



DIE STUTTGARTER
APOKALYPSE
TAFELN



DIE STUTTGARTER
APOKALYPSE
TAFELN

STAATSGALERIE STUTTGART,
ANNETTE HOJER

IN KOOPERATION MIT DER STAATLICHEN AKADEMIE
DER BILDENDEN KÜNSTE STUTTGART,
CHRISTOPH KREKEL

SANDSTEIN VERLAG

INHALT

- 5 Monika Bachtler
Grußwort
- 7 Christiane Lange
Vorwort
- 8 Annette Hojer
Offenbarung der Bilder
Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* und die Malerei
in Neapel unter König Robert von Anjou
- 60 Anne Künzig, Christoph Krekel und Julia Schultz
Weltuntergang in noblem Blau
Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* und
die Maltechnik des Trecento
- Anhang
- 76 Bibliographie
- 79 Bildnachweis
- 80 Impressum

GRUSSWORT

Zu den bedeutendsten Werken der Staatsgalerie Stuttgart gehören die sogenannten *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln*, die um 1332/34 in Neapel entstanden sind. Die beiden Tafeln schildern Visionen, die der Evangelist Johannes im Buch der Offenbarung beschreibt und die in den Bildern von links oben nach rechts unten zu lesen sind.

Nicht nur in der ungewöhnlich ausführlichen Darstellung liegt die Besonderheit und Bedeutung der Tafeln, sondern auch die überaus kostbare und außergewöhnliche Maltechnik des unbekannten Künstlers trägt zu ihrem Ruhm bei. Über einem tiefblauen Grund werden die zart gestalteten Figuren lediglich in Ockertönen mit weißen, grünen und roten Höhungen sowie Vergoldungen entwickelt.

Die Tafeln, wohl von König Robert von Anjou in Auftrag gegeben, gelangten im 19. Jahrhundert in den Besitz der Grafen zu Erbach-Fürstenau, die sie im Schloss von Fürstenau bei Michelstadt aufbewahrten, bevor sie als Leihgabe ins Hessische Landesmuseum Darmstadt gelangten. 1905 wurden die Tafeln zum ersten Mal von Adalbert Graf zu Erbach-Fürstenau publiziert. Erst zu Beginn der 1970er Jahre konnte dann die Staatsgalerie Stuttgart die Tafeln käuflich erwerben.

So war es ein verständliches Anliegen der Staatsgalerie, ein interdisziplinäres Forschungsprojekt durchzuführen, um offene Fragen zum Künstler, zum Entstehungsort und vor allem zur Maltechnik zu klären.

Nun liegt das Ergebnis der kunsttechnologischen und kunsthistorischen Erforschung in einer reich bebilderten Publikation vor und wir, die Rudolf-August Oetker-Stiftung, freuen uns sehr, dass wir zum Gelingen des Vorhabens beitragen konnten.

Dr. Monika Bachtler
Geschäftsführendes Kuratoriumsmitglied
der Rudolf-August Oetker-Stiftung



Der Engelskampf
und der Drachensturz
(Tafel 1)

VORWORT

Seuchen, Kriege, Katastrophen – jede Generation hat ihre Apokalypse, doch unsere Vorstellung vom Ende der Zeiten speist sich stets aus den visionären Prophezeiungen der biblischen Offenbarung des Johannes. Über fast zwei Jahrtausende haben sich diese Bildformeln eingeprägt, die bis heute in Film und Fernsehen, Zeitungen und Internet omnipräsent sind. Bereits in frühchristlicher Zeit entstanden die ersten bildlichen Umsetzungen dieser Endzeitvisionen in der Mosaik- und Freskenkunst, die bald in die umfangreichen Apokalypse-Zyklen der Buch- und Wandmalerei mündeten.

Mit den *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* besitzt die Staatsgalerie ein ganz besonderes Zeugnis dieser Bilderwelt: Um 1332/34 in Neapel geschaffen, führen die beiden Gemälde die Schreckensvisionen der Johannesoffenbarung in eindringlicher Weise vor Augen. Vor dem tiefblauen und außergewöhnlich kostbaren Ultramarin-Grund leuchten die apokalyptischen Szenen wie Traumbilder auf. Ihre reduzierte Farbigkeit kontrastiert effektvoll mit den dazwischen hervorblitzenden Farbakzenten in Rot, Gold und Silber und verstärkt so den irrationalen Charakter der Bilderzählung.

In den Jahren 1970 und 1971 konnten die damals als »Erbach'sche Tafeln« bekannten Gemälde aus der Sammlung der Grafen zu Erbach-Fürstenau für die Staatsgalerie erworben werden. Nun haben erstmals Kunsthistoriker, Restauratoren und Naturwissenschaftler gemeinsam zu den Tafeln geforscht, unter anderem mit neuen strahlendiagnostischen Methoden und Materialanalysen. Die Ergebnisse dieses Projekts, die ein neues Licht auf Arbeitsmethoden, Vorbilder und Bildsprache des anonym gebliebenen Meisters, aber auch auf Auftraggeber und Funktion der Gemälde werfen, präsentieren wir in der vorliegenden Publikation zu einem der bedeutendsten Werke der Trecentomalerei in deutschem Museumsbesitz.

Anne Künzig, Restauratorin an der Staatsgalerie, übernahm die kunsttechnologischen Untersuchungen. Ihr und allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Restaurierungsabteilung danken wir ebenso herzlich wie allen Mitarbeitenden unseres Kooperationspartners, der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Namentlich sind hier zu nennen Christoph Krekel und

Julia Schultz vom Institut für Technologie der Malerei sowie Peter Vogel, der die Digitalisierung der Röntgenaufnahmen vorgenommen hat. Allein Mitarbeitenden der Staatsgalerie Stuttgart, die in einer oder anderen Weise zu diesem Projekt beigetragen haben, gilt unser Dank ebenso wie den Fotografen Dirk Kittelberger, Volker Naumann und Gerhard Zillert. Ihre zahlreichen Neuaufnahmen erschließen uns die apokalyptischen Szenen in vielen Details.

Das Forschungsprojekt und die vorliegende Publikation hätten ohne die großzügige Unterstützung der Rudolf-August-Oetker-Stiftung nicht realisiert werden können. Unser herzlicher Dank dafür gilt insbesondere Monika Bachtler.

Herstellung und Gestaltung dieses schönen Buches wurde in bewährter Kooperation mit dem Sandstein Verlag in Dresden realisiert. Wir danken dafür dem Team um Lutz Stellmacher, Christine Jäger-Urbicht und Joachim Steuerer.

Für wichtige Hinweise und Anregungen danken wir: Henning Auten, Daniela Bohde, Ina Conzen, Anette Creutzburg, Matthias Faustini, Ulrike Fischer, Beate Fricke, Theresa Holler, Laurence Kante, Anna Koopstra, Katja Löffel, Tanja Michalsky, Doris Oltrogge, Darleen Prys, Anselm Rau, August B. Rave, Bernd Reichert, Laurence Rivière Ciavaldini, Alexander Rößle, Jan Schmidt, Peter Scholz, Anna Christina Schütz, Andreas Schumacher, Katharina Stahlbuhk, Rostislav Tumanov, Katharina Weiger und Katja van Veten.

Mein größter Dank geht abschließend an Annette Hojer, unsere Kuratorin für Italienische Malerei. Ohne ihre Begeisterung für unsere Sammlung, die sie mit frischem Blick seit 2015 betreut, hätte es wieder die Initiative für ein solch komplexes, drittmittelefinanziertes Projekt noch diese Publikation gegeben. Sie beweist auf das Schönste, wie anschaulich und publikumswirksam wissenschaftliche Forschung im Museum sein kann, was nicht allein dem zu allen Zeiten spannenden Thema Apokalypse geschieht ist.

Prof. Dr. Christiane Lange
Direktorin der Staatsgalerie

OFFENBARUNG DER BILDER DIE STUTTGARTER APOKALYPSE-TAFELN UND DIE MALERI IN NEAPEL UNTER KÖNIG ROBERT VON ANJOU

ANNETTE HOJER

Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* (ABB. 1 UND 2) zählen zu den Hauptwerken der Staatsgalerie und gelten auch international als zwei der außergewöhnlichsten Zeugnisse früher italienischer Malerei.¹ In 50 Szenen schildern die beiden Gemälde die visionären Ereignisse, die der Seher Johannes im biblischen Buch der Offenbarung beschreibt: von seiner ersten Vision auf der Insel Patmos (SEITE 9) über die Anbetung Gottes auf dem Thron (ABB. 3) und die zahlreichen folgenden Katastrophen (ABB. 5, 8 UND 15) bis zum letzten Kampf zwischen göttlichen und satanischen Mächten (ABB. 19) und schließlich der Vision des Himmlischen Jerusalem (ABB. 18).

Einzigartig sind die Tafeln nicht nur, weil sie zu den ausführlichsten und originellsten Apokalypse-Darstellungen des Mittelalters zählen.² Sie weisen auch eine kostbare und außergewöhnliche Maltechnik auf: Über einem blauen Ultramarin-Grund werden die Figuren lediglich in Ockertönen mit weißen Höhungen sowie Vergoldungen und Silberauflagen entwickelt.³ Ohne räumliche Verortung erscheinen die einzelnen Szenen wie Inseln vor dem dunklen Fond – eine ungewöhnliche Farbwahl angesichts des üblicherweise verwendeten Goldgrundes. Der dadurch erzeugte Hell-Dunkel-Kontrast wird durch starke Farbakzente, etwa Rot für Feuer oder Gold für Sonne und Sterne, gesteigert. Kolorit wie Komposition tragen so zum irrealen und visionären Charakter der Darstellungen bei.

Trotz der offensichtlichen künstlerischen wie technischen Meisterschaft in der Ausführung der Gemälde und trotz der bedeutenden Stellung, die sie bereits zu ihrer Entstehungszeit eingenommen haben müssen, ist ihr Maler ebenso wenig dokumentiert wie ihre Datierung, ihr Auftraggeber und ihre Funktion. Auch über ihre Provenienz gibt es nur wenige Informationen. Erstmals öffentlich bekannt wurden die Tafeln 1905, als sie ihr damaliger

Eigentümer Adalbert Graf zu Erbach-Fürstenau (1862–1944) wissenschaftlich publizierte, 1937 folgte eine ausführlichere Abhandlung.⁴ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt in der Forschungsgeschichte machte Erbach-Fürstenau eine entscheidende Entdeckung: Er wies nach, dass die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* das Vorbild für zwei in Neapel entstandene Bilderbibeln lieferen, darunter die heute in Berlin aufbewahrte *Hamilton-Bibel* (ABB. 20).⁵ Die Schlussfolgerung, dass ein in Neapel tätiger Künstler die Tafeln geschaffen haben muss, wurde 1970 durch Annegrit Schmitt mittels weiterer stilistischer Vergleiche bestätigt. Zugleich konnte Schmitt die Datierung auf die 1330er Jahre eingrenzen und außerdem zeigen, dass es sich bei dem in dieser Zeit in Neapel regierenden König Robert von Anjou (reg. 1309–1343) aller Wahrscheinlichkeit nach um den Auftraggeber der beiden Gemälde handelte.⁶

Seit diesen grundlegenden Arbeiten waren die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* Gegenstand zahlreicher Beiträge, die sich gezielt mit einzelnen Fragestellungen auseinandersetzen, etwa die Ausführungen von Miklós Boskovits und Pierluigi Leone de Castris zur Zuschreibung oder von August Bernhard Rave, Laurence Rivière Ciavaldini, Anette Creutzburg, David Ganz und Daniela Rapetti zur Ikonographie.⁷ Die vorliegende Studie ist eine breit angelegte Untersuchung zum Entstehungskontext der Tafeln und kann sich dabei auch auf die Ergebnisse erstmals vorgenommener kunsttechnologischer Analysen stützen.⁸ Stil und Bildsprache des Künstlers werden ebenso in den Blick genommen wie seine Arbeitsmethoden, die Vorbilder und die Bedeutung seiner Offenbarungsszenen, aber auch die Rolle des Auftraggebers und die Funktion der Tafeln, um so zu einem besseren Verständnis für die Genese der Gemälde und ihre herausragende Stellung in der neapolitanischen Malerei des 14. Jahrhunderts zu gelangen.





Abb. 3
Thronsaalvision
(Tafel 1)

Zur Provenienz

Zur Geschichte der *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* vor 1905 – dem Jahr, in dem sie von ihrem damaligen Eigentümer Adalbert Graf zu Erbach-Fürstenau publiziert wurden – ist nur wenig bekannt. Erbach-Fürstenau berichtete von einer mündlichen Überlieferung, derzufolge die Gemälde von Johann Georg Schlosser (1739–1799), einem Schwager von Johann Wolfgang von Goethe, in Italien erworben worden seien.⁹ Dabei handelt es sich aber, wie Rave 2012 bemerkt hat, um eine Verwechslung: Wahrscheinlich wurde der Kauf durch Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780–1851) getätigt, einen Neffen des Johann Georg Schlosser, der sich von Oktober 1834 bis Juni 1836 in Italien aufhielt.¹⁰ Dieser mit den Nazarenern befreundete Schlosser förderte auch den Maler Edward Jakob von Steinle (1810–1886), in dessen Besitz sich die Tafeln nach dem Tod Schlossers befanden.¹¹

Dass Schlosser die Tafeln tatsächlich während seiner Italienreise erwarb, ist mit Blick auf den zeitgenössischen Kunstmarkt durchaus plausibel: Nach der Einnahme großer Teile Italiens durch Napoleon 1796 bis 1799 und der folgenden Säkularisation gelangte zum einen eine große Zahl von Kunstwerken aus Kirchen und Klöstern auf den freien Markt, zum anderen sahen sich angesichts der politischen Umwälzungen auch viele Adelsfamilien gezwungen, ihre Sammlungen zu verkaufen.¹² Mit Blick auf den vergleichsweise guten Erhaltungszustand der *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* ist anzunehmen, dass sie seit ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert nicht vielen Orts- und Besitzerwechseln unterworfen waren. Vermutlich befanden sie sich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts verhältnismäßig unzugänglich – und deshalb unbeschädigt – in kirchlichem oder privatem Besitz, bevor sie aus ihrer originalen Präsentationsform und Rahmung herausgenommen und dann, mutmaßlich an Schlosser, verkauft wurden. Naheliegend erscheint, dass Schlosser die Gemälde in Neapel erwarb, das er von Mai bis September 1835 besuchte, obwohl auch ein Ankauf während seiner Aufenthalte in Rom und Florenz nicht ausgeschlossen ist.¹³ Dokumente, die diese Erwerbung belegen würden, konnten bislang nicht aufgefunden werden; auch das Verzeichnis der Kunstsammlung Schlossers ist nicht erhalten.¹⁴

Zwischen 1886 und 1905 gelangten die Apokalypse-Tafeln in den Besitz von Adalbert Graf zu Erbach-Fürstenau und wurden auf dem Familiensitz Schloss Erbach im Odenwald aufbewahrt, bevor sie ab 1958 für einige Zeit im Hessischen Landesmuseum Darmstadt als Leihgabe zu sehen waren.¹⁵ 1970 und 1971 wurden die Gemälde, die nach ihrem Vorbesitzer auch als »Erbachsche Tafeln« bekannt waren, für die Staatgalerie Stuttgart angekauft.¹⁶

Die Offenbarung des Johannes

Thema der *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* sind die Visionen, die in der Offenbarung des Johannes geschildert werden, dem auch als Apokalypse bezeichneten letzten Buch der Bibel. Der Autor dieser Schrift ist in der Kirchengeschichte häufig mit dem Evangelisten Johannes gleichgesetzt worden; die neuere Forschung hat diese Identifizierung widerlegt und sieht in Wehrfasser einen Propheten, der von Palästina in die römische Provinz Asia ausgewandert war und sein Buch dort wohl um 90/95 n. Chr. fertigstellte, geprägt von der Krisensituation, in der sich das Christentum unter Kaiser Domitian befand.¹⁷

Der Aufbau des Offenbarungstextes ist komplex und von zahlreichen Wiederholungen gekennzeichnet. Im Wesentlichen können drei Abschnitte unterschieden werden: erstens die einleitende Vision des Johannes auf Patmos und seine anschließenden Sendschreiben an sieben kleinasiatische Gemeinden, zweitens eine Reihe von drei Katastrophenfolgen, die sich in sieben einzelne Ereignisse aufzäubern, und drittens die Vernichtung Babylons und der Feinde des Gottesvolks, die in die Verheißung des Himmelschen Jerusalem mündet.¹⁸ Am bekanntesten sind die Motive aus dem zweiten Teil, der die drei siebenfachen Plagen beschreibt, nämlich die Katastrophen nach Öffnung der sieben Siegel – darunter die vier apokalyptischen Reiter –, die Strafen Gottes nach Ertönen der sieben Posauren, dann als Einschübe unter anderem die Vision vom apokalyptischen Weib mit dem Drachen und die Erscheinung der Tiere aus dem Meer und vom Land sowie schließlich die Ausgießung der sieben Zornesschalen über der Welt.¹⁹

Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* geben alle wesentlichen Elemente der Johannesoffenbarung wieder, wenn auch mit eigenen Schwächen. Dabei verläuft die Bilderzählung von links nach rechts und in zwei Reihen; innerhalb dieser Register sind je zwei Unterebenen zu unterscheiden, zwischen denen die Szenenabfolge hin- und herwechselt. Die erste Tafel zeigt die Kapitel 1 bis 13, die zweite die Kapitel 14 bis 22. Über die Zahl der dargestellten Visionen herrscht in der Forschung keine Einigkeit: Schmitt und Rave gingen von 44 aus, bevor Rivière Ciavaldini und ihr folgend Rave 55 Szenen identifizierten.²⁰ Die unterschiedlichen Zählungen ergeben sich daraus, dass die vom Maler als Inseln abgegrenzten Episoden nicht immer mit den Texteinheiten der Offenbarung übereinstimmen; häufig vereinen die Darstellungen mehrere, an unterschiedlichen Stellen geschilderte Ereignisse.²¹ Die hier vertretene Gliederung in 50 Szenen, aufgeteilt in 24 und 26 pro Tafel, berücksichtigt diese Abweichungen zwischen Text und Bilderzählung noch stärker als die bisherigen Vorschläge und gelangt so zu neuen Identifizierungen der Visionsbilder.

**Die erste Tafel:
Vom Seher Johannes auf Patmos bis zur Anbetung
des Tieres aus dem Meer und vom Land**

Wie der Offenbarungstext setzt die erste Tafel mit der Beauftragungsvision ein: Johannes befindet sich auf der Insel Patmos, als ihn, dargestellt als Träumender, der Geist Gottes ergreift.²² Der Seher hört »eine große Stimme wie von einer Posaune«, die im Gemälde von einem Engel mit Narwalhorn symbolisiert wird – eine wohl einzigartige Bilderfindung.²³ Die Stimme befiehlt Johannes, das im Folgenden Geschaute in ein Buch zu schreiben und an die sieben Gemeinden Kleinasiens zu senden (SZENE 1 UND SEITE 9). Diese werden von einem an byzantinische Architekturen erinnernden Gebäudekomplex verkörpert, über dessen Kuppeln und Dächern sieben Engel schweben (SZENE 2).²⁴ Inmitten von sieben Leuchtern folgt die Erscheinung des Mannes, der dem »Menschensohn«, also Christus gleich gewesen sei (SZENE 3 UND SEITE 9). Dem Text folgend, hat der Maler dieser Gestalt rote Füße verliehen, »gleich Golderz, im Feuer gehärtet«; außerdem hält Christus ein Schwert im Mund, dessen gemalte Klinge ursprünglich silbern leuchtete –

ein Effekt, der heute wegen der Verschwärzung der Metallauflage nicht mehr leicht nachzuvollziehen ist.²⁵ In seiner linken Hand trägt der Menschensohn »die Schlüssel des Todes und der Hölle«; darunter ist der »wie tot« niedergefallene Johannes zu sehen. Zur Rechten Christi erscheint der Seher noch einmal, diesmal bei der Niederschrift seiner Visionen.

Ein weiterer Posaunenengel, der in einer Himmelstür erscheint, kündigt das nächste Offenbarungsbild an (SZENE 4 UND SEITE 9).²⁶ In der Thronsalvision (ABB. 3) schaut Johannes den thronenden Menschensohn, umgeben von einem ursprünglich leuchtend bunt gemalten Regenbogen und begleitet von den vier Wesen – Löwe, Stier, Mensch, Adler – sowie den 24 Ältesten auf ihren Thronen.²⁷ Die übrigen auf der Tafel gezeigten Anbetenden, die zum einen durch Nimbene und silberne Stolen, zum anderen durch Strahlenkränze charakterisiert sind, entsprechen der Johannesoffenbarung nicht exakt, da diese stattdessen viele tausend Engel erwähnt.²⁸



Abb. 4
Infrarotreflektogramm von Tafel 1
(Die apokalyptischen Reiter,
die Bändigung der vier Winde
und die vier Strafengel):
Die mit Silberauflagen gestalteten
Rüstungen und Waffen erscheinen
schwarz.

Abb. 5
Die vier apokalyptischen Reiter
und die Erschütterung des Kosmos;
Die Bändigung der vier Winde
und die vier Strafengel;
Engelskampf und Drachensturz;
Der Drache und das apokalyptische Weib
(Tafel 1)



WELTUNTERGANG IN NOBLEM BLAU DIE STUTTGARTER APOKALYPSE-TAFELN UND DIE MALTECHNIK DES TRECENTO

ANNE KÜNZIG,
CHRISTOPH KREKEL UND
JULIA SCHULTZ

Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* sind aus kunsthistorischer wie kunsttechnologischer Sicht ein außergewöhnliches Zeugnis der neapolitanischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Um die Befunde, die anlässlich der für den vorliegenden Band unternommenen Untersuchungen gewonnen wurden, in die Arbeitsmethoden und Maltechnik der Entstehungszeit der Tafeln einordnen zu können, werden sie im Folgenden mit den Anweisungen aus dem *Libro dell'arte* des Cennino Cennini (um 1370 – um 1440) verglichen.¹ In diesem um 1390 verfassten Traktat beschrieb Cennini systematisch die verschiedenen künstlerischen Techniken und Werkstoffe seiner Zeit. Das Handwerk der Malerei umriss er zunächst in einer allgemeinen Einführung, um dann die vorbereitenden Arbeiten zu erläutern, etwa das Herstellen und Färben von Papieren, das Zeichnen, die Herstellung von Pigmenten und die Vorbereitung von Untergründen. Cennini war selbst als Maler tätig und war in der Werkstatt des Agnolo Gaddi (um 1350–1396) in Florenz ausgebildet worden.² Seine Anweisungen erlauben deshalb Einblicke in die Werkstattpraxis des späten 14. Jahrhunderts.³

Der Vergleich von Cenninis Aufzeichnungen mit den Befunden aus der kunsttechnologischen Untersuchung der *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* zeigt, in welchen Punkten diese mit den üblichen zeitgenössischen Techniken übereinstimmen und wo sich Abweichungen ergeben. So sollen die folgenden Ausführungen Einblick in die Arbeitsmethoden des unbekannten Meisters, den Entstehungsprozess der Tafeln und die verwendeten Materialien geben.

Herstellung und Grundierung der Tafeln

Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* bestehen aus zwei Gemälden im Querformat.⁴ Die beiden Tafeln wurden vermutlich von einem Schreiner oder Tafelmacher aus je einem einzelnen Brett Pappelholz gefertigt und in einem profilierten Nutleistenrahmen angebracht. Die Rahmenleisten waren mit der

Tafel verleimt und seitlich mit Dübeln und Nägeln befestigt.⁵ Über Reste der Leisten kann das ursprüngliche Profil des Rahmens rekonstruiert werden, das auf Vorder- und Rückseite gleich ist. Nach Fertigstellung der Malerei wurden die Tafeln wahrscheinlich in einer weiteren Konstruktion befestigt; denkbar sind hier zum Beispiel ein Altaraufbau, eine Wandvertäfelung oder eine Truhe.⁶

Die Qualität der Holztafeln ist unterschiedlich. Auf der ersten Tafel wurde ein Ast ohne weitere Bearbeitung belassen, sodass dieser sich heute in der Malerei abzeichnet, nämlich am Übergang zwischen der Darstellung des Johannes auf Patmos und dem Gebäudekomplex der sieben Gemeinden (ABB. 44 UND SEITE 9).⁷ Cennini beschreibt demgegenüber Ausbesserungen von Wuchsfehlern im Holz mit Sägespänen in Leim, um solche Fehler zu vermeiden.⁸ Neuere Untersuchungen zur Florentiner Tafelmalerei des 14. bis 16. Jahrhunderts zeigen jedoch, dass solche Korrekturen nicht immer vorgenommen wurden.⁹ Außergewöhnlich ist bei der Vorbereitung der Stuttgarter Tafeln der Verzicht auf eine partielle oder ganzflächige Beklebung mit Leinwand (ABB. 44 UND 45).¹⁰

Vermutlich wurden die Bildtafeln vor der weiteren Bearbeitung mit Leim abgesperrt. Cennini beschreibt die Notwendigkeit einer Vorleimung folgendermaßen: »Und was dieser Leim bewirkt? Es wirkt hier bloß als eine schwache Flüssigkeit, und eben gleichsam, wie wenn du gefastet hättest und einige Bissen Confect zu dir genommen und ein Glas guten Wein getrunken, als eine Anregung zum Mittagsmahl. So ist dieser Leim und gewinnt das Holz für die Aufnahme des übrigen Leimes und Gypeses.«¹¹

Die Tafeln wurden beidseitig, wie von Cennini überliefert und im Trecento südlich der Alpen üblich, mit Gips in Leim grundiert.¹² Auf der Vorderseite wurde die Grundierung mehrschichtig auf die gerahmten Tafeln aufgetragen.¹³ Die erste und dickste Schicht der Grundierung bildet ein grober Gips (*gesso grosso*). Diese Schicht wirkt gelblich und wurde möglicherweise mit einem Holzspachtel aufgebracht.¹⁴

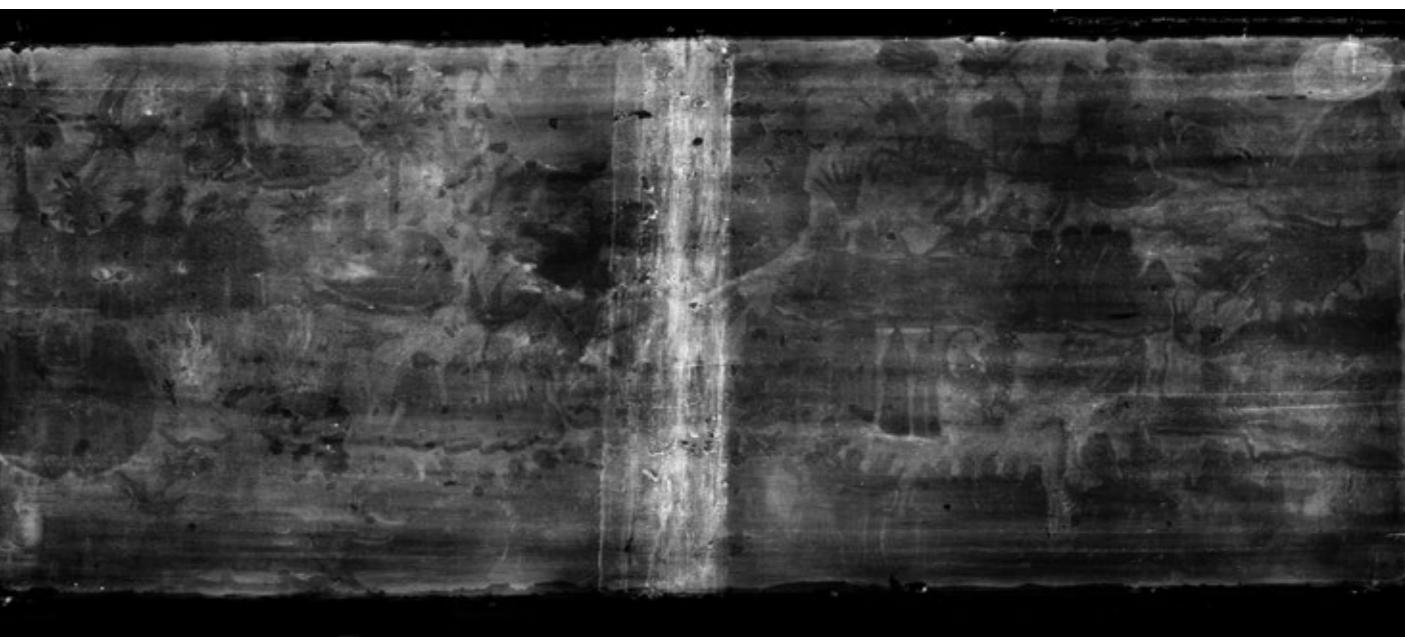


Abb. 44
Röntgenaufnahme
von Tafel 1

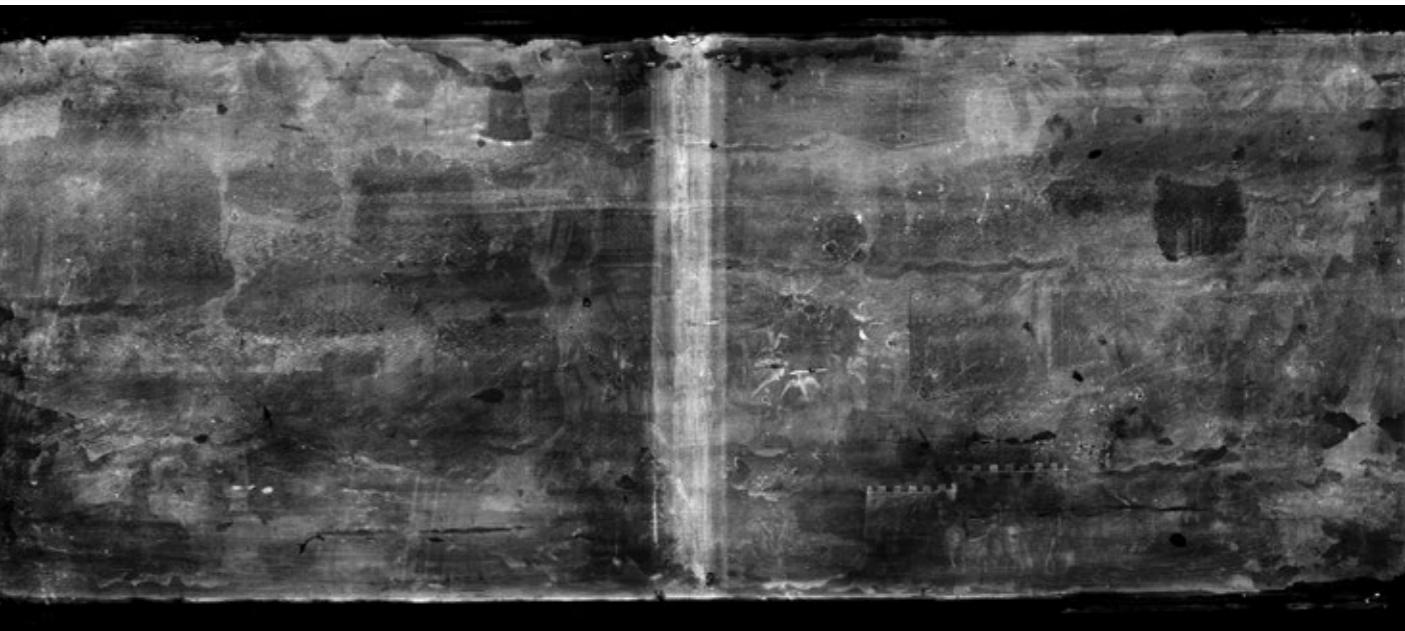


Abb. 45
Röntgenaufnahme
von Tafel 2

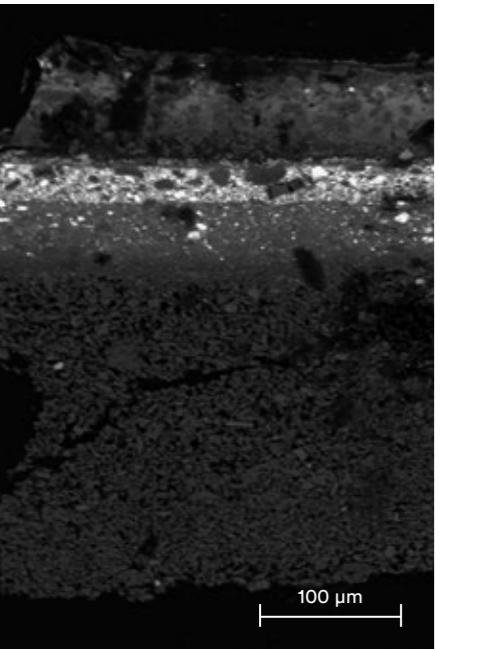


Abb. 46.1

Abb. 46.1
Rasterelektronenmikroskopische Aufnahme eines Querschliffs aus dem Bereich des Hintergrunds von Tafel 1 (Johannes auf Patmos): Auf der Grundierung mit *gesso sottile* liegen die ockerfarbene Untermalung, die gebrochen weiße Untermalung, die erste blaue Azuritschicht und darauf zwei Schichten Ultramarin.

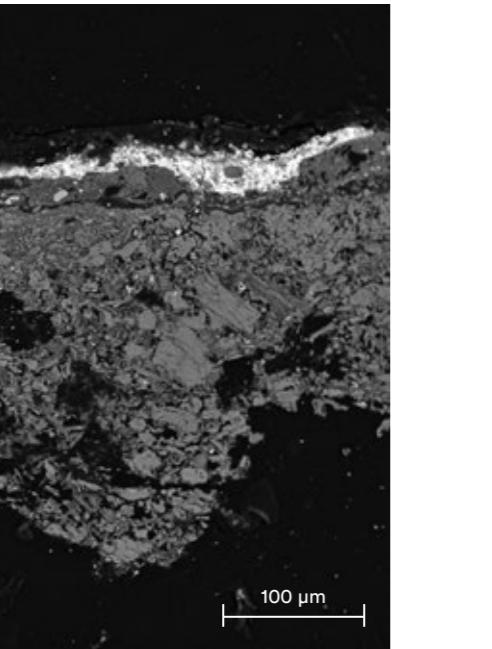


Abb. 46.2

Abb. 46.2
Rasterelektronenmikroskopische Aufnahme eines Querschliffs aus der Fassung der Rückseite von Tafel 2: Auf der Grundierung mit *gesso grosso* liegt die in Rot und Schwarz ausgeführte Fassung der Porphyrimitation, darauf eine braune Übermalung.

Im nächsten Schritt folgte ein mehrfacher Auftrag dünner Schichten aus feinstem Gips (*gesso sottile*). Diese Grundierungsschichten zeichnen sich im Querschliff durch Bindemittelanhäufung an den Trennlinien ab, wodurch sieben Schichten feststellbar sind.¹⁵ Die vorbereitenden Schichten wirken gleichmäßig; es ist deshalb davon auszugehen, dass sie vor der Bemalung fein geschliffen wurden, zum Beispiel mit dem *raffetto*, dem Schabeisen.¹⁶ Allerdings sind keine eindeutigen Bearbeitungsspuren erkennbar.

Auf den Stuttgarter Tafeln sind an der Grenzschicht zwischen grober und feiner Grundierung Lufteinschlüsse in Form von Blasen sichtbar.¹⁷ Diese sind wohl ein Indiz für technische Probleme bei der Herstellung oder während des Auftrags der Grundierung, können aber auch von zu langen Trocknungszeiten zwischen den Arbeitsgängen herrühren. Möglicherweise deutet das auf eine Arbeitsteilung zwischen dem Tafelmacher, der für die Grundierung mit *gesso grosso* zuständig war, und dem Maler hin, der den Auftrag des *gesso sottile* und die weitere Ausführung übernahm.

Auf den Stuttgarter Tafeln ist der *gesso grosso* über Rahmen, Vorder- und Rückseite aufgetragen worden (Abb. 46.2), der *gesso sottile* jedoch nur auf der Vorderseite (Abb. 46.1). Die beidseitige Beschichtung stabilisiert die Holztafel gegenüber Verformung, indem sie das Sorptionsverhalten von Vorder- und Rückseite angleicht. Die Nutleistenrahmen der Gemälde wurden zu einem späteren Zeitpunkt im Malprozess vergoldet; außerdem wurden die Malflächen der Tafeln mit einem gemalten roten Rahmen versehen.

Anlage der Komposition

Zwischen Malern und Auftraggebern waren im 14. Jahrhundert vertragliche Absprachen üblich, die das Werk und seine Herstellung bis hin zur Arbeitsaufteilung zwischen verschiedenen Meistern genau definierten.¹⁸ In diesen Verträgen konnte auch die Vorlage einer Zeichnung festgelegt sein. Im Fall der Stuttgarter Tafeln ist wohl ebenfalls davon auszugehen, dass der Maler eine solche Vorarbeit leistete.¹⁹ Cennini beschreibt in seinem *Libro dell'arte* unterschiedliche Methoden zur Zeichnung und zu ihrer Übertragung auf den Bildgrund. Mehrfach nennt er als ersten Schritt der Bildfindung die »gelöschte«, also später entfernte oder übermalte Kohlezeichnung.²⁰ Sie wurde Cennini zufolge in Tusche oder mit dem Silberstift weiter ausgearbeitet.²¹

Obwohl verschiedene Gründe dafür sprechen, dass die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* unterzeichnet gewesen sein müssen, lässt sich dieser Arbeitsschritt weder mikroskopisch noch durch die Auswertung der

Abb. 47
Infrarotreflektogramm von Tafel 1



Abb. 48
Infrarotreflektogramm von Tafel 2





Abb. 62
Ultramarin (Lazurit)
mit Einschlüssen
von Pyrit und Quarz

Das Ultramarin

Kunstwerke wurden im Italien des Trecento nicht für einen freien Markt produziert, sondern als Auftragswerk bestellt. Vielfach wurden in Verträgen zwischen Künstlern und ihrem Patron – ihrem öffentlichen oder privaten Auftraggeber – Details der Inhalte, der Ausführung, des zeitlichen Ablaufs, der Bezahlung usw., aber auch der Materialien und Pigmente festgelegt.⁴³ So wird der Künstler in Verträgen des Quattrocento zum Beispiel auf die Verwendung von »guten Farben« oder echtem Gold verpflichtet, wobei letzteres schwer gewesen zu sein, auf den Märkten Venedigs verschiedene Qualitäten sowohl des rohen Lapislazuli als auch des verarbeiteten *azurro ultramarino* zu bekommen.⁴⁸ Von dort – und vielleicht auch von anderen, weit weniger untersuchten Handelsmetropolen wie Genua – wurden die Künstlermaterialien verschifft und dann in den Kunstmärkten angeboten. Cennini empfiehlt, Pigmente *da speziali*, also beim Apotheker zu kaufen, da diese ein reichhaltiges Angebot hätten.⁴⁹ Einfache Materialien wie Ocker konnten darüber hinaus auch bei Krämern (*mercatai*) sowie Gold- und Silberblätter direkt bei den Goldschlägern (*battiliori*) gekauft werden.⁵⁰ Für große Aufträge oder Herrscherhäuser ist auch ein direkter Verkauf durch Großhändler wahrscheinlich.

Warum hat das Blaupigment im Italien des ausgehenden Mittelalters und der frühen Renaissance eine solche Bedeutung? Ultramarinblau wird aus dem Halbedelstein Lapislazuli gewonnen (ABB. 62). Praktisch aller im Mittelalter in Europa gehandelter Lapislazuli wurde in den hoch gelegenen Steinbrüchen eines engen Tals im Nordwesten Afghanistans, in der Region Badakshan, gewonnen. Von dort gelangte es mit Karawanen über die Seidenstraßen zu verschiedenen Häfen des Orients, vor allem wohl nach Alexandria, und von dort in die Handelsmetropolen Europas, insbesondere nach Venedig. Bereits 1271 beschrieb Marco Polo (1254–1324) diese Steinbrüche nahe Faisabad und wusste als venezianischer Händler nur zu gut, dass aus dem dort gebrochenen Gestein das feinste Blau gewonnen wurde.⁴⁵ Dieses Blau wurde *azurro ultramarino*, also »Blau von jenseits des (Mittel) Meers«, genannt und damit klar vom *azurro della magna*, dem Azurit aus Deutschland unterschieden.

Wie Cennini im *Libro dell'arte* als einer der ersten beschreibt, muss der blaue Halbedelstein für die Herstellung des Pigmentes im Mörser zerpulvert und in eine wasserabweisende Masse aus Harz, Wachs und Öl eingearbeitet werden.⁴⁶ Wird diese Harzpistille lange unter Wasser geknetet, wandern die blauen, gut von Wasser benetzten Pigmentkörnchen in das Wasser, während das farblose, schlecht benetzte Gestein in der Harzpistille verbleibt.⁴⁷ Nur die erste im Knetvorgang gewonnene Pigmentfraktion war ein völlig reines Blau, während alle späteren Fraktionen mehr oder weniger mit grauen Verunreinigungen durchsetzt und damit weniger strahlend waren. Eine

solche erste Fraktion – strahlend blau und überaus kostbar – wurde auf der vorliegenden Tafel extensiv verwendet. Verunreinigungen mit umgebendem Gestein fanden sich in den Malschichten nicht.

Wie beispielsweise die Akten des 1870 in Prato aufgefundenen Archivs des Großhändlers Francesco di Marco Datini (1335–1410) belegen, scheint es für die Agenten (Faktoren) der großen Handelshäuser im Trecento nicht schwer gewesen zu sein, auf den Märkten Venedigs verschiedene Qualitäten sowohl des rohen Lapislazuli als auch des verarbeiteten *azurro ultramarino* zu bekommen.⁴⁸ Von dort – und vielleicht auch von anderen, weit weniger untersuchten Handelsmetropolen wie Genua – wurden die Künstlermaterialien verschifft und dann in den Kunstmärkten angeboten. Cennini empfiehlt, Pigmente *da speziali*, also beim Apotheker zu kaufen, da diese ein reichhaltiges Angebot hätten.⁴⁹ Einfache Materialien wie Ocker konnten darüber hinaus auch bei Krämern (*mercatai*) sowie Gold- und Silberblätter direkt bei den Goldschlägern (*battiliori*) gekauft werden.⁵⁰ Für große Aufträge oder Herrscherhäuser ist auch ein direkter Verkauf durch Großhändler wahrscheinlich.

Während viele Pigmente wie Bleiweiß oder Ocker preiswert waren, bestimmte die Menge des verwendeten Blattgolds, Ultramarins und – untergeordnet – Azurits die Materialkosten eines Werkes. Zum Vergleich: Während eine *libbra* (ca. 339,5 g) *biacca* (Bleiweiß) im Florenz des frühen 15. Jahrhunderts je nach Qualität 1 bis 8 florentinische *soldi* kostete, konnte man die besten Qualitäten von *azurro della magna* (Azurit) für durchschnittlich 230 *soldi* kaufen. *Azurro ultramarino* (Ultramarin) aber kostete von durchschnittlich 3 400 *soldi* bis hin zu erstaunlichen 16 800 *soldi* pro Pfund.⁵¹ Das massiv in zwei Schichten aufgetragene »Blau von jenseits des Meers« bester Qualität dürfte somit der bestimmende Kostenfaktor der *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* gewesen sein. Allein die Verwendung dieses Pigments verleiht dem Werk den Charakter eines wertvollen Schatzobjektes – als sei es dick mit Gold beschlagen oder mit Edelsteinen besetzt worden. Wie bereits in den 1970er Jahren von Michael Baxandall klar herausgearbeitet worden ist, war der Einsatz des kostbaren Blaus und dessen Qualität von allen entsprechend gebildeten Zeitgenossen – Händlern, Auftraggebern und Publikum – anhand des Farbtons erkennbar und konnte deutlich von billigeren Blaupigmenten unterschieden werden.⁵² Auf diese Weise wurde das Ultramarinblau zu einer Bedeutungsebene des Materials in den *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln*, eine für die Zeit geradezu ostentativ wirkende Materialbotschaft, die uns heute zumeist verborgen ist.

Anmerkungen

1 Hier zitiert nach Cennini-Ilg 1871. | 2 Siehe Zindel 2010, S. 58–60. | 3 Siehe Ausst.-Kat. Berlin 2008. | 4 Die erste Tafel (Inv.-Nr. 3082) misst 35 × 86,5 cm, die zweite Tafel (Inv.-Nr. 3100) 34,8 × 86,8 cm. Die Brettstärke beträgt in beiden Fällen 12–13 mm, die Maserung verläuft quer. | 5 Zur Arbeitsteilung unter den Handwerkszweigen siehe Mus.-Kat. London 1989, S. 15. Die Verwendung von Pappelholz wurde 1999 durch die Holzanalyse von Marco Spurk, Institut für Botanik der Universität Hohenheim, belegt. | 6 Siehe Mus.-Kat. London 1989, S. 14. Da die Vorbereitung des Bildträgers bei allen genannten Verwendungsmöglichkeiten gleich verläuft, lassen sich aus kunsttechnologischer Perspektive keine Aussagen zur originalen Montage der Tafeln treffen. Auch im Fall der Dekoration einer Truhe (siehe den Beitrag von Annette Hojer in diesem Band) wurden die bemalten Teile wie Tafelbilder hergestellt, siehe Cennini-Ilg 1871, S. 115 (Kap. 170): »Willst Du Koffer oder eigentlich Kasten arbeiten und du möchtest sie tüchtig machen, so grundiere sie mit Gyps und beachte jede Regel, welche du bei Arbeiten auf der Tafel beachtest [...].« | 7 Die am 30.5.2017 angefertigten Röntgenaufnahmen (Siemens Kristalloflex II, Aufnahme bei 18 kV, 5 mA, 55 sek mit Plexifilter) wurden von Peter Vogel, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, digital montiert. Die Röntgenaufnahmen zeigen Faserverlauf und damit Zuschnitt der Tafeln, den Astansatz und auch die Fraßschädigung der beiden Bildträger. Bleiweißausmischung und -untermalung des blauen Hintergrunds werden hell abgebildet. Die Informationen sind jedoch durch eine partielle, bleiweißhaltige Überarbeitung der Rückseite überlagert. | 8 Cennini-Ilg 1871, S. 71 (Kap. 113). | 9 Siehe Karl 2017, S. 58. | 10 So beschrieben in Cennini-Ilg 1871, S. 72 (Kap. 113), vgl. Karl 2017, S. 60 f. | 11 Cennini-Ilg 1871, S. 72 (Kap. 114). | 12 Zur Grundierung siehe Cennini-Ilg 1871, S. 69 f. (Kap. 109–111) und S. 74 f. (Kap. 117), auch zur Verwendung von Pergamentleim aus Ziegenhaut; siehe auch Mus.-Kat. London 1989, S. 17; Karl 2017, S. 58. | 13 Die Unterscheidungen der Grundierungsränder sind heute noch erkennbar. | 14 Siehe Cennini-Ilg 1871, S. 73 (Kap. 115). | 15 Cennini-Ilg 1871, S. 75 (Kap. 117) beschreibt den Auftrag des *gesso sottile* in mindestens acht Schichten. | 16 Siehe Cennini-Ilg 1871, S. 77 (Kap. 121); Karl 2017, S. 61 f. | 17 Zu ähnlichen Befunden für die Florentiner Malerei des 14. bis 16. Jahrhunderts siehe Karl 2017, S. 61 f. | 18 Siehe Mus.-Kat. London 1989, S. 7. | 19 Zur Häufigkeit der Unterzeichnung in der zeitgenössischen Florentiner Malerei siehe Hojer/Kranz/Schumacher 2017, S. 51 f.; Karl 2017, S. 63–65; zur vermuteten Vorbereitung der Szenen auf den Stuttgarter Tafeln siehe auch den Beitrag von Annette Hojer in diesem Band. | 20 Siehe Cennini-Ilg 1871, S. 19 (Kap. 30) u. S. 44 (Kap. 67); zur »gelöschten« Kohlezeichnung siehe Siejek/Kirsch 2004, S. 54 f. u. 101; Karl 2017, S. 63. | 21 Siehe Cennini-Ilg 1871, S. 78 (Kap. 122). | 22 Die Infrarotreflektografie wurde mit der Kamera Osiris II (Opus Instruments) durchgeführt. Die Beleuchtung erfolgte dabei mit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, entwickelten IR-LED-Strahlern im Wellenlängenbereich von 1050, 1300 und 1550 nm. | 23 Zu Zeichnungen auf gefärbtem Papier siehe Cennini-Ilg 1871, S. 11–15 (Kap. 15–22). | 24 Es handelt sich um eine Ausmischung mit Hämatit (roter Ocker), titanhaltigem orangefarbenem Ocker, grüner Erde, Bleiweiß, Kreide, Quarz, Pflanzenschwarz; siehe den folgenden Abschnitt zu den Malmaterialien in diesem Beitrag. | 25 Niccolò di Buonaccorso, *Heilige und Engel der Verkündigung* sowie *Heilige und Maria der Verkündigung*, 1370er oder 1380er Jahre, München, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 265 und WAF 6; siehe Mus.-Kat. München 1990, Kat.-Nr. 3, S. 46–51 (Cornelia Syre). Dank an Ulrike Fischer und Jan Schmidt, München, für die hilfreichen Diskussionen zur Malttechnik. | 26 Zu den Sperrsichten siehe Hartwig 1988, S. 241–243; zudem *Imprimitur* siehe Stege/Fischer/Karl 2017, S. 101. | 27 Cennini-Ilg 1871, S. 99 (Kap. 15). | 28 Cennini-Ilg 1871, S. 100 (Kap. 15). | 29 Die Ölvergoldung ist über die im Querschliff sichtbare Bleiseifenbildung nachgewiesen. | 30 Das orangefarbene Allegemittel wurde unter der ersten Vergoldung des Himmlischenen Jerusalems nachgewiesen als eine Ausmischung aus Auripigment, Realgar und Paarrealgar, gelbem Ocker, Mennige und Pflanzenschwarz; siehe den folgenden Abschnitt zu den Malmaterialien in diesem Beitrag. | 31 Dieses Allegemittel wurde unter der zweiten Vergoldung des Himmlischenen Jerusalems nachgewiesen als eine Ausmischung aus Auripigment, (Para-)Realgar, einer Bleiverbindung (vermutlich Bleiweiß), Feldspat und Pflanzenschwarz; siehe den folgenden Abschnitt zu den Malmaterialien in diesem Beitrag. | 32 Es wurden zwischen 0,2 und 0,3 µm gemessen. | 33 Siehe Stege/Fischer/Karl 2017, S. 108; Cennini-Ilg 1871, S. 57 (Kap. 8); unter blauer Gewandpartie zu einer dunklen Unterlage aus Sinopie einer roten Ockerton) und Schwarz. | 34 Cennini-Ilg 1871, S. 57 (Kap. 83). | 35 Die Tafeln sind teilweise durch Schädlingsbefall geschwächt und unterschiedlich verformt. | 36 Als »Nachzeichnung der Konturen« bezeichnet bereits in Erbach-Fürstensau 1937, S. 105. | 37 Neapolitanischer Meister, *Der tote Christus mit Maria*, um 1330/40, London, National Gallery, Inv.-Nr. 3895, siehe Mus.-Kat. London 2011, S. 91 u. 174. Die zweite Tafel des Diptychons, die *Die hl. Johannes Evangelist und Magdalena* zeigt, befindet sich in New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.-Nr. 1975.1.102. | 38 Cennini-Ilg 1871, S. 66 (Kap. 13). | 39 Cennini-Ilg 1871, S. 94 (Kap. 145). | 40 Siehe Dietman/Fischer/Karl 2017, S. 92 f.; Karl 2017, S. 72–74. | 41 Die Pigmente wurden an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, mit Hilfe der Lichtmikroskopie, der Ramanpektroskopie (Renishaw, 633 nm) sowie der Rasterelektronenmikroskopie/Energiedispersives Röntgenmikroanalyse (Zeiss EVO 60) analysiert. Zum Vergleich mit den Pigmenten der Zeit siehe zum Beispiel Stege/Fischer/Karl 2017. | 42 Nicht analysiert. | 43 Siehe Baxandall 1977. | 44 Siehe Baxandall 1977, S. 15 f. | 45 Pesters 1993, S. 38. | 46 Cennini-Ilg 1871, S. 37–40 (Kap. 62). | 47 Burmester/Krek 1998, S. 77. | 48 Siehe Origo 1985; DeLancey 2010. | 49 Cennini-Ilg 1871, S. 27 (Kap. 40). | 50 Siehe Kubersky-Piredda 2010, S. 223. | 51 Siehe Kubersky-Piredda 2010, S. 224 f. | 52 Siehe Baxandall 1977, S. 20–24.



Die *Stuttgarter Apokalypse-Tafeln* zählen zu den Hauptwerken der Staatsgalerie Stuttgart und gelten als außergewöhnliche Zeugnisse früher italienischer Malerei. Detailreich und originell schildern sie die Visionen der Endzeit aus dem biblischen Buch der Offenbarung. Erstmals haben Kunsthistoriker, Restauratoren und Naturwissenschaftler gemeinsam zu den Tafeln geforscht. Mit großformatigen Abbildungen und Detailaufnahmen zeigt das Buch, wie der Künstler zu seinen Bildfindungen gelangte und wie er durch seine raffinierte Maltechnik und durch die Verwendung von kostbaren Materialien die Wirkung der Gemälde steigerte. Neue Erkenntnisse zu Auftraggeber und Funktion verorten die Tafeln in der Hofkultur des Königs Robert von Anjou in Neapel.



SANDSTEIN



9 783954 983674