüren das abbilden, was vermutlich im Schrank selbst enthalten ist. Solche indexikalischen Bilder mögen insofern von Vorteil sein, als man immer weiß, wo die Gegenstände ihren Platz haben, sie drohen allerdings auch zum Beispiel Dieb*innen den oft wertvollen Inhalt preiszugeben, der ja eigentlich von der geschlossenen Tür oder Klappe geschützt werden soll.

Die Darstellungen von Gegenständen in der Nähe der halbgeöffneten und durchbrochenen Türen (also eine indexikalische Darstellung) sowie das Gemälde des Trompe-l’Œil-Buchs lassen zum einen den indexikalischen und deiktischen Charakter der Bilder verschmelzen. Indem sie auf den stetigen Kontrast zwischen offen und geschlossen, Zeigen und Verbergen rekurrieren, machen sie uns zunächst auf die Möglichkeiten des Zeigens überhaupt aufmerksam. Des Weiteren lassen sich in den Rauten der Gittertüren ebenfalls diejenigen Aushöhlungen der Fläche erkennen, die Giedion als Architekturmerkmal für die Gotik definierte und die, so eine grundlegende These in diesem Kapitel, als Strukturmerkmal in diverse andere Bereiche Eingang finden. Als Bildobjekte verweisen sie einerseits mimetisch auf die reelle Tür, auf der sie ja auch angebracht sind, andererseits auf die Bedingung der Bildhaftigkeit, die als Differenzziehung und damit Spaltung zwischen verschiedenen Ebenen funktioniert.

Aus medientheoretischer Sicht lässt sich das Phänomen der Bild-Inventar-Gegenstände noch anders beschreiben. Es wurde ja bereits dargelegt, inwiefern die tatsächlichen Truhen als reelle und immaterielle Speicher- und

58 Ranum: Refugien der Intimität, S. 232.

Übertragungsmedien von Werten und Gütern fungierten. Wie verhalten sich dazu aber die Bilder? Zum einen haftet jeder künstlerischen Ausgestaltung in der Größe und Detailliertheit der *Studioli* ein Hauch von Exzess an. Zeitgenössische Betrachter*innen waren sich sehr wohl der Kosten und des Aufwandes bewusst, die mit der Ausgestaltung ganzer Räume oder großformatiger Möbelstücke mit kostbaren Hölzern einhergingen. Derartige Kunsträume fungierten somit immer auch als eine Zurschaustellung und eine Anlage von finanziellem Reichtum und exponierten damit auch ihren Warencharakter, der – mal mehr, mal weniger – beweglich war. Während zum einen die an die architektonischen Gegebenheiten angepassten Paneele wie in den *Studioli* vermeintlich von einer singulären Maßanfertigung und damit einem lokalen Eingebettet-Sein zeugen, das sich weder wiederholen noch weitergeben lässt,⁵⁹ finden sich die *Cassoni* in großer Stückzahl und waren bereits von ihrer Anlage her sowohl auf Mobilität als auch auf Beständigkeit angelegt. Als transportable, gleichförmige Aufbewahrungsbehältnisse scheinen Truhen Vorfäuberinnen des im 20. Jahrhundert virulent werdenden Containers gewesen zu sein.⁶⁰

Autoren wie der Wirtschaftshistoriker Marc Levinson und der Kulturpublizist Alexander Klose haben bereits auf den nicht zu unterschätzenden Einfluss hingewiesen, den die Erfindung und Normierung des Containers auf den globalen Handel und damit den internationalen Güter-, Waren- und Wertaustausch hatte.⁶¹ Auch die Prinzipien von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Ware gehen, wie bei den *Cassoni*, mit dem gleichzeitigen Schutz einher beziehungsweise die Unsichtbarkeit der Ware im geschlossenen Behälter entspricht unter anderem der Affordanz für illegalen Waren- und Menschentransport.⁶² Der visuelle Entzug des Inhalts sowie jeglicher ästhetischen Reize ist hier die Grundbedingung eines reibungslos funktionierenden kapitalistischen Warenflusses, der sich selbst, aber auch seine ausbeuterischen Entstehungsbedin-

59 „Vermeintlich“ deshalb, weil natürlich auch die Wandpaneele der *Studioli* in museale Sammlungen Einzug gehalten haben, wie man am Gubbio-*Studiolo* sehen kann, das sich mittlerweile im Metropolitan Museum in New York City befindet. Hier wurden nicht die Paneele an den Raum, sondern der Raum wurde an die Paneele angepasst und somit die kammerartige Situation des *Studiolo* mitsamt kleinem Fensterchen nachgebaut.

60 Siehe Alexander Klose: Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert, Hamburg 2009, S. 148.

61 Marc Levinson: The Box. How the shipping container made the world smaller and the world economy bigger, Princeton 2006.

62 Über die Möglichkeit des Menschentransports, tot oder lebendig, freiwillig oder erzwungenmaßen, siehe Klose: Container-Prinzip, S. 298–304.

gungen unsichtbar macht und – getreu einer gängigen medienwissenschaftlichen Maxime – allenfalls in der Störung sichtbar wird.⁶³

Wie der Container zu einer Mobilisierung von Waren verhalf, so kann man der Truhe vielleicht ebenfalls eine spezielle Art von Mobilisierung von Bildern attestieren, die sowohl im Möbel selbst als auch in einer Interaktion angelegt ist. So können zum einen Deckel und Wände der Truhe mit einem Scharnier zueinander mobilisiert werden. Zum anderen ist das gesamte Möbel mobil im Sinne einer Translokation. Die Truhe wird damit aus bestehenden, stabilen Gefügen herausgelöst und in andere Kontexte, seien diese symbolischer oder realer Natur, eingebettet. Als Kulturtechnik des Einbettens, die ja dieser Arbeit zugrunde liegt, zeigt dieses Bildparadigma, wie vormals disparate Einheiten einen neuen Zusammenschluss bilden. Dieser Austausch über Aus- und Einbetten gelingt hierbei umso besser, je standardisierter oder modularisierter die einzelnen Elemente sind. Klose beschreibt diese Möglichkeit des Austausches wie folgt:

Modularisierung ist ein organisatorisches Kernprinzip der Containerisierung. Das Herunterbrechen komplexer Gesamtzusammenhänge in formal gleichförmige, kleinere Einheiten ermöglicht schnelles Umgruppieren und beschleunigte Verarbeitung und bringt manchmal überraschend neue Konfigurationen hervor.⁶⁴

Mit den Truhen, so ließe sich sagen, beginnt eine Modularisierung des Raumes, die zu stets neuen Mensch-Architektur-Verbindungen führt und damit Sphären des Privaten erschafft.

Das Verschmelzen der symbolischen mit der realen Ebene zeigt sich hier zum einen in dem profanen Gebrauchscharakter der Bilder, deren Bildobjekte nicht allein einem ikonografischen Symbolismus verhaftet sind, sondern sich in reale Gebrauchskontexte einfügen und dort ihre Rolle spielen. Liturgische Gegenstände, Truhen und Bilder zeichnen sich hier durch ihr Changieren zwischen Mobilität und Immobilität und damit, dem Paradigma der Truhe folgend, auch zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aus. Während die liturgischen Gegenstände selbstverständlich durchaus verwendet werden, dabei aber gleichzeitig nicht abhandenkommen dürfen, während sie demonstrativ zur Schau gestellt werden müssen, aber eben deshalb auch besonderen Schutz benötigen, weisen die Bilder auf den Schranktüren oder *Banconi* ihnen ihren Ort zu, wenn sie ›ruhen‹, also nicht im Gebrauch sind, und machen sie

63 Wie sich erneut eindrucksvoll im März 2021 zeigte, als das 20.000-TEU-Typ-Containerschiff ›Ever Given‹ auf Grund lief und den Suezkanal und damit eine der weltweit wichtigsten Wasserstraßen mehrere Tage blockierte.

64 Klose: Container-Prinzip, S. 10.

damit stabil und wieder auffindbar. Die Truhen befinden sich ebenfalls in einem ewig changierenden Status des Im/Mobilen, wenn sie jederzeit für einen Umzug bereitstehen, am neuen Ort allerdings dann wieder Objekte des Privaten darstellen und es somit ermöglichen, erneut einen privaten Raum, ein Heim, zu erschaffen. In die Truhen sind ebenso die privaten Gegenstände eingebettet, wie der reale Bezug in die Bildobjekte eingebettet ist.

Die Bilder werden durch die Erfindung des Rahmenbaus nun ebenfalls mobil, können aus ihren jeweiligen Rahmenstrukturen herausgelöst und (berechtigt oder nicht) in andere Kontexte eingefügt werden. Bezeichnenderweise wurden sie häufig, wie Uppenkamp es anmerkt, aus den Bereichen des Privaten, des Haptischen und der Nähe in Sammlungskontexte überführt, in denen sie nun semi-öffentlicht, primär visuell und aus der Entfernung wahrgenommen werden. Als Informationsträger können sie nun, herausgerissen aus ihrer vormaligen Verortung und Funktion, lediglich auf ihren symbolischen Charakter und damit Kunstcharakter verweisen. Sie werden zu Medien, deren Transmissionsleistung über eine weitere Strecke funktioniert und nicht mehr ortsspezifisch gebunden ist. Allerdings erlaubt im gleichen Sinne, wie die Containerisierung der Ware globale kapitalistische Güternetze erst ermöglicht hat, die Mobilisierung der Bilder eine Ausdehnung der Reichweite nicht-schriftbasierter Übertragungsmedien.

Bilder als Truhen befinden sich an dem historischen Umschlagspunkt der frühen Neuzeit, in dem Bilder heraustreten aus ihrem devotionalen, intimen und haptischen Gebrauch und an Selbstständigkeit gewinnen. Der Wandel ist ebenso ein ontologisierender wie ein räumlicher und deutete damit noch die immense Verschränkung von Dingen, Räumen und Menschen in der Vormoderne hin, die auf ein Verortet-Sein von ›genau hier‹ beruhen.

Wenn nun also Truhen, wie beschrieben, ähnlichen Mechanismen wie die Tür und das Auf- und Zuklappen an sich verfolgen, nämlich für eine Privatisierung von Blicken, Gegenständen und Räumlichkeiten zu sorgen, erscheint es nur logisch, dass die mediale Selbstreferenz, die hier zum Beispiel für die Schranktür in Monte Oliveto Maggiore vorgestellt wurde, auch bei Truhen zu finden ist. Mit anderen Worten, die exzessive Darstellung der geöffneten gitterartigen Türen, die viele Wandpaneele schmücken, müsste sich doch dann auch auf Truhen beobachten lassen beziehungsweise diese wären geradezu dafür prädestiniert. Tatsächlich fand sich aber im Zuge der Recherche dieser Arbeit nur eine einzige Truhe, auf die das zutrifft, eine Truhe, die Baccio Pontelli zugeschrieben wird und sich heute im bayerischen Nationalmuseum befindet (Abb. 32).



Abb. 32

Die mit vier Pilastern unterteilte Frontfläche weist drei Bildfelder mit jeweils zwei in verschiedenen Winkeln geöffneten Flügeltüren auf. In den Nischen dahinter befinden sich diverse Gegenstände, die eine hohe mediale Selbstreferenz zu den Einlegetechniken der Intarsien aufweisen: ein Schachbrett, das idealerweise direkt auf dem Boden der linken unteren Nische platziert ist und somit den klassischen Schachbrettboden der Zentralperspektive zum einen nachahmt und zum anderen auf dessen Ursprünge verweist. Das Schachbrett ist gefangen in einer rekursiven mimetischen Schleife; es ist ein Zeichen (als Bildobjekt), das ein Ding (das Schachbrett) nachahmt, das dann wiederum als Vorlage für einen zentralperspektivischen Fußboden dient (Zeichen), der eine naturalistische Wiedergabe der Welt (Ding) darstellen soll usw. Das Schachbrett figuriert und präfiguriert die Zentralperspektive.

Darüber hinaus zeigt sich noch ein Buch mit einer Wiederholung der Randbanderole in der linken oberen Nische sowie eine intarsierte Box in der rechten unteren Nische, die praktisch als *Mise en abyme* der echten Truhe fungiert. Während die Nischendarstellungen in den Dorsalen oder Wandpaneele eine *uhintergehbar*e Rückwand zeigen, die den Raum der Nische eher künstlich verengt und die Dinge zwingt, nach vorne zu purzeln, zeigen die Paneele an den Truhen die Möglichkeit eines Raumes *hinter* dem Bild auf, in dem der obere Teil der Laute verschwindet. Die Nischen werden somit

zu einer weiten Ebene und Möglichkeit der Transgression stilisiert. Dass sich tatsächlich hinter diesen Bildern ein Raum zum Aufbewahren, nämlich der Innenraum der Truhe, befindet, bekräftigt den Status der Intarsien als Bilder, die eben nicht losgelöst von ihren Kontexten existieren, sondern mit diesen verhaftet, ja in diese eingebettet sind.

Container Technologies

Dass der Begriff des Behälters auch immer Genderimplikationen aufweist, konnte die Philosophin Zoë Sofia in einem vielbeachteten Aufsatz zeigen. Sofia schreibt gegen eine westliche Lesart des Raumes und mit ihm sämtlicher Technologien und Behältnisse des Umgebens und Umfangens als »passive, feminine, and unintelligent«⁶⁵ an, der sie eine Faszination gegenüberstellt, die sämtliche – im buchstäblichen, nicht im übertragenen Sinne – herausragenden Techniken, Werkzeugen und Apparate gerade auf männliche Philosophen und Technikhistoriker ausüben. Als spezielle Ausnahme nennt sie Martin Heidegger, der sich mehrfach mit Techniken des Umgebens auseinandergesetzt hat und daraus eine relationale Ontologie, auch der Räumlichkeit, ableitet. In seinem Aufsatz *Das Ding* fragt Heidegger anhand eines Kruges zum einen Dinghaftigkeit an sich, zum anderen die spezielle Dinghaftigkeit des Kruges als ein umfassendes Gefäß. Der Krug wird nicht zum Krug durch seine schöne Gestaltung oder seine Verfertigung aus Ton durch den*die Töpfer*in. Der Krug, so Heidegger, wird zum Krug durch die Leere, die er umfasst: »Die Leere ist das Fassende des Gefäßes. Die Leere, dieses Nichts am Krug, ist das, was der Krug als das fassende Gefäß ist.«⁶⁶ Das, was der Krug zu leisten hat, nämlich die Aufbewahrung und vielleicht auch einen kurzen Transport von Flüssigkeiten, lässt sich auch von der Leere her beschreiben: »Wenn wir den Wein in den Krug gießen, wird lediglich die Luft, die den Krug schon füllt, verdrängt und durch eine Flüssigkeit ersetzt. Den Krug füllen, heißt, wissenschaftlich gesehen, eine Füllung gegen eine andere auswechseln.«⁶⁷ Der leere Raum ist also zugleich leer und nicht leer, beziehungsweise seine Leere ist ebenfalls von eminenter und emergenter Bedeutung, oder wie der Medienwissenschaftler John Durham Peters bemerkt: »Containers

65 Sofia: Container Technologies, S. 181.

66 Martin Heidegger: Das Ding, in: ders.: Vorträge und Aufsätze, Frankfurt am Main 2000, S. 164–184, hier S. 170.

67 Ebd., S. 171.

[...] have a special relation to the negative, holding presupposes vacancy.⁶⁸ Das Negative, die Leere und auch der Entzug sind Container-Strukturen eingeschrieben. Sofia versteht dieses Be-halten und die Leere mit Heidegger zum einen als eine »complex action⁶⁹ und zum anderen als ontologisches Potential für das Entstehen sämtlicher Entitäten. Ausgehend von dem Ur-Behältnis, dem Uterus, der Leben erschafft, entwickelt Sofia eine produktive Theorie der Container-Technologien: »The container is a structurally necessary but frequently unacknowledgeable precondition of becoming.⁷⁰ Dies hat zutiefst ontologische Folgen: Sein wird hier zum Werden und dieses Werden wird gebildet aus Techniken des Aus- und Einstülpens, des Protrudierens und Invertierens. Medien und ihre Techniken bilden also Umgebungen aus, die dann wiederum Bedingungen für die Genese weiterer Medien und Techniken sind, oder wie Peters sagt: »Container technologies show media at their most environmental⁷¹. Dass diese environmentalen Medien immer auch eine Genderkonnotation beinhalten, geht klar aus den vorgestellten Texten hervor. Sofias Anmerkung, dass sich die Technikgeschichte und -philosophie nicht ausreichend mit Behältnissen aller Art beschäftigt habe, können seit dem Erscheinen ihres Artikels im Jahre 2000 einige Untersuchungen entgegengehalten werden, unter anderem die genannten Beiträge von Levinson und Klose zum Warencontainer. Containermedien ziehen als Grundelemente eines global agierenden Warenmarktes inzwischen auch das Interesse von Wirtschafts- und Technikgeschichte auf sich. Als umgebende Strukturen sind sie wiederum vermehrt in den Fokus einer an environmentalen und Klima-Medien interessierten Forschung gerückt.⁷²

Im Sinne der besprochenen Truhen ist der Genderaspekt sowohl auf einer basal-ontologischen als auch auf einer gesellschaftlich-kulturellen Ebene wirksam. Als Zeichenträger wechseln sie mit der Braut das Heim und sind sowohl auf dem Weg dorthin als auch an ihrem angestammten Ort Signifikanten von Wohlstand und Heimlichkeit: Wo die Mobilität der Truhe aufhört, wo sie zur Immobilie wird, dort ist das Heim oder die primäre Umgebung. Die Truhe ist ein Teil des Heimes und erschafft es zugleich mit.

68 John Durham Peters: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago/London 2016, S. 140.

69 Sofia: *Container Technologies*, S. 192.

70 Ebd., S. 188.

71 Peters: *Marvelous Clouds*, S. 140.

72 Für die Rückübersetzung des Environmentalen in elementare Medien wurde bereits John Durham Peters erwähnt. Zu einer Epistemologie des Umgebens siehe Florian Sprenger: *Epistemologien des Umgebens*, Bielefeld 2019.

