

Fazit

Intarsien der Renaissance haben sich als ein diffiziles Bildmedium mit eigener Bildsprache erwiesen, das einer genauen Auseinandersetzung auf unterschiedlichen Ebenen bedurfte. Die räumliche Verbindung, die bereits genuin in der Kulturtechnik des Einbettens angelegt ist, greift in einem mimetischen Exzess auch auf den Bildinhalt, den gesamten Bildträger sowie den Realraum der Betrachter*innen aus. Damit erweisen sich Intarsien als Bildgefüge, die erstens Räumlichkeit thematisieren, zweitens selbst als Möbel einen Raum einnehmen und drittens durch ihr eigenes Eingebettetsein in Architekturen auf virtueller und aktueller Ebene Räume erschaffen. Der Fokus auf Räume und Flächen geht immer einher mit den Momenten des Übergangs, der diese Differenzierung offen zutage treten lässt. So scheint es nur folgerichtig, dass Trompe-l'Œils, Durchgangsarchitekturen, aber auch Motive wie Rahmen, Vögel und Haken prominent dargestellt werden. Hinzu kommen die massenhaften Darstellungen von hölzernen Objekten wie dem *mazzocchio* sowie Schranknischen und -türen, die auf eine mediale und materielle Selbstreferenz verweisen und in stetiger Rekursion zwischen Zeichen- und Dingcharakter operieren. Im Zuge der Arbeit konnte gezeigt werden, dass diese Selbstreferenz ebenfalls auf der Ebene der Technik stattfindet und somit die Unauflöslichkeit von Linien und Schnitten – Linien als Schnitte – ebenfalls in das Bildprogramm einwandert.

So ist in einem Vergleich der Einlegetechniken über die Epochen hinweg die historische, materielle und darstellerische Verbindung in den italienischen Renaissance-Intarsien noch einmal deutlich hervorgetreten. Während die Technik des Einlegens, wie zu Beginn gezeigt werden konnte, Jahrtausende alt ist, stellen die italienischen Intarsien des 15. und 16. Jahrhunderts mediale Selbstreflexionen aus, die sich in den Boulle-Marketerien oder Roentgen-Möbeln nur schwerlich finden lassen. Hier werden auch die Verflechtungen zwischen den einzelnen Themenbereichen deutlich, die in dieser Arbeit in Ansätzen skizziert wurden: Die besondere Form und der Fokus auf geradlinige und räumliche Darstellungen lassen sich zum einen aus der geografischen und zeitlichen Nähe zur Kulturtechnik der Zentralperspektive erschließen. Aus der Möbel- und Architekturgeschichte konnte zum anderen mit Giedion das Aushöhlen flacher Ebenen als stilistisches Element der Gotik und auch als materialgerechte Technik zur Stabilisierung des Universalmöbels Truhe angeführt werden.

Die Vermutung, dass dem Material hier eine besondere Rolle zukommt, konnte mit Michel Pastoureaus Untersuchungen zur Materialikonologie des Holzes im Mittelalter gestützt werden. Aus den biblischen Bezügen ergibt sich hier einerseits eine Ambivalenz zwischen dem Luxus der teuren, aufwendig gestalteten Intarsien und der Bescheidenheit, mit der das Holz (und alle, die damit arbeiteten) konnotiert wurde. Der andere Themenkomplex, der mit Holz aufgerufen wird, ist der zwischen Leben und Tod. Wenn Damisch bereits das Zerschneiden der Bildfläche als Bedingung der Zentralperspektive (und damit natürlich auch der Intarsien) definiert hat, so scheinen diese Schnittlinien auch gewaltsam auf der Darstellungsebene wirksam zu sein. Das Rasternetz der Perspektive verunmöglicht Darstellungen des Lebendigen, Bewegten oder Amorphen. Intarsienbilder aus Holz verkomplizieren diesen Komplex noch weiter, indem hier das Material sowohl auf symbolischer als auch auf höchst materieller Ebene zwischen Leben und Tod changiert und somit hybride Zonen erschafft. In Untersuchungen der Nachahmung unterschiedlicher Materialien konnte das exzessive, ansteckende und transformative Potential der Mimesis gezeigt werden. Besonders am Beispiel der Darstellung des Scipio Africanus konnte ein transformativer Prozess zwischen darstellendem Holz und dargestellter Haut sowie dargestelltem Textil gezeigt werden, der zum einen zu einer Ununterscheidbarkeit der genannten Materialien führt und zum anderen die Gemeinsamkeiten deutlich hervortreten lässt.

Dass Intarsien in den allermeisten Fällen selbst an ein Möbelstück gebunden sind, hat es im dritten Themenkapitel erforderlich gemacht, sich dezidiert mit dem Möbeldiskurs der Renaissance auseinanderzusetzen. Ausgehend von der Truhe, die als Universalmöbel des Mittelalters gilt, wurde versucht, den Diskurs des Möbels als eine Kulturtechnik des Umschließens auf die eingelegten Bilder zu übertragen. Hiermit wäre der räumliche oder raumbildende Bezug der Bilder bereits angelegt. Darüber hinaus wurde die These eines visuellen Inventars erprobt. Das Ziel war dabei nicht, in eine klassische Vorstellung von der Mimesis als Entsprechung von Bild und Ding zu verfallen, sondern stattdessen erneut auf die Intarsien als ein Bildgefüge zu verweisen, das selbst fest in seine Kontexte eingebettet ist und diese reflektiert.

Weitere Verbindungen zwischen Intarsien und bestimmten Materialien, namentlich Textil, konnten im Kapitel *Gespaltene Bilder* gezeigt werden, das auf die genuine Verflochtenheit und Mehrteiligkeit der intarsierten Bildgefüge eingeht. Eine Grundthese, die hier verfolgt wird, ist, dass Intarsien von einer Ambivalenz zwischen bildlichem Entzug und darstellerischem Exzess gezeichnet sind. Diese Ambivalenz lässt sich auf verschiedenen Ebenen der Produktion und Rezeption nachvollziehen und findet zuletzt als Motiv des

Trompe-l'Œils der halbgeöffneten und durchbrochenen Schranktüren wieder Einzug in die Bildinhalte. Als genuin mehrteilige Bildsysteme sind Intarsien weiterhin von Momenten der Verbindung und Trennung geprägt, wie sich an den zirkulierenden und stetig wiederholenden Bildmotiven zeigt. Nicht zuletzt ließ sich auch ein Einwandern der gerasterten und vierteiligen räumlichen Strukturen der Chorgestühle in die flachen Paneele der *Studioli* herausarbeiten, die selbst wieder architektonische Motive wie den Rahmen oder Pilaster zur Flächenstrukturierung nutzen.

Es hat sich dabei als notwendig erwiesen, den Rahmen, als ein zwischen zwei- und dreidimensionalen Dimensionen wechselndes Objekt, einer näheren Untersuchung zu unterziehen. In einer diskurshistorischen Analyse konnten die Setzung und die Auflösung des Rahmens als Bildgrenze als modernes Phänomen und Bestreben der sich mit Kant und Moritz herausbildenden Autonomieästhetik dargestellt werden, das in dieser angenommen Stabilität in den vormodernen Gebilden der Intarsien von Grund auf unterlaufen wird. Stattdessen offenbart sich hier ein architektonischer Bezug zu Figuren der Ädikulä. Der Rahmen verdoppelt also den architektonischen Aufbau der Chorgestühle und verbindet die zweidimensionale Sphäre des Bildes mit dem dreidimensionalen Möbelstück. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Migration der geometrischen Ornamente von der Bildfläche auf den Rahmen als ein Indiz werten, dass beide Bereiche als verbunden gedacht wurden. Der Rahmen stellt letztendlich vielleicht das prägnanteste Trompe-l'Œil in den an diesem Genre nicht gerade armen Intarsien dar, exemplifiziert er doch die Verbindung aus Bild, Möbel und Architektur sowie Fläche und Raum.

Diese Verbindungstechniken schlagen sich nicht zuletzt in den ausgewählten Bildobjekten der Motivkapitel nieder. Vögel, Wolken und Nägel sind alleamt Objekte, die reale und symbolische Ebenen verknüpfen und somit selbst Scharnierfunktionen aufweisen. Im Falle der Vögel und Nägel treten sie selbst als Operatoren der Trompe-l'Œils auf, indem sie weitere räumliche Ausbuchtungen ermöglichen und besetzen und damit die Ordnung der Bildebenen neu strukturieren. Die Darstellung der Wolken ist hingegen von vornherein durch den Entzug gekennzeichnet, sowohl im zentralperspektivischen System als auch in den Intarsien. In der Erprobung beider Bildtechniken stellt sie eine Antagonistin zu den starren und geradlinigen Architekturen dar. Es konnte anhand der Beispiele gezeigt werden, dass die Wolken zwischen Sichtbarkeit und ihrer eigenen Unförmigkeit schwanken, ein Wechselspiel, das sich auch an der ihnen als Kontrast zur Seite gestellten Architektur zeigt, die ins Wanken gerät, sobald die Wolke an Sichtbarkeit gewinnt.

Diese Arbeit entfaltet ein bisher wenig beachtetes Bildmedium in seiner Vielschichtigkeit. Intarsien werden dabei als ein historischer sowie ästhetischer Akteur ernstgenommen. Um Intarsien herum wurden viele Diskurse der Marginalität entworfen, sei es mit Blick auf ihren Bildinhalt oder das verwendete Material oder mit Fokus auf die Technizität. Gerade dieser Ausgangspunkt der Marginalität kann allerdings selbst auch sinnstiftend sein, wie der Rekurs auf den Rahmen gezeigt hat. Bei den Intarsien als einem überaus reflexiven Bildmedium fließen Techniken wie das Schneiden, Materialien wie das Holz und Werkzeuge wie Schultermesser und Nägel wieder in die Bildinhalte ein und werden stilbildend. Darüber hinaus wurde infrage gestellt, ob diese Diskurse der Marginalisierung und Bereinigung nicht auch ein anachronistisches, genauer: modernes Bemühen darstellen, dem mimetischen Exzess, der mit Intarsien ausgestellt wird, beizukommen oder ihn gar zu zähmen. Als ein Beispiel hierfür kann Scherers Forderung vom Ende des 19. Jahrhunderts nach einer reinen Holzsichtigkeit der Intarsien gelten, während restauratorische Untersuchungen gezeigt haben, dass die Hersteller der Intarsien diverse Färbemittel einsetzten und dies keineswegs als Widerspruch ansahen.¹ Auf Ebene des Bildinhalts wurde ebenfalls häufig vorkommende Motiv der Papageien im Käfig als eine Thematisierung ebenjener Zähmung vorgestellt.²

Wenn auch bereits mehrfach in der Literatur festgestellt wurde, dass Intarsien eine wichtige, wenn nicht gar konstitutive Rolle in der Formation der zentralperspektivischen Technik gespielt haben, so konnte sich das plurale Handwerk oftmals namentlich nicht genannter Schnitzer nicht gegen die genialische Erzählung der Erfindung Brunelleschis durchsetzen. Die These der gegenseitigen Beeinflussung oder gar Verflechtung, die prominent von Damisch aufgestellt wurde, ließ sich im Rahmen dieser Arbeit noch einmal kulturtechnikgeschichtlich vertiefen, woran zukünftige quellenhistorische Untersuchungen anknüpfen könnten.

Intarsien, so hat es der bildtheoretische Teil gezeigt, fordern kunst- und bildwissenschaftliche sowie historische Theorien, die von einer klaren Abgrenzung ihrer Gegenstände ausgehen, geradezu heraus, indem sie sich sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene beständig entziehen. Aus diesem Grund muss ihnen mit einem Theorieangebot begegnet werden, das die stetigen Übertretungs- und Entgrenzungsprozesse, die in Intarsien sichtbar werden, zu fassen vermag. Vorliegend waren das die

1 Die genaueren Ausführungen finden sich im Kapitel *(Un-)Belebte Materie Holz – Farbigkeit*.

2 Siehe *Motivkapitel: Zwischen Himmel und Erde – Gezähmte Mimesis*.

Kulturtechnikforschung und das Modell der Quasi- oder Hybridobjekte aus der Akteur-Netzwerk-Theorie. Der Untersuchungsgegenstand und der theoretische Rahmen bedingen sich so gegenseitig. Diese Arbeit versteht sich als ein Beitrag zu einer kulturtechnisch informierten Kunst- und Bildgeschichte, die ihre Untersuchungsgegenstände in den Rändern – oder eben Spalten und Fugen – des klassischen Kanons verortet.

