Maja-Lisa Müller

Gespaltene Bilder

Techniken, Materialitäten und Medien der Intarsie

rombach wissenschaft | theorie und geschichte der **kulturtechniken**

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maja-Lisa Müller

Gespaltene Bilder
Techniken, Materialitäten und Medien der Intarsie

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ROMBACH WISSENSCHAFT
THEORIE UND GESCHICHTE DER KULTURTECHNIKEN

herausgegeben von Bernhard Siegert und Harun Maye

Band 3

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maja-Lisa Müller

Gespaltene Bilder

Techniken, Materialitäten und Medien der Intarsie

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Coverbild: © Werkstatt des Benedetto und Giuliano da Maiano, Studiolo aus dem Fürstenpalast in Gubbio (Detail), Holzeinlegearbeit, 4,85 x 5.18 x 3,84 m, 1478–1482, New York Metropolitan Museum of Art, eigene Aufnahme.

Publiziert mit Unterstützung durch die Universitätsbibliothek Bielefeld.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2025

© Maja-Lisa Müller

Publiziert von
Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

Onlineversion
Nomos eLibrary

ISBN (Print): 978-3-98858-039-9
ISBN (ePDF): 978-3-98858-040-5

DOI: https://doi.org/10.5771/9783968210405

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9

Kulturtechnik des Einbettens 21

Medien/Geschichte 22
- Linienbilder. Intarsien und Zentralperspektive 32
- Intarsien in Deutschland: Der Wrangelschrank 41
- Boulle-Technik 44
- Klappen als Exzess: Roentgen 45
- Un-/Ähnlichkeiten zu anderen Techniken 48

Akteure 49
- Menschliche Akteure 53
  - Arbeitsteilung 54
- Nichtmenschliche Akteure: Werkzeug 56
  - Verkörperlichtes Schneiden: Das Schultermesser 56
  - Verzahntes Schneiden: Die Säge 58

(Un-)Belebte Materie Holz 61

Material Turn und epistemische Schnitte 64

Material und Ding 68

Materialgeschichte Holz 74
- Materialökonomische Stränge 78

Holzschnitte als agentielle Schnitte 80

Farbigkeit 82

Material-Mimese 87
- Glas 89
- Textil 91
- Haut 93
- Spänemarmorierung 100
- Landschaften 102
- Holz 104

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Motivkapitel: Vom Zusammenhalt der Dinge. Nägel und Haken 107

Das Trompe-l'Œil und sein Schatten 116

Die versteckte Aufhängung 119

Nägel und Haken als strukturelle Verbindungen 123

Mobiles und Mobiliar 127

Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses 127

Intarsierte Inventare 143

Lesepulte 146

Chorgestühl 149

Medialität der Möbel 150

Bilder als Truhen 156

Container Technologies 162

Motivkapitel: Zwischen Himmel und Erde. Vögel als Medien der Verbindung 165

Eulen 167

Zwischen Türen und Engeln: Vögel an der Schwelle 172

Gezähmte Mimesis: Papageien im Käfig 178

Gespaltene Bilder. Diskurse der Mehrteiligkeit 185

Ein Bild vom Bild. Bildtheoretische Grundannahmen 186

Der Entzug der Intarsien: Mehrteiligkeit 194

Intrapiktoral 196

Interpiktoral 198

Offene Türen, geschlossene Fenster. Das Trompe-l'Œil in der Intarsie 214

Die Gewalt des Trompe-l'Œils 225

Motivkapitel: Von der Unmöglichkeit der Wolke 229

Ephemere Semiotik. Damischs »Théorie du /nuage/« 229

Amorphe Medien 235

Wolke als Passage. Die Gewalt des Übertritts 236

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wolken und Architektur 238
Wolken in Intarsien 239

Rahmen als Operation 247
Rahmen und Intarsien 253
Rahmen und Architektur 260
Rahmen als Operation 263

Fazit 269

Literaturverzeichnis 275

Abbildungsverzeichnis 285

Danksagung 289

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einleitung

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

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

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

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

---

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

2 Ebd., S. 11.

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

4 Ebd., S. 102.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

13 Siehe ebd., S. 11.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

19 Rohark: Intarsien, S. 22.

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> *Dies ist der Beginn des Luxus mit den Bäumen* [haec prima origo luxuriae arborum], wenn man ein Holz mit anderem bedeckt und auf schlechteres Holz einen Überzug aus wertvollerem macht. Um einen Baum mehrmals zu verkaufen, hat man auch die Holzblättchen erdacht. Nicht genug damit, man fing an, die Hörner der Tiere zu färben, ihre Zähne zu zerschneiden und das Holz mit Elfenbein auszulegen, bald ganz zu bedecken. Sodann fand man daran Gefallen, Material auch aus dem Meer zu suchen. Der Schildkrötenpanzer wurde zu diesem Zweck zerschnitten, und kürzlich unter der Herrschaft Neros hat abenteuerlicher Scharfsinn die Erfindung gemacht, daß man das Schildpatt durch Übermalen verschwinden lassen und teurer verkaufen kann, wenn es wie Holz aussieht. So sucht man die Preise für die Betten zu steigern, so hat man sein Vergnügen daran, das Terebinthenholz noch zu überbieten, so das Citrusholz wertvoller zu machen, so Ahornholz vorzutäuschen. Eben noch gab sich der Luxus mit dem Holz nicht zufrieden: Jetzt macht er Holz auch aus dem Schildkrötenpanzer.[1]

Diese Geschichte beginnt mit dem Luxus. Das mag zunächst seltsam anmuten, geht es dem antiken Historiker Plinius doch um das Furnieren und Einbetten von Hölzern und anderen Materialien – Techniken, denen kein allzu hoher monetärer Wert mehr beigemessen wird. Wenig nachvollziehbar echauffiert er sich über das Spalten der Bäume, das es möglich mache, einen Baum mehrfach zu verkaufen, sowie die Materialimitation von Holz mittels Schildpatt – und nicht andersherum, wie man es vielleicht vermuten würde. Vor- und Nachahmungsverhältnis, Wertvolles und Wertloses scheinen hier verschoben. In diesem frühen Zeugnis von den Techniken des Einlegens tauchen bereits zentrale Themen für den Umgang mit Einlegearbeiten auf, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden sollen: Exzess, Spaltungen sowie Nachahmung. Dass diese Themen stark miteinander verflochten sind, zeigt sich bereits bei Plinius ca. 50 n. Chr. Die offenkundige starke Aufwertung und der Luxuscharakter des Materials Holz führen zu Techniken und Praktiken der Imitation und somit einer angenommenen künstlichen Vervielfältigung, die auch vor dem Panzer der Schildkröte nicht zurückschreckt. Nachahmung als Technik erfährt hier eine Abwertung, indem der für mimetische Diskurse prägende Gegensatz zwischen Schein und Sein, Oberfläche und Inhalt aufgerufen wird: Das furnierte teure Holz verschleiere den minderen Charakter des billigeren Grundholzes ebenso wie die Bemalung das Schildpatt verdeckt.

---

1 Plinius Secundus der Ältere: Naturkunde, o.O. 2013, Buch XVI, § 232–233, Hervorhebung MLM.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In diesem Kapitel sollen Grundlagen des Verfahrens des Einlegens oder Einbettens vorgestellt werden, die sich in (Medien-)Geschichte und die beteiligten Akteure aufspalten. Im ersten Teil wird dabei ein kursorischer Überblick über die Geschichte der Einlegetechniken gegeben, der keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Einlegearbeiten sollen in ihrer Entwicklung eher wie das verflochtene Tableau, das sie ausbilden, begriffen werden: Sie treten wie ein Schussfaden im Textil manchmal offen zutage, während sie zu anderen Zeitpunkten wieder in den Hintergrund rücken. Die Geschichte der Einlegearbeiten reicht weit zurück; in deren Verlauf werden Intarsien als eine spezifische Form etabliert, die sich durch ihr eigene Techniken und Bildprogramme auszeichnet. Die an der Herstellung dieser spezifischen Form beteiligten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure[2] und die Netzwerke, die sie ausformen, werden im zweiten Teil behandelt.

Medien/Geschichte

Intarsien sind ein schwer greifbarer Untersuchungsgegenstand und es gibt nur wenige materialtechnische Abhandlungen, die sich mit ihnen auseinandersetzen. »Das Einlegen eines Stoffes in die Aussparungen eines anderen gehört zu den frühen Bildäußerungen des Menschen«[3] formuliert der Kunsthistoriker und Holzdesigner Helmut Flade, der sich ausgiebig mit dem Themenbereich Holz und Intarsien auseinandersetzte. Auch Flade, einer der wenigen deutschsprachigen Forscher*innen, die sich dezidiert mit dem Phänomen Intarsien befasst haben, kann sich der diskursiven Falle nicht entziehen, die sich im Verlauf der Auseinandersetzung mit Intarsien immer wieder auftut, nämlich dem Vergleich mit anderen Kunst- und Kunsthandwerksgattungen. Diese Vergleiche reichen dabei von Mosaiken (Flade) über Glasmalerei (Scherer) bis hin zur Malerei und sind manchmal mehr, manchmal weniger nachvollziehbar. Intarsien, so scheint es, machen es den Forscher*innen schwer, sie aus sich heraus zu definieren und einzugrenzen. Diese allgemeine Verunsicherung wird ebenfalls an der Bezeichnung bemerkbar, die in der Literatur nicht einheitlich ist. Der Kunsthistoriker Thomas Rohark, dessen Dissertation *Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance* eine Grundlage für die vorliegende Arbeit darstellt, verweist ebenfalls auf die definitorische Unschärfe, die streckenweise für eine Verunsicherung hinsicht-

2 ›Akteur‹ wird in dieser Arbeit nicht gegendert, da es hier um einen abstrakten Begriff geht.
3 Flade: Geschichte der Intarsia, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich des besprochenen Gegenstands sorgt: »Der Mangel an fundierter und vollständiger Erforschung der Intarsienkunst zeigt sich bereits in unterschiedlichen Bezeichnungen und Grundfragen zur Herstellungstechnik.«[4] So kursieren die Begriffe Intarsie, Parketerie, Marketerie, Holzmosaik und Inkrustation, die zuweilen historisch und geografisch bestimmte Phänomene beschreiben, dann aber auch wieder synonym verwendet werden. So unterscheiden beispielsweise der Kunsthistoriker Hans Martin von Erffa und der Werkzeug- und Möbelhistoriker Josef Greber in ihrem Artikel zur Einlegearbeit im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* nach Holzmosaik, Inkrustation und Intarsia, wobei die Differenzierung nach drei verschiedenen Kategorien erfolgt, nämlich nach Technik, Darstellung sowie historischer und geografischer Konjunktur:

> Die Holzinkrustation stellt die urtümlichste Form der E. [Einlegearbeiten] dar. Mit Schnitzer und Eisen werden geringe Vertiefungen ornamentaler oder figürlicher Art aus dem massiven Holz gehoben und dann wieder mit Furnieren aus anderem Holz, Elfenbein usw. gefüllt.
>
> Das Holzmosaik steht der Inkrustation im Alter nicht nach, unterscheidet sich aber dadurch von ihr, daß stets ein geradliniges, geometrisches Ornament benutzt wird. Es ist entweder in das Werkholz eingelassen oder einem Blindholz als Furnierschicht aufgelegt.
>
> Die Intarsia (ital., von arab. tarsi = Einlegearbeit) bildet die höchste künstlerische Form der E. Sie ist stets in Furniertechnik ausgeführt und benutzt die mannigfaltigsten Motive: Ornamente aller Art, Stilleben, perspektivische Architekturbilder, Landschaften und figürliche Darstellungen. Die Italiener waren es, die die Intarsie im 14. Jh. entwickelten und im 15. Jh. zur vollen Blüte brachten.[5]

Die Inkrustation bezeichnet hier also das Ausheben von Figuren und Formen aus einem Grundholz und damit das Schaffen einer Vertiefung und somit einer räumlichen Relation. Mosaik wird hier als eine ornamentale Darstellung verstanden, während die Intarsie nach ihrer Technik (Furnier) und als genuin italienisches Phänomen der Frührenaissance definiert wird.

Die Kunsthistorikerin Rosemarie Stratmann-Döhler hingegen sieht in der Intarsie sehr wohl eine Technik, die auch Aushebungen beinhaltet und nicht zeitlich oder räumlich begrenzt ist:

> Bei der Intarsie handelt es sich um eine Technik, bei der aus Massivgrund Vertiefungen ausgehoben und andersfarbige Hölzer oder holzfremde Materialien wie

4 Rohark: Intarsien, S. 17–18.

5 Hans Martin von Erffa/Josef Greber: Einlegearbeit, in: Wolfgang Augustyn/Karl-August Wirth/Ernst Gall/Ludwig H. Heydenreich (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, München 1958, Sp. 987–1006.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Elfenbein, Perlmutt, Schildpatt und Metall eingelegt werden, so daß sie mit dem Massivholz auf einer Ebene liegen. Beim Furnier dagegen wird auf einen Holzkern, das sog. Blindholz, eine dünne Schicht aus den eben genannten Materialien aufgeleimt. Sie besteht aus wenigen großen Tafeln (»Parketerie«) oder aus puzzleartig zusammengefügten kleinen und kleinsten Stückchen (»Marketerie«).[6]

Rohark, dessen systematische Abhandlung die jüngste darstellt, verweist auf die allgemein vorherrschende begriffliche Unschärfe, die sich auch historisch erklären lässt:

> Die Bezeichnung »Intarsie« ist von den beiden etwa gleichberechtigt verwendeten italienischen Begriffen *tarsia* beziehungsweise *intarsia* (*intarsiare* = einlegen) abgeleitet, welche ihrerseits wahrscheinlich auf das arabische Wort *Tarsi* zurückgehen. Abgesehen davon, dass die Begriffe heute teilweise recht beliebig verwendet werden, hatte außerdem jede Werkstatt und Epoche ihr eigenes Verfahren für das Einlegen von Holz in Holz, was eine genaue Definition ohne unzulässige Verallgemeinerung unmöglich macht. Im Folgenden sind mit Intarsie jedoch immer Arbeiten aus Holz gemeint (sonst müsste man korrekterweise von Inkrustation sprechen).[7]

Rohark soll an dieser Stelle gefolgt werden. Intarsien werden also als ein historisch wie geografisch spezifisches Phänomen der italienischen Frührenaissance betrachtet, das zwar gleichermaßen Techniken des Aushebens und Furnierens verwendet, dessen Fokus aber auf dem Material Holz liegt, »selbst wenn natürlich in geringem Umfang auch andere Materialien wie Metallnägel, Leim oder Firnis hinzukommen können. Entscheidend ist die *Holzsichtigkeit* des Materials«[8]. Intarsien, wie sie in dieser Abhandlung untersucht werden sollen, bilden ein Geflecht aus Material, Technik und Darstellung, das es unmöglich macht, die einzelnen Themen getrennt und jeweils für sich zu betrachten.

In diesem Sinne ist der Fokus dieser Arbeit sowohl synchron als auch diachron: Zum einen wird von der spezifischen historischen und (kultur-)technischen Situation im 15. Jahrhundert in Norditalien ausgegangen, die es ermöglichte, dass sich genau diese Art von Intarsien mit ihrem sehr spezifischen Bildprogramm ausbildete. Zum anderen wird das Einbetten als eine Kulturtechnik etabliert, die es als Medienoperation möglich macht, diachrone und auch lokal nicht gebundene Verknüpfungen zwischen Phänomenen herzustel-

6 Rosemarie Stratmann-Döhler: Möbel, Intarsie und Rahmen, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder, Stuttgart 1997, S. 135–210, hier S. 177.

7 Rohark: Intarsien, S. 9.

8 Ebd., Hervorhebung MLM.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

len. Damit wird zum einen der Spezifizität dieses besonderen Bildmediums Rechnung getragen und zum anderen eine kulturtechnische Analyse erstellt.

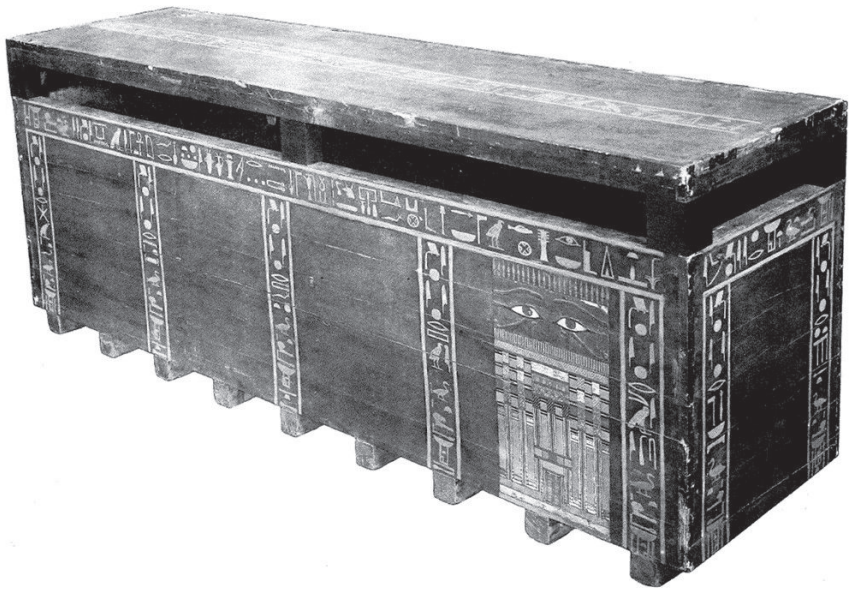

Abb. 1

Die überschaubare Menge an Literatur wagt selten eine Mediengeschichte der Techniken und Besonderheiten von Einlegearbeiten und noch seltener eine Analyse der Bildinhalte in Verbindung mit den Techniken der Herstellung. Intarsien werden so meist vor der Blaupause bekannter Kunst(handwerks)formen beschrieben, anhand derer ihnen vorwiegend ein defizitärer Charakter in der Darstellung zugeschrieben wird. Kurzum, die Geschichte der Intarsie scheint ebenso fragmentiert, gespalten und verfugt zu sein wie ihr Gegenstand. Entsprechend ist es nicht der Anspruch dieser Arbeit, eine lückenlose Kausalkette der Entwicklungen zu entfalten. Stattdessen möchte ich »Mediengeschichte nicht nur kausal und evolutionär, sondern gleichsam fragmentiert und in Sprüngen […] denken«[9]. Diese Art, Intarsien zu denken,

9 Schneider: Textiles Prozessieren, S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

folgt auch dem eingängigen Befund, dass die Techniken des Einbettens und Belegens zum einen sehr alt sind, zum anderen aber auch gewisse historische Konjunkturen aufweisen. Ausgangspunkt der Geschichte der Einbettungen ist oft das Alte Ägypten, wo sich an verschiedenen überlieferten Gegenständen wie Sarkophagen, Kisten oder auch Spielen eingebettete Steine, Metalle oder auch Fayencen finden. Flade datiert eine der ältesten Einlegearbeiten in den Zeitraum der 12. Dynastie, also zwischen 2000–1800 v. Chr. (Abb. 1).

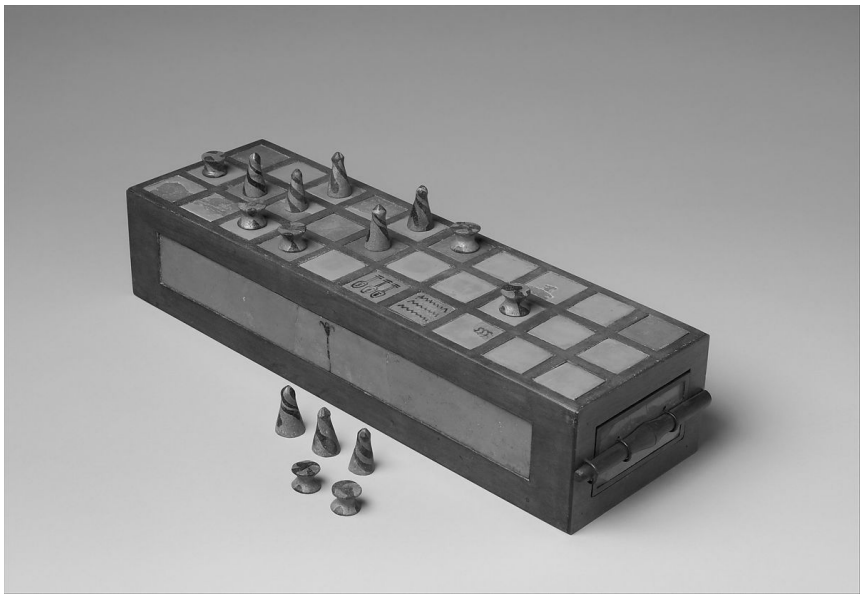

Abb. 2

Während die Einlagen auf dem Sarkophag figürlichen Darstellungen folgen, gibt ein Spiel aus der 18. Dynastie Hinweise auf die gegenseitige Affordanz von gleichförmig-rechteckigen Plättchen und Einlegearbeiten (Abb. 2). Die gerasterte Oberfläche des Behälters dient hier als Spielfläche, die von den Figuren auf verschiedenen Feldern besetzt werden kann, analog zum später im ostasiatischen Raum entstehenden Schachspiel, dessen schwarz-weißes Spielfeld als Probe für die Rastermethode der Zentralperspektive gilt. Der Medienwissenschaftler Claudius Clüver weist auf die Verbindung von gleichmäßig gerasterten Spielflächen und mathematischer Abstraktion hin:

> Der mathematische Charakter der Brettspiele schlägt sich darin nieder, dass Brettspiele immer wieder als Experimentalraum oder Beispiel in der Geschichte des ma-

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> thematischen Denkens auftauchen. Die Mathematik als die Reflexion von abstrakten Strukturen bedient sich somit des Brettspiels als der abstrakten Struktur um der abstrakten Struktur willen.[10]

Spiel und Spielfeld als Raster bieten sich von vornherein als geeignete Modelle für mathematische Operationen an, geht es in ihnen doch um die »Kontrolle des geometrischen Raumes«[11], eine Aussage, die sich ebenso auf die Zentralperspektive übertragen lässt. Auf den Spielcharakter als einen der Ausgangspunkte für die Zentralperspektive wird später noch eingegangen.

Eine andere Genealogie, die Flade ebenfalls aufmacht, ist diejenige des Mosaiks, wobei er mit dem sumerischen Stiftmosaik beginnt, bei dem nicht kleine *Tesserae*, also gleichförmige Steinchen oder Plättchen auf- oder eingelegt, sondern farbige Stifte in die Mauern hineingedrückt wurden:

> Unzählige gebrannte Tonstifte in schwarzer, roter und weißer Färbung wurden mit ihrer Spitze tief in den Putz des Lehmziegelmauerwerks gedrückt. Die strenge Geometrie von Rhomben, gleichschenkligen Dreiecken, erinnert an Mattengeflechte, wie sie in noch früherer Zeit zum Schutz der Lehmwände gegen Witterungseinflüsse benutzt worden sind. Neben den Aufgaben des Schmückens trat beim sumerischen Stiftmosaik der Zweck des Verfestigens eines dicken Verputzes.[12]

Das Beispiel, das Flade anführt, ist das des Eanna-Tempels der sumerischen Tempelanlage Uruks im heutigen Irak, der sich heute in Teilen im Pergamon-Museum Berlin befindet und auf ca. 3000 v.Chr. datiert wird. Das Mosaik ist hier (noch) ein integraler Teil der Architektur und dient, wie Flade ausführt, nicht nur der Dekoration, sondern ist ebenfalls elementarer, weil stützender Teil der Architektur: »Das Stiftmosaik ist unverrückbar eingeordnet in eine Architektur, die in ihren Bauten schon den Grundgedanken des Architektonischen äußert: den des Tragens und des Getragenseins, der Stütze und der Last.«[13] Gemein ist all diesen Kunsttechniken ihr Aufbau aus diskreten homolog aufgebauten Einheiten.

Eine weitere Verbindung ließe sich hier über die Kulturtechnik des Ein- und Abdrückens etablieren. In Uruk fanden sich auch die ersten Tontafeln

---

10 Claudius Clüver: Würfel, Karten und Bretter. Materielle Elemente von Spielen und der Begriff der Spielform, in: Navigationen 20 (2020), H. 1, S. 35–52, hier S. 44. Zum Raster als Struktur und Kulturtechnik siehe einschlägig Rosalind Krauss: Grids, in: October 9 (1979), S. 50–64, sowie Bernhard Siegert: (Nicht) Am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik, in: Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 3 (2003), S. 93–104.

11 Clüver: Würfel, Karten und Bretter, S. 44.

12 Flade: Geschichte der Intarsia, S. 12.

13 Ebd. Zu anderen Grundformen der Architektur, die für diese Arbeit wichtig sind, siehe Kapitel *Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses.*

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit einer Keilschrift, die ebenfalls mithilfe von Stiften in den noch weichen Ton hineingedrückt wurde. Schrift, ebenso wie eine ornamentale Verzierung, sind hier noch keine Operatoren *auf* einer Oberfläche, sondern verbinden Oberfläche und Tiefe und stützen sie gar. Auch wenn Flades Genealogie spekulativ anmutet, so zeigt sich hier doch ein Bewusstsein für die späteren topologischen Strukturen der Intarsien sowie für ihre Einbettungen in und Verknüpfungen mit den Architekturen selbst.

Die Struktur der Mosaike als aus unzähligen *Tesserae* zusammengesetzt, wandelt sich historisch als eine Technik, die nicht mehr in die Tiefe geht, sondern auf der Oberfläche verbleibt. Kontinuierlich ist die starke Verbindung zur Architektur und damit die Thematisierung sämtlicher Flächen, nicht nur der vertikalen. So weist Flade mit Blick auf das Alexandermosaik aus Pompeji auf den – für ihn befremdlichen – Umstand hin, dass sich das Bildnis auf dem Boden befindet:

> Ungewöhnlich ist es, ein solch gewaltiges, raumhaltiges Mosaikbildwerk als Fußbodenschmuck zu nutzen, aber es ist damit wohl ein untrügliches Zeichen gesetzt für die Bindung eingelegter Arbeit an die Architektur und ein ebensolches für das Loslösen vom Raum und das Suchen nach Verselbstständigung im Tafelbild.[14]

Eingelegte Arbeiten, so ließe sich Flade paraphrasieren, thematisieren von vornherein räumliche und architektonische Konstellationen in vielfältigen Verhältnissen und Relationen.

Zu den nächsten historischen Stationen hält sich die Literatur bedeckt. Es wird auf die Mosaike auf Architekturen sowie Textilien in den islamischen Ländern hingewiesen, die sich auf geometrische und kalligrafische Darstellungsformen spezialisierten und als verschlungene Blockintarsienmuster auf europäischen Möbelstücken niederschlugen. Diese Mosaike sind nun nicht mehr integraler, stützender Teil der Architekturen, sondern als dekorative Elemente auf die Oberfläche gewandert. Während sie also in ihrer Darstellung miteinander verschlungene Bänder zeigen, so ist doch in der Technik der Herstellung der Bezug zur Tiefe oder zur Verflechtung ein wenig abhandengekommen. Die Kunsthistorikerin Joanne Allen verweist auf einen anderen Zusammenhang zwischen Intarsien und Textilien, der wiederum ein »verflochtenes Tableau«[15] aufruft: »north-Italian woodworkers depicted Islamic carpets in intarsia stall panels, reinforcing the artistic interchange between

14 Ebd., S. 12–13.

15 Dieser Gedanke findet sich in Damisch: La peinture.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the two media.«[16] Allen sieht den Zusammenhang also weniger über die geometrischen Muster der Mosaike, sondern über die Muster auf Teppichen, die im Venedig der Renaissance bekannt und überliefert waren.[17] Auch hier lassen sich über den Vergleich mit anderen Techniken Erkenntnisse über die Strukturen von Intarsien gewinnen, ohne dass diese explizit gemacht würden. Die Gemeinsamkeit zwischen den starren und größtenteils einfarbigen Intarsien und den flexiblen und oft bunten Textilien scheint die topologische Struktur zu sein, die Figur und Grund sowie Oberfläche und Tiefe stetig neu zueinander in Verbindung setzt. Allen stellt diese Beziehung nur vermittels der geometrischen Darstellungen her, allerdings lässt sich auch für die im 14. Jahrhundert in Europa aufkommenden figürlichen Darstellungen ein solches Paradigma der Verbindungen und verbindenden Darstellungen feststellen.

So sind in der Verkündigung von Simone Martini und Lippo Memmi aus dem Jahr 1333 eingelegte Blockintarsien mit einem schwarz-weißen Muster auf dem Thron Marias gezeigt (Abb. 3). Der Übergang zwischen islamisch geprägten verschlungenen Ornamenten und figürlicher Darstellung lässt sich weiterhin an einem Lesepult erkennen, das zwischen 1350 und 1375 datiert wird und sich heute im Museo dell'Opera del Duomo in Orvieto befindet. Rohark datiert das Chorgestühl Orvietos als eines der ältesten erhaltenen Intarsien Italiens, allerdings ist es nur noch in Teilen vorhanden.[18] Das Lesepult stellt das größte noch vollständige Möbel dar (Abb. 4). Der Aufsatz ist hier mit geometrischen Bändern verziert, die Rohark mit einem Teppich assoziiert,[19] während der Unterbau mit Darstellungen von Heiligen belegt ist. Auch der Restaurator des Gubbio-*Studiolo*, Antoine Wilmering, zieht diese Verbindung und sieht an diesem Lesepult den Übergang von einer geometrischen Darstellung hin zu einer figürlichen exemplifiziert.[20]

16 Joanne Allen: Wood knots. Interlacing intarsia patterns in the Renaissance choir stalls of San Zaccaria in Venice, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hrsg.): Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea, Firenze 2012, S. 116–133, hier S. 124.

17 Siehe ebd., S. 123.

18 Rohark: Intarsien, S. 47.

19 Ebd., S. 233.

20 Antoine M. Wilmering: The Gubbio Studiolo and its Conservation. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo, New York 1999, S. 66–67.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

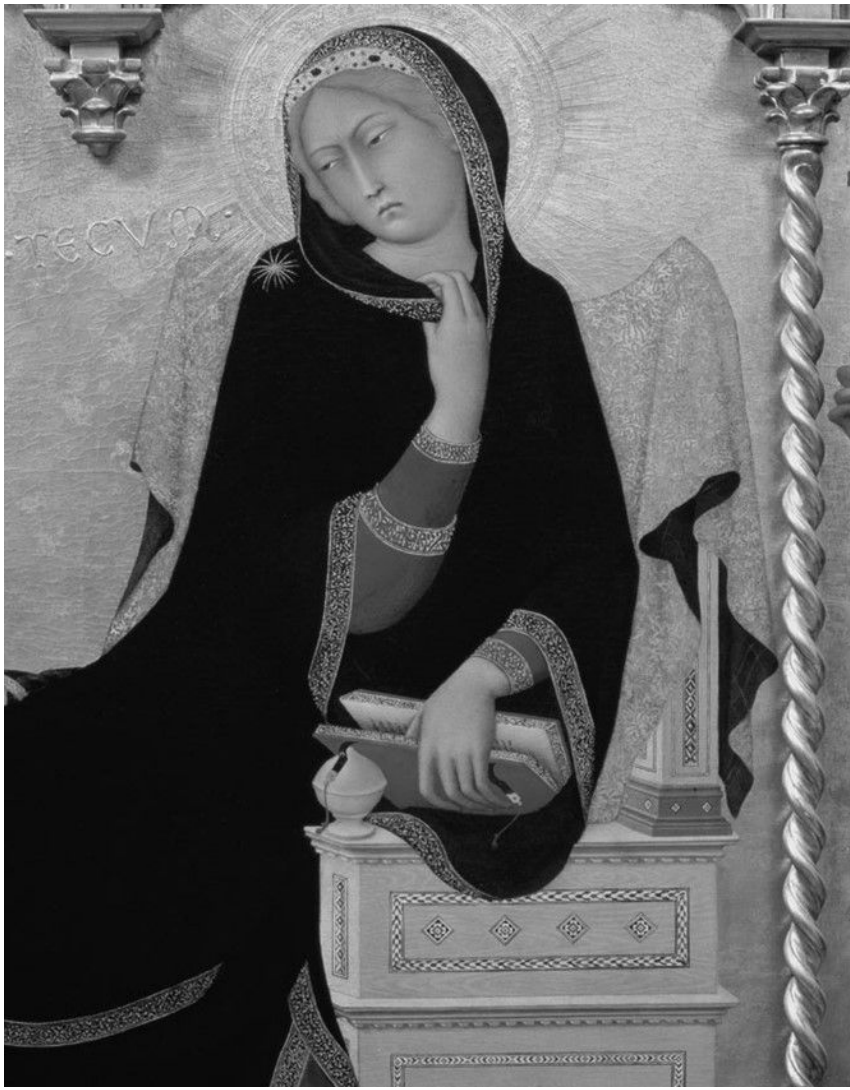

Abb. 3

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 4

In späteren Beispielen von Lesepulten ist dann auch die Auflagefläche gänzlich mit figürlichen Intarsien belegt und die verflochtenen Bändermuster verlieren ihren prominenten Ort. An Türen oder Chorgestühlen finden sie sich dann als Rahmenbänder wieder, die die Verflechtung zwischen Figur und Grund als Opposition von Bild und Nicht-Bild wieder aufnehmen.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Linienbilder. Intarsien und Zentralperspektive

Als geografisches Zentrum der Intarsienherstellung etabliert sich dann zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Stadt Florenz. Diese Verbindung kommt nicht von ungefähr, da Florenz ebenfalls der Schauplatz ebenjener Geschichte ist, die als Ursprungsmythos der Zentralperspektive in die (Kunst-)Geschichte eingegangen ist und die hier noch einmal ausführlich beleuchtet werden soll. In den 1420er Jahren führte der Architekt, Bildhauer und Maler Filippo Brunelleschi zwei Bildexperimente durch, die zunächst der Biograf Antonio Manetti in seiner *Vita di Filippo Brunelleschi*, die später Vasaris *Vita* stark beeinflussen sollte, festgehalten hat. Diese Experimente sind in der Prägnanz ihrer medialen und technischen Versuchsanordnung kaum zu überschätzen.

Brunelleschi fertigte ein zentralperspektivisch getreues Bild des Baptisteriums San Giovanni an. Die Tafel, die als Bildträger fungierte, wurde konisch durchbohrt, sodass sich auf der Bildseite nur ein kleines Loch befand, das sich auf der Bildrückseite auf ca. Dukatengröße ausweitete. Diese Bildtafel wurde nun vor das Gesicht gehalten, die Bildseite vom Körper wegzeigend, sodass sich das Auge auf Höhe der sich verjüngende Öffnung befand. In der anderen Hand wurde ein Spiegel gehalten. Positionierten sich die Betrachter*innen nun an einem bestimmten Punkt gegenüber dem Baptisterium, konnte durch abwechselndes Vorhalten und Wegziehen des Spiegels das Bild mit dem Gebäude auf seinen getreuen Abbildungscharakter überprüft werden. Die Darstellung und Übereinstimmung des statischen Gebäudes mit dem Bild scheinen gegeben, problematisch wurde dieses Experiment der Sichtbarkeit allerdings im Bereich des Himmels und der Wolke. Der Topos der Wolke als ein sich beständig entziehendes, ephemeres »Halbding[ ]«[21] findet hier seine Bestätigung: Die sich stets wandelnden und bewegten Wolken ließen sich nicht mithilfe der Malerei festhalten. In Brunelleschis Versuchsanordnung schien dies ein Problem darzustellen, das er durch einen Medienwechsel löste. An die Stellen, wo sich im Gemälde der Himmel über dem Baptisterium befand, brachte er brüniertes Silber an, sodass die tatsächlichen Wolken sich darin spiegeln konnten. Blickten die Betrachter*innen nun *durch* das Bild *in* den Spiegel, sahen sie also eine zweifach gespiegelte Wiedergabe ebenjener Wolken, die tatsächlich über dem Baptisterium schwebten. Was zunächst paradox anmutet – nämlich dass gerade diese Spiegelung einer Spiegelung für einen Zugewinn an Wirklichkeitserfahrung sorgte –, bestätigt ein

21 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 5. Über den ephemeren Charakter siehe Kapitel *Die Unmöglichkeit der Wolke*.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

medienwissenschaftliches Grunddiktum, wonach eine jegliche Erfahrung von Realität durch Medien geprägt wird und sich ein erfolgreiches Medium in seiner Übertragung unsichtbar macht. Brunelleschis Bildexperimente lassen sich also gerade nicht in jenes Narrativ einbetten, dass die Zentralperspektive als eine Einhegung einer natürlichen Außenwelt in eine künstliche Bildwelt versteht, sondern zeigt hingegen auf, wie verschränkt hier die Bereiche von Natur und Kultur, Kunst und Technik sowie Medien und Umwelt sind. Das zweite Experiment ist ungleich simpler und wird vielleicht gerade aufgrund dessen in der Literatur weniger oft besprochen. Brunelleschi fertigte hierfür ein Gemälde des Palazzo Vecchio an und beschnitt die Tafel an den Rändern des Gebäudes, sodass man sie nur von einer bestimmten Position aus vor den Palazzo halten musste. Der reale Himmel zeigte sich nun über dem Bild. Hier wurde der rechteckige Charakter des Bildträgers für den naturalistischen Effekt aufgegeben.

Diese Episode ist aus mehreren Gesichtspunkten wichtig für die Analyse von Intarsien. Zum einen offenbart sich der Ursprungsmythos der Zentralperspektive weniger als eine geniale Entdeckung durch einen Künstler-Theoretiker, sondern als Experimentalsystem mit diversen Akteuren und Aktanten. Zum anderen wird in der Literatur (aus unterschiedlichen Positionen) auf die Verbindung zwischen Intarsien und Zentralperspektive hingewiesen. Vasari schreibt mit einigem zeitlichen Abstand den großen Erfolg der Intarsien ebenjener ›Entdeckung‹ der Zentralperspektive zu. In seiner *Vita di ser Brunellesco* von 1550 beschreibt Vasari den Einfluss von Brunelleschi auf die Intarsiatoren:

> Auch ließ er es sich nicht nehmen, sie [seine perspektivischen Zeichnungen, MLM] den Herstellern von Intarsien zu demonstrieren, jene Kunst, aus farbigem Holz Einlegearbeiten zu schaffen. Dank seiner Anregungen wurde diese Technik für viele nützliche Dinge in qualitätvoller Weise eingesetzt, und damals und späterhin wurden viele volltreffliche Werke geschaffen, die Florenz viele Jahre Ruhm und Profit eingebracht haben.[22]

Die Trajektorie scheint für Vasari klar zu sein: Brunelleschi beeinflusste die Intarsiatoren und nicht andersherum. Der leicht despektierliche Ton, in dem Vasari über Intarsien schreibt, lässt sich auch in seinen anderen Abhandlungen finden. Die Abwertung, die Intarsien seitens des Theoretikers Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts erfahren, deckt sich nicht mit der Wertschätzung und der prominenten Stellung, die Intarsienschnitzer im 15. Jahrhundert

22 Giorgio Vasari: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, Berlin 2012a, S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genossen.[23] Vasaris Aussagen müssen im Sinne dieser Arbeit also durchaus kritisch aufgefasst und kontextualisiert werden. Es finden sich bei ihm Präferenzen für diejenigen Gattungen der Kunst, denen er *disegno*, diesen schillernden Begriff zwischen materieller Zeichnung und immaterieller Idee,[24] zuschreibt. Diese Gattungen der Kunst sind namentlich Malerei, Architektur und Skulptur. So spricht Vasari in seiner *Einführung in die Künste* auch über diverse andere Künste und Techniken, so auch Intarsien, denen er allerdings jeglichen *disegno* abspricht und die er somit deklassiert:

> Deshalb ist sie immer von Personen ausgeübt worden, die eher geduldig sind als über viel *disegno* verfügen. Dies bewirkte eine große Produktion solcher Werke, und dieses Metier brachte Kompositionen mit Figuren, Früchten und Tieren hervor, von denen einige unglaublich lebendig sind. Allerdings werden solche Werke sehr schnell schwarz und tun nichts weiter, als die Malerei nachzuahmen, im Vergleich zu der sie unbedeutend und aufgrund von Holzwürmern und Bränden von geringer Dauer sind. Deshalb hält man ihre Herstellung für vergeudete Zeit, auch wenn sie durchaus lobenswert und voller Meisterschaft sind.[25]

Die Argumentation, warum Intarsien nun also keine »Medien des *disegno*« sind, wie es in der deutschen Edition der Vasari'schen Texte heißt, verläuft wiederum entlang verschiedener Argumentationsstränge wie der Technik der Herstellung, der anfälligen Materialität des Holzes sowie ihres mimetischen Potentials. Dass Gemälde auf Holztafeln ebenso anfällig für Holzwürmer und Brände sind, hält Vasari nicht davon ab, ihnen und ihren Macher*innen einen höheren Grad an schöpferischem Geist zuzuschreiben. Vasaris Verknüpfung des Handwerks mit Geduld anstelle von Genie verweist auf eine Trennung zwischen den Sphären Kunst und Handwerk, die so im 15. Jahrhundert noch nicht gegeben war. Intarsiatoren waren zu ihrer Zeit als Kunstschnitzer hochangesehen und keineswegs, wie Vasari es über 100 Jahre später andeutet, lediglich geduldig repetitiv arbeitende Handwerker. Es ist eben diese Abwertung, die Damisch in seiner *Theorie der Wolke* entlarvt und die ihn zu einem Umdenken anregt. Damisch liest Vasaris Zitat über Brunelleschi folgendermaßen:

> Angesichts dieses Texts erscheinen die Definition der Perspektive im modernen Wortsinn und die neue Technik der Intarsie als logisch gleichzeitig und strikt kom-

23 Siehe hierfür Rohark: Intarsien, S. 99–107.

24 Für eine Aufarbeitung der Begriffsgeschichte siehe Wolfgang Kemp: Disegno. Beitrage zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

plementär, und diese Komplementarität, diese Gleichzeitigkeit verweist ihrerseits auf eine entscheidende historische Verbindung.[26]

Damisch interpretiert in Anschluss an André Chastel die Zentralperspektive als eine Technik, die sich aus Intarsien ergeben hat – und nicht andersherum. Verbindungen sieht er zum Beispiel über die schachbrettartige Konstruktion, die fast einem jeden zentralperspektivischen Bild buchstäblich zugrunde liegt. Die eingelegten Felder des Schachspiels werden hier zu einer Fläche vereinheitlicht, die sich trotz ihrer inhärenten und demonstrativ dargebotenen Teilung als eine homogene Ebene inszeniert.[27] Auch hier sieht Damisch eine fast schon kulturtechnische Verbindung zwischen den Linien der Zentralperspektive und den Schnitten der Intarsien: »Die Tiefenillusion hat als Bedingung ein Zerschneiden, eine korrekte Artikulation der Projektionsfläche.«[28] Was mit den Intarsien möglich war, nämlich eine Flächenartikulation von Formen, die sich durch das Ausheben derselben aus dem Grundholz ergibt, wird als Medienoperation transformiert und in die Malerei oder Zeichnung übersetzt. So könnte man auch vermuten, dass es eben die Technik der Intarsiatoren war, die Brunelleschi (und andere, etwa den Maler Paolo Uccello) zu der Idee anregten, die Materialität der Schnitte in Linien und die reale Tiefe des ausgehobenen Holzes in einen symbolischen Bildraum zu übersetzen.[29]

Nimmt man diese Verbindung zwischen Schnitt und Linie ernst, so erklären sich auch bestimmte Idiosynkrasien der zentralperspektivischen Methode, wie ihre menschenleeren Räume. Mit dem Verweis auf die Idealstadtdarstellungen in Baltimore, Berlin und Urbino, jene seltsamen menschenleeren Bild-Architektur-Hybride, scheint evident zu werden, dass die Linien der Zentralperspektive ebenfalls Darstellungen jeglichen Lebens unmöglich machen und es förmlich aus den Bildern herausschneiden.[30] Auch die Wolke, die sich, wie

26 Damisch: Theorie der Wolke, S. 168.

27 Damisch nennt eine Reihe an weiteren Objekten, die die »Perspectiva artificialis« begünstigten, so »Ädikulen, Architekturglieder, Kolonnaden, in Verkürzung gegebene Kassettendecken und -gewölbe, nicht zu vergessen der Schachbrettboden«; Damisch: Ursprung der Perspektive, S. 43.

28 Damisch: Theorie der Wolke, S. 165. Damisch bezieht sich auf einen der Grundlagentexte zur Zentralperspektive: Erwin Panofsky: Die Perspektive als ›symbolische Form‹, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hrsg.): Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1980, S. 99–167.

29 Zur epistemischen Qualität von Schnitten siehe Kapitel *Material Turn und epistemische Schnitte*.

30 Diese These wird in der vorliegenden Abhandlung noch mehrfach verhandelt werden, zum einen als Ambivalenz zum (un-)belebten Material Holz im gleichnamigen Kapitel und zum anderen in der bevorzugten Darstellungsweise der Vogelkäfige in Kapitel *Gezähmte Mimesis*.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch Brunelleschis Experiment gezeigt wurde, einer Darstellung in diesem Rasterschema verweigert, lässt sich als Bildobjekt in den Intarsien ebenfalls nicht greifen.[31]

Der Kunsthistoriker Friedrich Teja Bach widmet sich einer weiteren kulturtechnischen Verbindung zwischen Intarsien und der neuartigen Technik der Zentralperspektive, die mit der angenommenen Entdeckerfigur Brunelleschis in Zusammenhang steht. In seinem Aufsatz *Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer: Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit* verweist Teja Bach auf eine andere Episode aus Brunelleschis Leben, die ebenso wie das Experiment einen starken literarischen und mythischen Charakter aufweist und Brunelleschi erneut als Knotenpunkt einer Experimentalsituation präsentiert. Die Geschichte erschien als *Novella del grasso legnaiuolo* von Antonio Manetti und wird im Jahr 1409, also zeitlich vor den Perspektivexperimenten verortet.[32] Ihr zufolge trafen sich der junge Brunelleschi und sein Freundeskreis zu regelmäßigen Abendessen. Der Intarsienschnitzer Manetto Ammanatini, der diesem Freundeskreis ebenfalls angehörte, blieb eines Abends dem Treffen fern, was die anderen jungen Männer brüskierte. Aus Rache ersinnen sie einen Streich: Sie wollen Manetto, der als »einfach« beschrieben wird, glauben machen, er sei nicht mehr er selbst, sondern ein zwielichtiger Charakter namens Matteo Mannini. Brunelleschi ist hier die treibende Kraft in der Konzeption und der Ausführung. So bricht er, der mit dem Schnitzer sehr gut befreundet ist, eines Abends in dessen Haus ein, als er sich noch sicher sein kann, dass Manetto arbeitet, und verriegelt es von innen. Als Manetto die Tür von außen öffnen will, gibt sich Brunelleschi für ihn aus und führt ein fingiertes Gespräch mit der Mutter des Schnitzers, die just in dieser Zeit nicht in der Stadt ist und deren Abwesenheit eine Grundbedingung für das Gelingen des Streiches darstellt. Brunelleschi spricht Manetto als Matteo an, ebenso wie der Bildhauer Donatello, der, ganz nach Plan, just zu diesem Zeitpunkt das Haus passiert.

Auf der Piazza San Giovanni wird Manetto dann schließlich von den Häschern und dem Büttel des Gerichts festgenommen – auf Anweisung eines Mannes, der behauptet, ebenjener Matteo sei sein Schuldner. Manetto wird ins Gefängnis gebracht, wo er die Nacht verbringt. Zur gleichen Zeit befindet sich ein Richter und Literat, also ein Mann von Bildung, im Gefängnis.

31 Diesem Umstand wird mit dem Kapitel *Von der Unmöglichkeit der Wolke* Rechnung getragen.

32 Im Folgenden wird aus der deutschen Übersetzung zitiert: Antonio Manetti: Die Novelle vom dicken Holzschnitzer, Berlin 2012.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Manetto zieht ihn zu Rate, da er beginnt, an sich und seiner Identität zu zweifeln. Der Richter ist zwar nicht in den Streich eingeweiht, versteht aber wohl, dass es sich um einen Scherz handeln muss, und verweist Manetto auf Erlebnisse anderer, denen es ebenso erging:

> Um die Sache besser zu verstehen, antwortete er, er habe von vielen gelesen, die sich von einem in einen anderen verwandelt hätten, und dies sei kein so unerhörter Fall; es gebe sogar noch schlimmeres, es gebe nämlich Leute, die wilde Tiere geworden seien, wie zum Beispiel Apuleius, der ein Esel geworden sei, und Aktaeon, der ein Hirsch geworden sei.[33]

Der ungebildete Manetto weiß nicht, dass es sich um literarische und mythische Erzählungen handelt, »[u]nd er schenkte den Geschichten denselben Glauben, als wären sie wahr«[34]. Manettos Geschichte, ebenso wie er selbst, wird in einen größeren, literarisch-mythischen Zusammenhang eingebettet, in dem Mensch-Tier-Transformationen – oder Mensch-Mensch-, wie in seinem Fall – möglich sind. Am nächsten Tag wird Manetto von Männern, die sich als die Brüder Matteos ausgeben, ausgelöst. Beim gemeinsamen Abendessen verabreichen sie ihm ein Schlafmittel und überführen ihn schlafend wieder in sein – also Manettos – Zimmer, nicht ohne ihn allerdings verkehrtherum in sein Bett zu legen und sämtliche Werkzeuge in seiner Werkstatt an den falschen Ort zu legen oder andersherum zusammenzustecken. Als Manetto aufwacht, hofft er, die gesamte Episode nur geträumt zu haben, und vergewissert sich nun das erste Mal auch seiner eigenen Körperlichkeit, die derart prominent ist, dass er größtenteils nur als »der Dicke« adressiert wird: »Bald fasste er sich mit der einen Hand an den anderen Arm, bald umgekehrt, bald fasste er sich an die Brust, wobei er sich sagte, er könne nur der Dicke sein.«[35] Aus Erzählungen von Brunelleschi und dem wirklichen Matteo, denen er auf der Straße begegnet, schließt er, dass er für zwei Tage in die Haut Matteos geschlüpft sein musste, da dieser berichtet, er habe zwei Tage lang geschlafen und in der Zwischenzeit seien seine Schulden beglichen worden. Manetto kommt dem Streich erst auf die Spur, als seine Mutter wieder von ihrem Ausflug aufs Land zurückkehrt und ihm versichert, dass sie in der Zwischenzeit nicht in Florenz gewesen sei und folglich auch nicht an jenem ersten Abend mit dem Brunelleschi-Manetto geredet haben könne. Aus lauter Scham verlässt er Florenz und beginnt, am Hof des ungarischen Königs Sigismund und für dessen Vertrauten Pippo Spano zu arbeiten, wo

33 Ebd., S. 44.
34 Ebd.
35 Ebd., S. 64.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

er sich großen Ruhm erwirbt. Bei einem Ausflug nach Florenz trifft er einige Jahre später Brunelleschi wieder, der ihn unschuldig fragt, warum er denn so überstürzt die Stadt verlassen habe:

> Der Dicke blickte ihm ins Gesicht und sagte: »Ihr wisst es besser als ich, da ihr mich in Santa Maria del Fiore verhöhnt habt.« Da sagte Filippo: »Lass gut sein, denn das wird dir mehr Ruhm einbringen als alles andere, was du je gemacht, beim Spano oder bei Sigismund, und in hundert Jahren wird man immer noch von dir reden.«[36]

Mit diesem prophetischen Ausspruch endet mehr oder weniger die Novelle, die in der literarischen Tradition der *beffa*, also Scherzerzählungen, steht und tatsächlich Manetto insofern zum Ruhm verholfen hat, als sie mehrfach erzählt worden ist. Die Geschichte wirft viele Fragen auf, die sich nur im Medium der literarischen Erzählung begreifen lassen, zum Beispiel, warum niemand – und am wenigsten er selbst – Manetto erkennt oder warum er nur auf Blicke von außen angewiesen ist und nicht selbst in den Spiegel blickt oder erst so spät seinen eigenen Körper betastet.

Teja Bach geht nun von dieser Novelle aus und beschreibt sie als drittes Perspektivexperiment, das zeitlich vor den anderen beiden stattfand. Die Verbindung, abgesehen von ähnlichen Personen und Orten, zieht er über die Technik des Einlegens und damit der Intarsien: »Der Dicke ist bekannt für seine schönen Intarsienarbeiten. In dem ihm gespielten Streich als einer Art Kunstwerk wird er als Spezialist für Intarsien selbst zu Intarsie. Wie später die Perspektivtafeln ist auch der Streich der *Novella del Grasso* eine Intarsienarbeit höherer Ordnung.«[37] Die Geschichte des Streiches bettet ein fiktives und fantastisches – Teja Bach sagt: virtuelles – Narrativ in die aktuale Realität der Personen ein, deren Existenz historisch verbürgt ist, und vermischt damit beide Sphären: »Bei den beiden Tafeln wie bei der *Novella* geht es um die Einsetzung von künstlicher, simulierter Realität in die reale Wirklichkeit, geht es um eine Art Einlegearbeit.«[38] Simulation und Aktualität sind hier keine Gegensätze, sondern bedingen und erweitern sich gegenseitig. Die Mimesis des Bildes oder des Narrativs bleibt nicht mehr bei der Nachahmung stehen, sondern übersteigt sie und wird somit exzessiv. Der um sich wuchernde Streich, der anscheinend auf jede Person übergeht, die damit in Kontakt kommt, so zum Beispiel auch auf den unbeteiligten Richter im Gefängnis, sorgt nicht zuletzt für eine existentielle Verunsicherung Manettos in Bezug

36 Ebd., S. 90.
37 Teja Bach: Brunelleschi und der Holzschnitzer, S. 74.
38 Ebd., S. 73.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf die eine Sache, derer man sich eigentlich am einfachsten vergewissern können sollte: die eigene Identität. Die Novelle macht darauf aufmerksam, dass auch diese nicht einfach so gegeben ist, sondern man ihrer nur vermittelt über andere Personen, Medien oder Techniken der Selbstvergewisserung habhaft werden kann. Selbst das Betasten des eigenen Körpers, der, wie bereits erwähnt, derart prominent und ausgreifend ist, dass er ein Synonym für Manetto liefert, erweist sich nicht als unmittelbare oder immediate Erfahrung, sondern beschreibt die Finger als Informationen übermittelnde Tastsensoren, oder, wie der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler kommentiert: »Man weiß nichts über seine Sinne, bevor nicht Medien Metaphern und Modelle bereitstellen.«[39] Teja Bachs Analyse verweist auch auf der Ebene der Signifikanten auf die Instabilität von Identitäten, hier speziell der Namen, die in fast anagrammatischer Art und Weise den Autor Antonio Manetti mit dem Holzschnitzer Manetto Ammanatini und dem Ganoven Matteo Manetti verknüpfen.[40] Ebenso wie die Werkzeuge in der Werkstatt, die verkehrt zusammengesteckt wurden, werden hier Signifikanten in Einzelteile zerlegt und neu kombiniert. Der Streich ist ebenso ein Experiment mit der Perspektive wie ein »Sprachspiel«[41].

Was diese Geschichte, in Kombination mit den Experimenten, entfaltet, ist die mediale Bedingung oder das medientechnische Apriori einer jeglichen Mimese. Zwischen nachahmende und nachgeahmte Entität schieben sich immer wieder Prozesse, Techniken und auch Dinge der Informationsübertragung und bedingen die Nachahmung dadurch zuallererst. Brunelleschis Gemälde der Gebäude sind also keine naturgetreue Nachahmung einer Realität, die einfach so gegeben ist und auf die zugegriffen werden kann. Stattdessen wird zum einen die komplizierte Experimentalstruktur dieser Nachahmung offengelegt, die zum Erstellen und Überprüfungen des naturalistischen Gehaltes des Bildes notwendig ist. Zum anderen wird hier auch eine Form der Mimesis wirksam, die sich von gängigen Konzeptionen abgrenzt.[42] Mimesis wird hier nicht als ein unidirektionaler Vorgang verstanden, in dem der/die/das Nachahmende ein Vor-Bild imitiert und den Prozess beim Erreichen dieses Ziels abschließt. Stattdessen wird ein mehrdirektionaler, sich gegenseitig be-

39 Friedrich Kittler: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2011, S. 32.
40 Siehe Teja Bach: Brunelleschi und der Holzschnitzer, S. 68–69.
41 Ebd., S. 80.
42 Diese Arbeit ist im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« (FOR 1867/2) entstanden und orientiert sich an deren Neukonzeption der Mimesis als Kulturtechnik, in der Darstellung nicht als Nachahmung, sondern als Verkettung, Einbettung oder Re-Enactment funktioniert.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einflussender und im Vollzug *transformierender* Vorgang angenommen, der in alle Richtungen ausufert. Diese transformationsontologische Mimesis betrifft eben nicht nur den nachahmenden Teil, sondern wirkt sich ebenso transformierend auf das zuvor Nachgeahmte aus. Im Sinne der Experimente ließe sich sagen, dass Brunelleschi mit seiner Bildanordnung auch den ontologischen Status des Baptisteriums verunsichert hat. Das Gebäude ist nun auch Bild geworden, und es lässt sich als solches in die Hand nehmen, drehen und wenden oder gar transportieren. Es hält Einzug in Medienoperationen der Mobilität, der Skalierung und der Handhabung.

Besonders deutlich wird dieser Transformationsprozess natürlich an der Figur des Manetto, der in seiner eigenen Identität *existentiell* verunsichert wird. Manetto wird nicht nur eine andere Person, sondern gleich auch zur Intarsie, er wird selbst in eine fiktionale Struktur eingebettet und somit zum gestalteten Bild in dieser Konstruktion. Dieser Zustand der existentiellen Verunsicherung ist ebenjener, der der Analyse der intarsierten Bilder in dieser Abhandlung zugrunde liegen soll. Einerseits scheint klar zu sein, dass es in Trompe-l'Œil-Bildern, wie es Intarsien oft sind und wie Brunelleschis Experiment es zu sein scheint, nicht um eine Verwechslung des Bildes mit dem dargestellten Ding gehen kann. Baudrillard formuliert es in Anlehnung an Louis Marin und Pierre Charpentrat noch stärker: Nie habe sich jemand von einem Trompe-l'Œil derart täuschen lassen. Das Trompe-l'Œil bezeichne hingegen eher ein Spiel der Zeichen und der Dinge in einem stetig wechselnden Austausch beziehungsweise in Vor- und Nachahmungsverhältnissen, die sich allerdings nie richtig auflösen lassen und sich auf ein ›Ur-Ding‹ oder ›Ur-Zeichen‹ zurückführen lassen. Baudrillards und Marins Texte, die aus den 1970er und 1980er Jahren stammen, offenbaren damit zentrale Gedanken der philosophischen Strömung des Poststrukturalismus, der ebenfalls von einem dynamischen und keineswegs stabilen Zeichensystem ausgeht.[43] Baudrillard sieht in der Nachahmung der Realität durch das Trompe-l'Œil eine Verunsicherung des Konzepts der Realität; anders gesagt zeige es nur auf, wie inszeniert die Realität an sich bereits sei:

> Im trompe-l'oeil geht es nicht darum, mit dem Realen zu verschmelzen, es geht darum, ein Simulakrum zu produzieren, während man sich voll und ganz des Spiels und des Kunstgriffes bewußt ist – indem man die dritte Dimension nachahmt,

43 Vgl. hierzu einführend Gilles Deleuze: Woran erkennt man den Strukturalismus?, Berlin 1992. Obwohl der Titel anderes verspricht, zeigen sich an Deleuzes Ausführungen in dem Versuch, den Strukturalismus zu definieren, bereits eine Übersteigung desselben und gängige Figuren des Poststrukturalismus.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> zieht man die Realität dieser dritten Dimension in Zweifel – indem man den Effekt des Realen nachahmt und überschreitet, zieht man das Realitätsprinzip radikal in Zweifel. Entäußerung des Realen *durch den Exzeß der Erscheinungsformen des Realen selbst.*[44]

In intarsierten Trompe-l'Œils, so könnte man argumentieren, ist die Verwechslung zwischen Bild und Gegenstand, die Baudrillard ausschließt, noch möglich. Hier sind sowohl das Bildobjekt als auch der Bildträger aus demselben Material. Die Furnierstücke, die das Bild ausformen, haben ebenfalls eine Räumlichkeit und Tiefe, genauso wie die Bildfläche, die erst einmal ausgehoben werden musste. Intarsien verhandeln Bildraum und -fläche grundlegend anders als eine Bildtafel oder eine Leinwand, die zunächst in ihrer Flächigkeit unhintergehbar sind. Allerdings soll hier trotzdem nicht von einer Verwechslung ausgegangen werden, sondern von einer gegenseitigen Beeinflussung im Sinne der transformationsontologischen Mimesis. Die Darstellung in und mit Holz, wie es fast ausschließlich geschah, hatte grundlegenden Einfluss darauf, *wie* bestimmte Materialien dargestellt werden konnten, und lässt eine starke Annäherung ebenjener Materialien an dasjenige des Holzes erkennen.[45]

Intarsien in Deutschland: Der Wrangelschrank

Die italienischen Intarsien der Renaissance werden oft als eine ›Hochphase‹ der Intarsienkunst beschrieben, obwohl die Technik des Einbettens danach bei weitem nicht ausstirbt. Die Geschichte des dicken Holzschnitzers kann insofern auch als Ätiologie des Umstandes gelesen werden, warum neben Italien gerade in Ungarn eine hohe Nachfrage nach Intarsien herrschte.[46] Im Allgemeinen lässt sich eine Migration der Technik über die Alpen nach Österreich und Süddeutschland ausmachen, wo sie allerdings schnell andere stilistische Merkmale aufwies. So wird beispielsweise der Wrangelschrank in Münster (Abb. 5), der auf 1566 datiert wird, der Renaissance zugerechnet, weist allerdings bereits eine Stilistik auf, die den Übergang zum Manierismus markiert. Auf dem Wrangelschrank finden sich sämtliche Formen der in den Intarsien so getrennt gehaltenen Motive miteinander verwoben. So sieht man sowohl Landschaften, Architekturen und deren Ruinen als auch vegetabile

44 Baudrillard: das trompe-l'œil, S. 91.
45 Siehe Kapitel *Material-Mimese*.
46 Siehe hierzu Maria Zlinszky-Sternegg/Franz Gottschlig: Renaissance-Intarsien im alten Ungarn, Budapest 1966.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Elemente, Menschen und Tiere, Statuen und aufgehängte Objekte.[47] Durchwoben wird alles von einem die Bildfläche beherrschenden Rollwerk, das mit seinen Streben und Löchern an Mühlräder oder technoide Ornamente erinnert. Ebendieses Rollwerk mit seinen eigenen Einbuchtungen und Ausstülpungen vervielfältigt die Bildfläche und den Raum, indem es Ebenen einfaltet und heraustreten lässt. Der Bildraum ist nur noch hintergründig homogen durch die angedeutete Landschaft, auf und in der sich alle anderen Bildobjekte befinden. Die räumliche Relation der Bildobjekte untereinander im Sinne von ›davor‹ oder ›dahinter‹ wird durch das Rollwerk stetig unterlaufen. Die Bildobjekte scheinen sich eher auf der Fläche zu organisieren als in einem angedeuteten Raum, ein Umstand der auch durch die durchweg gleichbleibenden Größenverhältnisse zum Beispiel der Tiere und der in den Bäumen aufgehängten Objekte reflektiert wird. Stärker noch als bei den in dieser Arbeit im Fokus stehenden italienischen Intarsien wird hier die Bildfläche besiedelt und als ein topologisch unauflösbares Wimmelbild präsentiert.

Abb. 5

47 Zu den suspendierten Gegenständen siehe Kapitel *Vom Zusammenhalt der Dinge. Nägel und Haken.*

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf dem Wrangelschrank zeigt sich eine Vermischung mit anderen Formen der Darstellung, die logisch verwandt scheinen. Die Bildsprache der Intarsien der Renaissance präferieren, wie im Zuge dieser Arbeit gezeigt werden soll, Figuren der Übertretung und Transgression von bildimmanenten Grenzen. Diese Figuren verbleiben allerdings auf der Ebene des Bildträgers streng innerhalb der Grenzen der Fläche. Es ist genau diese Spannung zwischen Fläche des Bildträgers und ausgehöhlter oder protrudierender Räumlichkeit, die die Darstellung der Intarsien ausmacht. Einerseits entspricht es der Logik der Intarsien, die Fläche nicht zu übertreten, andererseits ist auch bekannt, dass Intarsienschnitzer auch Skulpturen und andere Reliefs ausschnitzten.[48] Die Frage drängt sich auf, warum die Schnitzer nicht auch die Grenze der Zweidimensionalität hinter sich ließen und die Figuren zumindest als Reliefs – ähnliche Hybride zwischen Fläche und Raum, Architektur und Bild – ausformten. Genau dies geschah mit der Gattung der sogenannten Egerer Reliefintarsien, die im 17. und 18 Jahrhundert im damaligen ›Egerland‹ im heutigen Tschechien verfertigt wurden. An den Stil des Barocks angepasst, zeigen sie nun bevorzugt biblische oder alltägliche Szenen, die bewegte Interaktionen zwischen mehreren Figuren darstellen. Zur Technik bemerkt der Stadtarchivar und Museumsleiter Heribert Sturm:

> Die Technik […] beruht darauf, daß nach der Entwurfszeichnung die Teile des Bildes aus etwas stärker als furnierdünnen Holzblättern ausgeschnitten und auf einer Weichholzunterlage zusammengefügt und verleimt wurden, wobei man die durch Flachreliefschnitzerei plastisch hervorzuhebenden Einzelteile entweder aus dem zusammengefügten Bild herausholte oder bereits ausgearbeitete Flachreliefteile intarsienmäßig dem Bild einfügte.[49]

Die Reliefintarsien befanden sich wohl größtenteils als kleinformatige Kassettenfüllungen an Kabinettschränkchen, wurden allerdings auch als eigenständige, gerahmte Bilder verfertigt und verwendet.

---

48 Siehe zum Beispiel Abb. 49, in der bildinterne Säulen durch externe Säulen gerahmt werden.

49 Heribert Sturm: Egerer Reliefintarsien, München 1961, S. 35. Die Beschäftigung mit dem sogenannten Egerland ist politisch keineswegs neutral. Die geografische Region, die im heutigen Tschechien und Bayern liegt, wurde von der Wehrmacht 1938 besetzt, die dort ansässigen Deutschböhm*innen wurden nach 1945 ausgesiedelt. Ein Beharren auf der deutschen Bezeichnung der Region kann also auch auf völkisches Gedankengut hinweisen, dem zufolge die Zuschreibung der Region zu Tschechien als Verlust und die Aussiedelung als Vertreibung betrachtet wird. Sturm war NSDAP-Mitglied, diese Lesart scheint also durchaus berechtigt. Wenn hier also von Egerer Intarsien die Rede ist, soll auf den historischen Kontext verwiesen werden, keineswegs auf den politischen Gehalt.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Boulle-Technik

Abb. 6

In Frankreich hingegen entwickelte sich in etwa zeitgleich eine andere Form der Einlegetechnik, die eng mit dem Namen André-Charles Boulle verbunden ist. Die nach ihm benannte Boulle-Technik arbeitet mit verschiedenen Materialien, wie Silber, Perlmutt, Schildpatt und dergleichen. Hierbei werden dünne Platten von möglichst kontrastierenden Materialien aufeinander verklebt und dann mit einer dünnen Säge, die feine Details erlaubt, ziselierte Ornamente ausgeschnitten, die anschließend in die jeweils andere Platte eingesetzt werden. Die zueinander deckungsgleichen Ornamente werden in Première und Contre-partie unterschieden und fanden sich entweder am selben Möbelstück, zum Beispiel an zwei einander zugehörigen Türen oder Fächern oder an zwei zueinander gehörigen Möbeln (Abb. 6). Das zeitgleiche Ausschneiden führt zu einem verlustfreien und direkt ineinander einfügbaren Ornament, eine Technik, die durch die neuartigen Laubsägeblätter, die 1562 erfunden wurden, ermöglicht wird. Diese Art der Verzierung sorgt für eine Bindung und Entsprechung der Möbel untereinander und bildet zusammengehörige Paare aus. Die Technik der Einbettung sorgt hier also für eine Verbindung vormals disparater Möbelstücke

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und ist somit, wenn sie sich bildlich auch meist auf der ornamentalen Ebene bewegt, ebenso ein Operator der Verbindung, wie es für die Intarsien der Renaissance im Laufe dieser Arbeit skizziert werden soll.

Klappen als Exzess: Roentgen

Abb. 7

Als letzte große Station der Einlegearbeiten können noch die Möbel der Vater-Sohn-Werkstatt Abraham und David Roentgen zählen, die in Deutschland vom 18. bis ins beginnende 19. Jahrhundert tätig waren. Die Roentgens bauten komplizierte Wandelmöbel mit Geheimfächern, Ein- und Ausstülpungen, klapp- und faltbaren Einsätzen und dergleichen. Abraham Roentgen war hierbei für das Ersinnen dieser Mechanismen zuständig, während David Roentgen die Einlegearbeiten nach Vorlagen des Malers Januarius Zick verfertigte.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwei Punkte sind hier von besonderem Belang: zum einen der Exzess der Wandlungsoperationen, zum anderen die Darstellungsweise dieser Intarsien und ihre Verbindung mit den Motiven der Renaissance. Am Beispiel des Walderdorff-Schreibtisches lässt sich beides nachvollziehen (Abb. 7). Dieser Schreibtisch wurde für den damaligen Erzbischof und Kurfürsten von Trier Johann Philipp von Walderdorff um etwa 1758–1760 angefertigt. Der Aufsatz ist mit einem eingelegten Bild des Trierer Staatswappens als auch einem aus Perlmutt geschnitzten Porträtmedaillon des Kurfürsten verziert. Während die Bilder an den Seiten des Schreibtischs idyllische Landschaftsszenen darstellen, zeigt die Vorderseite des Schreibtischs größtenteils architektonische Innenansichten und greift mit dem schachbrettartig gemusterten Boden ein Motiv aus den zentralperspektivischen Zeichnungen und auch Intarsien des 15. und 16. Jahrhunderts auf.

Das Faszinierende an diesem Schreibtisch sind allerdings nicht nur die gearbeiteten Darstellungen und das handwerkliche Geschick, sondern seine Wandel- und Klappbarkeit, für die die Roentgens sehr bekannt waren. An fast jedem Teil des Schreibtisches lassen sich Schubladen oder Flächen herausziehen, Kästchen abklappen und Oberflächen wandeln. Nicht alle Geheimnisse und Mechanismen des Möbels sind sofort einsehbar, und die Roentgen-Möbel kamen häufig mit Bedienungsanleitungen. Der Schreibtisch erfüllt damit mehrere Funktionen: Er wandelt sich von einem Schreib- und Aufbewahrungsmöbel zu einem Betpult und Andachtsschrein. Das erwähnte Staatwappen kann seitlich weggedreht werden und enthüllt einen Aufbewahrungsraum für Reliquien, von der Vorderseite klappt ein Kniebrett zum Beten herunter. In dem Wandlungsmöbel spiegeln sich zum einen die Bedürfnisse Johann Philipp von Walderdorffs als sowohl weltliches wie kirchliches Oberhaupt. Zum anderen zeigen sich hier erneut Techniken der Wandlung, des Klappens und Mobilisierens der Möbel, die der Architekturhistoriker Sigfried Giedion dem ausgehenden Mittelalter wie dem Rokoko attestiert:

> Die Beweglichkeit, die im Rokoko und Louis-seize mit der Erfindung des Rolldeckelschreibtisches, der Wiederbelebung des Drehstuhls, Kartentischen und zusammenklappbaren Möbeln, eine gewisse Rolle spielte, tritt nun in den Vordergrund. Es scheint den Entwerfern dieser Zeit ein besonderes Vergnügen gemacht zu haben, ihre Möbel mit allen Fächern, Schubladen, Spiegeln, Fallfronten und Rolladen möglichst zu öffnen, man möchte fast sagen in Bewegung zu setzen.[50]

50 Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt am Main 1982, S. 361–364. Zur Verbindung zwischen Truhen, Bildern und Intarsien siehe Kapitel *Bilder als Truhen.*

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Beweglichkeit der Möbel – ihre Mobilität – sorgt zum einen für eine Multifunktionalität, zum anderen löst sie die Objekte aus ihrer angenommenen stummen Dienlichkeit und lockert die klar abgegrenzte Einheit des Möbels. Im Walderdorff-Schreibtisch findet sich dieses Prinzip in fast exzessivem Ausmaß. Die Einheit des Möbels und seiner Oberfläche wird komplett unterlaufen, indem es sich an allen Ecken und Enden selbst ausstülpt, vervielfältigt und wandelt. In fast fraktaler Logik erschafft es sich aus sich selbst heraus neu und verdreht dabei die Verhältnisse, das Vorne wird zum Unten, eine Seite zur Vorderfont, ein Wappen zum Schrein, Schubladen klappen weg, nur um dahinter mehr Schubladen zu enthüllen. Was vorher ein geschlossener und glatter Korpus war, franst sich nun an seinem Äußeren aus, und die Frage, zu welchem Zweck manche Oberflächen und Teile dienen, stellt sich komplett neu. Der Walderdorff-Schreibtisch nimmt eine Zwischenstellung ein; er ist gleichzeitig Kunstwerk und Möbel, Kontemplations- und Arbeitsgegenstand, in sich geschlossen und überbordend.

Auch auf bildlicher Ebene lassen sich Verbindungen zur Hochphase der Intarsien ziehen. Während sich Darstellungen wie in den Egerer Reliefintarsien oder den Boulle-Einlegearbeiten weit von dem distinkten Stil und den Bildinhalten der Renaissance entfernt hatten, werden bestimmte Charakteristika bei den Roentgens wieder aufgegriffen. Dazu gehört das Schachbrettmuster des Fußbodens, das sich prominent an den Vorderfronten zeigt und an den Seiten des Aufsatzes an die Rundungen anschmiegt. Die Seiten des Möbels sind hingegen mit bukolischen Landschaftsdarstellungen verziert. Sie weisen einen flächigen Bildaufbau sowie geringere Kontraste auf und sind ausschließlich mit Holz belegt, das zum Teil eingefärbt wurde. Der auffällige, weil kontrastreich gestaltete Schachbrettboden auf den Vorderseiten befindet sich allerdings nicht mehr im Freien, wie es bei den Idealstadtdarstellungen zu sehen war. Stattdessen bildet er den Fußboden im Inneren eines herrschaftlichen Palastes, der zahlreiche Rundbögen, Gänge, gerundete Fenster und Skulpturen aufweist. Die fast schon strenge Reduzierung auf das Material Holz, wie es in der Renaissance üblich war,[51] wird nicht (mehr) eingehalten, die Materialien werden aber derart eingesetzt, dass sich auch hier das Material des Bildträgers und des Bildobjekts annähern, so zum Beispiel schimmerndes Perlmutt für die Fenster oder Elfenbein und Knochen für die Skulpturen. Auch die vielen Durchblicke, die die Räume hintereinander staffeln und somit aushöhlen, können als Zitat der italienischen Vorbilder gesehen werden. Es

51 Siehe Kapitel (*Un-)Belebte Materie Holz*.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

scheint bezeichnend zu sein, dass man sich hier in einem Innenraum befindet. Laut Giedion hat die Mobilisierung des Adels und mit ihm der Möbel mit dem Mittelalter geendet, was zu einer Ausdifferenzierung der Möbel führte.[52] Die neue Beweglichkeit, die er den Rokoko-Möbeln diagnostiziert, ist nun keine, die auf den Transport angelegt ist, vielmehr werden die Möbel im Stand mobilisiert, wie es an den Roentgen-Möbeln exemplarisch zu erkennen ist.

Des Weiteren lässt sich eine Lockerung und Unterbrechung der zentralperspektivischen Darstellung beobachten, was nur erneut bestätigt, dass die Zentralperspektive keine neutrale Repräsentationstechnik einer veräußerlichten Natur und somit ahistorisch ist. Stattdessen zeigt sich hier, dass auch die Verwendung der perspektivischen Methode stilistischen und epochalen Konjunkturen unterworfen ist und somit selbst auch als ein Stilmittel fungiert.

Un-/Ähnlichkeiten zu anderen Techniken

Seltsam mutet an, dass die Genese der Intarsie mit vielen anderen bildgebenden Techniken verbunden wird, die zunächst naheliegendste, Inkrustationen aus Stein, dabei allerdings keine Rolle zu spielen scheint. Auch Rohark lehnt eine Verbindung zwischen Intarsien und den sogenannten Pietra-Dura-Arbeiten ab: Die Werkzeuge seien zu unterschiedlich, außerdem könne bei Steinarbeiten nicht auf die gleiche Weise mit der Maserung und Schnittrichtung gespielt werden wie beim Holz.[53] Zumindest der letzte Teil der Argumentation kann so nicht ganz übernommen werden: Die Maserung der Steine wurde durchaus in die Gestaltung miteinbezogen und sorgte für Struktur in den eingelegten Flächen, die zum Beispiel für Vogelgefieder, Landschaften oder zur Darstellung von Blütenblättern genutzt wurden. Die Struktur dieser Maserung verlief allerdings unregelmäßiger als die Maserung des Holzes und konnte dementsprechend nicht derart gezielt eingesetzt werden.

Die Argumentation der (angenommenen) Unähnlichkeit der Techniken verläuft bei Rohark also anhand der Linien der beteiligten nicht-menschlichen Akteure sowie des Materials. Die Unähnlichkeit ließe sich auch weiter anhand des Bildprogrammes feststellen: Steininkrustationen zeigen im Falle

52 »Als die Wanderschaft des Mobiliars allmählich zu Ende geht, bevölkert sich das Innere des Hauses. Neue Typen entstehen, die auf Dauerhaftigkeit und Stabilität geschaffen sind. Es beginnt die Differenzierung der Möbeltypen«; Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 330.

53 Vgl. Rohark: Intarsien, S. 26–27.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Pietre-Dura-Arbeiten der Cosmaten keine figürlichen Darstellungen, sondern geometrische und konzentrische Formationen von zumeist drei- und viereckigen *Tesserae* aus Marmor. Pietra-Dura-Arbeiten, die ab dem Barock des 16. Jahrhunderts große Popularität erlangten, zeigen zumeist eine sehr farbenfrohe ornamentale Gestaltung der Bildflächen mit Früchten, Blumen und kleinen Tierchen, zum Beispiel Vögeln. Auch vereinzelte Stillleben-Darstellungen üppiger Blumensträuße oder später Landschaftsdarstellungen sind bekannt, allerdings schwanken gerade die Stillleben zwischen flacher, ornamentaler Darstellung und dreidimensionaler Ausformung. Obwohl sich Pietra-Dura-Arbeiten wichtige Merkmale mit Intarsien teilen, so unter anderem die Technik des Einlegens sowie die Nutzung der materialeigenen Struktur, so unähnlich scheinen sie sich in ihrer Gestaltung zu sein. Pietra-Dura-Arbeiten weisen eben gerade kein Spiel von Fläche und Raum auf, ebenso wenig wie eine Selbstbezüglichkeit von Bildvehikel und Bildobjekt, die hier genauso gegeben sein könnte wie an den Holzobjekten der Intarsien, da auch sie zumeist an steinernen Möbelstücken wie Altären oder Tischplatten angebracht sind. Kurzum, obwohl Pietra-Dura-Arbeiten die Bildfläche auf der Ebene des Vehikels aushöhlen und somit unterlaufen, tun sie dies nicht auf der Ebene des Bildobjekts, wo sie die Flächigkeit vielmehr bestärken. Es ist allerdings gerade diese Verbindung aus künstlerischer Technik und dargestelltem Bildinhalt, die als so konstitutiv für Intarsien in den anschließenden Analysen angesehen werden.

Akteure

Vasari charakterisierte die Personen, die Intarsien anfertigen, als eher geduldig denn künstlerisch begabt.[54] Diese Aussage, die wohl eigentlich die Intention verfolgte, Holzeinlegearbeiten einen genuin künstlerischen Charakter abzusprechen, soll im Rahmen dieser Arbeit produktiv gewendet werden. Als Kunsthandwerk sollen Intarsien als Schnittstellen zwischen all diesen Bereichen – der Kunst, der Hände und des Werks – verstanden werden. Dass sie in der Nachschau gerade nicht als Kunstwerke betrachtet wurden, befreit sie bereits von dem Mythos der singulären Künstlerpersönlichkeit – ein Umstand, der sich darin bemerkbar macht, dass sehr viel häufiger auf die plurale Produktionssituation der Werkstätte aufmerksam gemacht wurde. Diese Produktionssituation wurde für die Malerei prominent durch die

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kunsthistorikerin Carmen Bambach in ihrer Abhandlung zu den italienischen Kunstwerkstätten der Renaissance aufgearbeitet.[55] Auch für die von Vasari als Kunst angesehenen Gattungen, ganz zuvorderst die Malerei, lässt sich nicht behaupten, dass ›das Bild‹ unmediatisiert von der geistigen Eingebung, dem inneren *disegno*, der Künstler*innen durch die Hand – höchstens noch vermittelt durch ein Zeichen- oder Malgerät – auf den Bilduntergrund übertragen wird. Bambach hingegen schlüsselt genau auf, dass die Kunst der Renaissance ein stetiger Übersetzungsprozess zwischen diversen Medien des Entwerfens, Verwerfens und Übertragens war.[56] Für eine medienwissenschaftlich interessierte Bildwissenschaft sind es genau diese Übersetzungsprozesse, die es in Wechselwirkung mit dem entstandenen Bild zu untersuchen gilt. Dabei rückt die Handlungsmacht immer weiter von dem menschlichen Subjekt weg und hin zu einer verteilten, pluralen Struktur, die der Soziologe Bruno Latour und andere theoretisch unter der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) gefasst haben. Hierbei werden die Handlungsmacht und die gegenseitige Wechselwirkung von menschlichen und nichtmenschlichen Beteiligten, Akteuren und Aktanten untersucht und Phänomene als Knotenpunkte sich stetig wandelnder Netzwerke verstanden.

Intarsien demonstrieren von vornherein ihre eigene Materialität und Technizität sowie die Spaltung der Bilder, die sich einer singulären Rezeption widersetzen. Diese Pluralität schlägt sich nicht nur im Ergebnis nieder, sondern tritt bereits in der Produktionssituation zutage. Das Bild – oder eher: die Bilder – als Resultat ist das Ergebnis eines Netzwerks aus menschlichen Akteuren sowie nicht-menschlichen Aktanten im Sinne von Werkzeugen und Material. Das Zusammenspiel scheint derart zentral, dass es, im Gegensatz zur Malerei der Zeit, auch Einzug in die bildliche Darstellung gefunden hat. In Abbildung 8 stellt sich der Intarsienschnitzer Antonio Barili in einem Bildnis selbst beim Schnitzen einer Intarsie dar. Barili sitzt in einer schmalen Nische, deren Seitenwände anscheinend mit einer Späneholzmarmorierung belegt wurden. Im Hintergrund des engen Raumes, in dem er sich befinden muss, sind ebenfalls ein Baum und ein Vogel zu sehen, dahinter vermutlich eine Öffnung in der Wand, durch die der Himmel mit Wolken zu sehen

55 Carmen Bambach: Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600, Cambridge 1999.

56 Siehe hierfür besonders das Kapitel »Processes, Materials, Tools and Labour«, ebd., S. 33–80.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 8

ist.[57] In dieser Darstellung werden disparate Bildgattungen und Räume miteinander verschränkt und in einem Bildfeld vereint – trotz der offenkundigen Brüche. Sowohl die beengte Nische als auch der Baum, der im Innenraum zu wachsen scheint, und die Öffnung der Raumrückseite ergeben keinen homo-

57 Diese Tafel, die sich wohl einst in S. Quirico d'Orcia befand, gehört zu den wenigen, die museal migriert ist. Zuletzt befand sie sich im Österreichischen Museum für angewandte Kunst im Wien, wo sie im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Aus diesem Grund ist lediglich eine Schwarz-Weiß-Fotografie vorhanden, die hier zugrunde gelegt wird.

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genen Bildraum. Stattdessen scheinen sie sämtliche Motive, die in Intarsien gehäuft verwendet wurden, in einem Feld aufzurufen und miteinander zu verbinden. Sowohl die Nische als Schwelle in einen Innenraum wie auch vegetabile Darstellungen und ein Ausblick auf eine Landschaft finden sich hier vereint. Diese Tafel kann also als eine Art Meta-Intarsie verstanden werden, die nicht auf eine mimetische Darstellung einer wie auch immer gearteten Außenwelt abzielt, sondern im Bild verhandelt, was im Medium der Intarsie möglich ist.

Diese Rekursion wird nicht zuletzt durch die Darstellung Barilis selbst weiter befeuert. Das Holzbrett, das er gerade bearbeitet, ruht auf der unteren Begrenzung und befindet sich somit an der Schwelle zwischen Bild- und Realraum, eine Position, die durch den Text weiter kommentiert wird: »HOC EGO ANTONIUS BARILIUS OPUS COELO NON PENICILLO EXCUSSI A.D. M.D.II«. Rohark übersetzt den Text mit: »Ich, Antonio Barili, habe dieses Werk mit dem Messer und nicht dem Pinsel gefertigt, im Jahre des Herren 1502.«[58] Ebenjenes Messer, ein Schultermesser zur besseren Führung, das speziell für Intarsien verwendet wird, ist prominent abgebildet. Auch hier werden weitere Diskurse aufgerufen, die stets mit Intarsien verbunden werden, wie die Verbindung zur Malerei sowie eine starke Demonstranz bei gleichzeitigem Entzug des Sichtbaren. Die Eigenzuschreibung Barilis, dass dieses Bild eben nicht mit dem Pinsel gefertigt wurde, sondern mit dem Messer, das im Moment des Bildes gerade noch im Schreiben/Schneiden begriffen ist, evoziert eine Verwechslungsgefahr zwischen Malerei und Intarsie. Dem Bild wird einerseits eine malerische Qualität zugesprochen, die durch die Eigenaussage der Tafel wieder untergraben wird. Dabei lässt sich auch diese Selbstbeschreibung kritisch betrachten: Die Tafel ähnelt weder einem Gemälde noch einer realweltlichen Situation, sondern stellt sich ganz klar als ein aus Holz geschnittenes Bild mit all seinen Maserungen und Strukturen dar. Der Bezug zur Malerei dient hier als ein Qualitätsmerkmal, das von Barili selbstbewusst propagiert wird: Die Intarsie sei ebenso gut in ihrer mimetischen Fähigkeit.

Weiterhin ambivalent verbleibt der Status der Tafel, die zum einen das Medium der Schrift aufruft und damit eine Eigenbeschreibung liefert, zum anderen diese Eigenbeschreibung den Betrachter*innen entzieht, indem sie auf dem Kopf steht und eigentlich Barili zugewandt ist. Die Tafel oszilliert hier also zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen einem bildinter-

58 Rohark: Intarsien, S. 137–138.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen Blick und dem Blick der Betrachter*innen. Darüber hinaus ist es das Messer, das sich hier prominent in das Bild und die Tafel einschreibt und einritzt. Schrift und die damit verbundene Repräsentation ist hier noch – oder wieder – ein räumlicher oder topologischer Akt, der nicht nur *auf* einer Oberfläche stattfindet, sondern sich *in* den Bild- und Schriftträger einschreibt und damit – ähnlich wie das Trompe-l'Œil – gewaltvoll Grenzen übertritt.

Das Bild – und rekursiv die Schrifttafel als Teil des Bildes – treten hier als das Ergebnis eines eng verbundenen Gefüges aus dem Schnitzer Barili und dem Werkzeug des Schultermessers auf. Im Folgenden soll es genau um diese Wechselwirkung zwischen menschlichen Akteuren und nicht-menschlichen Aktanten gehen, deren Kombinationen – und nicht etwa ein rein menschliches Genie – zu neuen Stilen und Darstellungsformen führten. Von daher soll noch einmal genauer auf die Werkzeuge sowie die Pluralität der Werkstätten eingegangen werden.

Menschliche Akteure

Wie bereits angedeutet, waren die italienischen Künstler*innen der Renaissance keineswegs singuläre Schöpfungssubjekte, sondern auf diverse Techniken, Praktiken und gelernte und ungelernte Arbeiter*innen – kurz: ein Netzwerk – angewiesen. Die meisten Künstler*innen waren Teil einer Werkstatt (*bottega*), innerhalb derer Aufgaben wie das Beschneiden und Bekleben von Kartons, die Übertragung des Entwurfs auf den Bildträger sowie Kolorieren bestimmter Bildteile klar verteilt waren.[59] Nichts anderes gilt für Intarsien, deren plurale Herstellungssituation allerdings häufig klarer kommuniziert und übertragen wird; letzteres lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass es mit der nachträglichen, degradierenden Einordnung der Intarsien als Handwerk keinen Bedarf gibt, ein einzelnes (Künstler*innen-)Subjekt zu überhöhen.

Die Herstellung der Intarsien war in Werkstätten organisiert, die sich hierarchisch um einen oder mehrere Meister gruppierten. Dazu kamen Arbeiter *(lavorente)* oder Jungen *(garzon)* sowie Lehrlinge.[60] Wenn also in dieser Arbeit von einzelnen Namen in Verbindung mit vorgestellten Intarsienbildern die Rede ist, so ist dies heuristisch und metonymisch zu verstehen. Diese

59 Darüber hinaus gab es noch weitere Angehörige des Haushalts wie »›garzoni‹ (probably advanced assistants) ›discepoli‹ (pupils) ›fattori‹ (laborers or helpers) ›fattorini‹ (errand boys), or ›servitori‹ (servants)«; Bambach: Drawing and Painting, S. 31.

60 Rohark: Intarsien, S. 109–110.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Namen bezeichnen hier (nur) den jeweiligen Meister der Werkstätten, die als »Vertreter, ›Markenzeichen‹ und ›Vertriebsbeauftragte[ ]‹ der gesamten Werkstatt«[61] fungierten. Rohark vermutet außerdem, dass die Meister in ebenjenen Funktionen häufig auf Reisen waren und von daher wenig Zeit hatten, selbst ausführend tätig zu sein. Dazu kommt, dass die Materialien ebenfalls gesichtet und beschafft werden mussten und es überregionale Aufträge gab. Rohark verweist auf die unterschiedlichen Praktiken, nach denen manche Werkstätten die Möbel in ihren eigenen Räumlichkeiten gestalteten, um sie dann an ihrem Auftragsort aufzubauen. Andere wiederum reisten mit der gesamten Werkstatt an den betreffenden Ort, um das Möbel dort aufzubauen.[62] Rohark attestiert den Intarsienschnitzern im Allgemeinen einen sehr mobilen Lebensstil, der von der Beschaffung von Material und Aufträgen bis hin zum Aufbau eines Objekts geografisch weit gestreut sein konnte.

Arbeitsteilung

Die einzelnen Möbel wurden wohl in den Stätten nicht auf Vorrat, sondern erst nach einem Auftrag produziert. Das liege in der Natur der Produkte, so Rohark, »die sehr individuell, an örtliche Gegebenheiten angepasst und relativ teuer waren.«[63] Anders verhält es sich mit den ornamentalen Rahmen, die wohl oftmals auf Vorrat produziert oder von »spezialisierten Meistern«[64] bezogen wurden. Die Restauratorinnen Angelika Rauch und Rose von Kittlitz verweisen auf den seriellen Produktionscharakter dieser Ornamente und die damit verbundenen arbeits- und materialökonomischen Aspekte.[65] Gerade Blockintarsien bieten sich aufgrund ihres mosaikhaften Charakters gut zur Resteverwertung an. Aus relativ geringen Mengen an Holz können hier einige Meter Ornamentband hergestellt werden. Der Restaurator Antoine Wilmering hat vorgerechnet, dass ein Block in der Renaissance etwa 25 cm Länge

61 Ebd., S. 108.
62 Ebd., S. 112.
63 Ebd., S. 113.
64 Ebd.
65 Siehe Angelika Rauch/Rose von Kittlitz: ›Brunnen am laufenden Band‹. Serienproduktion bei italienischen Intarsien des 15. Jahrhunderts, in: Restauro. Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung (1997), H. 6, S. 394–397.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und 5 cm Dicke hatte, was bei einer Furnierstärke von 0,5 cm immerhin 2,5 m fertiges Ornament ergibt.[66]

Diese arbeitsteiligen Prozesse führten zu einer Spezialisierung bestimmter Werkstätten für bestimmte Motive, die vermutlich ebenfalls der Blockintarsientechnik als Möglichkeit der genauen Replikation bestimmter Motive folgten. So konnten Rauch und von Kittlitz zeigen, dass bestimmte Motive bestimmten Werkstätten zugeordnet werden konnten. Diese Motive finden sich dann an mehreren Möbelstücken wieder, was darauf hindeutet, dass sie eingekauft und verarbeitet wurden. Diese Art der Herstellung verweist auf die arbeitsteiligen Aspekte, die die Vorstellung eines intentionalen und singulären Schaffensprozesses untergraben. Stattdessen machen sie die pluralen Herstellungsverhältnisse deutlich, die unter anderem auch ihre kontingenten Aspekte beinhalten. Die Verwendung bestimmter Ornamentmotive konnte also vielleicht auch aus relativ profanen Gründen geschehen, nämlich weil sie einfach bereits vorhanden waren oder auf Vorrat gekauft wurden. Rauch und von Kittlitz nennen auch die Verknüpfung bestimmte Grundmuster, die jeweils neu kombiniert für vielfältige Ornamente sorgte:

> So werden die jeweils identischen, immer wiederkehrenden quadratischen Segmente von verschiedenen Bändern gerahmt oder durch Konsolbänder und Giebelreihen nach oben erweitert. Diese Vorgehensweise ermöglichte die relativ schnelle Fertigstellung des Gestühls, das reich und vielfältig verziert wirkt, jedoch aus wenigen Grundmotiven aufgebaut ist, die geschickt mit Bändern verschiedenster Art kombiniert wurden.[67]

Blockintarsien sind somit kosten- und zeitsparende, weil reiterative Dekorationen. Intarsien untergraben somit auf Herstellungsebene die Vorstellung eines intentionalen und in sich geschlossenen Werks, das von einer oder wenigen Personen geplant wurde, und verweisen stattdessen auf ihren an sich geteilten Herstellungsprozess. So nennen Rauch und von Kittlitz diese Herstellungssituation auch eine »serielle Produktion«[68], was einen dezidiert modernen Anstrich hat. Mit der Trennung von Rahmenornament und Bild auf der Ebene der Herstellung soll allerdings nicht behauptet werden, dass sie gar nicht aufeinander referieren würden. Im Gegenteil, in dieser Arbeit wird mehrfach auf die Bezüge von Rahmenornament zum Bildfeld eingegangen werden, da sie, so die These, sich in ihrer Operationalität entsprechen.

---

66 Olga Raggio/Antoine M. Wilmering: The Liberal Arts Studio from the Ducal Palace in Gubbio, in: The Metropolitan Museum of Arts Bulletin 53 (1996), H. 4, S. 1–58, hier S. 49.

67 Rauch/Kittlitz: ›Brunnen am laufenden Band‹, S. 396.

68 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nichtmenschliche Akteure: Werkzeug

Ein derart diffiziles Handwerk entstand nur im Verbund mit vielen unterschiedlichen Werkzeugen, deren jeweilige Beschaffenheit einen großen Effekt auf das später entstandene Werk hat. Wichtige Werkzeuge für die Intarsienschnitzerei sind das Schultermesser, später Furniermesser, Schlägel, Stechbeitel, Hohl- und Stecheisen und nicht zuletzt die Säge.[69] Aufgrund ihrer speziellen Beziehungen zum Körper und der mimetischen Bezüge sollen im Folgenden Schultermesser und Säge gesondert vorgestellt werden.

Verkörperlichtes Schneiden: Das Schultermesser

Am eindrücklichsten verdeutlicht wird der Verbund zwischen Körper, Werkzeug und Werkstoff durch das Schultermesser (Abb. 8). Diese Messer wurden noch zu Zeiten der Renaissance verwendet, da hier die noch relativ dicken Furniere (0,5 cm) eine stärkere Kraftübertragung erforderten. Als durch die Laubsäge dünnere Furniere möglich waren, wurden einfache Furniermesser verwendet, die wie ein Skalpell in der Hand gehalten werden können. Der verlängerte und gebogene Griff des Schultermessers wird auf die Schulter aufgelegt, die Klinge dann mit der Hand geführt. Durch den verlängerten Hebel kann somit Kraft eingespart werden, außerdem ist durch die Einbeziehung des gesamten Oberkörpers eine größere Stabilität gewährleistet. Gerd Kossatz beschreibt den Vorgang des Schneidens mit dem Schultermesser folgendermaßen:

> Die ersten bekannten italienischen Intarsienschneider stemmten oder schnitten in das Massivholz die Umrisse der Ornamente mit Bildhauereisen oder dem Schultermesser ein. Der lange Griff des letzteren wurde am einen Ende auf die Schulter gelegt; die Hand umfaßte das andere Ende, an welchem die Klinge saß. Die gegebene Hebelwirkung erlaubte eine erhebliche Kraftübertragung. Mit dem schmalen Stecheisen wurden alsdann die so umrandeten Flächen ausgegründet und in die entstandenen Vertiefungen die mit dem Schnitzmesser zugerichteten Holzteile eingelegt.[70]

Der Nachteil dieses Messers im Gegensatz zu einem normalen Schnitzmesser ist, dass man die Schnitztätigkeit nur im Sitzen ausüben kann. Außerdem ist es behäbiger, mit diesem Messer zu schnitzen, es dauert länger und ist nicht

69 Siehe Helmut Flade: Der Werkstoff und die Technik, in: ders.: Intarsia. Europäische Einlegekunst aus 6 Jahrhunderten, Dresden 1986, S. 379–409, hier S. 385.

70 Gert Kossatz: Der Kunst der Intarsia, Dresden 1954, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für feine Details geeignet. Auch Flade kommentiert den körperlichen Einsatz, den das Schneiden mit dem Messer am Material Holz abverlangt:

> Das Schultermesser ist ein Werkzeug, das typisch ist für die Einlegetechnik. Es verweist auf die körperliche Anstrengung, die der werkzeugführenden Hand abverlangt wird und sich über den langen Schaft des Messers auf den ganzen Körper überträgt. In der Arbeit mit dem Schultermesser wird die gleiche Unmittelbarkeit in der Auseinandersetzung mit den stofflichen Wesensmerkmalen des Holzes spürbar, wie man sie bei der Ausformung des Holzkörpers mit Axt und Beil, beim bildnerischen Beschlagen mit Stech- und Hohleisen und nicht zuletzt beim Formen gedrechselter Geräte mit dem Dreheisen empfindet: Das »Wägbare« wird gesucht, das Übereinstimmende zwischen Auge und Hand, das immer ein Quentchen Unzulänglichkeit, eine Abweichung des Bild vom Ideals einschließt.[71]

Was Flade verkennt, ist, dass das Messer gerade nicht auf die Unmittelbarkeit, sondern auf die Mittelbarkeit verweist. Messer und Material stehen in einem Verbund miteinander, in dem das eine auf das andere einwirkt. So weist der Gewerbeschullehrer und Autor Hans Adam darauf hin, dass das Verhältnis von Schnitt und Faserrichtung des Holzes einen großen Einfluss auf Aufwand und Form des geschnittenen Furniers hat.[72] Verläuft der Schnitt parallel zu den Holzfasern, ist der Kraftaufwand am geringsten, der Schnitt kann allerdings leicht verziehen, wenn man der Struktur der Fasern folgt. Schneidet man quer zu den Fasern, so ist die Gefahr des Verzuges gering, der Kraftaufwand aber sehr hoch. Ein diagonaler Schnitt kann je nach Winkel die Vor- und Nachteile der beiden anderen Schnittformen aufweisen. Adam macht weiterhin auf die Gefahr aufmerksam, dass besonders spitzwinklige Furnierstücke je nach Faserverlauf leicht abbrechen und somit eine besondere Material- und Formenkenntnis des*der Schnitzer*in erfordern. Das Schultermesser bezieht nicht nur die Hand des*der Schnitzenden, sondern gleich den gesamten Oberkörper mit ein und schmiegt sich an ihn an. Auf diese Weise ist sowohl das Werkzeug anthropomorphisiert als auch die Leistung und Kraft vom menschlichen auf den nichtmenschlichen Akteur delegiert. Intarsien auf diese Art zu schneiden ist eine stark verkörperlichte Arbeit, die den Verbund aus Mensch, Werkzeug und Material exponiert.

71 Flade: Geschichte der Intarsia, S. 11.

72 Siehe Hans Adam: Intarsien. Werkstoff, Formgestaltung, Technik, Stuttgart 1971, S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verzahntes Schneiden: Die Säge

Die Säge hingegen ist eines jener Werkzeuge, die, ohne selbst mehrteilig zu sein, komplizierte Kräfteübertragungen erlauben und mehrteilige und rhythmische Arbeitsvorgänge ermöglichen. Vielleicht ist es deshalb nicht verwunderlich, dass gerade die Säge mit namhaften Personen und mythischen Entstehungsgeschichten verbunden ist. So ist laut Plinius der Architekt und Erfinder Dädalus Urheber der Säge:

> Das Schmieden des Eisens erfanden die Kyklopen; die Töpferei der Athener Koroibos, die Töpferscheibe dabei der Scythe Anacharsis, nach anderen, der Korinther Hyperbios. Die Bearbeitung des Holzes und dazu die Säge, die Axt, das Lot, den Bohrer, den Leim und den Fischleim erdachte Daidalos.[73]

Bei Ovid findet sich der Verweis auf Dädalus' Neffe Perdix, der die Säge nach einem Naturvorbild geschaffen und damit Dädalus' Zorn auf sich gezogen haben soll.

> Als Dädalus den Leib seines unglücklichen Sohnes zur letzten Ruhe legte, beobachtete ihn aus einer Wasserfurche im Kornfeld ein geschwätziges Rebhuhn [...] [E]s war erst vor kurzem zum Vogel geworden, dir, Dädalus, zum ewigen Vorwurf. Zu ihm hatte nämlich, da sie dessen Schicksal nicht ahnte, seine Schwester ihren Sohn in die Lehre gegeben. Erst zweimal sechs Jahre zählte er, doch war sein Geist gelehrig. Er sah im Innern eines Fisches das Rückgrat, nahm es zum Vorbild und schnitt in ein scharfes Eisen eine Reihe von Zähnen. So erfand er die nützliche Säge. [...] Dädalus packte der Neid, er stürzte den Neffen von Minervas heiliger Burg herab und log, dieser sei selbst ausgeglitten. Doch die Göttin, die den Begabten liebt, fing ihn auf, machte ihn zu einem Vogel und hüllte ihn, noch mitten in den Lüften, in Federn.[74]

Die Erfindung der Säge überhaupt scheint einem mimetischen Prinzip zu entsprechen. Der Technikhistoriker Franz Maria Feldhaus beschreibt die Erfindung der Säge als eine Zufallserfindung, die sich ebenfalls an Prinzipien orientierte, die der Tierwelt entlehnt waren. So gibt Feldhaus die Episode wieder:

> Die römischen Schriftsteller verlegten die Erfindung der Säge in die Zeit, da der sagenhafte Daedalos zu Athen lebte. Und sie erzählen: Thalos, ein junger griechischer Künstler, der bei Daedalos in der Lehre war, fand einst die Kinnlade einer Schlange, die er spielend an einem Holz hin- und herrieb. Da bemerkte er, daß die Zähne in das Holz einschnitten und sich das Holz so teilen ließ. Dies brachte ihn auf

73 Plinius: Naturkunde, Buch VII, § 198.

74 Ovid: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen, Zürich 1994, Buch VIII, Vers 236–246 und 250–253.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> den Gedanken, ein Werkzeug zu machen, das die Schärfe der Zähne der Schlange nachahmte. Er nahm also ein Stück Metall, schnitt nach dem Muster der kleine, kurzen und eng bei einanderstehenden [sic] Zähne der Schlange Zacken hinein und so entstand die erste Säge.[75]

Dädalus, so Feldhaus weiter, bringt Thalos aus lauter Eifersucht um dessen Erfindung um und flieht daraufhin nach Kreta zum König Minos, wo er das berühmte Labyrinth entwirft. Die Quellen, die Feldhaus zitiert, so unter anderem die bereits angesprochene Stelle bei Ovid, Seneca und Plinius, stimmen nicht verbatim mit Feldhaus' Wiedergabe überein,[76] aber gewisse Gemeinsamkeiten lassen sich festhalten. So ist die Säge mit dem Namen Dädalus verbunden, als dessen Attribut sie auch oft fungierte. Zum anderen wird die Erfindung der Säge hier mit einer mimetischen Operation verbunden, die in der Tierwelt vorkommende Formen als technische Operationen erkennt und nachahmt. Das technische Gerät Säge wird aus den ursprünglichsten Sägewerkzeugen, den Zähnen – wenn auch eher den menschlichen als denen der Schlange –, abgeleitet; der immer noch gebräuchliche Begriff der Sägezähne verweist auf diese Ursprungsmythos. Die Säge ist, trotz offensichtlicher Unterschiede zum Messer und damit zum Schneiden,[77] durch die Wortherkunft eng mit diesen verbunden:

> Die Säge ist ethymologisch [sic] mit andern schneidenden Instrumenten verwandt. So heißt die Sense im Althochdeutschen »segansa«, die Pflugschar »seh«, die Sichel »sihhila« und das Messer »sahs«. Ursprünglich gehen diese Worte auf die lateinische Bezeichnung für »schneiden« = »secare« zurück.[78]

Die Laubsäge, wie man sie heute kennt, wurde erst 1562 in Italien zur Herstellung von Intarsien erfunden. Ihr besonders dünnes Blatt ermöglichte es erst, sehr feine Details und Ornamente auszusägen. Die im französischen Raum bekannte Boulle-Technik mit Première und Contre-partie wurde erst durch eine besonders dünne Säge und damit wenig Materialverlust möglich. Ist das Sägeblatt zu dick, ergibt sich ein breiter Spalt zwischen dem ausgesägten Ornament und dem Hintergrund und der filigrane Eindruck geht verloren. Die filigranen Ornamente der Barock- oder Rokoko-Verzierungen ergeben sich aus den technischen Bedingungen, die diese erst möglich machen.

---

75 Franz Maria Feldhaus: Die Säge. Ein Rückblick auf vier Jahrtausende, Berlin/Remscheid 1921, S. 12.

76 Zu Feldhaus' Fehlern siehe Markus Krajewski: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900, Frankfurt am Main 2006, S. 141–195.

77 Zum Schnitt als epistemologische Kategorie siehe Kapitel *Material Turn und epistemische Schnitte* dieser Arbeit.

78 Feldhaus: Die Säge, S. 21.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Intarsienschnitzer besaßen ein großes Material- und Technikwissen, das so auch in die Darstellungen einfloss. Da gerade dem Material Holz und seinen Besonderheiten eine maßgebliche Rolle in den Bildern zukam, wird es im Folgenden näher beleuchtet. Im Sinne einer Technik- und Materialgeschichte soll das Holz hier ebenfalls als ein buchstäblich tonangebender Aktant begriffen werden.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Un-)Belebte Materie Holz

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

> »Ich möchte ein Stück Holz, um meine Holzpuppe zu machen, gibst du es mir?«
> Ganz zufrieden ging Meister Antonio sofort zur Bank, um jenes Stück Holz zu holen, das für ihn der Grund so großer Ängste gewesen war. Aber gerade als er es dem Freund überreichen wollte, machte das Holzscheit einen heftigen Ruck, sprang ihm plötzlich aus der Hand und schlug mit Gewalt gegen das knochendürre Schienbein des armen Geppetto.
> »Aha! Ist das deine Art, Geschenke zu machen, Meister Antonio? Du hast mich fast lahm geschlagen!«
> »Ich schwöre dir, dass ich es nicht gewesen bin.«
> »Dann soll ich es wohl gewesen sein?«
> *»Die Schuld liegt allein bei diesem Holz …«*[2]

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

1 Carlo Collodi: Pinocchio, Zürich 2003, S. 12.
2 Ebd., S. 16, Hervorhebung MLM.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

3 Ovid: Metamorphosen, Buch X, Vers 256–258.
4 Ebd., Vers 280–286.
5 Zum Wachs als dem Material einer (exzessiven) Mimesis par excellence siehe Bernhard Siegert: Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Medien, in: Peter Geimer (Hrsg.): UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit, Berlin 2014, S. 116–135.
6 Ovid: Metamorphosen, Vers 292–294.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

9 Ebd., 1029a.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Material Turn und epistemische Schnitte

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

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

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

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

13 Ebd., S. 18–19.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 19.

17 Ebd., S. 22.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

18 Ebd., S. 19.
19 Ebd.
20 Karen Barad: Verschränkungen. Berlin 2015, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

---

21 Ebd., S. 20.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Material und Ding

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

25 Dubois: Zentralperspektive, S. 101.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 9

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

31 Siehe Kapitel *Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses.*
32 Siehe Kapitel *Die versteckte Aufhängung.*

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 10

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Materialgeschichte Holz

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

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

33 Dies wird weiter ausgeführt in Kapitel *Das Trompe-l'Œil und sein Schatten*.
34 Joachim Radkau: Holz. Wie ein Naturstoff Geschichte schreibt, München 2007, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

36 Radkau: Holz, S. 31.

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

39 Ebd., S. 5.

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

41 Ebd., S. 26, eigene Übersetzung.
42 Siehe Vasari: Einführung in die Künste, S. 133.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Materialökonomische Stränge

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

43 Pastoureau: Symbolique Médiévale du Bois, S. 27–28.
44 Zum Holz-Werden siehe Kapitel *Material-Mimese – Haut*.
45 Barbara Baert: A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image, Leiden 2004, S. xiii.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

47 Ebd.

48 Siehe Wilmering: Gubbio Studiolo, S. 4–8, und Rohark: Intarsien, S. 111.

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Holzschnitte als agentielle Schnitte

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

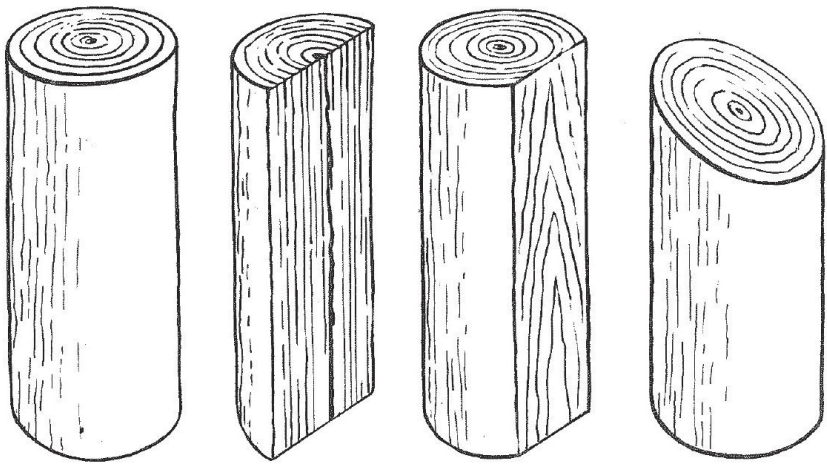

Abb. 11

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Farbigkeit

In der Literatur über Intarsien wird nicht allzu selten ein gewisses Misstrauen gegenüber den mimetischen Qualitäten deutlich, insbesondere sobald ein Vergleich mit der Malerei angestellt wird: Den Einlegebildern wird eine geringere Flexibilität[53] und Haltbarkeit sowie eine größere Umweltanfälligkeit[54] zugesprochen. Ein Faktor, der in diesem abwertenden Vergleich wenig erwähnt wird, aber sicherlich auch hinzugezogen werden muss, ist der Umstand der Farbe oder Farbigkeit: »Die Intarsienkunst wurde oft als einer der Orte angesehen, an dem das moderne Trompe-l'œil erfunden wurde. Wie aber läßt sich die farbliche Monotonie des Untergrundes mit den Erfordernissen der Illusion in Einklang bringen?«[55] Intarsien existieren zumeist in einer sehr reduzierten Farbpalette, die zwar für schwarze und weiße Akzente reichen kann, sich allerdings ansonsten größtenteils im rötlich-braunen Bereich bewegt. Gerade in den Bild-Raum-Hybriden der *Studioli* kann sich der Eindruck, dass man sich in einer einfarbigen und eintönigen Umgebung befindet, schnell einstellen.

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

52 Siehe dafür Kapitel *Verkörperlichtes Schneiden*.
53 Dubois: Zentralperspektive, S. 100.
54 Vasari: Einführung in die Künste, S. 133.
55 Patrick Mauriès: Trompe-l'œil. Das getäuschte Auge, Köln 1998, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

> Zu dem bereits verifizierten Brasilholz für Rot konnten weitere Färberdrogen für die Herstellung von roten, gelben, orangen, violetten, grünen und blauen Spänen mit unterschiedlichen Farbnuancen identifiziert werden.
> Folgende Färberdrogen konnten zugeordnet werden:
> Rot Rotholz, Cochenille
> Gelb Perückenstrauch, Berberitze, Perückenstrauch + Berberitze
> Orange Rotholz + Perückenstrauch
> Violett Cochenille + Rotholz, Cochenille + Ammoniak
> Grün Chlorociboria (Grünspanbecherling), Chlorociboria + Indigodisulfon, Chlorociboria + Berberitze, Indigo + Berberitze
> Blau Indogi (Küpe), Indigodisulfon + Blauholz, Indigodisulfon + Hollunder?? [sic][59]

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 12

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

60 Ebd. S. 111.
61 Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main 2008, S. 20.
62 Rohark: Intarsien, S. 9.
63 Kühtreiber/Schlie: Holz als Geschichtsstoff, S. 6.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Material-Mimese

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

67 Siehe ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Glas

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

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

69 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968580406 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Textil

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Haut

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 13

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 14

https://doi.org/10.5771/9783666580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

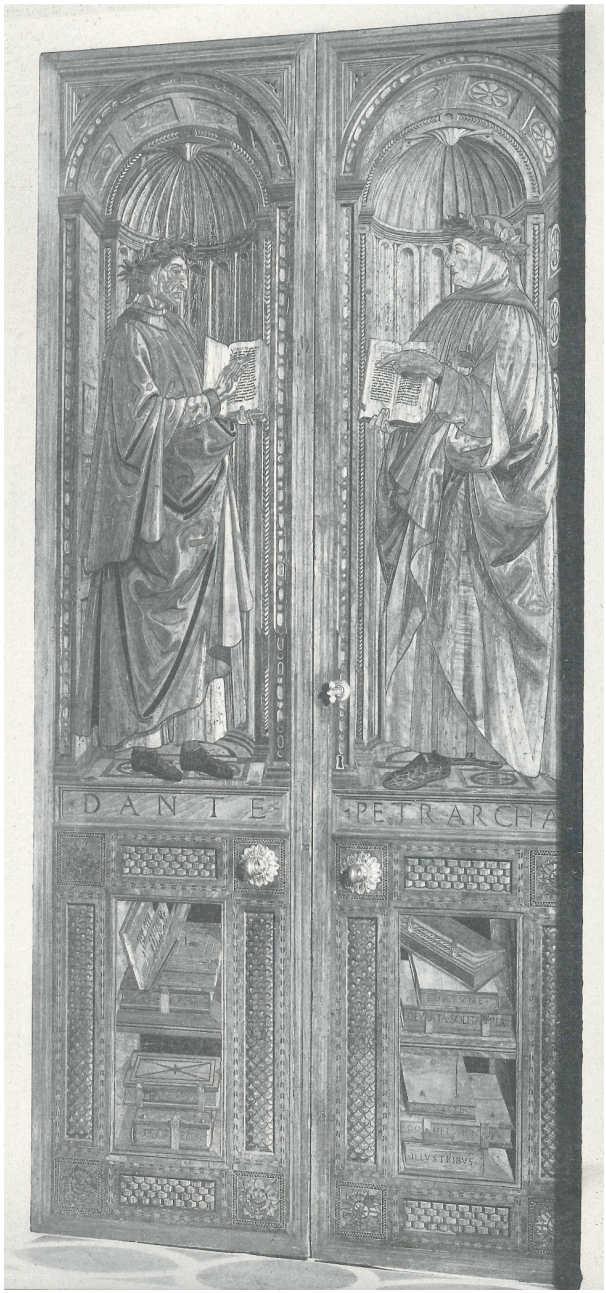

Abb. 15

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 16

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spänemarmorierung

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

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

74 Radkau/Schäfer: Holz, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Abb. 17

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Landschaften

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

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

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

75 Vasari: Einführung in die Künste, S. 132.
76 Zitiert nach Damisch: Ursprung der Perspektive, S. 111.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Holz

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

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

77 Für diesen Hinweis danke ich Levke Harders.
78 Siehe dazu auch Rohark: Intarsien, S. 100.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

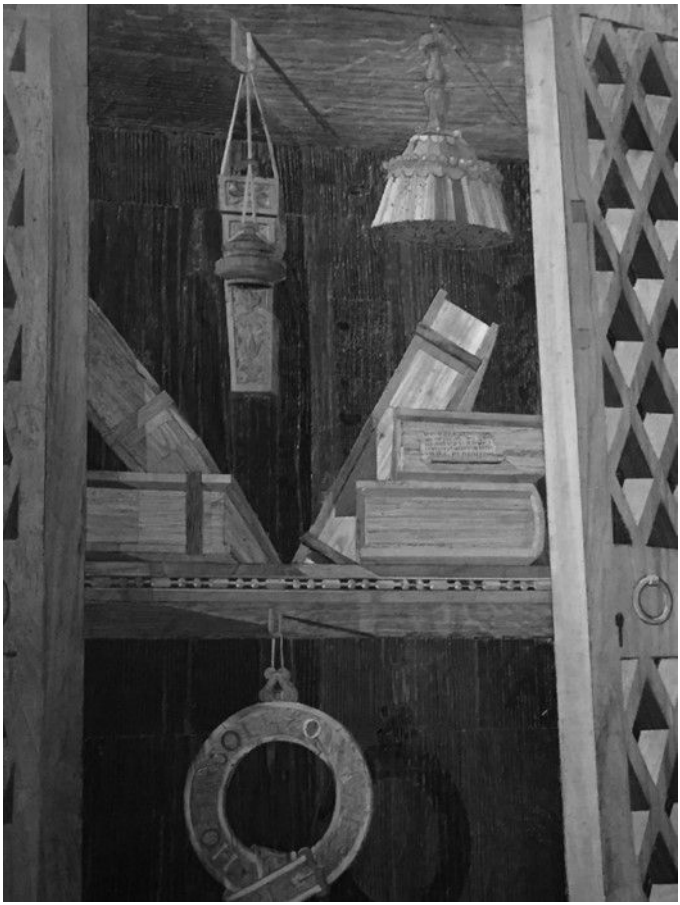

Abb. 18

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Motivkapitel: Vom Zusammenhalt der Dinge. Nägel und Haken

Dieses Motivkapitel soll sich mit einem der kleinsten Bildobjekte in der christlich-ikonografischen Bildgeschichte auseinandersetzen, nämlich den Nägeln, die in Intarsien sowohl als Bildinhalte als auch als höchst gegenständliche Teile des Bildträgergefüges fungieren. Sie werden dabei als materielle und immaterielle Operatoren der Verbindung begriffen und als solche im Folgenden synonym zu strukturverwandten Objekten wie Nadeln und Haken verwendet. Sie sollen dort unterschieden werden, wo sie unterschiedliche Funktionen erfüllen: zum Beispiel da, wo Haken aufhängen, Nägel befestigen und Nadeln durchstechen. Wie in den anderen Motivkapiteln zu Vögeln und Wolken wird dabei die These vertreten, dass diese Motive sich aus der Materialität und Technik der Intarsien heraus generieren und von daher fest mit diesen verwoben sind. In dem Motiv der Nägel tritt diese Verwobenheit vielleicht am deutlichsten zutage, wird hier doch auf der Ebene des Bildinhalts ein Objekt inszeniert, das es auf der Ebene des Bildträgers zu verstecken gilt. Wie kein anderes Motiv beweisen sie außerdem eine Exemplifizierung der Gewalt, die es braucht, um die bildinternen Übertritte zuallererst zu ermöglichen, und die später im Kapitel *Die Gewalt des Trompe-l'Œils* näher betrachtet wird.

Nägel sind zum einen klare ikonografische Marker für die Kreuzigung Jesu und als Teil der Arma Christi Symbole für die Passion, aber auch für die Meditation und von daher besonders bedeutend in der christlich geprägten visuellen Kultur des Mittelalters und der Frührenaissance Mitteleuropas.[1] Bereits hier zeigt sich die ausgeprägte Verbindung zwischen dem Nagel und dem Trompe-l'Œil, sind es doch die Motive der Nägel, die nicht anders können als buchstäblich hervorzustechen und somit bildinterne Relationen zu unterlaufen (siehe Abb. 19). Kommen sie als Trompe-l'Œils in einer bildlichen Darstellung vor, verweisen die Nägel, wie Siegert schreibt, auf den Charakter der Realpräsenz, den ein Trompe-l'Œil auf eine gewisse Art und Weise immer offenbart: »[D]as Trompe-l'Œil [erhält] eine Bedeutungsdimension, die das Heraustreten aus der zweiten in die dritte Dimension in eine Beziehung zur Inkarnation Christi und zur Realpräsenz des Leibes Christi der Eucharistie setzt. Die Metamorphose vom Zeichen zum Ding hat sowohl einen

1 Brigitte Riese: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive, Leipzig 2007, Lemma Leidenswerkzeuge.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

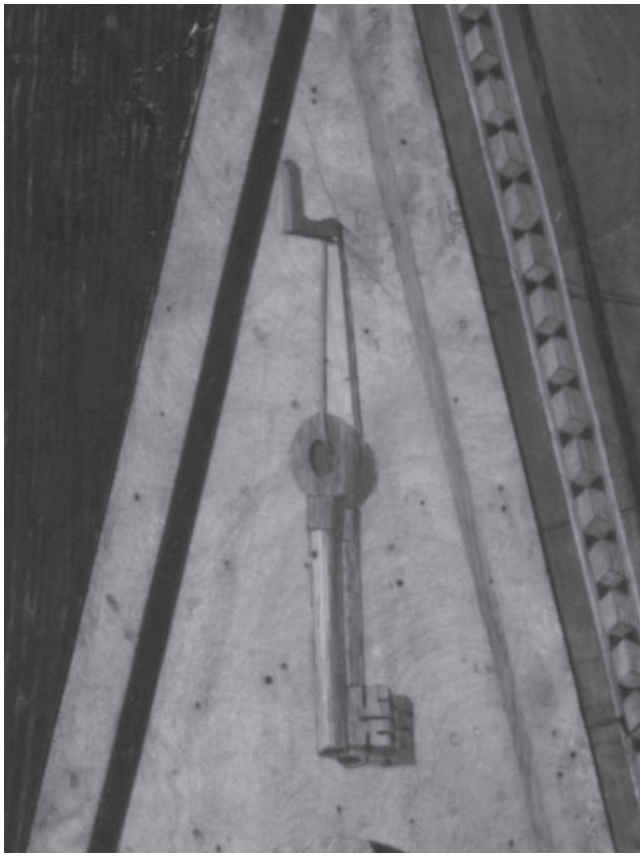

Abb. 19

christologischen als auch einen sakramentalen Kontext.«[2] Darstellungen von Nägeln weisen also immer auf das ultimative Trompe-l'Œil zurück, nämlich die Menschwerdung Jesu und die Realpräsenz der Eucharistie.

2 Bernhard Siegert: Vehikel der Objektgenese. Joris Hoefnagels prozessuale Trompe-l'Œils, in: Helga Lutz/Bernhard Siegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Differenz, München 2020, S. 197–222, hier: S. 209–210.

https://doi.org/10.5771/9783968560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

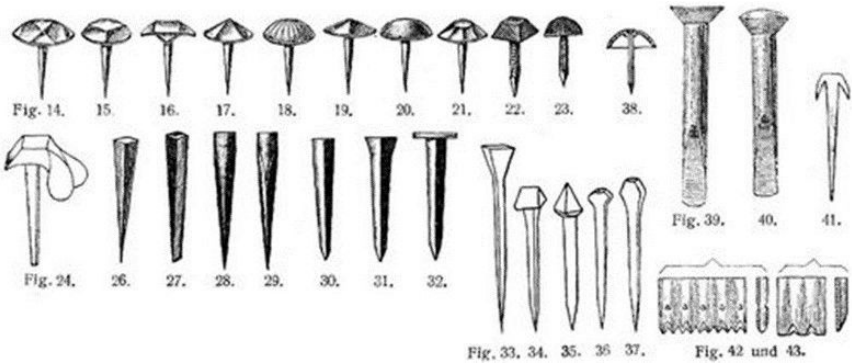

Abb. 20

Dieser starken religiösen Aufladung steht ihr eigentlicher Charakter diametral entgegen: Nägel könnten kleiner und unscheinbarer nicht sein. Es ist Teil ihrer Leistung, sich als strukturelles Moment eines Aufbaus und als Verbindungstechnik selbst unsichtbar zu machen. Sie sind keine Orte ästhetischer Aushandlung und von solcher Funktionalität, dass sich ihr Aufbau durch die Jahrtausende und über sämtliche geografischen Regionen kaum verändert (Abb. 20). So unterscheidet auch der Ingenieur und Technikhistoriker Otto Lueger in seinem groß angelegten *Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften* lediglich nach Herstellungsweise, Material, den jeweiligen Formen von Schaft und Kopf und dem Verwendungszweck.[3] Die Grundstruktur bleibt aber immer gleich, die Nägel haben einen Kopf, einen Schaft und eine Spitze:

> Die einzelnen Teile: Schaft, Kopf und Spitze weisen folgende Verschiedenheiten auf: der Schaft ist zylindrisch, konisch oder schraubenförmig, der Schaftquerschnitt rund, quadratisch, viereckig, dreieckig, oval; der Kopf, welcher sich direkt oder mit konischem Uebergang an den Schaft ansetzt (versenkter Kopf) oder bei manchen Nägeln auch ganz fehlt, ist zylindrisch (niedrig oder hoch) und eben, kegelförmig, pyramidenförmig, dachförmig, halbkugelig (voll oder hohl) u.s.w. Die Spitze der Nägel ist konisch oder pyramidenförmig, seltener breit.[4]

In Intarsien kommen sie in zwei Modi vor: zum einen als Untergruppe der Bildobjekte, die sich als Trompe-l'Œils ebenjenen marginalen Gegenständen widmen, zum anderen sind sie, wenn auch nicht sichtbar, struktureller Teil

3 Otto Lueger: Nagel, in: ders. (Hrsg.): Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften, Stuttgart/Leipzig 1907.

4 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Verbindungstechniken, die das gesamte Gefüge des intarsierten Möbels aufrechterhalten. Als solches stellt das Motiv des Nagels also auch eine Selbstreferenz zu der Machart der Intarsien und den beteiligten Aktanten dar. Nägel dienen als Konjunktoren unterschiedlicher Teile, Bereiche und Sphären, wie im Folgenden ausgearbeitet wird, und sind als solche ähnliche – wenn auch weniger diffizile, weil immobile – Operatoren der Verbindung wie das Scharnier. Da die Technik der Intarsien überhaupt als eine Zurschaustellung, eine Thematisierung, aber auch ein Unterlaufen von Verbindungsoperationen verstanden werden soll, kann dem kleinen Nagel kaum genug Bedeutung in diesem Gesamtgefüge beigemessen werden.

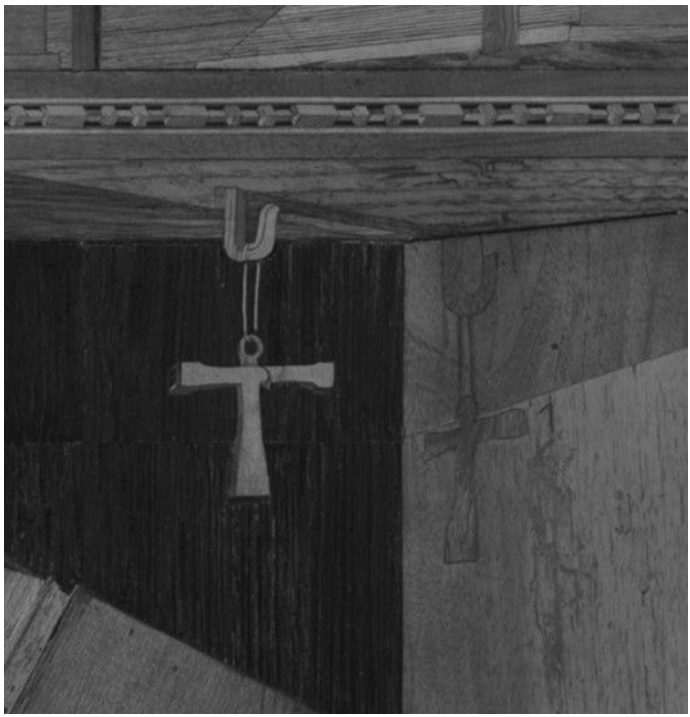

Abb. 21

Nägel oder Haken als Motive treten häufig an den Wandpaneelen der *Studioli* oder intarsierten Aufbewahrungsmöbeln auf, wenn die Einsichten in ebenjene Möbel dargestellt werden. Baudrillard unterscheidet in seiner Untersuchung des Trompe-l'Œils zwischen der *Gattung* des Stilllebens und dem *Genre* des Trompe-l'Œils. Während das Stillleben die Horizontalität betone, verweise

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

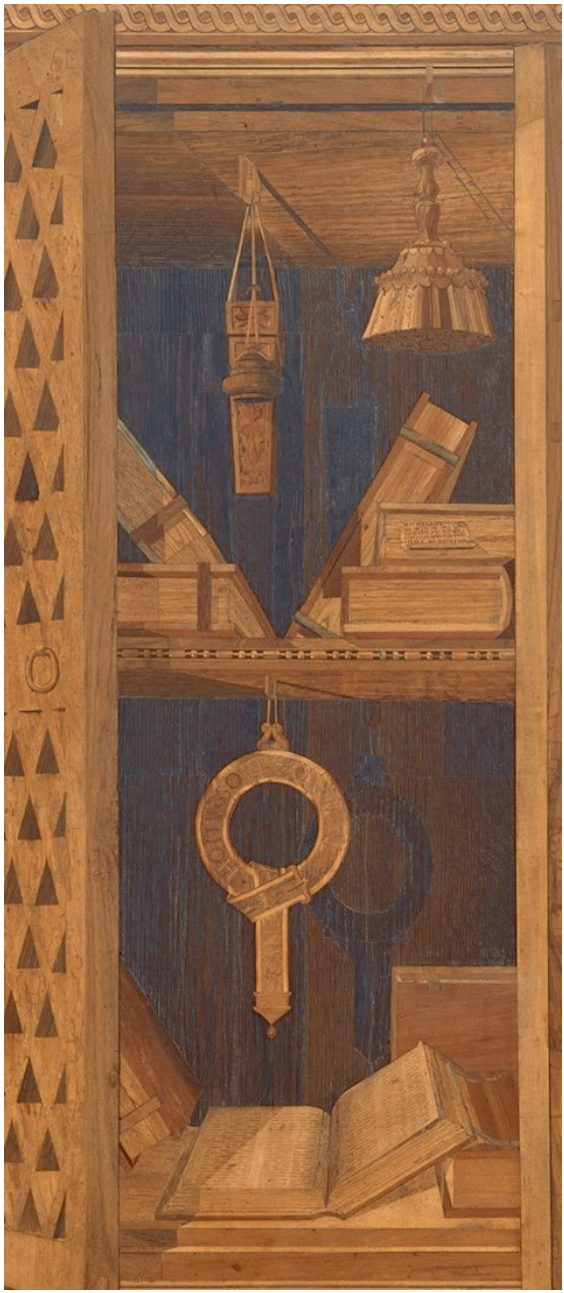

Abb. 22

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Trompe-l'Œil auf die Vertikalität der Bildfläche: »[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.«[5] Die Räume im Trompe-l'Œil sind somit flach, horizontlos und auf seltsame Weise isoliert und stillgestellt. Der Nagel ist eines jener Elemente, das zum einen selbst ein Trompe-l'Œil darstellt und zum anderen weitere Trompe-l'Œils ermöglicht. So sind es nicht nur die geöffneten Türen oder die über die Kanten ragenden Bücher, sondern speziell die aufgehängten Gegenstände, die von Haken und Nägeln aller Art gehalten werden. Musik- und Schreibinstrumente, Dolche und Orden oder auch Schlüssel und Kreuz schweben in den Nischen der dargestellten Schrankinnenräume (Abb. 21 und 22). So sehr die Räumlichkeit der Nischen auch betont wird, so sehr sind sie auch, wie Baudrillard sagt, keine Räume im eigentlichen Sinne. Während sie einerseits über Rück- und Seitenwände verfügen, also eine genaue Artikulation von Hinter-, Mittel- und Vordergrund zeigen, werden diese Ebenen doch gleichzeitig immer wieder unterlaufen. Darüber hinaus ist es ihre Isolierung und Unverbundenheit mit einer Außenwelt, die sie laut Baudrillard zeit- und ortlos macht. Die Schranknischen sind somit keine ›natürlichen Räume‹, sondern exemplifizieren topologische (Un-)Möglichkeiten. Dies wird weiter bestätigt durch die Inversion des Raumes, die Baudrillard ihnen zuschreibt. Im Gegensatz zu einem zentralperspektivischen Bild, das einen Raum hinter der Bildfläche artikuliert, stülpt sich das Trompe-l'Œil nach vorne. Der Nagel sitzt nun genau an dieser Schwelle zwischen den Ebenen und sorgt als Möglichkeit der schwebenden Aufhängung für weitere Verunsicherungen.

Die hängenden Objekte verbleiben in diesem unartikulierten Zwischenraum der Horizontalität und betonen stattdessen die vertikale Ausrichtung der Bildfläche. Mehr noch, sie schaffen diesen Zwischenraum zuallererst. Die Trompe-l'Œil-Nische übersteigt die Repräsentation eines realen Aufbewahrungsraumes, der der Schwerkraft gehorcht und die Gegenstände somit auf den Boden verlagern muss. Stattdessen wird sie zur Bildfläche, die sämtliche Ebenen und Höhen der Fläche ausnutzen kann und somit vermehrt Gegenstände im oberen Teil der Nischen ansammelt oder eben aufhängt. Die Trompe-l'Œil-Nischen können somit als Vorgängerinnen der späteren Trompe-l'Œil-Gemälde angesehen werden, die auf einer Fläche mithilfe von Bändern und Stecknadeln ihre Gegenstände – hier meist Flachware wie Briefe

5 Baudrillard: The Trompe-l'Oeil, S. 56.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder Zettel – an Ort und Stelle fixieren und dabei die gesamte Bildfläche ausnutzen.

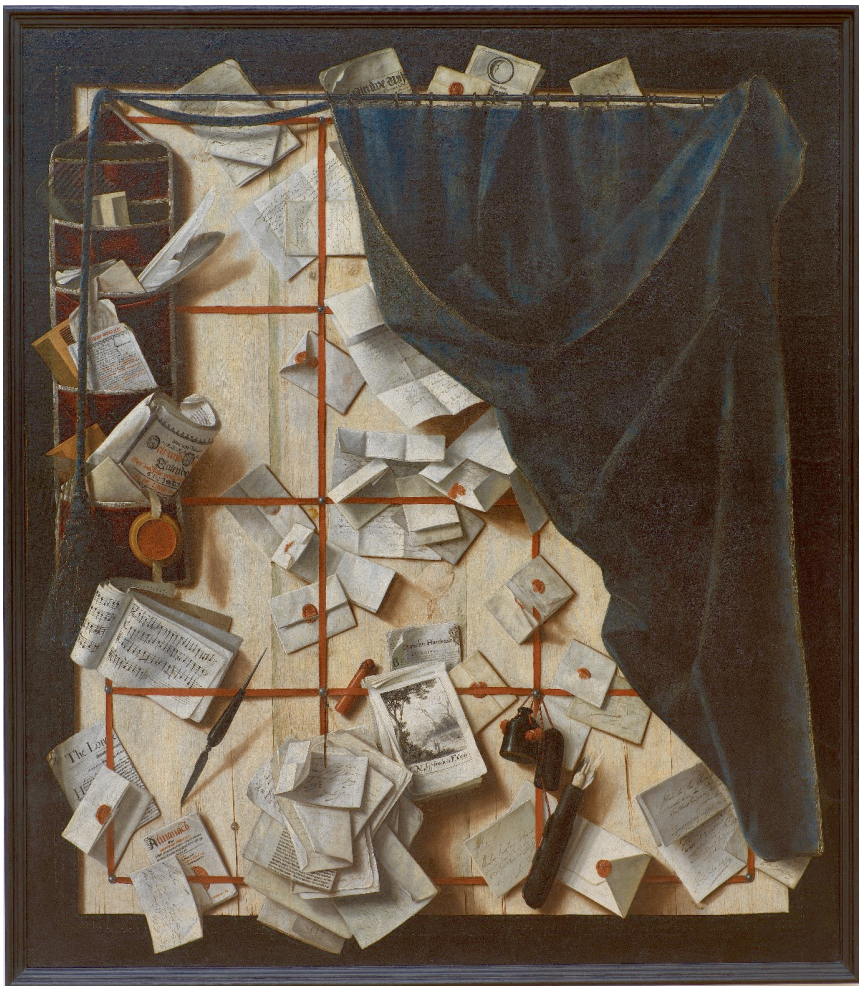

Abb. 23

Als ein Beispiel, das mit verschiedenen Möglichkeiten der Aufhängung, des Zeigens und Übertretens sowie von Raum und Fläche spielt, sei hier Cornelius Gijsbrechts' Trompe-l'Œil-Gemälde von 1668 angeführt (Abb. 23). Auf einem vertikal aufgerichteten Holzbrett, das von einem gemalten Rahmen umfasst ist, werden diverse Gegenstände wie Briefe, Zeitungen, Notenhefte,

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber auch Kämme und Schreibmaterial präsentiert. Während die Nägel hier selbst nicht als Trompe-l'Œils auftreten, sind sie eine wichtige Bedingung für das Gelingen des Trompe-l'Œils, befestigen sie doch die Bänder, mit denen die Gegenstände an Ort und Stelle gehalten werden und die somit das Bild in seiner gesamten Fläche als eine Ebene der Präsentation benutzen. Dass hier trotz der Betonung der Fläche ein Raum angedeutet wird, zeigt ein anderes gehängtes Objekt, nämlich der Vorhang, der vor dem Brettergefüge angebracht ist und, obwohl er bereits zur Seite geschoben und an der Ecke aufgehängt ist, einen Teil des Bildes verdeckt.[6] Der Vorhang zeigt uns ebenso wie die Mappe und Quaste auf der linken Seite sowie das Schreibwerkzeug, Tintenfass und Federkiele eine Schwerkraft an, die die Briefe fast schon überwunden haben. Während nun also das Quodlibet-Brett genauso gut horizontal aufliegen könnte, sind es die gehängten Gegenstände, die das Bild in eine vertikale Aufrichtung versetzen. Es ist nun die Rolle der Nägel, diese fragile Konstruktion festzupinnen. Das stetige Einziehen und damit auch Übertreten von bildimmanenten Grenzen, das eine Grundbedingung des Trompe-l'Œils darstellt, wird hier anhand der überhängenden Briefe, des Vorhangs sowie des gemalten Rahmens ausbuchstabiert. Die Mediävistin Kathryn Rudy hat ähnliche Prozesse für die eingenähten Embleme in niederländischen Stundenbüchern beschrieben. Die eingenähten Abzeichen waren zum einen eine Möglichkeit ihrer Fixierung und verwandelten zum anderen das Buch in ein Speichermedium nicht nur für Schrift, sondern auch für die eigene devotionale Praxis. Darüber hinaus machte das Einnähen auch den Akt der Passion am eigenen Leib nachvollziehbar: »Believers used a needle and thread both to repeatedly pierce the ersatz body of Christ (and thereby participate in the Passion) and also to affix the body of Christ into their books and, ultimately, into their memories.«[7] Die Praxis des Nähens und Durchbohrens verschränkt hier also nicht nur die zweidimensionale Buchseite mit den dreidimensionalen Objekten der Abzeichen, die sich, auch nachdem sie entfernt wurden, als Abdrücke auf den Seiten niederschlagen. Weiterhin verschränkt diese Praxis auch die Körper der Gläubigen mit dem Körper des Buches und nicht zuletzt dem Corpus Christi. Dies gab den Gläubigen, die zwar häufig des Lesens,

6 Zum Vorhang als Motiv des Ent- und Verhüllens siehe Blümle: Schauspiele des Halbverstecken, oder dies.: Der Glanz der Seide. Gemalte Bildvorhänge zwischen Haptik und Visualität, in: Tina Zürn/Steffen Haug/Thomas Helbig (Hrsg.): Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, Paderborn 2019, S. 51–71.

7 Kathryn M. Rudy: Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into Fifteenth-Century Manuscripts, primarily in the Netherlands, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 8 (2016), H. 1, S. 1–47, hier S. 2.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aber nicht des Schreibens mächtig waren,[8] die Möglichkeit, das Stundenbuch und damit metonymisch das biblische Geschehen selbst mitzugestalten. Innerhalb dieses Gefüges kann dem Nähen und damit auch den Nadeln die Operationen des Fixierens und Durchbohrens zugesprochen werden.

Weiter beschreibt Rudy auch die Praxis, kleine Vorhänge in den Stundenbüchern einzunähen, die das Enthüllen der Miniatur darunter mit dem Blättern des Buches verbindet, eine Praxis, die Siegert folgendermaßen kommentiert: »Mittels der Naht wird zusätzlich zur Operation des Blätterns, deren Geste rekursiv mit dem Medium der Falte verkettet ist, die Operation des Enthüllens in die Operationskette eingeführt, die das Objekt Stundenbuch als Hybridobjekt konstituiert.«[9] Das Enthüllen der Miniaturen verweise außerdem auf den christologischen Offenbarungsmoment, der ebenso wie das Nähen am Körper der Leser*innen nachvollziehbar gemacht werden konnte. Der Vorhang schafft allerdings noch eine andere Räumlichkeit, indem er eine vertikale Ebene in das zumeist flach aufliegende Stundenbuch einzieht. Der Vorhang, indem er von dem oberen Teil der Buchseite hängt, hybridisiert die Seite zu einem sowohl flachen als auch räumlichen Objekt.

Diese Hybridisierung wird an den gehängten Trompe-l'Œil-Objekten der Intarsien ebenfalls vorgenommen, allerdings wird hier in der angenommenen Räumlichkeit die Ebene der Fläche betont. In der Hängung der dreidimensionalen Gegenständen zeigt sich allerdings darüber hinaus noch einmal mehr die oben angesprochene Gewichtslosigkeit: »Everything is in suspense, both objects and time, and even space.«[10] Die Trompe-l'Œil-Objekte befinden sich immer in der Schwebe, sie ragen über Kanten hinüber, sie fallen fast – aber immer nur fast – herunter, sie überschreiten bildimmanente Grenzen und betonen und exemplifizieren diese dadurch. Als Gegenstände der Verunsicherung oszillieren sie oftmals zwischen einer vertikalen und einer horizontalen Fläche, wie die berühmten Beispiele der über Tischkanten ragenden Messer oder Zitronenschalen zeigen, die die Tischkante und die vertikale Fläche des herabfallenden Tischtuches betonen. Die aufgehängten und freischwebenden Objekte der Intarsien, um die es im Folgenden gehen soll, fügen diesem Kippmoment noch eine weitere Ebene hinzu. Sie sind suspendierte Objekte in einer doppelten Bedeutung: Zum einen sind sie aufgehängt, zum anderen aber auch ihrer Rolle als Objekt der Repräsentation enthoben. Dadurch ver-

8 Siehe ebd., S. 33.
9 Siegert: Öffnen, Schließen, S. 106.
10 Baudrillard: The Trompe-l'Oeil, S. 56.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unklaren sie den Raum und tragen weiter zu dem halluzinatorischen Raumeffekt bei, der den *Studioli* eigen ist.

Das Trompe-l'Œil und sein Schatten

Essentiell und zu einem Teil der Darstellung wird bei den suspendierten Objekten auch der Schatten, den die Gegenstände werfen (Abb. 18, 21 und 22). Jede Aufhängung, die aus Nagel oder Haken, Schnüren und Objekt besteht, wird verdoppelt durch den Schattenwurf. Dieser Schatten stellt ein Problem dar, ist er doch nach Baudrillard kein Ausdruck eines Lichtes, da es in den unnatürlichen Räumen des Trompe-l'Œils kein natürliches Licht geben kann: »[T]he projected shadow of trompe-l'oeil is not a depth derived from any real source of light.«[11] Der Schatten ist und hat hier keine Tiefe, sondern stellt eine weitere Möglichkeit zur Artikulation der Fläche und damit eine erneute Mediatisierung der mediatisierten Gegenstände dar. Wie bereits ausgeführt, ist die Linie in der Intarsie ein derart prominentes Medium, weil sie direkt auf die Herstellungstechnik des Schneidens zurückverweist. Die Schnüre, an denen die Gegenstände aufgehängt sind, exemplifizieren diese geschnittene Linien erneut. Die Doppelung durch den starken Schlagschatten lässt hier auf den ersten Blick Haken und Schnüre zu einer Linie verschmelzen, bis man ihr zur Kante folgt, die den Übergang von horizontalem Deckenbrett zu vertikaler Rückwand markiert. Erst an der Rückwand, so scheint es, darf sich der Schatten des Hakens zeigen. Gerade diese Rückwand ist aber nun auch exemplarisch für das Funktionieren des Schattens, ist sie doch die verdunkelte Doppelung der vertikalen Bildfläche und die Artikulation der geschlossenen Trompe-l'Œil-Nische. Die Rückwand präsentiert sich hier als »artificial darkness«[12], eine künstlich errichtete dunkle Fläche, die im jeweiligen Mediengefüge eine Artikulationsfläche für die auf ihr agierenden Figuren bietet. Rückwand und Schatten bedingen sich gegenseitig und sind untrennbar miteinander verbunden; sie stellen beide Figuren der Doppelung dar und entsprechen – und doppeln – sich dadurch gegenseitig.

---

11 Ebd.

12 Siehe Noam Milgrom Elcott: Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media, Chicago/London 2016. Elcott untersucht hier Medienrelationen der Moderne, die erst durch die Etablierung einer künstlichen Dunkelheit Sichtbarkeiten schaffen. Das Konzept wird vorliegend auf vormoderne Bildgefüge übertragen.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ähnlich wie das in der Silberfolie gespiegelte Bild der Wolken bei Brunelleschis Bildexperimenten ist der Schatten in den Intarsien-Darstellungen ein Abbild eines Bildes oder: die Mediatisierung einer Mediatisierung. Als solche ist sie allerdings ein Garant für eine realistische Darstellung, da sie den natürlichen Schattenwurf eines Objekts imitiert. Zum anderen ist der Schatten aber auch eine verflachte Doppelung des Gegenstandes. Sämtliche Marker der räumlichen Ausformungen können hier außer Acht gelassen werden. In diesem Sinne erinnert der Schatten an die Geschichte der Tochter des Butades, in der der Töpfer Butades aus dem Schattenriss des Verlobten seiner Tochter eine dreidimensionale Figur formte, und damit an einen mitteleuropäischen Ursprungsmythos der Kunst.[13]

Der Schatten des Gürtelordens (Abb. 22) verdeutlicht hier noch einmal mehr die Aufhängung und damit den prekären räumlichen Status der Gegenstände. Der Gürtelorden ist in zweifacher Ausführung zu sehen und aufgrund seiner speziellen Form oder seines Umrisses und nicht zuletzt wegen seiner Bedeutung besonders prominent. Der Schatten des Ordens zeigt ihn allerdings in einer gedrehten Variante, die durch den stark schrägen Einfall des (Anti-)Lichtes von links entsteht, und betont damit weiter die Tatsache, dass der Orden selbst in seiner suspendierten Anbringung keinesfalls stabil angebracht ist, sondern sich vermutlich um die eigene Achse dreht, baumelt und schwingt. Die Hängung der Objekte, vermittelt über den Nagel oder Haken, fügt den Trompe-l'Œil-Objekten noch eine weitere Ebene der Verunsicherung hinzu, nämlich die Drehung um eine vertikale Achse. Die Objekte existieren hier immer zweifach, allerdings in unterschiedlichen räumlichen Anordnungen. Die angedeutete Möglichkeit einer vertikalen Drehachse betont umso mehr den Status der Verunsicherung und auch der Verwirbelung von Sphären, den Trompe-l'Œil-Objekte aufweisen. Ein weiteres Indiz, dass hier räumliche Relation über Drehungen, Wirbel und Spiralen ausgelotet werden, geben uns die verschlungenen Ornamente der Rahmen, die den oberen Rand der Nische begrenzen. Hier winden sich zwei Bänder umeinander und präsentieren somit auch einen Raum, der sich aus der unterschiedlichen Relation zueinander ergibt. Der Kunsthistoriker Wolfram Pichler hat einen ähnlichen Fall für ein Blatt Leonardos beschrieben, auf dem eine immer weiter in sich verschlungene Linie diverse Stadien der (geometrischen) Körperbildung durchläuft. Als Ausgangspunkt eines Körpers, der selbst durchlöchert ist und

13 Den Schatten als eine Kulturtechnik des Verflachens definiert Sybille Krämer: Graphism and Flatness: The Line as Mediator between Time and Space, Intuition and Concept, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hrsg.): The Power of Line, München 2016, S. 10–17.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

somit auch den Raum umschließt, den er selbst gar nicht besetzt, nennt Pichler den Torus und damit einhergehend den *mazzocchio* als einen Sonderfall. Der *mazzocchio* wird als ein »Probierstein der Perspektive«[14] gesehen, dessen Gestaltung auf rekursive mathematische Verfahren verweist:

> Streng genommen waren nur ringförmige, im Querschnitt polygonale Polyeder exakt konstruierbar; die auch im Querschnitt runde Form des *mazzocchio* konnte daher nur auf dem Weg eines geometrischen Näherungsverfahrens, nämlich durch zunehmende Multiplikation und Verfeinerung von Polyederfacetten, angesteuert werden.[15]

Die einzelnen Polyederfacetten sieht Pichler mit Damisch als eine Variante des gerasterten Schachbrettbodens der Perspektive, die ja ihrerseits wiederum stark mit der Technik der Intarsie verbunden ist.[16] *Mazzocchio*, Einlegearbeit und topologische Strukturen scheinen sich hier anhand diverser Motive zu verwickeln. So verweist Pichler auch auf den etymologischen Bezug der Figur des Torus, der hier im Motiv des Gürtelordens aufgerufen wird:

> Es ist vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, dass im lateinischen Begriff Torus etymologisch *torum* steckt, was so viel wie Garn, Litze oder Seil bedeutet. Zwischen Garnen, Litzen und Seilen vermittelt ebenfalls ein rekursiver Torsionsprozess, denn die Litzen, aus denen man die Seile dreht, bestehen ja ihrerseits aus gedrehten Zwirnen, diese wieder aus gedrehten Garnen …[17]

Die gewundenen Randelemente können so als ein Verweis auf die Schnüre der Aufhängung verstanden werden, deren eigene Verschlingung man zwar in der Intarsie nicht sehen kann, die das Potential, zu drehen und selbst gedreht zu sein, in dem rotierten Schattenbild des Gürtelbandordens wieder aufrufen. Randbänder, Schattenbild und die Hängung sind in diesem Paneel also durch die gemeinsamen Operationen der Rotation und Torsion verbunden, die gleichzeitig die geometrischen Ebenen der Linie, Fläche und des Raums aufrufen und unterlaufen.

---

14 Wolfram Pichler: Ring und Verschlingung. Gedanken über einen ›corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci‹, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (Hrsg.): Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea, Firenze 2012, S. 30–51, hier S. 33.

15 Ebd.

16 Siehe Kapitel *Medien/Geschichte*.

17 Pichler: Ring und Verschlingung, S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die versteckte Aufhängung

Nicht jede Aufhängung weist sich auch als eine solche aus. Auf dem Lesepult eines unbekannten Meisters in der Kirche San Domenico in Bologna (Abb. 24) ist ein ähnliches Bildprogramm wie auf den Wänden der *Studioli* zu sehen, allerdings in einer völlig anderen Ausführung. Während in den *Studioli* die Aufhängungen prominent auf Augenhöhe zur Schau gestellt werden, sind in den dargestellten Nischen des Lesepults zwar ebenfalls aufgehängte Gegenstände, meist Musikinstrumente, zu sehen, allerdings ist der Blickwinkel ein komplett anderer. Ein erhöhter Blickwinkel von rechts wird suggeriert, der die dargestellten Nischen stark anschneidet und verschiebt. Die linken Seiten der Nischen sind kaum zu sehen, während die rechten viel Platz einnehmen. Der horizontale Raum wirkt somit stark verkürzt.

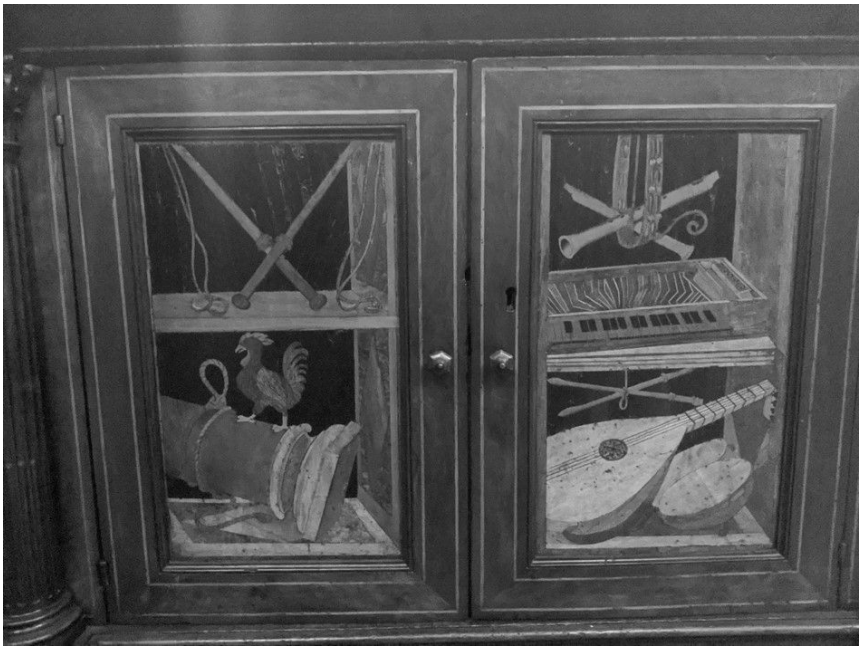

Abb. 24

Die Aufhängung und damit die Nägel und Haken werden damit durch die jeweils obere Bildbegrenzung, also ein Schrankbrett oder den oberen Schrankrahmen, verdeckt. Die Gegenstände sind nichtsdestotrotz aufgehängt, was durch die angebrachten Schnüre und ihren schwebenden Zustand angezeigt

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird. Das verkürzt die Bildfläche in der Horizontalen ungemein und zeigt somit eine Gewichtung der dargestellten Gegenstände an. Haken und Aufhängung werden hier in ihrer marginalisierten Rolle wahrgenommen und sind somit nicht dargestellt. Anders verhält es sich mit dem Hahn, der, um in das verkürzte Bildfeld zu passen, in seinem Größenverhältnis wesentlich kleiner als die Musikinstrumente gefertigt wurde und gerade an seinem oberen Körper fast gestaucht wirkt. Während die Musikinstrumente also in leichter Überlebensgröße auftreten, scheint sich der Vogel einer naturalistischen Darstellung zu entziehen. Der starke Fokus, der auf der Trompe-l'Œil-Darstellung der Gegenstände liegt, geht der Ausführung des (belebten) Tieres völlig ab. Hier werden zwei verschiedenen Größenskalierungen innerhalb eines Bildfeldes miteinander vereint, die auf eine inhärente Spaltung des symbolischen Gehaltes der dargestellten Gegenstände verweisen. Der Hahn scheint hier eher auf seine symbolische Funktion als christliches Ikon für den Tag, die Helligkeit und somit die Wiederauferstehung Jesu einzustehen und muss als ein solches Ikon notwendigerweise in seiner Gänze gezeigt werden. Die aufgehängten Gegenstände hingegen weisen eher auf ihre Relation zum Raum beziehungsweise ihre raumausbildenden Fähigkeiten hin. Als schwebende Objekte, deren Aufhängung nicht zu erkennen ist, deuten sie einen Entzug der Raumverhältnisse sowohl in der Höhe als auch der (angedeuteten) Tiefe des Bildes an.

Das oben beschriebene gegenseitige Wechselverhältnis von Haken, Schatten und Trompe-l'Œil findet sich hier ex negativo bestätigt: Es ist weder eine Aufhängung noch ein Schatten zu sehen, wobei zumindest die Aufhängung laut Bildlogik existieren muss, da zumindest die Musikinstrumente an der rechten Tür aufgehängt sind. Diese fehlenden Trompe-l'Œil-Operatoren ließen sich zum einen mit der gröberen Machart erklären. Im Vergleich zum Gubbio-*Studiolo* der Gebrüder da Maiano ist dieses Lesepult ungleich simpler gestaltet, weist weniger innerbildliche Details auf und nutzt die Möglichkeiten des Materials nicht derart geschickt aus. Die Bewertung der Qualität kann hier aber nicht das einzige Argument bleiben. Haken und Schatten sind unter anderem auch existenzielle Verunsicherungen, eine Bedrohung für den ontologischen Status des Objekts im Trompe-l'Œil. Wie oben ausgeführt, können sie Operatoren einer Naturalisierungsstrategie des Bildobjekts sein, gleichzeitig aber auch das abgebildete Objekt destabilisieren, indem sie ihm, um erneut mit Baudrillard zu sprechen, ein eigenes Simulacrum an die Seite stellen und somit in einer medialen Rekursion auf ihre eigene Gemachtheit hinzuweisen.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Trompe-l'Œil in diesem Lesepult entsteht allerdings nicht durch die Doppelung und Verflachung des Schattens oder die instabile Aufhängung des Hakens, sondern durch die Rückwand und den Blickwinkel. Die bildinhärente Perspektive zeigt in ihrem steilen Blickwinkel von oben mehr von den Seitenwänden und den horizontalen Brettern als von der Rückwand oder den Gegenständen. Dies verortet zum einen Betrachter*in und Lesepult in einer räumlichen Dimension zueinander. Weiterhin reflektiert diese Perspektive auch den Gegenstand, auf dem sie sich befindet: Der Einblick in die Schranknischen auf den Wandpaneelen der *Studioli* befindet sich leicht über Augenhöhe, die Einblicke auf dem Lesepult verweisen auf seine Verwendung als Aufbewahrungsmöbel, das auf dem Fußboden steht.

Abb. 25

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die dargestellte Rückwand erfüllt hier allerdings einen anderen Zweck als den der Verdoppelung der Bildfläche. In einem fast schwarzen Holz gehalten, wirkt die Rückwand eher wie ein Loch, ein Eindruck, der sich auf den zweiten Blick bestätigt, verschwindet doch die umgefallene Säule, auf der der Hahn spaziert, in einen diffusen Raum *hinter* der Nische. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man die anderen Paneele auf dem Lesepult betrachtet: Einige der Gegenstände verschwinden in einem Nichts hinter der Nische. Extreme Beispiele sind die Paneele der Kopfseiten. In Abbildung 25 ragt der obere Teil einer Leiter über die Seitenwände der imaginierten Schrankwand. Der untere Teil der Leiter verschwindet nicht nur in einem Raum *hinter*, sondern auch *unter* der Nische. Das gesamte Bildprogramm des Lesepults eröffnet eine Art Hohlraum, der sich nicht nur auf den Raum des Lesepults erstreckt, sondern ebenfalls bildlich den Raum unter dem Lesepult aushöhlt. Während hier weniger von einem Trompe-l'Œil-Paradigma als Verdoppelung ausgegangen werden kann, zeigt sich doch das Trompe-l'Œil erneut als eine Technik der Verbindung und der Transgression.

Das gewählte Motiv der (Himmels-)Leiter als Verbindung zwischen Himmel und Erde[18] betont dies weiter. Hier wird ein symbolischer Raum, derjenige zwischen Himmel, Erde und Hölle, mit einer realen räumlichen Relation, jener zwischen oben und unten, verschaltet, wobei sich die Betrachter*innenposition am oberen Ende der Leiter befindet. Die Betrachtenden werden also vom Bild in eine höherstehende Stellung positioniert. Am anderen Ende der Leiter wartet, so scheint es, ein unterirdisches Reich, zu dem der Lesepult einen Zugang bildet.

Als Gesamtbildprogramm verwendet der Pult die Trompe-l'Œil-Darstellungen in ihrer Funktion als verbindende Darstellungen, was dann in der Inversion dazu führt, dass der Lesepult selbst zu einer Verbindung, einem Interface, einer Kopplung zwischen diversen räumlichen und damit auch symbolischen Sphären stilisiert wird. Das Trompe-l'Œil höhlt hier also nicht nur den Raum vor der Bildfläche aus, wie Baudrillard es beschreibt, sondern greift in alle Seiten um sich, so auch in die Vertikale, und verändert damit auch diese räumliche Relation. In seiner expandierten oder exzessiven Form bezieht es zudem den Raum unter dem Lesepult, also das Unsichtbare, Verborgene oder Versteckte mit in das Bildprogramm ein. Dies zeigt eine alternative Art des Trompe-l'Œils auf, das sonst eher über eine Hypervisibilität funktioniert. Ein Trompe-l'Œil, so beschreibt es auch Marin, zeigt ein Mehr

18 Riese: Lexikon der Ikonografie, Lemma Himmelsleiter.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Bildes, es bleibt nicht bei der Nachahmung stehen, sondern schießt über das Ziel hinaus.[19] Das Bildobjekt zeigt sich nicht allein von einer Perspektive, sondern von mehreren; es stellt eine Hyperpiktoralität aus. Aus diesem Grund ist es folgerichtig, wenn Chastel eine Verbindung zur sehr viel späteren Epoche des Kubismus zieht: Auch hier wurde versucht, mehr als nur eine Perspektive zu berücksichtigen und damit auch eine zeitliche Abfolge der Darstellungen anzudeuten. In diesem Sinne greift erneut Baudrillards Theorie, dass das Trompe-l'Œil eine andere Zeitlichkeit etabliere, wobei er mehr auf den abgeschlossenen Bildraum zielt, der in einer mimetischen Verbindung zu einer sogenannten Natur steht. Die versteckte Aufhängung in diesem Lesepult zeugt von einem Trompe-l'Œil, das neben einer Hypervisualität auch das Unsichtbare verhandelt. Die Verbindung ist da, auch wenn sie oder die zu verbindenden Teile nicht gesehen werden. Als solches schafft diese Art von Trompe-l'Œil eine Verbindung in das Feld des Nicht-Visuellen.

Nägel und Haken als strukturelle Verbindungen

Das Gefüge eines intarsierten Bildes lässt sich als ein Netzwerk verstehen, zu dem unter anderem der Schnitzer, die Werkzeuge, das Material und viele weitere Verbindungselemente wie Leim und Nägel gehören. In dem restauratorischen Großprojekt des Gubbio-*Studiolo* zeigt der Restaurator Antoine Wilmering mithilfe einer Röntgenfotografie, wie strukturell wichtig die Nägel in den fertiggestellten Paneelen sind (Abb. 26). Die Fotografie präsentiert uns dabei mithilfe des Bildgebungsverfahrens durch Röntgenstrahlung eine andere Version des in Abbildung 22 gezeigten Paneels, das auf Bildebene den Gürtelorden sowie Bücher und Schreibobjekte darstellt. Diese Bildobjekte sind als Schimmer auf der Fotografie erkennbar, Hauptakteure sind aber die metallenen Nägel, die in diversen horizontalen und vertikalen Ausrichtungen, gerade und verbogen, zeigen, wie sie das fertige Gebilde stabilisieren, strukturieren und aufrechterhalten. Wilmering kommentiert den Aufbau:

> These craftsmen were not particularly concerned with making smooth-fitting woodworkers' joints. To fasten pieces together they relied heavily on nails (at this date all of them, of course, hand-forged), most of which were strategically placed to attach the sometimes many matrix elements to a support structure. The nailheads were driven deep into the matrix wood and concealed at the front by small intarsia

19 Marin: Representation and Simulacrum, S. 315.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fragments or wooden plugs. Their tips often protruded behind the substrate panel and were clinched and driven back into the wood, thus forming a strong hook.[20]

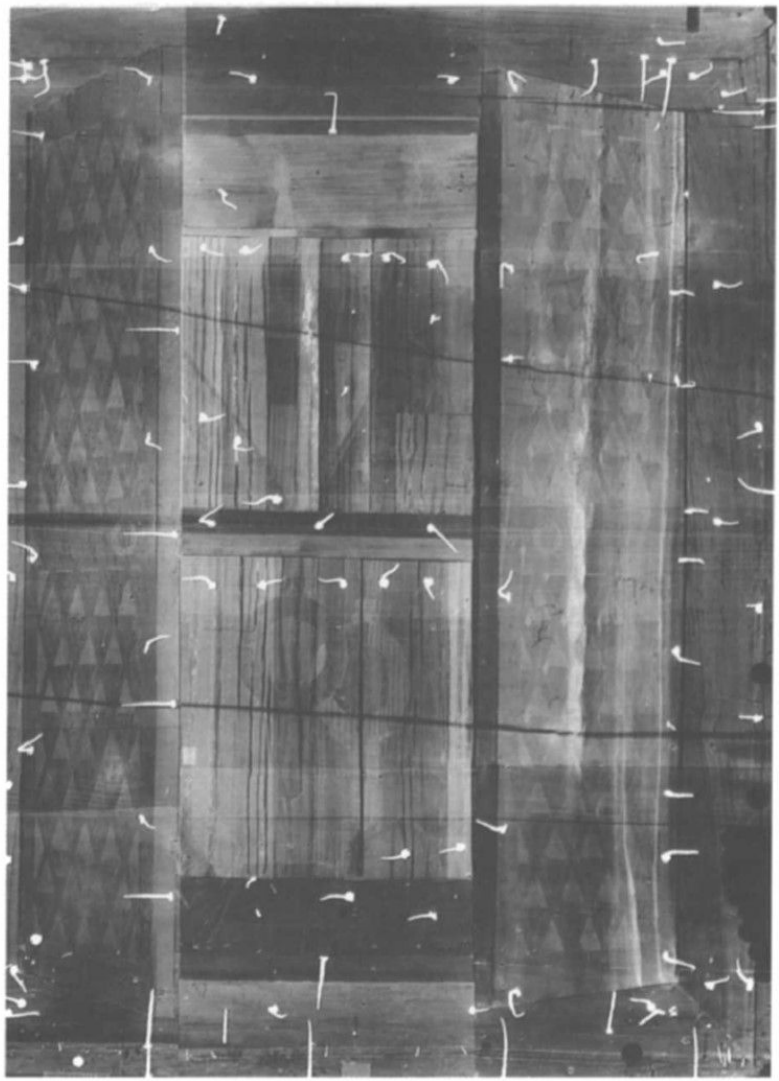

Abb. 26

20 Wilmering: The Gubbio Studiolo, S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783968560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wilmering betont hier noch einmal die Gemeinsamkeit von Nagel und Haken über die Verbindungsoperationen und zeigt auf, wie sich das eine in das andere wandeln kann und *vice versa*. Des Weiteren macht er klar, dass die Nägel, im Gegensatz zu Gijsbrechts Gemälde, nicht gesehen werden *sollen*. Wie oben beschrieben, folgen sie dem Paradigma der ›versteckten‹ Verbindung, sie sind nicht einfach so sichtbar und können auch nicht aus der innerdiegetischen Logik des Bildes erschlossen werden, wie das bei den versteckten Aufhängungen des Bologneser Lesepults der Fall ist. De facto benötigen sie ein ganz anderes Bildgebungsverfahren, nämlich das der Röntgenstrahlung, um überhaupt erst zum Vorschein kommen zu können. Die Röntgenfotografie nimmt das wörtlich, was in der Literatur gemeinhin als das Bildparadigma von Albertis Fenster bezeichnet wird: Hier wird ein Hindurchschauen praktiziert, das nicht nur durch die Bildoberfläche auf einen stilisierten Bildraum blickt und damit den Bildträger unsichtbar werden lässt, sondern darüber hinaus Bildobjekte *und* Bildträger zu einem grauen Schleier degradiert. Räumlichkeit und Körperlichkeit spielen in der Röntgenfotografie keine Rolle, mehr noch, gerade sie sollen ja überwunden werden. Das Resultat ist eine Bildform, die nicht (mehr) nach räumlichen Kategorien wie vorne, mitten, hinten unterscheidet, sondern deren Bildebenen gemäß der Dichte des bestrahlten Gewebes unterschieden werden.[21] In diesem Sinne lässt sich in der Abbildung auch schlecht feststellen, wie sich Nägel und Gesamtpaneel räumlich zueinander verhalten, also welche Bereiche sich weiter vorne und welche weiter hinten befinden. Was sich allerdings sagen oder vielmehr sehen lässt, ist die immense Bedeutung der Nägel für den Zusammenhalt des Gesamtgefüges Intarsienpaneel, die auf der Bildoberfläche so nicht zu erkennen ist oder gar ganz versteckt wird.

Der Fokus auf diese wichtigen Strukturelemente legt eine andere Ästhetik der Intarsienbilder offen, nämlich die des nahezu mühelosen Zusammenhalts. Die eingebetteten Holzbilder zeigen sich als eine sich selbst aufrechterhaltende Struktur, die scheinbar über das meisterhafte Ineinandersetzen von Holzstücken funktioniert. Dies unterstützt weiter den Fokus auf das Material Holz, der in dieser Arbeit skizziert wurde. Ähnlich wie ein Puzzle oder andere Steckverbindungen in der Holztechnik, wie die Schwalbenschwanzsteckverbindung, wird hier suggeriert, dass das Bild ohne Zuhilfenahme externer Hilfsmittel zustande kam. Die Leichtigkeit, die sich auf Darstellungsebene

21 In diesen Zusammenhängen wird interessanterweise ebenfalls von ›Verschattung‹ gesprochen, wenn ein Bereich auf einer Röntgenfotografie heller ist, als er sein sollte, wenn seine Radioopazität also sehr stark ist.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

findet, also die schwebenden Gegenstände, die die gesamte Fläche des Bildes ausnutzen, wird ebenfalls in der Art der Gesamtdarstellung und Fabrikation gespiegelt, indem die eigene Technizität und Machart verschleiert wird.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mobiles und Mobiliar

Dieses Kapitel soll sich mit dem Gegenstandscharakter der intarsierten Bildträger auseinandersetzen. Intarsien sind zunächst Bilder, die sich an Möbeln befinden und entgegen einem singulären Verständnis vom ›Bild‹ in der Moderne nicht als singuläre reine Kunstobjekte auftreten.[1] Als materielle und räumliche Bildgefüge sind sie in Praktiken des täglichen und rituellen Gebrauchs eingebunden. Sie sind Teil eines Alltags und einer Umgebung, die sie durch ihre Materialität, ihre Verwendung und ihre symbolischen Funktionen maßgeblich mitprägen. Die Örtlichkeiten des Klosters, der Abtei oder auch der fürstlichen Paläste, in denen sie auftreten, sind an sich bereits privilegierte Orte und somit Architekturen, die auf eine eigene Weise Ein- und Ausschlüsse verwalten. Intarsien sind in diese Orte eingelassen und somit auch Teil der Architekturen, die von einer besonderen Reflexivität ihres Ein- und Ausschlusses zeugen.

Gehäuse – Architekturen des Um- und Einschlusses

Eine besonders prominente Rolle in der Analyse von Intarsien nimmt das *Studiolo* ein. Als ein Raum, der in seiner Funktion und Bedeutung selbst historischen Konjunkturen unterliegt,[2] verkompliziert sich das Phänomen, so im Folgenden die These, weiter durch den Einsatz von eingebetteten Bildern. Zunächst soll allerdings auf das *Studiolo* und seine Besonderheiten eingegangen werden. Der Kunst- und Architekturhistoriker Andreas Vetter beschreibt das *Studiolo* in seiner Abhandlung *Hermetische Architektur* folgendermaßen: »Die kleinste architektonische Einheit, die sich mit baulichen Parametern um einen Raum bemüht, der unter gleichzeitigem Abschluss nach außen das konzentrierte Versenken in produktives oder meditatives Tun befördert, ist zweifelsohne der ausblicklose Innenraum.«[3] Wichtige Charakteristika werden hier genannt: Das *Studiolo* ist klein, es ist nach außen abgeschlossen, also fensterlos, und befindet sich im Inneren des Gebäudes. Diese Eigenschaften stehen

1 Diese Gegenüberstellung wird eingehender im Kapitel *Gespaltene Bilder – Diskurse der Mehrteiligkeit* behandelt.

2 Siehe hierzu die eingängige Studie von Wolfgang Liebenwein: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.

3 Andreas Vetter: Hermetische Architektur. Überlegungen zu einer grundsätzlichen Dimension, Paderborn 2019, S. 287.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allerdings den vermuteten Aktivitäten des Lesens und Verwaltens in diesen Räumen scheinbar diametral entgegen: Wie soll gelesen oder geschrieben werden ohne Lichteinfall? Inwiefern sollen in diesem Raum repräsentative Tätigkeiten ausgeführt werden, wenn er doch selbst von allen Interaktionen abgeschnitten ist und Einsamkeit und Ausschluss symbolisiert?

Weitere Rätsel geben die intarsierten Wandpaneele auf, die zwar auf ihren Bildseiten Gegenstände des Gebrauchs wie Schränke oder Truhen zeigen, allerdings keine Möglichkeiten der Aufbewahrung dahinter verbergen. Die intarsierten Bildobjekte werden somit häufig als ein indexikalischer Verweis auf die realen Gegenstände der Kontemplation, wie Bücher oder Schreibgerät, gelesen, die sich allerdings nicht in diesem Raum, sondern an anderen Orten im selben Gebäude befinden. So vermutet beispielsweise die Kunsthistorikerin Christiane Hessler über das *Studiolo* in Urbino, dass die intarsierten Bildobjekte lediglich die Gegenstände der Gelehrsamkeit evozieren und imitieren sollen und somit eine mimetische Gegenwelt etablieren:

> In view of the predominantly muted light (there was only a single high window above the door)—and given the existence of a spacious and very important library on the ground floor of the palace—it seems more than doubtful whether this chamber could, in fact, be used for longer periods of reading, even if a table had been placed in the centre, as one source from a later period, 1587, attests. It almost seems as if the abundance of books represented in the intarsia and portraits were meant to replace the real ones. In short, it is just a mimetic evocation of a world of books.[4]

Die intarsierten Bücher werden hier also in den Dienst der Mimesis und der Medienoperation der Translokation gestellt, sie imitieren ›nur‹ Bücher, die im Fürstenpalast zwar vorhanden sind, allerdings an einem anderen Ort. Sie stabilisieren ebenso wie eine ikonografische Lektüre der Gegenstände eine Dichotomie der realen Welt und einer Bildwelt, wobei die Bildwelt der realen immer nachfolgt und infolgedessen defizitär und nachrangig verbleibt. Des Weiteren erhalten die Bildobjekte ihre Legitimierung einzig über die örtliche Nähe der realen Bücher, was sie weiter in eine relationale Abhängigkeit versetzt und den Verweischarakter der Dinge untereinander betont. Hessler liest das Bildprogramm der *Studioli* also indexikalisch, die Bilder sind hier nur eine Art Spur der anderweitig tatsächlich anwesenden realen Gegenstände.

4 Christiane Hessler: Dead Men Talking: The Studiolo of Urbino. A Duke in Mourning and the Petrarchan Tradition, in: Karl A. E. Enenkel/Christine Göttler (Hrsg.): Solitudo. Spaces, places, and times of solitude in late medieval and early modern cultures, Leiden/Boston 2018, S. 365–404, hier S. 373–374.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als mimetische Evokation könne dieses *Studiolo* also nichts anderes – und vor allem nicht mehr – sein als eine leere Nachahmung eines Arbeitszimmers. Dies scheint eine Lesart von Mimesis, Kunst und nicht zuletzt den aufwendig gestalteten *Studioli* zu sein, die die Einbindung und Einbettung der Bilder, Möbel und nicht zuletzt der menschlichen Subjekte nicht einbezieht. Stattdessen soll hier über den architektonischen Status der Wandpaneele und das Verhältnis zu den Bildmotiven nachgedacht werden. Dabei soll die These vertreten werden, dass *Studioli* die grundlegenden Architektur-Operationen des Umschließens, Umgebens und Einhüllens bis zum Exzess ausstellen.

Beginnen kann man hierfür bei dem Architekten und Kunsttheoretiker Gottfried Semper. In seiner Abhandlung *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*[5] von 1860 will Semper nichts weniger als eine universale Stilgeschichte verfassen. Dabei geht er allerdings von den Stoffen aus, die er nach ihren Qualitäten in vier Kategorien unterteilt:

1) biegsam, zäh, dem Zerreissen in hohem Grade widerstehend, von grosser absoluter Festigkeit;
2) weich, bildsam (plastisch), erhärtungsfähig, mannichfaltiger Formirung und Gestaltung sich leicht fügend und die gegebene Form in erhärtetem Zustande unveränderlich behaltend;
3) stabförmig, elastisch, von vornehmlich relativer, d.h. der senkrecht auf die Länge wirkenden Kraft widerstehender Festigkeit;
4) fest, von dichtem Aggregatzustande, dem Zerdrücken und Zerknicken widerstehend, also von bedeutender rückwirkender Festigkeit, dabei geeignet, sich durch Abnehmen von Theilen der Masse zu beliebiger Form bearbeiten und in regelmässigen Stücken zu festen Systemen zusammenfügen zu lassen, bei welchen die rückwirkende Festigkeit das Princip der Konstruction ist.[6]

Diesen vier Stoffkategorien teilt er dann die Tätigkeiten textile Kunst, Keramik, Tektonik und Stereotomie zu, die er allerdings als Techniken begreift und die von daher nicht auf die Verarbeitung der ihnen zugeordneten Stoffe beschränkt bleiben: »So gehören auch der textilen Kunst nicht bloss die eigentlichen Gewebe an, wie sich diess aus dem Folgenden ergeben wird.«[7] Das Textile gilt ihm dabei als »Urkunst«,[8] da das Textile aus seinen stofflichen

5 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt am Main 1860.
6 Ebd., S. 2.
7 Ebd., S. 11.
8 Ebd., S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eigenschaften heraus elementare Kulturtechniken überhaupt erst ermöglichte:

> Der Mensch kam auf die Idee, ein System von Stoffeinheiten, deren charakteristische Eigenschaften in der Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Zähigkeit bestehen, zusammenzufügen aus folgenden Gründen: erstens um zu reihen und zu binden; zweitens um zu decken, zu schützen, abzuschliessen.[9]

Die Kulturtechniken des Reihens und Verbindens sowie des Deckens, Schützens und Abschließens folgen dabei entweder »der linearischen oder planimetrischen«[10] Grundform, sind also entweder linien- oder bandförmig oder weisen eine Fläche auf.

Der Philosoph und Bildwissenschaftler Gottfried Boehm argumentiert in seinem Artikel *Der Grund. Über das ikonische Kontinuum* ähnlich, wenn er im Laufe des Textes Fläche und Linie in immer wieder neue Relationen zueinander setzt und den Grund als eine »Figur des Anfangs«[11] bezeichnet. Dabei begreift er den Grund als »mehrfach lesbar, unter anderem agrikulturell, architektonisch, geologisch, geometrisch, literarisch, theologisch, logisch oder bildnerisch.«[12] Aus dieser buchstäblich vielschichtigen Figur entwickelt er eine Art Kulturtechnik des Grundes, die quer durch alle Epochen und Geografien auf jede Fläche applizierbar ist, *auf* und *mit* der sich etwas zeigt. Versteht man den Grund als Kulturtechnik, so ist auch klar, dass er nicht ontologisch stabil ist, sondern sich stets neu (kon-)figuriert und hervorgebracht werden muss, sich entfaltet und emergent ist.[13] Als Wechselbeziehung zwischen Figur und Grund, zwischen Vertikalität und Horizontalität folgt er schließlich Semper in seiner Theoretisierung des Textils oder des Flechtens als erste vertikale Fläche, die zur Abgrenzung genutzt wird. Während Semper von einem geflochtenen Weidenzaun spricht,[14] der den Grund domestiziert, indem er ihn in den eigenen und fremden Besitz unterteilt, so geht Boehm auf die marokkanischen Nomad*innenvölker und ihre Teppiche ein. Die Flexibi-

9 Ebd.
10 Ebd.
11 Gottfried Boehm: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: ders./Matteo Burioni (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, Paderborn 2012, S. 29–92, hier S. 29.
12 Ebd.
13 Die Überlegungen hier speisen sich zum Teil aus Martin Siegler: Things in Cases. Zur Existenzweise von Notfalldingen, in: Christina Bartz/Timo Kaerlein/Monique Miggelbrink/Christoph Neubert (Hrsg.): Gehäuse. Mediale Einkapselungen, Paderborn 2017, S. 291–304.
14 Semper nennt die Hecke und das Zweiggeflecht das »ursprünglichste Motiv für Raumabschluss«; Semper: Der Stil, S. 245.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lität bei gleichzeitiger Stabilität, die Semper dem Textilen zuspricht, kommt bei Boehm ebenfalls zum Tragen, wenn er über die Nomad*innen schreibt:

> Diese allzeit mobile Kultur brachte ebenso mobile wie flexible Artefakte hervor, die ihren Zweck an unterschiedlichen Orten und in sehr verschiedenen Situationen erfüllen: *liegend* auf dem Boden, *senkrecht* als Sicht- oder Windschutz in den Zelten, *angeschmiegt* an den Körper wie ein weites Gewand, *ausgebreitet* als Decke oder *eingerollt* als Polster, ökonomisch *zirkulierend* als Tauschreserve für schlechte Zeiten.[15]

In seinen vielfältigen Verwendungsweisen zeigt der Teppich unter anderem eine Grundoperation der Architektur, nämlich diejenige des Umhüllens, Umgebens und damit auch Einschließens. Wenn Kulturtechniken als Grundoperationen der Grenzziehung und Differenzierung gedacht werden, so geschieht dies in der Architektur vermittelt über die Fläche, genauer über die Flächen, die in einen Raum übersetzbar werden. Das flexible Material und die Operation des Textilen stellen somit eine Relationalität zwischen den in der Geometrie so distinkt betrachteten Sphären von Linie, Fläche und Raum her.[16] Der Teppich in Boehms Beispiel ist somit nicht intrinsisch eine Wand oder ein Gewand, sondern zeigt sich in jeweils anderen Kontexten anders und stellt damit seine eigene Operationalität und Potentialität aus. Die Etymologie von Ge-Wand, die aus dem althochdeutschen Wort für Winden, Gewundenes entsteht, verweist auf ihren textilen, vegetabilen und flexiblen Ursprung.[17] Die damit einhergehende Topologisierung der Sphären Linie, Fläche und Raum ist eine, die in Intarsien ebenfalls vorherrscht. Auch hier gehen Linien in Flächen und Räume über, indem Darstellungen geometrischer, ausgehöhlter Körper wie des *mazzocchio* und anderer Perspektivkörper (Abb. 27) in Nischen dargestellt werden, die selbst wiederum Bild- und Wandflächen aushöhlen.

15 Boehm: Der Grund, S. 38–39.

16 Hier sei noch einmal auf den Artikel von Pichler verwiesen, der auf die buchstäblichen Verwicklungen dieser Sphären eingeht; siehe Pichler: Ring und Verschlingung.

17 Zu den Windungen als Operationen der Linien und Seile siehe Kapitel *Das Trompe-l'Œil und sein Schatten.*

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

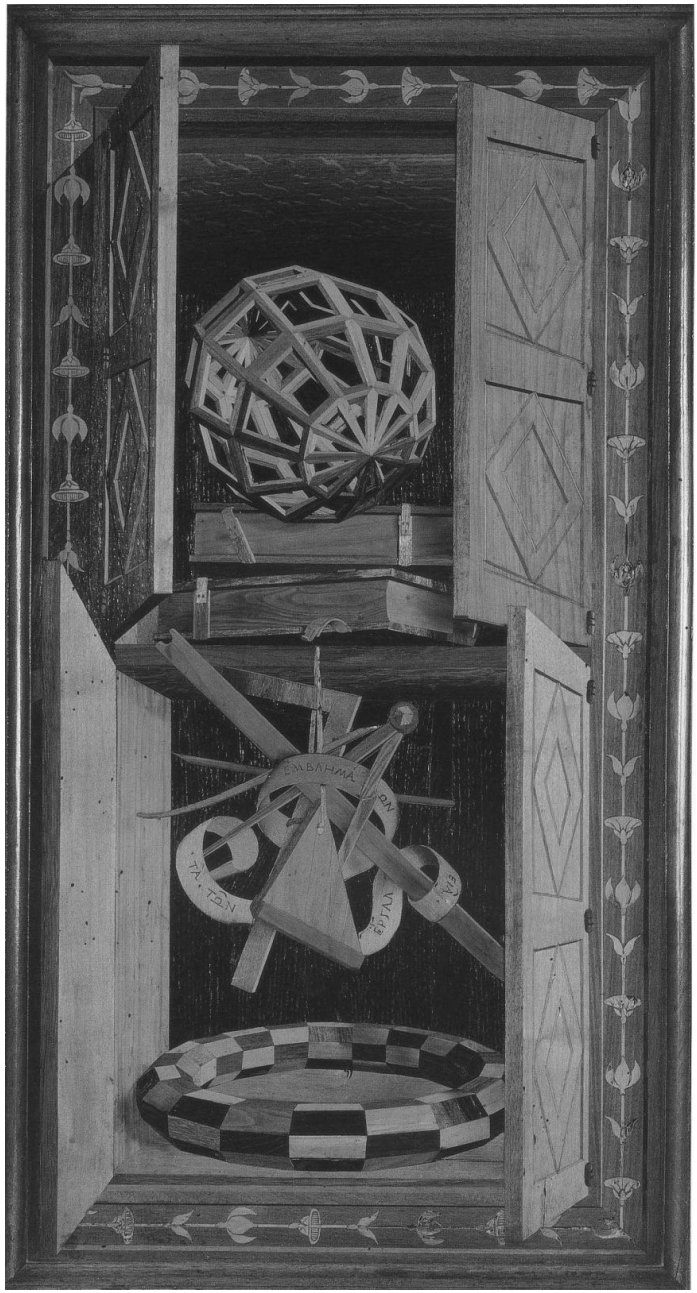

Abb. 27

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Latour begreift die Wand in seinem Artikel *Ein Türschließer streikt* hingegen als ein stabiles Element, dessen Fähigkeit zu umgeben in einen undurchdringlichen Einschluss münden würde, gäbe es nicht andere Elemente der Mobilität und Öffnung, namentlich die Tür. Das mobile Element der Tür, verstärkt durch Scharniere und den automatisierten Türschließer, ist bei Latour eine Verkettung an Delegationsprozessen, die die Operationen des Öffnens und Schließens nach und nach in die Dinge verlagert. Scharnier und Türschließer gleichen somit eine gewaltiges Kräfteungleichgewicht aus und sorgen dementsprechend sogar für eine »›Faltung‹ der Zeit.«[18] Wie diese Faltung der Zeit aussehen soll, bleibt undefiniert. In seiner Vorstellung reduziert das Scharnier die *menschliche* Arbeitszeit lediglich auf Praktiken der Wartung und sorgt von daher für mehr Zeit im menschlichen Alltag. Was das Scharnier allerdings leisten kann, ist eine Faltung des Raumes, die Latour braucht, um sein unflexibles Konzept der Wand zu mobilisieren.

Ein von vornherein gefaltetes Wand- oder Raumkonzept entledigt die Dinge ihrer Aufgabe, die Wand oder den Raum zu mobilisieren, indem es durch andere Operationen eine Mobilisierung oder Dynamisierung des Raumes bewirkt. Im Folgenden soll deshalb auf die verschachtelten, eingekerbten, buchstäblich vielfältigen Räume eingegangen werden, die durch und mit Intarsien entstehen. Auch hier bleibt das Material Holz von Bedeutung, folgen die *Studioli* doch einer Logik der hölzernen Gehäuse, in denen viele Heilige oder Gelehrte in der Malerei der Frührenaissance abgebildet sind. Als Raum im Raum bilden sie neue Sphären der Kontemplation und Isolation.

Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist Antonello da Messinas Porträt vom heiligen Hieronymus im Gehäuse, datiert auf ca. 1475 (Abb. 28). Vermittelt durch einen steinernen Bogen, auf dessen Stufe eine kleine Wachtel und ein Pfau im Profil abgebildet sind, blickt man in den Innenraum einer kirchenähnlichen steinernen Architektur, die mit einem Rundbogengang und fein gemusterten Fliesen ausgestattet ist. Der heilige Hieronymus befindet sich, nur leicht abweichend vom Bildmittelpunkt, in einer hölzernen Innenarchitektur, die mittig im steinernen Raum aufgebaut ist. Im Gegensatz zu den mobilen Textilien, die zu liturgischen Zwecken verwendet wurden und für innere Räume innerhalb der Kirche sorgten, scheint diese Architektur dauerhaft dort angebracht zu sein. Zum einen ist sie zu groß und schwer, um öfter bewegt zu werden, zum anderen finden sich auch keine Mechanismen der Mobilisierung, wie Klappen oder Scharniere. Während das Möbelstück auf

18 Bruno Latour: Ein Türschließer streikt, in: ders.: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Berlin 1996, S. 62–83, hier S. 66.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der rechten Seite innerhalb des Bildausschnittes endet, führt auf der linken Seite ein Übergang in den Teil des Innenraums, der von der steinernen Wand der ersten Bildebene verdeckt wird und somit unseren Blicken entzogen ist. Die Verbindung mit der Steinarchitektur erweckt den Eindruck, dass dieses Gebilde dauerhaft installiert ist.

Abb. 28

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Trotz der Verbindung kann man sich des Eindrucks nicht verwehren, dass dieses Gebilde ebenfalls isoliert ist. Form und Funktion erschließen sich nicht, es wirkt fast, als hätte man das Innere eines Arbeitszimmers aus seiner Architektur herausgelöst, um es in den offenen und luftigen Innenraum einer Kathedrale zu platzieren. Oder andersherum, wie der Historiker Orest Ranum kommentiert: »Sofern die Darstellungen des hl. Hieronymus aus dem 14. bis 16. Jahrhundert etwas über die Metamorphosen des Arbeitszimmers mitteilen, ist unverkennbar, dass es gleichsam zu einem bewohnbaren Möbel wurde.«[19]

Auch die Gestaltung will nicht recht zur zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts passen. So kommt auch Caroline Campbell von der National Gallery London, wo das Gemälde jetzt aufbewahrt ist, nicht umhin, den »disconcertingly modern«[20] Stil des Gebildes zu kommentieren. Das Zimmer-Möbel ist in drei Ebenen unterteilt, die alle jeweils noch einmal ihre eigenen Ausbuchtungen und Nischen zeigen. Die vorderste Ebene stellt die kleine dreistufige Treppe dar, die zur erhöhten Fläche des Möbels führt. Auf dieser Ebene mündet die Treppe noch in einen sehr schmalen Vorsprung, auf dem eine Katze (im Profil) und zwei Kräutertöpfchen stehen. Unter diesem Vorsprung und der Treppe befinden sich drei Ausbuchtungen mit einem bogenförmigen Abschluss, die noch eine andere Funktion haben, außer den Vorsprung zu unterhöhlen. Sie werden auf der rechten Seite der Treppe von zwei rechteckigen Einkerbungen gespiegelt.

Die zweite Ebene zeigt Hieronymus im Profil an seinem Lese- und Schreibpult, hinter seinem Rücken steht eine Truhe, und frontal vor ihm und damit in Verlängerung des Pultes finden sich noch zwei Nischen, die mit Büchern gefüllt sind. Im Gegensatz zur ersten Ebene wird hier weniger die frontale Ausrichtung der Flächen, die die Bildfläche verdoppelt, betont, sondern vielmehr die um 90° in die Tiefe geklappte Fläche. Sowohl Lesepult als auch Hieronymus und die Truhe sieht man so nur von der Seite. Dennoch finden sich Elemente, die die frontalen Flächen sowie die Seite des Schreibtischs betonen, wie der *cartellino* und das an Nägeln aufgehängte Tuch und Weihrauchgefäß. Auch die Bücher in den Nischen, die sich – aus Hieronymus' Blickwinkel – hinter dem Pult befinden, sind nicht geschlossen und aufgestellt

19 Orest Ranum: Refugien der Intimität, in: Philippe Ariès (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 3, Frankfurt am Main 1991, S. 212–267, hier S. 230.

20 https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture/entering-the-picture/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study, zuletzt abgerufen am 24.03.2025.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder gestapelt, wie man es vermuten würde, sondern derart aufgeklappt, dass die Betrachter*innen sie frontal sehen, Hieronymus allerdings nur den Schnitt der Seiten.

In da Messinas Gemälde werden Räume und Räumlichkeiten in verschiedenen Relationen und Ausprägungen, Aus- und Einbuchtungen, Parallelität und Orthogonalität zueinander dargestellt, was dazu führt, dass es einen großen Überschuss an Räumen und Räumlichkeiten gibt, den Betrachter*innen aber auch gewisse Einblicke entzogen werden. Die Blickrichtung des Heiligen steht orthogonal zur Blickrichtung der Betrachter*innen; Hieronymus hätte damit Einblicke, die den Betrachter*innen verwehrt bleiben. Dies wird klar durch das Kruzifix, das über der Hieronymus gegenüberliegenden Schrankwand angebracht ist. Als Betrachter*innen sehen wir es nur leicht angeschrägt von der Seite, was suggeriert, dass es nicht für unsere Augen bestimmt, sondern auf den Blick des Heiligen ausgerichtet ist. Gespiegelt wird dieses Wechselverhältnis aus Blickachsen und Einsicht durch das Buch, das sich zum Blick der Betrachter*innen öffnet und Hieronymus nur seinen Schnitt zeigt.

Diese eigentümliche Darstellung des Buches als geöffneter Gegenstand findet sich in der hintersten Ebene des Möbels. Hier, also zur rechten Seite Hieronymus', befindet sich eine Schrankwand mit vier länglichen Nischen, in denen diverse Gegenstände liegen, so unter anderem einige Bücher, eine Steingutvase, ein buntes Kästchen so wie eine kupferne Schale. Verblüffend ist die Darstellung dieser Gegenstände: Zum einen sind es sehr wenige, wodurch in den Nischen noch viel Leerraum vorhanden ist. Scheinbar widersprüchlich dazu sind auf dem obersten Brett noch einige Schriftstücke, ein Pergament sowie ein Kästchen platziert, die in Trompe-l'Œil-Manier über die Kante hinausragen. Aber noch ein anderer Faktor trägt zur Eigentümlichkeit der Darstellung bei: Die Bücher sind nicht liegend aufeinandergestapelt oder nebeneinander stehend dargestellt, wie es sich für aufbewahrte Objekte in einem Studierzimmer anbieten würde. Stattdessen stehen sie aufgeschlagen nebeneinander positioniert und präsentieren ihre Seiten – aber wem eigentlich? Wenn sämtliche vertikalen Flächen als Verdoppelungen der Bildfläche und damit als metapiktorales Element verstanden werden können, wie Stoichita dies für die Metamalerei nachgezeichnet hat, dann kommt man nicht umhin, diese aufgestellten Bücher und kleineren Objekte als Darbietung für die Betrachter*innen zu verstehen – und weniger als innerdiegetische Gegenstände des Gebrauchs für den Heiligen. Bestätigt wird dieser Eindruck durch das bereits erwähnte Buch, das in der Nische steht, die sich frontal Hieronymus gegenüber befindet. Das Buch lehnt allerdings aufgeklappt an der Seitenwand der Nische – und präsentiert sich aufgrund der orthogonal zur Bildfläche

https://doi.org/10.5771/9783968580406 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

positionierten Schrankwand wiederum den Betrachter*innen und nicht dem Heiligen. Diese Darstellungsweise des Buches kann als ein Einbinden der Betrachter*innen in die bildinhärente Diegese und somit als eine Übertretung des Bildraums in den Realraum verstanden werden.

Das aufgeklappte Buch macht zum einen eine zum Raum gewordene Fläche und damit die Dreidimensionalität des Objekts ›Buch‹ über die Medienoperationen des (Auf- oder Zu-)Klappens und Blätterns klar.[21] Dies zeigt sich ganz explizit anhand der halb umgeblätterten Seiten; dadurch wird die Seite sowohl in ihren unterschiedlichen räumlichen Figurationen gezeigt als auch auf den Raum verwiesen, den die Seite beim Blättern einnimmt, oder, wie der Literaturwissenschaftler Harun Maye schreibt, »die Zweidimensionalität des *Buchs als Seite*« wird in die »Dreidimensionalität des *Buchs als Objekt*«[22] überführt. Es verweist also auf seine Handhabung sowie auf die Haptik und Technik des Lesens. Darüber hinaus ist der Kodex, an den diese Bücher vermutlich noch angelehnt sind, vermittelt über den Falz ein Objekt, das die Zweidimensionalität des Bogens in einen dreidimensionalen Buchkörper verwandelt. Als oszillierender Gegenstand zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, dargeboten in unterschiedlichen räumlichen Ausrichtungen, scheint das Buch eine Mise-en-abyme-Struktur des Raumes im Raum zu evozieren.

Die geöffnete Darstellung des Buches dient darüber hinaus auch einer Ästhetisierung des Gegenstands. Man würde ein Buch kaum mit offenen Seiten in einem Regal aufbewahren, da dies ein Verblassen der Seiten und eine Überlastung der Bindung zur Folge hätte. Auf der anderen Seite kann man nicht leugnen, dass in einem Regal stehende oder liegende, also *geschlossene* Bücher keinen großen visuellen Reiz besitzen und vor allem dem aufwendig gestalteten Innenleben der Folianten des 15. Jahrhunderts keine Rechnung tragen. Man kann sich aber des Eindrucks nicht erwehren, dass hier noch andere Übertragungen eine Rolle spielen, insbesondere wenn man dieser Darstellungsweise in seinen Medientransfers folgt. In den Uffizien in Florenz und dem Francis Lehman Loeb Art Center (FLLAC) in Poughkeepsie, NY befinden sich zwei fast exakt gleiche Gemälde mit sehr unterschiedlicher

21 Zur Operation des Blätterns siehe Harun Maye: Blättern, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hrsg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 135–148, sowie Nina Wiedemeyer: Buchfalten. Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher, Weimar 2014. Zu den Dimensionen des Buches siehe Carlos Spoerhase: Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy), Göttingen 2016.

22 Harun Maye: Medien des Lesens, in: Rolf Parr/Alexander Honold (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Berlin/Boston 2018, S. 103–122, hier S. 106.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Datierung, Zuordnung und voneinander abweichenden Interpretationsangeboten (Abb. 29 und 30).

Abb. 29

Das quadratische Gemälde mit den Maßen von ca. 70 x 70 cm zeigt ein ebenso aufgeschlagenes Manuskript wie bei da Messina, allerdings alleinstehend, fast schwebend und vor einem dunklen, fast schwarzen Hintergrund. Die aufwendig gestalteten Seiten mit Initialen, Gesangsnotation, Ober- und Unterlängen der Schrift und einer angedeuteten Illumination mit Streublumen auf einer goldenen Bordüre, die eine Miniatur umgibt, werden den Blicken der Betrachter*innen dargeboten; die Seiten, die sich gerade im Moment des Umblätterns befinden und die sich übereinander schlängelnden Lederriemen

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erzeugen einen Trompe-l'Œil-Effekt. Betrachtet man die Seiten näher, offenbart sich der Entzugseffekt, der ebenfalls mit den Operationen des Auf- und Zuklappens und Blätterns einhergeht. Trotz der scheinbar so demonstrativen Darbietung ist keine der Seiten wirklich erkennbar oder gar lesbar.

Abb. 30

Das Manuskript füllt das Format fast vollständig aus, zwischen dem Rand des Bildobjekts und der Grenze des Bildträgers befindet sich jeweils nur ein sehr schmaler Rand. Dieser Umstand in Kombination mit dem dunklen Hintergrund sorgt dafür, dass das gesamte Gemälde, oder vielmehr das gesamte Bildobjekt, zum Trompe-l'Œil wird; es scheint förmlich aus dem Bildgrund herauszutreten und sich als reales Objekt einer Benutzung anzubieten. Der Kunsthistoriker David Ganz kommentiert diesen Bildtypus ebenfalls als »Trompe-l'Œil im Trompe-l'Œil«[23] und verweist auf den haptischen Affordanz-Charakter und nicht zuletzt auch auf die Agency dieser Bilder:

> In selbsttätiger Bewegung scheinen die Seiten weiterzublättern, um viele fragmentarische Ansichten verschiedener Teile des Buchinneren zu eröffnen […]. Die fragmentarische Sichtbarkeit dieser Seite verleitet die Betrachter dazu, der Bewegung

23 David Ganz: Schriftgeschichten. Das Trompe-l'Œil in italienischen Inkunabeldrucken, in: Lutz/Siegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis, S. 75–98, hier S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> der Blätter nachzuhelfen, um das gesamte Bild, bei dem es sich um die Darstellung der Kreuzigung Christi handeln muss, freizulegen.[24]

In den Trompe-l'Œil-Seiten, so Ganz' Argument, verschränken sich auf besondere Weise Optik und Haptik sowie Betrachter*in und Objekt. Allerdings beantwortet dieser Ansatz noch nicht alle Fragen zu diesen eigentümlichen Bildern, die anscheinend ebenfalls plural auftreten und über die recht widersprüchliche Informationen im Umlauf sind. Während das FLLAC das Gemälde auf 1570 datiert und dem Münsteraner Maler Ludger tom Ring dem Jüngeren zuschreibt,[25] ist das Gemälde in den Uffizien auf 1516 datiert und mit einem Monogramm versehen, wurde aber keinem Maler und lediglich diffus »dem deutschsprachigen Raum« zugeordnet. Das FFLAC verweist wohl auf das identische Gemälde in Florenz, die Informationen in den Uffizien gehen noch darüber hinaus: Angeblich gab es in ganz Europa unzählige Versionen dieser eigentümlichen Darstellung. Das gehäufte Auftreten scheint zu bestätigen, was die Darstellung des Buch-Bildes suggeriert, nämlich dass dieses Gemälde irgendwie auch ein Objekt ist, und zwar ein Objekt, das einen Gebrauch hat.

Auch dafür bieten die Sammlungen unterschiedliche Deutungen an, obwohl beide darauf hinweisen, dass es sich um Vermutungen handelt. Das FLLAC stellt die These auf, dass diese Gemälde auf einem Lesepult aufgestellt wurden, um Besucher mit ihrem Trompe-l'Œil-Effekt zu überraschen. Dies würde auf den ursprünglichen ›Zweck‹ des Trompe-l'Œils verweisen, nämlich für die mimetische Kongruenz zwischen Bild und dargestelltem Objekt, zwischen ›Illusion‹ und Realität zu sorgen. Diese Lesart verkennt allerdings, wie Baudrillard anmerkt, den wahren Charakter des Trompe-l'Œils. Nicht zu Unrecht bemerkt er, dass sich tatsächlich niemand von den gemalten Trompe-l'Œils habe täuschen lassen, nicht die Menschen und auch nicht die Vögel, die angeblich an Zeuxis' Trauben herumpickten. Mehr noch, es sei niemals das Ziel des Trompe-l'Œils gewesen, eine tatsächliche Illusion im Sinne einer Täuschung herzustellen.[26] Vielmehr stellt es einen Bildoperator dar, der einen Übertritt anzeigt und damit einen simulierten Raum zuallererst hervorbringt. Diese Simulation ist der Kippmoment, den Baudrillard treffend beschreibt und der für eine transformationsontologische Mimesis fruchtbar gemacht werden kann: Nicht das Bild ahmt die Realität nach, sondern der Status der

24 Ebd.

25 http://emuseum.vassar.edu/objects/2674/the-open-missal?ctx=4348fef39ed7144ea112204487c3aedd5dc0dea9&idx=0, zuletzt abgerufen am 24.03.2025.

26 Siehe Baudrillard: The Trompe-l'Oeil, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Realität wird nachhaltig durch den mimetischen Prozess verunsichert. Die Realität steht nun auf dem Prüfstand, nicht mehr das Bild.

Eine komplexere Lesart bieten die Uffizien an, die aufgrund des gehäuften Vorkommens dieses Motivs davon ausgehen, dass diese Gemälde als Türen für Bücherschränke genutzt wurden und vom Aussehen her italienische Intarsien der 1450er Jahre imitieren sollen. Diese Interpretation verweist auf zwei wichtige Punkte: Zum einen sind diese Gemälde tatsächlich Objekte mit einer Funktion, die einen alltäglichen Gebrauch haben, der über liturgische und ästhetische Funktionen hinausgeht. Zum anderen und für die Thematik dieser Abhandlung ungleich interessanter wird vermutet, dass das Gemälde die Intarsien nachahmt. Das verblüfft zunächst, da auf der Tafel doch die medialen und materiellen Besonderheiten der Malerei eingehalten werden: Farbigkeit und damit einhergehend ein großer Kontrast, Details und weiche Schattierungen. Sie weist auch keine der anderen Spezifika auf, die für Intarsien festgestellt wurden, wie die stetigen Übertretungen und damit Rahmungen, den Exzess an Gegenständen, die aus Nischen herausquellen, die Betonung der Schwellenfiguren und der vertikalen Flächen, die als Dopplungen der Bildfläche fungieren. Stattdessen ist ein einziger Gegenstand vor einem nicht weiter definierten dunklen Raum gezeigt – das Buch scheint fast wie in einem Vakuum zu schweben. Woher kommt also nun die suggerierte Nachahmung? Eine Erklärung könnte der kompromisslose Fokus der Tafel auf die Darstellung *eines* Dinges sein. Die meisten Intarsienfelder, die im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden, zeigen einen Überfluss an Gegenständen, die durch ihr Hinaus- und Hinüberfallen die innerbildlichen Räume sprengen und als Trompe-l'Œils ebenfalls die Grenzen der Bildlichkeit infrage stellen. Dieses aufgeklappte Buch hingegen übertritt keine inner- oder außerbildlichen Grenzen, allerdings tritt es aus seinem dunklen Grund heraus und drängt sich den Betrachter*innen geradezu auf. Dazu kommt, dass das gesamte Format der Tafel von dem einzelnen Bildobjekt ausgefüllt wird, die Grenzen des Buches sind also auch gleichzeitig die Grenzen der Bildtafel oder: Der Gegenstand Tafel nähert sich dem Bildobjekt Buch fast infinitesimal an und *vice versa*.

Hinzu kommt die mediale Selbstreferenz über die Operation des Klappens, die sich sowohl am Buch als auch an der Schranktür zeigt. In diesem Sinne ist die These nachvollziehbar, dass diese Tafel die Intarsien imitiere. Die Nachahmung findet hier also nicht auf der Ebene der malerischen Gestaltung statt – man könnte sich ja auch problemlos eine gemalte Intarsientafel mit Holzmaserungen in diversen Brauntönen vorstellen. Was hier imitiert wird, ist der Trompe-l'Œil-Charakter der Bildmotive und nicht ihre technische Ausführung oder ihre materielle Beschaffenheit. In der fast deckungsgleichen

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Annäherung zwischen Bildobjekt Buch und Realobjekt Tür stellt das Trompe-l'Œil nicht mehr ein vereinzeltes Motiv in einem bildlichen Zusammenhang mit andere Motiven, Sujets oder Handlungen dar, sondern die gesamte Tafel wird ›Trompe-l'Œil-isiert‹[27]. Hier wird eine transfomationsontologische Mimesis des Trompe-l'Œils sichtbar, in der nicht mehr ein Bild ein Objekt nachahmt, sondern der gesamte Bildträger, also das reale Ding, verbildlicht wird. In dem Affordanz-Charakter, den Ganz den Trompe-l'Œil-Seiten zuschreibt, offenbart sich somit auch die Gemeinsamkeit von Buch und Schranktür über die medialen Operationen des Klappens und Blätterns. Was Ganz als »starken Stimulus«[28] beschreibt, nämlich das Verlangen, die Seiten des Buches weiter umzublättern, lässt sich tatsächlich im Aufklappen der Schranktür körperlich nachvollziehen. Diese wiederum verfolgt damit auch die Logik des visuellen Entzugs durch Klappoperationen: Wir können zwar das Buch nicht öffnen, aber die Schranktür und damit die dahinter verborgenen Gegenstände sehen – und sogar berühren.

Baudrillard attestiert dem Trompe-l'Œil von vornherein eine Hybridität zwischen den klassischen künstlerischen Disziplinen Architektur, Skulptur und Malerei, die es dann letztendlich doch alle unterläuft.[29] Auf dieser Bildtafel kommt noch die Gattung der Buchmalerei hinzu, die mit einer besonders schön gestalteten Seite mit Goldrahmen und Streublumenmuster angedeutet wird. Dies verkompliziert die Medien- und Mimesisübersetzungen noch weiter und betont die Gemeinsamkeiten der Medien. So fungieren die Seiten des Manuskripts ebenso wie die Tür als epistemologische Objekte, die uns einen Gegenstand hinter ihnen entweder zeigen oder verbergen können. Das geöffnete Buch verbirgt mit seinen aufgeblätterten Seiten einen Großteil der Illumination und des Textes, der zu allem Überfluss auch noch unleserlich ist. Als ein Speichermedium des Wissens zeigt es uns somit nicht seinen Inhalt, sondern die Bedingungen desselben, die auf ein Zeigen und Verbergen verweisen. Ebenso die goldene Bordüre der Illumination, die von dem goldenen Schnitt des Buches verdoppelt wird. Beide treten in dieser Doppelung als rechteckige Objekte des Einfassens und Umfassens zutage und stellen damit eine Medienverwandtschaft von Illumination und Buch, von Bordüre und Schnitt her. Wenn nun also zwischen Illumination und Buch sowie zwischen Buch und Tür eine mimetische Beziehung existiert, dann zeigt uns dieses Ge-

27 Diese Formulierung stammt von Eva-Maria Gillich, der ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.
28 Ganz: Schriftgeschichten, S. 80.
29 Baudrillard: The Trompe-l'Oeil, S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mälde einen Exzess der mimetischen Übersetzungen, deren Verweise immer nur zur nächsten mimetischen Relation führen und somit einen prozessualen Charakter aufweisen. Mimesis, so zeigt sich, ist nicht ein kausaler und teleologische Verweisstrang zwischen Nachahmendem und Nachgeahmtem, sondern lässt sich als reiterative Operationalität verstehen, die expandiert, affiziert und relativiert. In einer diametralen Umkehrung imitieren nicht mehr die Intarsien die Malerei, sondern umgekehrt.

Intarsierte Inventare

Es wurde bereits auf die räumliche Verbindung zwischen den Dingen und den Bildern hingewiesen, an dieser Stelle soll der Verkettung aber noch einmal genauer nachgegangen werden. Hesslers Kommentar über die »just mimetic evocation of a world of books«[30] evoziert selbst eine Substitutionstheorie des Bildes im Zusammenhang mit den Dingen: Wo die Dinge, also die Bücher, nicht anwesend sind, müssen die Bilder herhalten. Hier soll allerdings eine andere Herangehensweise präferiert werden, die Bilder und Dinge nicht ontologisch trennt und hierarchisiert, sondern die auf eine Annäherung bis hin zur Verschmelzung zielt, da dies, so eine These der Arbeit, in dem Fokus auf Trompe-l'Œils bereits angelegt ist.

Hesslers Analyse geht bereits in eine ähnliche Richtung, wenn sie bemerkt, dass die abgebildeten Bücher einen Verweis auf die im Palast befindlichen Bücher herstellen. Das Bildprogramm der Intarsien ist somit also nicht ein aus allen Zusammenhängen herausgelöstes Ereignis, sondern wird ganz konkret über die räumliche Nähe und den Gebrauch der Möbel generiert. Diese Medienreflexivität zwischen Darstellendem und Dargestelltem wurde im Laufe dieser Arbeit mehrfach postuliert, hier soll nun konkretisiert werden, was das Möbel oder das Ding als Medium überhaupt bedeutet.

Dass der Schrank als klappbares, zu öffnendes und damit wandelbares Objekt besondere Anordnungen des Zeigens und Verbergens aufweist, wurde bereits ausgeführt.[31] Dies lässt sich aber noch weiter ausbauen. Dass er überhaupt etwas zeigt und verbirgt, ist keine Selbstverständlichkeit. Als Möbel der Aufbewahrung besitzt er eine Außenseite, die etwas zeigt, und einen Innenraum, der verborgen bleibt, bis man ihn denn offenbart. Der

30 Hessler: Dead Men Talking, S. 374.

31 Auf Schränke und mit ihnen verbunden die Operationen des Auf- und Zuklappens als epistemische Prozesse verweist auch Anke te Heesen; siehe dies./Anette Michels (Hrsg.): Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin 2012.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schrank umgibt die in ihm aufbewahrten Gegenstände und bewahrt sie vor Schmutz und Umwelteinflüssen. Wie Semper ausführte, erfüllt der Schrank die planimetrischen Funktionen des Schützens und Abdeckens. Lediglich die Flexibilität des Textilen wurde in die Semi-Flexibilität des Klappens übersetzt, die zwar zwei oder mehr Flächen zueinander mobilisiert, die Flächen selbst aber größtenteils stabil und starr bleiben lässt.

Das größte Problem ist allerdings weiterhin die Dialektik von Zeigen und Verbergen, die gekoppelt ist an die Operationen des Schützens und des Aussetzens. In vormodernen Zeiten ist diese Verbindung noch unhintergehbar: Öffnet man die Tür, um zu inspizieren, was sich (noch) im Schrank befindet, ist die Schutzfunktion des Schrankes zumindest temporär aufgehoben und die in ihm befindlichen, wertvollen Gegenstände sind der Witterung und der Schaulust ausgesetzt. Möchte man die Gegenstände schützen und verzichtet auf ein Öffnen, so befinden sich die aufbewahrten Gegenstände in einem ambivalenten Zustand: Sie sind gleichzeitig vorhanden und nicht vorhanden (weil sie vielleicht in Benutzung sind, ausgeborgt oder gar gestohlen wurden). Sie sind *Objekte in Latenz*. Dieser Umstand konnte mit der industriellen Herstellung von Glas an das Material delegiert werden, um mit Latour zu sprechen. Nun kann man *sehen*, was man gleichzeitig auch *schützen* möchte. Im 15. Jahrhundert musste man sich allerdings noch anders behelfen. So vertritt unter anderem Stoichita die These, dass das Bildprogramm der *Studioli* nicht allein der ikonografischen Referenz auf die humanistische Bildung der Herrscher*innen diente, sondern auch relativ profan als Inventar der umschließenden Möbel galt. Stoichita kommentiert dies folgendermaßen:

> Das Florentiner *studiolo* Francesco de Medicis (1570–1573) war als ein kohärentes System von Orten (den Schränken) und Bildern (den Gemälden auf ihren Türen) entworfen. Nach dem Erfinder des Studiolo-Programmms [sic], Don Vincenzo Borghini, bildeten die Gemälde zusammen eine Art *Zeichen und Inventar* der hinter ihnen aufbewahrten Dinge. Aus diesem Grund muß man, sagt Vincenzo Borghini, »die Geschichten den Orten und nicht die Orte den Geschichten unterordnen« und bei der Anordnung der Bilder stets darauf achten, sich nicht »in ein Durcheinander zu verwickeln oder leere Stellen zu lassen«[32]

Stoichita behandelt die *Studioli* hier in einem Zusammenhang mit den Kunst- und Wunderkammern, die ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkamen und als Vorgängerinnen des Museums, wie man es heute kennt, gelten können. Die *Studioli* können somit als eine Bildersammlung verstanden wer-

32 Stoichita: Das selbstbewußte Bild, S. 123. Stoichita zitiert hier aus Borghinis Text bei Karl Frey, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Bd. II, München 1930, S. 886–892.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den, die bereits von jeher gedoppelt ist. Sie sind ein Raum voller Bilder und somit eine Bildersammlung, aber auch gleichzeitig ein Raum, der nur aus Bildern besteht und fast nichts anderes beherbergt. Die Bilder sind, ähnlich den architektonischen Merkmalen, konstituierend für den Raum, sie stellen ihn her. Von daher scheinen die *Studioli* in einer Linie mit dem verschachtelten Raum zu stehen, den da Messinas Gemälde ausgebildet hat. Das Ding, in diesem Falle der Raum, wird durch das Bild hervorgebracht und nicht das Bild aus dem Ding. Wie schon Baudrillard zum Trompe-l'Œil festgestellt hat, wölbt es den Bildraum heraus und in den Realraum hinein – im Gegensatz zum zentralperspektivischen Paradigma, das lediglich den Bildraum einkerbt. Die Bildwände der *Studioli* werden selbst zu Umgebungen, Bild und Raum nähern sich hier infinitesimal einander an.

Weiterhin fungieren die Bilder nach Stoichita als *Zeichen und Inventar*. Diese Doppelung mag verwundern – was ist ein Inventar anderes als eine spezifische mediale Zeichenformation und -translation von Dingen? Wir können es nur auflösen, indem wir das Inventar als konkretes Zeichen von einem spezifischen Ding verstehen und das Zeichen als allgemeinen Verweis auf die Zeichenhaftigkeit des Bildes. In diesem Sinne lässt sich somit auch das mysteriöse Gemälde aus Poughkeepsie und Florenz verstehen. Das Gemälde des aufgeschlagenen Buchs tritt tatsächlich als Stellvertreter des hinter der Tafel befindlichen Gegenstands Buch auf. Es verweist somit zum einen auf den realen Gegenstand (und inventarisiert ihn damit) und zum anderen rekursiv auf die Möglichkeit des Verweisens und die Zeichenhaftigkeit überhaupt. Das Bildprogramm der *Studioli* ist ein Verweissystem der Dinge und eines der Zeichen. Es gibt den Dingen außerdem ihren rechtmäßigen Ort. Dies wäre eine Vorstellung von Bildlichkeit, die eben nicht autonom ist und nicht rein nach ästhetischen Gesichtspunkten aufgebaut ist. Stattdessen scheinen die Bilder in die Möbel und damit in einen Gebrauch eingebunden zu sein. Das geht so weit, dass auch eine symbolische Interpretation von Dingen auf Stillleben, zum Beispiel als Vanitas-Symbolik, die tatsächlich anwesenden Dinge mit Symbolen verwechselt. Die Kunsthistorikerin Eva-Maria Hanebutt-Benz bemerkt zu den Ausstattungen der frühneuzeitlichen Studierzimmer:

> In humanistischen Schriften, in denen die Ausstattung von Bibliotheken behandelt wird, stellt man auch Überlegungen an, wie und mit welchen Mitteln der Lernende zum Lernen angetrieben werden könnte. Aufgrund von Schriften der Antike hält man es für nützlich, von Zeit zu Zeit das eigene Gesicht in einem Spiegel zu studieren, wie es schon Sokrates geraten hatte. Die Uhr sollte aufgestellt werden, um ständig an das Vergehen der Stunden zu erinnern, so daß keine Zeit unnütz vergeudet wird. So sind in Spiegel und Sanduhr weniger Symbole für ›Prudentia‹

https://doi.org/10.5771/9783666580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Klugheit) oder ›Vanitas‹ (Vergänglichkeit) zu sehen, sondern eher praktische Instrumente, die das Studieren unterstützen sollen.[33]

Es scheint also gut möglich, dass eine symbolische Interpretation der Dinge in den abgebildeten Studierzimmern, wie bei da Messina, oder auch auf den intarsierten Wandpaneelen ein Anachronismus ist, der an der Realität der Studierzimmer der Frührenaissance vorbeigeht. Die abgebildeten Gegenstände verweisen nicht auf immaterielle und symbolische Tugenden, sondern auf ganz konkrete Lese-, Schreib- und Arbeitsgeräte und die damit verbundenen Praktiken. Diese Geräte deuten aber wiederum sowohl auf einen praktischen Grund, zum Beispiel das Takten der Zeit, wie auf eine symbolische Ebene, die an Fleiß und die Endlichkeit des menschlichen Daseins erinnern soll. Die Dinge und die Zeichen befinden sich somit in einer stetigen Rekursionsschleife des Verweisens, die sich weder in einer reinen Symbolik noch in einem pragmatischen Nutzcharakter auflösen lässt. Das klassische Verständnis von Mimesis als zeichenhafte Repräsentation eines Dings (oder einer Idee) findet sich hier nicht bestätigt. Stattdessen zeigt sich der transformationsontologische Charakter; in der Repräsentation verändern sich sowohl das Zeichen als auch das Ding. Kunsthistorisch ließe sich so die Genese einer ganzen Bildgattung, nämlich die des Stilllebens, nicht allein aus ihrem symbolischen Charakter erklären, sondern auch aus den Abbildungen der Schreib- und Arbeitszimmer. *Studioli*, und gerade den intarsierten, käme so eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Ding- und Bildsammlungen zu, aus denen sich dann ab 1600 reale und symbolische Sammlungen, wie die Wunderkammern oder das Stillleben, entwickeln.

Lesepulte

Ganz andere, aber nichtsdestotrotz ebenso erwähnenswerte Möbel sind die Lesepulte. Wie Hanebutt-Benz und Maye nachzeichnen, ist Lesen keineswegs eine rein geistige Tätigkeit, die sich nur zwischen Leser*in und Text abspielt, sondern eine Kulturtechnik, die sich durch diverse Medien, Möbel und symbolische Formationen historisieren lässt. Im späten Mittelalter und in der frühen Renaissance sind die Bücher und Kodizes, die für den liturgischen Gebrauch bestimmt waren, noch wertvoll und schwer, entsprechend braucht es

33 Eva-Maria Hanebutt-Benz: Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1989, S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unterstützendes Mobiliar. Das angeschrägte Lese- und Schreibpult, das auch bei da Messina zu sehen ist, erleichtert das Lesen der schweren Folianten:

> Die geneigte Fläche eines mittelalterlichen Pultes entspricht besser der Haltung des Kopfes beim Lesen und Schreiben als unsere flachen Schreibtische heute. Man saß bequemer, konnte die Seiten auch einer großformatigen Schrift besser überblicken, ohne das Buch mit den Händen abstützen zu müssen. Um das Tageslicht optimal zu nutzen, war die Schrägstellung des Buches sehr hilfreich.[34]

Gleiches gilt für das Lesepult, von dem im Gottesdienst abgelesen wurde. Diese Möbel bestehen aus einem kastenförmigen Unterbau mit einer satteldachartigen, vertikal drehbaren Ablagefläche für mehrere Bücher. In Monte Oliveto Maggiore befindet sich ein solches Lesepult von Fra Raffaello da Brescia, das sowohl im unteren als auch im oberen, drehbaren Teil dreieckig aufgebaut ist (Abb. 31).

Die abgeschrägten Ablageflächen für die Bücher zeigen ein ähnliches Bildmotiv auf, wie es für die Gemälde oben beschrieben wurde: Auf den Ablageflächen sind intarsiert die aufgeschlagenen Bücher abgebildet, die eben genau an dieser Stelle platziert werden können, um daraus vorzusingen. Hier allerdings präsentiert sich das aufgeschlagene Buch nicht als potentieller Buchraum, sondern ordnet sich der Bildfläche unter. Die Doppelseiten, die uns gezeigt werden, sind flach und wölben sich nicht. Sie reflektieren damit die Fläche, die ebenfalls nicht gebogen sein kann, damit das Buch optimal darauf abgelegt werden kann. Die Mobilisierung, die durch den Buch-Gemälde-Tür-Hybrid in Poughkeepsie und Florenz über die Operation des Klappens aktiviert wird, findet sich hier nicht, da die Operation der Mobilisierung eine andere ist. Das Lesepult zeigt uns hingegen eine Mobilisierung des Möbels über eine vertikale Drehachse, die es möglich macht, mehrere Folianten gleichzeitig geöffnet zu haben und somit auch schnell innerhalb der Bände zu wechseln. Obwohl das Möbel in der Literatur als Lesepult ausgewiesen ist, ist es auch gut möglich, dass es sich hierbei um ein Kantorenpult handelt. Darauf würde zumindest die Darstellung auf der Ablagefläche verweisen, die drei unterschiedliche Hymnen zu der Feier der seligen Jungfrau, der Feier von Sankt Benedikt und der Feier der Allerheiligsten Dreifaltigkeit zeigen.

Liest man dieses Pult ebenfalls in einer indexikalischen Art, wie die Buch-Gemälde-Tür, so scheint das Möbel klarmachen zu wollen, dass hier ausschließlich Choralbücher ihren Platz finden. Berücksichtigt man weiter, dass die rotierenden Lesepulte der Gotik nicht für einen, sondern auch für

34 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 31

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mehrere Leser*innen gedacht war, so erlaubt das Pult als Choralmöbel eine Mehrstimmigkeit. Vermittels der Mobilität des Möbels ergibt sich eine Flexibilisierung der sozialen Funktion des gemeinsamen Singens, die zum einen die Gemeinde erschafft und zum anderen die Trennung zwischen Kantor*in und der Gruppe herstellt. Was Hanebutt-Benz für die Tätigkeit des Lesens ausmacht, nämlich die Mechanisierung einer Tätigkeit, die auf den ersten Blick »scheinbar jeder Mechanisierung widerstreb[t]«[35], so lässt sich hier Ähnliches für die Liturgie oder, weiter gefasst, für den Glauben und christliche Praktiken sagen. Die christliche Religion ist in ihrer Ausübung stark auf dem medialen Charakter der Dinge aufgebaut. Vom Weihwasserwedel über das Weihrauchgefäß bis hin zur Monstranz und zum Hostienteller ist das liturgische ›Gerät‹, wie es ja auch in diesem Text bisher häufig angesprochen wurde, integraler Bestandteil des Gottesdienstes und der Ausführung des Glaubens und muss als solches gewartet, aufbewahrt und fachkundig verwendet werden. Die Besonderheit der christlichen Liturgiedinge liegt in der Gleichzeitigkeit des Zeichencharakters und des Gegenstands, den das Zeichen repräsentieren soll. So bezeichnet die Lehre von der Realpräsenz im Abendmahl Brot und Wein gleichzeitig als sie selbst, also Brot und Wein, und als der Leib und das Blut Christi. Dem Lesepult kommen so wichtige liturgische Tätigkeiten zu; es ist als Möbel integral in die Praktiken des Glaubens eingebunden. Ähnliches wurde bisher mehrfach für das Chorgestühl, eines der wichtigsten Intarsienmöbel, angenommen, das im Folgenden ausführlich in seiner Funktion und in seinem Aufbau beschrieben werden soll.

Chorgestühl

Der Chor bildet den heiligsten Ort innerhalb der Kirche und befindet sich architektonisch an der Schnittstelle zwischen Hauptschiff und Apsis in den kreuzförmig aufgebauten Kirchen der Vormoderne. So stellt er zum einen die Verbindung dieser Oppositionen dar, zum anderen ist er auch Ort extremer Spannung und von daher stark symbolisch belegt. Diese »Opposition bei gleichzeitiger Einheit«[36] ist hier sowohl eine architektonische als auch eine symbolische Eigenschaft. Dass dieser Ort dem Klerus vorbehalten war, scheint also nur folgerichtig. Darüber hinaus genossen die Geistlichen an

35 Ebd., S. 89.

36 Hajo Eickhoff: Himmelsthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens, München/Wien 1993, S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diesem Ort auch das Privileg des Sitzens, das der restlichen Gemeinde vorenthalten blieb; es herrschte ein »Gegenüber von zelebrierendem und sitzendem Klerus und stehender und kniender Gemeinde«[37]. Diese ›Opposition bei gleichzeitiger Einheit‹ zeigt sich ebenso am Möbel selbst, indem den Geistlichen einzelne Sitzplätze zugewiesen wurden, die auch noch hierarchisch strukturiert waren. »Jeder, der in den Orden oder in die Gemeinschaft der Kanoniker aufgenommen wurde, erhielt einen ihm bestimmten Platz im C[horgestühl] zugewiesen. Mit dieser Zuweisung (installatio) erhielt er Sitz und Stimme im Kapitel.«[38] Der Begriff der Installation als Amtseinführung, aber auch als Auf- und Einbau sowie in moderner und zeitgenössischer Kunst als eine Art Raumkonzept, leitet sich also von dem Sitz im Gestühl, dem *stallum* ab. *Stallum* kann darüber hinaus auch die Bedeutung des Wohnorts haben, bezeichnet also immer eine feste Verortung und ein räumliches Konzept.

Als Raum im Raum, Heiliges im Heiligen, bildet er einen doppelten Einschluss beziehungsweise einen Einschluss des Ausschlusses, der nicht einfach so gegeben ist, sondern aktiv durch die Architektur und Möbel mitproduziert wird. Die Unterscheidung zwischen heiligem und profanem Raum ist somit eine »kulturtechnische Prozessierung«,[39] die von diversen Medien, namentlich »Chorschranken, Chorgitter, Lettner, Chorgestühl und Chorpult, ferner die Banklaken, Dorsale und Bildteppiche«[40], getragen wird.

Medialität der Möbel

Eine medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Möbel-Bild-Hybriden muss sich zwangsläufig mit der Frage auseinandersetzen, wie der mediale Charakter von Möbeln, insbesondere im untersuchten Zeitraum des 15. Jahrhunderts, aussehen kann. Als Mobiliar werden sie mit den Immobilien gleichzeitig durch ihren Wortursprung verbunden wie getrennt. Möbel und Wohnräume gehören irgendwie zueinander, zeichnen sich allerdings durch ihre jeweilige (Un-)Beweglichkeit aus. Im folgenden Abschnitt soll diese Mobili-

37 Ebd., S. 99.
38 Martin Urban: Chorgestühl, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 514–537.
39 Bernhard Siegert: Türen. Zur Materialität des Symbolischen, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik 1 (2010), H. 1, S. 151–170, hier S. 155.
40 Ernst Gall: Chor, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 556–567.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tät des Mobiliars historisch überprüft und auf ihre medialen Kontexte hin betrachtet werden.

Giedion zeichnete in seiner Abhandlung *Die Herrschaft der Mechanisierung* eine anonyme Geschichte der Mechanisierung – im Vokabular dieser Arbeit könnte man auch sagen: Technisierung – der menschlichen und tierischen Umwelt nach. In diesem Sinne sind Möbel von großer Bedeutung, sind sie doch nach Giedion diejenigen »vom Menschen verfertigten Gerätschaften, die am engsten mit seinem Dasein verknüpft sind. Tag und Nacht lebt er mit ihnen, sie dienen ihm bei seiner Arbeit und zu seiner Ruhe. Sie begleiten sein Leben von seiner Geburt bis zu seinem Tode«[41]. In diesem Sinne lassen sich gerade aus den Möbeln der jeweiligen Epochen besondere Rückschlüsse über die Epoche selbst ziehen. Die Etymologie des Wortes ›Möbel‹ oder ›Mobiliar‹ generiert sich aus dem lateinischen *mobilis*, es verweist somit schon immer auf die jeweilige Möglichkeit zu Bewegung und Versetzung und grenzt sich dadurch von den Immobilien und Architekturen ab. Welche Gegenstände – und aus welchen Gründen – allerdings als mobil angesehen wurden, unterliegt historischen Konjunkturen. So beschreibt Giedion für das ausgehende Mittelalter:

> *Meuble* war nicht in dem engeren heutigen Sinne gemeint, als Gegenstände, die von einem Raum in den anderen oder von einer Wohnung zur anderen versetzt werden konnten, sondern sie hießen so, weil sie ihren Besitzer zu begleiten pflegten, wohin immer er reiste. Das Mobiliar im späten vierzehnten Jahrhundert folgte seinem Herrn, wenn er zeitweilig seinen Wohnsitz wechselte, und es begleitete ihn auf seinen Reisen. Unter *mobilier* verstand man alle beweglichen Haushaltsgegenstände […] – Silber, Juwelen, Wandteppische [sic], Küchengerät und Pferde.[42]

Der mittelalterliche Raum wurde zumeist freigehalten und enthielt wenige spezialisierte, das heißt nur für eine Verwendung angedachte Möbelstücke. Zumeist erfüllten die Möbel an sich bereits mehrere Zwecke oder wurden durch Operationen des Faltens und Klappens für andere Zwecke transformiert oder für den unweigerlichen Transport zerlegt. Gerade Tische und Stühle fielen diesem Drang zur Wandlung und Leere zum Opfer:

> Transportieren konnte man nur Dinge, die nicht zu sperrig waren. Dies führte zur Schaffung kleiner kompakter und möglichst zerlegbarer Möbel. Das bewegliche, zusammenklappbare Möbel, wie etwa die x-förmigen Faltstühle, kam lange vor den Stühlen im heutigen Sinne in Gebrauch. Nicht aus Platzmangel entstanden die zusammenklappbaren Tische und die zusammenlegbaren Betten, sondern, wie

41 Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 304.
42 Ebd., S. 304–305.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> ihr Name andeutet, um leicht zusammengeklappt, verpackt und aufgeladen zu werden.[43]

Die Mobilität des Mobiliars begründet Giedion historisch mit dem ebenfalls mobilen Lebensstil der Menschen (wobei hier eher von einer Adelsschicht oder dem Klerus ausgegangen wird), die sich auf der Flucht vor Kriegen befanden. Aus diesem Grund bedurfte es eines Möbels, das gleichzeitig stabil und tragbar war. Dazu diente die Truhe, das laut Giedion verbreitetste Möbel des Mittelalters: »Sie bildete den Grundstock und fast das Hauptelement der mittelalterlichen Einrichtung. Sie diente als Behälter für die ganze bewegliche Habe. […] Der Hausrat war in ihnen stets fertig gepackt.«[44] Truhen dienten also zum einen zur stabilen Aufbewahrung und zum Transport der anderen mobilen Gegenstände, also des anderen Mobiliars. In diesem Sinne lassen sie sich als ein Meta-Möbel verstehen, das andere Möbel in sich beinhaltet. Zum anderen wurden sie auch für viele weitere Tätigkeiten verwendet, so zum Beispiel zum Sitzen, als Ablagefläche oder als Tritt zum Bett. Darüber hinaus verbinden Truhen das Möbel mit der visuellen Kultur des Mittelalters oder der Renaissance, wurden sie doch von berühmten Künstler*innen der Zeit bemalt oder intarsiert. An den Truhen der Renaissance lässt sich ein interessanter historischer Schnittpunkt zwischen Materialbearbeitungstechnik und Kunst beobachten. Die Truhen des Mittelalters bestanden noch aus simplen Planken:

> Es wurde kein Unterschied zwischen der Stirnwand einer Truhe und ihren Stützen gemacht: beides waren massive Bretter, die Stirnwand horizontal angeordnet, und die Stütze ein Brett, das mit der Schmalseite auf dem Boden ruhte. Sie waren oft 30 cm breit und ließen sich leicht mit der Säge bearbeiten.[45]

Einfache Holzplanken derartig zu verwenden, stößt auf gewisse Probleme, da die Planken bei Temperatur- oder Feuchtigkeitsveränderungen entweder zusammenschrumpfen oder sich auseinanderziehen. Bei der Verbindungstechnik fand sich ebenfalls noch keine Raffinesse, »die Bretter wurden stumpf aneinandergestoßen und vernagelt«[46]. Diese simplen Ausführungen gaben dem gesamten Möbel wenig Stabilität, sodass es größtenteils von Eisenbändern zusammengehalten wurde. Für eine grundlegende Änderung dieses Aufbaus brauchte es jedoch Einflüsse aus einer anderen Disziplin, nämlich der Archi-

43 Ebd., S. 306–307.
44 Ebd., S. 306.
45 Ebd., S. 314.
46 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tektur. Giedion beschreibt die Bauweise des Möbelstücks entlang der Achse der Architektur und stellt damit eine Strukturähnlichkeit her:

> Im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts schrumpften die Bretterwände, vor allem bei den Truhen, langsam zu Eckpfosten zusammen – ein Schritt zum hölzernen Rahmen. Die Borde werden mit Zungen versehen, die Pfosten mit Nuten. 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.[47]

Giedion attestiert einen umfassenden Paradigmenwechsel, der sich über die Räume auf Architektur und Möbelbau ausweitet. Der Kunsttischler Erich Klatt und der Kunsthistoriker Georg Himmelheber beschreiben diese stilistische Entwicklung ebenfalls aus materialtechnischer Sicht:

> Bei großen Holzflächen war es bis dahin nicht möglich, das Reißen der Bretter und das Aufgehen der Fugen bei verleimten Stücken zu verhindern. Jetzt wurde die Fläche in kleinere Felder aufgeteilt, die zwischen die konstruktiv wichtigen Teile gefügt wurden. Dieses tragende Gerüst bestand zunächst aus starken Stollen mit Querhölzern, die nach Art der Zimmermannsarbeit verzapft und verbohrt waren. Die so entstehenden Rahmen erhielten eine Nut, in die beim Zusammenbau eine aus dünnerem Holz hergestellte Füllung eingefügt wurde. In der Nut konnten sich die Füllungsbretter dehnen und zusammenziehen, ohne zu reißen. Die Herstellung der dünnen Füllungsbretter wurde durch die Erfindung der Sägemühle zu Beginn des 14. Jahrhunderts wesentlich erleichtert.[48]

Der Rahmenbau entsteht also in einem komplexen Zusammenspiel zwischen Materialeigenschaften, technischen Neuerungen und Einflüssen aus dem Bereich der Architektur. Was im Mittelalter sowohl in der Architektur als auch im Möbelbau noch aus massiven Flächen bestand, die simpel aneinanderstoßen und somit Räume generieren, wird mit der Gotik abgelöst durch ein »System vertikaler Stützen und horizontaler Verstrebungen«[49]. Die stabilen Flächen werden somit aufgebrochen und die einzelnen Strukturelemente in ihrer Funktion und Ausrichtung ausdifferenziert: »Nun wird das Möbel wie das Fachwerk als Skelett behandelt. […] Wie beim Hausbau treten nichttragende, dünnwandige Füllungen, die beweglich in die Konstruktion eingelassen werden, an die Stelle der massiven Holzwände.«[50] Giedion leitet diese

47 Ebd., S. 315.
48 Erich Klatt/Georg Himmelheber: Die Konstruktion alter Möbel. Form und Technik im Wandel der Stilarten, Stuttgart 1982, S. 8.
49 Giedion: Herrschaft der Mechanisierung, S. 315.
50 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entwicklung an der Konstruktion der Holztruhen zum einen von der Architektur ab, zum anderen aber auch aus den Materialeigenschaften des Holzes: »Die Rahmenkonstruktion der Spätgotik ist organisch aus dem Wesen des Holzes gewachsen. Sie gibt Spielraum für die Ausdehnung und Zusammenziehung des arbeitenden Holzes.«[51] Material und Form unterstützen sich hier also gegenseitig. Wichtig ist hier die Beweglichkeit der eingefügten Seiten- und Frontwände: Zum einen kann so das Holz ›atmen‹ und ›arbeiten‹, zum anderen fungieren die Wände nun auch als Bildträger. Als Hochzeitstruhen wurden die italienischen *cassoni* als Kunstwerke und Wertanlagen betrachtet und von berühmten Malern der Zeit wie Paolo Uccello, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio und Andrea Mantegna gestaltet. Sie waren somit in mehrfacher Hinsicht repräsentativ: zum einen als nutzbares Multifunktionsmöbel in der *camera*, der Schlafkammer, zum anderen als Teil des prunkvollen Brautzuges, der für alle Öffentlichkeit sichtbar war und dementsprechend ein Zeugnis über die finanzielle Lage der Familie der Braut ablegte.[52] Die Kunsthistorikerin Bettina Uppenkamp hat von diesen multiplen Verwendungen und der jeweiligen Sichtbarkeit Thesen zum Bildprogramm und zu dessen Darstellung abgeleitet:

> Bei ihrem Transport im Umzug der Braut etwa wird eher der dekorative Gesamteindruck, die Kostbarkeit der Ausstattung wahrnehmbar und wichtig gewesen sein, während die oft kleinteiligen Bilderzählungen eine nahsichtige Betrachtung erforderten. Zu den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit gehört auch, dass die Truhen in der Camera auf dem Fußboden standen, ihre Bilder sich also nicht auf Augenhöhe befanden. Vermutlich ist hier der Grund dafür zu suchen, dass die Cassone-Maler bei der Konzeption ihrer Bilder so gut wie nie eine der großen Errungenschaften der Kunst des 15. Jahrhunderts, die Zentralperspektive, zum Einsatz brachten, obwohl Cassone-Bilder auch in Werkstätten gefertigt wurden, die über diese Technik durchaus verfügten.[53]

So zeigten die Front- und Seitentafeln der Truhen meist detaillierte Jagd-, Liebes- oder Lustszenen aus der griechischen oder römischen Literatur und nicht, wie man im Kontext dieser Arbeit vielleicht annehmen könnte, Objekte oder Gegenstände der Aussteuer oder des Haushaltes. Auch die Abwesen-

51 Ebd.

52 Das Wissen, dass die Familien sich häufig für die Aussteuer der Töchter verschuldeten, schien Teil dieser Performanz zu sein; siehe Bettina Uppenkamp: Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance, in: Sebastian Hackenschmidt/Klaus Engelhorn (Hrsg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, Berlin 2011, S. 47–67, hier S. 60–61.

53 Ebd., S. 63, Fn. 26.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

heit der Zentralperspektive verwundert, weniger wegen ihres Status als ›große Errungenschaft‹ oder Entdeckung einer angenommenen naturalistischen Bildtechnik, sondern aufgrund ihres ubiquitären Vorkommens. Uppenkamps Hinweis, dass die Bilder nicht auf Augenhöhe angebracht sind, vermag nicht zu begründen, warum sich hier keinerlei Ansatz einer versuchten Perspektivierung zeigt, wie er sich zum Beispiel ja auch bei den *Banconi* findet, die ebenfalls auf dem Boden stehen.

Die Trennung zwischen Verwendung und Nah- und Fernsicht scheint hier relevant. Während die prunkvolle Rahmenstruktur eher aus der Ferne zu betrachten war, dienten die kleinteiligen Bilder der Seiten- und Fronttafeln wohl eher der näheren Betrachtung im privaten Raum. Allerdings: Was verbunden werden kann, kann auch wieder entkoppelt werden. Diesen Tafeln blühte ein ähnliches Schicksal wie den Flügeln der zahlreichen nordalpinen Diptychen oder Triptychen aus jener Zeit, die an ihren Verbindungsstellen geteilt wurden, um als einzelne Tafeln Einzug in die ab ca. 1600 aufkommenden Museen und Sammlungen zu halten. Uppenkamp beschreibt diese Trennung der Seitenwände aus den Hochzeitstruhen folgendermaßen:

> Oft wurden die bemalten Front- und Seitentafeln aus ihrem funktionalen und ästhetischen Zusammenhang der Truhe entfernt, um als Tafelbild die Wände von Museen oder Privatsammlungen zu schmücken – eine Dekontextualisierung, die einem Medienwechsel gleichkommt und ihr angemessenes historisches Verständnis erschwert.[54]

Das Herauslösen der Tafeln aus dem Möbel bedeutet auch, vielleicht erstmalig, eine Separierung von Bild und Rahmen, die im Mittelalter so noch nicht existierte. Die Seitentafeln der Truhen stellen somit eine wichtige Station in der Autonomisierung des Tafelbildes dar, die allerdings gleichzeitig auf einer Entfremdung und Negierung des ursprünglichen Bildgefüges beruht. Und noch weiter: Das moderne Tafelbild konstituiert sich zuallererst aus einer vormodernen Gemengelage aus Architektur, Möbelbau und den materiellen Eigenschaften von Holz. An dieser Schnittstelle befinden sich eben nicht auch zufällig Intarsien.

Die amerikanische Kunsthistorikerin Lynn F. Jacobs beschreibt die beweglichen Tafeln der Diptychen und Triptychen in ihrer Abhandlung *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*[55] selbst als Türen oder Flügel, die zum einen gewisse Grenzen, *boundaries*, markieren, sie zum ande-

54 Ebd., S. 51.
55 Jacobs: Opening Doors.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren aber auch übertreten. Diese liminale Funktion der Tür wurde im Mittelalter auch Christus zugesprochen, der als »both dead and alive, human and divine, open and closed«[56] empfunden wurde. Diese Kulturtechniken der Tür und damit auch des (Bilder-)Rahmens werden an anderer Stelle ausgiebig besprochen. Diptychen und Triptychen waren eher im nordalpinen Raum verbreitet. Für den südalpinen Raum der Renaissance, der ja im Fokus dieser Abhandlung stehen soll, möchte ich hingegen das Paradigma des Bildes als Truhe vorschlagen. Die untersuchten Bild-Gegenstände weisen allesamt einen eigentümlichen Bezug zu den Möbeln und den Dingen auf, die sich auf, hinter oder an ihnen befinden, was Fragen nach ihrem Referenzsystem und ihrem Status als Bild im Allgemeinen aufwirft. Im Folgenden werden daher die Möglichkeiten erörtert, die eine Betrachtungsweise von Bildern als Truhen eröffnet.

Bilder als Truhen

Wie bereits ausgeführt wurde, waren Truhen in der materiellen Kultur und der Einrichtung des späten Mittelalters und der Renaissance unverzichtbar. Sie erfüllten in einem Raum gleich mehrere Funktionen und konnten, so wie sie waren, zudem für den Transport verwendet werden. Als Möbelstück, das die anderen als Mobiliar wahrgenommenen Gegenstände in sich beherbergt, lässt sich die Truhe als Metamöbel beschreiben. Von der architektonischen Seite her gedacht, vervielfältigt die Truhe das architektonische Prinzip des Raumes als Umfassung und Aufbewahrung und macht mit der ihrerseits beweglichen Deckelklappe auf die Dynamik dieser Begriffe aufmerksam. Dass hier die Dialektik zwischen der geöffneten und der geschlossenen Truhe entlang der Dialektik des öffentlichen und privaten Raumes verläuft, zeigt Uppenkamp anhand einer Buchillustration aus dem 15. Jahrhundert:

> Die Gegenüberstellung von verschlossenen und geöffneten Truhen korrespondiert mit den Orten, an denen sie gerade in Gebrauch sind: Draußen sind die Truhen fest verschlossen, schützen und verbergen ihren Inhalt, im Innenraum sind sie offen und geben preis, was sie enthalten. Eine geöffnete Truhe signalisiert Intimität, Öffentlichkeit hingegen fordert ihren Verschluss.[57]

Ähnliches beschreibt Ranum für die Darstellung der geöffneten Türen auf den Schränken oder den *Studioli*-Paneelen: »Die Bilder auf den geschlossenen

56 Ebd., S. 6.
57 Uppenkamp: Können Möbel Medien sein?, S. 48.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Türen sind eine Semiotik der offenen Türen und bekräftigen die Bedeutung des Kabinetts für die Privatsphäre.«[58] Der geöffnete oder geschlossene Status der Truhen verläuft also diametral entgegengesetzt zu dem der Tür, bei der ein Verschluss Privatheit signalisiert, während die Öffnung Öffentlichkeit indiziert. Dieser dialektische Status des Öffnens und Schließens wird weiter verkompliziert durch die Darstellungen der Türen oder der Bilder auf den Klappen. Die durchbrochenen Gitter der Kabinetttüren beispielsweise im Gubbio-*Studiolo* verunklaren weiter den Status des Geöffnet- oder Geschlossen-Seins, indem hier auch eine geschlossene Tür keinen wirklichen Aus- und Abschluss gibt, weder visuell noch reell. Sie ermöglicht weiterhin, was eine geschlossene Tür eigentlich verhindern sollte, nämlich einen Durchblick und im Zweifelsfall auch ein Hindurchdringen von Kälte, Feuchtigkeit, Staub und Schädlingen. Ähnlich verhält es sich mit den angenommenen Inventar-Bildern, die auf den Schranktüren das abbilden, was vermutlich im Schrank selbst enthalten ist. Solche indexikalischen Bilder mögen insofern von Vorteil sein, als man immer weiß, wo die Gegenstände ihren Platz haben, sie drohen allerdings auch zum Beispiel Dieb*innen den oft wertvollen Inhalt preiszugeben, der ja eigentlich von der geschlossenen Tür oder Klappe geschützt werden soll.

Die Darstellungen von Gegenständen in der Nähe der halbgeöffneten und durchbrochenen Türen (also eine indexikalische Darstellung) sowie das Gemälde des Trompe-l'Œil-Buchs lassen zum einen den indexikalischen und deiktischen Charakter der Bilder verschmelzen. Indem sie auf den stetigen Kontrast zwischen offen und geschlossen, Zeigen und Verbergen rekurrieren, machen sie uns zunächst auf die Möglichkeiten des Zeigens überhaupt aufmerksam. Des Weiteren lassen sich in den Rauten der Gittertüren ebenfalls diejenigen Aushöhlungen der Fläche erkennen, die Giedion als Architekturmerkmal für die Gotik definierte und die, so eine grundlegende These in diesem Kapitel, als Strukturmerkmal in diverse andere Bereiche Eingang finden. Als Bildobjekte verweisen sie einerseits mimetisch auf die reelle Tür, auf der sie ja auch angebracht sind, andererseits auf die Bedingung der Bildhaftigkeit, die als Differenzziehung und damit Spaltung zwischen verschiedenen Ebenen funktioniert.

Aus medientheoretischer Sicht lässt sich das Phänomen der Bild-Inventar-Gegenstände noch anders beschreiben. Es wurde ja bereits dargelegt, inwiefern die tatsächlichen Truhen als reelle und immaterielle Speicher- und

58 Ranum: Refugien der Intimität, S. 232.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Übertragungsmedien von Werten und Gütern fungierten. Wie verhalten sich dazu aber die Bilder? Zum einen haftet jeder künstlerischen Ausgestaltung in der Größe und Detailliertheit der *Studioli* ein Hauch von Exzess an. Zeitgenössische Betrachter*innen waren sich sehr wohl der Kosten und des Aufwandes bewusst, die mit der Ausgestaltung ganzer Räume oder großformatiger Möbelstücke mit kostbaren Hölzern einhergingen. Derartige Kunsträume fungierten somit immer auch als eine Zurschaustellung und eine Anlage von finanziellem Reichtum und exponierten damit auch ihren Warencharakter, der – mal mehr, mal weniger – beweglich war. Während zum einen die an die architektonischen Gegebenheiten angepassten Paneele wie in den *Studioli* vermeintlich von einer singulären Maßanfertigung und damit einem lokalen Eingebettet-Sein zeugen, das sich weder wiederholen noch weitergeben lässt,[59] finden sich die *Cassoni* in großer Stückzahl und waren bereits von ihrer Anlage her sowohl auf Mobilität als auch auf Beständigkeit angelegt. Als transportable, gleichförmige Aufbewahrungsbehältnisse scheinen Truhen Vorläuferinnen des im 20. Jahrhundert virulent werdenden Containers gewesen zu sein.[60]

Autoren wie der Wirtschaftshistoriker Marc Levinson und der Kulturpublizist Alexander Klose haben bereits auf den nicht zu unterschätzenden Einfluss hingewiesen, den die Erfindung und Normierung des Containers auf den globalen Handel und damit den internationalen Güter-, Waren- und Wertaustausch hatte.[61] Auch die Prinzipien von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Ware gehen, wie bei den *Cassoni*, mit dem gleichzeitigen Schutz einher beziehungsweise die Unsichtbarkeit der Ware im geschlossenen Behälter entspricht unter anderem der Affordanz für illegalen Waren- und Menschentransport.[62] Der visuelle Entzug des Inhalts sowie jeglicher ästhetischen Reize ist hier die Grundbedingung eines reibungslos funktionierenden kapitalistischen Warenflusses, der sich selbst, aber auch seine ausbeuterischen Entstehungsbedin-

59 ›Vermeintlich‹ deshalb, weil natürlich auch die Wandpaneele der *Studioli* in museale Sammlungen Einzug gehalten haben, wie man am Gubbio-*Studiolo* sehen kann, das sich mittlerweile im Metropolitan Museum in New York City befindet. Hier wurden nicht die Paneele an den Raum, sondern der Raum wurde an die Paneele angepasst und somit die kammerartige Situation des *Studiolo* mitsamt kleinem Fensterchen nachgebaut.

60 Siehe Alexander Klose: Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert, Hamburg 2009, S. 148.

61 Marc Levinson: The Box. How the shipping container made the world smaller and the world economy bigger, Princeton 2006.

62 Über die Möglichkeit des Menschentransports, tot oder lebendig, freiwillig oder erzwungenermaßen, siehe Klose: Container-Prinzip, S. 298–304.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gungen unsichtbar macht und – getreu einer gängigen medienwissenschaftlichen Maxime – allenfalls in der Störung sichtbar wird.[63]

Wie der Container zu einer Mobilisierung von Waren verhalf, so kann man der Truhe vielleicht ebenfalls eine spezielle Art von Mobilisierung von Bildern attestieren, die sowohl im Möbel selbst als auch in einer Interaktion angelegt ist. So können zum einen Deckel und Wände der Truhe mit einem Scharnier zueinander mobilisiert werden. Zum anderen ist das gesamte Möbel mobil im Sinne einer Translokation. Die Truhe wird damit aus bestehenden, stabilen Gefügen herausgelöst und in andere Kontexte, seien diese symbolischer oder realer Natur, eingebettet. Als Kulturtechnik des Einbettens, die ja dieser Arbeit zugrunde liegt, zeigt dieses Bildparadigma, wie vormals disparate Einheiten einen neuen Zusammenschluss bilden. Dieser Austausch über Aus- und Einbetten gelingt hierbei umso besser, je standardisierter oder modularisierter die einzelnen Elemente sind. Klose beschreibt diese Möglichkeit des Austausches wie folgt:

> Modularisierung ist ein organisatorisches Kernprinzip der Containerisierung. Das Herunterbrechen komplexer Gesamtzusammenhänge in formal gleichförmige, kleinere Einheiten ermöglicht schnelles Umgruppieren und beschleunigte Verarbeitung und bringt manchmal überraschend neue Konfigurationen hervor.[64]

Mit den Truhen, so ließe sich sagen, beginnt eine Modularisierung des Raumes, die zu stets neuen Mensch-Architektur-Verbindungen führt und damit Sphären des Privaten erschafft.

Das Verschmelzen der symbolischen mit der realen Ebene zeigt sich hier zum einen in dem profanen Gebrauchscharakter der Bilder, deren Bildobjekte nicht allein einem ikonografischen Symbolismus verhaftet sind, sondern sich in reale Gebrauchskontexte einfügen und dort ihre Rolle spielen. Liturgische Gegenstände, Truhen und Bilder zeichnen sich hier durch ihr Changieren zwischen Mobilität und Immobilität und damit, dem Paradigma der Truhe folgend, auch zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aus. Während die liturgischen Gegenstände selbstverständlich durchaus verwendet werden, dabei aber gleichzeitig nicht abhandenkommen dürfen, während sie demonstrativ zur Schau gestellt werden müssen, aber eben deshalb auch besonderen Schutz benötigen, weisen die Bilder auf den Schranktüren oder *Banconi* ihnen ihren Ort zu, wenn sie ›ruhen‹, also nicht im Gebrauch sind, und machen sie

63 Wie sich erneut eindrucksvoll im März 2021 zeigte, als das 20.000-TEU-Typ-Containerschiff ›Ever Given‹ auf Grund lief und den Suezkanal und damit eine der weltweit wichtigsten Wasserstraßen mehrere Tage blockierte.

64 Klose: Container-Prinzip, S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

damit stabil und wieder auffindbar. Die Truhen befinden sich ebenfalls in einem ewig changierenden Status des Im/Mobilen, wenn sie jederzeit für einen Umzug bereitstehen, am neuen Ort allerdings dann wieder Objekte des Privaten darstellen und es somit ermöglichen, erneut einen privaten Raum, ein Heim, zu erschaffen. In die Truhen sind ebenso die privaten Gegenstände eingebettet, wie der reale Bezug in die Bildobjekte eingebettet ist.

Die Bilder werden durch die Erfindung des Rahmenbaus nun ebenfalls mobil, können aus ihren jeweiligen Rahmenstrukturen herausgelöst und (berechtigt oder nicht) in andere Kontexte eingefügt werden. Bezeichnenderweise wurden sie häufig, wie Uppenkamp es anmerkt, aus den Bereichen des Privaten, des Haptischen und der Nähe in Sammlungskontexte überführt, in denen sie nun semi-öffentlich, primär visuell und aus der Entfernung wahrgenommen werden. Als Informationsträger können sie nun, herausgerissen aus ihrer vormaligen Verortung und Funktion, lediglich auf ihren symbolischen Charakter und damit Kunstcharakter verweisen. Sie werden zu Medien, deren Transmissionsleistung über eine weitere Strecke funktioniert und nicht mehr ortsspezifisch gebunden ist. Allerdings erlaubt im gleichen Sinne, wie die Containerisierung der Ware globale kapitalistische Güternetze erst ermöglicht hat, die Mobilisierung der Bilder eine Ausdehnung der Reichweite nicht-schriftbasierter Übertragungsmedien.

Bilder als Truhen befinden sich an dem historischen Umschlagspunkt der frühen Neuzeit, in dem Bilder heraustreten aus ihrem devotionalen, intimen und haptischen Gebrauch und an Selbstständigkeit gewinnen. Der Wandel ist ebenso ein ontologisierender wie ein räumlicher und deutete damit noch die immense Verschränkung von Dingen, Räumen und Menschen in der Vormoderne hin, die auf ein Verortet-Sein von ›genau hier‹ beruhen.

Wenn nun also Truhen, wie beschrieben, ähnlichen Mechanismen wie die Tür und das Auf- und Zuklappen an sich verfolgen, nämlich für eine Privatisierung von Blicken, Gegenständen und Räumlichkeiten zu sorgen, erscheint es nur logisch, dass die mediale Selbstreferenz, die hier zum Beispiel für die Schranktür in Monte Olivieto Maggiore vorgestellt wurde, auch bei Truhen zu finden ist. Mit anderen Worten, die exzessive Darstellung der geöffneten gitterartigen Türen, die viele Wandpaneele schmücken, müsste sich doch dann auch auf Truhen beobachten lassen beziehungsweise diese wären geradezu dafür prädestiniert. Tatsächlich fand sich aber im Zuge der Recherche dieser Arbeit nur eine einzige Truhe, auf die das zutrifft, eine Truhe, die Baccio Pontelli zugeschrieben wird und sich heute im bayerischen Nationalmuseum befindet (Abb. 32).

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 32

Die mit vier Pilastern unterteilte Frontfläche weist drei Bildfelder mit jeweils zwei in verschiedenen Winkeln geöffneten Flügeltüren auf. In den Nischen dahinter befinden sich diverse Gegenstände, die eine hohe mediale Selbstreferenz zu den Einlegetechniken der Intarsien aufweisen: ein Schachbrett, das idealerweise direkt auf dem Boden der linken unteren Nische platziert ist und somit den klassischen Schachbrettboden der Zentralperspektive zum einen nachahmt und zum anderen auf dessen Ursprünge verweist. Das Schachbrett ist gefangen in einer rekursiven mimetischen Schleife; es ist ein Zeichen (als Bildobjekt), das ein Ding (das Schachbrett) nachahmt, das dann wiederum als Vorlage für einen zentralperspektivischen Fußboden dient (Zeichen), der eine naturalistische Wiedergabe der Welt (Ding) darstellen soll usw. Das Schachbrett figuriert und präfiguriert die Zentralperspektive.

Darüber hinaus zeigt sich noch ein Buch mit einer Wiederholung der Randbanderole in der linken oberen Nische sowie eine intarsierte Box in der rechten unteren Nische, die praktisch als Mise en abyme der echten Truhe fungiert. Während die Nischendarstellungen in den Dorsalen oder Wandpaneelen eine *unhintergehbare* Rückwand zeigen, die den Raum der Nische eher künstlich verengt und die Dinge zwingt, nach vorne zu purzeln, zeigen die Paneele an den Truhen die Möglichkeit eines Raumes *hinter* dem Bild auf, in dem der obere Teil der Laute verschwindet. Die Nischen werden somit

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu einer weiten Ebene und Möglichkeit der Transgression stilisiert. Dass sich tatsächlich hinter diesen Bildern ein Raum zum Aufbewahren, nämlich der Innenraum der Truhe, befindet, bekräftigt den Status der Intarsien als Bilder, die eben nicht losgelöst von ihren Kontexten existieren, sondern mit diesen verhaftet, ja in diese eingebettet sind.

Container Technologies

Dass der Begriff des Behälters auch immer Genderimplikationen aufweist, konnte die Philosophin Zoë Sofia in einem vielbeachteten Aufsatz zeigen. Sofia schreibt gegen eine westliche Lesart des Raumes und mit ihm sämtlicher Technologien und Behältnisse des Umgebens und Umfangens als »passive, feminine, and unintelligent«[65] an, der sie eine Faszination gegenüberstellt, die sämtliche – im buchstäblichen, nicht im übertragenen Sinne – herausragenden Techniken, Werkzeugen und Apparate gerade auf männliche Philosophen und Technikhistoriker ausüben. Als spezielle Ausnahme nennt sie Martin Heidegger, der sich mehrfach mit Techniken des Umgebens auseinandergesetzt hat und daraus eine relationale Ontologie, auch der Räumlichkeit, ableitet. In seinem Aufsatz *Das Ding* befragt Heidegger anhand eines Kruges zum einen Dinghaftigkeit an sich, zum anderen die spezielle Dinghaftigkeit des Kruges als ein umfassendes Gefäß. Der Krug wird nicht zum Krug durch seine schöne Gestaltung oder seine Verfertigung aus Ton durch den*die Töpfer*in. Der Krug, so Heidegger, wird zum Krug durch die Leere, die er umfasst: »Die Leere ist das Fassende des Gefäßes. Die Leere, dieses Nichts am Krug, ist das, was der Krug als das fassende Gefäß ist.«[66] Das, was der Krug zu leisten hat, nämlich die Aufbewahrung und vielleicht auch einen kurzen Transport von Flüssigkeiten, lässt sich auch von der Leere her beschreiben: »Wenn wir den Wein in den Krug gießen, wird lediglich die Luft, die den Krug schon füllt, verdrängt und durch eine Flüssigkeit ersetzt. Den Krug füllen, heißt, wissenschaftlich gesehen, eine Füllung gegen eine andere auswechseln.«[67] Der leere Raum ist also zugleich leer und nicht leer, beziehungsweise seine Leere ist ebenfalls von eminenter und emergenter Bedeutung, oder wie der Medienwissenschaftler John Durham Peters bemerkt: »Containers

65 Sofia: Container Technologies, S. 181.
66 Martin Heidegger: Das Ding, in: ders.: Vorträge und Aufsätze, Frankfurt am Main 2000, S. 164–184, hier S. 170.
67 Ebd., S. 171.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[...] have a special relation to the negative, holding presupposes vacancy.«[68] Das Negative, die Leere und auch der Entzug sind Container-Strukturen eingeschrieben. Sofia versteht dieses Be-halten und die Leere mit Heidegger zum einen als eine »complex action«[69] und zum anderen als ontologisches Potential für das Entstehen sämtlicher Entitäten. Ausgehend von dem Ur-Behältnis, dem Uterus, der Leben erschafft, entwickelt Sofia eine produktive Theorie der Container-Technologien: »The container is a structurally necessary but frequently unacknowledgeable precondition of becoming.«[70] Dies hat zutiefst ontologische Folgen: Sein wird hier zum Werden und dieses Werden wird gebildet aus Techniken des Aus- und Einstülpens, des Protrudierens und Invertierens. Medien und ihre Techniken bilden also Umgebungen aus, die dann wiederum Bedingungen für die Genese weiterer Medien und Techniken sind, oder wie Peters sagt: »Container technologies show media at their most environmental«[71]. Dass diese environmentalen Medien immer auch eine Genderkonnotation beinhalten, geht klar aus den vorgestellten Texten hervor. Sofias Anmerkung, dass sich die Technikgeschichte und -philosophie nicht ausreichend mit Behältnissen aller Art beschäftigt habe, können seit dem Erscheinen ihres Artikels im Jahre 2000 einige Untersuchungen entgegengehalten werden, unter anderem die genannten Beiträge von Levinson und Klose zum Warencontainer. Containermedien ziehen als Grundelemente eines global agierenden Warenmarktes inzwischen auch das Interesse von Wirtschafts- und Technikgeschichte auf sich. Als umgebende Strukturen sind sie wiederum vermehrt in den Fokus einer an environmentalen und Klima-Medien interessierten Forschung gerückt.[72]

Im Sinne der besprochenen Truhen ist der Genderaspekt sowohl auf einer basal-ontologischen als auch auf einer gesellschaftlich-kulturellen Ebene wirksam. Als Zeichenträger wechseln sie mit der Braut das Heim und sind sowohl auf dem Weg dorthin als auch an ihrem angestammten Ort Signifikanten von Wohlstand und Heimlichkeit: Wo die Mobilität der Truhe aufhört, wo sie zur Immobilie wird, dort ist das Heim oder die primäre Umgebung. Die Truhe ist ein Teil des Heimes und erschafft es zugleich mit.

---

68 John Durham Peters: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago/London 2016, S. 140.

69 Sofia: Container Technologies, S. 192.

70 Ebd., S. 188.

71 Peters: Marvelous Clouds, S. 140.

72 Für die Rückübersetzung des Environmentalen in elementare Medien wurde bereits John Durham Peters erwähnt. Zu einer Epistemologie des Umgebens siehe Florian Sprenger: Epistemologien des Umgebens, Bielefeld 2019.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

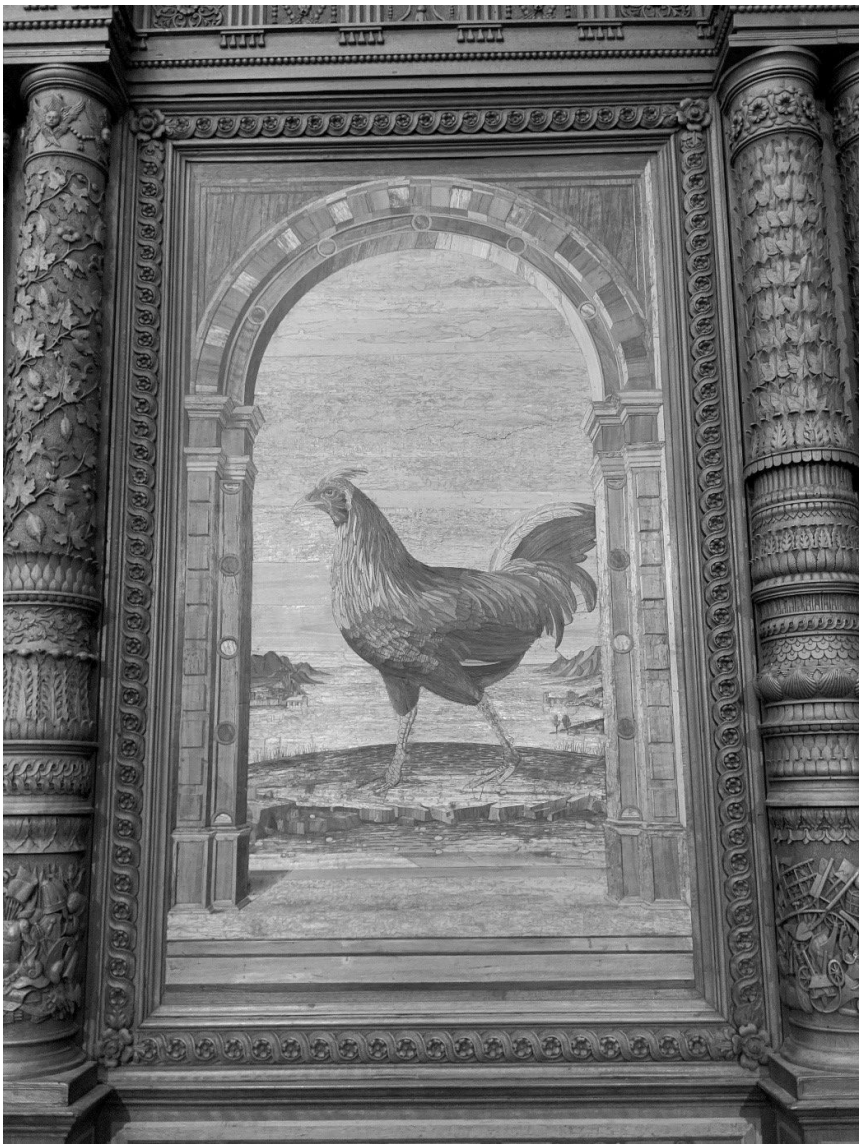

Abb. 33

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bisher lag in dieser Arbeit der Fokus auf der Darstellung unbelebter Gegenstände in Intarsien. Im Folgenden soll nun gezeigt werden, dass auch andere Formen der Darstellung in Intarsien durchaus vorkommen. In der bislang herangezogenen Typisierung, die zwischen Landschaftsdarstellungen, Einblicken in Schränke sowie vereinzelten Heiligenfiguren unterscheidet,[1] findet eine Untergruppe der Bildobjekte keine Erwähnung: diejenige der Tiere und noch spezifischer der Vögel, die in einer großen Artenvielfalt und in

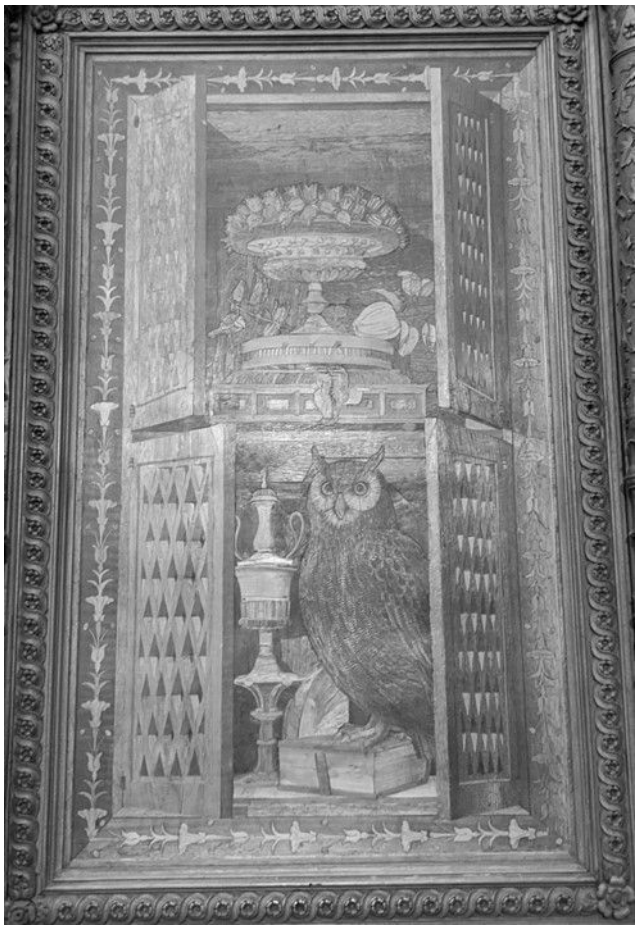

Abb. 34

1 Dubois: Zentralperspektive, S. 100.

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unterschiedlichen Konstellationen auftreten. Am häufigsten verbreitet scheint die singuläre Darstellung überlebensgroßer Hähne, Fasane oder Uhus an Schwellensituationen zu sein, bevorzugt in den Durchbrüchen der Architekturansichten und damit an den Übergängen zwischen Innen- und Außenraum oder gestaltetem Raum und Natur (siehe zum Beispiel Abb. 33 und 34). Gerade der Hahn und der Uhu bieten sich aus Sicht der ikonologischen Lesart als Embleme für Tag und Nacht an. Das gehäufte Auftreten und die Art der Darstellung legen indes noch andere Möglichkeiten der Interpretation nahe. Wenn in Intarsien, wie Dubois weiter ausführt, »der Raum – und nicht menschliche Figuren – im Mittelpunkt steht«[2], so ermöglicht dies, die Vögel nicht als Teil einer bildinternen *istoria* zu verstehen, sondern als Extensionen des Raumes. Dazu bieten sie sich, so die These, aufgrund ihres genuin grenzüberschreitenden Charakters an. Als Tiere, die sowohl Boden- als auch Luftraum bewohnen, wirken sie – nicht zuletzt aufgrund ihrer Eigenschaft, zweiflügelig zu sein – als Verbindungsmechanismen zwischen diversen räumlichen und ideellen Sphären. Diese These soll im Folgenden anhand von drei Beispielen, selbst eine Art Typisierung, erprobt werden. Die Motive sollen dabei als Operationen der Verbindung zwischen dem Bildinhalt, der Technik der Herstellung und der Materialität herausgestellt werden.

Eulen

Als besondere Unterkategorie der Vogel-Darstellungen in Intarsien kann die Eule gelten. Da sie ein tierisches Emblem für die Weisheit darstellt oder auch für »religiöse[ ] Erkenntnis«[3] steht, scheint sie eine passende Dekoration für Möbel in *Studioli* oder liturgisches Mobiliar. Als Nachtvogel wird sie oft in Zusammenspiel mit oder als Gegensatz zu Tieren, die den Tag repräsentieren, wie Hahn oder Nagetier, eingesetzt. So beispielsweise auf dem Lesepult in Santa Maria in Organo in Verona (Abb. 35). Die seitlichen dreieckigen Flächen des Lesepultes zeigen jeweils einen kleinen kreisförmigen Durchbruch, auf dem an der einen Seite ein Käuzchen auf einem Stein sitzt und auf der anderen Seite ein Nager frontal hindurchblickt (Abb. 36). Christlich-ikonografisch wird eine solche Kombination als Zeichen für die Allgegenwart Christi gesehen, da Christus ebenso wie die Tiere zu jeder Tages- und Nachtzeit präsent ist. Praxeologisch gesehen könnte eine solche Gestaltung den

2 Ebd.
3 Riese: Lexikon der Ikonografie, Lemma Eule.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 35

München in ihren täglich gleichen Routinen des Gebets sowohl eine visuelle Ablenkung als auch eine Bestätigung des eigenen Tuns bieten, da sie – ähnlich den Tieren – auch des Nachts und am frühen Morgen aktiv sind. Hier zeigt sich allerdings bereits der Schwellencharakter der Eule; in den ausgewählten Beispielen sind sie jeweils an den Übergängen der Bildgründe positioniert, sei es an Orten des Einblicks (Abb. 34), des Ausblicks (Abb. 12 und 37) oder eines Durchblicks (Abb. 35). Ihre Besonderheit ist allerdings nicht nur ihr Verweischarakter als ikonografisches Motiv, sondern auch die Art der Verfertigung. Im Gegensatz zu den Vögeln, die im Folgenden besprochen werden, sind die Eulen, Käuze oder Uhus,[4] die hier gezeigt werden, detaillierter dargestellt. Ihre Körper bestehen nicht aus großen gemaserten Flächen, die sie glatt erscheinen lassen, sondern zeigen mannigfaltige Strukturen, die dem unterschiedlichen Federkleid Rechnung tragen. Dies soll im Folgenden am Beispiel

4 Da die Tiere hier nicht als Referenzen auf real existierende biologische Gattungen verstanden werden, wird im Folgenden der Unterschied zwischen Eulen, Käuzen und Uhus vernachlässigt.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Käuzchens, das sich auf dem Schrank des Archicenobio in der Abtei Monte Oliveto Maggiore befindet, durchexerziert werden (Abb. 12 und 37). Der Schrank wurde von Fra Giovanni da Verona 1502 fertiggestellt und zeigt auf seinen zwei Türflügeln jeweils zwei Bildfelder mit unterschiedlichen Motiven. Auf dem oberen Feld des linken Türflügels wird ein Ausblick durch eine Architektur auf die umgebende Landschaft der Abtei gezeigt. Prominent ist genau auf der Höhe der Durchgangsarchitektur ein Käuzchen platziert, dessen Körper von der Seite zu sehen ist, der Kopf ist den Betrachter*innen zugewandt.

Abb. 36

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 37

In Abbildung 37, die die Darstellung im Streiflicht zeigt, wird das Spezifikum der Eulen-Darstellung deutlich. Im Gegensatz zu den anderen hier vorgestellten Vogelkörpern wird bei den Eulen ein starker Fokus auf die einzelnen Federn gelegt. Hierbei kommen verschiedene Holzbearbeitungstechniken zum Einsatz, die gemäß den Strukturen der Federn verwendet werden. So sind zum Beispiel die langen Schwungfedern des Flügels sichtbar, die aus einzelnen eingelegten Furnierstücken bestehen und eine starke Maserung quer zum

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schwung der Federn aufweisen. Die Deckfedern des Flügels werden aus kurzen und abgerundeten Furnierstücken gebildet, die zum Teil noch eingelegte Federkiele zeigen und aus unterschiedlichen Hölzern mit jeweils kontrastierender Helligkeit zusammengesetzt sind. Das Federkleid an Kopf und Rumpf hingegen wurde in das größere Furnierstück eingeritzt und weist unterschiedliche Strukturen auf: So zeigen sich an Beinen und Bauch gruppenförmig angeordnete Striche, die größtenteils horizontal ausgerichtet sind. Im Brust- und Kopfbereich hingegen wurden kleine, gerundete Flaumfedern angedeutet, die sich überlappen. Besonders auffällig ist weiterhin das Gefieder unterhalb der Augen, das aus unzähligen Linien besteht, die sich strahlenförmig vom Auge ausbreiten. Diese Linien ergeben sich aus jeweils einzeln eingelegten Holzsplittern und stellen somit eine sehr diffizile und kleinteilige Arbeit dar, die eine prominente Rolle in dem gesamten Bild des Käuzchens einnimmt. Der Fokus auf die kleinteilige Arbeit dieses Gesichtsgefieders, praktisch eine Übererfüllung des Nachgeahmten, wirft erneut die Frage nach der exzessiven Mimesis auf, die sich hier in einer selbstreflexiven Material-Mimese ausdrückt und sich ebenfalls in den Federn auf dem Flügel des kleinen Vogels findet. Die gerundeten, sich überlappenden Federn erinnern an Holzziegel – die sie ja auf Herstellungs- und Materialebene auch sind. Die kleinteilige, genaue Darstellung und der Fokus auf die Technik des Einlegens sowie die Materialität des Holzes führen hier nicht nur dazu, dass die ›Illusion‹ einer originalgetreuen mimetischen Abbildung gelingt, sondern sie exponieren auch gleichzeitig die Bedingungen ihrer eigenen Verfertigung. In der versuchten detailgetreuen Nachahmung der Federn des Käuzchens tritt das Spezifische des Holzes deutlich zutage. Mit anderen Worten: Das Holz zeigt sich umso mehr, je mehr es etwas anderes zeigt. In der Nachahmung erfahren somit Nachahmendes und Nachgeahmtes eine Annäherung, die sowohl ihre Differenzen als auch ihre Ähnlichkeiten offenbart. In die transformationsontologische Mimesis sind somit nicht nur Gegenstände wie Bilder oder Dinge eingebunden, sondern auch Assemblagen aus Materialität und Technik. Das intarsierte Käuzchen ist das Ergebnis einer Verflechtung von Material, Technik und Mimesis und hat als solches eine Rückwirkung auf die Wahrnehmung eines echten Käuzchens. Wie das Haut-Textil-Holz-Geflecht, das anhand der Darstellung von Scipio Africanus herausgearbeitet wurde,[5] kann hier von einer Verflechtung zwischen Gefieder und Holzfurnieren gesprochen werden.

5 Siehe Kapitel *Material-Mimese Haut*.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwischen Türen und Engeln: Vögel an der Schwelle

Die Bedeutung von Motiven des Übertritts und der Grenzziehung für die Darstellungen in den Intarsien wird anhand der exzessiven Verwendung von Trompe-l'Œil-Motiven evident. Intarsien, so die Grundthese, stellen auf eine ganz besondere Art und Weise Techniken und Operationen der bildimmanenten Grenzziehung und Übertretung zur Schau und generieren damit Bildräume, die stetig diese Grenzen verunsichern und anknüpfend auch ihren eigenen Status als Bild infrage stellen. Als ein topologisches Nach-vorne-Wachsen des Bildes stellen Trompe-l'Œils eine Hyperpiktoralität oder eine *exzessive Mimesis* aus. Die bildschwellenübertretenden, selbst durchbrochenen Türen, die als ein Merkmal der Intarsiendarstellung gelten,[6] bilden bereits ein solches Trompe-l'Œil aus. Nun findet sich allerdings in intarsierten Dorsalen und Paneelen noch eine Form der Darstellung, die diese Übertretung weiter überhöht: In dem Chorgestühl von Ambrogio di Biagio Pucci, das sich heute in der Villa Guinigi in Lucca befindet, finden sich mehrere Darstellungen von Vögeln, die sich auf den aufgeklappten Läden der Durchblicke niedergelassen haben (Abb. 38–41).[7]

Hier treten einige Spezifika hervor: Während in vielen andere Abbildungen bisher nur Türen oder klappbare Läden an Schrankeinsichten vorkamen, die die abgeschlossenen, teils beengten Innenräume der Schränke durch Übertretung des Bildraumes erweiterten, so bilden die Klappen hier eine Art Fensterläden. In der Abbildung 38 wird der Blick durch einen bogenförmigen Durchbruch auf die engen Gassen einer Stadt geleitet, im Hintergrund ragt ein Kirchturm mitsamt Glocke über die Häuser. Der Himmel ist – von einigen angedeuteten, eingeritzten Wolken abgesehen – leer. In diesem leeren Zwischenraum von Bogen und Turm sitzt ein Vogel auf dem linken unteren Fensterladen. Der Kopf ist ebenfalls nach links gewandt und gibt ein genaues Profil mit einem langen Schnabel und einer charakteristischen Federzeichnung zu erkennen. Er wird selbst gerahmt durch die Läden auf der linken Seite, den Bogen der Architektur von oben und den Turm im Hintergrund

6 Siehe Olga Raggio: The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Vol. 1: Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo, New York 1999, S. 105.

7 Die Vögel in den Abb. 38–41 lassen sich wohl als Schwalben identifizieren. Gerade der auffällig gestaltete Vogel in Abb. 38 lässt sich allerdings keiner bekannten Vogelart zuordnen, was darauf schließen lässt, dass er selbst auch keine genau identifizierbare ikonografische Funktion hat. Er ist damit eher ein Stellvertreter für die Gattung ›Vogel‹ und die damit einhergehenden Operationen, die im Folgenden beschrieben werden. Für diese ornithologische Einordnung danke ich Gudrun Püschel.

https://doi.org/10.5771/9783968560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sowie die Fensterläden auf der rechten Seite. Diese Rahmungsstruktur, die auf vielfältigen Ebenen, also Vorder-, Mittel- oder Hintergrund angebracht ist, betont den Vogel als prominentes Bildobjekt. Er ist mittig und füllt somit eine Leerstelle im Bild aus.

Abb. 38

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 39

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 40

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 41

Geht man von einer räumlichen Anordnung des Bildes aus, wie es der Verweis auf Vorder-, Mittel- oder Hintergrund bereits andeutet, so fügt der Vogel der vordersten Ebene, den herausragenden Fensterläden, eine weitere räumliche Ausbuchtung hinzu beziehungsweise verschiebt die Zuordnungen der drei Gründe. Der Vogel ragt ebenso über die Fensterläden heraus wie die Läden über den Rahmen der gesamten Fensterarchitektur. Als topologische Figur erweitert er das Bild nach vorne und stülpt es noch weiter aus. Er ist

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein Trompe-l'Œil auf einem Trompe-l'Œil, oder: ein Trompe-l'Œil zweiter Ordnung.

Das Trompe-l'Œil stellt im Medium der Intarsie einen Operator der Verräumlichung und Verbindung dar, der die Verbindungstechniken der gespaltenen Bilder auf der Ebene der Darstellung wiederholt.[8] Dass das Trompe-l'Œil zweiter Ordnung in Form eines Vogels auftritt, verweist auf den hybriden Charakter des Tieres. Vögel stellen selbst Verbindungsoperatoren zwischen den Sphären Himmel und Erde dar, sowohl in christlich-metaphorischer als auch in säkularisiert-räumlicher Bedeutung. Als ein Tier, das sich sowohl in der Luft als auch auf der Erde aufhalten kann und in seiner Hybridität dabei stets auf das jeweils andere verweist, bietet es sich geradezu als Metafigur an.

In dieser Vermittlungsposition lassen Vögel ihre Verwandtschaft mit anderen geflügelten Mediatoren, den Engeln, erkennen. Engel stellen ebenfalls Hybridfiguren und Medien par excellence dar, als Nicht-Menschen und Nicht-Götter verweilen sie in einem Dazwischen.[9] Die Flügel der Engel ermöglichen ihnen zuallererst den Sphärenwechsel: Als Verkündungsinstanzen und Gesandte sind sie im christlichen Glauben oft die Vermittlung für das Wort Gottes. Der Philosoph Michel Serres hat den Engeln über ihre christliche Bedeutung hinaus ein ganzes Buch gewidmet und sieht sie in postmodernen, säkularisierten und globalisierten Welten in den Infrastrukturen der Logistik, des Flugverkehrs, aber auch in gesellschaftlich marginalisierten Personengruppen wie obdachlosen Menschen neu erscheinen. Wie alle Medien machen sie sich allerdings nur in ihrer Störung bemerkbar: »Die Engel sollen eigentlich Ordnung herstellen und für die Einhaltung der Etikette sorgen, aber sie zerfallen selbst in eine gewaltige Unordnung. Die Engel stören das Bild des einen Gottes und der wenigen Heiligen.«[10] Als ein großes kosmisches Rauschen verunklaren sie in ihrer Vermittlungsposition die Sphären, zwischen denen sie vermitteln sollen, und lassen sich so auf das Bildmotiv der Trompe-l'Œil-Vögel zurückbeziehen. Der Vogel auf der Fensterlade unterläuft die bildkompositorische Trennung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und sortiert sie damit neu.

Als geflügeltes Wesen ist der Vogel aber nicht nur den Engeln nahe, sondern auch dem profanen Objekt, auf dem er selbst sitzt: der Tür. Der Türflügel ist in der Alltagssprache so fest verankert, dass er beinahe als verblasste Metapher gelten kann; durch die Nebeneinanderstellung von Türflügel

8 Siehe Kapitel *Geöffnete Türen, geschlossene Fenster. Das Trompe-l'Œil in der Intarsie.*
9 Vgl. Riese: Lexikon der Ikonografie, Lemma Engel.
10 Michel Serres: Die Legende der Engel, Frankfurt am Main 1995, S. 82.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Vogel erfährt die Herkunft des Wortes allerdings eine erneute Aktualisierung. Als bewegliches Element der Tür setzt der Flügel Prozesse des Ein- und Ausschlusses, der Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung in Gang und dynamisiert somit diese Gegensätze. Möglich gemacht wird dies über das Scharnier, das ebenfalls als Vermittlungsinstanz und somit als Medium dieser Prozesse begriffen werden kann.[11] Der Vogel, ebenfalls wie die Tür ein zweiflügeliger Aktant, tritt nun seinerseits an die Stelle des verbindenden Objekts. Als bewegliches Bildelement in einer ansonsten relativ starren Komposition macht er – ebenso wie der Laden, auf dem er sich befindet – auf das Potential einer Wandlung und auch des Übertritts aufmerksam. In seiner Darstellungsweise als Trompe-l'Œil auf dem Trompe-l'Œil bewegt, verbindet und verunklart er somit die vormals diskreten Bereiche auf bildlicher und symbolischer Ebene.

Gezähmte Mimesis: Papageien im Käfig

Während an den Chorgestühlen, Lesepulten oder Aufbewahrungstruhen in Kirchen und Kathedralen eher Eulen, Hähne oder dergleichen zu finden sind, zeigt sich mit Blick auf die *Studioli* indes ein ganz anderer Darstellungsschwerpunkt. So sind sowohl im *Studiolo* von Urbino als auch in dem von Gubbio Papageien in Käfigen zu finden. Die Kunsthistorikerin Olga Raggio und der Restaurator Antoine Wilmering gehen in ihrer ausführlichen Studie zur Restauration des Gubbio-*Studiolo* darauf ein, lesen die Darstellungsweise aber lediglich als indexikalische Verweise auf eine materielle Kultur der Renaissance: Papageien seien als Haustiere bei König*innen, Herrscher*innen, reichen Kaufleuten und sogar Päpsten überaus beliebt gewesen und aus Indien und Nordafrika importiert worden.[12] Dazu mag ihr buntes Federkleid beigetragen haben, vor allem aber ihre Fähigkeit, Sätze oder Wörter zu wiederholen, machten sie so beliebt. Als mimetische Tiere ähneln Papageien damit in ihrer Metaphorik den Affen.[13] Die Symbolik des mimetische Tieres ist ebenso

11 Das Teilprojekt »Einbetten, Aufklappen, Anhängen« der Forschungsgruppe »Medien und Mimesis«, in dessen Rahmen diese Arbeit entstanden ist, hat sich ebenfalls mit Scharniermedien befasst.

12 Olga Raggio: Gubbio Studiolo, S. 146–149.

13 Siehe dazu Thomas Zaunschirm: Affe und Papagei – Mimesis und Sprache in der Kunst, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 1 (1984), H. 4, S. 14–17. Zum Affen als Aushandlungsort eines dezidiert menschlichen Exzeptionalismus siehe Antonia Ulrich: Äffen und NachschAffen, in: kunsttexte.de 2 (2005), S. 1–14.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ambivalent wie die Mimesis an sich, die, wie Balke schreibt, »seit ihrer antiken Konzeptualisierung über einen *protokollarisch-regulierenden* und einen *exzessiven* Pol«[14] verfügt. Im angenommenen Nachäffen oder Nachplappern offenbart sich zum einen ein Verunsicherungspotential des angenommenen menschlichen Exzeptionalismus durch die Mimesis an sich. Zum anderen wird jedoch genau diese Nachahmung verunglimpft, wie die negative Konnotation der Begriffe des Nachäffens und Nachplapperns bereits andeutet. In dem vorgeworfenen Mangel eines Geistes oder Verständnisses wird nicht zuletzt wieder eine kulturtechnische Unterscheidung zwischen Mensch und Tier eingezogen und die Reproduktion des Mediums Sprache eingehegt.

In der Ikonografie schlägt sich diese Ambivalenz der Papageien sowohl als Zeichen für Gelehrsamkeit als auch als eine gedankenlose Nachplapperei und damit Torheit nieder. Sie sind somit passende, wenn auch mehrdeutige Motive für ein *Studiolo*. Darüber hinaus verweisen sie auch auf die Liebe – gerade wenn sie in Paaren auftreten – sowie die Prunksucht und können schließlich auf den ehelichen sowie materiellen Status des auftraggebenden Fürsten gelesen werden. Im Folgenden wird allerdings das Augenmerk auf die Verflechtung zwischen dem Motiv und dem Material sowie der Technik gerichtet. Der Papagei in diesen Darstellungen, so die These, ist also kein allein ikonografisches Motiv, sondern eine spezifische Schnittstelle zwischen Material, Technik und symbolischer Bedeutung. Die Eigentümlichkeit, dass die Papageien hier in ihren Käfigen dargestellt werden, verweist auf diese besondere Kombination (Abb. 42 und 43).

Der im Käfig gehaltene Vogel ist in der Ikonografie zum einen ein Symbol für den Menschen, der in seiner körperlichen und damit sündigen Hülle gefangen ist, zum anderen ein Symbol für die gebändigte menschliche Passion.[15] Der Papagei im Käfig kann allerdings noch eine darüber hinausgehende Deutung implizieren. Wie bereits ausgeführt, liegt die Stärke und vielleicht auch das Interesse von Intarsien nicht in der Ausformung gerundeter oder belebter Körper. An dem Detail aus dem *Studiolo* in Urbino, verfertigt von Guiliano da Maiano (Abb. 42), kann dies deutlich beobachtet werden. Zwei kleine Papageien drängen sich in einem hohen, schmalen, sechseckigen Käfig, der gerade so in eine ebenso schmale Nische passt und an einem kleinen Haken an der Decke aufgehängt ist. Starke Lichtreflexionen auf dem Haken und den Zierkugeln, die am Käfig angebracht sind, lassen vermuten, dass sie Metall oder ein anderes reflektierendes Material stilisieren sollen. Die

14 Balke: Mimesis, S. 17.
15 Rohark: Intarsien, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

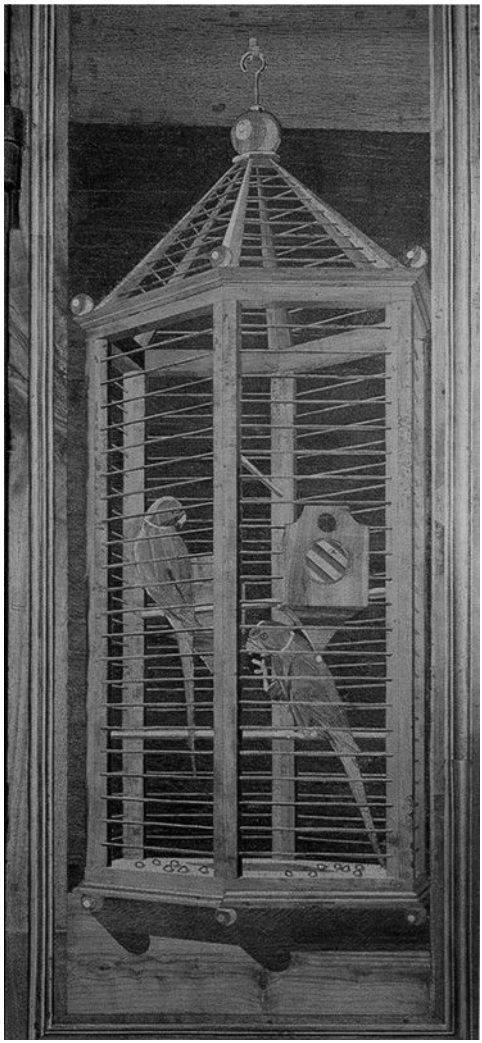

Abb. 42

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 43

Streben des Käfigs, der aus einem verdickten Rahmen mit unzähligen dünnen, stäbchenartigen Querstreben aufgebaut ist, scheinen hingegen nicht zu reflek-

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tieren und legen somit die Vermutung nahe, dass sie selbst Holz darstellen sollen. Die Papageien sitzen in unterschiedlicher Höhe und, wie es scheint, in unterschiedlichen Bildfeldern, da der Raum zwischen ihnen von einer vertikalen Strebe separiert wird. Nichtsdestotrotz verweisen die beiden Vögel aufeinander. Der linke Papagei, dessen Rückseite zu sehen ist, dreht den Kopf in Richtung des rechten Papageis, der uns detailliert im Profil gezeigt wird. Gemein ist ihnen auch die Art, wie sie verfertigt wurden. Ihre Körper sind scheinen aus größeren Holzstücken mit wenig Kontrast und Variation zusammengesetzt zu sein, was insgesamt einen recht flachen Effekt ergibt. Die Körper wirken trotz der Bewegung, zu der der rechte Papagei gerade ansetzt, seltsam unbelebt.

Dieser Eindruck wird verstärkt durch die dünnen Querstreben des Käfigs, die den Vordergrund der Komposition und somit das Raster bilden, durch das die Papageien erst gesehen werden können. Durch die exzessive Mimesis, die hier Holz mit Holz nachahmt, erfährt die Darstellung der dünnen, unscheinbaren Streben das Moment einer täuschenden Ähnlichkeit und lässt die Papageien im Vergleich noch weniger detailliert erscheinen. Hinzu kommt das Potential der intarsierten Linie, die auf der Ebene der Verfertigung immer gleichzeitig auch ein Schnitt ist. Die Körper der Papageien werden auf Herstellungs- und Darstellungsebene zerteilt, die Linien des Käfigs schneiden das Leben aus den Vögeln. In ihre Einzelteile zerlegt, sind sie nicht mehr das Symbol der gezähmten menschlichen Passion, sondern vielmehr eine weitere Zurschaustellung der Technik des Zerschneidens und damit der Intarsie selbst. Nicht die Form der figürlichen Darstellung, sondern die Technik und Materialität schieben sich hier, buchstäblich, in den Vordergrund. Die Linien der Zentralperspektive, die, wie Damisch schreibt, ebenfalls fast gewaltsam die Fläche zerschneiden[16] und damit Darstellungen des Lebens unmöglich machen, finden sich hier wiederholt in den Käfigstäben. Diese Art der Darstellung ist derart prominent, dass der Renaissance stilistisch eine feste Ordnung und arretierte Bildobjekte zugeschrieben werden. Die Gewalt der Linie, die Damisch bereits in der Zeichnung oder der Malerei sieht, wird noch einmal mehr gesteigert durch den Schnitt, der tatsächlich ein Moment der Gewalt beinhaltet.[17]

Die Papageien im Käfig bieten aber noch eine andere Lesart, die sich primär aus dem Bildinhalt ergibt und nur zweitrangig mit der Technik und dem verwendeten Material auseinandersetzt. Wie bereits beschrieben, gilt der

16 Siehe Damisch: Theorie der Wolke, S. 165.
17 Siehe Kapitel *Die Gewalt des Trompe-l'Œils*.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Papagei in der Ikonografie unter anderem als mimetisches Tier, er plappert nach und imitiert eine Sprache, die er selbst nicht beherrscht und versteht. In dieser Lesart kann der Papagei im Käfig als eine gebändigte Mimesis verstanden werden, die in Schach gehalten werden muss, um nicht zu überbordend und exzessiv zu sein. Intarsien und ihre Trompe-l'Œils stellen, wie schon bemerkt, eine exzessive Mimesis zur Schau, eine Nachahmung, die weit über das Nachgeahmte hinausgehen und somit einen Überschuss produzieren. In dem Motiv der gefangenen und zerteilten Körper ließe sich nun also mit Balke der regulatorische Charakter der Mimesis exemplifizieren. Die Papageien im Käfig zeigen eine fixierte, gebändigte und buchstäblich beschnittene Mimesis, die sich zum einen innerdiegetisch über die Begrenzungen durch die Käfigstäbe und zum anderen durch die flache Gestaltung der Vogelkörper ausdrückt. Gleichzeitig kommt die exzessive Mimesis durch die Eigenmimese des Holzes und den Überhang des Käfigs zum Ausdruck – also vermittelt über Dinge und Materialien. Eine exzessive Mimesis, so führt uns das Beispiel der Papageien im Käfig vor Augen, funktioniert in den Intarsien trotz eines Grundmaterials, das sich an der Schwelle zwischen belebt und unbelebt befindet, nicht über die Darstellung des Belebten. Das überaus ambivalente Motiv des Papageis wird hier weiter verunklart beziehungsweise in eine dialektische Bilddiegese eingebunden, die sich nicht eindeutig auflösen lässt.

Die Darstellung von Vögeln verschiedenster Art in Intarsien ist besonders auffällig und stellt eine Besonderheit des Bildprogrammes dar. Während in anderen Bildmedien wie Buchmalerei oder Tafelgemälden gehäuft Fliegen, Libellen oder andere Insekten als Trompe-l'Œils fungieren, finden sich in Intarsien ebenfalls Vögel als Trompe-l'Œils und damit als Vermittlungsfiguren zwischen den Sphären Bildfläche und Realraum. Als ebenfalls geflügelte Tiere teilen sie sich die ins Tierreich übersetzte Scharnieroperation und die dementsprechende Homologie zur Tür und zu den mit ihr verbundenen Klappoperationen. Was die Vögel von den Insekten trennt, ist zunächst, dass sie positivere Konnotationen mit sich bringen. Sie werden nicht in gleicher Weise als Störung wahrgenommen; sie besiedeln den Luftraum und stellen darüber eine Verbindung zum christologischen Himmel her. In der symbolisch aufgeladenen vertikalen Skala sind Vögel dem Himmel zugeordnet, während die Insekten und gerade die Fliegen des Teufels in der niederen Sphäre ansässig (und aufsässig) sind.

An den Vögeln kommt allerdings noch eine weitere Operation des Trompe-l'Œils zum Tragen. Fliegen und andere Insekten wurden gerade in Buchmalereien oder auf Tafelgemälden abgebildet und stellten als solche Aushandlungsorte zwischen den Sinnen der Visualität und der Haptik dar. Der Topos,

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass versucht wurde, die Fliegen wegzuscheuchen, um dann mit der Hand zu erfahren, dass sie nur aufgemalt waren, ist ebenso wie der getäuschte Parrhasios ein Ursprungsmythos des Trompe-l'Œils, der häufig einen Geniekult bekräftigen soll.[18] Dass die Hand zu ent-decken vermag, wo die Augen getäuscht wurden, verweist auf einen Konnex zwischen Haptik und Visualität, der sich nur an Medien entfalten kann, die gleichermaßen von beiden Sinnen zu erreichen sind. Stundenbücher erweisen sich somit als ideales Medium für diese Art von Trompe-l'Œils, da sie – wie auch die Fliegen – kleinformatig sind und ständig die Sphäre des Körpers berühren. Auf den großformatigen Dorsalen der Chorgestühle würden die winzigen Fliegen untergehen und aus der Ferne nicht zu erkennen sein. Die Vögel können hier also aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten als hochskalierte Fliegen begriffen werden, die ebenso wie ihre kleinen Verwandten als Übertretungen der bildinhärenten Schwellen sowie selbst als Schwellenfiguren fungieren.

18 Diese Variation der meisterhaften Täuschung gibt es in der Renaissance in mehrfacher Ausführung: »In der Künstleranekdote der Renss. wird die naturgetreue, optisch täuschende Darstellung einer F. auf einem Gemälde des Lehrmeisters durch dessen Schüler als Zeugnis früher Meisterschaft erachtet. Dieser Topos findet sich in verschiedenen Künstlerviten: Das Kunststück vollbrachten Giotto im Atelier Cimabues […], Andrea Mantegna […] und Domenico Beccafumi.« Cornelia Kemp: Fliege, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IX, Stuttgart 1997, Sp. 1196–1221.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Paneele das ursprüngliche *Studiolo* in Gubbio inklusive des kleinen Fensters mit Lichteinfall repliziert. Die Paneele des *Stu-*

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Spezifizität 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'Oeil, S. 53.
3 Wolfram Pichler/Ralph Ubl: Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014.
4 Ebd., S. 18–19.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, fiele hier komplett heraus.

7 Pichler/Ubl: Bildtheorie, S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Merkzeichen 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 hochaufgelöster 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.

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

setzung präferiert allerdings selbst flächige, kleinformatige[18] 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Werkstattsituation 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 Rimmele (Hrsg.): Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne, Berlin 2016, S. 109–138.

25 Ganz/Thürlemann: Einführung, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783666580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Mosaike 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 Mosaike, 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 anzusengen, 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

https://doi.org/10.5771/9783968580406 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Aggregatszustand 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allesamt Motive dieser ausgehöhlten und damit sich selbst untergrabenden topologischen Logik dar. Positioniert in Nischen und verfertig 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 tuchbespannten[31] 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(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 Canozi 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*.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 vereinzeltes 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 verpacke 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Gebrauchscharakter 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 hängenzubleiben 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Körpertechnik[39] 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Staffelung, 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 Bewandtnis 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

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Stillleben, 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,

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 durchlöcherten 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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 verfertigt 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*.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 verfertigt werden, verweist weiterhin auf ein taktiles 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'Œils. 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.

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

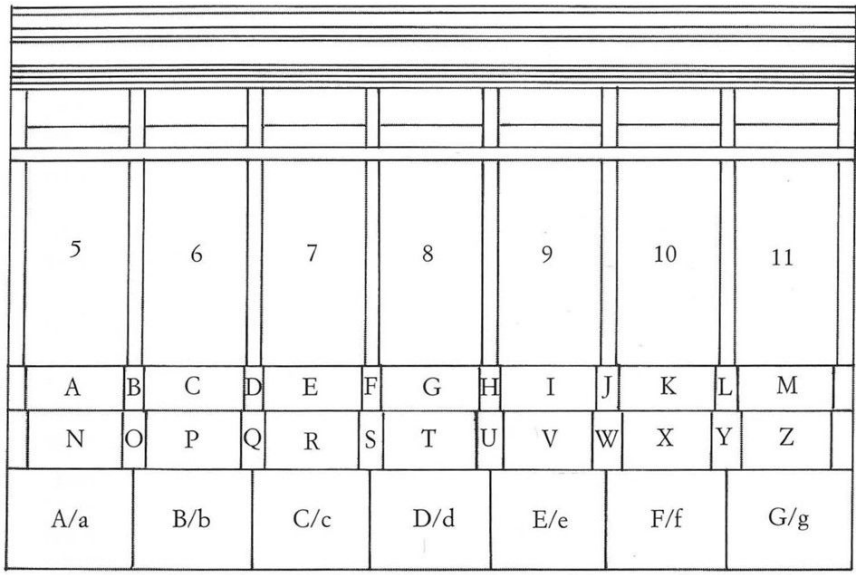

Abb. 51

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 ermöglich 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 Mittelalter[47] und zum anderen auf die Verbindung zwi-

47 Siehe Kapitel *Bilder als Truhen.*

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

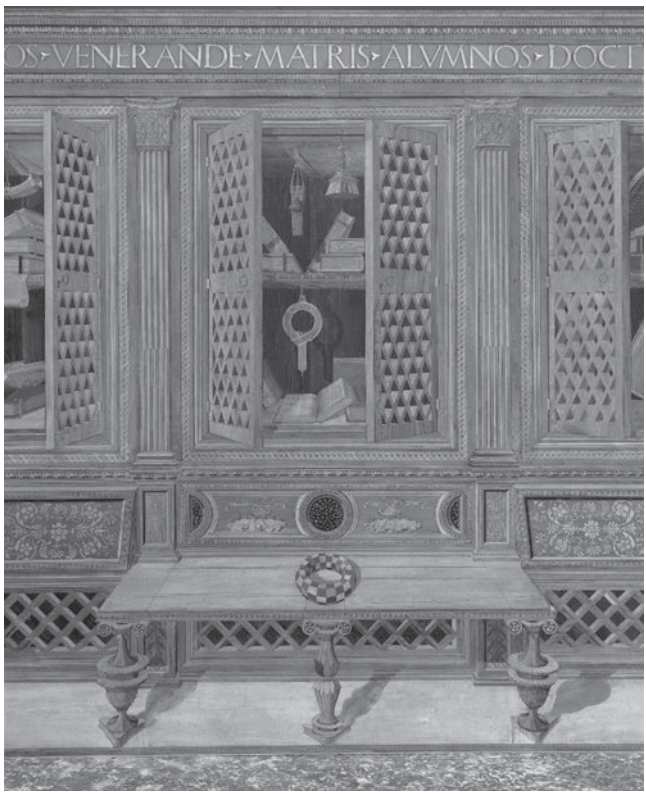

Abb. 52

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. Wiederum 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 Bank[48] 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 Montafeltres[49] 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 wohlgemerkt) 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 werde 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 Marchel 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Sehsinnes 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 abzuprallen.[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 immediaten 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Stillleben, 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 1, 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Türenelement.

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 Stilllebens 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 Stillleben 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 Stillleben 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'Oeil, S. 53.
65 Ebd., S. 56.
66 Ebd., S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 unhintergehbares Medium der Repräsentationskritik im Sinne einer Trennung zwischen Bild und Ding. Hier sei alles artifiziell, 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 anticeremonial 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 Übersteigung 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kubismus[70] 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

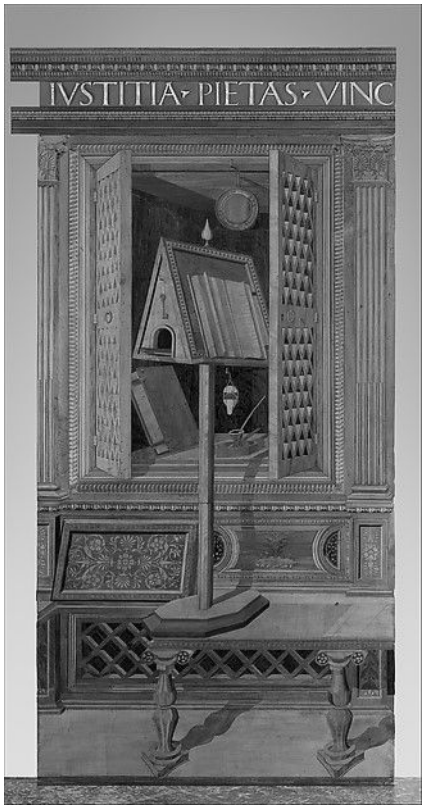

Abb. 53

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 Lesepults 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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'Œils 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'Oeil, 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Asarotos-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. Jahrhunderts[79] 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 11 (2017), S. 49–60; Linda Keck: Zwei Fliegen. Zum Stand der Dinge im Stillleben, in: Tierstudien 11 (2017), S. 61–68.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 acceeds 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 Verweisungszusammenhanges des ›Zeugs‹ resultiert, beziehen die Stilllebendinge nicht nur ihren ästhetischen Reiz, sondern auch die ihnen innewohnende Macht. Die Störung des Verweisungszusammenhanges präsentiert sie in einer hochgradig artifiziell komponierten Ungestörtheit. […] Aus der Unterbrechung des Verweisungszusammenhangs resultiert indes zugleich die Appellfunktion, die Stilllebendinge 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'Oeil, S. 57.

84 Ebd., S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> brochene Handlungskette zu komplettieren. Objekte auf Stillleben 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 Stilllebens 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Motivkapitel: Von der Unmöglichkeit der Wolke

Wolken stellen einen gängigen Topos in der Kunstgeschichte dar. In ihrer Luftigkeit und Wandelbarkeit besetzen sie diverse Plätze und sind somit für viele Forschungsdiskurse innerhalb der Disziplinen Bildwissenschaft, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, aber auch Wissenschaftsgeschichte anschlussfähig. So werden sie zum einen als Elementar- oder Naturmedien stilisiert, die Unsichtbares, wie den Wind, sichtbar werden lassen, Schall, elektrische Ladung und Wassertropfen transportieren und sich in Farbe und Form als ästhetische Projektionsflächen eignen. Zum anderen treten sie als digitale Speicherobjekte in Form von *Clouds* auf, eine Metapher, die Auseinandersetzungen mit der Medienarchäologie dieses ephemeren Phänomens geradezu provozierte.[1] Wolken sind sowohl genuin natürliche als auch technische Objekte und benötigen als solche immer Übersetzungsleistungen durch Medien, Techniken und Apparate. Dieses Motivkapitel widmet sich einem Thema, das von den auf klare Differenzierungen ausgelegten Bildern der Intarsie kaum weiter entfernt sein könnte, und nähert sich den Wolken eher von dem her, was sie *nicht* sind. Das Thema der Erfassung, Darstellung und Berechnung der Wolken ist allerdings in vielen Medien, vor oder nach Intarsien, bereits mit Diskursen des Scheiterns und der Störung belegt, sodass man dem Ereignis der Wolke immer auch ihr gleichzeitiges Verflüchtigen und Entschwinden attestieren kann: »Eine Mediengeschichte der Wolke führt jedenfalls in einen Unschärfebereich, in dem die Darstellung von Wolken zugleich Wolken der Darstellung produziert.«[2] Dieser Dualität soll im Folgenden mit einigen Beispielen, in denen die Wolke ihren Nicht-Ort findet, Rechnung getragen werden.

Ephemere Semiotik. Damischs »Théorie du /nuage/«

Als einer der ersten, der sich den Wolken als vielschichtigen Bedeutungsträgerinnen auf Zeichenebene widmete, kann Damisch mit seiner 1972 erschienen *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture* gelten. Anhand des Untersuchungsgegenstands der Wolke, »dieses Objekt[s], das amorph ist, wie nur

1 Siehe hierzu Tung-Hui Hu: A Prehistory of the Cloud, Cambridge, MA 2015.
2 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines«[3], untersucht Damisch die diversen Darstellungsformen in der europäischen und chinesischen Malerei vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Die Grundlage bildet hier die Einführung einer semiologischen Theorie für Malerei, die anhand des *Zeichens* der Wolke in all seinen Ebenen durchexerziert wird. Mit oder anhand der Wolke als Zeichen im Sinne Ferdinand de Saussures wird hier über Malerei als Ganzes nachgedacht. Um die verschiedenen Ebenen, die das Zeichen Wolke nun besetzen kann, erkennbar zu machen, werden sie typografisch voneinander abgesetzt. So bezeichnet /Wolke/ den Signifikanten, *Wolke* die denotative Funktion und »Wolke« seine Produktion als Signifikat. Damischs Vorhaben agiert hier auf mehreren Ebenen, die sich nicht allzu klar voneinander trennen lassen und stattdessen stets ihre Verwobenheit in- und miteinander ausstellen. Als Zeichen erweist sich die Wolke als ebenso flüchtig wie als meteorologisches Phänomen; mehr noch, die Wolke gleicht dem Zeichen in ihrer Uneindeutigkeit. »Die Wolke, die aufdeckt, indem sie verschleiert, die sehen lässt, indem sie verbirgt«[4], ähnelt ihrerseits dem Charakter der Zeichen, denen selbst fortwährend eine Doppelung und Spaltung innewohnt: Als Zeichen verweisen sie immer auf etwas anderes, selbst eine Ähnlichkeitsbeziehung beruht immer noch auf einer Differenz. So müssen auch Zeichen, um verstanden werden zu können, ihre eigene Gemachtheit und ihre inhärente Spaltung verschleiern. Um überhaupt eine Art von sprachlichem oder bildlichem Diskurs zu ermöglichen, müsse das Prinzip der Repräsentation, nämlich dass ein Zeichen für ein Ding oder eine Sache einsteht, unhinterfragt verwendet werden können.

Dass diese Trennungen in Signifikanten und Signifikat nicht immer aufgehen, lässt sich gerade an der Wolke besonders gut nachweisen und überführt auch Damischs Abhandlung in eine bereits poststrukturalistische Denktradition. Die Unbestimmtheit ergibt sich hier also auf zwei Ebenen: zum einen aus dem flüchtigen Gegenstand der Wolke im Speziellen, zum anderen wird diese Unbestimmtheit zum Merkmal der frei flottierenden Zeichen im Poststrukturalismus im Allgemeinen, die sich nun nicht mehr in essentialistischen, sondern in relationalen Kategorien bewegen.

Ein Beispiel für diese semiologische Vielschichtigkeit, das bereits im vorherigen Kapitel angesprochen wurde, ist Andrea Mantegnas Gemälde vom heiligen Sebastian, das auf ca. 1457/59 datiert wird (Abb. 44). Im Vordergrund der hochformatigen Tafel befindet sich der heilige Sebastian an eine Säule gefesselt und von unzähligen Pfeilen durchbohrt. Der hier relevante

3 Damisch: Theorie der Wolke, S. 33.
4 Ebd., S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teil spielt sich allerdings im Hintergrund ab. Die Landschaft hinter dem Säulenbogen erstreckt sich etwa bis zur Hälfte der Bildtafel, die obere Hälfte wird von einem tiefblauen Himmel mit vereinzelten Wolkentupfern belegt. Zum Horizont hin werden die Wolken flacher, kleiner und schleierhafter. Diejenige Wolke, die dem linken oberen Bildrand und damit der Szenerie im Vordergrund am nächsten ist, ist hingegen hoch aufgebauscht und hebt sich klar vor dem dunkelblauen Himmel ab. Schaut man etwas genauer hin, so wird auch die Bedeutung dieser speziellen Wolke klar: Als Formation in der Wolke lassen sich noch ein Reiter sowie Kopf und Brustbereich seines Pferdes erkennen. Das Phänomen der Wolkenschau, des Erkennens von Formen oder Mustern wie in der Pareidolie oder Apophänie, wird hier als bildliches Mittel umgesetzt und formt sich buchstäblich aus. Die Reiter-Wolke bei Mantegna wird zu einem durchaus hybriden Zeichen, indem sie von dem Signifikat Wolke, das sich vermittelt durch Tempera auf einer Pappeltafel formiert, zu einem Signifikanten wechselt, der selbst wiederum etwas anderes, hier ein Reiter mit Pferd, zeigt. Pichler und Ubl verwenden in ihrer Bildtheorie nicht das Gegensatzpaar Signifikant und Signifikant, sondern Bildobjekt und Bildvehikel. Während sie dafür plädieren, dass ein Bildobjekt immer auf die materielle Grundlage eines Bildträgers angewiesen ist, ohne die es sich nicht zeigen könnte, sind diese Relationen dennoch variabel. In Pichler und Ubls Vokabular wird das Bildobjekt Wolke, das sich auf dem Bildträger Pappeltafel zeigt, selbst zu einem Bildvehikel zweiter Ordnung für das Bildobjekt zweiter Ordnung Reiter und Pferd. Die Wolke bei Mantegna changiert also insofern zwischen Signifikat und Signifikant, als Zeichen ist sie unbestimmt oder gespalten.

Im Sinne dieser Spaltung mag es also kaum verwundern, dass Damisch in seinen Ausführungen, die ja eigentlich das Medium der Malerei behandeln sollen, wiederholt Intarsien als Beispiele heranzieht. Diese Beispiele beziehen sich allerdings eher auf die Prinzipien des Einbettens, die hölzerne Materialität oder die Verwandtschaft dieses liniengeprägten Mediums mit der Zentralperspektive. Sie behandeln dezidiert *nicht* die Darstellungsform der Wolken in Intarsien, was zunächst nicht verwundert, ist die Darstellung von Wolken doch ab der Renaissance durch Unschärfe und ein Ausfransen der Ränder bestimmt, während die Intarsie klare Linien und Kanten bevorzugt. Wie und ob Intarsien sich dem Thema der Wolken widmeten und inwiefern sie Fragen der Sichtbarkeit verhandeln, soll daher im Folgenden ausgeführt werden. Als Operator der Sichtbarkeit und damit als Einführung einer Unterscheidung kommt ihnen ein medialer Charakter zu, der zunächst genauer beleuchtet werden soll.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufgrund ihres unklaren Status sind Wolken wie geschaffen für Darstellungsformen, die Vermischungen ermöglichen, wie Zeichnung, Malerei oder auch (hochaufgelöste) Digitalbilder.[5] Als ›Körper ohne Oberfläche‹, wie Damisch Leonardo da Vinci zitiert,[6] stehen Wolken in einem starken Gegensatz zu den Figuren, die sich, wie in den Intarsien, bevorzugt aus Linien und Flächen zusammensetzen und somit ihre Oberfläche zur Schau stellen, wie die Gittermuster der Türen oder die Perspektivkörper. Da das Medium der Linie sowohl in Intarsien als auch in der Zentralperspektive von größter Bedeutung ist, scheint die Wolke in den Bildern der Renaissance einen Un-Ort zu besetzen. So schreibt der Literatur- und Medienwissenschaftler Joseph Vogl:

> Besteht nämlich die Effizienz des perspektivischen Codes nicht zuletzt darin, dass er die Tiefe des Raums und die darin verstreuten Körper und Wesen auf eine ebene Fläche übersetzt und dabei mit Punkt, Linie und klaren Konturen operiert, so hat gerade die Wolke darin keinen wirklichen, keinen verlässlichen Platz.[7]

Ähnlich formuliert es Damisch, wenn er feststellt: »Das perspektivische Regime verbietet in seinem theoretischen Prinzip die Darstellung nebelhafter Gebilde.«[8] Im zentralperspektivischen System stört die Wolke und macht auf die Unmöglichkeit ihrer Darstellung innerhalb dieses Systems aufmerksam. Damisch geht allerdings noch einen Schritt weiter: Es ist nicht nur die Zentralperspektive, die die malerische Darstellung der Wolke ausschließt, sondern, den antiken Texten folgend, gleich die gesamte Malerei an sich. Da das Medium der Wolke nicht die Kontur oder die Linie sein kann, muss sie zwangläufig der Farbe zugehörig sein, die allerdings, so Damisch, nur zweitrangig agiert:

> Wenn Malerei zuerst Zeichnen ist (im Griechischen bezeichnet derselbe Begriff γράφειν den Akt des Schreibens und den des Zeichnens oder Malens), wenn die Malerei mit der Kontur beginnt und die Farbe erst an zweiter Stelle, nämlich als

5 Dass die Wolke in digitalen Kontexten erneut wiederauftaucht, ist bezeichnend, sind sie doch selbst ein ›informierter‹ Gegenstand; siehe ebd., S. 55. Trotz diskreter und hoch aufgelöster Digital-Bildlichkeit vermögen es Operationen des Zoomens und Skalierens sowie relationale Gefüge wie High Definition, zuvor scharf Abgegrenztes verschwimmen zu lassen. Zum zweideutigen Thema der ›Auflösung‹, das im Englischen in ›Resolution‹ und ›Dissolution‹ zerfällt, siehe Althoff, Sebastian/Linseisen, Elisa/Müller, Maja-Lisa/Winter, Franziska: Editorial: Re/Dissolving Mimesis, in: dies. (Hrsg.): Re/Dissolving Mimesis, S. 15–30.

6 Damisch: Theorie der Wolke, S. 169.

7 Joseph Vogl: Wolkenbotschaft, in: Archiv für Mediengeschichte 5 (2005), S. 69–79, hier S. 70.

8 Damisch: Theorie der Wolke, S. 175.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Supplement auftritt […], dann ist die Wolke von vornherein als Element außerhalb der Norm konnotiert.[9]

In einem der europäischen Ursprungsmythen der Kunst, der Tochter des Butades, ist es ebenfalls die Kontur beziehungsweise der Schattenumriss des Verlobten der Tochter, aus dem Butades eine Skulptur zu schaffen vermag. Damisch führt diesen Mythos sowie die genannte Etymologie als Beleg für ein antikes Primat der Kontur an, das immer noch andauert. *Graphein* als Schreiben oder Malen ist hier die Bedingung für eine Linien- und Grenzziehung und damit das Einziehen einer Unterscheidung, die Möglichkeit einer Differenzierung, die die Farbe als solche nicht bietet.

Das zentralperspektivische System baut somit auf einer Fixierung und Arretierung sämtlicher Bildobjekte auf, der das stetig Wandelnde, buchstäblich Grenzenlose der Wolke diametral entgegensteht. Bereits in Brunelleschis Bildexperimenten, die auf eine genaue Repräsentation im Sinne einer Äquivalenz zwischen Gemälde und Gegenstand abzielten, stellt die Wolke ein Problem dar, da sie sich im Gegensatz zu den starren Architekturen bewegt und somit den ›Realismuseffekt‹ erheblich stört. Wie bereits erwähnt, löst Brunelleschi dieses Problem, indem er für die Darstellung der Wolken das Medium wechselt und eine spiegelnde Silberfolie statt eines Gemäldes verwendet. Die Wolke lässt sich nicht mithilfe der Malerei und der Zentralperspektive darstellen, sondern benötigt das vermeintlich neutrale Medium des Spiegels.[10] Darüber hinaus wiederholt der Spiegel in einer Art medialer Selbstreferenz nur die Bedingung der Sichtbarkeit der Wolke an sich, die ja selbst durch die Wassertropfen das Licht spiegelt und so erst als Objekt wahrgenommen wird.[11]

Damisch erforscht die Zentralperspektive in einer anderen umfassenden Abhandlung, *Der Ursprung der Perspektive*. Hier untersucht er die Tafeln der Idealstädte, die sich mittlerweile in Baltimore, Urbino und Berlin befinden. Alle drei Tafeln eint, dass sie sehr groß und querformatig sind, jeweils einen symmetrischen, nach Regeln der Zentralperspektive aufgebauten Blick auf oder in eine Stadt zeigen und schließlich zur gleichen Zeit entstanden, aber kein Urheber für sie auszumachen ist (Abb. 54).

---

9 Ebd., S. 57.

10 Zur schwierigen Bestimmung von Spiegeln als bildgebenden Medien siehe Pichler/Ubl: Bildtheorie, S. 104–114.

11 Damisch verweist auf die aristotelische Tradition, in der Wolken und Spiegel gleichgesetzt werden, siehe Damisch: Theorie der Wolke, S. 170, FN 112.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 54

Einzig die Tafel in Baltimore zeigt menschliche Figuren, die allerdings im Verhältnis zu den großen, klaren Strukturen der Architektur wie Ameisen aussehen und keine Individuation erlauben. Sie unterscheiden sich kaum von den Statuen auf den Säulen, die den tiefergelegten Platz säumen. So macht der Kunsthistoriker Johannes Grave auf das Fehlen und Zurücktreten einer jeglichen *istoria* aufmerksam, die Architektur und mit ihr die Demonstration der zentralperspektivischen Methode treten hier in den Vordergrund. Grave zieht eine Verbindung zu Brunelleschis Experiment: »Wie Brunelleschis Tafeln zeigen auch die drei Idealstadt-Bilder nahezu ausschließlich unbewegte Motive«[12].

Wie wurde also in den Tafeln der Idealstädte die Darstellung der Wolken gelöst, die als einziges bewegtes Element dieses »verstörend menschenleeren«[13] Aufbaus gelten können? Auch hier sind die Gemeinsamkeiten groß: Es sind wenige Wolken zu sehen, die vereinzelt und klein auf die Fläche des Himmels, der jeweils den Hintergrund der Architekturen bildet, gesetzt wurden. Sie sind eher länglich und flach statt aufgetürmt und bauschig, und ihre Definierung reicht von faserig und schleierhaft (Urbino) bis hin zu stark abgetrennt (Baltimore und Berlin). Nach heutiger meteorologischer Taxonomie

12 Johannes Grave: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015, S. 170.

13 Ebd., S. 180.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

könnte man sie als Cirrostratus bezeichnen. Allerdings stellt sich die Frage, ob diese Benennung sinnvoll ist oder ob die Wolken nicht eher ein piktorales Element sind statt eines der repräsentativen Natürlichkeit. In ihrer Form, die einen horizontalen anstelle eines vertikalen Aufbaus betont, können sie als Äquivalente zu den ebenfalls horizontal gezogenen Bodenlinien – den Transversallinien – gelesen werden. Diese Wolken widerstreben dem Gitternetz der Zentralperspektive nicht, sondern unterstützen es weiter, auch in denjenigen Bildräumen, die davon nicht erfasst sind oder die nicht erfassbar sind, wie dem Himmel.

Amorphe Medien

Der Status der Wolken ist seit jeher ein prekärer. Wolken sind flüchtig, vergänglich, ein Rauschen, sie kompromittieren Sichtbarkeit und lassen sich nicht festhalten. Als ontologisches »Halbding[ ]«[14] bewegen sie sich zwischen Figur und Grund, Ding und Medium, Realem und Symbolischem:

> Diese ontologische Seltsamkeit, in der sich Dinge und Formen mit Medien und Formlosigkeiten berühren, hat die Wolken wie ihre diversen Verwandten und Variationen – etwa das Trübe, das Rauschen oder Mannigfaltigkeiten überhaupt – nicht nur zu einer prominenten Sachlage für Medien- und Informationstheorie gemacht, sie mag auch der Grund dafür sein, warum die Wolken seit einigen Jahren Gegenstand von Geschichten geworden sind, in denen der Einsatz von Unterscheidungskünsten auf dem Spiel steht.[15]

Eben dieser Einsatz von Unterscheidungskünsten kann nicht überschätzt werden. Unterscheidungen, Distinktionen und Differenzierungen separieren nicht nur die diversen Disziplinen, die sich mit Wolken befassen, sondern sie sind gleichzeitig zunächst die Bedingung für die Sichtbarkeit und Berechenbarkeit der Wolke als Objekt als solches. Nicht zuletzt sind sie in der Kulturtechnikforschung die Grundbedingung von Kultur überhaupt: »Jede Kultur beginnt mit der Einführung von Unterscheidungen.«[16] Diese Unterscheidungen, seien sie nun geografischer (Zäune, Grenzen, Mauern), anthropologisch-biologistischer (Mensch, Tier, Pflanze) oder bildtheoretischer (Figur, Grund) Natur, sind nicht einfach so gegeben, sondern sie sind das Ergebnis von Techniken der Differenzierung, die vermittelt durch menschliche Akteur*in-

14 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 5.
15 Ebd.
16 Siegert: Türen, S. 152.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen und nichtmenschliche Aktanten sowohl auf symbolischer als auch auf realer Ebene wirksam werden. Kulturtechniken setzen an diesem Moment der Differenzierung ein und können insofern sowohl als synchrone als auch asynchrone Prozesse der Hervorbringung von Differenzen analysiert werden. Diese Differenzen, die prozessiert oder mediatisiert werden und somit nicht ontologisch stabil, sondern immer relational und prozessual sind, finden ihre ideale Entsprechung in der Wolke, dieser »Einheit der Differenz« und diesem »Medium zweiter Ordnung«[17].

Wolken bilden den idealen Aushandlungsort von Techniken der Differenzierung, gerade weil sie diese permanent unterlaufen. Wolken besetzen den Ort, an dem Unterscheidungen verschwimmen, wo Distinktionen getrübt und Grenzen überschritten werden. Sie sind das Prozessuale schlechthin, sie bringen sich beständig neu hervor und werden hervorgebracht. Als beständig mediatisiertes Objekt erweisen sie sich als Lackmustest für Überlegungen zu Medien oder zur Medialität im Allgemeinen.

Wolke als Passage. Die Gewalt des Übertritts

In der christlich geprägten Kunst des europäischen Mittelalters tritt die Wolke vermehrt als Medium des Übergangs zwischen einer irdischen und einer göttlichen Sphäre auf. Diese Passage geschieht in zwei Richtungen, zum einen vom Irdischen hin zum Göttlichen als Aszensor für Heilige und Entrückte. Die Wolke erhebt sie und enthebt sie der irdischen Sphäre und ihren Gesetzen und tritt als Mittlerin zwischen realen und symbolischen Ebenen auf:

> Nicht nur entzieht die *Wolke* die, die sie trägt, den Gesetzen der Schwere, sondern sie manifestiert auch die Öffnung des profanen Raums auf einen *anderen*, der ihm seine Wahrheit gibt: Geistige Flüge, Verzückungen, wunderbare Visionen sind […] die obligate Begleitung – wenn nicht der Motor – der Ekstase und der diversen Formen von Aufstieg und Entrückung. Die Wolke wird, allgemeiner, regelmäßig mit dem Einbruch des *Anderen,* des *Heiligen* assoziiert.[18]

Der andere Vektor ist der von der göttlichen Sphäre hin zur Irdischen. Hier fungiert die Wolke als bildliche Statthalterin für das Göttliche und somit nicht Darstellbare. Vermittelt durch die Wolke als Sprachrohr macht sich der jüdisch-christliche Gott bemerkbar:

17 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 5.
18 Damisch: Theorie der Wolke, S. 68–69.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Während die griechischen Götter den klaren und taghellen Himmel favorisierten, war es ein jüdisch-christlicher Gott, der immer wieder sein Volk und seine Anhängerschaft in Gestalt einer Wolke überschattete oder lenkte. Er ersetzte damit nicht nur sein fehlendes Bild durch den Klang seiner Stimme – »aus der Wolke« heraus (Lk 9,35) –, sondern gab insgesamt ein Programm vor, mit dem die Wolke zur Signatur eines unsichtbaren Erscheinens wurde.[19]

Der visuelle Entzug des Gottes wird zum einen durch die Stimme, also eine auditive Ausgabe supplementiert, zum anderen *zeigt* sich dieser Gott nur als Wolke und damit als nicht fassbar und gleichzeitig allgegenwärtig. Die Wolke leistet den Übertritt dieser vormals getrennten Sphären, ein Akt, der beim Trompe-l'Œil sichtbar wird und immer auch einen Moment der Gewalt, des Einbruchs beinhaltet. Damischs Feststellung, dass »die göttlichen Wirklichkeiten [...] sich nur durch Zerreißen des Schirms manifestieren [können], der sie dem gewöhnlichen Bewusstsein entzieht«[20], ließe sich medientheoretisch verstehen und ebenfalls auf das Aufreißen der bildlichen Grenzen im Trompe-l'Œil übertragen. Hier kommt eine Ebene hinzu, die in der Symbolik der Wolke benachteiligt behandelt wird, nämlich diejenige der Gewalt, der Gefahr und des Einbruchs. Dass Wolken auch Trägerinnen von potentiell gefährlichen Wassermassen und elektrischer Ladung sind, die sich zwangsläufig auch irgendwann entladen müssen, ist ein oft vergessener Aspekt, der sich nicht so recht in die romantisierende Symbolik der ephemeren Wolkenkörper fügen möchte.

Während Verbindungen, Übergänge, Schwellen und andere Nahtstellen zwischen distinkten Sphären als Grundlage einer jeden kulturtechnischen Auseinandersetzung gelten können, sind sie bei weitem nicht immer friedlich, sondern allzu oft auch Akte von symbolischer oder realer Gewalt, die auf mehreren Ebenen geschehen kann. Sichtbar wird diese Gewalt dann meist im Moment des Übertritts, der sich bildlich im Trompe-l'Œil, dem Motiv, dass das Übertreten selbst ausstellt, niederschlägt. Lanzen oder Nadeln, die durchbohren, aufgeschlitzte Seiten sowie aufgebrochene Bildfelder lassen die Vermutung zu, dass ein Moment des Übertritts nicht ohne die Zerstörung des verlassenen Parts möglich ist. Dass Wolken nicht nur als friedliche Symbole des Entzugs von (visuellen) Regimen, sondern ebenfalls als Verstärkerinnen der göttlichen Hegemonie gelesen werden können, zeigt eine weitere Ambivalenz dieser Phänomene auf.

---

19 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 6.
20 Damisch: Theorie der Wolke, S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wolken und Architektur

Der luftigen Metapher der Wolken steht die Architektur gegenüber, da sie Ausdruck von Stabilität und einem schrittweisen Aufbau ist. Was in Brunelleschis Experimenten bereits als Gegenspielerinnen auftaucht, nämlich die unbewegliche Architektur, die sich so bereitwillig und nahtlos in das zentralperspektivische System einfügt, versus die störrische amorphe Wolke, fällt in einer Medienarchäologie des Digitalen in eins. Wolken als *Clouds* sind hier gleichzeitig Netzwerk *und* Architektur, amorph und dezentralisiert *und* rückführbar auf sehr stabile Bunkerarchitekturen.[21]

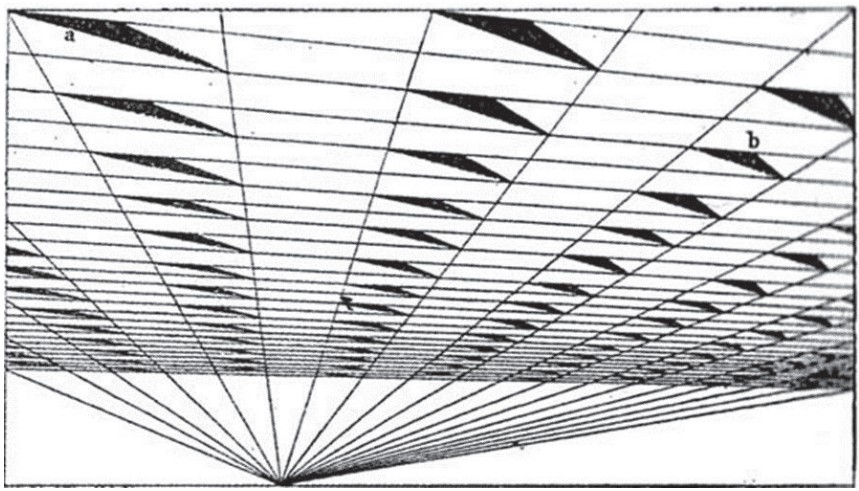

Abb. 55

Im Gegensatz von Wolken und Architekturen der Zentralperspektive prallen darüber hinaus zwei verschiedene mathematische Systeme aufeinander. Zentralperspektive bezeichnet zunächst einmal schlichtweg die Anwendung der euklidischen Geometrie auf den Bildraum. Wolken hingegen lassen sich mit dieser Art von Geometrie nicht fassen. Der britische Maler und Kunsttheoretiker John Ruskin versuchte dies im 19. Jahrhundert, indem er Möglichkeiten zu einer Modellierung der Position der Wolken am Himmel entwarf, die ihrerseits wiederum auf dem zentralperspektivischen Modell beruhten

21 Siehe hierzu Hu: Prehistory of Cloud, S. 79–110, und Monika Dommann/Hannes Rickli/Max Stadler (Hrsg.): Data Centers. Edges of a Wired Nation, Zürich 2020.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Abb. 55). Ruskin übersetzte die schachbrettartige Rasterung des Bodens nun auch in den Himmel, also gerade den Bereich, der sich bei Brunelleschi dieser Vereinnahmung entzog. Was an dieser Darstellung allerdings erstaunt, ist die erneute Abwesenheit der Wolken. Ihnen wird ein Ort und eine Größe zugewiesen, sie sind schematisch als Dreiecke (in anderen Abbildungen als Ellipsen, Rechtecke, Ellipsen in Rechtecken) vorhanden und spannen sich in den Rauten des Gitternetzes auf. Als Wolkenform tauchen sie allerdings nicht auf. Um in einem geometrischen Gitternetz Platz zu finden, mussten die Wolken ihrer amorphen Form entledigt und schematisiert werden.

Nach Leonardos Definition sind Wolken Körper, sie nehmen also einen Raum ein, ohne dabei allerdings eine Oberfläche zu haben. Bei Ruskin hingegen scheinen sie nur Fläche – oder in anderen Beispielen: Linien – zu sein. Diese Eigenschaft, gerade nicht mit den gängigen Mitteln der Geometrie beschreib- und berechenbar zu sein, ließ sich erst mit Benoit Mandelbrots Fraktalgeometrie in den 1970er Jahren lösen.[22] Wolken sind somit auch immer ein Aushandlungsort der jeweiligen Wissenschaftsformen und der Medien, die sie schreiben oder in erster Linie beschreibbar machen: »Vor allem aber hat sich die Wolke als Probe und Kriterium für die Materialität, für die technischen Bedingungen unterschiedlicher – analoger und digitaler – Medien erwiesen.«[23] Als solche Probe untersucht der amerikanische Kulturwissenschaftler und ehemalige Netzwerktechniker Tung-Hui Hu in seiner *Prehistory of the Cloud* die materiellen Grundstrukturen der digitalen Cloud-Speichersysteme.[24] Während der verklärende Begriff der Cloud ein ephemeres und amorphes Phänomen evoziert, das sich stetig im Werden und Vergehen befindet, sind die materiellen Grundlagen der Cloud erneut ein Netzwerk aus Knoten*punkten* und Verbindungs*linien*.

Wolken in Intarsien

Intarsien sind ein Bildmedium, das stark auf Linien, Kanten und Konturen basiert, mit ihnen operiert und in diesem Sinne seine Verbindung zur zentralperspektivischen Methode offenbart. Die Schwierigkeit, die sich der Darstellung eines amorphen Objekts innerhalb dieses Darstellungssystems stellt, wurde anhand von Brunelleschis Experimenten sichtbar. In den Gemäl-

22 Kittler: Optische Medien, S. 40.
23 Engell/Siegert/Vogl: Editorial, S. 7.
24 Hu: Prehistory of Cloud, hier besonders S. 1–36 und 79–110.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 56

detafeln der Idealstädte treten die Wolken als Unterstützerinnen des Rastermusters des Bodens auf und stellen eine Projektion der Transversallinien in den unmarkierten Raum des Himmels dar. Wie verhält es sich also in den Intarsien? Welche Formen und Funktionen erfüllen die Wolken dort? In der Verkündigungsszene in Santa Maria del Fiore in Florenz, verfertigt von Guiliano da Maiano, sieht man den Innenhof eines Palastes der sich auf drei Bildfelder verteilt, die von dreidimensional ausgeformten Säulen getrennt werden (Abb. 56).[25] Während das linke Feld einzig die Architektur mit mehreren Rundbögen zeigt, ist der Engel der Verkündigung mittig und im Profil in der mittleren Tafel platziert, und Maria sitzt am rechten Rand des rechten Feldes auf einer Kastenbank. Maria und der Engel befinden sich in einer Unterführung, die von zwei Säulen getragen wird, die sich fast exakt auf derselben Höhe wie die dreidimensionalen Säulen der Bildunterteilung befinden. Zwischen Säulen und Wänden wird die Unterführung von Rundbögen getragen. An den oberen Rändern der Paneele ist eine kassettierte Decke des Säulengangs angedeutet. Hinter diesem Säulengang befindet sich ein großzügiger Innenhof mit

25 Grave verweist ebenfalls auf die strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Berliner Tafel und der Verkündigungs-Intarsie; siehe Grave: Architekturen des Sehens, S. 184–191.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rundgang und Rundbögen an der linken und hinteren Seite. Der hintere Teil des Rundgangs schließt mit einer Balustrade ab, auf der sich offensichtlich – ein Stockwerk über Gabriel und Maria – eine Terrasse mit Zypressen befindet. Hier öffnet sich die verwinkelte Architektur hin zum Himmel und zum eigentlichen Fokus dieses Abschnitts. Der Himmel und die Wolken sind nur auf einem kleinen Teil des mittleren und rechten Paneels zu sehen. Anstelle eines offenen und weiten Eindrucks wirkt dieser Teil der Wandtafel beschränkt und eingeengt, da der Himmel hier jeweils von allen vier Seiten durch die Architektur begrenzt wird. Von unten ragen jeweils die Zypressen sowie Gabriels Lilie in den Himmel hinein, weiterhin wird die Himmelsfläche diagonal durch die Taube und den Strahl des Heiligen Geistes durchschnitten. Die Darstellung des Himmels macht sich die horizontale Maserung des Holzes zunutze. Hier wurde ein blaues Pigment in Abstufungen aufgetragen, sodass der Himmel nach oben hin dunkler und intensiver in der Farbgebung wird, bevor er dann an den Rundbogen derjenigen Unterführung stößt, in der Gabriel und Maria platziert sind. Die Wolken sitzen vereinzelt auf dem Himmel. An der Unterseite sind sie dunkler und flach, während sie nach oben hin heller werden und aufgebauscht sind. Ähnlich wie die Wolken der Idealstädte haben sie eine eher längliche als hohe Form, bilden allerdings keine erkennbaren horizontalen Linien oder Verbindungen. Diese Wolken können von daher nicht als Fortführung des Linienrasters des Bodens – das in der Aufsicht der Perspektive auch vollkommen verborgen bleibt – verstanden werden. Die Wolken verweigern sich auch den anderen Prinzipien der Perspektive, die besagen, dass Gegenstände, die weiter entfernt sind, kleiner und unschärfer werden. Unschärfe ist ein Darstellungsprinzip, das der Intarsie diametral entgegengesetzt und somit von ihr kaum realisierbar ist. Die Wolken, die sich näher am Horizont und damit weiter entfernt befinden sollten, sind immer noch genauso klar umrissen wie jene, die sich räumlich näher an der Szenerie verorten. Die Wolken variieren zwar leicht in ihrer Größe und werden tendenziell zum Horizont hin kleiner, lassen aber keine graduellen Abstufungen erkennen. Aus diesem Umstand rührt die Formulierung, dass die Wolken *auf* dem Himmel, also auf der Bildfläche sitzen anstatt *im* Raum des Himmels. Erneut zeigt sich hier, dass die Bildkomposition von Intarsien eher einer Betonung der Fläche als des Raumes folgt. Mit dieser Betonung geht eine Selbstreferenz des Bildes als Fläche und materielles Ding innerhalb eines speziellen Raumgefüges einher. Die Wolken fungieren hier als hybride Operatoren, die die Fläche das Bildträgers mit der Räumlichkeit der Bildillusion verschränken.

Was der Himmel, oder eher gesagt dasjenige Bildfeld, das der Himmel besetzt, hier zu leisten vermag, ist ein Moment der Dynamisierung und – in

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Worten dieser Arbeit – Belebung einer ansonsten starren und unbelebten Szenerie. Bis auf Gabriel und Maria befinden sich sämtliche belebten Bildobjekte, wie die Zypressen und die Taube, im Bereich des Himmels, der somit einen Gegenpol zu den starren Architekturen einnimmt, die den Großteil der Wandtafeln ausfüllen. Auch Gabriels Lilie ragt in dieses Feld hinein und wird gedoppelt als Bild im Bild, als Intarsie in der Intarsie, die sich als Ornament auf Marias Kastensitz befindet.

Die Architekturen, die Gabriel und Maria umgeben, sind sowohl farblich als auch in ihrer Textur eher homogen gestaltet. Die Wände erscheinen glatt und sind größtenteils in einem ähnlichen Hellbraun gehalten. Dazu stellen das Blau des Himmels und das Grün der texturierten Zypressen einen starken Gegensatz dar. Die größten Kontraste bilden hier vergitterte und offene Fenster, die ebenfalls Rundbögen aufweisen und wie dunkle Löcher in die Wandflächen eingesetzt sind. Allerdings scheinen sie nur angedeutet; sieht man sie frontal, werden sie von den bildtrennenden Säulen verdeckt, sieht man sie von der Seite, ist der Winkel so spitz, dass sie fast zu einem Schlitz verkommen. Sie scheinen zum einen als visuelle Auflockerung der Wände zu fungieren, zum anderen exemplifizieren sie auch das Prinzip des Durchbruchs und der Schwelle, das den Intarsien im Allgemeinen und dieser Darstellung im Speziellen inhärent ist. Jede Wand, so scheinen die Fenster anzudeuten, beinhaltet ebenfalls die Möglichkeit ihres eigenen Übertretens oder Durchbrechens. Das vielfältige Vorkommen dieser vertikalen Flächen stellt weitere Verdoppelungen der Bildfläche dar. Wenn nun diese Flächen durchbrochen werden, um wiederum dahinter eine Fläche mit Durchbruch usw. sichtbar werden zu lassen, befindet man sich zum einen in einer rekursiven Darstellung, zum anderen kommentieren diese Verschachtelungen die eigentliche Bildfläche und damit die Bedingungen von Darstellbarkeit an sich. Als gerahmter Durchbruch wird Darstellbarkeit hier als Verschränkung zwischen den materiellen Bedingungen und den symbolischen Operationen, zwischen Fläche und Raum sowie Ding und Zeichen inszeniert. Dass die Wandpaneele als Ganzes noch einmal von Säulen unterteilt und eingerahmt werden, die fast identisch sind mit den bildinternen Säulen, verlagert diese Operationen der Rahmung in den Realraum der Betrachter*innen und situiert das Bild innerhalb eines Gefüges aus Raum, Architektur und Bild. Das Herausragen des Bildes in den Realraum hinein wurde von Baudrillard als eine grundlegende Eigenschaft des Trompe-l'Œils benannt.[26] Im Übertreten

26 Vgl. Baudrillard: The Trompe-l'Oeil, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Vermischen der Bereiche wird diese Eigenschaft in Intarsien allerdings auf das gesamte Bild ausgeweitet, ob es nun klassische Trompe-l'Œils zeigt oder eben nicht.

Ein gänzlich anderes Beispiel, sowohl qualitativ als auch stilistisch, bietet die Giovanbattista del Cervelliera zugeschriebene Tafel (Abb. 17). Mittelpunkt ist hier ein Torbogen, der nach oben in einer Ruine endet. Links und rechts wird der Bogen von jeweils zwei Sockeln flankiert, auf denen sich allerdings nur auf der linken Seite Säulen befinden. Auf dem offenen Platz vor dem Bogen kämpfen zwei Löwen. Im Hintergrund sind zwei Türme rechts neben dem Bogen und ein Gebäude mit Kuppel links neben den Säulen angedeutet, allerdings fällt es schwer, eine genaue Situierung der Ebenen vorzunehmen. Im Gegensatz zu den Paneelen der da-Maiano-Brüder findet sich hier keine klare Einteilung in Vorder-, Mittel- oder Hintergrund (mehr) und sind auch keine genau nachvollziehbaren Perspektivlinien auszumachen. Das Gerüst der Zentralperspektive scheint hier nicht mehr befolgt zu werden und sich in Auflösung zu befinden. Besonders zeigt sich dieser Umstand an den Architekturresten links und rechts des Bogens, die zwar verschiedene Ebenen besetzen und miteinander verbinden, aber keinen kohärenten Raum bilden. Am ehesten erfüllt noch der Bogen das Prinzip eines gestaffelten Raumes, da sich hier im Durchblick noch zwei weitere identisch gestaltete Bögen zeigen, die letztendlich den Blick auf eine Miniatur-Küstenlandschaft freigeben. Dass eine Raumordnung im Sinne einer Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu bröckeln beginnt, zeigt der mittlere Torbogen, der analog zu den Steinen auf dem vorderen Bogen ein Loch aufweist. Architektur ist mit dieser Tafel kein Garant mehr für Geradlinigkeit und einen geordneten Raum, oder anders: Die Architektur untergräbt hier geradezu eine mimetische Raumerfassung und sorgt eher für eine Destabilisierung eines homogenen dreidimensionalen Raumes.

Wenn nun also die Architektur als Gegenspielerin zur Wolke instabil wird, wie wirkt sich das auf die Darstellung der Wolken aus? In den bisherigen Beispielen wurden Wolken als flüchtige, amorphe und dynamische Objekte beschrieben, die gerade deswegen keinen Ort in den Rastern der Zentralperspektive haben. Während die Architektur in der Tafel del Cervellieras sich nun mehr an der Fläche als am Raum als Darstellungsbereich orientiert, so werden die Wolken und mit ihnen die Sonne und zwei Vogelschwärme an den oberen Rand der Tafel verbannt. In fast kindlicher Manier sind hier diese Himmelskörper dargestellt: Die Sonne besteht aus einer Scheibe mit Strahlenkranz und die Vögel sehen aus wie kleine Kreuzchen. Die Wolken wurden unterschiedlich dargestellt, rechts von der Sonne ist eine runde, blau

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eingefärbte Wolke platziert, rechts davon sowie links der Sonne befinden sich noch insgesamt drei Wolken in Wellenform, die unteren davon in einem relativ dunklen Farbton.

Die gesamte Komposition präsentiert sich hier als eine Abkehr von Symmetrie und einer klar hintereinander geschalteten Raumaufteilung. Damit einher geht eine Betonung der Bildtafel als Fläche mit unterschiedlichen Aushandlungen von Höhen und Tiefen anstelle einer Betonung des perspektivischen Raumes. Die vorher beschriebene Dichotomie zwischen statischer Architektur mit klaren, zumeist orthogonalen Linien und den flüchtigen Wolken als Antagonistinnen findet sich hier – wenn auch ins Gegenteil verkehrt – erneut bestätigt. Je poröser die Architektur, so könnte man sagen, desto dringender scheint die Notwendigkeit, Flüchtiges zu verfestigen und in simple geometrische Formen zu bringen. Sowohl die Wolken als auch der Strahlenkranz der Sonne wirken wie einem Baukasten für Kinder entnommen und zusammengesteckt. Die Reduktion der Wolken auf eine klare geometrische Form erfüllt ebenso wie die unverbundene Architektur eine Funktion des dezidiert A-Mimetischen. Es treten die Bedingungen des Entstehens der Intarsie, das Schneiden sowie die Materialität des Holzes hervor, was sich am gehäuften Auftreten der Späneholzmarmorierung zeigt, die an den Pilastern und Sockeln des Bogens sowie den Sockeln der Säulen im Vordergrund erkennbar sind. Mit der Betonung der Form eines ansonsten unförmigen Gegenstands im Medium der Intarsie zeigt sich ebenfalls der Umstand, dass jeder Linie, jeder Kontur ein Schnitt vorausgeht. Damisch formuliert diese Bedingung für die Malerei:

> Geht die Darstellung des luftigen Elements, wie der Wolken, dieser ›Körper ohne Oberfläche‹, wie Leonardo sie nennen wird, nicht über die Mittel der Linearperspektive hinaus, die als konstitutive Regel nur funktionieren kann, wenn sie aus ihrem Feld alles ausschließt, was ihrer Jurisdiktion entgeht? Und wie auch, Zug für Zug, *trait pour trait*, einen Körper darstellen, der keine Konturen hat?[27]

Der Zug in den Intarsien ist immer auch gleichzeitig ein Kraft- und Gewaltakt, ein Zerteilen und Einziehen von Differenzen, die sich, noch stärker als in der der Malerei, in tatsächlich physischen Spaltungen äußert. In den Intarsien wird die Wolke notgedrungen zu einem Körper *mit (Ober-)Fläche*, wenn sie überhaupt sichtbar sein will, da jeder Körper eine Kontur haben muss, um darstellbar zu sein. Fast ausschließlich die einzige Darstellungsmöglichkeit findet hier über Konturen, Linien und Schnitte statt, mit Ausnahme der

27 Damisch: Ursprung der Perspektive, S. 111.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nutzung der Eigenmaterialität des Holzes. Als Möglichkeit eines hybriden Objekts zeigen sich die Wolken, die sich auf der rechten Seite unter dem Vogelschwarm befinden. Als Einbettungen desselben Holzes ineinander, ohne farbliche Änderungen oder sonstige Bearbeitungen, sind sie nahezu unsichtbar und fügen sich fast nahtlos in den Himmel ein – fast, wenn nicht die Intarsien gerade die Medien der Naht und des Schnittes wären. Auch ihre Form ist eine völlig andere als diejenige der prominenten Wolken in der Mitte der Darstellung. Es wäre sogar nicht ganz auszuschließen, dass es sich hier um Unregelmäßigkeiten im Holz selbst handelt, die genutzt wurden.

Diese verschiedenartigen Möglichkeiten der Darstellung führen vielleicht zu unterschiedlichen Lesarten oder Bedeutungsangeboten der Bildobjekte. Einerseits werden uns aufgrund ihres Kontrastes und einer klar umrissenen Form gut sichtbare Objekte dargeboten, die allerdings als Wolken kaum zu identifizieren sind. Andererseits befinden sich auf derselben Bildfläche kaum erkennbare und dadurch umso näher an der Natur der Wolken befindliche Objekte, die für diese größere Nähe allerdings den Preis der Sichtbarkeit bezahlen.

Wolken, so scheint uns diese einfache Tafel mit Einlegungen zu zeigen, sind in Intarsien durchaus ambivalente Objekte, die zum einen Blaupausen für ihre eigene Darstellung sowie Möglichkeiten der Darstellung in den Intarsien überhaupt liefern. Sind die Wolken als Bildobjekte klar erkennbar, verlieren sie die Eigenschaften der amorphen Wolkigkeit; sind sie gerade so angedeutet, scheinen sie sich im Hintergrund aufzulösen und sind nur noch gerade so sichtbar. Wenn gilt, dass »Intarsienkunst und Perspektive [...] bisweilen geradezu zu Synonymen«[28] werden, wie Grave und Damisch vertreten, und die Zentralperspektive Wolken kategorisch ausschließt, so stellt dieses Kapitel den Versuch dar, dieser Unmöglichkeit der Darstellung zu folgen. Die Bemühungen der Intarsien, ein Bildobjekt aufzurufen, das sich den eigenen Möglichkeiten der Darstellung kategorisch verweigert, mündet in einem Changieren zwischen Sichtbarkeit und den an ihren Rändern ausfransenden Eigenschaften der Wolke. In diesem Sinne ließe sich vielleicht den Wolken gerade in ihrem Verschwinden und Auflösen im Hintergrund eine exzessive Mimesis unterstellen. Das Trompe-l'Œil der Wolke bestünde dann nicht in ihren Übertretungen und der Dissimulation von Bildfläche und Raum, sondern ganz in der Auflösung ihrer Form.[29]

28 Grave: Architekturen des Sehens, S. 188.
29 Für diesen Hinweis danke ich Eva-Maria Gillich.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Folgenden wird diese Dissimulation der bildinternen Grenzen, die zuerst aufgerufen und dann untergraben werden müssen, auf einem höchst materiellen Level beschrieben. Mit den Rahmen der intarsierten Bildfelder wird ein Gegenstand untersucht, der zum einen die Bedingung für die Trompe-l'Œils und zum anderen selbst ein Trompe-l'Œil darstellt.

https://doi.org/10.5771/9783968580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Heiligenfiguren[1] – 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Grundsatze. – 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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]eprésenter« 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 beschäftig sich in seiner Abhandlung *Die Wahrheit in der Malerei* mit dem Rahmen. Derrida legt hier eine dekonstruktive Re-Lektüre 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 wurden[20]:

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 bildexternen 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 haben[23]. 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/Siegert (Hrsg.): Exzessive Mimesis, S. 223–244; Elkins: Poetics of Perspective.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 57

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 58

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 schlitzartig wirkenden Fenstern sowie Bögen und Arkaden. Was uns durch die Materialverwendung als glatte, ebenmäßige 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 großse 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 loslösbares 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 59

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, wenngleich dieses recht einfach in Form einer nicht näher bestimmbaren 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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: Raumgreifend 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 gleichzeig 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-, bezw. 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 Ahnenbildschränkchen, die kulturellen Zwecken dienten«[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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 verbunden[42]) 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 Abgeschiedenheit 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Porträtjuwelen 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.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 aktualer 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, jahrtausendealt 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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 vielteiligen 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 allesamt 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.

https://doi.org/10.5771/9783666580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.*

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Literaturverzeichnis

Adam, Hans: Intarsien. Werkstoff, Formgestaltung, Technik, Stuttgart 1971.

Alaimo, Stacy/Hekman, Susan: Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory, in: Dies. (Hrsg.): Material Feminisms, Bloomington 2008, S. 1–19.

Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2011.

Allen, Joanne: Wood knots. Interlacing intarsia patterns in the Renaissance choir stalls of San Zaccaria in Venice, in: Faietti, Marzia/Wolf, Gerhard (Hrsg.): Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea, Firenze 2012, S. 116–133.

Althoff, Sebastian/Linseisen, Elisa/Müller, Maja-Lisa/Winter, Franziska: Editorial: Re/Dissolving Mimesis, in: dies. (Hrsg.): Re/Dissolving Mimesis, Paderborn 2020, S. 15–30.

Aristoteles: Metaphysik. Schriften zur ersten Philosophie, Stuttgart 2019.

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

Balke, Friedrich: Mimesis zur Einführung, Hamburg 2018.

Bambach, Carmen: Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300–1600, Cambridge 1999.

Barad, Karen: 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.

—: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken, Berlin 2012.

—: Verschränkungen, Berlin 2015.

Bätzner, Nike: Lachende Leoparde und gewendete Gemälde. Über die Rolle des Trompe-l'Œil in den Wunderkammern, in: Helga Lutz/Bernhard Siegert(Hrsg.): Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Differenz, München 2020, S. 223–244.

Baudrillard, Jean: The Trompe-l'Oeil, in: Bryson, Norman (Hrsg.): Calligram. Essays in New Art History from France, Cambridge 1988, S. 53–62.

—: das trompe-l'œil oder die verzauberte simulation, in: ders.: Von der Verführung, München 1992, S. 86–95.

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

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

Blümle, Claudia: Der Glanz der Seide. Gemalte Bildvorhänge zwischen Haptik und Visualität, in: Zürn, Tina/Haug, Steffen/Helbig, Thomas (Hrsg.): Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, Paderborn 2019, S. 51–71.

—: Schauspiele des Halbversteckten. Eine Bildgeschichte des gemalten Vorhangs, Paderborn 2025.

https://doi.org/10.5771/9783666560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Boehm, Gottfried: 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.

—: (Hrsg.): Was ist ein Bild?, Paderborn 2006.

—: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: ders./Burioni, Matteo (Hrsg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, Paderborn 2012, S. 29–92.

Brizzi, Giovanni: Il coro intarsiato dell' Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, Cinelli Balsamo 1989.

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

Clüver, Claudius: Würfel, Karten und Bretter. Materielle Elemente von Spielen und der Begriff der Spielform, in: Navigationen 20 (2020), H. 1, S. 35–52.

Collodi, Carlo: Pinocchio, Zürich 2003.

Cramer, Florian: What is ›Post-Digital‹?, in: ARPJA 3 (2014), H. 1, S. 11–24.

Crowley, Patrick R.: Parrhasius' Curtain, or, a Media Archaeology of a Metapainting, in: Michelakēs, Pantelēs (Hrsg.): Classics and Media Theory, Oxford 2020, S. 211–236.

DaCosta Kaufmann, Thomas/Roehrig Kaufmann, Virginia: 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.

Damisch, Hubert: La peinture est une vrai trois, in: ders. : Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture, Paris 1984, S. 275–305.

—: Der Ursprung der Perspektive, Zürich/Berlin 2010.

—: Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei Zürich/Berlin 2013.

Deleuze, Gilles: Woran erkennt man den Strukturalismus?, Berlin 1992.

Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 2008.

Dommann, Monika/Rickli, Hannes/Stadler, Max (Hrsg.): Data Centers. Edges of a Wired Nation, Zürich 2020.

Dubois, Monique: Zentralperspektive in der florentinischen Kunstpraxis des 15. Jahrhunderts, Petersberg 2010.

Eickhoff, Hajo: Himmelsthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens, München/Wien 1993.

Elcott, Noam Milgrom: Artificial Darkness. An Obscure History of Modern Art and Media, Chicago/London 2016.

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

Elkins, James: The Poetics of Perspective, Ithaca 1994.

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erffa, Hans Martin von/Josef Greber: Einlegearbeit, in: Augustyn, Wolfgang/Wirth, Karl-August/Gall, Ernst/Heydenreich, Ludwig H. (Hrsg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, München 1958, Sp. 987–1006.

Feldhaus, Franz Maria: Die Säge. Ein Rückblick auf vier Jahrtausende, Berlin/Remscheid 1921.

Filter, Leon: Biegen, Berlin 2014.

Flade, Helmut: Der Werkstoff und die Technik, in: ders.: Intarsia. Europäische Einlegekunst aus 6 Jahrhunderten, Dresden 1986, S. 379–409.

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

Gall, Ernst: Chor, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 556–567.

Ganz, David: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen, 1580–1700, Petersberg 2003.

—: Schriftgeschichten. Das Trompe-l'Œil in italienischen Inkunabeldrucken. in: Lutz, Helga/Siegert, Bernhard (Hrsg.): Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Differenz, München 2020, S. 75–98.

Ganz, David/Thürlemann, Felix: Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder, in: dies. (Hrsg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 7–40.

Geimer, Peter: Fliegen. Ein Portrait, Berlin 2018.

Gibson, James Jerome: Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung, München 1982.

Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt am Main 1982.

Gludovatz, Karin: Kunststück Fliege. Produktive Bildstörung um 1400, in: Lutz, Helga/Siegert, Bernhard (Hrsg.): Exzessive der Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Differenz, München 2020, S. 49–74.

—: Klappen. Zur Topologie des Bildes in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, unveröffentlichtes Manusript.

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

Grave, Johannes: Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015.

Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Die Kunst des Lesens. Lesemöbel und Leseverhalten vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1989.

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

te Heesen, Anke/Michels, Anette (Hrsg.): Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin 2012.

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

Heidegger, Martin: Das Ding, in: ders.: Vorträge und Aufsätze, Frankfurt am Main 2000, S. 164–184.

Heider, Fritz: Ding und Medium, Berlin 2005.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hennion, Antoine: Offene Objekte, offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2011), H. 1, S. 93–109.

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

Hessler, Christiane: Dead Men Talking: The Studiolo of Urbino. A Duke in Mourning and the Petrarchan Tradition, in: Enenkel, Karl A. E./Göttler, Christine (Hrsg.): Solitudo. Spaces, places, and times of solitude in late medieval and early modern cultures, Leiden/Boston 2018, S. 365–404.

Hoffmann, Miriam/Schwertfeger, Susanne: Die Fliege an der Wand. Von illusionistischen Insekten und dem kontemplativen Mehrwert der getäuschten Sinne, in: Tierstudien 11 (2017), S. 49–60.

Hu, Tung-Hui: A Prehistory of the Cloud, Cambridge, MA 2015.

Jacobs, Lynn F.: Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park 2012.

Joselit, David: Nach Kunst, Köln 2016.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X, Frankfurt am Main 2018.

Keck, Linda: Zwei Fliegen. Zum Stand der Dinge im Stillleben, in: Tierstudien 11 (2017), S. 61–68.

Kemp, Cornelia: Fliege, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IX, Stuttgart 1997, Sp. 1196–1221.

Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240.

Kittler, Friedrich: Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2011.

Klatt, Erich/Himmelheber, Georg: Die Konstruktion alter Möbel. Form und Technik im Wandel der Stilarten, Stuttgart 1982.

Klose, Alexander: Das Container-Prinzip. Wie eine Box unser Denken verändert, Hamburg 2009.

Koos, Marianne: Medien des Entbergens. Zur Materialität und Agentialität von Porträtjuwelen der Renaissance, in: Jan Stellmann/Daniela Wagner (Hrsg.): Materialität und Medialität. Grundbedingungen einer anderen Ästhetik in der Vormoderne, Berlin/Boston 2023, S. 51–82.

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

Kossatz, Gert: Der Kunst der Intarsia, Dresden 1954.

Krämer, Sybille: Graphism and Flatness: The Line as Mediator between Time and Space, Intuition and Concept, in: Faietti, Marzi/Wolf, Gerhard (Hrsg.): The Power of Line, München 2016, S. 10–17.

Krajewski, Markus: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900, Frankfurt am Main 2006.

Krauss, Rosalind: Grids, in: October 9 (1979), S. 50–64.

Kühtreiber, Thomas/Schlie, Heike: Holz als Geschichtsstoff: Das Materielle in den Dingkulturen, in: MEMO Medieval and Early Modern Material Culture Online 1 (2017), S. 1–11.

https://doi.org/10.5771/9783966580406 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Latour, Bruno: Ein Türschließer streikt, in: ders.: Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Berlin 1996, S. 62–83.

—: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main 2008.

Lebensztejn, Jean-Claude: Pygmalion, Berlin 2016.

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

—: How materials make meaning, in: Netherlands Yearbook for History of Art 62 (2012), S. 6–27.

Levinson, Marc: The Box. How the shipping container made the world smaller and the world economy bigger, Princeton 2006.

Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977.

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

Lueger, Otto (Hrsg.): Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften, Stuttgart/Leipzig 1907.

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

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

Luzzatto, Gino: An economic history of Italy from the fall of the Roman Empire to the beginning of the sixteenth century, London 1961.

Manetti, Antonio: Die Novelle vom dicken Holzschnitzer, Berlin 2012.

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

—: Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 7 (2016), H. 1, S. 75–97.

Mauriès, Patrick: Trompe-l'œil. Das getäuschte Auge, Köln 1998.

Mauss, Marcel: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2, Wiesbaden 2010.

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

—: Blättern, in: Christians, Heiko/Bickenbach, Matthias/Wegmann, Nikolaus (Hrsg.) Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 135–148.

—: Medien des Lesens, in: Parr, Rolf/Honold, Alexander (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Berlin/Boston 2018, S. 103–122.

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

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Müller, Maja-Lisa: Split Images: Cultural Techniques of Separation and Combination, in: Althoff, Sebastian/Linseisen, Elisa/dies./Winter, Franziska (Hrsg.): Re/Dissolving Mimesis, Paderborn 2020, S. 103–126.

Musil, Robert: Tür und Tor, in: der.: 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.

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

Ovid: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen, Zürich 1994.

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ›symbolische Form‹, in: Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon (Hrsg.): Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1980, S. 99–167.

Pastoureau, Michel: Introduction à la Symbolique Médiévale du Bois, in: ders.: L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge, Paris 1993, S. 25–40.

Peters, John Durham: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago/London 2016.

Pichler, Wolfram: Ring und Verschlingung. Gedanken über einen ›corpo nato della prospettiva di Leonardo Vinci‹, in: Faietti, Marzi/Wolf, Gerhard (Hrsg.): Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea, Firenze 2012, S. 30–51.

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

Platon: Der Staat, in: Platons Werke, Stuttgart 1855.

Plinius Secundus der Ältere: Naturkunde, o.O. 2013.

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

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

Raggio, Olga: The Gubbio Studiolo and Its Conservation. Vol. 1: Federico da Montefeltro's Palace at Gubbio and Its Studiolo, New York 1999.

Raggio, Olga/Wilmering, Antoine M.: The Liberal Arts Studio from the Ducal Palace in Gubbio, in: The Metropolitan Museum of Arts Bulletin 53 (1996), H. 4, S. 1–58

Randolph, W. B.: Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth-century Art, New Haven 2014.

Ranum, Orest: Refugien der Intimität, in: Ariès, Philippe (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 3, Frankfurt am Main 1991, S. 212–267.

Rauch, Angelika/Kittlitz, Rose von: ›Brunnen am laufenden Band‹. Serienproduktion bei italienischen Intarsien des 15. Jahrhunderts, in: Restauro. Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung (1997), H. 6, S. 394–397.

Reichenbecher, Franziska/Schabacher, Gabriele (Hrsg.): Medien des Gatekeeping. Akteure, Architekturen, Prozesse, Bielefeld 2025.

Riese, Brigitte: Seemanns Lexikon der Ikonografie, Leipzig 2007.

Rohark, Thomas: Intarsien. Entwicklung eines Bildmediums in der italienischen Renaissance, Göttingen 2007.

Rudy, Kathryn M.: Sewing the Body of Christ: Eucharist Wafer Souvenirs Stitched into Fifteenth-Century Manuscripts, primarily in the Netherlands, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 8 (2016), H. 1, S. 1–47.

https://doi.org/10.5771/9783968580406 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtete und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt am Main 1860.

Serres, Michel: Die Legende der Engel, Frankfurt am Main 1995.

Shapiro, Meyer: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 253–274.

Siegert, Bernhard: (Nicht) Am Ort. Zum Raster als Kulturtechnik, in: Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 3 (2003), S. 93–104.

—: Die Geburt der Literatur aus dem Rauschen der Kanäle. Zur Poetik der phatischen Funktion, in: Franz, Michael/Schäffner, Wolfgang/ders./Stockhammer, Robert (Hrsg.): Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie, Berlin 2007, S. 5–41.

—: Türen. Zur Materialität des Symbolischen, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik 1 (2010), H. 1, S. 151–170.

—: Die Leiche in der Wachsfigur. Exzesse der Mimesis in Kunst, Wissenschaft und Medien, in: Geimer, Peter (Hrsg.): UnTot. Existenzen zwischen Leben und Leblosigkeit, Berlin 2014, S. 116–135.

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

—: Vehikel der Objektgenese. Joris Hoefnagels prozessuale Trompe-l'Œils, in: Lutz, Helga/ders. (Hrsg.): Exzessive Mimesis. Trompe-l'Œils und andere Überschreitungen der ästhetischen Differenz, München 2020, S. 197–222.

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

Siegler, Martin: Things in Cases. Zur Existenzweise von Notfalldingen, in: Bartz, Christina/Kaerlein, Timo/Miggelbrink, Monique/Neubert, Christoph (Hrsg.): Gehäuse. Mediale Einkapselungen, Paderborn 2017, S. 291–304.

Simmel, Georg: 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.

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

Spoerhase, Carlos: Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy), Göttingen 2016.

Sprenger, Florian: Epistemologien des Umgebens, Bielefeld 2019.

Stoichita, Victor I.: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

—: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München/Paderborn 2011.

Stratmann-Döhler, Rosemarie: Möbel, Intarsie und Rahmen, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Glas, Keramik und Porzellan, Möbel, Intarsie und Rahmen, Lackkunst, Leder, Stuttgart 1997, S. 135–210.

Sturm, Heribert: Egerer Reliefintarsien, München 1961.

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

Teja Bach, Friedrich: Filippo Brunelleschi and the Fat Woodcarver. The anthropological experiment of perspective and the paradigm of the picture as inlay, in: Anthropology and Aesthetics 51 (2007), S. 157–174.

—: Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer: Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit, in: ders./Pichler, Wolfram (Hrsg.): Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 63–92.

Ulrich, Antonia: Äffen und NachschAffen, in: kunsttexte.de 2 (2005), S. 1–14.

Uppenkamp, Bettina: Können Möbel Medien sein? Überlegungen zu den italienischen Hochzeitstruhen der Renaissance, in: Hackenschmidt, Sebastian/Engelhorn, Klaus (Hrsg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge, Berlin 2011, S. 47–67.

Urban, Martin: Chorgestühl, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 514–537.

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

—: Das Leben des Brunelleschi und des Alberti, Berlin 2012a.

—: Das Leben des Giuliano da Maiano, Antonio und Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Benedetto da Maiano, Berlin 2012b.

Vetter, Andreas: Hermetische Architektur. Überlegungen zu einer grundsätzlichen Dimension, Paderborn 2019.

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

Vogl, Joseph: Wolkenbotschaft, in: Archiv für Mediengeschichte 5 (2005), S. 69–79.

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

—: Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts, Berlin 2018.

Wiedemeyer, Nina: Buchfalten. Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher, Weimar 2014.

Wilmering, Antoine M.: The Gubbio Studiolo and its Conservation. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of the Gubbio Studiolo, New York 1999, S. 66–67.

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

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Zaunschirm, Thomas: Affe und Papagei – Mimesis und Sprache in der Kunst, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes 1 (1984), H. 4, S. 14–17.

Zlinszky-Sternegg, Maria/Gottschlig, Franz: Renaissance-Intarsien im alten Ungarn, Budapest 1966.

Internetquellen:

http://emuseum.vassar.edu/objects/2674/the-open-missal?ctx=18324f530e86617703fea7ce95da908d759c7661&idx=117, zuletzt aufgerufen am 10.09.2024.

https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture/entering-the-picture/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study, zuletzt aufgerufen am 10.09.2024.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Sarg, Zedernholz, Einlagen in Holz und Bein, 228 x 53 x 65 cm, Ägypten 12. Dynastie (2000–1800 v. Chr.) New York Metropolitan Museum of Art, aus: Flade 1986, S. 16.

Abb. 2: Spiel, Fayenceeinlagen in Holz, 43 x 13,5 x 9 cm, Ägypten 18. Dynastie (1550–1295 v. Chr.) New York Metropolitan Museum of Art.

Abb. 3: Simone Martini und Lippo Memmi, Verkündigung (Detail), Tempera auf Holz, 1,84m x 2,10m, 1333, Florenz Uffizien.

Abb. 4: Lesepult, Einlagen in Holz, 1350–75, Museo dell'Opera dell Duomo Orvieto, aus: Wilmering 1999, Abb. [2-16].

Abb. 5: Meister mit der Hausmarke, Wrangelschrank, Einlegearbeiten aus Holz, 70 x 1000 x 47 cm, 1566, Münster LWL-Museum für Kunst und Kultur/Hannah Neander.

Abb. 6: André-Charles Boulle, Zwei Kassetten auf Ständern, Boulle-Marketerien aus diversen Materialien (Holz, Schildpatt, Horn, Zinn, Messing, Bronze, Spiegelglas), 156 cm h, ca. 1684–89, Los Angeles The J. Paul Getty Museum.

Abb. 7: Abraham Roentgen, Walderdorff Schreibtisch, Einlagen in Holz, Silber, Perlmutt, Kupfer, Knochen, Bronze, Elfenbein, Stahl und Zinn, 148,5 x 110 x 58,5 cm, 1758–60, Amsterdam Rijksmuseum.

Abb. 8: Antonio Barili, Selbstporträt, Holzeinlegearbeit, 1502, zuletzt im Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien (heute MAK), wo die Tafel im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, aus: Wilmering 1999, Abb. 1-52.

Abb. 9, 10, 33, 34, 49: Fra Giovanni da Verona, Sakristeischrank, Holzeinlegearbeiten, 1519–23, Verona Santa Maria in Organo, eigene Aufnahme.

Abb. 11: Illustration Holzschnittarten, aus: Flade 1986, S. 379.

Abb. 12, 46: Fra Giovanni da Verona, Schrank der Bibliothek, Holzeinlegearbeit, 1502, Monte Oliveto Maggiore, aus: Brizzi 1989, S. 136 Tafel 1 und S. 132.

Abb. 13, 14: Francione und Guiliano da Maiano, Türflügel mit Abbildungen von Dante und Petrarca, Holzeinlegearbeit, 1480, Florenz Palazzo Vecchio, eigene Aufnahme.

Abb. 15: Francione und Guiliano da Maiano, Tür zwischen Sala dei Gigli und Sala dell'Udienza mit Abbildungen von Dante und Petrarca, Holzeinlegearbeit, 1480, Florenz Palazzo Vecchio, aus: Flade 1986, Abb. 34.

Abb. 16: Mattia di Nanni di Stefano, Scipio Africanus, Holzeinlegearbeit, 61,5 x 43,3 cm, 1425–30, New York Metropolitan Museum of Art.

Abb. 17: Giovanbattista del Cervelliera, Tafel mit der Darstellung einer Ruine, Holzeinlegearbeit, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, Pisa Museo dell'Opera del Duomo, eigene Aufnahme.

Abb. 18: Werkstatt des Benedetto und Giuliano da Maiano, Studiolo aus dem Fürstenpalast in Gubbio (Detail), Holzeinlegearbeit, 4,85 x 5,18 x 3,84 m, 1478–82, New York Metropolitan Museum of Art, eigene Aufnahme.

Abb. 19, 21, 22, 52, 53: Werkstatt des Benedetto und Giuliano da Maiano, Studiolo aus dem Fürstenpalast in Gubbio (Detail), Holzeinlegearbeit, 4,85 x 5.18 x 3,84 m, 1478–82, New York Metropolitan Museum of Art.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 20: Otto Lueger, Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften 3. überarbeitete Auflage, Bd. 5, Stuttgart, Leipzig 1928, S. 205.

Abb. 23: Cornelius Gijsbrechts, Trompe l'oeil. Brevvæg med kamfoder og nodehæfte, Öl auf Leinwand, 123,5 x 107 cm, 1668, Kopenhagen Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Malerisamling.

Abb. 24, 25: Lesepult, unbekannter Meister, Holzeinlagetechnik, 1537, Bologna San Domenico, eigene Aufnahmen.

Abb. 26: Röntgenaufnahme des Gubbio Studiolo, aus: Wilmering 1999, Abb. 1-40.

Abb. 27, 57–59: Fra Giovanni da Verona, intarsierte Dorsale (Detail), Chorgestühl, 1502–16, Monte Oliveto Maggiore, aus: Brizzi 1989, Tafel 30, S. 83, Tafel 21, S. 67, Tafel 29, S 81 und Tafel 17, S. 59.

Abb. 28: Antonello da Messina, Der heilige Hieronymus im Gehäuse, Öl auf Holz, 46 x 36,5 cm, 1474, London National Gallery.

Abb. 29: Ludger tom Ring der Jüngere (zugeschrieben), geöffnete Missale, Öl auf Holz, 66,68 x 66,68 cm, 1570, Poughkeepsie Francis Lehman Loeb Art Center.

Abb. 30: Unbekannter deutscher Künstler, offenes Buch, Öl auf Holz, 70,2 x 65 cm, 1516 datiert, Florenz Uffizien, eigene Aufnahme.

Abb. 31: Fra Raffaele da Brescia, Lesepult, Einlegearbeiten, 1520, Monte Olivieto Maggiore, Aufnahme von Ruth Hauer-Buchholz mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 32: Baccio Pontelli (zugeschrieben), Truhe mit Einlegearbeiten, Pappelholz, furniert mit Ahorn-, Nussbaum-, Palisander- und Mooreichenholz, 99,5 x 229,0 x 86,5 cm, 1470, München Bayerisches Nationalmuseum, © Bayerisches Nationalmuseum.

Abb. 35, 36: Fra Giovanni da Verona, Lesepult, Holzeinlegearbeiten, 1500–01, Verona, Santa Maria in Organo, eigene Aufnahme.

Abb. 37: Fra Giovanni da Verona, Schrank der Bibliothek (Detail), Holzeinlegearbeit, 1502, Monte Oliveto Maggiore, eigene Aufnahme.

Abb. 38–41: Ambrogio di Biagio Pucci, Chorgestühl (Details), Holzeinlegearbeiten, 1523–32, Lucca Museo Nazionale di Villa Guinigi, eigene Aufnahme.

Abb. 42: unklare Zuschreibungen, Guiliano da Maiano und/oder Baccio Pontelli, nach Zei-chnungen von Sandro Botticelli, Francesco di Giorgio Martini oder Donato Brumante, Studiolo des Federico da Montafeltre (Detail), Holzeinlegearbeit, Urbino Palazzo Ducale, aus: Raggio 1999, Abb. 5-124.

Abb. 43: Werkstatt des Benedetto und Giuliano da Maiano, Studiolo aus dem Fürstenpalast in Gubbio (Detail), Holzeinlegearbeit, 4,85 x 5,18 x 3,84 m, 1478-1482, New York Metropolitan Museum of Art, aus: Raggio 1999, Abb. 5-122.

Abb. 44: Andrea Mantegna, Hl. Sebastian (Detail), Tempera auf Pappelholz, 68 x 30 cm, 1457/59, Wien Kunsthistorisches Museum.

Abb. 45: Bernadino Fossati da Condogno, Chorgestühl, Holzeinlegearbeiten, 1512–17, Alba Dom San Lorenzo, aus: Romano 1969.

Abb. 47: Lorenzo und Christoforo da Lendinara und Werkstatt, vier Tafeln mit Evangelisten, Holzeinlegearbeiten, 1477, Modena Dom San Gemignano, Aufnahme von Thomas Rohark mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 48: Fra Giovanni da Verona und Werkstatt, Chorgestühl (Ausschnitt), Holzeinlegearbeiten, 1494–99, Verona, Santa Maria in Organo, eigene Aufnahme.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 50: Fra Damiano Zambelli, Stefano Zambelli mit Zambiero da Padova, Giovan Pietro Capoferri und weiteren Gehilfen, Chorgestühl, Holzeinlegearbeiten, 1541–51, Bologna San Domenico, von: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Damiano_da_Bergamo_e_bernardino_da_bologna,_coro_di_s._domenico,_1528-49,_05.JPG

Abb. 51: Ventorino Alce, Schema vom Aufbau des Chorgestühls, aus: Ders.: Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna. Bologna 2002, S. 34.

Abb. 54: unbekannter Künstler, Idealstadt, Tempera auf Pappelholz, 131 x 233 cm, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Berlin Gemäldegalerie.

Abb. 55: John Ruskin (Zeichnung), John Emslie (Gravur), rektilineares Wolkenschema, aus: John Ruskin: Moderne Maler (Band 5) Leipzig 1904, Tafel 64.

Abb. 56: Giuliano da Maiano, Verkündigungsintarsie in der Sakristei, Holzeinlegearbeit, 1463–65, Florenz Santa Maria del Fiore, aus: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuliano_da_maiano,_maso_finiguerra,_alesso_baldovinetti_e_altri,_tarsie_della_sagrestia_delle_messe,_1436-1468,_04_annunciazione_tra_amos_e_isaia_2.jpg

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783966550405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Danksagung

Diese Arbeit hat sich an verschiedenen Stellen mit den Produktionsnetzwerken der Objekte auseinandergesetzt, da scheint es nur angemessen, auch die Produktionsnetzwerke dieses Textes zu berücksichtigen.

Zunächst möchte ich mich bei der DFG-Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« für die Aufnahme bedanken.

Dem Teilprojekt »Einbetten, Aufklappen, Anhängen. Mimesis des Hybrid-Objekts« danke ich besonders für das Vertrauen, das in mich und dieses Projekt gesetzt wurde.

Helga Lutz danke ich für wichtige Impulse sowie für das hohe Maß an Autonomie, das mir gewährt wurde.

Bernhard Siegert danke ich für vielfältige ideelle und materielle Wege, dieses Projekt zu unterstützen, sowie die Aufnahme in die Reihe »Theorie und Geschichte der Kulturtechniken«.

Lex Keck danke ich für die Einführung in medienwissenschaftliche Diskurse und den wertvollen Austausch über lange Strecken des Projekts.

Sebastian Althoff, Elisa Linseisen und Franziska Winter, der ›Academic Supportgroup‹, danke ich für viele wichtige Hinweise für das Projekt aber auch die Navigation des akademischen Lebens drumherum. Ihr wart und seid mir Vorbilder für eine verständnisvolle, kluge und vor allem kollektive Praxis des wissenschaftlichen Arbeitens in all seinen Facetten.

Dem Arbeitsbereich »Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte« sowie dem erweiterten Profilbereich »Kultur/Geschichte“ der Universität Bielefeld danke ich für den inhaltlichen Austausch sowie das gemeinsame Bestreiten des universitären Alltags. Hier seien besonders erwähnt: Bettina Brandt, Joris Corin Heyder, Jana Hoffmann, Holger Kuhn, Miriam Marotzki, Veronica Peselmann, Antonia Putzger und Lisa Regazzoni.

Ganz besonders danke ich Britta Hochkirchen für die Freundschaft, den Witz, die intelligenten Kommentare und scharfen Analysen und nicht zuletzt für wohldosierte Kritik, wo es notwendig war.

Eva-Maria Gillich danke ich für eine wertvolle Freundschaft von Anfang an, geteilte Interessensuniversen und der affirmativen Aneignung der Bezeichnung »Kunsthistorikerin zweiter Klasse«.

Anja Herrmann danke ich für die unbekümmerte und vertrauensvolle Zusammenarbeit »auf unbestimmte Zeit«.

https://doi.org/10.5771/9783966560405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Neben anderen, bereits erwähnten, haben auch Inga Kirschnick und Alexandra Lüüs das Manuskript gelesen. Für ihre wertvollen Kommentare sowie die enge Freundschaft danke ich ihnen sehr.

Den Restaurator*innen der HAWK Hildesheim danke ich für ihre Begeisterung für die Objekte sowie die unbedingte Bereitschaft, ihr wertvolles Materialwissen zu teilen. Stellvertretend seien hier genannt: Ralf Buchholz, Ruth Hauer-Buchholz, Hannah Emmerich, Kaja Schönfelder und Josefin Tönjes.

Thomas Rohark danke ich für den Austausch und die Erlaubnis, sein Bildmaterial verwenden zu können.

Dem Bielefelder Nachwuchsfonds danke ich für die Gewährung eines Abschlussstipendiums.

Meiner Familie danke ich für die Unterstützung während des Studiums.

Nicht zuletzt danke ich allen Freund*innen und anderen Wegbegleiter*innen für den Rückhalt und die oft notwendige Ablenkung.

https://doi.org/10.5771/9783966580405 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -