

Im Jahr 1860, neun Jahre nachdem der Architekt und Professor am Zürcher Polytechnikum Gottfried Semper für die Gestaltung mehrerer Abteilungen der Londoner Weltausstellung zuständig war, erscheint der erste Teil seiner wegweisenden Abhandlung *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Wie Birgit Schneider beschreibt, ist der Zusammenhang zwischen der Weltausstellung und Sempers berühmter Schrift kaum zu unterschätzen: Das Nebeneinander von «Materialien und Maschinen, industrielle[n] Erzeugnisse[n], traditionelle[n] Handwerke[n], ethnologische[n] Gegenstände[n] und Rohstoffe[n] jeder Art aus den fernen Kolonien» ermöglichte Semper einen komparativen Blick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede der jeweiligen Exponate, aus denen er eine «konstruktiv-technische Auffassung der Grundformen der Baukunst» ableitet.<sup>1</sup> Ursprünglich als dreibändiges Werk angelegt, kann Semper vor seinem Tod nur zwei Teile vollenden. Das Vorhaben ist ambitioniert: Semper will nichts weniger als eine universale Stilgeschichte verfassen, ausgehend von den Techniken des Flechtens und Webens, die er als Grundlage für ein jedes Bauwerk betrachtet. Das Textile gilt ihm als «Urkunst», aus der er die Kulturtechniken *Reihen und (Ver-)binden* sowie *Schützen und Abdecken* ableitet, die jeweils aus «der linearischen und der planimetrischen Grundform» bestehen.<sup>2</sup>

In Sempers Auffassung steht das Prozessuale im Vordergrund, also nicht das *Sein* der Werke in ihrer Abgeschlossenheit, sondern ihre Genese, die eng verknüpft ist mit den Techniken und den Materialien. Die technischen Künste werden als «Werdendes» begriffen.<sup>3</sup> «Indem er Kunstgegenstände nicht als fertige Produkte, sondern im Prozess ihrer Herstellung und als Konsequenz des verwendeten Materials analysierte», argumentiert Schneider, «gelangte er zu einer materialistisch geprägten Antwort auf die Frage der philosophischen Ästhetik, warum Artefakte aussehen, wie sie aussehen, und weshalb sich Stile über Zeiten und Räume hinweg verändern.»<sup>4</sup> Sempers Ansatz wurde von Zeitgenossen wie Alois Riegl kritisiert, erfährt aber in den letzten Jahren unter der Theorieströmung des *New Materialism* neuen Zuspruch.<sup>5</sup> Gerade die Disziplin der Kunstgeschichte erlebt durch den Fokus auf Techniken, Materialien und deren Verflechtungen mit dem jeweils Dargestellten eine auffällige Erweiterung und Rekontextualisierung der von ihr analysierten Gegenstände. Wenn Semper nun also ein «Kunstwerden» propagiert, indem der Kunstgegenstand aus den frühesten Techniken wie Flechten in Kombination mit dem jeweiligen Material generiert werde, so will ich hier anhand des Beispiels der Blockintarsientechnik einen Prozess des *Ornamentwerdens* beschreiben.<sup>6</sup> Das Entstehen von Kunstwerken aus dem Ornamentalen lässt auch den gegenläufigen Prozess zu: Das Ornament entsteht aus einem Gegenstand beziehungsweise macht die wechselseitige Einwirkung beider sichtbar. Die für das Medium der Intarsie



1 Ursprünglich Lorenzo da Salò, zweiflügelige Tür, rechter Flügel, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Holzintarsien, Verona, Sant'Anastasia

spezifische Offensichtlichkeit, mit der die eigene Materialität und ihre Techniken zur Schau gestellt werden, machen sie zu einem fruchtbaren Analysegegenstand. Dem materialästhetischen Ansatz Sempers soll insofern gefolgt werden, als die These vertreten wird, dass die Materialien sowie die Machart hier einen großen Beitrag zum Prozess der Gestaltung leisten und dabei stets reflektiert werden. In der Verbindung aus den rahmenden Ornamenten und der Technik der Blockintarsien treten die Techniken des Ornaments, die in diesem Artikel erläutert werden, besonders zutage.

Das Objekt, um das es hier gehen soll, ist die doppel­flügelige Tür zur Privatkapelle der Familie Giusti in der Kirche Sant'Anastasia in Verona (Abb. 1). Während die Giusti-Kapelle für ihr von Lorenzo di Santa Cecilia intarsiertes Chorgestühl bekannt ist, sind die Informationen über die Tür spärlich. Die ursprünglichen Einlegearbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden Lorenzo da Salò zugeschrieben, wurden aber im 19. Jahrhundert zwei Mal derart invasiv restauriert, dass man sich heute scheut, das Objekt mit dem *intagliatore* zu assoziieren.<sup>7</sup> Die Tür besitzt auf jedem der beiden Flügel fünf Kassettenpaare, die jeweils einen Be-

zug zueinander aufweisen und deren Darstellungen an den Flügeln gespiegelt sind. Von oben nach unten betrachtet, lässt sich an den Bebilderungen eine abnehmende Gegenständlichkeit konstatieren: Zuoberst befinden sich menschenleere Architekturdarstellungen, gefolgt von Möbeldarstellungen, zwei Reihen an geometrischen Ornamentverschlingungen, abgeschlossen von Feldern, in denen kleine Säulen aus der Fläche herauszutreten scheinen. Eingerahmt und strukturiert sind diese Felder durch sogenannte *tarsia a toppo*, Ornamente in Blockintarsientechnik. Bei dieser Technik werden verschiedenfarbige Holzstücke derart zu einem Block verklebt, dass der Querschnitt ein Muster aufweist. Von diesem Querschnitt werden dann Furniere geschnitten, die, hintereinander platziert, ein regelmäßiges Ornament ergeben und deshalb häufig als ornamentale Rahmen für die figürlichen Bildfelder der intarsierten Gegenstände, wie zum Beispiel an Chorgestühl oder eben Türen, fungierten.

Wie sich Rahmen und Ornament gegenseitig bedingen und welche Operationen sie jeweils ausstellen, soll im Folgenden an der Paneelreihe mit den dargestellten Möbeln erörtert werden (Abb. 2). Achsensymmetrisch ausgerichtet befinden sich an beiden Türflügeln im Paneel zur Türöffnung hin aufgeklappte quaderförmige Truhen und zur Wandseite hin ebenfalls quaderförmige Sitzmöbel. Die Kastensitze zei-



2 Ursprünglich Lorenzo da Salò, zweiflügelige Tür, linker Flügel, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Holzintarsien, Verona, Sant'Anastasia, Detail

gen in unterschiedliche Richtungen und könnten fast wie ein Experiment mit der Darstellung von unterschiedlichen Perspektiven wirken, wären sie nicht selbst gerahmt von einem höchst merkwürdigen Ornament: ihnen selbst. Noch im Bildfeld der vertieften Bildfläche, am oberen Rand, stehen ebenjene – verkleinerte – Kastensitze in einer Reihe ordentlich nebeneinander und in dieselbe Richtungweisend. Am unteren Rand befindet sich ein Ornamentband, das aus denselben Hölzern aufgebaut ist und eine zumindest den Sitzreihen verwandte Struktur an gitterartigen Hell-Dunkel-Durchbrechungen zeigt. Diese Bildobjekte, die sich räumlich und strukturell an den Übergängen von Figur zu Ornamentrahmen befinden, sollen die Grundlage für eine Analyse der Techniken des Ornaments bilden, die im Folgenden unter den Punkten *Serialisieren*, *Verflachen* und *Prozessieren* ausgeführt werden.

## I. Serialisieren

«Träger der Ornamente ist die *Masse*.»<sup>8</sup> Was Siegfried Kracauer Ende der 1920er Jahre dem Phänomen der *tiller girls* und dem begeisterten Publikum attestiert, gilt ebenso für die nicht-menschlichen Ornamente. Ein Ornament scheint für Kracauer eine Darstellung im Plural zu sein, es generiert sich aus seiner Wiederholbarkeit und Wiederholung. Diese Vorstellung ließe sich durch die Medien der Ornamente belegen, die häufig solcherart sind, dass Muster oder Schablonen leicht zu wiederholen sind, wie Stempel, Webkunst, Tapisserien oder Druckverfahren. Abgesehen von ihrem dekorativen Wert ist die Blockintarsientechnik in ihrer handwerklichen Vervielfältigung kosten- und arbeitsökonomisch, da sie aus Holzresten hergestellt werden kann und häufig auf Vorrat produziert wurde. Olga Raggio und Antoine Wilmering schätzen einen durchschnittlichen Block, wie er in der Renaissance hätte gefertigt werden können, auf 25 cm Länge und 5 cm Dicke, sodass sich bei einer Furnierstärke von ca. 5 mm immerhin 2,5 m an Bandornament aus einem Block ergeben.<sup>9</sup> Angelika Rauch und Rose von Kittlitz konnten zeigen, dass die Bänder von einer Werkstatt seriell produziert und anschließend von einer weiteren, die das eigentliche Möbel herstellte, eingekauft und lediglich eingepasst wurden. Die dabei vorgenommene Segmentierung und Neukombination der einzelnen Motive konnte eine große Anzahl gestalterischer Varianten hervorrufen:

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.<sup>10</sup>

Dieselben Motive konnten ebenso für mehrere Aufträge verwendet werden und finden sich damit an unterschiedlichen Möbelstücken und Orten wieder. Die Herstellung der Ornamente aus demselben Block garantiert darüber hinaus ein stetig gleichbleibendes Muster. Für die Serialisierung des Ornaments sind also zwei Schritte notwendig: Zuerst muss ein Motiv oder ein Segment isoliert werden, um es dann zu wiederholen.

Das besprochene Paneel greift nun diese Reiteration des Motivs auf: Die dargestellten Kastensitze werden vervielfältigt, gleichförmig ausgerichtet und hintereinander gereiht. Damit wird diese Reihe als ein Übergang zu dem sie umgebenden Ornament markiert und durch die formale Ähnlichkeit selbst in die Nähe des Ornaments gerückt, als das sie, als Verzierungen des realen Gegenstandes Tür, auch fungiert. Die Kastensitze in der Mitte des Paneels stellen als Bildobjekte noch dis-

tinkte und ausgeformte Gegenstände dar. Sie unterscheiden sich voneinander und sind, trotz ihrer reduzierten Darstellung, raumgreifend. Im Randornament werden sie vereinheitlicht und vervielfältigt und verlieren dadurch schrittweise ihren repräsentativen Status als Darstellung eines real gegebenen Gegenstandes. Die Tür am Eingang zur Giusti-Kapelle stellt uns damit das Ornament in unterschiedlichen Abstufungen vor.<sup>11</sup> Das Randornament verweist somit nicht mehr auf einen Gegenstand, in diesem Falle einen Stuhl, sondern auf seine eigene Technizität und Technik der Herstellung. In Sempers Vokabular befinden wir uns hier in der linearen Grundform und den Techniken des Reihens und Verbindens. Nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrer Funktion verbinden die Ornamente die Bereiche zwischen Rahmen und Bild, transzendentaler Repräsentation und materieller Dinglichkeit. Flechten und Weben, laut Semper elementare Kulturtechniken, lassen sich auch hier als ein topologisches Verfahren begreifen; wie in Textilien sind in Intarsien das gezeigte Objekt und das darstellende Material, Figur und Grund miteinander verwoben und lassen sich nur schwerlich voneinander trennen. Wenn sowohl die abgebildete Truhe als auch die Tür, der Rahmen und das Bild aus demselben Material bestehen, scheint es produktiver, auf die Verflechtungen dieser Sphären einzugehen, denn auf die distinkten Unterschiede. Nicht nur die genannten, angenommenen Dichotomien, sondern auch die zu Beginn erwähnte Prozessualität zwischen Ornament und Bildobjekt zeigen hier eindrücklich ihre wechselseitige Beziehung.

## II. Verflachen

Damit ein Bildobjekt vom Gegenstand zum Ornament werden kann, muss es abstrahiert oder verflacht werden. Sibylle Krämer nennt das Verflachen und mit ihm das Medium der Linie eine Kulturtechnik, die ästhetische und epistemische Prozesse initiiert.<sup>12</sup> Als Beispiel führt sie die Geschichte des antiken Künstlers Butades und seiner Tochter an. Die Tochter des Butades zeichnete an der Wand die Silhouette ihres Geliebten nach, die der Vater dann mit Ton ausfüllte und so das Relief erfand. Diese Übersetzung eines dreidimensionalen Körpers in eine Schattenfläche mit Umriss, aus der dann erneut ein dreidimensionaler Körper entstehen kann, benennt Krämer als einen Ursprungsmythos der Entstehung von Kunst und Skulptur.<sup>13</sup> Möglich ist diese Übersetzungsleistung nur mithilfe der Linie, dem Medium der Transmission und Transgression.<sup>14</sup> Diese Linien erfahren in Intarsien insofern eine Aufladung, als sie hier als Schnitte wirksam werden, wodurch sich ihr raumöffnendes Potential verstärkt.<sup>15</sup> Linien, so möchte ich argumentieren, sind sowohl auf der Ebene des Bildinhaltes als auch auf Ebene der Produktion die grundlegenden Medien der Intarsien. Als geschnittene Bilder artikuliert sich jede Fläche aus den Spuren, die das Messer des *intarsiatore* hinterlässt, und jeder abgebildete Körper setzt sich aus ebenjenen Flächen zusammen. Aus diesem Grund tun sich Intarsien schwer mit der Darstellung von gerundeten Körpern, während sie hingegen perspektiv-geometrische Körper wie beispielsweise den *mazzochio* meisterhaft ausformen können.<sup>16</sup> Im Gegensatz zu anderen Gattungen, wie der Malerei oder der Zeichnung, erhalten Körper in Intarsien selten durch Verfahren wie Schraffur oder farbliche Übergänge ins Dunkle eine räumliche Ausformung. Es gibt zwar Beispiele der Schraffur und eingefärbte oder an den Rändern angesengte Furnierstücke, die dadurch eine Art Räumlichkeit suggerieren. Allerdings scheint der Fokus auf die Zusammensetzung der Bilder aus möglichst kontrastreichen und scharf geschnittenen, aber nicht weiter behandelten Furnierstücken viel evidenter.



3 Ursprünglich Lorenzo da Salò, zweiflügelige Tür, rechter Flügel, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Holzintarsien, Verona, Sant'Anastasia, Detail

Ein weiterer Faktor ist die grundsätzlich reduzierte Farbigkeit der Intarsien. Die verwendeten Hölzer können zwar etliche Schattierungen von Hell und Dunkel abdecken, verbleiben allerdings immer im rötlich-braunen Farbspektrum. Auch wenn bekannt ist, dass die einzelnen Hölzer und Holzstücke mit Pflanzenextrakten oder anderen Flüssigkeiten eingefärbt wurden, generiert sich die Formbildung der Darstellungen eher über Kontraste, denn über Farben. Diese materialästhetisch-technischen Besonderheiten der Blockintarsien, der Fokus auf geometrische Flächen, die Betonung der Schnitte und das Primat von Kontrasten über Farben, zeigen sich besonders im Ornament auf dem rechten Türflügel (Abb. 3). Die Kastensitze, die Miniatur-Sitzreihe am oberen Paneelrand, das Gittermuster am unteren Rand sowie das umrahmende Band weisen ihre Ähnlichkeit durch die verwendeten Hölzer, Farben und Strukturen aus. Aus den rechteckigen Kastensitzen wird in Schritten der graduellen Abstraktion ein rautenförmiges Gittermuster generiert. Dabei erfahren die Sitze eine Verflachung vom repräsentierten raumgreifenden Körper hin zu einem Ornament, das die Farben, Kontraste und geometrischen Formen der Sitze

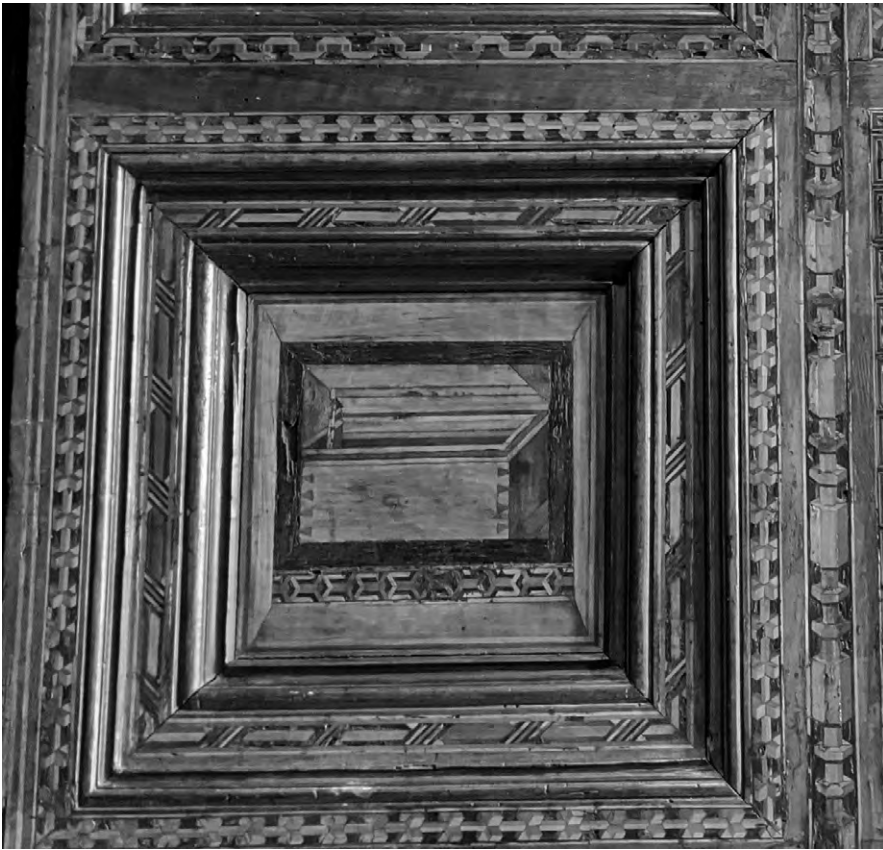
aufgreift und reduziert. Die Besonderheit der rahmenden Ornamente dieser Tür ist allerdings, dass sie selbst nicht in der Fläche verbleiben, sondern ebenfalls räumlich ausgeformt sind. Gerade das prominente Band, das die Paneelreihen vertikal voneinander trennt, erinnert an ein Gewinde oder Scharnier. Auch andere Ornamentbänder an der Tür weisen diesen mechanistischen Stil auf. Sie referieren auf ein Übersetzungsverhältnis von Zwei- zur Dreidimensionalität aus der Geometrie: die Rotation von geometrischen Flächen um eine Achse, ebenfalls das Prinzip der Tür und des Scharniers. In dem Verweis auf die gemeinsamen Techniken von Tür, Scharnier und Gewinde tritt die Selbstreferenz des Bildträgers offen zutage.

Das Wechselverhältnis zwischen Zwei- und Dreidimensionalität wird auf verschiedene Weisen durchexerziert. Zum einen ist die Tür, ähnlich wie die Flügel eines Diptychons oder Triptychons, beweglich und kann also je nach Zustand der Öffnung flach oder raumgreifend sein, was in den ornamentalen Rahmenbändern aufgegriffen wird. Auch die dargestellten Bildobjekte wie Truhe und Sitze entsprechen den sie umrahmenden Ornamenten in ihrer Ausführung, im Aufbau und ihrer Farbigkeit. Nicht zuletzt sind es die Rahmengefüge, die die einzelnen Kassettenfelder umfassen und ebenfalls als ausgeformte dreidimensionale sowie als zweidimensionale Elemente neben- und hintereinander verschaltet werden. Die Rahmen wirken auf diese Weise wie ein treppenartiger Einstieg in das Bildfeld. Der Raum, der durch die Tiefenwirkung der Zentralperspektive hergestellt werden soll, wird unterstützt durch den treppenartigen Einstieg in die Tiefe der realen Rahmen, in dem auch die flachen Rahmen als Übersetzer in eine Räumlichkeit zum Tragen kommen.

### III. Prozessieren

Für diesen letzten Punkt soll dieser besondere Bildträger, die klapp- und wandelbare Tür, als architektonisches Element einer genaueren Analyse unterzogen werden. Die doppelflügelige Tür zeichnet sich im Unterschied zu einem Chorgestühl oder einem Wandpaneel durch ihre Beweglichkeit und Wandelbarkeit aus, beides vermittelt über das Scharnier.<sup>17</sup> Türen und mit ihnen die Schwellen, die sie verwalten, sind besondere Orte. Wie Bernhard Siegert ausführt, prozessieren Türen innen und außen, indem sie die Stellen markieren, an denen diese Differenz durchlässig ist: «Entsprechend verbindet das Tor nicht einfach innen und außen und die Tür nicht einfach einen Raum mit einem anderen; die Tür lässt vielmehr innen und außen in eine besonderes Verhältnis treten, durch das das Außen erst zu einem je eigenen Außen und das Innen zu einem je eigenen Innen wird.»<sup>18</sup> Erst die Möglichkeit des Durchgangs macht diese Unterscheidung der Grenzziehung sicht- und erfahrbare und produziert sie dadurch. Dass die Schwelle der Ort des Ein- und Austritts ist, macht sie einerseits zu einem «höchst gefährlichen» Ort, der mit Riten, Vorichtsmaßnahmen und Aberglauben belegt ist, andererseits aber auch zu einem Schauplatz für Übergänge jeglicher Art.<sup>19</sup> Als architektonisches Element schafft sie gleichzeitig eine Verbindung wie Trennung diverser Bereiche, so markiert sie die Übergänge zwischen privatem und öffentlichem, heiligem und profanem oder offenem und verschlossenem Raum.

Das Scharnier und mit ihm die Operationen der Klappbarkeit und der Ver- und Entbindung legen einen logischen Zusammenfall zwischen Tür und dem Deckel von Truhen nah, der durch die Darstellung der Truhen auf der Tür visualisiert wird. Ihre aufgeklappten Deckel weisen zur Türöffnung hin und stellen damit eine Refle-



4 Ursprünglich Lorenzo da Salò, zweiflügelige Tür, rechter Flügel, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, Holzintarsien, Verona, Sant'Anastasia, Detail

xion des mobilen Bildträgers Tür, auf dem sie sich befinden, dar. Die quaderförmigen Truhen entziehen uns explizit ihren Inhalt und schaffen damit einen Verweis auf ihre Möglichkeit der (Un-)Sichtbarkeit oder des (Un-)Sichtbarmachens durch das Verschließen der Deckel.<sup>20</sup> Auch in diesem Aspekt ähneln sie der Tür, die, wie Siegert am Beispiel der Durchgangstür Marcel Duchamps ausführt, ebenfalls die «Passage eines Blicks» prozessiert.<sup>21</sup> Was sie daran anschließend außerdem ausstellen, ist ihre Klappbarkeit, die Möglichkeit der eigenen Transformation und damit auch den Austritt aus der Quaderform. Die Truhe auf dem rechten Türflügel zeigt noch eine weitere Verbindungsform, die Schwalbenschwanzverbindung (Abb. 4), eine Variante der Holzverbindungstechnik bei der die Kanten zweier Bretter derart bearbeitet werden, dass sie ohne Zuhilfenahme von externen Hilfsmitteln wie Nägeln oder Kleber miteinander bündig verkantet werden können. Dieses sogenannte formschlüssige Ineinanderbetten von Holzstücken, das auch grundlegendes Prinzip der Intarsien ist, zeigt hier das transformierende Potential des Scharniers und der Verbindung auf, indem es die Wandlung von zweidimensionalen Brettern in einen raumgreifenden Körper ermöglicht.

Eine weitere Verbindungs- und Übersetzungsmöglichkeit, die wir in verschiedenen Ausformungen durchexerziert sehen, ist die des Rahmens beziehungsweise



des Rahmenbaus. Die Rahmenbauweise, die an der Tür angewendet wurde und seit dem 16. Jahrhundert auch auf Truhen gebräuchlich war, sieht eine mittige Nutzung der Rahmenhölzer vor, in die dann das Füllbrett eingesetzt werden kann. Das Bildfeld ist hier also zweifach eingebettet, zum einen in die Nuten und Fräsen des Rahmens, zum anderen auch als intarsiertes Bild. Die mehrfache Rahmung zeigt die Bedeutung dieser Verbindung auf, die das Einbetten des Bildes in den realen Gegenstand darstellt. Die verschiedenen Ebenen werden durch den Rahmen also nicht nur neben-, sondern auch hintereinander verschaltet. Als Elemente des Über- und Durchgangs weisen sie ihre Ähnlichkeit zur Tür auf. Wenn die Tür nun also innen und außen prozessiert, dann prozessiert ein Rahmen die Trennung zwischen Bildraum und Realraum. Als «der Teil des Bildes, der die nichtillusionistische nichtrepräsentierende Dinglichkeit des Bildes vertritt», steht der Rahmen genau zwischen der Illusion des Bildes, etwas anderes zeigen zu wollen, als es selbst ist, und den Gegenständen des Realraums, die sich dadurch auszeichnen, dass sie eben nur das zeigen können, was sie auch sind.<sup>22</sup> Die *tarsia a toppo*-Rahmen der Tür in Sant'Anastasia markieren einerseits die Grenzen der Bildfelder, unterlaufen diese aber durch die eigene Verschachtelung und die gemeinsamen Materialgrundlagen. Der Fokus auf Operationen und Techniken sowie Materialien eröffnet die Möglichkeit, anders auf bekannte Gegenstände zu blicken und die Diskussion zu erweitern. Intarsien oder die reiterative Blockintarsientechnik fordern dies geradezu heraus.

## Anmerkungen

- 1 Birgit Schneider, Die Konsequenz des Stof-  
fes. Eine Medientheorie des Ornaments ausge-  
hend von Gottfried Semper, in: *Ornament. Motiv –  
Modus – Bild*, hg. v. Vera Beyer u. Christian Spies,  
München 2012, S. 255–282, hier S. 265; Gottfried  
Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen  
Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für  
Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1: Die  
textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur  
Baukunst*, Frankfurt am Main 1860, S. 7.
- 2 Semper 1860 (wie Anm. 1), S. 7, 13.
- 3 Ebd., S. 8.
- 4 Schneider 2012 (wie Anm. 1), S. 257.
- 5 Wichtige Vertreterinnen sind hier zum Bei-  
spiel Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die  
Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin  
2012, und Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political  
Ecology of Things*, Durham/London 2010.
- 6 Semper 1860 (wie Anm. 1), S. VI.
- 7 Vgl. Luciano Rognini, Lorenzo da Salò  
«eccelente [sic] intagliatore» ed il coro di  
Sant'Anastasia a Verona, in: *Verona illustrata*,  
1994, Bd. 7, S. 15–31.
- 8 Siegfried Kracauer, Das Ornament der  
Masse, in: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*,  
Frankfurt am Main 1963, S. 50–63, hier S. 51.
- 9 Olga Raggio, Antoine Wilmering, The Lib-  
eral Arts Studio from the Ducal Palace in Gubbio,  
in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1996,  
Heft 4, S. 1–58, hier S. 49.
- 10 Angelika Rauch, Rose von Kittlitz, «Brun-  
nen am laufenden Band». Serienproduktion bei  
italienischen Intarsien des 15. Jahrhunderts, in:  
*Restauro: Zeitschrift für Konservierung und Restau-  
rierung*, 1997, Heft 103, S. 394–397, hier S. 396.
- 11 Für diesen Hinweis danke ich Anna Mag-  
nago Lampugnani und Simone Westermann.
- 12 Sibylle Krämer, Graphism and Flatness:  
The Line as Mediator between Time and Space,  
Intuition and Concept, in: *The Power of Line*, hg.  
v. Marzia Faietti u. Gerhard Wolf, München  
2016, S. 10–17, hier S. 11.
- 13 Ebd.
- 14 Die Linie, so Sibylle Krämer, hat das Poten-  
tial, zwischen verschiedenen Welten zu vermit-  
teln, zu übertragen und zu vereinheitlichen:  
«It homogenises things that are different and  
thus mediates between heterogeneous worlds:  
the invisible becomes visible, the past becomes  
fixed, the absent present.» Ebd., S. 13.
- 15 Vgl. Michael Lüthy, Fontanas Schnitte, in:  
*Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Dis-  
kurs*, hg. v. Mateusz Kaputka, Emsdetten/Berlin  
2015, S. 25–37, hier S. 30.
- 16 Der *mazzocchio* ist ein ringförmiger Körper,  
der, unter anderem bei Paolo Uccello, zur Ein-  
übung des perspektivischen Zeichnens genutzt  
wurde. Entwickelt hat er sich aus der gleichna-  
migen wulstigen Kopfbedeckung.
- 17 Vgl. zu den Operationen des Scharniers  
den Artikel von Linda Keck in diesem Heft.
- 18 Bernhard Siegert, Türen. Zur Materialität  
des Symbolischen, in: *Zeitschrift für Medien- und  
Kulturforschung*, 2010, Heft 1, S. 151–170, hier  
S. 153.
- 19 Ebd., S. 155.
- 20 Herzlichen Dank an Simone Westermann  
für diesen Hinweis.
- 21 Siegert 2010 (wie Anm. 18), S. 160.
- 22 Hans Körner, Randfiguren der Kunst. Figur  
und ornamentaler «Kunst-Stoff» in Rahmende-  
korationen des 16. Jahrhunderts, in: *Rahmen.  
Zwischen Innen und Außen*, hg. v. ders. u. Karl  
Möseneder, Berlin 2010, S. 69–94, hier S. 71.