

Inhaltsverzeichnis

Dank	I
Inhaltsverzeichnis	III
Hinführung	1
I. Richtung, Bewegung und Zeit im Bild	5
<i>I.A. Folgerichtiger Bildaufbau und Rhythmus</i>	5
I.A.1. Historische Kompositionslehre	5
I.A.2. Zeitgestalt versus motivische Zeit	7
I.A.3. Anhebung, Thema und Schluss	8
I.A.4. Kritische Diskussion der Badt'schen Interpretationsmethode	9
I.A.5. Rhythmus und Metrum	14
<i>I.B. „Über das Rechts und Links im Bilde“</i>	16
I.B.1. Für eine hermeneutische Anwendung	18
I.B.2. Asymmetrisch gerichtete versus zentrale und bilateral-symmetrische Kompositionen	19
<i>I.C. Kompositionsform und zeitlicher Gehalt</i>	20
I.C.1. Zeitcharaktere	20
I.C.2. Bewegungsarten	21
I.C.3. Die Veranschaulichung von Dauer	22
I.C.4. Sukzession versus Symmetrie	23
I.C.4.a. Bildmitte und christliche Zeitauffassung	24
I.C.4.b. Konzepte transsubjektiver Zeiten	25
<i>I.D. Vielfalt von Gestaltungen des Bildaufbaus</i>	26
I.D.1. Dauer, Präsenz und Repräsentation	26
I.D.2. Vielfalt der Rhythmusgestalten	27
<i>I.E. Funktion und Kontext</i>	29
<i>I.F. 'Mythische' Form und Erscheinungsweisen ihrer 'Rationalisierung'</i>	30
<i>I.G. Gestalterfassung und Betrachtungszeit</i>	34
I.G.1. Ambientes und fokales Sehen, Fixations-Sequenzen	35
I.G.2. Sukzessivität versus Simultaneität - Einheit versus Mannigfaltigkeit	36
<i>I.H. Zusammenfassung</i>	38
II. 'Vier Heilige'	41
<i>II.A. Auftrag, Datierung und ursprünglicher Aufstellungsort</i>	41
<i>II.B. Ikonographie</i>	43
II.B.1. 'vita activa' und 'vita contemplativa'	45
II.B.2. Die vorösterlichen Salbungen und die Einheitsfigur der Kirchenväter	47
<i>II.C. Auffordernde Ansprache, Bildaufbau und Farbgestaltung</i>	48

II.C.1. Vororientierung	48
II.C.2. Gerichtete Silhouetten	49
II.C.3. Blick aus dem Bild und Prägnanzwirkungen	50
II.C.4. Farbgestaltung	51
<i>II.D. Die Wiederholung von Körperhaltungen und das Ornamentale als Datierungsgrundlage</i>	53
II.D.1. Das Ornamentale	53
II.D.2. Die Reihung ähnlicher Körperhaltungen auf den 'vier Heiligen'	54
II.D.3. Die Reihung ähnlicher Körperhaltungen auf der 'mystischen Vermählung der heiligen Katharina von Alexandrien'	55
II.D.4. Gewandbildung und Datierung	57
II.D.5. Gewandbildung und Farbgestaltung der 'Geburt Christi mit der heiligen Elisabeth und dem Johannesknaben'	58
<i>II.E. Empfindung, sinnliche Anmut und grazile Kindhaftigkeit</i>	60
II.E.1. Peruginos Affektgebärden	60
II.E.2. Sinnliche Schönheit und gefühlsbetonte Frömmigkeit auf dem 'Martyrium der heiligen Placidus, Flavia, Eutichius und Victorinus'	63
<i>II.F. Verzicht auf die Darstellung des Göttlichen auf den 'vier Heiligen'</i>	65
<i>II.G. Zusammenfassung</i>	68
III. 'Die Madonna des heiligen Franziskus'	71
<i>III.A. Auftrag, Datierung und ursprünglicher Aufstellungsort</i>	71
<i>III.B. Illusionistische Kontinuität zwischen Rahmen- und Bildarchitektur: 'Sacra Conversazione'</i>	72
<i>III.C. Ikonographie und Gliederungsübersicht</i>	74
<i>III.D. Bildaufbau und Farbgestaltung</i>	78
III.D.1. Repräsentation und Momentaneisierung	78
III.D.2. Prägnante Wirkung und unmittelbare Anziehung der Hauptfigur	79
III.D.3. Interzession	80
III.D.4. Farbgestaltung	81
III.D.4.1. Farbgestaltung der 'Madonna des heiligen Franziskus'	81
III.D.4.2. Farbgestaltung der 'Madonna mit Kind und dem Johannesknaben'	83
III.D.5. Rationalisierung mythisch-byzantinischer Form	84
III.D.6. Zäsur und Weitung zur Steigerung der Empfindung	86
<i>III.E. Bildaufbau und auffordernde Ansprache</i>	88
III.E.1. Einstieg und Schluss: Hinein und Heraus	88
III.E.2. Auffordernde Ansprache auf der 'mystischen Vermählung der heiligen Katharina' (I)	90
III.E.3. Die leibesphänomenologische Unterscheidung von Blicken und Schauen... 91	
III.E.4. Motivesgeschichte und Ikonographie	92
III.E.5. Johannes der Täufer und sein Zeugnis Jesu	93
III.E.6. Albertis Postulat eines Vermittlers ('De Pictura' II, 42.)	94
III.E.7. Auffordernde Ansprache auf der 'mystischen Vermählung der heiligen Katharina' (II)	95

III.E.8. Auffordernde Ansprache auf der 'Madonna des heiligen Franziskus'	96
III.F. Typologie: Franziskus als 'exemplum' des Menschen im Zeitalter der Gnade... 98	
III.G. Zusammenfassung	100
IV. 'Die Madonna von Albinea' und 'Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit dem heiligen Franziskus'	103
IV.A. 'Die Madonna von Albinea'	103
IV.A.1. Auftrag, Datierung, ursprünglicher Aufstellungsort und Ikonographie	103
IV.A.2. Bildaufbau, körperliche Gespanntheit und Farbgestaltung	104
IV.A.3. 'Die Anbetung der Könige'	107
IV.A.4. Scipione Montino della Rosa	109
IV.B. 'Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit dem heiligen Franziskus'	111
IV.B.1. Auftraggeber und Bestimmungsort	111
IV.B.2. Ikonographie (I): 'Heilige Familie' oder 'Madonna mit Heiligen'	112
IV.B.3. Überschneidung, Ausschnitt, Nahraum	113
IV.B.4. Ikonographie (II)	114
IV.B.4.a. Zurückgenommene Präsenz und Symbol der Königskerze	114
IV.B.4.b. Das apokryphe Palmbaumwunder	115
IV.B.4.c. Parma - Zentrum der Josefsverehrung	117
IV.B.4.d. Maria, Palme und Unbefleckte Empfängnis	118
IV.B.5. Auffordernde Ansprache und Bildaufbau	119
IV.B.5.a. Asymmetrische Schrägkomposition und Aufstellungsort	119
IV.B.5.b. Leib, Bewegung, Bildleib und Bildmotiv	120
IV.B.5.c. Vororientierung	121
IV.B.5.d. Abweichen vom zielgerichteten Handeln	122
IV.B.5.e. Deutung: Palmsonntag, Datteln und Passion	123
IV.B.5.f. Farbgestaltung	124
IV.B.5.g. Gegenläufige Lesung	125
IV.B.5.h. Diagonalkomposition	126
IV.C. Zusammenfassung	131
V. 'Die Madonna des heiligen Sebastian'	134
V.A. 'Laudesi', Auftrag, Datierung und ursprünglicher Aufstellungsort	134
V.B. Ikonographie	137
V.B.1. Madonna in der Glorie und Sonnenmetapher	137
V.B.2. Momentaneisierung	139
V.B.3. Heiligenlegenden und Pestthema	140
V.C. Bildaufbau (I): Blick aus dem Bild und doppelte Zeigegebärde	141
V.D. Raumdarstellung, impliziter Betrachterstandpunkt und Wechsel der Blickwinkel	144
V.E. Bildaufbau (II): Eröffnungsfigur, Mittelachse und unmittelbar-eindringliche Präsenz	150
V.F. Aspekte der rhetorischen Kunsttheorie	154
V.F.1. Lebhaftigkeit, Affektübertragung und Mittlerfigur	154

V.F.2. 'enérgeia' und die Legitimierung pathetischer Ausdrucksformen	155
V.G. <i>Doppelkurven und das Ornamentale</i>	158
V.G.1. 'linea di grazia'	158
V.G.2. Das Ornamentale	159
V.G.2.a. Rotierender Figurenzusammenschluss	159
V.G.2.b. Das Ornamentale als nachantikes, christliches Phänomen	160
V.G.2.c. Gewandautonomie und Einbindung der Eröffnungsfigur ins Format ...	161
V.H. <i>Bildaufbau (III)</i>	163
V.H.1. Versinnlichung der Empfindung, christliche 'kalokagathia', 'exemplum' und 'imitatio'	163
V.H.2. Gewandfigur, Dunkelsilhouette und körperhaftes Erscheinen.....	165
V.H.3. Verzicht auf Attribute	167
V.I. <i>Farbgestaltung</i>	168
V.I.1. Farbgestaltung der 'Madonna des heiligen Sebastian'	168
V.I.2. Farbgestaltung der 'Madonna del latte'	169
V.J. <i>Bildaufbau (IV): 'pictor angelorum'</i>	171
V.K. <i>Zusammenfassung</i>	173
VI. 'Die Madonna des heiligen Hieronymus'	176
VI.A. <i>Auftrag, Datierung und ursprünglicher Aufstellungsort</i>	176
VI.B. <i>Ikonographie, Vororientierung und Entwurfsskizze</i>	182
VI.C. <i>Ikonographie und Bildaufbau (I)</i>	185
VI.C.1. Die Hieronymusfigur und der Bildaufbau (I)	185
VI.C.2. Ikonographie des heiligen Hieronymus	185
VI.C.3. Primätriadische Farbgestaltung der 'Madonna des heiligen Hieronymus' und des 'Noli me tangere'	187
VI.C.4. Die Hieronymusfigur und der Bildaufbau (II)	189
VI.C.5. Der Engel der göttlichen Inspiration.....	190
VI.C.6. Der offene Pinselstrich und die ephemere Bewegtheit	191
VI.C.7. Die Madonna und die Darstellung des Atmosphärischen.....	192
VI.C.8. Liebkosungen	193
VI.C.9. Ikonographie der heiligen Maria Magdalena	194
VI.C.10. Farbgestaltung der 'das Kind anbetenden Madonna'	195
VI.C.11. Die Attributfiguren und der Blick aus dem Bild.....	196
VI.C.12. Versinnlichung der Empfindung.....	197
VI.D. <i>Ludovico Barbos 'Formula orationis et meditationis'</i>	198
VI.E. <i>Ikonographie und Bildaufbau (II)</i>	203
VI.E.1. Überzeitliche Synthese.....	203
VI.E.2. Landschaft und Tageslicht	204
VI.E.3. Ikonographische Aspekte des Zelttuches	205
VI.F. <i>Kompositionsform</i>	207
VI.F.1. Flächenschräge	207
VI.F.2. Raumspannung zwischen Vordergrundfigur und Hauptfigur.....	208

VI.F.3. Asymmetrisch-gerichtete Kompositionsform, transitorischer Vorgang sowie Aufstellung auf einem seitlichen Wandaltar	209
VI.F.4. 'Empfindungsperspektive': Rückenfigur als Projektion der Empfindung des Betrachters	212
VI.F.5. Vergleich mit den Seitenbildern der del Bono-Kapelle und mit Tizians 'Pala Pesaro'	213
<i>VI.G. Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz</i>	216
VI.G.1. Nahraum	216
VI.G.2. Relieffraum und Fernbildfarbe	217
VI.G.3. Nahsichtige Materialsuggestion glänzender Haare	218
VI.G.4. Überschneidungen durch den Rahmen	219
<i>VI.H. Zusammenfassung</i>	219
VII. Das 'Assunta'-Fresko im Hinblick auf Inkarnationstheologie, Darstellungsfertigkeit sowie Transgressionskreativität	222
<i>VII.A. Inkarnation und Geschlechtlichkeit</i>	222
VII.A.1. Triumph, Apotheose und Himmelfahrt	222
VII.A.2. Die Geschlechtlichkeit Christi als Anzeichen seiner menschlichen Natur	224
VII.A.3. Metamorphose	226
<i>VII.B. Illusive und narrative Darstellungsfertigkeit, implizierter Standortwechsel und sich erweiternde Bildausschnitte</i>	227
<i>VII.C. Inkarnationstheologisches Gedankengut und Transgressionskreativität</i>	232
VIII. 'Die Anbetung der Hirten'	238
<i>VIII.A. Auftrag, Datierung, Vorzeichnung und ursprünglicher Aufstellungsort</i>	238
<i>VIII.B. Bildlicht und Helldunkel</i>	241
<i>VIII.C. Ikonographie und Vororientierung</i>	248
VIII.C.1. Anbetung der Hirten	248
VIII.C.2. Verwunderung, Erstaunen und Rührung	248
VIII.C.3. Asymmetrie, Licht und Bildwirkung	249
VIII.C.4. Handlungssituation der Hirten	250
VIII.C.5. Erkennen	251
VIII.C.6. Lichtmetaphorik und weitere ikonographische Details	252
<i>VIII.D. Bildaufbau und auffordernde Ansprache</i>	256
VIII.D.1. Bildaufbau	256
VIII.D.2. Auffordernde Ansprache in der Engelsgruppe	257
<i>VIII.E. Thematisierung und Erschwerung des Sehens</i>	258
VIII.E.1. Verkündigung an die Hirten auf dem Feld	258
VIII.E.2. Die christophorusartige Gestalt des vorderen Hirten	261
VIII.E.3. Das 'Assunta'-Fresko im Hinblick auf Sichtbarkeit, Verborgenheit und erschwertes Sehen	262
VIII.E.4. Umschlag vom geblendeten Nicht-Begreifen zum Erkennen	265
<i>VIII.F. Bildaufbau und subjektive Raumformen</i>	266
VIII.F.1. Asymmetrie und Lichtzentrum	266

VIII.F.2. Diagonalkomposition.....	268
VIII.F.2.a. Flächenschräge	268
VIII.F.2.b. Raumspannung zwischen Vordergrundsfigur und Hauptfigur	269
VIII.F.2.c. Übersteigerte tiefenräumliche Verkürzungen	271
VIII.F.2.d. Ursprünglicher Aufstellungsort.....	272
VIII.F.2.e. Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz.....	274
VIII.G. Zusammenfassung	275
IX. 'Die Madonna della scodella'	278
IX.A. Auftrag, Datierung, Vorzeichnungen und ursprünglicher Aufstellungsort.....	278
IX.B. Ikonographie	280
IX.B.1. Ruhe auf der Flucht mit dem apokryphen Palma- und Dattelwunder	280
IX.B.2. Joseph als 'nutritor Domini'	281
IX.B.3. Quellwunder.....	282
IX.B.4. Das Alter des Jesusknaben als Anzeichen seiner göttlichen Macht.....	284
IX.B.5. Wunder der Paradies- und Märtyreypalme.....	286
IX.C. Die Anhebungsfigur in der Mitte und ihr Zeigen nach links.....	287
IX.D. Das Helldunkel als Moment eines universalen Bezuges.....	289
IX.D.1. Das Dunkel als Erscheinungsform des Göttlichen	289
IX.D.2. Naturzusammenhang und familiäres Geborgensein	291
IX.D.3. Das Helldunkel zwischen Gestaltlosigkeit und figürlicher Konkretisierung	293
IX.D.4. Das körperfragmentierende Helldunkel auf Raffaels 'Kreuztragung Christi'	294
IX.E. Bildaufbau und subjektive Raumformen	295
IX.E.1. Rückkehr zur Anhebung und nach rechts gerichtete Bewegungszüge	295
IX.E.2. Raumdarstellung und Wechsel der Blickwinkel	296
IX.F. Farbgestaltung: Harmonie- und Ausdruckswirkungen, Gleichgewicht von Neutral- und Buntpfarben.....	298
IX.G. Gewandautonomie, kleinteilig-uneinheitliche Bildrhythmik und Engelsdarstellung	301
IX.G.1. Gewandautonomie	301
IX.G.2. Kleinteilig-uneinheitliche Bildrhythmik und wunderbares Entbundensein.....	302
IX.G.3. 'pictor angelorum'	303
IX.H. Zusammenfassung.....	306
X. 'Die Madonna des heiligen Georg'	308
X.A. 'Laudesi', Auftrag, Datierung und ursprünglicher Aufstellungsort.....	308
X.B. Ikonographie und Vororientierung.....	311
X.C. Illusionistische Kontinuität zwischen Rahmen- und Bildarchitektur: 'Sacra Conversazione'	315
X.D. Bildaufbau (I).....	318
X.D.1. Gedrängte Formatfüllung.....	318

X.D.2. Untersichtige Verkürzung.....	318
X.D.3. Auffordernde Ansprache (I)	319
X.D.4. Gemeinschaft der Heiligen und Interzession.....	320
X.D.5. Momentaneisierung und Gebrauch durch 'Laudesi'	321
X.D.6. Innere und äußere Einheit.....	322
<i>X.E. Farbgestaltung</i>	322
X.E.1. Farbgestaltung der 'Madonna des heiligen Georg' (I).....	322
X.E.2. Farbgestaltung von 'Jupiter und Danae'	325
X.E.3. Farbgestaltung der 'Madonna des heiligen Georg' (II).....	328
<i>X.F. Bildaufbau (II)</i>	329
X.F.1. Auffordernde Ansprache (II).....	329
X.F.2. Lebendigkeit und Materialtäuschung	330
X.F.3. Das Ornamentale	331
<i>X.G. Antike und Christentum</i>	334
X.G.1. Die Herkunft des androgynen Johannes-Typus.....	334
X.G.2. Das intellektuelle Klima der Reformkongregation.....	334
X.G.3. Pagane Typologie	338
<i>X.H. Correggios 'Empfindungsperspektive'</i>	343
X.H.1. Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz.....	343
X.H.2. Nahraum und Gemeinschaft der Heiligen	345
X.H.3. Bildgebrauch, Heiligenverehrung, Reformation und Bildersturm	345
X.H.4. Tiefenraum.....	347
X.H.5. Hochraum	347
X.H.6. Wechsel der Blickwinkel	348
X.H.7. 'Empfindungsperspektive' und 'innerbildliche Perspektive'	349
<i>X.G. Zusammenfassung</i>	350
XI. Schlussbetrachtung	353
<i>XI.A. Correggios Altarbilder im Hinblick auf andere Bildaufgaben</i>	<i>353</i>
XI.A.1. del Bono-Seitenbilder und Gewölbefresken: Subjektivierung, Ausschnitt und Mehrsichtigkeit	353
XI.A.2. 'Gli Amori di Giove': Das Ornamentale und die Fähigkeit zur Darstellung von Metamorphosen	354
XI.A.2.a. Metamorphose und ornamentales Helldunkel	354
XI.A.2.b. Ornamentale Einbindung der Figur in den Naturzusammenhang	357
<i>XI.B. Correggios Altarbilder zwischen Tradition und Innovation</i>	<i>358</i>
XI.B.1. Symmetrie und überzeitliche Repräsentation	358
XI.B.1.a. Gestaltungsformen überzeitlicher und raumaufhebender Hoheit	358
XI.B.1.b. Mittenbetonung und Überzeitlichkeit	359
XI.B.1.c. Mittenbetonung und Prägnanzwirkungen	360
XI.B.1.d. Auffordernde Ansprache und Einsatz aus der Mitte heraus	361
XI.B.1.e. Unbesetzte Mitte und Schrägraum	363
XI.B.2. Asymmetrie und Erzählung	364
XI.B.2.a. Asymmetrie, Erzählung und Momentaneisierung.....	364
XI.B.2.b. Glaubhaftes Eintreten der Schutzpatrone.....	366

XI.B.2.c. Asymmetrische Diagonalkomposition	366
XI.B.2.d. Die sich am Rand ins Bild wendende Figur	367
XI.B.2.e. Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz.....	368
XI.B.3. Correggio und die oberitalienische Bildtradition.....	369
XI.B.3.a. Oberitalienisches Raumgefühl und Pathos	369
XI.B.3.b. Rhetorische Affektgebärden und sinnliche Anmut	370
XI.B.4. Illusionistisch-mimetische Darstellungsfertigkeiten und ihre Durchbrechung	371
XI.B.4.a. Correggios 'Empfindungsperspektive'	371
XI.B.4.b. Correggios 'ars persuadendi'	374
Siglenverzeichnis	377
Verzeichnis ausgewählter, abgekürzt zitierter Literatur	378
Abbildungsverzeichnis und -nachweis	391
Abbildungen.....	407
Lebenslauf.....	523