

Renaissanceforschung

Stellenweise grundstürzend

David Young Kim

Groundwork. A History of the Renaissance Picture.

Princeton/Oxford, Princeton University Press 2022.

257 S., 111 Abb. ISBN 978-0-691-23117-4. € 65,00

Dr. Henry Kaap

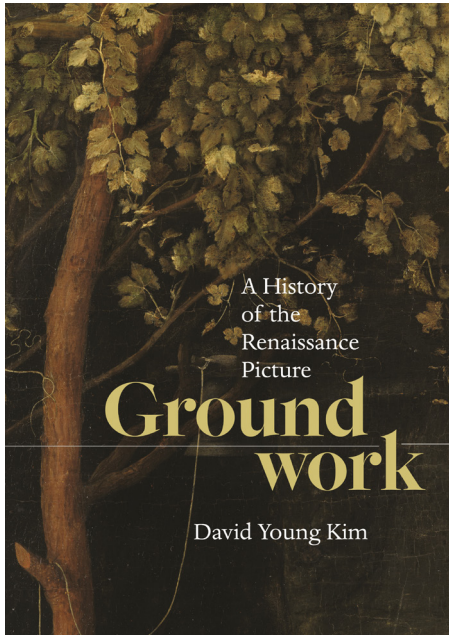
Kunsthistorisches Institut

Ludwig-Maximilians-Universität München

henry.kaap@kunstgeschichte.uni-muenchen.de

Stellenweise grundstürzend

Henry Kaap



I. David Young Kims Studie *Groundwork* widmet sich einem in der vormodernen Malerei zwar allgegenwärtigen, aber dennoch selten eigenständig untersuchten Bildbestandteil: dem Grund (vgl. Matteo Burioni, Der Künstler als Champion. Kunsttheoretische Figuren des Grundes in der frühen Neuzeit, in: Hubertus Busche (Hg.), *Departure for Modern Europe. A Handbook of Early Modern Philosophy (1400–1700)*, Hamburg 2011, 954–968; Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hg.), *Der Grund: das Feld des Sichtbaren*, München [u. a.] 2012). Der Titel des Buches verweist dabei nicht nur auf den analysierten Bildgegenstand, sondern auch auf Kims methodischen Anspruch: eine grundlegende Revision kunsthistorischer Deutungsmuster zu leisten. In bewusster Umkehrung der kunsthistorischen Fixierung auf die Figur untersucht

Kim, wie sich Malerei in der italienischen Frühneuzeit nicht nur über ihre Figuren, sondern auch über das Verhältnis von Figur und Grund konstituiert. Der „Grund“, so sein Plädoyer, sei keineswegs ein bloßer Hintergrund oder ein vorbereitender Träger, sondern ein aktives Bedeutungsmoment, ein Ort des Übergangs, der Spannung und der Transformation. Kims erklärtes Ziel ist es, mit dem Grund eine alternative Logik bildlicher Repräsentation sichtbar zu machen – eine, die weniger auf Klarheit, Zentralität und Kohärenz als auf Schichtung, Materialität und Möglichkeitsräumen beruht (vgl. auch die Rezensionen von Arthur J. DiFuria in: *Renaissance quarterly* 76/4, 2023, 1482f., Imogen Tedbury in: *Apollo* 197/716, 2023, 88f. und Christopher J. Nygren in: *Art history* 47/2, 2024, 223, 402–405).

II. Die Einleitung des Buches entfaltet diese Perspektive systematisch. Ausgehend von der These, dass ohne Grund keine Figur existieren könne, diskutiert Kim drei Grundbegriffe: erstens den materiellen Träger, sprich den ‚Malgrund‘ (etwa Kreide- oder Goldgrund), zweitens den illusionistischen Boden (*piano*), auf dem Figuren stehen, und drittens das visuelle Feld (*sfondo, campo*), in dem und gegen das sich Figuration vollzieht. Zugleich entwirft er ein erweitertes begriffliches Panorama, das von der goldenen Fläche bis zum dunklen ‚Abgrund‘ reicht und disziplinenübergreifende semantische Konnotationen einbezieht – von der Theologie über die Philosophie bis zur Sprachgeschichte. So stellt er den Begriff des Grunds nicht nur als technische Kategorie, sondern als erkenntnistheoretische Ressource vor. Zentral ist dabei die Metapher der ‚Grundlegung‘ bzw. wörtlicher ‚Grundlagenarbeit‘ oder verkürzt ‚Grundarbeit‘ (*groundwork*), die er als ein sedimentierendes,



Abb. 1 | Gentile da Fabriano, *Madonna mit Kind und Engeln*, ca. 1405–1410. Tempera auf Holz, 115 × 64 cm. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

schichtendes Verfahren versteht, das Möglichkeitsbedingungen – *potentia* wie *potestas* – für künstlerische und rezeptive Prozesse eröffnet.

Ausgehend von den diversen Entstehungsgeschichten der Malerei – nach Plinius' *Naturalis historia*, der Narziss-Erzählung Ovids sowie deren Deutung durch Leon Battista Alberti in *Della Pittura* – erschließt Kim in Kapitel 1 die Vielfalt frühneuzeitlicher Metaphern und Termini für Grund/Grundierung und untersucht, wie unterschiedliche Materialitäten und visuelle Zonen in Renaissancegemälden miteinander in Beziehung treten. Als wichtiger Orientierungspunkt dient dem Autor hier, wie auch in der Konklusion, Hans Blumenbergs Metaphorologie, ein Begriff, den dieser verwendet, um zu beschreiben, wie das diskursive Denken über Grundprinzipien sich selbst in Mythen und Redewendungen vorwegnimmt (Blumenberg, Beobachtungen an Metaphern, in: *Archiv für Begriffs-*

geschichte 15/2, 1971, 161–214; Ders., *Die Sorge geht über den Fluss*, Frankfurt a. M. 1987). In Bezug auf den eigenen formalistischen Fragehorizont erscheint Kim als Leitdifferenz weniger Figur versus Grund als vielmehr das Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Latenz, von Trägermaterial und illusionistischem Raum.

Beachtenswert ist die systematische Verknüpfung kunsttechnologischer, semantischer und bildanalytischer Ebenen – etwa, wenn der Autor zeigt, wie die malerische Behandlung des Bildgrunds eng mit der Frage nach der Verortung des Betrachters und der räumlichen Strukturierung von Narrationen verbunden ist. Kim zeigt anschaulich, wie der Übergang vom *gesso* zur malerischen Oberfläche nicht nur ein technischer Prozess ist, sondern auch epistemische Bedeutung trägt: Die Grundierung wird zum Ort der Latenz, an dem sich das Sichtbare aus dem Unsichtbaren entfaltet. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Kim der Rolle des Bildträgers im Kontext frühneuzeitlicher Bildtheorien, etwa bei Alberti oder Leonardo, und zeigt, wie die Unterscheidung von sichtbarem Bildraum und unsichtbarem Trägermaterial mit Fragen der Repräsentation und Bildmacht verknüpft ist.

III. Kapitel 2 widmet sich konkret dem Goldgrund als einem Ort des Möglichen – eine Art Ergänzung zur parallel erschienenen Dissertation von Saskia C. Quené *Goldgrund und Perspektive: Fra Angelico im Glanz des Quattrocento*, Berlin/München 2022 (vgl. die Rez. in der vorliegenden Ausgabe, 625ff.): In der Auseinandersetzung mit Cennino Cenninis *Libro dell'arte* und einem Gemälde Gentile da Fabrianos (*Madonna mit Kind und Engeln*, ca. 1405, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia) **Abb. 1** zeigt Kim in Rückgriff auf die Forschungen Wolf-Dietrich Löhrs, wie sich künstlerische *potestas* (Macht über das Material) mit mimetischer *potentia* (Wirkungspotential des Materials) verbindet (Löhr, „Disegna secondo che huoi“: Cennino Cennini e la fantasia artistica, in: Marzia Faietti und Gerhard Wolf (Hg.), *Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venedig 2008, 163–190). Gold wird nicht nur als Zeichen des



Abb. 2 | Giovanni Bellini,
Hl. Franziskus in der
Einöde, ca. 1475–80.
Öl auf Holz,
124,1 × 140,5 cm.
New York, The Frick
Collection ↗

Transzendenten, sondern als hochgradig formbares, technisch anspruchsvolles Material analysiert, dessen Verarbeitung vielschichtige Bildwirkungen erzeugt.

Anhand von Gentiles Bild erarbeitet Kim eine sensible Lektüre des *opus punctorium* – einer Technik, bei der mittels feiner Punktierungen des Goldgrunds Engelfiguren dargestellt werden, die schemenhaft erscheinen und nicht aus jedem Blickwinkel zu erkennen sind. Dieser subtile und flüchtige Effekt führt Kim zu der These, dass der Grund hier als Ort einer Erscheinungslogik fungiert, in der Sichtbarkeit selbst als kontingentes Ereignis inszeniert wird. Zudem rückt der Autor das komplexe Zusammenspiel von figuraler Darstellung, textilem Dekor und metallischer Materialität in den Blick. Die Engelfiguren im Goldgrund lassen sich nur durch genaues, geschultes Sehen erschließen – ein „Workshop of Looking“, wie Kim es nennt, in dem künstlerische Techniken und rezeptive Praktiken zusammenwirken.

Besonders produktiv sind die transmedialen Analogien etwa zur Metallararbeit oder zur Münzprägung: Gold

fungiert in diesen Kontexten zugleich als künstlerisches Medium wie als ökonomisches Symbol. Dass Cennino die Verarbeitung von Gold mit Vokabeln des Könnens, Urteilens und Wollens beschreibt, liest Kim als Plädoyer für eine epistemische Rehabilitierung der Potentialität des Goldgrunds. Dieser stelle ein hochdifferenziertes System dar, das zwischen Materialbeherrschung und semantischer Offenheit changiert.

IV. In den folgenden Kapiteln verlagert Kim seinen Blick vom Metallischen auf das Geologische (Giovanni Bellini), vom Tektonischen auf das Textile (Giovanni Battista Moroni) und schließlich vom Sichtbaren auf das Verborgene (Michelangelo Merisi da Caravaggio). Auch dort bleibt die leitende Fragestellung dieselbe: Wie ermöglicht der Grund spezifische Bedeutungsverschiebungen? Wie wird er selbst zum Akteur der Bildsemantik?

In Kapitel 3 liest Kim Giovanni Bellinis *Heiligen Franziskus in der Einöde* (1475/80, The Frick Collection, New York) **Abb. 2** als paradigmatisches Bild für



| Abb. 3 | Giovanni Battista Moroni, Porträt des Giovanni Gerolamo Grumelli (*Il cavaliere in rosa*), 1560. Öl/Lw., 216 × 123 cm. Bergamo, Palazzo Moroni [↗](#)



| Abb. 4 | Giovanni Battista Moroni, Porträt des Faustino Avogadro, 1554–58. Öl/Lw., 202,3 × 106,5 cm. London, National Gallery, NG 1022 [↗](#)

eine Kunst vom Grund her. Er entfaltet hier ein komplexes Wechselspiel zwischen geologischer Form, theologischer Tiefe und maltechnischer Reflexion: Risse, Spalten und Höhlen erscheinen nicht nur als landschaftliche Elemente, sondern als Träger von Bedeutung, Erinnerung und Transformation. Der Grund wird zum Speicher stratigraphischer Zeit, zur Bühne spiritueller Erfahrung und zur medialen Reflexion über Farbe, Material und Malerei. Gerade in dieser dichten Bildlektüre konkretisiert sich Kims These vom Grund als Ort sedimentierter Möglichkeitsräume, wobei man sich bei der Lektüre fragt, ob oder inwieweit der ein oder andere von Kim entfaltete Bezugshorizont wirklich zwingend ist.

In Kapitel 4 über Giovanni Battista Moronis graue Hintergründe gelingt es Kim, einer scheinbar neutralen, vielfach als bloße „Kontrastfolie“ verstandenen Bildzone emotionale Tiefe zuzusprechen. Die Figuren seien, so seine These, nicht nur vor, sondern mit dem Grund gedacht – es entstünden „figurierte Wände“

und „vermauerte Figuren“. Dieser Perspektivwechsel liefert spannende Ansätze für die Porträtforschung, läuft jedoch stellenweise Gefahr, seine interpretative Finesse mit terminologischer Überladung zu erkaufen. Den Rahmen dieses Kapitels bildet Kims Analyse von Moronis *Porträt des Giovanni Gerolamo Grumelli* auch bekannt als *Il cavaliere in rosa* (1560, Palazzo Moroni, Bergamo) **| Abb. 3 |**, in dem die graue Wand nicht nur als Kontrastfläche, sondern als Mitspieler figuraler Identitätsbildung auftritt. Kim liest die Wand als „sprechende Oberfläche“, auf der sich innere Spannungen und soziale Codierungen spiegeln. Dabei überträgt er die Rhetorik des Tektonischen auf die Psychologie des Porträts – ein innovativer Zugriff, der allerdings mitunter an die Grenzen semantischer Plausibilität stößt, obschon die Affordanzen grauer Wände in der Tat vielfältig sind. In Bezug auf Moronis *Porträt des Faustino Avogadro* (um 1554–58, National Gallery, London) **| Abb. 4 |**, auch bekannt als „Der Ritter mit verwundetem Fuß“, verweist Kim auf

Rüstungen in ihrer Funktion als Stützvorrichtungen und damit auf jüngere kulturhistorische Studien zum breiten Themenfeld *disability*, was vom Autor jedoch nicht weiter ausgeführt wird. An dieser Stelle sei auf die bisherigen Forschungen von Felix Jäger zu Rüstungskunst als Anpassungstechnologie verwiesen, welche in der kurz vor der Veröffentlichung stehenden Publikation *Die Ungestalten des Souveräns: Rüstungskunst und Körperpolitik der Renaissance* (Berlin, Frühjahr 2026) zusammengefasst sind.

V. Kapitel 5 schließlich widmet sich den schwarzen Bildgründen bei Caravaggio – nicht als bloße Hintergründe, sondern als semantisch und affektiv aufgeladene Räume. Ausgehend von Louis Marins Ausführungen zu Caravaggios dunklen Hintergründen in *Détruire la peinture/Die Malerei zerstören* (Paris 1977/Zürich/Berlin 2003) in Verbindung mit dem Mythos von Echo (nach Ovid) und dem rhetorischen Tropus der Metalepsis (*transumption*) entfaltet Kim eine eindrückliche Poetik der Dunkelheit, in der visuelle Abwesenheit zur Trägerin narrativer, theologischer und medialer Tiefenschichten wird. Am Beispiel der

beiden *Emmaus*-Gemälde | Abb. 5 | | Abb. 6 | zeigt er, wie Caravaggio durch die Dunkelheit narrative Übergänge verdichtet, Abwesenheit als Präsenz inszeniert und die Malfläche selbst zum Speicher von Erinnerung und Erwartung macht. Die schwarze Fläche wird zur Schwelle, an der das Sichtbare in das Latente übergeht – ein „Grund“, der nicht trägt, sondern entzieht. Kims Analyse besticht hier durch ihre intermediale Reichweite, indem sie maltechnische, literarische und kunsttheoretische Kontexte in ein dichtes Bedeutungsgewebe überführt. Mitunter droht die Argumentation jedoch ins Assoziative zu kippen, wenn metaphorische und materiale Ebenen nicht klar auseinandergehalten werden. Eine Auseinandersetzung mit Klaus Krügers Untersuchungen zur Medialität des Bildes bei Caravaggio – grundlegend etwa bereits in *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001 – wäre hier aufschlussreich gewesen. Gleichwohl bildet dieses Kapitel den theoretischen Kulminationspunkt des Buches: Es macht sichtbar, wie sehr Grund nicht nur Voraussetzung, sondern aktiver Mitspieler bildlicher Bedeutungsproduktion ist.



| Abb. 5 | Caravaggio,
Abendmahl in
Emmaus, 1601. Öl und
Tempera auf Lw.,
141 × 196,2 cm.
London, National
Gallery, NG 172 ↗

VI. Methodisch versteht sich *Groundwork* als formalistische Studie, die sich gegen einen verkürzten Begriff von Sozialgeschichte wendet und zugleich eine Öffnung zu textnahen, philologischen Verfahren sucht. Dieser Ansatz ist nicht ohne Widersprüche: Wenn der Autor etwa in der Einleitung die vielfältigen Bedeutungsdimensionen von *ground* aufruft – von der Theologie bis zur politischen Ökonomie –, stellt sich die Frage, inwieweit die Einzelanalysen dieser konzeptuellen Breite tatsächlich gerecht werden. Während die Kapitel 1 und 2 den philologischen Anspruch überzeugend einlösen, bleibt er in späteren Teilen des Buchs eher Behauptung als Methode. Insgesamt legt David Young Kim jedoch eine ebenso

intelligent argumentierende wie visuell sensibilisierte Studie vor, die den Blick auf die Malerei Italiens vom 14. bis ins frühe 17. Jahrhundert um eine seit längerem marginal behandelte Dimension erweitert. Das Buch brilliert dort, wo es sich auf konkrete Bildanalysen stützt und Materialien in Beziehung setzt. Es ist weniger überzeugend, wo es sich zu sehr in metaphorischen Deutungen verliert oder implizit die Bedeutung des Grundes gegenüber der Figur verabsolutiert. Dennoch liefert *Groundwork* einen innovativen Beitrag zur bildwissenschaftlichen Renaissanceforschung – und ist ein eindringliches Plädoyer dafür, das vermeintlich Nebensächliche in den Mittelpunkt zu rücken.



| Abb. 6 | Caravaggio, Abendmahl in Emmaus, 1606. Öl/Lw., 141 × 175 cm.
Mailand, Pinacoteca di Brera [↗](#)