

Iris Wenderholm

## Politik der Steine

Zur Materialesemantik der Pietra dura-Tischplatten

„Zu guter Letzt hat man dann in unserer Zeit, der zur Vollendung nichts weiter fehlte als die Methode der perfekten Bearbeitung des Porphyrs, folgenden Weg gefunden, so dass auch dahingehend nichts mehr zu wünschen übrig blieb. [...] Um dem Meister [Francesco del Tadda] die Bearbeitung des Porphyrs zu erleichtern, ließ [Herzog Cosimo] auf der Basis irgendeinen Krauts eine so potente Flüssigkeit destillieren, dass die darin gelöschten glühenden Eisen eine ganz massive Härtung erfuhren. [...] Tadda erschien das vom Herzog erhaltene Geheimnis derart einzigartig zu sein, dass er den Versuch machte, einige Werke in Stein zu meißeln.“<sup>1</sup>

Porphyr, ein vulkanisches Gestein mit meist auffälliger dunkelroter Färbung, gilt als einer der härtesten Steinsorten überhaupt. Die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit seiner Bearbeitung sowie das überschwängliche Lob künstlerischer Vollendung bei Gelingen, die auch Giorgio Vasaris Erzählung zugrunde liegen, sind topisch. Denn auch wenn diese Erzählung viel schöne und anschauliche Fiktion enthält, so verrät sie doch einiges sowohl über die Wertschätzung als auch über die soziale Zuordnung des Materials Porphyr. Zugleich versteht Vasari Cosimos Umgang mit künstlerischen Materialien als herrschaftliches Handeln und als Naturbeherrschung. Verwoben in der Anekdote sind die Erzählungen, die seit Plinius, auch in den *Diversarum artium schedula* des Theophilus Presbyter, über die Eigenschaften besonderer Flüssigkeiten künden, durch die Kristall oder – etwa im *Physiologus* – der Diamant bearbeitet werden können.<sup>2</sup> Noch Leon Battista Alberti hatte

- 1 *Introduzione di Messer Giorgio Vasari Pittore Aretino alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scoltura, e prima dell'architettura* (Florenz 1568), Kap. 1; zitiert nach Giorgio Vasari: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei, hg. von Matteo Burioni, Berlin 2006, S. 30.
- 2 So heißt es bei Theophilus: „Willst Du aber den Kristall schneiden, nimm einen Bock von zwei oder drei Jahren, binde seine Füße zusammen, schneide ein Loch zwischen Brust und Bauch an der Stelle des Herzens und lege den Kristall hinein, so dass er in dessen Blut liegt, bis er warm wird. Nimm den Kristall dann heraus und schneide in ihn, was du willst, solange die Wärme anhält [...].“ (Theophilus Presbyter, *Diversarum artium schedula*, Kap. 95, zitiert nach Vasari 2006 (wie Anm. 1), S. 147f., Anm. 12). Plinius' Bericht findet sich in *Naturalis Historia* XXXVII,15,59–60 sowie XX,1,2;

laut Vasari mit geringem Erfolg diese Technik für die Bearbeitung von Porphyry eingesetzt. Ist es in den antiken und nachantiken Quellen Bocksblut, dessen natürliche Hitze den Stein zu erweichen im Stande ist, so ist es laut Vasari ein aus Kraut destilliertes Wasser, das den technologischen Durchbruch in der Steinbearbeitung bringt. Gegen das Traditionswissen, demzufolge Bocksblut allein diese Fähigkeiten besitzt, setzt Vasari fürstlichen Erfindungsgeist: Kein Geringerer als Cosimo de' Medici ist als ‚oberster Alchemist‘ in der Lage, eine metallstärkende Flüssigkeit zu erfinden und herzustellen, womit die Steinbeherrschung mit herrschaftlicher Potenz und naturkundlicher Superiorität verknüpft wird. Das Schärfen des Werkzeugs zur Bearbeitung des Porphyrs hat zugleich eine christliche Dimension, die für die Darstellung Cosimos als christlicher Herrscher eine Rolle spielen dürfte: Wie die *Passio sanctorum quatuor coronatorum* berichtet, härteten die zum Porphyrbau gezwungenen christlichen „Porphyrbildhauer-Märtyrer“, die Quattro Santi Coronati, durch Gebete ihre Instrumente, wodurch sie nicht nur den Sklavendienst überlebten, sondern zugleich einen Sklavenaufseher bekehrten.<sup>3</sup>

Cosimo beförderte, getragen von persönlicher Begeisterung, die Erforschung von botanischen, alchemischen und metallurgischen Fragestellungen und führte in seiner *fonderia* Experimente durch.<sup>4</sup> Damit steht er unter den frühneuzeitlichen Potentaten nicht allein, denn an vielen Höfen Mitteleuropas wurden naturkundlich-alchemische Experimente durchgeführt.<sup>5</sup> Das topische Potential der Erforschung der Natur als symbolische Bestätigung von Macht und Herrschaft steht dabei außer Frage, wenn – wie etwa bei Kaiser Rudolf II. – okkulte und wissenschaftliche Interessen das Selbstverständnis universaler Hegemonie untermauern.<sup>6</sup>

siehe auch die Stelle im *Physiologus*. Griechisch / Deutsch, hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2001, 32a, S. 58–61. Ausführlich vgl. Friedrich Ohly: *Diamant und Bocksblut. Zur Traditions- und Auslegungsgeschichte eines Naturvorgangs von der Antike bis in die Moderne*, Berlin 1976, zu Theophilus Presbyter S. 106f., dort auch zu den antiken Traditionen und den arabischen Vorläufern des 9. Jahrhunderts.

- 3 Ohly 1976 (wie Anm. 2), S. 111, Anm. 260b; siehe besonders Suzanne B. Butters: *The Triumph of Vulcan. Sculptors' Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, 2 Bde., Florenz 1996, hier Bd. 1, S. 176-187, die sich ausführlich mit der legendären Überlieferung der Porphyrbearbeitung auseinandersetzt.
- 4 Benedetto Varchi lobt in seiner *Questione sull'alchimia* (1544) die naturkundlichen Kenntnisse des Herzogs, vgl. auch Francesco Bocchi und Agostino del Riccio. Zu Cosimos Anteil vgl. Butters 1996 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 149–158 sowie zu seinen alchemistischen Versuchen ebd., Bd. 1, S. 241–267. Vgl. auch Paola Maresca: *Alchimia, magia e astrologia nella Firenze dei Medici*. Giardini e dimore simboliche, Florenz 2012; Valentina Conticelli (Hg.): *L'alchimia e le arti. La Fonderia degli Uffizi da laboratorio a stanza delle meraviglie*, Ausst.-Kat. (Sala delle Reali Poste della Galleria degli Uffizi, Florenz), Livorno 2012; Valentina Conticelli: *Lo Studiolo di Francesco I e l'alchimia*. Nuovi contributi storici e iconologici, con un carteggio in appendice (1563–1581), in: Philippe Morel (Hg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris 2006, S. 207–268; Alfredo Perifano: *L'alchimie à la Cour de Côme Ier de Médicis*. Savoirs, culture et politique, Paris u.a. 1997.
- 5 Thomas DaCosta Kaufmann: *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton/N.J. 1993, v.a. S. 174–194.
- 6 Ausführlich zu Rudolf II. DaCosta Kaufmann 1993 (wie Anm. 5), S. 185–188.



1 Unbekannt: Devise des Piero di Lorenzo di Medici mit Porphyry, 1489, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 6.6, fol. 1r

In Vasaris Erzählung über Cosimos experimentelle Erfolge ist dabei zentral, dass der Porphyry nicht – wie der Diamant – direkt durch die Flüssigkeit erweicht wird, sondern die Bearbeitung mittelbar, durch die Hinzuziehung und Stählung eines Werkzeuges gelingt. Suzanne Butters hat diese Versuche der Härtung von Metall und die Verwendung von geeigneten Bearbeitungsinstrumenten für Porphyry unter den Medici umfänglich nachgewiesen, so dass die historische Richtigkeit von Vasaris Information für diesen Bereich außer Frage steht.<sup>7</sup> In Vasaris Narrativ ist ebendiese Verwendung eines Instruments zur Steinbearbeitung entscheidend, ein Thema, das bereits ältere Ursprünge zu haben scheint, wie eine Devise des Piero di Lorenzo de' Medici von 1489 zeigt (Abb. 1): Hier wird das mechanische, durch Goldräder betriebene – und auch in der zeitgenössischen Praxis nachweisbare – Polieren von grünem und rotem Porphyry mit den herrschaftlichen Qualitäten und moralischen Tugenden der Medici verbunden: In der Analogie von Stein (*pietra*) und Vornamen (Pietro) schwingen Konnotationen von moralischer Unbeugsamkeit und Dauerhaftigkeit der mediceischen Herrschaft mit.<sup>8</sup> Das Motiv der Steinbearbeitung

7 Butters 1996 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 189–211, S. 215–239 und S. 241–267.

8 Zu der Devise mit weiterführender Literatur vgl. Butters 1996 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 104–108. Als ein zeitlich späteres Rezeptionszeugnis ist Alessandro Segnis *Raccolta* (1685), ein unveröffentlichter Traktat über die Impresen der Medici, anzuführen, der die Devise beschreibt: „Il diaspro che si

verweist auf metaphorischer Ebene auf die Bedeutung der Metallbeherrschung und Instrumentenerfindung für die Medici, da diese sowohl für den handwerklichen, den künstlerischen als auch für den kriegerischen Bereich entscheidend waren.

Mit Vasaris Erzählung ist für die frühneuzeitliche Hofkultur ein Themenfeld aufgerufen, das für das gesamte 16. Jahrhundert nichts an Attraktivität einbüßen sollte: Neben dem späteren Großherzog Cosimo ging auch sein Sohn und Nachfolger Francesco I. de' Medici in seinem Studiolo im Palazzo Vecchio den verschiedensten Materialstudien und -gewinnungen nach und verstand sich selbst als führender Alchemist von Florenz.<sup>9</sup> Für den weiteren europäischen Bereich – verstanden als gemeinsamer kunsttechnologischer Raum – ist zudem die Figur von Kaiser Rudolf II. zentral, der in Prag residierend zahlreiche künstlerische und kunsttechnologische Neuerungen aus Italien übernahm oder selbst anzustoßen half. Bei Rudolf, angeheirateter Neffe des Francesco de' Medici, wie bei den Medici verband sich die große Schwäche für alchemische Experimente mit einer Begeisterung für die Bearbeitung von Stein sowie für dessen unterschiedliche Qualitäten und Einsatzmöglichkeiten.<sup>10</sup>

Durch Vasaris Anekdote wird deutlich, dass das Sprechen über Stein und das Aktivieren von Vorstellungsbildern aus dem Bereich der Stein-Semantik im 16. Jahrhundert ungebrochen attraktiv war. Dabei gründen die literarischen Topoi und Imaginationen auf unterschiedlichen historischen Schichtungen, die den Umgang mit Stein und seiner politischen Indienstnahme seit der Antike charakterisieren. Diese sind als Fortführungen, bewusste Inversionen oder Überschreibungen der antiken Traditionen zu verstehen, die für die Frühe Neuzeit und über sie hinaus bedeutsam waren.

puglice in mezzo a due ruote.“ (Florenz, Bib. Nazionale MS Guardaroba Mediceo 958, fol. 9v, zitiert nach Francis Ames-Lewis: *Early Medicean Devices*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42 (1979), S. 122–143, hier S. 143.)

- 9 Giulio Cesare Lensi Orlandi: *L'arte segreta. Cosimo e Francesco de' Medici alchimisti*, Florenz 1991 sowie Butters 1996 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 241, Anm. 2 mit weiterführender Literatur.
- 10 Zu Rudolfs naturkundlichen Interessen vgl. Robert J. W. Evans: *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History 1576-1612*, Oxford 1984, S. 196–236 sowie Ivo Purš und Vladimír Karpenko (Hg.): *Alchemy and Rudolf II. Exploring the secrets of nature in Central Europe in the 16th and 17th centuries*, Prag 2016. – Wie in der Frühen Neuzeit bis in das 19. Jahrhundert üblich, verzichte ich auf eine Differenzierung von Marmor (einem Kalkstein) und dem vulkanischen Gestein Porphyry.

## Naturbeherrschung

Der Gedanke, dass die erfolgreiche Bewältigung technischer Schwierigkeit und Bezwingung des harten Materials Stein zugleich immer auch ein Messen mit den Kräften der Natur und letztlich ihre Überwindung und Beherrschung darstellt, ist bei Plinius d.Ä. in seiner *Naturalis historia* belegt:

„Denn alles, was wir bis zu diesem Buch behandelt haben, kann der Menschen wegen geschaffen erscheinen: Die Berge [aber] hatte die Natur für sich selbst gemacht, als eine Art von Fugendichtung, um das Innere der Erde zusammenzuhalten und zugleich den Ansturm der Flüsse zu zähmen, die Fluten zu brechen und so die am wenigsten in Ruhe verharrenden Teile durch ihre härteste Materie in Schranken zu halten. Wir durchhauen diese Berge und schleppen sie fort aus keinem anderen Grund als um des Vergnügens willen, wo es doch schon staunenswert war, dass man sie überstieg. [...] Jetzt zerschlägt man diese Berge selbst zu tausenderlei Arten von Marmorblöcken. Vorgebirge werden für das Meer geöffnet, und die Natur wird eingebeinet; wir entfernen das, was zur Trennung der Völker als Grenze errichtet war, und wegen des Marmors baut man Schiffe; durch die Fluten, den wildesten Teil der Natur, schafft man Felsengipfel von hier nach dort [...]. Was haben wir den Göttern überhaupt noch vorbehalten?“<sup>11</sup>

Stein, Marmor und Porphyrt sind natürliche Materialien, die technischen und wirtschaftlichen Fortschritt nahezu erzwingen. Denn in Plinius' Perspektive ist der Grund für das Betreiben von Schiffsbau sowie die Optimierung des Transportwesens die Gewinnung der eigentlich gott- beziehungsweise naturgegebenen Materialien und damit die Befriedigung des zutiefst menschlichen Bedürfnisses nach Ornament und Repräsentation. Es wird deutlich, dass Stein – als pars pro toto für das Gebirge verwendet – bei Plinius das Material der Natur schlechthin ist, das über quasi royale Eigenschaften und Einschreibungen verfügt: Da die Natur die Berge aus Eigeninteresse („für sich selbst“) und damit eigentlich unabhängig von einer direkten Verwertbarkeit durch den Menschen geschaffen hatte, eignet dem Material Stein eine Hoheit und Unabhängigkeit, die es von anderen Naturmaterialien abzuheben scheint. Die Analogie zu weltlichen Fürsten wird bei Plinius angelegt, denn unbeirrt von der Natur – den Kräften des Erdinneren, der Flüsse, des Wetters – ist Stein das Material, das widerstreitende Kräfte kanalisiert und beherrscht. Herrschergleich definiert Stein zudem die Grenzen der Völker. Auf dieser naturkundlich-kosmologischen Grundlegung lässt sich der weitere Bedeutungszuwachs von geformtem Stein und Marmor als bezwungenem Material vor allem in Feldern politischen Handelns finden, in denen das explizit als bearbeitet ausgestellte Material als Objekt und Aktant bedeutsam

11 C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXVI: Die Steine, hg. u. übers. von Roderich König, Darmstadt 1992, XXXVI,1,1–2 und II,5, S. 15f.

wird. Dies schließt auch die Vereinnahmung seiner Semantiken oder deren Überschreibung mit ein.

Eine besonders wichtige frühneuzeitliche Quelle ist Francesco Albertinis *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Romae* (Rom 1510), in dem der Florentiner Kleriker Orte und Verwendungen antiker Marmorarten beschreibt und das antike Rom mit der auf seinen Ruinen erwachsenen neuen Stadt in Beziehung setzt. Bahnbrechend für die öffentlichkeitswirksame Wiederverwendung antiken Buntmarmors dürfte Giovanni de' Medici gewesen sein, dessen Kardinalspalast laut Albertini bereits 1510 im Gegensatz zu dem sonst üblichen Travertin Türen aus antikem Portasanta schmückten; auch als Papst Leo X. ließ er 1514 in der Stanza d'Eliodoro sowie später in der Stanza dell'Incendio Türen aus Portasanta einsetzen.<sup>12</sup> Mit Albertini, aber auch mit Raffaels archäologischem Interesse und seiner Bewunderung antiker Inkrustationen zeigt sich eine Abkehr von älteren, eher ablehnend der Verwendung antiker Buntmarmore gegenüberstehenden Autoren wie Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria*, der sich auch auf die kritische Position Vitruvs stützen konnte.<sup>13</sup> Sammlungen wie Baldassare Peruzzis Spolieninventar von Alt-St. Peter bezeugen eine intensiviertere, auf einer antiquarischen Ausrichtung basierende Auseinandersetzung mit und Indienstnahme von antikem Marmor.<sup>14</sup>

Im Bereich des frühneuzeitlichen Sammelns gibt es eindrucksvolle Beispiele der politischen Einbindung von edlen Steinsorten. Besonders signifikant ist in diesem Zusammenhang Lorenzo de' Medicis Vasensammlung, die in der Institutionengeschichte der Entstehung des Museums eine bedeutsame Rolle einnimmt. Hier wird den teils antiken, teils nachantiken, aus dem Orient eingeführten Vasen aus Steinsorten mit spektakulärer Marmorierung – Jaspis, Sardonyx, Lapislazuli – ein besonderer Stellenwert eingeräumt: In der Frühen Neuzeit oftmals um Henkel oder Deckel ergänzt, manifestiert sich in ihrer Auswahl und Präsentation fürstliches Selbstverständnis und herrscherliche Machtdemonstration, die als Teil der Selbstinszenierungsstrategie der Medici zu bewerten sein dürfte.<sup>15</sup> Lorenzo de' Medici ließ in eine große Anzahl der Vasen seinen Namen (LAU R

12 Francesco Albertini: *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Romae*, Rom 1510, fol. 87v; dazu vgl. Manfred Luchterhandt: Im Reich der Venus. Zu Perruzzis *Sala delle Prospettive* in der Farnesina, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 207–244, hier S. 225. Bereits für Verrocchios Grabmal für Giovanni und Piero de' Medici in San Lorenzo (1472) war antiker Marmor aus Rom beschafft worden (vgl. Joachim Poeschke: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, S. 185f.).

13 Luchterhandt 1996 (wie Anm. 12), S. 226f. Zu Raffaels Brief an Leo X., in dem er kostbare Baumaterialien befürwortet, vgl. John Shearman: The Chigi-Chapel in S. Maria del Popolo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), S. 129–160, hier S. 154.

14 Dazu Stefan Kummer: Antiker Buntmarmor als Dekorationselement römischer Kirchen im 16. Jahrhundert, in: Joachim Poeschke (Hg.): *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München 1996, S. 329–345 sowie Kaspar Zollikofer: *Die Cappella Gregoriana. Der erste Innenraum von Neu-Sankt-Peter in Rom und seine Genese*, Basel 2016.

15 Eva Helfenstein: Lorenzo de' Medici's Magnificent Cups: Precious Vessels as Status Symbols in Fifteenth Century Europe, in: *I Tatti Studies* 16 (2013), 1/2, S. 415–444, hier S. 418. Vgl. grundlegend zu Lorenzos Sammlung und ihrer Zusammensetzung: Detlef Heikamp (Hg.): *I vasi*, Florenz



- 2 Jaspisvase mit Initialen des Lorenzo de' Medici, venezianische Werkstatt, 13. Jahrhundert, Fassung in vergoldetem Silber und Email 15. Jahrhundert, Florenz, Museo degli Argenti

MED) gravieren und damit als Objekte und Aneignungen seiner Sammlung ausweisen (Abb. 2).<sup>16</sup> Diese Einschreibungen haben Auswirkungen auf den Deutungs- und Verstehenshorizont, in den die Vasen damit gesetzt werden, zugleich jedoch auch auf die Möglichkeiten der Selbstinszenierung ihres Besitzers. Sie führen sehr explizit die Anciennität von Objekt und – im Sinne einer *invention of tradition* – der Abstammung der Medici vor Augen. Zeitgenössische Quellen legen nahe, dass die Sammlung Lorenzos in ihrer *magnificenza* als königlich oder herrschergleich rezipiert wurde, so sprach etwa Federico da Montefeltro von „regiam supel[ic]tilem“.<sup>17</sup> Darüber hinaus fand die Einschreibung von Lorenzos Namen besondere Beachtung. So erklärt Bernardo Rucellai, dass Lorenzo seinen Namen für sein eigenes Wohl und dasjenige seiner Familie in die Vasen eingravieren ließ –

1974. Zentral für die Forschungsdiskussion ist hier das Zitat Galileo Galileis, der als Differenzierungsmerkmal einer explizit königlichen Sammlung das Vorhandensein von Vasen anführt (kritische Diskussion des von Erwin Panofsky eingeführten Zitats in Zusammenhang mit Julius von Schlossers Kunst- und Wunderkammer-Forschungen sowie der daraus resultierenden Forschungen bei DaCosta Kaufmann 1993 (wie Anm. 5), S. 174–194).

- 16 Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988 (EA 1986), v.a. das Kapitel *Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen aus den Medici-Sammlungen*, hier besonders S. 75.
- 17 Zitiert nach Helfenstein 2013 (wie Anm. 15), S. 418.

als ein auch künftig wirkmächtiges Denkmal seines königlichen Glanzes für die Nachwelt.<sup>18</sup> Die Valenzen des Materials werden hier in einen sozio-politischen Diskurs eingebunden, denn der Zuschnitt der Vasen-Sammlung der Medici wies deutliche Tendenzen auf, ihrem Besitzer einen höheren sozialen Status zuzuerkennen.<sup>19</sup>

Auch in anderen Bereichen, in denen Steinschneidarbeiten oder Stücke antiken Marmors als geformte Objekte vorkamen, zeigt sich die große Potenzialität des Materials innerhalb eines politischen Agierens mit Stein und die Vorteile seiner Vereinnahmung. So wurde nicht nur anhand der strategischen Neuaufrichtung von Obeliskens und ihrer Überschreibung durch christliche Symbole die politische Macht des Papsttums demonstriert. Auch durch das sichtbare Einbauen und Ausstellen von Kriegsbeute in Form von Spolien konnte Marmor auf Umfang und Rang imperialer Macht des Besitzenden verweisen.<sup>20</sup> Dies galt in besonderem Maße, wenn die Steinsorten selten waren und auf den Abbau aus den besiegten Gebieten verwiesen. Provenienzforschung erhält hier eine ganz explizit politische Relevanz für die Bedeutungsgenerierung, wenn Tugenden und medizinisch-magische Wirkkräfte, die den Steinen zugeschrieben wurden, mit ihrer Herkunft und mythischen Entstehung verknüpft werden.

## Provenienz und Herkunftsmythen

Stein ist das Material, auf das sich Mythen der Gründung von Herrschaft und Macht beziehen lassen, da sich hier territoriale und politische Ansprüche kreuzen – Besitzen von Ländereien und Regieren über dieselben wird mit dem Besitzen von steinernen Objekten verknüpft. Neben dem Ausstellen von erbeutetem Stein oder Exportmarmor im Sinne einer Machtdemonstration waren es das Vorkommen von seltenen wertvollen oder besonders repräsentativen Steinen im Herrschaftsgebiet sowie seine Abbaumöglichkeiten, oftmals Privileg der Fürsten, die von Bedeutung waren.<sup>21</sup> Die politische Größe und Bedeutung eines frühneuzeitlichen Herrschers ließ sich durchaus in Abhängigkeit von seinen Bodenschätzen und mit dem Zurschaustellen dieses Reichtums untermauern. Auf eine bemerkenswerte Strategie, steinerne Bodenschätze zu nutzen, um politische Allianzen zu schmieden, hat Aleksandra Lipinska hingewiesen, die die Politik der Steine für Herzog

18 „Testimonio sunt litterae gemmis ipsis incisae Laurentii nomen praeferentes, quas ille sibi familiaeque suae prospiciens scalpendas curavit, futurum at posteros regii splendoris monumentum“ (zitiert nach Helfenstein 2013 (wie Anm. 15), S. 419).

19 Dabei wurde bereits spekuliert, inwieweit das explizit abgesetzte „R“ einen Hinweis auf eine dezidiert politisch-dynastische Lesart geben könnte, als Begründung eines quasi royalen Geblüts der Medici.

20 Rolf M. Schneider: *Bunte Barbaren*, Worms 1986, S. 150.

21 Dabei ist die Tatsache zentral, dass im römischen Prinzipat die Steinbrüche in das Patrimonium überführt worden waren, wodurch der Abbau zu einem kaiserlichen Privileg und damit zu einer wichtigen Einnahmequelle der römischen Kaiser geworden war, vgl. Schneider 1986 (wie Anm. 20), S. 149.



Julius von Braunschweig-Lüneburg untersucht hat.<sup>22</sup> Julius hatte versucht, wie aus seinen Korrespondenzen mit anderen, weitaus bedeutenderen Herrscherhäusern hervorgeht, über die Verschickung von steinernen Spezimen das Interesse an seinen Bodenschätzen von Alabaster zu wecken und neben einer lukrativen Einnahmequelle für sein Herzogtum als politischer Akteur zu werben. Völlig überzeugend spricht Lipinska hier von einer „Alabasterdiplomatie“ des Herzogs.

Dass Bodenschätze als Zeichen von gott- beziehungsweise naturgegebener Macht und Reichtum verstanden wurden, zeigt eine reiche Tradition Florentiner Guidenliteratur.<sup>23</sup> Hier wird Stein-Reichtum mit dem Florentiner Herrschaftsgebiet verknüpft und der Grund toskanischer Macht auf die Auserwähltheit des Ortes und seiner Bewohner selbst zurückgeführt. Auch in der künstlerischen Formung büßte das vor Ort gewonnene Material kaum etwas von diesem Potential ein, stattdessen wurden gerade in der mühevollen Bearbeitung Aneignung und Inbesitznahme identifiziert. So bedient sich etwa Francesco Bocchi in seinem 1591 erschienenen Werk *Le Bellezze della Città di Fiorenza* der bereits topischen Vorstellung, dass die Natur selbst Florenz mit dem Privileg ausgestattet habe, viele kostbare Marmorarten in ihrem Gebiet bereitzuhalten – zum Vergnügen (*diletto*) und Erstaunen (*stupore*) der weitgereisten Kenner. Dies stellt laut Bocchi einen zentralen Grund für die florierenden Künste der Stadt dar, da das Ausgangsmaterial – Marmor – in der Stadt naturgegeben und damit quasi autonom vorhanden sei und nur auf seinen Abbau warte.<sup>24</sup>

Der Topos der ‚steinreichen‘ Stadt Florenz wird in Cesare Braccis Abhandlung, die der Fürstenkapelle der Medici (Abb. 3) gewidmet ist, aufgegriffen und erweitert. Als Vorläufer und formale Analogie für die Cappella dei Principi mit ihren reichen Pietre dure-Arbeiten führt Bracci den mythischen Grabbau des etruskischen Königs Porsenna an. Dieser sollte seine eigene Grabpyramide bei Clusium (dem heutigen Chiusi) errichtet haben, auch

22 Aleksandra Lipińska: Alabasterdiplomatie. Material als Medium herrschaftlicher Repräsentation und als Vernetzungsinstrument in Mittel- und Osteuropa des 16. Jahrhunderts, in: *kunsttexte.de* 2014,2, <http://dx.doi.org/10.18452/7556>, S. 1–20 (21.06.2018).

23 Einführend Thomas Frangenberg: Eine populäre Kleinigkeit. Der Führer zu den *pietre dure* in der Cappella dei Principi von San Lorenzo, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52.1 (2008), S. 83–94, bes. S. 83f.

24 „Perche proveduti dalla natura di marmi preziosi (posciache da’luoghi ancor lontani sono portati i miglior colori con agevol modo in breve tempo) & di pietre accomodate per far superbi palazzi [...] & per la varietà de’ colori, per cui sono dette pietre di eccessiva vaghezza colorite, [...]. Ella [Fiorenza] adunque nel cuor di Toscana situata, di costa alla città di Fiesole, in su la riva d’Arno, favorita dalla natura, che pietre di ogni qualità [...], le ha largamente d’ognintorno provedute, in tanta bellezza è ne’ nostri giorni avanzata, che à tutti, i quali molti paesi, & diversi hanno veduti, è senza fallo di diletto, & di stupore.“ (Francesco Bocchi: *Le Bellezze della Città di Fiorenza*, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzi i più notabili artifizij, & più preziosi si contengono, Florenz 1591, S. 2f.). Die anthropologische Konstante der Faszination und Bewunderung von spektakulär gemusterten Steinsorten untersucht Raphael Rosenberg (Hg.): Turner Hugo Moreau. Entdeckung der Abstraktion, Ausst.-Kat. (Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M.), München u.a. 2007, bes. S. 55–72.



3 Blick in die Cappella dei Principi, geg. 1604, vollendet 19. Jahrhundert, Florenz, San Lorenzo

wenn dies heute archäologisch nicht weiter belegt werden kann. Für Cesare Bracci ist Ferdinando I. de' Medici der Repräsentant einer autonomen, erstarkenden Toskana, der sich gut als gedanklicher und politischer Erbe von Porsenna, dem „Schrecken der Römer“, fassen ließ. Bracci sieht den Ausdruck politischer Größe in dem steinsichtigen, pyramidenähnlichen Grabbau der Medici verwirklicht, den er mit Porsennas Grabmonument verglich. Dabei legt Bracci besonderen Wert darauf, die Provenienz der Steine zu betonen, da deren Ursprung für die quasi natürliche Autorität des etruskischen Königtums gebürgt habe, auf der letztlich auch diejenige des toskanischen Erzherzogtums beruhe.<sup>25</sup> Territo-

25 „Fece questo Rè [Porsenna] sotto la Città di Chiusi pulire e riquadrare un infinito numero di pietre, e di esse fabricò un masso di figura quadra [...]“ (Cesare Bracci: *Della cappella de' Ser.mi Granduchi di Toscana nella Chiesa di San Lorenzo in Fiorenza. Discorso morale*, Arezzo 1633, S. 17).

rialer Besitz, technologische Fertigkeiten des Abbaus sowie kunstfertige Bearbeitung zeigen hier exemplarisch die Voraussetzungen für die fruchtbaren Verschränkungen von Stein und Herrschaft in der literarischen Topik auf.

## Fürstliche Tische

Provenienz und Herkunftsmythen dürften auch für das Verständnis der frühneuzeitlichen Pietra dura-Tischplatten relevant sein. Ihre politische Semantisierung wird durch die Tatsache unterstützt, dass die Tische in offiziell genutzten Räumen aufgestellt waren und damit über Anspruch, Wertschätzung und Funktion Aufschluss geben. Sie wurden auch als diplomatische Geschenke genutzt.<sup>26</sup> Dynastische Auszeichnungen nehmen aus diesem Grund einen zentralen Stellenwert ein, wie etwa die von Jacopo Barozzi da Vignola um 1566 für Kardinal Alessandro Farnese entworfene Tischplatte zeigt, die sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Taf. 23, Abb. 4).<sup>27</sup> Der steinerne Prunktisch, der ursprünglich zentral im neu erbauten Palazzo Farnese in Rom aufgestellt war,<sup>28</sup> wurde von den Zeitgenossen bewundernd als der „größte Tisch Roms“ bezeichnet.<sup>29</sup> Die Identifikation als ursprünglich für Kardinal Alessandro Farnese bestimmtes Werk ergibt sich aus der Verwendung seines Wappens: auf der Tischplatte finden sich in einer Rahmendeckoration die Farnese-Lilien, an den marmornen Tischbeinen Lilien sowie der Kardinalshut mit Kreuz.

Die *commissi di pietre dure* sind veritable Wissensträger, die antike sowie lokale Steinvorkommen gekonnt präsentieren.<sup>30</sup> Dominiert wird die Farnese-Tischplatte von dem seltenen und auffällig präsentierten Alabaster, das ursprünglich aus Ägypten stammte und hier in Form von zwei großen Tafeln eingearbeitet ist. Die Provenienz des Steins war auch den Zeitgenossen bekannt, belegt ist, dass zahlreiche Inventare des 18. Jahrhunderts von „orientalischem Alabaster“ sprechen.<sup>31</sup> Dies ist für die Rezeption und Deutung des Materials zentral, denn nur der hier deutlich formulierte Anspruch einer präzisen Identifikation lässt den Rückschluss auf bestimmte historische Konnotationen zu. Alle verwendeten Steine sind antiken Ursprungs, die Verwendung von *verde antico* aus Thessalien, der

26 Olga Raggio: The Farnese Table. A Rediscovered Work by Vignola, in: The Metropolitan Museum of Art bulletin 18 (1959/60), S. 213–231, hier S. 218. Zu den politischen Implikationen von Porphyrtischplatten und Tischen als politischen Geschenken am Hofe der Medici vgl. auch Cristina Acidini Luchinat u.a. (Hg.): Magnificenza alla Corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento, Ausst.-Kat. (Palazzo Pitti, Florenz), Mailand 1997, S. 236, Kat. 188 (Detlef Heikamp).

27 Grundlegend Raggio 1959/60 (wie Anm. 26).

28 Vgl. ausführlich Clare Robertson: Il gran cardinale. Alessandro Farnese, patron of arts, New Haven 1992, S. 15–52.

29 Raggio 1959/69 (wie Anm. 26), S. 217.

30 Für einen reichen Überblick vgl. Annamaria Giusti: L'arte delle Pietre Dure da Firenze all'Europa, Florenz 2005.

31 Raggio 1959/60 (wie Anm. 26), S. 214f.



- 4 Jacopo Barozzi da Vignola (Entwurf) / Jean Ménard (Ausführung): Pietra dura-Tischplatte des Kardinal Alessandro Farnese, um 1566, unterschiedliche Marmorsorten, Pietre dure, Alabaster, 95,3 × 379,1 × 168,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

äußerst rare und hier prominent präsentierte *nero antico* sowie *rosso antico*, Portasanta, Jaspis, Achat und Chalcedon können nachgewiesen werden. Viele der Steine stammen aus den Caracalla-Thermen, deren Marmorausstattung in den 1540er Jahren unter Papst Paul III. durch die Familie Farnese entfernt worden war.<sup>32</sup> Damit stellt der Farnese-Tisch ganz explizit einen Beitrag zur politischen Neusemantisierung von Stein dar: Denn durch die bekannte Provenienz des Marmors wird die imperiale Größe Roms in dem Prunktisch des Kardinals aufgerufen und instrumentalisiert, durch seine prominente Aufstellung im neerbauten Palazzo Farnese erwächst ihm eine ausgewiesene repräsentative Funktion.

Dass Steinsorten erkannt und ihre politisch-territorialen Konnotationen verstanden wurden, wird durch die Tatsache bestärkt, dass die Kenntnis von unterschiedlichen Steinen aufgrund von spätestens im 18. Jahrhundert käuflich zu erwerbenden Mustersammlungen vorausgesetzt werden kann.<sup>33</sup> Zudem stellen seit Plinius' Angaben in der *Naturalis historia* Steinkataloge eine um Differenzierung und Identifikation bemühte Gattung dar, die eine Grundlage des naturkundlichen, geologischen Wissens bildet. Auch Vasari ist in seiner Einführung in die Kunsttechnologie bemüht, alle für Bildhauer und Architekten

32 Raggio 1959/60 (wie Anm. 26), S. 220; andere Marmorspolien im Palazzo Farnese stammen hingegen nachweislich aus Ostia.

33 Frangenberg 2008 (wie Anm. 23), S. 85, mit Verweis auf Joseph Jérôme de Lalande: *Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, 8 Bde., Venedig 1769, Bd. 2, S. 262.

beziehungsweise Bauherren relevanten Steinsorten aufzuführen und sie damit identifizierbar zu machen.<sup>34</sup> Im Falle der Farnese-Tischplatte ist die aufwändige Inszenierung und bewusste Zurschaustellung der Steinsichtigkeit und mithin des Steins *als* Stein – ein Merkmal vieler früher Pietra dura-Tischplatten<sup>35</sup> – evident. Die aus den Caracalla-Thermen entnommenen Materialsplien dürften von Auftraggebern wie Besuchern als dezidierte Indienstnahme der politischen Implikationen der Größe Roms erkannt und verstanden worden sein. Ganz besonders der Alabaster wird innerhalb des prächtigen Rahmens – die Inventare sprechen von Fenstern – von Farnese-Lilien präsentiert und damit dem Kardinal selbst unter- und zugeordnet. Die bereits zeitgenössische Identifizierung des Alabasters als „orientalisch“ hat zudem besondere Konsequenzen für seine Deutung: Denn ein Material, dessen Provenienz auf das Gebiet der ständigen Bedrohung des Kirchenstaats im 16. Jahrhundert verwies, und seine Einpassung in einen römischen Tisch dürfte auf symbolischer Ebene einen Machtdiskurs berühren. Damit würde der gerahmte und ausgestellte Alabaster kirchen- beziehungsweise glaubenspolitisch ähnliche Konnotationen besitzen, wie es bei der Verwendung von antiken Splien in neue Zusammenhänge nachweisbar ist.<sup>36</sup>

Die politische Lesart des Materials lässt sich verdeutlichen, wenn räumlicher Kontext und funktionaler Zusammenhang bedacht werden, in dem die *commessi di pietre dure* aufgestellt waren: Als gut dokumentiertes und erforschtes Beispiel bietet sich hier die Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. an, deren politische Bedeutungsebenen Thomas DaCosta Kaufmann erkannt und die Kunstkammer als einen „Ausdruck seiner kaiserlichen Magnifizienz und Symbol seines Machtanspruchs“ gelesen hat. Diese Annahme ist umso überzeugender, als der Raum vor allem für diplomatische Besuche genutzt wurde.<sup>37</sup> Die Ikonographie ist darauf ausgerichtet, den Kaiser als Herrscher über den in der Kunstkammer repräsentierten Mikrokosmos – der den Makrokosmos des göttlichen Universums spiegelt – zu inszenieren. Anhand der literarischen Schilderung einer Pietra dura-Tischplatte aus dem Florentiner Opificio delle pietre dure, die Rudolf II. bestellte und die heute verschollen ist, erfahren wir von der Wertschätzung und politischen Bedeutung der Prunktische. Anselm de Boodt nennt Rudolfs Tisch in seiner 1609 erschienenen *Gemma-rum et lapidum historia* das achte Weltwunder („octavum mundi miraculum“).<sup>38</sup> Und

34 Weitere Beispiele für ein explizites Interesse an der Identifikation von (wertvollen) Steinsorten bei Francesco Bocchi 1591 und Cesare Bracci 1633, vgl. Frangenberg 2008 (wie Anm. 23), S. 85.

35 Vgl. etwa die Beispiele in Florenz, Museo di Mineralogia, die zwischen 1560 und 1580 für Francesco I. de' Medici angefertigte Tischplatte in Florenz, Museo degli Argenti, sowie den vermutlich in Rom im späten 16. Jahrhundert entstandenen Tisch, heute in der Villa del Poggio Imperiale in Florenz (Giusti 2005 (wie Anm. 30), S. 52f., Abb. 39f., und S. 60f., Abb. 46).

36 Vgl. Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs und Peter Seiler (Hg.): *Spolierung und Transposition*, Berlin u.a. 2013 sowie dies. (Hg.): *Zentren und Konjunkturen der Spolierung*, Berlin 2017.

37 Thomas DaCosta Kaufmann: *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio*, in: *Art Journal* 38.1 (1978), S. 22–28, hier S. 22.

38 Clare Vincent: *Prince Karl I of Liechtenstein's Pietre Dure Tabletop*, in: *The Metropolitan Museum of Art* 22 (1987), S. 157–178, hier S. 163.

auch wenn De Boodt bemüht ist, in der Widmung seines Werkes an Rudolf II. dessen kaiserliche Gelehrsamkeit und Uneitelkeit gegenüber dem Geld- und Kunstwert der Tischplatte zu betonen, so schimmert zwischen den Zeilen doch die Konnotation der Steinintarsienarbeit als majestätisch und damit dem kaiserlichen Gönner angemessen durch:

„Der Kaiser sei ihnen [i.e. den edlen und halbedlen Steinen] nicht deshalb so besonders zugetan, um mit ihrer Hilfe seine eigene Würde und Majestät (die an sich so groß ist, dass sie keiner äußerlichen Stützen bedarf) zu steigern, sondern um in den edlen Steinen die Größe und unsagbare Macht Gottes, der in so winzigen Körperchen die Schönheit der ganzen Welt vereinigt und die Kräfte aller anderen Dinge eingeschlossen zu haben scheint, zu betrachten und einen gewissen Abglanz und Schimmer der Göttlichkeit immerdar vor Augen zu haben. Dass Eure heilige kaiserliche Majestät dieses Sinnes sind, zeigt jener Tisch aus Edelsteinen, den Eure heilige kaiserliche Majestät haben ausführen lassen, das achte Wunder der Welt [...].“<sup>39</sup>

Die Pietra dura-Tischplatte Herzog Karls I. von Liechtenstein kann von ihrer Funktion und Repräsentationsabsicht mit Rudolfs Tisch verglichen werden (Taf. 24).<sup>40</sup> Angefertigt wurde sie von den in Prag ansässigen, in Florenz ausgebildeten Castrucci und ist aus diesem Grund eng mit der rudolfinischen Hofkultur verknüpft. Das mit dem Fürstenhut gezielte Wappen des Hauses Liechtenstein und das Monogramm Karl I. bilden Zentrum und Eckpunkte der streng geometrisch gerahmten Tischplatte. Kunstvoll dargestellte Trophäen unterstreichen zudem den politischen Charakter des Tisches. Charakteristisch für die – aus Florenz stammende und am Hofe Rudolfs perfektionierte – Pietra dura-Kultur der Castrucci-Werkstatt ist die Einbindung von Veduten, die oftmals auf Kupferstichvorlagen zurückgehen.<sup>41</sup>

Die explizit gemachte Materialbeherrschung und Formung von Stein durch Verwendung geeigneter Instrumente, die wir als zentrales politisches Narrativ kennengelernt haben, wird hier in einer aufwendigen künstlerischen Inszenierung überhöht. In dem Tisch für Karl I. wird die Steinnatur als beherrschte und zu bezwingende, sich nutzbar zu machende Natur gezeigt, da nicht nur innerbildliche und rahmende Wappen eine klare familiäre Zuordnung erlauben, sondern auch Instrumente der Naturbeherrschung und -unterwerfung gezeigt werden, so wenn etwa Kanalbauten, Gondeln und Brunnen von der Erschließung und Nutzbarmachung der Natur künden. Die inkrustierten Obelisken oder

39 Zitiert nach der Übersetzung von Erwin Neumann: Florentiner Mosaik aus Prag, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 53 (1957), S. 157–202, hier S. 171.

40 Ausführlich Neumann 1957 (wie Anm. 39) sowie Vincent 1987 (wie Anm. 38), S. 163 mit weiterer Literatur.

41 Aegidius Sadeler war seit 1597 in Prag als führender Kupferstecher am Hof Rudolf II., vgl. Vincent 1987 (wie Anm. 38), S. 164–174 mit Beispielen der Verwendung von Druckgraphik von Aegidius und Justus Sadeler sowie Johannes Sadeler d.Ä.

wappengeschmückten Brückenpfeiler sind visuelle Zeichen territorialer Macht, ebenso wie die die Landschaft dominierenden Burganlagen die Erschließung und Unterwerfung des Landes repräsentieren.

Stein dürfte als natürliches Material der unmittelbaren Lebenswelt eine große und ständig präsente Bedeutung sowohl für Rudolf II. mit seiner Residenz auf dem Hradschin als auch für den Fürsten von Liechtenstein gehabt haben, dessen Familienname bereits den Stein enthält.<sup>42</sup> Die Steinsammlungen beider Herrscher sind legendär. Viele der Steineinlegearbeiten, die am kaiserlichen Hof Rudolf II. entstanden, sind aus den reichen Bodenschätzen Böhmens zusammengesetzt und repräsentieren das Reich damit auch materialiter.

Programmatisch fließen Lob der göttlichen Natur und Majestät der prächtigen Erscheinung in der Pietra-dura-Tischplatte für Karl I. zusammen, die in diesem Sinne zu einer idealen Repräsentation der von Gott geschaffenen und vom Fürst regierten und erschlossenen Natur wird. Zum einen zeigen die geschnittenen Pietre dure deutlich ihre Materialität: Sie sind klar zu identifizieren, ihre Provenienz kann der gelehrte Betrachter aufgrund der spezifischen, deutlich herausgestellten morphologischen Strukturen erschließen. Die jeweils für bestimmte Darstellungsaufgaben gewählten Steine verleihen den Bergen und Bächen einen glitzernden oder kantig-schroffen Charakter. Durch die fehlende mimetische Binnendifferenzierung der geschnittenen Steine tritt die präziöse Wirkung umso deutlicher zutage. Das bereits auf inhaltlicher Ebene durch die Auswahl der Veduten ange deutete Thema der Kultivierung und Beherrschung der Natur durch Brücken, Brunnen und Hoheitszeichen findet in dem virtuoson Formschnitt der einzelnen Steinflächen seine formale Entsprechung. Die repräsentierte Natur (das Bild der Natur) und die verwendete Natur (die Steine) werden in ein enges geometrisches Muster gezwängt, das heißt von dem *disegno* der Steinschneider in Form gebracht. Die Pietra dura-Tischplatten zeigen eine domestizierte Steinnatur, die über Provenienz, Kostbarkeit und Verarbeitung der Steine Anspruch, Macht und Reichtum des Fürsten spiegelt.

42 Vincent 1987 (wie Anm. 38), S. 158, referiert die Geschichte der Gründung des Fürstentums im 12. Jahrhundert mit der Errichtung eines Schlosses auf einem südlich von Wien gelegenen Felsen, dessen Name der „lichte Stein“ (Stein des Lichts) war. Ebd. auch der Hinweis auf die Steinobjekte in der Sammlung Karl I.