

Peter Cornelius Claussen

### **Goldgrund**

Lange hat er die frischfröhliche Ideologie des Fortschritts in der Kunst hinterlegt: der Goldgrund.<sup>1</sup> Paradoxe Weise verdunkelt sein Glanz noch heute das Mittelalter und lässt die Neuzeit als seine «Überwinderin» erstrahlen.<sup>2</sup> Umgekehrt weckte und weckt er nicht nur bei Verächtern der Neuzeit Sehnsucht nach einer Vergangenheit, die zwischen Gott und Menschen nichts als diese dünne glänzende Membran zu stellen scheint.<sup>3</sup> Die Vorstellung vom Goldgrund als Zeichen für Weltabgekehrtheit, Transzendenz oder fromme Beschränktheit gehört zu einem ganzen Bündel von Romantizismen einer Mittelalterkonstruk-

tion, welche die Moderne gepflegt, die ideologiekritische Wissenschaft vergeblich entlarvt und die Postmoderne auf ihre Weise revitalisiert hat.<sup>4</sup>

Es gehört zum Mythos, dass er nicht zu widerlegen ist. Seine Wirksamkeit liegt ja gerade jenseits der Nachweis- oder Widerlegbarkeit. Das Wort vom «Goldgrund» evokiert ein symbolisch überformtes Kollektivbild. Wer es in die Debatte wirft, kann damit rechnen, mit diesem Mittelalterkürzel verstanden und bestätigt zu werden. Nichts wäre törichter, als die Bedeutung des Goldgrunds als neuzeitliches Konstrukt triumphierend zu entlarven. Vielmehr kann man die Rede vom Goldgrund als allseits akzeptierte Konvention, sich über das Mittelalter auszutauschen, als höchst willkommene Reduktion von Komplexität ansehen. Das umso mehr, als viele der philosophisch-theologischen Autoren seit der Spätantike Licht als göttliche Materie sehen und lichterhaltige Materialien wie Gold an höchster Stelle in der Hierarchie rangieren lassen. Wer von der Theorie ausgeht, wird kaum anders können, als den Goldgrund für ein transzendentes Himmelszeichen zu halten. Trotzdem sei darauf hingewiesen, dass diese Vereinfachung sich als Bedeutungszuschreibung erstaunlich unabhängig von der historischen Bildpraxis ausgebildet hat. Wenn ich im Folgenden versuche, einige Kritik zusammenzutragen, dann eigentlich nicht, um den Mythos zu entkräften, sondern um seine Eigendynamik deutlich zu machen.

Eine goldene Haut gehörte zur Ausstattung kaiserlicher Paläste in Rom. Konstantin ließ die erste christliche Basilika am Lateran vermutlich in dieser Tradition mit Goldmosaik auskleiden. Kostbarkeit und Lichtfülle des Materials lassen sich als Angemessenheit sowohl gegenüber dem Rang des kaiserlichen Stifters wie der Weihe an den himmlischen Herrscher ansehen. Wenn wir sehen, dass die Palastbauten im Hintergrund der Gruppenporträts von Justinian II. und Theodora in San Vitale in Ravenna (um 545) mit Goldmosaik hinterlegt sind, die Wiederkunft Christi in der Apsis aber vor einem atmosphärischem Wolkenhimmel erfolgt, wird deutlich, dass die verbreitete Interpretation des Goldgrundes

als idealer Raum, Himmelsmaterie und Medium der Transzendenz zumindest für die Frühzeit des Christentums so nicht stimmt und eher modernen Erwartungen entgegenkommt.

Wenn man die seit mittelbyzantinischer Zeit verbreitete Praxis, Ikonen und Buchmalerei mit spiegelndem Gold zu hinterlegen, hier einmal beiseite lässt, gilt die ottonische Buchmalerei als eigentliche Erfinderin des Goldgrundes, womit zugleich ausgesagt wird, dass die ältere spätantike und karolingische Malerei davon keinen Gebrauch gemacht hat.<sup>5</sup> Vielmehr spannt sich hinter den Darstellungen der frühen Buchmalerei *à l'antique* ein atmosphärischer, im Grunde illusionistischer Himmel in zarten durchsichtig wirkenden Horizontalstreifen. Auch in ottonischer Zeit bleibt, wie der Trierer *Egbert-Codex* zeigt, vielfach ein aus bläulichen und violetten Tönen aufgebautes Luftfluidum als Hintergrund in Gebrauch. Die großen Prachtkodices, die von den Kaisern um die Jahrtausendwende in den Werkstätten der Reichenau bestellt wurden, führen daneben Bildseiten ein, deren Hintergrund matt glänzendes Gold (Muschelgold) ist. Also endlich das erwartete Lichtmedium der Transzendenz – allerdings durchaus nicht immer in dem Sinne eingesetzt, wie wir es erwarten. Im Bild der Himmelfahrt des Perikopenbuchs Heinrichs II. (München) schwebt Christus nicht vor Goldgrund empor, sondern vor einer grünlichen Rechteckfläche, die von Engeln in einem oberen blasspurpurnen Himmelsabschnitt gehalten wird. Die Verkündigung an die Hirten dagegen, eigentlich ein nächtliches Ereignis, hinterlegt den auf die Erde abgestiegenen übergroßen Himmelsboten mit schimmerndem Gold.

Eine große Zahl der anspruchsvolleren illustrierten Handschriften des Hoch- und Spätmittelalters setzt Goldgrund ein, ganz egal ob es eine Szene ist, die im Himmel oder auf Erden angesiedelt ist, oder ob ihre Aussage positiv oder negativ konnotiert ist. Wie man vielleicht am besten an den Pariser Buchmalereiwerkstätten im Umkreis des französischen Hofes sehen kann, drückt sich darin vor allem der Rang des Auftraggebers aus. Bei fürstlichen Auftraggebern ist Kostbarkeit und Rang mit Goldgrund ge-

koppelt und viele andere Stiftungen schließen sich diesem Vorbild an. Gegen den Trend, das Material durch Bedeutung zu hierarchisieren, der natürlich im theologischen Schrifttum der Zeit Rückhalt findet, scheint mir die Befragung auf Rang und Anspruch des Auftraggebers eine realitätsnahe Alternative. Der inhaltliche und ästhetische Bezug muss dabei nicht vernachlässigt werden, nur sollte statt nach Bedeutung nach Angemessenheit gefragt werden.

Gegen den Mythos vom Goldgrund angesprochen hat – von der Buchmalerei des Hoch- und Spätmittelalters ausgehend – Ellen J. Beer. Sie wendet sich gegen einen ‹hineingelegten Sinngehalt› und betont die Materialität der Hintergrundsflächen. Vom Goldgrund sagt sie: ‹Er war zu keiner Zeit raumhaltiges Bildelement›.<sup>6</sup> Das werde schon deutlich daran, dass auch die (nun poliert spiegelnden) Goldgründe seit dem frühen 13. Jahrhundert durch plastische oder gemalte Musterungen Ornamentcharakter annehmen. Im 15. Jahrhundert konkretisierte sich diese Tendenz zu Vorhangmotiven und dem Eindruck geprägter Tapeten. Himmelscharakter erhält der Goldgrund nach Beer erst in den Tafelbildern des Niklaus Manuel (um 1515–1525), also nachdem die Praxis goldener Hintergründe obsolet geworden war und ein (neuer) Sinn darin gesucht werden musste.<sup>7</sup>

Goldgrund ist außer in der Buchmalerei vor allem ein künstlerisches Mittel der Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. Wandmalerei bedient sich in der Regel anderer Hintergründe. Wenn Giotto in seinen Fresken neue Illusionsräume als Bildwirklichkeiten öffnet, bleibt er in den großen Aufträgen für Altarretabel bei den für religiöse Tafelbilder üblichen Goldgründen. Diese werden – wie schon angesprochen – durch eine Vielzahl eingetiefter Ornamente, durch plastischen Gipsgrund und Bemalungen immer deutlicher zur Dekorfläche, bis sie im 15. Jahrhundert zu goldfarbenen textilen Behängen oder geprägten Ledertapeten umgedeutet werden (zum Beispiel Robert Campin und Konrad Witz).<sup>8</sup> Bis der Goldgrund um 1500 außer Mode kommt, liegt es vor allem am Auftraggeber, ob als Hintergrund Gold oder die für Kenner zunehmend kostbarere Illusionsmalerei zum

Tragen kommt. Gold zieht sich in der Neuzeit als Zeichen materieller Kostbarkeit zunehmend in die Rahmung zurück, ohne dass wir auf die Idee kommen, ihm dort besondere Bedeutung zuzusprechen.

Was bleibt? Auf alle Fälle die moderne Idee, dass die mittelalterliche Malerei mit dem Goldgrund ein Medium eingesetzt habe, mit der undefinierte, lichthaltige geistige Zone der Transgression zum Metaphysischen und zur Unendlichkeit angedeutet sei. Panofsky hat in einem kühnen Gedankenschritt sogar die Erfindung der Unendlichkeit, für die wohl wieder der Goldgrund einzustehen hat, ins Mittelalter verlegt und zur Voraussetzung der künstlerischen Perspektive in der Frührenaissance mit ihrem Fluchtpunkt in der Unendlichkeit gemacht und diese (darin Alois Riegl verwandt) von der aus endlichen Winkelbeziehungen bestehenden euklidischen Perspektive der Antike abgegrenzt. Der Mythos ist also durchaus produktiv. Auch wenn man Gold als Feldfüllung des Bildgrundes im Mittelalter nur als schön, kostbar und angemessen angesehen hat, wird der Goldgrund die Projektionsfläche bleiben, in dem sich die jeweils aktuellen Mittelalterbilder spiegeln.

#### Anmerkungen

1 Hier die wichtigste Literatur: Erwin Panofsky, ‹Die Perspektive als ‹Symbolische Form››, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1927*, Jg. 1924–1925, S. 258–330; Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, 2. Aufl., Wien 1927 (Wien 1901); Ernst H. Gombrich, Besprechung von: Josef Bodonyi, *Entstehung und Bedeutung in der spätantiken Bildkomposition*, Typoskr./Diss., Universität Wien, 1932, in: *Kritische Berichte*, 1932–1933, S. 65–78; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947; Wolfgang Braunfels, ‹Nimbus und Goldgrund›, in: *Das Münster*, 1950, Bd. 3, S. 321–334; Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1951; Hans Roosen-Runge, *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei*, 2 Bde., München/Berlin 1967; Hans-Georg Beck, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, München 1975 (*Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil. Hist. Klasse, Sitzungsberichte*, Bd. 7); Hilde Zalocser, *Vom Muienbild zur Ikone*, Wiesbaden 1969; Ellen J. Beer, ‹Marginalien zum Thema Goldgrund›, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1983, Bd. 46, S. 271–286; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des*

*Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; 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/Köln 2005, S. 100–113.

2 Ganz anders der Ansatz von Riegl 1927 (wie Anm. 1), S. 26, der bisweilen als derjenige gilt, der den Goldgrund in einer solchen Bedeutung eingeführt habe. In Wirklichkeit lässt er den Goldgrund (= «idealer Raum») gegenüber den prinzipiell vereinzelt Bildgegenständen der antiken Malerei als Einheit stiftendes Element des Fortschritts auftreten, das der neuzeitlichen Auffassung vom Bild entgegenkommt.

3 Ich erinnere mich an Vorlesungsstunden, in denen ich selbst solche Gedanken verfolgt habe.

4 Einige der Bedeutungen, die Braunfels 1950 (wie Anm. 1), S. 23 dem Goldgrund zuschreibt: «Abbild des Paradieses», «überirdischer Ort der Erscheinung des Heiligen», «Entrückung ins Zeitlose, «neue Dimension».

5 Fast *unisono* wird dem Gold der byzantinischen Ikonen als göttliche Lichtmaterie Bedeutung und Transzendenz zugeschrieben und – mit Ausnahme von Beer 1983 (wie Anm. 1) – von der Ikone auf die mittelalterlichen Bilder des Westens zurück geschlossen. Ich möchte hier andeuten, dass die in Ost und West gepflegte Vorstellung von der Ikone vermutlich auch zu den neuzeitlichen Mythen über Kunst gehört. Es wäre vernünftiger, sich dem Gold im Hintergrund und auf den Rahmen der Ikonen mit einer Befragung auf die Materialität hin zu nähern, als sofort auf der Interpretationsschiene zu fahren. Nach wie vor einleuchtend finde ich allerdings die Interpretation der mit Gold ausmosaizierten Gewölberegionen in mittelbyzantinischen Kirchen als sphärische, Himmelsraum evozierende Bereiche durch Demus 1947 (wie Anm. 1). Vielleicht hänge ich damit aber auch einem Teilbereich des Mythos an, den ich hier zur Debatte stelle.

6 Beer 1983 (wie Anm. 1), S. 273.

7 Ebd., S. 283.

8 Der Interpretation solcher Motive widmet sich die Studie von Claudia Blümle, «Glitzernde Falten. Goldgrund und Vorhang», in: *Szenen des Vorhangs*, hg. v. Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters, Freiburg im Breisgau 2007 (im Druck). Ich danke Beate Fricke (Zürich) für diesen Hinweis.