

Stein als Forschungsmaterial

Steinformen. Material, Qualität, Imitation. Tagung des DFG-Projekts „natura – materia – artificio. Die Reflexion von Naturmaterialien in bildender Kunst und Kunsttheorie vom 15. bis ins frühe 18. Jahrhundert“ und der Hamburger Forschungsstelle „Naturbilder“, Hamburg, 27.–29. Januar 2016. Programm: <http://artist.net/archive/11890>

Bild aus Stein, Bild auf Stein, Bild vom Stein, Bild nach Stein. Stein im Bild, im Text, im Kopf. Stein als Fiktion, Material, Zeichen, Natur und Kunst: Wie weit das Feld ist, das die Kunstwissenschaft aktuell allein in diesem Teilbereich der Materialikonographie beackert, zeigte die Tagung „Steinformen. Material, Qualität, Imitation“. Sie offenbarte zugleich die frühere Bedeutung eines Materials, das heute in vielen Lebensbereichen durch künstliche Stoffe ersetzt ist und dessen Aura nunmehr vor allem Küchenstudios pflegen. Umso verdienstvoller war daher das Anliegen der Tagung, die disparaten Forschungsansätze zusammenzuführen, (Zwischen-) Ergebnisse zu präsentieren und interessierten KollegInnen eine Auswahl dessen zu bieten, was auf diesem Gebiet momentan geleistet wird. Den Auftakt bildete der Abendvortrag von Klaus Krüger, in dem er sich mit Giotto's Zyklus der Tugenden und Laster in der Sockelzone der Scrovegni-Kapelle in Padua befasste und überzeugend den differenzierten Umgang des Künstlers mit Materialfiktionen als Bestandteil einer das Bildprogramm insgesamt auszeichnenden Anwendung theologisch fundierter wie kunstreflexiver Bildstrategien identifizierte.

Die Veranstaltung entstand in Kooperation des von Iris Wenderholm geleiteten DFG-Projekts *natura – materia – artificio* mit der Hamburger Forschungsstelle *Naturbilder*, deren Jahresthema 2015 „Materie und Qualitäten“ mit der von Isabella Augart und Maurice Saß mitorganisierten Tagung ihren Abschluss fand. Der Kurzbeschreibung des Jahresthemas als „bewusst breit formuliert, um ein möglichst offenes Forum für das Gespräch unterschiedlicher Disziplinen zu schaffen“ (Website) entsprechend, war das Ziel der Tagung, „in der Aktualisierung, Reflexion und Fiktionalisierung des Naturmaterials Stein Imitation als Übertragungsprozess zu verfolgen und als künstlerisches Vermögen zur Gestaltung des Wechselspiels von natürlichen und artifiziellen Materialqualitäten zu begreifen“ (ebd.). Tatsächlich bildete die Frage der Imitation, trotz der Verschiedenheit der thematischen, methodischen und disziplinären Zugänge, bei der überwiegenden Zahl der Beiträge den gemeinsamen Schnittpunkt. Deutlich wurde hierbei aber auch, wie unscharf der Begriff Imitation bzw. Nachahmung angesichts der vielfältigen Formen künstlerischer Bezugnahmen ist; neben der *imitatio* und der *aemulatio* findet man den Habitus der *superatio*, wenn KünstlerInnen die natürlichen oder aus natürlichem Material geschaffenen Vorbilder zu übertreffen suchen. Termini wie *Adaption*, *Allusion*, *Evokation* und *Interpretation* dienen der Differenzierung.

STEIN UND TEXTIL

Eine besondere künstlerische Herausforderung ist die Evokation von Materialien, deren Eigenschaften dem verwendeten Material geradezu entgegengesetzt sind, wie etwa beim spannungsreichen Wechselverhältnis von Stein und Textilien, das in den Vorträgen von Vera-Simone Schulz und Joris van Gastel im Zentrum stand. Van Gastel sprach in seinem Beitrag „Dressed in Marble. *Stoffwechsel and Ephemerality at San Domenico Maggiore, Naples*“ über die marmorne Verewigung der in zahl-



Abb. 1 Gerard van Spaendonck, Stilleben mit Trauben, um 1793. Öl auf Marmor, 29,8 x 34,3 cm. New York, The Frick Collection (<https://nyogalleristny.files.wordpress.com/2012/09/gvs.jpg?quality=80>)

reichen Quellen als besonders aufwendig erwähnten ephemeren Dekorationen in neapolitanischen Kirchen. Hierfür griff er Gottfried Sempers Begriff des „Stoffwechsels“ (*Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* [= Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1], Frankfurt a. M. 1860) auf, mit dem dieser die Transformation eines Materials in ein anderes unter Bewahrung eines Teils seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnet und Kernfragen der Materialimitation respektive -evokation lange vor dem letzten *material turn* als Forschungsproblem benannt und untersucht hat. Dies überzeugte hinsichtlich des von van Gastel gewählten Ausgangspunkts, eines prächtigen, blumengeschmückten textilen *paliotto*, den er mit den in Marmor und *pietra dura* verzierten Vorderseiten von Altären in Verbindung brachte – auch wenn dabei unter den Tisch fiel, dass die textilen Antependien eigentlich keine ephemeren Dekorationen, sondern wechselnde,

aber festgelegte Elemente jeder Altarausstattung waren.

Die Gestaltung der Altäre mit Ornamenten und Blumendarstellungen aus wertvollem geschnittenem Stein reagierte vor allem auf die zeitgenössische Mode buntmarmorner Altar- und Kapellenverkleidungen und weniger auf die Antependien oder den lokalen Reichtum an ephemeren Schmuck, deren besondere soziale und liturgische Funktionen zudem kaum zugunsten einer im doppelten Sinne einmaligen marmorner Ausstattung aufgegeben wurden bzw.

aufgegeben werden konnten. Parallelen zum Florentiner Steinschnitt offenbarte schließlich auch der als Beispiel gezeigte *paliotto*, dessen in Seide aufgestickte Blumen die berühmten *pietra dura*-Arbeiten, deren Vorlagen u. a. von Jacopo Ligozzi stammen, in ein anderes Medium übersetzen und damit die Idee des Stoffwechsels sozusagen aus der entgegengesetzten Richtung bestätigen.

Den komplexen Umgang mit der Allusion und der (von der Referentin als Terminus verwendeten) Evokation bei Textilien, bearbeitetem Stein und in der Tafelmalerie untersuchte Vera-Simone Schulz in ihrem Beitrag „Artistic Dynamics between Cloth and Stone. Transmaterial Evocations in the Pre-Modern Mediterranean“. Anhand von überwiegend toskanischen Beispielen aus dem 13. und 14. Jahrhundert wie dem inkrustierten Marmorpaviment mit dem Tierkreis aus San Miniato al Monte (1207) zeigte Schulz auf, wie die Transformationsprozesse abliefen, wie also beispiels-

Abb. 2 Quentin Massys, *Thronende Madonna*, um 1525. Öl auf Eichenholz, 138,2 x 91,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (© Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Jörg P. Anders; CC BY-NC-SA 3.0 DE)



weise die Muster wertvoller persischer Seidenstoffe in die Gestaltung eines Steinbodens Eingang fanden. Als Schlüssel zum Verständnis solcher Phänomene benannte sie das vom immensen Wert importierter Stoffe geprägte *textile eye*, das die zeitgenössische Wahrnehmung der zahlreichen mit textilen Motiven und der spezifischen Materialästhetik arbeitenden Kunstwerke prägte. Ein Beispiel verband Schulz' Vortrag mit dem von Gastels: In der Taufszene auf der Altartafel des so genannten Maestro di Santa Cecilia (um 1304, Uffizien, Florenz) ist ein textiles Antependium zu sehen, das die an bunten Marmor erinnernden changierenden Farben orientalischer Stoffe adaptiert und so im Medium der Malerei die wechselseitigen Bezugnahmen nachvollziehbar werden lässt.

GEMALTER STEIN

Die malerische Darstellung von Stein war Thema der Beiträge von David Young Kim, Robert Felfe und Julia Kölle, obwohl die von Kölle als Evokation der Brügger Heilig-Blut-Reliquie und ihres zylindrischen Bergkristallgefäßes identifizierten transparenten und rot durchwolkten Säulen in Dutzenden flämischer Bilder nur bedingt als solche zu lesen sind (Abb. 2). Sie teilen mit ihren steinernen Pendants zwar die architektonische Funktion, aber differieren im Material: In der nur im Gemälde möglichen Vergrößerung der Ampulle zur Säule

und der Darstellung ihres unscheinbaren Inhalts in verschiedenen Aggregatzuständen wird eine genuin künstlerische Leistung sichtbar, die auch ohne *stony eye* und antike Petrifizierungslegenden sinnvoll untersucht werden kann, wie Kölles Rekonstruktion der Verbindungslinien zur lokalen Heilig-Blut-Verehrung hinreichend bewies.

In anderen Gemälden ist, wie Robert Felfe in seiner noch um die Verwendung von Steinen als Bildträger erweiterten Untersuchung kunsttheoretischer Topoi zeigte, Stein in verschiedener Hinsicht Mittel zur Reflexion. Dies lässt sich anhand des scheinbar anspruchslosen Akademie-Stillebens nachvollziehen, das Felfe als Einstieg wählte: Auf dem von Gerard van Spaendonck um 1793 gemalten Bild (Frick Collection, New York; Abb. 1)

sind Zeuxis' Trauben zu sehen, an denen sich Giotto's Fliege und Jan Breughels Insekten gütlich tun. Die Früchte liegen auf einer Steinplatte (oder einem Steinsockel?), deren Rand die Signatur des Künstlers trägt und die das unsichtbare Trägermaterial des Bildes, eine Steintafel (laut Frick Collection sogar „marble“), ins Bild holt. Im verwendeten Bildträger, der virtuos malerischen Darstellung der Opazität des Steins und der mit dem Pinsel eingemeißelten Signatur bündelt der Künstler, so Felfe, bekannte Topoi, nicht zuletzt das Ovidische „materiam superat opus“ (Met., 2,5). Gerard van Spaendoncks kunsttheoretische Überfrachtung des kleinen Gemäldes richtete sich, so ist anzunehmen, auch gegen den von Diderot zum Maßstab erklärten, demonstrativ antiakademischen Stil in Jean Siméon Chardins Stillleben, deren mit Pinsel, Fingern und Händen erzeugte Farbflächen Robert Felfe in seine Betrachtungen mit einbezog.

Gemälde, die anders als van Spaendoncks Stillleben auf Stein als Malgrund nicht nur implizit verweisen, sondern diesen als Trägermaterial ausstellen und seine Charakteristika in die Bildkomposition einbeziehen, bewegen sich bewusst zwischen Naturbild und Kunstwerk, indem sie beider Ansehen, Reiz und Wirkung nutzen. Am Beispiel eines von Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino, auf Lapislazuli gemalten Bildes (ca. 1594/95, Saint Louis Art Museum; Abb. 3) und eines Onyx-Gemäldes von Jacques Stella (1623/24, LACMA, Los Angeles) betonte Christopher Nygren in seinem Beitrag „The Matter of Similitude: Stone Paintings and the Limits of Representation“ noch einmal grundsätzliche Fragen nach Ähnlichkeit, Präsenz und Repräsentation sowie nach Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer *imitatio naturae*, die sich jedoch an den beiden Beispielen nicht immer ganz schlüssig nachvollziehen ließen. Das kleine Werk des Cavaliere d'Arpino zeigt die Errettung der an einen Felsen geketteten Andromeda durch Perseus. Der leuchtend blaue Lapislazuli markiert den Himmel, scheint aber auch zwischen den Wellen im Vordergrund durch, so dass



Abb. 3 Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino, *Perseus rettet Andromeda*, ca. 1593–94. Öl auf Lapislazuli, 20 x 15,4 cm. Saint Louis Art Museum ([http://slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items\\$0040:38709](http://slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items$0040:38709))

die Grenze zwischen Meer und Himmel verschwimmt und sich die Szene jeder Verortung in einer irdischen Realität entzieht. Perseus beobachtet nach dem Einsatz seiner petrifizierenden Wunderwaffe von Pegasus' Rücken aus, wie das Monstrum die Farbe von Andromedas Felsen annimmt. Andromeda, eben noch marmorbleich (Met., 4,673f.) und nun schon wieder in strahlendstem Inkarnat, schaut erstaunt auf das sich verwandelnde Wesen.

Unter Verweis auf die häufige Behandlung des Medusa-Themas im 17. Jahrhundert postulierte Nygren, dass der Einsatz des Steingrundes hier über seine Farbe (und den erkennbaren Materialwert) hinaus eine symbolische Bedeutung habe und sich die Versteinerung sichtbar im Bildträger manifestiere. Dagegen ließe sich einwenden, dass der Künstler die auf einen Goltzius-Stich zurückzuführende Komposition in ähnlicher Form bereits früher und zur gleichen Zeit mehrfach, meist auf Schiefer, malte, ohne dass dem Trägermaterial eine besondere Funktion im Bild zukam bzw. es sogar unter der Rahmung verschwand, und derselbe Cavaliere d'Arpino auch eine Reihe anderer Bildthemen auf Schiefer ausführte (vgl. Erich Schlei-

er/Herwarth Röttgen, „Perseus befreit Andromeda“: Ein unbekanntes Werk von Giuseppe Cesari, gen. il Cavalier D'Arpino. Zu einer Neuerwerbung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 35, 1993, 191–213). Die Wiederholung des Versteinerungsthemas auf Lapislazuli scheint daher kein eigenständiges konzeptuelles und auf hohem Niveau Versteinerung, Naturähnlichkeit und künstlerische Leistung reflektierendes Werk zu sein, vielmehr ein besonde-

rer Auftrag eines reichen und gebildeten Kenners, der sich an intellektuellen Spielen zu delectieren wusste.

KONTEXT PARAGONE

Bedeutungsreich ist das Verhältnis zur Natur und zum Material auch bei Skulpturen, für die im *Paragone*-Diskurs die Dreidimensionalität als Charakteristikum und entscheidender Vorzug gegenüber der Malerei angeführt wurde, deren Oberflächen-

gestaltung jedoch zwischen Naturnachahmung in Farbe, durch Farbverzicht ausgestellter Artifizialität und dem Verbergen und Betonen des farbigen, fleckigen, geäderten oder anders strukturierten Materials oszilliert. In einem bild- und materialreichen Vortrag zeichnete Frank Fehrenbach nach, wie Künstler seit der Antike mit den Erwartungen an ihre Werke, den vom Material diktierten oder gebotenen Möglichkeiten und nicht zuletzt ihren eigenen Ansprüchen umgingen und wie Kunsttheorie und Literatur die Entwicklungen erklärten, spiegelten und zu bestimmen suchten. Die pointierte Betrachtung von Arbeiten italienischer Künstler des



Abb. 4 Joos de Momper d. J., Allegorie des Winters, 1. Hälfte des 17. Jh.s. Privatsammlung (<http://alrauna.tumblr.com/image/136994034235>)

15. und 16. Jahrhunderts ergänzte Fehrenbach um Bemerkungen zur so genannten monochromen Malerei, welche, auf Teilaspekte skulpturaler Arbeiten wie den Farbentzug oder die Sichtbarkeit des wertvollen Materials zurückgreifend, mit besonderer Raffinesse die Potentiale der Malerei ausspielt.

Fehrenbach verwies am Beispiel einer antiken expressiven Marsyas-Figur aus geädertem *pavonazetto* (kaiserzeitlich, Uffizien, Florenz) auch auf das effektvolle Zusammenwirken von künstlerischer Formgebung und dem im Kern ‚natürlichen‘, allerdings erst durch die Bearbeitung sichtbaren und definierten Erscheinungsbild des Materials, dessen Gegenpol die als Makel gefürchtete, erst im Arbeitsprozess zutage tretende Ader im schneeweißen Marmor ist, der sich Monika Wagner abschließend widmete. Ihr Vortrag über „Adern im Stein und Adern im Bein. Skulpturale Transformationen seit dem 18. Jahrhundert“ bot ein Panorama der gesellschaftlichen und kunsttheoretischen Positionen zu Adern und damit zum Körper, zur Natur und zur Kunst. Wagner ging dabei sowohl auf die bewusste Wahl des strukturierten Gesteins zur Steigerung expressiver Qualitäten ein als auch auf die moralisierte Angst vor der Verunreinigung des idealen, von Michelangelo in den Bergen um Carrara monatelang gesuchten und später von Winckelmann theoretisch überhöhten strahlendweißen Materials.

Die hier nur in einer beschränkten Auswahl vorzustellenden, auf Bild-Stein-Beziehungen konzentrierten Untersuchungen wurden ergänzt durch Beiträge, die vom naturwissenschaftlichen, mineralogischen und alchemistischen Interesse an Steinen in der Frühen Neuzeit (Sven Dupré) und im Frühmittelalter (Philippe Cordez, Nicolas Weill-Parot) ausgingen. Letztere behandelten aus verschiedenen Perspektiven die Frage, wie Albertus Magnus – und bei Weill-Parot auch andere Gelehrte – die Genese von Bildern in Steinen erklärten und schlugen so einen Bogen zur kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den so genannten Zufallsbildern und deren weniger zufälligen künstlerischen Darstellungen (vgl. u. a. Giacomo Berra, *Immagini casuali, figure nascoste e natu-*

ra antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43, 1999 [2000], 358–419; Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris 1957). Von geradezu emblematischer Kraft war in diesem Zusammenhang Joos de Momper d. J. *Allegorie des Winters* (1. H. des 17. Jh.s., Privatsammlung; Abb. 4), mit der die Tagung für sich warb: Der monumentale Bergkopf erinnert an die Ovid'sche Schilderung der Verwandlung des Atlas (Met., 4,657–662), Dinokrates' Athos-Plan (Vitruv, De arch., 2,2) und Giambolognas Riesen in Pratinolo. Durch ihre betonte, an Arcimboldos Erfindungen anschließende Ambivalenz rückt der Künstler seine irritierende Darstellung jedoch vor allem in die Nähe der Zufallsbilder, die menschliches Imaginationsvermögen in und aus der Natur entstehen lassen.

Der Tagung gelang es, in den Vorträgen und den anschließenden Diskussionen anhaltend aktuelle Fragen der Materialikonographie zuzuspitzen: Wie und warum wird Stein in Bildern dargestellt, und wie sichern KünstlerInnen dessen visuelle Evidenz? Welche Rolle spielt Stein in künstlerischen Übersetzungsprozessen und für die Frage nach der Naturnachahmung? In welchem Verhältnis stehen Materialwert, Ästhetik und künstlerische Leistung? Wann wird Stein selbst zum Material eines Kunstwerks, und wie trägt dieses Material zu dessen Wirkung bei? Der in Hamburg mit besonderem Engagement gepflegte, vom Material ausgehende methodische Zugriff auf kunstwissenschaftliche Forschungsfelder erwies sich so als nach wie vor höchst fruchtbarer Ansatz. Die Publikation der Tagungsbeiträge ist vorgesehen.

ANDREAS HUTH, M.A., DIPL. REST. (FH)