

(Un-)Belebte Materie Holz

Eine Erzählung, die das lebende Holz zum Ausgangspunkt nimmt, ist allseits bekannt: die Lausbubengeschichte der Holzpuppe Pinocchio, die ein richtiger Junge werden will. Die Fabel Carlo Collodis erschien ab dem 7. Juli 1881 episodisch in der Zeitschrift *Giornale per i bambini* und war derart erfolgreich, dass die Abenteuer 1883 als Sammelband *Le avventure di Pinocchio* herausgegeben wurden. Als Disneyfilm machte die Geschichte dann 1940 weltweit Karriere. Im Gegensatz zum Film allerdings, in dem die Belebung erst nachträglich und durch externe Mächte geschieht, ist in dem literarischen Original das Holz von vornherein belebt. Der Tischler Meister Kirsch möchte eines Abends ein Stückchen Holz zu einem Tischbein verarbeiten, als es plötzlich reagiert: »Schlag mich nicht so fest!« und »Au! Du hast mir wehgetan!«¹ Meister Kirsch traut seinen Ohren kaum, und auch als Leser*in kann man dem Tischler nicht leicht glauben, ist Meister Kirsch doch nur der Spitzname des Mannes Antonio, der seiner stets rot gefärbten Nase geschuldet ist und vielleicht auf allzu häufigen Alkoholkonsum schließen lässt. Das Holz macht sich allerdings erneut bemerkbar, als ein alter Freund des Meisters, der Schnitzer Geppetto, seinen Nachbarn um einen Gefallen bittet:

»Ich möchte ein Stück Holz, um meine Holzpuppe zu machen, gibst du es mir?«

Ganz zufrieden ging Meister Antonio sofort zur Bank, um jenes Stück Holz zu holen, das für ihn der Grund so großer Ängste gewesen war. Aber gerade als er es dem Freund überreichen wollte, machte das Holzscheit einen heftigen Ruck, sprang ihm plötzlich aus der Hand und schlug mit Gewalt gegen das knochendürre Schienbein des armen Geppetto.

»Aha! Ist das deine Art, Geschenke zu machen, Meister Antonio? Du hast mich fast lahm geschlagen!«

»Ich schwöre dir, dass ich es nicht gewesen bin.«

»Dann soll ich es wohl gewesen sein?«

»Die Schuld liegt allein bei diesem Holz ...«²

Das unausgeformte Stück Holz reagiert und zeigt sich aufsässig. Was sich im Alltag allzu häufig bewährt, nämlich den widerwilligen Dingen die Schuld zu geben, wird im literarischen Raum wahr: Das Holzscheit handelt aktiv. Die weitere Geschichte ist bekannt: Geppetto schnitzt aus dem widerspenstigen Stück Holz eine nicht minder widerspenstige Puppe namens Pinocchio, die

1 Carlo Collodi: Pinocchio, Zürich 2003, S. 12.

2 Ebd., S. 16, Hervorhebung MLM.

erst nach etlichen Missetaten und charakterlichen Verfehlungen die Tugenden von Fleiß und Fürsorge erlernt und dafür dann mit der heiß ersehnten Menschwerdung belohnt wird.

In dieser Sehnsucht nach der Verlebung einer menschenähnlichen Statuette erinnert *Pinocchio* an eine moralisierende Kinderversion des Pygmalion-Mythos, ein Gründungsmythos der Kunstgeschichtsschreibung. In diesem fertigt der Künstler Pygmalion, der sich aufgrund schlechter Erfahrungen von realen Frauen abgewendet hat, eine weibliche Statue aus Elfenbein. Nach und nach verliebt er sich jedoch in sein eigenes Werk, berührt und prüft es, »[e]r küßt es und vermeint, wiedergeküßt zu werden, spricht es an, umarmt es und glaubt, den Druck der Finger auf den berührten Gliedern zu bemerken, er sorgt sich sogar, die Glieder könnten, wo er sie drückte, bläuliche Flecken bekommen«³. Beschämt ob seines Wunsches, die Statue zum Leben zu erwecken, bittet er die Göttin Venus, ihm zumindest eine seiner Schöpfung ähnelnde Frau zu schenken. Venus allerdings versteht sein wahres Anliegen und erfüllt ihm den Wunsch. Die Statue erwacht zum Leben und reagiert auf Pygmalions Liebkosungen:

Kaum heimgekehrt, begibt sich Pygmalion wieder zu seinem geliebten Bild, legt sich neben ihm nieder und küßt es – da scheint es warm zu sein! Er küßt es noch einmal und legt ihm die Hand an die Brust – da wird unter seinen Fingern das Elfenbein weich, verliert seine Härte, gibt den Fingern nach und nimmt Eindrücke an, gleich wie Wachs vom Hymettos in der Sonne erweicht, unter dem Druck des Daumens mancherlei Gestalt annimmt und beim Formen immer formbarer wird.⁴

Die Verlebung der Statue wird hier über einen Materialwechsel angezeigt: Das harte und kalte Elfenbein verwandelt sich nicht etwa sofort in Haut und Fleisch, sondern gleicht zunächst einmal dem *noch formbareren* Wachs.⁵ Erst nach diesem Vergleich spürt Pygmalion den Puls, »das Mädchen fühlt den Kuß, errötet, und während es ängstlich sein liches Auge zum Licht erhebt, sieht es zugleich mit dem Himmel seinen Geliebten«⁶. Die Vereinigung erfolgt prompt und resultiert in der Tochter Paphos, die zur Namensgeberin für die zypriotische Stadt wird. Im Pygmalion-Mythos verläuft der Gegensatz zwischen aktiver künstlerischer Position und dem passiven, allenfalls reakti-

3 Ovid: Metamorphosen, Buch X, Vers 256–258.

4 Ebd., Vers 280–286.

5 Zum Wachs als dem Material einer (exzessiven) Mimesis par excellence siehe Bernhard Siebert: Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Medien, in: Peter Geimer (Hrsg.): UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit, Berlin 2014, S. 116–135.

6 Ovid: Metamorphosen, Vers 292–294.

ven Material entlang der Gendergrenze. Pygmalion erschafft ein Bild einer Frau, das die Realität übertrifft, indem sie bis zuletzt stumm und wortwörtlich beeindruckbar bleibt. Ungeachtet – oder vielleicht gerade wegen – dieser Genderkonnotation ist der Pygmalion-Mythos seitdem unzählige Male in der bildenden Kunst und Literatur verarbeitet worden, da er synekdochisch für ein exzessiv-mimetisches Potential (und Ideal) der Kunst stehen kann, die eigenen materiellen, gestalterischen und ästhetischen Grenzen hinter sich zu lassen, um vollends Realität zu werden.⁷ So wird der Pygmalion-Mythos, gemeinsam mit der Sage der Tochter des Butades, auf den später im Text noch eingegangen werden soll, häufig als Gründungsmythos der westlichen Kunst überhaupt verstanden.

Ausgangspunkt für die hier zugrundeliegende Überwindung der als unbelebt gedachten Materie ist das Konzept des Hylemorphismus, der das Stoffliche (hyle, ὕλη) als Gegensatz zur Gestalt (morphe, μορφή) setzt. Als Begründer des Hylemorphismus wird gemeinhin Aristoteles angesehen, der in seiner *Metaphysik* Stoff, Form und deren Verbindung als Ausdrücke des Substrats beschreibt, das selbst wiederum eines der vier Sinne des Wesens sei.⁸ Bezeichnend ist hier, dass Aristoteles an dieser Stelle seiner Abhandlung, die allgemein vom Seienden und vom Wesen handelt und damit Probleme der Ontologie untersucht, für die Definition von Stoff und Gestalt auf ein Beispiel aus der Kunst zurückgreift: »Unter Stoff verstehe ich beispielsweise das Erz, unter Gestalt die äußere Figur seiner Form und unter dem aus beidem Verbundenen die Statue.«⁹ Die Ambivalenz des Stoffes wird hier bereits klar. Einerseits ist die Stofflichkeit die gemeinsame Grundlage alles Seienden, denn »alles aber, was entsteht, sei es durch Natur, sei es durch Kunst, verfügt über Stoff«¹⁰. Gleichzeitig kann nach Aristoteles das Wesen nicht (nur) Stoff sein: »Betrachtet man also die Sache so, so ergibt sich, daß Wesen der Stoff ist. Das ist aber unmöglich. Denn es kommt dem Wesen am meisten zu, abgetrennt und ein Das zu sein.«¹¹ Die Stofflichkeit ist also eine notwendige Bedingung für sämtliche Entitäten, allerdings keine hinreichende. In der Gegenüberstellung von Form und Stoff genießt die Form also den Vorrang.

7 Analysen der mannigfaltigen Darstellungen finden sich unter anderem bei Jean-Claude Lebensztejn: *Pygmalion*, Berlin 2017, und Victor Stoichita: *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, Paderborn 2011.

8 Siehe Aristoteles: *Metaphysik*. Schriften zur ersten Philosophie, Stuttgart 2019, Buch VII, Abschnitt 3.

9 Ebd., 1029a.

10 Ebd., Buch VII, Abschnitt 7, 1032a.

11 Ebd., Buch VII, Abschnitt 3, 1029b.

Dass dieser paradoxe Status der Stofflichkeit sich in der westlichen Philosophie als »Opposition von Materialität und Immaterialität, oder – anthropozentrisch gesprochen – von Körper und Geist«¹² niederschlug, wird erst im 20. Jahrhundert zunehmend aufgebrochen. Der sogenannte *Material Turn* in den Geisteswissenschaften hat auf das Potential aufmerksam gemacht, das der Fokus auf die stofflichen Qualitäten der Objekte in Kunst, Literatur und Geschichte liefern kann. Dieses Kapitel soll ebenjener Strömung folgen, indem es anhand der Intarsien einen Gegenstand untersucht, dessen eigene Stofflichkeit sich nicht negieren oder übersehen lässt, sondern – im Gegenteil – sich geradezu aufdrängt. Ausgehend vom spezifischen Material Holz sollen Fragen nach Stofflichkeit und Mimesis verhandelt sowie eine bildwissenschaftliche und kunsthistorische Analyse vorgestellt werden, die zum einen das Material und zum anderen die Dinge in den Fokus rückt.

Material Turn und epistemische Schnitte

Der sogenannte *Material Turn* oder *New Materialism* priorisiert das Material und die Materialität als ontologische und epistemische Qualität. Diese Wende wurde dabei vor allem von Philosoph*innen wie Karen Barad oder Jane Bennet bestärkt, die selbst an disziplinären Schnittstellen von Physik und Philosophie respektive politischer Theorie und Philosophie forschen. Dass die Beschäftigung mit Materialität sich auch gleichzeitig als *Material Feminism* niederschlägt, überrascht wenig, wenn man die Genderkonnotation in Betracht zieht. So schreiben die Medienwissenschaftlerin Christiane Heibach und der Literaturwissenschaftler Carsten Rohde im Anschluss an die Kunsthistorikerin Monika Wagner:

Materialität wird traditionell mit dem Weiblichen identifiziert, Idealität mit dem Männlichen, und einmal mehr mit eindeutigen moralisch wertenden Vorzeichen: Materie/Material/Materialität wird gemäß der idealistischen Tradition (Platonismus, Stoa, Christentum) einer niederen Sphäre zugeordnet.¹³

In einer Abkehr von einer durch Diskursanalyse und poststrukturalistischen Theoremen geprägten Identitätspolitik fordern materialistisch argumentierende Feminist*innen, das Primat der Sprache zu hinterfragen und das Real-Materialistische (wieder) mitzudenken. So kritisieren die Kulturwissenschaftlerin

12 Christiane Heibach/Carsten Rohde: *Material Turn?*, in: dies. (Hrsg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015, S. 9–30, hier S. 9.

13 Ebd., S. 18–19.

Stacy Alaimo und die Politikwissenschaftlerin Susan Hekman den Fokus auf die Sprache als alleinigen Ausgangspunkt:

In short, postmodernism has not fulfilled its promise as a theoretical grounding for feminism. Although postmoderns claim to reject all dichotomies, there is one dichotomy that they appear to embrace almost without question: language/reality. Perhaps due to its centrality in modernist thought, postmoderns are very uncomfortable with the concept of the real or the material. [...] Far from deconstructing the dichotomies of language/reality or culture/nature, they have rejected one side and embraced the other.¹⁴

Die Vorstellung, dass schlichtweg sämtliche Kategorien und Entitäten diskursiv, gesellschaftlich oder kulturell geprägt sind, wird in wissenschaftlichen Disziplinen, die sich eher einem empirischen Paradigma verschreiben, – zum Teil nicht ohne einen verächtlichen Unterton – als ›Sozialkonstruktivismus‹ bezeichnet, der als Gegensatz zum ›Realismus‹ gesehen wird. Der Physiker*in und Philosoph*in Barad kommt dabei der Verdienst zu, diskursive Praktiken auch an einem Ort zu denken, der sich sonst einer empirischen Praxis, nämlich der naturwissenschaftlichen Wissensproduktion, verschreibt. Angelehnt an die Atomphysik des Nobelpreisträgers Niels Bohr, der Barad philosophisch-epistemologische Qualitäten zuschreibt, erarbeitet Barad eine *agentiell-realistische Ontologie*, die zum einen von materiell-realistischen Phänomenen ausgeht, die erforscht werden können, zum anderen aber auch die wissenschaftlichen Praktiken betont, die diese Phänomene erst hervorbringen:

Diese Auffassung lehnt die repräsentationalistische Fixierung auf Wörter und Dinge und die Problematik der Beschaffenheit ihrer Beziehung ab und befürwortet statt dessen *eine Relationalität zwischen spezifischen materiellen (Re-)Konfigurationen der Welt, durch die Grenzen, Eigenschaften und Bedeutungen auf unterschiedliche Weise in Kraft gesetzt werden* (d.h. Diskurspraktiken in meinem posthumanistischen Sinne), *und spezifischen materiellen Phänomenen*.¹⁵

Nicht Gegenstände, sondern Phänomene sind bei Barad die »primäre[n] ontologische[n] Einheiten«¹⁶, und als solche sind sie »dynamische, topologische Rekonfigurationen/Verschränkungen/Relationalitäten.«¹⁷ Diese Verschränkung wird erst durch die Denkfigur des »Apparats« möglich und

14 Stacy Alaimo/Susan Hekman: Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory, in: dies. (Hrsg.): *Material Feminisms*, Bloomington 2008, S. 1–19, hier S. 2–3.

15 Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin 2012, S. 18.

16 Ebd., S. 19.

17 Ebd., S. 22.

sichtbar. Der Apparat ist angelehnt an naturwissenschaftliche Instrumente, erweitert diese allerdings um die Fähigkeit, Phänomene erst zu produzieren. Er kann auch – in Anlehnung an Michel Foucault und Gilles Deleuze – als eine Art *Dispositiv* verstanden werden, allerdings mit materieller und realistischer Grundlage. Epistemologie und Ontologie sind hier nicht getrennt, sondern verschränkt und bedingen sich gegenseitig. Das bedeutet in letzter Instanz, dass eine naturwissenschaftliche Forschung immer auch aktiv diejenigen Phänomene erst erschafft, die sie zu beobachten vorgibt. Phänomene sind somit dynamisch und keine »unabhängigen Gegenstände[] mit vorgegebenen Grenzen und Eigenschaften«¹⁸. Folglich ersetzt Barad den Begriff der Interaktion durch den Neologismus »Intraaktion«¹⁹. Die Aktionen oder der Austausch finden hier nicht mehr *zwischen* stabilen, begrenzten Entitäten, sondern entropisch in vorher definierten Konstellationen, den Apparaten, statt. Phänomene haben keine Grenze oder stabile Eigenschaften und müssen somit beständig durch Intraaktion hervorgebracht werden. Außerdem werden sie auch selbst aktiv und sind *agentiell* wirksam.

Wenn nun also Forscher*innen durch ein Rastertunnelmikroskop auf eine Grafitprobe blicken und die einzelnen Kohlenstoffatome erkennen können, um ein Beispiel von Barad zu verwenden,²⁰ so treten Forscher*in, Mikroskop und Grafit in eine Intraaktion, die das Phänomen der *abgebildeten* Kohlenstoffatome hervorbringt. Forscher*in, Forschungsinstrument und Forschungsobjekt bilden hier einen gemeinsamen Apparat, der allerdings auch noch viele weitere, teils kontingente Elemente enthalten kann, wie die Temperatur im Raum, die Lichtsituation, eine ungeputzte Brille usw.

Materie und Materialität werden bei Barad also auf einem fast schon atomistischen Level ernst genommen. Für Barad als Physiker*in kann die Feststellung, dass Materie aktiv und produzierend ist, als Grundannahme gelten. Übrig bleibt die Frage, wie ein Phänomen überhaupt erkannt werden kann, wenn sich alles in stetiger Intraaktion befindet und sowohl menschliche als auch nichtmenschliche Entitäten keine Grenzen haben. Barad behilft sich hier mit dem *agentiellen Schnitt*, der die notwendigen Unterscheidungen, die gemacht werden müssen, vollzieht, um überhaupt etwas zu erkennen oder Aussagen treffen zu können.

Der agentielle Schnitt trifft eine Entscheidung *innerhalb* des Phänomens der vorgegebenen ontologischen (und semantischen) Unbestimmtheit. Mit anderen Worten,

18 Ebd., S. 19.

19 Ebd.

20 Karen Barad: Verschränkungen. Berlin 2015, S. 9.

die Relata existieren nicht schon vor den Relationen; vielmehr entstehen Relata-in-Phänomenen durch spezifische Intraaktionen.²¹

In Anlehnung an den cartesianischen Schnitt vermag es der *agentielle Schnitt*, die Unterscheidungen hervorzubringen, die der cartesianische Schnitt bereits für gegeben hält. So wird zum Beispiel die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt erst *agentiell* hervorgebracht und existiert nicht bereits zuvor.

Mit Barad lassen sich Materialität und Immaterialität, Philosophie und Physik zusammendenken, ohne die eine Seite gegenüber der anderen zu priorisieren. Für eine geisteswissenschaftliche und speziell kunsthistorische Auseinandersetzung bietet dieser Materialismus eine Denkfolie, die sich in bestehende Analysen integrieren lässt, ohne dabei in eine ausschließlich deskriptive Untersuchung zu verfallen. Als Erweiterung des Diskurses kann sie Perspektiven eröffnen, die sich gerade bei Bildern im Zusammenspiel zwischen Darstellendem und Dargestelltem ergeben. So schreiben auch Heibach und Rohde:

Denn bei diesem »New Materialism« handelt es sich nicht um eine Rückkehr zu einem simplen Primat des konkreten Dings, sondern um ein komplexes wissenschaftliches Narrativ, das materielle und dingorientierte Aspekte in der Beschreibung von Kultur und Gesellschaft zwar in den Vordergrund rückt, ihre immaterielle Ordnungs- und Spiegelungsfunktionen aber nicht leugnet und Dinge als Akteure von Netzwerken kultureller Prozesse versteht.²²

Die Untersuchung von Materie und Materialität wird gerade in der Untersuchung von Dingen oder Gegenständen – und hier noch genauer im Zusammenspiel zwischen den menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren – virulent.

Noch deutlicher wird die Kunsthistorikerin Susanne Witzgall, die den New Materialism als eine eigene, rekursive Methode herausstellt:

Die »Macht des Materials« in unserem Titel verweist analog dazu nicht auf das Material als Ursprung von Herrschaft, sondern auf die dynamischen Kräfteverhältnisse und Aktionspotentiale, die sich in künstlerischen und gestalterischen – aber auch in wissenschaftlich-technischen sowie ökologischen und ökonomischen – Prozessen zwischen den einzelnen Einheiten der Netzwerke und Assemblagen aus Materialien, Dingen, Menschen, Bedeutungen und Zeichen herausbilden und sich wiederum als Material und Materie manifestieren.²³

21 Ebd., S. 20.

22 Heibach/Rohde: Material Turn, S. 14.

23 Susanne Witzgall: Macht des Materials/Politik der Materialität – eine Einführung, in: dies./Kerstin Stakemeier (Hrsg.): Macht des Materials – Politik der Materialität, Zürich 2014, S. 13–27, hier S. 20.

Das Material stellt also nicht einfach eine weitere Kategorie der Analyse dar, die ähnlich einer aufgelagerten Schicht addiert wird, sondern verändert zugleich die Art der Analyse: Der Blick auf das Material erlaubt gleichzeitig, Objekte nicht mehr als statische und (ab-)geschlossene Gegenstände wahrzunehmen, sondern als Netzwerke, Assemblagen oder Gefüge, die aus den jeweils zwischen ihnen stattfindenden Prozessen hervorgehen. Diese Herangehensweise soll in der vorliegenden Arbeit ebenfalls zugrunde gelegt werden. Die Vehemenz, mit der Intarsien ihre eigene Technik, Materialität und Bildsprache zur Schau stellen, lässt davon ausgehen, dass hier Bereiche des Handwerks, der Kunst, aber auch der Architektur und Materialwissenschaft aufs engste miteinander verbunden sind und sich gegenseitig unterstützen, wenn nicht sogar bedingen. Im Folgenden sollen von daher der Konnex, aber auch die Unterschiede zwischen Dingen und Materie beleuchtet werden.

Material und Ding

Der ›neue‹ Materialitätsdiskurs steht in einem engen Zusammenhang mit dem etwa zeitgleich aufgekommenen geisteswissenschaftlichen Interesse an den Dingen. Strömungen wie die Akteur-Netzwerk-Theorie, *object-oriented ontology* und *thing theory* verfolgen in den Feldern der Soziologie, Philosophie und Literaturwissenschaft, meist angelehnt an den Philosophen Martin Heidegger, eine ›neue‹ Theoretisierung und damit Auseinandersetzung mit den Dingen. Die Verbindung zwischen Materialismus und Dingtheorie scheint auf den ersten Blick evident, da eine Auseinandersetzung mit den Materialien eine Abkehr von idealistischen Erhöhungen bestimmter Gegenstände fordert und den Blick auf ihre sinnlich be-greifbare Dinglichkeit richtet. Andersherum muss eine nähere Betrachtung der Dinge zwangsläufig zu ihren materiellen Eigenschaften führen. Gleichzeitig aber warnen Theoretiker*innen wie Thomas Kühtreiber und Heike Schlie vor einer Gleichsetzung beider Diskurse:

Materielle Kultur meint hier immer zunächst »Dingkulturen«, und nicht »Materialkulturen«. Zwar ist diese Unterscheidung für die Erforschung materieller Kultur nicht grundsätzlich relevant, doch es ändert sich die Perspektive der Fragestellungen, wenn man die Sache nicht vom »Ding«, sondern vom »Material« her denkt.²⁴

24 Thomas Kühtreiber/Heike Schlie: Holz als Geschichtsstoff: Das Materielle in den Dingkulturen, in: MEMO Medieval and Early Modern Material Culture Online 1 (2017), S. 1–11, hier S. 2. Kühtreiber und Schlie beziehen sich hier auf Daniel Miller und Hans Peter Hahn.

In den Darstellungen der Intarsien, so soll im Folgenden erläutert werden, zeigt sich nun die Verflechtung von beidem, Ding und Material. Wie viele Forscher*innen konstatieren, ist die Bildsprache der intarsierten Flächen auffällig reduziert und lässt sich leicht typologisieren: Ausblicke durch Fenster oder Architekturen, Einblicke in Schränke mit den dort gelagerten Gegenständen und nicht zuletzt »Figuren, meist einzelne Heilige oder Allegorien, in halber oder Dreiviertelgrösse«²⁵. Intarsien scheinen sich auf diejenigen Darstellungen zu fokussieren, die Dinge und Gegenstände in den Vordergrund stellen und somit das typische Bildprogramm des späten Mittelalters, religiöse oder biblisch-christliche Narrative, vernachlässigen. Mehr als bei der Malerei der gleichen Zeit steht in Intarsien die Darstellung von Dingen und Gegenständen buchstäblich im Vordergrund. Von daher nimmt diese Untersuchung die *unbelebten* Darstellungen in den Blick, da sie eine größere Offenheit oder *Affordanz*²⁶ für Diskurse bieten, die nicht ausschließlich an einer ikonologischen Aufschlüsselung des Bildinhalts interessiert sind. Als ›unbelebt‹ sollen hier zunächst einmal diejenigen Bildobjekte bezeichnet werden, die nicht auf Tiere oder – seien sie allegorisch oder nicht – Personen verweisen, also gegenständlicher oder dinglicher Natur sind.

Wenn auch vereinzelt auf die Darstellungen von Gegenständen in Nischen in der Kunst der frühen Renaissance hingewiesen wird,²⁷ so stellt der Exzess der Dinge in den Darstellungen der Intarsien eine dem Medium eigenständige Bildsprache dar. In der Kirche Santa Maria in Organo in Verona, die die berühmten Intarsien Fra Giovanni da Veronas und seiner Werkstatt beheimatet, ist in der Sakristei das Paneel in Abbildung 9 zu sehen. Über den eigentlichen Sakristeischränken an der Wand angebracht, zeigt uns dieses Paneel zwei übereinanderliegende Fächer mit jeweils zwei halbgeöffneten Gittertüren. Beide sind fast bis unter die Decke gefüllt mit liturgischem Gerät; so befinden sich im oberen Fach Kerzenständer sowie etliche Bündel an

25 Dubois: Zentralperspektive, S. 101.

26 Dieser Begriff, der häufig sperrig mit ›Angebotscharakter‹ übersetzt wird, stammt von dem Psychologen James Jerome Gibson und wird gerade im Zuge des *Material Turn* häufig eingesetzt, um darauf hinzuweisen, dass Handlungen in einem Zusammenspiel zwischen Subjekt und Objekt oder Material entstehen. Bestimmte Objekte oder Materialien bieten sich (in einer aktiv gedachten Weise) für bestimmte Handlungen eher an als für andere; vgl. James Jerome Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, München 1982.

27 Stoichita beschreibt Öffnungen in der Wand sowie Nischen als metabildliche Elemente, die er zum ersten Mal ab ca. 1550 ausmacht; siehe Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 15–31 sowie 46–49. In den Intarsien scheint diese Selbstreflexion bereits früher möglich.



Abb. 9

Kerzen, im unteren Fach die Geräte für das Abendmahl mit Bibel, Kelch, Teller und einem Kännchen zum Waschen der Hände. Die Gegenstände ragen dabei in Trompe-l'Œil-Manier über die bildimmanenten Grenzen, wie die ho-

horizontalen Bodenbretter des Schrankes, hinaus und werden weiterhin noch durch ihren Schatten an der Rückwand des Möbels verdoppelt.²⁸

Die herausragenden Gegenstände erwecken einen gedrängten Eindruck, der sich bei genauerem Hinsehen aus dem Raum ergibt: Die Tiefe des Schrankes ist knapp bemessen, die Gegenstände haben fast keine andere Wahl, als aus ihrem Aufbewahrungsort herauszuquellen. Das »Gedrängel« und die damit notwendige Überschreitung der Bildgrenzen, die die Kunsthistorikerin Helga Lutz für eine Miniatur im Stundenbuch der Katharina von Kleve feststellt,²⁹ lässt sich dieser vollgepackten und schmalen Nische ebenfalls attestieren. Raum und Gegenstand bringen sich hier gegenseitig hervor, mehr noch, der Stauraum beschränkt sich auf den sichtbaren Teil der Nische, was sich am oberen Fach auf der rechten und im unteren Fach auf der linken Seite zeigt. Hier sind genau *keine* angeschnittenen Gegenstände gezeigt, obwohl die Nische hier noch Platz zur Aufbewahrung hätte. Dass der Aufbewahrungsraum genau da beschnitten wird, wo er sich hinter den – wenn auch durchbrochenen – Schranktüren befindet, verweist auf das Zusammenspiel von Räumlichkeit und Sichtbarkeit. Der Stauraum funktioniert hier nicht als eine Nachahmung eines realen Raumes, sondern weist sich als ein Raum aus, der nur existiert, wo er sichtbar und somit ein genuiner Bildraum ist, der wiederum stark die Fläche und weniger seine Tiefe betont.

Während zum einen diese Gegenstände, ebenso wie das gesamte Setting des Trompe-l'Œils mit seinem abgeschlossenen Raum, entsprechend dem »falschen« Licht mit Jean Baudrillard als zutiefst artifiziell eingestuft werden können,³⁰ so haben die gezeigten Objekte doch andererseits einen sehr realen Bezug zu den Dingen und Gegenständen, die in den Schränken unter – oder auch oft hinter – ihnen aufbewahrt werden. Ihre Verweisfunktion ließe sich als metonymisch-verschoben bezeichnen. Sie verdoppeln die Gegenstände, die sich vermutlich ebenfalls in diesem Raum befinden, und verweisen auf diese ganz realen Objekte – im Gegensatz zu einer losgelösten Repräsentation, die Dinge an Orte bringt, wo sie eigentlich nicht sind. Der Raumverweis wird hier durch die Untersicht verdeutlicht, die den Schränken im Bild eingeschrieben ist, indem gerade die Unterseite der horizontalen Bretter beson-

28 Siehe Unterkapitel *Der Schatten des Trompe-l'Œils*.

29 Siehe Helga Lutz: Medien des Entbergens. Falt- und Klappoperationen in der altniederländischen Kunst des späten 14. und 15. Jahrhunderts, in: Archiv für Mediengeschichte 10 (2010), S. 27–47, hier S. 36.

30 »There is no nature in trompe-l'oeil, no countryside or sky, no vanishing point or natural light. Nor is there any face, psychology, or historicity. Here all is artefact«; Baudrillard: The Trompe-l'Œil, S. 55.

ders hervorgehoben wird. Diese Untersicht deckt sich mit der Situation der Betrachter*innen, die leicht nach oben zu den Wandpaneelen blicken müssen. Das Bild ist klar räumlich situiert und stellt sich und die Betrachter*innen in eine räumliche Relation.

Als weitere Besonderheit dieser Darstellung kann die überproportionale Größe der dargestellten Gegenstände gelten. Einige Darstellungen, gerade an intarsierten Schränken, geben die Größe der möglicherweise in den Schränken aufbewahrten Gegenstände originalgetreu wieder und potenzieren damit ihre Referenzialität dahingehend, dass von einer Inventarsfunktion und Indexikalität gesprochen werden kann.³¹ In diesen Paneelen von Fra Giovanni sind die Gegenstände in ihrer Größe enorm hochskaliert. Dies kann zum einen als Verweis auf die Perspektive der Betrachter*innen verstanden werden, die von unten heraufschauen, was zwangsläufig eine Streckung und Verzerrung der Darstellung bewirkt. Zum anderen aber lässt sich gerade bei diesen Paneelen eine Füllung der gesamten vertikalen Fläche beobachten, die anders funktioniert als beispielsweise über eine Hängung.³² Die Größe und die Priorisierung von langgestreckten Gegenständen wie dem Kelch oder den Kerzenständern zeigen hier eine Betonung und Ausfüllung der vertikalen Ebene und damit der Bildfläche anstelle einer sich hinter der Bildfläche ausbreitenden horizontalen Räumlichkeit. Als stärkstes Indiz kann hierfür der seltsam aufrecht und perspektivisch zu einer Ellipse verzerrte Messteller gelten, der sich noch in das sichtbare, nicht von den Türen verdeckte Bildfeld drängt und an den Kelch anlehnt. In Kombination mit den Trompe-l'Œil-Elementen der über die Schrankbretter hinausragenden Gegenständen entsteht hier der Eindruck eines in Breite und Tiefe derart schmalen Schrankraumes, dass die schiere Menge der Objekte gar nicht anders kann, als überzuquellen.

Ein anderes Panel am selben Ort zeigt diesen Fokus auf die Vertikalität der Darstellung und somit die Betonung der Bildfläche auf eine noch vehementere Art und Weise (Abb. 10). In einer Nische, die links und rechts von einem Vorhang gesäumt wird, stehen diverse liturgische Geräte, unter anderem Kerzenständer, ein Gefäß für Weihwasser, ein liturgisches Buch und ein Weihwasserwedel. Dominiert wird die Darstellung allerdings von einer gewaltigen, detailliert verzierten Monstranz, die von einem kleinen Baldachin gekrönt wird. In dieser Darstellung lassen sich zwei bildnerische Exzesse erkennen, die ich für die Intarsien besonders herausstellen möchte: zum einen den Exzess der Material-Mimese und zum anderen den Exzess der

31 Siehe Kapitel *Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses*.

32 Siehe Kapitel *Die versteckte Aufhängung*.



Abb. 10

dinglichen Darstellung. Die Material-Mimese soll im gleichnamigen Kapitel weiter erläutert werden, hier soll es zunächst um den Exzess der Dinge gehen. Dieser gestaltet sich mannigfaltig als eine buchstäblich überbordende Masse, die die Tiefe des Bildraums zu sprengen droht und sich deshalb aushelfen muss, indem sie in eine andere Dimension, nämlich die der vertikalen Fläche, ausweicht. Die Dinge treten hier im Plural auf, sie besiedeln die gesamte Höhe

und Breite der Bildfläche und werden weiterhin durch ihren Schattenwurf an der Schrankrückseite – selbst eine Doppelung der Bildfläche – wiederholt.³³

Für eine Erläuterung der Material-Mimese soll zunächst eine allgemeinere Materialgeschichte des Holzes vorangestellt werden, die auf die Schwierigkeiten aufmerksam macht, einen ubiquitären und natürlichen Rohstoff zu historisieren. Die materialikonografische Lektüre des Historikers Michel Pastoureau zeigt eine weitere, symbolische Ebene auf. Im Zusammenspiel dieser materiellen und symbolischen Ebenen schließen sich dann Bildanalysen an, die von den jeweiligen Materialien ausgehen.

Materialgeschichte Holz

Holz ist ein überaus ambivalenter Stoff, eine nachwachsende Ressource und ein ubiquitäres Material, das Einzug in sämtliche Lebensbereiche gehalten hat. Einerseits ist das Holz allgegenwärtig, es ist in jeder Region der Welt vorhanden und wird überall verwendet, andererseits ist es gerade diese Ubiquität, die es historisch unsichtbar werden lässt. Im Gegensatz zu den Materialien Stein, Bronze, Kupfer und Eisen wurde ihm keine eigene Epoche gewidmet. Das mag zum einen daran liegen, dass Holz nicht so beständig ist wie Metalle oder Mineralien, also archivalische Problematiken aufwirft, zum anderen aber auch an seinem allumfassenden Vorkommen: Das Holzzeitalter war (schon) immer und dauert noch immer an. Bezeichnend ist in der Auseinandersetzung mit Holz seine enge Verknüpfung mit Techniken der Hominisation und die starke Betonung seiner Verflechtung mit sämtlichen Sparten der Kultur. So formuliert auch der Historiker Joachim Radkau: »Die Beziehung zum Holz gehört zur menschlichen Natur; die Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Holz ist ein Grundelement der menschlichen Körpergeschichte ebenso wie die Geschichte menschlicher Kunstfertigkeit.«³⁴ Vom Brennstoff für die Kulturtechnik des Kochens über die Verwendung als Jagdgerät bis hin zum Material der Behausung und Innenausstattung, Holz findet sich in fast sämtlichen Bereichen der menschlichen Kulturäußerung.

Die Frage nach der Historisierung von Holz ist somit nicht zu unterschätzen. Daran anknüpfend stellen Radkau und die Historikerin Ingrid Schäfer auch die Frage: »Ist ›Holz‹ überhaupt ein historisches Thema, oder ist es ein

33 Dies wird weiter ausgeführt in Kapitel *Das Trompe-l'Œil und sein Schatten*.

34 Joachim Radkau: Holz. Wie ein Naturstoff Geschichte schreibt, München 2007, S. 19.

Bündel von vielen Themen, die miteinander nur wenig zu tun haben?»³⁵ Als natürliches Speichermedium seiner Umwelt ist Holz einerseits intrinsisch historisch – ein Umstand, den sich die Disziplin der Dendrochronologie zunutze macht und der das Holz zum Archiv seiner selbst werden lässt. Andererseits ist Holz auch dezidiert ahistorisch, weil es immer da ist und da war und überall auf der Welt verwendet wird.

Mit dem Fokus auf das Material kann Holz als Schnittstelle vieler Diskurse betrachtet werden und somit eine komplizierte und vielschichtige Geschichte offenlegen, was einen historischen Zugriff enorm erschwert: »Überhaupt lassen die schriftlichen Quellen den Historiker beim Thema ›Holz‹ sehr oft im Stich: Da muss er auf die *Dinge* achten, die materielle Kultur einer Zeit, und er muss genau und mit Kennerblick hinschauen. Er muss die Zusammenarbeit mit Archäologen, Ethnologen, Kunsthistorikern und Holz-Praktikern suchen.«³⁶ Holz fordert die historische Praxis sowie ein monodisziplinäres Denken und die Frage nach der Tragbarkeit von Forderungen nach der Theoretisierung von ›Materie‹ und ›Material‹ heraus. So befindet sich Holz auch am Ursprung des Hylemorphismus, ›hyle, ὕλη‹ bedeutet nicht nur ›Stoff‹ an sich, sondern auch ganz konkret ›Holz‹. Dazu kommentiert die Medientheoretikerin Ulrike Bergermann: »Dass hier [im Hylemorphismus] von Holz und nicht vom Baum die Rede ist, verweist schon darauf, dass die ursprüngliche Materie schwer zu haben ist – die Materie ist immer schon im Gefüge mit Blättern und Insekten [...] da.«³⁷

Eine weitere wichtige und viel zitierte Quelle zur Erschließung der Materialgeschichte von Holz ist die bereits erwähnte Stelle in der *Naturgeschichte* Plinius' des Älteren um 50 n. Chr., der in der Erfindung der Einlegearbeit den Beginn des Luxus verortet. In einer aus heutiger Sicht überraschenden Wendung ist es nicht das Holz, das andere Materialien imitiert, sondern gegenwärtig wertvollere und geschätztere Materialien wie Schildpatt wurden verwendet, um das Holz und seine Maserungen nachzuahmen. Dies verweist auf den kostbaren Gehalt gerade besonderer Hölzer in der Antike.

Zur Bedeutung des Materials Holz in der Vormoderne, hier nun in Kombination mit den Künsten, haben speziell der Archäologe Thomas Kühtreiber und die Kunsthistorikerin Heike Schlie geforscht. Sie attestieren gerade dem

35 Joachim Radkau/Ingrid Schäfer: Holz. Ein Naturstoff in der Technikgeschichte, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 15.

36 Radkau: Holz, S. 31.

37 Ulrike Bergermann: Baumwolle: Gefüge mit Gewalt, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 12 (2020), H. 1, S. 122–129, hier S. 127.

Holz aufgrund eben seiner Ubiquität das besondere Potential, zwischen Bildraum und Realraum der Betrachter*innen zu vermitteln:

Die Diskursivierung von Materialien spielt spätestens mit dem verstärkten Auftreten mimetischer Effekte in der spätmittelalterlichen Bildkunst eine immer bedeutendere Rolle, ohne dass daraus generalisierende Aussagen möglich sind: Die Darstellung von gemaserten Holzoberflächen in Innenraumdarstellungen oder an Einzelmöbeln kann den Zweck der affektiven Einbeziehung beispielsweise biblischer Erzählungen in die Jetztzeit der spätmittelalterlichen RezipientInnen intendiert haben.³⁸

Holz wird hier als ein verbindender Aktant zwischen Bild- und Realwelt gesehen. In der mimetischen Aufrufung besonderer Materialspezifika wie der Maserung der Holzmöbel kann eine Passage vom biblischen Narrativ der Bilder in das Hier und Jetzt der Betrachter*innen geschaffen werden. Gerade die jüdisch-christliche Textkultur weist auf eine besondere Bedeutung von Holz hin:

Überhaupt ist auffällig, wie differenziert vor allem im Alten Testament vom Holz gesprochen wird, konkret und metaphorisch, in Zusammenhängen des Opfern und des Bauens, in der Spanne zwischen wohlriechendem und faulem Holz (Hiob 41, 19) und in der Nennung der Holzarten und ihrer Herkunft (z.B. vom Libanon), wohl um den Wert hervorzuheben. In der christlichen Sicht wird das Thema Holz gleichsam aufgespannt zwischen dem Lebensbaum des Paradieses und dem aus ihm geschnitzten Kreuz Christi als dem neuen Holz des Lebens, mitsamt allen konkreten und symbolischen Postfigurationen, der Verehrung von unzähligen angeblichen Kreuzpartikeln und hölzernen Kruzifixen.³⁹

Der Wirkungsbereich des Holzes streckt sich dabei über Leben und Tod. Pastoureau schlüsselt diese christologische und symbolische Lesart des Holzes im Mittelalter noch genauer auf. So sei Holz im Mittelalter ein bevorzugtes Material gewesen, da ihm menschenähnliche Eigenschaften zugeschrieben worden seien, die sich stark von anderen viel verwendeten Materialien wie Stein oder Metall unterschieden. In einer Art Materialikonografie untersucht Pastoureau anhand diverser Quellen die Assoziationen und Themenkomplexe, die mit Holz, den Werkzeugen und den Menschen, die mit diesem Material arbeiten, verbunden werden.⁴⁰ Die wichtigste Erkenntnis ist hier, dass Holz als ein *belebtes* Material wahrgenommen und explizit dafür geschätzt wurde:

38 Kührtreiber/Schlie: Holz als Geschichtsstoff, S. 9.

39 Ebd., S. 5.

40 Im Sinne dieser Arbeit könnte man von nichtmenschlichen und menschlichen Akteuren und ihren symbolischen Implikationen sprechen; siehe Michel Pastoureau: Introduction à la Symbolique Médiévale du Bois, in: ders.: L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge, Paris 1993, S. 25–40.

»[I]n den meisten Werteskalen, die die Symbolik der Materialien betreffen, übertrifft Holz Stein und Metall: Es ist zwar weniger widerstandsfähig, aber reiner, edler und vor allem dem Menschen näher.«⁴¹ Holz wächst, lebt, arbeitet und stirbt; es hat individuelle Zeichnungen und verändert sich je nach Umgebung und Jahreszeit. In dieser Lebendigkeit weist das Holz somit zum einen stark anthropomorphisierte Züge auf. Die symbolischen Qualitäten, die Holz zugeschrieben wurden, übertreffen hier also bei weitem die materiellen Vorzüge, die die anderen Materialien aufweisen. So wurde die kürzere Haltbarkeit und hohe Anfälligkeit des Holzes für Parasitenbefall bereits bei Vasari als Manko der Intarsien angeführt.⁴² Zum anderen exemplifiziert Holz eher den netzwerkartigen und umweltlichen Charakter der Stoffe, da es seine Verbindungen zu seiner Umgebung geradezu herausstellt und auf Hitze und Feuchtigkeit zum Beispiel durch Farbveränderungen und Risse reagiert. Selbst wiederum stellt es einen Lebensraum für andere Organismen wie Pilze, Tiere und Pflanzen dar. Wie Bergermann schon bemerkte, macht Holz mehr als viele andere Stoffe klar, dass es nur als Gefüge und nicht etwa losgelöst als abstrakte Materie existiert. Allerdings soll der Diskurs über die lebendigen Eigenschaften nicht verschleiern, dass bearbeitetes Holz auch gleichzeitig abgestorben ist, nicht mehr weiter wächst und keine Photosynthese betreibt. Holz in seiner bearbeiteten Form befindet sich also immer in einem ambivalenten Status, es ist gleichzeitig tot und lebendig – was sich auch in seiner Symbolik niederschlägt.

Aus der Verbindung zwischen Holz und einer Lebendigkeit, die stark auf den Menschen zielt, ergibt sich in der religiösen Prägung des europäischen Mittelalters eine christologische Komponente. Im Mittelalter, so Pastoureau, ist die Verbindung zwischen Christus und dem Material Holz fast untrennbar und zieht sich durch die verschiedenen Stationen zwischen Leben und Tod. So beschreibt er in seiner Analyse der Charaktereigenschaften, die den jeweiligen Handwerksarten zugeschrieben werden, dass der Zimmermann als bescheiden gegolten habe und eine respektable Persönlichkeit gewesen sei, die produktiv und kreativ mit einem edlen Material arbeite. Die angenommene Reinheit des Materials habe sich metonymisch und qua Kontakt auf den Beruf und Charakter des Zimmermanns übertragen. So sei es wohl kaum ein Zufall, dass Christus als Sohn eines Zimmermanns stilisiert worden sei, obwohl die biblischen Texte im Original über die Profession Josephs wohl

41 Ebd., S. 26, eigene Übersetzung.

42 Siehe Vasari: Einführung in die Künste, S. 133.

eher vage geblieben seien.⁴³ Der Reinheitsdiskurs, der primär über Marias jungfräulicher Empfängnis aufgerufen wird, kommt hier also ebenfalls über Joseph und vermittelt über das Material Holz zum Tragen. Außerdem wird Christus materialmimetisch als bescheiden und bodenständig charakterisiert.

Die Verbindungen zwischen Christus und dem Holz hören hier freilich nicht auf, denn auch der Tod Christi und die das Christentum begründende Wiederauferstehung sind eng mit dem Holz und seiner Symbolik verwoben. Das hölzerne Kreuz, an das Jesus genagelt wurde, stellt selbst eine Kipffigur zwischen Leben und Tod dar, bringt es doch einerseits Christus den Tod und wurde andererseits, so die Überlieferung, selbst aus dem Baum des Lebens im Paradies geschaffen. Als Motiv, das gleichzeitig für den Tod und das Leben steht, kommen dem Kreuz und mit ihm dem Holz christologische Eigenschaften oder, andersherum, Christus hölzerne Merkmale zu.⁴⁴ Die Kunsthistorikerin Barbara Baert, die sich den ikonografischen Elementen der Kreuzauffindungslegende gewidmet hat, formuliert diese Verflechtung wie folgt: »Christianity grafted its image onto a living trunk, a cross that brought death and new life.«⁴⁵ In der Verbindung zwischen Holz, Christus und dem Christentum als Ganzem wird also klar, dass Erneuerung und Wiederauferstehung sowohl in der Symbolik als auch in der Materialität angelegt sind beziehungsweise dass sich die Symbolik an der Materialität des Holzes orientiert.

In diesem Sinne lässt sich das zu Beginn dieses Kapitels angebrachte Beispiel der Geschichte Pinocchios weniger als ein animistisches oder magisches Narrativ verstehen, sondern als ein historisch informiertes. Mit einem Fokus auf das Material ließe sich für Pinocchio feststellen, dass hier ein mittelalterlicher Diskurs des belebten Holzes konsequent weitergeführt wurde. Pinocchio erweist sich letztendlich in seiner Mensch-Werdung – und seiner Widerspenstigkeit auf dem Weg dorthin – als wandelndes Trompe-l’Œil.

Materialökonomische Stränge

Holz im Mittelalter ist nicht nur Träger einer christologischen Ikonografie, sondern auch ein infrastruktureller Träger seiner selbst. So war neben vielen

43 Pastoureau: *Symbolique Médiévale du Bois*, S. 27–28.

44 Zum Holz-Werden siehe Kapitel *Material-Mimese – Haut*.

45 Barbara Baert: *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden 2004, S. xiii.

anderen Eigenschaften, die die Qualität des Holzes ausmachten, wie Dichte, Feinporigkeit, Farbe, Härte usw., auch die Driftfähigkeit ein entscheidender Faktor in der Wertigkeit des Holzes. Auf die Spezifik von Holz als ökonomischer Ressource machen Kühtreiber und Schlie ebenfalls aufmerksam. Die planbaren, aber streckenweise generationenübergreifenden Ertragszyklen von Holz machen das Material zu einem wichtigen Akteur in den vormodernen Gemeinschaften: »Dementsprechend wirkte Holz als Ressource auch in obrigkeitliche Verordnungen hinein und wurde somit zum Transporteur örtlicher/regionaler Machtverhältnisse.«⁴⁶ Darüber hinaus entwickelte sich ein Kräftefeld, das zwischen Verfügbarkeit einer gewissen Holzsorte und Begehrlichkeiten schwankt. So sei nicht immer die perfekt passende Holzsorte für einen Gegenstand oder eine Bild auch verfügbar gewesen, und es sei manchmal einfach nur die nächstbeste Variante gewählt worden:

Aus diesem Grund stellen daher weder die ökologisch oder ökonomisch bedingte Verfügbarkeit bestimmter Holzarten eine deterministische Konstante dar, noch ist einzig und allein der soziokulturelle Filter des »Notwendigen« und »Begehrten« alleiniger Maßstab der Auswahl genutzter Holzarten bzw. spezifischer holzbildender Pflanzenteile, im Gegenteil: Die Nachfrage ist sowohl abhängig von den Werkstoffeigenschaften als auch von Wertschätzungen generiert, die nicht direkt mit den bekannten Eigenschaften des Materials in Verbindung gebracht werden können.⁴⁷

Positiv gewendet lässt sich sagen, dass Holzschnitzer, die vielfältige Materialien zur Verfügung hatten, auch die abwechslungsreicheren und damit visuell spannenderen Bilder erzeugten. So machen auch Wilmering und Rohark darauf aufmerksam, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil der Arbeit der Leiter der Werkstätten darin bestand, zu reisen, um das beste Holz einzukaufen.⁴⁸ Transportiert wurde es dann meist über die Flüsse mithilfe von Flößen.

So konnte Fra Giovanni für das Chorgestühl in Santa Maria in Organo in Verona auf den Holztransport zurückgreifen, der über die Etsch verlief. Die Etsch verbindet das stark bewaldete Südtirol mit der Adriaküste und war im Mittelalter, wie der Po oder der Arno, ein Transportweg für sämtliche Güter. Gerade in Venedig gab es vermutlich einen großen Bedarf an Holz, da hier im 15. Jahrhundert eine große Flotte an Galeeren unterhalten wurde.⁴⁹ Fra

46 Kühtreiber/Schlie: Holz als Geschichtsstoff, S. 6.

47 Ebd.

48 Siehe Wilmering: Gubbio Studiolo, S. 4–8, und Rohark: Intarsien, S. III.

49 Gino Luzzatto: An economic history of Italy from the fall of the Roman Empire to the beginning of the sixteenth century, London 1961, S. 148. Dazu schreibt auch Wilmering: »It [das Holz, MLM] was utilized in significant amounts in the construction and maintenance of mercantile fleets and warships, especially in Genoa and Venice, with lumber mostly gen-

Giovanni hatte von daher Zugriff auf große Mengen an Holzlieferungen und konnte sich die benötigten Sorten aussuchen. Intarsien mit ihrem Fokus auf ein Material, das für diverse Güter verwendet wird, befinden sich somit auch immer an geografischen sowie wirtschaftlich-politischen Knotenpunkten, die sich letztlich ebenso stark wie das Können der Schnitzer auf die wahrgenommene Qualität der Bilder auswirken.

Holzschnitte als agentielle Schnitte

Eine Analyse des Materials muss sich zwangsläufig mit der von Bergermann (und Aristoteles) herausgestellten Problematik auseinandersetzen, dass weder auf das Material noch auf die Materie einfach so zugegriffen werden kann, sondern dass es immer in einer bereits bearbeiteten Form genutzt wird: »Materialien sind nicht immer mit sich selbst identisch, sie unterliegen Modifikationen und Metamorphosen.«⁵⁰ Diese Modifikationen können bestimmte Eigenschaften des Materials betonen oder auch erst hervorbringen, während andersherum das Material auch bestimmte Modifikationen begünstigen kann. So können gerade bei Holz aufgrund des immer gleichen Aufbaus der Bäume aus Markstrahl, Kernholz, Splintholz und Rinde aus ein- und demselben Baumstamm durch unterschiedliche Schnitte Bretter oder Furniere ausgeschnitten werden, die sich in Aussehen und Eigenschaften stark unterscheiden. Der Quer- oder Hirnschnitt eines Baumstamms zeigt eine Musterung der Jahresringe aus konzentrischen Kreisen, der Radialschnitt zeigt die Parallelstruktur der Jahresringe, während der Tangentialschnitt die unregelmäßige Maserung des Stamms sichtbar werden lässt (Abb. 11). Die unterschiedlichen Holzsorten lassen sich so mit bloßem Auge nicht nur anhand ihrer Farbigkeit, sondern auch ihrer Maserung unterscheiden und bieten visuelle Distinktionsmerkmale, die zusammen mit vielen anderen Faktoren über den Wert entscheiden können. Auch kann es am selben Baum Unterschiede in der Holzstruktur geben, je nachdem, welcher Stelle des Baumes das Holz entnommen wird: »Holz ist des Weiteren kein homogener Stoff, er weist

erated from oak, larch, and fir from the Alps an Apennines«; Wilmering: Gubbio Studiolo, S. 3. Das Künstlerbuch *Biegen* von Leon Filter verfolgt die Geschichte eines Waldes, der allein für den Schiffsbau angelegt worden war und dessen Bäume bereits verbogen wurden, um sich den Krümmungen des Bugs anzupassen. Die Verflechtung zwischen natürlichen und militärtechnischen Diskursen wird hier besonders gut erkennbar; siehe Leon Filter: *Biegen*, Berlin 2014.

50 Heibach/Rohde: *Material Turn*, S. 23.

unterschiedliche Eigenschaften auf, je nachdem, ob man Wurzel-, Stamm- oder Astholz, Kern- oder Splintholz eines Stammes oder Hölzer verschiedener Baum- und Straucharten heranzieht.«⁵¹

Makroskopische Charakteristik des Holzes
in den Hauptschnittrichtungen:
Hirnschnitt, Radialschnitt, Tangential-
oder Fladerschnitt, schräger Hirnschnitt

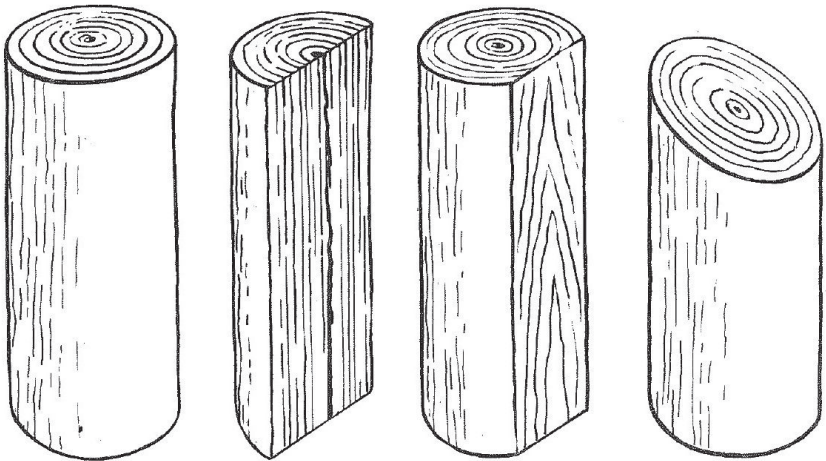


Abb. 11

In der Bearbeitung des Materials schlagen sich somit auf einer materialistisch-technischen Ebene die epistemisch-ontologischen Thesen Barads nieder: Auch wenn der bearbeitete Baumstamm oder die Bretter ontologisch eine Einheit bilden, lassen sich durch Modifikationen oder *Schnitte* neue Ansichtsweisen ein- und desselben ursprünglichen Gegenstands oder Materials generieren. Die Bretter oder Furniere, die nach den unterschiedlichen Schnittformen angefertigt werden, haben jeweils ein anderes Aussehen und auch andere Eigenschaften in Hinsicht auf ihre Flexibilität und Ausdehnung.

51 Kühtreiber/Schlie: Holz als Geschichtsstoff, S. 5.

Die Schnittformen reagieren allerdings wiederum auf die jeweiligen Materialeigenschaften der Holzart wie Härte, Faserstrukturen, Flexibilität; die Schnitte können diese kompensieren oder auch verstärken. Auch die Richtungen, in die das Holz sich notwendigerweise auseinanderdehnt und wieder zusammenzieht, können so beeinflusst werden. Die Schnittrichtungen haben daher einen großen Einfluss auf die Stabilität und Haltbarkeit bestimmter Möbel. Die Bearbeitung von Holz im Speziellen weist also darauf hin, wie Material zu (hand-)haben ist, wie Bergermann sagt. Das Material ist nie einfach so *da* oder gegeben, sondern muss zuvor mithilfe diverser Techniken und Apparate extrahiert, bereinigt und bearbeitbar gemacht werden. Diese Bearbeitung setzt auf ein starkes Materialwissen von Seiten der Intarsiatoren sowie einen hohen körperlichen Einsatz.⁵²

Farbigkeit

In der Literatur über Intarsien wird nicht allzu selten ein gewisses Misstrauen gegenüber den mimetischen Qualitäten deutlich, insbesondere sobald ein Vergleich mit der Malerei angestellt wird: Den Einlegebildern wird eine geringere Flexibilität⁵³ und Haltbarkeit sowie eine größere Umwelthanfälligkeit⁵⁴ zugesprochen. Ein Faktor, der in diesem abwertenden Vergleich wenig erwähnt wird, aber sicherlich auch hinzugezogen werden muss, ist der Umstand der Farbe oder Farbigkeit: »Die Intarsienkunst wurde oft als einer der Orte angesehen, an dem das moderne Trompe-l'œil erfunden wurde. Wie aber lässt sich die farbliche Monotonie des Untergrundes mit den Erfordernissen der Illusion in Einklang bringen?«⁵⁵ Intarsien existieren zumeist in einer sehr reduzierten Farbpalette, die zwar für schwarze und weiße Akzente reichen kann, sich allerdings ansonsten größtenteils im rötlich-braunen Bereich bewegt. Gerade in den Bild-Raum-Hybriden der *Studioli* kann sich der Eindruck, dass man sich in einer einfarbigen und eintönigen Umgebung befindet, schnell einstellen.

Ein Aspekt dieses monotonen Eindrucks ist dadurch bedingt, dass einzelne Farben über die Jahrhunderte verblasst sind. Materialtechnische und restauratorische Untersuchungen, aber auch die (kunst-)historischen Berichte weisen darauf hin, dass durchaus diverse Methoden verwendet wurden, die Holzstü-

52 Siehe dafür Kapitel *Verkörperlichtes Schneiden*.

53 Dubois: Zentralperspektive, S. 100.

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

55 Patrick Mauriès: *Trompe-l'œil*. Das getäuschte Auge, Köln 1998, S. 9.

cke zu bearbeiten und einzufärben. So erklärt Vasari den Mönch Fra Giovanni da Verona zum ersten Innovator, der mithilfe geschickter Farbmanipulation den vorher angeblich nur in Schwarz-Weiß-Kontrasten hergestellten Intarsien neues Leben habe einhauchen können, und liefert dabei einige Hinweise zur materiellen Kultur der Frührenaissance:

Fra Giovanni aus Verona allerdings, der es darin zu großem Erfolg brachte, trug einiges zu ihrer Verbesserung bei, indem er die Hölzer mit verschiedenen Farben einfärbte. Dazu verwendete er Farben, die mit Wasser aufgekocht wurden, und penetrierende Öle, um wie in der Malerei Hölzer in verschiedenen Hell- und Dunkeltönen zu erzeugen; und mit dem schneeweißen Holz des Spindelbaums verlieh er seinen Werken zarte Höhungen.⁵⁶

Die Materialmanipulationen, die Vasari nennt, dienen dabei augenscheinlich dazu, den bereits besprochenen defizitären Stand, den Vasari Intarsien im Vergleich zur Malerei zuschreibt, auszugleichen. Denn, so muss auch Vasari zugeben, Fra Giovanni verbesserte seine Intarsien durch einen geschickten Einsatz von Farben. Der Kunsthistoriker Christian Scherer kommentiert in *Technik und Geschichte der Intarsia* von 1891 diesen Passus und geht noch weiter ins Detail:

Durch Beizen, Tränken mit Säuren und verschiedenen Pigmenten versuchten nämlich die alten Intarsiatoren, unter denen Vasari als denjenigen, der zuerst, d.h. zu Beginn des 16. Jahrhunderts, dieses Verfahren in ausgedehnter Masse anwendete, den Fra Giovanni da Verona nennt, den Hölzern mehr oder weniger lebhaftere Farbtöne zu geben. Allein während man dies alles noch billigen kann, zumal durch Tränkung des Holzes mit fäulniswidrigen und giftigen Stoffen der verheerenden Wirkung des Wurmes mit Erfolg vorgebeugt wurde, während man ferner auch, wenn es mit Mass und richtigem Verständnis geschieht, gestatten mag, dass die einzelnen eingelegten Flächen durch heißen Sand oder geschmolzenes Blei gebrannt bzw. geschwärzt wurden, um das Ganze dadurch einer Tuschzeichnung oder einem schwachen Relief ähnlich erscheinen zu lassen, muss man entschieden verurteilen, wenn man sich erlaubte, mit auf künstlichem Wege hergestelltem grünen, blauen und roten Holz, worüber alte Kunsttraktate zahlreiche Rezepte enthalten, die Intarsien auszuschnücken.⁵⁷

Unterschiedliche Punkte sind hier von Belang: Zum einen dient die Materialmanipulation der Konservierung des Materials. Die Anfälligkeit von Holz gegenüber Feuer, Fäulnis, aber auch dem Holzwurm verleitet schon Vasari zu der Aussage, dass Intarsien von »geringerer Dauer« als Malerei und deswe-

56 Vasari: Einführung in die Künste, S. 132. Vasaris Einschätzung, dass es vor Fra Giovanni nur Intarsien in Schwarz-Weiß-Kontrasten gegeben habe, lässt sich leicht widerlegen.

57 Scherer: Technik und Geschichte, S. 9–10.

gen »vergeudete Zeit«⁵⁸ seien. Um diese Widrigkeiten – die aber gleichzeitig auch die Besonderheiten des Materials ausmachen – auszugleichen, kann laut Scherer die Behandlung des Holzes mit Tinkturen und Säuren gebilligt werden. Eine harsche Verurteilung erfährt allerdings die Manipulation, die nicht auf konservatorische, sondern ästhetische Effekte abzielt. Dem Holz unnatürliche, also künstliche Farben wie Grün, Blau oder Rot zu geben, lässt Scherer nicht gelten. Eine farbliche Manipulation wird nur im Rahmen der Schraffur oder Schwärzung geduldet, also maximal eine Verdunkelung, aber keine Färbung der Stücke. Der eigene Farbton des jeweiligen Holzes darf entlang der Hell-Dunkel-Skala variiert werden, aber nicht komplett den Ton wechseln. Darüber hinaus ist es bezeichnend, dass die Billigung des Schraffierens mit einem Verweis auf die Imitation anderer bildnerischer Medien, namentlich des Reliefs und der Tuschezeichnung, einhergeht.

Dass die Farbpalette in Wirklichkeit noch viel größer war, zeigen die restauratorischen Untersuchungen. So sammelten die Restauratoren Peter Kopp und Heinrich Piening die Möglichkeiten der Färbung in der Renaissance:

Zu dem bereits verifizierten Brasilholz für Rot konnten weitere Färberdrogen für die Herstellung von roten, gelben, orangen, violetten, grünen und blauen Spänen mit unterschiedlichen Farbnuancen identifiziert werden.

Folgende Färberdrogen konnten zugeordnet werden:

Rot Rotholz, Cochenille

Gelb Perückenstrauch, Berberitze, Perückenstrauch + Berberitze

Orange Rotholz + Perückenstrauch

Violett Cochenille + Rotholz, Cochenille + Ammoniak

Grün Chlorociboria (Grünspanbecherling), Chlorociboria + Indigodisulfon, Chlorociboria + Berberitze, Indigo + Berberitze

Blau Indogi (Küpe), Indigodisulfon + Blauholz, Indigodisulfon + Hollunder??
[sic]⁵⁹

Buchstäblich alle Farben des Regenbogens konnten also mithilfe von Pflanzen- und Tierextrakten dargestellt werden, reagierten aber je nach Stärke der Tinktur oder Färbung und Maserung des Holzes anders. Mit der Einfärbung verschwindet das Holz als Material mit seinen Eigenschaften nicht »unter« einer Farbschicht, die aufgetragen wird, sondern wird lediglich farblich erweitert. Diese Vielfalt überrascht vielleicht aus heutiger Sicht, sind doch viele Farben im Laufe der Jahrhunderte verblasst. Kopp und Piening kommen aber

58 Vasari: Einführung in die Künste, S. 133.

59 Peter Kopp/Heinrich Piening: Wiederentdeckte Farbigkeit aus der Renaissance. Unerwartete Ergebnisse an einem Meisterstück der Renaissance-Marketerie, in: *Restauro. Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung* (2009), H. 2, S. 107–111, hier S. 108–109.



Abb. 12

zu dem Schluss: »Die Einlegearbeiten der Renaissance waren viel bunter als angenommen.«⁶⁰ Eine Ausnahme unter den verblassenden Farben bildet das Türkis, das mithilfe des Pilzes *Chlorociboria aeruginascens* oder Grünspanbecherling erzielt wird. Die Färbung des Holzes durch diesen Pilz ist äußerst lichtbeständig und somit auch nach über fünf Jahrhunderten gut zu erkennen (Abb. 12 und 37). Durch den fast komplementären Kontrast, der zu den meist warmen Brauntönen des Holzes entsteht, fällt diese Färbung darüber hinaus noch einmal besonders auf.

Wie lässt sich also Scherers Kritik auffassen, wenn sie keine dezidiert historische ist? Einerseits ließe sich argumentieren, dass Scherers Position Ende des 19. Jahrhunderts anachronistisch sei, er die »Reinigungsarbeit«⁶¹ der Moderne bereits miterlebt habe und somit nicht das Selbstverständnis der Künstler-Handwerker über ihre Techniken und Werke um 1500 repräsentiere. Andererseits kann man sich auch nicht ganz des Eindrucks erwehren, dass sein Anspruch, das Holz zumindest dem Aussehen nach möglichst unbehandelt zu lassen, sozusagen die »Holzsichtigkeit«⁶² des Holzes nicht zu verstecken, auch ein Anspruch der Intarsiatoren war. Die Anleihen, die aus der Malerei genommen wurden, wie eine figürliche Darstellung und eine räumliche Komposition, erstrecken sich zwar auf die Darstellung, allerdings nicht auf die Technik. Es sind keine Beispiele bekannt, in denen die intarsierten Bilder mithilfe von deckenden Farben oder Malerei als solche erweitert worden wären. Ein Hybrid aus Malerei oder Intarsien wäre ja durchaus denkbar, würde allerdings den Fokus auf das Material Holz untergraben. Die Vehemenz, mit der die Holzsichtigkeit des Materials und die Technik des Einlegens hier vertreten werden, verweist also auf den Stellenwert, den beide einnehmen. So vermuten auch Kühnreiter und Schlie eine Komponente der Materialwahl, die über den reinen Nutzen hinausgeht:

Wurde ein Gegenstand trotz anderer nahe liegender Optionen aus Holz hergestellt, obwohl dieses Material entweder für den Produktionsprozess oder für die Nutzung denkbar ungeeignet erscheint, so wäre für die Motivation der Wahl des Materials beispielsweise ein höherer symbolischer oder ästhetischer Wert anzunehmen.⁶³

Ebenjene Fälle, in denen das Holz der Intarsien zur Darstellung anderer Materialien genutzt wurde, sollen im Folgenden vorgestellt werden.

60 Ebd. S. III.

61 Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main 2008, S. 20.

62 Rohark: Intarsien, S. 9.

63 Kühnreiter/Schlie: Holz als Geschichtsstoff, S. 6.

Material-Mimese

Die Nachahmung des einen, dargestellten Materials durch ein anderes, darstellendes Material ist zunächst kein den Intarsien eigener Vorgang und kann eher als eine der Grundbedingungen für Darstellungen überhaupt gelten. Dass sich dabei die jeweiligen Materialien aufgrund ihrer Eigenschaften für manche Imitationsketten eher anbieten – oder man könnte auch sagen, eine materialmimetische Affordanz aufweisen –, während sich andere geradezu ausschließen, soll hier der Ausgangspunkt sein, um Überlegungen zu einer Material-Mimese der Intarsien anzustellen. Die mimetische Qualität dargestellter Materialien, im Speziellen von Holz, eine Verbindung zwischen der biblischen Bilddiegese und dem Realraum der Betrachter*innen zu schaffen, wurde bereits angesprochen. Eine wirkungsvolle, das heißt übereinstimmende Material-Mimese kann also den Effekt haben, dass sie biblische Erzählungen in den die Rezipient*innen umgebenden und bekannten Raum übersetzt und dadurch stets aktualisiert. Materialien, aktuellen oder virtuellen, wird die Agency zugeschrieben, virtuelle Geschichten nachvollziehbar und wortwörtlich begreifbar zu machen.

Dass diese mimetischen Verweisungssysteme keineswegs stabil, sondern die Ergebnisse von Techniken und Entwicklungen sind, konnte unter anderem Ann-Sophie Lehmann in ihrem Aufsatz *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder*⁶⁴ zeigen. In der mimetischen Darstellung findet also bereits immer eine Verschiebung statt, da der durch ein Medium dargestellte Gegenstand eben nicht mit sich identisch ist.⁶⁵ So macht Lehmann an anderer Stelle ebenfalls auf den kontraintuitiven Umstand aufmerksam, dass sich Materialien zur Darstellung ihrer selbst nicht unbedingt am besten eignen: »It is well known that Leon Battista Alberti thought paint to be suited better for depicting golden objects realistically than gold leaf because the latter reflects light unevenly and because the use of paint displays more artistic skill.«⁶⁶ In einer scheinbar paradoxen Anordnung sind es genau die materiellen Eigenschaften des darstellenden Materials, hier das Glänzen des Blattgoldes, das sich vor seine Verwendung als dargestelltes Material schiebt. Diese Eigenschaften, so zitiert Lehman Alberti weiter, würden allerdings wie-

64 Ann-Sophie Lehmann: *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder*, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57 (2012), H. 1, S. 69–88.

65 Auf diese Spaltung von Bildobjekt und Bildvehikel wird noch genauer eingegangen in Kapitel *Ein Bild vom Bild. Bildtheoretische Grundannahmen*.

66 Ann-Sophie Lehmann: *How materials make meaning*, in: Netherlands Yearbook for History of Art 62 (2012), S. 6–27, hier S. 8.

derum nützlich, wenn es um die Darstellung von blonden Haaren, Textilien und Feuer gehe, wo das Blattgold seine Verwendung finde.⁶⁷

Die Argumentation Albertis geht aber augenscheinlich noch weiter. So sind es nicht nur die Eigenschaften des Materials, die eine solche Selbstmimese verbieten, sondern auch die fehlende Demonstration künstlerischer Fähigkeiten. Der Darstellung eines Materials mithilfe seiner selbst scheint die Fertigkeiten der Herstellenden nicht zu exponieren sondern sie – im Gegenteil – zu unterlaufen. Lehmann spricht hier jedoch dezidiert von der Malerei und der Maltheorie, und es scheint an dieser Stelle nicht so, als ließe sich diese Theorie auf die Herstellung von Intarsien übertragen, einem Medium, das in geradezu exzessiver Manier solche Selbstmimesen betreibt. Hier ließe sich eine fast umgekehrte These formulieren: Die künstlerische Qualität zeige sich gerade in der alleinigen Verwendung des Materials.

Im Folgenden soll dem Material und Medium Holz in seinen vielfältigen Darstellungsweisen gefolgt werden. Als Ausgangspunkt dient das bereits ob seiner Dingvielfalt angesprochene Paneel Fra Giovanni da Veronas (Abb. 10), das darüber hinaus eine in den Intarsien weitestgehend unbekannte Materialvielfalt des Dargestellten in geradezu Trompe-l'Œil-hafter Weise zeigt. Dass Intarsien sonst eher zu einem reduzierten Bildprogramm neigen, wurde bereits erwähnt. Diese Typologien der Bilder in Ausblicke und Einblicke produzieren ihrerseits bevorzugte Bildobjekte, wie Landschaften und Architekturen, sowie hölzerne Schränke mit meist selbst hölzernen Gegenständen darin. Dazu bietet das Paneel der Sakristei in Verona einen fast gegensätzlichen Kontrast. Die hier dargestellten Materialien reichen von Metall über Textilien bis hin zu Perlen und sogar Glas. Darüber hinaus sind die Kerzen neben der Monstranz angezündet und zeigen kleine Flammen. Diese Vielfalt übersteigt die Affordanz des Materials Holz in der Technik des Einlegens oder Einbetens bei weitem. Primäres Medium sind in der Darstellung der Intarsien harte Linien und Kanten, mit denen die Holzstücke zurechtgeschnitten und an denen sie aneinandergesetzt werden. Weiche Übergänge, wie sie in der Malerei durch das Vermischen benachbarter Farbfelder oder in der Zeichnung durch eine zunehmende Schraffur möglich sind, sind durch das Mosaik oder Puzzle der diskreten Holzstücke schlichtweg nicht möglich und können lediglich als leichte Schraffuren der Flächen erzielt werden. Dieses Spezifikum der Technik soll hier keineswegs dazu dienen, dem Medium Intarsie eine mangelnde Qualität oder Darstellungsmöglichkeit zu attestieren. Vielmehr soll gezeigt

67 Siehe ebd.

werden, wie gerade mit diesem Spezifikum umgegangen wird und zu welchen anderen Möglichkeiten der Darstellung die Intarsie dadurch kommt.

Dass es relativ überzeugend sein wird, einen hölzernen Gegenstand mithilfe von Holz abzubilden, scheint evident. Anders verhält es sich mit Materialien, die mit ihren Eigenschaften, beispielsweise glänzend, weich fließend oder durchsichtig zu sein, den Möglichkeiten oder Affordanzen des Holzes diametral entgegenstehen. Fra Giovannis Paneel stellt sich diesen Herausforderungen und findet teils überraschende Lösungen, die ihrerseits wieder stark in der Technik der Intarsie verwurzelt sind und somit das bildnerische Darstellungspotential betonen. So scheint es in der Technik der Intarsien gerade die Materialmanipulation zu sein, die das Geschick der Intarsiatoren hervorhebt und in Kombination mit dem symbolischen Gehalt des Holzes für die Vehemenz seines Auftretens sorgt.

Glas

Glas wäre gerade eines dieser Materialien, dessen Eigenschaften sich wenig mit denen des Holzes deckt, wird es doch gemeinhin mit Transparenz, Brüchigkeit und spiegelnder Oberfläche verbunden. Wie diese Eigenschaften in dem Paneel umgesetzt wurden, soll anhand der Glasscheiben der Monstranz besprochen werden. Dass die Hostie sich im Inneren der kelchförmigen Monstranz befindet und augenscheinlich durch eine Glasscheibe angeblickt wird, wird bildlich derart umgesetzt, dass die Hostie zwar in ihrem Umriss gut zu erkennen ist, allerdings kaum ein farblicher Unterschied zwischen Hostie und Innenraum der Monstranz besteht. Auf materialtechnischer Ebene wurden sie also mit Hölzern dargestellt, die eine ähnliche Farbe und Helligkeit aufweisen. Die Vereinheitlichung der dargestellten Gegenstände referiert auf wesentliche Eigenschaften des Glases: Es ist zum einen zu einem gewissen Grad durchsichtig und lässt damit die Gegenstände, die sich hinter einer Glasplatte befinden, erkennen. Zum anderen aber ist es auch ein Stoff, der das Licht auf eine spezifische Art und Weise bricht und somit trotz angenommener Transparenz auch seine eigene Opazität, sei es durch die Lichtbrechung oder auch -reflexion, ausstellt. Dass sich die Scheibe damit besonders gut als Metapher für jegliche Art von Bildlichkeit erwiesen hat, die sich gleichzeitig als Bildfläche wie als Raum etablieren, machen die Medien- und Filmwissenschaftler Dennis Göttel und Florian Krautkrämer klar: »Aufgespannt zwischen räumlicher Tiefe und bildlicher Fläche konstituiert sich

an der Scheibe ein Spannungsverhältnis.«⁶⁸ Dass mit dieser räumlichen Tiefe auch ein architektonisches Moment des Abschlusses und Schutzes einhergeht, zeigt sich an der Besonderheit dieses kleinen Raumes, der hier gebildet wird. Das heilige Objekt der Hostie wird hier in der Monstranz, ganz deren Bezeichnung entsprechend, ausgestellt, befindet sich allerdings gleichzeitig in einem Raum, der vor unlauteren Zugriffen geschützt ist. »Wände aus Glas ermöglichten die Simultaneität von Innen und Außen«⁶⁹ oder auch von Sichtbarkeit bei gleichzeitigem Entzug. Die Glasscheibe schafft eine Trennung zwischen Akteuren diesseits und jenseits der Scheibe und verwaltet somit Machtgefälle sowie Sichtbarkeitsdispositive.

Für die Glasproduktion der Vormoderne bis hin zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts ist die Glasscheibe dabei, wie Wagner gezeigt hat,⁷⁰ auch keineswegs vom Paradigma der puren Transparenz gekennzeichnet, sondern macht sich aufgrund von Farbe, Dicke und anderen Materialeinschlüssen durchaus selbst sichtbar. In dieser Monstranz geschieht das durch die farbliche Vereinheitlichung des Raumes jenseits der Scheiben, die gleichzeitig zuallererst erkennen lässt, dass sich hier überhaupt eine Scheibe befinden soll. Die Scheibe wird hier in ihrer Intransparenz überhaupt erst sichtbar.

Darüber hinaus kann diese Glasscheibe wie die anderen vertikalen Flächen in den Intarsienbildern, so beispielsweise die Rückwand,⁷¹ als eine Verdopplung der Bildfläche der Intarsien gesehen werden. Die Glasscheibe fungiert hier als Artikulationsfläche eines Bildobjekts, das sich primär aus Umrissen und damit Linien zusammensetzt, weniger aus Farben oder starken Kontrasten – ebenso wie die ursprünglichen Bilder der Intarsie selbst. Die Glasscheibe ist ebenso in die rahmende Struktur der Monstranz eingebettet wie die Bildflächen der Dorsale oder Paneele. Diese Mise-en-abyme-Struktur zum einen der Bilder, zum anderen der Technik verweist auf ein spezifisches Medien- und Selbstbewusstsein der Intarsie, das sich hier über eine materielle Mimesis vermittelt zeigt, in der speziell die Fragen nach (Un-)Sichtbarkeiten und Zugriff verhandelt werden. Anhand der Hostie und der Monstranz wird hier ein christliches Raum- und Sichtbarkeitsparadigma entfaltet, das von einer starken Ambivalenz und topologischen Einfaltungen geprägt ist. Die

68 Dennis Göttel/Florian Krautkrämer: Einführung, in: dies. (Hrsg.): *Scheiben. Medien der Durchsicht und Reflexion*, Bielefeld 2017, S. 8–14, hier S. 8.

69 Ebd.

70 Siehe Monika Wagner: *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2018, S. 40–44.

71 Siehe Kapitel *Das Trompe-l'Œil und sein Schatten*.

Monstranz wird zum einen demonstrativ dargeboten, zum anderen muss ihr heiligstes Inneres vor Zugriffen geschützt werden.⁷² Die Hostie befindet sich hier also in einem Raum, der gleichzeitig ihre eigene Sichtbarkeit garantieren soll, ebenso wie sich die Monstranz in einer sie umgebenden Nische befindet, die sie zum einen schützt, zum anderen exponiert. Als Raum im Raum weist die Monstranz ein in sich gefaltetes Raumkonzept auf, dass auf ein buchstäblich kompliziertes Visualitätsdispositiv der christlichen Vormoderne verweist. Das Bild der Intarsie, das hier einen immer kleiner werdenden Raum im Raum zeigt, vermag es, diese Verschränkung von Fläche und Raum, genauer: von Umgebung, noch einmal mehr zu exemplifizieren, indem hier auf die Machart Bezug genommen wird. Als einander umgebende und umschließende, also ineinander eingebettete Furnierstücke übertragen sie ihre Technizität auf die Bildinhalte und die dort exponierten Raumkonzepte.

Textil

Fragen der Sichtbarkeit und damit auch der eigenen Bildlichkeit werden in Intarsienbildern oftmals verhandelt. In dem Paneel aus Santa Maria in Organo können der Schatten, die Glasfläche der Monstranz, der an beiden Seiten zurückgeschobene kurze Vorhang sowie im Allgemeinen das bereits gerahmte Bildfeld als darauf zielende Kommentare verstanden werden. Der Vorhang ist ebenso wie der Rahmen ein besonderer Operator der Sichtbarkeit, indem er zum einen eine weitere Zwischenebene des Bildes – nämlich diejenige, an der er angebracht ist – einzieht und zum anderen die Latenz der Binarität sichtbar/unsichtbar aufzeigt.⁷³ In seinem stets nur halb zurückgezogenen Zustand verweist er auf sein Potential, das dahinterliegende Bild entweder zu enthüllen oder zu verbergen. Während es vergleichsweise einfach erscheint, weiche, fließende Stoffe mithilfe von Ölfarbe oder Tempera darzustellen, scheint eine Darstellung des Textils mithilfe von diskreten, harten Holzstücken eher schwierig zu sein. Dies mag vielleicht auch einer der Gründe sein, warum Textilien und gerade der Faltenwurf in der Malerei der Frührenaissance so präsent sind, in den Intarsien allerdings mit Ausnahme der hier betrachteten Darstellung und selbstverständlich der Kleidung der dargestellten

72 Auf diese Ambivalenz von Sichtbarkeit und Entzug wird noch später im Kontext der Hochzeitstruhen eingegangen; siehe Kapitel *Medialität der Möbel*.

73 Zum Motiv des Vorhangs in der Malerei und Buchmalerei siehe Claudia Blümle: *Schauspiele des Halbversteckten. Eine Bildgeschichte des gemalten Vorhangs*, Paderborn 2025, sowie Siegert: *Öffnen, Schließen*.

Personen vergleichsweise selten vorkommen. Textilien zeichnen sich oft durch runde Kanten und Hervorwölbungen aus, die durch Hell-Dunkel-Kontraste markiert sind. Während diese Wölbungen oder der Faltenwurf auch in der Malerei des Mittelalters oder der Frührenaissance manchmal zackig ausfallen können, gelingt es Fra Giovanni hier, eine vergleichsweise weiche Wölbung im Textil des Vorhangs darzustellen. Das weiche Fließen von Textilien stellt erneut eine Materialeigenschaft dar, die dem harten und spröden Holz gerade nicht entspricht und somit umso erstaunlicher ist. Einzig die Schnur, die die Vorhänge links und rechts zurückhält, weist die in Intarsien übliche ›Schnitt-haftigkeit‹ auf. Wie ein gebogener Schnitt zerteilt sie die obere und untere Hälfte des Vorhangs in distinkte Bereiche, die trotz der starken Raffung um die Schnur herum nicht so wirklich aneinander anschließen möchten und so voneinander getrennt werden.

Bildkompositorisch befinden sich die Schnüre auf der Höhe des Kreuzes, das die kelchförmige Monstranz krönt, und betonen dieses in Kombination mit der Verdopplung durch den Schattenwurf noch einmal mehr. Ferner kann hier auch auf den dargestellten, zweidimensionalen Rahmen um das Bildfeld herum verwiesen werden, der in einer ornamentalen Reihung das Kreuz wiederholt. Auch im Kreuz der Hostie, das sich auf der Verlängerungsachse des vertikalen Balkens des Kreuzes auf der Monstranz befindet, kann eine – wenn auch stark reduzierte – Verdopplung gesehen werden. Der in Intarsien herausgestellte Hang zur Verdopplung, Vervielfältigung und damit überbordenden Anhäufung von Dingen zeigt sich hier erneut bestätigt. Das ineinander verschachtelte Raumkonzept scheint sich hier aus dem christlichen Umgang mit Reliquien und Monstranz zu ergeben und bildlich ausgeweitet zu werden. Die Hostie, die sich in der Monstranz befindet, die sich wiederum in einer Nische befindet, zeugt von einem Raumverständnis, das zum einen stark ineinander gefaltet ist und zum anderen stets zwischen den Dichotomien ›Zeigen‹ (oder de-monstrieren) und ›Verbergen‹ changiert. Dieses Spiel zwischen Zeigen und Verbergen wird noch einmal durch den Vorhang betont, der seinerseits auch das Motiv der Verdoppelung aufgreift. Nichtsdestotrotz wurde auf einen symmetrischen Faltenwurf verzichtet; so zeigen sich auf der linken Seite viele kleinere aufgestauchte Omegafalten sowie c-förmige Einkerbungen und eine nur leicht angedeutete s-förmige Kräuselung im linken oberen Bereich. Durch harte Hell-Dunkel-Kontraste in den verwendeten Hölzern entstehen tiefe längliche Kerbungen im Faltenwurf, die fast wie Spalten aussehen. In Kombination mit dem verwendeten Material Holz stellen sich Assoziationen von Astlöchern und Holzrissen ein, die durch die Einbeziehung eines kleinen Astloches in eine tränenförmige Falte im linken unteren Vorhang bestätigt

wird. Das dunkle runde Loch befindet sich genau an dem Punkt in der Falte, der nach dem Faltenwurf am dunkelsten wäre. Die Eigenschaften des Materials, im Falle des Astloches ein oft eher unerwünschter visueller Effekt, da er die Maserung und die Farbe stört, werden hier genutzt, indem es als kreisförmiger dunkler Schatten die Tiefe der Falte suggerieren kann. In den materiellen Eigenschaften, die sich Holz und Textil teilen, nämlich aus Fasern zu bestehen, lässt sich eine strukturelle wie textuelle Gemeinsamkeit erkennen, die sich ebenso auf das textile, verflochtene Tableau der Intarsien, wie es in dieser Arbeit etabliert werden soll, auswirkt.

Haut

Verwandt mit der Thematik des Textils scheint die Darstellung der Haut in den Intarsien zu sein. Eine Gegenüberstellung ist auf der Tür zum Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio in Florenz sehen (Abb. 13 und 14). Auf den von Del Francione und Giuliano da Maiano um 1480 gefertigten Türflügeln blicken sich – im geschlossenen Zustand (Abb. 15) – die Nationaldichter Dante Alighieri und Francesco Petrarca an. Beide sind im Profil dargestellt und stehen in einer halbrunden Nische auf einem Podest, das sich auf den unteren Türhälften als Schrank öffnet. In diesen Schränken befinden sich die wichtigsten Werke der Literaten, die ihre Titel auf dem Buchschnitt tragen.

Die Ausstattung der beiden Figuren ist fast identisch, sowohl Dante als auch Petrarca sind in ein weich fallendes voluminöses Gewand gehüllt, tragen eine Kopfbedeckung mitsamt Lorbeerkranz und haben ein geöffnetes Buch in der einen Hand, auf dessen Zeilen sie mit der anderen Hand zeigen. Trotz dieser achsensymmetrisch ausgelegten Spiegelung könnten die beiden Figuren nicht unterschiedlicher dargestellt sein: Dante ist groß und hager, sein Gesicht ist bestimmt von seinem markanten Profil, zerfurchter Haut und einem fast schon grimmigen Ausdruck. Petrarcas Körper hingegen ist rundlicher, ebenso wie das Gesicht, das mit seiner glatten Haut, einer Andeutung von Apfelbäckchen und den runden Augen einen gütigen Eindruck macht. Trotz der ange deuteten Interaktion durch die Spiegelung der Figuren, die sich in ähnlicher Pose anblicken, wirken die Räume und Positionen hermetisch: Die Wandvertiefungen, in denen sie sich befinden, sind komplett abgeschlossen und zeigen lediglich die kannelierte schmale Nische, in denen die Dichterhelden wie Statuen abgestellt und arretiert sind. Ähnlich übergreifend wirkt das Gewand, das von beiden nur Gesicht und Hände sehen lässt. Die Kleidungsstücke der beiden unterscheiden sich allerdings sehr in ihrer Machart: Dantes Robe zeigt fein ziselierte, gerundete Faltenmuster, die aus unterschiedlich hellen



Abb. 13



Abb. 14

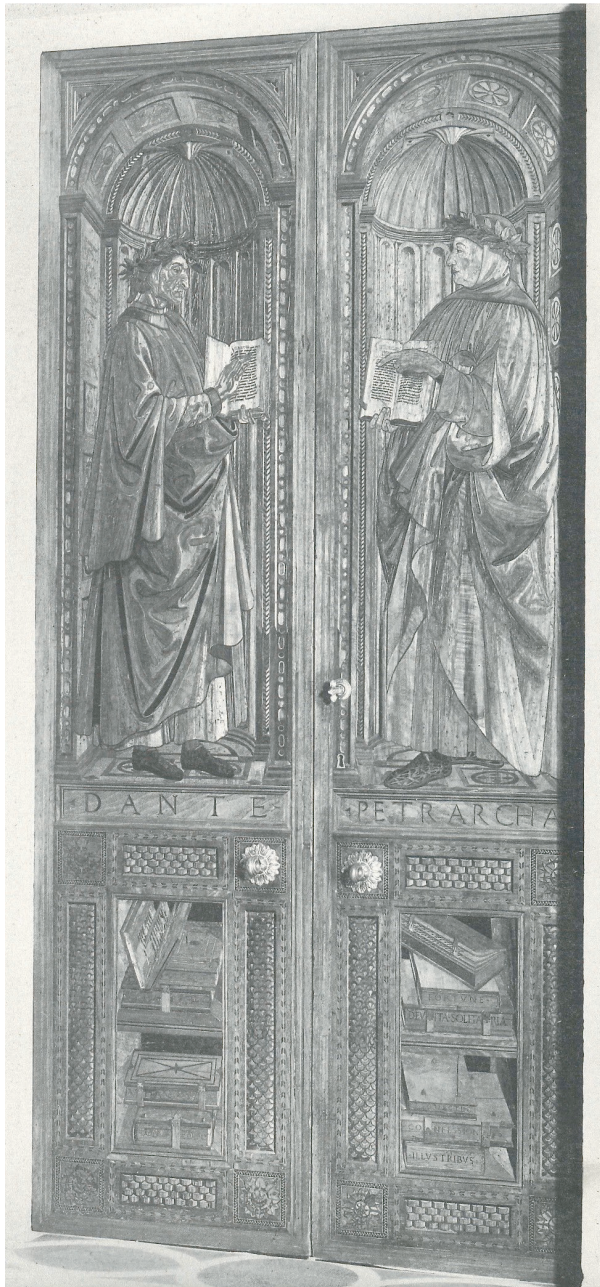


Abb. 15

Holzstücken zusammengesetzt sind, während Petrarca's Faltenwurf flacher und kantiger wirkt. In der Darstellung von Petrarca's Umhang wurden häufiger die Maserung und Faserrichtung des verwendeten Holzes zur Strukturierung des Textils und des Faltenwurfs genutzt. Die Innenseiten des Gewands wurden offensichtlich mit dem Pilz *Chlorociboria* eingefärbt und schimmern grünlich. Diese unterschiedliche Art, das Holz einzusetzen, um Texturen oder Strukturen darzustellen, spiegelt sich in der Darstellungsweise der Haut in den Gesichtern wieder. Petrarca's rundes, glattes Gesicht erhält seine Struktur durch Eigenschaften des Holzes. Die angedeuteten geröteten Wangen bestehen nicht aus einem extra eingelegten andersfarbigen Stück Holz, sondern scheinen eher einer Oberflächenmanipulation als einer Einfärbung oder andersartigen Verdunkelung zu entspringen. Daraus ergibt sich auch der weiche Übergang und somit ein natürlicher Effekt. Ganz anders bei Dante, dessen zerfurchtes Gesicht und dessen Hände durch dunkle Adern herausgearbeitet werden, die sich unter der ›Haut‹ zeigen: Die Höhen und Tiefen der Hautfalten werden durch dunkle Linien evoziert, die sich entlang der Flächen seiner Haut ziehen. Diese mäandernden Linien decken sich mit dem schlängelnden Faltenwurf seiner Robe und deuten so eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Hautfalten und Textilfalten an. Da den Intarsien keine allzu große Farbvarianz gegeben ist, wird hier der Unterschied zwischen verschiedene Materialien, Flächen oder Ebenen maßgeblich über Hell-Dunkel- sowie Strukturkontraste deutlich. In Bezug auf die Haut wird kein großer Kontrast eingeräumt, was zunächst zu einer Ähnlichkeit oder Annäherung von Haut und den anderen Materialien und, mehr noch, zu einer Holzwerdung des Inkarnats führt. Menschliche Gesichter darzustellen führt, so scheinen es Dante und Petrarca zu exemplifizieren, zu einer *Verholzung* der Figuren, zu einem Aufgehen in ihrer Umgebung, in der die Sphären zwischen dem darstellenden Material und dem Dargestellten sowie Raum und Figur nicht klar voneinander zu trennen sind.

Noch deutlicher zeigt sich die Verflechtung aus Holz, Textil und Haut in dem Paneel von Mattia di Nanni di Stefano aus dem Zeitraum zwischen 1425 bis 1430, das den römischen General Scipio Africanus zeigt (Abb. 16). Scipio sitzt auf einem perspektivisch nicht ganz stimmigen flachen Möbel vor einem ornamental verzierten Hintergrund, seine Hände sind jeweils zu einer zeigenden Geste erhoben. Bemerkenswert ist allerdings vor allem seine Kleidung: Klar erkennbar legt sich ein Gewand um seine angewinkelten Beine und aus Betrachter*innenperspektive über seine rechte Schulter und seinen rechten Unterarm. Unter seiner linken Achsel schlängelt sich eine Falte in seinen Schoß, nur um dann von einem Faltenaufwurf verdeckt zu werden. Spätestens



Abb. 16

hier beginnt das Bild, unklar zu werden. Wo hört der offensichtlich nackte Oberkörper auf und fängt das Textil an? Woher stammt der Faltenaufwurf, der gerade den Intimbereich verdeckt? Wird er von dem Knie des rechten Beins verursacht? Folgt man dem Faltenwurf an dieser Stelle, so ragen unter dem Tuch kleine abgerundete Objekte hervor, die man als nackte Zehen identifizieren könnte. Andererseits findet sich rechts neben dem Bein noch ein Überschuss an Textil. In Schüsselfalten fallen sie das Bein herunter, um dann unter dem Schild in einem dunklen Ausläufer zu enden, der einem Schuh nicht unähnlich ist. Ein entsprechender Faltenausläufer findet sich – achsensymmetrisch gespiegelt – auf der linken Seite, interessanterweise ebenfalls an der Stelle, an der man den linken Fuß vermuten würde, den man sonst nirgends erkennen kann. Das sich in einer Tütenfalte auffächernde Gewand windet sich einmal um sich selbst – erkennbar an dem dunklen Ton, der die Innenseite des Kleidungsstücks anzeigt –, um dann ebenfalls in einem schuhähnlichen Gebilde auszulaufen. Die Symmetrie dieser beiden Falten sowie die Körperhaltung lässt auf den ersten Blick – und aus einiger Entfernung – die Vermutung zu, der General sitze breitbeinig mit nach außen gespreizten Füßen. Diese Verunsicherung, die sich auch durch eine nahe und genaue Betrachtung nicht exakt auflösen lässt, wird durch die anscheinend fließenden Übergänge zwischen Haut und Stoff verstärkt. Hals, Oberkörper und Arme des Generals sind offenbar nackt, seine Muskeln und Sehnen sind auch im Gesicht stark betont und werden durch stark gemasertes Holz dargestellt. Die sehnige Struktur seiner Haut ähnelt den Falten des Textils – und andersherum. Ist der Faltenwurf an die Faltenstruktur der Haut angelehnt? Und wie verhält sich das alles zum darstellenden Stoff Holz?

Scipio Africanus' Holzporträt zeigt die Gemeinsamkeiten zwischen Holzmaserung, Textilfalten und Hautfalten auf. Die Frage, wer hier eigentlich was nachahmt, die Haut das Textil, das Textil die Haut oder das Holz beides, führt zu einer elementaren Verunsicherung, was denn hier nun eigentlich dargestellt ist und vor allem wie. Im Bild greift hier die transformationsontologische Mimesis, in der ein Stoff, ein Objekt, eine Entität nicht nur das jeweils andere nachahmt, sondern in der Nachahmung selbst eine Transformation erfährt, von der beide Teile betroffen sind. Holz ahmt hier nicht mehr nur Textil und Haut nach, sondern das Holz wird zu Haut und zu einem Textil – und andersherum. In der Nachahmung treten das Holzartige der Haut und die Hautähnlichkeit des Holzes bis zum Verwechseln hervor.

Spänemarmorierung

Die Verwendung des Materials Holz scheint schon immer eine Frage der Ressourcennutzung gewesen zu sein: »Auch die Nutzung von Holzabfällen ist ein roter Faden, der die Technikgeschichte des Holzes von der frühen Neuzeit bis in die Gegenwart durchzieht.«⁷⁴ Oder um eine geflügeltes Wort zu bemühen: Wo gehobelt wird, da fallen auch Späne. Wie eben diese Späne ansprechend und dem Material gemäß (weiter-)verwendet wurden, zeigt die Spänemarmorierung, eine ästhetisierte Variante der heutigen Spanplatten. Hierbei werden unterschiedlich gefärbte Spänereste zu einem neuen Block verleimt, von dem dann wiederum Furniere geschnitten werden können. Der so entstandene marmorierte Effekt stellt eine kosten- und arbeitsökonomische Technik dar, sich die Eigenschaften des Holzes zunutze zu machen, um damit ein anderes Material, namentlich Marmor, darzustellen. Diese Material-Mimese ist den Holzeinlegearbeiten eigen und kann vermutlich damit begründet werden, dass Holz im Vergleich zu anderen Materialien wie Stein eher weich ist und sich von daher leicht schneiden lässt. Ein Amalgam aus verschiedenen Steinresten beispielsweise würde sich mit dem verwendeten Leim nicht zu einem zusammenhängenden Block verleimen und dann auch noch schneiden lassen.

So sind in den Blicken durch und auf Architekturen vermehrt solche Marmorimitationen zu finden, so zum Beispiel auch in der Tafel, die Giovanbattista del Cervelliera zugeschrieben wird, und die sich heute im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa befindet (Abb. 17). Mittelpunkt der Tafel bildet ein Torbogen, der nach oben in einer Ruine endet. Links und rechts wird der Bogen von jeweils zwei Sockeln flankiert, auf denen sich allerdings nur auf der linken Seite Säulen befinden. Auf dem offenen Platz vor dem Bogen kämpfen zwei Löwen. Im Hintergrund sind noch zwei Türme rechts neben dem Bogen und ein Gebäude mit Kuppel links neben den Säulen angedeutet, allerdings ist es schwer, eine genaue Situierung der Ebenen vorzunehmen, da zum Beispiel der gerundete Durchgang auf der rechten Seite sich sowohl *hinter* als auch auf der gleichen Höhe wie die Torbögen in der Mitte zu befinden scheint. Für die Betrachtung hier soll allerdings die Materialdarstellung im Vordergrund stehen. Die Pilaster der Säulen im Vordergrund sowie die Säulen, die den ersten Torbogen flankieren, sind in Spänemarmorierung dargestellt. Hier wurden offenkundig viele dunkle und blau-grünliche Späne verwendet, was die Säulen in einen starken Kontrast zum sonstigen

74 Radkau/Schäfer: Holz, S. 17.

Umfeld stellt. Die vergleichsweise großen Holzstücke sorgen für eine grobe Marmorierung der Flächen und betonen sie dadurch noch mehr, gerade im Verhältnis zur Umgebung, die wenig strukturiert erscheint. In einer Tafel, die sonst kaum mimetische Annäherungs- und Ähnlichkeitsprozesse zeigt, stechen diese Säulen also stark hervor. Sie exemplifizieren eine Material-Mimese, die durch die geschickte Ausnutzung der materialeigenen Eigenschaften auf die Korrelation zu anderen Materialien hinweist. Die Fasern des Holzes oder der Holzstücke werden hier zu einem geäderten Gestein stilisiert und verweisen somit auch auf die ›Unreinheit‹ des Materials Marmor an sich. Die Spänemarmorierung stellt somit ein Objekt an der buchstäblichen Schnittstelle von Ästhetik, Technik, Materialqualitäten und (Arbeits-)Ökonomie dar.



Abb. 17

Landschaften

Als Kategorien, die zwar eigentlich nicht unter das Thema der Materialien fallen, sollen hier trotzdem Landschaften und Himmelsdarstellungen analysiert werden, da sie als häufig vorkommende und großflächige Bildteile besondere Herausforderungen an die Darstellungen der Intarsie stellen. Die abgebildeten Gegenstände der Intarsie bestehen meist aus unzähligen zusammengesetzten Holzstücken, sie »lassen ihr Werk wie aus einem Stück erscheinen, obwohl es aus über tausend Einzelteilen zusammengesetzt ist«⁷⁵. Wenn nun Wolken nach Leonardo da Vinci »Körper ohne Oberfläche«⁷⁶ sind, so lässt sich für die dargestellten Objekte der Intarsie das Gegenteil behaupten: Die Körper definieren sich erst über ihre Grenzen und Oberflächen. Aus diesem Grund sind es besonders die komplizierten, aus unzähligen Oberflächen zusammengesetzten, mathematischen Körper, deren Darstellung besondere Trompe-l'Œils bilden. Damit einhergehend tun sich Intarsien mit der überzeugenden Darstellung gerundeter Körper schwer, insofern sich diese nicht ebenfalls in unzählige Vielecke übersetzen lassen. Ebenso stellen große Flächen ein Problem dar, da sie sich nur als das präsentieren können, was sie eben sind: flache Ebenen.

Die häufig abgebildeten *vistas*, vermittelt durch Tür-, Tor- oder Fensterarchitekturen, zeigen eine Verhandlung genau dieser Problematik. Landschaften lassen sich nur sehr unzufriedenstellend aus zusammengesetzten Flächen oder mithilfe einer einzigen einfarbigen Fläche darstellen. Hier wird daher die Maserung des Holzes genutzt: In der Darstellung von belebten und bewegten Flächen ist es die Eigenschaft des Materials Holz, selbst bewegt und strukturiert zu sein, die zum Tragen kommt. Auf einem Schrank in der Abtei Monte Oliveto Maggiore ist unter anderem ein Ausblick durch eine nicht näher spezifizierte Architektur auf das Kloster selbst dargestellt, das von den umgebenden toskanischen Hügeln eingebettet zu sein scheint (Abb. 12). Hier wirken die verschiedenen Darstellungsmodi des Materials wie nebeneinander aufgereiht: Holz als Holz, Holz als ein unbelebtes Material und, nicht zuletzt, Holz als ein belebtes Material.

Zunächst zum Holz als Darstellungsmedium seiner selbst: Der Ausblick auf die Abtei sowie ein benachbartes Dorf und die umgebende Natur wird von einer Bogenarchitektur gerahmt. Der große Bogen, der links und rechts von ebenfalls intarsierten Pfeilern gestützt wird, wiederholt sich im Kleinen

75 Vasari: Einführung in die Künste, S. 132.

76 Zitiert nach Damisch: Ursprung der Perspektive, S. 111.

an den Seiten, sodass sich insgesamt fünf zusammenhängende Durchblicke auf die besagte Landschaft ergeben. Die kassettierten Flächen sind mit Holz im Tangentialschnitt, der die Maserungen des Holzes besonders betont, ausgefüllt. Durch die Betonung dieser Maserung wird Holz nicht nur als Medium der Darstellung, sondern auch als Medium des Dargestellten erkennbar. In diesen Flächen stellt das Material klar seine Opazität aus; es macht sich mit allen Eigenschaften stark sichtbar.

In der Darstellung der Gebäude scheinen die Eigenschaften des Materials eher in den Hintergrund zu treten. Das verwendete feinmaserige helle Holz im Radialschnitt betont die dargestellten Architekturen und lässt die Flächen gleichmäßig und statisch wirken. Die im Vordergrund gezeigte Kirche eines Dorfes mitsamt Mauer wird durch die vertikale Ausrichtung der Fasern optisch noch gestreckt, während die im Hintergrund gezeigte Abtei in ihrer Länge durch die horizontale Orientierung der Fasern in ihrer Länge betont wird. In der Darstellung des unbelebten Materials Stein, das die Grundlage für die Gebäude bildet, werden die eigenen materiellen Eigenschaften des Holzes weitestgehend zurückgenommen, um zu ermöglichen, dass es hier eben etwas anderes als sich selbst abbildet.

Am prominentesten werden die Struktur und damit die Materialität des Holzes in der Darstellung der Landschaft eingesetzt. Die Möglichkeiten der Intarsie, große Flächen darzustellen, sind begrenzt. Würden einfach großflächige Furnierstücke verwendet, käme keine räumliche Illusion zustande. Die Fläche des Bildträgers würde sich ebenso in die Darstellung des Bildinhalts einschreiben, der dann ebenfalls nur als vertikale Fläche wahrgenommen würde. Setzte man die Fläche aus vielen kleinen Furnierstücke zusammen, ergäbe sich ein unruhiger Eindruck. Diese Problematik wird umgangen, indem die Maserung des Holzes in Kombination mit dem Einsatz von Farbe zur vollen Geltung kommt und gelegentlich noch durch eingeritzte Linien unterstützt wird. Plateaus, Hügel und Täler erhalten ihre Strukturierung durch die unterschiedlich ausgerichteten Faserverläufe, die durch die Färbungen mithilfe des Grünspanbecherlings betont werden. Entgegen einem gängigen Diktum in der Zentralperspektive, weiter Entferntes heller darzustellen, verläuft hier der Farbverlauf von dunkel zu hell entlang der Höhen der jeweiligen Hügel, wobei die höchsten Stellen der Plateaus am dunkelsten dargestellt sind und nach unten hin heller auslaufen. Die Hügel wirken also eher wie aufgeworfene Platten, die nebeneinander anstatt hintereinander stehen. Räumliche Entfernungen werden in diesem Bildfeld also nicht durch Überschneidungen vermittelt und durch farbliches Verblässen hin zum Horizont dargestellt, sondern lediglich durch Verkleinerungen. Hinzu kommt, dass kein Horizont

auszumachen ist, eigentlich ein klassisches Zeichen für Trompe-l'Œils oder Stillebenmalerei. Stattdessen scheinen sowohl die Architekturen als auch die Hügel der Landschaften nur unterschiedliche vertikale Höhen und Tiefen zu besetzen und somit die Bildfläche anstelle einer stilisierten räumlichen Tiefe zu betonen. Diese Akzentuierung der Flächen verweist, wie die eingezogene Ebene der durchbrochenen Architektur mit typischen Ornamenten der Intarsien, auf eine mediale Selbstreferenz des Bildes.

Erstaunlich ist in der Darstellung der Landschaften die Abwesenheit von Bäumen,⁷⁷ böte ihr Auftreten doch eine Möglichkeit zur materiellen Selbstreferenz, wie sie in den Trompe-l'Œils der Nischen vermehrt auftritt. Diese Form der Selbstdarstellung soll im Folgenden erörtert werden.

Holz

Dass die unterschiedlichen Material-Mimesen gleichzeitig in einem Bild auftreten können, zeigt das Beispiel des *Studiolo* von Gubbio (Abb. 18). Hier findet sich die Darstellung diverser Gegenstände wie Bücher, ein Tintenfass oder der Hosenbandorden. Auch das *Studiolo* macht sich die Eigenschaften der Holzmaserungen zunutze. Zur Darstellung der Buchseiten, die hier im Ober-, Unter- und Vorderschnitt gezeigt werden, wird die Parallelität der Holzmaserung im Radialschnitt genutzt.

Während das Holz hier allerdings verwendet wurde, um andere, wenn auch ob seiner Fasern verwandte Materialien wie Papier und Pergament zu simulieren, ist ein Großteil des Bildfeldes doch von Selbstimitationen bestimmt. Die Gegenstände liegen in einem offensichtlich hölzernen Schrank, der wiederum selbst mit hölzernen Gittertüren verschlossen wird. Der Trompe-l'Œil-Effekt der geöffneten Schranktüren entsteht hier unter anderem durch das Material: Holz wird mit Holz abgebildet, darstellendes und dargestelltes Material fallen in eins.⁷⁸ Kühtreiber und Schlie haben bereits auf den verbindenden Effekt des abgebildeten Materials Holz mit dem real vorhandenen Holz in den Räumen der Vormoderne hingewiesen, das die abgebildeten biblischen Geschichten in die Jetztzeit der Rezipient*innen zu verlagern vermag. Dieser Effekt wird hier noch weiter gesteigert, indem das Holz als dargestelltes sowie als reales Material gleichzeitig vorkommt und somit diese Unterscheidung untergräbt. Der Effekt der Mimesis als *Nachahmung*, so wie ihn Kühtreiber und

77 Für diesen Hinweis danke ich Levke Harders.

78 Siehe dazu auch Rohark: Intarsien, S. 100.

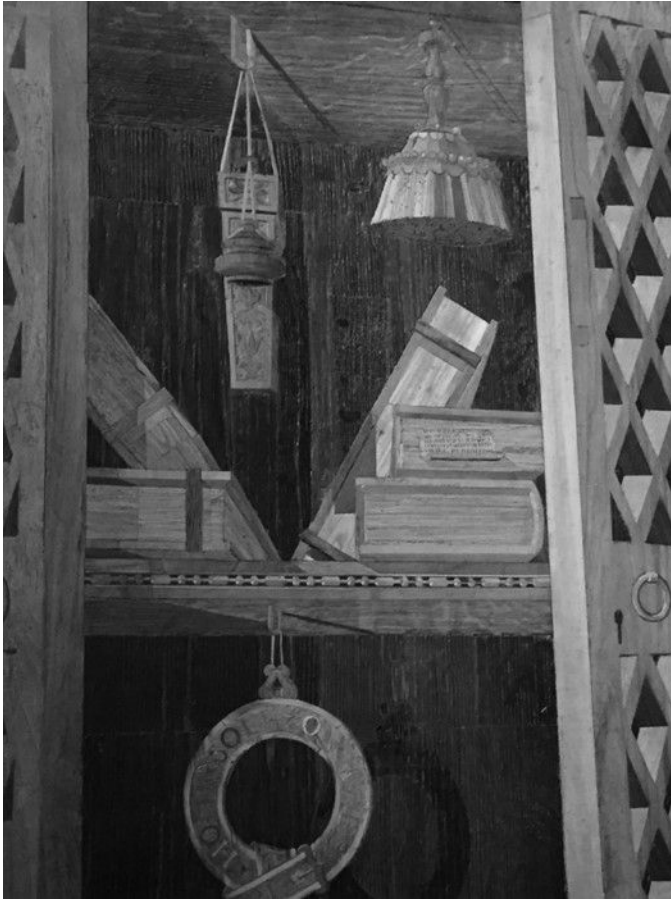


Abb. 18

Schlie verstehen, kann hier nicht mehr greifen, da die Distinktion zwischen Nachahmendem und Nachgeahmten nicht mehr klar ist. Marin sieht eine solche Darstellung als verdoppelte Präsentation und exzessive Mimesis: »the thing painted is no longer the representation of the ›real‹ thing, but its presentation in its double: trompe-l'oeil, or mimesis in excess«⁷⁹. Trompe-l'Œils oder, wie hier, die Selbstdarstellung eines Materials stellen sich also in zweifacher Hinsicht dar, zum einen als Zeichen und zum anderen als reales Ding

79 Louis Marin: Representation and Simulacrum, in: ders.: On Representation, Stanford 2001, S. 309–319, hier S. 315.

oder Material. Diese Figur der Verdoppelung oder Vervielfältigung wird in den Intarsien auf besondere Art und Weise aufgegriffen und zeigt sich ebenfalls auf inhaltlicher Ebene in den gedoppelten oder vielfach vorkommenden Bildobjekten.⁸⁰

Auch auf der Ebene des Materials kommt es hier zu Verdoppelungen und damit zu Verschiebungen innerhalb des Verweissystems von Darstellendem und Dargestelltem. Die dunkle, fast schwarze Fläche der Schrankrückwand fungiert zum einen als Verdoppelung der Bildfläche und Artikulationsfläche für den Schatten der Gegenstände. Zum anderen stellt sie auch selbst eine Imitation des wertvollen dunklen Ebenholzes dar, das wegen seiner feinen Maserung und dunklen Färbung besonders geschätzt wurde. Die im Streiflicht gut zu erkennende Maserung lässt darauf schließen, dass hier Mooreiche verwendet wurde.⁸¹ So sind es nicht nur andere Materialien, die hier nachgeahmt und damit aufgerufen werden, sondern auch das gleiche Material, sprich Holz, nur eben eine andere Art. Mit der Nachahmung wird also immer auch eine inhärente Werteskala verhandelt: »Dementsprechend können die Deutungsmöglichkeiten von Holzsichtigkeit von der Visualisierung von Armut, Einfachheit oder Bescheidenheit bis hin zu Luxus und Exklusivität – wenn beispielsweise hochwertige Holzarten wie Nussbaum mimetisch wiedergegeben werden – reichen.«⁸² Mit der Aufwertung eines zuvor als minderwertig angesehenen Stoffes, wie es auch in dem eingangs beschriebenen Zitat von Plinius der Fall war, werden Diskurse der willentlichen Täuschung aufgerufen, die oft mit der Mimesis verbunden sind. In der Selbstmimese wird diese Trennung von höherer und minderer Mimesis nun unterlaufen, da sich Nachahmendes und Nachgeahmtes nicht mehr genau voneinander unterscheiden lassen. Die Ambivalenz zwischen Zeichen und Ding, die sich hier auf der Ebene der Darstellung zeigt, wird so auch auf der Ebene des darstellenden Materials entfaltet. Intarsien sind also auch auf der Ebene des Materials ein genuin hybrides Medium, das die Verbindung bei gleichzeitiger Überschreitung mehrerer Sphären und Seinsbereiche demonstriert. Im folgenden ersten Motivkapitel wird ein ebensolches Motiv der Verbindung genauer vorgestellt. Mit der Analyse der dargestellten Nägel als Operatoren einer Verbindung zwischen Fläche und Raum, real und symbolisch sowie Technik und Material soll weiterhin die Verflochtenheit dieser Bereiche diskutiert werden.

80 Für eine weitere Figur der Verdoppelung siehe Kapitel *Das Trompe-l'Œil und sein Schatten*.

81 Für diesen Hinweis danke ich Ralf Buchholz und den Restaurator*innen der HAWK Hildesheim.

82 Kührtreiber/Schlie: Holz als Geschichtsstoff, S. 9.