



JOHANNA BEATE LOHFF

Malerei auf Stein

Antonio Tempesta's Bilder auf Stein
im Kontext der Kunst- und Naturtheorie seiner Zeit

HIRMER

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte
in Rom

Herausgegeben von Sybille Ebert-Schifferer und Tanja Michalsky
Redaktion: Marieke von Bernstorff

Meinen Eltern

Umschlagvorderseite: Antonio Tempesta, *Perlenfischer*, Paris, Musée du Louvre
(Foto bpk/RMN/Paris, Musée du Louvre/Jean Schormans)

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 Hirmer Verlag GmbH, München
Lektorat: Uta Barbara Ullrich, Berlin
Herstellung: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-2509-2

Inhalt

Vorwort und Dank	11
Einleitung	13
Methodik und Fragestellungen	13
Der Beginn der Malerei auf Stein im 16. Jahrhundert und die Malerei auf Schiefer sowie auf anderen schwarzen Steinen	17
I. Antonio Tempesta und die Malerei auf Stein in Rom	23
1. Antonio Tempesta – Biographische Notizen	23
2. Antonio Tempesta und die Ästhetik mineralischer Bildträger	25
Bilder auf Alabaster und Marmor	26
Bilder auf Lapislazuli	30
Bilder auf Dendriten	32
Bilder auf Landschaftssteinen	33
3. Steinmaler im Umkreis von Antonio Tempesta	36
Filippo Napoletano	37
Weitere Steinmaler am Hofe der Medici in Florenz	39
Die Franzosen Jacques Stella und Jacques Callot	41
Tempesta nordalpine Künstlerkollegen in Rom	42
Antonio Carracci und die Carracci-Werkstatt	45
Repliken und Kopien auf Stein	45
II. Bilder auf Stein als Sammlungsobjekte	47
1. Studioli als Vorläufer für Sammlungsräume der Malerei auf Stein	47
Die Studiolo-Sammlungen der Medici im 15. Jahrhundert	47
Das Studiolo Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio	48
Die Tribuna in den Uffizien	53
Antonio Tempesta <i>Perlenfischer</i> im Kontext ihrer Sammlungsgeschichte	54
Die <i>Grotta</i> der Isabella d'Este – Studioli-Sammlungen als Vorläufer der Kunstkammern?	60
2. Bilder auf Stein in Kunst- und Wunderkammern	62
Die enzyklopädische Struktur der Kunst- und Wunderkammern	63
Objekte aus Stein in der Kunstkammer Ferdinands II. von Tirol	64
Das Interesse Kaiser Rudolfs II. an Mineralien	66
Mineralien und Objekte aus Stein im Ordnungssystem der rudolfinischen Kunstkammer	68
Die Jagdlandschaften Antonio Tempesta in der rudolfinischen Kunstkammer	69
Hans von Aachen und die Malerei auf Stein am Hofe Rudolfs II. in Prag	69
Malerei auf Stein in Kunstkammerschränken	74

3. Bilder auf Stein in römischen Kardinalssammlungen	77
Buntmarmorausstattungen	78
Bilder auf Stein – Auftragsvergabe, Preise, Handel	81
Malerei auf Stein in römischen Sammlungen	85
Bilder auf Stein in der Sammlung Borghese	86
Bilder auf Stein in den Sammlungen Giustiniani	89
Meditationsbilder – Eine mögliche Funktion für Bilder auf Stein	90
4. Die Verbreitung der Malerei auf Stein in Europa durch diplomatischen Verkehr	92
Antonio Tempesta's Bilder auf Stein in den Sammlungen von Botschaftern	93
Bilder auf Stein als Diplomatengeschenke unter den Barberini	96
Bilder auf Stein als Geschenke auf den Legationsreisen Francesco Barberinis nach Frankreich (1625) und Spanien (1626)	96
Bilder auf Stein als diplomatische Geschenke in England	99
Die <i>Anbetung der Hirten</i> – Ein exklusives Geschenk	101
III. Malerei auf Stein im Kontext von Kunst- und Naturtheorie	104
1. Kunsttheorie	104
Zufallsbilder	105
Bilder auf Stein und die Wahrnehmung des Betrachters	107
Stein-, Fels- und Wolkenbilder in antiken Quellen	109
Naturbild und Naturnachahmung – Leon Battista Alberti	110
Zufallsbild und Imagination – Leonardo da Vinci	112
Die Kunst besiegt die Natur – Die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts	113
<i>Ars imitatur naturam</i> – An der Schwelle zum 17. Jahrhundert	115
2. Gesteinskunde	118
Die Entwicklung der Mineralogie in Antike und Mittelalter	119
Der Beginn einer wissenschaftlichen Mineralogie in der Neuzeit und Ludovico Dolci's <i>Trattato delle gemme</i>	122
Bildersteine als klassifikatorische Einheit in Konrad Gesners <i>De rerum fossilium</i>	123
Ulisse Aldrovandis <i>Musaeum metallicum</i>	126
Bilder im Stein als Spiele der Natur	131
Die Theorie des versteinerten Saftes	135
Die Theorie der Spontanzeugung	137
Die Sinfloththeorie	138
Weitere Thesen zu einem organischen Ursprung von Fossilien	139
Nicolaus Steno und die Begründung einer modernen Geologie	141
3. Naturalienkabinette	143
Das Naturalienkabinett Ulisse Aldrovandis	143
Die Bedeutung der Anschauung	146
Die Natur als Künstlerin	148
Die Wunderkammer des Athanasius Kircher	153
Das Naturalienkabinett Ferrante Imperato	156
Die Accademia dei Lincei und die Wunderkammern in römischen Gelehrtenkreisen	160
Exkurs: Fossiles Holz	162
Galileo Galilei und die Malerei auf Stein	165

4. Die Bedeutung von Steinen im Kontext ideengeschichtlicher Überlegungen ..	167
<i>Curiositas</i>	167
<i>Natura pictrix – Deus artifex</i>	168
<i>Liber naturae</i>	169
<i>Scala naturae</i>	171
Der emblematische Blick auf die Welt	173
Zeichen oder Zufall?	174

Schlussbetrachtung	176
---------------------------------	------------

Katalog	179
1. Bilder auf Alabaster	180
2. Bilder auf Marmor	186
3. Bilder auf Lapislazuli	189
4. Bilder auf Dendriten	194
5. Bilder auf Landschaftssteinen	197
6. Bilder auf Schiefer	202

Tafeln	203
---------------------	------------

Anhang	
Abkürzungen	251
Archive	251
Literaturverzeichnis	251
Personenregister	286

Einleitung

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts begannen Künstler, Steintafeln als Bildträger zu nutzen, die sie zum sichtbaren Bestandteil ihrer Komposition machten. Neben schwarzem Pietra Paragona, Marmor und Schiefer dienten ihnen dazu gemaserte Steine und Halbedelsteine wie farbiger Marmor, Dendriten, Pietra Paesina, Alabaster, Lapislazuli, Achat und Amethyst. Die Maler fügten entweder ihr Bild in die Steinmaserung ein oder ließen den polierten Stein als Hintergrund bestehen. Das Naturmaterial wurde damit nicht nur zum selbstständigen Element des vollendeten Werkes, sondern bestimmte auch das Sujet maßgeblich mit. Unter Sammlern und Mäzenen erfreuten sich die kunstvollen Objekte einer großen Beliebtheit. Es ist davon auszugehen, dass nicht allein die Kostbarkeit des Materials dazu beitrug, sondern dass auch die Bedeutung, die man den mineralischen Bildträgern zuordnete, eine maßgebliche Rolle spielte. Der Florentiner Maler und Grafiker Antonio Tempesta (um 1555–1630) hat hinsichtlich der Qualität wie der Quantität ein herausragendes Œuvre auf Stein geschaffen, das den Ausgangspunkt für diese Studie bildet.

Methodik und Fragestellungen

Die Malerei auf Stein lässt sich mit der Methode der Materialikonologie untersuchen.¹ Dieses kunsthistorische Forschungsfeld fand in jüngerer Zeit große Beachtung.² In diesem Rahmen wurde auch die Malerei auf Stein wiederentdeckt, und das Interesse an dem Thema wächst weiter.

Jenseits der bereits publizierten Literatur sind derzeit Monografien, Tagungsbände und Ausstellungen in Arbeit, die auf weiterführende Fragestellungen und Ergebnisse zur Materialikonologie im Allgemeinen und zur Malerei auf Stein im Besonderen hoffen lassen.³ Von den bereits erschienenen Arbeiten sind diejenigen von Anne-Laure Collomb und Hana Seifertová besonders hervorzuheben.⁴ Beide Studien bieten einen Überblick über die Geschichte der Malerei auf Stein von den Anfängen bei Sebastiano del Piombo (1485–1547) bis zu den kleinformatischen Werken diverser Maler auf Buntstein aus dem 17. Jahrhundert. Während sich Collomb auf die Steinmalerei in Italien zwischen 1530 und 1650 konzentriert und unter Hinzuziehung zahlreicher Quellen die dortigen Zentren dieser Kunst vorstellt, bezieht Seifertová die entsprechenden Bilder der Maler am Prager Hof Rudolfs II. mit ein. Beide Autorinnen sprechen Antonio Tempesta eine Sonderrolle auf diesem Gebiet zu, ohne dies weiter auszuführen.⁵ Darüber hinaus widmeten sich diverse Kataloge der Malerei auf Stein. Der ersten Ausstellung zu diesem Thema, der Schau *Pittura su pietra* in der Florentiner Galleria Palatina im Jahr 1970,⁶ folgte erst dreißig Jahre später eine zweite: Die Ausstellung *Bizzarie di pietre dipinte* von 2000 zeigte, erneut in Florenz, entsprechende Bilder aus dem Besitz der dort ansässigen Museen, vor allem die Werke von vor Ort tätigen Künstlern.⁷ Die Mailänder Schau *Pietra dipinta* aus demselben Jahr wiederum präsentierte entsprechende Bilder aus einer Privatsammlung, die als die größte heute bekannte Sammlung dieser Art gelten kann.⁸ Insgesamt neun Bilder des Konvoluts wurden Antonio Tempesta

¹ Zur Frage nach der Unterscheidung von »Materialikonografie« und »Materialikonologie« vgl. das Vorwort der zweiten Auflage von RAFF (1994) 2008, S. 8.

² Das Interesse am Thema »Material« ist an der wachsenden Zahl von Drittmittelprojekten und Tagungen abzulesen, die unter Schlagworten wie »natura=materia=artificio«, »Materielle Kultur«, »Materie=Materal=Materialität«, »Materiallandschaften«, »Das materielle Objekt«, »Material Culture« oder »Materialdiskurse: firmieren bzw. Sonderbereiche behandeln wie beispielsweise »Ephemere Materialien«, »Fluid Materials« oder auch »Immaterial Materialities«. Vgl. weiter RAFF (1994) 2008, S. 7f.

³ Während des 59. Jahrestreffens der Renaissance Society of America vom 4. bis 6. April 2013 in San Diego widmete sich die Sektion »Poco meno

che eterna», *Painting on Stone and Material Innovation* allein der Malerei auf Stein. Der Tagungsband ist in Vorbereitung. Zudem ist unter der Leitung von Judy Mann eine Ausstellung zu dieser besonderen Kunstgattung im St. Louis Art Museum für 2017 geplant. Zu den allerjüngsten Publikationen, die hier nicht mehr berücksichtigt werden konnten, z. B. DE MARCHI 2014; *Magia del blu* 2015; FILIPI 2015; *Wunderwelt* 2014.

⁴ COLLOMB 2006a (überarbeitet COLLOMB 2012); SEIFERTOVÁ 2007; COLLOMB 2006a; »Rome et la peinture sur pierre«; SEIFERTOVÁ 2007, S. 106–126; COLLOMB 2012, S. 197–203.

⁵ *Pittura su pietra* 1970.

⁶ *Pittura su pietra* 1970.

⁷ *Bizzarie di pietre dipinte* 2000.

⁸ *Pietra dipinta* 2000.

und seinem Umkreis zugeschrieben, unter ihnen der *Durchzug durch das Rote Meer* auf Alabaster, eines der Glanzstücke des Florentiners (Kat. 1.; Taf. 1).⁹ Ferner sind einige Einzeluntersuchungen für den Forschungsstand relevant, in denen Tempesta Hauptwerke der Malerei auf Stein zugeordnet wurden. Hierzu zählen die Beiträge von Agnès Czobor¹⁰ und Alessandro Cecchi.¹¹ Zuletzt hat Antonio Vannugli Tempesta einige Bilder auf Stein zugewiesen.¹² Leben und Werk des Künstlers wurden insbesondere in der Monografie Eckhard Leuschners weitreichend aufgearbeitet, deren Schwerpunkt allerdings auf dem umfangreichen grafischen Œuvre liegt.¹³ Fragen zur Grafik Tempestas kommen in der vorliegenden Arbeit indes nur zur Sprache, sofern sie sein malerisches Werk auf Stein betreffen. Die gezielte Einordnung seiner Bilder auf Kupfer, Holz und Leinwand in das Gesamtwerk bleibt weiterhin ein Desiderat.

Auch einigen anderen Malern, die wie Tempesta auf gemaserten Steinen gearbeitet haben, wurde in den letzten Jahren besondere Beachtung gezollt. Neben Tempesta kann beispielsweise Filippo Lignano, genannt Filippo Napoletano (1589–1626), als ein Hauptvertreter dieser Kunst gelten.¹⁴ Mit dem Werk des Franzosen Jacques Stella (1596–1637) hat sich sowohl eine Monografie als auch eine Ausstellung beschäftigt, die eine Gemälde auf Stein gesondert behandelt haben.¹⁵ Aufmerksamkeiten zogen auch Hans von Aachen (1552–1615) Gemälde auf Stein auf sich. Zu nennen sind diesbezüglich die Studien von Joachim Jacoby, Jutta Kappel und Haná Seifertová.¹⁶ Beiträge zu weniger bekannten Steinmalern oder zu Künstlern, in deren Werk Bilder auf Stein eine Ausnahme bilden, kommen im Folgenden an geeigneter Stelle zur Sprache.

Die vorliegende Arbeit behandelt Antonio Tempesta's Bilder auf buntgemaserten Stein- und Halbedelsteintafeln. Die Werke werden in einem angehängten Katalog erstmals als Konvolut erfasst, was die Möglichkeit bietet, bisher Zuge-

schrriebes kritisch zu hinterfragen. Bislang hat sich die einschlägige Forschung nicht mit den oft höchst zweifelhaften Zuweisungen an diesen Künstler auseinandergesetzt. Es sollen daher Kriterien erörtert werden, welche die Unterscheidung zwischen den Steinbildern Tempestas und denjenigen seiner Malerkollegen ermöglichen. Als charakteristisch erwies sich im Verlauf der Analyse vor allem die Art, wie der verwendete Stein und seine mineralische Struktur in der Gesamtkomposition berücksichtigt wurden.

Ausgehend von Tempestas Bildern auf Stein wird der Sammlungskontext der Malerei auf Stein als eines eigenen Kunstform beleuchtet. Publiziert sowie noch nicht publizierte zeitgenössische Inventare, Ankauflisten und Testamente bildeten hierfür die Forschungsgrundlage. Zusätzlich wurden Quellen vergleichend untersucht, die über die Produktion der Bilder, ihre Preise und den Handel mit ihnen Auskunft geben. Weiterhin erlauben diese Quellen neue Folgerungen zur Funktion dieser besonderen Werke.

Bilder auf Stein gelten gemeinhin als typische Kunst- und Wunderkammerobjekte und sind damit in einen intensiv erkannten Themenkreis nicht nur der Kunstgeschichte, sondern auch der allgemeinen Wissenschafts- und Geistesgeschichte einzuordnen.¹⁷ In seiner essenziellen Publikation *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* von 1908 hat sich Julius von Schlosser der Materie unter der Berücksichtigung nordalpiner wie italienischer Sammlungen zugewandt.¹⁸ Erklärte er noch, italienische Sammlungen seien im eigentlichen Sinne nicht als Kunst- und Wunderkammern zu bezeichnen,¹⁹ wird inzwischen auch die Meinung vertreten, dass die Unterschiede zu den nordalpinen Sammlungen nicht derart stark ausgeprägt waren. Unter dem Oberbegriff »Kunst- und Wunderkammer« wurden indes Einzelphänomene betrachtet.²⁰ Zahlreiche Sammlungsformen und Objektsammenhänge wurden in diesem Bezugsrahmen beleuchtet: Es wurden einzelne Wunderkam-

mern rekonstruiert,²¹ die ihnen zugrunde liegende Struktur auf theoretischer Ebene erschlossen²² oder einzelne Objekte oder Gattungen, die sich im Kontext der Kunst- und Wunderkammern neu erklären lassen, betrachtet.²³ Ebenfalls thematisiert wurden mit dieser Sammlungsform verwandte Phänomene, die sie als geistesgeschichtlicher Hintergrund mitbestimmt haben. Geprüft wurde etwa, inwieweit frühneuzeitliche Sammlungen der visuellen Wissensvermittlung dienten.²⁴ Dazu gehören ferner Studien zu literarischen Utopien wie denen von Thomas Morus, Tommaso Campanella und Francis Bacon.²⁵ Daran schließt sich das insbesondere durch Hans Blumenberg und Lorraine Daston bearbeitete Forschungsfeld der frühneuzeitlichen *curiositas* an, das inzwischen auf die Kunstgeschichte übertragen und in einem Zusammenhang mit den Kunst- und Wunderkammern gesehen wird.²⁶

Die Klassifizierung der Malerei auf Stein als eine für Kunst- und Wunderkammern »typische« Kunstgattung greift daher zu kurz, weil der Begriff auf divergierende Sammlungs- und damit Forschungszusammenhänge angewandt wird. Unter ihn fallen nicht nur unterschiedliche Sammlungsformen vom Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert, auch Differenzierungsmerkmale beispielsweise zwischen nordalpinen und italienischen Beispielen verlieren an Schärfe. Während Luciano Berti im Sinne Schlossers argumentierte, dass die nordalpinen Kunstskammern sich durch eine rein enzyklopädische Struktur auszeichneten und die italienischen zusätzlich durch ein gelehrtes Programm erweitert seien,²⁷ werden mitunter das Studiolo von Francesco I. de' Medici und die Uffizien-Tribuna, beide in Florenz, allgemein als Kunst- und Wunderkammern bezeichnet,²⁸ und umgekehrt lassen sich auch für nordalpine Kunstskammern solche Programme nachweisen.²⁹ Die vorliegende Untersuchung führte darüber hinaus zu der Erkenntnis, dass nicht alle als Kunst- und Wunderkammern bezeichneten Sammlungen auch Bilder auf Stein enthielten. Das Studium der Inventare des 17. Jahrhunderts offenbart

vielehr, dass sich entsprechende Bilder vor allem in Sammlungen fanden, die keinem theoretisch formulierten Ordnungsschema folgten und nicht enzyklopädisch angelegt waren. Zu diesen gehören diejenigen Sammlungen in römischen Kardinalshaushalten, die speziell für die Malerei Tempestas als wichtig anzusehen sind, da dieser in Rom ansässig war und dort seine Auftraggeber zu vermuten sind. Ergebnisse anderer Forschungsfelder wie die der Neopositivismusfichtung, die auf die Netzwerke von Päpsten und Kardinälen zielt, werden daher in diese Arbeit mit einbezogen.³⁰ Zudem wird die Frage gestellt, ob Bezüge zu gegenreformatorischen Meditationspraktiken existieren. Damit liefert methodische Überlegungen ein, wie sie insbesondere Studien von Pamela M. Jones und Arnold Witte kennzeichnen, die bereits Vergleichbares für Landschaftsbilder im religiösen Kontext diskutiert haben.³¹ So wird untersucht, inwieweit die Gesetze bestimmter Sammlungsformen und die mit ihnen verknüpften Bildfunktionen die Entstehung und Verbreitung der Malerei auf Stein zunächst regelrecht herausforderten und veränderte Bedürfnisse später wiederum dazu führten, dass das Interesse an diesen Werken generell nachließ. Schließlich wird zu prüfen sein, unter welchen Bedingungen sich Bilder auf Stein als diplomatische Geschenke eigneten und diese Kunstform so über die Grenzen Italiens hinaus in Europa bekannt gemacht wurde.

Die Materialikonologie untersucht die Bedeutung des Materials in der Kunst. Um Buntsteine als Bildträger entsprechend einzuordnen, bedarf es einer genauen Lektüre der Quellschriften des 16. und 17. Jahrhunderts. Als in dieser Frage grundlegend können die Aufsätze von Günter Bandmann gelten.³² Gerade im Hinblick auf Architektur und Skulptur wurden Materialien als deren spezifisches Ausdrucksmittel analysiert.³³ Zur Symbolik des Materials in der modernen und zeitgenössischen Kunst liegen insbesondere die Analysen von Monika Wagner vor.³⁴ Einen ersten umfassenden Überblick zu diesem speziellen Bereich der Ikonologie lieferte Thomas Raff mit seiner Habilitationsschrift *Die*

⁹ *Pietra dipinta* 2000, S. 92–104, Kat. 48–55.

¹⁰ Czobor 1963.

¹¹ Cecchi 1986.

¹² Vannugli 2007.

¹³ Leuschner 2005a.

¹⁴ Vgl. hierzu das Werkverzeichnis von Chiarini 2003.

¹⁵ Collobomb 2006b; Jacques Stella 2006.

¹⁶ Kappel 1990; Jacoby 2006, S. 28–40, Kat. 1, 2, S. 116–118, Kat. 24, S. 141–145, Kat. 40, 41, S. 174–176, Kat. 56, S. 178–181, Kat. 58, 59; Seifertová 2007, S. 127–146.

¹⁷ Ingo Herklotz hat bereits 1994 die Vielzahl der Publikationen zum Thema »Sammlungen« zusammengefasst; vgl. Herklotz 1994. 2007 ist eine Forschungsgeschichte und Bibliografie allein zur Kunstammer Rudolf's II. erschienen; vgl. Bokovinski 2007. Hier seien nur einige Überblickswerke genannt, die für diese Arbeit besonders berücksichtigt wurden: Schlosser 1978; *The Origins of Museums* 1985; Bredekamp 1993; *Macrocosmos in Microcosmos* 1994; *Wunderkammer des Abendlandes* 1994; Minges 1998; *Weltensharmoonie* 2000; *Theater der Natur und Kunst* 2000; Mauries 2002; Bredekamp 2004b. Zur

Sammlungsgeschichte speziell in Italien vgl. Lugli 1983 u. Olmi 1982,

für Frankreich vgl. Schiavone 1988.

¹⁸ Schlosser 1908, hier benutzt in der zweiten Auflage Schlosser 1978.

¹⁹ Schlosser 1978, S. 201.

²⁰ Mauries 2002, S. 25.

²¹ So kamen beispielsweise zahlreiche Objekte mit Einträgen aus dem Inventar der Münchner Kunstkammer identifiziert werden; vgl. *Die Münchner Kunstkammer* 2008.

²² Vgl. u. a. die Aufsätze in *Visuelle Argumentationen 2006; Instrumente in Kunst- und Wissenschaft* 2003.

²³ Ganz subsummierte beispielsweise unter dem Begriff »Sammelbilder« Bilder, die für solche Sammlungen geschaffen worden waren und diese wiederum reflektierten; vgl. Ganz 2006, S. 71.

²⁴ Vgl. *Ordnung und Repräsentation von Wissen* 2008. Dem Thema wurde ferner 2009 eine Sommerakademie der Universität Luzern mit dem Titel *Collecting and Transforming Knowledge in Early Modern Europe* gewidmet.

²⁵ Vgl. hierzu Hollander 1994, S. 138.

²⁶ Vgl. Daston 1995; Blumenberg 1996; Krüger 2002; Ganz 2006,

S. 1–31.

²⁷ Berti 1967, S. 67.

²⁸ So z. B. bei Vitzthum 1969, S. 6, der das Studiolo Francesco I. als »in breve ein Wunderkammer« beschrieb; vgl. außerdem Schiaffer, 1976, S. 84f.; Sönderhauf 1996.

²⁹ So wurde beispielsweise die Kunstkammer Rudolf's II. in Prag durch ein Vorzimmer betreten, das mit den Darstellungen der vier Elemente und der zwölf Monate ausgestattet war. Als Alter Ego des Kaisers war Jupiter – vermutlich im zentralen Deckenfresko – gemalt. Somit kann man davon ausgehen, dass auch hier ein Programm vorlag, das eine Anspielung auf den Makrokosmos beinhaltete, wie man es aus Florenz kennt; vgl. dazu Finkler 1997, S. 209.

³⁰ Vgl. zunächst Volkel 1993; *Die Kreise der Nepoten* 2001. Weitere Beiträge und Literaturhinweise unter <http://requiem-projekt.de/> (abgerufen am 3. Dezember 2014).

³¹ Jones 1988; Jones 1993; Jones 2004; Witte 2008.

³² Bandmann 1969; Bandmann 1971.

³³ Grundlegende theoretische Überlegungen über den (Bau-)Stoff als Ausdrucksträger in der Architektur lieferte Gottfried Semper. Raff 1994a, S. 11, bezeichnete jedoch Bandmann als Initiator einer Materialikonologie, die sich hauptsächlich auf die Architektur bezog; vgl. dazu Bandmann 1969. Zur Materialikonologie in der Skulptur sind diverse Fallstudien erschienen, von denen hier beispielhaft angeführt seien: Grammaticini 1988; Kanz 1994; Raff 1994b; Baxandall 1995, S. 27–38. Im Oktober 2014 wurde eine Tagung unter dem Titel *Marmi polifonici. Il gusto del colore nella scultura del XVI e XIX secolo* im Istituto Svizzero, Rom, zu dem Thema ausgerichtet, die auf Publikation weiterer relevant Beiträge hoffen lässt.

³⁴ Beispielhaft sei hier Wagner 2001 genannt. Die Autorin widmet einen Abschnitt den Figuren »im Stein« und führt u. a. die Skulpturen Auguste Rodin's an; ebd., S. 174–177.



1. Sebastiano del Piombo, *Giulia Gonzaga*, Öl auf Schiefer, 115,5 × 87 cm. Wiesbaden (Foto Museum Wiesbaden, Ed Restle)

*Sprache der Materialien.*³⁵ Als allgemeinen Symbolwert von Stein nannte er dessen »Festigkeit und Unvergänglichkeit.«³⁶ Diese Relevanz ist anhand der kunsttheoretischen Quellen auch für Bilder auf Schiefer von Sebastiano del Piombo und seinen Nachfolgern nachzuweisen. Raff beschäftigte sich außerdem mit weiteren Steinarten, die als Bedeutungsträger eingesetzt wurden. Beispielsweise benannten die Griechen den Porphyrt nach seiner an Purpur erinnernden Farbe, die aus Meeresschnecken gewonnen wurde.³⁷ Bereits in der Antike galt er als kaiserlicher Stein und so erklärt es sich, dass

die Kaisergräber der Staufer Friedrich II. und Heinrich VI. im Dom von Palermo vollständig aus diesem Material gearbeitet wurden, was seinen Stellenwert für nachfolgende Generationen weiter etablierte. Gleichzeitig handelt es sich um einen besonders harten Stein, weshalb er in Vincenzo Dantis *Trattato delle perfette proporzioni* von 1567 in der Hierarchie der Materialien an erster Stelle steht.³⁸ Porphyrt erhielt somit wegen seiner Härte und Farbe besonders in der Grabskulptur, in Sarkophagen und Urnen wie auch in der Spolienverwendung innerhalb der Architektur seine spezifische Aussagekraft.³⁹ Der Bergkristall als ein anderes Beispiel konnte Raff zufolge mit Blick auf seine Durchsichtigkeit wiederum besondere Reinheit – etwa die der Jungfrau Maria – versinnbildlichen.⁴⁰

Die materialikonologischen Studien behandeln jedoch nicht die kleinformatigen Bilder auf Buntsteinen. Deren Signifikanz erschloss sich – so die These der vorliegenden Arbeit – weder über eine Beschwörung der Dauerhaftigkeit des Materials noch über eine für die jeweiligen Steinarten festgelegte Bedeutung, stattdessen bestand sie in der individuellen bildhaften Masering, die aus der Struktur des einzelnen Minerals resultierte. Im Fokus stehen daher die von Jurgis Baltrušaitis 1957 als »Bildersteine« bezeichneten Steintafeln.⁴¹ Unter »Bildersteinen« sind all diejenigen Steine zu fassen, die aufgrund ihrer Masering eine bildhafte Erscheinung besitzen.⁴² Hierzu zählen beispielsweise die sogenannten Landschaftssteine, auch Ruinenmarmor genannt, deren volkstümlicher Name schon darauf hinweist, dass es sich um Steine handelt, deren Masering an eine Landschaft erinnert. Des Weiteren umfasst der Oberbegriff aber ebenso Fossilien von Pflanzen oder Meerestieren. Baltrušaitis ordnete die Malerei auf Stein erstmals in den lebhaften zeitgenössischen Diskurs über das wechselseitige Verhältnis zwischen Natur und Kunst ein.⁴³ Die auf seinen These basierende Forschung hat jedoch mitunter kunsttheoretische Traktate des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in einen Zusammenhang mit dem vornehmlich im 17. Jahrhundert produzierten Steinbildern gebracht, was eine anachronistische Betrachtungsweise bedingte.⁴⁴ Im Folgenden soll deshalb die kunsttheoretische Traktatliteratur ebendieses Jahrhunderts

³⁵ Raff 1994a, Zu einer ausführlichen Forschungsgeschichte der Materialikonologie vgl. ebd., S. 10–13.

³⁶ Raff 1994a, S. 37.

³⁷ Raff 1994a, S. 88.

³⁸ »E queste proporzioni di colori, e di durezza ne i corpi solidi hanno in diverse sorti di pietre un supremo grado. Come dire, il supremo grado nelle pietre bianche sarà il marmo bianco, nelle rosse, medesimamente, sarà il portido, nelle nere il paragone; e nelle Verdi il serpentine; e così de gli altri colori e durezza di pietre si vedrà di mano in mano simile. Il fine principale di tutte le pietre è propriamente l'essere dure, e colorite; dure perch' elle sieno permanenti; e colorite, perche si riconosca l'una sorta dall'altra.« DANTI 1567, S. 35f.

³⁹ Zur Bedeutung von Porphyrt wurden hier konsultiert u.a. Di CASTRO MONCATTI 1987; Raff 1994a, S. 88–93; zur Verwendung von Porphyrt in der Kirchenarchitektur De BLAAUW 1991; zu Sarkophagen und Urnen aus Porphyrt Porphyrt 2005.

⁴⁰ Raff 1994a, S. 39–42.

⁴¹ Baltrušaitis, der überwiegend auf Französisch publiziert, verwendet den Begriff »pietres images«, der in der englischen Literatur als »figural stones« und im Deutschen als »Bildersteine« oder als »Figurensteine« übersetzt wird; vgl. Baltrušaitis' Studie in der übersetzten Neuaufgabe BALTRUŠAITIS 1984, S. 68.

⁴² MORELLO 1981, S. 63; Anm. 3.

⁴³ Vgl. BALTRUŠAITIS 1984.

herangezogen werden, da nur sie Aufschluss darüber geben kann, inwieweit sich das Interesse an der Malerei auf Stein bald gemaserten Steinen auch in der zeitgenössischen Kunsttheorie niederschlug. Der naturwissenschaftlichen, insbesondere der mineralogischen Traktatliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts ist hier eine ausführliche, quellenbasierte Auseinandersetzung gewidmet, die Voraussetzung dafür ist, Erkenntnisse über materialikonologische Aspekte mineralischer Bildträger zu gewinnen. Hinzugezogen wurden sowohl Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Geologie als auch wissenschaftshistorische Studien zur Frühen Neuzeit wie jene von Paula Findlen, Nicoletta Morello oder Giambattista Vai und William Cavazza.⁴⁴ Methodische Ansätze aus der Philosophie- und Geistesgeschichte sowie der Geschichte der Naturwissenschaften werden gesondert diskutiert. Dabei werden Begriffe wie »wissenschaftliche Neugierde«, »Wesenskette« und »Buch der Natur« angesprochen, die auch auf die Steinmalerei angewendet werden können. Ausgangspunkt hierfür bildeten ausgewählte Schriften von Hans Blumenberg, Lorraine Daston, Arthur Lovejoy und Friedrich Ohly.⁴⁵ Auch hier wurden die Quellen wie die natur- und kulturtheoretischen Schriften daraufhin geprüft, ob aus ihrem Kontext heraus zu erklären ist, warum Bilder auf Stein vom ausgehenden 16. Jahrhundert bis in das 17. Jahrhundert hinein mentale und intellektuelle Bedürfnisse der Sammler befriedigten, im späten 17. Jahrhundert das Interesse an diesen Objekten jedoch nachließ und diese in der Folge kaum noch produziert wurden.

Die Arbeit schließt mit dem bereits erwähnten kritischen Katalog der bislang Tempesta zugeschriebenen Bilder auf Stein ab. Nicht alle rezenten Zuschreibungen des Kunstmarktes konnten hierbei berücksichtigt werden. Der Katalog dient der anschaulichen Vermittlung spezifischer Merkmale der Malerei auf Stein und soll eine Basis anbieten, auf der Zuweisungen künftiger Funde und Revisionen getätigt werden können. Provenienz, Forschungsgeschichte, Ikonografie und eine stilkritische Beurteilung der einzelnen Werke werden zusammenfassend abgehandelt und Zuweisungen an den Künstler hinterfragt. Entgegen der üblichen Kategorisierung nach zu- und aberkannten Werken ist der Katalog nach den mineralischen Bildträgern sortiert. Die Malerei auf Stein bringt es mit sich, dass sich die Bilder nicht nur stilistisch unterscheiden, sondern auch der jeweilige Bildträger verschiedene Anforderungen an den Künstler stellte – erst die Analyse der Bildlösung ermöglicht aussagekräftige stilkritische Vergleiche.

⁴⁴ Einschlägig hierzu JANSON 1961.

⁴⁵ Vgl. insbesondere ADAMS 1954; HOLDER 1966; FINDLEN 1990; FINDLEN 1994; *Four Centuries of the Word Geology* 2003.

⁴⁶ BLUMENBERG 1986; LOVEJOY 1993; DASTON 1995; OHLY 1995; BLUMENBERG 1996; DASTON/PARK 1998; DASTON 2002.

⁴⁷ *Lettere* (1560) 1985, S. 110.

Auf der Grundlage einer sorgfältigen Prüfung der Originale – soweit sie möglich war – und der Durchsicht der genannten historischen Quellen untersucht die vorliegende Publikation somit die heute Tempesta zugesprochenen Bilder auf Stein und stellt, davon ausgehend, die Steinmalerei in den großen Kontext von Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte.

Der Beginn der Malerei auf Stein im 16. Jahrhundert und die Malerei auf Schiefer sowie auf anderen schwarzen Steinen

Am 8. Juni 1530 schrieb der päpstliche Kammerdiener Vittorio Sorzano an den Kardinal Pietro Bembo:

«Dovete sapere che Sebastianello nostro Venetiano ha trovato un secreto di pingere in marmo a olio bellissimo, il quale farà la pittura poco meno che eterna. I colori subito che sono asciutti, si uniscono coi marmo di maniera che quasi imperiscono, et ha fatto ogni prova & è durevole. Ne ha fatto una imagine di Christo & halla mostrata a N. S.»⁴⁷

Demnach galt der venezianische Maler Sebastiano del Piombo als Erfinder der Malerei auf Stein.⁴⁸ Auch Giorgio Vasari (1511–1574) gab in seinen *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* an, dass Sebastiano eine neue Methode entwickelt habe, auf Stein zu malen: »Avendo poi cominciato questo pittore un nuovo modo di colorire in pietra, ciò piaceva molto a' popoli, parendo che in quel modo le pitture diventassero eterne, e che nel fuoco né tarli potessero lo nuocere.«⁴⁹ Da weder Feuerbrünste noch Larvenwürmer dem Stein schaden könnten, sei die Malerei ewig haltbar. Bereits der Florentiner Gelehrte Benedetto Varchi (1503–1565) hatte Sebastianos technische Innovation kunsttheoretisch gewürdigt. Im zweiten Buch seiner *De leziones* von 1550 setzte er sich mit dem als *paragone* bekannten Wettstreit der Künste auseinander und nannte diese besondere Technik als Beleg für das Primat der Malerei gegenüber der Skulptur.⁵⁰ Habe die Bildhauerei bislang als der Malerei überlegen gegolten, weil die Skulptur beständiger sei und nicht vom Regen, Feuer oder anderen äußeren Einwirkungen beeinträchtigt werden könne, ließ Varchi nun

⁴⁸ Vgl. HIRST 1981, S. 124–147; HESSLER 2002; HESSLER 2006; SEIFERTOVÁ 2007, S. 17–40; *Sebastiano del Piombo* 2008; CERASUOLO 2010; VAILHAND 2011, S. 139–144; COLLOMBA 2012, S. 21–29, 99–118.

⁴⁹ VASARI (1568) 1966–1987, Bd. 5, S. 97f.

⁵⁰ Vgl. dazu MENDELSON 1982, S. 109–132.

die Maler drei Argumente zugunsten ihrer Gattung vorbringen: Erstens rühre die Haltbarkeit nicht von der Kunst, sondern vom Werkstoff her, zweitens reichen die Jahrhunderte, die auch die Malerei widerstandsfähig sei, vollständig aus, und drittens könne man zudem auf Stein malen, sodass auch die Malerei ewig Bestand habe.⁵¹ Varchi untermauert dies, indem er Gedichte von Francesco Maria Molza (1489–1544) und Gandolfo Porrino (gest. 1552) zitierte, die auf ein von Sebastiano auf Schiefer gemaltes Porträt der Giulia Gonzaga Bezug nahmen (Abb. 1).⁵²

Sowohl den Quellen als auch der stilkritischen Untersuchung des Œuvres Sebastianos nach zu urteilen, begann dieser ab Ende der 1520er-Jahre Porträts und Andachtsbilder in Öl auf Schiefer zu malen,⁵³ darunter dasjenige des Florentiner Kaufmanns Baccio Valori,⁵⁴ zwei Bildnisse Clemens' VII., der ihn in das Amt des *Piombatore*, des Siegelhahns, erhob,⁵⁵ und *Paul III.* mit seinem *Neptun*.⁵⁶ Zudem fertigte er einige Repliken seines Porträts der Giulia Gonzaga auf Schiefer an.⁵⁷ Zu den Andachtsbildern gehören die *Pietà von Ubeda*, die ein Motiv Raffels angelehnte *Madonna mit dem Schleier* wie auch einige Fassungen des *Kreuztragenden Christus*, die sich an dem in Madrid aufbewahrten Vorbild auf Leinwand orientieren.⁵⁸ In seinem Nachlass befinden sich zahlreiche weitere Steintafeln in unterschiedlichen Bearbeitungszuständen, was für sein eingehendes Interesse an dem von ihm erprobten Bildträger spricht.⁵⁹ Die fertiggestellten Bilder legen nahe, dass Sebastiano die Schiefertafel vollständig übernahm hat. Er nutzte sie damit ge-

nauso wie andere Bildträger mit grauen Imprimituren, die in der venezianischen Malerei etwa zeitgleich aufkamen.⁶⁰ Nicht vollendete Werke wie das Porträt Clemens' VII. aus Neapel, das Papstporträt aus Parma oder die *Madonna mit dem Schleier* lassen vermuten, dass Sebastiano die Schiefertafel grau grundierte.⁶¹ Damit folgte er einer Methode, die bereits Cennino Cennini (tätig zweite Hälfte 14. Jahrhundert) in seinem Malertraktat erwähnt hatte: »Et per lo simile in ferro lava, ogni pietra, ogni tavola, incollando sempre prima; e così in vetro, o dove vuoi lavorare.«⁶² Demnach sollten auch ungewöhnliche Bildträger wie Stein und Glas stets grundiert werden, bevor man sie bemalte. Entgegen den Aussagen der Renaissancegelehrten war die Malerei auf Stein jedoch seit der Antike bekannt und wurde über das Mittelalter hinweg tradiert. Bereits Plinius d. Ä. berichtete im 35. Buch seiner *Naturkunde*, dass man unter der Regierung des Claudius [41–54 n. Chr.] begonnen hatte, auf Stein zu malen.⁶³ In diesem Zusammenhang prangerte er insbesondere die in den bemalten Marmorinkrustationen der römischen Villen offenkundig werdende Verschwendungssucht an.

Die von Vasari vorgenommene Stilisierung Sebastiano del Piombos nach dem Erfinder der Malerei auf Stein ist darauf zurückzuführen, dass er »sich hier des mehrfach in den *Vite* auftauchenden »Erfindertopos« (bedeutet, der auf Plinius zurückgeht und mit dessen Hilfe Vasari verschiedenen Künstlern eine zentrale Rolle bei der Weiterentwicklung der Kunst zuweisen konnte.«⁶⁴ Dennoch muss Sebastiano eine entschei-

stimm werden konnte, gilt weiterhin Tizians Londoner »Madonna mit Kind und den hl. Johannes und Katharina«, auf Leinwand um 1530 gemalt, als frühestes Beispiel einer farbigen Ölimprimatur über Gips-Leim-Grundierung erst mit Ocker, dann mit Grau [...]». KOLLER 1984, S. 354–61. Über die Technik, insbesondere die Grundierung der Steintafel, ist noch wenig bekannt. Vermutlich beriefte Sebastiano die Schiefertafel mit einer Grundierung aus Öl vor; vgl. ESTEBAN ARROYO/MAROCCHINI/SECCARONI 2010, S. 129. Seine Bilder auf Mauer und Schiefertafel ständen im Zentrum der Tagung *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borghese nel contesto della pittura rinascimentale*, Real Academia de España, Rom, 13.–14. Mai 2009; vgl. ebd. Ein Team aus Kunsthistorikern und Restauratoren widmete sich der Frage, inwieweit Sebastiano mit Eichenöl, d. h. aus Eichen gewonnenem Öl, als Bindestoff experimentierte und dieses gezielt für die Malerei auf Stein einsetzte; vgl. BELLUCCI 2010; MODUGNO 2010. Zur Maltechnik Sebastianos vgl. VAHLAND 2011, S. 141, Anm. 239.

⁵² »Capitolo XXCV/ Come di lavorare ad olio in ferro, in tavola, in pietras«, CENNINI 1971, S. 102.

⁵³ [...] jetzt ist sie [die Malerei] gänzlich von Marmorarten, ja sogar vom Eichenholz verdrängt, und nicht nur so, daß man die Wände ganz bedeckt, sondern auch mit durchbrochenem Marmor bearbeitet und in bunten Einlagen Bilder von Gegenständen und Tieren herstellt. Man ist nicht zufrieden mit dem Getafel und den in Schieferplatten sich ausbreitenden Bruchstücken der Berge: schon haben wir angefangen, auf den Stein zu malen. Diese Erfindung wurde unter der Regierung des Claudius gemacht [...]». PLINIUS, *Naturkunde*, XXXV, 3.

⁵⁴ VASARI (1568) 2004, S. 67, Anm. 86.

⁵¹ [...] prima dicono questo non venire dall'arte, mal dal subbietto dell'arte, il che è verissimo; secondariamente dicono che niuna cosa sotto il cielo è perpetua e che le pitture durano cent'anni d'anni, il che pare loro che basta; nel terzo luogo dicono che si può dipingere ancora nei marmi, e così saranno eterne a un modo, allegando l'esempio di fra' Bastiano e quegli verso del Molza a lui che dicono [...]». VARCHI (1550) 1960, S. 41.

⁵² VARCHI (1550) 1960, S. 41; vgl. dazu MENDELSON 1982, S. 128–131.

⁵³ Vgl. u. a. HIRST 1981, S. 122; VAHLAND 2011, S. 141.

⁵⁴ Vgl. HESSLER 2006/Sebastiano del Piombo 2008, S. 216f., Kat. 50.

⁵⁵ Nach seiner Ernennung schrieb Sebastiano an den mit ihm befreundeten Michelangelo: [...] Nostro Signore Papa Clemente ha fa facto piombatore et ànmi fatto [frate] in loco di fra' [Ma]riano, in modo che se [me vedeste] frate, credo certo ve [la] ridireste. [Io sono ep[iscop]o] [nel] fantazo [de Roma] [...]». *Il carteggio di Michelangelo* 1973, Bd. 3, S. 342.

⁵⁶ Zu den Papstporträts auf Schiefer vgl. u. a. *Vittoria Colonna* 1997, S. 98–102, Kat. 138; *Colombio del Piombo* 2008, S. 222f., Kat. 53, S. 246f., Kat. 64; *COLLOMB 2012*, S. 100–103.

⁵⁷ Vgl. HESSLER 2002, S. 82–97; VAHLAND 2011, S. 139–141; *COLLOMB 2012*, S. 103–107.

⁵⁸ *Sebastiano del Piombo* 2008, S. 105f., Kat. 24, S. 234–241, Kat. 38–61, 63; *COLLOMB 2012*, S. 114–116.

⁵⁹ HIRST 1981, S. 152–157.

⁶⁰ »Nachdem für Spätwerke Giovanni Bellinis in London die berühmte Färbung oberer Gipsgrundschichten inzwischen als Eitdrottelochse be-

deute Rolle in der Geschichte der Tafelmalerei auf Schiefer und Peperin in zugesprochen werden, die er neu entdeckte und populär machte. So fand diese Gattung in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zahlreiche Nachfolger.⁶⁵

Vasari gibt in der Einleitung zu seinen *Viten* an, dass sich besonders Schiefertafeln als Malgrund für Historienbilder eigneten, da sie feinkörnig seien und sich deshalb gut zu einer glatten Maloberfläche verarbeiten ließen.⁶⁶ Schiefer, aber auch andere Steine wie diverse Marmorarten, Serpentin, Porphyry oder Peperin wurden laut ihm mit einer farbigen Imprimitur aus Öl vorbereitet.⁶⁷ Für größere Historienbilder empfahl Vasari, Schiefertafeln in einer Stuckeinbettung unmittelbar an der Wand zusammenzufügen und anschließend mit einer Grundierung zu versehen, sodass die Nahtstellen nicht mehr sichtbar seien, sondern eine einheitliche Malfläche in der gewünschten Größe entstünde.⁶⁸

Einer der ersten umfassenden Aufträge für Bilder auf Schiefertafeln, die als Teil eines Ausstattungsprogramms in ebenjener Manier bearbeitet wurden, erteilte 1599 Papst Clemens VIII. für die *Navi piccole* in Sankt Peter.⁶⁹ Mit der Wahl dieses Bildträgers suchte man die Malerei vor der Feuchtigkeit zu schützen, »die vom vatikanischen Hügel in die Kirche dauernd eindrang.«⁷⁰ Insgesamt waren sieben Maler mit der Realisierung von sechs Bildern auf Schiefer beschäftigt, die Szenen aus dem Leben des hl. Petrus wiederzugeben sollten:⁷¹ Giovanni Baglione (um 1566–1643), der die Arbeiten leitete, Tommaso Laureti (um 1530–1602), Domenico Passignano (1559–1638), Francesco Vanni (1563–1610; Abb. 2), Ludovico Cigoli (1559–1613), Bernardo Castello (1557–1629) und Cristofano Roncalli (um 1552–1626). Die von Laureti entworfenen Komposition *Petrus heilt die Gelähmten* wurde nach seinem Tod 1602 von Cigoli ausgeführt. Im Zuge der Ausstattungskampagnen des 18. Jahrhunderts wurde die Bilder aus Sankt Peter entfernt, sodass nur ein kleiner Teil von ihnen noch vollständig erhalten ist.⁷²



2. Francesco Vanni, *Sturz des Simon Magus*, 1602–1603, Öl auf Schiefertafel, 720 × 430 cm, Rom, Sankt Peter, Ortagonio di San Gregorio (Foto Fabbrica di San Pietro in Vaticano)

foscati; perciò che a tutte queste pietre non accade dar colla in principio, ma solo una mano d'imprimitura di colore a olio, cioè mesticca; e secca che alla sia, si può cominciare il lavoro a suo piacimento.» VASARI (1568) 1966–1987, Bd. 1, S. 138.

⁶⁵ »E chi volesse fare una storia a olio su la pietra, può torre di quelle lastre grosse e farle fare quadro e fermarle nel muro o' perni sopra una incrostatura di stucco, distendendo bene la mesticca in su le commettiture di maniera che e' venga a farsi per tutto un piano di che grandezza l'artefice ha bisogno.« VASARI (1568) 1966–1987, Bd. 1, S. 138.

⁶⁶ Vgl. dazu SEIBENHÜNER 1962, S. 293–299; CHAPPELL/KIRWIN 1974; WINDORF 2006, S. 29–35; *COLLOMB 2012*, S. 84–86.

⁶⁷ SEIBENHÜNER 1962, S. 295.

⁶⁸ CHAPPELL/KIRWIN 1974, S. 138.

⁶⁹ Roncallis *Tod der Saphira* wird heute in Santa Maria degli Angeli in Rom aufbewahrt; vgl. CHAPPELL/KIRWIN 1974, S. 133; WINDORF 2006, S. 240, Taf. 12.



3. Peter Paul Rubens, *Engel verehren das Gnadenbild der Madonna della Vallicella*, 1608. Öl auf Schieferfahle, 425 × 250 cm. Rom, Santa Maria in Vallicella (Foto Bibliotheca Hertziana, Gabriele Fischera)

Als weiteres prominentes römisches Beispiel sei auf die drei 1608 von Peter Paul Rubens (1577–1640) vollendeten Altarbilder in Santa Maria in Vallicella verwiesen (Abb. 3). Es handelt sich um die einzigen Bilder, die Rubens auf Schiefer malte, wobei er den mineralischen Fond nicht an-

deres behandelte als Bildträger aus Holz oder Leinwand. Die Schieferfahle wurden mit Stuck in die Chormauer eingebettet, sodass eine je 425 × 250 Zentimeter große Malfläche entstand.⁷³ Rubens bereitete den Malgrund sodann mit einer orangebraunen und anschließend mit einer weißgrauen Imprimitur vor.⁷⁴ Er hatte bereits eine erste Fassung der späteren Mittelafel *Die Madonna della Vallicella von Heiligen verehrt* auf Holz (heute Grenoble, Musée de Grenoble) angefertigt, die vonseiten der Auftraggeber jedoch abgelehnt worden war. Die bislang bekannten Dokumente lassen zwei Erklärungen zu, warum Rubens mit einer zweiten Fassung beauftragt wurde.⁷⁵ Einem Dekret der Oratorianer vom 30. Januar 1608 nach zu urteilen, gefiel diese die Komposition in der oberen Bildhälfte nicht.⁷⁶ Rubens gab hingegen in einem Brief vom 2. Februar 1608 an Annibale Chiappio an, die ungünstigen Lichtverhältnisse (*«perversi lumi»*) im Chor der Kirche hätten zur Folge, dass seine exquisite Ausführung kaum noch zu erkennen sei. Die Patres des Oratoriums bestünden darauf, dass die Bilder nicht abgehängt würden, ohne dass er sich verpflichte, eine Replik auf Stein anzufertigen, um auf diese Weise die Lichtreflexion zu vermeiden.⁷⁷ Welche der beiden Aussagen zutrifft, ist umstritten.⁷⁸ Da beide Fassungen nicht identisch sind, hat sich die Forschung vornehmlich mit der Bildgenese wie auch den zugrunde liegenden Bildtheorien der Oratorianer beschäftigt. Eingehende Forschungen zur Wahl des Bildträgers stehen indes noch aus. Dass zeitgleich in Sankt Peter die Altarbilder auf Schiefer gemalt wurden, muss sowohl den Auftraggebern als auch dem Künstler bekannt gewesen sein. Möglich ist, dass die Oratorianer nach diesem Vorbild einen ebensolchen Bildträger für ihre Chiesa Nuova wünschten, der obenin versprochen, ewig zu halten, und damit im Sinne der gegenreformatorischen Glaubenslehre auf das ewige Bestehen der katholischen Kirche verweisen konnte. Inwiefern die Wahl der Schieferfahle eine Initiative der Auftraggeber, des Künstlers oder beider gemeinsam gewesen ist, bleibt wohl bis auf Weiteres spekulativ. Festzuhalten ist jedoch, dass es nicht ungewöhnlich war, in Kirchen Schiefer für großformatige Altargemälde einzusetzen, was für die Beliebtheit des Bildträgers spricht.⁷⁹

mutandolo circa l'invenzione del mezzo in sopra, poiché quello che ha fatto non è piaciuto si accettò il partito non ottenuta nove voti contrarii. Et fu data autorità di trattare et concludere quanto occurrerà circa detto quadro, senza che se ne parli più in piena Congregazione alli RR. PP. Rettore, Pietro Peire, Pompeo, Tomaso Adriano, et Fabiano. – Zit. nach JAFFÉ 1967, S. 220. Vgl. weiter INCISA DELLA ROCCHETTA 1963, S. 169; MÜLLER HOFSTEDE 1966, S. 11.

⁷⁷ «Ha però sortito cosa sciagurata lue sopra quel altare, che pena si ponno discernere le figure non che godere l'esquisitezza del colorito, e delicatezza delle tinte e panni cavati con gran studio del naturale i secondo il giudizio d'ognuno ottimamente russiti. Ma perche li Padri

⁷³ Vgl. zur Technik *La festa del colore 2005*.

⁷⁴ COSTAMAGNA 2005b, S. 16–18. Eine farbige Imprimitur auf Bildträgern aus Schiefer anzubringen, die vollständig übermalt werden sollten, war nicht ungewöhnlich. Ähnliches ist für Daniele da Volterra's *David und Goliath* (Paris, Musée du Louvre) überliefert. Der Künstler bereitete die Schieferfahle mit einer weißen Grundierung aus Bleiweiß und Öl vor; vgl. COLLOMB 2012, S. 34.

⁷⁵ MÖHLEN 1996, S. 247.

⁷⁶ In diesem Dekret wird die Patres mit: «Essendosi offerto il Sr Pietro Paolo Pittore di rifare il quadro dell'Altar Magiore con le medesime condizioni convenute già con lui, come nel foglio, et sopra a car. III

Von diesen monumentalen Werken sowie solchen auf Schiefer oder anderen Steinen in kleineren Abmessungen, die technische Ähnlichkeiten aufweisen, sind Malereien auf Stein abzugrenzen, in denen der mineralische Bildträger einen entscheidenden Anteil an der Komposition einnimmt. Fast alle steinsichtigen Bilder, in denen Mineral und Malerei – Natur und Kunst – aufs Engste zusammenspielen, sind in das späte 16. und das 17. Jahrhundert zu datieren, während sie für die Jahrhunderte davor und danach kaum nachzuweisen sind. Die Tafeln messen meist unter einem Meter, unter ihnen befinden sich auch miniaturhafte Formate. Genutzt wurden für diese Art der Malerei auf Stein sowohl schwarze als auch bunte, gemaserte Steine. Ersterer wurden bevorzugt für die Darstellung von Nachtszenen eingesetzt. Diese Werke veranschaulichen die Qualität des gewählten Mediums gegenüber anderen Bildträgern besonders deutlich, bildet der dunkle, meist glänzende Stein doch den Bildhintergrund und erzeugt so einen starken Kontrast zu den aufgemalten Lichtern, die in Form von Kerzen, Fackeln oder übernatürlichen Lichtquellen das Geschehen beleuchten. Gleichzeitig bietet der polierte schwarze Stein eine spiegelblanken Oberfläche, welche die aufgemalte Szene je nach natürlichem Lichteinfall und Blickwinkel des Betrachters erstrahlen lässt oder in tiefe Dunkelheit taucht. Einige solcher Bilder sind von Jacopo dal Ponte, genannt Bassano I (1517/18–1592), und seiner Werkstatt bekannt.⁸⁰ Beispielhaft sei auf eine von Francesco Bassano auf Schiefer gemalte Darstellung *Christus am Ölberg* hingewiesen (Abb. 4).⁸¹ Gezeigt ist der kniende Christus, der von einem heranliegenden Engel den Kelch gereicht bekommt. Im Vordergrund sind die drei schlafenden Jünger Petrus, Johannes und Jakobus zu sehen.⁸² Der Engel ist die einzig sichtbare Lichtquelle im Bild. Er bringt das göttliche Licht mit sich, das Christus frontal trifft, während die Jünger nur von einer außerhalb des Bildes befindlichen Lichtquelle gestreift werden und die Landschaft weitgehend in Dunkelheit gehüllt bleibt.



4. Francesco Bassano, *Christus am Ölberg*, Öl auf Schiefer, 41,5 × 28 cm. Mailand, Sammlung Gulini (Foto Sammlung Gulini, Mailand)

Bereits Paolo Berdini hat die Relevanz der theologischen Bedeutung der Nacht für diese Darstellungen unterstrichen.⁸³

non vogliono che'l quadro li sia tolto, senza ch'io m'obbligo di farli di mia mano una copia di quello, sopra l'istesso altare dipingendola in pietra o materia che sopra li colori a fine che non ricevono lustrò da quei perversi lumi [...]» *Codex Diplomaticus Rubenianus* 1887, Bd. 1, S. 403. Vgl. auch MÜLLER HOFSTEDE 1966, S. 1, Anm. 3.

⁷⁸ Vgl. dazu MÜLLER HOFSTEDE 1966, S. 11, mit einer Gegenüberstellung der Forschungsmeinungen. Müller Hofstede begründete die Unterschiede in den beiden Fassungen damit, dass Rubens eine simple Replik seiner ersten *invenzione* deshalb abgelehnt habe, weil er diese in einer zweiten Fassung noch zu überfeinern suche. In jüngerer Zeit tendiert die Forschung zu der Annahme, dass sich das Oratorium gegen Rubens' erste Fassung entschied, weil die Oratorianer nach dem Tod Cesare Baronius 1607 eine traditionelle Bildtheorie bevorzugten; vgl. MÖHLEN 1990; MÖHLEN 1996; BUTTLER 2011, jeweils mit weiterführender Literatur. Collobb weist darauf hin, dass sich die Lichtreflexe bei einer Malerei auf Schiefer nicht wesentlich von denjenigen bei einer Malerei auf Holz oder Leinwand unterscheiden; COLLOMB 2012, S. 86. Tatsächlich spie-

geln Bilder auf Schieferfahle je nach Lichteinfall stark.

⁷⁹ Eine dezidierte Einzeluntersuchung zu Schiefer als Bildträger für Altarbilder fehlt bislang; vgl. im Überblick SEIFERTOVÁ 2007, S. 47–67; COLLOMB 2012, S. 63–96, 228–240.

⁸⁰ Vgl. BERDINI 1997, S. 113; Taf. VIII; *Pietra dipinta* 2000, S. 35–38; SEIFERTOVÁ 2007, S. 71–77; COLLOMB 2012, S. 121–123.

⁸¹ Francesco Bassano, *Christus am Ölberg*, Schiefer, 41,5 × 28 cm, Mailand, Sammlung Gulini; vgl. *Pietra dipinta* 2000, S. 36, Kat. 3. Das Bild stammt zusammen mit einer *Verspottung Christi* Bassanos, die auf Pietra Paragona angelegt ist (*Pietra dipinta* 2000, S. 35), Kat. 2), aus der Sammlung Amadeo Dal Pozzo's, eines Cousins Cassiano Dal Pozzo's; vgl. COLLOMB 2012, S. 124f.

⁸² Die Darstellung folgt einer Komposition, die in der Bassano-Werkstatt mehrfach mit leichten Abweichungen auf verschiedenen Bildträgern und in verschiedenen Formaten ausgeführt wurde; vgl. BERDINI 1997, S. 111 f., Abb. 41 u. S. 172, Anm. 16; *Pietra dipinta* 2000, S. 36, Kat. 3.

⁸³ BERDINI 1997, S. 110–120; vgl. weiter BORGHARDT-BIRDRAUMER 1998.

Auch Brigitte Borchardt-Birbaumer geht davon aus, dass die »Lichtführung in nächtlicher Umgebung als eine dem Glauben zugeordnete Erscheinung – weniger als die intellektuelle Verbindung zum Concettismus – angesehen werden muss.⁸⁴ Szenen aus der Passion Christi eigneten sich besonders als Sujets für nächtliche Darstellungen. Berdini sieht hier einen Zusammenhang zur Liturgie der Ostermacht, die sich ebenfalls auf die Passionsgeschichte bezieht. Auf schwarzen Stein gemalte Szenen der Passionsgeschichte können ähnlich wie zeitgleich entstandene Nachtstücke auf anderen Bildträgern gedeutet werden. So ist aus christlicher Perspektive das Gebet im Garten Gethsemane eine Schlüsselszene, da es Christus ermöglicht, sein kommendes Leiden zu ertragen.⁸⁵ In diesem Kontext werden »lumen divino«, »lumen naturale« und »lumen soprannaturale« unterschieden.⁸⁶ Während Christus dem göttlichen Licht entgegenzutreten vermag, verschlafen seine Jünger die Erscheinung. Die Lichtführung in dem Bild und die daraus entstehenden Hell-dunkel-Contraste gewinnen somit eine theologische Bedeutung.

In der Nachfolge der Bassani spezialisierten sich insbesondere Künstler aus Verona auf die Malerei auf schwarzen Steinen.⁸⁷ Prominente Vertreter sind Felice Brusaporci (1540–1605) und seine Schüler Pasquale Ottino (1570–1630), Alessandro Turchi, genannt L'Orbetto (1578–1649), und Marcantonio Bassetti (1586–1630).⁸⁸ Weiterhin schufen Paolo Farinati (um 1524–1606) und Sante Creara (geb. um 1572) religiöse Szenen für klerikale Auftraggeber auf Pietra Paragone.⁸⁹ Wegen der Pest, die 1630 in der Stadt wütete, zogen einige der Veroneser Maler nach Venedig, Florenz und Rom, wobei Turchi der einzige war, der bis an sein Lebensende in der Eugener Stadt blieb.⁹⁰ Die Malerei auf Schiefer, schwarzem Marmor und Pietra Paragone in kleinem Format verbreitete sich damit von Verona aus auch außerhalb Oberitaliens. Dass die Entwicklung dieser Maltechnik in Verbindung speziell mit Pietra Paragone im Veneto ihren Ausgang nahm, könnte mit der örtlichen Nähe zum Abbaubereich dieses Steins, den Steinbrüchen bei Salò am Gardasee, zusam-

menhängen.⁹¹ Wie in Öl auf ihm gemalt wurde, ist anhand eines Restaurierungsberichtes von Renate Maria Kožik nachvollziehbar, der sich auf zwei entsprechende, inzwischen Marcantonio Bassetti zugeschriebene Bilder bezieht, die zu zwei Kunstkammerschränken gehören.⁹² Demnach wurden die Tafeln aus schwarzem Dolomit (Pietra Paragone) poliert und mit einer Leimlösung getränkt, um danach, noch feucht, mit einer Öl-Harz-Mischung überstrichen zu werden. Anschließend folgte die Bemalung in zwei Malschichten. Zum Schluss dürfte noch ein heute nicht mehr erhaltener Ölfirnisauftragern worden sein.⁹³

Die Beweggründe der Bassani und der Veroneser Maler, Schiefer oder andere schwarze Steine als Bildträger und, damit verbunden, als Mittel der Gestaltung zu wählen, unterscheiden sich folglich wesentlich von denjenigen Sebastiano del Piombos und seiner Nachfolger. Sebastiano experimentierte mit neuen Maltechniken und graufarbenen Imprimituren, setzte den Stein selbst jedoch nicht als eine der Malerei gleichwertige Komponente ein. Die zeitgenössischen kunsttheoretischen Aussagen zu seinen Werken thematisieren die Dauerhaftigkeit der Malerei auf der Basis des Bildträgers und sind einer intellektuellen Auseinandersetzung innerhalb der Kunst, der *Paragone*-Diskussion, zuzurechnen. Während die kleinformigen Darstellungen auf schwarzen Steinen, wie sie die Bassani und ihre Nachfolger ausführten, gezielt den mineralischen Bildträger und dessen Spiegelungen ästhetisch nutzen, wurden die Schiefertafeln als Untergrund der großformatigen Altarbilder vollständig übermalt.

Davon abzugrenzen sind die Bilder auf buttermaserten Steinen. Sie weisen zwar eine Verwandtschaft zur Malerei auf den kleinformigen schwarzen Steinen auf, da hier ebenfalls der Bildträger zum zentralen Bestandteil der Komposition geworden ist, die Maler setzen die Figuren jedoch oft so gekonnt in die vom Mineral vorgegebene Maserung ein, dass Bildträger und Malerei bis zu Unkenntlichkeit miteinander verschmelzen. Diesem Phänomen wird sich die vorliegende Arbeit in umfassender Form widmen.

I. Antonio Tempesta und die Malerei auf Stein

1. Antonio Tempesta – Biografische Notizen

Antonio Tempesta, geboren um 1555 in Florenz, gilt als einer der Protagonisten der Malerei auf Stein.¹ Bereits zeitgenössische Quellen nennen ihn als einen in diesem Metier arbeitenden Maler und bis heute werden ihm entsprechende Objekte zugeschrieben. 1576 war er erstmals als Mitglied in den Akten der Accademia del Disegno in Florenz eingetragen und gelangte damit als eigenständiger Künstler in ein Ambiente, das noch von dem kurz zuvor verstorbenen Cosimo I. de' Medici (1519–1574) und dessen Haus- und Hofkünstler Giorgio Vasari geprägt war.² Über Tempestas Familie ist wenig greifbar, lediglich, dass er aus ärmlichen Verhältnissen stammte.³ Sein Bruder Francesco war ebenfalls Maler und bediente sich möglicherweise auch des Steins als Bildträger.⁴ So geht aus Rechnungen der römischen Aristokratenfamilie Mattei hervor, dass ein Francesco Tempesta 1605 für ein *Jüngstes Gericht* auf Alabaster bezahlt wurde.⁵ Gesicherte Werke sind vom Bruder indes nicht bekannt und auch dieses Bild ist nicht mehr nachweisbar.⁶

Eckhard Leuschner führt Antonio Tempestas Aktivität als Steinmaler auf den Einfluss zurück, den Vasari und dessen Kreis auf dem Gebiet dieser speziellen künstlerischen Tech-

nik ausübten. Vasari dürfte der junge Florentiner während seiner Lehrzeit im Rahmen der Ausstattungsarbeiten im Palazzo Vecchio kennengelernt haben.⁷ Dem ist er zwar entgegenzusetzen, dass die Bilder auf Stein, wie sie er ab etwa 1600 in Rom malen sollte, mit Vasaris großformatigen Bildern auf Schiefer weder in ästhetischer Hinsicht noch in Bezug auf den Sammlungskontext zu vergleichen sind.⁸ Jedoch erlernte Tempesta im Umfeld des Meisters womöglich zeichnerische Techniken, die ihm bei seiner Malerei auf Stein zugutekommen sollten: Ähnlich wie Vasari gelangte er in nur wenigen Arbeitsschritten von der Skizze zum fertigen Werk, wobei er vermutlich Übertragungsverfahren wie zum Beispiel die Quadrierung anwendete.⁹ Das Raster zur Übertragung des Bildaufbaus eignete sich auch für mineralische Bildträger. Da polierte Steintafeln keine Kompositionsfindungen zuließen, die ihre spiegelblanke Oberfläche zerstören würden, verlangte die diesbezügliche Malerei eine fertige Bildidee und äußerste Präzision in der Ausführung.¹⁰ Der Maler musste eine ruhige Hand haben, da er auf dem Bildträger keine Korrekturen vornehmen konnte.¹¹

Seine Ausbildung erhielt Tempesta offensichtlich bei dem flämischen Maler Jan van der Straet, genannt Giovanni Stradano (1523–1605).¹² Eine weitere Lehre bei dem Flo-

¹ Das ungefähre Geburtsjahr leitet sich aus Tempestas Vita bei Baglione ab, dem zufolge der Künstler am 5. August 1610 mit 71 Jahren in Rom verstarb; BAGLIONE (1642) 1995, S. 314 [216]; vgl. dazu LEUSCHNER 2005a, S. 37, Anm. 1. Grundlegend für den folgenden Abschnitt ist LEUSCHNER 2005a.

² LEUSCHNER 2005a, S. 21–24.

³ LEUSCHNER 2005a, S. 21 u. S. 194, Dok. 5.

⁴ Zu Francesco Tempesta vgl. LEUSCHNER 2005a, S. 21, 36 u. S. 37, Anm. 2 mit Dokumentenverweisen.

⁵ [42] Adi 24 di Aprile 1604 e pui deveno havere sc. sesanta d moneta p. tanti pagati a franco Tempesta p. un quadro in alabastro p. servizio mio di pittura della creazione del Mondo dico 600. - CAPPELLETTI/TESTA 1994, S. 140.

⁶ 1485 in Francesco Tempesta als Maler in den Akten der Florentiner Accademia del Disegno registriert; vgl. LEUSCHNER 2005a, S. 21, 36.

⁷ LEUSCHNER 2005a, S. 24 u. S. 37, Anm. 21. Möglicherweise hat Tempesta als Lehrling von Jan van der Straet bei der Freskierung des Palazzo Vecchio geholfen; die Arbeiten standen unter der Leitung Vasaris; ebd., S. 28.

⁸ Zu den von Vasari erhaltenen Bildern auf Schiefer vgl. COLLOMB 2006 4, Anmexe 5, Nr. 128–130.

⁹ LEUSCHNER 2005a, S. 24.

¹⁰ Dass auch Tempesta das Rasterverfahren anwendete, um seine Komposition auf Steintafeln zu übertragen, legen eine Zeichnung mit der *Auferstehung Christi* (Abb. 8) sowie eine ihr sehr ähnliche, Tempesta oder seinem Umfeld zuzuschreibende Alabasterarbeit desselben Sujets (Tab. 5) nahe; vgl. zu beiden Werken auch S. 29 mit Anm. 36 u. S. 185.

¹¹ Dies geht beispielsweise aus einer Aussage des Tizian-Schülers Alessandro Varotari, genannt il Padovano (1588–1648), hervor, der alle Malerei auf den glänzenden Tafeln aus Pietra Paragone hervor. So schrieb Gianfrancesco Sagredo an Galileo Galilei, 7. Juni 1619: »[...] et il Varotari, tutto che mi stimi grandemente, mi ha confessato esser la fattura così difficile, che non ha mancato volentieri mettersi alla prova.« *Le opere di Galileo Galilei* 1968, Bd. 12, S. 4395; vgl. weiter BREDEKAMP 2007a, S. 298f.

¹² Dass van der Straet der Lehrer Tempestas gewesen ist, geht aus Tempestas Vita bei Giovanni Baglione und Giulio Mancini hervor (BAGLIONE 1642) 1995, S. 314; vgl. dazu LEUSCHNER 2005a, S. 24–21.

⁸⁴ BORCHARDT-BIRBAUMER 2003, S. 506.

⁸⁵ BERDINI 1997, S. 112.

⁸⁶ BORCHARDT-BIRBAUMER 2003, S. 506f.

⁸⁷ Vgl. hierzu SEIFERTOVÁ 2007, S. 78–93; DOSSI 2010; COLLOMB 2012, S. 121–144. Auf weitere Ergebnisse zur Malerei auf Pietra Paragone lassen die Dissertationen von Marina Haiduk zur »Pietra di paragone als materialisierter Bildträger in Italien um 1600« (Berlin, noch nicht abgeschlossen) und von Davide Dossi zu Alessandro Turchi (Bonn 2010, unpubl.) hoffen.

⁸⁸ Zur Malerei der Veroneser Malerschule auf Pietra Paragone vgl. u. a. Cinquant'anni di pittura veronese 1974; Alessandro Turchi 1999.

SEIFERTOVÁ 2007, S. 78–93; DOSSI 2010; COLLOMB 2012, S. 126–144.

⁸⁹ COLLOMB 2012, S. 130–138.

⁹⁰ MAGAGNATO 1974, S. 13–39; COLLOMB 2012, S. 138–144.

⁹¹ SCAMOZZI (1615) 1964, S. 180; COLLOMB 2006a, »Les peintures sur ardies«; COLLOMB 2012, S. 121f.

⁹² Es handelt sich um die in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums, Wien, aufbewahrten Kunstkammerschränke KK 867 und KK 8658; vgl. zur Maltechnik und Restaurierung KOŽIK 1999; zur Provenienz und Zuschreibung zuletzt DOSSI 2010.

⁹³ KOŽIK 1999, S. 76; DOSSI 2010, S. 143.