

## Motivkapitel: Vom Zusammenhalt der Dinge. Nägel und Haken

Dieses Motivkapitel soll sich mit einem der kleinsten Bildobjekte in der christlich-ikonografischen Bildgeschichte auseinandersetzen, nämlich den Nägeln, die in Intarsien sowohl als Bildinhalte als auch als höchst gegenständliche Teile des Bildträgergefüges fungieren. Sie werden dabei als materielle und immaterielle Operatoren der Verbindung begriffen und als solche im Folgenden synonym zu strukturverwandten Objekten wie Nadeln und Haken verwendet. Sie sollen dort unterschieden werden, wo sie unterschiedliche Funktionen erfüllen: zum Beispiel da, wo Haken aufhängen, Nägel befestigen und Nadeln durchstechen. Wie in den anderen Motivkapiteln zu Vögeln und Wolken wird dabei die These vertreten, dass diese Motive sich aus der Materialität und Technik der Intarsien heraus generieren und von daher fest mit diesen verwoben sind. In dem Motiv der Nägel tritt diese Verwobenheit vielleicht am deutlichsten zutage, wird hier doch auf der Ebene des Bildinhalts ein Objekt inszeniert, das es auf der Ebene des Bildträgers zu verstecken gilt. Wie kein anderes Motiv beweisen sie außerdem eine Exemplifizierung der Gewalt, die es braucht, um die bildinternen Übertritte zuallererst zu ermöglichen, und die später im Kapitel *Die Gewalt des Trompe-l'Œil* näher betrachtet wird.

Nägel sind zum einen klare ikonografische Marker für die Kreuzigung Jesu und als Teil der Arma Christi Symbole für die Passion, aber auch für die Meditation und von daher besonders bedeutend in der christlich geprägten visuellen Kultur des Mittelalters und der Frührenaissance Mitteleuropas.<sup>1</sup> Bereits hier zeigt sich die ausgeprägte Verbindung zwischen dem Nagel und dem Trompe-l'Œil, sind es doch die Motive der Nägel, die nicht anders können als buchstäblich hervorstechen und somit bildinterne Relationen zu unterlaufen (siehe Abb. 19). Kommen sie als Trompe-l'Œils in einer bildlichen Darstellung vor, verweisen die Nägel, wie Siegert schreibt, auf den Charakter der Realpräsenz, den ein Trompe-l'Œil auf eine gewisse Art und Weise immer offenbart: »[D]as Trompe-l'Œil [erhält] eine Bedeutungsdimension, die das Heraustreten aus der zweiten in die dritte Dimension in eine Beziehung zur Inkarnation Christi und zur Realpräsenz des Leibes Christi der Eucharistie setzt. Die Metamorphose vom Zeichen zum Ding hat sowohl einen

---

1 Brigitte Riese: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive, Leipzig 2007, Lemma Leidenswerkzeuge.

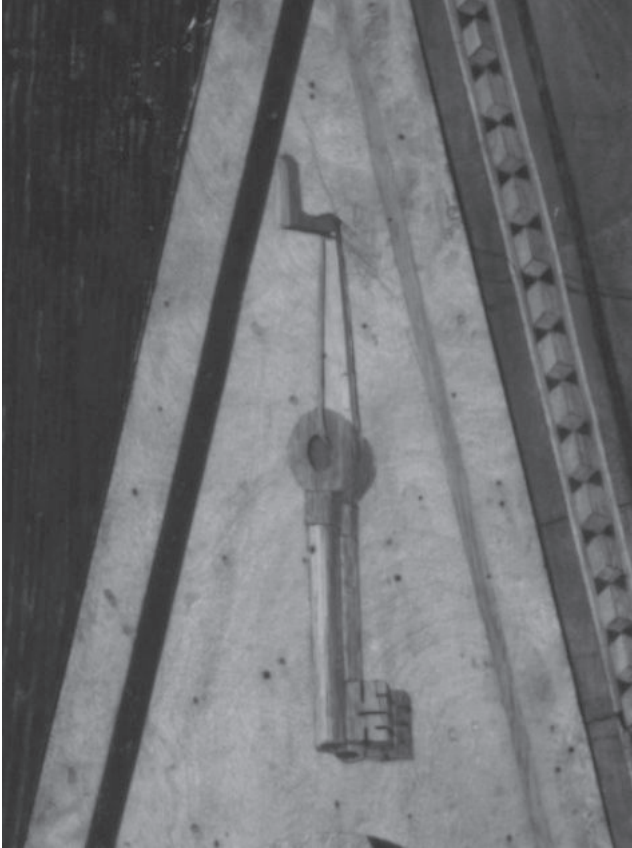


Abb. 19

christologischen als auch einen sakramentalen Kontext.«<sup>2</sup> Darstellungen von Nägeln weisen also immer auf das ultimative Trompe-l'Œil zurück, nämlich die Menschwerdung Jesu und die Realpräsenz der Eucharistie.

---

2 Bernhard Siegert: Vehikel der Objektgenese. Joris Hoefnagels prozessuale Trompe-l'Œils, in: Helga Lutz/Bernhard Siegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Differenz, München 2020, S. 197–222, hier: S. 209–210.

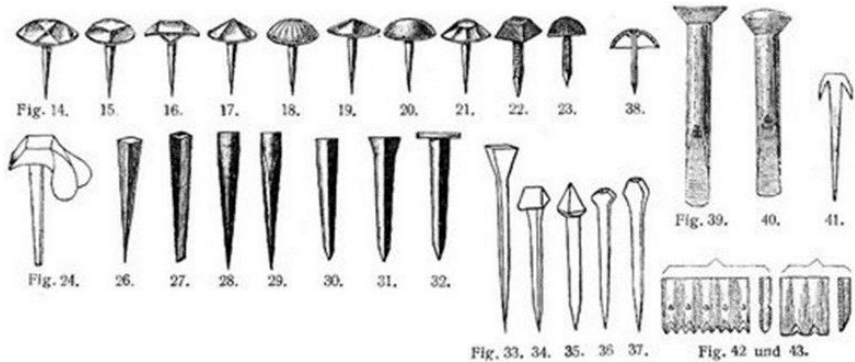


Abb. 20

Dieser starken religiösen Aufladung steht ihr eigentlicher Charakter diametral entgegen: Nägel könnten kleiner und unscheinbarer nicht sein. Es ist Teil ihrer Leistung, sich als strukturelles Moment eines Aufbaus und als Verbindungstechnik selbst unsichtbar zu machen. Sie sind keine Orte ästhetischer Aushandlung und von solcher Funktionalität, dass sich ihr Aufbau durch die Jahrtausende und über sämtliche geografischen Regionen kaum verändert (Abb. 20). So unterscheidet auch der Ingenieur und Technikhistoriker Otto Lueger in seinem groß angelegten *Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften* lediglich nach Herstellungsweise, Material, den jeweiligen Formen von Schaft und Kopf und dem Verwendungszweck.<sup>3</sup> Die Grundstruktur bleibt aber immer gleich, die Nägel haben einen Kopf, einen Schaft und eine Spitze:

Die einzelnen Teile: Schaft, Kopf und Spitze weisen folgende Verschiedenheiten auf: der Schaft ist zylindrisch, konisch oder schraubenförmig, der Schaftquerschnitt rund, quadratisch, viereckig, dreieckig, oval; der Kopf, welcher sich direkt oder mit konischem Uebergang an den Schaft ansetzt (versenkter Kopf) oder bei manchen Nägeln auch ganz fehlt, ist zylindrisch (niedrig oder hoch) und eben, kegelförmig, pyramidenförmig, dachförmig, halbkugelig (voll oder hohl) u.s.w. Die Spitze der Nägel ist konisch oder pyramidenförmig, seltener breit.<sup>4</sup>

In Intarsien kommen sie in zwei Modi vor: zum einen als Untergruppe der Bildobjekte, die sich als Trompe-l'Œils ebenjenen marginalen Gegenständen widmen, zum anderen sind sie, wenn auch nicht sichtbar, struktureller Teil

3 Otto Lueger: Nagel, in: ders. (Hrsg.): *Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften*, Stuttgart/Leipzig 1907.

4 Ebd.

der Verbindungstechniken, die das gesamte Gefüge des intarsierten Möbels aufrechterhalten. Als solches stellt das Motiv des Nagels also auch eine Selbstreferenz zu der Machart der Intarsien und den beteiligten Aktanten dar. Nägel dienen als Konjunktoren unterschiedlicher Teile, Bereiche und Sphären, wie im Folgenden ausgearbeitet wird, und sind als solche ähnliche – wenn auch weniger diffizile, weil immobile – Operatoren der Verbindung wie das Scharnier. Da die Technik der Intarsien überhaupt als eine Zurschaustellung, eine Thematisierung, aber auch ein Unterlaufen von Verbindungsoperationen verstanden werden soll, kann dem kleinen Nagel kaum genug Bedeutung in diesem Gesamtgefüge beigemessen werden.



Abb. 21

Nägel oder Haken als Motive treten häufig an den Wandpaneelen der *Studioli* oder intarsierten Aufbewahrungsmöbeln auf, wenn die Einsichten in ebene Möbel dargestellt werden. Baudrillard unterscheidet in seiner Untersuchung des Trompe-l'Œils zwischen der *Gattung* des Stillebens und dem *Genre* des Trompe-l'Œils. Während das Stilleben die Horizontalität betone, verweise



Abb. 22

das Trompe-l'Œil auf die Vertikalität der Bildfläche: »[S]till life always preserves the weight of real things, marked out by horizontality, whereas trompe-l'oeil plays on weightlessness marked out by the vertical field.«<sup>5</sup> Die Räume im Trompe-l'Œil sind somit flach, horizontlos und auf seltsame Weise isoliert und stillgestellt. Der Nagel ist eines jener Elemente, das zum einen selbst ein Trompe-l'Œil darstellt und zum anderen weitere Trompe-l'Œils ermöglicht. So sind es nicht nur die geöffneten Türen oder die über die Kanten ragenden Bücher, sondern speziell die aufgehängten Gegenstände, die von Haken und Nägeln aller Art gehalten werden. Musik- und Schreibinstrumente, Dolche und Orden oder auch Schlüssel und Kreuz schweben in den Nischen der dargestellten Schrankinnenräume (Abb. 21 und 22). So sehr die Räumlichkeit der Nischen auch betont wird, so sehr sind sie auch, wie Baudrillard sagt, keine Räume im eigentlichen Sinne. Während sie einerseits über Rück- und Seitenwände verfügen, also eine genaue Artikulation von Hinter-, Mittel- und Vordergrund zeigen, werden diese Ebenen doch gleichzeitig immer wieder unterlaufen. Darüber hinaus ist es ihre Isolierung und Unverbundenheit mit einer Außenwelt, die sie laut Baudrillard zeit- und ortlos macht. Die Schranknischen sind somit keine »natürlichen Räume«, sondern exemplifizieren topologische (Un-)Möglichkeiten. Dies wird weiter bestätigt durch die Inversion des Raumes, die Baudrillard ihnen zuschreibt. Im Gegensatz zu einem zentralperspektivischen Bild, das einen Raum hinter der Bildfläche artikuliert, stülpt sich das Trompe-l'Œil nach vorne. Der Nagel sitzt nun genau an dieser Schwelle zwischen den Ebenen und sorgt als Möglichkeit der schwebenden Aufhängung für weitere Verunsicherungen.

Die hängenden Objekte verbleiben in diesem unartikulierten Zwischenraum der Horizontalität und betonen stattdessen die vertikale Ausrichtung der Bildfläche. Mehr noch, sie schaffen diesen Zwischenraum zuallererst. Die Trompe-l'Œil-Nische übersteigt die Repräsentation eines realen Aufbewahrungsraumes, der der Schwerkraft gehorcht und die Gegenstände somit auf den Boden verlagern muss. Stattdessen wird sie zur Bildfläche, die sämtliche Ebenen und Höhen der Fläche ausnutzen kann und somit vermehrt Gegenstände im oberen Teil der Nischen ansammelt oder eben aufhängt. Die Trompe-l'Œil-Nischen können somit als Vorgängerinnen der späteren Trompe-l'Œil-Gemälde angesehen werden, die auf einer Fläche mithilfe von Bändern und Stecknadeln ihre Gegenstände – hier meist Flachware wie Briefe

---

5 Baudrillard: *The Trompe-l'Oeil*, S. 56.



oder Zettel – an Ort und Stelle fixieren und dabei die gesamte Bildfläche ausnutzen.

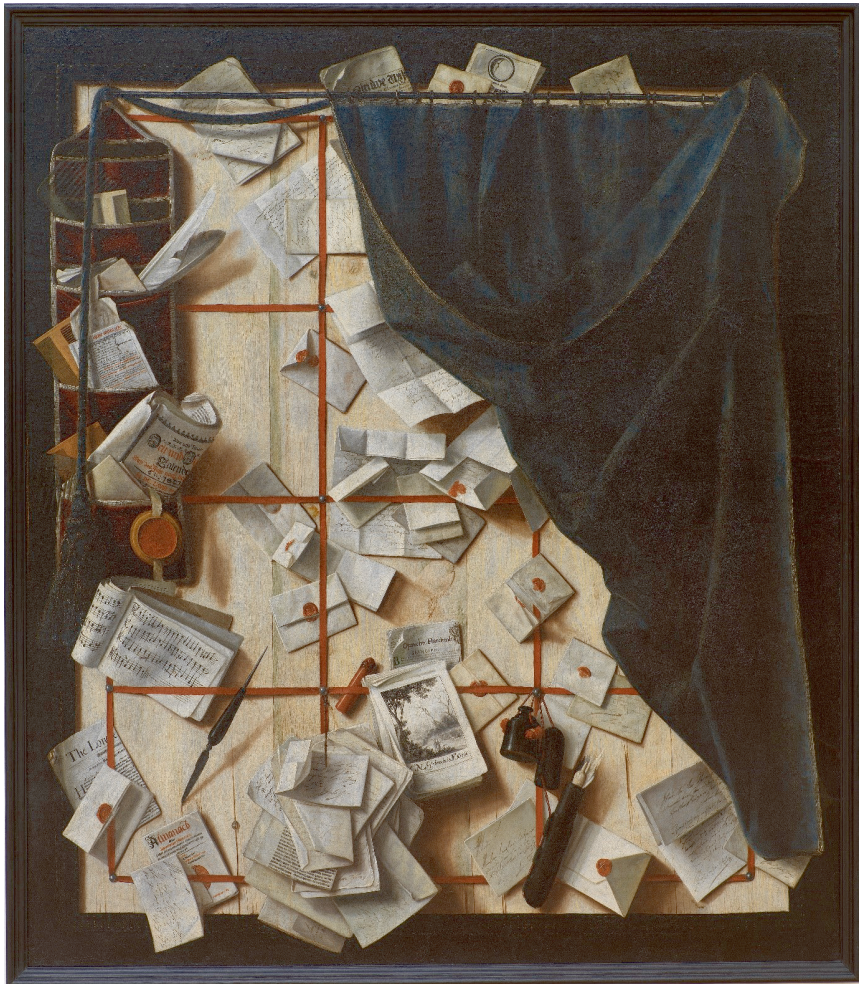


Abb. 23

Als ein Beispiel, das mit verschiedenen Möglichkeiten der Aufhängung, des Zeigens und Übertretens sowie von Raum und Fläche spielt, sei hier Cornelius Gijsbrechts' Trompe-l'Ceil-Gemälde von 1668 angeführt (Abb. 23). Auf einem vertikal aufgerichteten Holzbrett, das von einem gemalten Rahmen umfasst ist, werden diverse Gegenstände wie Briefe, Zeitungen, Notenhefte,

aber auch Käämme und Schreibmaterial präsentiert. Während die Nägel hier selbst nicht als Trompe-l'Œils auftreten, sind sie eine wichtige Bedingung für das Gelingen des Trompe-l'Œils, befestigen sie doch die Bänder, mit denen die Gegenstände an Ort und Stelle gehalten werden und die somit das Bild in seiner gesamten Fläche als eine Ebene der Präsentation benutzen. Dass hier trotz der Betonung der Fläche ein Raum angedeutet wird, zeigt ein anderes gehängtes Objekt, nämlich der Vorhang, der vor dem Brettergefüge angebracht ist und, obwohl er bereits zur Seite geschoben und an der Ecke aufgehängt ist, einen Teil des Bildes verdeckt.<sup>6</sup> Der Vorhang zeigt uns ebenso wie die Mappe und Quaste auf der linken Seite sowie das Schreibwerkzeug, Tintenfass und Federkiele eine Schwerkraft an, die die Briefe fast schon überwunden haben. Während nun also das Quodlibet-Brett genauso gut horizontal aufliegen könnte, sind es die gehängten Gegenstände, die das Bild in eine vertikale Aufrichtung versetzen. Es ist nun die Rolle der Nägel, diese fragile Konstruktion festzupinnen. Das stetige Einziehen und damit auch Übertreten von bildimmanenten Grenzen, das eine Grundbedingung des Trompe-l'Œils darstellt, wird hier anhand der überhängenden Briefe, des Vorhangs sowie des gemalten Rahmens ausbuchstabiert. Die Mediävistin Kathryn Rudy hat ähnliche Prozesse für die eingenähten Embleme in niederländischen Stundenbüchern beschrieben. Die eingenähten Abzeichen waren zum einen eine Möglichkeit ihrer Fixierung und verwandelten zum anderen das Buch in ein Speichermedium nicht nur für Schrift, sondern auch für die eigene devotionale Praxis. Darüber hinaus machte das Einnähen auch den Akt der Passion am eigenen Leib nachvollziehbar: »Believers used a needle and thread both to repeatedly pierce the ersatz body of Christ (and thereby participate in the Passion) and also to affix the body of Christ into their books and, ultimately, into their memories.«<sup>7</sup> Die Praxis des Nähens und Durchbohrens verschränkt hier also nicht nur die zweidimensionale Buchseite mit den dreidimensionalen Objekten der Abzeichen, die sich, auch nachdem sie entfernt wurden, als Abdrücke auf den Seiten niederschlagen. Weiterhin verschränkt diese Praxis auch die Körper der Gläubigen mit dem Körper des Buches und nicht zuletzt dem Corpus Christi. Dies gab den Gläubigen, die zwar häufig des Lesens,

6 Zum Vorhang als Motiv des Ent- und Verhüllens siehe Blümle: Schauspiele des Halbversteckten, oder dies.: Der Glanz der Seide. Gemalte Bildvorhänge zwischen Haptik und Visualität, in: Tina Zürn/Steffen Haug/Thomas Helbig (Hrsg.): Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, Paderborn 2019, S. 51–71.

7 Kathryn M. Rudy: Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into Fifteenth-Century Manuscripts, primarily in the Netherlands, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 8 (2016), H. 1, S. 1–47, hier S. 2.



aber nicht des Schreibens mächtig waren,<sup>8</sup> die Möglichkeit, das Stundenbuch und damit metonymisch das biblische Geschehen selbst mitzugestalten. Innerhalb dieses Gefüges kann dem Nähen und damit auch den Nadeln die Operationen des Fixierens und Durchbohrens zugesprochen werden.

Weiter beschreibt Rudy auch die Praxis, kleine Vorhänge in den Stundenbüchern einzunähen, die das Enthüllen der Miniatur darunter mit dem Blättern des Buches verbindet, eine Praxis, die Siegert folgendermaßen kommentiert: »Mittels der Naht wird zusätzlich zur Operation des Blätterns, deren Geste rekursiv mit dem Medium der Falte verkettet ist, die Operation des Enthüllens in die Operationskette eingeführt, die das Objekt Stundenbuch als Hybridobjekt konstituiert.«<sup>9</sup> Das Enthüllen der Miniaturen verweise außerdem auf den christologischen Offenbarungsmoment, der ebenso wie das Nähen am Körper der Leser\*innen nachvollziehbar gemacht werden konnte. Der Vorhang schafft allerdings noch eine andere Räumlichkeit, indem er eine vertikale Ebene in das zumeist flach aufliegende Stundenbuch einzieht. Der Vorhang, indem er von dem oberen Teil der Buchseite hängt, hybridisiert die Seite zu einem sowohl flachen als auch räumlichen Objekt.

Diese Hybridisierung wird an den gehängten Trompe-l'Œil-Objekten der Intarsien ebenfalls vorgenommen, allerdings wird hier in der angenommenen Räumlichkeit die Ebene der Fläche betont. In der Hängung der dreidimensionalen Gegenständen zeigt sich allerdings darüber hinaus noch einmal mehr die oben angesprochene Gewichtslosigkeit: »Everything is in suspense, both objects and time, and even space.«<sup>10</sup> Die Trompe-l'Œil-Objekte befinden sich immer in der Schwebe, sie ragen über Kanten hinüber, sie fallen fast – aber immer nur fast – herunter, sie überschreiten bildimmanente Grenzen und betonen und exemplifizieren diese dadurch. Als Gegenstände der Verunsicherung oszillieren sie oftmals zwischen einer vertikalen und einer horizontalen Fläche, wie die berühmten Beispiele der über Tischkanten ragenden Messer oder Zitronenschalen zeigen, die die Tischkante und die vertikale Fläche des herabfallenden Tischtuches betonen. Die aufgehängten und freischwebenden Objekte der Intarsien, um die es im Folgenden gehen soll, fügen diesem Kippmoment noch eine weitere Ebene hinzu. Sie sind suspendierte Objekte in einer doppelten Bedeutung: Zum einen sind sie aufgehängt, zum anderen aber auch ihrer Rolle als Objekt der Repräsentation enthoben. Dadurch ver-

---

8 Siehe ebd., S. 33.

9 Siegert: Öffnen, Schließen, S. 106.

10 Baudrillard: *The Trompe-l'Oeil*, S. 56.

unklaren sie den Raum und tragen weiter zu dem halluzinatorischen Raumeffekt bei, der den *Studioli* eigen ist.

### Das Trompe-l'Œil und sein Schatten

Essentiell und zu einem Teil der Darstellung wird bei den suspendierten Objekten auch der Schatten, den die Gegenstände werfen (Abb. 18, 21 und 22). Jede Aufhängung, die aus Nagel oder Haken, Schnüren und Objekt besteht, wird verdoppelt durch den Schattenwurf. Dieser Schatten stellt ein Problem dar, ist er doch nach Baudrillard kein Ausdruck eines Lichtes, da es in den unnatürlichen Räumen des Trompe-l'Œils kein natürliches Licht geben kann: »[T]he projected shadow of trompe-l'oeil is not a depth derived from any real source of light.«<sup>11</sup> Der Schatten ist und hat hier keine Tiefe, sondern stellt eine weitere Möglichkeit zur Artikulation der Fläche und damit eine erneute Mediatisierung der mediatisierten Gegenstände dar. Wie bereits ausgeführt, ist die Linie in der Intarsie ein derart prominentes Medium, weil sie direkt auf die Herstellungstechnik des Schneidens zurückverweist. Die Schnüre, an denen die Gegenstände aufgehängt sind, exemplifizieren diese geschnittene Linien erneut. Die Doppelung durch den starken Schlagschatten lässt hier auf den ersten Blick Haken und Schnüre zu einer Linie verschmelzen, bis man ihr zur Kante folgt, die den Übergang von horizontalem Deckenbrett zu vertikaler Rückwand markiert. Erst an der Rückwand, so scheint es, darf sich der Schatten des Hakens zeigen. Gerade diese Rückwand ist aber nun auch exemplarisch für das Funktionieren des Schattens, ist sie doch die verdunkelte Doppelung der vertikalen Bildfläche und die Artikulation der geschlossenen Trompe-l'Œil-Nische. Die Rückwand präsentiert sich hier als »artificial darkness«<sup>12</sup>, eine künstlich errichtete dunkle Fläche, die im jeweiligen Mediengefüge eine Artikulationsfläche für die auf ihr agierenden Figuren bietet. Rückwand und Schatten bedingen sich gegenseitig und sind untrennbar miteinander verbunden; sie stellen beide Figuren der Doppelung dar und entsprechen – und doppeln – sich dadurch gegenseitig.

---

11 Ebd.

12 Siehe Noam Milgrom Elcott: *Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago/London 2016. Elcott untersucht hier Medienrelationen der Moderne, die erst durch die Etablierung einer künstlichen Dunkelheit Sichtbarkeiten schaffen. Das Konzept wird vorliegend auf vormoderne Bildgefüge übertragen.

Ähnlich wie das in der Silberfolie gespiegelte Bild der Wolken bei Brunelleschis Bildexperimenten ist der Schatten in den Intarsien-Darstellungen ein Abbild eines Bildes oder: die Mediatisierung einer Mediatisierung. Als solche ist sie allerdings ein Garant für eine realistische Darstellung, da sie den natürlichen Schattenwurf eines Objekts imitiert. Zum anderen ist der Schatten aber auch eine verflachte Doppelung des Gegenstandes. Sämtliche Marker der räumlichen Ausformungen können hier außer Acht gelassen werden. In diesem Sinne erinnert der Schatten an die Geschichte der Tochter des Butades, in der der Töpfer Butades aus dem Schattenriss des Verlobten seiner Tochter eine dreidimensionale Figur formte, und damit an einen mitteleuropäischen Ursprungsmythos der Kunst.<sup>13</sup>

Der Schatten des Gürtelordens (Abb. 22) verdeutlicht hier noch einmal mehr die Aufhängung und damit den prekären räumlichen Status der Gegenstände. Der Gürtelorden ist in zweifacher Ausführung zu sehen und aufgrund seiner speziellen Form oder seines Umrisses und nicht zuletzt wegen seiner Bedeutung besonders prominent. Der Schatten des Ordens zeigt ihn allerdings in einer gedrehten Variante, die durch den stark schrägen Einfall des (Anti-)Lichtes von links entsteht, und betont damit weiter die Tatsache, dass der Orden selbst in seiner suspendierten Anbringung keinesfalls stabil angebracht ist, sondern sich vermutlich um die eigene Achse dreht, baumelt und schwingt. Die Hängung der Objekte, vermittelt über den Nagel oder Haken, fügt den Trompe-l'Œil-Objekten noch eine weitere Ebene der Verunsicherung hinzu, nämlich die Drehung um eine vertikale Achse. Die Objekte existieren hier immer zweifach, allerdings in unterschiedlichen räumlichen Anordnungen. Die angedeutete Möglichkeit einer vertikalen Drehachse betont umso mehr den Status der Verunsicherung und auch der Verwirbelung von Sphären, den Trompe-l'Œil-Objekte aufweisen. Ein weiteres Indiz, dass hier räumliche Relation über Drehungen, Wirbel und Spiralen ausgelotet werden, geben uns die verschlungenen Ornamente der Rahmen, die den oberen Rand der Nische begrenzen. Hier winden sich zwei Bänder umeinander und präsentieren somit auch einen Raum, der sich aus der unterschiedlichen Relation zueinander ergibt. Der Kunsthistoriker Wolfram Pichler hat einen ähnlichen Fall für ein Blatt Leonardos beschrieben, auf dem eine immer weiter in sich verschlungene Linie diverse Stadien der (geometrischen) Körperbildung durchläuft. Als Ausgangspunkt eines Körpers, der selbst durchlöchert ist und

---

13 Den Schatten als eine Kulturtechnik des Verflachens definiert Sybille Krämer: *Graphism and Flatness: The Line as Mediator between Time and Space, Intuition and Concept*, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hrsg.): *The Power of Line*, München 2016, S. 10–17.

somit auch den Raum umschließt, den er selbst gar nicht besetzt, nennt Pichler den Torus und damit einhergehend den *mazzocchio* als einen Sonderfall. Der *mazzocchio* wird als ein »Probierstein der Perspektive«<sup>14</sup> gesehen, dessen Gestaltung auf rekursive mathematische Verfahren verweist:

Streng genommen waren nur ringförmige, im Querschnitt polygonale Polyeder exakt konstruierbar; die auch im Querschnitt runde Form des *mazzocchio* konnte daher nur auf dem Weg eines geometrischen Näherungsverfahrens, nämlich durch zunehmende Multiplikation und Verfeinerung von Polyederfacetten, angesteuert werden.<sup>15</sup>

Die einzelnen Polyederfacetten sieht Pichler mit Damisch als eine Variante des gerasterten Schachbrettbodens der Perspektive, die ja ihrerseits wiederum stark mit der Technik der Intarsie verbunden ist.<sup>16</sup> *Mazzocchio*, Einlegearbeit und topologische Strukturen scheinen sich hier anhand diverser Motive zu verwickeln. So verweist Pichler auch auf den etymologischen Bezug der Figur des Torus, der hier im Motiv des Gürtelordens aufgerufen wird:

Es ist vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, dass im lateinischen Begriff Torus etymologisch *torum* steckt, was so viel wie Garn, Litze oder Seil bedeutet. Zwischen Garnen, Litzen und Seilen vermittelt ebenfalls ein rekursiver Torsionsprozess, denn die Litzen, aus denen man die Seile dreht, bestehen ja ihrerseits aus gedrehten Zwirnen, diese wieder aus gedrehten Garnen ...<sup>17</sup>

Die gewundenen Randelemente können so als ein Verweis auf die Schnüre der Aufhängung verstanden werden, deren eigene Verschlingung man zwar in der Intarsie nicht sehen kann, die das Potential, zu drehen und selbst gedreht zu sein, in dem rotierten Schattenbild des Gürtelbandordens wieder aufrufen. Randbänder, Schattenbild und die Hängung sind in diesem Paneel also durch die gemeinsamen Operationen der Rotation und Torsion verbunden, die gleichzeitig die geometrischen Ebenen der Linie, Fläche und des Raums aufrufen und unterlaufen.

---

14 Wolfram Pichler: Ring und Verschlingung. Gedanken über einen »corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci«, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hrsg.): *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea*, Firenze 2012, S. 30–51, hier S. 33.

15 Ebd.

16 Siehe Kapitel *Medien/Geschichte*.

17 Pichler: Ring und Verschlingung, S. 39.

## Die versteckte Aufhängung

Nicht jede Aufhängung weist sich auch als eine solche aus. Auf dem Lese-pult eines unbekannten Meisters in der Kirche San Domenico in Bologna (Abb. 24) ist ein ähnliches Bildprogramm wie auf den Wänden der *Studioli* zu sehen, allerdings in einer völlig anderen Ausführung. Während in den *Studioli* die Aufhängungen prominent auf Augenhöhe zur Schau gestellt werden, sind in den dargestellten Nischen des Lese-pults zwar ebenfalls aufgehängte Gegenstände, meist Musikinstrumente, zu sehen, allerdings ist der Blickwinkel ein komplett anderer. Ein erhöhter Blickwinkel von rechts wird suggeriert, der die dargestellten Nischen stark anschneidet und verschiebt. Die linken Seiten der Nischen sind kaum zu sehen, während die rechten viel Platz einnehmen. Der horizontale Raum wirkt somit stark verkürzt.



Abb. 24

Die Aufhängung und damit die Nägel und Haken werden damit durch die jeweils obere Bildbegrenzung, also ein Schrankbrett oder den oberen Schrankrahmen, verdeckt. Die Gegenstände sind nichtsdestotrotz aufgehängt, was durch die angebrachten Schnüre und ihren schwebenden Zustand angezeigt



wird. Das verkürzt die Bildfläche in der Horizontalen ungemein und zeigt somit eine Gewichtung der dargestellten Gegenstände an. Haken und Aufhängung werden hier in ihrer marginalisierten Rolle wahrgenommen und sind somit nicht dargestellt. Anders verhält es sich mit dem Hahn, der, um in das verkürzte Bildfeld zu passen, in seinem Größenverhältnis wesentlich kleiner als die Musikinstrumente gefertigt wurde und gerade an seinem oberen Körper fast gestaucht wirkt. Während die Musikinstrumente also in leichter Überlebensgröße auftreten, scheint sich der Vogel einer naturalistischen Darstellung zu entziehen. Der starke Fokus, der auf der Trompe-l'Œil-Darstellung der Gegenstände liegt, geht der Ausführung des (belebten) Tieres völlig ab. Hier werden zwei verschiedenen Größenskalierungen innerhalb eines Bildfeldes miteinander vereint, die auf eine inhärente Spaltung des symbolischen Gehaltes der dargestellten Gegenstände verweisen. Der Hahn scheint hier eher auf seine symbolische Funktion als christliches Ikon für den Tag, die Helligkeit und somit die Wiederauferstehung Jesu einzustehen und muss als ein solches Ikon notwendigerweise in seiner Gänze gezeigt werden. Die aufgehängten Gegenstände hingegen weisen eher auf ihre Relation zum Raum beziehungsweise ihre raumbildenden Fähigkeiten hin. Als schwebende Objekte, deren Aufhängung nicht zu erkennen ist, deuten sie einen Entzug der Raumverhältnisse sowohl in der Höhe als auch der (angedeuteten) Tiefe des Bildes an.

Das oben beschriebene gegenseitige Wechselverhältnis von Haken, Schatten und Trompe-l'Œil findet sich hier ex negativo bestätigt: Es ist weder eine Aufhängung noch ein Schatten zu sehen, wobei zumindest die Aufhängung laut Bildlogik existieren muss, da zumindest die Musikinstrumente an der rechten Tür aufgehängt sind. Diese fehlenden Trompe-l'Œil-Operatoren ließen sich zum einen mit der gröberen Machart erklären. Im Vergleich zum Gubbio-*Studiolo* der Gebrüder da Maiano ist dieses Lesepult ungleich simpler gestaltet, weist weniger innerbildliche Details auf und nutzt die Möglichkeiten des Materials nicht derart geschickt aus. Die Bewertung der Qualität kann hier aber nicht das einzige Argument bleiben. Haken und Schatten sind unter anderem auch existenzielle Verunsicherungen, eine Bedrohung für den ontologischen Status des Objekts im Trompe-l'Œil. Wie oben ausgeführt, können sie Operatoren einer Naturalisierungsstrategie des Bildobjekts sein, gleichzeitig aber auch das abgebildete Objekt destabilisieren, indem sie ihm, um erneut mit Baudrillard zu sprechen, ein eigenes Simulacrum an die Seite stellen und somit in einer medialen Rekursion auf ihre eigene Gemachtheit hinzuweisen.

Das Trompe-l'Œil in diesem Leseputz entsteht allerdings nicht durch die Doppelung und Verflachung des Schattens oder die instabile Aufhängung des Hakens, sondern durch die Rückwand und den Blickwinkel. Die bildinhärente Perspektive zeigt in ihrem steilen Blickwinkel von oben mehr von den Seitenwänden und den horizontalen Brettern als von der Rückwand oder den Gegenständen. Dies verortet zum einen Betrachter\*in und Leseputz in einer räumlichen Dimension zueinander. Weiterhin reflektiert diese Perspektive auch den Gegenstand, auf dem sie sich befindet: Der Einblick in die Schranknischen auf den Wandpaneelen der *Studioli* befindet sich leicht über Augenhöhe, die Einblicke auf dem Leseputz verweisen auf seine Verwendung als Aufbewahrungsmöbel, das auf dem Fußboden steht.



Abb. 25

Die dargestellte Rückwand erfüllt hier allerdings einen anderen Zweck als den der Verdoppelung der Bildfläche. In einem fast schwarzen Holz gehalten, wirkt die Rückwand eher wie ein Loch, ein Eindruck, der sich auf den zweiten Blick bestätigt, verschwindet doch die umgefallene Säule, auf der der Hahn spaziert, in einen diffusen Raum *hinter* der Nische. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man die anderen Paneele auf dem Leseputz betrachtet: Einige der Gegenstände verschwinden in einem Nichts hinter der Nische. Extreme Beispiele sind die Paneele der Kopfseiten. In Abbildung 25 ragt der obere Teil einer Leiter über die Seitenwände der imaginierten Schrankwand. Der untere Teil der Leiter verschwindet nicht nur in einem Raum *hinter*, sondern auch *unter* der Nische. Das gesamte Bildprogramm des Leseputzes eröffnet eine Art Hohlraum, der sich nicht nur auf den Raum des Leseputzes erstreckt, sondern ebenfalls bildlich den Raum unter dem Leseputz aushöhlt. Während hier weniger von einem Trompe-l'Œil-Paradigma als Verdoppelung ausgegangen werden kann, zeigt sich doch das Trompe-l'Œil erneut als eine Technik der Verbindung und der Transgression.

Das gewählte Motiv der (Himmels-)Leiter als Verbindung zwischen Himmel und Erde<sup>18</sup> betont dies weiter. Hier wird ein symbolischer Raum, derjenige zwischen Himmel, Erde und Hölle, mit einer realen räumlichen Relation, jener zwischen oben und unten, verschaltet, wobei sich die Betrachter\*innenposition am oberen Ende der Leiter befindet. Die Betrachtenden werden also vom Bild in eine höherstehende Stellung positioniert. Am anderen Ende der Leiter wartet, so scheint es, ein unterirdisches Reich, zu dem der Leseputz einen Zugang bildet.

Als Gesamtbildprogramm verwendet der Putz die Trompe-l'Œil-Darstellungen in ihrer Funktion als verbindende Darstellungen, was dann in der Inversion dazu führt, dass der Leseputz selbst zu einer Verbindung, einem Interface, einer Kopplung zwischen diversen räumlichen und damit auch symbolischen Sphären stilisiert wird. Das Trompe-l'Œil höhlt hier also nicht nur den Raum vor der Bildfläche aus, wie Baudrillard es beschreibt, sondern greift in alle Seiten um sich, so auch in die Vertikale, und verändert damit auch diese räumliche Relation. In seiner expandierten oder exzessiven Form bezieht es zudem den Raum unter dem Leseputz, also das Unsichtbare, Verborgene oder Versteckte mit in das Bildprogramm ein. Dies zeigt eine alternative Art des Trompe-l'Œils auf, das sonst eher über eine Hypervisibilität funktioniert. Ein Trompe-l'Œil, so beschreibt es auch Marin, zeigt ein Mehr

---

18 Riese: Lexikon der Ikonografie, Lemma Himmelsleiter.

des Bildes, es bleibt nicht bei der Nachahmung stehen, sondern schießt über das Ziel hinaus.<sup>19</sup> Das Bildobjekt zeigt sich nicht allein von einer Perspektive, sondern von mehreren; es stellt eine Hyperpiktoralität aus. Aus diesem Grund ist es folgerichtig, wenn Chastel eine Verbindung zur sehr viel späteren Epoche des Kubismus zieht: Auch hier wurde versucht, mehr als nur eine Perspektive zu berücksichtigen und damit auch eine zeitliche Abfolge der Darstellungen anzudeuten. In diesem Sinne greift erneut Baudrillards Theorie, dass das *Trompe-l'Œil* eine andere Zeitlichkeit etabliere, wobei er mehr auf den abgeschlossenen Bildraum zielt, der in einer mimetischen Verbindung zu einer sogenannten Natur steht. Die versteckte Aufhängung in diesem Lese-pult zeugt von einem *Trompe-l'Œil*, das neben einer Hypervisualität auch das Unsichtbare verhandelt. Die Verbindung ist da, auch wenn sie oder die zu verbindenden Teile nicht gesehen werden. Als solches schafft diese Art von *Trompe-l'Œil* eine Verbindung in das Feld des Nicht-Visuellen.

### Nägel und Haken als strukturelle Verbindungen

Das Gefüge eines intarsierten Bildes lässt sich als ein Netzwerk verstehen, zu dem unter anderem der Schnitzer, die Werkzeuge, das Material und viele weitere Verbindungselemente wie Leim und Nägel gehören. In dem restauratorischen Großprojekt des Gubbio-*Studiolo* zeigt der Restaurator Antoine Wilmering mithilfe einer Röntgenfotografie, wie strukturell wichtig die Nägel in den fertiggestellten Paneelen sind (Abb. 26). Die Fotografie präsentiert uns dabei mithilfe des Bildgebungsverfahrens durch Röntgenstrahlung eine andere Version des in Abbildung 22 gezeigten Panels, das auf Bildebene den Gürtelorden sowie Bücher und Schreibobjekte darstellt. Diese Bildobjekte sind als Schimmer auf der Fotografie erkennbar, Hauptakteure sind aber die metallenen Nägel, die in diversen horizontalen und vertikalen Ausrichtungen, gerade und verbogen, zeigen, wie sie das fertige Gebilde stabilisieren, strukturieren und aufrechterhalten. Wilmering kommentiert den Aufbau:

These craftsmen were not particularly concerned with making smooth-fitting wood-workers' joints. To fasten pieces together they relied heavily on nails (at this date all of them, of course, hand-forged), most of which were strategically placed to attach the sometimes many matrix elements to a support structure. The nailheads were driven deep into the matrix wood and concealed at the front by small intarsia

---

19 Marin: *Representation and Simulacrum*, S. 315.

fragments or wooden plugs. Their tips often protruded behind the substrate panel and were clinched and driven back into the wood, thus forming a strong hook.<sup>20</sup>

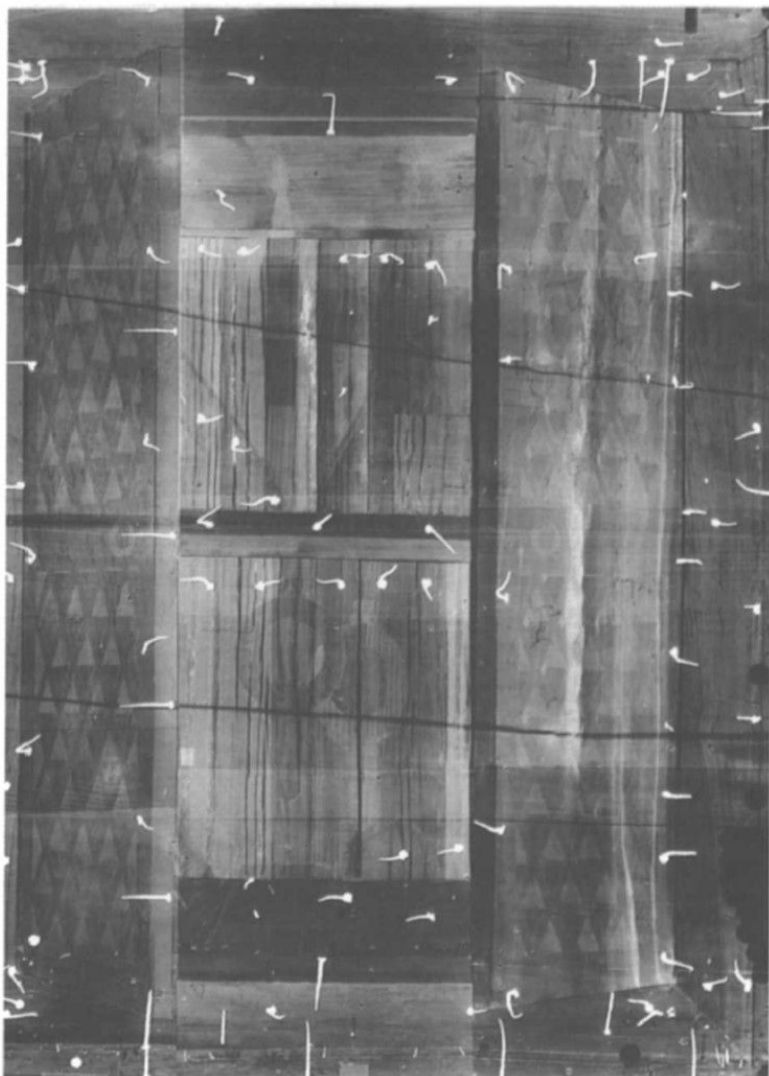


Abb. 26

---

<sup>20</sup> Wilmering: The Gubbio Studiolo, S. 36.



Wilmering betont hier noch einmal die Gemeinsamkeit von Nagel und Haken über die Verbindungsoperationen und zeigt auf, wie sich das eine in das andere wandeln kann und *vice versa*. Des Weiteren macht er klar, dass die Nägel, im Gegensatz zu Gijsbrechts Gemälde, nicht gesehen werden *sollen*. Wie oben beschrieben, folgen sie dem Paradigma der ›versteckten‹ Verbindung, sie sind nicht einfach so sichtbar und können auch nicht aus der innerdiegetischen Logik des Bildes erschlossen werden, wie das bei den versteckten Aufhängungen des Bologneser Leseputls der Fall ist. De facto benötigen sie ein ganz anderes Bildgebungsverfahren, nämlich das der Röntgenstrahlung, um überhaupt erst zum Vorschein kommen zu können. Die Röntgenfotografie nimmt das wörtlich, was in der Literatur gemeinhin als das Bildparadigma von Albertis Fenster bezeichnet wird: Hier wird ein Hindurchschauen praktiziert, das nicht nur durch die Bildoberfläche auf einen stilisierten Bildraum blickt und damit den Bildträger unsichtbar werden lässt, sondern darüber hinaus Bildobjekte *und* Bildträger zu einem grauen Schleier degradiert. Räumlichkeit und Körperlichkeit spielen in der Röntgenfotografie keine Rolle, mehr noch, gerade sie sollen ja überwunden werden. Das Resultat ist eine Bildform, die nicht (mehr) nach räumlichen Kategorien wie vorne, mitten, hinten unterscheidet, sondern deren Bildebenen gemäß der Dichte des bestrahlten Gewebes unterschieden werden.<sup>21</sup> In diesem Sinne lässt sich in der Abbildung auch schlecht feststellen, wie sich Nägel und Gesamtpaneel räumlich zueinander verhalten, also welche Bereiche sich weiter vorne und welche weiter hinten befinden. Was sich allerdings sagen oder vielmehr sehen lässt, ist die immense Bedeutung der Nägel für den Zusammenhalt des Gesamtgefüges Intarsienpaneel, die auf der Bildoberfläche so nicht zu erkennen ist oder gar ganz versteckt wird.

Der Fokus auf diese wichtigen Strukturelemente legt eine andere Ästhetik der Intarsienbilder offen, nämlich die des nahezu mühelosen Zusammenhalts. Die eingebetteten Holzbilder zeigen sich als eine sich selbst aufrechterhaltende Struktur, die scheinbar über das meisterhafte Ineinandersetzen von Holzstücken funktioniert. Dies unterstützt weiter den Fokus auf das Material Holz, der in dieser Arbeit skizziert wurde. Ähnlich wie ein Puzzle oder andere Steckverbindungen in der Holztechnik, wie die Schwalbenschwanzsteckverbindung, wird hier suggeriert, dass das Bild ohne Zuhilfenahme externer Hilfsmittel zustande kam. Die Leichtigkeit, die sich auf Darstellungsebene

---

21 In diesen Zusammenhängen wird interessanterweise ebenfalls von ›Verschattung‹ gesprochen, wenn ein Bereich auf einer Röntgenfotografie heller ist, als er sein sollte, wenn seine Radioopazität also sehr stark ist.

findet, also die schwebenden Gegenstände, die die gesamte Fläche des Bildes ausnutzen, wird ebenfalls in der Art der Gesamtdarstellung und Fabrikation gespiegelt, indem die eigene Technizität und Machart verschleiert wird.