

Renaissancesforschung

Goldgrund und Perspektive neu gedacht

Saskia C. Quené

Goldgrund und Perspektive. Fra Angelico im Glanz

des Quattrocento. Berlin/München, Deutscher
Kunstverlag 2022. 332 S., 111 Farbbabb.

ISBN 978-3-422-98938-2. € 42,00.

E-Book: 978-3-422-80053-3. Open Access↗

JProf. Dr. Julia von Dittfurth

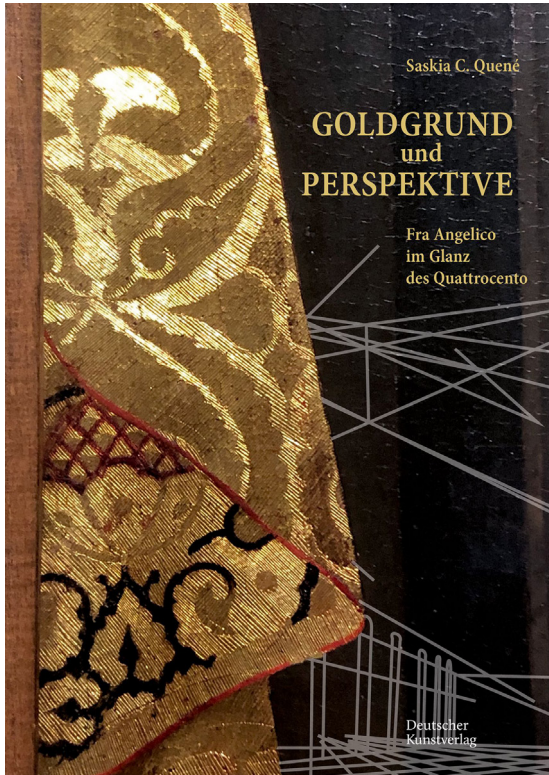
Kunstgeschichtliches Institut der Universität |

Corpus Vitrearum Medii Aevi Freiburg i. Br.

julia.von.dittfurth@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Goldgrund und Perspektive neu gedacht

Julia von Dittfurth



Während diese Rezension entstand, fand am Kunstgeschichtlichen Institut in Freiburg i. Br. die Neukonzeption der *Einführung in die Bildkünste* und der *Einführung in das Wissenschaftliche Arbeiten im Fach Kunstgeschichte* statt. Bei der Lektüre von Saskia C. Quénés Dissertation *Goldgrund und Perspektive* fragte ich mich mit jeder Seite mehr, ob wir die Neukonzeption unserer Einführungen nicht nur didaktisch, sondern in einigen Punkten auch inhaltlich überdenken müssen. Denn das Buch ist – wie der Klappentext verspricht – „eine grundlegende Revision der Geschichte perspektivischer Darstellungsfor-

men“ und der „Goldgründe“ (19) in der Tafelmalerei, mit der im Ergebnis der immer noch tief verwurzelte Antagonismus von Goldgrund und Perspektive aufgehoben wird (18, 288). Statt Studierenden mündigere, aber unterkomplexe und – wie Quené aufzeigen kann – falsche Gleichungen wie Goldgrund = göttlicher Himmel, Goldgrund = Mittelalter, Perspektive = Renaissance (132) oder Goldgrund = sakral, Perspektive = profan (221–224) an die Hand zu geben, gibt man ihnen besser dieses Buch, das gerade zu einem neuen Standardwerk avanciert. Der Band wurde im vergangenen Jahr mit dem *Jan van Gelderprijs* sowie dem *Hans-Janssen-Preis* ausgezeichnet und zwei Mal rezensiert (Katharina Weiger, in: *ArtHist.net*, 19.12.2024⁷; Henrike C. Lange, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* 5/4, 2024, 1047–1052⁸). In beiden Rezensionen wird Quénés Buch, das 2020 als Dissertation in Basel eingereicht und 2021 mit dem Willibald-Sauerländer-Preis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München ausgezeichnet worden war, als grundlegend und wegweisend für künftige Forschungen benannt. Hierbei werden die Fußnoten als die wahren Goldgruben des Buches identifiziert, dagegen wird die kleinteilige Gliederung moniert, die für deutschsprachige Hochschulschriften typisch sei. Allerdings sind einige Unterkapitel bei Quené so radikal kurz, mitunter gerade eine gute Seite lang (*Kontrast, Kontur, Umriss*, 90–91 oder *Fra Angelicos Techniken*, 92–93), dass dies nicht mehr damit zu rechtfertigen ist, dass es sich hierbei um eine Dissertation handelt. Dieses Manko hätte bei der Bearbeitung für die Drucklegung behoben werden sollen. Der Versuch, die Übergänge der Kapitel zu homogenisieren, führt aber leider vor allem zu sprachlichen Redundanzen.

Aufbau und Forschungsstand

Der Band ist hochwertig produziert und mit Bedacht konzipiert. Angelehnt an die dominierenden Farben in den Gemälden Fra Angelicos dienen Rot, Blau und natürlich Gold als Leitfarben. Den vier Kernkapiteln des Buches geht eine itinerarische Erzählung voraus, die dessen Genese beschreibt (*Vom blinden Fleck*, 13–23). Die Verfasserin formuliert darin die Ziele und Fragestellungen ihrer Arbeit, deutet erste Ergebnisse an und begründet nachvollziehbar die Beschränkung auf nur wenige Werke eines Künstlers. Hierauf folgen *Prolegomena zu einer anderen Geschichte des Goldgrundes* (27–75) und – als Herzstück der Arbeit – drei Teile, die sich jeweils der Untersuchung einer bestimmten Ikonographie (Madonna der Demut, 79–112; Verkündigung an Maria, 117–224; Krönung Mariens, 229–288) und drei bildtheoretischen Problemen (Verhältnis zwischen Figur und Raum, Darstellung von Raum und Zeit, Verhältnis von Farbe, Gold und Licht) widmen. Was fehlt, ist ein abschließend resümierendes Kapitel, womit die Chance der Reflexion der eigenen Forschungsergebnisse sowie deren Einordnung in einen größeren (zeitlichen, geographischen, methodischen) Rahmen oder eines Ausblicks verschenkt wird.

Nach der einleitenden Behandlung des Forschungsstands zum Goldgrund und Erläuterungen zum Material Gold werden im ersten Kapitel *Historiographie und Ikonographie* die Forschungen von Alois Riegl (1901) bis Ellen J. Beer (1983) mit dem Ziel, sie zu revidieren, dargelegt (27). Hier wird deutlich, welche Auswirkungen unterschiedliche methodische Ansätze wie Ikonographie, Materialikonologie oder der *Material turn* auf die Erforschung und Deutung des Goldgrundes hatten. Im zweiten Kapitel der *Prolegomena Material, Technik, Form und Funktion* erläutert die Autorin das Vorkommen von Gold, die Gewinnung und die Handelswege, die verschiedenen Qualitäten, die Bearbeitung durch Goldschläger (*battitori*) und Maler, die technische Verarbeitung nach Cennino Cennini, die verschiedenen Bearbeitungstechniken (Punktierung, Punzierung, Ritzung resp. Trassierung) sowie die räumlichen Dimensionen von Goldgründen

(„fluktuierend im breiten Spektrum zwischen „Ornament“ und „Faltenwurf“, das heißt zwischen Bildfläche und Bildraum“, 72). Im Hinblick auf Italien und Florenz im Quattrocento werden das Ziel und auch die Grenzen der Studie vor dem Hintergrund der bisherigen Forschungen festgemacht: Statt von einem Verschwinden des Goldgrundes zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert zu Gunsten von (perspektivischen) Landschaftsdarstellungen geht Quené von „Transformation(en)“ (72) aus, für die es keine monokausale Erklärung gebe, wie es auch den Goldgrund nie gegeben habe, sondern eben nur „Goldgründe“ (74).



Abb. 1 | Fra Angelico, *Madonna dell'Umiltà*, ca. 1435. Mischtechnik mit Gold auf Holz, 71,5 × 105 cm. Turin, Galleria Sabauda, Inv. Nr. 3. © By permission of MiC – Musei Reali [↗](#)

Revision, Rehabilitation und neue Resultate

Die drei Hauptteile der Arbeit bestehen aus sechs Kapiteln. In *Teil I: Von Gold getragen: Die Madonna dell'Umilità* konzentriert sich Quené auf das Verhältnis *Zwischen Figur und Grund*. In *Teil II: Punkt und Linie: Inkarnation* werden am Beispiel der Verkündigungsszenen *Perspektive, Raum und Zeit* untersucht und in *Teil III: In goldenes Licht gehüllt: „Paradiso“ Farbe und Gold* respektive *Gold und Licht* analysiert. Der Fokus des ersten Hauptteils richtet sich auf das Bildmotiv der *Madonna dell'Umilità*, das in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Erscheinung tritt und das Fra Angelico insgesamt fünfzehn Mal aufgreift.

| Abb. 1 | Charakteristisch ist, dass Maria mit dem Kind auf dem Boden sitzt (oder wie in den behandelten Beispielen der *Madonna dell'Umilità*, Galleria Sabauda, Turin und *Madonna mit Kind*, The Alana Collection, Newark, Delaware auf einem Kissen beziehungsweise einem Scherenstuhl ruht). Dies nimmt Quené zum Anlass, die Etymologie der Begriffe *humilitas* (Demut; *umilità*) und *humus* (Grund, Boden, Erde; *campo*) in Bezug auf Werke Fra Angelicos zu erörtern: „Für Angelicos *Madonne dell'Umilità* hat sich die Ausgrabung des Begriff *humus* als ertragreich erwiesen, erlaubt er doch das Hervortreten des Grundes als Ort, an dem die *humilitas* ihre Gestalt annimmt.“ (112) Vorausgeschickt werden biographische Notizen zum Künstler wie dessen Eintritt in den Dominikanerorden und eine wahrnehmungspsychologische Erläuterung der Figur-Grund-Differenz. Zudem bietet sie einige pointierte Korrekturen, beispielsweise zur Auslegung von Leon Battista Albertis Kapitel 49 von *De Picture/Della Pittura*, das bislang als Begründung für das Verschwinden des Goldgrundes herangezogen wurde. Quené kann nachweisen, dass dort von Goldgrund gar nicht die Rede ist, sondern nur von der Empfehlung, für einzelne Attribute besser Farbe als Blattgold zu verwenden (*Albertis Forderungen*, 95–101). Auch sei dem Begriff *Damast* für gemusterte Textilien der Vorzug zu geben gegenüber dem verbreiteten, falschen Begriff *Brokat* (101–107). Am Beispiel der Tafelmalereien Fra Angelicos wird demonstriert,

wie facettenreich die technischen Möglichkeiten der Bearbeitung von Blattgold sind und wie durchdacht der Maler die Konzeption von Trassierungen, Punktierungen oder Punzierungen vorgenommen hat, um die mal glänzenden, mal stumpfen Effekte zu erzeugen.

Legenden um die Perspektivkonstruktion und Perspektive als symbolische Form

Der zweite Hauptteil widmet sich den Verkündigungsdarstellungen Fra Angelicos sowie der Perspektive, dem Raum und der Zeit. Hier „glänzt der Goldgrund durch Abwesenheit“ (117), bis auf sparsam eingesetzte Applikationen, und genau das macht die Autorin zum Thema und fragt, wie kompatibel Goldgrund und Perspektive sind. Ausgangspunkt ist die Verkündigungstafel im Prado **| Abb. 2 |** und die Einschätzungen, die im Zuge der Ausstellung und Restaurierung von Carl B. Strehlke und Ana González Mozo hierzu abgegeben worden sind (*Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, Madrid 2019): Die Tafel sei das früheste erhaltene Beispiel für eine perspektivisch gemalte Architektur und Fra Angelico habe die Tafel linearperspektivisch angelegt, aber mathematisch nicht korrekt ausgeführt, da dies für ihn keine Priorität hatte (120). Quené untersucht, welches Konzept der Künstler stattdessen verfolgte – und warum. Doch zunächst widmet sie sich ausführlich der Entzauberung der Legende zur Erfindung der Perspektive im Florenz der 1420er Jahre, in der Filippo Brunelleschi und Leon Battista Alberti bekanntermaßen die Hauptrollen spielen (120–132). Sie arbeitet dabei nah an den Quellen, bezieht eine Fülle an Literatur zur Perspektive und Optik mit ein und bringt die Sache mitunter amüsant auf den Punkt: „Alberti geht jedoch von einem einzigen Augpunkt aus und verwandelt den Betrachtenden vor dem Bild damit – entgegen eigener Erkenntnis und Empirie – kurzerhand in einen Zyklopen.“ (127). Quené kritisiert, „dass das Narrativ einer von Brunelleschi bzw. Alberti erfundenen Zentralperspektive, welche den Weg für die wichtigsten Errungenschaften der westlichen Welt frei gemacht haben soll, bis heute programmatisch weiterge-

schrieben wird“ (130), kolonialistische Sichtweisen in Kauf nehmend (131).

In der Einführung für die Erstsemester sollte an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass kein Kunstwerk überliefert ist, welches die Anwendung von Albertis Methode belegt. „Nicht einmal das Trinitätsfresko von Masaccio, das nach wie vor gemeinhin als die erste uns erhaltene (zentral-)perspektivische Darstellung gesehen wird, lässt sich als Beispiel der sogenannten *costruzione legittima* heranziehen“ (131, vgl. 219). Stattdessen führt Quené Studien an, die zentralperspektivische Darstellungen und Methoden zur perspektivischen Darstellung mit zwei Distanzpunkten seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert belegen.

Anhand der Verkündigungstafel im Prado erläutert die Autorin die simultane Darstellung der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies und der Verkündigung an Maria und fokussiert damit die „Gegenwart der Ungleichzeitigkeit“ (141, 144). Fra Angelico stel-

le nicht nur zwei Szenen in einem Bildraum dar, die mehrere Jahrtausende voneinander entfernt sind, sondern die auch an zwei unterschiedlichen Orten stattgefunden haben. Über die Loggienarchitektur referenziere der Maler auf Brunelleschis Ospedale degli Innocenti, der 1419 begonnen wurde, und über die Pflanzen und Bäume im Bild auf den Frühling, um einen Bezug zu den zeitgenössischen Florentiner Betrachter*innen herzustellen. Über die (zunächst irritierende) Blickrichtungen Evas (ihr rechtes Auge schaut die Betrachtenden an, ihr linkes ist nach hinten auf Maria in der Architektur gerichtet) stellt Fra Angelico eine Verbindung zwischen Eva, Maria und den Betrachtenden her, um sie so in die Heilsgeschichte einzubeziehen. Abschließend thematisiert Quené die Verwendung von Blattgold in der Verkündigung – am Ehrentuch, an den Engelsflügeln, in den Nimben sowie den Gewandsäumen – und kann damit an die in den vorigen Kapiteln beschriebenen Bearbeitungstechniken des Malers anknüpfen und ihre



| Abb. 2 | Fra Angelico,
Verkündigung,
ca. 1425–26.
Mischtechnik mit
Gold auf Holz, 163,5 ×
181,6 cm. Madrid,
Museo Nacional
del Prado, Inv.-Nr.
P000015 ↗

Eingangsfrage beantworten: „‘Perspektive’ und ‚Goldgrund‘ sind nicht nur kompatibel, sondern werden bei Fra Angelico von Anfang an zusammen gedacht“ (148) wie auch „die Beweglichkeit des Publikums [...] und zwar insbesondere dann, wenn Gold im Spiel ist“ (149).

Am Beispiel der Verkündigungstafel in Cortona referiert Quené in ihren Überlegungen zum Raum einen Topos, der sich im 19. und 20. Jahrhundert, u. a. auf der Grundlage von Erwin Panofskys Hypothesen, herausbildete und demzufolge perspektivische Darstellungsformen unendliche, homogene und isotrope Bildräume hervorbrächten (155, 161f.), der Goldgrund hingegen nur die Funktion habe „die Vielheit von Einzeldingen“ zu einer Einheit zusammenzuschmelzen (157). Mit Nikolaus Cusanus (1401–1464) und dem Mathematiker Pavel Florensky (1882–1937) führt Quené zwei zeitlich weit auseinander liegende Posi-

tionen an, die sich gegen die Zentralperspektive als Ideal aussprachen und stattdessen eine Vielfalt der Perspektiven und eine transpersonale Metaphysik ins Feld führten. Hier wird en passant auch die Frage gestellt, warum Panofskys Vortrag von 1924/25 „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, hg. v. Karen Michels und Martin Warnke, Bd. 2, Berlin 1998, 664–757) eine ungleich größere Rezeption erfahren hat als Florenskys Vortrag von 1920 „Die umgekehrte Perspektive“ (Pavel A. Florensky, Texte zur Kunst. Aus dem Russischen von André Sikojev, München 1989), und ob die Kunstgeschichte einen anderen Weg eingeschlagen hätte, wenn Florenskys Thesen zu den Darstellungsmodi der Ikonenmalerei rezipiert worden wären. In der abschließenden Gegenüberstellung von Perspektive und Goldgrund nimmt die Autorin noch einmal Bezug auf Panofskys antithetisches Konstrukt, das

| Abb. 3 | Fra Angelico, *Paradiso*, ca. 1431–35. Mischtechnik mit Gold auf Holz, 112 × 114 x 3,7 cm. Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n.1612. [Wikimedia](#)



gar nicht zwingend erforderlich ist, wenn man – mit Riegl – anerkennt, dass Naturalismus und Idealismus sich nicht ausschließen müssen (183).

Eine Frage der Zeit und des Lichts

Das Kapitel zur Zeit setzt ein mit der Verkündigung im Lukasevangelium und den Versen in goldener Schrift (Chrysographie) „Spiritus sanctus superveniet tibi et Virtus altissimi obumbrabit tibi“ auf der Verkündigungstafel in Cortona, um den Moment beziehungsweise den Prozess der Beseelung und der Fleischwerdung Christi sowie die Rolle von *materia* und *pneuma/spiritus* zu diskutieren (189–200). Quené beruft sich bei dieser Diskussion auf die dominikanische Theologie und klärt auf dieser Grundlage, wie Fra Angelico dieses Momentum in Szene setzt. „Nicht die räumliche Unendlichkeit, sondern die zeitliche Ewigkeit wird in Fra Angelicos Verkündigungsdarstellungen mit, durch und von der *perspectiva* konstruiert. Das Hinein-Gehen in den architektonischen Raum wird im Bild zu einem Hinein-Sehen, das von der Perspektive wie vom Glanz des Goldes auf paradigmatische Weise erst ermöglicht, gleichsam provoziert wird.“ (210) Am Beispiel des Verkündigungsfreskos im Museo di San Marco in Florenz zeigt Quené überzeugend auf, wie es dem Künstler – nicht zuletzt dank der Inschrift, die sich an die Betrachter*innen richtet und sie an ihr Ave (das Palindrom von Eva) erinnert – gelingt, räumliche und zeitliche Dimensionen, bis hin zur Ewigkeit, zu verschränken und in einem Bild verschiedene Gegenwarten sichtbar zu machen (215f.).

Im dritten Hauptteil behandelt Quené als zwei zentrale Werke die sogenannte blaue, heute im Louvre verwahrte, und die „goldene“, heute in den Uffizien befindliche, *Marienkrönung* Fra Angelicos | **Abb. 3** | und untersucht daran das Verhältnis von Farbe und Gold respektive Farbe und Licht, insbesondere die unterschiedlichen Mittel für die Darstellung von himmlischem und irdischem Licht. Das Kapitel beginnt mit etwas langatmigen Ausführungen zu sakraltopographischen und theologischen Grundlagen (229–244). Das Standardwerk zum Licht in der Malerei von Wolfgang Schöne (1954) wurde in der Einleitung mehr-

fach erwähnt, hier jedoch stützt sich die Autorin auf die Studie von Moshe Barasch (Licht und Farbe in der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento, in: *Rinascimento* 11/2, 1960, 207–300), die bislang kaum rezipiert worden ist, und dessen Kategorisierung von Licht als Medium und als Offenbarung (244). Das Licht des Blattgoldes in der blauen Marienkrönung charakterisiert Quené als mediale Lichtstrahlen, die die Funktion haben, „die Bildwelt [...] zu beleuchten“ und lehnt eine metaphorische Interpretation ab (247). Sie widerspricht damit u. a. Schöne, der dem Goldgrund die Funktion als Beleuchtungslicht abgesprochen hatte. Laut Quené setzt Fra Angelico beides gleichrangig ein, ohne eine Hierarchisierung vorzunehmen (249).

Im abschließenden Kapitel zu Gold und Licht greift die Autorin das Licht als Metapher wieder auf und möchte zeigen, wie Fra Angelico in der goldenen Marienkrönung, „mediales Licht nun als Lichtmetapher einsetzt“ (254). Das Paradies sei im Empyreum („im Feuer“) verortet, an einem Ort des Lichts oberhalb des Mondes, bewohnt von Engeln und Seligen (260–266). Quené versammelt zunächst verschiedene antike und mittelalterliche Vorstellungen vom Empyreum in Theologie und Philosophie, um dann die Licht- und Linienführung im Bild anzusprechen. Deutlich wird hier, wie Fra Angelico mit einem an sich technisch relativ simplen Verfahren wie der Trassierung im *Paradiso* Goldgrund und Perspektive auf virtuose, ein dynamisches, peripatetisches Sehen einfordernde Weise zusammenbringt. Gleichzeitig inszeniert er sich durch die mit dem Stechzirkel und Lineal konstruierten Trassierungen selbst als Schöpfer und *artifex*. Das Fazit lautet: „Die lichtreflektierende Oberfläche des Goldes ist sowohl Quelle als auch Reflexion des medialen wie metaphorischen Lichtes. [...] Die Lesart des Goldgrundes in Fra Angelicos *Paradiso* als Empyreum und Meer aus Licht, als unzulängliches und brennendes Licht, als Spiegel und Parabolspiegel hat uns am Ende dieser Studie zurückgeführt zu dem bereits im Vorwort und in den ‚Prolegomena‘ angesprochenen Spannungsverhältnis des Goldgrundes zwischen Mimesis und Materialevokation.“ (286f.)

Resümee

Die Publikation von Saskia C. Quené ist ein hervorragend recherchiertes, anschaulich geschriebenes Buch, das Anlass gibt, das Verhältnis von Goldgrund und Perspektive neu zu denken. Die Autorin hinterfragt und revidiert von Grund auf (vermeintlich) unumstößliche Lehrmeinungen der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. In allem spiegelt sich ein tiefgehendes Interesse wider, die Dinge durchdringen, verstehen oder wenigstens konkret benennen zu wollen. Dies gilt für die Kunstwerke, die Materialien und die Fertigungstechniken ebenso wie für Quellen, Etymologien, Deutungen oder – um ein Detail herauszugreifen – die korrekte Benennung jedes einzelnen Musikinstruments in der blauen Marienkrönung (231). Forschungen, die bisher übersehen worden sind (oder übersehen werden sollten), werden erstmals herangezogen. Quené weist auf die unmenschlichen Arbeitsbedingungen in Goldminen hin (51), würdigt die Thesen von Florensky oder Barasch oder gibt zu bedenken, dass es sich bei der anonymen Person, die den *Liber de causis* verfasst hat, um einen Autor, aber auch um eine Autorin gehandelt haben könnte (216). Wollte man aus diesem Buch, das freilich kaum auf wenige Sätze reduziert werden kann, doch *einen* einfachen Merksatz extrahieren, dann wäre es vielleicht dieser: „Goldgrund und Perspektive stehen sich [...] nicht antagonistisch gegenüber, sondern gehen eine Allianz ein.“ (288)