

OTTO VON SIMSON

CORREGGIOS ASSUNTA IN DER DOMKUPPEL ZU PARMA*

* Der folgende Text wurde im Mai 1980 bei einer Feier anlässlich der Emeritierung von Wolfgang Lotz in der Bibliotheca Hertziana vorgetragen. Eine Kress Professorship der National Gal-

lery of Art, Washington, gab mir die Möglichkeit zur wissenschaftlichen Vorbereitung.

Im Spätherbst 1530 hat Correggio das gewaltige Kuppelfresko mit der Darstellung von Mariä Himmelfahrt im Dom zu Parma vollendet¹. Das Werk gehört, oder ist mindestens jahrhundertlang so eingeschätzt worden, zu den größten Leistungen der italienischen Hochrenaissance, nicht weniger bedeutend als Michelangelos Sixtinsche Decke oder Raphaels Stenzen. Annibale Carracci hat die Assunta in einem von Malvasia in der Substanz doch wohl richtig wiedergegebenen Brief gepriesen²; für Lanfranco wurde es eine Art kanonisches Vorbild für die eigenen Schöpfungen. Darüber hinaus ist das Werk, wie man lange erkannt hat, Vater aller großer Deckengemälde des Barock.

Im 18. Jahrhundert, für die Ästhetik der deutschen Klassik, steht Correggio unmittelbar neben Raphael³. Mit diesem und Tizian gehört er zu den Unerreichbaren, den „drei großen Lichtern der Malerei“, wie Anton Raphael Mengs ihn nennt, der übrigens die Assunta als die vollendetste aller Kuppelfresken überhaupt bezeichnet hat. Herder, Heinse und Winkelmann haben Correggio ganz ähnlich bewertet, und noch für Hegel gibt es „nichts Lieblicheres als Correggios Naivität, nichts Natürlicheres, nichts Süßeres als seine lächelnde, bewußtlose Schönheit und Unschuld“⁴.

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts bahnt sich ein Umschwung an, der auf fast dramatische Weise von Jacob Burckhardt formuliert wird. „Er veräußerlicht und entweiht alles“, heißt es im Cicerone, und die Assunta wird dort wie folgt beschrieben: „Im Zentrum stürzt Christus der inmitten der Engel heranrutschenden Madonna entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend ... ob das Knäuel zahlreicher Engel, welche hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenkommen und sich umschlingen, die würdigste Feier des Dargestellten sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, dann war auch das Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermei-

den, denn wäre die Szene wirklich, so müßte sie sich allerdings etwa so ausnehmen.“⁵ Im Alter hat Burckhardt selbst die Einseitigkeit seiner Beurteilung Correggios bedauert. Aber die Beschreibung der Assunta ist immerhin meisterhaft; im Negativen, das sie enthält, gehen, wie nicht selten bei dem großen Basler, klassische und – wie soll man sagen – puritanische Vorurteile eine eigentümliche Verbindung ein, die in der deutschen Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte merkwürdige Folgen haben sollte.

In Heinrich Wölfflins berühmtem Werk über die klassische Kunst wird Correggio mit Schweigen übergangen, vielmehr, sein Name taucht in einer einzigen Fußnote mit dem Hinweis auf, es sei kein Zufall, daß seine Kunst aus Oberitalien hervorgegangen sei, will sagen, nicht aus einer der für die italienische Klassik bestimmenden Kunstlandschaften, mithin ein nicht weiter zu berücksichtigender Fremdkörper in der Kunst der Hochrenaissance⁶. Es mag kein Zufall sein, daß die beiden einzigen deutschen Monographien über Correggio vor Wölfflins Buch veröffentlicht worden sind: Henry Thodes Werk, eine Rhapsodie auf den „selig lächelnden, sanftmütigen Maler“ (1898) sowie der übrigens bedeutende Band von Georg Gronau (1907). Hier wird Correggio verteidigt mit dem Hinweis auf die „eigentümlich begrenzte Welt, in der er sein Leben vollbracht habe“. Diese Tatsache solle uns jedoch nicht mitleidig stimmen sondern vielmehr unsere Bewunderung erregen für einen Genius, „der das Beste doch allein sich selbst zu danken hat“. Dieses Urteil, in seiner eigentümlichen Mischung aus Herablassung und Bewunderung, folgt Vasari und beruht im übrigen auf einer erstaunlichen Fehleinschätzung angesichts der, freilich erst heute erkannten Tatsache, daß sich Correggio auf ebenso leidenschaftliche wie souveräne Weise mit den größten Meistern der Renaissance, mit Mantegna und Leonardo, Raphael und Michelangelo, ich glaube auch mit Tizian auseinandergesetzt hat⁷. Am Schluß seines Buches stellt

5 Cicerone, Basel 1855, S. 957.

6 Die Klassische Kunst, München 1921, S. 265.

7 Vgl. hierzu Gould (zit. Anm. 1, bes. Kap. 3). Die Vermutung, daß Correggio Werke Michelangelos zitiert haben müsse, erwähnt MENGES im 3. Band seiner *Nachgelassenen Schriften* (Halle 1786), auch die Möglichkeit einer Romreise Correggios (SS. 109–158), eine Hypothese, der G. TIRABOSCHI folgt, *Notizie de' Pittori, Scultori, Incisori e Architetti*, Modena 1786, S. 48. Über Correggio und Leonardo D. A. BROWN, *The young Correggio and his Leonardesque Sources*, New York, 1980.

1 Die wichtigsten Dokumente bei C. GOULD, *The Paintings of Correggio*, London 1976, SS. 183–186. Zur älteren Bibliographie (bis 1934) vgl. S. BATTAGLIA, *Correggio, Bibliografia, Rom 1934*.

2 FELSINA PITTRICE, *Vite de Pittori Bolognesi*, Bologna 1678, S. 365. Zur Glaubwürdigkeit dieser Briefe Cf. D. POSNER, *Annibale Carracci*, London, 1971, SS. 157f.

3 Zum Folgenden C. G. HERZOG ZU MECKLENBURG, *Correggio in der dt. Kunstschauung, in der Zeit von 1750–1850*, Baden-Baden/Straßburg 1970.

4 Vorlesung über die Ästhetik III, 1, 3b.

Gronau bedauernd fest, daß „unsere augenblickliche Geschmacksrichtung mit den Idealen, denen Antonio Allegri nachstrebte, sich nicht deckt“.

Auch das mag ein Grund dafür sein, daß es in der deutschen Kunstliteratur eigentümlich still um Correggio geworden ist, sieht man davon ab, daß gerade die Domkuppel immer wieder als Wegbereiter des Barock gedeutet worden ist. Diese Aussage, die viel Richtiges enthält, trägt freilich zum Verständnis des Malers wie seines Hauptwerkes wenig bei.

Daß man sich mit der künstlerischen wie inhaltlichen Bedeutung der Assunta bisher kaum befaßt hat, liegt allerdings auch an dem materiellen Zustand des Freskos, über dessen Verfall schon im 17. Jahrhundert geklagt wurde. Ein Jahrhundert später stellt Mengs fest, die Assunta sei so verdorben, daß man die einzigartige Schönheit des Kuppelgemäldes nur noch schwer erkennen könne. Umfangreiche Restaurierungsarbeiten zu Beginn unseres Jahrhunderts und dann nochmals vor einigen Jahren haben gewiß vieles gerettet. Inwieweit der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt werden konnte, bleibt fraglich. Und dazu kommt, daß es für den von unten Hinaufblickenden ungemein schwer ist und – aus Gründen, die noch darzulegen sein werden – wohl immer war, Einzelheiten, ja das genaue Thema von Correggios Darstellung zu erkennen.

Vor einigen Jahren hatte ich Glück. Ich konnte das für die Restaurierungsarbeiten errichtete Gerüst besteigen und die Assunta aus allernächster Nähe betrachten. Kein Zweifel, das gewaltige Fresko gehört zu den bedeutendsten Werken des Cinquecento, in der hohen und geistvollen Originalität der Erfindung steht es kaum zurück hinter den Hauptwerken des Raphael, Michelangelo und Tizian, aber unsere Vorstellung von der Hochrenaissance ist sehr einseitig von diesen geprägt und nicht von der unserem Bewußtsein entrückten, auch materiell immer mehr verblassenden Assunta des Correggio.

Die folgenden Seiten sind auch eine Art geistigen Rettungsversuchs.

Fragen wir zunächst, was eigentlich dargestellt ist, und wie sich die von Correggio gewählten künstlerischen Mittel – insbesondere die zuerst von Burckhardt hervorgehobene ganz und gar erstaunliche Vergegenwärtigung des Ereignisses – zu dessen von dem Meister, richtiger wohl: von seinen Auftraggebern beabsichtigter Deutung verhalten. Merkwürdigerweise ist diese Frage, soweit ich sehe, bisher gar nicht gestellt worden^{7a}.

^{7a}R. Tassi (zit. Anm. 8) S. 156 bemerkt „Su Questa opera però non si è mai esercitata l'intelligenza interpretativa degli studiosi,

Um es gleich zu sagen: Correggios Deutung der Himmelfahrt Mariä ist m. W. einzigartig. Sie ist ohne Vorgänger, und in den kühnsten und wesentlichsten Zügen ihres Bildgedankens hat sie auch keine Nachfolger gefunden.

Betrachten wir zunächst die Komposition im Ganzen (Abb. 1). Auf dem breiten Gesims einer gemalten Scheinarchitektur, die acht wirkliche Rundfenster umrahmt, stehen die zwölf Apostel, kolossale Gestalten, die mit Ausdruck und Gebärden höchster Verwunderung zu der himmelwärts entschwebenden Muttergottes emporblicken. Über ihnen, auf der Brüstung der Scheinarchitektur, ephebenartige Engel, die um mächtige brennende Kandelaber tätig sind. Schon Ricci hat erkannt, daß diese wundervoll bewegten Jünglinge dem Caesartriumph des Mantegna entlehnt sind. Gleichzeitig aber bezeichnen die Kandelaber die Bestattung Mariä, sie erscheinen durchaus vergleichbar auch auf Mantegnas Marientod im Prado.

Hoch über diesen beiden Gruppen, schon weit von ihnen entfernt, die Muttergottes, umschwebt und umjubelt von musizierenden Engeln, die aus Wolken auftauchen und wieder verschwinden (Abb. 2).

Hier ist es nötig auf den Bildaufbau einzugehen. Entgegen dem täuschenden Eindruck aller vertikal von unten aufgenommenen Photos ist Correggios Assunta keine Zentralkomposition. Vielmehr befindet sich Maria im östlichen Teil der Kuppel gegenüber dem vom Hauptschiff her Hinaufschauenden. Die Komposition gleicht dem Innern eines etwas geneigten Zylinders, so daß über und hinter Maria die dichtgedrängten Reihen der Seligen sichtbar werden, auf die ich gleich zurückkomme, während die konkav gekrümmte Fläche gegenüber sich weitgehend unseren Blicken entzieht. Maria hat die Arme ausgebreitet, Oberkörper, Haupt und Blick der auf Wolken Emporschwebenden sind der mächtigen Gestalt zugewandt, die, gleichfalls mit ausgebreiteten Armen, aus golden leuchtender Höhe – wir wissen nicht woher – der Muttergottes fast wie ein Springer entgegenstürzt. Zweifellos ist Christus gemeint (Abb. 3).

Die Seligen über Maria sind vor allem, aber nicht nur, die ehrwürdigen Gestalten des Alten Bundes, tiefsinnig ausgewählt und in geistvoller Symmetrie angeordnet. Rechts von Maria Eva, einen Apfel in der Hand. Ihr gegenüber Adam, beide von antiker Schönheit. In dem Chor der Frauen hinter Eva glaube ich als engverschwistertes Paar Maria und Martha zu erkennen, derer die Liturgie von Mariä Himmelfahrt von jeher gedenkt; fer-

poichè vi sono rispettate le regole iconographiche nel modo più semplice, non presentando le ragioni della lettera alcuna difficoltà“.



2. Correggio, *Assunta in der Domkuppel zu Parma*



1. Correggio, *Maria und Engel*. Ausschnitt aus *Abb. 1*



3. P. Toschi, *Aquarell nach Correggios Domkuppel: Christus*



4. Correggio, Entwurfszeichnung für die Gestalten des Alten und Neuen Testaments in der Domkuppel. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

ner Esther und Judith (letztere mit dem Haupt des Holofernes), beide einander zugeordnet, wie übrigens auch in Michelangelos Sixtinischer Decke. Hinter Adam die drei Patriarchen, Abraham, Isaak und Jakob, ferner, an der Judith gegenüber entsprechenden Stelle, David mit dem Haupt des Goliath. Der Behelmte hinter David ist wohl Gideon, der stets behelmt dargestellt wird und dessen unbenetztes Vlies nach alter Tradition auf die Jungfräulichkeit Mariens Bezug nimmt (Abb. 4).

Der schöne Greis über Maria ist durch den Lilienstab als Joseph, der Nährvater Jesu, ausgewiesen⁸.

⁸ Für diese und alle sonstigen hier besprochenen Einzelheiten des Kuppelgemäldes vgl. *Il Duomo di Parma*, II. La Cupola del Correggio, Text von R. TASSI, Parma 1967. Die erwähnten, auf Maria bezogenen typologischen Figuren gut erkenntlich in den vorbereitenden Zeichnungen: vgl. A.E. POPHAM, *Correggio Drawings*, 1957, SS. 65ff. E. GULDAN, *Eva und Maria*, Graz/Köln, 1966, S. 83f., verweist auf das Kuppelgemälde im Bapti-

Alle genannten Gestalten weisen hin auf die Würde Mariä, auf ihre Jungfräulichkeit oder auf ihre Teilnahme am Erlösungswerk Christi. In der Darstellung der Assunta sind sie zwar nicht einzigartig, aber ohne Vorgänger.

Noch eine Anmerkung zur Komposition: Correggio hat die Grate des achtseitigen Klostergewölbes zu ihrer Strukturierung genutzt. Bewegung, Haltung und

sterium zu Parma (Ende des 14. Jh.), wo inmitten der Chöre der Seligen Christi Brustbild erscheint, unter diesem Maria, zu deren Rechter Adam und Eva die Reihe der Patriarchen und Könige des Alten Bundes eröffnen (R. VAN MARLE, *Italian Schools of Painting*, IV, The Hague 1924, S. 168, Abb. 85). Nicht schlüssig scheint mir Guldans Bemerkung zur Assunta Correggios „kein prinzipieller Unterschied ist nunmehr zwischen den Bildern der Himmelfahrt und denen der Krönung zu verzeichnen“. Ich halte die vom Verfasser angeführte Stelle aus dem Pseudo-Ambrosius (Migne, Patr. Lat. 17, c. 715) nicht geeignet für die Deutung Adams und Evas der Assunta zu Parma.

Schwung der Gestalten sind geordnet durch die radial von der Mitte her ausstrahlenden und auf sie hinleitenden Grate. Die dunkle und schwere Domkuppel des Mittelalters wird damit, auf fast magische Weise umgewandelt, zum Träger eines augenblicklichen, scheinbar in höchster Geschwindigkeit vor unseren Augen ablaufenden Ereignisses.

Hat die Tatsache, daß die Assunta als Kuppelgemälde darzustellen war, dem Künstler auch seine erstaunliche Deutung des Themas aufgegeben?

Die Kuppel ist von jeher ein Bild des Himmels, ihr Schmuck hat schon Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung die Vision des Aufblicks in jene höheren Sphären vermitteln sollen, und es ist nicht ohne Interesse, sich zu vergegenwärtigen, daß Correggios konvergierende Engelsgestalten, bewußt oder unbewußt, ein uraltes Thema aufgreifen, das schon in einem etruskischen Grabgewölbe und später dann in der byzantinischen Kunst erschienen ist⁹. Ganz vergessen war es auch im nordischen Mittelalter nicht: im 13. Jahrhundert wird Mariä Himmelfahrt auch in einem Gewölbeschlußstein der Kathedrale von Peterborough thematisiert. Natürlich ist in keiner dieser Darstellungen die Wölbung der Kuppelschale oder die Konvergenz der Grate als Bewegungsträger berücksichtigt. Und noch weniger waren die himmlischen Erscheinungen in perspektivischer Verkürzung auf den Betrachter bezogen. Correggio verbindet in seiner Assunta die wirkliche Architektur der Kathedrale mit den Sphären der Seligen, indem er unseren Blick geradezu hinaufreißt in den Anblick der in kühnster Verkürzung gegebenen Gestalten.

Das ist nun in der Tat etwas vollkommen Neues. Um es zu erklären, müssen wir zunächst nach der literarischen Quelle fragen, die Correggios Darstellung zugrunde liegt. Man hat diese noch kürzlich als die vollendetste Illustration der Beschreibung von Mariä Himmelfahrt in der *Legenda Aurea* bezeichnet, jener berühmten Sammlung von Heiligenlegenden des späten 13. Jahrhunderts, von welcher die christliche Kunst entscheidend beeinflußt worden ist¹⁰. Aber zur Erklärung von Correggios Assunta ist der Hinweis auf die *Legenda Aurea* viel zu allgemein. In deren langem Mariä Himmelfahrt gewidmeten Kapitel

werden zeitlich getrennte und sehr verschiedenartige Ereignisse aneinander gereiht. Der so gelehrte wie bedächtige Verfasser, Jacobus a Voragine, besorgt um die Wahrheit der überlieferten Legenden, stellt diese zunächst einmal zusammen, um aber gleich darauf hinzuzufügen: „aber all das ist apokryph“¹¹. Um die Spreu vom Weizen zu sondern, läßt er nur jene Begebenheiten gelten, die durch die Autorität berühmter und heiliger Kirchenlehrer, vor allem durch Hieronymus und Augustinus, verbürgt sind. Aber gerade in bezug auf diesen beiden wird Jacobus Opfer eines Irrtums.

Es gilt heute als sicher, daß die von ihm zitierten Texte über Mariä Himmelfahrt nicht von den beiden Kirchenvätern stammen, sondern erst in karolingischer Zeit verfaßt wurden, um das damals ins Abendland eingeführte Fest der Assunta zu rechtfertigen und in seiner Bedeutung zu erhellen¹². Dieser Anlaß erklärt die großartig hymnische Sprache, worin beide Texte verfaßt sind, ganz im Gegensatz zu den älteren, recht nüchternen Erzählungen von den verschiedenen Tod, Bestattung und Auferstehung der Jungfrau begleitenden Begebenheiten, wie sie etwa in vier getrennten Szenen im Chor der Arenakapelle zu Padua von Schülern Giotto dargestellt worden sind. Noch das Quattrocento behält in seiner Ikonographie der Assunta die alte Bildtradition des Westens bei, die sich bis in karolingische Zeit zurückverfolgen läßt¹³. Masolino, Mantegna, Perugino, Filippino Lippi u. a. zeigen die Jungfrau von Engeln umgeben, thronend oder stehend, ikonenhaft frontal über den Aposteln. Wo die Gottheit über ihr erscheint, ist es stets Gottvater, nicht Christus; die Beziehung beider Gestalten zueinander ist kaum angedeutet, Maria erscheint in zeitentrückter Bewegungslosigkeit. Vergleicht man Correggios Assunta mit jenen das

11 *Legenda Aurea*, Edition Graesse (1890), Osnabrück 1965, S. 511.

12 Die Epistel 9 „ad Paulam et Eustochium“ des Ps.-Hieronymus in MIGNE, *Patr. Lat.* 30, cc. 126–134. Zur Autorschaft D. C. LAMBOT, „L’Homilie du Ps.-Jérôme sur l’Assomption“, *Rev. Bénéd.* 46, 1934, SS. 265 ff., sowie H. BARRÉ, „La lettre du Pseudo-Jérôme sur l’Assomption“, *ibidem* 68, 1958, SS. 203 ff. Der Traktat des Pseudo-Augustinus „De Assumptione BMV“, in MIGNE, *P. L.*, 40, cc. 1141–1148. Zur Autorschaft G. QUADRIA, *Il Trattato de Assunzione BMV dello Pseudo-Augustino*, Rom 1951. Quadria hält den Traktat für karolingisch, jedoch für früher als die Epistel 9 des Pseudo-Hieronymus, die er, ebenso wie die obengenannten Autoren, dem Paschasius Radbertus zuweist.

13 Vgl. S. ROSSI, *L’Assunzione di Maria nella storia dell’arte cristiana*, Neapel 1940. J. DUHR, „L’évolution iconographique de l’Assomption“ in *Nouvelle Revue Théologique*, 68, 1946, SS. 671–681. E. STEDEL, „Ikonographie der Himmelfahrt Mariae, Straßburg 1935“; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1970, s. v. Himmelfahrt Mariens.

9 Vgl. K. LEHMANN, „The Dome of Heaven“, *Art Bulletin* 27, 1945, S. 1 ff.

10 „Si tratta infatti della più perfetta illustrazione, a mia conoscenza, dell’Assunta descritta nella *Legenda Aurea*.“ J. S. SHEARMAN, in dem Vortrag „L’illusionismo di Correggio“, dessen Manuskript der Autor mir freundlichst zur Verfügung stellte. Der Vortrag ist inzwischen auf englisch erschienen in *La Prospettiva Rinascimentale*, I, Mailand, 1980, SS. 281–294.

5. Raphael, Kuppel der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo, Rom



Ereignis gleichsam dokumentierenden älteren Darstellungen, so möchte man glauben, der Meister habe die hymnische Sprache jener dem Augustinus und Hieronymus zugeschriebenen Texte ins Bild übersetzt. Gewiß, es gibt Zwischenstufen. In Tizians 1518 vollendeter Assunta in der Frarikirche werden das Aufwärtsschweben, die Hinwendung Marias zu Gottvater angedeutet. Correggio mag sich an die großartige Darstellung erinnern haben. Auf einen anderen möglichen Vorläufer hat John Shearman hingewiesen¹⁴. In der Chigi-Kapelle in S. Maria del Po-

¹⁴ 'The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 3-4, 1961, pp. 129 ff.

polo hat Raphael „Die Himmel unter dem Segen Gottvaters“ (W. Schöne), diesen selbst in dem scheinbar geöffneten Kuppelauge dargestellt, möglicherweise bezogen auf eine allerdings nur geplante Altartafel mit der Assunta (Abb. 5). Folgt man Shearmans Vorschlag, so wären damit Kuppelgemälde und Altarblatt, Mariä Hinaufschweben in die Gegenwart Gottes, durch die Mittel räumlicher Perspektive miteinander verbunden gewesen.

Eine Vorstufe zu Correggio? Ein gewaltiger Unterschied besteht nicht nur darin, daß bei Raphael die beiden Gestalten getrennte Bildfelder einnehmen; wichtiger noch ist, daß in seiner Zeichnung der Himmelfahrt Ma-

riä¹⁵, aber auch in der Darstellung Gottvaters, das Verzerrende der perspektivischen Untersicht vermieden ist. Eine uralte, in allen vorausgehenden Jahrhunderten christlicher Kunst kaum je durchbrochene Scheu vor jeder durch die Perspektive bedingten Verzerrung der heiligen Gestalten – Correggio hat sie in seiner Domkuppel auf vorher nie gewagte Weise abgestreift¹⁶. Weder Tizian noch Raphael hatten sich von der älteren Tradition der Assunta gelöst, welche die Jungfrau ikonenhaft frontal, an die Bildfläche gebunden vergegenwärtigt hatte, ohne je die Begegnung von Mutter und Sohn im Bilde zu vollziehen. Eben dies aber ist das Thema Correggios.

In der *Legenda Aurea* findet sich dieses Thema nicht unter den neun Ereignissen, in die Tod und Himmelfahrt Mariä aufgegliedert sind, und die nach Meinung des Verfassers für wahr gehalten und geglaubt werden sollen. Das mag ein Grund dafür sein, daß eben jenes Ereignis in den älteren Darstellungen fehlt, oder durch die Marienkrönung ersetzt ist. Dennoch berichtet Jacobus a Voragine über die Begegnung von Mutter und Sohn, zunächst als Zitat aus einer Predigt des hl. Gerardus: „heute empfangen die Himmel jauchzend die Jungfrau, unter dem Frohlocken der Engel, dem Jubel der Erzengel, dem Gesang und Zitherspiel der himmlischen Chöre, um sie zum höchsten Thron der göttlichen Majestät zu geleiten“¹⁷. Und nun folgt, unter Berufung auf Hieronymus, das für Correggios Assunta Entscheidende: „Jesus selbst, mit dem ganzen Heer der himmlischen Heerscharen, eilt ihr entgegen. Strahlenden Antlitzes wird Maria von ihrem Sohn in göttlicher Umarmung empfangen.“¹⁸

Soweit das Thema! Es ist dem Maler vom Domkapitel aufgegeben worden. Das geht eindeutig aus dem am 3. November 1522 zwischen den Fabbricieri und dem Meister geschlossenen Vertrag hervor, worin dieser sich zur Ausführung der ihm gestellten Themen verpflichtet¹⁹. Der Vertrag sah auch die Ausmalung des ganzen Dom-

chores durch Correggio vor. Die Darstellung der Himmelfahrt Mariä, als des Ereignisses, dem die Kathedrale geweiht ist, bot sich fast notwendig für die Kuppel an. In dem auf das eben Zitierte folgenden Passus des Vertrages verpflichtete sich Correggio ausdrücklich zur Nachahmung von Lebendem, Bronze und Marmor²⁰. Man hat diese Forderung in Zusammenhang gebracht mit den bronzefarbenen Puttenfriesen unter dem Kuppelansatz, auch die ebenso getönten Konchen in den vier Trompen könnte man dazuzählen. Die Erwähnung von Marmor dagegen läßt an die illusionistischen Scheinarchitekturen darüber denken. Das erlaubt die Vermutung, daß der Maler sich mit seinen Auftraggebern schon bei Abschluß des Vertrages über die Darstellungsweise der Assunta wenigstens in den Grundzügen einig gewesen ist: nämlich der Auffassung der Vierung des Domes als Grab Mariä, aus dem wir, als dessen oberen Abschluß, die gemalte, von den Aposteln umstandene Architektur erblicken, über der sich der Himmel öffnet. So wie die zwölf Jünger werden auch wir in staunender Verehrung Zeugen des Himmelfahrtswunders.

Thema und Darstellungsweise waren damit ganz neu gefaßt. Das heilige Geschehen steht dem Betrachter nicht mehr ikonenhaft entrückt gegenüber, vielmehr ist dieser selbst als Mithandelnder unmittelbar einbegriffen. Bildwelt und subjektives Erlebnis sind untrennbar geworden, und zwar mittels der Perspektive, die damals niemand auch nur annähernd mit so kühner Sicherheit zu handhaben wußte wie Correggio.

Schon in der Camera di S. Paolo im Benediktinerinnenkloster zu Parma hatte er sich als Meister illusionistischer Malerei erwiesen, sicher nicht unbeeinflusst von Mantegna, den man schon im 17. Jahrhundert mit guten Gründen als Lehrer Correggios bezeichnet hat. Auch in der Domkuppel finden sich noch Nachwirkungen von Mantegnas Camera degli Sposi in Mantua.

Sicher aber ist der Gedanke, den Auftrag für die gewaltige Kuppel an Correggio zu vergeben, dem Domkapitel nahegelegt worden durch dessen damals gerade beendetes Kuppelgemälde in S. Giovanni Evangelista, der Renaissancekirche der Benediktiner zu Parma (Abb. 6). Bedenkt man, daß der Meister andere Arbeiten in dieser Kirche noch gar nicht abgeschlossen hatte, daß er mit zahlreichen anderen bedeutenden Aufträgen beschäftigt war, als er den Auftrag für die Domkuppel erhielt; und bedenkt man schließlich, daß deren Zustand Instandsetzungsarbeiten erforderte²¹, die dem Maler erst zwei Jahre nach Unter-

20 „ch imitano il uiuo, o il brözo, o il marmo.“

21 Mit diesen Arbeiten wurde der angesehene Architekt Giorgio Da Erba im Nov. 1523 betraut; vgl. Tassi (zit. Anm. 8) S. 20.

15 O. FISCHEL, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1913–1941, VIII, 380.

16 Auch in Pordenones, in diesem Zusammenhang oft genanntem, Kuppelgemälde in Treviso erscheint die Gestalt Gottvaters unverkürzt. Höchst lesenswert die Beschreibung von Correggios Assunta bei S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy*, Harmondsworth, 1970, S. 188 f.

17 „hodie virginem beatam coeli susceperunt laetantes, angeli gaudento, archangeli jubilando, throni exaltando, dominationes psallendo, principatus harmonisando, potestates citharisando, cherubin et seraphin hymnizando adque ad supernum majestatis divinae tribunal ducendo.“

18 „... quam placido vultu, quam serena facie, quam divinis amplexibus a filio sit suscepta“, Graesse (zit. Anm. 11) S. 511 f.

19 „da ornar di pitura cō quelle istorie mi serā data.“ Der Vertrag zuletzt bei Gould (zit. Anm. 1) S. 183.

6. Correggio, Kuppelfresko in
S. Giovanni Evangelista,
Parma



zeichnung jenes Vertrages erlaubten, das gewaltige Werk zu beginnen, so mag man die fast überstürzte Auftragsvergabe durch das Domkapitel als so etwas wie ein bewunderndes Echo auf den unerhörten Eindruck verstehen, den das Kuppelgemälde der Benediktinerkirche damals zweifellos hinterlassen hat.

Das wird auch dadurch bestätigt, daß Bischof und Domherren sich entschlossen, die Ausmalung der Kuppel aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts²², von der sich erst

Die Rundfenster mögen damals eingefügt worden sein, um eine angemessene Beleuchtung des Kuppelfreskos zu ermöglichen.

22 Vgl. A. C. QUINTAVALLE, *La Cattedrale di Parma*, Parma 1974, S. 299.

kürzlich Spuren gefunden haben, zu zerstören, um an deren Stelle die Assunta des Correggio entstehen zu lassen. Dabei war es sicher nicht dessen technische Fähigkeit allein, seine in den beiden älteren Kuppeln erwiesene illusionistische Meisterschaft, die seinen plötzlichen Ruhm begründete. Vielmehr trat diese Fähigkeit als vollendetes Werkzeug in den Dienst einer Idee, die damals weite Kreise in ihren Bann zog. Gemeint ist die religiöse Deutbarkeit der Zentralperspektive. Mag diese für ihre Erfinder auch eine wissenschaftliche Entdeckung gewesen sein, so kam sie dem Andachtsleben der Zeit auf besondere Weise entgegen. 1496 wurde ein mehr als ein Jahrhundert zuvor verfaßter Traktat des Peter von Limoges „Über das

moralische und geistliche Auge“ in italienischer Sprache veröffentlicht, worin dargelegt wird, daß „viele was unser Sehen ... betrifft ein nützliches Mittel ist, um mehr über die göttliche Weisheit zu erfahren“²³. Der Traktat, obgleich lange vor Entdeckung der Zentralperspektive verfaßt, enthält auch einen Diskurs über die religiöse Deutbarkeit der Perspektive. Die Kenntnis der Zentralperspektive mag das Interesse an dem Werk erhöht haben. „Wir können im Sinn der religiösen Kultur der Zeit davon ausgehen“, schreibt M. Baxandall, „daß eine solche Perspektive in religiösen Darstellungen nicht lediglich als *tour de force* aufgefaßt wurde, sondern auch als eine Art visueller Metapher.“²⁴

In diesem Sinne ist schon Correggios Kuppelgemälde in S. Giovanni Evangelista zu deuten. Dargestellt ist hier nicht, wie gelegentlich behauptet wird, Christi zweite Epiphanie, sondern vielmehr seine Erscheinung inmitten der elf Apostel, um dem uralten Johannes seine bevorstehende Aufnahme in den Himmel anzukündigen. Der Seher von Patmos ist unmittelbar über dem Gesims des Kuppeltambours dargestellt, und zwar auf dessen Westseite. Er blickt zu Christus empor, der in der gleichen auffälligen Untersicht ihm erscheint, worin auch wir, zum Chor hingewendet, ihn erblicken. Die Vision des Herrn wird damit zu der unsrigen, eben das ist das Anliegen des Bildes. Der Betrachter und die durch dessen Standpunkt bedingte göttliche Erscheinung sind untrennbar miteinander verbunden: ein Subjektivismus, der bei Raphael – dessen *Disputa* Correggio hier zitiert – noch undenkbar ist.

In der Domkuppel nun sollte eben dieses religiöse Erlebnis auf noch grandiosere Weise zur Anschauung gebracht werden. Zugleich konfrontierten die architektonischen Gegebenheiten den Künstler hier mit ungleich größeren Schwierigkeiten. Statt einer flachen Renaissancekuppel über Pendentivs, wie in S. Giovanni, steigt die riesige Kuppel des Doms – im Durchschnitt sehr viel breiter (10,93 zu 11,55 m statt 9,66 zu 8,88 m)²⁵, im Längsschnitt sehr viel steiler – über Trompen bis zu einer Höhe von etwa 35 m empor. Diese wirkliche Architektur verwandelte Correggio schon in der unteren Zone ins Visio-

näre. In den schon erwähnten Muschelschalen der Trompen erscheinen die Schutzpatrone von Parma auf Wolken und von kindlichen Engeln umspielt, die unsere Aufmerksamkeit durch Blick und Gebärden nach oben lenken. Über den Trompen prachtvoll gemalte Fruchtgehänge, die wiederum an Mantegna erinnern, und zwischen ihnen jener Puttenfries im Bronzeton unter bravourös gemalten Scheinarchitekturen. Die Brüstung darüber ist so illusionistisch gemalt, daß die Königin Christine von Schweden durchaus hinaufsteigen wollte, und die Apostel – ein altes Motiv in *Assunta*-Darstellungen – sind so aufgefaßt, daß die Himmelfahrt als ihre Vision und, dank der auf unsern Standort bezogenen Perspektive, zugleich als die unsere erlebt werden muß.

Diese Vision nun, hoch über uns, ist in der Verwendung aller Mittel der Perspektive, eine ebenso meisterhafte wie gewagte künstlerische Tat. Bis heute ist nicht restlos geklärt, auf welche Weise der Meister sich die Untersicht der in den Lüften agierenden Gestalten vergegenwärtigt hat. Die alte, im 17. Jahrhundert von zwei Autoren²⁶ ganz unabhängig von einander festgehaltene Überlieferung, wonach der Bildhauer Begarelli für Correggio aufhängbare Puppen gefertigt habe, die der Maler von unten studieren konnte, scheint mir höchst plausibel, zumal Meder gezeigt hat, wie eine einzige solcher Puppen dem Maler als Modell für gleich mehrere seiner Engel hätte dienen können²⁷. Wie immer, die Klarheit, auch die Majestät der Erscheinung, insbesondere der Gestalt Christi ist hier dem konsequentesten Illusionismus geopfert worden, eben um den Betrachter so unmittelbar an dem heiligen Ereignis teilnehmen zu lassen, als ob es sich – wir erinnern uns nochmals an Burckhardts Beschreibung – in diesem Augenblick vor uns abspiele.

Historisch gesehen ist dieser visionäre Illusionismus eine außerordentliche Tat. Man hat gemeint, Correggio habe sich hier am religiösen Theater seiner Zeit inspiriert²⁸, und ich selbst habe zunächst an einen solchen Ein-

26 Es handelt sich um Francesco Scanelli und Lodovico Vedriani. Vgl. R. W. LIGHTBOWN „Correggio and Begarelli“, *Art Bulletin*, 46, 1964, SS. 7–21. Goulds Zweifel (zit. Anm. 1) S. 113 an der Glaubwürdigkeit dieser beiden Quellen scheint nicht recht verständlich. Auch Tiraboschi (zit. Anm. 7), S. 34, berichtet, daß Begarelli seinem Freunde Correggio Puppen als Modelle für die verkürzten Figuren des Kuppelfreskos geliefert habe. Allerdings handele es sich um eine „incerta popular tradizione“.

27 JOSEF MEDER, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1923, S. 552.

28 Vgl. J. S. Shearmans Vortrag (zit. Anm. 10) mit interessantem, aber wie ich meine, doch nicht schlüssigem Material, weil keine der erwähnten Beschreibungen von *Assunta*-Mysterien die Begegnung Christi mit Maria erwähnt, auch m. W. kein Spiel dieser Art in Parma bekannt ist; doch ist das letztere Argument gewiß nicht entscheidend.

23 M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1972, S. 104–105.

24 M. Baxandall, *ibidem*, S. 108. Vgl. hierzu die interessanten Vorträge von D. ARASSE, „Espace pictural et image religieuse: le point de vue de Masolino sur la Perspective“ und E. WAKAYAMA, „La prospettiva come strumento di visualizzazione dell'istoria: il caso di Masolino“, *La Prospettiva Rinascimentale* I (zit. Anm. 10), SS. 137–150.

25 Die Maße nach C. RICCI, *Correggio* 1930, S. 173 bei Gould (zit. Anm. 1) S. 259.

fluß gedacht, übrigens unter dem Eindruck einer ausgezeichneten filmischen Wiedergabe des Assunta-Mysterienspiels von Elche (bei Valencia), dem einzigen, das offenbar unverändert seit dem 15. Jahrhundert aufgeführt wird und damals offenbar aus Italien übernommen wurde, wo wir Aufführungen der Himmelfahrt Mariä bis ins Mittelalter zurückverfolgen können²⁹.

Ich glaube gleichwohl nicht, daß der theatralische Realismus dieser Mysterienspiele Correggios Fresko zu erklären vermag. In keinem der erhaltenen und mir bekannten Texte dieser italienischen Assunta-Mysterien wird die Begegnung Christi mit Maria erwähnt. Malerei und Theater mögen einander beeinflusst haben, und Zeitgenossen haben offenbar die Verwandtschaft zwischen dem bildlichen und dem theatralischen Realismus empfunden; aber der bezeichnendste Bericht hierüber sieht das Verhältnis gerade umgekehrt: der Bischof von Susdal, der 1439 eine Assunta-Aufführung in Florenz sah, meint, die barfüßigen Apostel hätten ganz so ausgesehen wie auf den „heiligen Bildern“³⁰. Dennoch bleibt der Hinweis auf das Mysterienspiel wertvoll, weil er die religiöse Bedeutung des theatralischen wie des malerischen (oder plastischen) Realismus aufzeigt. In dem Prolog eines italienischen Passionsspiels wird das Publikum aufgefordert, im Augenblick der Kreuzabnahme in die Klagen der Darsteller mit einzustimmen³¹. Die unmittelbare seelische, ja körperliche Teilnahme war gefordert, auf diese Wirkung zielte das geistliche Schauspiel ebenso wie die kirchliche Kunst. Deren religiöse Funktion wird in einer 1492 veröffentlichten Dominikanerpredigt u. a. wie folgt erklärt: „Menschen, die nicht zur Frömmigkeit erweckt werden, wenn sie die Geschichten der Heiligen hören, werden zumindest innerlich bewegt, wenn sie diese so dargestellt sehen, als wären sie wirklich gegenwärtig.“³² Die berühmten Beweinungsgruppen eines Niccolò dell'Arca und Guido Mazzoni zielen auf diesen ganz erstaunlichen Grad der Vergegenwärtigung.

Beide Künstler – ebenso der mit Correggio befreundete Begarelli – stammen aus der Emilia, der Kunstlandschaft

des Correggio. Niccolò dell'Arca's Beweinungsgruppe in S. Maria della Vita in Bologna hat Correggio offenbar gekannt und, wie Cecil Gould meint, in seiner berühmten Pietà zitiert³³. In ihrem hohen dramatischen, den Betrachter anrührenden und einbeziehenden Pathos sind beide Werke einander verwandt. Dieses Pathos ist ein besonderes Kennzeichen der emilianischen Kunst. Darauf hat Van Marle schon vor 50 Jahren hingewiesen, freilich ohne Correggio zu erwähnen, dessen Werk jenen Wesenszug am hinreißensten veranschaulicht³⁴. In diesem Zusammenhang ist von Interesse, daß er in eben den Jahren, in denen er an der Domkuppel arbeitete, mit fast unglaublicher Schaffenskraft einige große Altarbilder ausführt oder entwirft, in denen eine ähnliche Auffassung deutlich wird, wie in der Assunta. Genannt seien nur die Madonnen mit den Heiligen Sebastian und Georg (beide in Dresden) (Abb. 7)³⁵. Hier wie dort ist das alte Thema der Muttergottes mit Heiligen in eigentümliche, erregende Bewegung geraten. Die Heiligen werden sich sozusagen des Betrachters bewußt, sie laden uns ein, die „ästhetische Grenze“ zu überschreiten und ins Bild, in die Gegenwart Marias zu treten. Aus dem ruhigen Zustandsbild ist damit bewegtes und bewegendes Ereignis geworden, die Heiligen im Vordergrund vermitteln, indem sie uns – ähnlich den Aposteln der Assunta – mit Blick und Gebärde in die Höhe führen, und auch hier erscheint die Jungfrau den ekstatisch Emporblickenden fast wie eine Vision.

In der Assunta freilich wird dieses visionäre Pathos auf unerhörte Weise übertroffen. Und bei aller Bewunderung der außerordentlichen Meisterschaft wird man sich fragen müssen, ob der Subjektivismus der Perspektive und damit des religiösen Erlebnisses die Klarheit der Aussage nicht gemindert hat. Die Frage ist auch historisch berechtigt. Vieles spricht dafür, daß Correggio mit dem bedeutendsten Werk seines Lebens über die Grenzen des Möglichen oder religiös Zulässigen hinausgegangen war. Der Witz eines Kanonikers der Kathedrale, die Assunta sähe aus wie ein Ragout von Fröschen³⁶, mag den Maler schwer getroffen haben, zumal ein Körnchen Wahrheit darin steckt, wenn man das Werk vom Boden des Doms aus sieht. Über feindselige Kritiker der Assunta berichtet aber auch der Maler Bernardino Gatti. Und wenn auch Tiraboschi, ein unentwegter Verteidiger Correggios, die Le-

29 Über das Mysterienspiel von Elche vgl. G. GIRONÈS „Los origenes del misterio de Elche“, *Marian Library Studies*, 9, 1977, SS. 19ff. Über ital. Assunta-Spiele vgl. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Laude Drammatiche e Rappresentazioni sacre*, Florenz 1943, I, S. 381ff., 391ff. (Orvieto), I, 302ff. (Perugia); ferner A. D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni dei Secoli XIV, XV, XVI*, Florenz 1872, SS. 282ff.

30 M. Baxandall (zit. Anm. 23) S. 71.

31 „Sicche divoti mei fidel Christiani, / quando el vedrete poi levar di croce / ciascuno divotamente alzi le mani / rendendo grande adio cola sua voce ...“ Zitiert bei T. VERDON, *The Art of Guido Mazzoni*, New York 1978, S. 175; vgl. S. 22ff.

32. Baxandall (zit. Anm. 23, S. 41).

33 Gould (zit. Anm. 1) S. 83.

34 R. VAN MARLE, „Two Ferrarese Wood-Carvings of the XV Century“ *Apollo*, XXI, 1935, S. 9–13.

35 Über die zahlreichen anderen Werke aus dieser Zeit vgl. zuletzt Gould (zit. Anm. 1), dessen Katalog die Angaben zu ihrer Datierung enthält.

36 „Un guazetto di rane“ Tiraboschi (zit. Anm. 7) S. 53.



7. Correggio, *Madonna mit dem Hl. Sebastian*. Dresden, Gemäldegalerie

gende bezweifelt, wonach das Domkapitel, unsicher, ob man dem Meister gestatten solle, sein Werk zu vollenden, Tizian um seine Meinung gefragt habe: die bewundernde Antwort des großen Venezianers klingt fast wie eine Verteidigung Correggios gegenüber seinen Kritikern. „Nehmt die Kuppel herunter“, soll Tizian gesagt haben, „füllt sie mit Gold, und Ihr werdet noch immer nichts haben, was sich an Wert mit der Assunta des Antonio Allegri vergleichen läßt.“³⁷

Nicht weniger gibt die Tatsache zu denken, daß in keiner der späteren Assunta-Darstellungen, schon gar nicht in denen von Correggios größten Bewunderern, die Begegnung Christi mit Maria auf auch nur annähernd ver-

gleichbare Weise wieder auftaucht. Das ein halbes Jahrhundert spätere Deckengemälde von Palma Giovane in der Scuola S. Fanti zu Venedig, von dem nur das Modell erhalten ist, gestaltet das Thema zum feierlichen Empfang der Gottesmutter durch den Erlöser um³⁸.

Und schließlich spricht manches dafür, daß das Fresko auch eine tragische Wende im Leben des Malers bedeutet hat. Er scheint Parma ganz plötzlich verlassen zu haben, um in seine Heimatstadt zurückzukehren. Dort erwirbt er ein Anwesen, kurz nachdem er die zweite Bezahlung für die Domkuppel erhalten hat³⁹. Nicht einmal diesen Teil des noch größeren Auftrages hat er beendet: die östliche Bogenlaibung der Vierung hat ein anderer ausgeführt, die im Vertrag vereinbarte Ausschmückung des Chors hat Correggio nie in Angriff genommen. Noch lange nach seinem Tod plagt das Domkapitel die Hinterbliebenen mit der Forderung nach Rückzahlungen für nicht Geleistetes.

Nur vier Jahre nach der Rückkehr in seine Heimat ist Correggio dort, offenbar ganz plötzlich, verstorben⁴⁰. Ob er in diesen letzten Jahren noch bedeutende Arbeiten übernommen hat, ist nicht sicher, zumal mindestens ein Teil der wunderbaren Mythologien – Jupiters Liebschaften – noch in Parma entstanden oder wenigstens dort schon geplant sein mögen. Die Kunstgeschichte kennt kein vergleichbares Beispiel dafür, daß das Hauptwerk eines großen Künstlers zugleich seinen Absturz in eine Art Lähmung und Erschöpfung, aus dem Ruhm in die Vereinsamung bedeutet hat.

Das enthebt uns nicht der Frage, mit der dieser Versuch über Correggios Assunta schließen muß, der Frage nach deren historischer Bedeutung. Ein Werk dieses Ranges bedeutet einen Markstein nicht nur in der Geschichte der Kunst sondern auch in der des europäischen Geistes. Fassen wir zusammen: die wahrhaft revolutionäre Tat des Correggio besteht darin, daß der Betrachter in das wunderbare Geschehen einbegriffen ist. Die Apostel stehen am oberen Rand einer Architektur, auf deren wirklichem Grunde wir uns befinden. Die Engel schweben über uns in *unserem* Himmelsraum. Auf unseren Blick ist die Vision bezogen, nur für unser Erlebnis ist sie in ihrer eigentümlichen Erscheinungsweise sichtbar. Das gilt nicht nur

38 Das Modello in der Pinacoteca Querini-Stampalia. Vgl. J. SCHULZ, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley, 1968, SS.36f. und 81f.: Dargestellt ist ein gemessenes Sichentgegenkommen.

39 Gould (zit. Anm. 1) S.192.

40 Gould, *ibidem*, S.192, schließt, wie mir scheint mit Recht darauf, daß der Meister am 24. Jan. 1534 „plötzlich und unerwartet gestorben sei“.

37 *Ibidem*.

für die Untersicht, sondern fast noch mehr für die himmelhohe Entfernung, welche die heiligen Gestalten ins kaum noch Sichtbare entrückt. Begründet ist dieser ganz neue Bildgedanke in einer Erlebnisweise, die sich des subjektiven Elements in seiner Bedeutung für jede, nicht nur jede religiöse Erkenntnis bewußt geworden ist.

1530, im Jahr der Vollendung von Correggios Assunta, hat Kopernikus sein epochales Werk *De Revolutionibus orbium caelestium* beendet. Auch für ihn ist der Ausgangspunkt die Einsicht in die Subjektivität menschlichen Erkennens gewesen. Daß die Entdeckung des Kopernikus auch theologisch bedeutsam sein könne, hat erst am Ende des Jahrhunderts einer der großen Theologen jener Zeit, Pierre de Bérulle, ausgesprochen. „Ein hervorragender Geist unseres Jahrhunderts“ notiert er und fügt am Rande „Nicolaus Kopernicus“ hinzu – „hat behauptet, daß die Sonne und nicht die Erde Mittelpunkt der Welt, daß sie unbeweglich ist und die Erde sich um sie bewegt. Diese neue Meinung, in der Wissenschaft von den Sternen kaum beachtet, ist nützlich und sollte in der Wissenschaft von der Erlösung des Menschen befolgt werden.“⁴¹ Damit legt Bérulle, wie Henri Brémond bemerkt hat, den Grund zu einer theozentrischen an Stelle der anthropozentrischen Gotteserfahrung. Wir wissen nicht, wie früh die kopernikanische Entdeckung sich der Theologie und dann auch der Kunst bemächtigt hat, schon gar nicht, ob Correggio etwas von ihr wußte (wenngleich uns Pa-

41 Zitiert bei H. BRÉMOND, *Histoire Littéraire du sentiment religieux en France*, III, Paris 1921, S. 24.

nofsky mit dem Maler als hochgebildetem Humanisten bekannt gemacht hat)⁴². Dennoch ist es sinnvoll, an die Gleichzeitigkeit der Entdeckung des Domherrn von Thorn und des Kuppelgemäldes Correggios – auch dieses eine Entdeckung – zu erinnern.

Hier wie dort, so scheint es, wird sichtbar, was Thomas Kuhn in seinem bekannten Buch „*The Structure of Scientific Revolutions*“ eine neue paradigmatische Welterkenntnis nennt. Künstler und Wissenschaftler gehen verschiedene Wege; aber ihr Denken und ihre Entdeckungen vollziehen sich schwerlich abgeschottet von einander. Bérulles Bemerkung über Kopernikus sind ein Beweis für solche Querverbindungen zwischen getrennten Disziplinen. Die getrennten Entdeckungen des Kopernikus und des Correggio rühren an die Frage, ob nicht ein gemeinsames Weltbild oder das, was Kuhn ein „change of world view“ nennt, beiden zugrunde liegt⁴³.

42 E. PANOFSKY 1921, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London, 1961.

43 Nach Abschluß dieser Arbeit sehe ich, daß schon DAGOBERT FREY an diese Beziehung gedacht hat. In seinem geistvollen Werk *Gotik und Renaissance* (Augsburg, 1929) wird auch Correggios Assunta erwähnt, freilich in einer von der meinen abweichenden Deutung und mit der irrtümlichen Bezeichnung der Christusgestalt als Engel. Frey weist auch auf des Kopernikus Studium der Perspektive hin; im Zusammenhang hiermit habe er, wie sein Biograph berichtet, während seines italienischen Aufenthaltes auch die Malerei erlernt. „So stellt auch hier“, meint Frey (S.28), „die Perspektive die eigentümliche Verbindung zwischen Malerei und Astronomie her.“