

Martin Kirves **Die Textilisierung des Goldgrundes** *Abstoßung und Attraktion des Gegensätzlichen*

Eröffnet der Versuch, Falten und Muster gleichermaßen als Motive wie als Gestaltungsprinzipien zu betrachten, eine Vielzahl von Abstoßungs- und Attraktionsverhältnissen, soll hier der weite Raum an Möglichkeiten fokussiert werden, indem das <Falten-Muster> vor dem Hintergrund des Umschlags vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Bild untersucht wird. Damit ist zugleich die These verknüpft, dass dem <Falten-Muster> bei diesem radikalen Umbau der Bildlichkeit eine wesentliche Funktion zukam: Es fungierte als Mittel, die überkommene in die progressive Bildform zu überführen. Dies beinhaltet, dass der Bruch zwischen alter und neuer Bildform durch eine formale Übergänglichkeit überbrückt worden ist, mit der zugleich eine Vermittlung der Semantik einherging, so dass die neuen Formen – trotz des offensichtlichen Bruchs – vom traditionellen Bildsinn mitgetragen werden, den sie ihrerseits auf neuartige Weise zur Darstellung bringen.

Um diese Rolle des <Falten-Musters> genauer zu fassen, ist es erforderlich, zunächst nach der Verhältnismäßigkeit von alter und neuer Bildform zu fragen und ihre wechselseitige Ausschließlichkeit aber auch ihr gegenseitiges Aufeinanderbezogenensein näher zu bestimmen. Dazu wenden wir uns exemplarisch einem Bild zu, das für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich ist, da es dezidiert als neue Bildform in Erscheinung tritt, gerade indem es die alte Bildform in sich enthält. Es handelt sich um Sandro Botticellis um 1485 entstandenes *Porträt eines jungen Mannes* (Abb. 1), das in der National Gallery in Washington aufbewahrt wird.

In einem ersten Schritt soll die Gegensätzlichkeit der beiden Bildformen herausgearbeitet werden. Die neue Bildform wird mithin als Negation der überkommenden Bildform bestimmt, was durch die Tatsache der historischen Ablösung des Alten durch das Neue offensichtlich bestätigt wird. Nachdem auf diese Weise die wechselseitige Abstoßung aufgezeigt worden ist, soll in einem zweiten Schritt der Attraktion der doch in *einem* Bild vereinten konträren Bildformen nachgegangen werden, wodurch die in der Negation enthaltene Affirmation des Alten durch das Neue zutage tritt. Damit stehen Altes und Neues weder in einem kontradiktorischen Entweder-oder noch in einem kumulativen Sowohl-als-auch-Verhältnis zueinander. Aber auch eine dialektische Verhältnismäßigkeit, bei der das Neue das negierte Alte in sich aufgehoben hat, kann dem Tatbestand – wie sich zeigen wird – nicht gerecht werden. Ganz abgesehen davon, dass jede Dialektik eine ihren Manifestationsformen übergeordnete zielgerichtete Prozessualität voraussetzt, die zunächst einmal erwiesen werden

müsste. Vielmehr tut sich zwischen Altem und Neuem ein polyvalenter Spannungsraum auf, der durch das <Falten-Muster> überbrückt wird, indem es sich von etwa primär Muster- zu etwas primär Faltenförmigen transformiert. Nachdem also anhand von Botticellis Bild durch das Herausarbeiten der in der Negation des Alten waltenden affirmierenden Bezüglichkeiten zum Negierten der spannungsvolle Raum der Überbrückung zwischen alter und neuer Bildform konturiert worden ist, wird der diesen Raum überbrückende Selbsttransformationsprozess des <Falten-Musters> exemplarisch aufgezeigt werden. Kommen wir aber zunächst zur Abstoßungsbewegung.

Die Umorientierung der Bildrealität Der von Botticelli dargestellte junge Mann präsentiert sich vor einer fensterartigen Rahmung, die einen



Abb. 1 Sandro Botticelli, *Porträt eines jungen Mannes*, um 1485, 58,7 × 39,4 cm. Washington D. C., National Gallery of Art.

blauen Himmelsausschnitt freigibt, der anstelle des traditionellen Goldgrundes den Bildhintergrund bestimmt. Dies entspricht Leon Battista Albertis bereits gut zwei Generationen zuvor formulierter Konzeption des Bildes als eines geöffneten Fensters, womit die Forderung an den Maler einherging, auf die Verwendung des Goldes im Bild zu verzichten, da Gold die dem Fensterausblick analoge phänomenale Kontinuität des Bildraums zerbreche.¹ Daher solle der Maler das Licht statt durch Gold mit Gelbtönen darstellen, wobei der Künstler zugleich seine Kunstfertigkeit vorführen könne. Gold hingegen sei ausschließlich für die mit der Malerei verbundenen kunsthandwerk-

lichen Ausschmückungen zu verwenden, mit denen ein gut vollendetes Bild gebührend geziert werde.²

Die mittelalterliche Auffassung, nach welcher Gold nicht unter die Farben zu zählen sei, sondern eine eigenständige lichthaltige Substantialität aufweise, diente Alberti dazu, das Gold aus dem Bild herauszulösen und seinen Hoheitsbereich auf das Rahmenwerk zu beschränken.³ Gewann Gold seinen besonderen bildinternen Status gerade, indem es durch seine sowohl materielle wie phänomenale Unterschiedenheit von den Farben eine formale Differenz ins Bild hineinträgt und damit ein semantisches Potenzial eröffnet, das auf verschiedenste Weise aktiviert worden ist, wird die bildinterne Differenz zwischen Farbe und Gold mit Alberti zu einer bildexternen, die nun den Rahmen – als Produkt des Kunsthandwerkers – kategorial vom Bild – dem Produkt des Künstlers – abgrenzt.⁴ Der Goldrahmen wirkte beim überkommenen Goldgrundbild durch die innerbildliche Präsenz des Goldes als ein über das Bild hinausdrängendes Abstrahlen des sakralen Gehaltes. In diesem Sinne war er Teil des Bildes, während der goldgefasste Rahmen nunmehr als eine der bildlichen Darstellung externe Einrahmung fungiert, die das Bild durch einen glanzvollen außerbildlichen Schwellenraum von der Lebenswelt abgrenzt.⁵ Diese Abgrenzung war durch die neue, an die Kontinuität der Lebenswelt angegliche Bildrealität gleichsam notwendig geworden, um die Bildlichkeit der Darstellung zu präsentieren. Im Gegenzug wurde die Gegenwärtigkeit des Dargestellten gesteigert, indem es vom Bildraum her in die lebensweltliche Realität auszugreifen scheint. Dazu wurde der Rahmen des geöffneten Fensters selbst ins Bild hineingesetzt, um dort als dann durchbrochene ästhetische Grenze zu fungieren, ganz so, wie der junge Mann bei Botticelli mit seiner linken Hand über den bildinternen Rahmen hinausgreift, wobei der Schattenwurf seines Fingers eine zusätzlich über die Bildrealität hinausreichende Raumtiefe suggeriert.

Und dennoch soll und wird der Betrachter nicht auf optische Weise getäuscht. Schließlich würde jede derartige Illusion durch eine Desillusionierung konterkariert werden, die im Fall des Bildes von Botticelli – sollte denn tatsächlich eine solch optische Täuschung eintreten können – beinahe unverzüglich einsetzte und eine neuerliche Täuschung so gut wie ausschloß. Vielmehr soll eine unmittelbare Gegenwärtigkeit erzeugt werden, die gerade nicht den bildlichen Charakter der Darstellung zu überspringen trachtet, indem sie diesen zu leugnen versucht, sondern die Bildlichkeit durch die Erfindung neuer Bildmittel von innen heraus scheinbar über sich selbst hinaustreibt, so dass der Betrachter stets vom Bewusstsein begleitet wird, ein Bild zu betrachten. Der als Nahtstelle zwischen inner- und außerbildlicher Realität den Ausgriff ins Bildisseits evozierende innerbildliche Rahmen markiert mithin zugleich den unüberbrückbaren Hiatus zwischen Bild- und Realraum. In dieser Hinsicht ist der innerbildliche Rahmen Exponent der strukturellen Distanziertheit des Bildes zur Lebenswelt, die es dem Bild überhaupt erst ermöglicht, trotz seiner naturalisierten Neufassung eine eigene Realitätssphäre zu eröffnen. Ihren materiellen Niederschlag findet die Differenz zwischen Welt und Bild-Welt eben im äußeren Bildrahmen, der die Bildrealität

ostentativ aus dem Kontinuum der Erfahrungswelt herausschneidet und daher – konform mit der neuen Bildkonzeption – durchaus goldgefasst sein kann.

Indem sich im doppelten Rahmen strukturell die <distanzierte Unmittelbarkeit> der neuen Bildauffassung artikuliert, kann der Rahmen fortan als Reflexionsmotiv über den Status der Bildlichkeit fungieren und zur ironisch-artistischen Brechung der Bildrealität eingesetzt werden. Albertis Diktum eines naturalisierten kontinuierlichen Bildraums folgend, besteht das neue Darstellungsziel jedoch primär darin, unter Anwendung verschiedener neuer Bildmittel, sei es die Zentral- oder Luftperspektive oder die mit der Umstellung von der Tempera auf Ölmalerei einhergehende erhöhte phänomenale Präsenz der Bild-



Abb. 2 Hans Baldung Grien, *Anbetung der Heiligen drei Könige*, um 1510, 170,5 × 120,3 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.

gegenstände, die Bildrealität mit der außerbildlichen Erfahrungswelt zu homogenisieren, um dadurch eine qualitativ neue lebendige Vergewärtigung des bildlich Dargestellten zu realisieren. Dabei wird das Bilddiesseits zum Modell der Bildrealität, deren Überzeugungskraft sich eben daraus speist, dass sie ebenso gestaltet ist wie die Lebenswelt, beziehungsweise wie diese den *leiblichen Augen* erscheint, während die Formierung der mittelalterlichen Bildrealität nicht primär am Bilddiesseits orientiert war, sondern darauf zielte, den leiblichen Augen die einzig einem *geistigen Sehen* zugängliche jenseitige Sphäre zu erschließen.

Damit erweist sich der Bruch zwischen alter und neuer Bildform als Umorientierung der Bildrealität, die zu einer gänzlich neuen Formie-

zung der Bildlichkeit geführt hat. Wenden wir uns nach der Konturierung der einen Seite der gegenseitigen Ausschließlichkeit von alter und neuer Bildform nun der anderen Seite und damit dem mittelalterlichen Goldgrundbild zu, wie es – freilich in ruinöser Form – als Medaillon auf Botticellis Bild vor Augen steht.⁶

Die Lichthaltigkeit des Goldgrundes Hatte Alberti Gold nicht zu den Farben gezählt und daher als künstlerisches Gestaltungsmittel ausgeschlossen, wird dieser Unterschied durch den phänomenalen Umstand bestätigt, dass das vom Goldgrund reflektierte Licht vom Gold ausgesendet zu werden scheint. Wolfgang Schöne hat dafür den Begriff <Sendelicht> geprägt, das er dem <Beleuchtungslicht> des neuzeitlichen Bildes gegenüberstellt.⁷ Die aus sich selbst heraus abstrahlende Lichtqualität des Goldgrundes wird gerade dadurch auffällig, dass sie sich fotografisch nicht einfangen lässt. Ein Sachverhalt, den die gezeigte Reproduktion von Hans Baldung Griens um 1510 entstandener Dessauer *Anbetung der Hl. drei Könige* besonders drastisch vor Augen führt (Abb. 2). Das Sendelicht bleibt auf der Fotografie unsichtbar, wodurch *ex negativo* jene qualitative Differenz zwischen Farben und Gold hervortritt, die innerhalb einer Reflexionstheorie des Lichtes nicht als kategorialer Unterschied gefasst werden kann, während eben diese Differenz das bildlich aktivierte Analogon zur terminologischen Differenzierung zwischen *lux* und *lumen* darstellt. Für die Lichttheorie des Mittelalters, die gemäß dem Johanneswort «Gott ist Licht und keine Finsternis ist in ihm» (1. Joh. 5), immer auch Lichttheologie gewesen ist, war diese Unterscheidung von zentraler Bedeutung.⁸ *Lux* bezeichnet die dem leiblichen Sehen unsichtbare spirituelle Dimension des Lichtes, die von der Urquelle ausgesendet in seiner Intensität nicht abnimmt, sondern je nach Aufnahmefähigkeit der empfangenden Materie in dieser aufleuchtet. Dabei kann der Partizipationsgrad am göttlichen *lux* auf null sinken, wenn, entsprechend dem Johanneswort: «Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen» (Joh. 1,5), die aufnehmende Materie sich gänzlich einer Absorption verschließt. *Lumen* hingegen bezeichnet das mit den weltlichen Augen wahrnehmbare, von der Sonne ausgestrahlte innerweltliche Licht. Eine Unterscheidung, die im Englischen in der Differenz zwischen *sky* als sichtbarem irdischem und *heaven* als unsichtbar göttlichem Himmel noch gegenwärtig ist.

Das Problem, wie sich *lux* und *lumen* zueinander verhalten, ist der neuralgische Punkt der theologisch fundierten Lichttheorien. Da zum einen letztlich auch das irdische Licht göttlichen Ursprungs ist und zum anderen das unsichtbar Göttliche durch dieses überhaupt erst sichtbar wird, so wie die Schöpfung und schließlich auch der menschengewordene Gott den leiblichen Augen zugänglich ist, kommt dem Licht eine transgressive, beide Lichtqualitäten ineinander überführende Dimension zu. Und dennoch scheitert der wechselseitige Übergang am kategorialen Hiatus zwischen beiden Lichtqualitäten, der in der irreduziblen Metaphorik offenbar wird, dass das sichtbare Licht einzig *bildlich* für das göttliche Licht einsteht, ohne selbst – wie Christus zugleich Gottvater ist – dieses göttliche Licht zu *sein*. Durch das zugleich gegebene Partizipationsverhältnis am göttlichen Licht ist der kategoriale Hiatus aber ontologisch zumindest durchlässig,

so dass das Bildliche zugleich eine reale Dimension aufweist. Eben dieses Changieren zwischen Metaphorizität und Realpräsenz findet sich bereits beim prominentesten Stammvater der Lichttheologie, bei Platon in seinem Höhlengleichnis. Der Aufstieg aus der fackelbeleuchteten Höhle ans Tageslicht und das Gewahren der tatsächlichen, die irdischen Augen blendenden Lichtquelle bedeutet zugleich eine zunehmende Durchdringung der Abbildlichkeit durch das Urbild. Wie sich diese Durchdringung jedoch vollzieht, bleibt unentschieden, zumal die Darlegung selbst ein bildliches Gleichnis ist, das allerdings gerade durch seine Bildlichkeit beansprucht, die wahren Verhältnisse aufzudecken.⁹

Aus der dem menschlichen Geist nicht zu entschlüsselnden geheimnisvollen Durchdringung des *lumens* durch das *lux* speist sich die sym-



Abb. 3 Stefan Lochner, Häutung des Hl. Bartholomäus, um 1435, 40,3 × 40,8 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum.

bolische Valenz des im künstlerischen Bild verwendeten Goldes, das durch seine visuelle Qualität die Durchlässigkeit und Durchdringung faktisch vor Augen stellt.¹⁰ Von hier aus könnte weitergegangen und nicht allein nach der Lichthaltigkeit des Goldgrundes sondern auch nach seiner Substanzhaltigkeit gefragt werden, wobei mit dem Verhältnis von Substanz und Materie eine *lux* und *lumen* analoge Differenz thematisiert wäre. In dem hier verfolgten Zusammenhang ging es jedoch einzig darum, die auf einer kategorialen Differenz beruhende Übergänglichkeit aufzuzeigen, was auf der Betrachterseite den Übergang vom leiblichen zum geistigen Sehen, von der Wahrnehmung der innerweltlichen zum Gewahren der transzendenten Realität bedeutet. Die Darstellung der göttlichen Sphäre, die das Irdische gleichermaßen begründet wie übersteigt und das Aufzeigen der trotz

ihrer kategorialen Verschiedenheit dennoch gegebenen Permeabilität bestimmt den Bedeutungshorizont des Goldgrundes, durch welchen das innerbildlich Dargestellte semantisch perspektiviert wird. Diese Perspektivierung erfolgt eben nicht – wie im Fall der Zentral- oder Luftperspektive – aufgrund einer Homogenisierung des Bildraums, sondern durch das Setzen einer bildinternen kategorialen Differenz, vermittels derer sich der Goldgrund als dezidiert nichtirdische Realitätssphäre im Bild etabliert, die der szenischen Darstellung ihren semantischen Rückhalt verleiht.

Die Semantik der Differenz des Goldgrundes Die mit dem Goldgrund etablierte Differenz zweier verschiedener Realitätssphären im Bild führt Stefan Lochners *Häutung des Hl. Bartholomeus* aus den im Stadel aufbewahrten, um 1435 entstandenen *Apostelmartyrien* besonders ein-



Abb. 4 Konrad Witz, *Sibbechai und Benaja* aus dem *Heilsspiegelaltar*, um 1435, 975 × 70 cm. Basel, Kunstmuseum.

dringlich vor Augen (Abb. 3): Während Bartholomäus im innerweltlichen Handlungsraum mit aller Kraft die Haut vom Arm gerissen wird und das Messer scharf ins Fleisch seines Beines einschneidet, um die Häutung dort fortzusetzen, ist demgegenüber der Goldgrund unberührbar, obwohl er durch die punzierte Bordüre als etwas durchaus Materielles in Erscheinung tritt. Und dennoch besteht zwischen der Sphäre des Goldgrundes und der diesseitigen physischen Körperlichkeit eine kategoriale Differenz, die ausschließt, dass etwa einer der Schergen innerhalb der szenischen Bildrealität zum Goldgrund ginge und in diesen, wie in das Fleisch des Märtyrers, hineinschnitte. Der

Goldgrund gehört eben nicht der Realität der szenischen Darstellung an und dennoch ist er ein wesentliches Moment des beide Realitäts-sphären umfassenden Bild-Sinns: Die durch das Material des Goldes phänomenal in Erscheinung tretende formale Differenz lässt die nicht sichtbare Differenz zwischen *lux* und *lumen* im Modus der metaphorischen Analogie des Bildes sichtbar werden.¹¹ Dies hat die Präsenz zweier Lichtqualitäten im Bild zur Folge: des Beleuchtungslichtes, welches das Martyrium in seiner schrecklichen Tatsächlichkeit vor Augen stellt, und das auf der fotografischen Reproduktion abwesende Sendelicht des Goldgrundes, das – vom Bildgrund her – die Szenerie ebenfalls ins Licht setzt.

Auf Konrad Witz' etwa zeitgleich, um 1435, entstandenem Bild des *Heilsspiegelaltars Sibbechai und Benaja* wird die Strahlkraft des Goldgrundes gar auf der Rüstung sichtbar (Abb. 4).¹² Scheint das Metall zum Betrachter hin im weißlich-kühlen Beleuchtungslicht auf, verbreitet sich dort, wo dieses Licht nicht hinreicht, ein vom Goldgrund herrührender warmtonig-gelblicher Glanz, während die Richtung Goldgrund fallenden Schlagschatten des Beleuchtungslichtes vom Licht des Goldgrundes absorbiert werden. Und das, obwohl der Goldgrund hier keineswegs als glatte Licht-Fläche ausgebildet ist, sondern eine an ornamentierte Textilien gemahnende Oberflächenstruktur aufweist.¹³ Die sich aus dem bildinternen Jenseits der szenischen Darstellung entfaltende, in die weltliche Sphäre hineinwirkende Strahlkraft bringt ein Nach-vorne-Drängen des Goldgrundes mit sich, was den szenischen Darstellungsraum tendenziell minimiert, so dass er, um seine Autonomie als innerweltlicher Handlungsraum zu wahren, bei Lochner und Witz mit den Mitteln der Verdunklungsperspektive aufgespannt und in seiner räumlichen Extension arretiert wird. Die aufrechterhaltene Distanz zum Goldgrund ermöglicht es, den Übergang der irdischen in die himmlische Lichtqualität als szenische *historia* darzustellen, was bei Lochners Bild mit der unmittelbaren Aufnahme des entlebten Märtyrers in den Himmel gleichbedeutend ist.

Um die der Sichtbarkeit entzogene, nicht darstellbare Verwandlung vor Augen zu führen, aktiviert Lochner gerade die Differenz der innerweltlichen zur transzendenten Sphäre, indem die dargestellte Szene ganz auf die irdisch-körperliche Seite des Martyriums fokussiert ist: Der Martertisch ist durch die detailliert-kräftige Maserung in seiner robusten Materialität hervorgehoben, wodurch zugleich die Körperlichkeit von Bartholomäus' ohnehin höchst plastisch ausgeformtem Leib zusätzlich betont wird, so dass die unerträgliche Schmerzhaftigkeit der Marter drastisch vor Augen steht. Dabei wird der geschundene Körper zwar vom Beleuchtungslicht illuminiert, zugleich strahlt er aber auf eine über den äußerlichen Lichteinfall hinausgehende Weise hell auf. Der Leib des Märtyrers ist der lichthaltigste Bildgegenstand, was im Vergleich mit dem Inkarnat des vor Bartholomäus sitzenden messerschleifenden Schergen besonders auffällig wird, dem eben dieser Eigenglanz fehlt.

Das Aufstrahlen des Leibes tritt in eine semantische Interferenz mit dem Sendelicht des Goldgrundes, die eine Transgression vom *lumen* zur *lux aeterna*, vom weltlichen zum himmlischen Existenzmodus beinhaltet und die Folter zum Martyrium verklärt. Dementspre-

chend ist der Heiligenschein, in welchem sich das innere Leuchten der zur Reinheit geläuterten Seele verbreitet, bereits mit dem Goldgrund verbunden.¹⁴

Von dieser Transsubstantiation ausgehend, erfahren auch die weltlichen, an der Wandlung beteiligten Gegenstände eine Verklärung: Das durch seine Maserung hervorgehobene Holz etabliert einen Bezug zum *lignum vitae* der Kreuzes, während unter dem Martertisch in dieser kargen Welt der vernichtenden Gewalt ein neuer «Paradiesgarten» gedeiht. Als «lebensspendender Quell» steht dort eine Schüssel Wasser. In ihr liegen die Schleifsteine, an denen die Schergen ihre Messer wetzen, die – letztlich von Bartholomäus' Glauben geführt – zu Instrumenten der Wandlung werden und daher ihrerseits von der Substanz des Goldgrundes sind.

Entgegenkommende und fliehende Perspektive Nach diesem längeren Blick auf das Bild Lochners kann für unseren Problemzusammenhang festgehalten werden, dass der Goldgrund vermittelt einer bildinternen Differenz eine überweltliche Realitätssphäre im Bild etabliert, die es erlaubt, eine Transgression vom irdischen ins himmlische Reich zu veranschaulichen. Damit kommt dem Goldgrund die genau umgekehrte Funktion des bildinternen Rahmens auf dem Porträt Botticellis zu: die Bildrealität wird nicht als illusionistische Erweiterung der Lebenswelt fokussiert, sondern das der Darstellbarkeit Jenseitige ins Bild hereingeholt. Dient die der Konzeption des Bildes als geöffnetes Fenster korrespondierende Zentralperspektive als Mittel der illusionistischen Herstellung einer Welt-Bild-Kontinuität, kann die mit der bildinternen Differenz des Goldgrundes gesetzte hierarchische Diskontinuität zweier distinkter, aber dennoch permeabler Sphären geradewegs als umgekehrte Perspektive gefasst werden, die vom Goldgrund des Bildes ausgehend in die Lebenswelt des Betrachters hineinragt.¹⁵

Inhaltlich zugespitzt führt die nach Maßgaben des leiblichen Sehens erfolgende Kontinuitätsbildung des neuzeitlichen Bildes zur Verabsolutierung der Welt, während die vom Goldgrund gesetzte, das geistige Sehen eröffnende Differenz die Welt auf das ihr Zugrundeliegende und über sie Hinausführende hin relativiert. Mit der perspektivischen Neuausrichtung geht jedoch zugleich eine die weltliche Verabsolutierung relativierende gegensätzliche Bewegungsausrichtung einher: Innerhalb des zentralperspektivischen Raums unterliegt das Dargestellte dem unerbittlichen Sog des Fluchtpunktes, der die Bildwelt und mit ihr den Betrachter in ein semantisches Nichts hineinzuziehen droht, weshalb die Zentralperspektive in künstlerischen Bildern auch so gut wie nie konsequent angewandt worden ist. Gegenüber der Leere des Fluchtpunktes, ist der Goldgrund anschaulicher Ausdruck der unermesslichen Fülle. Statt des Sogs in die verabsolutierte diesseitige Unendlichkeit hinein ereignet sich ein vom Bildjenseits ausgehendes ins Bilddiesseits hineinreichendes visuelles Entgegenkommen des innerweltlich physisch nicht greifbaren Über-Realen. Hierin liegt der adventliche Charakter des Goldgrundes.

Da der Fluchtpunkt mithin nicht, wie der Goldgrund, ein Ort möglicher semantischer Fülle ist, kann der Fluchtpunkt nicht als semantischer Fokus fungieren, aus dem sich der Sinn des Bildgefüges speist.

Die auf den Fluchtpunkt zielende Bewegung läuft in eine rein formale Leere hinein, die gegenüber der ontologischen Fülle des Goldgrundes nichts ist, was *mutatis mutandis* ebenso für die Luftperspektive gilt. Diese Leere kommt vorerst jedoch nicht zum Tragen, da die perspektivische Neubestimmung um einer auf das Diesseits fokussierten Semantik willen erfolgt ist, durch welche die formale Leere vom Diesseits her in eine Fülle überführt werden soll. Hinsichtlich des Protagonisten der semantischen Fülle bedeutet dies, dass Christus nicht mehr primär auf seine transzendente Wesenheit bezogen zur Darstellung kommt, wie dies beim Goldgrundbild der Fall ist, sondern in seinem Mensch-Sein erscheint und damit – im Modus des Bildes – ganz diesseitig gegenwärtig wird.

Um dieser <unmittelbaren> Diesseitigkeit willen, darf das Bild – wie von Alberti gefordert – keine kategoriale Differenz zwischen irdischer und himmlischer Realitätssphäre aufweisen. Die mit dem Gold gesetzte bildinterne Differenz muss in eine dem Bild externe Differenz überführt werden. Damit erfüllt das Gold – wie Alberti hervorhebt – nunmehr einzig eine das Bild rahmende Schmuckfunktion, die das Bild zwar glanzvoll nobilitiert, selbst aber nicht an der Formierung des Bildsinns teilhat, da das Gold nun kategorial vom Bild unterschieden ist. Infolge dieser Depotenzierung des Goldes wird der Goldgrund – bis in die Gegenwart hinein – als <bloße Dekoration> aufgefasst.¹⁶ Aber selbst in Albertis Ablehnung der bildinternen Verwendung des Goldes wird *ex negativo* die semantische Dimension des Goldes deutlich, welches die Künstler – Alberti zufolge – deshalb verwendeten, da es dem Dargestellten *maestá* verleihe.¹⁷

Halten wir an dieser Stelle als Zwischenfazit fest, dass mit dem jenseitsorientierten Goldgrundbild und der am Paradigma des geöffneten Fensters ausgerichteten diesseitsbezogenen Darstellung zwei Bildkonzeptionen vorliegen, die sich formal wechselseitig ausschließen, indem das mittelalterliche Bild durch das Gold eine bildinterne Differenz zwei verschiedener Realitätssphären etabliert, bzw. diese Differenz, wenn das Bild ganz durch die Sphäre des Goldgrundes bestimmt wird, auf das Verhältnis der Bildrealität zur Lebenswelt des Betrachters überträgt, während das neuzeitliche Bild gerade auf eine Kontinuitätsbildung zwischen der lebensweltlichen Spähe und der Bildrealität abzielt. Diese formale Negation beinhaltet aber keineswegs eine Negation des Gehalts. Während sich das Göttliche in der überkommenden Bildlichkeit vom Jenseitigen her ins Diesseits hinein vorwölbt, erscheint dieses innerhalb der neuen Bildlichkeit als unmittelbar immanent gegenwärtig. Der Gehalt wird im jeweils anderen formalen Modus mithin auf eine je anders pointierte Art und Weise zur Darstellung gebracht. Dass mit dieser Neusetzung zugleich inhaltliche Brüche gravierender Art einhergehen können, ist dabei unbenommen. Und dennoch ist der als solcher unangetastete Gehalt und nicht die Form das Primäre, was durch die auch über den Paradigmenwechsel hinweg virulent bleibende Verwendung des Goldgrundes bestätigt wird, wie sie uns bereits bei Hans Baldung Grien begegnet ist.

Um den gegebenen semantischen Zusammenhang zwischen alter und neuer Bildform stärker zu profilieren, wenden wir uns erneut Botticellis Porträt zu, um dadurch endgültig den Einsatzort des <Falten-

Musters» zu bestimmen, welches ein ganz entscheidendes Mittel darstellt, den Gehalt der alten Bildform – trotz des formalen Bruchs – auf *formale* Weise in die neue Bildform zu transferieren.

Der Goldgrund vor dem geöffneten Fenster Betrachten wir vor dem Hintergrund der formalen Ausschließlichkeit Botticellis Porträt, sind wir mit der auffälligen Merkwürdigkeit konfrontiert, dass der Goldgrund hier zwar aus dem Bildraum des Porträtierten extrahiert, aber dennoch – als reales Bild im Bild – bildintern präsent ist, und das, obwohl sich Botticelli mit seinem Porträt dezidiert auf Albertis Konzeption des geöffneten Fensters bezieht. Hinzu kommt, dass das im 14. Jahrhundert, möglicherweise von dem Sienesen Bartolomeo Bulgarini angefertigte, etwa 10 cm messende Andachtsbild – Albertis Forderung entsprechend – in einen mit malerischen Mitteln dargestellten Goldrahmen implementiert ist, während das tatsächliche Gold des Goldgrundes weitgehend bis auf den Bolus abgeplatzt ist, wodurch die Distanz zwischen der obsoleten alten und der modernen Bildauffassung geradewegs betont wird.¹⁸ Dementsprechend sieht Hans Belting, der Alfred Scharf folgend den jungen Mann als Giovanni di Pierfrancesco de Medici identifiziert,¹⁹ hier Pierfrancesco wie er sich als Kunstsammler präsentiert. Das kleine Andachtsbild ist somit Zeugnis einer als überwundene Epoche historisierten Vergangenheit, auf die man sich einzig aus rein antiquarischem Interesse bezieht, was – Belting zufolge – selbst dann der Fall wäre, wenn es sich bei dem Heiligen um den Namenspatron des Porträtierten handelte.²⁰ Damit bleibt die ins Bild integrierte alte Bildform ein Fremdkörper, der eine bildinterne Differenz setzt, die im Gegensatz zur Differenz des Goldgrundes nicht bildintern vermittelt, sondern von Pierfrancesco ostentativ ausgestellt wird.

Die Abstoßungsbewegung zwischen den beiden Bildformen ist offensichtlich so stark, dass Roberto Longhi in dem mittelalterlichen Andachtsbild eine Negation des übergeordneten Renaissance-Porträts sah und daher von einer nachträglichen Einsetzung ausging, die vermutlich anstelle eines zerstörten Stuckreliefs getreten sei.²¹ Auf dieser Argumentationslinie basiert auch die Annahme David Alan Browns, dass sich an der Stelle des Heiligenbildes ein Spiegel befunden haben müsse, in welchem sich die Geliebte hätte spiegeln können, für die das Bild doch ganz offensichtlich bestimmt gewesen sei. Schließlich beziehe sich das Porträt eines jungen Mannes der Renaissance – wie könnte es auch anders sein – auf das Spiel von «*love and female beauty*», das zu den aristokratischen Ritualen der höfischen Liebe der Florentiner Kultur gehöre.²²

Nur wenn das Heiligenbild also entweder auf die Funktion, die antiquarische Kennerschaft des Porträtierten vorzuführen reduziert oder gleich gänzlich aus dem Bild entfernt wird, um an seiner Stelle ein Stuckrelief oder einen Spiegel einzusetzen, der Porträtierte sich also entweder als Sammler oder Geliebter präsentiert, erscheint die Renaissancewelt wohlgefügt. Dass es sich bei *dieser* Renaissance aber eher um einen Lustgarten handelt, den sich eine säkularisierte Phantasie, wie sie erst im späten 19. Jahrhundert als kulturdominierende Größe hervortreten wird, zurechtgemacht hat, braucht angesichts des Bildes – so möchte man zumindest meinen – kaum hervorgehoben

zu werden. Spricht doch das Bild hinsichtlich des Bezugs der neuen zur alten Bildform eine klare und unmissverständliche Sprache: Der im Dreiviertelporträt dargestellte junge Mann ist vor dem innerbildlichen Rahmen inmitten des Schwellenraums zum Bild diesesseits positioniert, wobei er, über die Balustrade hinausgreifend, die ästhetische Grenze durchbricht. Und eben dort, wo seine Gegenwärtigkeit die höchste Präsenz gewinnt, präsentiert er – eindringlich den Betrachter anblickend – ostentativ das Heiligenbild, ganz so wie auf dem wohl zuvor entstandenen, in den Uffizien ausgestellten Porträt Botticellis der junge Mann die Medaille mit dem Konterfei Cosimo de Medicis. Daher ist das mittelalterliche Bild weit mehr als ein Ausweis antiquarischer Kennerschaft. Das derart an der Schwelle zur bilddiesseitigen Lebenswelt hin vorgewiesene Gemälde gehört unmittelbar zur Selbstpräsentation des Porträtierten. Dabei speist sich der auf den Betrachter gerichtete Blick aus dem Präsentationsgestus, so dass sich der Porträtierte auch durch das Heiligenbildnis selbst darstellt, dem auf diese Weise eine konstitutive Bedeutung für das Selbstverständnis des Porträtierten zukommt. Damit kehrt sich die Hierarchie der Bilder aber geradewegs um: Das Andachtsbild wird tatsächlich zu einer Art Spiegel, in dem aber weder die Geliebte noch das äußere Abbild des Porträtierten aufscheint, sondern sein urbildliches *alter ego*, dem es als Vorbild nachzustreben gilt, was eben dadurch verstärkt werden würde, wenn es sich tatsächlich um den Namenspatron des Porträtierten handelte.²³

Trotz der kategorialen Differenz der hier bildintern als externe Größen gegenübergestellten Bildformen aktiviert das Heiligenbild vor dem Hintergrund des dennoch gegebenen inneren semantischen Bezugsverhältnisses die ästhetische Grenze des übergeordneten Porträts. Durch das Heiligenbild wird es auf eine andere Realitätsebene hin geöffnet, auf die der Porträtierte – wie er durch seinen Blick dem Betrachter mitteilt – ausgerichtet ist. Seine vor dem dunklen Bildmilieu hell um das Heiligenbild aufleuchtenden Hände tasten sich über die innere Kehlung des Bildrahmens gleichsam an den Heiligen heran, wobei der Mittelfinger der oberen Hand den goldenen Bildraum berührt. Letztlich aus dieser Berührung speist sich der den Porträtierten erhebende, entschlossene Ernst seines gesammelten Gesichtsausdrucks. Darüber hinaus verbinden sich die Grau- und Blautöne der Bekleidung und Einrahmung des Porträtierten mit den Gewandfarben des Heiligen, der sich seinerseits – farblich wie formal – in die fensterähnliche Rahmung einfügt.

Ein Spiel wechselseitiger Bezüge, das sich auf immer sublimere Weise zusehends verdichtet. So tendiert das Gesicht des jungen Mannes mehr zur En-face-Haltung als der Oberkörper, durch dessen Drehung ins Bild hinein er dem Heiligenbild Raum gewährt. Beinhaltet die im geradeaus gerichteten Blick kulminierende Achsenverschiebung eine Hinwendung zum Betrachter, ist diese Hinwendung semantisch von der Angleichung an die Haltung des Heiligen getragen. Im Gegenzug blickt der Heilige in Richtung der hoch oben links im Bildjenseits gelegenen Quelle des diesseitigen Beleuchtungslichtes, wodurch er *seine* Realitätssphäre mit derjenigen des Porträtierten verbindet. Der eigentliche Dialog findet folglich nicht zwischen dem Porträ-

tierten und dem Betrachter statt, sondern vollzieht sich innerbildlich, wobei diese Zwiesprache zugleich zur Selbstpräsentation des Porträtierten gehört.

Die formale Ausschließlichkeit zwischen alter und neuer Bildform wird durch das Porträt Botticellis auf besonders markante Weise vor Augen geführt, da die alte Bildform nur als Bild im Bild mit der neuen Bildform zusammengebracht werden kann. Trotz der dadurch gegebenen Differenz, die sich aufgrund der formalen Distanziertheit im Gegensatz zur Differenz des Goldgrundbildes nicht innerbildlich überbrücken lässt, sind beide Bildformen auf eine für den Bildsinn konstitutive Weise semantisch miteinander verzahnt. Die Integration des Heiligenbildes in das Gemälde läuft damit weder einem vermeintlich ursprünglichen Bildkonzept zuwider noch sprengt es die Bildeinheit von innen her auf, vielmehr stellt es den Horizont der Selbstpräsentation des Porträtierten überhaupt erst her.

Selbst am Beispiel des Porträts zeigt sich, dass die neuzeitliche Bildform auf formaler Ebene zwar einen radikalen Bruch mit dem mittelalterlichen Bild bedeutete, hinsichtlich des Gehalts aber vielmehr von einem Umbau der Bildlichkeit gesprochen werden muss, die den Gehalt auf neue Weise fasst, was freilich zu signifikanten inhaltlichen Verschiebung führen kann, da der Umbau zunächst einen Verlust an semantischem Rückhalt bedeutet, den es erneut zu sichern gilt.

Um diese kompensatorische Dimension genauer zu markieren, besinnen wir uns auf die <Entwicklungslogik> der Gattung. Zunächst erhielt der Stifter Einzug ins Sakralbild. Damit ihm dies als profane Person überhaupt möglich wurde, musste der Goldgrund aus dem Bild weichen. Dies schuf wiederum die Voraussetzung dafür, der Profanperson eine Bildgattung zukommen zu lassen, in welche Botticelli das Heiligenbild reintegriert, um eben jenen semantischen Horizont ins Porträt hereinzuholen, der nicht mehr genuin in der neu etablierten Gattung enthalten ist.²⁴ Üblicherweise wird die zuvor den Heiligen vorbehaltene Bildgattung des Porträts durch die bekannten Vanitasformeln wie Totenschädel, Sanduhr oder welkenden Blumen legitimiert, durch welche die sakrale Dimension ins Porträt zurückgeholt und das entstandene semantische Vakuum gefüllt wird.

Wenn aber selbst dort, wo sich genuin profane Bildformen etablieren, die einen vermeintlich revolutionären Bruch zur überkommenen Bildlichkeit doch auf besonders deutliche Weise markieren müssten, Bezüge zum semantischen Gehalt der alten Bildformen geknüpft werden, die für den Sinn der neuen Bilder von entscheidender Bedeutung sind, um wie viel tiefgreifender muss dann der semantische Bezug des neuen zum überkommenen Sakralbild sein. Hier musste sich der mit der Neuorientierung des Bildes einhergehende Verlust an semantischem Rückhalt, der zuvor durch den Goldgrund *per se* gegeben war, umso frappierender auswirken. Schließlich läuft die nach Maßgaben des Bilddiesseits neu formierte Bildrealität Gefahr, in die Immanenz umzuschlagen und damit die transzendente Dimension zu verlieren. Eine Gefahr, die auch dann nicht automatisch gebannt ist, wenn heilige Personen dargestellt werden, die die Sakralität durch sich selbst verbürgen. Denn auch hier droht eine Ununterscheidbarkeit zum Profanen, die auf Christus bezogen bedeutete, dass der Gott-

Mensch ganz auf das Menschliche reduziert werden würde, während die auf das Bilddiesseits hin ausgerichtete Neuformierung der Bildrealität doch gerade darauf zielt, in der menschlichen Gegenwärtigkeit Christi seine Göttlichkeit auf eine unmittelbarere und intensiviere Weise neu zugänglich werden zu lassen. Im Barock wurde die Spannung zwischen profaner und göttlicher Sphäre durch Mittel wie die Vertikalausrichtung der Szenen und Formate, die dramatische Lichtregie und die sichtbare Manifestation des Numinosen in Wolkengebilden und aufwehendes Draperien formal neu hervorgehoben. Doch wie kann das Sakrale innerhalb der Horizontalität des geöffneten Fensters gesichert werden? Wie lässt sich *lux* einzig durch *lumen* ausdrücken, wie *heaven* im Modus des *sky* veranschaulichen?



Abb. 5 Konrad Witz, *Esther vor Ahasver* aus dem *Heilsspiegelaltar*, um 1435, 85,5 × 79,5 cm. Basel, Kunstmuseum.

Mit dieser Frage in Verbindung mit dem zuvor erarbeiteten Tatbestand des subkutanen semantischen Rückbezugs der neuen auf die alte Bildform, haben wir exakt den Einsatzort des «Falten-Musters» lokalisiert: Das «Falten-Muster» ermöglicht es, beim Übergang der mittelalterlichen zur neuzeitlichen Bildlichkeit das Bild *von innen her* umzubauen und die Semantik des Goldgrundes auf modifizierte Weise ins neuzeitliche Bild zu transferieren. Dies erfolgt durch eine Textilisierung des gemusterten Goldgrundes, bei der die transzendente Dimension in die räumlichen Faltenstrukturen eingespeist wird, so dass sie sich fortan im Modus der Faltensprache artikuliert. Daraus folgt jedoch weder, dass nach der Textilisierung des Goldgrundes *alle* Faltdarstellungen eine sakrale Semantik aufweisen würden noch, dass vor diesem Transformationsprozess Falten keinerlei transzendente Dimension

gehabt hätten. Ganz im Gegenteil, gerade aufgrund ihrer bereits etablierten Semantik war es überhaupt erst möglich, den gemusterten Goldgrund einzufalten. Das gleiche gilt für das Textil, das ebenfalls nicht erst mit der Textilisierung des Goldgrundes seinen sakralen Gehalt erlangt hat. Vielmehr war auch die Sakralität des Textils eine maßgebliche Voraussetzung für die Textilierung des Goldgrundes, die im Folgenden bis hin zur Überführung der Semantik des Goldgrundes in eine einzelne Falte exemplarisch aufgezeigt werden soll.

Vom Mustergrund zum Vorhang Weist der Goldgrund auf Konrad Witz' um 1435 entstandenem *Heilsspiegelaltar* durchweg eine Textilien affine Ornamentierung auf, wird der Goldgrund auf den im Kunstmuseum Basel aufbewahrten Tafeln *Antipater vor Julius Cäsar* und *Esther vor Ahasver* tatsächlich als Vorhang dargestellt (Abb. 5). Der Vorhang setzt ein räumliches Dahinter, so dass die optische Differenz zweier verschiedener Ebenen in den Goldgrund eingezogen wird, wobei diese dennoch zusammenfallen, da beiden Ebenen innerhalb desselben <extensionslosen Raumes> angesiedelt sind und damit ein und denselben Goldgrund bilden. Der als Vorhang dargestellte Goldgrund wird überhaupt erst durch die Vorhangstange als solcher auffällig. Die gegenstandslose Substantialität des Goldgrundes vermag eben keine für das Textil charakteristische Falten aufzuwerfen. Daher evoziert Witz die Eigenmaterialität des Vorhangs nicht durch raumgenerierende Faltenbildungen, sondern anhand der zwischen den einzelnen Ringen bildparallel geführten <Falten>-Schwünge.

Konrad Witz' Textilisierung verleiht dem Goldgrund Gegenständlichkeit, ohne dass dadurch die mit dem Goldgrund gesetzte bildinterne Differenz aufgehoben worden wäre und der Goldgrund seine Kapazität, den der diesseitigen Szenerie jenseitigen Bereich zu veranschaulichen, verlieren würde, auch wenn damit freilich die Gefahr der Differenzauflösung akut wird. Durch die textile Vergegenständlichung aktiviert Witz den Goldgrund als ein auf die irdische Szenerie bezogenes erzählerisches Mittel: Den Raum zwischen Esther und Ahasver füllt eine opulente Volute aus, die der Hand Ahasvers zu entwachsen scheint, in welcher der persische König grazil das Zepter hält, mit dem er seine jüdische Gattin in einer Art Segensgestus berührt. Esther hatte Ahasver um die Errettung der Juden gebeten, die durch einen Erlass des Großwesirs Haman getötet werden sollten. Esther aber fand – wie berichtet wird – Gnade in Ahasvers Augen (Est 5,2). Als alttestamentarischer Antitypus präfiguriert die wirkmächtige Geste des wohlwollend lächelnden Ahasver die von Liebe getragene Gnadenwirkung des Pantokrators Christus. Eine Wirkung, deren heilgeschichtliche Dimension in der transzendenten Sphäre des Goldgrundes durch die Esther und Ahasver miteinander verbindende Volute zur Darstellung kommt. Auch der Reichsapfel scheint zum Muster des Goldgrundes zu gehören, obwohl dieser Ahasvers rechten Arm überschneidet, der sich zwischen Herrschaftsinsignie und Goldgrund befindet. Auf diese Weise wird die Transzendenz des Goldgrundes ins szenische Diesseits hereingeholt, wie wir es bereits bei Stefan Lochners *Häutung des Hl. Bartholomeus* beobachtet hatten.

Auf der Ebene realer Bildgegenständlichkeit wird die in der Gnadenwirkung kulminierende liebende Verbundenheit durch die Berüh-

rung der unmittelbar an den Goldgrund herangerückten Kissen auf der Thronbank veranschaulicht, deren Farbinversion das Gegenüber auf der je anderen Seite gegenwärtig werden lässt und die Berührung der Gewänder wiederaufnimmt. Ahasvers königlicher Purpurmantel legt sich – den Segensgestus des Zepters paraphrasierend – auf Esthers Gewand, wobei sich die goldgesäumten Falten in die Falten von Esthers Kleid hinein verlängern, um auch auf der Ebene der Faltenbildung die erfolgende Gnadenwirkung und die innere Verbundenheit zu veranschaulichen.

Durch die Textilisierung des Goldgrundes ist eine intensive Bezüglichkeit zwischen den differenten ornamentalen Bildsprachen ‹Muster› und ‹Falte› eröffnet, wobei beim Goldgrund die Schwünge am oberen Rand und die Verläufe der ornamentalen Formen eine Art Proto-Faltenbildung erzeugen, während die Gewandfaltenfigurationen eine ihnen eigene Musterbildung aufweisen. Und dennoch handelt es sich beim faltenaffinen Muster des Goldgrundes und den musterförmigen Faltenwürfen um konträre, durch die qua Goldgrund gesetzte bildinterne Differenz auf Distanz gehaltene Darstellungsmodi, deren oppositionellen formalen Eigenheiten in der Einleitung dieses Bandes näher charakterisiert wurden.

Durch die mit der Textilisierung gegebene Partizipation des Goldgrundes am Faltenförmigen kommt es jedoch zu einer sich inhaltlich auswirkenden verstärkten Permeabilität. Die Textilisierung des (ornamentierten) Goldgrundes erlaubt seine formale Konkretisierung auf die dargestellte Szenerie hin. Dies hat zur Folge, dass auf der Ebene des Bildgehaltes das irdische *lumen* noch weit mehr vom himmlischen *lux* durchdrungen wird als dies bei Stefan Lochners *Martyrium des Hl. Bartholomäus* der Fall ist. Die große Volute ist eine vom Protagonisten mitgetragene heilsgeschichtliche Gnadenwirkung, in der sich die vom jenseitigen Bereich her eröffnete Permeabilität zwischen diesseitiger und jenseitiger Sphäre offenbart. Damit greift der Goldgrund als Wirk-Pol einer umgekehrten Perspektive in den szenischen Zusammenhang ein und veranschaulicht in der vom *lux* getragenen Gnadenwirkung die Vorwegnahme der Zeit der Gnade innerhalb der alttestamentarischen Zeit des Gesetzes. Aus diesem Grund verhüllt der Goldgrund-Vorhang nicht etwas hinter ihm Liegendes, wie der Tempelvorhang das Allerheiligste verbirgt, vielmehr wird er zum Ausdruck der Permeabilität, indem er die in der Welt wirkende göttliche Gnade enthüllt.

Ist die mit der Aufhebung der bildinternen Differenz einhergehende neuzeitliche Umorientierung der Bildrealität auf das Bilddiesseits hin vom Willen zu einer neuen Unmittelbarkeit getragen, entspricht Witz' Textilisierung des Goldgrundes eben dieser Intention, auch wenn die bildinterne Differenz als solche intakt bleibt. Und dennoch ist damit ein wesentlicher Schritt der Überführung des (ornamentierten) Goldgrundes in den Faltenraum getan.

Der Vorhang als Goldgrund Eine weitergehende Textilisierung des Goldgrundes, durch die der Goldgrund tatsächlich zu einem diesseitig realen Textil wird, findet sich auf den Außenseiten von Stefan Lochners gegen 1445 entstandenem Kölner *Dreikönigsaltar* (Abb. 6). Ist bei Witz die Vorhangstange Teil des Goldgrundes, gehört diese bei Loch-

ner zur innerweltlichen Bildgegenständlichkeit. Damit wird der an der Vorhangstange befestigte Goldgrund als ein die Szene hinterfangendes Textil bestimmt.²⁵ Die damit vollzogene Profanisierung des Goldgrundes hat zugleich einen Sakralisierungseffekt: Indem der Goldbrokatvorhang als Goldgrund erscheint, absorbiert er seine Semantik, die er zugleich nach außen abstrahlt, was eine Sakralisierung der Bildgegenstände bewirkt, die ihrerseits das *lux* des Goldgrundes in den szenischen Raum hineinragen. So nimmt beispielsweise die Stickerei des auf der Bank hinter Maria liegenden Sitzkissens das Muster des Goldgrundes auf. Dabei ist das Gold allerdings in seinem Eigenleuchten zurückgenommen. Auf fein nuancierte Weise wird die Differenz zwischen bildjenseitiger und bilddiesseitiger Sphäre angezeigt, auch



Abb. 6 Stefan Lochner, Altar der Kölner Stadtpatrone, Alltagsseite, um 1445, 285 × 260 cm. Köln, Dom.

wenn der Gehalt der Verkündigung – die Menschwerdung Gottes – die unmittelbare Verbundenheit beider Sphären herstellt, was wiederum durch den textilen Goldgrund zum Ausdruck kommt: Die untere Borte des Vorhangs weist die Gewandfarben des Erzengels Gabriel auf, während das Blau der oberen Bordüre und noch weit mehr der blaue Fond des textilen Goldgrundes farblich auf Marias Untergewand bezogen ist, so dass das mit dem Verkündigungsgeschehen verbundene, den ganzen Kosmos umfassende Ereignis der Menschwerdung Gottes auf der Ebene des Goldgrundes in den nach oben aufblühenden, sich dabei zugleich in voller Vitalität nach allen Seiten entfaltenden grazielen figurativen Dreiklängen des Musters anschaulich wird.

Durch die Inkarnation der aufgrund ihrer Reinheit aus der Menge der Menschen Herausgerufenen (Ekklesia) ist Gott kein *deus absconditus*, sondern diesseits des Goldgrundes gegenwärtig. Daher liegt das Geheimnis nicht in der Fülle des Goldgrundes verborgen, sondern

vor dem Goldgrund in Maria, die als Ekklesia in sich den Logos Gottes birgt. In diesem Sinne wird der nach Öffnung der Außenflügel auf der inneren Szene der Anbetung der heiligen drei Könige die ganze Welt durchstrahlende Goldgrund auf der die Gnadenzeit eröffnenden Verkündigungsszene in Marias Heiligenschein gegenwärtig. Der Quell des *lux* ist in ihrem Leib inkarniert. Ihre Haarpracht scheint regelrecht golden abzustrahlen, während das Weiß des lichtvollen Gewandes farblich mit der Taube des Heiligen Geistes verbunden ist. Im Weiß der Lilie tritt Marias Makellosigkeit abermals in Erscheinung, wobei die Vase über die Kante der Bank hinausgerückt ist. Gerade durch ihre Reinheit und die von ihr getragene Frucht ist sie in dieser Welt umso mehr gefährdet. Die Lilie wird aber zugleich vom Goldgrund gehalten, dessen florale Figurationen sie in der diesseitigen Sphäre zum Aufblühen bringt. Ein Bezug, der durch das dem Goldgrund affine Muster der Vase zusätzlich verstärkt wird. Die Permeabilität von diesseitiger und jenseitiger Sphäre findet sich abermals auch auf der Ebene des Lichtes: Das *lumen* der irdischen Sonne fällt von rechts durch den Türbogen ins Bild hinein und wird von Gabriels himmlischer Erscheinung und die wie in den Goldgrund eingebettet wirkenden, hell aufleuchtende Botschaft auf das *lux* hin purifiziert, so dass sich in Maria beide Lichtqualitäten bruchlos vereinigen.

Bei Lochner ist die vollendete Textilisierung des Goldgrundes mithin ebenfalls um einer den Gehalt erschließenden neuen Unmittelbarkeit willen erfolgt, die nun soweit geht, dass die diesseitige statt der jenseitigen Sphäre der primäre Bereich ist. Schließlich ist der Goldgrund durch seine Textilwerdung als realgegenständlicher Vorhang ganz in den diesseitigen Bereich eingegangen. Die bildinterne Differenz ist nunmehr einzig und auch nur auf äußerst relative Weise gegeben, indem der Vorhang die Semantik Goldgrundes innerhalb des neuzeitlichen differenzlosen Kontinuitätsraums freisetzt. Durch seine gänzliche Textilwerdung gewinnt der Goldgrund jedoch eine eigene Faltensprache, so dass er in sich Falte und Muster zu einem <Falten-Muster> vereint, beim dem beide Momente ins Gleichgewicht gesetzt sind.

Hatte Witz durch die Textilisierung des Goldgrundes das Muster szenisch aktiviert, wird diese Aktivierung nun zusätzlich um die den Raum zwischen Gabriel und Maria ausfüllende rhythmische Falten-dynamik bereichert. Dabei ist der textilgewordene Goldgrund durch die Falten-sprache noch weit mehr als bei Witz in die Semantik der dargestellten Szene integriert. So hat die einen eigenen Tiefenraum ausbildende Einfaltung hinter Gabriel, die das Verkündigungsgeschehen gleichsam eröffnet, auf der marianischen Seite eben dort eine Entsprechung, wo das aufgeschlagene Gebetsbuch von der Ankunft des Erlösers kündigt. Durch die vermittels der Falten des Goldgrundes gegebene neue Korrespondenz zwischen den zuvor formal getrennten differenten Bildordnungen werden die Einfaltungen des Vorhangs insbesondere von Marias Gewand aufgenommen, das in seiner weiten Auffächerung und der durch Faltenbildungen verlebendigten hervorgehobenen Leerstelle die reale Ankunft Christi antizipiert.

Damit ist bereits der Höhepunkt der im Faltenmuster des Gewandes kulminierenden *historia* des Bildes benannt: Nach dem ersten, in der Geste der Hand noch gegenwärtigen Erschrecken Marias über die

Erscheinung des Engels erfolgt ihre sich im Gewand ausdrückende bejahende Hinwendung. Es durchmisst nicht allein das ganze Bildfeld zu Gabriel hin, sondern greift durch die Überschneidung metaphorisch auf die andere Seite aus, während das Gewand des Erzengels – von seiner Ankunft zeugend – auf den Raumausgang hingeordnet ist. Die durch das Gewand artikulierte Hinwendung kulminiert in Marias Annahme der Überschattung durch den Heiligen Geist. Der leicht vorgewölbte Bauch und ihr nach innen gerichteter Blick zeugen davon, dass sie bereits vom entstehenden Gottmenschen erfüllt ist.²⁶

Die skizzierte *historia* des kosmischen Geschehens kommt aber ebenso auf der Ebene der ‹Falten-Muster› des Goldgrund-Vorhangs zur Darstellung: Folgt das unter der dominierenden, in sich zentrierten und



Abb. 7 Gentile Bellini, *Madonna mit Kind*, um 1480, 121,9 × 82,6 cm. London, National Gallery.

zugleich nach oben zugespitzten floralen Form schräg gestellte Blatt der Mitteilungsrichtung der englischen Botschaft, läuft die über der zentralen Form situierte, sich nach oben hochwölbende Blattform in die entgegengesetzte Richtung auf Gabriel zu, so dass hier die Dialogizität, aber auch das ihr unterliegende metaphysische Geschehen innerhalb der Musterordnung des textilisierten Goldgrundes anschaulich wird.

Der Goldgrund als Gewand Hatte Witz mit seiner Textilisierung des Goldgrundes den Goldgrund durch die damit ermöglichte heilsgeschichtliche Konkretion verzeitlicht, so hat ihn Lochner mit seiner

vollendeten Textilisierung zudem verräumlicht. Derart zu einem diesseitigen Bildgegenstand geworden, wird der damit einhergehenden Einebnung der für die Semantik des Sakralbildes relevanten innerbildlichen Differenz durch eine zunehmende Konspiration des textilisierten Goldgrundes mit den Gewandfalten entgegengewirkt. Auf Gentile Bellinis gegen 1480 entstandener Londoner *Madonna* ist dieses Zusammenwirken zur Koinzidenz zugespitzt (Abb. 7). Vor einer opulenten, aus verschiedenen Marmorsorten bestehenden Baldachinarchitektur thronend, ist Maria ganz in ein schweres Goldbrokatgewand gekleidet, das der Vorhangstange auf Lochners Kölner Verkündigung entnommen sein könnte. Maria ist in den textilisierten für den göttlichen *heaven* einstehenden Goldgrund gekleidet und damit als Himmelskönigin apostrophiert.²⁷ Entsprechend trägt sie eine gemmenverzierte Krone, die durch links und rechts auf den Wangen der Baldachinarchitektur platzierten Herrschaftsinsignien Christi ergänzt werden. Im Gegensatz zur tatsächlich goldenen Krone sind sie – wie von Alberti gefordert – mit gelber Farbe dargestellt. Gerade aufgrund der Verwendung des Gelb gehen die Insignien mit dem Blau des Himmels eine farbharmische Verbindung ein, die das ohnehin schon ‹Über-Blau› des natürlichen Himmels sakralisiert. Damit ist eine weitere für das Sakralbild äußerst relevante Möglichkeit angesprochen, innerhalb der Konzeption des Bildes als eines geöffneten Fensters die Semantik des Goldgrundes in den diesseitigen Darstellungsraum hineinzunehmen: Durch die Farbgestaltung selbst vermag das ohnehin ein transzendentes Potenzial aufweisende Blau des Himmels, den *sky* auf den *heaven* hin durchlässig zu machen. Sei es durch eine der Wirkung des Goldgrundes vergleichbare Intensivierung des Blaus, wie dies in den Giotto-Fresken der Arenakapelle der Fall ist und später als Effekt von Yves Klein aufgegriffen wird, oder durch eine den Himmel verklärende tonale Aufhellung des Blaus.²⁸ In beiden Fällen bedarf die zum ‹Über-Blau› naturalisierte Differenz des Goldgrundes, um überhaupt als solche auffällig zu werden, jedoch einer semantischen Perspektivierung von außen, oder die Landschaft muss – wie später bei Caspar David Friedrich – als solche einen visio-nären Charakter aufweisen.²⁹

Auch wenn auf den semantischen Zusammenhang zwischen dem Goldgrund und dem Blau des Himmels hier nur hingewiesen werden kann, ist dieser Hinweis dennoch wichtig, um die umfassende Bedeutung der Einkleidung Marias auf Bellinis Gemälde zu erfassen. So bezieht sich das die marianischen Farben komplettierende Blau der Innenseite des textilisierten Goldgrundes ebenso wie der textile Goldgrund selbst auf den kosmischen Aspekt der Himmelskönigin. Mit ihrem Jawort vermählt die Gottbegnadete Himmel und Erde miteinander. Durch ihre Vermittlung wird sie zur Braut des eigentlichen Vermittlers und Pantokrators Christi und damit zur Himmelskönigin.

Die kosmische Dimension der Vermittlung ist in der bereits die frühen christlichen Mosaiken bestimmenden Kombination von Blau und Gold enthalten, wie wir sie auch auf Lochners Verkündigung in der innigen Verschlingung auf dem textilisierten Goldgrund einerseits und in Marias blauem Untergewand und ihrem Heiligenschein andererseits vorfinden.³⁰

Bei Bellini ist Maria nicht allein vor dem bildjenseitigen Himmel des textilisierten Goldgrundes dargestellt, sondern in diesen eingekleidet und entsprechend als Himmelkönigin gekrönt. Die Semantik des Goldgrundes artikuliert sich hier in den geheimnisvollen Faltenräumen des Gewandes. In den textilisierten Goldgrund eingeborgen setzt Maria den inkarnierten Christus gleichsam aus sich heraus und umfängt ihn schutzmantelartig, wobei das himmlische Gewand zugleich einen Nischenraum bildet, vor dem sich Christus präsentiert.

Maria und insbesondere Christus sind aber nicht allein Höhepunkt der ornamentalen Inszenierung des Gewandes, auch der ornamentale architektonische Umraum ist ganz auf sie bezogen. Ihr gelbliches Inkarnat scheint in den tonal gebrochenen hellen Gelbbrauntönen der Baldachinarchitektur wieder auf. Dadurch wird der Thronsaal zum Wirkraum, der bildlich die Welt ganz ausfüllend *pars pro toto* für die Welt als solche einsteht.

Durch die Gewand-Werdung des Goldgrund-Vorhangs wird der Goldgrund nicht allein als Hintergrund in die szenische Bildwelt hinein geholt, sondern Teil der szenischen Darstellung. Und dennoch wird die einst durch den Goldgrund etablierte innerbildliche Differenz damit nicht gänzlich nivelliert. Sie bleibt vermittelt der geheimnisvollen Eigenräumlichkeit der Faltenfigurationen auf subkutane Weise intakt, so dass auch hier eine Sakralisierung der realgegenständlichen Erscheinungsweise erfolgt, vermittelt derer das übernatürliche Wesen zur Erscheinung kommt.

Der Goldgrund in der Teppichfalte Innerhalb des ornamentalen Raums auf Bellinis Bild wächst neben dem Goldgrund-Gewand auch dem Teppich eine besondere Bedeutung zu. Seine dominierenden Farben Blau und Rot setzen das marianische Gewand im Modus des Teppichs fort und tragen dadurch die Wirkkraft Marias Richtung Bildthisseits.

Ist der Teppich hier ein einzelner, zugleich auf Maria zuführender wie von ihr ausgehender, ornamental mit dem Goldgrund-Gewand verbundener Bildgegenstand, weisen die Gemälde Jan van Eycks regelrechte Teppichräume auf. Für die göttliche Ordo einstehend bestimmen sie zugleich die formale Struktur des Bildes, wodurch der Teppich ebenfalls als Substitut des Goldgrundes fungieren kann.³¹

Um abschließend dem Hervortreiben der in den Teppich übergegangenen Semantik des Goldgrundes gerade vermittelt einer Auffaltung des Teppichmusters nachzugehen, wenden wir uns Hans Holbeins 1528 entstandener sogenannter *Darmstädter Madonna* sowie ihrer etwa 100 Jahre später durch Bartholomäus Sarburgh angefertigten interpretierenden Kopie zu; jenen beiden Bildern, um die einst der Holbein-Streit entbrannt ist (Abb. 8, 9).³²

Der Teppich, auf dem die Madonna steht, wirft sich zu einer Verfaltung auf, die nach den Gesetzmäßigkeiten innerhalb des durch eine beinahe fotorealistische Konkretetheit bestimmten diesseitigen Raumgefüges unerklärlich ist. Aus diesem Grund wirkt das nahezu unscheinbare Detail – ist der Blick erst einmal darauf fokussiert – umso irritierender. Die für die Semantik des Bildes zentrale Stellung dieses Motivs verdeutlicht der auf die Verfaltung weisende Zeigegestus des nackten Kindes, in welchem sich die gesamte, von den Köpfen der linken Seite gebildete Achse in ihrer Abstiegsbewegung sammelt.

Ist die Verfaltung bei Holbein eine unerklärliche Perturbation, wird sie auf der Kopie zu einem innerweltlich plausiblen Phänomen entschärft (Abb. 10): Die Falte vollzieht sich als schön geschwungene, Hogarths *Line of Beauty* antizipierende Aufwölbung, während Holbein die Falte gerade als etwas visuell nicht Nachvollziehbares gestaltet, das das wohlgeordnete Muster des Teppichs auf eine nach Maßgaben der Logik des Musters irrationale Weise aufwühlt. Dieser Eindruck wird insbesondere durch das sich quer zur Fließbewegung der Falte stellende zweiarmige figürliche Mustermotiv bewirkt, das den Faltenraum zur Fläche aufspannt und im Verbund mit der eingefalteten unteren Bordüre ein nicht mit letzter Eindeutigkeit aufzulösendes Raum-Flächen-Verhältnis erzeugt. Demgegenüber wird eben jenes figürliche



Abb. 8 Hans Holbein d. J., *Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen*, sog. *«Darmstädter Madonna»*, 1528, 146,5 × 102 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum.

Motiv auf der Kopie dazu eingesetzt, mit seinen nunmehr ausgreifenden Armen die Faltenführung in ihrem linearen Verlauf zu plausibilisieren. Hinzu kommt, dass der Teppich bei Holbein über zwei Stufen hinab geführt ist, so dass er sich – der Schwerkraft folgend – an diese anschmiegen müsste, wie dies bei Bellini der Fall ist. Auf der Kopie hingegen sind die Stufen so gut wie nivelliert. Auf die oberste wurde offensichtlich ganz verzichtet, obwohl gerade ihre Kante bei Holbein den Fuß des älteren Jungen und denjenigen des nackten Kindes, das Gewand Mariens und das Kleid der jüngsten Tochter miteinander verbindet, wodurch die Kante den ästhetischen Schwellenraum zum

Bild diesesseits eröffnet. Innerhalb dieses semantisch hoch sensiblen Bereichs ist die Verfaltung, von der auf sie weisenden Hand abgesehen, der einzige sich artikulierende Bildgegenstand, was nochmals ihre Sonderstellung unterstreicht.

Auch wenn die Verfaltung bei Holbein nicht grundsätzlich gegen die Ordnung des Bildraums opponiert, reaktiviert sie als eine von der Positionierung hervorgehobene, nach Maßgaben des neuzeitlichen Bildraums nicht zu verrechnende Größe die bildinterne Differenz des Goldgrundes, die hier als «Falten-Muster» szenisch integriert ist: Die Faltenturbulenz ist eine Entäußerung der statuarisch dastehenden Maria. Die kannelurenartigen Falten ihres Gewandes knicken nach unten hin ab, um zusammenzulaufen und sich in der



Abb. 9 Bartholomäus Sarburgh, *Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen* nach Holbein, um 1635, 159 × 103 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

unter Marias Gewand hervortretenden Teppichfalte fortzusetzen, worauf das um Marias Hüfte gebundene, lang herabhängende Tuch zusätzlich verweist.

Wird die unerklärliche Verfaltung durch Maria verursacht, wird Maria durch die Verfaltung und die mit ihr artikulierte Differenz zum neuzeitlichen Bildraum zugleich auf ihre Heiligkeit hin perspektiviert. Nun erhält das – freilich gemalte – Gold der Ärmel und der Bügelkrone sein am verschwundenen Goldgrund partizipierendes semantisches Gewicht.³³ Die Konche wird zum hell aufstrahlenden Resonanzraum

ihrer königlichen Majestät, unter deren Schutz sich die Porträtierten begeben haben. Die Machtfülle dieses Schutzes führen die in einer opulenten architektonischen Geste in den Bildvordergrund ausgreifende Voluten vor Augen, die als architektonische Replik des Schutzmantels die Porträtierten baldachinartig überwölben, während die Voluten auf der Kopie zu Rudimenten verkümmert sind.³⁴

Im Rahmen der durch die Verfallung initiierten Neufokussierung der Bildrealität, erweist sich das wie ein Bruder von Jesus wirkende nackte Kind als Johannesknabe.³⁵ Damit erfolgt eine semantische Konkretion der Verfallung, die sich in ihrer Intensität kaum steigern lässt: Ist der nackte Junge nämlich der Johannesknabe, steht die Verfallung, auf die er weist, für Christus selbst. Dementsprechend



Abb. 10 Die Teppichfalte aus den Gemälden Holbeins und Sarburghs.

befindet sich die Verfallung einschließlich des Übergangs von Marias Gewand in die Teppichfalte unter der Hoheit von Jesus' Geste, mit der er den marianischen Schutz über die Familienmitglieder bestätigt und verstärkt. Letztlich bewirkt also Christus' Gestik die Raumturbulenz, auf die Johannes der Täufer verweist, so dass die Verfallung zu einem Meditationsgegenstand für das Geheimnis der Inkarnation wird. Entsprechend folgt der ältere Junge mit seinem Blick zwar dem Zeigegestus des Johannesknaben, fixiert die Verfallung jedoch nicht, sondern sieht – diese Im-Blick-behaltend – nach innen. Damit korrespondiert das Gesicht des Jungen mit demjenigen Marias, so dass Maria und Christus als aktive Kräfte der Inkarnation ihre Spiegelgruppe in Johannes und – möglicherweise – Jakobus finden, die vermittelt der Verfallung über die Inkarnation meditieren.³⁶ Auf der Kopie ist die Entsprechung zwischen dem älteren Jungen und Maria durch den Richtung Betrachter gewendeten Blick des älteren Jungen hingegen aufgehoben worden.

Die Verfallung, auf welche die Bildbezüge stets aufs Neue zulaufen, ist aber kein Meditationsgegenstand, der an die Stelle des Bildes treten und dieses ersetzen könnte. Sie ist vielmehr das Initial einer Mediation, das – analog zum Goldgrund – seine Funktion als Teil des Bildes

darin erfüllt, das leibliche Sehen – wie dies innerbildlich geschieht – in ein geistiges zu überführen, das dennoch auf das Bild und die Vielfalt seiner durch den Umschlagpunkt der Verfaltung neu perspektivierten Bezüge ausgerichtet bleibt. Damit ist das als Verfaltung in Erscheinung tretende Falten-Muster weder – wie auf der Kopie – ein Bildgegenstand unter anderen, noch der alleinige Fokus des Bildsinns. Und dennoch bildet die Verfaltung einen relevanten Verankerungspunkt des Bildsinns, indem sie die mit dem Goldgrund aus dem Bild entlassene bildinterne Differenz auf transformierte Weise als Faltenraum reaktiviert und dadurch den sakralen Gehalt des Bildes erschließt. Dabei aktiviert die Verfaltung zugleich die formale Polarität von Falte und Muster als eine empirisch nicht nachvollziehbare *coincidentia oppositorum*, die den innerweltlichen Erfahrungsraum zwar perturbiert, diesen aber keineswegs negiert, sondern – ganz im Gegenteil – die ihn tragende Ordnung anschaulich zugänglich werden lässt. Aus der zu einem Sowohl-als-auch zusammengeführten formalen Opposition von Falte und Muster, wie sie mit der bei Witz beobachteten ersten Textilisierung des Goldgrundes gegeben ist, speist sich die besondere semantische Valenz des gleichermaßen kontrahierend wie expansiven, pluralen wie singulären, statischen wie dynamischen, immateriellen wie materiellen und selbstreferentiellen wie referentiellen Falten-Musters, das aufgrund dieser *coincidentia oppositorum* zum Mittel der Transformation des Sakralbildes werden konnte, durch das auch nach dieser Transformation die für das Sakralbild maßgebliche bildinterne Differenz innerhalb des kontinuierlichen neuzeitlichen Bildraums virulent blieb.

1 Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, S. 225. 2 Ebd., S. 291. 3 Gottfried Haupt, *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters*; Dresden, Dittert, 1941, S. 118–129, Iris Wenderholm, «Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrundes»; in: *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, hg. v. Stefan Weppelmann; Berlin u.a., DuMont, 2005; Ausstellung: Berlin, Gemäldegalerie, 4.11.2005–26.2.2006, S. 100–113, S. 101–102; Elisabeth von Erdmann, «Der Blick Gottes. Licht und Farbgebung der russischen Ikonen»; in: *Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik*, hg. v. Ingrid Bennewitz und Andrea Schindler; Berlin, Akademie-Verlag, 2011, S. 711–726, S. 720. 4 Lorenz Dittmann bemerkt, dass sich durch die musterförmigen Punzierungen das Gold ab dem 13. Jahrhundert bildintern immer weiter von der Farbwelt trennt (Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung in der europäischen Malerei. Ein Handbuch*; Köln u. a., Böhlau, 2010, S. 15), wodurch die vermittels des Goldgrundes etablierte Differenz zusätzlich forciert wird. 5 Zum Status des Goldrahmens siehe José Ortega y Gasset, «Meditation über den Rahmen»; in: ders., *Über die Liebe. Meditationen*, hg. v. Helene Weyl; Stuttgart/Berlin, Deutsche Verlagsanstalt, 1935, S. 67–80, zu seiner doppelten Struktur als bildinterner Rahmung und bildexternem Rahmen siehe Georg Simmel, «Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch»; in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela und Otthein Rammstedt; Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, S. 101–108. 6 Die kunstwissenschaftliche Forschung zum Goldgrund steckt nach wie vor in den Kinderschuhen. Der Goldgrund findet zwar allorten kursorische Erwähnungen, aber nur selten eine eingehendere Betrachtung. Grundlegend sind: Josef Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*; Wien, Manuskript, 1932, und Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*; Berlin, Gebrüder Mann, 1954. Siehe auch Haupt 1941 (wie Anm. 3), Wolfgang Braunfels, *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*; Mittenwald, Mäander, 1979; Ellen J. Beer, «Marginalien zum Thema Goldgrund»; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1983, Nr. 46/ 3, S. 271–286; Christian Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*; Regensburg, Schnell und Steiner, 2003 und

Wenderholm 2006 (wie Anm. 3). Peter Cornelius Claussen hingegen sieht die Erforschung des Goldgrundes offensichtlich als ein von vorneherein verfehltes Unterfangen an. In einem vierseitigen Artikel versucht der Autor – was seiner Ansicht nach jedoch einem Kampf gegen Windmühlen gleicht – mit dem angeblichen «Mythos Goldgrund» aufzuräumen. Schließlich sei das «Gold als Feldfüllung des Bildgrundes im Mittelalter nur als schön, kostbar und angemessen angesehen [worden]» (Peter Cornelius Claussen, «Goldgrund»; in: *Kritische Berichte*, 2007, Nr. 3, S. 64–67, hier S. 66). Ohne auch nur eine Belegstelle für diesen nach der Vorstellung des Autors ganz allgemein geläufigen Sachverhalt anzuführen, scheint die Angelegenheit des Goldgrundes für Claussen damit erledigt zu sein und ihn auch gänzlich von der Nachfrage zu suspendieren, was denn «schön», «kostbar» und «angemessen» gerade im Mittelalter bedeutet hat. 7 Schöne 1954 (wie Anm. 6), S. 56. 8 Zur Unterscheidung zwischen *lumen* und *lux* siehe Clemens Baeumker, *Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*; Münster, Aschendorff, 1908, S. 357–503, und Markus Riedenauer, «Wesen und Wirkung des Lichts bei Bonaventura»; in: Bennewitz 2011 (wie Anm. 3), S. 855–868. Dort finden sich weitere Verweise auf die umfassende Literatur zu diesem Thema. 9 Platon, *Politeia*, 7. Buch, 106 a–b. 10 Für diesen Zusammenhang von Differenz und Partizipation vgl. Schöne 1954 (wie Anm. 6), S. 55–81. 11 Die Erschließung der Bildlichkeit als einer metaphorischen Analogie versuche ich künftig an anderer Stelle theoretisch fruchtbar zu machen. 12 Zur Rekonstruktion des *Heilsspiegelaltars* siehe Konrad Witz, hg. v. Bodo Brinkmann; Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, S. 6–109; Ausstellung: Basel, Kunstmuseum, 6.3.–3.7.2011. 13 Auf diese für die Semantik des Goldgrundes signifikanten Details hat bereits Wolfgang Schöne hingewiesen (Schöne 1954 (wie Anm. 6), S. 96–98). Christian Hecht zieht daraus allerdings die Schlussfolgerung, dass der Goldgrund kein Hintergrund sei und folglich auch nicht zum Bild, sondern zum Rahmen gehöre, was der Autor dann offensichtlich zu einer generellen, den Goldgrund als solchen betreffenden These erweitert (Hecht 2003 (wie Anm. 6), S. 149–150). 14 Im Heiligenschein ist das Gold eindeutig als Darstellung des göttlichen Lichtes bestimmt. Der Heilige bedarf keiner Läuterung mehr und wird direkt in den Himmel entrückt, ohne die Purifikation des Fegefeuers erleiden zu müssen. In dieser Hinsicht steht das Gold für die zur geistigen Substanz geläuterte Materie ein, worin der Sinn des alchemistischen Umwandlungsprozesses liegt. Siehe dazu Julius Evola, *Die hermetische Tradition. Von der alchemistischen Umwandlung der Metalle und des Menschen in Gold*; Interlaken, Ansata, 1989. Über die Genealogie des Heiligenscheins informiert Adolf Krücke, *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*; Straßburg, Universitätsdruckerei, 1905, über seine Wandlung bis zum Barock: Hecht 2003 (wie Anm. 6). Zum göttlichen Aufleuchten siehe Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*; München, Fink, 2007, S. 210–216. 15 Zur Konzeption der «umgekehrten Perspektive» siehe Pawel Florenski, *Raum und Zeit*, hg. v. Olga Radetzka und Ulrich Werner; Berlin, Kontext, 1997. 16 Claussen 2007 (wie Anm. 6), S. 66. 17 Alberti 2000 (wie Anm. 1), S. 291, Wenderholm 2006 (wie Anm. 3), S. 107. 18 Zur Einordnung des Andachtsbildes siehe Robin Stapelford, «Botticelli's Portrait of a Young Man Holding a Trecento Medaillon»; in: *The Burlington Magazine*, 1987, Nr. 129, S. 428–436. 19 Alfred Scharf, *A Catalogue of Pictures and Drawings from the Collection of Sir Thomas Merton*; London, Chiswick, 1950, S. 14. 20 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*; München, Beck, 1990, S. 471. 21 Die Implementierung eines älteren Andachtsbildes sei, so Longhi, ein «antistorico nonsense» (*Virtue and Beauty. Leonardos Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, hg. v. David Alan Brown; Washington, National Gallery of Art, 2001; Ausstellung: Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001–6.1.2002, S. 178). 22 Ebd., S. 178. Auch im Katalog der jüngsten Botticelli-Ausstellung wird die These des Fremdkörpers übernommen (*Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht*, hg. v. Andreas Schumacher; Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, S. 200; Ausstellung: Frankfurt a. M., Städel, 13.11.2009–28.2.2010). 23 Ein eben solches Verhältnis der Nachfolge arbeitet Damian Dombrowski anhand von Botticellis in den Uffizien hängenden Porträts *Mann mit Medaille* heraus (Damian Dombrowski, ««Terrae praesens non abest ab aethere». Botticellis «Mann mit Medaille» als Beitrag zum Menschenbild des Quattrocento»; in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 2004, Nr. 38, S. 35–76, insb. S. 48). 24 Zur Entstehungsgeschichte des Porträts siehe Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*; München, Hirmer, 2002. 25 Zu den Stoffdarstellungen Lochners siehe Anke Koch, «Seidenstoffdarstellungen auf den Altären Stefan Lochners»; in: *Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung*, hg. v. Günter Zehnder; Köln, Locher, 1993, S. 149–156; Ausstellung: Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 3.12.1993–27.2.1994. 26 Zu den einzelnen «dramatischen Akten» der Verkündigung siehe Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*; Frankfurt a. M. u. a., Athenäum, 1987, S. 65–73. 27 Die auf Maria bezogene kosmische Bedeutung des Textils legt Robert

Eisler dar (Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes*, 2 Bde.; München, Beck, 1910, S. 85–86). 28 Wilhelm Hausenstein, *Giotto*; Berlin, Propyläen, 1922, S. 261–262. 29 Martin Kirves, «Visionäre Erkenntnis. Caspar David Friedrichs Konkretionen des Unsichtbaren»; in: *Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit um 1800*, hg. v. Jürgen Kaufmann, Martin Kirves und Dirk Uhlmann; München, Fink, 2014, S. 193–226. 30 Zur Übergänglichkeit der symbolischen Valenz des Blaus in diejenige des Goldes vgl. Haupt 1941 (wie Anm. 6), S. 106. 31 Zu Jan van Eycks Strukturierungen des Bildes durch die Ornamentik des Teppichs siehe Vera Beyer, «Unding Ornament? Abgebildete Vorhänge zwischen Ornament und Figur in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts»; in: *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hg. v. Vera Beyer und Christian Spies; München, Fink, 2012, S. 27–56. 32 Über den Holbeinstreit informiert Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*; München, Fink, 2013. 33 Für den Zusammenhang von Marias Bügelkrone mit der Tradition der Schauheiligtümer siehe Nikolaus Meier, «Die Krone der Maria. Eine politisch-theologische Deutung von Bürgermeister Meyers Schaufrömmigkeit»; in: Brinkmann 2004 (wie Anm. 32) S. 97–109. 34 Max Imdahl, der die Teppichfalte eigens in den Blick nimmt und auf Maria bezieht, deutet diese im Sinne eines realen Handlungsvollzugs. Sie sei durch das Sich-Erheben der zuvor sitzenden Maria verursacht worden, weshalb das Bild nicht allein als Andachts-, sondern auch als Ereignisbild anzusprechen sei (Max Imdahl, «Hans Holbeins <Darmstädter Madonna> – Andachtsbild und Ereignisbild»; in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk*, hrsg. v. ders.; Köln, DuMont, 1986, S. 9–39, insb. S. 24–25). 35 *Hans Holbein der Jüngere. Die Jahre in Basel 1515–1532*; München u. a., Prestel, 2006, S. 338; Ausstellung: Basel, Kunstmuseum, 1. 4.–2. 7. 2006. 36 Ebd., S. 338.

