

THEORIE DER WOLKE

HUBERT DAMISCH

**THEORIE DER WOLKE
FÜR EINE GESCHICHTE DER MALEREI**

AUS DEM FRANZÖSISCHEN VON HEINZ JATHO

DIAPHANES

TITEL DER FRANZÖSISCHEN ORIGINALAUSGABE:

THÉORIE DU /NUAGE/. POUR UNE HISTOIRE DE LA PEINTURE, © ÉDITIONS DU SEUIL, 1972.

DIESES WERK WURDE VERÖFFENTLICHT MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG DES

FRANZÖSISCHEN KULTURMINISTERIUMS – CENTRE NATIONAL DU LIVRE

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC L'AIDE DU MINISTÈRE FRANÇAIS DE LA CULTURE – CENTRE NATIONAL DU LIVRE



1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-201-5

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2013

WWW.DIAPHANES.NET

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: PUSTET, REGENSBURG

TITELABBILDUNG: ANDREA MANTEGNA, LÜNETTE VON DER DECKE DER CAMERA DEGLI SPOSI.

MANTUA, PALAZZO DUCALE. CREDIT: ALINARI, FLORENZ.

INHALTSVERZEICHNIS

1. ZEICHEN UND SYMPTOM

1.1.	KUPPELN	11
1.1.1.	Grundbegriffe	11
1.1.2	Prestige	16
1.1.3.	Raster	19
1.2.	INDEX	25
1.2.1.	Prozess: Textur	25
1.2.2.	Die /Wolke/ Correggios	27
1.3.	DIE MASCHINE UND DER TRAUM	33
1.3.1.	Thematik	33
1.3.2.	Phantasmen	38
1.4.	DIE ABWEICHUNG UND DIE NORM	43
1.4.1.	Das Land des Irrtums	43
1.4.2.	Das Normale und das Pathologische	48
1.5.	DIE WOLKE, DIE MALEREI	53

2. DAS ZEICHEN UND DIE REPRÄSENTATION

2.1.	ICONOMYSTICA	63
2.1.1.	Gebrauchswerte	63
2.1.2.	Bilder	65
2.1.3.	Der Code der Hierophanie	69
2.1.4.	Funktionen der Repräsentation	71
2.2.	DIE BEIDEN MODI DER REPRÄSENTATION	77
2.2.1.	Die Schrift und die Repräsentation	77
2.2.2.	Das Zeichen und die Repräsentation	81
2.3.	DAS THEATER DER MALEREI	93
2.3.1.	Das Objekt der Repräsentation	93
2.3.2.	Die Substitution	96
2.4.	REPRÄSENTATION / WIEDERHOLUNG / SUBSTITUTION	101
2.4.1.	Dekor	101
2.4.2.	La Nuvola	103
2.4.3.	Die repräsentative Funktion des Zeichens	107

3. DER SYNTAKTISCHE RAUM	
3.1. EIN LEKTÜREPROBLEM	119
3.2. DIE SCHRIFT DER REPRÄSENTATION	123
3.2.1. Bemerkung	123
3.2.2. Figuration und Repräsentation	125
3.3. DIE FLÄCHE UND DIE ZEICHEN	143
3.3.1. Der skripturale Raum	143
3.3.2. Syntaxen	148
3.3.3. Die Geschichte und die Geometrie	154
3.3.4. Intarsia II	160
3.3.5. Der Spiegel mit den Wolken	167
4. MÄCHTE DES INHALTS	
4.1. DER »STIL« UND DIE THEORIE	173
4.1.1. Eine Exklusionsstruktur	173
4.1.2. Vom Linearen zum Malerischen	180
4.2. DER HIMMEL UND DIE ERDE	195
4.2.1. Aisthesis	195
4.2.2. Semiologie und Soziologie	202
4.2.3. Wissenschaft / Malerei	211
4.2.4. Das Tabu des Unendlichen	220
5. BLANC SOUCI DE NOTRE TOILE	
5.1.1. Der Wolkendienst	247
5.1.2. Die Hieroglyphe des Atems	269
5.1.3. Die Leinwand und der Rock,	301
NAMENREGISTER	309

»E la pittura panno accotonato dell' inferno, che dura poco ed è di manco spesa, perchè levato
ch'egli ha quel ricciolino, non se tiene più conto.«

Jacopo da Pontormo, Brief an Benedetto Varchi, 18. 2. 1548.

(Die Malerei ist wie ein angerautes, billiges Stück Stoff, der wenig aushält und wenig kostet, und
nimmt man den Flauch weg, so macht man sich nichts mehr daraus.)

1. ZEICHEN UND SYMPTOM



Correggio, Die Vision des Johannes auf Patmos. Kuppel von San Giovanni Evangelista, Parma.

1.1. KUPPELN

Nehmen wir die Kuppeln, die Correggio in Parma mit Fresken ausgemalt hat:

1. Die Himmelfahrt Christi oder genauer die Vision des hl. Johannes auf Patmos (San Giovanni Evangelista, 1520–1524) (siehe Abbildung gegenüber).
2. Die Himmelfahrt der Jungfrau (Dom, 1526–1530). »Zweifelloos das schönste Werk, das in dieser Gattung vorher und nachher jemals gemacht worden ist.«¹ (siehe Abbildung S. 13.)

1.1.1. GRUNDBEGRIFFE

Da, wo seine Vorgänger und (lange noch) viele seiner Nachfolger in der Kunst der Deckenmalerei, wurden ihnen Kuppeln, Gewölbe und Decken geboten, darauf aus waren, deren Natur und architektonische Gliederung oft auf illusionistische Weise zu bestätigen und zu unterstreichen – sofern sie nicht darauf bestanden, sie wie Wände zu behandeln und sie mit Figuren und Darstellungen zu bedecken, die nach den Normen des Staffeleibildes konzipiert waren –, da besteht die Lösung, die mit dem Namen Correggio verbunden ist, in einer Negation: Negation der Mauer, wenn nicht Negation der Schließung des Bauwerks, indem an der Decke an privilegierter Stelle ein Dekor angebracht wird, der die Mauer zu »durchlöchern« und eine Öffnung auf einen in Trompe-l'œil dargestellten Himmel vorzutauschen scheint (eine Lösung, die Mantegna bereits 1472–1474 an der Decke der Camera degli sposi in Mantua angewandt hatte: Wir werden darauf zurückkommen).

Trompe-l'œil

Auf der Innenfläche der Kuppel, deren pikturale Konstruktion sich die Konkavität geschickt zunutze macht, entwickelt sich eine zirkuläre oder besser hemisphärische Komposition, die von jeder architektonischen Referenz oder Gliederung frei ist und sich in ihrer Kontinuität einzig auf das Prestige der Luftperspektive und der Verkürzung der Figuren zu stützen scheint. In San Giovanni, wo die Kuppel auf einem sehr niedrigen und fast

¹ Anton Raphael Mengs: »Mémoire sur la vie et sur les œuvres d'Antoine Allegri dit le Corrège«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Paris 1786, Bd. II, S. 169. (A.d.Ü.: Die Verdeutschungen fremdsprachiger Zitate stammen, wo nicht anders vermerkt, vom Übersetzer.)

blinden, gesimsartig aufgefassen und mit einem antikisierenden Fries geschmückten Tambour ruht, stützt sich der Kreis der mehr oder weniger zusammengesunkenen Apostel auf eine Anhäufung grauer, solide wirkender und von putti verstärkter Wolken, die in ihrer Mitte, vor einer goldenen Glorie flatternd, die Figur Christi erscheinen lässt – die »Maschine« (wie Annibale Carracci sagen wird) ist ohne sichtbaren Bezug zum Bauwerk, das auf Höhe des Gewölbeansatzes aufzuhören scheint, um einer Himmelsvision Platz zu machen. In der Domkuppel dagegen stehen die zwischen den Oculi des Tambours verteilten Apostelfiguren fest auf dem unteren Kranzgesims vor einer Balustrade, die Kandelaber und Jünglinge trägt, wodurch der Übergang zum himmlischen Register gesichert ist: Das Trompe-l'œil ist umso überzeugender, und die Opposition zwischen denen, die, wie immer sie sich auch zum Himmel recken mögen, mit den Füßen fest auf dem Boden stehen, und der in der Achse der Apsis platzierten, fernen und kaum erkennbaren Figur der Jungfrau, die von einem fließenden und leuchtenden Wirbel, in dem sich in endloser Spirale Engel, Selige und Wolken verketteten, mitgerissen wird, ist nur umso deutlicher markiert. (Allerdings findet sich in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista noch eine Figur, die, fast ganz versteckt und nur vom Grund der Apsis aus sichtbar, sich gleichfalls auf das Gesims stützt: die des kniend betenden Johannes selbst.²)

Beschreibung (Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855)

»Bald darauf, 1520–1524, malte C. in S. Giovanni, und zwar wohl zuerst die strenge und schöne Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer Türlinette des linken Querschiffes. – Dann die Kuppel. Es ist die erste einer großen Gesamtkomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie, von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit. Die völlig durchgeführte Untersicht, von welcher dieses Beispiel das früheste erhaltene und jedenfalls das früheste so ganz durchgeführte ist, erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als ein Triumph aller Malerei. Man vergaß, welche Teile des menschlichen Körpers bei der Untersicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten späteren Kuppelgemälde – die Glorie des Himmels – nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, dass für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und dass überhaupt nur die ideale, architektonische Komposition ein Gefühl erwecken

² Vgl. Augusta Ghidiglia Quintavalle: *Gli affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma*, Mailand 1962, Abb. 8–11.



Correggio, Himmelfahrt der Jungfrau, Domkuppel, Parma.

kann, welches demselben irgendwie gemäß ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Knie bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung dienen die Wolken, welche Correggio als sonst konsistent geballte Körper von bestimmtem Volumen behandelt. – Auch an den Pendentifs der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermäßig verkürzten Gestalten – je ein Evangelist und ein Kirchenvater – auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sybillen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Endlich malte C. 1526–1530 die Kuppel des Domes aus und gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Übersinnlichen in ganz unbedingtem Maße hin. Er veräußerlicht und entweiht alles. Im Centrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der inmitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse heraufrauschenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend; der Knäuel zahlloser Engel, welche hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenstürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob dies die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andere Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort³ bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden, denn wäre die Szene wirklich, so müsste sie sich etwa so ausnehmen. – Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel, der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Kandelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inkonsequent; wer so aufgeregt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Großartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends diejenigen, welche in den Pendentifs die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist schwer, sich genau zu sagen, welcher Art die Berausung ist, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. Ich glaube dass hier Göttliches und sehr Irdisches durcheinander rinnen. (Bestes Licht auch für die Besteigung der Kuppel. Gegen Mittag.)⁴

3 Burckhardt spielt darauf an, dass bei der Weihe von Correggios Kuppel ein Kanonikus diese mit einem »Froschragout« verglichen haben soll. Vgl. Corrado Ricci: *Corrège*, frz. Übers., Paris 1930, S. 103.

4 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone*, 4. Aufl., Leipzig 1879, Bd. II, S. 698–700.

Raum / Licht: die Zerstörung des perspektivischen Kubus

Im Hinblick auf den Begriff eines »barocken« oder auch »malerischen« Stils, dessen tiefster Zug vielleicht eben »diese Abneigung gegen das Bestimmt-Begrenzte« ist,⁵ mussten die Kuppeln Correggios zwangsläufig als eine, historisch gesprochen, inaugurale Produktion erscheinen: als frühreife und entschiedene Manifestation einer Kunst, in der sich die Maße des perspektivischen Kubus, des orthogonalen und geschlossenen tektonischen Raums des Quattrocento, aufzulösen scheinen.

»In seinen höchsten Leistungen, in den Innenräumen der Kirchen tritt ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl in die Kunst ein: Die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des Lichtes, einzulassen. Die Absicht geht nicht mehr auf eine bestimmte kubische Proportion, auf ein wohltätiges Verhältnis von Höhe, Breite und Tiefe eines bestimmten, geschlossenen Raumes: der malerische Stil denkt zuerst an den Beleuchtungseffekt: Die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichts, das von oben aus den unsichtbaren Höhen der Kuppel sich ergießt, der Übergang vom Dunklen zum Hell- und Helleren, das sind die Mittel, mit denen er wirkt. Der Raum, den die Renaissance gleichmäßig hell hielt und nicht anders denn als einen tektonisch geschlossenen sich vorstellen konnte, scheint hier im Unbegrenzten sich zu verlaufen. Man denkt gar nicht an die äußere Gestalt: nach allen Seiten wird der Blick ins Unendliche geleitet. Der Chorabschluss verschwindet in dem Goldgeflimmer des aufgetürmten Hochaltars, im Glanz der »splendori celesti« – wie der Ausdruck lautet –, seitlich lassen die dunkeln Kapellen nichts Bestimmtes erkennen, zu Häupten aber, wo einst eine flache Decke ruhig den Raum geschlossen hatte, wölbt sich eine ungeheure Tonne, oder nein: sie ist zu offen: Wolken fluten hernieder, Engelsscharen, Himmelsglanz – in unermesslichen Räumen verliert sich Blick und Gedanke.

Ich darf nicht verschweigen, dass diese Wirkungen einer alles vermögenden Dekoration erst der spätern Zeit des Barock angehören. Immerhin tritt aber der bedeutsame Zug der neueren Kunst: das formlose Schwelgen in Raum und Licht, von Anfang an mit aller Entschiedenheit hervor.«⁶

⁵ Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel, Stuttgart 1986, S. 71.

⁶ Ebd., S. 71–72.

1.1.2. PRESTIGE

Aber es ist nicht nur die Stilanalyse, durch die sich Historiker wie Wölfflin oder Riegl (und bereits Burckhardt) berechtigt sahen, in den Kuppeln von Parma den Ausgangspunkt einer Reihe zu sehen, die sie mit als Erste als »barock« bezeichneten und in der Wolken und Wolkenmassen die Gesamtheit der Komposition eingenommen haben, wenn sie nicht auf den Rahmen und die angrenzenden Teile der Architektur übergreifen. Die Filiation ist historisch gesichert und vielfach bezeugt.

Operation

»Ich habe mich nicht enthalten können, mir gleich die große Kuppel anzusehen, die Ihr mir so gerühmt habt, und ich bin noch ganz sprachlos, eine so große Maschine gesehen zu haben, die in allen ihren Teilen so durchdacht, die so gut und mit solcher Strenge von unten nach oben gesehen ist, aber immer mit solch einem Urteil, einer solchen Grazie und mit einer Farbe, die wirklich die des Fleisches ist (*una così gran macchina, così ben intesa ogni cosa, così ben veduta di sotto in sù con sì gran rigore, ma sempre con tanto giudizio, e con tanta grazia, con un colorito, che è di vera carne*)! In der Tat, Tibaldi, Nicolino [Nicolò dell'Abbate] und, ich wage es kaum zu sagen, Raffael selbst zählen nicht mehr.«⁷ Diese Zeilen, die der junge Annibale Carracci am 10. April 1580 aus Parma an seinen Vetter Lodovico sandte, sagen genug über das erhebliche – und reflektierte – Prestige, das die Fresken Correggios und vor allem seine große Kuppel⁸ in den Augen der künftigen Meister der Bologneser Schule genossen. Raffael selbst zählt nicht mehr... Der Geschmack gewinnt hier die Oberhand, der Geschmack, der das große Anliegen des Eklektizismus sein wird und in dem noch zwei Jahrhunderte später ein Mengs das Kennzeichen der Kunst des Correggio erkennen und den er, dem Beispiel Agostino Carraccis folgend, mit dem Ausdruck (der Zeichnung) Raffaels und der Wahrheit (der Farbe) Tizians zu verbinden sich bemühen wird.

Aber was heißt für einen Menschen des achtzehnten Jahrhunderts Geschmack, wenn nicht nach dem Vorbild des physischen Sinns (der Geschmack einer Speise) die

⁷ Vgl. Giovanni Bottari: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rom 1767, Bd. I, S. 86.

⁸ Zweifellos die Domkuppel. Derselbe Annibale konnte jedoch auch den damals noch intakten Dekor von S. Giovanni Evangelista studieren. Als er sich 1586 in Parma aufhielt, um sich »ganz und gar dem Studium Correggios zu widmen«, fertigte er zusammen mit seinem Bruder Agostino eine Kopie des Apsis-Freskos an, kurz bevor dieses aufgrund einer Erweiterung des Chors zerstört wurde; bekannt ist dieses Fresko durch Fragmente, die sich in der Galleria Nazionale in Parma und in der National Gallery in London befinden, sowie durch die Kopie von Cesare Aretusi, die das Original in der wieder aufgebauten Apsis ersetzt (vgl. Giovanni Bellori: *Le Vite de' Pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 22–23).

Wirkung, die ein Objekt, das dem Auge gefällig sein will, auf den Sehnerv ausübt, wobei diese Operation als »eine Art Stil oder Manier« (um es mit Mengs, aber auch noch mit Wölfflin zu sagen) angesehen werden kann?⁹ Ob die Carracci ihn so verstanden, ist nicht sicher, obwohl ein gewisser Platonismus, der die körperliche Schönheit als sichtbare Erscheinung der Vollkommenheit ansieht, sich in den Akademien mit dem Sensualismus immer gut vertragen hat. Bei den Kuppeln von Parma ist wichtig, dass Annibale Carracci geglaubt hat, zwischen der Anlage der Teile, der perspektivischen Organisation der »Maschine« auf der einen und dem sicheren Urteil, der Grazie und der Qualität der Farbe auf der anderen Seite unterscheiden zu müssen – Dinge, die Mengs allesamt mit dem Namen Stil oder Manier¹⁰ bezeichnen wird: Die Annäherung wirft Fragen auf, die die Mechanismen der Operation und das Verhältnis des »Stils« (von dem man fragen wird, ob er sich bloß auf die Ausführung bezieht) zur Struktur des Werks betreffen (»eine so gut durchdachte Maschine«).

Vorbild / Reihe

Wenn die Suche nach den »Quellen« einen Sinn hat (in diesem Fall hat sie einen, aber vielleicht nicht den, den man erwartet), dann dürfte man es hier jedenfalls mit dem anerkannten und designierten, als solches gerühmten Vorbild für einen Modus des illusionistischen Dekors zu tun haben, den die Historiker mit dem Etikett »barock« versehen und der sich in Rom erst ein Jahrhundert nach Correggio durchsetzen sollte: Kuppeln, Gewölbe und Decken, auf denen sich in einem von Wolken bewegten Himmel irgendeine »Verherrlichung« oder ein »Triumph« abspielt, sei es der der Jungfrau, eines Heiligen, einer Familie oder sogar eines Ordens – Lanfrancos Kuppel in Sant' Andrea della Valle (*Himmelfahrt Mariä*, 1625–1628), Pietro da Cortonas Deckengemälde im Palazzo Barberini (*Verherrlichung der Familie Urbans VIII*, 1633–1639), das von Baciccia ausgemalte Gewölbe des Schiffs von Il Gesù (*Triumph des Namens Jesu*, 1672–1683) sowie das des Padre Pozzo in Sant' Ignazio (*Triumph der Jesuiten*, 1691–1694) sind die Hauptbeispiele.¹¹

⁹ Anton Raphael Mengs: »Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Paris 1786, Bd. I, S. 99.

¹⁰ Im gehobenen Sinn. Denn nach Mengs besteht ein großer Unterschied zwischen dem Geschmack, der auf der Auswahl der Teile beruht und (im Sinne der akademischen Doktrin) darauf abzielt, die Natur »zu verbessern«, und dem, was man gemeinhin »Manier« nennt, nämlich jene Art von Fiktion oder Täuschung, die darin besteht, gewisse Elemente wegzulassen oder neue zu erfinden, die die Grenzen der Natur überschreiten (ebd., S. 104).

¹¹ Vgl. Marie-Christine Gloton: *Trompe-l'œil ou Décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Rom 1965.

Blockierung

Von dem Interesse, das die Carracci den »Maschinen« Correggios entgegenbrachten, war die Rede. Und doch widerspricht der Dekor des Gewölbes der Galleria Farnese (1597–1604) prinzipiell der kontinuierlichen und einer Perspektive von unten nach oben (*dal sotto in sù*) folgenden Gestaltung in den Kuppeln von Parma: Wo Correggio sich 1520 der vertikalen Relation zwischen Betrachter und Dekor bedient zu haben scheint, um den Fluchtpunkt der Komposition in den Zenit zu verlegen, da werden die Carracci am Beginn des folgenden Jahrhunderts (und Pietro da Cortona im Schiff der Vallicella noch in dessen Mitte) fortfahren, das venezianische Schema des *quadro riportato* zu benutzen, einer Malerei oder eines Zyklus von Malereien, die nach den Normen des Staffeleibildes und der horizontalen Perspektive konzipiert, aber auf dem Gewölbe oder der Decke so angeordnet sind, dass die Bodenlinie gegenüber der Wandfläche um 90 Grad versetzt ist, so dass der Besucher, der solche Zyklen studieren will, zu einer regelrechten optischen Gymnastik gezwungen ist (»Die einfache, klare, architektonische Disposition Michelangelos ist der Absicht auf unergründlichen Reichtum zum Opfer gefallen. Die Anlage des Ganzen ist sehr schwer zu erkennen; das Auge bleibt angesichts des Unfassbaren immer in einer gewissen Unruhe; bald ist Bild über Bild geschoben, man glaubt ins Endlose nur immer eines wegrücken zu können, um zu einem neuen zu gelangen; an den Eckwinkeln öffnet sich ein Ausblick in die Unendlichkeit des leeren Raumes.«¹²).

Die Lösung Correggios kann auf den ersten Blick »natürlicher«, homogener, kohärenter und in jedem Fall weniger widersprüchlich scheinen, gründet sie doch in allen ihren Teilen (und nicht bloß in den Eckwinkeln) auf einem einheitlichen Prinzip: Dennoch wird man, aufgrund einer historischen Blockade, deren Wurzeln nicht zuletzt diese Studie freilegen will, noch mehr als ein Jahrhundert warten müssen, bis sie sich in Rom durchsetzen und von da aus über ganz Europa verbreiten wird (obwohl man im achtzehnten Jahrhundert – diese Art Streit ist nicht neu – behauptet hat, Correggio selbst habe die Idee für seine Kuppel von einem antiken Meister, von dem sich ein Gemälde in der Kirche SS. Apostoli in Rom befand, übernommen¹³). Von Ludovico Cigoli, einem in Rom ansässigen Florentiner und – wie man sehen wird – Freund Galileis, der dazu beigetragen haben soll, diesen Typ von Dekor in Rom einzuführen,¹⁴ weiß man, dass er die Reise nach Parma unternommen hatte. Als 1625 die Theatiner von Sant’ Andrea

¹² Wölfflin: *Renaissance und Barock*, a.a.O., S. 70–71.

¹³ Vgl. Mengs: »Réflexions sur Raphael, sur le Corrège, sur le Titien, et sur les ouvrages des Anciens«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. I, a.a.O., S. 249.

¹⁴ Gloton: *Trompe-l’œil ou Décor plafonnant*, a.a.O., S. 99.

della Valle infolge von Peripetien und Rivalitäten, die hier nicht interessieren, auch »ihre« Kuppel haben wollten, beriefen sie einen Maler aus Parma, Giovanni Lanfranco, der nach Bellori bei einem Aufenthalt in der Correggio-Stadt ein Modell der Domkuppel anfertigte¹⁵ und sich in dieser Gattung dann später in Neapel hervortun sollte (Kuppel des Gesù Nuovo, 1635–1637 etc.). Und was Baciccia betrifft (Giovanni Battista Gaulli), der sich in dem Fresko des *Triumphs des Namens Jesu* am Gewölbe von Il Gesù als Meister der Deckenmalerei erwies, so hatte er, als er ein paar Jahre zuvor an den Pendentifs von Sant’ Agnese in Agone arbeitete, Wert darauf gelegt, gleichfalls nach Parma zu reisen, um dort die Verfahren Correggios zu studieren.¹⁶

1.1.3. RASTER

Wie groß von Anfang an ihr Prestige auch gewesen sein mag, die Kuppeln Correggios nehmen nichtsdestoweniger eine enigmatische Position in der Kunstgeschichte ein, trennt sie doch von den ersten römischen Produktionen, deren explizites Vorbild sie gewesen sein sollen, eine Kluft von mehr als einem Jahrhundert. Lässt man das Problem vorerst beiseite, dann staunt man, dass um die Wende des letzten Jahrhunderts und zur Zeit der Sezession (die aber auch die Zeit von Cézanne, Seurat und den deutschen Impressionisten war) der bedeutendste Vertreter der Wiener Schule und erste der Kunst-Theoretiker im hier gemeinten Sinn, Alois Riegl, sich Burckhardt anschließen zu können geglaubt hat, um in diesem provinziellen Künstler den modernsten aller italienischen Renaissance-Maler zu erkennen.¹⁷ Es ist wichtig zu sehen, dass die Produktionen Correggios sowohl als Orientierungspunkt wie auch als Illustration ihren Platz an der Nahtstelle einer theoretischen Opposition finden, die, ob man will oder nicht, auch heute noch als ein Lektüre-Raster funktioniert und von der jede Interpretation, die für diese Werke in Frage kommt, ausgehen muss (Sache des Lesers bleibt es, den Schirm zu durchbrechen und das Raster, den vertrauten Text, durch sein eigenes Raster, seinen eigenen Text, zu ersetzen).

¹⁵ »Accrescevasi in lui sempre più lo spirito, e l’abilità alla pittura; perche invaghitosi de’ modi del Correggio, disegnava, e coloriva le sue opere, e s’invoglio tanto della cupola del duomo di Parma, che ne formò di coloretti un picciolo modello, praticando l’unione, e lo stile delle figure vedute dal sotto in sù in scorto.« Bellori: *Le Vite...*, a.a.O., S. 99.

¹⁶ Vgl. Gloton: *Trompe-l’œil ou Décor plafonnant*, a.a.O.

¹⁷ Vgl. Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, S. 4.

Begriffe

Gebildet im (Mengs'schen) Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts, wie er war, konnte Stendhal die Fresken Correggios »erhaben [sublimes]« finden und sich von ihnen »zu Tränen rühren« lassen.¹⁸ Aber Riegl? Wenn er diesem Maler eine Hauptrolle in seinem System gibt, dann nicht nur, weil er in dessen Werken den Ausgangspunkt, wenn nicht das Vorbild einer Kunstform sehen konnte (des »Barock« – ja sogar, wie schon Burckhardt wollte, des »Rokoko«),¹⁹ deren Begriff die Historiker damals gerade erarbeiteten. Die Produktionen Correggios hatten in seinen Augen eine besondere Tragweite: Auf der Achse, die den objektiven Pol der Kunst – die Wesen und Dinge werden so »wiedergegeben«, wie sie zunächst dem Tastsinn, in unmittelbarer Nähe ihrer Oberfläche, zugänglich sind –, mit ihrem subjektiven Pol verbindet – wo die Darstellung sich nach der Sicht per Distanz in einem dreidimensionalen Raum richtet –, in der Kluft auch, die den taktilen vom optischen Modus der Darstellung trennt und in der sich nach Riegl die gesamte Entwicklung der abendländischen Kunst von der griechisch-orientalischen Antike bis zu den Tagen des Impressionismus einschreibt, da schienen ihm diese Produktionen eine entscheidende Position einzunehmen. Wenn die Renaissance als der Augenblick eines Kompromisses zwischen einer Komposition auf der Fläche in antiker Weise und der modernen Komposition im Raum erscheint, dann ist es das Werk Correggios, in dem erstmalig und ohne jede Beschränkung der Wille zutage tritt, das Gemälde vom Blickpunkt des Subjekts her zu konstruieren, eines in kantischen Begriffen definierten Subjekts, dem der Raum von vornherein als apriorische Form der Sinnlichkeit gegeben wäre.

Wie aber wäre dies in einer weniger historischen als systematischen Perspektive zu verstehen, wenn es stimmt, dass Riegl als Erster versucht hat,²⁰ die Produkte der Kunst von ihren formalen Möglichkeitsbedingungen²¹ her zu begreifen und die ikonographische, rein auf den Inhalt der Bilder, auf ihr bloßes Signifikat bezogene Untersuchung durch das Studium ihrer formbildenden Prinzipien und der konstitutiven Züge der Erscheinung der Dinge in der Malerei zu ersetzen, als da sind: die Beziehung zwischen der Figur und dem Grund, von dem sie sich abhebt, zwischen den Formen und dem

¹⁸ Stendhal: *Rome, Naples et Florence*.

¹⁹ Burckhardt: *Der Cicerone*, a.a.O., S. 701: »Correggio ist das Muster der Rokokomalerei gewesen«; vgl. Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, a.a.O., S. 54: »Die ganze Entwicklung geht von hier aus«, d.h. von der Kuppel des Doms zu Parma.

²⁰ Vgl. Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, a.a.O., S. 51–53. Allgemeiner gefasst wird das Problem bei Alois Riegl: *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, Kap. I.

²¹ Vgl. Erwin Panofsky: »Der Begriff des Kunstwollens«, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, S. 33–47.

Ort, den sie einnehmen, zwischen Kontur, Modellierung, Schlagschatten, Farbe, Hell-dunkel, Verkürzung, atmosphärischer Perspektive etc. – all dies, wie man sehen wird, systematische Reprints von einigen der Einteilungen und Rubriken, unter denen Mengs seinerzeit über den Geschmack Correggios und seinen Beitrag zur Kunst der Malerei gehandelt hatte?

Es ist hier in der Tat auf den *Geschmack* zurückzukommen, der von den Akademisten Correggio zugeschrieben wurde, sowohl um den Begriff zu präzisieren als auch um zugleich das ideologische Feld zu erkennen, in dem seit Riegl die Theorie der Kunst operiert. Wenn dieser Geschmack das Eigentum Correggios ist, heißt das, dass er bei Raffael oder Tizian in dem Teil der Kunst, in dem sie sich auszeichneten – der Zeichnung (dem Ausdruck, der Größe) bei Raffael, der Farbe (der Wahrheit) bei Tizian –, fehlte? Wenn die akademische Doktrin wollte, dass es keinem Künstler der Vergangenheit gelungen sei, in allen Teilen der Kunst zugleich zu glänzen, dann war Correggio prädestiniert, die eklektischen Geister zu verführen, die ihn dafür lobten, jene diversen Vollkommenheiten ergänzt zu haben, indem er mit der Größe und der Wahrheit »eine gewisse Eleganz, die man gemeinhin Geschmack nennt, verband, worunter man den eigentümlichen und bestimmten Charakter jedes Dings versteht, ohne den es beliebige und überflüssige Partien gäbe.«²² Aber worauf es hier ankommt, ist, dass Mengs schreiben zu können glaubt, die Harmonie, »der mittlere Stil«, in dem dieser Maler als Meister galt, entspreche seiner eigenen Intention, die darin bestand, »den Augen Vergnügen zu bereiten und die Seele der Betrachter zu bezaubern«. Die Augen zu erfreuen: Dies war nach Mengs die Operation (»diese Manier des Stils«), auf die der Geschmack hinauslief, wobei Correggio der Erste war, der alle Teile seiner Kunst zu diesem Zweck zusammenwirken ließ und sein Talent nur betätigte »um sein Herz zu befriedigen, indem er seinen eigenen Empfindungen folgte«,²³ denn »es ist das Sehen, wodurch die Malerei uns gefällt.«²⁴

Ganz abgesehen von der gefühlsmäßigen Konnotation (»Man darf annehmen, dass Correggio von großer Feinfühligkeit war und ein zartes, der Liebe zugeneigtes Herz besaß«)²⁵ passt die wesentlich visuelle und subjektive Qualität, die Mengs der Kunst Correggios zuerkennt, recht gut zu den Behauptungen Riegls²⁶ und der Stellung, die er dem Maler aus Parma an der Wende zur modernen Kunst zuweist – einer Kunst, die

²² Mengs: »Réflexions sur le talent du Corrège«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. II, a.a.O., S. 194.

²³ Ebd.

²⁴ Mengs: »Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. I, a.a.O., S. 115.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Burckhardt: *Der Cicerone*, a.a.O., S. 700: »Correggios durchaus subjektive Kunst«.

allenfalls nur Sensationen, nur optische Impressionen kennen wollte. Aber mehr noch: Wenn die Opposition der beiden Pole des Taktilen (des Objektiven) und des Visuellen (des Subjektiven) bei Riegl einen theoretischen Wert hat und ihm erlaubt, die Produkte der Kunst im Sinn einer Achse zu ordnen, die nicht mehr die der Geschichte und einer als Erklärungsprinzip verstandenen Abfolge ist, dann nur in dem Maß, wie sie dazu dient, ein Protokoll der Formanalyse einzuführen. Eine Kunst, die der Erfassung der Körper in ihrer Einheit und materiellen Kompaktheit gewidmet ist, greift auf den Kontur zurück, der die Figuren vom Grund, von dem sie sich abheben, isoliert, und wird sich bemühen, jede Modellierung, jede Verkürzung, jeden Verdeckungs- oder Distanzeffekt, jeden expressiven Zug, der die objektive Kontinuität der Oberfläche oder die Ordnung der Figuren auf der Fläche stören könnte, zu eliminieren; ihre Mittel werden wesentlich linear sein, im Gegensatz zu den *malerischen*, die einer Kunst angehören, die als Objekt (als Referenten) den Raum selbst hat und als Sujet (das mit der »Fabel« des Werks, der »Geschichte«, die das Bild mit den ihm eigenen Mitteln illustriert oder erzählt, nicht zu verwechseln ist) die Darstellung von singulären Formen, die in einer freien und unbestimmten Tiefe, in einer aus Licht und Luft bestehenden Substanz erscheinen und sich aufdecken.

Wenn Wölfflin die distinktiven Züge des »linearen« und des »malerischen« Stils verzeichnet (also die Oppositionspaare begrenzt/unbegrenzt, Präsentation in der Fläche/in der Tiefe, offene/geschlossene Form, Pluralität/Einheit etc.), tut er nichts anderes, als zu Zwecken, die die akademische Kunstgeschichte bald auf solche einer strikt deskriptiven Taxinomie reduzieren sollte, die von Riegl ein paar Jahre zuvor definierte *theoretische* Artikulation wieder aufzugreifen.²⁷ Mit Sicherheit aber scheint die Kunst Correggios eine gute Illustration des »malerischen« Stils in seiner Opposition zum »linearen« zu liefern, wenn es stimmt, dass dieser Maler, wie schon Mengs schrieb, die einfachen und geraden Linien, durch die sich die äußere Form definiert, abgelehnt hat und stets bestrebt war, die Umrisse durchs Helldunkel zu unterbrechen, wobei er, weil er beobachtet hatte, dass die Natur niemals mehrere Objekte in derselben Stärke präsentiert, in der Kunst der Luftperspektive unerreicht blieb (»Was im Vordergrund des Gemäldes ist, gilt als

²⁷ Zu unterstreichen ist der theoretische Charakter der Funktionen, die Riegl und in geringerem Maß Wölfflin einer Opposition geben, mit der (wie die Mengs'schen Texte beweisen) bereits die klassische Doktrin, wenn auch empirisch und ohne »wissenschaftlichen« Anspruch, gearbeitet hatte.

nicht so stark von den in der Luft zirkulierenden beleuchteten Teilchen verschleiert; wohingegen der Hintergrund, der entfernter ist, als von mehreren Schichten dieser Teilchen bedeckt angesehen werden muss«).²⁸ Wenn Correggio – wie Riegl will – den Modernen am nächsten steht und der erste Vertreter des »Barock« ist, dann weil »die allzu mageren und festen Konturen seiner Vorgänger seinem himmlischen Geist nicht genügen konnten«.²⁹ Aber Achtung: »Indem er, wie ein Fluss, der über die Ufer tritt, die Massen der Lichter und Schatten vergrößerte, zog er seine Betrachter hinaus auf das weite Meer des Graziösen und führte sie durch den Gesang seiner Sirenen ins Land des Irrtums.«³⁰

²⁸ Mengs: »Réflexions sur Raphael, sur le Corrège, sur le Titien, et sur les ouvrages des Anciens«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. I, a.a.O., S. 254–255.

²⁹ Mengs: »Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. I, a.a.O., S. 137.

³⁰ Ebd.

