

Gespaltene Bilder. Diskurse der Mehrteiligkeit

Dieses Kapitel setzt sich gesondert mit den bildtheoretischen Fragestellungen, die Intarsien aufwerfen, auseinander. Dabei werden sie primär als geteilte oder gespaltene Bilder verstanden, die in spezifische räumliche und soziale Gefüge eingebunden sind. Aus diesem Grund wird auf ihre Besonderheiten wie Größe, inhärente Pluralität, ihren Gebrauchscharakter sowie den daraus resultierenden Entzug aus Sammlungs- und Repräsentationsregimen eingegangen.

Es scheinen sich mehrere Argumentationsstränge anzubieten, warum Intarsien trotz hoher Kunstfertigkeit kaum Einzug in den kunsthistorischen Kanon gefunden haben, und alle zusammen betrachtet offenbaren das komplexe Netzwerk, das sich um Kunstobjekte herum aufspannt. Zunächst wäre ein wirtschaftlich-logistischer Argumentationsstrang zu nennen. Während bemalte Tafeln oder Leinwände in die Sammlungen des 16. Jahrhunderts aufgenommen wurden, aus denen später Museen erwuchsen, und als Kunstobjekt oder Ware zwischen Institutionen, Organisationen und Privatpersonen zirkulierten, verblieben die intarsierten Möbel meist an dem Ort, an dem oder für den sie hergestellt worden waren. Hier ließe sich zum einen mit der Größe eines ganzen Chorgestühls argumentieren, das sich schlecht als zirkulierendes Objekt auf einem Kunstmarkt eignet.¹ Zum anderen kam es bei Intarsien aber auch nur wenig oder gar nicht zu einer Herauslösung der Dorsale als Bildtafeln in einem singulären, rechteckigen Sinne, wie es beispielsweise mit Diptychen und Triptychen im nordalpinen Raum geschah. Dies gibt vielleicht einen Hinweis darauf, dass Intarsien sich gerade dieser Herauslösung und Vereinzelung entziehen, was sich zum Teil auch mit der Rahmen- und Trompe-l'Œil-Struktur erklären lässt, die eine Verbindung der rechteckigen Bildtafeln mit dem gesamten Möbelstück herstellen. Format und Gebrauch der Intarsien scheinen unter anderem aber auch eine Verhaftung an und mit genau dem Ort der Herstellung – oder genauer gesagt: der Auftragsgebung – zu evozieren. Das berühmteste – und fast einzige – Beispiel, das migrierte, stellt das Gubbio-*Studiolo* im Metropolitan Museum in New York City dar. Hier wurde zur Ausstellung der Panele das ursprüngliche *Studiolo* in Gubbio inklusive des kleinen Fensters mit Lichteinfall repliziert. Die Panele des *Stu-*

1 Zu Analysen der Zirkulation von Bildern und Objekten siehe David Joselit: *Nach Kunst*, Köln 2016.

diolo werden somit als räumliches Gefüge ernstgenommen; sie rücken damit dezidiert von dem musealen Umgang mit Gemälden ab und nähern sich eher der Ausstellungspraxis von Fresken, Architekturen und Altären.

Eine zweite Argumentationslinie zur Erklärung des Ausschlusses von Intarsien aus dem Bereich der Kunst könnte der dezidiert anti-mimetische Charakter sein, den Intarsien zum Teil auch aufweisen. Im Gegensatz zu Gemälden der Frühen Neuzeit schiebt sich hier die eigene Materialität und Technizität derart in den Vordergrund, dass sie, trotz »halluzinierender«² Trompe-l'Œils, ein mimetisches Begehren nach einer naturgetreuen Abbildung nicht befriedigen können. Das Changieren der Intarsien zwischen Eigen- und Fremddarstellung verkompliziert ihre Rezeption und macht sie wenig greifbar. Hinzu kommt ihre inhärente inner- und interbildliche Teilung und ihr Auftreten im Plural, sodass sie die Frage aufwerfen, ob eine Analyse *einer* Tafel dem Gegenstand überhaupt gerecht würde oder man sie nicht vielmehr als Bildzyklus begreifen muss.

All diese Fragen sollen im Folgenden erörtert werden. Dazu widmet sich das Kapitel als Grundlage dem Bildbegriff im Allgemeinen, um dann auf die Spezifität von geteilten und gespaltenen Bildern zu kommen. Ebenso wie die Bilder changiert ihre Rezeption zwischen Exzess und Entzug, der dann wieder in der Darstellung aufgegriffen wird. Zuletzt sollen hier auch Fragen der Mimesis ihren Platz finden, die vermittelt über das Trompe-l'Œil aufgeworfen werden. Zuletzt wird dem gewaltvollen Aspekt des Trompe-l'Œils Rechnung getragen.

Ein Bild vom Bild. Bildtheoretische Grundannahmen

Für diese Arbeit grundlegend ist die Bildtheorie, die Wolfram Pichler und Ralph Ubl im Rahmen des Einführungsbandes zur *Bildtheorie*³ entwickelt haben und die im Folgenden noch einmal kurz vorgestellt werden soll. Pichler und Ubl gehen von der heuristischen Annahme aus, dass ein Bild ein »Ding« ist, »in dem eine davon verschiedene Sache zu erkennen oder wiederzuerkennen ist«⁴, und zerlegen diese simpel daherkommende Aussage nach und nach in ihre Einzelteile und unterfüttern sie mit theoretischen Positionen. Unterstützt wird diese Aussage von Gottfried Boehm, der ähnlich argumen-

2 Baudrillard: *The Trompe-l'Œil*, S. 53.

3 Wolfram Pichler/Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

4 Ebd., S. 18–19.

tiert: »Das Faktische lässt sich als das, was es ist, *anders sehen*.«⁵ Hier treten bereits wichtige Grundlagen zutage: Zum einen wird von einer Zweiteilung zwischen dem Ding und dem darin gesehenen Anderen ausgegangen, zum anderen wird von einer materiellen, faktischen, (be-)greifbaren Dinglichkeit ausgegangen, die das Andere bedingt, dabei aber gleichzeitig nicht verschwindet. Pichler und Ubl machen auf die Widersprüche aufmerksam, die sich aus dieser Annahme ergeben: Man muss gleichzeitig (an-)erkennen können, dass das betrachtete Ding da ist und nicht da ist, genauso, dass das Bild da ist und nicht da ist (und in Form von figürlicher Darstellung dann auch noch, *wie*). Aus dieser Vermischung zwischen dem Ding und dem darin zu erkennenden Anderen ergeben sich verschiedene Relationen, in denen sowohl das eine als auch das andere stärker hervortreten kann.

Um dieser Zweiteilung mitsamt ihren jeweiligen Eigenschaften Rechnung zu tragen, entwickeln Pichler und Ubl vom Phänomenologen Edmund Husserl ausgehend ein Vokabular für die einzelnen Teile, aus denen ein Bild sich zusammensetzt. Husserl schlug für die bildkonstituierende materielle Grundlage den Begriff ›Bildträger‹ vor, der auch in der Kunstgeschichte und Restauration breit verwendet wird. Allerdings wird damit laut Pichler und Ubl alleinig diejenige Schicht bezeichnet, auf der Markierungen, Auftragungen, Einritzungen usw. vorgenommen werden, so bei einem Gemälde also das Holz oder die Leinwand usw. Um allerdings die gesamte materielle Grundlage, also zum Beispiel die Leinwand im Zusammenspiel mit der aufgetragenen Farbschicht zu beschreiben, erweitern Pichler und Ubl den Begriff des Trägers zum ›Bildvehikel‹, das den Begriff des Tragens fortschreibt. Für das in gewisser Hinsicht immaterielle Bild, das zu erkennen ist, wählen sie im Falle eines einzelnen Gegenstandes den Terminus ›Bildobjekt‹, für die Gesamtheit eines Bildes den Terminus ›Bildinhalt‹.

Das Bild – und deshalb soll dieser Ansatz hier so fruchtbar gemacht werden – besteht nun nicht mehr in der Zweiteilung der mimetischen Dichotomie zwischen Bild und abgebildetem Ding,⁶ sondern die Spaltung wandert in das Bild hinein und wird diesem inhärent. Der zweite Vorteil, den diese Theorie liefert, ist derjenige der »Rekursionsmöglichkeit«⁷, ein mathemati-

5 Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005, S. 28–43, hier S. 43.

6 Diese Dichotomie funktioniert nur so lange, wie das abgebildete Ding ein tatsächliches Ding ist. Ungegenständliche Kunst, die nichts Figürliches mehr abbildet, fiel hier komplett heraus.

7 Pichler/Ubl: *Bildtheorie*, S. 25.



Abb. 44

sches Vokabular, das der fraktalen Geometrisierung der intarsierten Bilder sowie den ineinander verschachtelten Darstellungsebenen Rechnung trägt. Mit der Möglichkeit der Rekursion bezeichnen Pichler und Ubl den Fall, dass ein Bildobjekt selbst zu einem Bildvehikel für ein von ihm unterschiedenes Bildobjekt werden kann und somit in eine Wiederholung eintritt, die jeweils relational bestimmt ist. Dies ist zum Beispiel der Fall in der Wolke von Andrea Mantegna (Abb. 44). Die Wolke ist einerseits ein Bildobjekt in dem Gemälde, das uns – vermittelt über das Bildvehikel Pappelholz und Farbschicht – als Bildinhalt den von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian zeigt. Die Wolke wird allerdings auch gleichzeitig zum Bildvehikel für den in und mit ihr dargestellten Reiter, der ein Bildobjekt im Bildobjekt und damit ein Bildobjekt zweiter Ordnung bildet: »Die Unterscheidung des Bildobjekts vom Bildvehi-

kel kann ins Unterschiedene, nämlich das Bildobjekt, aufs Neue eingetragen werden.«⁸

Die angesprochene Spaltung der Bilder lässt sich ad infinitum (oder zumindest bis zur Grenze der Erkennbarkeit) in die Bildobjekte hineinverlagern. Dies bedeutete in letzter Konsequenz eine elementare Verunsicherung der Stabilität des Konzepts ›Bildobjekt‹ und damit nicht zuletzt auch von ›Bild‹. Viel eher tritt eine Relationalität der Gegensatzpaare auf, deren spezifische Ausformung sich erst in einem Wechselverhältnis innerhalb eines Gefüges ergibt. Dieses Gefüge betont auch der Kunsthistoriker Meyer Shapiro, wenn er auf die kleinen und kleinsten Bildbestandteile, seien sie nun bildimmanente Objekte oder Vehikel, eingeht:

Außerhalb des Bildzusammenhangs werden die Bestandteile der Linie als kleine materielle Komponenten gesehen werden: Striche, Kurven, Flecken, die als solche keine mimetische Bedeutung haben, so wenig wie die Steinchen eines Mosaiks. Einen Wert als distinkte Zeichen nehmen sie alle erst in einer bestimmten Kombination an, und ihre Qualitäten als Merkmale tragen zur Erscheinungsweise der dargestellten Gegenstände bei.⁹

Diese Kombination soll später noch einmal spezifisch mit Blick auf Intarsien beleuchtet werden. Pichler und Ubl gehen weiter von verschiedenen »Verhältnisbestimmungen«¹⁰ aus, die das Feld der Gegenstände, in denen etwas anderes zu erkennen ist, klassifizieren sollen, so unter anderem die »Kopplungsweise«¹¹, das Dimensionsverhältnis sowie die Beobachtbarkeit des Bildes. Als zentral für diese Arbeit soll das Konzept der Kopplungsweise angenommen werden. Pichler und Ubl unterscheiden hier in fixe und lose Kopplungen, die sich über die Fixierung des Bildobjekts mit dem Bildträger definieren. Der Regelfall, so betonen Pichler und Ubl, ist eine fixe Kopplung: »Bei einem Gemälde zum Beispiel ist das Bildobjekt im Vehikel gewöhnlich *fix verankert* und das Vehikel selber stellt sich als stabile Einheit dar.«¹² Als Beispiel für eine lose Kopplung nennen sie projizierte Filme, deren Bildinhalte nicht auf einer Projektionsfläche situiert sind, sondern die sich auf einer jeglichen Fläche niederlassen können. Hierbei sollte allerdings nicht angenommen werden,

8 Ebd., S. 26.

9 Meyer Shapiro: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild?, S. 253–274, hier S. 272.

10 Pichler/Ubl: Bildtheorie, S. 27.

11 Pichler und Ubl verweisen hier dezidiert auf das ähnliche Vokabular Fritz Heiders, das sie allerdings in seiner Bedeutung nicht übernehmen; siehe Fritz Heider: Ding und Medium, Berlin 2005.

12 Pichler/Ubl: Bildtheorie, S. 28.

dass die Bildinhalte keiner materiellen Grundlage bedürfen, stattdessen zeige sich gerade in der losen Kopplung die Bedingung der materiellen Grundlage.

Dies soll der Ansatzpunkt für die weitere Auseinandersetzung werden. Das ›Wie‹ der Kopplung in Intarsien scheint ein spezieller Fall zu sein, sind sie doch zum einen Bilder und Objekte, die sich als eine stabile Einheit darstellen, während sie zum anderen diese Einheit grundlegend unterlaufen.

Erweitert soll auf die Fragen nach Einheit und Vielheit der Bilder eingegangen werden. Die stabile Einheit lässt sich hier bei Pichler und Ubl insofern leicht denken, als von einem Bild ausgegangen wird. Verkompliziert wird das Ganze, wenn mehrteilige Bildträger auftreten, ein Phänomen, das in der Kunstgeschichte der Vormoderne gerade bei Triptychen und Diptychen gut beforscht ist. Die Kunsthistoriker Felix Thürlemann, David Ganz sowie Marius Rimmele haben sich wiederholt mit den medialen, aber auch ontologischen Implikationen von Bildträgern auseinandergesetzt, die sowohl mehrteilig als auch mobil im Sinne von klapp- und faltbar sind. Anhand dieser besser erforschten Gegenstände soll über geteilte Bilder nachgedacht werden. Eine große Frage oder Problematik, die damit aufgeworfen wird, ist, wie ein Gegenstand gleichzeitig eins und mehrere sein kann, eine Problematik, die das Triptychon eng an die Dreieinigkeit oder *Dreifaltigkeit* des christlichen Gottes bindet. Zudem verhandelt gerade das Triptychon darüber hinaus Fragen der Sichtbarkeit und des Entzugs ebendieser Sichtbarkeit durch das Klappen, eine Operation, die in Intarsien nur in zweiter Instanz über die Abbildung von klappbaren Gegenständen, wie Truhen oder Türen, verarbeitet wird. Intarsien, so die These, stellen mit ihrem exzessiven Einsatz von Trompe-l'Œil ihre Hyperpiktoralität aus, die dem Spiel mit Demonstration und Entzug des Bildinhalts bei klappbaren Bildträgern auf den ersten Blick diametral entgegensteht. Entzug wird in den Intarsien auf anderer Ebene verhandelt.

Zunächst soll es allerdings um die Mehrteiligkeit der Bildträger gehen. Geht man von einer heuristischen Definition von dem ›Bild‹ aus, wie es auch Pichler und Ubl zu Beginn ihres Textes tun, so denkt man zumeist nur an das Bild im Singular. Dass Bilder im Plural eine besondere Herausforderung darstellen, konstatieren auch Ganz und Thürlemann. Angesichts der häufig evozierten ›Bilderflut‹ sollte man eigentlich eine vermehrte Auseinandersetzung mit den Bildern im Plural erwarten können – eine Erwartung, die sich, so auch Ganz und Thürlemann, nicht bestätigt findet. Ganz im Gegenteil attestieren sie auch (post-)modernen Phänomenen wie den Bilderfluten eine ambivalente Beziehung zum Bild: Einerseits würden sie eine große Quantität an Bildern produzieren, andererseits »einen Kult von singulären

Bildern einzelner herausragender Genies«¹³ praktizieren. Beides verweise aber letztendlich auf dieselbe Problematik: »die Schwierigkeit, mit dem Bild im Plural zurecht zu kommen.«¹⁴

Diese Schwierigkeit lässt sich historisch und auch mimesistheoretisch begründen. In der Angst vor den Bilderfluten zeige sich das erneute Aufleben einer *minderen Mimesis*, einer ungenügenden Nachahmung der Ideal- oder Urbilder (als Singular), die ihrerseits »als *origo* von Kosmos und Schöpfung fungier[en].«¹⁵ Ganz und Thürlemann fassen dies begrifflich ähnlich als »Gedanken des *schlechten Plurals*.«¹⁶ Das Paradigma des singulären Bildes ist so stark (geworden), dass es selbst als Grundlage für Bildlichkeit angenommen wird. Auch Pichler und Ubl erwähnen keine mehrteiligen Bildträger in ihren Ausführungen, was den Diskurs bestätigt, der die mehrteiligen Bildträger entweder als im wahrsten Sinne des Wortes kompliziertes Objekt in die Vormoderne verbannt oder erst im 20. Jahrhundert mit Bezug auf avantgardistische Techniken der Collage und Montage, also des gezielten Bildbeschneidens und Neuanordnens, wieder auftauchen lässt. Das moderne Bildparadigma des singulären – und rechteckigen – Bildes wird bestätigt und weiter perpetuiert durch diejenigen Medien, die Bilder (auch, aber nicht ausschließlich Kunstwerke) mittlerweile erfahrbar und zugänglich machen, nämlich digitale Fotografien, Archive und Datenbanken. Diese (digital-)fotografische Erfassung bringt neue Formen der buchstäblichen *Handhabung* der Bilder hervor, die sich durch Techniken des Zoomens, Bearbeitens und Teilens auszeichnen.¹⁷ Die Erschließung vieler wichtiger Kunstwerke in digitalen Sammlung ermöglicht es, auch das Fach Kunstgeschichte ganz anders zu betreiben. Werke, die zuvor nur mittels Reisen vor Ort oder als Zeichnungen oder Stiche zugänglich waren und somit ein großes monetäres und zeitliches Kontingent der Kunsthistoriker*innen voraussetzten, können nun von allen mit Internetzugang und entsprechendem Gerät zu jeder Zeit begutachtet werden, und das zum Teil hochauflöser als an den jeweiligen Orten selbst. Diese mediale Über-

13 David Ganz/Felix Thürlemann: Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder, in: dies. (Hrsg.): *Bild im Plural*, S. 7–40, hier S. 7.

14 Ebd.

15 Ebd. Die mindere Mimesis wurde auf mehreren Ebenen in der Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« von Friedrich Balke, Maria Muhle, Elisa Linseisen und Stefan Apostolou-Hölscher beforscht.

16 Ebd.

17 Siehe hierzu Elisa Linseisen: Epistemological Zoomings into Post-Digital Reality, or How to Deal with Digital Images? Mimesis as a Methodological Approach, in: Sebastian Althoff/dies./Maja-Lisa Müller/Franziska Winter (Hrsg.): *Re/Dissolving Mimesis*, Paderborn 2020, S. 157–185.

setzung präferiert allerdings selbst flächige, kleinformatige¹⁸ und beständige Strukturen.



Abb. 45

Dieser Effekt lässt sich auch bei der Fotosammlung Thomas Roharks feststellen, der bis dato umfangreichsten fotografischen Sammlung von intarsierten Möbeln. So sind entweder Einzelaufnahmen der jeweiligen Dorsale zu sehen, oder es wurde versucht, die Gesamtheit zum Beispiel eines Chorgestühls abzubilden, was freilich aufgrund der unterschiedlichen räumlichen Ausrichtungen auf Kosten der Sichtbarkeit der einzelnen Dorsale geht (vgl. Abb. 27 und 45). In diesem Sinne ließe sich also sagen, Intarsien widersetzen sich den Strukturen der fotografischen Abbildbarkeit und Verfügbarkeit auf mannigfal-

18 Mit kleinformatig seien hier erst einmal nur Werkformate von max. einigen Metern bezeichnet. Die mangelnde relationale Größenvorstellung der Werke auf digitalen Bildern ist allerdings ebenfalls ein Kritikpunkt. Ob ein Gemälde oder ein Objekt nur wenige Zentimeter oder doch ein oder mehrere Meter Länge umfasst, lässt sich war nachlesen, aber nicht direkt erfahren beziehungsweise in Relation zum eigenen Körper setzen. Kleinere Formate wie Reiseporträts werden in der stets gleichbleibenden Darstellung so vergrößert, großformatige Werke schrumpfen zusammen.

tige Weise. Wo sie also von Vasari aus qualitativ-ästhetischen – und vielleicht auch kunstpolitischen – Gründen aus dem Kanon der Kunst herausgeschrieben wurden, so mögen sie sich unter postdigitalen Bedingungen auch nicht mehr einfügen.¹⁹

Als Dorsale in einem Chorgestühl beispielsweise ließen sie sich zwar aus der Rahmenkonstruktion als rechteckiges Bild herauslösen und in eine Datenbank einspeisen, allerdings würde man in diesem Fall die Verflechtung mit den dreidimensionalen Rahmen beschneiden und sie damit eines konstitutiven Teils der besonderen exzessiv-mimetischen Darstellung berauben. Intarsien als fotografische Reproduktionen lassen sich nicht begrenzen, da sie bewusst diese Bildgrenzen unterlaufen. Wie sich in den treppenartigen Verschachtelungen der Rahmenkonstruktionen und den materialmimetischen Darstellungsmodi zeigt,²⁰ franst die Grenze des Bildes zu ihren Rändern hin aus, ohne dabei einen genau definierten Abschluss zu finden. Die mimetische Zone des Bildes erweitert sich auf den gesamten Bereich des Möbels und findet erst mit der Grenze des Objekts ihren eigentlichen Abschluss.²¹ Ähnliches gilt für die rekursiven Abbildungen der Schranktüren auf Schranktüren (Abb. 46), die ohne den Kontext des Bildvehikels ihre volle Wirkung gar nicht erst entfalten könnten, sowie für die raumgreifende Bildzonen der *Studioli*. Intarsien stellen durch ihr Eingebettetsein immer wieder Techniken des Übertretens und damit Unterlaufens von Grenzen aus beziehungsweise werden dadurch selbst wirksam in einem Gefüge aus Bildraum, Objektraum und Realraum. Dieses Eingebettetsein ist so wirkmächtig, dass sich ein Ausbetten von selbst verbietet – was nicht heißen soll, dass es aus heuristischen Gründen nicht trotzdem geschieht, auch im Rahmen dieser Arbeit.²² Im Folgenden soll also eine Auseinandersetzung mit den Themen Mehrteiligkeit, Größe und mimetischer Exzess als spezifische Eigenheiten dieser komplexen Bildsysteme erfolgen.

19 ›Post-Digital‹ soll hier keineswegs bedeuten, dass ›das Digitale‹ in irgendeiner Weiser überwunden wäre. Stattdessen soll der Begriff gerade darauf aufmerksam machen, dass digital keine Differenzkategorie mehr darstellt; siehe Florian Cramer: What is ›Post-Digital‹?, in: ARPJA 3 (2014), H. 1, S. 11–24.

20 Vgl. das Kapitel *Material-Mimese*.

21 Diesen Hinweis verdanke ich Britta Hochkirchen.

22 Ganz verwendet den Begriff der »Ausbettungsbilder« für Fresken, deren bildimmanente Diegese einen Bezug zum architektonischen Raum der Betrachter*innen aufweisen; siehe David Ganz: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen; 1580–1700, Petersberg 2003, S. 42. Innerhalb dieser Arbeit soll allerdings das Ausgreifen des Bildinhalts auf den Realraum mit den Konzepten der exzessiven Mimesis und der Hyperpiktoralität gefasst werden.



Abb. 46

Der Entzug der Intarsien: Mehrteiligkeit

Das angelegte Problem der Mehrteiligkeit ist eines, das sich von bildtheoretischen über produktions- bis rezeptionsästhetische bis hin in ontologische und theologische Bereiche erstreckt. In mehrteiligen Bildsystemen stellt sich die

Frage, wo nun eigentlich das Bild *ist* oder *stattfindet*? In einem der Teile? Das wäre reduktionistisch. In der Zusammenschau aller? Das würde voraussetzen, dass alle Teile des Systems auf einen Blick zu erfassen sind. Außerdem impliziert diese Vorstellung auch einen homogenen Bildinhalt, dessen Teile sich gegenseitig ergänzen, aber nicht widersprechen. Dies wäre zum Beispiel der Fall bei einigen Triptychen, deren Bildinhalt bei einer bestimmten Öffnung der Flügel (meist 180°) einen homogenen und zusammenhängenden Bildraum ergibt, für den die Spaltungen der einzelnen Bildtafeln nur wie ein Fensterrahmen wirksam werden, hinter dem die Landschaft weiter existiert.²³ Wesentlich komplizierter stellen sich ebenjene mehrteiligen Bildsysteme dar, die sich keinen gemeinsamen Bildinhalt teilen, sondern deren einzelne Bildfelder jeweils disparate Räume darstellen, wie es zum Beispiel bei dem Mérode-Triptychon der Fall ist. Die Zusammengehörigkeit dieser disparaten Elemente macht ihre Analyse sowie die Zusammenführung nach einer etwaigen Trennung ungleich schwieriger – und spannender. Gerade das Mérode-Triptychon reflektiert diese Trennung und die medialen Operationen des Scharniers, indem es auf dem linken Flügel das Scharnier der geöffneten Tür, durch die das Stifterpaar hindurchschreiten möchte, mit dem Scharnier des Flügels zusammenfallen lässt.²⁴ Auch fallen hier die Grenzen der Bildtafeln mit den Grenzen der Bildräume in Form von Wänden zusammen. Das Überschreiten der Türschwelle ist hier zugleich auch ein Überschreiten der Bildschwellen und *vice versa*.

Um diese pluralen Bildsysteme definitorisch besser greifen zu können, schlagen Ganz und Thürlemann vor, dass von »pluralen Bildern immer die Rede sein [soll], wenn die Bildstruktur einen *doppelten Produktions- und einen doppelten Rezeptionsakt* impliziert: die Herstellung mehrere Bilder ersten Grades und die Kombination dieser Bilder zu einer räumlichen Anordnung«²⁵. Die Pluralität der Bilder ist nicht nur eine bild(er)immanente Qualität, sondern weitet sich auf die Bereiche der Herstellung und der Rezeption aus, die auch für Intarsien in dieser Arbeit eine große Rolle spielen. Die durchaus plurale und vernetzte Werkstattssituation der Intarsien mag mitunter

23 Einen solchen Fall – und die Operatoren der Fixierung dieses starren Bildinhalts auf einem eigentlich mobilen Bildträger – habe ich mit einer Diskussion des Torgauer Altars von Lucas Cranach dem Älteren beschrieben; siehe Maja-Lisa Müller: Split Images: Cultural Techniques of Separation and Combination., in: Althoff/Linseisen/dies./Winter (Hrsg.): *Re/Dissolving Mimesis*, S. 103–126.

24 Siehe hierzu Helga Lutz und Bernhard Siegert: In der Mixed Zone. Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten, in: David Ganz/Marius Rimmel (Hrsg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Berlin 2016, S. 109–138.

25 Ganz/Thürlemann: Einführung, S. 16.

auch ein Grund dafür sein, dass sie sich nicht im späteren Kunstkanon behaupten konnten. Im Folgenden soll dieser pluralen Situation auf den Ebenen der Intra- und Interpiktoralität nachgegangen werden.

Intrapiktoral

Intarsierte Bildfelder bestehen aus diskreten Einheiten, die vorher aus Furnieren passend ausgewählt, zurechtgeschnitten und ein- oder zusammengesetzt wurden. Diese auch räumliche Technik der Herstellung rückt die Intarsien näher an andere Arten der Einlegearbeiten, wie Mosaik und dergleichen, denn an die Malerei, mit denen sie nichtsdestotrotz häufig verglichen werden. In sämtlichen Vergleichen offenbaren sich allerdings gewisse Ungereimtheiten. Die Holzstücke der Intarsien sind, im Gegensatz zu den *Tesserae* der Mosaik, weder gleichförmig, noch sind sie zwangsläufig von gleichmäßiger Farbe oder Struktur. Trotz alledem lässt sich in den Intarsien ein gewisser Hang zur Uniformierung des verwendeten Materials beobachten. Wenn auch verschiedene Möglichkeiten bekannt waren, um die Furniertücke zu bearbeiten, in etwa, sie zu färben, zu schraffieren oder an den Rändern anzusenken, so lässt sich eine Bevorzugung der einfarbigen und wenig gemusterten Furnierstücke feststellen, wie es im vorherigen Kapitel herausgearbeitet wurde. Starke Maserungen kommen nur da zum Einsatz, wo sie hilfreich für die Darstellung bestimmter Materialien sind, zum Beispiel als Marmorimitation oder als Darstellung einer Landschaft oder des Himmels, wo also die Flächigkeit betont wird. Körper, seien sie geometrischer, dinglicher oder belebter Natur, wirken umso überzeugender, je kleinteiliger die Flächen, die sie ausformen, ausgelegt sind. Die Maserung sowie sonstige Struktureigenschaften des Holzes treten so schlicht weniger hervor.

Gerade bei den Darstellungen der geometrischen Körper steht nicht die Betonung der Holzstruktur des darstellenden Materials im Vordergrund, sondern ein möglichst großer Kontrast zwischen den – gleichmäßig – hellen und dunklen Stücken, die den *mazzocchio* bilden (Abb. 27). Dieser Kontrast ist auf uniforme Farbflächen angewiesen. Der *mazzocchio* verweist noch auf einen weiteren Zusammenhang: Je kleiner die einzelnen Stücke sind (und damit wenig Fläche für gut sichtbare Holzstrukturen bieten), desto überzeugender erscheint das Trompe-l'Œil der geometrischen Objekte. In einer quasi infinitesimalen Annäherung und einer stetig weiteren Teilung der Bildträger-Stücke entsteht ein wahrhaft illusionistisches Bildobjekt. Als Mise-en-abyme-Struktur verweisen der *mazzocchio* und die geometrischen Körper auf die Technik der Herstellung, auf die dem Bild inhärente Spaltung sowie die Aushöhlung der

Fläche. Der Architekturhistoriker Giedion attestiert der Gotik eine Tendenz, die bestehenden Flächen in Architektur und Möbelbau auszuhöhlen:

Erst mit dem Ende der Gotik, als man in der Architektur längst gewohnt war, das Innere des Raumes bis an die Grenze der Möglichkeit auszuhöhlen und die Pfeiler so feingliedrig zu machen, daß sie fast in sich zusammenfielen, wird die massive Holzwand in leichtes Rahmenwerk aufgelöst.²⁶

Eine ebensolche Aushöhlung ließe sich auch dem Bildprogramm der Intarsien zuschreiben, die sich primär durch Nischen, Durchblicke und gerahmte Trompe-l'Œils hervortut. Der Journalist Patrick Mauriès betrachtet es gar als eine grundlegende Eigenschaft des Trompe-l'Œils, dass hier Raum und Fläche gleichzeitig aufgerufen und unterlaufen werden:

Wir haben es hier mit einem zutiefst ›allotropischen‹ Genre zu tun, in dem der Effekt der Einrahmung genauso stark, genauso prägnant ist, wie der eigentliche, sich auf den gesamten Raum ausdehnende Rahmen unsichtbar. Das erklärt die Vorliebe für ›natürliche‹ Raumvertiefungen und -vorsprünge: verborgene Winkel, Nischen, Kamine, Holzvertäfelungen usw.²⁷

Mit der chemischen Vokabel der Allotropie, die das Vorkommen eines Elements in unterschiedlichen Strukturformen bei gleichem Aggregatzustand bezeichnet, wird hier offengelegt, dass Raum und Fläche nicht als Gegensätze begriffen werden, sondern als unterschiedliche Formationen desselben Phänomens. Stoichita verweist ebenfalls auf den besonderen Charakter der Nische als räumliches Phänomen: »Wie das Fenster (und die Tür) manifestiert sich die Nische als *hiatus* in der Wandoberfläche. Im Unterschied zum Fenster (und zur Tür) aber durchstößt sie diese nicht, sondern höhlt sie aus.«²⁸ Intarsierte Bildfelder tragen diese Nischen, die sie auf der Ebene des Bildinhalts exzessiv ausstellen, weiter in die Ebene der Herstellung, wo sie sich als eine Ansammlung unzähliger Nischen begreifen lassen. Das Phänomen, dass der Bildraum der Intarsien mit jeder erdenklichen Möglichkeit auf allen Höhen der Fläche gefüllt wird, stellt somit eine Reflexion des Bildinhalts über die Methode der Herstellung dar, in der ebenfalls die ausgehobenen Flächen mit Furnierstücken ausgefüllt werden. Sowohl auf materieller als auch bildinhaltlicher Ebene werden hier Flächen zu Räumen gemacht, die ihrerseits wiederum neue Flächen und Bildebenen produzieren. Der *mazzocchio*, andere geometrische Körper (Abb. 27) und nicht zuletzt die Gittertüren stellen

26 Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 315.

27 Mauriès: Trompe-l'œil, S. 10.

28 Stoichita: Das selbstbewußte Bild, S. 47.

allesamt Motive dieser ausgehöhlten und damit sich selbst untergrabenden topologischen Logik dar. Positioniert in Nischen und verfertigt als Intarsie, verschränken sie hier sowohl die bildinternen räumlichen Ebenen als auch den Bildinhalt mit der Machart.

Interpiktoral

Dieses Unterkapitel behandelt die Beziehung der intarsierten Bildflächen untereinander. Intarsierte Bilder, wie bereits dargestellt, treten selten als ein Bild allein auf, sie sind stets an die Möbel, auf denen sie sich befinden, gebunden. Bei dem Soziologen Georg Simmel findet sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine klare Trennung dieser Bereiche: »Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Möbel ist etwas für uns.« Und weiter: »Das Möbelstück aber berühren wir fortwährend, es mischt sich in unser Leben und hat deshalb kein Recht auf Für-sich-Sein.«²⁹ Die Grenze zwischen Kunst und Mobiliar verläuft hier entlang der Grenze von Visualität und Haptik: Kunstwerke sind exakt das, was nicht berührt werden kann – oder darf. Von daher sind sie auch dezidiert aus der Sphäre des Alltäglichen ausgeschlossen und benötigen ihren eigenen Bereich, den der Ästhetik. Simmels Trennung von Kunst und Alltag, Betrachten und Berühren, ist allerdings stark von Diskursen der Moderne geprägt und lässt sich für vormoderne (Kunst-)Objekte und Intarsien im Speziellen nicht aufrechterhalten.

Viele Gemälde aus der Hochphase der Intarsien, also Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts, existierten ebenfalls nicht als rein visuelle und abgetrennte Objekte, sondern hatten entweder liturgische oder Andachtsfunktionen und waren damit in vielschichtige Praktiken des Gebrauchs eingebettet. Die Herauslösung der Bildtafeln aus ihren ursprünglichen Kontexten (und Rahmen), die ›Uniformierung‹ mit einfarbigen schmalen Rahmen, wie der Kunsthistoriker und Kurator Wilhelm von Bode es bei dem Architekten Karl Friedrich Schinkel anmerkte,³⁰ und nicht zuletzt die horizontale, vereinzelte Platzierung an weißen oder tuchbespannten³¹ Museumswänden sind ein Phänomen, das sich durch Sammlungs- und Hängungspraktiken der

29 Georg Simmel: Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen. 1901–1908, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 101–108, hier S. 104 und 105.

30 Wilhelm von Bode: Bilderrahmen in alter und neuer Zeit. in: Pan (1898), H. 4, S. 242–256, hier S. 244.

31 Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2012, S. 182.

(früh-)modernen Museen herausbildeten. So ist die Frage nach der Form und Zugänglichkeit der Intarsien eine, die den wechselseitigen Nutzungs- und Sammlungspraktiken Rechnung trägt: Kann man sich Intarsien heute nur als großformatigen Bild-Möbel-Gefügen nähern, weil sie nie wirklich Einzug in die Kunstsammlungen gehalten haben und dementsprechend nicht zerlegt wurden? Oder widersetzen sie sich von vornherein einer solch unverbundenen Vorstellung vom Bild, da sie untrennbar mit ihren Möbeln und architektonischen Umgebungen verknüpft sind?

Im Folgenden soll es um jene Bild-Möbel-Raum-Gefüge gehen, denen Intarsien fast ausschließlich angehören und die sich zum einen durch ihre Größe und zum anderen durch ihre Bild-Pluralität auszeichnen, wie Chorgestühle und die Paneele der *Studioli*. Dabei werden beide Bildgefüge in ihrer Verwobenheit betrachtet und in einer bildwissenschaftlichen Analyse gerade auf ihre Widerständigkeit hin untersucht.



Abb. 47

Eine seltene, fast einzigartige Ausnahme bildet die Darstellung der vier Evangelisten von Cristoforo Canozzi di Lendinara, die sich heute im Dom von Modena befinden (Abb. 47). Die Evangelisten befinden sich jeweils allein auf hochformatigen rechteckigen Bildtafeln. Sie sind vereinzelt dargestellt und folgen somit dem typischen Bildprogram der Intarsien, das die dargestellten Personen, meist Heilige, vereinzelt in Nischen darstellt.³² Die Verbindung der Bildtafeln untereinander ergibt sich über den semantischen Gehalt des Bildinhalts. Ansonsten lassen sich wenige der für Intarsien typischen Motive erkennen. Die Tafeln wirken im Verhältnis zu anderen intarsierten Darstel-

32 Dubois: Zentralperspektive, S.100. Dubois' Aussagen zu Intarsien reihen sich in den Diskurs ein, der Intarsien mit der Malerei vergleicht und ihnen innerhalb dieses Vergleiches einen defizitären Charakter zuweist. Die Feststellung, dass Figuren lediglich vereinzelt, also nicht im Rahmen einer bildimmanenten *istoria*, auftreten, ist hier also gleichzeitig das Absprechen einer künstlerischen Qualität. Nichtsdestotrotz soll ihr inhaltlich zunächst einmal zugestimmt werden. Zum statuesken Charakter dieser Darstellung siehe Kapitel *Material-Mimese – Haut*.

lungen sehr simpel gestaltet, weisen wenige Bildobjekte und eine geringere farbliche und strukturelle Varianz auf. Es zeigt sich einmal mehr, dass die besondere Darstellungsweise der Intarsien sich nicht nur auf ihren Bildinhalt reduzieren lässt, sondern untrennbar mit dem dreidimensional ausgeformten Bildvehikel verknüpft ist. Reduziert man die intarsierte Darstellung auf ein rechteckiges vereinzelt Bild, reduzieren sich auch die Möglichkeiten der Darstellung immens.

Abgesehen von dieser Ausnahme treten Intarsien an Möbelstücken wie Truhen, Schränken und Chorgestühl auf, die selbst dreidimensional ausgeformt sind und von daher bereits einen gewissen Raum beanspruchen beziehungsweise diesen selbst aktiv ausformen. Hinzu kommen die ebenfalls flachen Wandpaneele der *Studioli*, auf die später noch eingegangen werden soll. An den Möbeln sind die intarsierten Bereiche meist selbst flach. Die Gründe dafür mögen wohl in der Produktion und der Benutzung liegen: Abgerundete Bildfelder würden den ohnehin prekären Zusammenhalt der geleimten Furnierstücke weiter gefährden. So berichtet Vasari in seiner Vita über den *Intarsiatore* Benedetto da Maiano, dass dieser das Schnitzen der Intarsien aufgab, nachdem sich ein höchst peinlicher Vorfall ereignet hatte: Benedetto wurde vom ungarischen König Matthias Corvinus an seinen Hof vorgeladen. Zu diesem Zweck verpackte er intarsierte Truhen in Wachstücher und ließ sie verschiffen. Am Hofe des Königs machte Benedetto dann seine Aufwartung und holte die Truhen herbei:

Und weil der König so begierig war, sie zu sehen, ließ er sie in seiner Gegenwart auspacken, mußte dann aber feststellen, daß unter der Einwirkung des Meerwassers Feuchtigkeit und Moder den Leim in einer Weise aufgeweicht hatten, daß beim Abnehmen der Wachstücher fast alle [Holz-]Stücke, mit denen die Truhen besetzt waren, zu Boden fielen. Ein jeder wird sich vorstellen können, wie Benedetto in Gegenwart so vieler Herren sprachlos vor Entsetzen war.³³

Vasari benutzt diese Anekdote, die von der Kunsthistorikerin Sabine Feser als eine »Erfindung Vasaris«³⁴ eingeordnet wurde, um Benedettos Abkehr von der Herstellung der Intarsien zu erklären. Erneut zeigt sich hier Vasaris Vorstellung von der Instabilität der intarsierten Bilder. Worauf diese Geschichte allerdings trotz ihrer Fiktionalität verweist, ist, dass die Techniken der Verbindung auch immer ihre eigene Bruchstelle beinhalten und zusammengesetzte Bilder somit auch immer an den Fugen auseinanderfallen können.

33 Giorgio Vasari: Das Leben des Giuliano da Maiano, Antonio und Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Benedetto da Maiano, Berlin 2012b, S. 60–61.

34 Ebd., S. 56.

In einem flachen Bildfeld stabilisieren sich die Furnierstücke zumindest zu einem geringen Teil selbst. Darüber hinaus waren die intarsierten Möbel allerdings auch in einem täglichen Gebrauch – und sind es zum Teil heute noch.³⁵ Der Gebrauchsscharakter ist also auch bei den Fragen nach Fläche und Ausformung nicht zu unterschätzen. So wäre eine Dorsale mit hervortretenden Reliefintarsien zum einen unbequem im Rücken und zum anderen anfälliger, an Körper und Kleidung hängenubleiben und das Bild zu zerstören. Trotz all dieser praktischen Gründe mag vielleicht auch ein künstlerischer und ästhetischer Anspruch eine Rolle spielen. Intarsien und – untrennbar mit ihnen verbunden – Trompe-l'Œils stellen Verbindungstechniken zwischen Fläche und Raum dar. Naiv ließe sich fragen, warum, wenn es doch so stark um die Betonung räumlicher Verhältnisse geht, nicht einfach Medium und Genre gewechselt werden und statt der illusionistischen Trompe-l'Œils tatsächlich dreidimensionale Holzschnitzereien und Skulpturen angefertigt werden oder, wie im Fall der Egerer Reliefintarsien, eine Hybridform zwischen Relief und Einlagetechnik gewählt wird. Eine Antwort drauf mag der Philosoph und Medientheoretiker Jean Baudrillard geben, wenn er sagt, dass es dem Trompe-l'Œil nie um die Verwechslung des Bildes mit dem Ding gegangen sei.³⁶ Stattdessen sei das Trompe-l'Œil ein wissentliches Spiel mit der Simulation, in diesem Falle diejenige der Dreidimensionalität mithilfe von zweidimensionalen Gebilden. Aus kulturtechnischer Sicht ließe sich sagen, dass das Trompe-l'Œil – analog zum Einbetten in der Intarsie – eine Verbindungstechnik zwischen vormals disparaten Sphären, wie beispielsweise Fläche und Raum, aber auch Virtualität und Aktualität, Ding und Zeichen usw. darstellt. Innerhalb dieser Verbindung werden beide Pole zuallererst hervorgebracht. Intarsien und Trompe-l'Œil stellen also auch Techniken der Raumproduktion dar.

Dies lässt sich an Chorgestühlen direkt erfahrbar machen. Chorgestühle sind zunächst einmal Möbel, die den Chorraum zumeist U-förmig ausklei-

35 Als Beispiel soll hier das Chorgestühl Fra Giovanni da Veronas in der Abtei Monte Oliveto Maggiore dienen, das noch heute von den Olivetanermönchen zur täglichen Andacht verwendet wird, aber gleichzeitig als – im weitesten Sinne – Kunstobjekt für die Besucher*innen zur Schau gestellt wird. Simmels Trennung zwischen Kunstwerk und Möbel, Betrachten und Berühren, ist hier nicht universal gültig, sondern wird nach Personengruppe unterschieden. Für die Mönche ist das Chorgestühl ein Möbelstück, das sie täglich mehrmals verwenden und betreten, den Besucher*innen ist das Berühren untersagt, und sie dürfen das Gestühl lediglich betrachten, was selbstverständlich konservatorische Gründe hat. Der Raum des Chores ist, damals wie heute, exklusiv.

36 Siehe Baudrillard: *das trompe-l'œil*, S. 91.

den, sie sind hierarchisch organisiert und bilden ein spezifisches Gefüge aus Raum, Körper und Blicken.³⁷ Der Kulturwissenschaftler Hajo Eickhoff widmet sich in seiner Abhandlung *Himmelsthron und Schaukelstuhl* einer Kulturgeschichte des Sitzens. Eickhoff macht klar, dass Sitzen nicht einfach eine universale Tätigkeit darstellt, sondern historisch gewachsen ist, in allen Kulturen unterschiedlich praktiziert wurde und letztendlich von den Möbeln selbst mitgeprägt wird.³⁸ Im Sinne des Soziologen Marcel Mauss kann Sitzen also als eine Körpertechnik³⁹ oder, im Sinne dieser Arbeit, als Kulturtechnik beschrieben werden. Dass das Chorgestühl tatsächlich betreten werden kann, macht es zu einem besonderen Bildgefüge, das die Verbindung von Bild- und Realraum expliziert und – anders als eine Hängung an der Wand oder ein Triptychon – körperlich erfahrbar macht. Somit exemplifizieren Chorgestühle, was Ganz und Thürlemann über mehrteilige Bildsysteme postulieren: »Über den Zwischenraum der Bilder dringt der Realraum, den der Betrachter mit seinem Körper besetzt, in das Bildgefüge ein.«⁴⁰

Im Chorgestühl von Santa Maria in Organo in Verona war so beispielsweise der Sitzplatz in der Mitte, der Ort des Umschlags oder der Tangente des Us, dem Bischof vorbehalten, bei zweireihigen Gestühlen sitzen die Ranghöheren in der äußeren Reihe. Die Vereinzelung der Sitzplätze bei gleichzeitiger Einheit des Möbels wirkt sich auch auf die Bilder aus, die die Rückwand des Gestühls schmücken. Die Teilung der Bilder entspricht den separierten Sitzplätzen, jeder Sitzplatz mit Dorsale hat also ein eigenes Bildfeld. Das Chorgestühl umschließt an sich also bereits einen Raum, und als solchen einen, der darüber hinaus symbolisch belegt ist. So zeigt die Öffnung des Us oder des Rechtecks zumeist Richtung Osten. Die intarsierten Dorsale kann man also mit Fug und Recht als Bildersystem verstehen – die Frage ist nur, welche systematische Ordnung ihnen zugrunde liegt. Als Bildabfolge, die in ihrer Gesamtheit nur räumlich nachvollzogen werden kann, indem sie abgeschritten wird, würde es sich anbieten, ein sukzessives Narrativ in die Bilder einzubinden, wie es bei einigen Fresken oder Wandteppichen der Fall ist. Die Linearität der Bewegung im Abschreiten entspräche der Linearität des Narrativs, zum Beispiel von biblischen Geschichten. Tatsächlich aber sind solche Formen der sukzessiven Bildnarration in den intarsierten Chorgestühlen

37 Zum Chorgestühl als Möbel siehe Kapitel *Chorgestühl*.

38 Eickhoff: *Himmelsthron und Schaukelstuhl*, S 9–15.

39 Zum Begriff der Körpertechniken siehe Marcel Mauss: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Wiesbaden 2010, S. 199–222.

40 Ganz/Thürlemann: *Einleitung*, S. 18.

eher selten, da sie, wie oben erwähnt, kaum innerbildliche *istoria* aufweisen und somit auch kein interpiktorales Narrativ entfalten können. Ausnahmen, wie der Chor in der Basilica di San Domenico, verfertigt von Fra Damiano Zambelli, der alt- und neutestamentarische Geschichten zeigt, wurden eher ab der Mitte des 16. Jahrhunderts gestaltet. Sie zeigen keine Trompe-l'Œils mehr und weisen außerdem eine stilistische Ablösung von den stillgestellten, an zentralperspektivischen Linien orientierten, lebensgroßen oder gar vergrößerten Objekten auf. In diesen Bildern wird das Geschehen aus großer Entfernung betrachtet, biblische Figuren sind in Interaktion miteinander in prächtig ausgestatteten Innen- und Außenarchitekturen dargestellt, die die Bildfläche dominieren. Die Figuren sind in Miniaturformat gezeigt und befinden sich ausschließlich in der unteren Hälfte des Bildfeldes. Während abwechselnd jedes zweite Bildfeld am Chorgestühl einen bildinternen, also zweidimensionalen Rahmen aufweist, sind doch keine der sonst üblichen Überschreitungen dieses Rahmens und damit einhergehend Trompe-l'Œils zu finden. Die Rahmen beschränken zwar weiterhin das Bildfeld und apostrophieren oder inszenieren die innerbildliche Kulisse, aber sie sind nicht mehr derartig auf eine materielle und darstellende Weise mit dem Bildinhalt verbunden. Einzig die räumliche Staffellung, die sie schaffen, verbindet sie noch mit denjenigen Rahmen, wie sie in dieser Abhandlung vorgestellt werden. Diejenigen Bildfelder, die Innenansichten von Architekturen zeigen, schaffen eine starke räumliche Tiefenwirkung, indem sie mehrere Räume hintereinander staffeln und diese Räume über die menschlichen Figuren priorisieren. Vermittelt über mehrere Bogenarchitekturen entwickelt sich ein scheinbar endloser, hinter die Bildfläche verlagerter Raum, der in einem winzigen Bogen mündet und somit einen enormen visuellen Sog erzeugt. Diese Darstellungen stehen im starken Kontrast zu den früheren Intarsien, die entweder stark verkürzte Räume in den Nischen oder vermittelte offene Ausblicke auf fast leere Landschaften zeigen, dafür aber Übertritte *vor* die Bildebene suggerieren.

Da diese Art der Gestaltung des Gestühls chronologisch und stilistisch stark von den hier im Fokus stehenden Gestühlen abweicht, wäre es zweckmäßiger, von einer Akkumulation der Bilder und Bildinhalte zu sprechen anstelle von einer Sukzession. Damit wird dem Umstand Rechnung getragen, dass Intarsien immer auch in sich plurale Bilder und Bilder im Plural sind. Die abwechselnde stetige Reiteration von ähnlichen Motiven und Strukturen des Bildaufbaus verstärkt den Eindruck, dass es mit diesen Motiven eben eine besondere Bewandnis hat. Das hier gezeigte Beispiel von Fra Giovanni da Verona in der Kirche Santa Maria in Organo kann exemplarisch für das Bildprogramm der Chorgestühle aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert

bis kurz nach der Jahrhundertwende stehen (Abb. 48). Die Dorsale weisen entweder ein rechteckiges Bildfeld oder, wie in diesem Falle, einen Rundbogen am oberen Abschluss auf. Die Bildinhalte zeigen entweder Ausblicke auf eine Landschaft mit oder ohne Architekturen, oder sie geben Einblicke in eine Schranknische mit darin befindlichen Gegenständen und in Trompe-l'Œil-Manier hervorragenden Türen. Diese Motive scheinen zunächst sehr unterschiedlich hinsichtlich der räumlichen Verortung als auch mit Blick auf die Größenverhältnisse. Während die dargestellten Architekturen in einiger Entfernung gezeigt werden, damit sie formal in den Bildausschnitt passen, also eine Verkleinerung erfahren, sind die Gegenstände, wie Kerzenhalter, Feder, Bücher etc., überlebensgroß dargestellt.



Abb. 48

In der Gattungstheorie der Malerei würde man von zwei unterschiedlichen Gattungen, namentlich Landschaftsdarstellung und Stilleben, sprechen, die nicht viel miteinander gemein haben und denen darüber hinaus eine unterschiedliche Wertigkeit zugeschrieben wurde. In der Darstellungsweise der Intarsien offenbaren sich allerdings viele strukturelle Gemeinsamkeiten: Sie verweisen auf spezifische Relationen zwischen Betrachter*innenstandpunkt,

Bildfläche und Bildobjekt und verhandeln damit auch Fragen des Blicks. Zunächst einmal ist jedes Bildfeld durch bildexterne, aber auch bildinterne Rahmungen und Rahmenstrukturen eingefasst. Diese Rahm(ung)en wirken, ähnlich wie die Rückwände der Nischen, als Verdopplungen oder gar Multiplikatoren der vertikalen Bildflächen, die selbst immer wieder überschritten werden. Am deutlichsten wird dies bei den *Trompe-l'Œils*, die das Bildobjekt der Türen oder der hervorragenden Gegenstände *vor* der simulierten Bildfläche verorten und sich dadurch in den Realraum einschreiben. In invertierter Form findet sich diese Thematisierung der verschiedenen Bildebenen aber auch bei den *vistas*, die selbst immer durch eine dargestellte Rahmenarchitektur, die den dreidimensionalen Bildrahmen verdoppelt, vermittelt werden. Die Bildfläche setzt sich hier in eine Relation aus Bildraum, Fläche und Realraum, sie trennt diese Ebenen bei gleichzeitiger Verbindung durch das jeweilige Überschreiten dieser Ebenen.

Während dem Stil der Renaissance in der Malerei oft eine Arretierung und Stilllegung der Bildobjekte, inklusive menschlicher Figuren, nachgesagt wird, die sich erst im Barock zu dynamisieren beginnen, werden Bilder in Intarsien als stetige Prozesse der Durch- und Überschreitung verstanden. Räumlichkeit ist hier ein Hintereinanderschalten von Ebenen, ohne diese dabei zu isolieren. Stattdessen wird die Relation von Flächen und Räumen betont, ohne dass das eine ganz im anderen aufginge. Räumlichkeit – oder räumliche Körper – lassen sich nicht, wie in der Geometrie gedacht, einfach in Flächen zerlegen, die zueinander in bestimmte Winkel gesetzt wurden. Stattdessen scheinen sich die Raumkonstellationen in Intarsien aus opaken, aber durchlöchernten Flächen zu ergeben, die sich dann entweder in eine Ebene hinter oder vor der besagten Fläche zu öffnen scheinen. Jede Fläche wird somit zuallererst durch die anderen hervorgebracht, und sie werden erst dadurch in eine Beziehung zueinander gesetzt, ein Umstand, der beim *Trompe-l'Œil* besonders zutage tritt, da die Bedingung seines ›Gelingens‹ immer der Einzug einer bildimmanenten Ebene ist, die dann überschritten werden kann. Diese Topologisierung des Raumes macht sich ebenso in der Verunklarung der Figur-Grund-Dichotomie bemerkbar. Blickt man beispielsweise vermittelt durch eine Rahmenarchitektur auf eine weitere Architektur (siehe dritte Dorsale von links, Abb. 48), so ist fraglich, was hier eigentlich die Figur und was der Grund ist. Nähme man naiv an, die Figur befände sich vor oder auf dem Grund, um überhaupt sichtbar zu sein, dann müsste man die Rahmenarchitektur als Figur bezeichnen. Wenn man hingegen annimmt, dass die Figur vermittelt durch den Grund sichtbar ist, dann müsste man das Gebäude im Hintergrund als Figur definieren – der Grund wäre aber

sowohl der dargestellte Boden und Himmel auf der Ebene des Gebäudes sowie die Rahmenarchitektur im Vordergrund, also verschiedene Gründe, die auf verschiedenen Bildebenen angesiedelt sind. Intarsien sind somit inhärent topologischer Natur, ein Umstand, der sich im Rahmen dieser Arbeit aus den materiellen und technischen Gegebenheiten der Intarsien erklären lässt.

Hubert Damisch untersucht ein ähnliches Phänomen, wenn er, ausgehend von den Gemälden François Rouans, eine Verflochtenheit des Tableaus beschreibt.⁴¹ Rouans Malerei befindet sich nicht einfach *auf* einer Leinwand, gemäß einem Schichtenmodell wie oben beschrieben, sondern arbeitet mit übereinander geflochtenen Leinwand- oder Papierstreifen, die wahlweise vor oder nach dem Flechten bemalt werden. Diese verflochtenen Leinwände laden Damisch dazu ein, im Allgemeinen über die Kunst als topologisches, textiles und damit genuin technisches Verfahren nachzudenken, wie es bereits Gottfried Semper tat.⁴² Damisch bezieht sich hier ausschließlich auf die Malerei, könnte aber in den Intarsien ein ideales Beispiel für ein derartig materiell, technisch und figurativ verflochtenes Tableau finden. Auch hier sind Figur und Grund, Darstellendes und Dargestelltes, Fläche und Raum untrennbar miteinander verbunden und bedingen sich dadurch gegenseitig. Intarsierte Figuren werden entweder aus dem Grundholz ausgehoben oder aus diversen Furnierstücken zusammengesetzt, sie belegen also immer schon einen gewissen Raum und bestehen nicht als eine angenommene reine Fläche. Intarsien höhlen den Grund der Darstellung und des Dargestellten aus, ebenso wie das Trompe-l'Œil sind sie »Involutionsfiguren«⁴³.

Das Nebeneinander der Bildfelder mit abwechselnden Inhalten und Genres in den Chorgestühlen weist auf diese strukturelle Gemeinsamkeit hin, die fast schon von einer Arbitrarität des Bildinhalts oder -genres zeugt. In gewisser Weise wirkt das massive Auftreten der stets gleichen Grundstruktur fast schon technisch-repetitiv und bis ins Unendliche reproduzierbar, ein Umstand, der sich in den Rahmenornamenten der Blockintarsien gedoppelt findet. In den interpiktoralen Beziehungen untereinander tritt noch einmal die Verwobenheit von Bildinhalt, Technizität und Materialität des Bildvehikels sowie größerem Bildsystem zutage.

Innerhalb der Einteilung von inter- und intrapiktoralen Bildsystemen scheint es schwer, die Bildräume der *Studioli* einzuordnen, da sich hier noch weniger die Bildgrenzen und damit der nicht-bildliche Raum verorten lassen.

41 Siehe Damisch: *La peinture*, S. 275–305.

42 Siehe ausführlicher in Kapitel *Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses*.

43 Baudrillard: *das trompe-l'œil*, S. 88.

Studioli scheinen einen ganzheitlichen Bildraum zu produzieren, der zwar in enger Verbindung zur Architektur der Paläste steht, innerhalb dieser nimmt er allerdings eine Sonderstellung ein. Der gesamte untere Teil der kleinen Räume, vom Boden bis zu einer Höhe von knapp vier Metern, wie im Falle des Gubbio-*Studiolo*, ist mit Wandpaneelen ausgekleidet, und abgesehen von den architektonischen Öffnungen der Wände, wie Türen und Fenster, gibt es keine Aussparungen. Die Paneele sind also ebenso in die Architektur eingebettet, wie die intarsierten Figuren selbst eingebettet sind. Man könnte den Paneelen im Gegensatz zu dem dreidimensional ausgeformten Chorgestühl einen Hang zur Flächigkeit unterstellen, wenn sie diese nicht ebenfalls durch ihre Bildinhalte permanent unterlaufen würden. In den Wandpaneelen der *Studioli* läuft das zusammen, was in den Chorgestühlen noch nach Bildflächen getrennt wurde: Hier finden sich Ein- und Ausblicke, Einbuchtungen und Ausstülpungen auf einem einzigen großen Bildträger. Während auf einer materiellen Ebene klar sein muss, dass die Rückwand der Paneele aus mehreren Teilen besteht, die auch wieder zerlegt und somit transportiert werden können, gibt sich die Bildfläche zunächst den Anschein einer durchgängigen und ungeteilten Platte. Intarsien exponieren also auf der Verfertigungsebene eine Ganzheitlichkeit, die sämtliche Sollbruchstellen oder nicht-hölzernen Verbindungstechniken kaschieren.⁴⁴ Bei näherer Betrachtung ist das Bildprogramm allerdings gar nicht so einheitlich, wie man vermuten könnte.

Wie bereits erwähnt, findet hier zunächst keine Trennung zwischen den Öffnungen des Ein- und Ausblicks statt: Innenräume der Nischen stehen neben Fenster- oder Architekturdurchsichten. Nichtsdestotrotz werden die Paneele auf eine horizontale und vertikale Weise von Bildelementen geteilt, die so auch in Chorgestühlen vorkommt. So finden sich in regelmäßigen Abständen zweidimensionale Pilaster, die die Bildfläche vertikal unterteilen und somit, ebenso wie die Dorsale an den Chorgestühlen, parallele, aber getrennte Bildfelder strukturieren. Die Pilaster referieren somit auf die reliefartig ausgeformten Säulen, die an den Chorgestühlen oder den Paneelen an der Sakristei die Bildfelder unterteilen, aber auch kommentieren. So sind die Paneele in der Sakristei von Santa Maria in Organo, die ebenso wie das Chorgestühl von Fra Giovanni da Verona und seiner Werkstatt gefertigt wurden, gesäumt von mehreren Rahmen und flankiert von geschnitzten Doppelsäulen (Abb. 49). Diese wurden ebenso von Fra Giovanni und seiner Werkstatt angefertigt

44 Vgl. Kapitel *Nägel und Haken als strukturelle Verbindungen*.

und verweisen auf das Berufsbild der Intarsiatoren, die auch Rahmen und dreidimensionale Gebilde schnitzten.



Abb. 49

Die Sockel der Säulen zeigen neben Ornamenten wie Girlanden auch jeweils reliefartig Dinge und Werkzeuge diverser Professionen, so auch natürlich der eigenen. Diese Verzierung oder Bebilderung der Säulen soll drei Punkte unterstreichen. Erstens wäre die Verbindung zwischen Berufen und den ihnen zugehörigen Werkzeugen zu nennen. Wie in der Akteur-Netzwerk-Theorie angenommen, ist eine jede Aktion, so auch die Ausübung von Berufen, ein Netzwerk aus menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren. Neue Werkzeuge ermöglichen somit neue Darstellungsformen – und nicht allein die angenommenen erfinderischen menschlichen Akteure dahinter. Die Werkzeuge werden auf den Sockeln in einer ähnlichen Überfülle dargestellt, wie es die Trompe-l'Œils der Schrankinhalte in den Nischen zeigen. Sich gegenseitig überkreuzend und überlappend, werden die Reliefs der Werkzeuge am oberen Rand flacher und nach unten und zur Mitte hin ausgeformter. In der Mitte der Säule sind prominent Gegenstände angeordnet, wie das Tintenfass und der Federkiel auf der linken Säule sowie Säge, Hobel und Winkel auf der rechten. Das Relief verkörpert hier medien- und bildwissenschaftliche Paradigmen der Informationsübertragung sowie des Grundes als Bedingung für die Form: Aus

dem unförmigen Rauschen des (Unter-)Grundes kristallisiert sich eine Form oder ein Inhalt heraus.⁴⁵

Zweitens zeigt es die Verbindung zwischen Bild und Rahmungswerk auf einem technischen und materiellen Level. Dass Bild und Rahmung aus dem gleichen Material bestehen, scheint evident. Dass sie allerdings auch von den gleichen Handwerkern gefertigt werden, verweist weiterhin auf ein taktilen Wissen um Material, Räumlichkeit und strukturellen Aufbau sowohl von Reliefs als auch von Intarsienfeldern.

Diese Verbindung, vermittelt über den strukturellen Aufbau, macht den dritten und letzten Punkt aus: Die Aufteilung der Paneele, Chorgestühle und Säulen in horizontale und vertikale Bildfelder wird als Rasterstruktur erkennbar. Die Sockel der Säulen in Abbildung 49 sind in realer Nähe zu den zweidimensionalen Sockeln der rechteckigen Rahmungsarchitekturen im Bildfeld platziert. Ähnlich, wie es sich bei den Rahmen beobachten lässt, findet hier eine Verschachtelung der rahmenden Elemente statt, die die Rahmungselemente in eine strukturelle Homologie setzt, ob sie nun zwei- oder dreidimensional sind, innerbildlich oder nicht. Der Sockel scheint somit strukturlogisch in das Bild mit eingebunden, er ist kein außenstehendes Element. Bildinterne und -externe Elemente werden hier miteinander verbunden und verweisen auf einem höchst materiellen Level auf Baudrillards These des in den Raum hineinragenden *Trompe-l'Œil*. Das intarsierte Bild hört somit nicht an den Grenzen des zweidimensionalen Bildfeldes auf, sondern erweitert sich auf das Möbelstück und damit in den Realraum hinein.

Dieses verunklarte *Trompe-l'Œil*-Verhältnis zwischen Bildfläche und Möbelraum lässt sich ebenfalls am Aufbau des Chorgestühls nachvollziehen. Voll frontal fotografiert – eine Perspektive, die interessanterweise selten gewählt wird – verliert der Chor der Basilica di San Domenico sämtliche Räumlichkeit und verflacht (Abb. 50). Gleichzeitig treten die Vielzahl der Bildfelder und ihre Relationen zueinander deutlicher hervor. Betrachtet man den Chor aus dieser Position, zeigt er sich als gerastertes Bildfeld, das vertikal und horizontal gewisse Verbindungslinien aufweist. Das Chorgestühl tritt hier ebenfalls und fast buchstäblich als verflochtenes Tableau auf, das wie ein Textil Schuss- und Kettfäden im Sinne von horizontalen und vertikalen

45 Siehe Gottfried Boehm: *Der Grund. Zum Rauschen als Bedingung der Medientheorie* siehe z.B. Bernhard Siegert: *Die Geburt der Literatur aus dem Rauschen der Kanäle. Zur Poetik der phatischen Funktion*, in: Michael Franz/Wolfgang Schäffner/ders./ Robert Stockhammer (Hrsg.): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, Berlin 2007, S. 5–41.



Abb. 50

Verbindungslinien aufweist. Eine Beschreibung dieser Bildfelder sieht sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, die einzelnen Felder zu benennen. Das zeigt sich auch bei Pater Venturino Alce, der in seiner Abhandlung über das Chorgestühl auf eine verflachte, schematische Darstellung zurückgriff, um die Vielzahl an Bildfeldern einordnen zu können und beschreibbar zu machen (Abb. 51).⁴⁶ Die Dorsale versah er mit Nummern, während die restlichen Bildfelder mit Buchstabenkombinationen versehen wurden.

So zeigen wie bereits erwähnt die großen Bildfelder der Dorsale fast schon barocke Ein- und Ausblicke, die Sockel darunter langgestreckte Landschaftsdarstellungen. Wiederum darunter befindet sich eine querformatige Reihe an Darstellungen von enthaupteten Heiligen. Diese Bilder reformatieren sich selbst, das Querformat wird zweifach vertikal unterteilt, die abgetrennten Häupter von Flügeltüren flankiert. Das Querformat der Tafel wird so zu einem Hochformat des Bildinhalts, materielle und inhaltliche Bildinhalte verschachteln sich so ineinander.

46 Für diesen Hinweis danke ich Inga Kirschnick.

5		6		7		8		9		10		11	
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z		
A/a	B/b	C/c	D/d	E/e	F/f	G/g							

Abb. 51

Auf vertikaler Ebene werden diese Bildfelder ebenfalls von Bilderreihen, diesmal in einem schmalen Hochformat getrennt. In der vordersten Ebene ist die Andeutung von Sitzbänken zu sehen, die im Gegensatz zu den *stalli* der hinteren Sitzreihe nicht durch eine Abtrennung unterteilt sind. Die einzelnen Sitzplätze werden aber in Kohärenz mit den vertikalen Bildfeldern unterteilt. Dies macht sich bemerkbar durch die weitere Funktion der Sitzbank, die pro Platz wohl eine Truhenfunktion hat und sich individuell mit einem Schloss verschließen lässt. Die Sitzfläche lässt sich also für jeden Platz hochklappen und weist wohl eine Aufbewahrungsfunktion darunter auf. Geklappte Sitzbänke sind sonst ebenfalls aus Chorgestühlen bekannt, sie dienen der Platzersparnis und bewegen sich mit den Geistlichen beim Aufstehen und Niederknien während der Liturgie. Stehen oder knien die Geistlichen, wird das Sitzbrett hochgeklappt und ermöglicht mehr Raum, setzen sie sich erneut, wird das Brett heruntergeklappt. Dass hier Sitzfläche und Truhe kombiniert werden, verweist zum einen auf den Status der Truhe als universelles Aufbewahrungs- und Sitzmöbel im Mittelalter⁴⁷ und zum anderen auf die Verbindung zwi-

47 Siehe Kapitel *Bilder als Truhen*.

schen Klappsitz des Chorgestühls und Truhe über die Medienoperation des Klappens.

Nicht zuletzt wird die Vorderseite der Truhe, also laut Alce die Ebene A/a, B/b ..., ebenfalls mit intarsierten Ornamentfeldern verziert. Das Chorgestühl wird, trotz seiner räumlichen Ausformung, als ein vertikales Bildsystem begriffen, dass, frontal betrachtet, fast flächig wirkt, da sich die einzelnen räumlichen Ebenen kaum auseinanderhalten lassen. Es lässt sich somit vermuten, dass die bildliche Gestaltung von seiner Flächigkeit gedacht und geplant wurde. Diejenigen Felder, die man von einer frontalen Betrachtungsposition nicht sieht – wie beispielsweise die horizontalen Sitzflächen – sind also folgerichtig auch nicht verziert oder gestaltet.

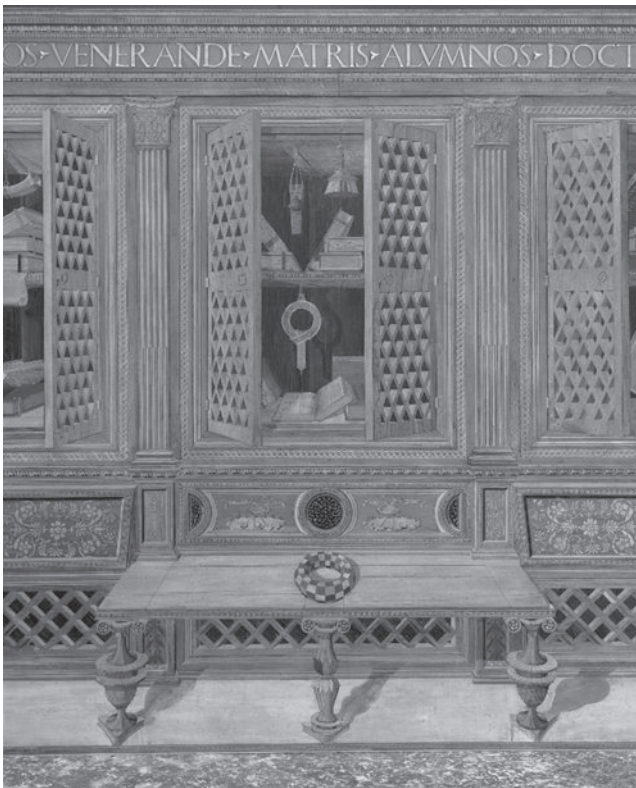


Abb. 52

Das Chorgestühl von seiner Flächigkeit her zu denken, ermöglicht den Vergleich mit den Paneelen der *Studioli*, die zwar selbst nicht anders können, als

flach zu sein, allerdings die Grundstruktur des Chorgestühls reproduzieren (Abb. 52). Betrachtet man die Paneele der *Studioli* ebenso frontal wie das Chorgestühl, so ergibt sich eine große Ähnlichkeit. Auch hier lässt sich ein System der horizontalen und vertikalen Unterteilungen feststellen, in dem sich größere und hochformatige Bildfelder im oberen Bereich mit schmalen querformatigen Bildflächen im unteren Bereich verbinden. Die angedeuteten Pilaster, die hier selbstverständlich auch nur zweidimensional verbleiben, sind in diesem Fall also strukturierende und serielle Bildelemente. Die angedeutete Bank im unteren Teil, die praktisch den Betrachter*innen entgegenspringt, findet ihr Pendant in den klappbaren Sitzbänken der Chorgestühle. Wiederrum ist es die Operation des Klappens, die die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Bildsystemen schafft und auf die Räumlichkeit der Bildflächen hinweist. In Abbildung 52 ist die mittlere Sitzbank offensichtlich nach unten geklappt, und auf ihrer angenommenen waagerechten Position ruht ein *mazzocchio*. Durch die heruntergelassene Bank⁴⁸ offenbart sich die querformatige Bildfläche, die von einem runden Ornament in der Mitte geteilt wird. Links und rechts des Ornaments sind achsensymmetrisch zwei Straußenvögel zu sehen, die eine Pfeilspitze im Schnabel tragen. Hinter ihnen schlängelt sich das Familienmotto der da Montafeltres⁴⁹ auf einem Spruchband. Die ringförmige Struktur findet sich im *mazzocchio*, dem Ornament sowie dem Hosenbandorden in der dargestellten Nische darüber. Die gemeinsame Form verbindet also die unterschiedlichen Bildebenen, die durch die sorgsam abgeteilten Felder vorher getrennt wurden.

Die Sitzflächen links und rechts befinden sich allerdings in einem hochgeklappten Status und verdecken damit – gemäß der Logik des Klappens, die mit den Gegensatzpaaren offen/geschlossen, sichtbar/unsichtbar spielt – die Bildflächen dahinter. Dafür offenbaren sie, was uns vorher verborgen blieb, nämlich die untere Seite der Sitzflächen. Diese sind ebenfalls verziert, hier mit einem flächigen floralen Muster, und weisen eine Rahmenstruktur auf, die über die Bildfläche erhaben dargestellt wird und ebenfalls ein regelmäßiges Muster aufweist. Während die hochgeklappten Sitzflächen nun also die Bildflächen dahinter verdecken, so zeigen sie gleichzeitig neue und andere Bildflächen, sie wirken wie eine Verdoppelung der verborgenen Flächen, die

48 Diese Sitzfläche sieht allerdings nicht mobil aus, sie scheint fest auf ihren drei Sockeln zu ruhen.

49 Das Motto stammt von Federicos Großvater Antonio und wird von Raggio folgendermaßen transkribiert: »Hic anvorda(o)en grosso«, »Ich kann ein großes Eisen verdauen«, Raggio: Gubbio Studiolo, S. 113.

sie auch noch in den Raum überführen. Als Trompe-l'Œil machen sie auch auf eine Hypervisibilität der *Studioli* aufmerksam: Sie zeigen die dargestellten Möbel als Bild in sämtlichen Konfigurationen. Keine Fläche bleibt hier ungenutzt, jede einzelne wird direkt wieder in ein Bildelement verwandelt, und das gilt ebenso für die kleinen Sockelbildchen unterhalb der Pilaster. Im Trompe-l'Œil wird hier ein Überschuss an Bildlichkeit exponiert, eine Mehransicht des Bildobjekts, das in diesem Fall vermittelt über die Operation des Klappens ausbuchstabiert wird. Bildflächen werden hier in verschiedenen räumlichen Konstellationen zueinander präsentiert, ein Konzept, das sich ebenfalls auf das gesamte *Studiolo* ausweiten lässt, in dem die flachen Paneele zusammen einen Raum bilden. Intarsien und Trompe-l'Œils sind hier Verbindungstechniken zwischen Fläche und Raum, die das räumliche Verhältnis von Bildflächen zueinander ausloten.

Was hier gezeigt wird, liegt jenseits einer rein bildlichen Imitation von realen Gegenständen, wie Türen oder Bänken. Obwohl hier mittels der Material-Mimese Holztüren und Bänke durch Holz dargestellt sind, werden darüber hinaus andere Bildsysteme und ihre Strukturen, beispielsweise die des Chorgestühls, imitiert. *Studioli* zeigen keine Nachahmung oder Evokation von Objekten in einem klassisch mimetischen Sinn, sondern fragen nach Anordnungen von Bildflächen im Raum und deren Relation zueinander. In diesem Sinne weisen sie also Bezüge zu anderen Bildsystemen auf, die diese Relation ebenfalls erproben, wie etwa Chorgestühle. Wie schwer es ist, diese komplexen Bild-Raum-Gefüge wiederzugeben, soll im Folgenden noch einmal rekapituliert werden.

Offene Türen, geschlossene Fenster. Das Trompe-l'Œil in der Intarsie

Die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in und mit Intarsien soll hier noch einmal spezifisch erläutert werden. Zur Frage, was Bildlichkeit überhaupt ist, und spezifischer, was sie in der Frührenaissance bedeutete, wird häufig Leon Battista Albertis Definition des Bildes als *fenestra aperta*, als ›offenes Fenster‹ herangezogen, das in seiner Metaphorizität auch über 500 Jahre später noch einer der zentralen Topoi in der Kunst- und Bildgeschichte darstellt. Mit diesem Topos wird ein meist moderner Begriff des Fensters und des Glases aufgerufen, das in seiner absoluten Transparenz eine buchstäblich ungetrübte Sichtbarkeit ermöglichen soll. Gegen diese Vorstellung vom geöffneten und durchlässigen Fenster arbeitet die Dualität der Tür, die mit ihren Modi offen/geschlossen auch die Modi der Sichtbarkeit verwaltet und – im Gegensatz zum Fenster, das hier für Öffnung, Luftzirkula-

tion, Beleuchtung etc. steht – Schutz und Abschluss signifiziert. Fenster als Operatoren der Durchsicht und Türen in ihrer buchstäblichen Zwiespältigkeit sind in Intarsien sowohl als Bildobjekte als auch als Anordnungen prävalent. Im Folgenden soll anhand dieser beiden Strukturen über das ebenfalls häufig vorkommende Trompe-l'Œil nachgedacht werden.

Fenster und Türen sind in ihrer simpelsten Form architektonische Elemente der Unterbrechung. Der Soziologe Bruno Latour lädt in einem kleinen Text zu dem Gedankenexperiment ein, wie es sich denn verhalten würde, hätten wir sie nicht: »Mauern sind eine schöne Erfindung, aber wären sie nicht von Öffnungen durchbrochen, gäbe es keine Möglichkeit, durch sie hindurchzugelangen; wir wären von Mausoleen und Gräbern umgeben.«⁵⁰ Die Erfindung der Tür erleichtere, so spekuliert Latour weiter, den Arbeitsaufwand und die Energie, die es benötige, auf die andere Seite der Wand zu gelangen, immens. Sonst müsste man ja jedes Mal mit einer Hacke ein Loch in die Wand hauen und hinterher wieder kitten.⁵¹ Die Überspitzung verweist hier weniger auf Latours architekturhistorische Kenntnisse als auf die Programmatik der Akteur-Netzwerk-Theorie: Menschliche Arbeit wird an nichtmenschliche Akteure delegiert oder ausgelagert. Ein Akteurs-Verbund aus Wand, Tür und Scharnier bildet hier die Bedingung der Möglichkeiten für die Operationen des Öffnens und Schließens und damit neben dem Zugang eben auch Schutz vor Kälte, Schmutz, unerwünschtem (menschlichen oder tierischen) Einlass usw. Gleichzeitig ist allerdings auch die Möglichkeit der Übertretung gegeben. Dass mit dieser Möglichkeit ebenfalls eine Kontrolle des etwaigen Waren-, Menschen- und Informationsflusses einhergeht, ist Latour bewusst.⁵² Der gespielt naive Blick auf scheinbar simple alltägliche Phänomene wie die Tür offenbart deren Komplexität und verschiedene Macht- und Visualitätsdispositive, die damit einhergehen und denen Siegert auf historischer und semantischer Ebene weiter nachspürt.

In dem Aufsatz *Türen. Zur Materialität des Symbolischen*⁵³ beschreibt Siegert die verschiedenen historischen, medialen und technischen Dispositive, die Türen verwalten. Durch die Möglichkeit des Auf- und Zuklappens ermöglichen sie Operationen des Ein- und Ausschlusses und prozessieren Differenzen. So werden Oppositionen wie innen und außen, heilig und profan

50 Latour: Türschließer, S. 62.

51 Vgl. ebd.

52 Zur Rolle des medialen Gatekeepings siehe Franziska Reichenbecher/Gabriele Schabacher (Hrsg.): *Medien des Gatekeeping. Akteure, Architekturen, Prozesse*, Bielefeld 2025.

53 Siegert: *Türen*.

oder auch menschlich und nichtmenschlich zuallererst in der Möglichkeit ihres Übertritts hergestellt und sichtbar. Indem sie Räume verschließen, aber auch öffnen können, verwalten sie auf umsichtige Weise Informationen, zum Beispiel auch akustischer oder visueller Natur. So beklagte der Schriftsteller Robert Musil, dass die neuere Bauweise (um die Jahrhundertwende vom 19. in das 20. Jahrhundert wohlgerückt) den geheimnisvollen Ort der Tür entzaubere:

Eine Türe besteht aus einem rechteckigen, in die Mauer eingelassenen Holzrahmen, an dem ein drehbares Brett befestigt ist. Dieses Brett läßt sich gerade noch zur Not verstehen. [...] Dennoch hat auch dieses Brett schon das meiste von seiner Bedeutung eingebüßt. Noch bis zur Mitte des vorigen [19.] Jahrhunderts konnte man an ihm horchen, und welche Geheimnisse erfuhr man bisweilen! Der Graf hatte seine Stieftochter enterbt, und der Held, der sie heiraten sollte, hörte gerade noch rechtzeitig, daß man ihn vergiften wolle! Das sollte einer in einem zeitgenössischen Haus versuchen! Ehe er dazu käme, an der Tür zu horchen, hätte er schon alles schon längst durch die Wände erfahren.⁵⁴

Auch bei Musil ist – oder zumindest war – die Wand ein Moment des akustischen Abschlusses, der an der Tür überwunden werden kann und somit die verschlossenen Informationen preisgibt. Ähnliches gilt für die visuellen Informationen, wie Siegert an der *Porte de Duchamp* klarmacht. Hier löste der Künstler Marcel Duchamp ein architektonisches Problem in der kleinen Wohnung, die er mit seiner damaligen Partnerin Lydie Sarazin bewohnte:

Zwei aneinanderstoßende Türen trennten das Schlafzimmer vom Badezimmer und das Schlafzimmer vom Arbeitszimmer, mit dem Effekt, dass wer immer vom Badezimmer ins Schlafzimmer ging oder umgekehrt, riskierte, vom Arbeitszimmer aus gesehen zu werden.⁵⁵

So habe sich Lydie Sarazin auch eines Tages in der Situation wiedergefunden, auf dem Weg vom Bade- zum Schlafzimmer auf Duchamps Schwager zu treffen. Sie war nackt, er offenkundig nicht. Um diese Situation zu vermeiden, entwarf Duchamp eine Doppeltür, deren Angel sich genau an der Schnittstelle dieser Zimmer befand. Wer nun also vom Arbeitszimmer ins Schlafzimmer trat, öffnete diesen Zugang und schloss damit gleichzeitig die Tür zum Bad, und anders herum, wer aus dem Bad ins Schlafzimmer trat, verschloss die Tür (und damit die Sichtachsen) zum Arbeitszimmer. Diese Doppeltür regelt

54 Robert Musil: Tür und Tor, in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiografisches, Essays und Reden, Kritik, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 504–506, hier S. 504.

55 Siegert: Türen, S. 154.

und prozessiert damit also Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, öffentlichen und privaten Raum sowie damit einhergehend auch ein Macht- und Gendergefälle, das am Bild der nackten Lydie Sarazin klar codiert scheint. Die scheinbar banale Feststellung, dass eine verschlossene Tür auch vor Blicken schützt, wendet Siegert mithilfe der psychoanalytischen Thesen Jacques Lacans in ein Gefüge aus Begehrlichkeiten: Begehren entsteht im Entzug.

Dieses Begehren des Entzogenen schlägt sich auch im kunsthistorischen oder bildwissenschaftlichen Diskurs über das Trompe-l'Œil nieder und wird hier mit weiteren Oppositionen sinnlicher Natur, namentlich des Sehannes und des Tastsinnes, verknüpft. In der Geschichte, die gemeinhin als Urszene des Trompe-l'Œils stilisiert wird, dem Malerwettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis, findet sich bereits diese Opposition zwischen Sehen und Berühren:

Der zuletzt Genannte [Parrhasios] soll sich mit Zeuxis in einen Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung des Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.⁵⁶

Darstellungen dieser Szene zeigen Zeuxis oft im Vollzug des buchstäblichen Entdeckens und Enthüllens, beim Versuch, den Vorhang beiseitezuschieben, nur um an der Bildoberfläche abzurallen.⁵⁷ Der Wettstreit findet hier also nicht nur auf der Ebene der Maler statt, sondern auch auf der Ebene der Sinne und des angenommenen Wahrheitsgehaltes, den sie produzieren. Während die Augen und damit der Sehsinn derart getäuscht werden können und dem Trompe-l'Œil seinen Namen verpassen, ist es die Hand und der Sinn der Haptik, die diese Täuschung aufzulösen vermögen. Die Verbindung des scheinbar unmittelbaren Sinnes der Haptik mit dem täuschungsanfälligen Sinn der Visualität ist ein gängiger Topos in der Kunstgeschichtsschreibung zu Trompe-l'Œils. Auf diese Verbindung soll später noch eingegangen werden.

56 Plinius: Naturkunde, Buch XXXV, § 65.

57 Patrick Crowley hat darauf aufmerksam gemacht, dass in Plinius' Text tatsächlich gar nicht von einer Berührung durch Parrhasios die Rede ist, sondern sie lediglich suggeriert wird; siehe Patrick R. Crowley: Parrhasius' Curtain, or, a Media Archaeology of a Metapainting, in: Pantelēs Michelakēs (Hrsg.): Classics and Media Theory, Oxford 2020, S. 211–236, hier S. 225.

Der Metaphorizität des Abschlusses (und der allenfalls selektiven Öffnung) durch die Tür steht das Fenster als bedingungslose Öffnung und Sinnbild von Transparenz gegenüber. Auch hier findet sich eine ebenso oft zitierte wie missverstandene Urszene. In seinem 1435/36 erschienenen Maltraktat *De Pictura* empfiehlt der Theoretiker Leon Battista Alberti, sich zur Vorbereitung auf ein Gemälde eine rechteckige Fläche auf dem Bildträger zu markieren:

Als erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster [fenestra aperta], durch das ich das betrachte, was hier gemalt werden soll.⁵⁸

Die markierte Fläche, die Alberti als ein »offenstehendes Fenster« dient, wurde zur Leitmetapher für eine Vorstellung von Bildlichkeit, die zum einen einer naturalistischen Darstellung des Bildinhalts entspricht und zum anderen ihre Bindung an den materiellen Bildträger komplett negiert. Das Gemälde nimmt praktisch den Platz ein, den eine Aussicht durch ein Fenster belegen würde, der Bildrahmen wäre deckungsgleich mit dem Fensterrahmen. Die Kunsthistorikerin Karin Gludovatz kritisiert diese Interpretation als verkürzte Lektüre Albertis, dem die Verbindung von materiellem, flachem Bildträger und dargestelltem Bildraum durchaus bewusst war.⁵⁹ Hier seien nämlich die Grenze des Bildträgers und die Grenze des Bildes eben nicht deckungsgleich, das offenstehende Fenster mache nur einen Teil der zu bemalenden Fläche aus. Der Bildträger verschwinde hier also nicht oder werde gar überwunden, sondern gerade die Verbindung des Bildraumes mit der Fläche werde thematisiert.

Dennoch hält sich das Fenster als Sinnbild des Transparenzparadigmas hartnäckig. Louis Marin befasst sich in seinem Aufsatz *Representation and Simulacrum*⁶⁰ ebenfalls mit der Gegenüberstellung von Transparenz und Opazität und ihrer Verbindung zum Trompe-l'Œil. Im Trompe-l'Œil mache sich eben gerade die bereits verloren geglaubte Opazität der Bildfläche wieder bemerkbar. Wenn in einem Stilleben, also derjenigen Gattung, die als prädestiniert für das Trompe-l'Œil wahrgenommen wird, nun beispielsweise eine Fliege auf einer Frucht sitzt oder ein Wassertropfen an einer Karaffe herunterläuft, so fragt sich Marin, wo dieses Phänomen nun eigentlich statt-

58 Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2011, Buch I, Kapitel 19.

59 Diese Gedanken stammen aus einem unveröffentlichten Manuskript, das Karin Gludovatz freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

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

finde.⁶¹ Befindet es sich *im* Bild oder *auf* der Bildfläche? Trompe-l'Œil spielen mit eben dieser Verunsicherung und mit der Verunklarung der Grenzen von Bildfläche und Bildraum und lassen damit die Darstellung oszillieren. In einem Verhältnis der Repräsentation zwischen Ding und Zeichen übersteigt die Nachahmung der Trompe-l'Œils das Nachgeahmte, ihre Mimesis wird *exzessiv*.⁶² Wenn das Bild also wirklich so geöffnet sei wie Albertis Fenster, dann, so formuliert Marin, schließe das Trompe-l'Œil diese Öffnung wieder.⁶³ Oder anders gesagt, die angenommene Transparenz des Bildes, das Hindurchsehen, wird von der Opazität der Bildfläche eingeholt. Hier kommt das Moment der Schließung in das von Transparenz bestimmte Paradigma des Fensters hinein – man könnte auch sagen, ein Türelement.

Der Philosoph und Medientheoretiker Jean Baudrillard hingegen spricht dem Trompe-l'Œil ein Oszillieren genau zwischen Fläche und Raum sowie zwischen den Gattungen zu. In seiner gattungsübergreifenden Eigenschaft, die Malerei mit Architektur und Skulptur verbinde, sei es geradezu dezidiert ein »anti-painting«⁶⁴. Während die meisten Trompe-l'Œil-Theorien auf den Konnex zwischen Trompe-l'Œils und der Malereigattung des Stillebens hinweisen, so sieht Baudrillard die beiden geradezu als Gegensätze an:

[S]till life always preserves the weight of real things, marked out by horizontality, whereas trompe-l'oeil plays on weightlessness marked out by the vertical field. Everything is in suspense, both objects and time, and even space; [...] the projected shadow of trompe-l'oeil is not a depth derived from any real source of light.⁶⁵

Während das Stilleben also auf eine Horizontalität abziele, sei es genau die Betonung des vertikalen Charakters, den das Trompe-l'Œil bestimme. Darüber hinaus sei das Trompe-l'Œil ohnehin ein Hybrid, das sämtliche Gattungen aufrufe, nur um sie dann gleich wieder zu unterlaufen: »Thus trompe-l'oeil transcends painting. It is a game of reality which, since the sixteenth century, takes on fantastic dimensions and ends up by removing the divisions between painting, sculpture and architecture.«⁶⁶ Obwohl Baudrillard die in-

61 Siehe ebd., S. 316.

62 »[T]he thing painted is no longer the representation of the ›real‹ thing, but its presentation in its double: trompe-l'oeil, or mimesis in excess«, ebd., S. 315.

63 Siehe dazu Bernhard Siegert/Helga Lutz: Metamorphosen der Fläche. Eine Medientheorie des Trompe-l'Œils von der flämischen Buchmalerei bis zum niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts, in: Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hrsg.): Die Wiederkehr der Dinge, Berlin 2011, S. 253–284, hier S. 255–256.

64 Baudrillard: The Trompe-l'Œil, S. 53.

65 Ebd., S. 56.

66 Ebd., S. 59.

tarsierten Trompe-l'Œils bekannt sind und er die Wandpaneele des *Studiolo* in Urbino durchaus in seine Analysen einbezieht, ließe sich seine These historisch und gattungstechnisch erweitern. Denn bereits im 15. Jahrhundert untergräbt das intarsierte Trompe-l'Œil darüber hinaus die Unterscheidung zwischen Bild und Möbel. Intarsien betten sich in die bestehenden Architekturen ein und ahmen diese in einer transformationsontologischen Mimesis nach: Sie begnügen sich nicht damit, bei der Nachahmung eines Möbels oder der Architektur stehenzubleiben, sondern übersteigen diese und erzeugen somit zuallererst hybride Umgebungen und Realitäten.

Das Trompe-l'Œil ist somit ein unhintergebares Medium der Repräsentationskritik im Sinne einer Trennung zwischen Bild und Ding. Hier sei alles artifizuell, so Baudrillard weiter, die dargestellten Dinge seien leere Zeichen, und sowohl Tiefe als auch Licht können keiner reellen Quelle zugeordnet werden. Das Trompe-l'Œil entziehe sich somit dezidiert einem Repräsentationsverhältnis:

In trompe-l'oeil these objects appear in isolation; they have as it were eliminated the discourse of painting. What is more, they no longer ›figure‹, they are no longer objects and they are no longer random. They are blank signs, empty signs, speaking an anticereimonial and antirepresentation, whether social, religious, or artistic.⁶⁷

Als Anti-Repräsentation scheint es klar, dass Baudrillard einer Entsprechung oder Verwechslung des Dinges mit dem Bild nicht folgen kann. Stärker noch: Es sei dem Trompe-l'Œil niemals um diese Verwechslung gegangen. Stattdessen sieht er in diesem Genre eine Möglichkeit zur Bestätigung seiner Theorie der Simulakren. Im Trompe-l'Œil vollziehe sich im höchsten Maße diejenige Operation, die Baudrillard sämtlichen Medien diagnostiziert, nämlich ein Simulakrum oder eine Simulation zu etablieren, auf die man sich im vollsten Bewusstsein einlasse. Was zunächst kulturpessimistisch anmutet, ist eher ein Verständnis dafür, dass eine Realität, die außerhalb von Medien stattfindet, nicht gegeben ist. So, formuliert Baudrillard weiter, sei in der Übersteigerung der Realität das Prinzip Realität bereits ins Wanken gekommen: »throwing doubt on the reality of that third dimension in mining and outdoing the effect of the real, throwing radical doubt on the principle of reality«⁶⁸. Diese radikale Verunsicherung der Realität zeigt sich an dem räumlichen Verhältnis, dass das Trompe-l'Œil etabliert. Während ein zentralperspektivisches Bild einen Raum *hinter* der Bildfläche eröffne, stülpe sich das Trompe-l'Œil

67 Ebd., S. 54.

68 Ebd., S. 58.

nach vorne und in den Raum der Betrachter*innen hinein: »Here depth is inverted: while all space in painting since the Renaissance is ordered by a vanishing line that moves into depth, in trompe-l'oeil the effect of perspective is somehow thrown forward.«⁶⁹ Gegenstände ragen scheinbar in den Raum hinein. Spätestens hier wird klar, dass diese Gegenstände nicht mit den reellen verwechselt werden sollen, sondern stattdessen reines Bild oder Hyperbild sind. Gerade die Trompe-l'Œil-Objekte, die sehr weit in den (angedeuteten) Raum hineinragen, wirken seltsam verzerrt und somit gar nicht »natürlich«. Stattdessen zeigen sie sich auf eine Art und Weise, die nur im Bild möglich ist, nämlich gleichzeitig aus mehreren Perspektiven. Pierre Chastels Vergleich zwischen den Perspektivintarsien und der Epoche des Kubismus⁷⁰ scheint sich also auch hier zu bewahrheiten. Ein Beispiel dafür findet sich in der Darstellung eines Lesepults im Gubbio-*Studiolo* (Abb. 53). Das schräg dargestellte Pult steht mit seinem Fuß auf den unteren Sitzbänken, während die Ablage in den geöffneten Raum zwischen den Gittertüren hineinragt; ein Umstand der dadurch noch besonders betont wird, dass das Pult von der rechten Tür angeschnitten wird. Der Schlüssel, der von einem Haken an der dreieckigen – selbst ausgehöhlten – Seitenwand des Pultes baumelt, wird durch ein gehängtes Instrument auf der Rückseite der Nische und ein gehängtes Emblem am oberen Nischenrand vervielfältigt, wodurch diese drei Ebenen strukturell in Verbindung gebracht werden. Während das Motiv des Hakens die Verbindung betont, ist es das Pult selbst, das diese Verbindungen wieder untergräbt. Zum einen steht es mit dem Fuß in einer räumlichen Ebene, die sich vor der Wandebene befindet, der obere Teil scheint auf den ersten Blick allerdings in die Nische hineinzuragen. Insgesamt ergibt sich der Eindruck, das Pult befinde sich sowohl *vor* als auch *in* der Nische – eine räumliche Unmöglichkeit.

Wenn in den Gemälden Georges Braques ein Bildobjekt, beispielsweise ein Klavier und eine Mandola in dem gleichnamigen Gemälde,⁷¹ in seine Einzelteile zerlegt und aus verschiedenen Perspektiven dargestellt wird, die auf kein kohärentes *Ding* mehr verweisen, dann lässt sich der Vergleich von Chastel nachvollziehen. Der Kunsthistoriker James Elkins verweist auf die diversen Perspektiven, die innerhalb einer Wandseite des Urbino *Studiolo* anhand der Gegenstände eingenommen werden und eine eindeutig festgelegte Betrachter*innensituierung unmöglich machen: »This panel [*Studiolo* Urbino,

69 Ebd.

70 Siehe Chastel: *Marqueterie*, S. 153.

71 Georges Braque, *Klavier und Mandola*, Winter 1909–1910, Öl auf Leinwand, 91,7 x 42,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

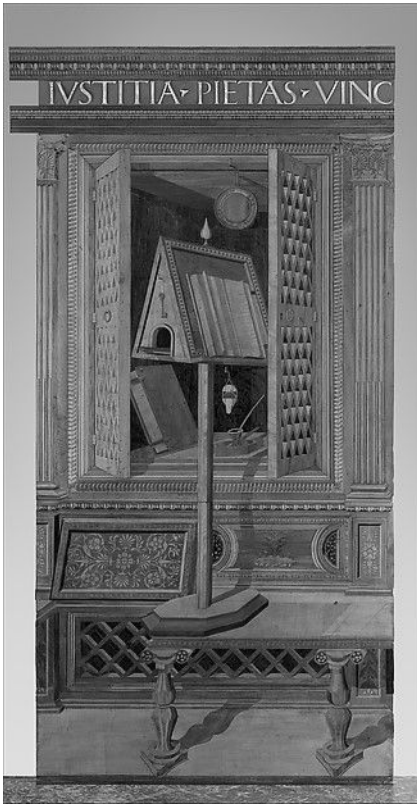


Abb. 53

MLM] is an object-oriented picture, in that it does not possess unified space, but is composed of individual objects, many with their own horizon lines and vanishing points (indeed, its cartoon must have been a wonderful palimpsest of independent constructions)«⁷². Indem Elkins auf die Herstellungssituation verweist, wird erneut der gespaltene, plurale Charakter der Intarsien betont, der ihnen in jedem Schritt, von der Planung über die Herstellung bis zur Rezeption, innewohnt. Eine Vereinheitlichung ist letztlich unmöglich.

Diese Spaltung der Perspektiven wird hier nicht nur anhand einer gesamten Bildfläche vorgenommen, sondern im Falle des Leseopults sogar in einen einzelnen Gegenstand verlagert. Die Perspektivsituation eines Gegenstandes ist nicht mehr einheitlich, der Gegenstand zeigt sich aus mehreren Blickwin-

72 James Elkins: *The Poetics of Perspective*, Ithaca 1994, S. 131.

keln und ist somit selbst inhärent gespalten. Das Bild übersteigt damit die Möglichkeiten der Realität, die einem ohne Zuhilfenahme anderer Medien nur eine Perspektive aus einer Situation heraus erlaubt. Das Trompe-l'Œil weist somit eine Hyperpiktoralität auf, die Möglichkeit, dass ein Bild mehr zeigen kann als eine wie auch immer angenommene nachgeahmte Realität. Als bildlicher Überschuss exemplifiziert es nahezu Baudrillards und Marins Thesen.

In der Analyse von Intarsien lässt sich weiterhin mit Baudrillard (und Marin) an die grundlegende Verunsicherung, die das Trompe-l'Œil auszulösen vermag, anknüpfen. Es scheint ferner kaum zu verwundern, dass Schranktüren eine so zentrale Rolle in den Trompe-l'Œils der Intarsien spielen. Sie sind Motive, die ihren eigenen Übertritt stets thematisieren. In diversen Winkeln geöffnet und durchbrochen, verweisen sie auf ebenjene Fragen nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und damit auf epistemische Schieflagen, die mit dem Türen-Diskurs aufgeworfen wurden. Während sowohl Latour als auch Siegert von einer starken Dichotomie zwischen geöffnet und geschlossen (und damit sichtbar und nicht sichtbar) ausgehen, verweisen die in unterschiedlichen Winkeln zueinander positionierten Türen auf die Latenz dieser Dichotomie und belegen einen Raum dazwischen. Darüber hinaus untergraben sie ebenfalls die strenge Dichotomie von offen/sichtbar und geschlossen/unsichtbar, indem sie sich als durchbrochene Gitter inszenieren und somit die Gleichzeitigkeit einer geschlossenen Tür und des verschlossenen, jedoch sichtbaren Inhalts dahinter aufrufen. Diese Gleichzeitigkeit wurde dann in der Moderne durch einen Materialwechsel hin zu Glas ermöglicht, das die verschlossenen Gegenstände sichtbar bleiben lässt und zugleich doch vor Schmutz und Diebstahl schützt.⁷³ Diese Gitterdarstellungen sind laut Olga Raggio ein Motiv, das erst durch und mit Intarsien aufkam, und sie durchliefen vorher eine Genealogie der Nischendarstellungen durch diverse Gattungen: »By the 1470s the motif of the illusionistic half-open cupboards presented in perspective and revealing trompe l'oeil ›still lifes‹ of books and objects had a number of important precedents, in Florence as well as in Northern Italy, in religious as well as in secular settings.«⁷⁴ Liturgische Gegenstände, die in Nischen dargestellt wurden und sich als Fresken an den Wänden befanden, sind spätestens seit Taddeo Gaddi bekannt, der zu Beginn des 14. Jahrhunderts tätig war. Aus diesen Darstellungen, so Raggio, entwickelte sich das Trompe-l'Œil

73 Göttel und Krautkrämer beschreiben Glasscheiben als ein »Relais zwischen Raum und Bild«; Göttel/Krautkrämer: Einführung, S. 8.

74 Raggio: Gubbio Studiolo, S. 105.

der Nischendarstellungen mit den angelehnten Schranktüren, das sich das erste Mal um 1440 herum in der Nordwand der Sakristei der Florentiner Kathedrale findet.⁷⁵ Dass diese Türen eine Form der Selbstreferenz sind, wurde an verschiedenen Stellen bereits erörtert. Als Türen auf Türen führen sie in eine mediale und repräsentationale Schleife, in der das Ding und das Bild miteinander verschwimmen. Darüber hinaus allerdings sind die Gittermuster der Türen auch eine Möglichkeit, die Techniken und Materialien der Intarsie voll zur Geltung zu bringen. Gerade Linien und Schnitte sind das Hauptmedium der Intarsie, und die Gittertüren fungieren praktisch wie eine *Mise-en-abyme*-Struktur der Intarsie selbst. Indem sich hier stetig überkreuzende Linien schneiden, werden einige Objekte sichtbar gemacht, während andere verborgen werden. Die durch die Gittertüren durchscheinenden Objekte sind – ebenso wie die intarsierten Bildfelder – beschnitten und gerahmt. Als weitere Bildebene machen sie auf die buchstäbliche Vielschichtigkeit der Bilder aufmerksam. ›Sehen‹ bedeutet bei Intarsien immer ein Wechselspiel aus *hindurchsehen*, beispielsweise durch Architekturen, Rahmen, Türen usw., und *daraufblicken*, da sich die Materialität des Holzes immer wieder vor eine allzu transparente Lesart schiebt. Opazität und Transparenz treten hier gleichzeitig auf und verschwimmen in ihrer Distinktion.

Weiterhin stellen die Gittertüren die Hyperpiktorialität aus, indem hier nun auch dasjenige Element, das sonst einen Schutz vor Blicken und sämtlichen Umwelteinflüssen bieten soll, in eine bildgebende Struktur umgewandelt wird. Die Tür wird zum Fenster, durch das sich das »Spiel«⁷⁶ des *Trompe-l'Œil*s umso dringlicher zeigt: Hier wird angedeutet oder angerissen, was sich hinter den Türen verbirgt, und somit die Begehrlichkeit danach gesteigert. Das Gittermuster scheint somit das letzte Stadium einer Relation zwischen den Bildern auf den Türen und den Gegenständen dahinter zu sein, die der Historiker Orest Ranum in all ihrer Ambiguität beschreibt: »Die Bilder auf den geschlossenen Türen sind eine Semiotik der offenen Türen und bekräftigen die Bedeutung des Kabinetts für die Privatsphäre.«⁷⁷ Die Gittertüren sind semitransparent in ihrer durchbrochenen Form sowie ihrem halb geöffneten, halb geschlossenen Status. Als derart latente, hybride Bildelemente schaffen

75 »The interplay of the half-open lattice shutters in the Florentine sacristy's cupboards was, however, a completely original motif«; ebd.

76 Baudrillard: *The Trompe-l'Œil*, S. 59. Von einem Spiel mit der Realität spricht auch Teja Bach: »Das Gelingen des Spiels entscheidet sich an seinen Rändern«; Teja Bach: *Brunelleschi und der Holzschnitzer*, S. 73.

77 Ranum: *Refugien der Intimität*, S. 232.

sie somit auch Räume, die zwischen privat und öffentlich oszillieren und somit »heterogene Seinsbereiche«⁷⁸ etablieren. Inwiefern diese Oszillation mit Semantiken der Gewalt und des Abjekten einhergeht, soll im Folgenden weiter ausgeführt werden.

Die Gewalt des Trompe-l'Œils

Der Übertritt zwischen diesen Seinsbereichen geht nicht immer friedlich vonstatten. Gerade das Trompe-l'Œil als Ort des Übergangs und der medialen Selbstreflexion ist somit häufig auch mit semantischen Feldern des Schlitzens, Aufbrechens und Durchbohrens verbunden, die auf die Vehemenz und Gewalt dieses Übertritts aufmerksam machen. Von den Abfällen des Asaroton-Mosaiks über zerschlitzte Vorhänge in mittelalterlichen Buchilluminationen; von den aufgebrochenen Nahrungsmitteln, die sich kurz vor dem Verderben befinden, in den niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts hin zu den zerbrochenen Glasscheiben französischer Gemälde des 18. Jahrhunderts⁷⁹ und nicht zuletzt zu den toten Vögeln, die als Jagdtrophäe aufgehängt werden, scheint der Bereich des Trompe-l'Œil mit dem Abjekten, Toten und Zerbrochenen zusammenzuhängen.⁸⁰ Dazu passt, dass das prominente Tier des Trompe-l'Œils die Fliege zu sein scheint, die zum einen als elementare Bildverunsicherung auftritt, da man sich nicht sicher sein kann, ob sie denn *im* Bild oder *auf* der Bildfläche sitzt.⁸¹ Als sowohl allgegenwärtiges wie auch abjektes Tier stellt sie einen steten Einbruch des Anderen sowie eine Verunsicherung der symbolischen Ordnung dar. Mit der Fliege als Tier des Teufels und des Zerfalls hält nicht zuletzt der Tod Einzug in die Bilder. Die Kunsthistoriker*innen Thomas DaCosta Kaufmann und Virginia Roehrig Kaufmann

78 Siegert: Öffnen, Schließen, S. 103.

79 Siehe Monika Wagner: Das zerbrochene Glas. Opake Kommentare in einem transparenten Medium, in: Corina Caduff/Anne-Kathrin Reulecke/Ulrike Vedder (Hrsg.): Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile, Boston 2010, S. 69–80.

80 Auf diesen Zusammenhang verweisen auch Siegert und Lutz; siehe Siegert/Lutz: Metamorphosen der Fläche, S. 254.

81 Die Literatur zur Fliege als Trompe-l'Œil ist mannigfaltig und soll deshalb hier nur kurz angerissen werden. Für einen umfassenden Blick auf die Fliege als kulturelles Tier siehe Peter Geimer: Fliegen. Ein Portrait, Berlin 2018, sowie Kemp: Fliege. Für Hinweise zur Fliege als Trompe-l'Œil-Tierchen: Karin Gludovatz: Kunststück Fliege. Produktive Bildstörung um 1400, in: Lutz/Siegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis, S. 49–74; Hoffmann, Miriam/Schwertfeger, Susanne: Die Fliege an der Wand. Von illusionistischen Insekten und dem kontemplativen Mehrwert der getäuschten Sinne, in: Tierstudien II (2017), S. 49–60; Linda Keck: Zwei Fliegen. Zum Stand der Dinge im Stillleben, in: Tierstudien II (2017), S. 61–68.

verweisen auf die nicht ungängige Praxis Joris Hoefnagels, in seinen Stundenbüchern neben den gemalten Trompe-l'Œils auch die Flügel der tatsächlichen Tiere aufzukleben: »On several of the pages on which insects are shown, the actual wings of the creatures represented have been glued onto the page next to the body of the creature represented.«⁸² Symbolische und reale Ebene verschränken sich hier und werden in mindesten zwei Trajektorien lesbar: Zum einen löst sich das Trompe-l'Œil heraus aus seinem illusionshaften Status und wird ein wahrhaftiges Ding, es *inkarniert*. In die andere Richtung gelesen, könnte man sagen, dass hier die Bildwerdung des Tieres mit seinem Tod einhergeht.

Baudrillard überführt die Gewalt des Trompe-l'Œils letztlich in sein logisches Ende: Das Übertreten und Verdrehen der symbolischen Ordnung münde in nichts Geringerem als dem Tod. »Here death is what is most at stake, the very thing to which one accedes in the reversal of the perspectival system of representation.«⁸³ Er bezieht sich hier stark auf die Quodlibet-Tradition der abgegriffenen, zerrissenen Papiere, die sich aufrollen und dadurch vom Hintergrund abheben. Diesen Dingen sehe man ihr Alter an, ihnen sei eine inhärente vergangene Zeitlichkeit bereits eingeschrieben: »These are objects that have already endured: time here has already been, space has already taken place.«⁸⁴ Baudrillards Diagnose ließe sich allerdings auf sämtliche anderen Bildobjekte im Trompe-l'Œil übertragen. Lutz und Siegert nennen die Dinge des Trompe-l'Œils ›aufsässig‹, da sie sich einem Handlungs- und damit einem Sinnzusammenhang verweigern und als solche Störungen eine inhärente Agency haben:

Aus der Aufsässigkeit, die aus der Unterbrechung des Verweisungszusammenhangs des ›Zeugs‹ resultiert, beziehen die Stillebendinge nicht nur ihren ästhetischen Reiz, sondern auch die ihnen innewohnende Macht. Die Störung des Verweisungszusammenhangs präsentiert sie in einer hochgradig artifiziell komponierten Unge-störtheit. [...] Aus der Unterbrechung des Verweisungszusammenhangs resultiert indes zugleich die Appellfunktion, die Stillebendinge besitzen. Sie appellieren nicht nur zum akribischen Studium, insbesondere wo sie ihr Inneres zeigen, sondern zum antizipatorischen Vollzug, sie fordern den Betrachter auf, mimetisch die unter-

82 Thomas DaCosta Kaufmann/Virginia Roehrig Kaufmann: The Sanctification of Nature. Observations on the Origins of Trompe l'oeil in Netherlandish Book Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, in: The J. Paul Getty Museum Journal 1991, S. 43–64, hier S. 60.

83 Baudrillard: The Trompe-l'Œil, S. 57.

84 Ebd., S. 55.

brochene Handlungskette zu komplettieren. Objekte auf Stilleben sind Handlungshypothesen.⁸⁵

Trompe-l'Œils verweisen also immer schon auf eine Abwesenheit, sei es der menschlichen Bildfiguren, der begonnenen Handlung, der bereits vergangenen Zeit oder des klar bildlich zuzuordnenden Raumes. Stets scheinen sie einen Mangel auszudrücken, der sich letztendlich auch gattungstheoretisch niederschlägt. Die den Trompe-l'Œils zugeordnete Gattung des Stillebens ist aufgrund ihres fehlenden menschlichen Bildpersonals sowie der daraus resultierenden nicht-existenten *istoria* in der Hierarchie der Gattung zuunterst eingeordnet worden. Allerdings kann, wie Lutz und Siegert es vorschlagen, vermittelt über die Mimesis eine Aufforderung zur Handlung hergestellt werden. Die Handlung bliebe hier also nicht nur bildintern, sondern würde auf den Realraum ausufern.

Trompe-l'Œils befinden sich in einem stetigen Status der Latenz und unterlaufen somit permanent die symbolischen Ordnungen. Sie sind Hybridobjekte im wahrsten Sinne des Wortes, verschalten sie doch nicht nur Sphären von bildlicher und realer Wirklichkeit, sondern auch von Leben und Tod, einer der elementarsten kulturtechnischen Unterscheidungen. In Intarsien entwickeln sie aufgrund ihrer Technik und Materialität noch einmal eine besondere Brisanz, da sie geschnitten werden und ihnen die gewaltvollen Operationen des Zerteilens und Zerschneidens auf besondere Weise eingeschrieben sind.

85 Siegert/Lutz: Metamorphosen der Fläche, S. 254.

