

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	56 (1999)
Heft:	3
Artikel:	Jacob Burckhardts "Wundermensch" Correggio
Autor:	Maurer, Emil
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169571

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jacob Burckhardts «Wundermensch» Correggio

von EMIL MAURER

Mit Correggio, dem grossen Hochrenaissancemaler von Parma (1489 bis 1534), ist Burckhardt lange nicht zurecht gekommen. Weder dem positiven «Lager» mit Raffael, Rubens, Claude Lorrain, Murillo noch dem negativen mit Rembrandt, Tintoretto, Bernini, Frans Hals angehörend, nimmt er in Burckhardts kunstgeschichtlichen Ordnungen eine Zwischenstellung ein, exponiert und irritierend, und ist deshalb ein besonders interessanter Indikator.¹

Correggio im «Cicerone»

Bekannt – und festgeschrieben, allzu sehr – ist Burckhardts Urteil über Correggio im «Cicerone» von 1855.² So figuriert es dann in jeder Wirkungsgeschichte, jedem «Florilegio critico» zu Correggio, als die Stimme des mittleren 19. Jahrhunderts und als die Meinung Burckhardts. Aber der «Cicerone», dieses einzigartige Reisehandbuch, das zugleich eine Kunstgeschichte Italiens und eine «Anleitung zum Genuss» sein will, ist das Buch eines 35-Jährigen, keck und spontan, ein «improvisiertes Frühwerk» (Werner Kaegi³). Ihm waren schon zehn Jahre Arbeit, auch in der Malereigeschichte, vorangegangen, und ihm folgten vierzig weitere. Da kommt Correggio immer wieder zur Sprache, eine andauernde Unruhe. Es gilt, auch diese Stationen ernst zu nehmen, über den «alten Tschitsch» (Burckhardt) hinaus.

Correggio tritt in dem Kapitel zur Malerei der «goldenene Zeit» auf, nach Leonardo, Michelangelo und Raffael und vor Tizian, inmitten der «fünf ganz Grossen», alle gleichen Rangs, doch «jeder in seiner Art». Die Vorstellung einer solchen Superklasse war ein Topos; der «Cicerone» benützt ihn, um die Malerei der Hochrenaissance als «eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten» darzulegen.

Correggio, so heisst es gleich zu Beginn, erhebe den Anspruch auf andere, eigene «Grundlagen und Ziele der Kunst», «ganz anders ... als alle übrigen» – ein Ausbrecher also, bis ins «Widrige» und «Gemeine». «Es gibt Gemüter, welche er absolut zurückstößt und welche das Recht haben, ihn zu hassen». Das sind starke Worte, selbst in dem so unzimperlichen «Cicerone».

Burckhardt ergreift die Gelegenheit, als Kunstrichter die Gesetzestafeln zu präsentieren. Von der beobachtenden und ordnenden Schau des Historikers – unter den Augen Franz Kuglers, in den 1840er-Jahren – geht der

«Cicerone»-Autor über zu strengen Forderungen an die Kunst («verlangen wir»), mit dem Rückhalt idealistisch-klassizistischer Werte. «Allein in der höheren Malerei verlangen wir nicht das Wirkliche, sondern das Wahre. Wir ... wollen nur an das Beste in uns erinnert sein ... Correggio gewährt dies nicht; das Anschauen seiner Werke wird darob wohl zu einem unaufhörlichen Protestieren.»

Das heisst zunächst: In der Malerei wird eine «höhere» Art unterschieden, jene, die nicht bloss das Wirkliche, sondern das Wahre, das Sein-Sollende in Sicht bringt.⁴ Sie soll «erinnern» – eine denkwürdige Funktion –, nämlich «an das Beste in uns», an das einzigartige moralisch-ästhetische Reservat, das in der Malerei der Grossen wie Raffael, Rubens, Tizian für uns aufgehoben ist. Denn die Kunst ist «das einzige irdisch Bleibende», «die wahre Wirklichkeit».⁵ Schon 1852 verkündete Burckhardt seine «langsame ganze Wendung», vom «falsch-objektiven Geltenlassen von Allem und Jedem» zur «Intoleranz».

Darin begründet sich die Schärfe des Protestierens. Correggio sei, in «dämonischer» Weise, einseitig, nämlich allein auf das «sinnlich Reizende» statt auf das «sittlich Erhebende» eingestellt – hierin freilich «gewaltig begabt», ein «Begründer und Entdecker», nicht geringer als Leonardo und Tizian. Ohne moralische Integrität kann ein Künstler nicht gross sein: Das ist eine der fundamentalen Überzeugungen Burckhardts, exemplarisch wahrzunehmen an Raffael, dem «moralischen Wunder». «Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels war, wie zum Schluss wiederholt werden muss, nicht ästhetischer, sondern moralischer Art.»⁶ Eine solche normative Ordnung behauptet sich durch den ganzen «Cicerone», von der griechischen Antike bis zur «Moderne» mit Canova, auf Grund einer sittlich begründeten Idealität. Neben Raffael ist Correggio mit seiner «kleinlichen Hübschheit», seinen «gemeinen» Nuditäten und den «brutalen» Affektfiguren tief diskreditiert.

Mehrmals im «Cicerone», doch nirgends ebenso krass, weist Burckhardt die Emanzipation des Aesthetischen zurück. Mit blossen «malerischen Gedanken», mit blosser formaler Bravour ist jene Idealität nicht zu erlangen, die sich in der Art einer «Offenbarung des Höchsten» mitteilen soll. Das gilt erst recht, wo Correggio das «sinnlich Wirkliche» bis ins Zauberhafte und Buhlerische, ja bis ins Gemeine und Widrige verfolgt – um es «mit versteckten Reizmitteln» dem Beschauer zur «unbedingten Überzeugung» aufzudrängen.

Da spricht nicht einfach ein pietistischer Basler Moralist, auch nicht ein abtrünniger Theologe. An Raffael hatte Burckhardt «das reine Gleichgewicht der Form und des Gedankens» erfahren, zuerst in der Camera della Segnatura. Tizian schaffe seinerseits «ewige Formen», «weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung mit einander in [seinem] Geiste entstanden». Einseitigkeit wird aber Michelangelo vorgeworfen, weil er «das Motiv als solches» allem andern vorziehe. Die Harmonie aller Komponenten gehört für Burckhardt zu den Gesetzen der «höheren» Malerei; überall, wo «bloss malerische Gedanken» dominieren, findet er das Thema vernachlässigt oder misshandelt. Ja, über den laufenden Correggio-Text hinaus gesprochen: Der «Zwiespalt zwischen Inhalt und Darstellung» führe «immer und unfehlbar» zur «Entsittlichung der Kunst». «Der Gegenstand ist keine beliebige Hülle für blosse künstlerische Gedanken.»

Allein es sind gerade jene malerischen «Reizmittel», die ihm Bewunderung abnötigen. Correggios Helldunkel vermöge erstmals ein «malerisch geschlossenes Ganzes» zu schaffen. Auch die Farbe beteilige sich daran, so dass sich, im «Wohllaut der Übergänge», eine neuartige allgemeine «Harmonie des Ganzen» einstelle. Am meisten fällt «die durchgängige Beweglichkeit seiner Gestalten» auf: eine Dynamik «von innen heraus», bis zur Mitteilung der «feinsten Regungen des Nervenlebens». Allerdings schreckte Correggio dabei nicht vor der rücksichtslosen Verkürzung der Menschengestalt zurück. Schliesslich stellt sich eine versöhnliche Ahnung ein: Das «sinnlich Reizende» könne «auch eine tief empfindende Seele» und «grosse geistige Geheimnisse» verraten.

Das Für und Wider kommt in der Besprechung der Einzelwerke zur grössten Deutlichkeit und zu den heftigsten Akzenten. Erst nachträglich ist dem Autor recht bewusst geworden, «was für gewagte Dinge» er dem «Cicerone» anvertraut habe.⁷ Offener Zorn richtet sich gegen die «Verwildierung» der Affekte. Da heimst Correggio die Titel des «ersten Henkermalers» (vor dem Marterbild in Parma) (Abb. 1) und des «ersten ganz verbuhlten Malers» ein. Und das sind gar Milderungen: In den Spontannotizen vor den Originalen in Parma 1853 heisst er «der erste Schindermaler der Zeit» und «der erste Geilheitsmaler».⁸ Und die äusserste perspektivische Deformation der Figuren in den Kuppeln von Parma ärgert den Betrachter im Namen der «Idealität»: «Christus, froschartig verkürzt»; und die Apostel mit ihren «Knien bis gegen den Hals», in unerträglicher «Entwürdigung».⁹ «Er veräusserlicht und entweicht alles.»

Und doch – immer wieder die Gegenstimme – sei «das Momentane überwältigend» und «ohne Beispiel», und immer wieder finden sich «Bilder der heitersten Jugend» und «Improvisationen voll von Leben und von Schönheit». Dem Kunsthistoriker gibt sich S. Giovanni in Parma (Abb. 2) als «die erste einer grossen Gesamtkomposition gewidmete Kuppel» zu erkennen – eine Darstellung «als Vision». Dass der Anblick einer Vision andern Gesetzen folge als der normale Anblick, will der Beschauer freilich (noch) nicht zugeben, auch wenn Zeitgenossen und Nach-

folger gerade hier von einem «Triumph aller Malerei» sprachen.

Es kann nicht ausbleiben, dass mit den Attacken in grossen Horizonten der «Cicerone»-Kunstrichter seine Limiten verrät. Indem die Aktivierung der künstlerischen Bildmittel auf Kosten des Bildgehalts geächtet wird – ohne Beachtung der neuen Zwecke und Ziele in der Post-Renaissance – behauptet sich ein idealistisch normatives Wertsystem. Es geht dabei nicht um die Verteidigung eines starren, pietistisch eingeengten Klassizismus, nicht um die Rückweisung von Symptomen des «l’art pour l’art», auch nicht um Ausläufer von Geschichtstheorien à la Hegel oder F. Th. Vischer oder Schnaase. Was Burckhardt ohne Konzessionen zurückweist, ist die Bedrohung des klassischen Menschenbildes durch Dominanzen des Helldunkels, der Perspektive, der expressiven Dynamik und der «modernen Grazie». Diese Idealität wird im «Cicerone» nie als solche definiert, wohl aber öfters vorgezeigt, vor allem in der klassischen antiken Skulptur und bei Raffael – Raffael mit seinen «Grundgesetzen» und seinen «Gestalten als etwas Ewiges und Göttliches». Zugrunde liegt ein tiefes persönliches Bedürfnis: nach einer Kunst, die «zum Trost und zur Bewunderung» geschaffen sei, ein bedrohtes Refugium. In der Einseitigkeit Correggios rumort eine Unruhe, die dann den Namen Rembrandt tragen wird.

Um so mehr fällt auf, wie oft in den Texten zum 17. und 18. Jahrhundert Correggio auftaucht, als Gründer und Erfinder. Seine Nachwirkung, die geschriebene und die gemalte, begleitet Burckhardt auf seinem langen Hinweg zum Barock. Correggios heimlicher Barock: das ist in der Folge das Stichwort zum geschichtlichen Verständnis des schwierigen Malers.

Im Frühwerk

Dem «Cicerone» waren mehrere kunstgeschichtliche Arbeiten von grundlegender – und bisher unterschätzter – Bedeutung vorangegangen: unter ihnen die Folge von Vorträgen zur «Geschichte der Malerei», Basel 1844/46, und die Bearbeitung von Franz Kuglers «Handbuch der Geschichte der Malerei» von 1844 bis 1847.¹⁰ Beide betreffen die Malereigeschichte als ganze, von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert, international und nach vielerlei Gesichtspunkten, also erstmals in grosser Übersicht. Die Kenntnis der Originale war freilich noch beschränkt.

In den Vorlesungen des 26-Jährigen – dem Debüt des Kunsthistorikers – sind die Werke der Maler als «Zeugen der Zeit» gewürdigt, «kulturhistorisch», im höchsten Falle (in der «goldenene Zeit» der Hochrenaissance) als «Offenbarung eines göttlichen Geheimnisses». Bezüge auf spekulative ästhetische Systeme sind streng vermieden. Der Passus zu Correggio ist sehr kurz, nur eine Manuskriftseite betragend (gegen fünf für Leonardo, acht für Michelangelo, neun für Raffael).¹¹

Correggio erscheint da mitten im Fluss grosser Entwicklungen. Bei Raffael, so heisst es, «ist alles Höchste beisam-

men». Mit Leonardo und Michelangelo bildet Raffael das Trio der «grossen Genien» – nur diese Drei. Correggio und die Venezianer, «die grossen Koloristen», sind als «Parallelenschulen mit Raffael» präsentiert; «sie suchten im Gegensatz zu den bisherigen den höchsten Ausdruck des äusseren physischen Lebens». Beide, Correggio und Tizian, seien insofern «einseitig, aber gross darin».



Abb. 1 Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia, von Correggio, um 1522. Öl auf Leinwand, 1,57×1,82 cm. Parma, Galleria Nazionale.

kühne, hastige Verkürzungen misslungen». Das sind Thesen, die im «Cicerone» zu ihrer Prominenz kommen.

Breiter und präziser ist das Correggio-Kapitel in dem von Burckhardt bearbeiteten «Handbuch der Geschichte der Malerei (2. Auflage, 1847) von Franz Kugler.¹² Dieses frühe Hauptwerk des jüngeren – 700 von 1250 Seiten stammen von Burckhardt – bedeutet um die Mitte des 19. Jahr-



Abb. 2 Offenbarung des Evangelisten Johannes auf Patmos: der auferstandene Christus und die Apostel, von Correggio, um 1520/22. Kuppelfresko. Parma, S. Giovanni Evangelista.

Correggios Einseitigkeit: sie besteht – schon hier bemerkt – darin, dass er «über die Bedeutung des Gegenstandes hinaus bis zur reinen Freude an der Form als solcher» vordringt. Das heisst: nicht «Schönheit» wird aufgesucht, vielmehr «Lebendigkeit» in der «Beselung», in der «Bewegung bis ins Äusserste» und der «höchsten Intensität des momentanen Ausdrucks». Dabei wird «höchste technische Freiheit und Vollendung» erlangt, besonders im Kolorit und im Helldunkel; hierin sei er «geradezu Schöpfer, unvergleichlich».

Aber – da scheint das Credo des jungen Kunsthistorikers durch: «Gegen Raffael fällt er sehr ab. Auch in der Malerei ist das Leben der Güter höchstes nicht, sondern das Göttliche in der Menschennatur.» Besonders seien ihm «manche

hunderts eine Grundlegung in mancher Hinsicht. Just in den Kapiteln zur Hochrenaissance sind jedoch Kuglers Texte weitgehend stehen geblieben. Burckhardt identifiziert sich mit ihnen, sie sind sein frühestes grosses Bild der Renaissancemalerei, bevor sich seine eigenen Urteile mit eigenen Originaleindrücken durchsetzten. Sein Beitrag beschränkt sich hier auf Ergänzungen kennerschaftlicher Art und auf pointierende Zusätze, so auch zu Correggio.

In einem längeren Einschub bestreitet er die Zugehörigkeit Correggios zu der Spitzengruppe der «drei grossen Meister» der Hochrenaissance, d. h. Leonardo, Michelangelo und Raffael. Correggio «hat kein Recht, als vierter neben jenen genannt zu werden», wenn man nämlich «höhere Schönheit und Würde, ideale Formengrösse und



Abb. 3 Anbetung der Hirten, «Die Nacht», von Correggio, um 1529/30. Öl auf Holz, 2,56 × 1,88 cm. Dresden, Gemäldegalerie.

Tiefe der Charakteristik ... als ausschliessliches Ziel der Kunst betrachtet». Da ist wiederum «Raffael zum Massstab» genommen. Dennoch könnte ihm «keine Stellung zweiten Ranges angewiesen» werden. «Dadurch erst wird das Bild jener unendlich reichen Kunstepoche vollständig, dass ein hochbegabter Künstler es wagte, rücksichtslos und vor Allem das feurig pulsierende, in allen Organen aufge regte Leben darzustellen, und in dieser wahrhaft beispiellosen sinnlich-geistigen Schwelgerei sind seine Vorzüge und seine Mängel, das Hochpoetische wie das Unedle sei ner Werke untrennbar beschlossen.»

Auch Kugler hatte Vorbehalte, doch tangieren sie kaum die traditionelle Verherrlichung auf höchster Ebene. «Das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang zu Lust und Liebe» stehen bei ihm im Mittelpunkt, vom Autor ebenso «miterlebt» wie eingeordnet.¹³ Burckhardts Correggio-Kritik ist deutlicher um historische Gerechtigkeit bemüht.

Durch Vergleiche und Abwägungen, in einem System von Licht- und Schattenseiten, von «Vorzügen und Mängeln» («untrennbar»!), soll die «ganz eigentümliche, nach besonderem Masse zu messende Macht» des Malers gekennzeichnet werden. Auch Tizian wird einbezogen, «kon genial» zu Correggio und ebenso «unabhängig». Mit Glutwörtern ist Correggios Leistung auf die Hochrenaissance bezogen, die «unendlich reiche Kunstepoche». Diese war von Kugler mit einem Prisma verglichen worden, das den Sonnenstrahl in verschiedene Farben bricht.

An diese historisch offene und wenig dogmatische Be urteilung wird sich der alte Burckhardt erinnern, mehr als an den «Tschitsch».

Zu Burckhardts Beiträgen in der 9. Auflage des Konversationslexikons von Brockhaus (1844/45) gehört Correggio nicht. Der Artikel ist von Kugler.¹⁴

Im Spätwerk

Dem späten, zunehmend kunsthistorisch engagierten Burckhardt ist der Plagegeist Correggio immer wieder über den Weg gelaufen, bei der Arbeit an den Renaissance-Werken, auf Reisen – zumal in Parma und in Dresden (Abb. 3 und 4) – und bei der Vorbereitung der Vorlesungen, deren Zyklen von 1874 bis 1893 anhielten.¹⁵

Die Vorlesungsnotizen zur Malerei der Hochrenaissance – sie sind erhalten, jedoch nicht publiziert – ergeben kein zusammenhängendes Correggio-Bild. Sie bestehen aus einem Konglomerat von Aufzeichnungen, für den freien Vortrag, chronologisch nach Werken geordnet, in violetter Tinte geschrieben, d. h. nach 1885 entstanden.¹⁶

Hier gehört Correggio endgültig zu den «fünf ganz Grossen», mit Leonardo, Michelangelo, Raffael und Tizian. Er nimmt in den Texten mehr Raum ein als Leonardo, kaum weniger als Raffael, und etabliert sich als eine Schlüsselfigur.

Burckhardt macht nun in vielerlei Vergleichen die Einzigartigkeit Correggios historisch deutlich. Er sei «ganz unabhängig» und habe «eine andere Vision der Dinge» als die andern Grossen des Zeitalters. Weder in florentinische noch in römische oder venezianische Kunstzentren würde er passen, er wäre «in Konkurrenz nicht denkbar». Der Vorwurf der Einseitigkeit kehrt sich hier in das Lob der Eigenständigkeit. Nicht Erfüllung einer hohen Norm, vielmehr Neuerfindung, Kühnheit, Spontaneität, Einmaligkeit machen seine Grösse und Unentbehrlichkeit aus. «Unermessliche und völlig unbekannte Studien und Entdeckungen»; er ist «ein Mensch mit einem sechsten Sinn». Dennoch gerät er ihm nicht in die Problematik der grossen Genies noch gar in den Geniekult der damaligen Heldenbiographik.

Besonders beeindruckt ist Burckhardt von den Apostelfiguren in der Kuppel von S. Giovanni in Parma (Abb. 5). Sie sind ihm «die dritte Reihe» neben den Jüngern in Leonardos «Abendmahl» und den Aposteln in den sixtinischen Bildteppichen Raffaels. «Diese gewaltigen Männer auf den Wolken sind Urbilder aller Kraft und plastischen Mächtigkeit».¹⁷ Man könne sie sich auch «ins Heidnische übersetzt» denken, als Prometheus und die Titanen. Urbilder: da betritt Burckhardt, mit Correggio, eine Kategorie von mythischer, archetypischer Ursprünglichkeit, einen Bereich, den er sonst vorsichtig meidet. Eine höhere Beglaubigung Correggios in den «absoluten» Werken der Hochrenaissance ist kaum denkbar. Zur Bestätigung: «Die viel höhere Würde dieser Kuppelmalereien im Vergleich mit Michelangelos jüngstem Gericht». Dabei stellt die Gattung des Freskos selber schon höchste Ansprüche: «Das Fresko ist Urzeitlichkeit und Idealität an sich».

Die schliessliche Hochschätzung Correggios ergibt sich im Zusammenhang mit Burckhardts Entdeckung des Barocks.¹⁸ Eine präzise Wende, ja ein Widerruf des Verdicts im «Cicerone» zeichnet sich 1878 in Parma ab (Brief an Robert Grüninger): «Correggio ist ein himmlischer ... Ich will nichts mehr gesagt haben.»¹⁹ Die Konversion ge-



Abb. 4 Madonna mit dem Kind und den Heiligen Hieronymus und Maria Magdalena, «Der Tag», von Correggio, um 1529/30. Öl auf Holz, 2,05 × 1,41 cm. Parma, Galleria Nazionale.



Abb. 5 Zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelfresko von S. Giovanni Evangelista in Parma, Abb. 2.

schieht unter den Parmenser Kuppelmalereien. «Ich ging zweimal von der einen Kuppel zur andern ... und weiss, was ich sage. Aber im Jahr 1854 gab es einen (seither verstorbenen) Esel, dem diese Lichter damals noch nicht aufgingen.» Schon 1875 hatte es aus Rom geheissen: «Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten.»²⁰ Und 1876 aus Turin: «Meine Barockketzerei ist auf den höchsten Grad gestiegen.»²¹

«Diese Lichter»: Dem Barockgänger fielen nun mehr und mehr die Nachwirkungen Correggios in der Barockmalerei auf, zunächst bei Barocci, Zuccaro, den Carracci, übrigens stets auf Kosten Michelangelos. «Und die ganze Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts fällt, was den Lebensausdruck betrifft, dem Correggio anheim.» «Correggio ist nie nach Rom gekommen, aber das Rom des Barocco wimmelt von Correggesken Formen und Ausdrucksweisen.» «Correggio und sein Sieg.»

Von hier aus gesehen, rückwärts, erklärt sich Correggio als ein grosser Proto-Barock-Künstler. In den offeneren Perspektiven des Kunst-Historikers – wo zuletzt am hellsten Rubens leuchtet – lässt sich auch Correggio historisch begreifen, ohne an Intensität einzubüßen. «Er bricht alle Dämme durch.»

Seit den 1860-er-Jahren nimmt Burckhardt die Rolle des Bestellers und des Betrachters besonders ernst.²² Um der nun geforderten heftigen Wirkung des Werks auf den Betrachter zu entsprechen – im Sinne einer neuen «Aufgabe» –, rechtfertigt sich der Einsatz der «ganz grossen Effektmittel». «Das Bewusstsein seiner Mittel: Farbe, Licht und Beweglichkeit, gibt ihm völlig neue Auffassungen ein für die Aufgaben und Zwecke.» Hier ist, für einmal, das Verhältnis zwischen «Aufgabe» und «Mitteln» präzis festgestellt; selbst «das Greuliche» könne vom Besteller veranlasst sein, nicht von der Willkür des Malers. All die neuen Freiheiten des Künstlers erscheinen nun eingebunden in neue Aufgaben.²³ Das «Mitlebenmachen» ist fortan eine Grundfunktion.

Von den «Effektmitteln» Correggios habe «die siegreiche, ganz neue Behandlung des Lichtes» die Führung, als «grosse Hauptkraft». «Alles ist nach dem Licht komponiert und gemalt.» Selbst «das Körperliche» sei «zuerst vollständig als Lichttatsache» vermittelt. Freilich, auch die Folgen dieses neuen «Massstabs» mit dem freigesetzten «einzelnen Kunstmittel» des Lichts werden bedacht: Rembrandt blickt einmal von ferne fatal in das Correggio-Lob hinein. Zahlreiche Stichworte sind tatsächlich der Kritik Correggios und Rembrandts gemeinsam, doch sei der Italiener als «Lichtmaler» noch behutsam, und der Vorwurf der «modernen Überschätzung» trifft nur den Holländer.

Selbst die vielgescholtene Verkürzung der Figuren in der Untersicht gilt nun als «unvermeidlich», nämlich in der neuen Aufgabe der Darstellung einer von unten her erlebten Vision des Überirdischen. Da meldet sich die Ahnung, dass die Untersicht den Betrachter in die Rolle eines

Visionärs versetzen und als ein Medium des unwiderstehlichen «sursum» und einer höheren Art von Gefühlsstärke und Vitalität wirken könne. Auch für die Illusion «rascher Bewegung» und allgemeiner Bilddynamik seien solche Deformationen in Kauf zu nehmen. Ja: «Das da sotto in sù erschien seit der Domkuppel von Parma als allgemeines höheres Kunstgesetz» (Abb. 6). Der Outlaw Correggio erweist sich schliesslich als ein prophetischer Gesetzesstifter.

Schon in der «Kultur der Renaissance in Italien» – in einem unpublizierten Passus – heisst es: «Der eigentliche Mann des Schicksals aber war Correggio», indem er «die Darstellung der himmlischen Glorie auf Jahrhunderte hinaus der optischen Wirklichkeit und dem Naturalismus untertan machte» – ein «vollständiger Sieg».²⁴ «Vielleicht ein Unicum der Kunstgeschichte, dass ein Meister ersten Ranges zunächst überschritten wird [d. h. von den Michelangelisten] und erst 50 Jahre nach seinem Tode ganz mächtig zu wirken anfängt und dann für lange Zeiten.»

Burckhardts tiefe Vertrautheit mit dem 17. Jahrhundert holt die Kühnheit des Vorläufers in die «Notwendigkeit» nachklassischer Entwicklungen hinan.

Mitten in den späten Correggio-Notizen blickt Burckhardt einmal seitwärts auf Federigo Gonzaga in Mantua, der, von Rom «abhängig», «den Giulio Romano zu seinem Factotum einsetzte, statt nach dem nahen Wundermenschen zu greifen.» Wundermensch Correggio: was für ein Wort, schliesslich, im Munde des grossen Skeptikers!

Der Wundermensch gehört so am Ende in jenes Arkanum der grossen Kunst, das Burckhardt nicht anders denn als ein Wunder verstehen kann («weil die Kunst ein Wunder ist», das einzige in der Weltgeschichte). Er spricht zudem von dem «koloristischen Wunderwerk» des Marterbildes und mehrmals vom «wunderbaren Ausdruck» engagierter Gesichter, vor allem von dem «wunderbaren geistigen Vorrat» des jungen Malers. Und der Wundermensch ist für Burckhardt einer der glücklichen grossen Künstler, die ein ruhiges, harmonisches Leben führten, wie Rubens, Raffael, Albani. «Vielleicht hat er am meisten persönliche Wonne in seine Bilder hineingemalt, überhaupt am meisten individuelles Glück genossen und früh sterben können.» Und weiter, in Stichworten: «ein kurzes, wie es scheint ruhiges Künstlerleben»; «Wohlhabenheit, Erbschaft und gute Partie»; «fern lebend von der grossen Herde der Kunst»; «innerlich aufs höchste beglückt von seiner Vision».

Im Nachruhm Correggios

Correggios Nachruhm hielt sich über dreihundert Jahre auf der Höhe eines Hochrenaissance-Genies, mit entsprechend breiter Literatur von fachlicher bis poetischer Art, seit dem 18. Jahrhundert auch in deutscher Sprache.²⁵ Burckhardt bricht als einer der ersten – nach romantischen Einwänden wie von Friedrich Schlegel: ein zwiespältiger Maler, ein



Abb. 6 Himmelfahrt Mariæ, von Correggio, um 1530. Kuppelfresko, Ausschnitt. Parma, Dom.

genialer Irrweg – um 1845/55 mit präziser Kritik in diesen Strom von Eulogien ein.

Was er an älterer Correggio-Literatur aufnahm, ist nur aus wenigen Hinweisen ersichtlich. Offenkundig ist nur sein Rückhalt in Franz Kuglers souveränen Text im «Handbuch der Geschichte der Malerei» (1. Auflage 1837).²⁶ Mit Kugler beruft er sich auf die Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts; aus dem 18. Jahrhundert sind ebendort Ratti, Pungileoni und Lanzi, nicht aber Affò und Tiraboschi beigezogen. Burckhardt selber fügt die Kenner d'Agincourt und Waagen bei. In seinen späten Vorlesungsnotizen sind zudem Crowe und Cavalcaselle, Richter-Dohme, Lübke und Lermolieff als Gewährsleute erwähnt. Von Anton Raphael Mengs' eindringlicher Würdigung

(u. a. 1783) und der vorzüglichen modernen Monographie von Julius Meyer (1871) finden sich keine Spuren. Und die nächste Forschungswelle – mit Corrado Ricci – hat den alten Burckhardt nicht mehr erreicht. Er wünschte damals ohnehin als «Laie», als «Ketzer und Ignorant» abseits der «viri eruditissimi» in Ruhe gelassen zu werden.

Seine Basis waren, wie immer, die alten Quellenschriften seit Vasari und die Originaleindrücke vor den Bildern – ein schmales Fundament, umso erstaunlicher die Schlüsse.

Die Arbeit vor den Originalen Correggios hielt er sich – und seinen Hörern – in über 50 Photographien gegenwärtig. Sie sind in den «Abbildungsnachweisen zu den Collegien» einzeln verzeichnet.²⁷ In ihnen bestätigt sich Burckhardts «enormer Durst nach Anschauung».

ANMERKUNGEN

- ¹ Der folgende Text, zum 100. Todestag Burckhardts am 8. August 1997 geschrieben, möchte auf die Bedeutung Correggios in Burckhardts kunstgeschichtlichem Denken hinweisen, mehr nicht. Drei Situationen werden herausgegriffen: Correggio im «Cicerone», im Früh- und im Spätwerk; er wäre auch in weiteren Zusammenhängen anzutreffen, so in der Geschichte des Altarbilds, des Kuppelfreskos, der Perspektive, des Helldunkels usw. Welche Positionen damit in der Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts und in der Wirkungs geschichte Correggios eingenommen sind, wird erst mit der neuen Gesamtausgabe von Burckhardts Werken zu erschließen sein. – Burckhardts konkrete Correggio-Kenntnisse (Werke und Literatur) werden hier nicht von Fall zu Fall aufgerekchnet. – Zum gegenwärtigen Stand der Correggio-Forschung, mit Bibliographie, siehe DAVID EKSERDJIAN, *Correggio*, in: *The Dictionnaire of Art*, Bd. 7, London 1996, S. 885–893. – Zugänge zur Frühzeit der Forschung: siehe SILVIA DE VITO BATTAGIA, *Correggio Bibliografia*, Parma 1934.
- ² JACOB BURCKHARDT, *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 4, Berlin/Leipzig 1933, mit Einleitung von Heinrich Wölfflin. – WERNER KAEGI, *Jacob Burckhardt – eine Biographie*, Bd. 3, S. 425–528. – HANS KAUFFMANN, *Jacob Burckhardts «Cicerone»*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 3, 1961, S. 94. – WILHELM SCHLINCK, *Jacob Burckhardt über den «Genuss der Kunstwerke»*, in: *Trierer Beiträge* 11, 1982, S. 47. – JACOB BURCKHARDT, *Ästhetik der bildenden Kunst*, hrsg. von IRMGARD SIEBERT, Darmstadt 1992, S. 23. – Der «Cicerone» hat trotz – oder infolge – seiner Bekanntheit in der neueren Forschung nicht die ihm gebührende kritische Aufmerksamkeit gefunden.
- ³ WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 483; Bd. 4, S. 156–165. – Vgl. MARTINA SITT, *Kriterien der Kunstkritik. Jacob Burckhardts unveröffentlichte Ästhetik als Schlüssel seines Rangsystems*, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 179. – Von Burckhardt selber später öfters als «Fiasko» und «mit mitleidigem Bedauern» betrachtet.
- ⁴ Zu dem alten aristotelischen Topos des Sein-Sollenden vgl. MARTIN WARNE, οὐαὶ εἴναι δεῖ ein kunsttheoretischer Splitter, in: *Munuscula Discipulorum, Kunsttheoretische Studien*, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag, Berlin 1968, S. 379. – Zur erhöhten Wirklichkeit und zu den Bedingungen der Idealität vgl. MARTINA SITT (vgl. Anm. 3), S. 35–43, 194. – Vgl. IRMGARD SIEBERT, *Jacob Burckhardt, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung*, Basel 1991, S. 18.
- ⁵ So in JACOB BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, hrsg. von PETER GANZ, München 1982, S. 279. – Vgl. IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 4), S. 18, 159. – Der Brief von 1852: an Paul Heyse, 13. August 1852, siehe JACOB BURCKHARDT, *Briefe*, hrsg. von MAX BURCKHARDT, Bd. 3, Basel 1955, S. 161.
- ⁶ JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 2), Bd. 4, S. 309.
- ⁷ WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 483. – Brief an Emma Brenner-Kron, 2. Dezember 1854, siehe JACOB BURCKHARDT 1955 (vgl. Anm. 5), S. 198.
- ⁸ WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 474.
- ⁹ Burckhardt insistiert auf dem schwierigen Antagonismus zwischen Raumperspektive und Figurenperspektive und verfolgt kritisch die Beeinträchtigungen und Entstellungen der menschlichen Figur in den Systemen der Perspektive; vgl. *Im Käfig der Perspektive, Jacob Burckhardt zu einem Grenzproblem der Perspektive*, mit einem Kommentar von EMIL MAURER, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24./25. Juni 1995.
- ¹⁰ JACOB BURCKHARDT, *Geschichte der Malerei*, Vorlesungen zu Safran, Wintersemester 1844/45 und Wintersemester 1845/46, einstündig, Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 171; für die Erlaubnis zur Publikation der Originaltexte aus dem Staatsarchiv Basel-Stadt (Privatarchive 207) sei Prof. Dr. Marc Sieber, Basel, freundlich gedankt. – FRANZ KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 2. Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. JACOB BURCKHARDT, 2 Bände, Berlin 1847; Correggio in Bd. 2, S. 8–22.
- ¹¹ Zur Malerei-Vorlesung vgl. WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 2, S. 469. – EMIL MAURER, *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel 1951, S. 183.
- ¹² Zum «Handbuch der Geschichte der Malerei» siehe WALTER REHM, *Jacob Burckhardt und Franz Kugler*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 41, Basel 1942, S. 155–252. – FRITZ KAPHAHN, *Jacob Burckhardts Neubearbeitung von Kuglers Malereigeschichte*, in: *Historische Zeitschrift* 166, 1942, S. 24–56. – Vgl. WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 3, S. 49–150. – EMIL MAURER (vgl. Anm. 11), S. 202. – Zu Burckhardts früher Konzeption der Kunstgeschichte und ihrem Verhältnis zu Kugler vgl. IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 4). – Von der Correggio-Forschung als Leistung von Kugler/Burckhardt um 1837/47 kaum beachtet.
- ¹³ Zu Franz Kugler allgemein: WILHELM WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker von Passavant bis Justi*, Leipzig 1924, S. 143–172. – WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 2, S. 29. – IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 4), S. 52. – Burckhardts zahlreiche Äußerungen lassen keinen Zweifel über die enorme Bedeutung Kuglers für sein kunstgeschichtliches Schaffen, nicht nur in der Frühzeit.
- ¹⁴ Vgl. WALTER REHM, *Jacob Burckhardts Mitarbeit am Konversationslexikon von Brockhaus*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 30, 1940, S. 106.
- ¹⁵ Zur späten kunstgeschichtlichen Vorlesungstätigkeit vgl. WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 6, S. 275.
- ¹⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 163, Blatt 246–253; vgl. WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 6, S. 618–621.
- ¹⁷ Der Passus schon im Brief an Robert Grüninger vom 28. August 1878 aus Parma, siehe JACOB BURCKHARDT, *Briefe* (vgl. Anm. 5), Bd. 6, S. 283. – Zum Begriff des Urbildes bei Burckhardt und C. G. Jung vgl. WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 6, S. 283.
- ¹⁸ Burckhardts Hinweg zum Barock in WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 4, S. 445; Bd. 6, S. 285–289, 508, 518, 541, 559, 618–621, 633. – EMIL MAURER (vgl. Anm. 11), S. 121, 243. – In der historiographischen Forschung zur Begriffsgeschichte des Barocks ist Burckhardts Anteil fast ausschliesslich auf den «Cicerone» beschränkt. So noch in KERRY DOWNES, *Baroque*, in: *The Dictionnaire of Art*, Bd. 3, London 1996, S. 262, obgleich sich Burckhardt nach 1855 über weitere vierzig Jahre damit beschäftigte, bis zu Heinrich Wölfflins «Renaissance und Barock» im Jahre 1888.
- ¹⁹ Vgl. Anm. 17.
- ²⁰ Brief vom 5. April 1875 an Max Alioth, siehe JACOB BURCKHARDT, *Briefe* (vgl. Anm. 5), Bd. 6, S. 20.
- ²¹ Brief vom 31. August 1876 an Robert Grüninger, siehe JACOB BURCKHARDT, *Briefe* (vgl. Anm. 5), Bd. 6, S. 102.
- ²² Zu den Aspekten der Rezeptionsästhetik vgl. MARTINA SITT (vgl. Anm. 3), S. 146. Zur Rolle der Besteller vgl. IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 4), S. 184.
- ²³ Zur Diskussion der «Kunstgeschichte nach Aufgaben» siehe die Literaturangaben bei IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 2), S. 1, 24, 28. – IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 4), S. 154, 186, 197. – NORBERT HUSE, *Anmerkungen zu Jacob Burckhardts «Kunstgeschichte nach Aufgaben»*, in: *Festschrift für W. Braunfels*,

Tübingen 1977, S. 157–166. – EMIL MAURER, *Burckhardts Michelangelo: «der gefährliche»*, in: Jacob Burckhardt und Rom (= *Bibliotheca Helvetica Romana* 24), Rom 1988, S. 73. Vgl. Anm. 9.

²⁴ Zum literarischen Nachruhm Correggios vgl. G. L. LUZZATTI, *La fortuna del Correggio dai suoi tempi fino all'inizio della critica moderna*, Firenze 1939. – ALBERTO BEVILACQUA / A.C. QUINTAVALLE, *L'opera completa del Correggio*, Milano 1970, S. 9–14. – CARL GREGOR HERZOG ZU MECKLENBURG, *Correg-*

gio in der deutschen Kunstschaung in der Zeit von 1750 bis 1850, Baden-Baden/Strassburg 1970. – CECIL GOULD, *The Paintings of Correggio*, London 1976, S. 150. – G. ERCOLI, *Arte e fortuna del Correggio*, Modena 1981.

²⁵ Siehe oben S. 201–202.

²⁶ Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 207, 163, im Anhang. – Zum «Pathos der Photographie», vgl. WERNER KAEGI (vgl. Anm. 2), Bd. 6, S. 297. – IRMGARD SIEBERT (vgl. Anm. 2), S. 32.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Abb.: Reproduktionen aus CECIL GOULD, *The Paintings of Correggio*, London 1976.

ZUSAMMENFASSUNG

Jacob Burckhardt hielt Correggio stets für einen der «ganz Grossen» der Renaissancekunst. Aber je und je irritierte ihn der Maler mit den enormen Widersprüchen seiner «Vorzeige und Mängel». Burckhardts Ja und Nein zu Correggio lässt seine jeweiligen Massstäbe erkennen. Im «Cicerone» (1855) häufen sich scharfe Proteste («das Recht, ihn zu hassen»), im Namen eines normativen Idealismus. Zuvor, in den 1840-er Jahren, sah er ihn, im Gefolge von Franz Kugler, innerhalb kulturgeschichtlicher Entwicklungen. Die späten Vorlesungen (um 1874 bis 1893) gipfeln in der Eulogie «Correggio, der Wundermensch». Unser Aufsatz versucht, publizierte und unpublizierte Urteile Burckhardts über Correggio in der Entwicklung seiner kunstgeschichtlichen Kategorien und Ordnungen zu verstehen.

RÉSUMÉ

Jacob Burckhardt a toujours considéré Corrège comme l'un des «tout grands» de l'art de la Renaissance. Néanmoins, l'illustre peintre l'irritait parfois pour les contradictions frappantes qu'il révélait entre ses «qualités et ses défauts». Burckhardt alterne les appréciations positives et négatives sur l'artiste italien; dans son ouvrage «Le Cicéron» (1855), il multiplie les critiques acérées, estimant avoir «le droit de le détester» au nom d'un idéalisme normatif. Quelques années auparavant, vers 1840, l'historien plaçait Corrège, dans la foulée de Franz Kugler, dans l'évolution des mouvements artistiques. Les conférences données par Burckhardt dans les années comprises entre 1874 et 1893 culminent dans sa définition élogieuse de «Corrège, le phénomène». La présente contribution cherche à comprendre les jugements de Burckhardt sur Corrège, publiés et non publiés, dans le cadre des classements et catégories artistiques établis par l'historien.

RIASSUNTO

Jacob Burckhardt riteneva che Correggio fosse uno dei «maggiori» esponenti dell'arte rinascimentale, anche se le considerevoli contraddizioni fra i «pregi» e i «difetti» dell'artista hanno ripetutamente causato la sua irritazione. La posizione ambivalente del critico illustra però i criteri da lui adottati nel suo giudizio. In «Cicerone» (1855) si accumulano le vibranti proteste («il diritto di odiarlo») espresse nel nome di un idealismo normativo. In precedenza, negli anni attorno al 1840, sulla scia di Kugler, Burckhardt giudicava l'artista nell'ambito dell'evoluzione della storia dell'arte. Le lezioni tenute dal 1874 al 1893 trovano il loro apice nell'elogio «Correggio, l'uomo dei miracoli». Il presente saggio tenta di comprendere i giudizi pubblicati e non, espressi nel quadro degli ordinamenti storico-artistici di Burckhardt.

SUMMARY

Burckhardt always considered Correggio one of the very greatest exponents of Renaissance art. But he was torn by the great contradictions in this artist's oeuvre, by his "virtues weaknesses". Burckhardt's ambivalence reveals his standards. In *Cicerone* (1855) sharp protests are heaped upon the artist ("the right to hate him") in the name of normative idealism. Previously, in the 1840s, he had seen him, like Kugler, in the context of cultural and historical developments. The late lectures (1874 to 1893) culminate in the euolgy "The Miracle of Correggio". Our study attempts to understand published and unpublished assessments within Burckhardt's art historical order.