

Iris Wenderholm

HIMMEL UND GOLDGRUND

Konkurrierende Systeme in der Malerei um 1500

Simone Martinis *Grablegung Christi* (Bild 1) trägt ein bedeutendes Stück Geschichte der wechselvollen Wertschätzung des Goldgrundes in sich.¹ Die Landschaft, die sich hinter der Szene ausbreitet, ist nicht original, sondern entstand vermutlich erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts.² Ursprünglich legte Simone Martini einen Goldgrund an, der das Geschehen hinterfangen und in seiner Bedeutung überhöhen sollte. Auch die Kreuzigungsszene der Rogier van der Weyden-Werkstatt (Bild 2) besaß zunächst keinen gemalten Landschaftshintergrund und auch keine beweïnenden Engel vor einem Himmelsprospekt; beides sind spätere Zutaten, die wenige Jahre nach Entstehen des Bildes hinzugefügt wurden. Exemplarisch lassen sich an diesen Bildern die konkurrierenden Ansätze zeigen, die in der Darstellung der Himmelszone um 1450 aufeinandertreffen und die es im Folgenden aufzuzeigen gilt: Symbolwert, Materialwert und künstlerischer Wert des Bildgrunds.

- 1 Zum Begriff des Goldgrundes, der sich mit seinen Implikationen erst im 19. Jahrhundert herausgebildet hat und ursprünglich die Grundierung für eine Vergoldung bezeichnete, vgl. Luigi Pepe: *Fondo oro*, in: Mario Grassi/Luigi Pepe: *Dizionario di arte*, Turin 1995, S. 325 sowie Christian Hecht: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003, S. 69. Zur materiellen Zusammensetzung und den Techniken des Auftragens auf den Bildträger vgl. Thomas Brachert: *Goldgrund*, in: ders. (Hg.): *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen, Handwerk, Technologie, Alchemie*, München 2001, S. 101–103. Weiterhin zum Goldgrund grundlegend Wolfgang Braunfels: *Nimbus und Goldgrund*, in: *Das Münster* 3 (1950), S. 321–334; Ellen J. Beer: *Marginalien zum Thema Goldgrund*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 271–286.
- 2 Dazu Uta Feldges: *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980, S. 41 f. mit älterer Literatur.



Bild 1 Simone Martini: Grablegung Christi, um 1340, Pappelholz, 23,7 × 16,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.



Bild 2 Rogier van der Weyden (Werkstatt): Kreuzigung, um 1430–1440, Öl auf Eichenholz, 79,3 × 49,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

Harmonisierungen

In der abendländisch-christlichen Tradition ist der Himmel Sitz des Göttlichen.³ Da er laut biblischem Schöpfungsbericht und theologischer Auslegung ein von Gott Geschaffener ist und begrifflich auch Gott selbst bezeichnen kann, ist er in seiner Unendlichkeit, Allgegenwart und Ewigkeit raumlos und damit letztlich undarstellbar. Allerdings gehen hier theologische Überzeugung, naturphilosophische Spekulation und bildliche Darstellungstradition auseinander.⁴ So bietet die intensive Auseinandersetzung mit der antiken Philosophie reiches Anschauungsmaterial des abendländischen Nachdenkens über Himmel und Kosmos. Platons *Timaios*, in dem eine rationale, mathematisch berechenbare Konstruktion des Universums zugrundegelegt worden war, bot den Ausgangspunkt dafür, den Kosmos in Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in diagrammatischen Strukturmodellen darzustellen.⁵ Die aristotelisch-ptolemäische Vorstellung der Erde als unbewegtem Mittelpunkt des als abgeschlossen betrachteten Universums fand bis in das 16. Jahrhundert hinein ihre verbindliche Formulierung in der Vorstellung eines gleichmäßigen Diagramms mit konzentrischen Kreisen. Immer wieder sind originelle Harmonisierungsstrategien zu finden, wenn antikem, naturphilosophischem Wissen ein christlicher Rahmen gestellt wird,⁶ wie etwa in mittelalterlichen Handschriften der Genesis: In zahlreichen Miniaturen ist die Synthese von naturwissenschaftlich-kosmologischem Wissen und biblischer Heilsgeschichte nachweisbar.⁷ Eine anschauliche

3 Zum Begriff des Himmels vgl. Gerhard Gloege: Himmel, II. Biblisch und dogmatisch, in: Hans Dieter Betz u. a. (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 3, Tübingen 1959, Sp. 331–333; Armin Schmitt: Himmel, II. Biblisch-theologisch, in: Walter Kasper u. a. (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 5, Freiburg i. Br. u. a. 1996, s. v., Sp. 115–117.

4 Es kann angenommen werden, dass die Theorie der Endlichkeit der Schöpfung im gesamten Mittelalter durchaus Befürworter fand. Bildliche Darstellungen des übernatürlichen Himmels sind in diesem Sinne nie direkte Übersetzungen theologischer Inhalte in das Medium des Bildes (dazu mit weiterführender Literatur Hecht: Die Glorie (wie Anm. 1), S. 36–39).

5 Dazu grundlegend mit weiterführender Literatur: Kathrin Müller: Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters, Göttingen 2008; vgl. weiterhin Edward Grant: Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200–1687, Cambridge u. a. 1996; Rudolf Simek: Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus, München 1992 sowie im interkulturellen Vergleich Christoph Marksches u. a. (Hg.): Atlas der Weltbilder, Berlin 2011.

6 So Hecht: Die Glorie (wie Anm. 1), S. 42.

7 Dazu ausführlich Bruno Reudenbach: Wie Gott anfängt. Der Genesis-Beginn als Formgelegenheit, in: Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz (Hg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin



Bild 3 Matfre Ermengaud: Breviari d'amors, 1. Viertel
14. Jh., British Library, Royal MS 19 C I, fol. 34v, London.

Umsetzung der Vorstellung, dass der Himmel komplex strukturiert und von göttlicher Kraft durchwirkt sei, boten zudem Diagramme, in denen Engel den göttlichen Impuls wiedergeben, mit der die Planetenbahnen bewegt werden (Bild 3). In der Tafelmalerei lässt sich Giovanni di Paolo anführen, der den göttlichen Schöpfungsakt und die Vertreibung aus dem Paradies räumlich, zeitlich und kausal verknüpft (Bild 4). Dabei bedient er sich sowohl tradiertem kosmologischem Wissen als auch biblischer Heilsgeschichte und koppelt beide Darstellungskonventionen in irritierender Dichte miteinander.

2006, S. 16–33. Vgl. auch Johannes Zahlten: *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979.



Bild 4 Giovanni di Paolo: Erschaffung der Welt und Vertreibung aus dem Paradies, 1445, Metropolitan Museum of Art, New York.

Von diesen Beobachtungen ausgehend ist jedoch die Frage zu stellen, wie künstlerische Bilder zu bewerten sind, die nicht den Kosmos in seinem Aufbau, in seiner Komplexität und mithilfe eines *Modells*, sondern den Himmel selbst zeigen sollen – als natürlichen oder als symbolisch-göttlichen Raum. Damit wird zugleich unmittelbar die Frage aufgeworfen, welche Visualisierungsmöglichkeiten des undarstellbaren Himmelsraumes Künstlern an der Schwelle zur Neuzeit zwischen Modellvorstellungen und mimetischen Absichten zur Verfügung standen, wenn der Himmel differenziert als natürlicher oder als symbolisch-göttlicher Raum zu gestalten war. Da die Himmelszone in Bildern christlicher Sujets bis in das Quattrocento hinein von einem Goldgrund dominiert wurde, ist zu fragen, wie Künstler und Auftraggeber in diesem Rahmen agieren konnten.

In Fra Angelicos *Marienkrönung* (Bild 5) thronen Christus und die Gottesmutter im äußersten Himmel, dem Emyreum. Eine Wolkenbank trennt den symbolischen Akt, die Krönung der Himmelskönigin, von den Zeugen, den Auserwählten und Engelschören, die diese Zone nicht betreten können. Die *Marienkrönung* ist in vielerlei Hinsicht ein Bild, in dem unterschiedliche Diskurse



Bild 5 Fra Angelico: Marienkrönung, 1434–1435, Tempera auf Holz, 112 × 114 cm, Uffizien, Florenz.

ausgetragen werden: Während der Goldgrund die Göttlichkeit, Zeit- und Raumlosigkeit des Dargestellten unterstreicht, sind die anderen Bildelemente nach den Regeln der Perspektive und den Erfordernissen des frühneuzeitlichen Historienbildes gestaltet.⁸ In der bipolaren Behandlung des Himmelsraumes zeigt sich ein zentrales Darstellungsproblem der frühen Neuzeit. Denn die eigentlich korrekte Maßstäblichkeit der Figuren, die in der vorderen Bildebene doppelt so groß wie die hinteren Engelschöre gegeben sind, koinzidiert mit der Ortlosigkeit des Goldgrunds. Die mimetisch wiedergegebenen Rückenfiguren und die an der Natur studierten Körperhaltungen der Auserwählten widersprechen durch ihre prononciert vorgebrachte Körperlichkeit der rein ornamentalen Verwendung von Goldfarbe in den Heiligenscheinen und den reich bestickten Gewändern. Der präzise studierte Faltenwurf sowie das Licht- und Schattenspiel entsprechen

8 Dies trifft in der Tat auf viele Bilder des Tre- und Quattrocento zu, wie auch Hecht: Die Glorie (wie Anm. 1), betont hat. Die genaue Analyse der vorgängigen Gemälde, in denen die Protagonisten über eine ausgesprochen plastische Körperlichkeit auf unräumlichem Goldgrund verfügen, muss hier aus Platzgründen unterbleiben.



Bild 6 Filippo Rusuti: Das Schneewunder, um 1300, S. Maria Maggiore, innere Fassadenwand, Rom.

nicht der Betrachtererwartung an ein Goldgrundbild. Fra Angelico motiviert und thematisiert den Goldgrund in seinem Gemälde zusätzlich, indem er Strahlen in den Grund einritzte und damit seine Materialität betont. Die Strahlen markieren den Akt der Krönung als heilig und weisen den beiden Protagonisten innerbildlich einen besonderen Stellenwert zu, zugleich liefern sie jedoch eine physikalische Begründung für das Licht- und Schattenspiel der Gewandfalten, das die Strahlen erst hervorzubringen scheinen.

Ein ähnlich problematischer Harmonisierungsversuch von physikalischer Wirklichkeit und herrschender Bildkonvention zeigt sich in Gemälden, die ein meteorologisches Ereignis verbildlichen. Besonders im Fall des Schneewunders wird die Schwierigkeit der Visualisierung natürlicher Wetterbedingungen und göttlichen Eingreifens besonders prekär, da biblische Überlieferung und meteorologische Erkenntnisse harmonisiert werden müssen – zumindest mit den geänderten Ansprüchen an den Realitätsstatus des Bildes, die seit dem



Bild 7 Masolino da Panicale:
Das Schneewunder, nach 1423,
Tempera auf Holz, 114 × 76 cm,
Museo Capodimonte, Neapel.

15. Jahrhundert an ein Historienbild herangetragen wurden. Konfrontiert man zwei Bilder des Wunders miteinander, das um 1300 entstandene Mosaik in Santa Maria Maggiore in Rom (Bild 6) und Masolino da Panicales Tafel (Bild 7), werden schnell die Unterschiede deutlich: Ist es in dem Mosaik ein flacher, unkörperlicher Schneeteppich, den Maria und Christus als Verursacher eigenhändig vom Himmel fallen lassen, konkurrieren in Masolinos Gemälde die ältere Darstellungstradition – das Eingreifen des Göttlichen – mit den neueren naturwissenschaftlichen Erkenntnissen: Der Schnee fällt aus räumlich angeordneten Wolken, wofür jedoch Maria und Christus nur mittelbar verantwortlich sind. Sie bewirken lediglich, dass Flocken aus den Wolken fallen, werfen sie aber nicht wie im Mosaik eigenhändig vom Himmel herab. Masolino konstruiert die Wolken perspektivisch korrekt und lässt sie sich in den Bildraum hinein verkürzen; die Schneeflocken treffen dabei auf die Untiefe des unräumlichen Goldgrunds. In der differenzierten Darstellung des Schnees konkurriert die aus dem Schöpfungs-

bericht übernommene Vorstellung mit den neuen Ansprüchen der Umsetzung der physikalischen Wirklichkeit. Masolino geht es folglich nicht um die Visualisierung des biblischen Berichts, nach dem die oberen Wasser des Himmelsozeans durch Schleusen oder Luken als Schnee und Regen auf die Erde gelangen, sondern um die präzise Darstellung einzelner Flocken unter Beibehaltung der göttlichen Verursacher.⁹

Fra Angelicos Marienkrönung und Masolinos Schneewunder zeigen beide auf ihre Weise *in nuce* das Darstellungsproblem des Himmels in der Kunst der frühen Neuzeit. Man ist dabei versucht, von einer mimetischen Krise zu sprechen, wenn die Gestaltung übernatürlicher Einwirkungen und meteorologischer Phänomene mit den lange überkommenen Darstellungenskonventionen koinzidierte. Anhand dieser Schwellenbilder ist die Frage nach einer modifizierten Semantisierung des Materials und somit des Goldgrunds zu stellen. Dabei ist zu diskutieren, ob der Goldgrund eher als Farbe oder als Metall, als Raum oder als Symbol verstanden wurde oder ihm ein rein dekorativer Rang zukam. Dies nimmt einen bedeutenden Stellenwert für die Überlegungen ein, aus welchem Motiv heraus ein goldener Hintergrund gewählt wurde und ob seine semantische Aufladung, sein materieller Wert oder die Ikonologie des Materials für seine Verwendung den Ausschlag gaben. Dies verspricht zugleich Auskunft darüber zu geben, was zu seinem Verschwinden – das eigentlich ein Umdeuten oder Ersetzen war – im Verlauf des 15. Jahrhunderts führte.¹⁰

Goldgrund in der Kritik

Wie konnte es jedoch zu dieser grundlegenden Wende kommen, warum wurde der bis dahin verbindliche goldene Grund abgelöst von Bildelementen, die die Sakralität des Altarbildes zwar weiterhin garantierten, aber von einem anderen Realitätsgrad getragen waren als der tradierte Goldgrund?

Für die Fragestellung des Paragone ist das Problem des Goldgrunds paradigmatisch, lässt sich an ihm doch ein zentraler Wettstreit der Frühen Neuzeit aufzeigen, der Wettstreit der künstlerischen Illusionsmöglichkeiten. Im Zentrum

- 9 Über dem Firmament, das synonym für Himmel steht und als Halbkugel aus festem Stoff gedacht ist, befindet sich laut biblischem Bericht der Himmelsozean, dessen Wasser durch Luken oder Schleusen in Form von Regen, Schnee und Tau (Gen 7,11; 2 Kön. 7,2.19) auf die Erde gelangt, vgl. Schmitt: Himmel (wie Anm. 3), Sp. 116.
- 10 Explizit ausgeklammert wird in diesem Aufsatz das Problem des ideologisch begründeten Verschwindens des Goldgrunds im Gebiet der Reformation, wo der Goldgrund als altkirchliches Bildelement galt. Christian Hecht führt in diesem Zusammenhang das Beispiel der Regensburger Madonna an, die Michael Ostendorfer, ein Schüler Albrecht Altdorfers, 1529 als Variante ohne Goldgrund schuf, was einen kirchenpolitischen Hintergrund gehabt haben dürfte (dazu Hecht: Die Glorie (wie Anm. 1), S. 163 mit weiteren Hinweisen).

der folgenden Überlegungen wird dabei die Re-Lektüre einer bekannten Stelle von Leon Battista Alberti stehen, da sich hier die Frage des Wettstreits der male-
rischen Potenz – Überwältigungsästhetik auf der einen Seite, Intellektualisierung
und Wissenschaftlichkeit auf der anderen – fokussieren lässt.

Alberti gibt in seinem Malereitraktat von 1435 eine Reihe von Hinweisen
für seine Ablehnung des Goldgrunds an: Zum einen das technische Problem,
dass durch den (falschen) natürlichen Lichteinfall eigentlich dunkel gewünschte
Partien glänzen und helle Stellen schwarz wirken können.¹¹ Als weitere Begrün-
dung, warum auf den Einsatz von Gold verzichtet werden sollte, schreibt er:

„Nun gibt es freilich solche, die in der Verwendung von Gold durchaus
maßlos sind, weil sie meinen, Gold verleihe einem Vorgang [*storia*] so
etwas wie Erhabenheit [*maestà*]. Meinerseits kann ich sie dafür über-
haupt nicht loben. Ja sogar wenn ich Dido malen wollte, wie Vergil sie in
der berühmten Szene schildert, [...] deren Haare in Gold geknotet waren,
[...] die mit goldenen Zügeln einherrscht und um die schließlich alles von
Gold glänzte – wenn ich sie also malen wollte, würde ich mich trotzdem
bemühen, eine solche Fülle goldener Strahlen, welche von allen Seiten
die Augen der Betrachter blendet, eher mit Farben nachzubilden als mit
Gold. Denn [...] der Künstler erringt größere Bewunderung und größe-
res Lob durch die Verwendung von Farben [...].“¹²

An dieser Stelle macht Alberti explizit, worum es ihm bei seinen Ausführungen
geht: um einen Wettstreit des Materials und der Kunst. Denn aus seiner Sicht
kann nur ein explizit vorgetragenes Kunstvermögen, das auf einer wissen-
schaftlichen Grundlage basiert, die erwartete Überzeugungsleistung des Bildes
erbringen.

11 „E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono
essere oscure risplendere, e quando deono essere chiare parere nere.“ Zit. n. Leon
Battista Alberti: *Opere volgari*, Bd. 3: I. De Pictura/Della Pittura [1434/1435], hg.
v. Cecil Grayson, Bari 1973, S. 88 (De Pictura, 2. Buch, Abschnitt 49).

12 Zit. n. Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Male-
rei*, hg. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 291. Vgl.
Alberti: *Opere volgari* (wie Anm. 11), Bd. 3, S. 88 (De Pictura, 2. Buch, Abschnitt 49):
„Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo.
E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli
aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa
d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razzi
dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice.“ Auch wenn der anschauliche Be-
fund vieler Bilder auf einen in nahezu arbiträrer Weise verwendeten goldenen
Hintergrund schließen lassen könnte, war sein Einsatz stets inhaltlich motiviert
(Hecht: *Die Glorie* (wie Anm. 1), S. 154).

Ex negativo bezeugt Alberti die traditionelle Bedeutung von Gold und seiner Symbolhaftigkeit als königlicher Farbe, wenn er die Hoheit („*maestà*“) hervorhebt, die die Verwendung von Gold einem Bild verleihe. Seine Worte bezeichnen zugleich die zentrale Wende in der Bewertung des Goldgrunds, die zu seiner allmählichen Substitution führen sollte: Im Laufe des 15. Jahrhunderts verkam er zu einem lediglich ornamental verstandenen Bildelement, den nur sein großes Sozialprestige vor dem vollkommenen Verschwinden bewahrte. Der Goldgrund lief den zeitgenössischen Bestrebungen der Maler und Kunsttheoretiker, allen voran Alberti, zuwider, deren Ziel die Konstruktion von perspektivisch exakten, an der Wirklichkeit orientierten Bildräumen war. Nicht das technisch korrekte Auftragen eines wertvollen Grundes und die Evokation von Erhabenheit durch glänzendes Material, sondern wissenschaftliche Kenntnisse und künstlerisches Genium waren hier gefordert.

Es überrascht nicht, dass jedoch gerade der Materialwert und das große Sozialprestige den langen Fortbestand des Goldes in Bildern gewährleisteten. Legendär sind die gegensätzlichen Anschauungen, die in dem Gespräch von Michelangelo und Papst Julius II. anlässlich der Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle und Michelangelos Verzicht auf Gold aufeinander prallten:

„Einst traf der Papst auf Michelangelo und sagte zu ihm, er solle die Sixtinische Kapelle reicher mit Farben und Gold ausstatten, damit sie nicht so ärmlich wirke. Michelangelo entgegnete mit großer Freundlichkeit: ‚Heiliger Vater, in der Zeit, als diese Menschen [Adam und Eva] lebten, trugen sie kein Gold am Leibe und diese, die hier gemalt sind, verfügten nie über große Reichtümer, da sie Reichtümer verachteten.“¹³

Die bei Vasari berichtete Begebenheit ist ein topisches Beispiel für die Schlagfertigkeit, die Michelangelo zugeschrieben wurde. Der Künstler stellt sich außerhalb der Konventionen, formuliert seine Rolle als autonom, wenn er dabei implizit den Papst kritisiert. Schon Vasari weist Michelangelos *dicta* die Qualität zu, in einfachen Worten ohne Rhetorik große Wahrheiten auszusprechen. Die Legende dient als Anlass, zwei gegensätzliche ästhetische Positionen aufzubauen: Die konventionelle Haltung des Papstes, dass Heiligkeit oder *maestà* mit Kostbarkeit

13 „Il papa, vedendo spesso Michelagnolo, gli diceva: ‚Che la Cappella si arricchisca di colori e d’oro, che l’è povera.‘ Michelagnolo con domestichezza rispondeva: ‚Padre Santo, in quel tempo gli uomini non portavano addosso oro, e quegli che son dipinti non furon mai troppo ricchi, ma santi uomini, perché gli sprezzaron le ricchezze.“
Zit. n. Jan Białostocki: *Ars auro prior*, in: Charles V. Aubrun u. a. (Hg.): *Mélanges de littérature comparée et de philologie offerts à Mieczysław Brahmner*, Warschau 1967, S. 55–63, S. 62. Am Beispiel der Michelangelo-Episode erwähnt auch Hecht: *Die Glorie* (wie Anm. 1), S. 75 f. die zentrale Rolle des Auftraggebers für das längere Fortdauern der Verwendung von Gold und Goldgrund.

gleichgesetzt wird, trifft auf Michelangelos Überzeugung, dass der künstlerische Wert der Malerei als absolut gesetzt wird.¹⁴

Der Grund für Albertis Präferenz von nachgeahmtem Gold und seiner Wirkung ist in einem anderen ästhetischen Gewinn zu suchen, als dem Genuss des glitzernden Goldes: Nur in der durch Farben erzeugten Goldimitation könne der Maler, so Alberti, seine künstlerischen Fähigkeiten zeigen, denn demjenigen Maler gebühre mehr Anerkennung und Lob, der mit seinen Farben die Strahlen des Goldes imitiere.¹⁵ Damit ist noch einmal der zentrale Sachverhalt betont: Nicht die bloße Verwendung des Materials Gold, sondern die Nachahmung desselben und seiner Wirkung mithilfe von Farben ist für Alberti die *pietra di paragone*. Seine implizite Kritik zielt darauf ab, die dem Material bereits inhärenten Qualitäten des Eigenglanzes gegen die Wissenschaftlichkeit und Kunstfertigkeit des Malers vorzubringen. Alberti formuliert damit ein klassisches Argument für die soziale und intellektuelle, weil naturwissenschaftlich begründbare Gleichwertigkeit des Malerhandwerks mit den *artes liberales*. Mit der Imitation des Glanzes von Gold, die nur ein gelehrter Maler aufgrund von Kenntnissen der Materialeigenschaften und der physikalischen Gesetze umzusetzen in der Lage ist, formuliert die Malerei einen selbstbewussten Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und auf Lösung aus dem Handwerksstand. Mit seinen Gedanken zur Verwendung von Gold steht Alberti in einer gedanklichen Tradition mit der Antike: Während Plinius in der *Naturalis Historia* XXXIV, 63 f., die Opposition von Gold und Kunst anhand von Lysipps Statue Alexanders des Großen erörtert, bringt Ovid dies in den *Metamorphosen* II, 5 auf die Formulierung: „Materiam superabat opus“, benennt also explizit das gold- und silberglänzende Material von Apolls Sonnentempel als dem architektonischen Werk unterlegen.¹⁶ Ihre für das hohe Mittelalter verbindliche Formulierung findet sie in dem Zitat „Ars auro gemmisque prior“ – die Kunst geht über Gold und Edelsteine, sie ist ihnen überlegen.¹⁷

14 Zum Verhältnis von Michelangelo und Papst Julius II. vgl. Horst Bredekamp: Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie, München 2008, S. 28 ff.

15 Alberti: *Opere volgari* (wie Anm. 11), Bd. 3, S. 88 (De Pictura, 2. Buch, Abschnitt 49): „[...] però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice.“

16 Vgl. Białostocki: *Ars auro prior* (wie Anm. 13), S. 55 f.

17 Zit. n. der Inschrift eines im Auftrag des Heinrich von Blois entstandenen Schreins (um 1150, heute London, British Museum), vgl. Białostocki: *Ars auro prior* (wie Anm. 13), S. 55–63. Dazu, auch im Zusammenhang mit Alberti, ausführlich Hecht: *Die Glorie* (wie Anm. 1), S. 76, Anm. 161, mit älterer Literatur.

Artistic Knowledge

Im Verlauf des 15. Jahrhunderts ersetzte der Himmel als natürlicher, der äußeren Wirklichkeit nachgebildeter Raum zunehmend den Goldgrund. Dabei dürfte die Intellektualisierung des Künstlerberufs einen zentralen Stellenwert eingenommen haben, da sich die Maler mit den physikalischen Gegebenheiten und Phänomenen auseinanderzusetzen hatten. Statt der vorgängigen Praxis einer durch die Tradition abgesicherten Verwendung von Gold als Bildgrund nahmen einige Maler die Herausforderung einer mimetischen Gestaltung der Himmelszone an und besetzten diese zentrale Leerstelle der Bilder mit ihren künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten.

Dieser entscheidende *turn* in der Gestaltung der Himmelszone, der nur aufgrund des Zuwachses an Künstlerwissen möglich war, lässt sich auch in der zeitgleichen Kunstreflexion nachweisen: Interessant ist hier ein Zitat in Lorenzo Ghibertis *Commentarii*, der für Künstler explizit das Verfügen über astronomisch-astrologische Wissensbestände einfordert: „Convieni che lo scultore, eziandio il pittore, sia ammaestrato in tutte queste arti liberali: Grammatica, Prospettiva, Geometria, Istorica, Filosofia, Notomia, Medicina, Teorica disegno, Astrologia, Aritmetica.“¹⁸ Ghibertis Auflistung der von ihm „freie Künste“ genannten Bereiche, mit denen die bildende Kunst *en passant* und gegen den zeitgenössisch verbindlichen Kanon den *Artes liberales* zugeordnet wird, ist für die Frühe Neuzeit durchaus originell. Die Tatsache, dass er sich an Vitruvs Kanon der Wissensbereiche für die Ausbildung des Baumeisters anlehnt und diese an entscheidenden Stellen modifiziert, ist für das 15. Jahrhundert einzigartig zu nennen.¹⁹ Ghibertis aristotelische Annäherung an den Gegenstand, also die

- 18 Zit. n. Lorenzo Ghiberti: *I Commentarii*, hg. v. Ottavio Morisani, Neapel 1947, S. 2 („Der Bildhauer wie der Maler muß also in allen freien Künsten wohlverfahren sein, als da sind Grammatik, Geometrie, Philosophie, Medizin, Astrologie, Perspektive, Geschichte, Anatomie, Theorie der Zeichnung, Arithmetik.“ (aus: Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti, hg. u. übers. v. Julius von Schlosser, Berlin 1920, S. 47).
- 19 Die Identifizierung der Parallelstellen aus Vitruvs Architekturtraktat gelang Julius von Schlosser (Schlosser: Denkwürdigkeiten (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 38.): „Et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria, historias complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa iurisconsultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognitas habeat.“ („Und er muß im schriftlichen Ausdruck gewandt sein, des Zeichenstiftes kundig, in der Geometrie ausgebildet sein, mancherlei geschichtliche Ereignisse kennen, fleißig Philosophen gehört haben, etwas von Musik verstehen, nicht unbewandert in der Heilkunde sein, juristische Entscheidungen kennen, Kenntnisse in der Sternkunde und vom gesetzmäßigen Ablauf der Himmelserscheinungen besitzen.“ Vitruv: *De Architectura Libri Decem*, I, 1, 3, zit. n. Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*, übers. u. annot. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 24f.) und weiter unten: „Disciplinam vero medicinae novisse oportet propter inclinationem caeli, quae

Einsicht, dass notwendigerweise die Kenntnis der kausalen Bedingtheiten vorliegen muss, lässt sich an seinen Ausführungen zur Astronomie ablesen. Von den Künstlern verlangt er, über ein Verständnis der Astrologie sowie der Zusammenhänge von Himmel, Erde und Himmelsbewegungen zu verfügen. Durch die astrologischen Kenntnisse würden sie in die Lage versetzt, nicht nur die Himmelsrichtungen zu kennen, sondern auch alle Bedingtheiten zu begreifen: Tagundnachtgleiche, Sonnenwende, den Lauf der Sonne und des Mondes, die Bewegung der Planeten, der Sterne und der Tierkreiszeichen. Wer von diesen Dingen, so Ghiberti, keine Vorstellung besäße, könne auch über die Ursachen nichts wissen. Da die *astrologia* aber ein besonders komplexes Gebiet sei, so Ghiberti, müssten Maler und Bildhauer ein intensives Studium an den Tag legen, wenn sie nicht bereits von Kindesbeinen an humanistisch erzogen und im Umgang mit der *scienza delle lettere* geübt seien.²⁰

Sehr viel ausführlicher als Vitruv beschreibt Ghiberti die astronomischen Wissenszusammenhänge, die ein bildender Künstler beherrschen muss. Während Vitruv lediglich die Kenntnis des „astrorum cursus“ einfordert, wird Ghiberti explizit: „il corso del sole e della luna, il moto de' pianeti e delle stelle e della celtica e de' dodici segni“. Das von Ghiberti geforderte Wissen rekurriert anschaulich auf das verbreitete Modell mittelalterlicher Kosmosdiagramme mit ihren Planetenbahnen. Leon Battista Alberti hingegen lehnt im 6. Buch seines Architekturtraktats *De Re Aedificatoria* für den Baumeister die Kenntnis der

Graeci κλιματα [climata] dicunt, [...]. Ex astrologia autem cognoscitur oriens, occidens, meridies, septentrio, etiam caeli ratio, aequinoctium, solstitium, astrorum cursus; [...] („Die Wissenschaft der Medizin aber muß er kennen wegen der (durch die) Neigung des Himmels (zu den Polen bedingten) verschiedenen Witterungsverhältnissen), die die Griechen Klimata nennen, [...]. Aus der Sternkunde aber erwächst die Kenntnis von Ost und West, von Süd und Nord, auch von der Gesetzmäßigkeit (der Bewegung) des Himmelsgewölbes, der Tag- und Nachtgleichen, der Sonnenwenden und des Laufs der Gestirne.“ Vitruv: De architectura, I, 1, 10, zit. n. ebd., S. 28–31).

20 „Avere perizia de' fatti d'astrologia, della terra, ancora del cielo avere notizia d'esso, i quali i Greci dicono Climata pel sito della terra. Ancora intendere i moti celesti. Per astrologia si conosce oriente, occidente, mezzodi, settentrione, tutte le sue ragioni, equinozio, solstizio, il corso del sole e della luna, il moto de' pianeti e delle stelle e della celtica e de' dodici segni: delle quali cose chi non arà notizia d'esse le ragioni non potrà al postutto sapere. Conciò sia adunque che questa tanta disciplina sia adornata ed abbondante di più varii ammaestramenti, giustamente penso che non subitamente possino essere professi scultori o pittori, se non quelli i quali di puerile etade sono scanditi per simili gradi di disciplina e notricati pienamente colla scienza delle lettere e d'essere venuti al sommo tempio della scultura o pittura.“ Zit. n. Ghiberti: I Commentarii (wie Anm. 18), S. 4. Ghiberti bezeichnet die Astronomie, an Vitruv angelehnt und dem Jargon der Zeit verhaftet, als *astrologia*, da in der frühen Neuzeit oftmals zwischen Astronomie und Astrologie nicht differenziert wurde.

Sternenkunde ab – immerhin scheint also, im Umkehrschluss, die Astronomie für die Künftlerausbildung eine solche Bedeutung gehabt zu haben, dass Alberti sich gegen sie wenden muss.

Wir können nach diesem kursorischen Einblick in die Kunstliteratur der Zeit davon ausgehen, dass auch unter Künstlern des 15. Jahrhunderts ein beträchtlicher Zuwachs an Wissen über die Gestaltung des Himmels zu verzeichnen ist und die Himmelszone als Austragungs- bzw. Verhandlungsort von Bilddiskursen an Attraktivität gewann.

Die Semantik des Materials

Um zu verstehen, aus welchem Motiv heraus der Goldgrund in einem langen Prozess von der mimetischen Darstellung des Himmels ersetzt wurde, aber eben auch – ungeachtet der negativen Einschätzung von Gold in der antiken Literatur und Kunstreflexion – immer wieder und weiterhin verwendet wurde, ist nach der Semantik des Materials zu fragen.²¹ Gold galt seit der Antike als kostbarstes aller in Kunst und Kunsthandwerk gebrauchten Materialien. Seine Bedeutung war von Beginn an ambivalent: War Gold auf der einen Seite der göttlichen Sphäre bzw. der des Herrschers zugehörig, was sich noch in Albertis Begriff der *maestà* spiegelt, stand es auf der anderen Seite in dem Ruf, durch seinen Wert die Habgier und die schlechten Charaktereigenschaften der Menschen zu befördern. In der christlichen Auslegung behielt das Material seinen ambivalenten Status. Von den Kirchenvätern wurde es wegen seiner Dauerhaftigkeit und seiner Resistenz gegen Rost auf den unvergänglichen Logos bezogen, andererseits konnte es aufgrund seines Glanzes auch mit den trügerisch funkelnden Reden heidnischer Philosophen verglichen werden. Glitzerndes Gold galt in Antike und Mittelalter zudem als Träger von *charis* und erotischer Anziehung.²² Im kultischen Bereich steht Gold für die christlichen Tugenden der Heiligen und unterstreicht die Kostbarkeit der im Innern bewahrten Reliquie.²³

- 21 Als Orientierung vgl. Hans-J. Horn: Gold, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 11, hg. v. Theodor Klauser u. a., Stuttgart 1981, Sp. 895–930 (Sp. 898–902 mit Belegen sowie Sp. 908–910); Victor H. Elbern: Gold, in: Gloria Avella-Widhalm u. a. (Hg.): Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München u. a. 1989, Sp. 1535–1538; Helmuth Schneider: Gold, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 4, hg. v. Hubert Cancik, Stuttgart 1998, S. 1131–1140.
- 22 Bissera V. Pentcheva: *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park 2010, S. 137.
- 23 In den allegorischen Schriftauslegungen steht Silber für den Wortlaut der Schrift, Gold für den Geist. Ebenso wie der heilige Sinn der Heiligen Schrift durch menschliche Worte verhüllt sei, liege das Gold, den Blicken entzogen, im Boden verborgen (Horn: Gold (wie Anm. 21), Sp. 927–929). Grundlegend zur Semantik von Gold im Mittelalter vgl. Bruno Reudenbach: ‚Gold ist Schlamm‘. Anmerkungen zur Mate-

Seinen Anfang nahm die Verwendung von Gold als Bildgrund im frühen Christentum und in Byzanz und blieb dann vom 12. bis in das frühe 15. Jahrhundert hinein für die sakrale Kunst des Abendlandes verbindlich. In byzantinischen Kirchen begegnet der Goldgrund zunächst in Form von Mosaiken, die das Jenseits darstellen sollten.²⁴ Er unterstrich die Zugehörigkeit der dargestellten Heiligen zur himmlischen Sphäre, während ihr Glanz als zentrales ästhetisches Element zugleich die Wirkung der spätantiken Kirchenräume bestimmte und die Heiligkeit des Ortes definierte. Als einer der bedeutendsten Historiker zur Zeit Justinians formulierte Prokop das Paradox, dass die gewaltigen Bau-massen der Hagia Sophia über Konstantinopel zu schweben schienen: „So bietet die Kirche den herrlichsten Anblick, überwältigend für den Betrachter, für diejenigen, die nur davon hören, ein Gegenstand ungläubigen Staunens; steigt doch das Gotteshaus fast zu himmlischen Höhen empor und indem es sich wie von den übrigen Bauwerken fortschwebend löst, grüßt es von oben die übrige Stadt.“²⁵ Geschuldet war dieser Sinneseindruck den Goldmosaiken, deren funkelnder Schein den Bau jeglicher Schwere enthob. Prokop schreibt weiter: „Eine riesige, dieses Kreisrund überspannende, kugelhähnliche Kuppel leiht jenem besondere Schönheit. Sie scheint nicht auf dem festen Boden zu ruhen, sondern als goldene Kugel am Himmel zu hängen und so den ganzen Raum zu bedecken.“²⁶ Prokop beschreibt hier in einer topischen Wendung die Wirkung von Mosaiken mit Goldgrund auf den Betrachter als in einer Weise flimmernd und übernatürlich glänzend, dass sie in seiner Wahrnehmung sogar das Gewicht des Baues selbst überwinden.

Zahlreiche Zeugnisse der Zeit dokumentieren die gleichsam erhebende Wirkung des goldenen Grundes am Beispiel der Mosaiken, so etwa im Jahre 1140, als es über die Cappella Palatina in Palermo heißt, sie sei verziert: „mit feinsten geschnittenen Steinen, alles von Gold leuchtend, ähnlich dem Himmel.“²⁷ Das Glitzern des Goldes lässt den gläubigen Betrachter den nur Gott und den Heiligen zugänglichen überirdischen Himmel imaginieren. Das kaum Vorstellbare und nicht Darstellbare wird im Glanz der Mosaiken überwältigend sinnlich erfahrbar, die Materie immaterialisiert sich.

rialbewertung im Mittelalter, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002, S. 1–12.

24 Braunfels: *Nimbus* (wie Anm. 1), S. 321 f. mit Verweis auf Otto Demus: *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, S. 17.

25 *Caesariensis Prokopios: Werke*, hg. v. Otto Veh, Bd. 5: *Bauten*, München 1977, S. 23.

26 Zit. n. ebd., S. 27.

27 „con intagli finissimi disposti a forma di piccoli panierì adornato, e tutto lampeggiante d'oro rassomiglia al cielo [...]“ Zit. n. Białostocki: *Ars auro prior* (wie Anm. 13), S. 57.

Gerade das Changieren des Goldes scheint dabei eine sinnliche Erfahrung des Göttlichen befördert zu haben. In ihrer Rekonstruktion der zeitgenössischen Wahrnehmung byzantinischer Ikonen konnte Bissera Pentcheva herausarbeiten, inwieweit der synästhetische Eindruck der Ikonen durch ihre performativen Qualitäten hervorgerufen wurde: „Performance of phenomenal effects replaced pictorial illusionism.“²⁸ Für Byzanz ist damit der Begriff der Mimesis nicht mit Naturalismus oder Verismus zu verwechseln, sondern hat einen starken Bezug zum Performativen. Die phänomenologischen Effekte des glänzenden Metalls werden sinnlich rezipiert und haben im besten Falle eine ekstatische Annäherung an die Ikone zum Ergebnis.²⁹

Dieses besondere Charakteristikum des Materials – Schillern, Blenden – dürfte auch für die Verwendung von Gold als Bildgrund von einiger Bedeutung gewesen sein. Die von der älteren Forschung gestellte Frage, ob der Goldgrund in mittelalterlichen Gemälden einen idealen Raum bezeichnete³⁰ oder eher dekorativen Symbolwert besaß,³¹ erhält mit dieser Beobachtung mithin eine weitere Dimension, wenn nicht alternative Deutungsmöglichkeit.

Die Berücksichtigung der spezifisch materialimmanenten Eigenschaften des Goldes lässt die Interpretation zu, den Goldgrund als wirkungsästhetische Anbindung an den Betrachtarraum zu begreifen. Im Sinne von Georges Didi-Huberman, der sich unter den Leitbegriffen Unähnlichkeit und Figuration mit der Funktion fingierten Marmors bei Fra Angelico auseinandergesetzt hat,³² wäre die Verwendung eines goldenen Grunds aufgrund seiner materialästhetischen Qualität als Beförderung einer spirituellen Erfahrung von Präsenz zu deuten. Die Bilder oszillieren durch den Goldgrund zwischen Repräsentation und Vergegenwärtigung und verweisen zugleich auf den überirdischen Ort der Darstellung. Die Materialität des Goldes dient der Auratisierung und Sakralisierung des Bildes,³³ eine Eigenschaft, die von Alberti als „falsche Erhabenheit“ nurmehr geringgeschätzt werden konnte.

28 Pentcheva: *Sensual Icon* (wie Anm. 22), S. 121.

29 Ebd., S. 143.

30 Dies nahm in der Tradition Riegls, der 1901 den Goldgrund als „idealen Raumgrund“ mit unendlicher Tiefenausdehnung bezeichnete, noch Wolfgang Schöne („geheimnisvoll räumliches Moment“) an; Nachweise bei Beer: *Marginalien* (wie Anm. 1), S. 272. Braunfels: *Nimbus* (wie Anm. 1), S. 329 spricht von dem Goldgrund als dem „Zeichen des überirdischen Ortes seiner Erscheinung“ und dem „Abbild des Paradieses“.

31 In diesem Falle stellt der Goldgrund ein eigenes autonomes Bildelement dar und kann eine symbolische Bedeutung annehmen. Ausführlich Beer: *Marginalien* (wie Anm. 1), S. 273.

32 Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990.

33 Braunfels: *Nimbus* (wie Anm. 1), S. 326.

Anachronismus vs. Vergegenwärtigung – Umdeutungen in Gold

Noch im 15. Jahrhundert und bis weit ins 16. Jahrhundert hinein existieren zahlreiche Beispiele dafür, dass bei der anachronistisch wirkenden Verwendung von Gold und Goldgrund im Bild ein bewusst gewählter *modus* vorliegen kann. Die Gründe dafür sind zum einen, wie beschrieben, in der materialimmanenten Vergegenwärtigungsleistung zu sehen, die letztlich ein spätes Erbe aus Byzanz sein dürfte, zum anderen in Authentifizierungsstrategien anzusiedeln: Der Bildraum wird aufgrund der offensichtlich als historisch verstandenen Anmutung zu einem spannungsvollen Ort konkurrierender Bilddiskurse. Es zeigt sich, dass die Verwendung des Goldgrunds im 15. Jahrhundert ein historisches Bewusstsein für die eingesetzten Bildmittel zwingend voraussetzt.³⁴ Der Goldgrund wäre in diesem Sinne als Metapher für das Heilige, wenn nicht sogar als visueller Topos zu bezeichnen.³⁵

Eines von vielen Beispielen für die anachronistische Verwendung des Goldgrunds ist Mariotto Albertinellis *Gnadenstuhl* (Bild 8). Der im rhetorischen Sinne plastische, in der Begrifflichkeit Albertis durch *rilievo* erzeugte Körper Christi³⁶ ist vom wirkungsästhetischen Anspruch her als eine materialisierte Vision zu deuten, die sich vexierbildhaft vom Bildgrund abzulösen und auf den Betrachter zuzukommen scheint. Der offene Widerspruch zwischen den räumlichen Konzepten wird dabei bewusst stehengelassen: Die Anmutung des Majestätischen, die der Goldgrund dem Bild verleiht, kollidiert auch in diesem Fall mit einer nah an der Wirklichkeit orientierten, fast illusionistischen Körperlichkeit und einer nach den neuesten kunsttheoretischen Forderungen konstruierten Bildwirklichkeit. Die Austragung der Bilddiskurse von plastischem Körper und unräumlichem Grund scheint hier zugleich das Zitat einer älteren Bildtradition zu sein und lässt sich auf Gemälde des Trecento beziehen. Im Gegensatz zu diesen handelt es sich bei Albertinelli jedoch um einen jeden erzählerischen Zusammenhang entbehrenden, suggestiv visionären Anblick der Trinität. Das Bild

34 Zu den Voraussetzungen für die Entstehung eines historischen Stillbewusstseins in der Kunst des 15. Jahrhunderts vgl. Ulrich Pfisterer: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002.

35 Grundlegend zur Abgrenzung und Definition der Begrifflichkeit vgl. Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin 2003.

36 Hier wird Albertis Begriff des *rilievo* verwendet, den der Kunsttheoretiker bewusst in seiner Unschärfe zwischen malerischem (*eminentia*) und skulpturalem *rilievo* (*prominentia*) belässt (vgl. Luba Freedman: ‚Rilievo‘ as an Artistic Term in Renaissance Art Theory, in: *Rinascimento* 29 (1989), S. 217–247, hier S. 242 f.) und der für die Paragone-Diskussion zentral werden sollte (vgl. den Beitrag von Markus Rath in diesem Band).



Bild 8 Mariotto Albertinelli: Gnadenstuhl, 1500–1510, Öl auf Holz, 232 × 132 cm, Galleria dell'Accademia, Florenz.

bietet keinen Goldgrund als Gloriolenersatz, wie er für Heiligenreihungen in älteren Polyptychen anzutreffen ist, in denen der Goldgrund die Konnotation des Sakralen in sich trägt, sondern das Material Gold wird in seiner Materialität und seinen materialimmanenten Eigenschaften des Leuchtens präsentiert.

Offensichtlicher wird das Konzept der Inszenierung des Alten und seinem Authentifizieren *qua* Goldgrund in den Beispielen, in denen ein verehrtes historisches Gemälde in einen neuen Kontext gebettet wird: Es sei hier Marcello Fogolino angeführt, der 1519 für den Altar der Compagnia della Misericordia in Santa Corona in Vicenza die *Madonna delle Stelle* (1377/89) von Giovanni da Bologna in ein neues Altargemälde integrierte und damit eine Umdeutung des Sakralität vermittelnden überzeitlichen Goldgrundes in eine Lichterscheinung

vollzog.³⁷ Auch hier wird also wie bei Albertinelli und damit quasi zeitgleich das Element des Goldgrunds, das so stark mit dem umgebenden neuen Landschaftshintergrund konkurriert, für eine Inszenierung der Protagonisten als Vision verwendet. Die Voraussetzung für diesen Vorgang ist damit nicht nur das bereits thematisierte historische Bewusstsein, sondern auch eines, das den Status von Wirkungsästhetik und Materialesemantik reflektiert.

Wenn in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, etwa bei Jan van Eyck, der punzierte goldene Grund in einen den Bildraum abschließenden Damastvorhang oder ein explizit raumhaltiges Element umgedeutet wird, erfährt die Artikulation seiner Materialität eine grundlegende Wende. Die Überzeugungsleistung des rational konstruierten Bildes wird gegen die wirkungsästhetische und symbolhaltige Goldgrundierung ausgespielt. In Italien gibt es ähnlich innovative Versuche, den Status des Goldgrunds neu zu bestimmen: Giovanni Bellini interpretiert in zahlreichen Altarbildern den ungegenständlichen Goldgrund als byzantinisches Mosaik und bietet mit dieser Konkretion eine vollkommen neue Lesart an, der zumal in Venedig ein bedeutender Stellenwert zukam. Die gemalte Mosaikkuppel ersetzt als architektonisch definiertes Element den räumlich unbestimmten Goldgrund und verweist damit nur noch fern auf den Himmel. Bellini gelingt über die auf die venezianische Lebenswirklichkeit bezogene Kontextualisierung eine Aktualisierung des überzeitlichen Bildgegenstands und Neupositionierung des Altarbilds einer *sacra conversazione* – der traditionelle Goldgrund wird nicht selbst, sondern nur in seiner Objektwerdung, als Zitat verwendet.

Ausgehend von den Überlegungen von Christopher Wood und Alexander Nagel zu einer *Anachronic Renaissance*,³⁸ dürfte es bei Bellini um den Wettstreit der neuerlangten künstlerischen Potenz, die sich in ihrer Illusionsfähigkeit manifestiert, mit den alten Formen sakraler Repräsentation und materialästhetischer Präsenzschaufung gehen. Deutlich ist in jedem Fall, dass es Bellini um das Verweisen auf eine andere zeitliche und ontologische Ebene geht, wenn er das Alte zeigt und sich als Maler in einen produktiven Wettstreit mit den tradierten Konzepten von Sakralität begibt. Der Maler tauscht dagegen seine Mittel der Illusionsmalerei, die zeigen, ohne die Materie selbst zu sein. Die mimetische Potenz siegt über die Irrationalität des zügellosen Glanzes, das Gold wird domestiziert.

37 Hecht: Die Glorie (wie Anm. 1), S. 161, Anm. 92; Franco Barbieri/Renato Cevese: *Vicenza, ritratto di una città*, Vicenza 2004, S. 517 f. Ein Beispiel für das Kontrastieren eines goldenen Bildelements mit Stiftern und Heiligen vor neutralem blauem Hintergrund bietet die *Madonna del Rosario* in Sant'Anastasia in Verona aus dem 14. Jahrhundert. Hier ist der goldene Hintergrund der Madonna als Gloriole eingesetzt und wird so zugleich als Vision des übrigen Bildpersonals konnotiert.

38 Alexander Nagel/Christopher Wood: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.