

Rahmen als Operation

Intarsien sind, das wurde im Laufe dieser Abhandlung deutlich, ein Gegenstand, der sich durch seine Verflochtenheit und Unabgeschlossenheit auszeichnet. Die dargestellten Bildobjekte lassen sich hier nicht von ihrer Materialität und Technizität lösen, sondern sind untrennbar mit diesen verknüpft. Die häufig angemerkte Monotonie der dargestellten Objekte in den Intarsien – Stillleben, Landschaften, nur sehr vereinzelt und isoliert Heiligenfiguren¹ – wird im Rahmen dieser Arbeit nicht als qualitativer Mangel begriffen, wie unter anderen Vasari es formuliert hat,² sondern lässt sich als Figuration der Medialität der Intarsien begreifen; die dargestellten Objekte generieren sich zuerst aus ihrer medialen und materiellen Verfasstheit heraus. Im Folgenden soll der Rahmen der Intarsien als eine solche Figuration begriffen werden, wobei es genauer wäre, von Rahmen im Plural zu Sprechen. Wie Intarsien selbst treten sie stets im Verbund und im Exzess auf: Eine intarsierte Fläche hat meist nicht nur eine Rahmung, sondern mehrere, sowohl zwei- als auch dreidimensionale. Intarsien sind ohne Rahmen nicht denkbar. Dass hier sprachlich zwischen den zwei- und dreidimensionalen Rahmen unterschieden werden muss, verweist bereits auf ihre besondere Hybridität. An den Rahmen der Intarsien verschränken sich die Diskurse über Materialität(en) und *Trompe-l'Œil*, die in den vorherigen Kapiteln bereits entfaltet wurden. Rahmen und Intarsien spiegeln einander.

Die Verbindung lässt sich bereits auf der Ebene des Materials und der involvierten Personen ziehen. So bestehen sowohl der Rahmen als auch die intarsierten Bilder aus dem Material Holz, eine Eigenschaft, die die Intarsien mit vormodernen Bildtafeln teilen. Bis ins 15. Jahrhundert wurden »Gemälde und R[ahmen] aus demselben Stück Holz geschnitten oder R[ahmen]-Leisten auf die Tafeln aufgeleimt.«³ Darüber hinaus waren die Intarsiatoren häufig auch als Rahmenschnitzer tätig. So werden in der *Novella dell Grasso* dem *Intarsiatore* Manetto Ammanatini folgende Fähigkeiten zugeschrieben: »[U]nter anderen Dingen hieß es von ihm, er mache sehr schöne Intarsien: manchen Aufbau für Bilderrahmen, manches Altarbild und Ähnliches, worauf sich

1 Siehe Dubois: Zentralperspektive, S. 100–101.

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

3 Vera Beyer: Rahmen, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.) Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2011, S. 364–367, hier S. 366.

damals noch nicht jeder Holzschnitzer verstand«⁴. Intarsienschnitzen und Rahmenschnitzen sind in der Renaissance (noch) miteinander verwandte Techniken. In dem Spiel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, das man Intarsien attestieren kann, kommt den Rahmen eine besondere Rolle zu, da sich an ihnen die verschiedenen Ebenen und Trajektorien der Verbildlichung nachvollziehen lassen. Dass ein Rahmen – wie auch ein intarsiertes Bild – selten allein auftritt, macht auf die besondere Bedeutung der Rahmen aufmerksam. In den Intarsien der Renaissance kommen Rahmen andere Funktionen zu als jene, die ihnen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und damit der beginnenden Moderne zugeschrieben werden. Mit der aufkommenden Moderne und der autonomen Ästhetik der Bilder werden Rahmen vielfach als Grenzen, Isolatoren und allenfalls schmückendes Addendum beschrieben. Der Rahmen ist hier sowohl materiell als auch ideell getrennt vom Kunstwerk und nachgelagert.

Dieses hierarchisierte Verhältnis von Bild und Rahmen hat Einzug in viele Praktiken der Bilddarstellung, -bearbeitung, und -pflege sowie in ein praktisches Alltagswissen von Bildern gehalten. Die Kunsthistorikerin Vera Beyer verweist darauf, dass es ab dem 16. Jahrhundert üblich wird, »Bilder erst nach der Vollendung vom Maler zumeist von einer anderen Person rahmen zu lassen.«⁵ Dies begründet sie mit der »zunehmenden Transportabilität« der Bilder, die ein »relativ lockeres Verhältnis zwischen dem neuzeitlichen Tafelbild und seiner Rahmung«⁶ etabliert. Mit der zunehmenden Mobilität der Bilder und damit ihrer Eigenschaft, in Zusammenhänge, Sammlungen usw. eingefügt und wieder herausgelöst zu werden, wandelt sich die Verbindung zwischen Bild und Rahmen zur Sollbruchstelle. Mit der Entstehung von Museen etabliert sich auch die Praxis, alle Gemälde einer Sammlung mit einheitlichen Rahmen zu versehen – ein Akt, den der Kunsthistoriker Wilhelm von Bode mit einer Uniformierung gleichsetzte.⁷

Dass die Rahmen berühmter Gemälde oftmals nicht mehr bekannt sind oder, falls doch, kaum wahrgenommen werden, monierte auch der Philosoph José Ortega y Gasset 1928: »Einen Rahmen sehen wir nur, wenn wir ihn in der

4 Antonio Manetti: *Novelle*, S. 28.

5 Beyer: *Rahmen*, S. 366.

6 Ebd.

7 Siehe von Bode: *Bilderrahmen*, S. 243–244. Es ließe sich überlegen, ob Intarsien – neben vielen anderen Gründen wie der Abwertung als Kunsthandwerk, ihrer Verwendung, ihrer Größe etc. – auch deshalb kaum Einzug in museale Sammlungen gehalten haben, weil sich die Bildfelder nicht gut aus ihrer Verbindung mit den Rahmen herauslösen ließen. Sie eignen sich nicht als rahmenlose Einzelbilder.

Werkstatt des Schreiners sehen, das heißt, wenn er seiner Funktion entzogen, wenn er zur Disposition gestellt ist.«⁸ In Kombination mit einem Bild tritt der Rahmen – so Ortega y Gasset – an sich zurück. Gleichwohl hat der Rahmen eine Neigung zum exzessiven *Bildermachen*: »Umgekehrt verlangt der Rahmen ein Bild zu seiner Erfüllung, verlangt es so sehr, daß er, wenn es fehlt, eine Tendenz hat, alles in Bild zu verwandeln, was man durch ihn sieht.«⁹ Ortega y Gasset schreibt hiermit dem angenommenen nachgestellten, supplementären Objekt Rahmen eine *Agency* zu, die das Bild (oder vielleicht eher »die Bilder«) vom Rahmen her denkt. Damit wendet er sich gegen eine der gängigen Diskurslinien der Moderne, die den Rahmen als Beiwerk des Bildes versteht, das lediglich zur Hervorhebung und Begrenzung dient.

Um die zum Teil auch unterschwelligen Vorannahmen zu verdeutlichen, die eine heutige Herangehensweise an den Rahmen prägen, soll im Folgenden kurz auf die historischen Stationen des Diskurses um Rahmen und Bild eingegangen werden. Es wird zu zeigen sein, dass diese Perspektiven auf Rahmen sich nicht für eine gewinnbringende Auseinandersetzung mit Intarsien eignen, da der Rahmen der Intarsien gänzlich anders agiert. Zum einen lässt sich dies bereits historisch begründen. Der Rahmen tritt erst in dem Moment als eigenständiges Objekt von Analysen auf, wo er als ein Anderes zum Bild stilisiert wird. Diese Stilisierung geht mit einer Aufwertung des Bildes und damit einer Abwertung des Rahmens einher und lässt sich als Trennung und, mit Latour gesprochen, als ›Reinigungsarbeit‹ der Moderne begreifen.¹⁰ Diese Trennungen gelten für Bilder – und hier speziell für die Intarsien – der Vormoderne auf vielfältige Weise nicht. Intarsierte Bilder treten immer in Zyklen (Rohark) an Möbeln auf und exemplifizieren damit eine Bildgattung, die an körperlicher Nähe und Intimität sowie religiösen Praktiken orientiert ist.

Um der Wirkmacht des Rahmens Rechnung zu tragen, möchte ich ihn im Folgenden darüber hinaus als Operator verstehen, dem die Handlungsmacht zugestanden wird, als Mediator zwischen verschiedenen Bereichen, wie zum Beispiel Fläche und Raum, Ding und Zeichen sowie Seh- und Tastfeld, zu agieren. Der Rahmen zeigt, wie es häufig für die Kulturtechniktheorie festgehalten worden ist, einen Shift von den Subjekten und Objekten hin zu den

8 José Ortega y Gasset: Meditationen über den Rahmen, in: ders.: Gesammelte Werke, Stuttgart 1978, S. 209–216, hier S. 213.

9 Ebd., S. 211.

10 Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 20.

Verben:¹¹ ›Der Rahmen‹ bezieht sich auch immer auf die Tätigkeit, zu *rahmen*. Diese Tätigkeiten oder, genauer, Operationen sind dabei selbst keineswegs ahistorisch oder stehen außerhalb bestimmter Systeme, sondern sind als materiell-diskursive Assemblagen selbst Teil eben dieser Systeme und prägen diese aktiv mit. So schreibt Barad über die »Apparate« Niels Bohrs: »In my further elaboration of Bohr’s insights, apparatuses are not mere static arrangements in the world, but rather *apparatuses are dynamic (re)configurings of the world, specific agential practices/intra-actions/performances through which specific exclusionary boundaries are enacted.*«¹² Der Rahmen, so die These, ist aktiv an der Produktion von Differenzen beteiligt.

Aus der Material- und Diskursgeschichte des Rahmens lässt sich erkennen, dass er seit den wirkmächtigen Definitionen von Immanuel Kant und Karl Philipp Moritz an der Jahrhundertwende von 18. zum 19. Jahrhundert für eine reale und symbolische Trennung zwischen Bildern (zumeist Gemälden) und ihrer Umwelt steht. Rahmen sind dabei für Kant Medien der Amplifikation für ein ›eigentliches‹ Werk: »Selbst, was man Zieraten (*parerga*) nennt, d.i. dasjenige, was nicht die ganze Vorstellung des Gegenstandes innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude.«¹³ Der Rahmen wird hier äußerlich platziert und darf selbst auch nicht zu auffällig gestaltet sein, um nicht von dem Gemälde abzulenken; er ist »bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht«¹⁴. Moritz argumentiert ähnlich und erweitert das Konzept des Rahmens um das Moment der Isolation: »Warum verschönert der Rahmen ein Gemählde, als weil er es isolirt und aus dem Zusammenhange der umgebenden Dinge sondert. Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus einem und demselben Grundsatz. – Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes; der Rahmen umgrenzt wieder das Vollendete.«¹⁵

11 Vgl. Cornelia Vismann: Kulturtechniken und Souveränität, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), H. 1, S. 171–182.

12 Karen Barad: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, in: Signs. Journal of Women in Culture and Society 28 (2003), H. 3, S. 801–831, hier S. 816.

13 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X, Frankfurt am Main 2018, A42–43.

14 Ebd.

15 Karl Philipp Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente, Berlin 1793, S. 6.

Eine Kritik an diesem Paradigma der Abgrenzung wurde bereits von Vertreter*innen des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion formuliert. So führt der französische Kunsthistoriker und Philosoph Louis Marin in seinem Aufsatz *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren*¹⁶ eine semiologische Analyse des Rahmens durch. Bei Marin ist es nicht mehr der Kontext ›Kunst‹ oder ›Kunstwerk‹, der von einem Rahmen umfasst wird; für Marin ist der Rahmen ein Zeichen für die Repräsentation überhaupt. Fundiert in der Semiologie, ist der Rahmen für ihn ein Signifikant, der auf das Signifikat ›Repräsentation‹ im Allgemeinen hinweist, also ein Signifikant für das Signifizieren überhaupt:

»[R]epräsentier« bedeutet zunächst, etwas Abwesendes durch etwas Anwesendes zu ersetzen (was, nebenbei gesagt, die allgemeinste Struktur des Zeichens ist). Diese Ersetzung ist, wie man weiß, durch eine mimetische Ökonomie geregelt, denn die postulierte Ähnlichkeit des Anwesenden und Abwesenden autorisiert diese Substitution. Aber darüber hinaus bedeutet repräsentieren auch etwas zu zeigen, etwas Anwesendes auszustellen. Es ist also der Akt des Präsentierens selbst, der die Identität dessen, was repräsentiert wird, konstruiert und als solches identifiziert.¹⁷

Marin postuliert also keine supplementäre, nachgeschaltete Funktion des Rahmens, sondern eine inhaltskonstitutive Funktion. Er verweist auf den Akt des Präsentierens selbst, der durch sein Zeigen erst dasjenige hervorbringt, was gezeigt wird. In diesem Sinne löst sich der Begriff des Rahmens vom Medium des Gemäldes und lässt sich auf sämtliche umfassenden oder zeigenden Strukturen, ob nun visuell oder nicht, übertragen. Beyer kommentiert diese Entwicklung folgendermaßen:

Indem spätere Ansätze den Kunstbegriff an dieser Stelle durch einen Fiktionsbegriff ersetzen, rücken sie in den Blick, dass nicht nur Bilder-R[ahmen] den Status von Kunst ausweisen, sondern dass R[ahmen] in einem weiteren und abstrakteren Sinne als Markierungen von fiktionalen Repräsentationsmodi verstanden werden können.¹⁸

Marin versteht den Rahmen als einen diskursiven Operator, lässt dabei allerdings den materiellen Aspekt außer Acht. Im Folgenden möchte ich Marins These vom Rahmen als Operator um genau diese materielle Ebene erweitern und stütze mich hier erneut auf Barads Thesen. Der Rahmen soll in diesem

16 Louis Marin: *Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 7 (2016), H. 1, S. 75–97. Die Übersetzung beruht auf einem Vortrag, der 1987 gehalten und 1988 publiziert wurde.

17 Ebd., S. 76.

18 Beyer: *Rahmen*, S. 365.

Sinne als eine »materiell-diskursive Verschränkung«¹⁹ verstanden werden, die intraaktiv wirkt. Der Rahmen bildet selbst eine Verschränkung, im Sinne dieses Projekts ließe sich auch sagen: ein Scharnier zwischen dem Bereich der Realwelt und der Bildwelt. Als solches Scharnier ist er ein Ort besonderer Hybridisierung, was sich unter anderem auch an anderen Rahmengattungen der Zeit, wie Gemälden oder Buchmalerei, zeigt.

Auch Jacques Derrida beschäftigt sich in seiner Abhandlung *Die Wahrheit in der Malerei* mit dem Rahmen. Derrida legt hier eine dekonstruktive Relektüre der ästhetischen Theorien Immanuel Kants und Martin Heideggers vor. Dabei ist der Text nicht nur Text, sondern selbst performativ: Die Versatzstücke des Textes werden jeweils von kleinen Rahmensymbolen gerahmt, unterbrochen, geöffnet und geschlossen. Sätze werden abrupt beendet und nicht weitergeführt, ein darauffolgender Absatz beginnt an anderer Stelle. Die Leerstellen, die der Text aktiv produziert und ausstellt, machen einen großen Teil der Abhandlung aus.

Derrida unterzieht die Trennung zwischen Bild und Rahmen, die Kant vorgenommen hatte, einer Kritik. Das *parergon* ist laut Derrida nicht nur reines Beiwerk, das das ungleich wichtigere *ergon* schmückt, sondern beide Pole der Dichotomie bedingen und erschaffen sich gegenseitig. Das Werk erhält seine Bedeutung als solches nur durch die Betonung des Zierrats. Diese gegenseitige Bedingung ist dabei keineswegs ein passiver Moment, sondern aktiv und dynamisch zu denken. Dabei kommen hier erneut Vorstellungen zum Tragen, wie sie im Laufe dieser Arbeit für das Material Holz bereits beschrieben wurden²⁰:

Der Rahmen arbeitet in der Tat. Als Arbeitsstätte, Ursprung, der strukturell vom Mehrwert umrandet wird, das heißt der an seinen beiden Rändern von dem überbordert wird, was er überbordert, arbeitet er in der Tat. Wie das Holz. Er knackt, verzieht sich, fällt auseinander, noch während er an der Produktion des Produkts mitarbeitet, es überbordert und sich davon absetzt. Er lässt sich nie ausstellen.²¹

Derrida führt hier metonymisch die Funktionen des Rahmens auf die Eigenschaften des Holzes zurück. Es ließe sich Derrida also ein Bewusstsein für die Materialität zuschreiben, während Marin sie vernachlässigt. Dieses Bewusstsein soll im Folgenden für eine genaue Analyse der intarsierten Bilder fruchtbar gemacht werden, die die diskursiven, aber auch materiellen Aspekte der Rahmen und ihr Verhältnis zu den Bildinhalten fokussiert. Da Intarsiatoren

19 Barad: Verschränkungen, S. 130.

20 Vgl. Kapitel *(Un-)Belebte Materie Holz*.

21 Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 2008, S. 97.

Bilder und Rahmen angefertigt haben, lässt sich ihnen ein Bewusstsein für die Verbindung zwischen Bild und Rahmen attestieren. Die Rahmen werden, so eine Grundthese, hier mit den Bildern zusammengedacht, sie verhandeln ebenso die Topoi der Räumlichkeit und der Hybridität, wie es für die Darstellungen selbst bereits festgehalten wurde.

Rahmen und Intarsien

Es ist bereits auf die enge Verbindung von Intarsien und dem Trompe-l'Œil hingewiesen worden. Bisweilen wurden Intarsien gar als der Ursprungsort des modernen Trompe-l'Œils beschrieben.²² Wenn man Trompe-l'Œils als Übertretung einer bildinternen Grenze auffasst, dann lassen sie sich als veritable Rahmenoperationen begreifen, denn diese Grenzen müssen im ersten Schritt eingeführt werden, um dann im zweiten Schritt von den jeweiligen Objekten übertreten zu werden. Eine häufige Darstellungsform der Rahmen in den Intarsien verunklart ihre Zuordnung als bildinternes oder bildexternes Objekt. Rahmen sind somit gleichzeitig Trompe-l'Œils als auch die Bedingung für die Trompe-l'Œils. Rahmen, Trompe-l'Œils und Intarsien ließe sich damit ein Bewusstsein für die Relationalität des Raumes unterstellen. Verschiedene räumliche Dispositionen wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund, Bildraum und Realraum sowie Zwei- und Dreidimensionalität stellen hier keine voneinander getrennten Sphären dar, sondern werden zunächst aus Grenz- oder Rahmenoperationen hervorgebracht.

Aufgrund dessen lassen sich auch gängige Topoi von der Isolation und Fixierung des Subjekts vor zentralperspektivischen Darstellungen schwerlich mit Intarsien vereinbaren. Trotz der vielbeschworenen Gleichzeitigkeit des Aufkommens von Intarsien und Zentralperspektive wurde auch immer wieder darauf hingewiesen, dass zum Beispiel die Wände der intarsierten *Studioli* keinen gemeinsamen Fluchtpunkt haben²³. Sie lassen sich nicht *einer* gemein-

22 Mauriès: Trompe-l'œil, S. 9. Auch wenn diese Arbeit der These gerne folgen würde, so verschleiert sie doch die Auseinandersetzung mit ›täuschenden‹ Bildern, die sich bereits in der Antike findet. Eine Genealogie des Trompe-l'Œils hat nicht einen singulären Entstehungsort, sondern bildet eine diskursive Gemengelage aus (zugeschriebenem) künstlerischem Genius, (Hyper-)Realismen, epistemischen Funktionen von Bildern und religiösen Praktiken.

23 Siehe Nike Bätzner: Lachende Leoparde und gewendete Gemälde. Über die Rolle des Trompe-l'Œil in den Wunderkammern, in: Lutz/Stegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis, S. 223–244; Elkins: Poetics of Perspective.

samen Perspektive unterwerfen, sondern müssen als Bildgefüge mit separierten, aber dennoch verbundenen Bildfeldern mit den jeweiligen Perspektiven verstanden werden. James Elkins hält sogar fest, dass jedes Objekt seinen eigenen Fluchtpunkt, seine eigene Perspektive habe und die Kartons, wenn es sie denn gegeben habe, selbst einem »[P]alimpsest«²⁴ geglichen haben müssten. Dies gibt einen Hinweis darauf, dass auch dann, wenn zentralperspektivische Methoden hier eine Rolle gespielt haben, Intarsien gleichzeitig die Vorstellung, dass hier klar voneinander geschiedene räumliche Sphären existieren, untergraben haben. Intarsien etablieren stattdessen Räume der Relationalität oder topologische Räume. Die über die bildinternen Grenzen herausragenden Objekte schaffen nicht einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die klar voneinander geschieden werden, sondern etablieren diese Sphären durch Relationen von ›davor‹ und ›dahinter‹. Dies mag auch den Umstand erklären, warum einige Darstellungen, trotz der angenommenen Nähe zwischen der Kulturtechnik der Zentralperspektive und den Intarsien, keinen kohärenten Raum ausbilden.²⁵ Sie betonen weniger die Flucht hin zu einem gemeinsamen Punkt und eher die Momente des Übergangs und damit die Schwellen. Dadurch werden fast alle Objekte zu Schwellenobjekten, wie auch die Thematisierung durch Wände, Fenster, Bögen und nicht zuletzt den Rahmen zeigt.

Im Folgenden soll dies anhand der Analyse einiger ausgewählter Beispiele von Architekturdarstellungen und Stadtveduten des Chorgestühls von Monte Oliveto Maggiore gezeigt werden. Diese Beispiele verdeutlichen besonders eindrücklich die von mir vertretene These des relationalen Raums, die Überlegungen ließen sich aber auf sämtliche anderen Landschaftsabbildungen des Gestühls übertragen – und ebenso, wie zu zeigen sein wird, auf die Einblicke in Schränke.

24 Elkins: *Poetics of Perspective*, S. 131.

25 Als Beispiel kann hier das Lesepult des *Studiolo* von Gubbio dienen [Abb. 53], dessen Standfuß sich vor einer Wandfläche mit Schranknische befindet, während die Auflagefläche in die Nische hineinzuragen scheint. Aus der Aushöhlung der fast parallel zur Bildfläche befindlichen dreieckigen Seitenfläche ragt eine Papierrolle usw. Diese Darstellung ist zu ›schräg‹, um als genaue Anwendung zentralperspektivischer Regelungen zu gelten, sie zeigt das Objekt des Lesepultes allerdings als relational und topologisch.



Abb. 57



Abb. 58

Die Abbildungen 57 und 58 zeigen zunächst Stadtansichten, die aus dem Bildrepertoire zentralperspektivischer Darstellungen bekannt sind: Durch einen Durchbruch sehen wir eine zumeist zentral platzierte Straße, die gleichzeitig als Sichtachse zum Fluchtpunkt fungiert, links und rechts gesäumt von mehrgeschossigen Bauten; ein Schachbrettboden, der die Effekte der Fluchtung verstärkt; und nicht zuletzt: die völlige Absenz von Menschen oder anderen Lebewesen. Diese Ansichten sind zumeist von einem halbrunden Bogen gerahmt; auf die Ausnahmen wird im Einzelfall eingegangen. Während sonst in Intarsien die Struktur des Holzes auch zur Darstellung, zum Beispiel von Landschaften,²⁶ verwendet wird, weisen die hier gezeigten Architekturen zumeist keine Struktur auf. Sie wurden aus hellem, fast maserungsfreiem Holz gefertigt und wirken dadurch optisch in die Höhe gestreckt. Die Struktur der Gebäude wird eher durch ihren Aufbau hergestellt, der durchsetzt ist von langen, schmalen, in der Verzerrung fast schlitzzart wirkenden Fenstern sowie Bögen und Arkaden. Was uns durch die Materialverwendung als glatte, ebene Fläche präsentiert wird, ist durchbrochen von einer Vielzahl architektonischer Öffnungen, die zumeist auch noch in einem sehr dunklen, fast schwarzen Holz gehalten sind. Da sie in den seltensten Fällen Objekte dahinter preisgeben,²⁷ wirken sie zudem wie Löcher, was noch einmal den unbelebten Charakter der Bilder unterstreicht. Im Falle der Dorsale 29 wirkt sich dieser ›löchrige‹ Effekt auch auf den Schachbrettfußboden aus, der ebenfalls aus einem sehr dunklen Holz gestaltet ist und somit eher wie ein Gitter wirkt.

Den Fenstern und Rundbögen kommt aber noch einmal eine besondere Bedeutung zu, wenn man bedenkt, dass der vermittelnde Durchbruch, durch den wir diese Szenerie überhaupt wahrnehmen können, zumeist die gleiche Form aufweist. Die fast durchweg bogenförmigen Fenster wiederholen sich nicht nur untereinander vielfach, sondern werden in ihrer Form noch durch den rahmenden Bogen gedoppelt. Auch in der Abbildung 58 findet sich die spezielle Form eines stilisierten Kleeblattbogens in Fensterreihen an Gebäuden wieder. Diese Fronten werden in zweierlei Hinsicht besonders betont: Da alle anderen dargestellten Fenster und Rahmenbögen an diesem Chorgestühl halbrund oder rechteckig sind, sticht die angedeutete Kleeblattbogenform hier noch einmal gesondert hervor. Die Fassade des Gebäudes verläuft außerdem parallel zur Bildfläche. Mit Stoichita ließe sich jede Ebene, die parallel zur Bildfläche verläuft, als metareflexives Element lesen, da sie die Bildfläche

26 Vgl. das Kapitel *(Un-)Belebte Materie Holz*.

27 Das wäre bei der Größe der Darstellungen vermutlich auch nur schwer möglich, ist aber trotzdem ein auffälliges Detail.

verdoppelt. Besondere Aufmerksamkeit erfahren bei Stoichita von daher Bildelemente wie Nischen, Fenster, Türen, Spiegel und natürlich Gemälde. In den Intarsien erfährt die Betonung der Bildfläche eine besondere Aktualisierung, da sich die Bildfläche durch den vorgesetzten Rahmen schon von vornherein als Durchbrechung und Übergang stilisiert, jede Bildfläche also bereits von vornherein als eine Bildfläche gekennzeichnet wird. Die Fassaden mit Fenstern sind nicht nur aufgrund ihrer Parallelität eine Wiederholung der Bildfläche, sondern durch die Form des rahmenden Bogens wird explizit aufeinander verwiesen und die Ebenen werden dadurch miteinander verbunden.

Fenster stellen für Stoichita noch einmal besondere Elemente dar. Ähnlich zu den Nischen betonen sie die (Bild-)Fläche, indem sie sie untergraben. Im Gegensatz zu den Nischen durchstoßen sie die Bildfläche aber auch und eröffnen damit den Raum für ein Dahinter – für Stoichita ist dies meist eine Landschaft, sowohl als Bildelement als auch als Gattung, die sich als ein Anderes, als »Dialektik von Innen und Außen«²⁸ in das Bild einschreibt. Stoichita befasst sich mit der Malerei und damit einhergehend mit Gattungsunterschieden. Ich möchte für Intarsien zeigen, dass die in der Malerei propagierte und durchaus auch sinnvolle Trennung von Stillleben und Landschaften in den Intarsien weniger relevant ist. Beide Bildgattungen funktionieren hier nach derselben Logik: einer relationalen Raumlogik.

Das Fenster ist in der frühen Neuzeit aber auch noch anders aufgeladen. Es erinnert, besonders in Bildern der italienischen Renaissance, an Albertis Fenster, das häufig als ein Topos der absoluten Transparenz gelesen worden ist. Gemälde wurden so als eine naturalistische Annäherung an die ›Natur‹, als eine mimetische Angleichung verstanden. Pinselstrich, Farbe sowie Bildträger treten in dieser Vorstellung in den Hintergrund oder verschwinden im Idealfall gänzlich. Transparenz statt Opazität, Transzendenz statt Materialität. Dass diese Lesart selbst tendenziös ist, hat unter anderem Karin Gludovatz in einem unveröffentlichten Aufsatz dargelegt: Bei Alberti selbst finden sich Hinweise auf die mitreflektierte Opazität.²⁹ So erstreckt sich auch das angenommene ›offene Fenster‹ nicht über die gesamte Bildfläche, sondern das Blatt mit all seiner Materialität ist ebenso Teil des Bildes und der Konstruktion. Davon abgesehen kann diese Materialität bei Intarsien nun aber zu keinem Zeitpunkt ignoriert werden: Es gibt immer die Ebene der Opazität, das Fenster ist immer auch geschlossen, wie es Marin für das Trompe-l'Œil beschrieben hat.

28 Stoichita: Das selbstbewußte Bild, S. 51.

29 Karin Gludovatz: Klappen. Zur Topologie in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, unveröffentlichtes Manuskript.

Es sind allerdings nicht nur die Fenster, die in den Dorsalen als Öffnungen auftreten, es präsentiert sich fast jeder (dingliche) Gegenstand als durchbrochen und relational. Abbildung 59 zeigt beispielsweise einen freistehenden sechseckigen Pavillon vor einer Landschaft. Erneut sind hier keine Menschen abgebildet, die den Pavillon etwa nutzen würden, ebenso wenig wie Tiere, Vögel oder Pflanzen. Seine Bedeutung scheint unklar, da er in keinerlei größere architektonische oder anderweitige Nutzungszusammenhänge eingebunden ist. Auch seine räumliche Verortung ist unklar: Der Abstand auf dem Boden sowie die Überschneidung und die rahmende Giebelstruktur links und rechts zeigen uns an, dass der Pavillon deutlich einige Meter hinter dem Bogen, durch den wir auf die Szenerie blicken, positioniert ist; die nach vorne ragende Frontfläche erweckt allerdings den Eindruck, als wäre sie auf der gleichen Höhe wie der Bogen positioniert oder als wäre der Pavillon selbst ein Trompe-l'Œil, das über eine bildinterne Grenze hinausragt. Fast ließe sich ein Reim daraus machen, indem man sich den Pavillon als Trompe-l'Œil-Objekt vorstellt, das an seiner Spitze an dem Bogen aufgehängt ist und somit tatsächlich über die Grenze ragt. Dass die Spitze des Pavillons den Bogen fast berührt, scheint diese Lesart geradezu herauszufordern. Der fehlende Schatten sowie die klar vor dem Pavillon positionierten Pfeiler des Rahmens verhindern diese Interpretation, sorgen aber dafür, dass man den oberen Teil des Pavillons weiter vorne verorten würde als den unteren: Er wirkt wie nach vorne gekippt.

Pavillon und Umgebung lassen sich nicht zusammen in einen homogenen Raum setzen. Dieser Umstand ließe sich nun als qualitativer Mangel auslegen, als Unwissen oder eine fehlerhafte Anwendung der zentralperspektivischen Regeln. Ich möchte aber stattdessen vorschlagen, dass die Kategorie des homogenen Raumes in dem betrachteten Beispiel nicht von Interesse ist. Der bildliche Raum stellt hier keine stabile Kategorie dar, sondern eine beständig ausgehandelte Relation. Dies sehen wir an dem Pavillon, der selbst mehr aus offenen denn geschlossenen Flächen besteht und somit beständig nicht nur sich selbst, sondern auch das Dahinter zeigt. Damit ließe sich der Pavillon auch als ähnliches Objekt wie der Polyeder auf Abbildung 27 begreifen, trotz aller Unterschiede in Größe, Funktion und Positionierung: Beide erscheinen uns als durchbrochene geometrische Körper, die an bildinternen Grenzen platziert sind und somit zumindest optisch in den Raum vor und hinter der Grenzfläche ragen.

Dass Raum auf der Pavillons-Dorsale als eine relationale Verschachtelung angenommen wird, zeigt uns ebenfalls der Giebelrahmen, der den halbrunden Bogen umgibt. Während sich der Bogen und der Pavillon in ihrer Form

ähneln und somit das bereits herausgearbeitete Prinzip der formalen Doppelung aufgreifen, fällt der Rahmen an dieser Stelle noch einmal auf und aus dem Muster heraus. In seiner dreieckigen Giebelform wird er als ein Anderes zu den übrigen Dorsalen markiert und bricht damit das Muster. Im Gegensatz zu den anderen Dorsalen, in denen die Rahmenarchitektur auf der Ebene der Bildfläche verbleibt, ragt dieser Rahmen nach vorne und damit in den Raum der Betrachter*innen hinein. Er überschneidet an der linken Seite sogar einen weiteren Grenzrahmen. Die Verbindung von Architektur und Rahmen ist eine besondere, weshalb es lohnt, sie im Folgenden näher zu beleuchten.

Von Bode betont die Verbindung von Architektur und Rahmen gerade für Bilder der Renaissance: »Für die Frührenaissance und zum Teil auch für den Anfang der Hochrenaissance bleibt der architektonische Rahmen noch der vorherrschende und daher im wesentlichen auch der bestimmende, da in dieser Zeit noch immer die große Mehrzahl der Tafelbilder für die Kirchen gemalt wird.«³⁰ Die Form der Rahmen ist also maßgeblich von ihrer Verortung sowie ihrer Funktion bestimmt. Weiterhin bildete der Rahmen mit dem Bild zusammen eine Einheit, die Bode gar als »Kirchenmöbel« bezeichnet:

Wenn wir eines jener prachtvollen Tabernakel mit seinem alten Bilde in einer Galerie zwischen andern Gemälden sehen, so macht es uns leicht einen überreichen Eindruck; der Rahmen erscheint zu bedeutend für das Bild, das er einrahmt. An Ort und Stelle war die Wirkung aber eine andere, richtige, da das Gehäuse von Altar wie Tabernakel in der Kirche nicht nur eine einfache Einrahmung sein sollte, sondern mit dem Bilde zusammen ein bedeutsames Kirchenmöbel darstellte.³¹

Der Rahmen in der frühen Neuzeit markiert also kein losgelöstes und lösbares Element, sondern ist zutiefst verbunden mit der Architektur und auch dem Mobiliar. Der Rahmen wird hier also durchaus als ein räumliches und raumgreifendes Objekt verstanden. Diese Verbindung soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

Rahmen und Architektur

Rahmen in den Intarsien sind nicht nur Bildelemente, mit ihnen wird auch gleichzeitig der Bezug zur Architektur offengelegt. So zeigt die Abbildung 59 den bereits erwähnten Giebel- oder Ädikularahmen, der mit Säulen, Pfeilern und Pilastern differenziert und vor allem dreidimensional ausgestaltet ist. Die

30 Von Bode: Bilderrahmen, S. 247.

31 Ebd.



Abb. 59

beiden Pilaster, die das Bild links und rechts rahmen, weisen ein Lilienmuster auf, das sich auch häufig als dreidimensional ausgestaltete Verzierung an den tatsächlichen Rahmen der intarsierten Bilder findet.³² Der Architrav sowie die Flächen neben dem Bogen zeigen ein Blumenmuster, wengleich dieses recht einfach in Form einer nicht näher bestimmbareren fünfblättrigen Blume gestaltet ist. Der Bogen erinnert durch seinen Aufbau aus verschiedenen, zum Teil grün einfärbten Stücken an einen steinernen Bogen. Überhaupt ist hier die Frage des dargestellten Materials von Belang. Soll man die Durchblicksrahmen der Dorsale als hölzerne Bildrahmen oder als steinerne Architekturen verstehen? Oder, um es noch stärker zu hybridisieren, als hölzerne Architekturen, was durchaus vorstellbar wäre? Auch der Pavillon könnte durch die explizite dunklere Färbung gerade des oberen Teils und der Kuppel als eine hölzerne Architektur aufgefasst werden. Das Material Holz würde auch eher seinen luftigen Bau und flüchtigen Charakter unterstreichen, als es Stein täte. Auch über das Material oder eher die Unklarheit des verwendeten Materials ließe sich eine Verbindung zwischen gezeigtem Bildobjekt und rahmender Struktur herstellen.

Wie diese rahmende Struktur zu fassen ist, lässt sich nur schwer festlegen. Die häufig exponierte Marmorierung des darstellenden Materials Holz gibt uns keine genauen Hinweise, sondern verunsichert eine klare Lesart: Soll sie in der Darstellung als Marmorierung von Holz oder von Stein verstanden werden? Durch die Betonung der architektonischen Elemente des Rahmens stellt sich darüber hinaus die Frage, was das eigentliche Bildobjekt dieser Dorsale sein soll. Ist es der relativ schlicht gestaltete Pavillon oder der durch den Einsatz von Verzierungen und unterschiedlichen Farben und Strukturen hervorgehobene Giebelrahmen?

Läse man den Rahmen als eine architektonische Struktur, so ließen sich über den Bezug zur Ädikula noch andere Bedeutungen herausarbeiten. Als ›Tempelchen‹ bildeten Ädikulä in römischen Tempeln kleinere Strukturen innerhalb der Bauten, in denen eine Statue untergebracht war.³³ Im Mittelalter wurden auch Privatkapellen so bezeichnet. In der Renaissance wurde diese räumliche Struktur dann erneut aufgegriffen: »Die italienische Renaissancebaukunst nimmt die Ä[dikula] schon bald auf und benützt sie zur Um-

32 Auch in der Florenzer Verkündigungsintarsie von Guiliano da Maiano findet sich die Lilie als doppeltes Element: zum einen als ›echtes‹ Bildobjekt in der Hand des Engels der Verkündigung, zum anderen als Verzierung auf der Bank, auf der Maria sitzt; siehe Abb. 56.

33 Wolfgang Herrmann: Ädikula, in: Reallexikon der Kunstgeschichte, Bd. I, München 1933, S. 167–171.

rahmung nicht nur von Nischen, sondern jeder Art von Wandöffnungen (Fenster, Türen), aber auch zur Gliederung von Grabdenkmälern, Altären, Wandtabernakeln, Brunnen u. ä.«³⁴ Zwei wichtige Funktionen werden hier ausgestellt: die Umrahmung und die Gliederung. Beide ließen sich sowohl als räumliche als auch als deiktische Operationen verstehen. Im Folgenden wird daher noch einmal genauer auf diese Operationen eingegangen, die als Operationen des Rahmens verstanden werden sollen.

Rahmen als Operation

Die erwähnte Definition Marins, die den Rahmen als Operator des Signifizierens bezeichnet, bezieht ihre Argumentation auch aus etymologischen Analysen. So seien mit dem Rahmen in den verschiedenen mitteleuropäischen Sprachen auch verschiedene Paradigmen verbunden. Marin attestiert den französischen Vokabeln *cadre* und *bord* einen Fokus auf der (rechteckigen) Fläche und Begrenzung. Im Italienischen hingegen würden andere Bezüge eröffnet:

Mit *cornice* übernimmt das Italienische dagegen einen Begriff der Architektur: jenen Vorsprung, der außen um ein Gebäude verläuft, um seine Basis vor Regen zu schützen; das hervorstehende Gesims, das verschiedene Werke krönt, besonders Friese am Gebälk in der klassischen griechischen Ordnung: Die Vorstellungen des Schmucks und des Schutzes, die Konzepte von Prägnanz und Vorsprung spielen in diesen Begriff hinein.³⁵

Marin attestiert gerade dem italienischen Diskurs eine starke Verbindung zwischen (Bilder-)Rahmen und Architektur, eine Verbindung die sich in den Intarsien geradezu exemplifiziert. Weiterhin betont Marin den räumlichen Charakter, der sich fast wie eine Beschreibung der Trompe-l'Œils liest: Raumbegreifend und vorspringend zu sein ist eine besondere Eigenschaft der *cornice*, der Rahmen und letztendlich auch der Trompe-l'Œils. Auch hier geht das Bildmotiv der Trompe-l'Œils auf eine konkrete materielle Praxis zurück. Die materielle Ebene spielt allerdings auch an dieser Stelle für Marin keine Rolle, er ist an dem Rahmen als Zeichen innerhalb von Zeichenstrukturen interessiert. Ob und wie spezielle Rahmen, auch in unterschiedlichen Stilen und in unterschiedlichen Epochen, besondere Kulturtechniken, also mithin materiell-diskursive Praktiken, ausbilden, ist für ihn nicht von Belang. Gerade

34 Ebd.

35 Marin: Rahmen der Repräsentation, S. 79.

aber an den Intarsien, die sich als Objekt ebenfalls an Schnittstellen zwischen Bild und Architektur, zwischen Fläche und Raum befinden, lässt sich diese Verschränkung besonders gut nachvollziehen. Die Bedeutung der intarsierten Flächen an Dorsalen und Wandverkleidungen, hier besonders im sakralen Bereich, sind vermutlich nicht ohne die Rückbezüge auf die architektonischen Vorgänger zu verstehen.

Ädikulä teilen sich mit dem christlichen Chor die gemeinsame räumliche Struktur, ein Heiligstes im Heiligen zu sein. Auch die Verschränkung von öffentlich und privat, die gleichzeitig durch die Kulturtechniken des Öffnens und Schließen prozessiert wird, bildet eine Gemeinsamkeit. So werden Ädikulä in Paulys *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften* folgendermaßen beschrieben: »Gotteshäuschen, deren Typus von den *cellae* der Tempel entlehnt ist, vielleicht immer durch *valvae* verschlossen, welche an den Festtagen der Götter geöffnet wurden«³⁶. Dies gibt zum einen den Hinweis, dass der Rahmen nicht nur als deiktisches Mittel begriffen werden kann, sondern aus Türrahmen generiert wurde. Zum anderen zeigen Ädikulä eine Verschmelzung von Bildorten und religiösen Orten auf:

Jordan (im Herm. XIV 575) erklärt: »Die *aediculae*, anspruchsvoller *aedes* genannt, sind nichts weiter als die allmählich zur Ausschmückung von *sacella*, das heisst von *loca diis sacrata sine tecto* (Fest. p. 319) hinzu-, bzw. an die Stelle solcher einfachen consecrierten *saepta* und *arae* tretenden ornamentalen und monumentalen Zierrathe, deren Aufstellung mit der weiteren Verbreitung von bildlichen Darstellungen der Götter wuchs und erst durch diese veranlasst worden ist«³⁷

Erst die Bildwerdung der Götter machte es nötig, spezielle Orte zu schaffen, die wiederum den Zugang zu den Bildern und damit den Göttern reglementierten. Werner Ehlich zieht eine Verbindung zu den griechischen *Naïskoi*, die ähnlich zu den Ädikulä »Nischen, Kapellchen, Tempelchen und Ahnenbildschränken, die kulturellen Zwecken dienen«³⁸, waren. *Naïskoi* beinhalteten zumeist Figuren oder kleine Statuen, die Götter oder Verstorbene darstellten.

Solche Stätten der Verehrung machten das Heilige überhaupt erst räumlich zugänglich. Die Verehrung von Göttern erfordert so zuerst ein Aufsuchen der Stätten, was bestimmte körperliche Praktiken einschließt und darauf abzielt, andere körperliche Sinne und Tätigkeiten als das Sehen zu involvieren. Hier zeigt sich eine Spannung, die durch den Rahmen eröffnet wird: Rahmen

36 Paulys Realencyclopädie, Bd. I,1 193, S. 445.

37 Ebd., S. 445–446.

38 Werner Ehlich: *Bild und Rahmen im Altertum. Die Geschichte des Bilderrahmens*, Leipzig 1955, S. 116.

weisen einerseits darauf hin, dass das Umrahmte von besonderer Wichtigkeit ist, andererseits verstellen sie auch den Zugang zu dem Objekt der Anbetung oder der Andacht und prozessieren ihn dadurch. Die Kunsthistorikerin Alison Wright bezeichnet dies als eine ›Arbeit‹ des Rahmens: »In many commemorative and devotional monuments what is framed is likewise neither fully visible nor directly tangible; in some cases the real ›matter‹ for the devotee is deliberately concealed thus putting further pressure on the work of the frame.«³⁹ Dass besonders in den christlichen liturgischen Praktiken eine Hyperexposition mit gleichzeitigem Entzug verbunden ist, wurde an anderer Stelle ausgeführt.⁴⁰ Hier kommt allerdings die Andacht noch einmal mit einer spezifisch räumlichen und körperlichen Komponente zusammen. Der Rahmen ist hier eine Operation, die gleichzeitig auf einer visuellen und räumlichen Ebene agiert: »Built frames have, and had, a unique capacity to establish order, hierarchy and monumentality, to define a space of reverence and distinction and to offer regular, repeatable units of spatial containment«⁴¹. Während hier die trennende und deiktische Funktion der Rahmen betont wird, sind sie aber auch gleichzeitig der Ort des Übergangs. Sie sind Medien, die zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen oder Heiligen vermitteln. Andacht kann hier also auch als eine Praxis verstanden werden, die dem Heiligen speziell zugewiesenen Orte aufzusuchen und genau an diesen Orten eine sowohl körperliche als auch geistige Nähe zum Heiligen herzustellen. Andacht wäre also nicht nur ein geistiger Prozess, der sich im Lesen, Beten, Nachdenken und Betrachten erschöpft, sondern eine körperliche Praxis, die mit Bewegung, Nähe und damit letztlich Räumlichkeit verbunden ist.

Da sich Intarsien fast ausschließlich an Möbeln der religiösen Praxis (Chorgestühl, Sakristeischränke usw.) oder der weltlichen und religiösen Kontemplation (*Studioli*) befinden, kann hier von einer engen Verbindung zwischen Bildprogramm und Andachtspraktiken ausgegangen werden. Intarsien referenzieren hierbei auf andere Bild- und Andachtspraktiken als diejenigen, die mit dem Tafelbild verbunden sind und auf den Sehsinn, Distanz und geistige Kontemplation abzielen. Der Kunsthistoriker Adrian W. B. Randolph hat gezeigt, dass diese Vorstellung des Gemäldes und des Bildes nicht die vorherrschende in der italienischen Renaissance war, sondern dass Bildpraktiken sich auch über andere Objekte und damit andere Sphären und Interaktionen

39 Alison Wright: *Frame Work. Honour and Ornament in Italian Renaissance Art*, New Haven 2019, S. 224.

40 Vgl. Kapitel *Material-Mimese – Glas*.

41 Wright: *Frame Work*, S. 9.

manifestierten. Distanz und Kontemplation beschreibt er (ebenso wie Wright) als männlich konnotierte Paradigmen und Praktiken. Randolph setzt diesen Epistemen der Distanz und der Reflexion (beide in der Renaissance mit dem Organ des Auges und dem Körperteil Kopf verbunden⁴²) diverse andere Bildobjekte der Renaissance entgegen, die in die Sphäre des privaten – aber dabei durchaus nicht isolierten – Raumes gehören und somit zumeist auch weiblich konnotiert sind. In seiner Untersuchung von Schachteln, Truhen, Geburtstellern (*deschi da parto*) sowie *Paxes* verschränkt er die visuelle mit der materiellen Kultur der italienischen Renaissance, um einen Gegenpol zur dominanten Trope des ›Alberti'schen Fensters‹ mit all ihren Implikationen zu etablieren.⁴³

Das *Studiolo* dient hier häufig als Beispiel, da es als Studier- und Kontemplationszimmer den männlichen Fürsten vorbehalten war.⁴⁴ Es gibt in der Literatur immer noch Anlass für Spekulation ob seines tatsächlichen Gebrauches. Einerseits wird darauf verwiesen, dass die zumeist fensterlosen kleinen Räume mit ihren meist Trompe-l'Œil-haft ausgestalteten Verzierungen selbst nur pure Simulation seien, da sie tatsächliche Praktiken des Lesens und Schreibens unmöglich machen würden.⁴⁵ Andererseits ließe sich einwenden, dass mittelalterliche bis frühneuzeitliche Lese- und Schreibpraktiken mit deutlich weniger Licht auskamen, als man es von modernen Schreib- und Leseszenen gewöhnt ist. Aus diversen Abbildungen von Mönchen und Schreibern lässt sich erkennen, dass ihnen meist nur eine Kerze zur Verfügung stand und die Skriptorien auch sonst keine großen Fenster hatten.⁴⁶

Größtenteils einig scheint man sich aber, dass das *Studiolo* nach Prinzipien der Isolation, der Abgeschlossenheit oder gar des Geheimnisses aufgebaut ist:⁴⁷ »In einem solchen Studiolo manifestierte sich damit ein in vielerlei Hinsicht ausgegliederter Ort, der nicht nur sicher und abgeschlossen war, sondern auch den in ihm stattfindenden Tätigkeiten eine möglichst diskrete Sphäre bot.«⁴⁸ Die Abgeschlossenheit des Ortes wird kontrastiert durch die

42 Adrian W. B. Randolph: *Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth-century Art*, New Haven 2014, S. 169.

43 Ebd., S. 71.

44 Das *Studiolo* der Isabella d'Este in Mantua bildet hier eine bekannte Ausnahme.

45 So argumentiert z.B. Hessler: *Dead Men Talking*. In eine ähnliche Richtung geht auch Jean Baudrillard, auch wenn er keine Trennung und daraus folgende Hierarchisierung zwischen ›Realität‹ und ›Simulation‹ voraussetzt, sondern eher den Übergriff der Simulation auf die Realität beschreibt.

46 Hanebutt-Benz: *Kunst des Lesens*, S. 24.

47 So einschlägig Liebenwein: *Studiolo*, S. 50 und 57.

48 Vetter: *Hermetische Architektur*, S. 294.

Öffnung der Fenster, die einen wandernden Blick und damit geistige Anregung ermöglichen sollten. Unter diesen Umständen wäre es ein leichtes, die dargestellten Ausblicke in den Intarsien als lediglich »mimetische Evokationen« (Hessler) mit einer nachgelagerten Vorstellung von Mimesis zu begreifen. Die Ausblicke würden also ›nur‹ reale Fenster nachahmen, die vielleicht in Ermangelung des Raumes einfach nicht gegeben oder schlicht zu klein waren. Das negiert aber auf der anderen Seite das affektive Potential, das Bildern in der frühen Neuzeit zugeschrieben wurde. Gerade für Andachtsbilder und Porträts sind Praktiken des Berührens, des Küssens und der nahen Betrachtung oder gar des Tragens am Körper überliefert, die auf eine enge Verbindung zwischen geistiger und körperlicher Tätigkeit verweisen.⁴⁹ Gerade die Enge der *Studioli* könnte hier also auch auf eine Bildpraxis verweisen, die sich eher an Paradigmen der Nähe orientieren und die Bildfläche thematisieren, indem sie sie visuell nach ›vorne‹ und nach ›hinten‹ aushöhlen oder erweitern. Sehen wäre hier, wie Randolph es an anderer Stelle ausführt, als ein räumlicher Akt zu verstehen, der durch die fast unendlich oft wiederholten Durchgänge hergestellt und thematisiert würde.⁵⁰ Blicke – und Körper – würden hier die Bilder abschreiten. Dies mag vielleicht auch der Grund sein, warum sich gerade für die *Studioli*, im Gegensatz zu zentralperspektivischen Gemälden der Zeit, kein einheitlicher Fluchtpunkt und damit auch kein vorbestimmter Betrachter*innenstandpunkt festlegen lässt. Stattdessen finden sich hier multiple Perspektiven, die auf eine Wanderung sowohl des Auges als auch des Körpers abzielen. Das Subjekt wird hier eher mobilisiert als festgestellt.

Die Rahmen sind diejenigen Bildobjekte (oder gar reellen Dinge), an denen diese Thematisierung der Fläche und des Raumes sowie der Hybridisierung derselben am offensten zutage tritt. Die ›frame works‹, die Operationen des Rahmens wären hier also eine Verbindung aus deiktischer und räumlicher Funktion.

49 Siehe z.B. Kathryn M. Rudy: *Sewing the Body*; Randolph: *Touching Objects*; Marianne Koos: *Medien des Entbergens. Zur Materialität und Agentialität von Porträtsjuwelen der Renaissance*, in: Jan Stellmann/Daniela Wagner (Hrsg.): *Materialität und Medialität. Grundbedingungen einer anderen Ästhetik in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023, S. 51–82.

50 So schreibt Randolph über die Verkündigung von Carlo Crivelli: »In fact, the painting [Annunciation, Crivelli] by the marking and penetration of thresholds, seems to characterize the act of looking as spatial«; Randolph: *Touching Objects*, S. 73.

