

CORREGGIOS «MARIENKRÖNUNG» IN SAN GIOVANNI EVANGELISTA IN PARMA

Frank Büttner

Für den Enthusiasmus, den klassizistische Künstler wie Mengs dem Werk Correggios entgegenbrachten, hatten die nachfolgenden Generationen nur noch wenig Verständnis. Die Rezeptionsgeschichte Correggios war bis in die jüngste Zeit hinein von Gleichgültigkeit und sogar Ablehnung gekennzeichnet. Wie so oft war die Ablehnung von Unkenntnis begleitet, und zwar von einer Unkenntnis der Hauptwerke Correggios, seiner Fresken in Parma, die in einem beklagenswert schlechten Erhaltungszustand waren. Durch die Restaurierung dieser Fresken ist ihr künstlerischer Rang wieder sichtbar geworden¹. Die kunsthistorische Beschäftigung mit diesen Fresken ist in der Folge dieser Restaurierungen wieder in Gang gekommen. Trotz der großen Zahl der Publikationen, die gerade in jüngster Zeit erschienen, hat diese Aufarbeitung ihren Abschluß noch nicht gefunden². Immer noch gibt es Kontroversen, insbesondere über die inhaltliche Deutung der Fresken, und es gibt sogar so etwas wie einen "weißen Fleck" in der Forschung, ein Fresko, das allenfalls am Rande behandelt wird, nämlich dasjenige in der Apsis von San Giovanni Evangelista in Parma.

Diese Vernachlässigung hat ihren Grund darin, daß wir in der Kirche nicht mehr das Original, sondern nur noch eine Kopie sehen können, die 1586/87 von dem Bologneser Maler Cesare Aretusi geschaffen wurde (Abb. 1). Das Desinteresse an diesem Werk ist dennoch verwunderlich. Eigentlich hätte schon dieser Vorgang des Kopierens, der ja im 16. Jahrhundert keineswegs selbstverständlich war, die kunsthistorische Neugierde erregen müssen. Vor allem aber, sollte man meinen, hätte sich die Frage aufdrängen müssen, ob denn diese Kopie dem originalen Werk Correggios, von dem wenigstens Fragmente erhalten blieben, genau entspricht (Abb. 2). Dies ist stets wie selbstverständlich angenommen worden³. Die weitergehende Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung von Correggios Schöpfung, die ohnehin nur oberflächlich untersucht worden ist, wäre erst nach einer gründlichen Kopienkritik zu stellen und zu behandeln gewesen. Die Gleichgültigkeit gegenüber der Kopie hat auch dazu geführt, daß nach der Ikonographie des Freskos und ihrer Stellung im Gesamtprogramm kaum gefragt wurde. Etwas von dem Versäumten soll hier nachgeholt werden.

Die dem Evangelisten Johannes geweihte Kirche gehört zur Benediktinerabtei in Parma, die um das Jahr 980 gegründet wurde und deren erster Abt der später kanonisierte Johannes von Parma war. Etwa um das Jahr 1490 begannen die Mönche mit dem Bau einer neuen Kirche, der aber nur langsam vorankam⁴. Erst als 1510 der Architekt Bernardino Zaccagni die Bauführung übernahm, schritten die Arbeiten zügiger fort, so daß der Rohbau mit Ausnahme des Campanile und der Fassade 1519 voll-

endet war. 1586 wurde die alte Apsis der Kirche durch einen großen Choranbau ersetzt, eine Maßnahme, die zum einen wegen der Vergrößerung des Konventes erforderlich geworden war, zum anderen aber durch die Bestimmung des Tridentiner Konzils notwendig wurde, nach der der Hauptaltar einer Kirche allen Gläubigen unmittelbar zugänglich sein sollte, also vor dem Mönchschor stehen mußte.

In dieser Kirche, ihrem Bautypus nach eine dreischiffige Basilika mit Vierungskuppel, begann Correggio 1520 mit seinen Fresken. Über deren Abfolge gibt es in der jüngsten Literatur eine lebhaft diskutierte Diskussion⁵. Auch wenn die Quellen nicht so eindeutig sind, wie es wünschenswert wäre, sprechen sie doch dafür, daß Correggio seine Arbeit mit der Kuppel in der Vierung begann, unter der sich damals der Mönchschor befand⁶. In einem zweiten Schritt, der möglicherweise schon 1522 beendet war, führte er das Apsisfresko aus. Im November 1522 erhielt er den Auftrag für die Dekorationen im Langhaus, die er im folgenden Jahr ausführte. Im Januar 1524 quittierte er den Erhalt der Restsumme⁷.

Im Hinblick auf die ikonographische Deutung der Fresken ist es notwendig, wenigstens einen kurzen Blick auf die Ausmalung der Vierung zu werfen. Das Kuppelfresko zeigt elf Apostel, die auf einem rings um die Kuppelschale geführten Wolkenkranz sitzen. Der fehlende zwölfte Apostel ist etwas versteckt unterhalb dieses Kranzes zu sehen, wenn man vom Chor in Richtung des Langhauses blickt. Die bärtige Gestalt kniet am Boden und blickt mit erhobenen Händen nach oben. Durch den Adler, der ihm zugleich als Lesepult dient, ist er als Johannes gekennzeichnet. Von den übrigen Aposteln ist nur Petrus dank der Schlüssel, die er hält, eindeutig zu identifizieren. Zur Kuppelmitte hin reißt der Wolkenkranz auf. Hier erscheint von einer Aura goldgelben Lichtes umgeben die Gestalt Christi in stark verkürzter Untersicht. Er streckt die Rechte vor und weist in jene Richtung, in der Johannes zu sehen ist.

Über das Thema dieses Freskos herrscht nach wie vor größte Meinungsverschiedenheit. Daß die Himmelfahrt Christi gemeint sei, war die früher am häufigsten geäußerte Ansicht. Ihr widersprach Bianconi, der dem Fresko den Titel *Vision des hl. Johannes auf Patmos* gab, weil er in ihm eine Darstellung der Parousie Christi sah, wie sie in der *Offenbarung* (1, 7) angedeutet wird: «Ecce venit cum nubibus et videbit eum omnis oculus»⁸. Dieser Deutung schlossen sich Gould und Shearman an⁹. Daß die Apostel auf den Wolken bei der Vision der Parousie eigentlich nichts zu suchen haben, hat vielleicht irritiert, aber nicht zur Korrektur der Deutung geführt¹⁰. Die dritte Gruppe der Interpreten sieht in dem Fresko die Darstellung der letzten Vision des Evangelisten Johannes vor



1. Cesare Aretusi nach Correggio, *Marienkrönung*, Apsisfresko in San Giovanni Evangelista, Parma

seinem Tode¹¹. Sie wird ausführlich in der *Legenda Aurea* geschildert: Dem 99 Jahre alten Johannes, der in Ephesus lebte, erschien eines Tages der Herr mit seinen Jüngern und kündigte ihm an, daß er bald mit seinen Brüdern am Tisch des Herrn speisen werde. Johannes ließ daraufhin in seiner Kirche vor dem Altar ein Grab ausheben und legte sich hinein. Da erschien plötzlich ein großes Licht um ihn, daß ihn keiner mehr zu sehen vermochte, und als das Licht verschwunden war, war der Körper des Evangelisten nicht mehr da und das Grab war angefüllt mit einer Art von Manna, von dem ein Stück in der Kirche als Reliquie verwahrt wird¹². Zu fragen ist allerdings, ob wirklich die *Legenda Aurea* die textliche Grundlage für Correggios Fresko gegeben hat. Wir greifen oft zu schnell auf sie zurück, weil wir nichts anderes kennen. Grundlage für die Darstellung Correggios war jedoch vermutlich jene weit aus kürzere Formulierung, die diese Legende im Brevier-text der Benediktiner gefunden hat. In dem Brevier der Cassinensischen Congregation der Benediktiner, der auch das Kloster in Parma angehörte¹³, heißt der Text zur zweiten Nocturn:

Es erschien der Herr Jesus Christus zusammen mit seinen Schülern seinem geliebten Johannes und sprach zu ihm: Komm zu mir, mein geliebter Sohn, denn es ist Zeit, daß du mit deinen Brüdern zusammen an meinem Gastmahl teilnimmst. Darauf breitete Johannes die Arme aus und sprach: Herr, ich danke Dir, denn Du weißt, daß ich mich aus ganzem Herzen nach Dir sehne¹⁴.

Genau diese Geste und dieser Augenblick sind es, die Correggio dargestellt hat.

Das Fresko in der Apsis zeigt in seinem heutigen Zustand (Abb. 1) unter einer Pergola, vor die sich goldene Wolken drängen, die Marienkrönung, der inmitten von zahllosen Engeln vier Heilige beiwohnen: links der Evangelist Johannes, hier im jugendlichen Alter, mit dem Giftkelch in der Hand, und neben ihm der hl. Benedikt; rechts Johannes der Täufer und ein weiterer Benediktiner, der in der älteren Literatur als der hl. Maurus gedeutet wurde¹⁵. Der älteren lokalen Überlieferung nach ist es der hl. Johannes von Parma, der erste Abt des Klosters, dessen Reliquien nach Vollendung des Choranbaues 1588 unter großen Feierlichkeiten in den neuen Hochaltar transloziert wur-



2. Correggio, *Marienkrönung*, Fragment des ursprünglichen Apsisfreskos in San Giovanni Evangelista, Parma, heute: Parma, Galleria Nazionale

den¹⁶. Daß diese Identifizierung die zutreffende ist, wird durch das Faktum unterstrichen, daß die beiden Heiligen im Fresko der Weihe der Querschiffe entsprechen. Das nördliche Querschiff der Kirche war dem hl. Benedikt, das südliche dem hl. Johannes von Parma geweiht¹⁷.

Von Correggios Original, das 1522 vollendet wurde, existieren heute nur noch Fragmente: ein großes, das Christus und Maria zeigt, in der Pinakothek in Parma (Abb. 2), drei kleinere mit Engelsköpfen in der National Gallery in London¹⁸. Daß Correggios Werk nicht durch eine Neuschöpfung ersetzt wurde, wie das in jener Zeit sonst wohl üblich war, die von ihrer eigenen künstlerischen Leistungsfähigkeit eine sehr hohe Meinung hatte, verdient besondere Beachtung. Im Gegensatz zum Domkapitel von Parma hat der Konvent von San Giovanni Correggio stets zu würdigen gewußt. Schon nach der Vollendung der Kuppel 1521 wurde er in den kleinen Kreis der Wohltäter des Klosters und des Ordens aufgenommen und in die täglichen Fürbitten der Mönche eingeschlossen¹⁹. Das Festhalten an seinem Werk war also ein Akt der Pietät gegenüber einem Ordensmitglied. Doch dies dürfte wohl nur ein untergeordneter Grund für die Kopie gewesen sein. Größeres Gewicht muß die Einsicht gehabt haben, daß Correggios Fresken in der Kirche konzeptionell eine Einheit waren, von der ohne Schaden für das Ganze kein Teil weggenommen werden durfte. Zugleich aber ist die Entscheidung für die Kopie das Eingeständnis, es nicht besser machen zu können, ein Anerkennen der künstleri-

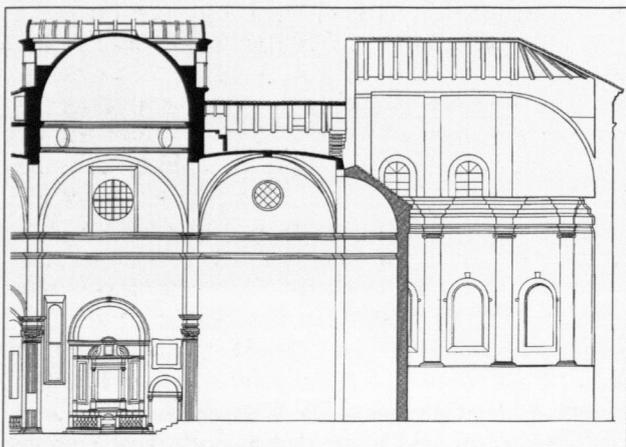
schen Leistung Correggios. Die Wertschätzung des Originals als solchem jedoch war damals noch nicht groß genug. Man sah sich noch nicht veranlaßt, nach baulichen Kompromißlösungen zu suchen, die eine Erhaltung von Correggios Werk ermöglicht hätten, wie es 150 Jahre später bei der Erweiterung der Steccata in Parma geschah.

In der Literatur gibt es über die Entstehung von Chor Neubau und Kopie keine präzisen Angaben. Der Ablauf der Ereignisse wird meistens so dargestellt: Cesare Aretusi erhielt 1586 den Auftrag, Correggios Fresko in der Apsis zu kopieren, die noch im gleichen Jahre abgerissen wurde²⁰. Bei der Übertragung soll sich Aretusi großer, in Öl gemalter Kopien bedient haben, die der Überlieferung nach von Annibale und Agostino Carracci geschaffen wurden. Aretusi vollendete seine Freskenkopie im Sommer 1587. Im Mai 1588 folgten dann die Translation der Reliquien und die Neuweihe von Chor und Altar.

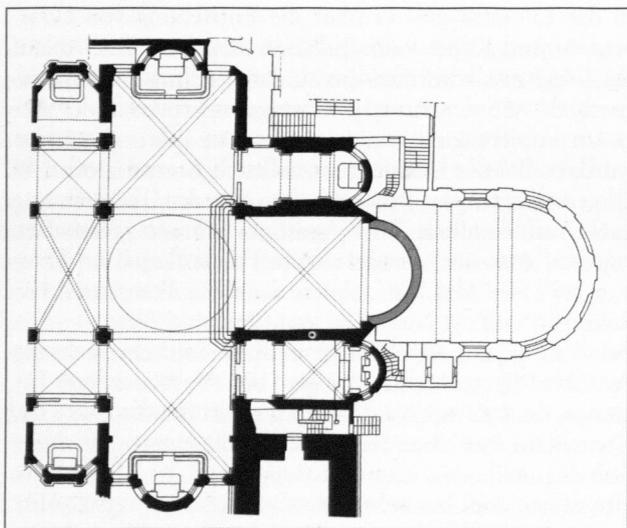
Bei der unklaren Quellenlage muß die kritische Sichtung der überlieferten Behauptungen bei der Bauanalyse beginnen. In der Außenansicht wird sofort deutlich, daß der Choranbau weit über den alten Bau hinausragt. Wichtige Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion der alten Apsis gibt neben dem Baubefund ein Stadtplan von 1572 (Abb. 3), der in der Wiedergabe der Gebäude recht genau ist, wie ein Blick auf Dom und Baptisterium zeigt²¹. Bei San Giovanni wird wie beim Dom dezidiert angegeben, daß die Apsis kleiner ist als der Chor, an den sie sich anschließt. Diese Einziehung ist im Grundriß des Domes



3. Paolo Ponzoni, Vogelschauplan von Parma 1572, Detail, Parma, Archivio di Stato



4. San Giovanni Evangelista, Parma, Längsschnitt durch Chor und Vierung mit Rekonstruktion der ursprünglichen Apsis (schraffiert eingezeichnet)



5. San Giovanni Evangelista, Parma, Grundriß von Chor und Vierung mit Rekonstruktion der ursprünglichen Apsis (schraffiert eingezeichnet)

sehr markant zu erkennen, und es zeigt sich innen noch eine doppelte Stufung. Eine vergleichbare Stufung ist auch bei den Nebenapsiden von San Giovanni festzustellen. Dafür, daß sie auch für die alte Hauptapsis anzunehmen ist, spricht die Beschaffenheit des heutigen Chordurchbruchs, vor allem die Anstückung des Gebälks in der Laibung. Die alte Apsis kann also nur um die wahrscheinlich auch hier gegebene Einziehung kleiner gewesen sein als der Chordurchbruch²². So kann es kaum große Zweifel daran geben, wie die alte Apsis ausgesehen haben muß. Auf dem Grundriß (Abb. 5) und dem Längsschnitt (Abb. 4)²³ ist die rekonstruierte Apsis von mir eingetragen worden und vom Altbau wie dem Neubau abgesetzt worden. Wenn man die alte und die neue Apsis im Grundriß wie im Längsschnitt betrachtet, wird der enorme Größenunterschied zwischen beiden sofort deutlich. Hier drängt sich eine Vermutung über die Chronologie des Neubaus geradezu auf, die für die Frage der Kopie sehr wichtig ist: Der neue Chor wurde um die alte Apsis herumgebaut. Beim Abschluß des Vertrages für die Kopie mit Aretusi im Sommer 1586 war der Neubau im Rohen fertig²⁴. Es stand aber auch noch die alte Apsis. Diese wurde erst abgetragen, als die Kopie im Sommer 1587 vollendet war. Zu beweisen ist dieser Ablauf durch Zahlungsbelege, die sich auf das gerettete Fragment des Originals beziehen. Im Mai 1588 wurde ein Maurer dafür bezahlt, das Fresko herausgelöst und zum Oratorium der Rocchetta, des Vorgängerbaus des Palazzo della Pilotta, transportiert zu haben²⁵.

Während Aretusi kopierte, konnte er stets sein Werk mit dem Original vergleichen. Als Zwischenträger konnten Kartons oder Pausen dienen. Ölgemälde waren dazu nicht nötig. Vor allem gehört es in das Reich der von Malvasia aufgetragenen Legenden, daß die Carracci Urheber der Serie von großformatigen Kopien gewesen sein sollen, die sich in Neapel und Parma befinden (Abb. 6-8)²⁶. Annibale und Agostino waren zwar vermutlich 1585 in Parma. Es ist jedoch sehr fraglich, ob damals die alte Apsis schon eingerüstet war. Das aber muß als eine Voraussetzung gelten, denn die Kopien sind in den Details so genau, daß sie nur von einem Gerüst aus angefertigt worden sein können. Zugleich zeigen sie bei genauer Betrachtung manche Übereinstimmung mit Aretusis Kopie, so daß dieser viel eher als Ausführer in Frage kommt²⁷. Als ein für die Herstellung der Freskokopie konstitutiver Zwischenträger waren diese Ölbilder allerdings nicht sonderlich geeignet, weil die Zusammenhänge von Figuren und Gruppen aus ihnen nicht ablesbar sind.

Wie genau ist nun Aretusis Kopie in der neuen Apsis? In der Literatur geht man, wie oben schon angedeutet wurde, meist stillschweigend davon aus, daß das alte Apsisfresko ganz getreu übertragen wurde. Zuweilen beruft man sich dabei auf den Vertrag mit Aretusi, in dem dieser sich verpflichtet,

mit aller Sorgfalt, ohne Nachlässigkeit oder Verzögerung meisterhaft und nach besten Kräften seine Kopie auszuführen, und zwar jene gekrönte Madonna zusammen mit Christus und allen jenen Gemälden und Bildern, die sich in der Nische befinden,

wie sie jetzt über dem Hauptaltar von der Hand des verstorbenen Meisters Antonio von Correggio zu sehen sind, mit dem Architrav, dem Gebälk und dem Fries, die dort in der besagten Nische herumgeführt worden sind und mit allen Figuren, die dort in Chiaroscuro gemalt worden sind²⁸.

Entgegen diesen Vertragsbestimmungen hat Aretusi den Chiaroscuro-Fries nicht kopiert. Dieser um die ganze Kirche herumlaufende Fries war viel zu breit, als daß er sich in das Gebälk des Neubaus hätte einfügen lassen. Auch sonst war eine Übertragung ohne Veränderungen nicht möglich. Das entscheidendste Problem für Aretusis Kopie war der bedeutende Größenunterschied zwischen der alten und neuen Apsiskalotte (Abb. 5). Der Chordurchbruch, wie er sich heute zeigt, ist 7,48 m breit. Die alte Apsis war, wenn sie eingezogen war, etwa 6,70 bis 6,80 m breit. Auf einen Mittelwert berechnet war ihr Grundrißbogen 10,60 m lang. Der Viertelbogen, der sich beim Längsschnitt (Abb. 4) durch die Kalotte ergibt, war 5,30 m lang. Die neue Apsis dagegen hat einen Durchmesser von 10,70 m. Ihr Grundrißbogen hat somit eine Länge von 16,80 m, ihr Viertelbogen in der Vertikalen mißt 8,40 m. Bei der Übertragung der Komposition von der alten in die neue Apsis hatte Aretusi also in der Breite eine Differenz von 6,20 m und in der Höhe eine Differenz von 3,10 m auszugleichen²⁹.

Wenn man nachprüfen will, ob Aretusi den an sich naheliegendsten Weg gegangen ist und seine Kopie einfach proportional vergrößert hat, steht man vor dem Problem, daß eine exakte Aufmessung des Freskos nicht vorliegt und natürlich ohne Gerüst auch nicht möglich ist. Aber auch ohne direkte Messungen erhalten wir schon eine Antwort, die uns einen bedeutenden Schritt weiterführt, wenn wir das erhaltene Fragment des Correggio-Freskos (Abb. 2) in die rekonstruierte alte Apsis einpassen. Die Maße dieses Fragmentes betragen 2,12 × 3,42 m. Im Vergleich mit den in Öl gemalten Kopien (Abb. 6, 7) kann man erschließen, daß die Gestalt Christi ursprünglich knapp 3 m hoch gewesen sein muß. Wenn man die Taube hinzurechnet, erreichte die Mittelgruppe eine Höhe von etwa 3,15 m. Es blieben also oben und unten zusammen gerechnet nur etwas mehr als 2,10 m frei. Da man mit einem Basisstreifen rechnen muß, denn die Gruppe befand sich sicherlich nicht unmittelbar über dem Gebälk, reduziert sich die freie Fläche im Zenit noch weiter, auf wenigstens 1,70 m. Die schematische Rekonstruktion (Abb. 9) verdeutlicht die Relationen zwischen Mittelfiguren und Apsiskalotte.

Wenn man von hier zu Aretusis Kopie (Abb. 1) hinüberblickt, so ist unübersehbar, daß dort die Mittelfiguren, obwohl sie wesentlich höher ansetzen als von mir für das Original angenommen, dennoch sehr viel mehr Platz über sich lassen. In einer Art Gedankenexperiment kann man sich eine Rückübertragung des Freskos an seinen ursprünglichen Platz vorstellen. Wenn man dabei die hinreichend sicher bekannte ursprüngliche Größe und Lage der Mittelgruppe berücksichtigt, kommt man ganz notwendig zu der Erkenntnis, daß man die Pergola aus Aretusis Kopie in der alten Apsis nicht unterbringen würde.

In der Vermutung, daß Aretusi einschneidende Veränderungen vorgenommen haben muß, wird man bestärkt, wenn man näherungsweise mit Hilfe von Abbildungen die Breite der Mittelgruppe in seiner Kopie ermittelt. Ausgehend von der bekannten Größe der Pilasterbreite kommt man auf eine Breite von weniger als 4 m. Die Breite des Freskenfragmentes, das die Gruppe nicht einmal in ganzer Breite zeigt, wird damit maximal um etwa einen halben Meter übertroffen. Wäre die Gruppe in der Kopie proportional zur Verlängerung der Bogenerstreckung in der neuen Apsis vergrößert worden, müßte sie eine Breite von fast 5,5 m haben.

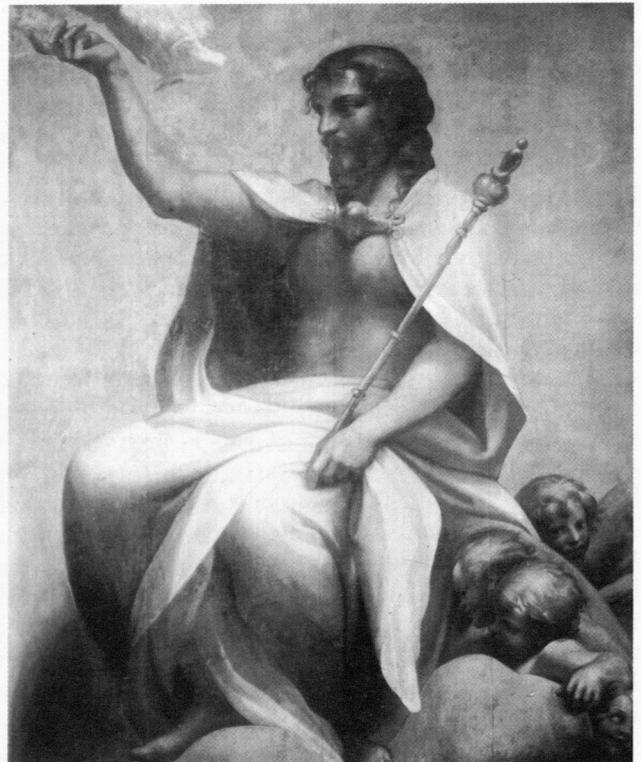
Aretusi hat die Figuren offensichtlich, wenn überhaupt, nur geringfügig vergrößert, um den Zusammenhang mit der Architektur und mit den übrigen Fresken nicht zu beeinträchtigen³⁰. Er brauchte also Ausgleichsmöglichkeiten, die er vor allem in der Ausweitung der Abstände zwischen den Figuren gefunden hat. Die schon erwähnten in Öl gemalten Kopien bestätigen, daß Aretusi bei seiner Freskokopie durchaus Änderungen vorgenommen hat, wobei noch am geringsten ins Gewicht fällt, daß die Figuren vielleicht etwas vergrößert wurden. Viel wichtiger ist, daß er die Gruppen deutlich auseinandergezogen hat, wie sich beispielsweise an der Gruppe rechts hinter Johannes dem Täufer (Abb. 8) zeigt, und an der Basis und den Seiten breite Leerstreifen eingefügt hat, die er nur mit Wolken füllte. In der Höhe jedoch konnte er keine entsprechenden Dehnungen vornehmen, um die erwähnte Differenz von über 3 m zwischen alter und neuer Apsis auszugleichen. Er konnte auch nicht die Hauptgruppe sehr viel höher rücken, als sie in Correggios Fresko angeordnet gewesen war. Eine große Leerzone im Scheitel der Kalotte wäre auch unbefriedigend gewesen. Die Pergola wurde eingefügt, um den oberen Teil der Kalotte zu füllen. Sie ist jedoch alles andere als ein neutrales Motiv, weil sie den Status der vom gelben Licht erfüllten Sphäre davor, in der sich die Figuren aufhalten, entscheidend modifiziert. Die Pergola ist mithin die einschneidendste Veränderung, die Aretusi an Correggios Fresko vorgenommen hat. In der Literatur jedoch hat man diese Pergola, obwohl sie auf keiner der in Öl gemalten Kopien zu sehen ist, immer als Correggios Erfindung hingenommen. Zum einen war das ein Motiv, das sich aus Mantegnas *Madonna della Vittoria* herleiten ließ, die Correggio sicher gekannt hat, wie seine *Franziskus-Madonna*, heute in Dresden, beweist³¹. Zum anderen aber, und das war sicherlich noch wichtiger, war diese Pergola ein Motiv, das man bei diesem Künstler bereits aus der *Camera di San Paolo* kannte. Hier ist es nötig, einmal genauer hinzuschauen, zu sehen, wie unvergleichlich gut die Pergola in das Schirmgewölbe der *Camera di San Paolo* eingepaßt und wie naturnah sie dort gemalt ist. Aretusis Pergola dagegen ist nicht nur um einiges schematischer gemalt, sie ist auch in der Lichtführung überhaupt nicht in das Ganze eingefügt. Von dem goldenen Licht, das die Figuren umgibt, bekommt sie nicht einen Schimmer ab. Der Übergang von den Lichtwolken zur Pergola mit dem durch sie hindurchscheinenden blauen Himmel ist ein simples Absetzen, ohne jede Durchdringung.



6. Kopie nach Correggio: Maria aus der *Marienkrönung* in San Giovanni Evangelista, Parma, Galleria Nazionale

Nachdem man sich bewußt gemacht hat, was Aretusi in seiner Kopie alles verändert haben muß, kann man versuchen, sich vorzustellen, wie Correggios Fresko an seinem eigentlichen Ort einst ausgesehen haben kann: ein reines Figurenbild, dicht gedrängt mit bewegten Gruppen gefüllt, umgeben von goldenem Licht, in dem sich die entfernteren Gestalten aufzulösen schienen³².

Damals wurde dem Betrachter auch die enge Verbindung zwischen dem Fresko der Apsis und dem der Mittelkuppel viel deutlicher gemacht. Es war dieselbe himmlische Welt, die hier und dort dargestellt war. Damit wurde im Anschaulichen ein Zusammenhang hergestellt, der auch inhaltlich gegeben war. Dies widerspricht deutlich der bisherigen Literatur und den ausführlichen ikonographischen Studien zu San Giovanni von Giuseppe Toscano³³. Weder die Himmelfahrt der Maria noch die des Evangelisten Johannes waren um 1500 unbezweifelte feste Dogmen. Es war in beiden Fällen nur frommer Glaube, der aber doch so wichtig war, daß sich Theologen in einer kaum zu überschauenden Zahl von Schriften mit ihm auseinandergesetzt haben³⁴. In diesen Schriften wurden die Himmelfahrt Mariens und die des Johannes immer wieder in einem Atemzug genannt. Der Glaube an die leibliche Auferstehung des Johannes wurde mit dem Glauben an die Himmelfahrt der Maria gestützt und umgekehrt. So liest man es auch in einem der wichtigsten Texte zur Frage der Assumptio Mariens, einem Brief des Hieronymus, aus dem im oben bereits herangezogenen Brevier der Cassinensischen Congregation in den Lesungen zur Oktav des Festes der Himmelfahrt Mariens ausführlich



7. Kopie nach Correggio: Christus aus der *Marienkrönung* in San Giovanni Evangelista, Parma, Galleria Nazionale

zitiert wird³⁵. Den Mönchen, die die primären Adressaten der Fresken waren, wurde der Zusammenhang zwischen den darin dargestellten Ereignissen immer wieder durch die Liturgie in Erinnerung gerufen. Für sie, aber auch für alle anderen Gläubigen in der Kirche war in der Kuppel und in der Apsis die Verheißung der leiblichen Auferstehung und ihre Erfüllung veranschaulicht.

Bei aller Vergleichbarkeit aber wurde der Rangunterschied zwischen den beiden Ereignissen nicht übersehen. In einem florentinischen Brevier der Benediktiner von 1545 heißt es zu Mariae Himmelfahrt: «Wunderbar ist dieser Festtag, bedeutender als alle anderen Heiligenfeste, weil die unbefleckte Jungfrau heute dank der Gnade Gottes über die Chöre der Engel erhoben wurde»³⁶. Correggio hat diesen Unterschied auf verschiedenen Ebenen deutlich gemacht. Im Kuppelfresko steht die Himmelfahrt des Johannes noch bevor, während die der Maria im Apsisfresko bereits ihren Abschluß gefunden hat. In der Krönungsdarstellung wird die durch die ganze Liturgie des *Assumptio*-Festes sich hindurchziehende Vorstellung von Maria als Himmelskönigin veranschaulicht³⁷. Auch die in der Liturgie vielfach wiederholte Aussage, daß Maria über die Engelschöre erhöht worden sei, ist in Correggios Fresko gestaltet worden, wenn auch noch nicht als das eigentlich zentrale Thema wie später im Fresko der Domkuppel.

Ikonographisch betrachtet steht Correggios *Marienkrönung* in einer langen Tradition, die zweihundert Jahre lang ohne große Brüche verlaufen war. Bereits im frühen 14. Jahrhundert waren die für die italienische Malerei wichtigsten Darstellungstypen im wesentlichen ausgebildet³⁸. Giot-

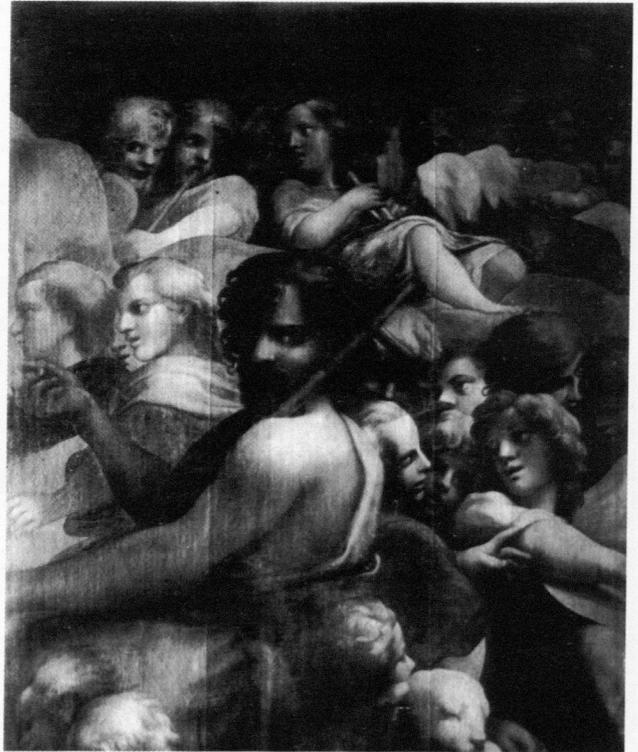
tos Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle in S. Croce³⁹ und die 1358 datierte Tafel von Paolo und Giovanni Veneziano in der Frick-Collection in New York⁴⁰ können als bezeichnende Beispiele gelten. Christus und Maria sitzen einander zugewandt auf einem Thron. Mit geneigtem Haupt und über der Brust gekreuzten Armen empfängt Maria die Krone, die Christus ihr bei Giotto mit beiden Händen aufsetzt. Bei Paolo Veneziano hebt Christus die Krone mit einer Hand, während die auf dem Oberschenkel ruhende Linke ein Zepter umfaßt. Zeugen dieser Zeremonie sind hier nur Engel. Bei Giotto aber ist eine große Schar von Heiligen zugegen.

Hier ist die Marienkrönung verbunden mit der Vorstellung der *Civitas Dei*, des Paradieses, in dem die Gemeinschaft der Heiligen in seliger Anschauung Gottes lebt.

In der Malerei des 15. Jahrhunderts wurden diese beiden Haltungstypen in unzähligen Gemälden wiederholt, wobei die toskanische Malerei eine gewisse Vorliebe für den mit beiden Händen krönenden Christus zeigt, während sonst der mit der Rechten Krönende, der in der Linken Insignien seiner königlichen Würde hält, bevorzugt wird. Zu diesem Typus gehört das Frühwerk des Gentile da Fabriano, das Polyptychon von Valle Romita, um 1410 entstanden, das zugleich zwei neue, in der Folgezeit wichtige Motive zeigt⁴¹. Das in der liturgischen Metaphorik so geläufige Motiv des Thrones wurde hier fortgelassen. Christus und Maria thronen hier über dem Äther. Andere Beispiele wären anzuführen, in denen sie wie bei Correggio auf Wolkenbänken sitzen. Zugleich ist Gentiles Werk ein Beispiel für den besonders im 15. Jahrhundert verbreiteten Typus der Krönung im Beisein der Trinität⁴². Auch die verkürzte Form, bei der nur die Taube des Hl. Geistes anwesend ist, findet sich im 15. Jahrhundert nicht selten. Giovanni Bellinis *Pala di Pesaro* aus den siebziger Jahren ist ein Beispiel dafür.

In der Hochrenaissance wurden die überkommenen Darstellungstypen nur geringfügig modifiziert. Das belegen zwei Darstellungen von Raphael bzw. seiner Schule. Beide zeigen die Marienkrönung über dem mit Rosen gefüllten Grab. Raphael variiert in seiner 1503 vollendeten *Pala Oddi*, die sich heute im Vatikan befindet, die Haltungstypen von Christus und Maria freier, als seine Schüler Penni und Giulio Romano dies in der *Marienkrönung von Monteluce* taten, die sie 1525, über zwanzig Jahre, nachdem Raphael den Auftrag hierzu erhalten hatte, vollendeten⁴³.

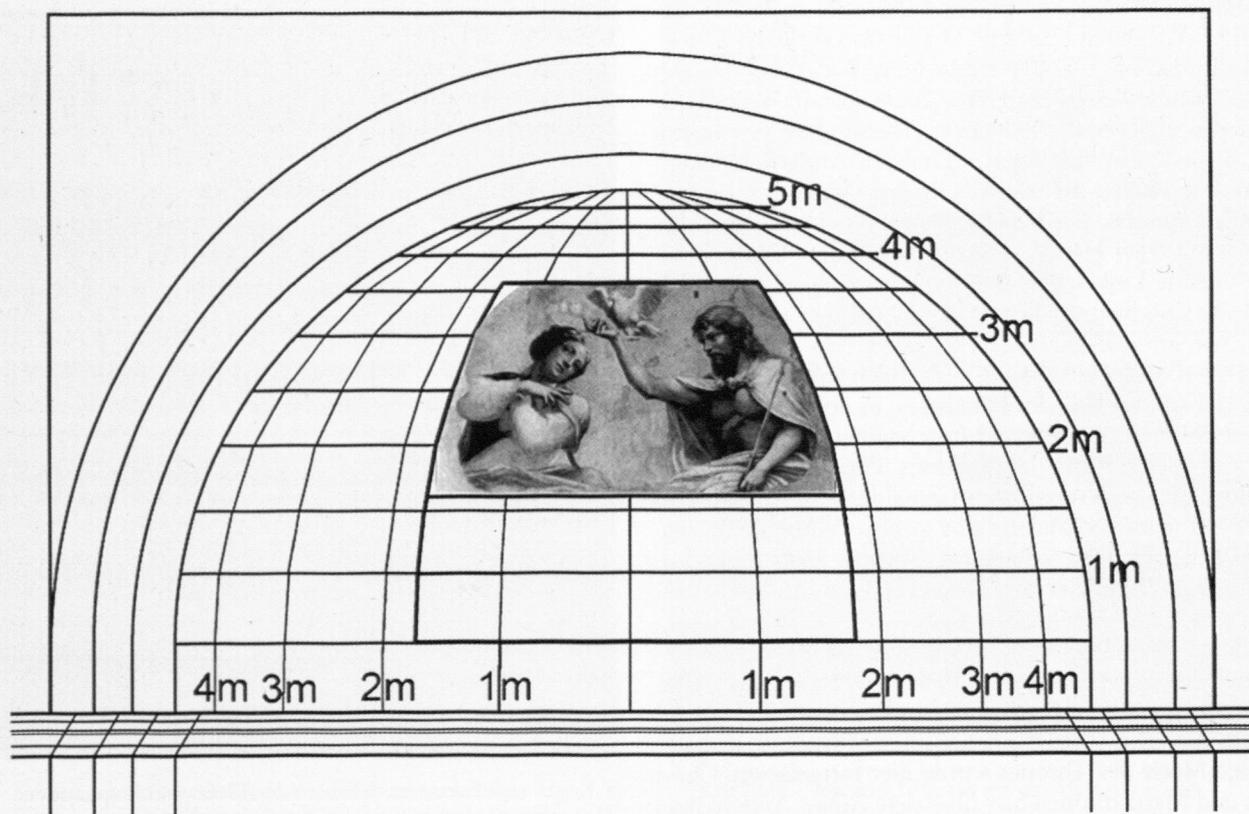
Auch Correggio löste sich nicht radikal von der ikonographischen Tradition, nahm aber bedeutsamere Modifikationen vor als Raphael. Wir können die Genese der Mittelgruppe des Freskos anhand einer Reihe von immerhin zehn Zeichnungen verfolgen⁴⁴. Eine Studie im Louvre zeigt Maria sehr viel stärker nach rechts gewandt⁴⁵. Der Weg von hier zur Ausführung ist eigentlich gar nicht so groß. Die Demutsgebärde der Arme hat Correggio beibehalten, nicht jedoch das Motiv des ehrfürchtig vorgeneigten Kopfes, das auch in der Zeichnung schon schwach ausgebildet war. Im Fresko ist daraus eine seitliche Neigung geworden, die unmittelbar aus der Wendung des ganzen Körpers resultiert. Hier zeigt sich eine Eigenart



8. Kopie nach Correggio, Johannes der Täufer und Engel aus der *Marienkrönung* in San Giovanni Evangelista, Parma, Galleria Nazionale

der Figurenkunst Correggios, die in allen seinen reifen Werken wiederzufinden ist. Er verstand es, Figuren zu schaffen, die nicht nur durch zeichenhafte Gesten sprechen, sondern ganz und gar seelischer Ausdruck geworden sind, in denen die Hingegenheit an eine höchst intensive Stimmung unmittelbar anschaulich wird. In der Auffassung Mariens ging Correggio deutlich neue Wege. Es ist nicht mehr die Demut, durch die die Figur Mariens geprägt wird. Sie ist eigenständiger geworden, sozusagen selbstbewußter. Der besondere Rang der Maria, der sie über alle Sterblichen und alle Heiligen hinaushebt und der in der damals sich festigenden Lehre von der Unbefleckten Empfängnis besonders deutlich zum Ausdruck kam, wird von Correggio anschaulich gemacht.

Bei der Gestaltung Christi folgte Correggio, was den Haltungstypus anbelangt, den bereits im 14. Jahrhundert geprägten Bildtraditionen. Auch das Zepter und der von einer goldenen Spange gehaltene Mantel gehören zu dem überlieferten Bildrepertoire, in dem Christus als *Rex regum* aufgefaßt wird. Die Besonderheit an Correggios Darstellung ist, daß sie Christus mit bloßem Oberkörper zeigt. Er erscheint hier in einer Weise, die uns sonst vor allem aus den Darstellungskreisen von Auferstehung, Himmelfahrt und Gericht bekannt ist. Diesen Darstellungstypus hatte Correggio schon für den Christus der Vierungskuppel gewählt, die deswegen bis in die jüngste Zeit hinein als Darstellung der Himmelfahrt mißverstanden worden ist. Shearman, der das Fresko unzutreffend als Darstellung der Christusvision des Johannes auf Patmos deutete, erklärte die Gestaltung Christi aus der Tra-



9. Rekonstruktion der ursprünglichen Apsis von San Giovanni Evangelista mit Fragment von Correggios *Marienkrönung*

dition der Parousie-Vorstellungen⁴⁶. Diese Erklärung könnte prinzipiell genauso für das tatsächlich dargestellte Thema Gültigkeit haben. Auch für die *Marienkrönung* wäre gut vorstellbar, daß Correggio hier den Christus des Gerichts zeigen wollte. Es gibt jedoch noch eine andere Möglichkeit, nämlich die, daß Correggio hier die Vorstellung von Christus als *Salvator mundi* hineinbringen wollte, wie sie Fra Bartolomeo in seinem 1516 datierten Gemälde im Palazzo Pitti in Florenz gestaltet hatte⁴⁷. Von der im Norden üblichen *Salvator*-Darstellung, die Christus als König zeigt, weicht dieses Bild ab, indem es sich ganz dem Typus des Auferstehenden anschließt. Zugleich ist dies die Erscheinung des Christus im Limbus, der Adam und Eva erlöst. Gerade diese Erscheinung aber paßt zu dem in der Kuppel dargestellten Vorgang der Aufnahme des Johannes in den Himmel. Auch für die Darstellung der *Marienkrönung* machte ein Rückgriff auf diesen Traditionsstrang Sinn, denn in ihm war ja die auch von Fra Bartolomeo durch das Zepter angedeutete Vorstellung von Christus als Herrscher enthalten, die die Erscheinung des krönenden Christus stets bestimmt hatte und die Correggio durch die Insignien Zepter und Mantel unterstrich⁴⁸.

Abschließend soll die Bedeutung des Apsisfreskos in San Giovanni für die Geschichte der Monumentaldekoration betrachtet werden. Die Darstellung der *Marienkrönung* in Apsiden hatte in Italien eine gute Tradition. Es ist hier allerdings nicht möglich und wohl auch nicht nötig, auf die wichtigen älteren Beispiele einzugehen, auf Torritis Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom von 1291 oder auf

Filippo Lippi's Fresko im Dom zu Spoleto, sein letztes Werk, das er 1467 begann. Ich will Correggios Fresko nur mit zwei jüngeren oberitalienischen Beispielen konfrontieren, die gerade, weil sie sich in ihrer Konzeption von diesem deutlich unterscheiden, helfen können, seine Qualität und Eigenart zu verstehen.

Das erste Beispiel ist das um 1490 zu datierende Apsisfresko in der romanischen Kirche San Michele in Pavia (Abb. 10 und Tf. XII). Über den Künstler gibt es keine sicheren Belege. Das Werk wird Agostino da Vaprio zugeschrieben, einem Lokalkünstler Pavias⁴⁹. Die Berechtigung dieser Zuschreibung braucht hier nicht weiter diskutiert zu werden, da es um die Darstellung und ihre Konzeption geht. Christus und Maria sitzen auf einem Thron, der sich über einem mächtigen Podest erhebt. Der Thronaufbau gleicht einer gotischen Kirche. Links und rechts tut sich eine weite Landschaft auf, in der vorne links der Stifter kniet. Die Himmelsflächen werden durch die Engelschöre gefüllt, die in drei Reihen übereinander angeordnet sind. Aus welcher Richtung man dieses Fresko auch betrachtet, stets ist ein ganz unglücklicher Widerspruch zwischen Malerei und gebauter Architektur spürbar. Vor allem die Architektur des Thrones zeigt nie die geraden Linien, die sie zeigen sollte und läßt so diesen Widerspruch sichtbar werden, der letztlich in der Konzeption des Bildes verankert ist. Dieses Fresko ist als Tafelbild erdacht und entworfen worden, als ebene Fläche, die anschließend dann in die gekrümmte Fläche der Apsis hineingezwungen wurde.

Derartige Härten sind bei dem zweiten oberitalienischen Beispiel, das nur wenige Jahre jünger ist, vermieden worden. Es ist dies das Fresko in der Apsis des nördlichen Querhauses der Certosa von Pavia, das Mitte der neunziger Jahre von Bergognone geschaffen wurde³⁰. Die Marienkrönung wird hier von der Gestalt Gottvaters übertragen, die ihre Hände schützend über die beiden Stifter Francesco Sforza und Lodovico il Moro ausbreitet. Bergognone hat auf die Darstellung von Landschaft oder Architektur verzichtet. Dennoch ist der Unterschied zu dem rund 25 Jahre jüngeren Fresko Correggios gewaltig. Bei Bergognone finden wir wenige feste, fast starre Figuren, scharf gezeichnet und additiv gereiht. Wir finden klare Farben und deutliche Kontraste auf der Basis der drei Grundfarben. Bei Correggio hingegen haben wir eine Vielzahl von bewegten Figuren, die zumeist nicht in ganzer Größe zu sehen sind, ineinander übergreifende Gruppierungen, zur Ferne hin sich steigernde Weichheit der Konturen, deutliche Dominanz des Gelb, das alle anderen Farben beeinflusst und den in der Figurenkomposition gegebenen Zusammenhang noch einmal unterstreicht. Um den unübersehbaren Unterschied zwischen Correggios Fresken und den älteren oberitalienischen Werken zu erklären, wurde in der kunstgeschichtlichen Literatur wiederholt auf Rom verwiesen³¹. In der Tat wäre eine Romreise Correggios während des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts gut denkbar. Aber trifft es wirklich zu, wie Cecil Gould³² es nahelegte, daß Raffaels *Disputa* als wichtigste Voraussetzung von Correggios Fresken in San Giovanni anzusehen ist? Sicherlich ist eine Anregung durch die Reihe der auf den Wolken sitzenden Aposteln und Patriarchen für die Entstehung des Kuppelfreskos als möglich anzunehmen: Man braucht nur Raphaels Adam mit einem der Apostel Correggios zu vergleichen. Dennoch war es für Correggio mit einer einfachen Übertragung nicht getan. Zur grundlegenden Konzeption seiner Fresken konnte er vor dem römischen Werk nicht finden. Ganz entscheidend ist, daß in beiden Werken das Verhältnis des Gemalten zu der Oberfläche, auf die es gemalt ist, ganz verschieden ist. Bei Raphael ist, trotz der nicht zu leugnenden Bedeutung der Ordnung der Fläche durch die Komposition, der Gegensatz von flacher Wand und räumlicher Wirkung des Bildes dominant. Es ist eben ein Werk, das sich der Errungenschaften der künstlerischen Perspektive bedient. Bei Correggio treten derartige Gegensätze nicht so hervor. Bei ihm finden wir in dem Ring der unteren Kuppelzone auch einen Ring von Figuren. Correggio ging von der gegebenen Krümmung der Kuppelschale aus, unterstrich ihre Erscheinung als räumliches Gebilde mit seinem Figurenring sogar noch und arbeitete ihr nicht entgegen. Er faßt die Kuppel als dreidimensionales Bild auf, das eine Einheit bildet und in dem die einander gegenüberstehenden Figuren quer durch den Realraum miteinander kommunizieren können.

Nicht anders ist es in der Apsis. Auch wenn sie in der Figurenkomposition komplizierter ist und mit dem Schein größerer Tiefenerstreckung arbeitet, sind doch die Gruppen links und rechts so angeordnet, daß sie einen Halbkreis zu bilden scheinen und sich so den architektoni-

schen Gegebenheiten fügen. Correggios Vorgehen ist scheinbar einfacher als dasjenige Raphaels. Es ist jedoch das Resultat eines Umdenkens, eines Verzichtes auf wichtige Errungenschaften der Perspektive, der keineswegs naheliegend und selbstverständlich war. Der Meister des Freskos von San Michele in Pavia beispielsweise hat dieses Problem der Unvereinbarkeit der geläufigen Form perspektivischer Darstellung mit der sphärisch gekrümmten Malfläche nicht gesehen. Raphael hingegen war sich dieses Problems bewußt und hat einen ganz anderen Lösungsweg gewählt als Correggio, indem er in seinem Entwurf für die Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo in Rom ein architektonisches Gerüst konzipierte, in das die Einzelbilder eingefügt werden konnten, die, genau besehen, jeweils für sich gestaltet sind. Vermieden wird so auch, daß die Bilder miteinander in Widerspruch treten, weil sie nur über die Vermittlung der zusammenfassenden Architektur als ein Ganzes aufgefaßt werden. So stört es in der Chigi-Kapelle niemanden, daß nur der Tondo in der Mitte in konsequentem *sotto in su* entworfen wurde³³. Dieser Weg der architektonischen Unterteilung der Gewölbefläche war in den Jahrzehnten um 1500 sozusagen der kanonische. Schon Melozzo da Forlì wählte ihn, als er um 1485 die Kuppel der Sakristei des hl. Markus in der Basilika von Loreto ausmalte³⁴. Das dahinter stehende Prinzip war, mittels der gemalten Architektur die Bildfläche so einzuschränken, daß sie mit den Verfahrensweisen der Perspektive, so wie man sie damals beherrschte, beherrscht werden konnte.

Correggio ging grundsätzlich anders an das Problem heran. Für ihn stand am Anfang die Entscheidung gegen die Aufteilung der zu malenden Fläche. Schon die *Camera di San Paolo* hat er wenigstens in der Konzeption als Einheit behandelt, was bei dem Schirmgewölbe mit seinen vielen in sich gekrümmten Sektoren alles andere als naheliegend war. Eine andere Lösung, die Einheit in der Gestaltung der rahmenden Architektur zu erreichen, als diese, die prinzipiell dem beschriebenen Weg Raphaels entsprach, war hier wohl schwerlich möglich. Aber gerade bei diesen komplizierten Bedingungen zeigt sich die besondere Fähigkeit Correggios von den baulichen Gegebenheiten auszugehen, sein Fresko von ihnen her zu entwerfen. Das trifft genauso für seine Kuppelfresken zu. Da für ihn und seine Zeit das Problem unlösbar war, das Bild als Schnitt durch die Sehpyramide mit einer gekrümmten Projektionsfläche zusammenzubringen, konzipierte er seine Fresken von der gegebenen Fläche der inneren Kugelschale her und vermied in seinen Kompositionen alle Elemente, die anschaulich mit den tatsächlichen Gegebenheiten der Architektur in Konflikt kommen konnten. Gerade damit kam er zu einer neuen Qualität des Zusammenhanges von Malerei und Architektur. Dieser Zusammenhang besteht nicht nur in der widerspruchsfreien Einpassung des Freskos in die Architektur. Durch die Art der Einfügung des Freskos in den Bau erhält das Fresko eine zuvor ganz unbekannte Dominanz: Die Architektur verhält sich zum Fresko wie der Rahmen zum Bild. In den architektonisch und kultisch entscheidenden Zonen, der Kuppel über dem Mönchschor und der Apsis über dem Altar,



10. Agostino da Vaprio (?), *Marienkronung*, San Michele, Pavia

transzendiert das Fresko den Bau, ein Phänomen, das uns aus der barocken Monumentalmalerei wohlvertraut ist und dort allzu schnell und allzu leichtfertig mit dem Begriff des Illusionismus bezeichnet wird.

Um dieses Phänomen adäquat zu erfassen, ist es notwendig, das Verhältnis von Bild und Betrachter genauer zu untersuchen. Auch in der Berücksichtigung der Rezeption ist Correggio neue Wege gegangen. In dem bereits angeführten Fresko in San Michele in Pavia fällt der Archaismus eines unterschiedlichen Figurenmaßstabes auf und der harte Sprung von der Thronarchitektur zur Landschaft⁵⁵. All dies sind artifizielle Elemente, die die Eigenständigkeit der Bildwelt sichtbar machen und mit-hin eine Distanz zum Betrachter schaffen. Gerade diese Distanz zu verringern oder gar zu überwinden, war das Bestreben Correggios. Zwar konnte er, wie gezeigt, die Zentralperspektive, mit der in der Renaissance ja das Verhältnis von Bild und Betrachter systematisiert worden war, wegen der Besonderheiten der Malfläche nicht nutzen. Er konnte aber sehr wohl mit ihnen auf die Figurendarstellung übertragenen Errungenschaften die Figuren in einer auf den Betrachter bezogenen Perspektive, also in Untersicht, darstellen. Daß er dies tat, wird in der Apsis an den Figuren der Heiligen deutlich.

Die Geschichte der Darstellung verkürzter Figuren ist

wohlbekannt, so daß es überflüssig ist, ausführlicher darauf hinzuweisen, daß Correggio hier bedeutende Vorgänger hatte. Raphaels Chigi-Kapelle ist erwähnt worden. Mantegnas Fresken in Mantua und Padua könnte man anführen. Nicht übergehen darf man auch in diesem Zusammenhang Melozzo da Forlì, insbesondere dessen nur in Fragmenten erhaltenes Apsisfresko aus Ss. Apostoli in Rom, das 1482 vollendet worden war und die *Himmelfahrt Christi* zeigte⁵⁶. Hier ist das auch von Correggio übernommene Verfahren einer gemäßigten Untersicht angewendet worden, bei dem die Verkürzungen nicht radikal auf den Horizont des Betrachters bezogen werden, aber doch so deutlich sind, daß sie von ihm sofort als Untersicht aufgefaßt werden.

Bei der Gegenüberstellung von Melozzo und Correggio werden zugleich sehr wichtige Unterschiede in der malerischen Behandlung des Freskos deutlich. Bei Melozzo wird die Präzision der Zeichnung als eine gewisse Härte wahrgenommen, die Linie dominiert. Der bekannte Satz der Impressionisten, daß die Natur keine Linien kenne, war damals natürlich noch nicht geläufig, aber Correggio muß wohl gespürt haben, daß auch die Betonung der Linie die Eigenständigkeit der Bildwelt hervorhebt und Distanz zum Betrachter schafft. Um dies zu vermeiden, arbeitet er auch im Fresko mit einem zuvor in seinen Ölge-

mälden erprobten leonardesken Sfumato, das mit seinen weichen Schatten und Übergängen dem Wahrnehmungsbild der aus einiger Entfernung wahrgenommenen Gegenständen sehr viel eher entspricht. Über die Errungenschaften der Leonardo-Schule hinausgehend verband Correggio das *sfumato* mit dem schon erwähnten einheitsstiftenden Licht, das als warmer goldgelber Ton die Bildwelt zusammenfaßt.

Im Hinblick auf die betrachterbezogene Konzeption des Freskos ist noch ein letzter wichtiger Punkt anzusprechen. Als wahrscheinlich in einem dem *verisimile* der Rhetorik vergleichbaren Sinne werden die Figuren eines Freskos letztlich nur akzeptiert, wenn der Betrachter sie als seinesgleichen empfinden kann. Ob dies möglich ist, hängt ganz entscheidend von den Größenrelationen ab. Die Figuren dürfen weder zu winzig, noch zu riesenhaft erscheinen, um als wahrscheinlich aufgefaßt zu werden. Das ist jedoch nicht nur eine Frage der absoluten Größe. Genauso wichtig sind die Relationen der Figur zur Architektur⁷. Selbst wenn die Architektur nicht als Rahmen für die Bildwelt fungieren würde, wie es hier der Fall ist, wäre sie die Instanz, die zwischen Betrachter und Bild vermittelt. Der Betrachter, der einen Innenraum wahrnimmt, erkennt dabei zugleich die Größenrelationen, die zwischen ihm und dem Bauwerk bestehen. Die Figurenwelt der Wandmalereien wird er zunächst in Relation zur Architektur sehen und über die Architektur auf sich beziehen. Was die Proportionalgröße, das Verhältnis der Malerei zur Architektur angeht, wird man sagen dürfen, daß Correggio in San Giovanni das richtige Maß gefunden hat. Wir erleben die Figuren in den Gewölbefresken als unseresgleichen, wobei wir in ihnen eine gewisse Tendenz zur Monumentalität, eine Betonung von Größe und Mächtigkeit erkennen. Michelangelo, dessen Sixtina-Dekke ein Dokument für die Auseinandersetzung mit dem Problem der Proportionalgröße ist, hat Correggio wichtige Anregungen gegeben. In der Apsis übernahm er ein spezifisches Rezept Michelangelos, nämlich das, die Figuren bis an die Grenze des Wahrscheinlichen in der Größe zu steigern, so daß sie gerade in der Haltung, in der sie dargestellt werden, im Bildfeld Platz finden. In der alten Apsis von San Giovanni waren die Hauptfiguren so in die Fläche eingepaßt, daß sie sozusagen kaum Platz gehabt hätten, um aufzustehen. Dieses Verhältnis von Figur und Bildfeld, das den Figuren besondere Wirkungsmächtigkeit verleiht, ist in der Kopie verlorengegangen. Aretusi konnte es nicht reproduzieren, weil die Figuren dann das Maß der Proportionalgröße, das rechte Verhältnis zur Architektur und zum Betrachter verlassen hätten.

Wenn wir hier unsere Überlegungen zusammenfassen, können wir feststellen, daß bei Correggio die Monumentaldekoration eine neue Qualität erlangte. Sie tritt in einer so vorher nicht gekannten Harmonie mit der Architektur auf, weil sie von den baulichen Gegebenheiten ausgeht und, ohne jede Intention, den Schein zu erwecken, selbst Architektur zu sein, die Malerei fest in den Zusammenhang mit der Architektur einbindet durch die Komposition, die Proportionalgröße der Figuren und die Berücksichtigung des Betrachterstandpunktes. Zugleich damit

eröffnete Correggio wie die anderen führenden Meister der Hochrenaissance-Malerei neue Dimensionen der Bildrhetorik, etwa in der Sinnfälligkeit der Figurenhaltung und -bewegung als Ausdruck innerer Gestimmtheit. Dies alles ist durch die beabsichtigte und wohl auch erreichte Wahrscheinlichkeit unmittelbar auf den Betrachter bezogen.

Diese besonderen Qualitäten zeigen sich im Falle der Apsis von San Giovanni an einem Werk, das in seiner Ikonographie die traditionellen Bahnen nicht eigentlich verläßt, sondern sie nur modifiziert. Diese wohlbekanntes Inhalte aber werden in neue, fast revolutionäre Form gebracht und damit auf eine neue Verständnisebene gehoben. Die *Civitas Dei*, das himmlische Paradies, als Vorstellung in vielen Darstellungen der Marienkrönung enthalten, ist unmittelbar erfahrbar geworden. Der Betrachter kann die auf ihn bezogene Bildwelt als visionären Ausblick in paradiesische Bereiche oder als Hereinbrechen des Himmlischen in den Kirchenraum, in seine Welt auffassen. Damit soll Correggios Fresko aber nicht als illusionistisch im Sinne des *trompe l'œil* bezeichnet werden. Niemand wird vor diesem Werk glauben, das, was hier gemalt wurde, sei tatsächlich. Ihm wird jedoch für die Anschauung als wahrscheinlich und gegenwärtig erlebbar gegeben, was vordem nur vorstellbar und zeichenhaft anzudeuten war. Die Wirklichkeit des Bildes wurde zum anschaulich überwältigenden Garanten der Wahrheit der theologischen Aussagen über Auferstehung und ewige Seligkeit.

¹ Die Fresken in San Giovanni Evangelista wurden in einer ersten Kampagne 1959-1962 restauriert (vgl. A. Ghidiglia Quintavalle, *Gli affreschi del Correggio in S. Giovanni Evangelista a Parma*, Milano 1962, S. 37-49). Eine zweite Restaurierung erfolgte 1988-1990 (vgl. *Un miracolo d'arte senza esempio. La Cupola del Correggio in S. Giovanni Evangelista a Parma*, Parma 1990, bes. S. 83-98). Die Restaurierung der Domkuppel wurde seit 1974 vorbereitet und 1980 abgeschlossen (vgl. *La più bella di tutte. La cupola del Correggio nel Duomo di Parma*, hrsg. v. E. Riccomini, Parma 1983, bes. S. 189-212).

² Eine zusammenfassende Darstellung auf neuestem Forschungsstand und ausführliche Literaturangaben bietet D. Ekserdjian, *Correggio*, New Haven/London 1997.

³ Vgl. z.B. Ekserdjian, 1997 (wie in Anm. 2), S. 95: «After all, Cesare Aretusius copy of 1587 seems to represent an extremely accurate replica».

⁴ Zur Baugeschichte umfassend: *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, hrsg. v. B. Adorni, Parma 1979, S. 72-75.

⁵ C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, S. 60-76, stellt gegen die ältere Literatur die These auf, daß der Maler sein Werk in der Apsis begonnen habe. Gegen diese These wandten sich u.a. J. Shearman, «Correggio and the Connoisseurs» (Rezension des Buches von C. Gould), in: *The Times Literary Supplement*, 18.3.1977, S. 302-304, u. Id., «Correggios Illusionism», in: *La prospettiva rinascimentale*, Firenze 1980, S. 282-285, Anm. 2; F. Büttner, in: *Kunstchronik*, xxxi, 1978, S. 209-210; E. Battisti, in: B. Adorni, 1979 (wie in Anm. 4), S. 110-116. Cecil Gould hat neuerdings seine These modifiziert (C. Gould, «A Correggio Fresco Restored and a Fresh Light on the Young Parmigianino», in: *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. VI, CXVII, 1991, S. 226-232), hält jedoch an seiner Frühdatierung der Apsis fest, vor allem aus stilistischen Gründen.

⁶ Im als «Libro Mastro H» bezeichneten Rechnungsbuch des Klosters (Parma, Archivio di Stato, Nr. XII, 306, S. 86 rechts) werden die Honorare aufgeführt, die Correggio für die einzelnen Arbeitsabschnitte zu erhalten hatte (vgl. Gould, 1976 [wie in Anm. 5], S. 182 u. M. Dall'Acqua, *Correggio e il suo tempo. Mostra documentaria*, Parma 1984, S. 40f.). Es sind dies: 1. «p[er] la m[er]ceda sua facta i[n] la pictura et ornam[en]to de la cuba dela gexia [= chiesa] n[ost]ra [...] ducati 130»; 2. «p[er] la pictura et ornam[en]to de la capela grande [...] ducati 65»; 3. «p[er] manufactura de lo oro posto i[n] op[er]a nel friso et cornisonj de la capela grande [...] ducati 5»; 4. «p[er] le niazze deli pilonj de la cuba e deli ca[n]delarj facti soto epse che sono octo in tuto [...] ducati 6»; 5. «per la frixaria circum circa lo corpo de la Ecc[lesi]a c[om]putato li pilloni archivolti et ogni altro loco dacordo fatto dicto m[ae]stro Ant[on]io col P. D. Basilio n[ost]ro priore alla festa de Ogni Sancti de lan[no] 1522 [...] ducati 66» (Während die ersten 4 Einträge wohl in einem Zuge geschrieben wurden, stammt der 5. von anderer Hand, wurde also nachträglich hinzugefügt).

Eine Schwierigkeit für die Ausdeutung ergibt sich daraus, daß die tatsächlich geleisteten Auszahlungen, die auf der gegenüberliegenden Seite festgehalten wurden, nicht eindeutig mit dieser Aufstellung der Arbeiten zusammenzubringen sind. Zwar wird in der ersten Auszahlung von 1520 von der «cuba del choro» gesprochen, womit eindeutig die Vierungskuppel gemeint ist, doch der dafür vereinbarte Betrag von 135 Dukaten wird erst 1523 erreicht, nachdem schon von März bis Juli 1522 Zahlungen «sopra la pictura de la capela grande», also für die Ausschmückung der Chorkapelle und ihrer Apsis, geleistet wurden. Correggio hat offensichtlich sein Geld nicht gleich nach Fertigstellung eines jeden Arbeitsabschnittes erhalten. Die Summe der Auszahlungen entspricht jedoch dem in der zitierten Aufstellung vorgegebenen Honorar. Die Schlußzahlung vom 23.1.1524 ist als *terminus ante* für den Abschluß der Arbeiten anzusehen.

⁷ Es folgte lediglich noch ein bescheidenes Honorar für den malerischen Schmuck der Außenseite der den Mönchschor umschließenden Wand; vgl. Gould, 1976 (wie in Anm. 5), S. 182, der wohl zu Unrecht bezweifelt, daß sich dieser Eintrag auf Correggio bezieht.

⁸ P. Bianconi, *Tutta la pittura del Correggio*, Milano 1960, S. 39.

⁹ Gould, 1976 (wie in Anm. 5), S. 250; Shearman, 1980 (wie in Anm. 5), S. 283-284. Die Deutung Bianconis übernahm auch G.D. Wind, «The Benedictine Program of S. Giovanni Evangelista in Parma», in: *The Art Bulletin*, LVIII, 1976, S. 521-527. Der Aufsatz befaßt sich in erster Linie mit der Ikonographie des Frieses im Langhaus und erwähnt das Apsisfresko nur am Rande.

¹⁰ Irritationen zeigen sich besonders deutlich bei Ekserdjian, 1997 (wie in Anm. 2), S. 100, der die Widersprüche erwähnt, dann aber doch die Deutung Shearmans als «arguably more convincing» zeichnet.

¹¹ Diese Deutung wurde zuerst vorgetragen von V. Pignoli, «La cupola di S. Giovanni Evangelista in Parma», in: *Arte cristiana*, 1913, S. 116-122. Sie wurde unterstützt von L. Testi & V. Pignoli, «La cupola di S. Giovanni Evangelista a Parma», in: *Archivio Storico di Parma*, 1916, S. 393-399. Die Frage nach den ikonographischen Quellen, der textlichen Grundlage von Correggios Kuppelfresko, wurde von Pignoli allerdings nicht gestellt.

¹² J. de Voragine, *Die Legenda Aurea*, übers. v. R. Benz, Heidelberg 1963, S. 78-79. Die Existenz der Reliquie vom Manna aus dem Grab des Johannes gibt eine Tafel mit der Auflistung aller in der Kirche befindlichen Reliquien an, die im rechten Seitenschiff im letzten Joch vor der Vierung angebracht wurde. Leider konnte ich nicht feststellen, seit wann sich diese Reliquie in San Giovanni befand, so daß offen bleiben muß, ob die Themenfindung für das Fresko etwas mit ihr zu tun hat.

¹³ Zur Bedeutung der Cassinensischen Kongregation vgl. B. Collett, *Italian Benedictine Scholars and the Reformation. The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Oxford 1985. Vgl. auch A. Muzzi, *Il Correggio e la Congregazione Cassinese*, Firenze 1982, bes. S. 32-33, wo allerdings zu den hier aufgeworfenen Fragen sehr wenig gesagt wird.

¹⁴ *Breviarium monasticum secundum ritum et morem monachorum ordinis sancti benedicti de observantia cassinensis congregationis alius sancte iustine*, Venezia 1506, S. 29v: «Apparuit caro suo iohanni domino iesus Christus cum discipulis suis et ait illi: veni dilecte meus ad me: quia tempus est vt epuleris in conuiuium meo cum fratribus tuis. [...] Expandens manus suas ad deum dixit: gratias tibi ago: veniens inuitasti me: sciens quod ex toto corde meo desideram te». Der Text fährt fort: «Domine suscipe me: vt cum fratribus meis sim: cum quibus veniens inuitasti me: aperi mihi ianuam vite et perduc me ad conuiuium epularum tuarum» (die Kürzel wurden vom Verfasser aufgelöst; Expl. in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sign. Res. Liturg. 84). In der Ausgabe des Breviers der Cassinensischen Kongregation von 1543 (BSB, Sign. Res. Liturg. 96) findet sich der Text identisch. Man kann also davon ausgehen, daß den Auftraggebern von Correggio diese Fassung der Todesvision des Johannes am besten vertraut war, in der, anders als in der *Legenda Aurea*, von einem zweimaligen Kommen Christi nicht die Rede ist.

¹⁵ So noch bei Gould, 1976 (wie in Anm. 5), S. 247.

¹⁶ Ein Notariatsakt des Pirro Arzoni vom 4.4.1588 berichtet über die «Recognitio SS. Reliquiarum ex altaris majori veteri». Die *translatio* fand am 9.5.1588 statt (Parma, Archivio di Stato, VI, Fondo XIII, 217, 43.4.3). Vgl. Adorni, 1979 (wie in Anm. 4), S. 241.

¹⁷ Ekserdjian, 1997 (wie in Anm. 2), S. 112.

¹⁸ Gould, 1976 (wie in Anm. 5), S. 246-247.

¹⁹ Die «Littera graziosa» wurde am 14.5.1521 vom damaligen Praesiden der Cassinensischen Kongregation, Girolamo da Montferrato, ausgestellt, der dann 1522-1524 Abt von San Giovanni wurde. Eine Ausfertigung in Parma, Archivio Statale, VI, Fondo XIII, 185. Der lateinische Text zuerst bei G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, ed architetti nati negli Stati del Sereniss. Duca di Modena*, Modena 1786, S. 263; zuletzt in: Dall'Acqua, 1984 (wie in Anm. 6), S. 37-38. Vgl. E. Battisti in: Adorni, 1979 (wie in Anm. 4), S. 115. Mit Battisti nehme ich an, daß die ungewöhnliche Ehrung, die diese «littera graziosa» bedeutet, die Vollendung der Kuppel voraussetzt.

²⁰ So noch in der Publikation anlässlich der Restaurierung (*Un miracolo d'arte*, 1990 [wie in Anm. 1], S. 104f.). Die von Laudedeo Testi besorgte Zusammenstellung der relevanten Regesten bei Adorni, 1979 (wie in Anm. 4), S. 240f., ergibt ein anderes Bild, auf das ich mich im folgenden beziehe. Der Name des Architekten des Chor Neubaus wird in den Quellen nicht überliefert. Bei Adorni, 1979 (wie in Anm. 4), S. 195f., wird das Werk Giovan Francesco Testa zugeschrieben.

²¹ Der Holzschnitt wurde von Paolo Ponzoni aus Piacenza geschaffen, die Widmung an die «Commune di Parma» datiert vom 14.5.1572 (Expl. in Parma, Archivio di Stato, Mappa e disegni 67, Nr. 71).

²² Daß die alte Apsis nicht breiter gewesen sein kann als dieser Chordurchbruch wird auch durch die Dekorationsmalereien im alten Chorquadrat belegt.

²³ Meine Zeichnungen basieren auf den von Adorni, 1979 (wie in

Anm. 4), publizierten Plänen, der jedoch keinen Vorschlag zur Rekonstruktion der ursprünglichen Apsis machte.

²⁴ Der Vertrag wurde am 27.8.1586 abgeschlossen. Im Vertrag wurde festgelegt: «Primo che detto Dom[in]us Cesare Pittor sia tenuto, et obligato, e cosi ha promesso, con ogni diligenza senza interponergli negligenza ne indugio ricopiar maestrevolmente, accostandosi con ogni ingegno, quella mad[onn]a coronata con quest Cristo insieme con quele pitture o imagini tutte che sono nel nichio, hora sopra l'altare maggiore di mano gia di magistro Antonio da Correggio, con l'architrave cornice, et frigio che sono ivi circonstante, nel detto nichio con tutte le figure ivi esistenti di chiaro, et scuro, con tutte quelle figure che ci sono per dentro a tutte sue spese de colori, eccetto per oro se vi andrà a qual il monasterio sara obligato, se il monasterio lo vorra, et non volendo metter oro, il detto Pittor gli fara qual li sara conv[eniente] in loco del oro, la quale copia tradurla, et trasportarla nel nichio nuovo, o choro, che di nuovo li è fatto, et la detta opera l'habbia cominciar fra quattro o sei giorni, o, come più presto sia fatto il ponte, et perseverare nella detta opera senza intermetter tal opera nè ad obbligarli ad alcuna altra impresa, et usargli tutto quel ingegno, industria, et valentigia, che in tal opera si puo usar per ogni buon Pittor, all'incontro il detto monasterio per sua fatica, et maestria, et opera dargli, et pagar per detto monasterio, al detto Pittor presentes primo scudi ducenti d'oro à bene placito de detti Padri si al fine di tal opera, et si come finira, et perseverara in detta opera, altre le spese cibarie, et habitatione per tutto il tempo, che durerà il pingere detta Coronata, et ogni detta figura, et anco le spese cibarie per un garzone per quel tempo che macinera li colori, et parechiar cartoni [...]» (Parma, Archivio di Stato, Sezione VI, XIII, Nr. 44.I.14).

Der Vertrag über die Abschlußzahlung vom 15.7.1587 ebendort.

²⁵ Parma, Archivio di Stato, Spogli dei Mastro Farnesiani (Mastro Farnese dal 1588 al 1590), fol. 19r: «1588, 29 marzo – Maestro Tomaso Ferri deve dare adi 29 di marzo scudi 20 di moneta a buon conto delle spese che ha da fare in condure la Nichia di S. Gio[vanni] di pietra fatta dal Correggio nell'Oratorio della Rocchetta di S[ua] A[ltezza]. [...] Adi 21 di maggio – Scudi 35 soldi 50 per su mercede d'haver spicato una Nichia d'una volta di S. Gio[vanni] del Correggio, et condotta alla Rocchetta». A.O. Quintavalle. «Un disegno del Correggio scoperto nello stacco dell'affresco dell'Incoronata», in: *Bollettino d'Arte*, Ser. III, xxxi, 1937, der diese beiden Quellen zitiert, nimmt erstaunlicherweise an, daß die damit bezahlte Arbeit «un anno dopo cioè della demolizione della vecchia abside» ausgeführt wurde. Das «haver spicato» sagt jedoch eindeutig, daß das Freskofragment herausgelöst wurde, und das kann nur vor oder während des Abbruchs der alten Apsis geschehen sein.

²⁶ C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, [Bologna 1841], Reprint, Bd. I, Bologna 1967, S. 251 (Vita C. Aretusius).

²⁷ D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, Bd. I, London 1971, S. 31 u. S. 157, Anm. 22. Posner schließt eine Beteiligung der Carracci an den Kopien des Correggio-Freskos aus.

²⁸ Vgl. den Text des Dokuments oben, Anm. 24.

²⁹ Die Berechnungen basieren auf eigenen Messungen. Die Ergebnisse können nur Näherungswerte sein, da bei den Berechnungen vorausgesetzt wurde, daß alte und neue Apsis auf einem genauen Halbkreis errichtet wurden, was nur mit einem Meßaufwand verifizierbar gewesen wäre, der mir nicht möglich war.

³⁰ Zu erinnern ist hier, daß es für Aretusi natürlich am einfachsten war, die Kartons, die er für seine Kopie benötigte, als Pausen des Originals herzustellen, also gleichgroß mit dem Original. Diese Vermutung könnte aber nur durch Messungen an der neuen Apsis verifiziert werden.

³¹ Ekserdjian, 1997 (wie in Anm. 2), S. 114.

³² Mit dieser Rekonstruktion werden auch die stilistischen Argumente hinfällig, die Gould, 1976 (wie in Anm. 5), und noch einmal 1991 (wie in Anm. 5), für eine Datierung des Apsisfreskos vor dem Kuppelfresko vorbrachte.

³³ G. Toscano, *Nuovi studi sul Correggio*, Parma 1974, S. 31.

³⁴ Am ausführlichsten zu diesem Disput: M. Jugie, *La Mort et l'Assumption de la Sainte Vierge. Etude historique-doctrinale* (Studi e Testi, 114), Città del Vaticano 1944.

³⁵ *Breviarium*, 1506 (wie in Anm. 14), S. 374r. Zit. S. Eusebius Hieronymus, *Epistola X ad Paulam et Eustochium, De Assumptione beatae*

Mariae Virginis (J.-P. Migne, *Patrologia Latina*, Bd. xxx, Paris 1846, coll. 123D-124A): «Haec idcirco dixerim, quia multi nostrorum dubitant, utrum assumpta fuerit simul cum corpore, an abierit relicto corpore. Quomodo autem, vel quo tempore, aut a quibus personis sanctissimum corpus ejus inde ablatum fuerit, vel ubi transpositum: utrumne resurrexerit, nescitur: quamvis nonnulli astruere velint eam iam resuscitatum, et beata cum Christo immortalitate in coelestibus vestiri. Quod et de beato Joanne Evangelista ejus ministro, cui virgini a Christo Virgo commissa est, plurimi asseverant: quia in sepulcro ejus (ut fertur) nonnisi manna invenitur: quod et scaturire cernitur». Dieser letztlich immer noch im Hinblick auf die leibliche Himmelfahrt Mariens skeptische Text stand bis 1568 auch im *Breviarium Romanum*; vgl. Jugie, 1944 (wie in Anm. 34), S. 424.

³⁶ *Breviarium monasticum ordinis sancti patris nostri Benedicti ad usum Monachium Annuntiationis beate marie virginis*, Firenze 1545, S. 419v: «Admirabilis est ista festivitas, omnium sanctorum festivitatis excellentior, quia per gratiam Dei intemerata virgo super chorum angelorum hodie exaltata est» (Expl. in Florenz, Biblioteca Riccardiana, Nr. 650).

³⁷ Vgl. *Breviarium*, 1506 (wie in Anm. 14), S. 371v: «Exaltata es sancta maria genitrix super choros angelorum ad celestia regna [...] paradisi porte per te nobis aperte sunt: quia hodie gloriosa cum angelis triumphas»; S. 373v: «Maria virgo assumpta est ad ethereum thalamum: in quo rex regum stellato sedet solio»; «Hodie virgo celos ascendit: gaudete: quia cum christo regnat in eternum». Diese Antiphone finden sich auch im *Breviarium Romanum*.

³⁸ P. Verdier, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris/Montreal 1980.

³⁹ Zuletzt dazu: M. Cämmerer, «Giottos Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce. Nachträge und neue Beobachtungen», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, xxxix, 1995, S. 374-392.

⁴⁰ *The Frick-Collection. An illustrated catalogue*, Bd. II, New York 1968, S. 266-271. Bedeutendste monumentale Darstellung dieses «venezianischen» Typus der Marienkrönung war das 1368 zu datierende Fresko von Guariento im großen Saal des Dogenpalastes in Venedig, vgl. zuletzt U. Franzoi, T. Pignatti & W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990, S. 233-236.

⁴¹ M. Ceriana & E. Daffra, *Gentile da Fabriano. Il politico di Valle Romita*, Milano 1993.

⁴² Zu diesem Darstellungstypus: I. Flor, «La rappresentazione della Vergine Maria e l'iconografia di 'tipo veronese'», in: *Arte cristiana*, lxxxvii, 1999, S. 17-32.

⁴³ *Raffaello in Vaticano*, Ausstellungskatalog (Città del Vaticano), 1984/85, Milano 1984, S. 14-18 u. 286-296.

⁴⁴ A.E. Popham, *Correggio's Drawings*, London 1957, S. 42-46 u. 153-155 (Nr. 22-29); M. di Giampaolo & A. Muzzi, *Correggio. I disegni*, Torino 1998, Nr. 27-37; Ekserdjian, 1997 (wie in Anm. 2), S. 108-114.

⁴⁵ Popham, 1957 (wie in Anm. 44), S. 154, Nr. 26; Giampaolo & Muzzi, 1988 (wie in Anm. 44), Nr. 28.

⁴⁶ Shearman, 1980 (wie in Anm. 5), S. 284.

⁴⁷ H. von der Gabelentz, *Fra Bartolomeo und die Florentiner Renaissance*, Bd. I, Leipzig 1912, S. 177-178.

⁴⁸ Eingewendet werden könnte hier, daß in Correggios Fresko die bei Fra Bartolomeo deutlich sichtbaren Wundmale fehlen. Dem wäre zu entgegnen, daß es in der italienischen Malerei jener Zeit durchaus Beispiele der Darstellung Christi in seiner Erscheinung nach der Auferstehung gibt, die keine Wundmale zeigen. Correggios eigenes Bild des *Noli me tangere* in Madrid gehört dazu. Auf der anderen Seite wurden von Moretto da Brescia in einer der frühesten Adaptionen der *Marienkronung* Correggios, dem zwischen 1525 und 1530 entstandenen Gemälde in Ss. Nazzaro e Celso in Brescia diese Wundmale ergänzt: für uns zugleich eine Bestätigung der vorgeschlagenen ikonographischen Ableitung (vgl. *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*, Ausstellungskatalog [Brescia] 1988, Bologna 1988, S. 100-101).

⁴⁹ C. Angelini, *San Michele di Pavia*, Milano 1967, S. 137. Die Beschreibung an Agostino da Vaprio und seinen Vater Giovanni ist allerdings nicht völlig gesichert.

⁵⁰ G.C. Sciolla, *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Milano 1998, S. 296. Bergognone arbeitete diese Komposition ein Jahrzehnt später in seinem Fresko der Krönung Mariens

in San Simpliciano in Mailand aus, vgl. G.C. Sciolla, 1998 (wie oben), S. 319.

⁵¹ Gould, 1976 (wie in Anm. 5), S. 40-50.

⁵² *Ibid.*, S. 64-65.

⁵³ Shearman, 1980 (wie in Anm. 5), S. 286-287, sieht in der Kuppel der Chigi-Kapelle das wichtigste Vorbild Correggios: «Correggio, in effect, removes the architectural structure; but his figural structure remains very similar to Raphael's». Dieser Vergleich wird jedoch der besonderen Qualität des einheitlichen Bildraumes in Correggios Kuppel nicht gerecht.

498

⁵⁴ N. Clark, *Melozzo da Forlì. Pictor papalis*, London 1990, S. 43-60.

⁵⁵ Dies trifft auch für das "modernere" Fresko Bergognones in San Simpliciano in Mailand zu, vgl. oben Anm. 50.

⁵⁶ Clark, 1990 (wie in Anm. 54), S. 61-72.

⁵⁷ Vgl. E. Hubala, «'Proportionalgröße' in der barocken Monumentalmalerei» in: *Imagination und Imago, Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, S. 103-110.