

Einleitung

»Das Einlegen eines Stoffes in die Aussparungen eines anderen gehört zu den frühen Bildäußerungen des Menschen.«¹

Mit dieser Aussage beginnt der Designer und Kunsthistoriker Helmut Flade seine *Geschichte der Intarsia*. Flade definiert das Einlegen als eine Technik, die Epochen überdauert und geografische Grenzen überschreitet. Dabei präsentiert sie sich aber immer in einer ähnlichen Grundstruktur, die auf zwei Ebenen positioniert ist, einer räumlich-stofflichen und einer ontologischen. Einlegen oder auch Einbetten bezeichnet zunächst, dass zwei Stoffe räumlich miteinander verbunden sind und dabei der eine den anderen umfasst. Auf einer ontologischen Ebene bedeutet Einbetten, dass zwei Entitäten auf eine Art verbunden sind, in der sie – im Gegensatz zu anderen stofflichen Verbindungstechniken wie Verschmelzen oder Amalgamieren – noch als diskrete Elemente erkennbar sind und sich dementsprechend als Hybrid präsentieren. Dass diese Grundoperationen nicht nur auf der stofflich-materiellen Ebene stattfinden, sondern auch andere Sphären miteinschließen, scheint Flade ebenfalls anzudenken, wenn er über die »menschliche Schöpferkraft« sagt, dass sie das »Ästhetische in das Nichtästhetische«² integriere. Somit scheint der Grundstein gelegt, Einbetten als eine Kulturtechnik zu begreifen, die sich an den verschränkten materiellen und immateriellen Sphären herausbildet. Denn es ist genau diese Verschränkung, die der Medienwissenschaftler Bernhard Siegert als den Ansatzpunkt der Kulturtechnikforschung definiert:

Historische Kulturtechnikforschung ist nicht an Situationen interessiert, in denen sich Zeichen und Dinge, Bildobjekte und Bildvehikel, Bedeutung und Medium voneinander klar ontologisch separiert haben [...]. Vielmehr ist sie an solchen Situationen interessiert, die durch intermediäre Zustände gekennzeichnet sind, durch die sich Passagen zwischen heterogenen Seinsbereichen öffnen.³

Diese intermediären Zustände werden durch eine besondere Unterkategorie von Objekten exemplifiziert, die im Anschluss an den Soziologen Bruno Latour und den Philosophen Michel Serres Quasi- oder Hybridobjekte genannt

1 Helmut Flade: Zur Geschichte der Intarsia bis zum neunzehnten Jahrhundert, in: ders.: *Intarsia. Europäische Einlegekunst aus 6 Jahrhunderten*, Dresden 1986, S. 9–54, hier S. 9.

2 Ebd., S. 11.

3 Bernhard Siegert: Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten. Die operativen Ontologien der Kulturtechnik, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8 (2017), H. 2, S. 95–113, hier S. 103.

werden. Hybridobjekte zeichnen sich genau dadurch aus, dass sie ihre eigene Heterogenität exponieren und dadurch den Status ihrer eigenen ontologischen Stabilität unterlaufen und somit neue Möglichkeiten der Interaktion eröffnen: »Hybridobjekte sind Gefüge – das heißt, sie sind an sich selbst Kopplungen – die aufgrund der Art des Gefüges und der dadurch ermöglichten Operationen eine spezifische Agency (Handlungsmacht) besitzen.«⁴ Die Unterordnung eines passiv gedachten Objekts unter das alleinig mit Agency ausgestattete Subjekt wird hier zugunsten einer gegenseitigen Einflussnahme oder gar *Bindung* aufgelöst. Diese Verbindung – oder ›Anhänglichkeit‹ nach der Attachment-Theorie des Soziologen Antoine Hennion – ist keine fixe, sondern eben eine dynamische, situationsbedingte und vor allem symmetrische.⁵ Die Objekte heften sich gleichermaßen an die Subjekte wie andersherum, sie werden *anhänglich*. Genauso leicht lässt sich diese Verbindung allerdings auch wieder lösen, sie soll ja eben nicht statisch und von Dauer sein. Hybridobjekte und ihre Subjekte attachieren und detachieren sich immer wieder neu und organisieren so Subjekte und Kollektive, indem sie beide Sphären miteinander verknüpfen und verschränken sowie sich immer wieder neu gegenseitig hervorbringen:

[S]ie schaffen und reflektieren mittels ihrer Operationalität lokale Seinsordnungen und sind so aktiv an der Konstitution der Welt beteiligt – und an der Möglichkeit, diese Welt zu thematisieren. Was Subjekt ist und was Objekt, was Zeichen und was Ding, was Figur und was Grund, was Botschaft und was Medium, wird erst durch rekursiv wirkende operative Gefüge entdeckt.⁶

Ein ebensolches Hybridobjekt und seine Operationen soll in der folgenden Arbeit anhand des Bildmediums der Intarsien vorgestellt werden. Intarsien sind von Grund auf hybride Objekte, in denen sich Kunst und Handwerk, Figur und Grund, Darstellendes und Dargestelltes, Bildinhalt und Bildtechnik verschränken. Während die Technik des Einlegens eine Tradition hat, die sich bis ins Alte Ägypten nachverfolgen lässt, werden Intarsien hier als ein Bildmedium verstanden, das im Norditalien der Renaissance verortet ist und das Material Holz in den Vordergrund stellt. Vom Beginn des 15. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts erlebte die Herstellung der Intarsien hier eine

4 Ebd., S. 102.

5 Hierfür ausschlaggebend ist die Theoretisierung des *attachement* des Soziologen Antoine Hennion; vgl. Antoine Hennion: Offene Objekte, offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2011), H. 1, S. 93–109.

6 Siegert: Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten, S. 102.

Hochphase und bildete eine ihnen eigene Bildsprache aus, die sich, wie es in der Literatur häufig angemerkt wurde, fast ausschließlich in drei Kategorien einordnen lässt: Einblicke in Schrankmöbel oder Nischen, Ausblicke auf Landschaften durch eine Architektur und vereinzelt Heiligenfiguren.⁷ Diese Arbeit bezieht sich primär auf die ersten beiden Kategorien, da sich hier ein ebensolcher intermediärer Zustand, wie er oben skizziert wurde, ergibt. Intarsien befinden sich zumeist selbst immer an Möbelstücken und häufig auf Schränken; sie lassen damit den Schrank als Ding und den Schrank als Bild zusammenfallen. Diese Selbstbezüglichkeit der Intarsien zeigt sich auch in den fast ubiquitär vorkommenden Trompe-l'Œils, die hier besonders mit der Darstellungskategorie der Schrankeinblicke verknüpft ist.

Intarsien werfen in diesem Sinne grundlegende Fragen nach mimetischen Operationen auf, indem das Nachahmende und das Nachgeahmte hier ununterscheidbar werden. In seiner Aufarbeitung der Geschichte und der Figuren der Mimesis bezieht sich der Medienhistoriker Friedrich Balke auf den antiken Philosophen Platon, der den Diskurs der Mimesis über Jahrtausende prägen sollte. Platon hierarchisiert in der *Politeia* Entitäten anhand ihres Bezuges zur Wahrheit. Dafür wählt er Beispiele wie Tische oder Betten, die jeweils auch aus Holz gefertigt sind und in jeweils verschiedenen Modi existieren: als Idee, als gezimmertes Ding und als gemaltes Objekt.⁸ Zuoberst kategorisiert Platon die »wahrhaftigen« Gegenstände, wie sie von Gott geschaffen wurden: »Weil nun dieses, denke ich, der Gott natürlich wusste, so hat er nur jenes eine wahre Bett geschaffen, weil er in Wahrheit Verfertiger eines wahrhaft seienden Bettes sein wollte«⁹. Einen Rang darunter werden jene Gegenstände verortet, die von einem Tischler gefertigt wurden, und dann auf letzter Stufe künstlerische Darstellungen derselben. In dieser Hierarchisierung sind die Sphären zwischen Vor- und Abbild klar geschieden und jegliche Vermischung ist unerwünscht: »Die Mimesis als Nachahmung ist für Platon überhaupt nur akzeptabel, wenn sie jederzeit einen gewissen *Abstand zwischen Nachahmenden und Nachgeahmten* garantiert und sich *als* Nachahmung zu erkennen gibt. Von der unmarkierten Mimesis geht grundsätzlich eine Gefahr aus«¹⁰.

7 Siehe Monique Dubois: Zentralperspektive in der florentinischen Kunstpraxis des 15. Jahrhunderts, Petersberg 2010, S. 101.

8 Siehe Platon: Der Staat, in: Platons Werke, Stuttgart 1855, Buch X, 597 St. B. Zu der Verbindung von Holz und der aristotelischen Theorie des Hylemorphismus siehe Kapitel *Materialgeschichte Holz*.

9 Ebd., Buch X, 597 St. C.

10 Friedrich Balke: Mimesis zur Einführung, Hamburg 2018, S. 37. Hervorhebungen sind hier und im Folgenden, wenn nicht anders gekennzeichnet, aus dem Original übernommen.

Intarsien und das untrennbar mit ihnen verbundene Trompe-l'Œil stellen nun genau eine solche Vermischung, eine ›unmarkierte Mimesis‹ aus, indem sie verschiedene Seinsbereiche und auch innerbildliche Kategorien wie Figur und Grund unterlaufen. In diesem Sinne hinterfragen sie die Separierung und Hierarchisierung der platonischen Mimesis kategorisch und exponieren stattdessen eine Mimesis, die eben nicht mehr nur durch Nachahmung gedacht wird. Stattdessen wird ein gegenseitiger Einfluss von Nachahmendem und Nachgeahmtem angenommen. Mimesis stellt sich somit nicht mehr als ein einseitiger Abbildungsprozess dar, sondern als ein Gefüge aus Operationen der Vor- und Nachahmung. Nicht zuletzt werden damit zuvor getrennte Seinsordnungen hybridisiert, und der Mimesis kommt die Qualität zu, realitätsverändernd oder *transformationsontologisch* wirksam zu sein. Wie sich diese Operationen der Verbindung im Speziellen ausgestalten, soll in dieser Arbeit auf der Ebene des Materials, der Technik und nicht zuletzt der Bildinhalte selbst erprobt werden. Intarsien, so eine Grundthese, exponieren ihre eigene Verfertigung und Materialität auf eine spezifisch reflexive Weise, die sich den klassisch Mimesis-theoretischen Zugängen entzieht.

So ist es insbesondere der Fokus auf das Material und die kleinteilige Technik der Herstellung, der den Architekten, Maler und Künstler*innenbiografen Giorgio Vasari in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu der Einschätzung verleitete, intarsierte Werke befänden sich selbst in einer defizitären mimetischen Relation zur Malerei:

Deshalb ist sie [die Intarsienkunst, MLM] immer von Personen ausgeübt worden, die eher geduldig sind als über viel *disegno* verfügen. Dies bewirkte eine große Produktion solcher Werke, und dieses Metier brachte Kompositionen mit Figuren, Früchten und Tieren hervor, von denen einige unglaublich lebendig sind. Allerdings werden solche Werke sehr schnell schwarz und tun nichts weiter, als die Malerei nachzuahmen, im Vergleich zu der sie unbedeutend und aufgrund von Holzwürmern und Bränden von geringer Dauer sind. Deshalb hält man ihre Herstellung für vergeudete Zeit, auch wenn sie durchaus lobenswert und voller Meisterschaft sind.¹¹

Die Wirkmacht dieses Urteils macht sich wohl noch bis heute in der Rezeption und der Forschung bemerkbar. In der Dissertation des Kunsthistorikers Thomas Rohark aus dem Jahr 2007, die als neuste und umfassendste deutschsprachige Abhandlung über Intarsien gelten kann, wird dieser Umstand ebenfalls bemängelt. Die Einordnung der Intarsien als Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe, eben als *arte minore*, Sorge für einen Mangel an wissenschaft-

11 Giorgio Vasari: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des *disegno*, Berlin 2006, S. 133.

licher Auseinandersetzung.¹² Rohark rekonstruiert diverse Konjunkturen der wissenschaftlichen Thematisierung von Intarsien, die erste beginnend mit dem 19. Jahrhundert, in dem ein sich herausbildendes Geschichtsbewusstsein zur Auseinandersetzung mit bisher vernachlässigten Gegenständen wie Möbeln geführt habe.¹³ So finden sich für den deutschsprachigen Raum die Abhandlungen *Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance (Intarsien)*¹⁴ des österreichischen Architekten und Professors Valentin Teirich aus dem Jahr 1872 und die *Technik und Geschichte der Intarsia* des deutschen Kunsthistorikers Christian Scherer von 1891,¹⁵ die beide einen Fokus auf die Ornamentdarstellungen legen und folglich keine bildinhaltliche Analyse wagen.

Die zweite Konjunktur lässt sich für die Mitte des 20. Jahrhunderts feststellen. 1953 veröffentlichte der französische Kunsthistoriker und Renaissance-Spezialist André Chastel den vielbeachteten Aufsatz *Marqueterie et perspective au XVe siècle*¹⁶, der als erster auf die starke Typisierung der gewählten Bildinhalte und die enge Verbindung von Intarsien und Zentralperspektive aufmerksam machte und darüber hinaus eine epochenübergreifende Verbindung zur Darstellungsform des Kubismus zog. Diese Schlüsse griff der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch in den Monografien *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (1972, dt. 2013) und *L'Origine de la perspective* (1987, dt. 2010) auf.¹⁷ Beide Abhandlungen setzen sich zwar nicht primär mit Intarsien auseinander, formulieren aber wichtige Thesen zur Verknüpfung von Intarsien und der zeitgleich aufkommenden Zentralperspektive, die für diese Arbeit maßgeblich sind. Damisch setzte darüber hinaus einen weiteren wichtigen theoretischen Impuls mit seinem Artikel *La peinture est une vrai trois* von 1983/84, in dem er ausgehend von der Praxis des Malers François Rouan eine Theorie der Malerei als genuin topologisches Verfahren und

12 Siehe Thomas Rohark: Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance, Göttingen 2007, S. 10–11.

13 Siehe ebd., S. II.

14 Valentin Teirich: Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance (Intarsien). 25 Tafeln mit erklärendem Text, Wien 1872.

15 Christian Scherer: Technik und Geschichte der Intarsia, Leipzig 1891.

16 André Chastel: *Marqueterie et perspective au XVe siècle*, in: *Revue des arts* (1953), H. 3, S. 141–154.

17 Hubert Damisch: *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*, Zürich/Berlin 2013, und ders.: *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich/Berlin 2010.

›Verflechtungsparadigma‹ vorschlägt.¹⁸ Diese Idee soll aufgegriffen und für die Analyse des Bildmediums Intarsie fruchtbar gemacht werden, ohne dabei in den Diskurs zu verfallen, der bereits mit Vasaris Zitat aufgerufen wurde, nämlich die Intarsien mit der Malerei zu vergleichen. Innerhalb dieses Vergleichs wird den Darstellungen der Intarsie nur allzu oft ein defizitärer Charakter zugesprochen, ohne dabei auf die dem Medium inhärenten Qualitäten und Möglichkeiten der Darstellung einzugehen. Rohark bemerkt ebenfalls, dass der Vergleich mit der Malerei eine »trügerische Vertrautheit [schafft], welche die Spezifik des Mediums bislang völlig außer acht ließ«¹⁹. Im Folgenden soll dieser Vergleich also nicht als ein Qualitätsmerkmal herangezogen werden, sondern zur Unterstützung, um auf die Eigenarten, aber auch Begrenzungen der bildlichen Darstellung einzugehen und somit die angesprochene Typisierung der Bildinhalte differenzierter betrachten zu können.

Roharks bereits erwähnte Schrift *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance* aus dem Jahr 2007 bildet die neueste Monografie, auf die sich diese Arbeit stützt. Der Kunsthistoriker Friedrich Teja Bach schließlich lieferte 2007 (dt. 2009) mit seinem Artikel *Filippo Brunelleschi and the Fat Woodcarver*²⁰ eine theoretische Grundlage, die das Bild der Zentralperspektive an der Operation des Einlegens der Intarsie orientiert. Die historische Verbindung zwischen der Technik der Intarsie und der Technik der Zentralperspektive ist oft betont worden; sie wird auch in dieser Arbeit gesondert betrachtet und soll dabei als Kulturtechnik der räumlichen Verbindung theoretisiert werden.

Dem aus diskreten Elementen zusammengesetzten Bild der Intarsie wird auf der Ebene des Aufbaus dieser Arbeit Rechnung getragen, indem die Kapitel selbst als eigene diskrete Abschnitte betrachtet werden. Während sich zwar inhaltliche Überschneidungen zeigen, wird hier kein lineares Narrativ entfaltet. Stattdessen wird anhand von fünf Themenkapiteln, die sich mit der (Medien-)Geschichte, der Materialität, dem Möbeldispositiv, den

18 Hubert Damisch: La peinture est une vrai trois, in: ders.: Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture, Paris 1984, S. 275–305. Eine deutsche Übersetzung mit einführendem Kommentar von Helga Lutz befindet sich in Vorbereitung.

19 Rohark: Intarsien, S. 22.

20 Friedrich Teja Bach: Filippo Brunelleschi and the Fat Woodcarver. The anthropological experiment of perspective and the paradigm of the picture as inlay, in: *Anthropology and Aesthetics* 51 (2007), S. 157–174; ders.: Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer: Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit, in: ders./Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 63–92. Da die Artikel nicht wesentlich voneinander abweichen, wird im Folgenden der besseren Lesbarkeit halber die deutsche Variante zitiert.

bildtheoretischen Implikationen und den Rahm(ung)en befassen, versucht, das Diskursnetzwerk um Intarsien herum aufzuspannen. Flankiert werden diese Themenkapitel von drei Motivkapiteln, die sich jeweils bisher wenig beachteten Motiven der Intarsie widmen, die – so die These – bildinhärente Operatoren der Verbindung und somit Figurationen der Medialität der Intarsien darstellen.

Das einführende Kapitel *Kulturtechnik des Einbettens* soll Einlegearbeiten anhand ihrer wichtigen historischen Stationen nachvollziehen. Einlegearbeiten als eine Technik zu begreifen, resultiert in der Literatur vielfach in Aussagen, die bestimmte Eigenschaften der Einlegearbeiten mit anderen, offenkundig besser erforschten oder greifbareren künstlerischen Techniken vergleichen. Diese Vergleiche sollen auf ihre Plausibilität hin überprüft werden. Dem Hauptuntersuchungsgegenstand dieser Arbeit, den italienischen Intarsien der Renaissance, wird dabei eine besondere Analyse der beteiligten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure zuteil. Die historische Verbindung zwischen der Hochphase der Intarsien und der Erfindung der zentralperspektivischen Methode wird dabei in aller Ausführlichkeit behandelt. Anhand der Figuren der Linien, der Übersetzung von Flächen und Raum und der Abwesenheit belebter Bildobjekte oder Figuren sollen mediale und materielle Gemeinsamkeiten herausgestellt werden. In diesem Sinne versucht die Arbeit auch, Narrative singulärer Erfinder- oder Künstlergenies in Netzwerke aus »zyklischen Übersetzungsketten zwischen Zeichen, Personen und Dingen«²¹ zu überführen. Dies spiegelt sich in der pluralen Herstellungssituation der Werkstätten und der Betonung der verwendeten Werkzeuge wider, die hier mit Blick auf ihre mimetischen und körpertechnischen Potentiale vorgestellt werden.

Einem weiteren wichtigen Akteur innerhalb des Gefüges der Intarsien, dem Material, ist das Kapitel *(Un-)Belebte Materie Holz* gewidmet. Während Einlegearbeiten im Allgemeinen mit unterschiedlichsten Materialien, wie Stein, Knochen, Perlmutter usw., ausgeführt wurden, zeigt sich in den Intarsien der Renaissance ein Fokus auf dem Material Holz, der sich erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts aufzulösen scheint. Dieses Kapitel verfolgt die These, dass das Material hier selbst ein Bedeutungsträger ist. Um dieser Handlungsmacht des Materials gerecht zu werden, wird zunächst eine theoretische Grundlage anhand des *New Materialism* vorgestellt. Dabei liegt der Fokus auf den Thesen Karen Barads, die den Schnitt als Figur theoretisieren; dieser Gedanke soll weiter für die Analyse von Intarsien fruchtbar gemacht werden.

21 Harun Maye: Was ist eine Kulturtechnik?, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), H. 1, S. 121–135, hier S. 124.

Anschließend wird auf die Materialgeschichte des Holzes eingegangen, die ebenfalls die Materialsemantik des Holzes im Mittelalter und der Frühen Neuzeit einbezieht. Zuletzt sollen die Potentiale, aber auch die Beschränkungen beschrieben werden, die mit der fast alleinigen Verwendung von Holz einhergehen. Dem Punkt der Farbigkeit und der verpönten Materialmanipulation wird dabei ein Unterkapitel gewidmet. Zuletzt soll auf die Techniken und materialmimetischen Implikationen eingegangen werden, die die Darstellung verschiedener Materialien mit Holz bedingen.

Das Kapitel *Mobiles und Mobiliar* widmet sich dem raumgreifenden Charakter von Intarsien anhand der Möbel, an denen sie sich befinden. Intarsien stellen dabei eine Ambivalenz zwischen Mobilität und Immobilität aus. Zum einen exponieren sie im Motiv der angelehnten Schranktüren und in ihrer Befestigung an Truhen, dem Universalmöbel des Mittelalters, eine Mobilität und auch Mobilisierung. Zum anderen sind intarsierte Möbelstücke wie die Wandpaneel der *Studioli* und der Chorgestühle fest mit den Architekturen verbunden, in und für die sie gefertigt wurden. Sie bilden von daher sowohl virtuelle als auch aktuelle Räume in den bereits bestehenden Räumen aus. Im letzten Teil soll dieses Umschließen der Bilder in eine Kulturtechnik der Truhe überführt werden, die sich mit der Philosophin Zoë Sofia als *Container Technology*²² begreifen lässt.

Das titelgebende Kapitel *Gespaltene Bilder. Diskurse der Mehrteiligkeit* behandelt die bildtheoretischen Voraussetzungen, die anhand der intarsierten Paneel thematisiert werden. Intarsien sind zunächst immer »Bilder im Plural«²³ und sind an raumgreifende und raumbildende Strukturen gebunden. Die Eigenschaften dieser Strukturen, groß, mehrteilig und meist räumlich verortet zu sein, werden als besondere Herausforderung gesehen, mit der sich die Analyse der einzelnen Bildfelder auseinandersetzen muss. Der Spaltung der Bilder wird dabei auf drei Ebenen begegnet: zunächst als Akt der Bildproduktion, der ein Spalten des Holzes bedingt und damit bestimmte Schnittmuster produziert. Als zweite Ebene wird die intrapiktorale Ebene angenommen, auf der ein Bild »aus über tausend Einzelteilen zusammengesetzt ist.«²⁴ Zuletzt findet eine Spaltung auf der interpiktoralen Ebene statt, auf

22 Siehe Zoë Sofia: *Container Technologies*, in: *Hypatia* 15 (2000), H. 2, S. 181–201.

23 Maßgeblich für diese Definition sind David Ganz' und Felix Thürlemanns Überlegungen aus dem gemeinsam herausgegebenen Sammelband; vgl. David Ganz/Felix Thürlemann (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010.

24 Vasari: *Einführung in die Künste*, S. 132.

der die Bilder gleichzeitig voneinander getrennt sowie zusammengehalten werden. Die Frage danach, was ein Bild ist,²⁵ wo es stattfindet und wo seine Grenzen sind, wird hier überführt in eine hybride Topologie aus Fläche und Raum, Bildobjekt und Bildträger. Diese hybride Topologie wird dann noch einmal exemplifiziert am Bildobjekt des Trompe-l'Œils, das in den Intarsien konsequenterweise prominent vorkommt. Intarsierte Bilder verschränken die Darstellungsweisen der Trompe-l'Œils mit bildtheoretischen Annahmen vom Bild als Fenster oder Tür,²⁶ deren architektonische Metaphorik selbst auf die Verhandlung von Fläche und Raum verweist. Ein abschließendes Unterkapitel verhandelt die Gewalt des Trompe-l'Œils anhand seiner Motive, die aufreißen und durchbohren und damit nicht zuletzt, mit dem Philosophen Jean Baudrillard gesprochen, den Tod verhandeln.²⁷

Ein weiterer Operator des Bildes, der dessen Grenzen sowohl prozessiert als auch unterläuft, ist der Bildrahmen, der in *Rahmen als Operation* behandelt wird. Dafür wird zunächst die Diskursgeschichte des Rahmens behandelt, der als Objekt ästhetisch-philosophischer Überlegungen erst dann aufzutreten scheint, wo es um eine Setzung der Kunst als autonomer Sphäre geht. Weiterhin wird die Geschichte rahmender Strukturen für religiöse Praktiken beleuchtet. Die Rah(mung)en der Intarsien sind die vielleicht diffizilsten Orte dieser Objekte, da sich hier die Unterscheidung zwischen (flachem) Bild und (ausgeformtem) Möbel als schwierig erweist. An den elementaren Verunsicherungen, die die Rahmen der Intarsien hervorrufen zeigt sich einmal mehr, dass intarsierte Bildtafeln ein Paradigma der Verflechtung und einen raumgreifenden mimetischen Exzess exemplifizieren.

Die drei Motivkapitel, die sich sowohl als Interventionen als auch Affirmationen zu den übrigen Betrachtungen verstehen, befassen sich dezidiert mit wiederholt auftretenden Bildobjekten oder Gruppen von Bildobjekten, die bislang noch nicht in den Analysen berücksichtigt wurden. Die Operationen des Verbindens werden mit dem ersten Motivkapitel explizit. *Vom Zusammenhalt der Dinge. Nägel und Haken* befasst sich mit einem der kleinsten Motive in den Tafeln der Intarsien, denen dennoch eine große bildinhärente Agency

25 Vgl. hierfür Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild?, Paderborn 2006.

26 Diese These wurde prominent von Lynn F. Jacobs formuliert; vgl. Lynn F. Jacobs: Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park 2012.

27 Siehe Jean Baudrillard: The Trompe-l'Œil, in: Norman Bryson (Hrsg.): Calligram. Essays in New Art History from France, Cambridge 1988, S. 53–62, hier S. 57. Der Text existiert in einer deutschen Version, die allerdings stark gekürzt ist: Jean Baudrillard: das trompe-l'œil oder die verzauberte simulation, in: ders.: Von der Verführung, München 1992, S. 86–95. Im Folgenden wird, je nach Bedarf, aus beiden Texten zitiert.

zukommt. Als Objekte, die buchstäblich verbinden, indem sie durchbohren, treten sie in Intarsien als sowohl innerdiegetische Bildmotive wie als höchst reale Operatoren auf, die das anfällige Bildgefüge überhaupt erst stabilisieren. Dargestellte Hängungen ermöglichen Trompe-l'Œils in den Bildfeldern und sorgen für eine maximale Ausnutzung der vertikalen Räumlichkeiten und Flächen. Die vor den Nischen aufgehängten Objekte betonen damit die Ebene der Bildfläche und vervielfachen sie, nicht zuletzt auch durch den Schatteneffekt, der häufig mit ihnen einhergeht und damit wiederum auf die Rückseite der Nischen aufmerksam macht. In der Hypervisibilität, die Trompe-l'Œils und Intarsien ausstellen, ist die Geschichte des Nagels auch eine des Verschwindens in den Hinter- oder Untergrund, was wiederum neue bildgebende Verfahren benötigt.

Das Kapitel *Zwischen Himmel und Erde. Vögel als Medien der Verbindung* betrachtet Vögel als Ausnahme zur sonstigen These, dass in den Intarsien unbelebte Bildobjekte bevorzugt werden. Vögel werden selbst als Schwellentiere begriffen, die sowohl im Himmel als auch auf der Erde, also in einem realen und symbolischen Oben und Unten existieren können. Konsequenterweise werden sie selbst im Bild stets an Schwellensituationen zwischen Innen- und Außenraum platziert. Einen Sonderfall stellen die auf den geöffneten Schranktüren platzierten Vögel dar, die das Trompe-l'Œil der Türen weiter potenzieren und nach vorne verlagern. Als selbst geflügelte Wesen nehmen die Vögel eine hybride Position zwischen Engeln und den Türen ein, auf denen sie platziert sind. Den Techniken der Verbindung, die ihnen aufgrund dieser Scharnierfunktion inhärent sind, werden eigene Ausführungen gewidmet. Zuletzt wird noch ein bestimmter Darstellungstypus als Verbindung zwischen Material, Herstellungstechnik und Bildobjekt in den Blick genommen. Anhand der Vögel – spezieller: Papageien – im Käfig wird eine Theorie der Zähmung einer exzessiv wuchernden Mimesis dargelegt.

Das letzte Motivkapitel befasst sich ebenfalls mit einem himmlischen Hybridobjekt. *Von der Unmöglichkeit der Wolke* widmet sich den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Darstellung von amorphen Objekten in den Intarsien. Die Wolke hat als »Halbding[]«²⁸, als »Körper ohne Oberfläche«²⁹ einen schweren Stand in den von Linien dominierten Darstellungsformen der Zentralperspektive und der Intarsien. In beiden Kulturtechniken soll die Wolke als dynamisches und ephemeres Objekt begriffen werden, das stets als

28 Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl: Editorial, in: Archiv für Mediengeschichte 5 (2005), S. 5–8, hier S. 5.

29 Damisch: Theorie der Wolke, S. 169–170.

Gegenpart zu den starren und geradlinigen Architekturen stilisiert wird, die sich allzu bereitwillig in die Linienraster einbetten lassen. Der Wolke kommen dabei unterschiedliche Funktionen des Stabilisierens und Destabilisierens zu, die selbst zum Teil wiederum Momente eines gewaltvollen Übertritts zwischen zuvor getrennten Sphären beinhalten. Die Wolke stellt also selbst kein Trompe-l'Œil dar, veranschaulicht aber die Operationen des Trompe-l'Œils als Hybridisierung und Verbindung.

Der titelgebende gespaltene Charakter des Untersuchungsgegenstandes findet sich auch in dem Anspruch und Aufbau dieser Arbeit wieder, die keine lückenlose Erschließung der Geschichte der Intarsien vornehmen möchte, sondern sich stattdessen über die thematischen Schwerpunkte annähert. An die Medienwissenschaftlerin Birgit Schneider angelehnt, stellt diese Arbeit den Versuch dar, »Mediengeschichte nicht nur kausal und evolutionär, sondern gleichsam fragmentiert und in Sprüngen zu denken.«³⁰ Auf methodischer Ebene verbindet sie kunstgeschichtliche oder bildwissenschaftliche Diskurse mit Theorien der Medienwissenschaft. Das bedeutet zum einen eine Analyse von Bildinhalten, die die Trägermedien und -materialien einbezieht, wie es im Zuge des *Material Turn* für die Kunstgeschichte bereits gefordert oder praktiziert worden ist. Das Material als Medium zu begreifen bedeutet, auch ihm bedeutungsgenerierende Qualitäten zuzuschreiben.

Darüber hinaus soll die Anwendung der Kulturtechnikforschung für klassisch kunstgeschichtliche oder bildwissenschaftliche Untersuchungsgegenstände erprobt werden. Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft von ihren Kulturtechniken her zu denken, ermöglicht es, Verbindungen über Gattungs- und Epochengrenzen zu ziehen. Der Gegenstand der Intarsie stellt für beide Theoreme ein geradezu ideales Beispiel dar, da sich hier die Materialität und Technizität des Bildes in den Vordergrund schieben. Bild, Material und Technik bilden ein untrennbar verflechtes – oder im Sinne dieser Arbeit: eingebettetes – Gefüge.

30 Birgit Schneider: Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei, Zürich 2007, S. 13.

