Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

Correggio in der Stadt seiner Geburt

urn:nbn:de:hbz:466:1-63520

CORREGGIO

IN DER STADT SEINER GEBURT

Die Grazien. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

I.

DIE RENAISSANCE IN DER EMILIA.

DAS WIEDERERWACHEN DES FREIEN GEISTESLEBENS. — DIE SCHRECKEN DES MITTELALTERS. — DIE BENTIVOGLIO IN BOLOGNA. — DIE BOIARDO IN SCANDIANO. — DIE PICO VON MIRANDOLA. — DIE PIO VON CARPI. — DIE GONZAGA VON NOVELLARA. — DIE TORELLI IN GUASTALLA UND MONTECHIARUGOLO. — DIE PALLAVICINO IN CORTEMAGGIORE. — DIE ROSSI VON PARMA. — DIE LIEBE ZUR KUNST.

Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Es war ein kalter Aprilmorgen auf dem Cimone, dem höchsten Berge der Emilianischen Apenninen. Das bleiche Licht der Morgendämmerung vermochte kaum durch die Nebel zu dringen, welche die Gipfel berührten und vom Winde bald als dichte, bald als durchsichtige Wölkchen dahin getrieben wurden. Von den Büschen und Bäumen, die weiss bereift schimmerten, fielen langsam Tropfen und Blätter herab. Die Traurigkeit des Himmels und der Erde, die

noch die Strenge des Winters zu empfinden schienen, drang auch in die Seele, so dass man glauben konnte, die lieblichen stillen Tage des Frühlings wären noch fern.

Mit einem Male erschien durch das Wolkengrau die Sonnenscheibe, aber sie war noch so verhüllt, dass das Auge eine Zeitlang hinein zu schauen vermochte. Dann begann der Nebel sich in der Höhe zu zertheilen und in abgerissenen Wölkchen in die unten liegenden Thäler zu flattern, dass es aussah, wie die Flucht einer Geisterschaar. In kurzer Zeit breitete sich das Azurblau des Himmels und das goldene Sonnenlicht mit Schnelligkeit und jugendlicher Fröhlichkeit rings umher aus, und das darunter liegende weite Thal des Po erschien hell und glänzend, bis an die Euganeischen Hügel und die Berge von Verona.

In der Ferne funkelten die Wasserläufe und Sümpfe, in rosigem Dunst lagen die Dörfer und Städte, während auf den benachbarten Bergen die alten Burgen, Kirchen und Villen sich strahlend erhoben, und fröhlicher Glockenklang und tausend Vogelstimmen schienen die Rückkehr des Lenzes zu feiern. —

Aehnlich musste, als nach der finstern Nacht des Mittelalters der italienische Geist sich zu regen begann, das Wiedererwachen des freien Geisteslebens auf diesem selben Boden gewesen sein, auf dem sich Bologna, Ferrara, Mantua und Parma erhoben, die bald zu ebenso vielen Heimstätten der Wissenschaft und Kunst wurden, strahlende Hauptgestirne, zu deren Planetenkreis Scandiano, Reggio, Modena, Carpi, Mirandola, Correggio und Novellara gehörten.

In der That konnte sich jede dieser Städte während der ganzen Renaissance glänzend gebildeter Damen, Fürsten und Krieger, hervorragender Gelehrten und Künstler rühmen und in Wettstreit treten mit den grösseren Höfen, an denen Alles prunkvoll und auserlesen, üppig und anmuthig war, von der äusseren Erscheinung der Personen bis zum Schmuck der Gebäude, von den intimen Gewohnheiten bis zum Prunk der Gesellschaften, von den Turnieren bis zum Kriege, von Spiel und Tanz bis zu den Leichenbegängnissen. Jedes bürgerliche Fest, jede religiöse Handlung wurde zu einem, vom strahlenden Lichte der Kunst beleuchteten Schauspiel. Jeder noch so kleine Gegenstand sollte das schönheitsdurstige Auge befriedigen. Dieser schöne ästhetische Sinn musste alle Handlungen der Menschen beeinflussen, auch

wenn sie auf etwas Böses gerichtet waren, oder wenn es sich um etwas Kummervolles handelte. So wurde Alles, was von einem genialen Geiste geschaffen schien, mit Wohlwollen beurtheilt, ohne dass man es allzu strenge mit Anstand und Tugend nahm. Pietro Aretino wird wegen der furchtbaren Feinheit seiner Verleumdungen bewundert und, weil er gefürchtet wird, sogar von Fürsten, Cardinälen und Päpsten mit Gunstbezeigungen, ja durch den Titel des *Göttlichen* geehrt. Machiavelli nennt die vollendete Grausamkeit Cesare Borgias *wunderschön*, des Mannes, der in Sinigaglia die Häupter einer gegen ihn gerichteten Verschwörung in seinem Hause versammelte, festnehmen und hinrichten liess. Eilten doch die Schüler der Universität von Perugia in Schaaren herbei, um den Leichnam des Astorre Baglioni zu sehen, weil er in seiner tragischen und doch würdigen Haltung mit dem eines den Heldentod gestorbenen antiken Römers zu vergleichen war.[1] Vielleicht war wenige Stunden vorher der jugendliche Raffael, die ihm eigene Schüchternheit überwindend, auf die Strasse geeilt, um denselben Baglioni zu sehen, wie er hoch zu Ross in Perugia einbrach und beim Scheine der Fackeln im strahlenden Glanze der Waffen wie das göttlich drohende Bildniss des Erzengels Michael erschien.[2]

Die Leidenschaft für die Kunst glühte in Aller Herzen. Die vornehmen Herren, wie die Mönche machten sich die Künstler und ihre Werke streitig; das Volk bewunderte und besprach sie. Antimaco erzählt, dass der Zulauf zu Mantegnas Gemälde der Madonna della Vittoria „etwas ganz Unglaubliches" gewesen sei und „dass die Leute sich an diesem so würdigen Werke nicht hätten satt sehen können."[3]

Die Entdeckung des *Laokoon* rief einen solchen Enthusiasmus hervor, dass die Menge Tag und Nacht zu den Thermen strömte. Ein Zeitgenosse schreibt: „Ganz Rom *die noctuque* eilt herbei, als ob das

---

[1] Franc. Matarazzo, *Cronica die Perugia.* (Archiv. storico italiano.) XVI, 122.

[2] Jac. Burckhardt. *Die Kultur der Renaissance in Italien.* (Leipzig, 1869.) Cap. IV.

[3] Attilio Portioli. *La vera storia di un dipinto celebre.* (Giornale di erudizione artistica. Perugia 1873. II. 157.)

Jubiläum stattfände.“[1] Kaum war der *Perseus* Benvenuto Cellinis enthüllt, „so versammelte sich auch schon in den nächsten Tagen auf dem Platze der Signoria in Florenz eine so ungeheure Volksmenge, dass man es unmöglich beschreiben kann.“[2]

Diese festliche Freude erscheint um so lebhafter und grösser, wenn man an das italienische Leben im Mittelalter denkt, einer Zeit, in der ein wahrer Trauermantel von Aberglauben auf den Städten gelastet hatte. Die Gemälde an den Strassenecken zeigten zu Füssen des Kreuzes Todtenschädel und gekreuzte Beinknochen. Ueber den Thüren der Klöster schienen aus kleinen Nischen schaurige Todtenschädel die Beschauer aus dunkeln Augenhöhlen anzublicken. Ringsum die Kirchen, auf den Kirchhöfen leuchteten weisse Urnen und Grabsteine, während in den Kirchen und Klostergängen Särge standen und unten in den finsteren Krypten, in welche die Leichname in wirrem Durcheinander versenkt wurden. Wo man auch das Knie zum Gebet beugte, überall befanden sich Gräber unter den Marmorsteinen! — Die Luft war verdorben, Cypressen verdüsterten Alles rings umher, während immer von neuem die Bilder des Todes und seiner Schrecken in der Seele des Menschen wachgerufen wurden. Während der Pestilenzen häuften sich die Leichen sogar an den Mauern entlang, auf den Strassen und Plätzen. In später Nacht ertönte das schauerliche Geheul und Scharren der hungrigen Thiere, das Stöhnen der Sterbenden, das verzweifelte Weinen der Ueberlebenden und erweckte den schauerlichen und sarkastischen Vorwurf der Todtentänze: sarkastisch, weil der Tod mit seiner grausamen Gleichmachung auch den Grossen und Gewaltthätigen Schwindel und Verzweiflung erregte. Der Schwache erkannte in ihm die Rache des Himmels gegen die Unterdrücker und konnte sie verhöhnen, während den Mächtigen ihre Waffen und den Reichen ihre Schätze nichts nützten. Der Todtentanz raste in der erregten Phantasie der Völker, im wirbelnden Ringeltanz hielten sich Kaiser und Bettler an der Hand, Päpste und Erzketzer, Edelfrauen und freche Courtisanen, Kavaliere in Gold und Purpur und schmutzige Bettler. Der Tod stand grässlich hohnlachend in der Mitte und trieb

---

[1] *Giornale storico della letteratura italiana*, XI, 210.

[2] Cellini, *Autobiografia*, cap. XIII.

die Faulen an, schlug die Widerspänstigen und beugte die Hochmüthigen. Während die Priester von der Kanzel aus drohten, prophezeiten die Mönche auf den Strassen Unheil; die Päpste exkommunizirten und die Schriftsteller marterten ihre Phantasie ab unter dem Alpdruck beängstigender Visionen.

In den Städten war daher der Schrecken auf den Höhepunkt gestiegen. Nach dem Ave-Maria-Läuten liess sich kaum eine menschliche Seele auf den staubigen, schmutzigen Strassen sehen. Das Dunkel wurde nur hier und da von Lämpchen erhellt, die vor den Heiligenbildern brannten; die Sterblichen schliefen oder litten, eingeschlossen in ihren Häusern.

Das Leben konnte nicht schrecklicher und gefahrvoller sein, als bei diesen endlosen inneren Kämpfen, den feindlichen Einbrüchen und den Bruderkriegen zwischen den einzelnen Städten und Dörfern, die Feuersbrünste, Gemetzel und Plünderungen im Gefolge hatten. Zerstörungen von Häusern und reifen Getreidefeldern und dann Theuerung, Hungersnoth und Pestilenz. —

Da endlich, zum ersten Male seit den Zeiten der Kreuzzüge, dringt ein frischer Hauch von Frohsinn durch Leben und Kunst. Es ist die Genesung des italischen Geistes, der zur klassischen Heiterkeit und Energie zurückzukehren strebt, der das sanfte und milde Lächeln der Genesenden wiedergewonnen hat. Wohl werden Krisen, Kämpfe und Zeiten der Verzweiflung sich wieder einstellen, aber sie werden nicht mehr so andauernd und bedrückend sein, sondern mit allen den Freuden abwechseln, welche das Leben beansprucht. Auch der schwächste Trost im Leide wird schon durch den unmittelbaren Gegensatz schön und wünschenswerth erscheinen. Wie im *Triumphe des Todes* auf dem Campo Santo in Pisa neben den Schrecknissen der verwesenden Leichname eine fröhliche Schaar sich zeigt, die sich ruhig an Musik und Gesang erfreut, so liest man in den Chroniken neben den Berichten über Krieg und Pestilenz schon Schilderungen von Turnieren und Festen. Jenes Gemälde scheint wirklich eine geniale Illustration zur Chronik des Pater Salimbene zu sein, der, nachdem er die furchterregende Erscheinung unheilvoller Gestirne beschrieben hat, erzählt, wie er im Jahre 1239 bettelnd mit dem Brotsack gerade in Pisa einen von grünen Lauben beschatteten

Hof betrat und dort Jünglinge und Jungfrauen fand, die zum Staunen der Hörer ihren süssen und rührenden Gesang mit Geigen und Guitarren begleiteten.[1]

So wirkten denn auch nach allen Sorgen und Nöthen desto unterhaltender die Schwänke des Basso della Penna, des Messer Dolcibene, der Possenreisser Ribi und Gonnella und des Malers Buffalmacco.

Die Frühlingsspaziergänge im Anfang Mai waren Jedem lieb und erfreulich, der bis dahin eingeschlossen und traurig gewesen war, und boten den Anlass zu mancher Liebe und Vermählung.

Der Chronist Agnolo di Tura erzählt, dass nach der Pest im Jahre 1348, die eine schreckliche Berühmtheit erlangt hat, „die Leute, welche ihr entgangen waren, nur daran dachten, ihr Leben zu geniessen und sich um nichts kümmerten, als um Spiel und Genuss; jedermann schien reich zu sein, schon durch den Gedanken, einer solchen Seuche entgangen zu sein und Alle, welche übrig geblieben waren, verkehrten wie Geschwister mit einander. Einer erkannte den Andern wieder und redete mit Jedem, als ob er ein Verwandter wäre; und Niemand erwartete etwas anderes als Genuss am Leben.“

Aus diesen Contrasten erhob sich auch der künstlerische Geist wieder frei, unberührt von Nachahmung und ursprünglich: denn die Kunst hat eine ihrer hauptsächlichsten Hilfsquellen in der Abwechselung und diese wieder in den Gegensätzen. Schöne Paläste erhoben sich und Kirchen, die mit Skulpturen und Malereien reich geschmückt waren. Die Poesien Dantes und Petrarcas erklangen, die Novellen Boccaccios und Franco Sacchettis übersprudelten von Witz und Fröhlichkeit.

Mit der Befestigung und Abgrenzung der Freistaaten und dem Aufschwung der Herrschaften konnte auch Kunst und Bildung neue, stärkere Lebenskraft gewinnen. Nicht nur das höfische Leben in Rom, Florenz, Mailand, Venedig und Bologna wurde berühmt, sondern auch die Höfe von Perugia, Urbino, Rimini, Ferrara, Mantua und andere mehr wurden weit und breit bekannt. — Die Gonzaga, Montefeltro, Este und Malatesta wetteiferten mit den Päpsten und übertrafen zuweilen diese und die Medici, Bentivoglio und Sforza durch Einladungen

---

[1] Fr. Salimbene, *Chronica.* Parma, 1857. pag. 17.

[2] Muratori, *Rer. ital script.* XV, 124.

und Gunstbezeugungen an Künstler und Gelehrte, im Sammeln von alten und neuen Kunstgegenständen und in dem Bestreben ihre Säle in reiche Museen von Gemälden, Marmorwerken, Bronzen, Stoffen, Majoliken, Geräthen, musikalischen Instrumenten, Büchern mit Miniaturen und Medaillen umzugestalten.

Politische und kriegerische Kämpfe zogen nicht von den künstlerischen Interessen ab. Der Mann der Renaissance war vielseitig und eklektisch. Seine Thatkraft erprobte sich an den verschiedenartigsten Dingen. Muthig im Kriege, empfindsam in der Liebe, legte er das Schwert nieder, um die Feder zu ergreifen, und Sonette und Liebeslieder zu schreiben. Er überwachte die künstlerischen Arbeiten, bestimmte selber den Künstlern die Gegenstände, die sie bei der Ausschmückung seiner Säle zur Darstellung bringen sollten, zeichnete die Pläne seiner Schlösser, wie es auch vorkam, dass eine Dame ihre Laute oder ihr Buch bei Seite legte, um sich der Regierung und der Vertheidigung eines Staates zu widmen.

Heimgekehrt aus tapfer ausgefochtenem Kampfe zog der Edle jener Zeit sich an seinen Hof oder in seine Schlösser zurück, um sich mit Geschichte und Poesie zu beschäftigen. Wie er im Turniere kühne Degenstösse auszutheilen verstand, so wusste er auch als zarte Huldigung Bücher und Gedichte zu widmen, Monumente oder Theile von solchen zu errichten.

Sigismondo Malatesta bekundete offen seine Leidenschaft für Isotta in den Emblemen, welche er in der Kirche S. Francesco in Rimini anbringen liess und kümmerte sich wenig um den Zorn und die Exkommunikationen Pius' II. — Pier Maria Rossi errichtete für seine Geliebte Bianca Pellegrini zwei Schlösser und nannte das eine nach ihr *Roccabianca*. Man pflegte damals der Liebe kostbar geschmückte Gemächer zu weihen. Derselbe Rossi liess in der *camera d'oro* des Schlosses von Torchiara alle Phasen seiner Liebe in Gemälden darstellen und durch Symbole und Sinnsprüche erklären. Caterina Sforza, die Wittwe des Grafen Girolamo Riario und des Giacomo Feo liess für sich und ihre dritte Liebe, Giovanni de' Medici, ein entzückendes Heim einrichten.[1]

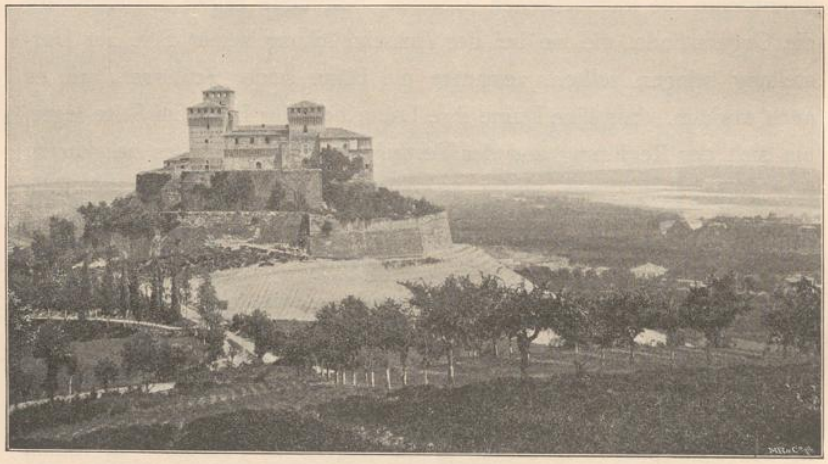
Solche erotischen Denkmäler, die als Zeugnisse für die Sitten ihrer Zeit bis jetzt noch nicht genügend gewürdigt worden sind,

---

[1] Leone Cobelli. *Cronache forlivesi* (Bologna 1877) pag. 413.

waren eine Art von Weihegeschenk, eine der angebeteten Person dargebrachte Widmung und mussten daher so kostbar sein wie ein Juwel.

Diese Abwechselung von leidenschaftlicher Hingabe und kraftvoller Thätigkeit, dieser Contrast zwischen Kampf und Frieden, Grausamkeit und Mitleid, Hass und Liebe konnte nicht anders als erspriesslich für die Kunst sein und war nur möglich in einer Zeit, in der man fortwährend in geistiger Erregung lebte. Die höchste Kraftentfaltung der Renaissance fällt in der That mit der unglücklichsten und gefahrvollsten Zeit, welche die Geschichte Italiens zu verzeichnen hat, zusammen. Von der Schlacht bei Fornovo an bis zum Falle von Florenz war das



Torchiara. Schloss des Pier Maria Rossi.

„*schöne Land*“ von unaufhörlichen Kriegen heimgesucht. Die jugendlichen Heerführer ziehen wie Meteore am feurigen Himmel vorüber: Gaston de Foix, der Connetable von Bourbon, Giovanni dalle bande nere, der Prinz von Orange fielen ehe sie das dreissigste Jahr erreicht hatten und in dem Augenblicke, als ihnen der Sieg und alle kriegerischen Ehren lachten. Jede Familie hatte Trauer, jede Stadt hatte Plünderung, Pestilenz und Hungersnoth zu erdulden, aber die süsse Trösterin Kunst unterbrach nicht den ihr vom Schicksal vorgeschriebenen Lauf.

In keiner Gegend Italiens gab es eine grössere Anzahl von Renaissance-Höfen als in der zwischen Bologna, Ferrara, Mantua und Parma. Während Rom, Mailand, Venedig und Florenz das geistige

Leben eines grossen Umkreises beherrschten, aber die kleineren Orte ihres Staates in träger Dämmerung liessen, hatte statt dessen in der Emilia jeder kleine Mittelpunkt seinen Hof, der berühmt war durch seinen Wohlstand, seine künstlerische und politische Bedeutung.

Wenn man auch die glorreichen Familien der Este und der Gonzaga von Mantua bei Seite lässt, weil sie allgemein bekannt sind und auch an den Grenzen der Emilia blühten, so finden wir doch in der Emilia selber die Bentivoglio von Bologna, einen Zweig der Gonzaga in Novellara, die Torelli in Guastalla und Montechiarugolo, die Pio von Carpi, die Herren von Correggio, die Pico della Mirandola, die Boiardo von Scandiano, die Rossi von Parma und die Pallavicino von Busseto und Cortemaggiore.

In Bologna hat sich allerdings die Renaissance nicht in dem vollen Glanze entwickelt, den man von einer so reichen und bevölkerten Stadt erwarten konnte; aber diese Thatsache hat sicherlich nicht ihren Grund in der mangelnden Thatkraft oder Tüchtigkeit ihrer Bürger und derjenigen, die sie regierten, sondern in dem Mangel an Einigkeit und in den wechselvollen Schicksalen, welche die Freiheit immer in gefährliche Zügellosigkeit ausarten liessen, die dann schnell zur Unterwerfung führte und so die Unabhängigkeit nicht erstarken liess. Sobald sich Bologna nur einige Zeit unter die Herrschaft einer einzigen Familie stellte, wie z. B. der Bentivoglio, schienen sich sofort der Glanz der Kunst und Bildung, wie die Pracht des Lebens in voller Blüte zu entwickeln.

Sante und Giovanni II. umgaben sich in der That mit einem Kreise von Künstlern und Gelehrten aus den verschiedensten Theilen Italiens. Sie liessen sich die bauliche Verschönerung der Stadt angelegen sein, erweiterten die Strassen und Plätze, errichteten Paläste und schmückten Kirchen aus.

Es ist zu bedauern, dass in Ginevra Sforza, welche erst die Gattin des Sante und dann die des Giovanni war, die Liebe für die Kunst und vielleicht auch für manche andere Tugend durch Hochmuth und Aberglauben erstickt wurde. So lange die Jugend ihr lächelte und der Stern ihres Hauses im Aufsteigen war, fühlte sie sich befriedigt von den Schätzen, welche sie von den Bolognesern erpresste, um sich Paläste zu erbauen und königliche Feste zu veranstalten. Allein später, als sie die im Volke immer mehr zunehmende Unzufriedenheit bemerkte und die Verschwörungen der Feinde fürchtete, liess sie ihrem grausamen

Temperament die Zügel schiessen und trieb ihre eigenen Söhne zu treuloser Rache an.

Es steht jedoch fest, dass Sante auf ihre Anregung den Bau des Palastes in Bologna begann, den Giovanni später vollendete und der von den Zeitgenossen für den schönsten Profanbau Italiens gehalten wurde. „In der That," — so ruft der Geschichtsschreiber Alberti aus, — „war dieser Palast etwas ganz Wunderbares, und Jedermann war davon überzeugt, dass er in dieser Pracht nicht für weniger als 150000 Dukaten herzustellen gewesen wäre," was einer Summe von ungefähr sechs und einer halben Million italienischer Lire gleichkommt.

Schriftsteller jener Zeit versichern, dass er ausser fünf riesigen Sälen zweihundert vier und vierzig Zimmer enthielt, mit gewölbten Decken, herrlichen Tapeten, Möbeln, Gemälden von berühmten Künstlern. In der Loggia, welche vom dritten Hofe aus in den Garten führte, hatte Lorenzo Costa *die Zerstörung von Troja* in Fresko gemalt, während Francesco Francia die Zimmer Giovannis mit Gemälden zierte, welche als erhaben gerühmt werden. Man kann sich wohl denken, wie herrlich das Freskobild *Judith und Holofernes* gewesen sein muss, wenn Raffael es der Mühe werth hielt, die Zeichnung Francias dazu aufzusuchen. Kurz, dieser Palast war das wunderbarste Königsschloss mit herrlichen Gärten voller Statuen, Büsten und Hermen, mit klaren Fontainen, zu denen das Wasser von den benachbarten Hügeln hergeleitet wurde, Waffensälen, riesigen Speichern für das Getreide und Wohnungen für die Wächter und Falkoniere.[1]

Sehr bescheiden, ja beinahe ärmlich im Vergleiche hierzu musste das Schloss der Boiardi in Scandiano erscheinen, aber Matteo Maria wusste es mit wunderbaren Phantasiegestalten zu erfüllen.[2] Dieser grosse Dichter interessirt uns im höchsten Grade wegen der Beziehungen, die er als Mensch und Künstler zu Correggio gehabt hat. Er war wie dieser sanft, ruhig, bescheiden, seinen Lieblingsstudien ergeben, ein schöpferischer Dichter, der seine immer neuen Gestalten mit glänzendem Colorit schildert und stets neue Ueberraschungen bereitet. Die Ruhe

[1] Alberti. *Storia di Bologna*, Handschrift IV, 163. — Giov. Gozzadini, *Memorie della vita di Giov. II. Bentivoglio.* (Bologna 1839.)

[2] *Studi su Matteo Maria Boiardo.* (Bologna 1894.)

seiner Seele und die Stille des Ortes liessen dem Fluge seiner Phantasie freien Spielraum; bald besang er Antonietta Caprara, bald die wunderbaren Liebestollheiten oder die wilden Kämpfe Orlandos und Rinaldos, Angelicas und Fiordiligis. Die gesunde Luft und der berühmte Wein der Hügel stärkten die Energie seines Körpers und Geistes, und während dieser durch das Studium, wurde jener bei Ritten und Jagden durch das bezaubernde Thal geübt, wo der Tresinaro entspringt, oder auf den Bergen von Fanano und Riolunato.

Wie aufrichtig war seine Begeisterung für die Poesie! Man erzählt sich, dass er einst, nachdem er lange vergeblich gesonnen, einen Namen für eine Persönlichkeit in seinem Gedichte *Orlando innamorato* zu finden, als ihm der klangvolle Name *Rodamonte* in den Sinn kam, aus Freude darüber die Glocken habe läuten lassen!

Schloss der Boiardos in Scandiano.

Das Leben in der Einsamkeit machte ihn nicht zum Misanthropen, ebensowenig wie ihn das unausgesetzte Nachdenken in einen starren Philosophen verwandelte. Er büsste dabei nichts von seiner fröhlichen Liebe für die Kunst und für den glänzenden Prunk ein. Ganz und voll genoss er das abwechslungsreiche und mächtige Leben seiner Zeit, zu deren besten Söhnen wir ihn heute zählen.

Von Scandiano aus begab er sich häufig in das benachbarte Reggio und nach Ferrara an den Hof der Este. In Reggio lebte die von ihm heiss geliebte Antonietta Caprara, die zur Zeit Sigismondos von Este dorthin gekommen war. Wenn er sich der Stadt näherte, spähte er schon mit dem Blicke durch die Bäume, um die ferne auftauchenden Thürme zu begrüssen, und mit lebhaftem Herzklopfen glaubte er im Geiste sie schon auf dem Balkone zu sehen „zwischen dem weissen Marmor und den farbenprächtigen Blumen“.

Es ist nicht bekannt, wie diese Liebe endigte. Vielleicht wurde Antonietta von Reggio entfernt.

Als er später Taddea Gonzaga von Novellara seine Hand anbieten konnte, war sein Herz vielleicht noch nicht geheilt. Seine Gattin verstand es indessen, ihn Alles vergessen zu machen. Sie hatte kleine, aber sanfte, gute Augen. Sie scheint aber weniger um ihrer Schönheit, als um der vornehmen Würde ihrer Erscheinung und ihres Wesens willen gerühmt worden zu sein. Es steht fest, dass er sie mit der gleichen Zärtlichkeit liebte, die er den Kindern bewies, welche sie ihm schenkte. Wieviel Güte liegt in den wenigen Worten: „Ich fühle die Spannkraft meines Geistes gelähmt, seit meine Frau leidend ist."

Und dennoch wäre dieser *uomo umano,* dieser gerechte Mann, dem die Fürsten wohlwollten, um ein Haar das Opfer des Giftes geworden, das ihm von einem neidischen Verwandten bereitet wurde, der früher seine Gunst genossen hatte. Man muss wirklich glauben, dass Boiardo als hochherzig bekannt war, wenn der Uebelthäter sich noch an seine Grossmuth zu wenden wagte, die ihm auch in der That zuerst eine Milderung der Strafe und schliesslich völlige Befreiung verschaffte.

Im Jahre 1481 war er herzoglicher Hauptmann von Modena; sechs Jahre darauf machten ihn die Este zum Gouverneur von Reggio. Der Ruhm eines Dichters, hervorragend klugen und rechtschaffenen Mannes, verschaffte ihm eine warme Aufnahme, und wenn er auch keine Gelegenheit fand, sich als grossen Staatsmann zu zeigen, so erhielt er doch das Lob eines untadelhaft vornehmen Charakters und bewährte sich als überaus tüchtig in der Leitung und Sicherstellung der ihm anvertrauten Städte. Besonders beim Einbruch Carls VIII. in Italien konnte er seine Tüchtigkeit zur Geltung bringen, da er die Truppen unterstützen musste und doch zu gleicher Zeit die Pflicht hatte, das Land soviel als möglich vor Raub und Gewaltthätigkeiten zu schützen.

Die trübe Stimmung seiner letzten Tage wurde ausser durch die Qualen physischer Schmerzen noch durch die schlimme Wendung vermehrt, die die Geschicke Italiens genommen hatten, das er heiss liebte. Schon am Schlusse des zweiten Theils seines *Orlando innamorato* ruft er voll Schmerz über den venetianischen Krieg aus:

Hör' ich Italien voll Klagen schwer,
Kann ich nicht singen, ja kaum seufzen mehr.

Er starb in demselben Jahre wie Giovanni Pico, der Sohn seiner Tante Giulia, der in einer andern kleinen Emilianischen Stadt in höchstem Ansehen gestanden hatte: in Mirandola. Dieser ist ebenso bekannt wegen seines erstaunlichen Gedächtnisses als wegen seiner hohen Bildung, die er dazu benutzte, in jener Zeit unter unerhörten Schwierigkeiten und Gefahren die Thorheiten der Astrologie zu bekämpfen und die Philosophie von den Nichtigkeiten der Scholastik zu befreien. Es ist allgemein bekannt, dass er in Rom eine Disputation über vierhundert Thesen und fünfhundert eigene Ansichten herausforderte, die verhindert wurde, weil man einige dieser Thesen für nicht ganz frei von Ketzerei hielt. Ungeachtet dessen hatte er sie muthig vertheidigen wollen und zeigte beim Studium der Philosophie die ganze kühne Hartnäckigkeit, die ihm in Regierungsangelegenheiten fehlte. Darum hatte er auch vielleicht auf die Rolle verzichtet, welche ihm im Staate zukam und war so dem Zorne des verrätherischen Galeotto entgangen, der nun seine Wuth an dem andern Bruder Antonio ausliess, dem Vater der Violante, welche Giberto da Correggio heirathete.

Medaille des Giovanni Pico della Mirandola.

Ein origineller, fast phantastischer Zug scheint allen Mitgliedern dieses Hauses eigen, aber Alle sind für die Wissenschaft und Kunst erzogen. Lucrezia Pico, die Gattin des Grafen Claudio Rangoni von Modena (der selber ein Beschützer der Gelehrten war und von Bernardo Tasso, Bandello und Aretino gerühmt wird) schwärmte für die Kanzelredner und war von der Laune beherrscht, die *retta perfezione* (rechte Vollkommenheit) zu begründen, in Nachahmung der Gräfin von Guastalla. Von ihr ist ausserdem ein bemerkenswerther Brief erhalten, der von der Vertheidigung ihres Geschlechtes handelt und dessen wegen sie als würdige Vorläuferin aller Vertreterinnen der Frauenrechte angesehen werden kann.

Eine gründliche Bildung hatte auch Gian Francesco genossen, der, nachdem er Julius II., dem Belagerer und Eroberer Mirandolas, den Treueschwur geleistet hatte, die Regierung dieses Ortes übernehmen konnte. Er war gut, rechtschaffen und fromm, schrieb lateinische Werke über die verschiedenartigsten Materien, bekämpfte häufig die Ansichten des Aristoteles, vertheidigte Savonarolas Andenken gegen die Excom-

munication und machte, wie sein grosser Oheim, die Hexen und die Fabeln des Aberglaubens zur Zielscheibe seines Spottes. Die Freundlichkeit seines Herzens stand im Einklange mit der Hoheit seines Geistes; aber trotz alledem konnte er nicht der Grausamkeit eines seiner Neffen entgehen, der ihn am Fusse eines Kruzifixes ermordete. Er hinterliess einen Sohn, Gian Tommaso, der sich seinerseits im Unglücke durch das Studium der schönen Wissenschaften tröstete. An seinem Hofe lebte längere Zeit Lilio Gregorio Giraldi.

Nicht geringerer Glanz verherrlichte die Stadt Carpi, nahe bei Mirandola und ganz dicht bei Correggio; diesen Glanz verdankte sie der Familie der Pio, welche von 1319 an dort herrschten, sie mit Kirchen und Palästen schmückten und mit einer Mauer umgaben. In den Jugendjahren unseres Correggio war die Pracht ihres Hofes auf den Höhepunkt gestiegen durch Alberto Pio, dessen Mutter eine Schwester des berühmten Giovanni Pico war, von dem schon die Rede gewesen ist.[1] Schon als Kind verwaist, suchte sein Vetter Marco, welcher für ihn regierte, ihn mehr und mehr von den Staatsgeschäften fern zu halten, um sich selbst die Herrschaft zu sichern. Seine ganze Sorgfalt war auf die wissenschaftliche, philosophische und künstlerische Ausbildung des Knaben gerichtet. Zu seinem Lehrer wählte er unter anderen sogar den alten Aldus Manutus.

Die angeborene Thatkraft Albertos brach sich aber durch die humanistischen Studien Bahn. Bald wurde er, schon berühmt wegen seiner Begabung, von den Grossen aufgesucht und mit wichtigen politischen Aufgaben betraut und so Marcos Absichten vereitelt. Sicher ist ihm seine politische Thätigkeit die Quelle ebenso grosser Schmerzen gewesen, als ihm die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft Befriedigung gewährte. Seine Erlebnisse als Staatsmann können für unsere Zwecke nicht von Interesse sein, wir hatten hier nur zu zeigen, wie hoch der Stand der Bildung in der Emilia zur Zeit Correggios war. Wir wollen deshalb nicht betrachten, was er that, um Ludwig XII. mit Kaiser Maximilian zu versöhnen, sondern nur hervorheben, wie sehr er auf das Wohl seiner Stadt bedacht war.

---

[1] H. Semper, J. O. Schulze und W. Barth. *Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance.* (Dresden, 1882.)

Er errichtete dort hervorragende Gebäude, unter anderen die Kirche S. Nicolò, welche nach der Zeichnung Baldassare Peruzzis von Siena erbaut wurde, der auch den Plan für die damals begonnene Kathedrale lieferte. Im Jahre 1504 schmückte er seinen riesigen Palast mit einem prächtigen, reich mit Skulpturen verzierten Hofe. Zwei Jahre später liess er in Carpi durch den berühmten Drucker Benedetto Dolcibelli die Kunst des Buchdruckes einführen, nachdem er vorher Aldus Manutius angefeuert hatte, seine Absicht, durch neue Ausgaben der Klassiker einen Mittelpunkt für das litterarische Leben zu schaffen, auszuführen. Mit S. Nicolò verband er eine Bibliothek und begründete eine andere für

Schloss der Pio in Carpi.

sich selbst, die zum grossen Theile aus der von ihm angekauften Bibliothek des Giorgio Valla bestand. Im Jahre 1509 erhielt er vom Kaiser Maximilian das Privilegium, Münzen aus Kupfer, Silber und Gold zu schlagen. Er baute die Kirche S. Maria della Rosa aus, erneuerte die Mauern von Carpi und versah sie mit Bastionen. Wie man sich denken kann, umgab er sich mit Künstlern und Gelehrten, oder unterstützte sie; unter den Letzteren Sigismondo Santi, Barigazzi, Carlini, Francesco Coccapani und jenen Trifone Bisanti, der von Ariost so hoch geschätzt wurde.

Wenn Marco Pio der Erziehung Albertos so viel Sorgfalt widmete, nur um ihn möglichst von den Staatsgeschäften entfernt zu halten,

so vernachlässigte er doch auch keineswegs diejenige seiner eigenen Kinder und besonders nicht die der Emilia, welche später in Urbino die Gattin Antonios da Montefeltro wurde und so gebildet und vornehm erschien, dass sie mit hoher Bewunderung von Bernardo Castiglione in seinem *Cortigiano* genannt wird. Auch der tapfere, unglückliche Gian Marsiglio Pio fand Trost in den schönen Wissenschaften und erzählte in poetischer Form seine eigenen bitteren Erfahrungen.

Nahe bei Carpi und daher auch bei Correggio, dem wir eine besondere Betrachtung widmen werden, erheben sich zwei andere kleine Städte, welche auch ihren Theil an dem Ruhme der geistigen Bewegung jener Zeit beanspruchen können: Guastalla und Novellara.

In Novellara finden wir den guten, weisen und frommen Francesco Gonzaga, den S. Bernardino da Siena besuchte und der für viele Verbesserungen und neue Bauten Sorge trug, auch duldsam genug war, den Juden in seinem Staate Aufnahme zu gewähren. Sein Leben wurde ihm durch seine Gattin Costanza Strozzi erheitert, die Nichte eines berühmten Dichters und durch seine Tochter Camilla, eine schöne, geistvolle Erscheinung und gute Verskünstlerin, die geliebt und besungen von Molza und Casio, bald dem Grafen Alessandro da Porto als Gattin nach Vicenza folgte.

In Guastalla herrschten indessen die Torelli. Achille zeichnete sich nicht gerade durch Herzensgüte aus. Nicht einmal seine überaus sanfte Gemahlin Veronica Pallavicino vermochte seinen heftigen, bösartigen, lasterhaften Charakter zu mildern. Jedoch auch er wollte nicht hinter den Herren der Nachbarschaft zurückstehen und wetteiferte mit ihnen durch die Erbauung eines grossartigen Palastes, den später die Gonzaga vollendeten. Eine seltsame Frauengestalt ist seine Tochter Ludovica, ein eigenthümliches Gemisch von Tugenden und Lastern! Reich, unternehmungslustig, freigiebig, zügellos, bizarr, *gagliardissimo cervello,* ein echter Starrkopf und von stolzer Schönheit erweckt sie unauslöschlichen Hass oder unwiderstehliche Liebe. Unterstützt von den Guastallesen, besiegt sie die tausend Anschläge, durch die man ihr die Herrschaft zu entreissen sucht, um sie schliesslich an Ferrante, als den Meistbietenden, abzutreten.[1]

---

[1] G. B. Benamati. *Istoria della città di Guastalla.* (Roma 1674.)

Die Uebelwollenden meinten, dass in ihr das Gute ebenso zu fürchten sei, wie das Schlechte. Ludovico Castelvetro erzählt, sie habe die platonische Philosophie in phantastischer Weise dahin ausgelegt, dass zwischen Männern und Frauen, die sie zusammen führte, keine erotischen Unschicklichkeiten zu befürchten wären. Vielleicht übertreibt Castelvetro. Sicher ist andererseits, dass sie sich, während sie sich

Schloss der Gonzaga in Novellara.

für die *retta perfezione* interessirte, ihr Zimmer mit geradezu unanständigen Bildern ausschmücken liess, dass sie an wenig keuscher Lektüre Gefallen fand und eine Leidenschaft für die Jagd, den Tanz und jede Art von Weltlichkeit zeigte.

Später, wie das leicht bei Frauen geschieht, die in ihrer Jugend zu wild gelebt haben, wendet sie plötzlich ihre ganze energische Thatkraft den religiösen Uebungen zu. Sie verbrennt die Bücher, die Romane, Novellen und Gedichte enthalten, zerstört die obscönen

Gemälde, hält sich von Tanz und Spiel fern, verzichtet mit einem Worte auf Alles, was sonst ihr Entzücken war, um sich den allerstrengsten Bussübungen hinzugeben. Sie lässt sich sogar die Haare in Form eines Kreuzes scheeren und hüllt sich in ein neues und seltsames Gewand, das Spott und Gelächter erregt. Aber der Geist der Renaissance ist auch in ihr lebendig. Sie erbaut in Mailand die schöne Kirche S. Paolo, verschwendet Schätze für Werke der Kunst und der Barmherzigkeit und gründet ein Institut für verarmte Töchter vornehmer Familien.

Dem Laufe des Enza folgend, trifft man im alten Schlosse von Montechiarugolo noch andere Torelli an, dorther stammte Barbara, eine Blüthe der Schönheit und Bildung, dorthin kam ungefähr um 1500 die „in der heiligen Höhle erzogene Damigella Trivulzio".[1]

Wie Ariosto die Gattin des Francesco Torelli als in den heiligen Hainen der Musen erzogen feiert, so preisen Jacopo Caviceo sie als tüchtig in den griechischen und lateinischen Wissenschaften und Nicola Pacediano als ausgezeichnet im Gesange. Dennoch war ihr Interesse nicht so ausschliesslich durch die humanistischen Studien in Anspruch genommen, dass sie nicht in Abwesenheit ihres Gatten die Leitung der Angelegenheiten der Grafschaft und der Familie in die Hand genommen hätte.[2]

An den Ufern der Arda, im Thale von Piacenza, wo man nur ärmliche Hütten erblickte, die unter dem Namen Cortemaggiore zusammengefasst wurden, liess sich im Jahre 1479 Gian Lodovico Pallavicino mit einigen Familien aus Busseto nieder. Er legte die Fundamente des Schlosses und liess den Ort entstehen, in welchem sich die prachtvollen Kirchen der Annunziata und S. Maria della Natività delle Grazie erhoben. Sein Sohn Orlando, der Bucklige genannt, „hochberühmt durch seine wissenschaftlichen Kenntnisse und seinen gottgefälligen Lebenswandel", folgte den väterlichen Traditionen, erweiterte und schmückte die Stadt durch Gebäude mit Säulengängen und Plätze, er vollendete die Kirchen, welche sein frommer Vater begonnen hatte, gründete die Stiftung der Misericordia, setzte in der Annunziatakirche

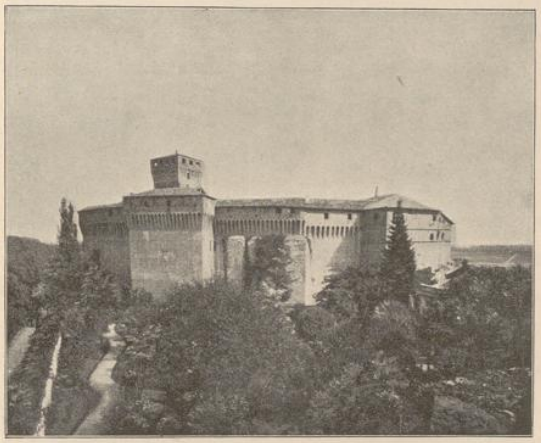
---

[1] *Orlando furioso.* XLVI, 4.

[2] Amadio Ronchini, *Damigella Trivulzio-Torelli* (*Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di storia Patria dell' Emilia.* Nuova serie. Vol. VII. part. II. pag. 229. — Modena, 1882).

die Minoriten-Ordensbrüder ein, schenkte ihnen eine Bibliothek und baute ihrer Kirche eine Kapelle an, welche später von Pordenone ausgeschmückt wurde, und berief im Jahre 1509 Benedetto Dolcibelli aus Carpi, damit er dort Bücher drucke.[1]

Dies waren, um von hundert Anderen zu schweigen, einige Persönlichkeiten, welche kurz vor Correggio und während seines ganzen Lebens in der Emilia lebten und blühten. Nur zu sehr wird man, wenn man heute durch diese kleinen Städte streift, von tiefer Melancholie ergriffen, so still und verlassen sind die Strassen, so vollständig ist jede Erinnerung an den ehemaligen Ruhm, jede Spur von Glanz verschwunden. Traurig



Montechiarugolo, Schloss der Torelli.

sucht man die Vergangenheit wieder zurückzurufen und schweift mit den Gedanken in die Tage zurück, in denen so viele vornehme Herren, Dichter und Künstler hier für die Förderung der Bildung wirkten, die gebildetsten Persönlichkeiten zusammenströmten, um zu bewundern und sich bewundern zu lassen, ideale Versammlungen, wie in Dantes *Vorhölle* oder in Raffaels *Schule von Athen*.

Welch ein Frühling des geistigen Lebens! Während in der Stadt der Bentivoglio Francia und die Schaar seiner Schüler liebreizende Madonnenbilder schufen, fanden sich auf der Universität Erasmus

[1] Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori parmigiani.* Tom. III (Parma, 1791) pag. 72.

von Rotterdam, gewaltig durch seinen scharfsinnigen Geist und Nicolò Copernico, der mit Novara neue astronomische Gesetze erwog, zusammen. Bald darauf begann Pomponaccio dort die experimentale Forschungsmethode zu lehren und damit „der naturwissenschaftlichen Forschung einen gewaltigen Anstoss zu geben". In Ferrara indessen folgte Lodovico Ariosto mit seiner ungezügelten, glühenden Phantasie

Grabmal der Pallavicini in Cortemaggiore.

den gewaltigen Kämpfen Rinaldos und Ruggeros, den schrecklichen Wahnsinnsausbrüchen Orlandos und versammelt in seinem wunderbaren Gedichte wieder jene Gestalten, die Boiardo ins Leben gerufen hatte. Antonio Tebaldeo unterrichtete die klugen Töchter des Hauses Este in den Wissenschaften, vor Allen Isabella, die den Hof von Mantua mit ihrem vielseitigen Geist und ihrer bezaubernden Anmut

schmücken sollte, wo in schöner Folge die Werke Mantegnas, Lorenzo Costas und Giulio Romanos entstanden, und wo Bernardo Tasso die Anregung zu seinen Poesien empfing und Baldassare Castiglione das Urbild der vollkommenen Dame fand.

Grossartig war dies Erwachen von Gedanken und Vorstellungen, eine lange Reihe von Errungenschaften in Kunst und Wissenschaft, eine stolze und schöne Entwickelung von positiven Wahrheiten und poetischen Gestaltungen, die kraftvoll in der Phantasie lebten, eine bis dahin ungekannte Galanterie des Wesens, ein eifriges Streben der Personen, schön gekleidet zu erscheinen, zierlich und von klassischer Haltung bei den Spielen, Turnieren und Kämpfen. Und diesen verfeinerten Sinn für Eleganz zu befriedigen, waren Hunderte von Künstlern bemüht. An jedem Orte befanden sich Architekten, Maler, Bildhauer, Medailleure, Goldschmiede, Keramiker, Seiden- und Tapetenwirker, Waffenschmiede, Musiker, Gelehrte, Taschenspieler und Possenreisser.

Die Leidenschaft für die Kunst war so gross und so übermächtig, dass sie sich selbst bei den ernstesten Momenten des Lebens geltend machte. Fieravante arbeitete in Bologna am Palaste der Anziani, während die Belagerer mit ihren Bombarden grosse Steine auf den Platz schleuderten, und war weniger besorgt um seiner selbst willen als um das Gebäude, das er zu verschönern bemüht war.[1]

Pier Maria Rossi hatte in dem grausamen Kriege, welchen die ihm weit überlegenen Sforza gegen ihn unternommen hatten, nach und nach alle seine Schlösser und Besitzthümer verloren. Alt und kraftlos sinkt er ohnmächtig und krank in S. Secondo nieder. Trotz seiner Schwäche bittet er darum, in einer Sänfte nach dem dreissig Kilometer weit entfernten Schlosse von Torchiara gebracht zu werden, das er nach seinen Plänen hatte errichten lassen. Dort wollte er in der *Camera d'oro* ruhen, wo er einst zärtlich mit Bianca Pellegrini gelebt hatte, wo die Wände und

Pier Maria Rossi. Medaille.

[1] *Archivio storico dell' Arte*, Vol. IV, (Roma, 1891), p. 104—105.

Wölbungen mit ihrem Bilde geschmückt waren. Umgeben von den Bildern der Liebe und der Kunst schloss er dort für immer seine Augen.[1] —

Verflucht und verachtet von seinen Bürgern und von Julius II., dem Papste, der mehr auf die Macht des Schwertes als auf die Wirkung der Exkommunikation vertraute, mit dem Tode bedroht flieht Bentivoglio mit Frau und Kindern aus Bologna. Seine Gattin taucht wieder in Busseto, in der Nähe von Parma auf, aber die Andern zerstreuen sich nach verschiedenen Richtungen hin.

Muthig ertrugen die beiden unglücklichen Gatten jeden Schmerz, den Zusammenbruch ihrer Macht und die Auflösung ihres Hauses. Aber es war ihnen noch ein ganz anderer Kummer vorbehalten!

Voll wilder Freude, dass die Stunde der Rache geschlagen hatte, fordert Ercole Marescotti, in der einen Hand das Schwert und in der andern ein Reisigbündel, das Volk auf, den Palast der Bentivoglio zu zerstören. „Dass der Geier nicht wiederkehre, ruft er aus, muss man ihm sein Nest zerstören.“ Die raubgierige Menge folgt ihm und setzt das Zerstörungswerk einen ganzen Monat lang fort, bis Alles in einen rauchenden Trümmerhaufen verwandelt ist. Als der alte siebzigjährige Giovanni diese Kunde erhielt, liess er sein bis dahin so stolz erhobenes Haupt sinken. Thränen erfüllten seine Augen. Alles war für ihn zu Ende, denn die Feinde hatten ihm nun auch die Träume seiner Kunst entrissen und nichts mehr übrig gelassen, was hätte Zeugniss ablegen können vom Glanze seines Hauses. Er schrieb seiner Frau einen Brief, in dem er sie für seinen Sturz verantwortlich machte, und der sie so tief erschütterte, dass sie eines plötzlichen Todes starb, wenn sie nicht, wie Andere behaupten, sich selber erwürgt hat.[2] —

Parmigianino, ein zweiter Archimedes, arbeitet in Rom in seiner Werkstatt ruhig fort, während draussen die Plünderung wüthet. Die

---

[1] A. Pezzana, *Storia di Parma.* Tom. IV, (Parma, 1852) pag. 291. — Pag. 300: „Der Fortsetzer der Chronik des Giovanni del Giudice erzählt, dass die Leiche Pier Marias einbalsamirt und in der *Camera d'oro* des Schlosses von Torchiara beigesetzt wurde, und dass sie dort in sitzender Stellung auf einem Lehnstuhle, in Goldbrokat gekleidet, lange Zeit geblieben sei.“

[2] Giovanni Gozzadini, A. a. O. und: *Di alcuni avvenimenti in Bologna e nel l'Emilia dal 1506 al 1511.* Part. I (Bologna, 1886).

Lanzknechte dringen in sein Haus und sehen staunend, wie er lächelnde Kinder malt.[1]

Auch in den Stunden heissester Liebe, seligster Weltvergessenheit, erwachte wie von selber mit den zärtlichsten Gefühlen die Liebe zur Kunst. Federico Catanei erzählt, dass Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, als er in Mantua *zum ersten Male* mit Eleonora Gonzaga zusammentraf, mit der er schon durch Abgesandte das Ehebündniss geschlossen hatte, ihr Haupt mit dem Arm umfing und sie vor dem ganzen Hofe küsste, sie dann aber zu einem Sitze geleitete und sich mit ihr von Gemälden unterhielt![2]

Aber diese Flammen des Geistes, die an so vielen Orten leuchteten, aus so vielen Herzen emporschlugen, konnten nicht mehr lange ihre Kraft bewahren; noch nicht war die Mitte des XVI. Jahrhunderts erreicht und schon sind sie hier ganz erloschen, dort beginnen sie zu flackern und matter zu werden. So sieht man auf den Hügeln, welche sich an der Via Emilia erheben, an den Abenden der Feste mancher Heiligen tausend Feuer schimmern, beim Klange von tausend fröhlichen Stimmen. Anfangs lodern sie in grosser Menge hell empor, dann werden sie spärlicher und schwächer, schliesslich ist nur noch ein matter Schein sichtbar und dann erlischt und erstirbt Alles in Nacht und Schweigen.

---

[1] Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti* a cura di Gaetano Milanesi. Tom V, (Firenze, 1880) pag. 225.

[2] A Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino:* Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga. (Torino, 1893) pag. 187.

Adonis. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

II.

CORREGGIOS GEBURT.

Putten. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

DIE HERREN VON CORREGGIO. — DIE FAMILIE ALLEGRI UND IHRE ÖKONOMISCHEN VERHÄLTNISSE.

Antonio Allegri, Correggio genannt, war würdig im Herzen dieser Gegend und zur schönsten Stunde der Renaissance geboren zu werden. Um ihn als Künstler und Mensch, um sein geistiges Wesen verstehen zu können, muss man sich die Umgebung, die *historische Atmosphäre* vergegenwärtigen, in der er geboren wurde, aufwuchs und thätig war.

Es ist ein Irrthum, wenn er von einigen als ein einsames Wunder in der Kunst, als ein melancholischer Menschenfeind dargestellt wird. Zu dieser Annahme führte nicht allein die mangelhafte Kenntniss der Thatsachen, sondern noch mehr die alte biographische Methode,

welche die hervorragenden Persönlichkeiten isolirte, sie aus der Welt, in der sie gelebt hatten, heraushob und mitunter, im Gegensatze zu den antiken Schriftstellern, die den Göttern menschliche Schwächen beilegten, ihre Helden als bevorzugte Wesen darstellte, denen die Gewohnheiten der übrigen Sterblichen fremd wären. Ihre Biographen, Dichter und Romanschreiber haben schliesslich nichts anderes gethan, als die Bildhauer, welche sie in Marmor verewigen sollten. Sie haben sie auf Postamente gestellt, gleichsam als ob sie in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort allein gelebt hätten, und nur durch die harte Nothwendigkeit der Erzählung gezwungen, haben sie auch die Personen

Ansicht von Correggio.

erwähnt, welche sich um ihre Helden bewegten und mit ihnen, wenn auch nicht die Höhe des Geistes, so doch die Gewohnheiten und die Gefühle gemeinsam hatten.

Höchstens hat man liebenswürdiger Weise eine Ausnahme gemacht bei Frauen, welche von grossen Männern geliebt worden sind; aber auch nicht einmal diese hat man als gewöhnliche Sterbliche darstellen wollen. So ist es gekommen, dass einige freche Weiber oder arme, bescheiden lebende Frauen, die vielleicht von ihrer grossen Mission als begeisternde Musen keine Ahnung hatten, in Idealgestalten verwandelt wurden, in symbolische Typen der Tugend und des Geistes, die beinahe alle einer Beatrice oder Laura nachgebildet sind.

Und doch, wenn die grossen Künstler der Renaissance noch einmal ihre Stimme könnten ertönen lassen, wer weiss, von wie viel Aerger und Verdruss sie berichten würden, den ihnen ihre Damen bereiteten, oder wie viele romantische Lügen ihrer Biographen sie widerlegen könnten! Gewiss, während Raffael erklären würde, dass seine Liebe zur Fornarina ein sentimentales Märchen sei, würde Andrea del Sarto seufzend gestehen, dass seine Frau, die schöne Lucrezia del Fede eine ganz schlechte Person war!

Mehr als irgend ein anderer italienischer Künstler ist Correggio aus seiner Umgebung herausgerissen worden. Er wird sogar als ein Genie dargestellt, das sich ganz selbständig entwickelte, ohne Hilfe von Lehrern, ohne Ermunterung von Freunden, ohne Unterstützung von Mäcenen, einsam wie Adam war, ehe er die fand, durch die er das Paradies verlor, oder wie Saladin in Dantes Vorhölle.

Ja man hat sogar geschrieben: „dass Correggio von ganz armen Landleuten in einer einsamen und entlegenen Gegend der Lombardei geboren sei und ohne Lehrer sich ausgebildet habe.“ Auch eine liebenswürdige Dame hat neuerdings in einem dicken Buche über Correggio, dem sogar die Ehre von Uebersetzungen zu Theil geworden ist, wiederholt, „dass er das Licht erblickte fern von der glänzenden, vielgestaltigen Welt, in einem abgelegenen Marktflecken der Emilia.“[1]

In Wirklichkeit ist aber die Stadt Correggio zur Zeit des Antonio Allegri nicht so bescheiden und ärmlich gewesen; das geht aus den Darstellungen Tiraboschis,[2] Pungileonis[3] und anderer Biographen bis zu Meyer,[4] der das werthvollste Werk über Correggio geschrieben hat, hervor. Aber doch haben diese Schriftsteller die Fülle von Nachrichten, welche ihnen zu Gebote stand, nicht zu verwerthen gewusst oder sie nicht ausnutzen wollen, um uns ein richtiges Bild von der Bedeutung des Hofes von Correggio und der geistigen Regsamkeit des Landes zu

---

[1] Margherita Albana Mignaty, *La vita e le opere del Correggio.* Parigi, 1881, e Firenze, 1888. Cap. XI.

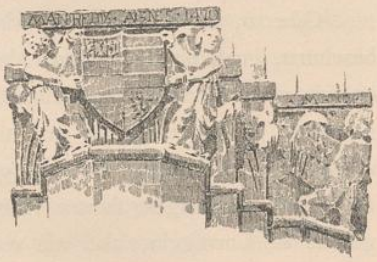
[2] Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca Modenese.* Modena, 1786. Cenni biografici sul Correggio, Tom. VI, p. 234—302.

[3] Luigi Pungileoni, *Memorie di Antonio Allegri, detto il Correggio.* (Parma, 1817—1821.)

[4] Julius Meyer, *Correggio.* (Leipzig 1871.)

geben, die mächtig genug war, die Entwickelung eines Genies fördern und begünstigen zu können.

Ein Geschlecht wie das der Correggianer, das sich ungefähr seit dem Jahre 1000 in jener Stadt niedergelassen und, nachdem es dort seine Herrschaft befestigt und sie auf die Umgegend ausgedehnt hatte, es mit seiner politischen Klugheit und kriegerischen Energie soweit gebracht hatte, eine Zeitlang über Parma und Guastalla zu herrschen, konnte in der Periode grösster geistiger Kraftentfaltung entschieden nicht ein niedriges, elendes Leben geführt haben, im Vergleich mit den anderen Familien, welche an den italienischen Höfen und besonders an den allernächstliegenden blühten. Wir finden in der That, dass während seine Frauen zu Gattinnen gewählt wurden von den Skaligern, den Pico, den Carrara und Boiardo, die Männer ihrerseits mit den Visconti, den Gonzaga, Este, Rangoni, Pico und vielen anderen nicht minder berühmten Familien sich verschwägern konnten.



Säulenkapitäl in S. Francesco in Correggio mit dem Wappen der Herren von Correggio.

Im Laufe zweier Jahrhunderte hatte sich die Macht der Correggianer nicht ohne Energie und Tapferkeit entfaltet, aber ihre wahre Thatkraft sollten sie erst geltend machen und eine geschichtliche Bedeutung gewinnen mit dem Beginne des XIV. Jahrhunderts, als Giberto zum Herrn von Parma ausgerufen wurde. Lange konnte er sich allerdings in diesem neuen Staate nicht halten, weil dies stürmische und gewaltthätige Jahrhundert keine dauernden und festen Herrschaften duldete. Es ist indessen ein sicherer Beweis seiner Tapferkeit, dass er, von den Guelfen verjagt, wieder zurückkehrte und seinen Staat im heftigen Kampfe gegen die Rossi und Sanvitale zeitweise zu behaupten wusste.

In einem dieser Kriege um die Wiederherstellung seiner Herrschaft gewann er im Jahre 1341 jene Schlacht, die von Petrarca in einem Gesange gefeiert wird. Er hatte den Dichter schon in Avignon kennen gelernt und bedachte ihn später mit einem Archidiakonat, wofür jener ihm seinen Dank durch die Widmung der Abhandlung *De remediis*

utriusque fortunae abstattete. Allerdings war es nichts weniger als eine schöne That, dass er später Parma an die Visconti verkaufte; doch war ein solcher Handel mit Städten und Menschen in jener Zeit zu häufig, als dass man ihm vom heutigen Standpunkte aus einen besondern Vorwurf daraus machen dürfte. Zwei Jahrhunderte später sollte aus Correggio Einer nach Parma kommen, der mit dem Glanze seiner Kunst für die alten Kränkungen reichliche Entschädigung zu bieten wusste!

Am Ende des XV. Jahrhunderts war das Geschlecht der Correggianer stark durch die eigene Tapferkeit und durch den Schutz, der ihnen von grösseren Fürsten und Herrschern gewährt wurde.

Borso, der verschiedenen Herren als Kriegs- und Rathsmann diente, wird bei Argenta verwundet, als er für die Este mit den Venezianern kämpft; er geht als Gesandter Ludwigs des Mohren zu König Matthias von Ungarn und hält sich im Jahre 1484 dort als Rathgeber auf.

Giberto, Borsos Bruder, wird seinerseits von den Venezianern beschützt, in deren Bund gegen den Papst und den König von Neapel er mit dem Herzog von Mailand, mit Ferrara und Florenz eintritt. Er muss in Folge dessen im Jahre 1478 bei Gelegenheit der Verschwörung der Pazzi in Toscana gegen Sixtus IV. kämpfen.

Diese beiden berühmten Krieger, Giberto und Borso, herrschten gerade in Correggio, als, wie man annimmt, 1494 Antonio Allegri dort geboren wurde. Eine genaue Nachricht über dieses Datum liegt nicht vor; aber mittelbar kann man verschiedenen Dokumenten entnehmen, dass es wahrscheinlich das richtige ist. Fast alle Biographen, von Ratti an, haben sich, ohne den geringsten Zweifel zu hegen, auf die unter dem äusseren Portikus des Klosters von S. Francesco in Correggio eingemauerte Inschrift verlassen. Sie sagt klar, dass unser Maler 1534, im Alter von *vierzig Jahren* gestorben sei; wir wissen jedoch, dass diese Inschrift erst 1647 auf Kosten eines Doktors der Rechte, Girolamo Conti, der in Rom lebte, angebracht worden ist.[1]

Man muss annehmen, dass er als genaue Angabe wiedergiebt, was Vasari allerdings in einer weniger bestimmten Form mittheilt,

---

[1] C. G. Ratti, *Notizie storiche intorno la vita e le opere di Antonio Allegri.* (Firenze 1781). — Tiraboschi, 300. — Pungileoni, II, 254.

nämlich, dass Correggio im Alter von „ungefähr vierzig Jahren gestorben sei.“ Da man auch aus Urkunden mit ziemlicher Sicherheit schliessen kann, dass Correggio wirklich 1494 geboren sei, so darf man wohl voraussetzen, dass Vasari dieses Jahr nicht ohne Grund angiebt, sondern auf das Zeugniss von Personen hin, die den Maler in Parma gekannt hatten, oder auch als eine Thatsache, die Vielen bekannt war. Man wird doch auch wohl zugeben müssen, dass der Mangel einer urkundlichen Beglaubigung noch kein genügender Grund ist, sein Zeugniss für werthlos zu erklären. Auch Girolamo Gualdo sagt in einer Beschreibung des *Giardino di Chà Gualdo,* dass Allegri im Alter von vierzig Jahren gestorben sei,[1] aber auch er schöpft offenbar aus Vasari.

Die indirekten Beweise für die Richtigkeit des, so zu sagen, traditionellen Datums finden sich aber in zwei Dokumenten, einem vom 30. August 1514, und einem zweiten vom 1. Februar 1519.[2] In letzterem wird Correggio *„egregio et discreto juvene“* (ausgezeichneter und bescheidener junger Mann) genannt, ein Titel, den man damals allgemein für einen Mann brauchte, der das fünf und zwanzigste Jahr noch nicht überschritten hatte. Doch würde das ein etwas schwacher Beweis sein ohne die Beihülfe der anderen Notiz. In dem Kontracte, in dem Correggio das Gemälde mit dem heiligen Franciscus, das sich jetzt in Dresden befindet, in Auftrag gegeben wird, übernimmt der junge Maler die Arbeit *„cum consensu eius patris praesentis.“*[3] Er war also damals noch minderjährig.

Indessen könnte man aus diesen beiden Dokumenten auch darauf schliessen, dass Correggio erst nach dem Jahre 1494 geboren sei. Aber wir werden sehen, dass die Betrachtung seiner Thätigkeit selber nicht gestattet, das Jahr seiner Geburt noch später anzusetzen; es ist schon bewunderungswürdig genug, dass er, kaum zwanzigjährig, jenes Bild, von dem die Rede sein wird, malen konnte.

Andererseits findet man ihn am 14. Juli 1517 bei der Verlesung des Testamentes der Giovanna da Montecorvino anwesend, einem

---

[1] Bernardo Morsolin, *Il Museo Gualdo in Vicenza. — Descrizione fatta da* Girolamo Gualdo nel 1650. (*Nuovo Archivio Veneto.* Tom. VIII, Part. I. — Venezia 1894.)

[2] Pungileoni, II, 127.

[3] A. a. O. II, 67.

gerichtlichen Akte, der seiner Natur nach Personen *minorennen Alters*[1] als Zeugen nicht zulassen kann.

Wir brauchen also andere Dokumente späteren Datums, aus denen hervorgeht, dass der Vater sich nicht mehr beim Abschluss der Kontrakte betheiligte, gar nicht mehr anzuführen. Ganz ohne Bedeutung ist ferner die Nachricht, dass er am 12. Januar 1511 ein Kind aus dem Hause Vigarini, mit Namen Antonio, aus der Taufe hob, da bekannt ist, dass man schon vom Alter von zehn Jahren an Pathe stehen kann.

Ohne Zweifel führt vielerlei zu der Annahme, dass unser Maler im Jahre 1494 geboren wurde; wenn das wirklich der Fall war, dann entschädigt sein Erscheinen für die schweren Verluste, welche die Emilia in jenem Jahre durch den Tod des Boiardo, des Giovanni Pico della Mirandola und des Marco Pio erlitten hatte.

Auch über den Ort seiner Geburt ist gestritten worden, da Padre Resta behauptete, er sei nicht weit von Correggio, im Schlosse S. Martino geboren, wo sein Vater einige Morgen Land besass. Diese Nachricht entbehrt aber jeder Begründung und steht mit allen Dokumenten im Widerspruche, in denen er beständig *de Corrigio* genannt wird und mit dem Zunamen selbst, der gerade nach dem Namen seiner Heimath ihm beigelegt worden ist. Einige glauben daher, dass Padre Resta ihn mit einem Antonio da Correggio verwechselt habe, der, sehr viel später, Pfarrer in S. Martino war.

Der Vater unseres Malers hiess Pellegrino und benannte seinen Sohn, der Sitte gemäss, wieder nach seinem eigenen Vater. Die Bedeutung des Zunamens *Doman,* welcher ihm, sogar in Dokumenten, gegeben wurde, kennen wir nicht,[2] aber ein Grundstück, welches ihm im Dorfe S. Martino gehörte, war *la Domana* genannt.[3] Einige denken, dass es *Domani* (morgen) bedeute und von einem Schalttage herrühre. Die Mutter war eine Bernardina Piazzoli, auch Aromani genannt, und brachte eine Mitgift von hundert correggianischen Lire in die Ehe. Brunorio, der uns diese Mittheilung macht, sagt nichts über

---

[1] Meyer, p. 110.

[2] Pungileoni, I, 5. II, 251. — V. Magnanini, *Condizioni economiche del Correggio* (Correggio 1886) pag. 95. *„Peregrino de Alegris alias dicto Doman."*

[3] A. a. O. p. 128.

den Zeitpunkt der Heirath.[1] Es würde sich verlohnen, das Jahr ihrer Hochzeit zu bestimmen, um dadurch vielleicht den Zeitpunkt der Geburt ihres einzigen Kindes feststellen zu können.

Die Tradition, dass die Familie Allegri aus dem Schlosse Campagnola herstamme, das Castellazzo genannt wurde, findet eine gewisse Begründung in geschichtlichen Nachrichten.[2] Doch ist an sich der Angabe, dass sich seit der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts Personen mit dem Namen Allegri dort finden, keine Bedeutung beizumessen, da auch an anderen Orten Familien mit dem gleichen Zunamen lebten. Jene Ueberlieferung wird indessen sehr wahrscheinlich, wenn wir lesen, dass, als 1371 das Castellazzo aus strategischen Gründen zerstört wurde, die Einwohner nach Correggio sich flüchteten.[3] Zwar schreiben einige Historiker diese Zerstörung dem Ambrogio Visconti, Hauptmann der Truppen des Bernabò zu, andere dem Guido Correggese, aber ihre vollkommene Uebereinstimmung in Bezug auf den Zeitpunkt und den Ort, nach welchem die Flüchtlinge übersiedelten, sowie die Thatsache, dass die unterdrückt gebliebene Gemeinde im nächsten Jahre mit Correggio vereinigt wurde und die andere Thatsache, dass sich nach jener Zeit keine Allegri mehr in Campagnola, wohl aber statt dessen in Correggio vorfinden, lässt jene Ueberlieferung als sehr gut beglaubigt erscheinen.

Wenn wir die Ansicht derjenigen, welche die Familie unseres Malers bis auf einen Allegro zurückführen wollen, der zur Zeit der Gräfin Matilde lebte, oder bis auf einen Pietro di Allegro von Reggio,[4] unbeachtet lassen und den Ursprung aus Campagnola als wahrscheinlich betrachten, dann stammt die älteste Nachricht, die wir über unsere Allegri besitzen, aus dem Jahre 1329. Zum Beweise, dass sie nicht

---

[1] Gherardo Brunorio, *Lettera sull' origine, stato e condizione del famosissimo pittore A. A. chiamato volgarmente il Correggio.* (Bologna 1716.) Wiederabgedruckt von Nicolò Tacoli unter dem Namen Carlo Talenti in den *Memorie storiche di Reggio di Lombardia.* Carpi 1769, Part. III. p. 495 u. ff.

[2] Sie wird zuerst als begründet angenommen von Brunorio, von Antonioli und von Ratti, dann von Tiraboschi, von Pungileoni u. a. zurückgewiesen.

[3] Fr. Sansovino, *dell' Origine e dei fatti delle famiglie illustri d'Italia* (Venezia, 1582), 274. — Magnanini, 92.

[4] Pungileoni, I, 4.

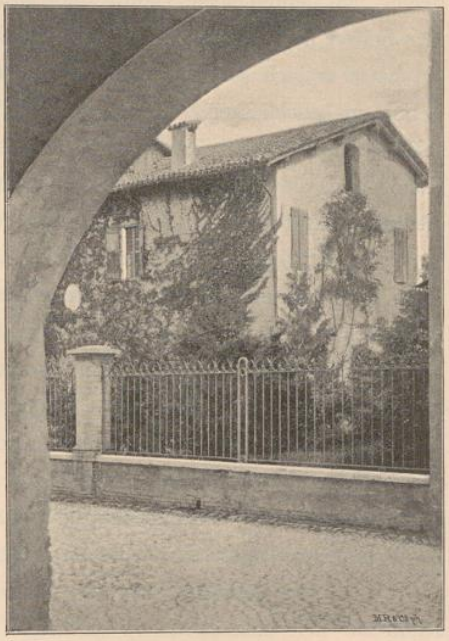
aus Castellazzo kamen, sondern immer in Correggio gewesen waren, versichert Pungileoni, ohne jedoch ein Dokument darüber vorzulegen, dass in jenem Jahre, wie Corradino Corradini registrirt, ein Allegro den Herren seinen Lehnseid leistete; andererseits giebt Brunorio nach einer gleichzeitigen Mittheilung an, dass der Name eines Allegro d'Antonio in einem jetzt verloren gegangenen Buche der Vasallen und Unterthanen der Herren von Correggio unter den Einwohnern von Campagnola vorkomme, welche, wie derselbe Notar registrirt, dem Giberto Treue schwören. Offenbar handelt es sich also um dieselbe Person. Die älteste Persönlichkeit, welche man mit Sicherheit dem Stammbaum der Allegri zu Grunde legen kann, ist deshalb ein Giacomo, der ungefähr um das Jahr 1440 lebte. Weitere Untersuchungen würden auf das Feld der Vermuthungen führen. Auch wollen wir uns wohl davor hüten, uns mit allen Verwandten unseres Malers zu beschäftigen, nur um das Vergnügen zu haben, ein trockenes Namensverzeichniss aufzustellen.[1] Diejenigen Personen, welche in direkter oder indirekter Beziehung zu ihm gestanden haben, werden im Laufe der Erzählung aus der Vergessenheit heraustreten. Nur ein bisher unbekanntes Dokument muss hier Mittheilung finden, da es uns von einem Zweige der Allegri, der auf Bologneser Territorium übergesiedelt ist, Kunde giebt und ihrer Genealogie nicht weniger als acht Namen hinzufügt. Cristoforo, der Sohn des erwähnten Giacomo und Bruder des Grossvaters unseres Malers nahm im Juni 1476 seinen Wohnsitz im Gebiete von Bologna mit seiner Gattin Orsolina und den Kindern Giberto, Francesco, Elisabetta, Antonio, Giovanni Maria, Clemente, Antonia und Pellegrina.[2]

---

[1] Der von MICHELE ANTONIOLI aufgestellte Stammbaum wird von MAGNANINI, p. 57 wiedergegeben.

[2] Archivio di Stato di Bologna — Sezione del Comune — Ufficio delle Bollette e delle Presentazioni dei forestieri — *Denunzie di forestieri domiciliati in Bologna* — Vol. dal 1475 al 1601, 14 Juni 1476: „*Eodem millesimo* (1476) *die quartadecima iunii. Christoforus quondam Jacobi de Alegris de Corigio forensis et laborator terrarum qui ut asseruit de novo venit ad civitatem Bononie, causa habitandi in comitatu aut guardia eiusdem et ibidem opera rusticalia exercendi cum infrascripta sua familia videlicet — Ursolina eius uxore — Giberto, Francischo, Elisabet, Anthonio, Johanne Maria, Clemente, Anthonia Pellegrina eius filiis — Comparuit coram me Enoch etc. Actum ut supra presentibus Jacobo quondam Thome de Monteclaro bonon. cive — qui dixit etc. et ser Francischo de Oleo notario testibus etc.*"

Das Haus, in dem Correggio geboren wurde, befand sich im Stadtviertel *Borgovecchio* und war, wie es scheint, auf dem Grund und Boden der *Pia Società dei Verberati di Santa Maria* erbaut, welche dafür einen kleinen Zins von sieben Soldi alter Münze erhob. Vielleicht war es eines jener Häuser, die am Ende des XIV. Jahrhunderts entstanden waren, um die geflüchteten Einwohner von Campagnola aufzunehmen, da der *Borgovecchio* eine gerade bei diesem Anlasse entstandene Erweiterung der Stadt ist. Mit Unrecht jedoch erblickte Brunorio hierin einen Beweis mehr für die Behauptung, dass die Allegri aus Campagnola stammten. Erst im Mai 1446 ging das Haus in den Besitz des Jacopo Allegri über, von dem es vier Jahre später ausgebessert und erweitert wurde.[1]



Das Haus der Allegri in Correggio.

Es blieb aber nichtsdestoweniger gleich ärmlich. Als im Jahre 1514 die Bevollmächtigten, welche das Bild des h. Franciscus bestellen sollten, sich in das Haus begaben, mussten sie den Kontract in seinem Schlafzimmer *ad terrenum* (zu ebener Erde) abschliessen. Man sieht daraus, dass Correggio in ein und demselben Raume arbeitete und schlief und noch dazu im Erdgeschosse, das in dieser Gegend sehr feucht und oft sehr ungesund ist.

Eine fernere Erweiterung geschah durch den Ankauf eines zweiten Häuschens, das eine gewisse Ippolita Scaltriti zum Preise von fünf und zwanzig Dukaten im April 1529 abtrat, als unserem Maler seine

[1] Pungileoni, II, 274 u. Magnanini, 24 u. 59.

Kunst schon einen ansehnlichen Verdienst abwarf, der ihm wohl erlaubt hätte, sich eine würdigere Wohnung einzurichten. Aber er, der sein väterliches Haus liebte und bescheiden war, dachte vielleicht gar nicht daran, die Wohnung zu wechseln. Hier hatten seine Grosseltern gelebt und lebten seine Eltern, hier war er auf die Welt gekommen, hier hatten ihn die ersten Anschauungen der Kunst entzückt und hierhin hatte er sich schliesslich in noch jungen Jahren begeben, um sein Leben zu beschliessen. Dieses von ihm so geliebte Haus hätte daher seinem Sohne theuer, ja heilig sein müssen! Aber für ihn hatte der Ruhm und die Grösse seines Vaters und der Gedanke, dass er in diesem Hause gelebt und Wunderwerke der Kunst geschaffen, dass er dort gestorben war, nicht so viel Werth, dass er sich bemüht hätte, wenigstens dies zu erhalten und nicht mit dem übrigen Besitze zu verschwenden. Im Dezember 1550 verkaufte er es an Gherardino Paris.[1] Die verschiedenen Stellen des Hauses, an denen in wechselnder Jahreszeit der Notar Alessandro Paris, Sohn des Gherardino, seine Schriftstücke aufsetzte, geben noch eine deutlichere Vorstellung von der grossen Beschränktheit der Räume. Im Winter arbeitete er in dem Schlafzimmer oder in dem *ab igne* oder in der Küche; in der guten Jahreszeit unter dem äusseren Portikus am Eingang des Hauses, auf dem Treppenabsatz oder auf einer oberen kleinen Gallerie, die schon zur Zeit unseres Malers existirte. 1572 erklärte Paris, er wollte dieses Haus dauernd dem Collegium der correggianischen Notare überlassen, unter der Bedingung, dass sie dort gewisse von ihm bestimmte Arbeiten ausführten.[2] Zwanzig Jahre später jedoch hatte er entweder seine Meinung geändert oder von den Notaren das Gewünschte nicht erlangt und verfügte, dass es in Ermangelung direkter Erben dem Hospitale von S. Maria zufallen sollte, von dem es 1625 an Ranuccio Sogari für hundertsiebzig Scudi verkauft wurde. In den ersten Jahren des XVIII. Jahrhunderts stürzte der vordere Theil ein, nicht ohne die angrenzenden kleinen Häuser schwer zu beschädigen. Die Geschichte des Hauses unseres Malers könnte damit als abgeschlossen betrachtet werden, aber um nicht wieder darauf zurückkommen zu müssen, fügen wir hinzu, dass der Grund und Boden, sowie der stehen gebliebene

[1] Tiraboschi, 240.

[2] Magnanini, 21.

Theil von Francesco Contarelli angekauft wurden und dass so, nachdem der vordere Theil des Grundstückes von Schutt und Trümmern befreit war, der kleine Platz der *Case bruciate*, später *Piazzale Allegri* genannt, gebildet wurde. Von den Contarelli ging der Platz an die Congregazione di Carità über und von dieser 1854 an eine Gesellschaft von Correggianer Herren, welche ihn ankauften, um ihn in würdigem Zustande zu erhalten und ihn sechzehn Jahre später zu diesem Zwecke dem Municipium schenkten.

Die Aermlichkeit dieses Häuschens schien seit dem XVI. Jahrhundert Manchen einen Beweis zu bilden gegen die, welche den Wohlstand und Reichthum Correggios rühmten und für die zu sprechen, welche aus der Aermlichkeit seiner Mittel eine wahre Legende geschaffen hatten. Wir werden Gelegenheit haben, auf diesen Gegenstand zurückzukommen, wenn wir vom Charakter unseres Künstlers sprechen werden. Indessen haben wir zu bemerken, dass man in dem bescheidenen Häuschen, als er geboren wurde, nicht Hunger litt. Die Familie Allegri war ebenso weit entfernt von Dürftigkeit wie von Reichthum. Die Kritik konnte jedoch leicht von einer Uebertreibung in die andere verfallen, und leicht erklärlicher Weise konnte wohl mancher, nachdem man so lange die Ansicht gehört und verbreitet hatte, dass sie im Hause Correggios beinahe Hungers gestorben wären, nun, beim Auftauchen von Dokumenten, die sie als Besitzer von Häusern und Grundstücken zeigten, jene ältere Anschauung für vollständig unbegründet erklären.

Gherardo Brunorio, welcher bis auf den Allegro zurückgreift, der in der Urkunde der Gräfin Matilde um 1109 erwähnt wird, geht so weit, zu behaupten, dass sie nicht nur reich, sondern auch vornehm waren; aber die Thatsache, dass eine Tochter des Correggio einen Brunorio geheirathet hatte, lässt die Absicht oder vielmehr die Eitelkeit des guten Gherardo erkennen, der sehr mit Unrecht vergass, dass die Familie höheres Ansehen gewinnen musste durch den Ruhm des Malers allein, als durch die Zurückführung ihres Namens bis in die Zeiten der Gräfin Matilde.

Jener Cristoforo Allegri, Bruder des Grossvaters unseres Correggio, der sich 1476 in der Umgegend von Bologna niedergelassen hatte, wird in der Urkunde als *lavoratore di terre* (Erdarbeiter) bezeichnet, beschäftigt mit *opere rusticali* (Ackerbau). Dies zeigt, dass die Allegri

ursprünglich Landleute waren und dass ihre Arbeitsamkeit ihnen die Möglichkeit verschaffte, bald einige Stücke Land zu erwerben und den eigenen Grund und Boden zu bewirthschaften. Dem Zweige der Familie, der nach Correggio ging und dort blieb, gelang es sogar, den alten Beruf als Landarbeiter mit einem weniger beschwerlichen zu vertauschen und ihre Verhältnisse zu verbessern.

Der Grossvater Correggios hatte in seinem Testamente von 1485 die Güter seines Vaters Jacopo vermehrt seiner Familie hinterlassen, deren bürgerliche Stellung durch ihn wesentlich gebessert worden war. Sein Sohn Lorenzo wurde Maler und fügte die Einkünfte aus seiner Kunst denen aus seinen Landgütern von Ponte Sanguineto hinzu.

Der Vater Correggios, Pellegrino, erscheint schliesslich in den Urkunden als ein Mann von nicht gewöhnlicher Thatkraft. Während er sein Geschäft von Viktualien und kleinen Manufakturwaaren besorgte, kaufte er Grundstücke an und sorgte für die geschäftlichen Interessen seines mit Arbeiten ganz anderer Art beschäftigten Sohnes!

Es wäre überflüssig, hier alle seine kleinen Ankäufe und Pachtverträge zu erwähnen, da schon verschiedene Schriftsteller sich eingehend mit diesen Dingen beschäftigt haben. Schliesslich bestanden die Besitzthümer des Pellegrino, vermehrt durch die Einnahmen seines Sohnes und durch die Mitgift der Gattin des Letzteren, Girolama Merlini, um das Jahr 1534 aus ungefähr hundert und zwanzig Reggianischen Morgen Land, die zerstreut in der Gemeinde Fabrico und den Dörfern Mandrio, Mandriola, Fosdondo, S. Prospero, S. Biagio und S. Martino lagen. Sie bildeten zusammen ein für die damalige Zeit durchaus nicht zu verachtendes Vermögen.

Als Pellegrino 1538 sein Testament machte, war er im Stande, seiner Enkelin, der Tochter unseres Malers, welche damals vierzehn Jahre alt war, die zu jener Zeit ansehnliche Mitgift von zweihundertvierzig Gold-Scudi zu hinterlassen und verschiedene andere nicht unbedeutende Vermächtnisse festzusetzen, unter denen sich eines von zwanzig Gold-Scudi für seine Dienerin befand.[1]

---

[1] Tiraboschi, 239. — Pungileoni, I. 5, 6, 74; 152; II. 210, 227, 231, etc. — Magnanini, 15, 70, 95, 119, u. ff. — Tiraboschi war aus Correggio unter dem falschen Namen Pietro Rans aus Bern ein Brief *toccante la vera origine e condizione*

Der Statthalter von Parma, Alessandro Caccia, schrieb ungefähr fünf Monate nach dem Tode Correggios an den Herzog von Mantua: „Ich höre, dass den Erben *buona facultà* hinterblieben ist" — Mit den beiden Worten „*buona facultà*" (schönes Vermögen) bezeichnet der wackere Statthalter die Verhältnisse der Familie Allegri richtiger als alle Biographen, welche es für nöthig befunden haben, entweder die Armuth oder die Reichthümer derselben zu übertreiben.

---

del Correggio mitgetheilt worden (Op. cit. 255). — Das Testament des Pellegrino ist von Domenico Manni in: *Osservazioni circa i sigilli antichi.* Tom. XXIX (Firenze 1784) p. 91 veröffentlicht worden.

Bonus eventus. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

III.

CORREGGIOS LEHRER.

Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

KÜNSTLER IN CORREGGIO. — DER PALAST DER FRANCESCA VON BRANDENBURG. — LORENZO ALLEGRI UND FRANCESCO BIANCHI FERRARI. — DIE MALERSCHULE VON FERRARA.

Alles, was von den Biographen über die wissenschaftliche Ausbildung des jungen Antonio geschrieben worden ist, beruht auf Erfindung. Die schöne Handschrift und leidliche Orthographie der von ihm herrührenden Schriftstücke zeigen, dass sein Vater nicht versäumt hat, ihn einem tüchtigen Lehrer anzuvertrauen. Das ist Alles. Pungileoni hat nur aus seiner Phantasie geschöpft, wenn er sagt, dass „Giovanni Berni aus Piacenza das Glück zu Theil wurde, ihn in den Anfängen der Wissenschaften unterrichten und Battista Marastoni aus Modena, ihn in die Geheimnisse der Beredtsamkeit und in die Heiligthümer der

Musen einführen zu dürfen.“ — Die Entdeckung, dass diese beiden Meister um das Jahr 1500 in Correggio gelebt haben, war ihm eine hinreichende Grundlage für diese Behauptung; ebenso begründet ist jene andere, dass unser Maler in vorgeschrittenerem Alter „seinen Geist durch philosophische Ideen zu erweitern strebte und dass der Arzt Gian Battista Lombardi sein Lehrer war.“[1] Wenn man noch dazunimmt, dass Jemand erzählt, er habe sich eifrig mit Mathematik beschäftigt, so haben wir in Correggio ein weiteres Musterexemplar des *uomo universale!* Zum Unglück fehlt es aber auch nicht an solchen, die mit Bestimmtheit behaupten, dass Correggio durchaus keine Neigung für dergleichen Studien gehabt hätte und dass er, da er sich von der Malerei angezogen fühlte, seine Eltern ruhig hätte schelten lassen, so viel sie mochten![2]

Correggio hatte schon als Kind Gelegenheit, in seiner Heimath verschiedene Künstler zu sehen und Zeuge der Vollendung namhafter Werke zu sein.

Um die Mitte des XV. Jahrhunderts geschieht in Reggio nur zweier Maler Erwähnung, des Jacopo di Jodo und des Giovanni Balducci; doch bald darauf und während des ganzen übrigen Quattrocento, sowie in den ersten zwanzig Jahren des folgenden Jahrhunderts erscheint dort eine ganze Schaar von Meistern, die mehr als sonst irgend etwas anderes beweist, wie der Geist der Renaissance auch dorthin in voller Kraft gedrungen war, wie bedeutend die Stadt war, welche Liebe die Fürsten für die Kunst und den Glanz ihres Hofes hegten und welches überhaupt die Atmosphäre war, in der Correggio aufwuchs und seine natürlichen Anlagen entwickelte. Nicht nur Maler arbeiteten dort, sondern, wie aus den Werken und aus Dokumenten hervorgeht, auch Gobelin- und Teppichwirker, Goldschmiede, Bildhauer und Architekten. In den geräumigen Kapellen am Ende der Kirchenschiffe von S. Francesco, welche von Agnese und Manfredo im Jahre 1470 wieder aufgebaut wurden, sieht man an den Säulenkapitälen Engel und Wappen, die mit ungewöhnlicher Breite und Freiheit gearbeitet sind. In Notariatsakten von 1460 und 1498 begegnen wir den Namen

[1] A. a. O. I, 7 u. 19. — Andere schreiben *Muratori* statt *Marastoni.*

[2] Quirino Bigi, *Della vita e delle opere certe ed incerte di A. A. detto il Correggio.* (Modena 1880.) p. 4.

des Rinaldo Duro aus Flandern, eines berühmten Teppichwirkers, der auch mit Arbeiten für die Este und Gonzaga betraut worden ist, des Stickers Meisters Conto della Zinella aus Trento, des Zeichners Enrico da Lodi, Giacomo Piemontesios, *magister rasorum*[1] u. a. m., die eine regelrechte Schule bildeten, die grossen Zulauf hatte, und aus der geschickte Arbeiter, die an vielen italienischen Höfen gesucht waren, hervorgingen. Im Jahre 1498 wird in Ferrara ein gewisser Giovanni Cucchiari, *magister pannorum rasse,* obgleich er aus Flandern stammte, ohne weiteres „da Correggio" genannt, weil er von dort aus jener Schule kam.[2] Aus den verschiedensten, mitunter weit entlegenen Ländern kamen die Künstler dorthin. Unter den Malern befinden sich ein Bartolomeo di Giovanni und ein Francesco Angeli, beide aus Mailand; ein Giovanni Battista da Lodi, ein Giovanni di Rubiera, ein Antonio Mangoni di Caravaggio, ein Bartolomeo, genannt *Brason* aus Ferrara, ein Battista di Carlino di Bagnolo, ein Giovanni di Pietro sarto, genannt il Rosso da Carbonara und sein Sohn Sebastiano und ein Alessandrino di Giovanni d'Arceto, welche durch ihre Arbeiten oft mit den einheimischen Malern, wie Antonio Bartolotti, Lorenzo und Quirino Allegri, Baldassare Lusenti, Giovanni di Pietro di Giovanni, Giberto Trombetta, Giberto di Ubicino *optimus pictor,* Meister Latino und Bernardo di Luchino — wenn man auch diese letzteren alle zu den Correggianern rechnen darf — in Beziehung kamen. Zwei Goldschmiede, Vater und Sohn, Giovanni Antonio und Alessandro dei Cavallari, waren von Bologna dorthin gekommen.[3] Unter so vielen Künstlern befanden sich natürlich nur wenige tüchtige, viele mittelmässige und sehr viele schlechte. Nichtsdestoweniger bleibt die Anwesenheit einer für eine kleine Stadt und einen kurzen Zeitraum so ansehnlichen Zahl von Künstlern doch sehr bemerkenswerth.

---

[1] Pungileoni, II, 6—7. Quirino Bigi, *Degli arazzieri e ricamatori di Correggio.* (Correggio 1878.) Er hält einige Teppiche, die jetzt im Rathhause bewahrt werden, für Arbeiten des XV. Jahrhunderts und stellt die phantastischsten Behauptungen über sie auf, während sie in Wirklichkeit Arbeiten aus dem Ende des XVI., wenn nicht aus dem Beginne des XVII. Jahrhunderts sind.

[2] Pierre Gentili, *Sur l'art de tapis.* (Rome 1878.) p. 30.

[3] Pungileoni, II, 4—6; III, 1—2. — Bigi, *Notizie di Ant. Allegri, di Ant. Bartolotti* ecc. (Modena 1873.) pag. 6—17.

Von einigen unter ihnen besitzen wir genaue Nachrichten. Bernardo di Luchino muss entschieden jener Bernardo Correggese sein, der von 1501—1504 in Reggio die Zimmer der Anziani ausmalte,[1] wie es auch nicht unwahrscheinlich ist, dass der Mailänder Bartolomeo di Giovanni jener *Bartolomeo de Coreza* ist, der 1498 für die Herren von Novellara arbeitete. Die Bezeichnung *de Coreza* widerspricht dieser Annahme nicht, weil es Sitte war, sowohl den Ort, an dem ein Künstler gewöhnlich lebte, als auch den, aus dem er stammte, zu erwähnen, wie wir das gleiche im selben Jahre in Ferrara bei Giovanni von Flandern gesehen haben.

Von einigem Verdienst war sicherlich „der kluge Meister Bartolomeo da Ferrara, genannt *maestro Brason*," der 1509 sein Testament abfasste, in dem er seiner Frau seine ganze Habe vermachte, die aus Besitzungen in Correggio und Ferrara bestand, unter der Bedingung jedoch, der Kirche von S. Domenico einen Gold-Dukaten wieder zuzustellen (da er der Verpflichtung, ein Kruzifix zu malen, nicht nachgekommen) und einem seiner Lehrknaben ausser vielen seiner Kleidungsstücke auch einen Stein zum Farbenreiben wie zwei Zeichnungen von ihm zu überlassen. Von der Krankheit, die ihn zur Abfassung dieses Testamentes, in dem er sogar über sein Barett und seine Pantoffeln verfügte, veranlasste, genas er aber wieder. In der That sehen wir, dass ihm 1514 von der Bruderschaft von S. Maria die Ausführung eines anderen Kruzifixes und die Wiederherstellung eines Bildes des h. Petrus Martyr in Auftrag gegeben wurde.[2]

Baldassare Lusenti malte eine Kapelle der S. Orsola a fresco aus, im Auftrage der Isotta da Correggio, der liebenswürdigen und gebildeten Dichterin, der Tochter des berühmten Nicolò und Nonne im Kloster *Corpus Domini*. Als später Caterina Torelli, die Wittwe des Gian Pietro Gonzaga, einigen Zimmern in ihrem Schlosse zu Novellara ein schöneres Ansehen geben und besonders ein Kabinet für Costanza, die Tochter Gibertos von Correggio, die als Braut Alessandro Gonzagas dorthin kam, herrichten wollte, berief sie verschiedene Maler aus

---

[1] Franc. Malaguzzi-Valeri, *Notizie di artisti reggiani* (Reggio nell' Emilia 1892) p. 35.

[2] G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi* — (Modena 1855) p. 96.

Correggio, unter ihnen maestro Antonio und maestro Latino. Die Verzeichnisse der von den Gonzaga aufgewandten Kosten für die Beherbergung dieser *depintori de Correza e loro brigate* sind in den Rechnungsbüchern aus den Jahren 1515 und 1518 enthalten. Es ist sehr zu bedauern, dass die Gemälde einiger der erwähnten Maler im Kloster der Dominikaner, in der Kirche und im Hospitale von S. Antonio, im Kloster Corpus Domini, im Kapuzinerkloster und in

Innerer Hof des Palastes der Herren von Correggio.

ihrer Kirche von S. Francesco, in der nur noch die anmuthige Gestalt einer h. Lucia nahe der Eingangsthür im linken Kirchenschiff erhalten ist, zu Grunde gegangen sind.

Im Jahre 1507 liess Francesca von Brandenburg, seit drei Jahren Wittwe Gibertos, den prachtvollen Palast erbauen, der zwar vollständig verfallen ist, dessen erhaltene Theile aber, besonders die innere Loggia und die äussere Thür mit ihren feinen Reliefs, auch heute noch unsere Bewunderung erregen. In diesem Palaste, dessen Bau und dessen Ausschmückung mit Skulpturen und Gemälden Correggio als Knabe mit ansehen konnte und in dem er später als Erwachsener so

oft die geistvolle Gesellschaft Veronica Gambaras geniessen sollte, ist noch heute ein Gemach erhalten, das mit einem breiten Fries und einer kassettirten Decke geschmückt ist. Ein Band von eleganten Ornamenten in Chiaroscuro mit kühn aufgesetzten Lichtern auf dunkelblauem Grunde, in dem die Gestalt Neptuns, umgeben von muthwilligen Satyrn und musicirenden Sirenen, von Greifen, Schilden mit der Jahreszahl 1508, häufig wiederholt ist, zieht sich ringsum hin. Man hat in diesem Gemälde ausschliesslich den ferraresischen Einfluss erkennen wollen, während gewisse Formen mantegnesken Ursprung verrathen. Jedenfalls kann man darin die Hand Cesares da Reggio erkennen, der, sogleich nachdem er das erwähnte Gemach vollendet hatte, die Wölbung und die Lünetten der Sakristei von S. Giovanni Evangelista in Parma in derselben Weise mit Grotesken und Ornamenten in Chiaroscuro auszumalen begann.

Von den vielen angeführten Malern wird jedoch Antonio Bartolotti degli Anceschi, genannt *Tognino,* den viele für den ersten Lehrer Correggios halten, als der bedeutendste erachtet. Kurz nach der Mitte des XV. Jahrhunderts geboren, lebte er bis 1527. Es existiren verschiedene Nachrichten über Werke, welche er für die Franciskaner und für die Kirche S. Maria della Misericordia ausgeführt hat.[1] So muss man wohl auch annehmen, dass jener Meister Antonio, der zwischen 1514 und 1518 im Schlosse von Novellara arbeitete, Bartolotti und nicht Correggio gewesen sei. Da andere Urkunden uns nicht zu Gebote stehen, macht diese Namensgleichheit uns die Entscheidung unmöglich. In der Gallerie der Este in Modena wird ihm fragweise ein Frescobild zugeschrieben, das in Wahrheit von Correggio selber herrührt, und das die Madonna mit dem Kinde, einem kleinen Engel und den Heiligen Franciscus und Quirinus darstellt. Bei den verschiedenen Transporten von einer Kirche in Correggio zur anderen und 1787 von dieser Stadt nach Modena litt, trotz tausend Vorsichtsmassregeln, das Werk doch so sehr, dass es zerstört und verdorben war, als man es 1845 von der Mauer auf Leinwand übertrug.[2] Es ist daher nicht

---

[1] Pungileoni, I, 188; II, 27. — Bigi, Notizie di A. A., e di A. Bartolotti, p. 6 u. ff.

[2] Adolfo Venturi, *La Galleria Estense in Modena.* (Modena 1883.) p. 342 u. ff.

mehr möglich, aus dem Verhältniss seiner Malweise zu der der ersten Werke Correggios ein Urtheil zu gewinnen, ob die ganz naturgemässe Annahme, dass Bartolotti der erste gewesen ist, der den jungen Allegri in seiner Kunst unterwiesen hat, aufrecht zu erhalten sei.

Unleugbar indessen lässt sich nichts einfacheres und natürlicheres denken, als dass er als Kind in einer Werkstatt seiner Familie, in der sein Oheim Lorenzo und sein Vetter Quirino malten, eine tiefe Neigung zur Kunst gefasst und seine ersten Versuche in der Malerei gemacht habe. Zu jeder Zeit hat die Ausübung irgend einer Kunst im eigenen Hause die ersten Neigungen der Kinder bestimmt. Wie viele Maler sind nicht die Söhne oder Enkel von Malern, wie viele Musiker die Söhne oder Enkel von Musikern gewesen. Es existiren traditionelle Anlagen nicht nur in den Racen, sondern auch in den Städten und Familien; wer dem nicht Rechnung trägt, versäumt, eines der besten kritischen Hilfsmittel für die Forschung zu verwerthen. Wir brauchen in der That die Emilia nicht zu verlassen, um Beispiele hierfür in den Familien der Loschi und Mazzola in Parma, der Francia und Carracci in Bologna, der Erri in Modena, der Dosso in Ferrara, der Longhi in Ravenna zu finden.

Wie wird man der Thatsache, dass Lorenzo Allegri, der Bruder seines Vaters, Maler war, ihre Bedeutung für die erste künstlerische Ausbildung Correggios abstreiten können? Wie sollten die beiden kleinen Vettern, Quirino und unser Antonio, die in gemeinsamem Spiel aufwuchsen, nicht auch wetteifernd ihre ersten Versuche mit Stift und Farbe gemacht haben?

Die witzige Bemerkung Rinaldo Corsos, dass Lorenzo, „wenn er einen Löwen machen wollte, eine Ziege malte und nachher den Namen darüber schrieb,“[1] schien vielen als Beweis zu genügen, dass er unmöglich dem jungen Neffen, der so frühzeitig eine tiefe Neigung zur Kunst gezeigt hat, die ersten Unterweisungen in der Malerei ertheilt haben könne. Tiraboschi dagegen hält sich an die Kritik der gesunden Vernunft, die immer die überzeugendste ist, und fragt einfach: „Da er einen

---

[1] *Dichiarazione fatta sopra la seconda parte delle Rime della Divina Colonna marchesa di Pescara, alla Molto Ill: Mad. Veronica Gambara da Correggio ed alle donne Gentili dedicata.* (Bologna 1542—1543.)

Onkel hatte, der Maler war, wenn auch wohl ein sehr mittelmässiger, warum soll es unwahrscheinlich sein, dass er von diesem die ersten Anfangsgründe der Kunst lernte?"[1]

Wenn indessen in den Dokumenten dem Lorenzo nur bescheidene Arbeiten zugeschrieben werden, so findet man dafür doch, dass er im Jahre 1503, als Correggio neun Jahre alt war, die Kapelle delle Indulgenze ausmalte und ein Altargemälde für S. Francesco, die bevorzugte Kirche der Herren der Stadt, ausführte.[2] Im Palaste, der dem Grafen Giberto gehört hatte, war bis um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts ein Saal erhalten, in dem sich das Wappen dieses Fürsten, in Verbindung mit dem der Herren von Mirandola befand, und verschiedene Fresken mit mythologischen Scenen, von denen eine die Unterschrift *Laurentius P.* trug. Pungileoni gesteht zwar erst zu, dass zu seiner Zeit von diesem Gemälde kaum mehr eine Spur zu sehen gewesen sei, beeilt sich aber trotzdem hinzuzufügen, dass er nicht glauben könne, dass es von Lorenzo herrühre. Wie man sieht, steht seine Schlussfolgerung auf schwachen Füssen.

Mochten jene Fresken nun von Lorenzo Allegri herrühren oder nicht, jedenfalls hat die Kritik nicht das Recht, das Erzeugniss eines Künstlers nicht auf Grund der Arbeit selbst, sondern allein auf ein Witzwort hin für stümperhaft zu erklären. Wenn wir mit den Beispielen etwas hoch greifen wollen, wie würde wohl die *Divina Commedia* beurtheilt werden, wenn sie zu Grunde gegangen wäre und man nur dem Cecco d'Ascoli Glauben schenken musste, der sich über Alighieri die beleidigende Bemerkung erlaubt, er quake wie die Frösche? Wenn man keines der lieblichen Altarbilder Francias mehr in den Kirchen und Gallerien bewundern könnte, welche Vorstellung würde man sich von seiner Kunst machen, wenn man nur wüsste, dass ein Michelangelo ihn *goffo*, plump, nannte und zu einem seiner Söhne sagte: „Dein Vater macht schönere lebendige Figuren als gemalte!" Und schliesslich, um die Beispiele nicht zu häufen, was für einen Begriff würden wir von unserem Allegri haben, wenn von ihm nichts geblieben wäre, als die Aeusserung jenes Kanonikus, der

---

[1] A. a. O. 245.

[2] Pungileoni, I, 14 u 15; II, 4 u 23.

über die Malereien in der Kuppel des Domes von Parma spottete und sie *„un guazzetto di rane“*, ein Ragout von Fröschen, nannte.

Lorenzo wird entschieden kein grosser Künstler gewesen sein, aber der Ausspruch Rinaldo Corsos (der einem von Vasari sehr ähnlich ist) schliesst nicht aus, dass er es gewesen sein könne, der zuerst die Neigung des jungen Correggio bemerkt und ihm ein Stück Kohle in die Hand gegeben habe. Der Erfolg hängt vor allem von der Entwickelung der persönlichen Anlagen ab, und wenn auch die grössten Männer gern an ihre Lehrer zurückdenken, so lächeln sie doch wohl mitunter, wenn sie sich der naiven Unwissenheit desjenigen erinnern, der ihnen die Anfangsgründe der Kunst, der Literatur oder der Wissenschaften beigebracht hat. Lorenzo starb im Dezember des Jahres 1527. Er lebte also lange genug, um die Kunst seines Neffen in ihrer vollen Entfaltung sehen zu können.

Vasari thut der Lehrer Correggios keine Erwähnung; erst im Beginn der zwanziger Jahre des XVII. Jahrhunderts bezeichnet eine von Gian Battista Spaccini in die modenesische Chronik des Tommasino de'Bianchi, genannt de'Lancellotti, eingefügte Bemerkung als solchen einen gewissen Francesco Bianchi-Ferrari. Diese Nachricht, welche später in die *Storie di Modena* des Vedriani[1] überging, verbreitete sich sogleich und fand, wiewohl sie von Tiraboschi,[2] Pungileoni[3] und anderen bekämpft wurde, doch damals, wie auch noch heute, Aufnahme. Ein geschätzter Kunstkritiker hat noch kürzlich geschrieben: „Diese Tradition hat eine festere Grundlage, als man gewöhnlich annimmt, denn wenn die Notiz sich wirklich in der von Spaccini kopirten Chronik des Lancellotti befindet, ist sie unbestreitbar, wenn sie indessen von Spaccini gegen Ende des XVI. Jahrhunderts hinzugefügt wurde, ist sie immerhin eine frühzeitig aufgenommene Tradition und zum wenigsten sehr wahrscheinlich. Man hat eingewendet, dass Correggio, als Francesco Bianchi-Ferrari im Jahre 1510 starb, erst sechzehn Jahre alt war und dass daher der modeneser Maler ihn nur in den ersten Anfangsgründen der Kunst hätte unterrichten können. Dagegen kann man im Allgemeinen geltend machen,

[1] Lod. Vedriani, *Historia dell'antichissima città di Modena*, Part. II (Modena 1667), pag. 479.

[2] A. a. O. 243 u. 331.

[3] A. a. O. I, 12 u. II, 10

dass die Künstler der Renaissance häufig sich sehr frühzeitig entwickelt haben, aber auch, dass es nichts weniger als sicher ist, dass Correggio in jener Zeit erst *sechzehn Jahre* alt war, da das Datum seiner Geburt, die man auf 1494 festgesetzt hat, keine andere Begründung besitzt, wie Tiraboschi sagt, „als die nicht sehr alte Grabschrift, die man ihm in Correggio errichtet hat und in der angegeben wird, dass er 1534 im Alter von 40 Jahren gestorben sei.“ [1] Hier ist offenbar die Kritik im Interesse der eigenen Meinung zu weitherzig gewesen, anstatt sich streng an die Thatsachen zu halten. Dass Lancellotti nichts von einer Unterweisung Correggios durch Bianchi-Ferrari erwähnt hat, geht aus der Handschrift des Chronisten selbst hervor, und ohne irgend welchen Anhaltspunkt darf man doch wohl nicht annehmen, dass frühere Niederschriften derselben verloren gegangen seien, um so mehr, als Spaccini selber eingesteht, dass er Erinnerungen an Thatsachen und Personen hinzugefügt habe.[2] Der Nachricht selbst kann man hinsichtlich der Zeit ihrer Entstehung keine grosse Bedeutung beilegen, weil Lancellotti zwei Drittel eines Jahrhunderts später lebte als Bianchi-Ferrari. Was endlich die Frage anlangt, ob Correggio der Zeit nach sein Schüler sein konnte, so bleibt schliesslich noch zu bemerken: dass er ungefähr im Jahre 1494 geboren worden ist, erfahren wir aus viel früheren Nachrichten als jener Inschrift, nämlich aus den Worten Vasaris und, was noch mehr zu bedeuten hat, aus den Angaben, die sich den Urkunden entnehmen lassen. Correggio vor jenem Jahre geboren werden zu lassen, mag wohl denen passen, die ihn in die Schule des Bianchi-Ferrari schicken wollen, aber sicher nicht, wem es auf klare und einfache historische Resultate ankommt. So muss man den Daten aufs äusserste Gewalt anthun, um die Hypothese, dass Correggio mit sechzehn Jahren bei dem modenesischen Meister studirt habe, aufrecht erhalten zu können.

Lancellotti schreibt: „Am 8. Februar 1510 starb Meister Francesco de Biancho Frare, ein ausgezeichneter Maler und rechtschaffener Mann; er starb an einer *unheilbaren Krankheit, welche drei Monate lang gewährt*

---

[1] Adolfo Venturi, *Il pittor delle grazie.* (Nuova Antologia, XXX, 239 — Roma 1890.)

[2] Tiraboschi, A. a. O. V, 136.

hatte."[1] Diese letzterwähnte lange Krankheit kürzt die Zeit, in der Correggio den Unterricht Bianchis hätte geniessen können, noch mehr ab; denn da offenbar Correggio bei ihm nicht hätte in die Lehre gehen können, als er so schwer krank wurde, so müsste er schon einige Zeit vorher zu ihm gekommen sein, ungefähr um 1508, also als er nicht sechzehn, sondern kaum vierzehn Jahre alt war. Mit aller Achtung vor der modernen Kritik und vor der Frühreife der Maler der Renaissance glauben wir doch nicht, dass Pellegrino Allegri und Bernardina Aromani ihren einzigen, noch so jungen Sohn fortgegeben und in Modena gelassen hätten, damit er dort die Anfangsgründe des Zeichnens und der Malerei erlernte, während sich doch, wie man gesehen hat, in Correggio mehr als ausreichende Lehrer befanden. Die Schwierigkeiten vermehren sich unverhältnissmässig, wenn man der Ansicht Giovanni Morellis sich anschliessen will, der unseren Maler mit ungefähr zwölf Jahren in die Lehre nach Modena schickt und ein oder zwei Jahre darauf in die Schule Francias nach Bologna. Er sagt: „Bianchi war intim befreundet mit Francesco Francia und Lorenzo Costa und muss mit ihnen zusammen die Frescobilder im Palaste Bentivoglio in Bologna gemalt haben. So können wir auch vermuthen, dass sein genialer Schüler aus Correggio, der sehr wohl seine Lehrzeit bei Bianchi im Jahre 1507 oder 1508 beendet haben konnte, von ihm in die Werkstatt seines Freundes Francia geschickt worden sei, um sich in der Kunst zu vervollkommnen."[2] Wenn wir schon wenig dazu berechtigt sind, an den Unterricht Bianchi-Ferraris zu glauben, so haben wir absolut keinen Grund, in ihm einen direkten Schüler Francias zu sehen. Es lässt sich sogar ein sehr triftiger Grund anführen, der uns veranlassen muss, die Anwesenheit Correggios in Francias Werkstatt auszuschliessen. Dieser hat in seinen Ausgabebüchern (die Malvasia

[1] Tommasino de' Bianchi, detto de' Lancellotti, *Cronaca modenese*, Vol. I. (Parma 1862) p. 77. Eine andere Hypothese, dass unter den Lehrern Correggios auch Pellegrino Munari aus Modena genannt werden müsse, verdient keine Besprechung. Siehe A. R. Mengs, *Opere*, Tom. II. (Bassano 1780) pag. 139 u. ff. — Tiraboschi (VI, 244) und Pungileoni (II, 9) ferner erzählen uns, welche lustige Verwechselung die Veranlassung war, dass auch Michele und Pier Ilario Mazzola zu den Lehrern Correggios gerechnet worden sind.

[2] *Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* (Bologna 1886.) p. 122.

wiederholentlich gesehen und durchforscht hat) die Namen seiner zweihundert Schüler verzeichnet. Sollte es nun möglich sein, dass Malvasia, der, um die Bedeutung der Francia'schen Schule darzuthun, einige dreissig weniger unbekannte Namen hervorhob, hierbei den berühmten Namen Correggios ausgelassen hätte?[1]

Aber welche Bedeutung kann schliesslich für die Geschichte derjenige haben, der ein künftiges Genie in den ersten Anfangsgründen einer Kunst oder Wissenschaft unterrichtet hat? Welche Bedeutung kann die Kenntniss der Lehrer haben, die Dante Alighieri oder Shakespeare das Alphabet lehrten oder Copernikus und Galileo die ersten Begriffe der Arithmetik beibrachten? Den Lehrer zu kennen, ist nur dann werthvoll, wenn seine Kunst in die Seele des Schülers übergegangen ist und ihm eine Richtung gegeben hat, wenn sie zu einer förmlichen Transfusion der Gefühle geworden ist, zu einer Weiterbildung besonderer Formeln, einer fortschreitenden Entwickelung einer ganzen, besonderen Methode, mit einem Worte, wenn sie für den neuen Künstler ein wirklicher Antrieb wurde auf der Bahn des Ruhmes.

Die bewährtesten modernen Kritiker stimmen darin überein, in der Kunst Correggios die höchste Entwickelung des emilianischen Styles, oder besser gesagt, des ferraresischen, der damals vorherrschte, zu erblicken.[2]

Jede Schule arbeitete mit ihr eigenthümlicher Empfindung auf die Vervollkommnung der Formen und der Farbe hin: die Verkörperung einer typischen Schönheit war damals das Resultat heroischer Anstrengungen und geduldiger Arbeit vieler Künstler durch viele Jahrzehnte. Durch Giorgione und Tizian gelangte die venezianische Kunst zu ihrem höchsten Glanze, durch Leonardo und Andrea del Sarto die toskanische, durch Raffael die umbrische Kunst. Correggio war es vorbehalten, alle Elemente der ferraresischen Kunst zusammen zu fassen, sie durch das

---

[1] C. C. Malvasia, *Felsina pittrice.* (Bologna 1844.) I, 56.

[2] Das Verdienst, dies zuerst hervorgehoben zu haben, gebührt Giovanni Morelli: A. a. O. p. 121 u. ff. — *Italian Painters* (London 1892) 223 u. ff. — Morellis Resultate wurden bestätigt durch Gustavo Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento* (Milano 1891) p. 354 u. ff., Ad. Venturi, *Il pittor delle Grazie*, J. P. Richter, *Correggio in: Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit,* herausgegeben von Dr. Robert Dohme (Leipzig 1879) etc.

Studium kräftige und freiere Formen, durch seinen Genius volles Leben gewinnen zu lassen. Wie grosse Bewunderung auch Mantegna in ihm erweckte, die Tradition, die Umgebung und seine eigene zarte und liebenswürdige Natur waren doch mächtig genug, ihn in seiner Kunst den einfachen Ausdruck jener Meister bewahren zu lassen, die durch ihre Werke den Städten der Este und der Bentivoglio Glanz verliehen hatten. So blieb er in seinem Styl und in seinem Kunstempfinden der ferraresischen Kunst und im Besonderen der des Dosso und Lorenzo Costa treu. —

Die Stadt Correggio liegt mitten zwischen Parma, Reggio, Modena, Carpi, Bologna, Ferrara und Mantua. Beinahe überallhin in dieser Gegend verbreitete sich in Allegris Kinderzeit durch die Kunstwerke oder die Schulen der Geist der ferraresischen Kunst. Adolfo Venturi bemerkt: „In manchen historischen Momenten offenbaren sich in einer bestimmten Gegend Wünsche und Bestrebungen, Ideale, die Gestalt gewinnen, Charakterzüge, die im Allgemeinen die Formen bestimmen, die der neue Künstler aufnehmen und vervollkommnen muss. Es liegt nicht in seiner Macht, sie von sich zu weisen, wie er nothwendiger Weise von den Seinen und im Verkehr mit den Seinen den Dialekt der Heimath lernen muss.“ Er fährt fort: „Ferrara hatte um das Jahr 1510, in der Jugendzeit Correggios, in seinen Mauern noch die Abkömmlinge jener Meister, die zu künstlerischer Bedeutung gelangt waren auch durch die Unterstützung Lionellos von Este, des fürstlichen Humanisten, dessen Freigiebigkeit und Anregung die Kunst in seiner Stadt so viel zu verdanken hat. Auf den Ruf des Herren von Ferrara kamen zu ihm Pisanello, den der Veroneser Guarini und ein Chor von Poeten mit ihren Gedichten begrüssten, Jacopo Bellini, der Vater der Begründer der venezianer Schule, Mantegna, der die Erstlinge seiner Kunst darbrachte, und Piero della Francesca, der die Wissenschaft der Perspective ihnen offenbarte. Und noch viele andere: Rogier van der Weyden, der aus Flandern ein Triptychon mitbrachte und die Verwendung der Oelfarben lehrte, Alfonso di Spagna, der das Studirzimmer von Belfiore, in dem Lionello von Este bei seinen Büchern und im Umgange mit Gelehrten Erholung suchte, mit Gemälden schmückte, und Angelo da Siena, genannt Parrasius, der dort die Musen malte, die Cyriacus von Ancona besang und für so naturgetreu schätzte,

dass er meinte, die Bienen könnten von den im Grase zu Füssen der Melpomene schimmernden Blumen getäuscht werden. Diese und andere Künstler, die von allen Seiten her in grosser Anzahl nach Ferrara gekommen waren, hatten die Veranlassung zur Entstehung einer Malerschule kraftvollen, nordischen Kunstcharakters gegeben. Es tritt Cosmè Tura auf, der fieberhaft nach der Wahrheit sucht, mit dem Pinsel die Muskeln fast zu seciren strebt, den Ausdruck bis zur Grimasse, die Bewegung bis zur Gewaltsamkeit und Uebertreibung steigert, es tritt zu gleicher Zeit Francesco del Cossa auf, der den grossen Saal della delizia di Schifanoia mit seinen starkknochigen Figuren bevölkert und die Altäre von Bologna mit seinen grämlichen Heiligen. Beide Meister hinterliessen als hauptsächliche Erben ihrer Kunst Ercole de' Roberti und Lorenzo Costa. Der Erste, genial in der Composition und voll dramatischer Kraft, hinterliess in Bologna ein malerisches Denkmal, das Vasari zu einer seiner wirkungsvollsten literarischen Beschreibungen begeisterte. . . . Auf ihn folgten die Anhänger Costas, nicht Cossa, der nach Bologna ging, um mit Francia die Herrschaft im Reiche der Kunst zu theilen. Seine Vorliebe für Verkürzungen, die Lebhaftigkeit seiner Erfindung, seine feine Empfindung für das Landschaftliche blieben das Erbtheil der neuen künstlerischen Generation. . . . Im Beginne des XVI. Jahrhunderts jedoch werden ihre Leistungen wesentlich schwächer, sie bewegen sich nur in Formeln und bieten das Bild einer veralteten Kunst. Costa selbst, der eine künstlerische Verwandtschaft mit Roberti gezeigt und sich an ihm begeistert hatte, lässt in seinen Werken nicht mehr die kräftigen Charakterzüge seiner Jugendjahre erkennen. Schon in den ersten Jahren des Cinquecento hat er augenscheinlich seine jugendliche Kraft verloren, seine Figuren scheinen schwächlich zu werden, sie gehen gekrümmt einher und neigen den Kopf auf die Schulter."

Costa hatte verschiedene Schüler und Nachahmer, unter denen als der Beste Ercole Grandi gelten kann, der im Palazzo Calcagnini in Ferrara „das fröhliche Leben der Renaissance darstellte, indem er rund um einen mit orientalischen Teppichen verzierten Balkon Kindergestalten mit musikalischen Instrumenten und Blumenkränzen, Knaben mit Affen, Narren, Hofleute, Sänger und blonde Frauen malte. Die Lebendigkeit und das kräftige Kolorit des Grandi, der stark idealistische

Zug seiner Landschaften, die ganz im Azur zu schwimmen scheinen, zeigen ihn als den besten Repräsentanten des Costa'schen Kreises in Ferrara; er war auch der geschickteste unter den vielen Künstlern, die dort zu Anfang des XVI. Jahrhunderts lebten, bis zu der Zeit, in der Correggio seine Ausbildung vollendet hatte."[1]

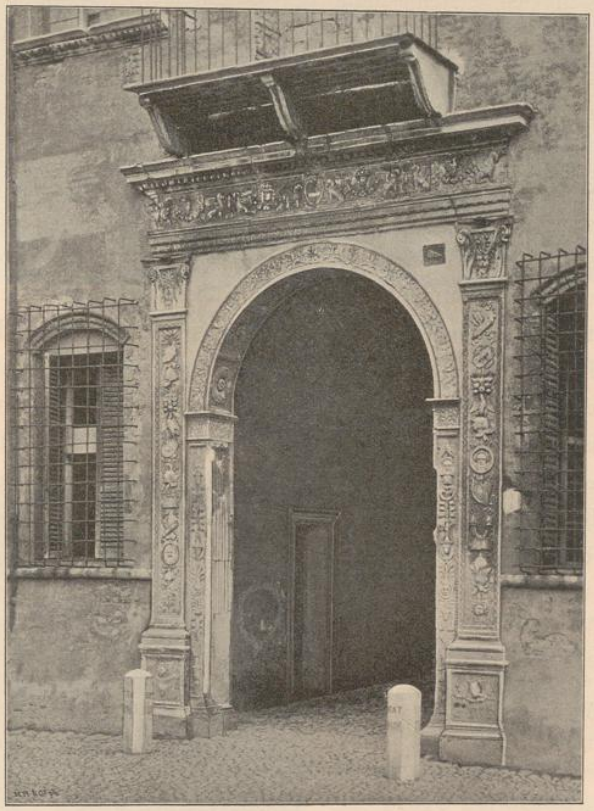
Die fortgesetzte angestrengte Arbeit so vieler Künstler musste sich nothwendiger Weise weiter entwickeln und ihren Einfluss auf einen weiten Umkreis um Ferrara ausüben. Wir brauchen nicht von Bologna zu sprechen, wo die Kunst der ferraresischen Maler, wie bekannt, am Hofe der Bentivoglio so hohe Gunst genoss. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts hatte sich Galasso dorthin begeben, kurz darauf, gerade im Jahre 1470, Francesco del Cossa, der durch seine Fresken im Palazzo Schifanoia schon berühmt geworden war. Ercole Roberti lebte zwischen 1480 und 1486 in Bologna, wohin Costa ihm 1483 folgte. Die bologneser Schriftsteller haben lange Zeit behauptet, dass dieser Letzte ein Schüler Francias gewesen sei; aber Francia begann erst um diese Zeit sich der Malerei zu widmen, während er früher sich auf seine Thätigkeit als Goldschmied beschränkt hatte. Dass die Kunst des Lorenzo Costa von der Robertis herstammt, wird jedem klar werden, der die Triumphe in der Kapelle der Bentivoglio in S. Giacomo in Bologna betrachtet. Im Laufe der Zeit wurde Costa, nachdem er erst Francia beeinflusst hatte, seinerseits von diesem beeinflusst und, seiner milden Richtung folgend, zarter in den Formen und lebhafter in der Farbe. Meyer[2] hat daher wohl Recht, wenn er meint, dass die Charakterzüge Francias, welche Morelli in den Jugendwerken Correggios zu bemerken glaubt, auf diesen durch Vermittelung Costas gekommen seien.

In Modena entwickelte sich inzwischen die Kunst in Formen, die von den ferraresischen abgeleitet waren. Es ist bekannt, dass verschiedene Maler aus dieser Stadt mit Francia und Costa zusammen arbeiteten. Ferner „erinnert die krass realistische Manier und die charakteristische Kraft der modenesischen Maler der Erri an die Art Cosmès und Costas; Bartolomeo Bonascia zeigt sich auch in dem Reliefstyl der Einzelheiten als strenger Nachfolger dieses letzteren Meisters; in den mageren Köpfen Bianchi-Ferraris mit ihrem eckigen Knochen-

[1] *Il pittor delle grazie*, 234—237.

[2] *Correggio*, 69.

bau spiegelt sich Turas Kunststyl wieder, in ganz gleichartiger Weise wie in Ercole Roberti; Pellegrino Munari, den Vasari als „eine Zierde seines Zeitalters“ bezeichnet, der ursprünglich sich an Bianchi angeschlossen hatte, nähert sich auch seinerseits nach und nach dem Hauptmeister der Schule in seiner Zeit, Lorenzo Costa.“ [1]



Aussenthor des Palastes der Herren von Correggio.

Der ferraresische Einfluss, der in Reggio an Kraft zu verlieren beginnt, verliert sich vollständig nur in Parma, wo Künstler thätig waren, die sich den lombardischen und venezianischen Kunstformen zuneigten. Von diesen werden wir sprechen, wenn wir über den Stand der Kunst in jener Stadt zu handeln haben werden zur

[1] Ad. Venturi, *Il pittor delle grazie*, 239. *La pittura modenese nel sec. XV.* (*Archivio storico dell' arte* III, 879. — Roma 1890.)

Zeit, als Correggio sich dorthin begab. Nach Reggio dagegen waren die Maineri aus Bologna und Ferrara gekommen, Simone Fornari und Cesare, dessen Werke den Einfluss sowohl Robertis als auch Mantegnas zeigen.[1] Und so folgte man auch in Correggio den ferraresischen Traditionen. Unter den hervorragendsten Künstlern, die dort in den ersten Jahren des Cinquecento blühten, wird ein Bartolomeo da Ferrara, genannt *Brason*, erwähnt; das Gemälde mit der heiligen Lucia in S. Francesco zeigt ferraresischen Charakter, die Skulpturen am Palazzo dei Signori erinnern an jene am Palazzo dei Diamanti in Ferrara und einige Fresken, die uns beschrieben sind, bezeugen, dass Cesare da Reggio dort zwischen 1507 und 1508 arbeitete. Ohne also seine Heimath zu verlassen, musste unser Maler die ersten künstlerischen Eindrücke von Werken der ferraresischen Kunst empfangen. Was aber noch bedeutungsvoller ist, von früher Jugend an hatte er auch Gelegenheit, die Formen und das Kolorit Costas zu betrachten, da in derselben Kirche von S. Francesco sich auch ein Altargemälde von ihm befand.[2]

In der weiten emilianischen Umgegend und im günstigsten Augenblicke der Renaissance erhob sich daher eine Kunst von selbständigem Gepräge, die, wenn sie auch nicht mit der Idealität und der ästhetischen Kraft der florentiner und venezianer Kunst in Wettstreit treten konnte, doch durch die tüchtige und ernste Erforschung der Wahrheit sich ihr an die Seite stellen durfte.

---

[1] G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi.* — G. B. Venturi, *Notizie di artisti Reggiani non ricordati dal Tiraboschi* (Modena 1883). — Fr. Malaguzzi-Valeri, *Notizie artistiche, a. a. O.*

[2] Pungileoni, II, 43.

Die Erde. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

IV.

CORREGGIO IN MANTUA.

Putten. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

DER EINFLUSS MANTEGNAS. — ANGEBLICHE REISEN NACH ROM UND MAILAND. — LORENZO COSTA, DOSSO UND LIONBRUNO. — CORREGGIO ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE IN MANTUA.

Dem Einflusse der Werke Andrea Mantegnas auf Correggio, unter deren Einwirkung seine von der ferraresischen Schule abhängige Kunstweise eine breitere und freiere Entwickelung nehmen konnte, ist von der einen Seite eine zu grosse, von der anderen wieder gar keine Bedeutung beigemessen worden; und auch von den Kritikern, die neuerdings sich mit der Frage beschäftigt haben, ist er zu gering angeschlagen worden.

Im XVII. Jahrhundert war die Ansicht, dass unser Maler aus seiner Schule hervorgegangen sei, fast ganz allgemein verbreitet. Francesco

Scannelli sagt in seinem 1657 in Cesena gedruckten *Microcosmo della pittura:* „es sei die Ansicht der hervorragendsten Kenner der Malerei, dass ein solcher Meister schon von frühester Jugend an die gründliche Unterweisung des kenntnisreichen Mantegna genossen haben müsse.“[1] Ratti,[2] Mengs[3] und Andere gaben später diese Nachricht als Thatsache. Da aber durch Dokumente festgestellt worden ist, dass Mantegna 1506, als Correggio erst ungefähr zwölf Jahre zählte (und nicht, wie man früher annahm, 1517) gestorben ist, so hielten einige Geschichtsschreiber, da jede Möglichkeit persönlicher Beziehungen zwischen diesen beiden Künstlern ausgeschlossen war, ohne Weiteres jede Nachforschung für überflüssig und den Nachweis von Mantegnesken Elementen in den frühesten Werken Correggios für unhaltbar.[4]

Es lag natürlich sehr nahe, dem entgegenzuhalten, dass, wenn Correggio sich auch nicht in der Werkstatt und unter der unmittelbaren Leitung Mantegnas ausgebildet habe, er doch sehr wohl in Mantua an den Werken dieses Meisters studirt haben könnte.[5] Meyer meint sogar, es sei über jeden Zweifel erhaben, dass die Kunstweise Mantegnas *wesentlich* auf Allegri eingewirkt habe. Dass dieser Einfluss jedoch ein durchaus bestimmender gewesen sei, wie es der berühmte Historiker annimmt, können wir allerdings nicht zugeben, da wir seine Werke für eine logische Weiterentwickelung der emilianischen Kunstformen halten; aber ebensowenig können wir mit Denen übereinstimmen, die in dem einseitigen Bestreben, die ferraresische Kunstweise in den Jugendwerken Correggios nachzuweisen, diesen Einfluss auf wenige Motive und Erinnerungen beschränken wollen und als das letzte Werk, in dem sie wahrnehmbar seien, das grosse Altargemälde bezeichnen,

---

[1] Pag. 275.

[2] A. a. O. 25 u. 27.

[3] *Opere*, I, 175.

[4] Tiraboschi, VI, 244. — Commentar zu *Vasari*, IV, 110.

[5] L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia*, Tom. IV, cap. III. — Pungileoni, I, 32. — Blanc, *Histoire des peintres — École lombarde* (Paris, 1876): *Le Corrège.* — C. L. Eastlake, *Handbook of painting. The italian schools* (London, 1874) II, 497. — J. Meyer, A. a. O. 62 u. f. — M. Compdon Heaton, *Correggio* (London, 1890) p. 5. — J. Burckhardt, *Le Cicerone* (Paris, 1892) II, 713. — Carlo di Lützow, *I tesori d'arte dell'Italia* (Milano, 1886) p. 182 u. s. w.

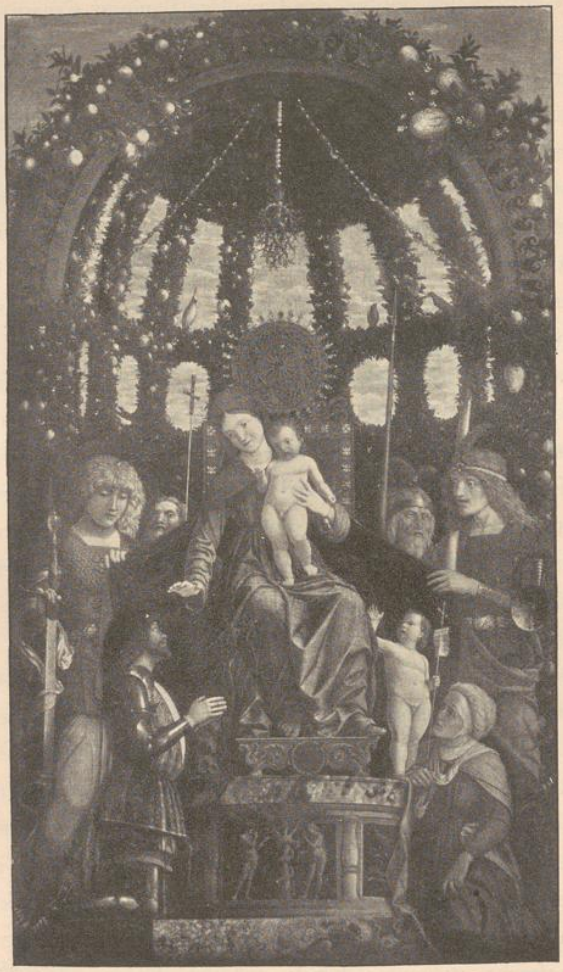
das von Correggio für die Kirche S. Francesco gemalt worden ist, und das sich jetzt in Dresden befindet. Ein bedeutender Kunsthistoriker will den Einfluss Mantegnas auf Correggio auch in dem köstlichen Gemälde im Besitze des Cavaliere Benigno Crespi in Mailand bemerken: „in den Köpfen der Putten, die oben schweben, und in der heiligen Anna.“ Ja er meint sogar, dass „der Kopf der heiligen Anna für eine Copie nach Mantegnas Bild derselben Heiligen in einer Kapelle von S. Andrea in Mantua und in andern Gemälden Mantegnas gehalten werden könne.“ Andere Mantegneske *Motive* bemerkt er in dem früher Tizian zugeschriebenen Gemälde in der *Gallerie der Uffizien*, das seit kurzem Correggio wieder zurückgegeben worden ist. Aber doch schliesst er mit der Bemerkung: dass „diese Reminiscenzen in dem ersten beglaubigten, 1514 oder 1515 für S. Francesco in Correggio ausgeführten Werke Allegris, das jetzt in Dresden sich befindet, *vollständig verschwunden sind,* dass sie aber doch deutlich erkennen lassen, dass Allegri sich an den Werken des grossen Mantegna gebildet, und dass der Einfluss dieses Meisters sich bei ihm mit dem der ferraresischen Schule gekreuzt hat.“ Mit diesen Worten hat Adolfo Venturi gezeigt, dass er die Wahrheit erkannte;[1] aber doch hat er zu gleicher Zeit seine Beobachtungen solcher Reminiscenzen an Mantegna zu sehr eingeschränkt, die, anstatt zu verschwinden, in dem Bilde von S. Francesco noch deutlicher, sicherer, ja ganz unbestreitbar zu Tage treten.

In der Kirche Santa Maria della Vittoria in Mantua befand sich einst ein berühmtes Gemälde, das jetzt im Museum des Louvre bewahrt wird. Andrea Mantegna führte es im Jahre 1495 auf Befehl Francesco Gonzagas zur Erinnerung an die Schlacht von Fornovo aus. Unter einer von Zweigen, Blumen und Früchten gebildeten Laube, die mit Korallen und kostbaren Steinen geschmückt ist und von Vögeln belebt wird, sitzt auf einem prächtigen Throne die Madonna mit dem aufrecht stehenden Kinde auf den Knien. Sie hält, sanft lächelnd, die Rechte wie zum Schutze über Francesco Gonzaga, den Herren von Mantua, der tiefer unten kniet. Hinter ihm sieht man den h. Michael, der den Saum des Mantels der Madonna in die Höhe hebt, und den h. Andreas, rechts die Hh. Georg und Longinus,

---

[1] *Il pittor delle grazie*, p. 244.

die h. Elisabeth knieend und den kleinen Johannes aufrecht stehend auf der Basis des Thrones, die mit den grau in grau gemalten Gestalten Adams und Evas geschmückt ist.[1]



Die Madonna della Vittoria. Altargemälde von Mantegna, im Louvre.

Auf dem Bilde mit dem h. Franciscus hat Correggio ebenfalls auf der Basis des Thrones und ebenfalls grau in grau denselben Gegen-

[1] Attilio Portioli, *La chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova. Atti e memorie dell' Academia virgiliana* (Mantova, 1884). Siehe auch desselben Autors schon erwähnten Aufsatz: *La vera storia di un dipinto celebre.*

stand, Evas Sündenfall, dargestellt. Unter dem Throne, auf welchem die Maria della Vittoria sitzt, steht ein mit spiralförmig gewundenen Ranken verzierter Fussschemel, dessen Ornamente Correggio an einem rechteckigen Marmorblock nachgeahmt hat. Die Seitensäulen des Basreliefs mit Adam und Eva in Mantegnas Gemälde finden wir in dem Correggios an den Seiten des Thrones wieder. Wir wollen zugeben, dass man aus solchen Aehnlichkeiten nicht nothwendig auf eine beabsichtigte Nachahmung schliessen muss, dass vielmehr beide Meister zu jener Zeit ganz gewöhnliche Motive, gewissermassen Gemeinplätze der Kunstsprache, selbständig annehmen und verwenden konnten, dass es sich um einfache Combinationen und um ein zufälliges Zusammentreffen handeln könne; das kann man aber nicht annehmen bei bestimmten Theilen des Hintergrundes und bei der Gestalt der Madonna, die Correggio vollständig dem Gemälde Mantegnas entlehnt hat. Das Haupt der Madonna ist in gleicher Weise und nach derselben Seite geneigt, ihr rechter Arm ist ebenso über die darunter stehende Gestalt wie zum Schutze ausgestreckt, mit der gleichen Verkürzung der geöffneten Hand, die Linke umfasst den Körper des Kindes, das linke Bein mit dem im Profil stehenden Fusse ist ebenfalls etwas vorgeschoben, das rechte nach rückwärts gehalten, so dass der Fuss die Fussbank nur mit der grossen Zehe berührt.[1] Beinahe alle Schriftsteller, von Lanzi bis zu Meyer, die sich mit Correggio beschäftigt haben, mussten zugeben, dass es sich hier ganz offenbar um eine Nachahmung handele; aber wie viele andere Eigenthümlichkeiten jenes Bildes sind nicht in die Werke Correggios übergegangen! Wir finden die Laube mit den Ovalen in der *Camera di S. Paolo,* in der auch noch andere Reminiscenzen aus der entzückenden *Camera degli Sposi* in Mantua auftauchen, die Strebepfeiler von Laubwerk finden wir in dem oberen Abschlusse der Tribuna von *San Giovanni Evangelista* in Parma wieder, die heilige Elisabeth endlich auf dem kleinen Gemälde der Sammlung Malaspina zu Pavia.

Also nicht allein bei seinen frühesten Werken schwebten Correggio Mantegnas Compositionen, Gestalten und ornamentale Formen vor, sondern auch in den letzten und vollendetsten seiner herrlichen Meisterwerke.

---

[1] Auch Francesco Verla hat diese Madonna Mantegnas in seinem Gemälde aus dem Jahre 1511 in der Brera in Mailand (No. 306) kopirt.

Es wird nicht überflüssig sein, noch einige andere Reminiscenzen in Jugendwerken Correggios anzuführen, aus denen sich mit Sicherheit folgern lässt, dass er seine künstlerische Ausbildung in Mantua abgeschlossen hat.

Wer die Gallerie der Uffizien besucht, kann, ohne diese zu verlassen, eine solche Vergleichung anstellen, wenn er das Christkind auf den Armen der Jungfrau in der Tafel des berühmten Triptychons von Mantegna, das die Beschneidung Christi darstellt, mit jenem anderen vergleicht, das in dem Gemälde Correggios auf den Knien der Mutter sitzend, sich nach der rechten Seite hinüber neigt, um einem Engel zu lauschen, der die Viola spielt. Nicht nur die Stellung, sondern auch die Verhältnisse, der physiognomische Typus und der Ausdruck sind durchaus übereinstimmend. Die Putten in den ersten Arbeiten Correggios haben überhaupt ganz das gleiche Aussehen wie die Mantegnas; das zeigt sich deutlich genug in den Bildern in Pavia, im Museo Municipale in Mailand, ebenso in dem dem Cav. Benigno Crespi gehörigen und in dem in Sigmaringen befindlichen und schliesslich auch in der Madonna mit dem h. Franciscus der Dresdener Gallerie.

Madonna mit dem Kinde.
Aus Mantegnas Triptychon in den Uffizien.

Die Putten Mantegnas und des jungen Correggio sind in ihrer blühenden, fröhlichen Fülle vom gleichen Geiste beseelt, sie zeigen alle dieselbe erstaunte Neugier bei Allem, was sie hören und sehen. Es sind nicht die zarten, sanften Putten, wie wir sie in den Gemälden von Künstlern anderer italienischer Kunstschulen, besonders in Bellinis und Cimas Bildern beobachten, auch nicht die sentimentalen Putten Francias oder die nachdenklichen der grossen Florentiner und Umbrier, Putten, die in ihrer mystischen Sittsamkeit beinahe schon ihre zukünftige Heiligkeit offenbaren, es sind Kinder, die in Blick und Geberden die natürliche, unbewusste Beweglichkeit, die

unbedachten und ungezwungenen Bewegungen des Körpers und der Seele des Kindes zeigen. In dem kleinen Gemälde in den Uffizien,[1] das schon im XVI. Jahrhundert sich im Besitze der Medici befand, hat Mantegna das Christkind dargestellt, wie es sich auf dem Schosse der Mutter bewegt, um herabzusteigen und sich den Händen der Mutter, die es zurückhalten, zu entwinden sucht; gewiss eine Auffassung, die dem religiösen Empfinden wenig entspricht.

Madonna mit dem Kinde. Von Mantegna. Uffizien.

Die Putten Mantegnas und des jugendlichen Correggio haben nicht lange, in Locken auf die Stirn oder auf die Schultern herabfallende Haare, sie haben fast immer die Stirn und die Ohren frei, die grossen Augen sind voller Neugier, das Mündchen halb geschlossen. Meyer sagt sehr richtig, dass die Genien, die die Tafel mit der Inschrift

[1] No. 1025.

über der Thür in der *Camera degli Sposi* halten, die Vorläufer der Correggesken Genien sind.[1]

Klarer als irgend ein anderes Werk Mantegnas hätte, wie ich glaube, das Gemälde in seiner Kapelle in S. Andrea in Mantua, auf dem die h. Familie mit Elisabeth und dem Johannesknaben und einem der drei h. Könige vor einer Citronen- und Orangenhecke dargestellt ist, das aber jetzt ganz verdunkelt und durch Restauration verdorben ist, als es noch frisch und leuchtend war, den Einfluss des Paduaners auf unseren Maler erkennen lassen können. Die Art, wie die beiden

Die heilige Familie. Von Mantegna. Mantua. S. Andrea.

Kinder sitzen, die Formen der Gliedmassen, das ruhige Lächeln der Maria, den Gesichtstypus der heiligen Elisabeth finden wir, wenn auch in zartere, weichere Formen übertragen, in den ersten Werken Correggios wieder. Man vergleiche besonders die Gestalten des Johannesknaben und der heiligen Elisabeth mit denselben Heiligen auf dem Bilde des Cav. Crespi, sowie dieselbe Heilige mit der auf dem Altargemälde in Sigmaringen[2] und jeder Zweifel muss endgiltig aufgegeben werden.

---

[2] A. a. O. p. 67. — Ausser Meyer haben auf die Beziehungen der *Camera degli Sposi* in Mantua zu der *Camera di S. Paolo* in Parma EASTLAKE, BURTON, BOTH DE TAUZIA, PAUL MANTZ und Andere hingewiesen.

[1] FRITZ HARCK, *Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania (Archivio storico dell'Arte,* Tom. VI (Roma, 1893) pag. 390).

Noch eine ganze Reihe solcher Beziehungen liesse sich anführen, wenn wir noch länger hierbei verweilen wollten. Die kühne Stellung des dem Beschauer den Rücken zukehrenden Sklavenaufsehers, der den h. Placidus tödtet, auf dem Bilde in der Gallerie von Parma ist einem der Henker in Mantegnas Kupferstich, der die Geisselung Christi darstellt, entlehnt. Der Kopf des Erlösers, der inmitten der Apostel emporschwebt, in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in derselben Stadt erinnert, wenn auch hier belebt durch den Glanz der leuchtenden Augen und des Kolorits, mit seinem auf beiden Seiten herabfallenden Haar, im Typus und in der Verkürzung der Linien an den Kopf des todten Christus in dem Gemälde Mantegnas, das bis 1630 in Mantua geblieben ist und sich jetzt in der Brera in Mailand befindet. Noch eine andere Reminiscenz lässt sich in der Kuppel des Domes von Parma nachweisen, in jenem Werke, das den letzten und erhabensten Flug des Correggioschen Genius darstellt. Rund um die Kuppel läuft über der Fensterreihe eine Art von Balustrade, auf der verschiedene hohe, den Leuchtern für die Osterkerzen ähnliche Candelaber mit Fackeln stehen. Zwischen diesen Candelabern bewegen sich Jünglinge, theils sitzend, theils zurückgelehnt, oder aufrecht stehend, die voll Staunen in die Höhe blicken, oder im Gespräch mit einander begriffen sind, Schalen mit Weihrauch tragen oder ihn in die Flammen streuen, aus denen duftende Rauchwolken aufsteigen. Diese grossartige Idee hat ihren Ursprung in dem von Mantegna für die Gonzaga ausgeführten „Triumph Caesars", der sich jetzt in Hampton-Court befindet; er ist mehrfach in Stichen nachgebildet worden, unter anderen theilweise auch von Mantegna selber.[1] Man sieht hier eine Schaar von Elephanten,

Fragment aus Mantegnas Triumph Caesars. Nach einem Stich.

[1] Alberto Róndani, *Un centenario in vista*, in der Zeitung: *La Sardegna*, Jahrg. XII, 162 (Sassari, 6 Julie 1893). — Siehe auch C. G. Ratti, 26, u. M. A. Mignaty, *Vita del Correggio*, cap. I.

auf deren Rücken sich grosse Leuchter erheben, zwischen denen mehrere Jünglingsgestalten sich bewegen. Einer von ihnen ist gerade im Begriff, die Fackel wieder anzuzünden, ein anderer kniet auf dem rechten Beine nieder. Also nicht allein in dem allgemeinen Vorwurf, sondern auch in manchen Einzelheiten ruft dieser Theil der Kuppel Correggios die Erinnerung an Mantegna wach.

Wenn schon diese zahlreichen Beispiele in ihren graphischen und typischen Eigenthümlichkeiten den Beweis liefern können, dass Correggio schon in der Jugend die in Mantua befindlichen Werke Mantegnas sah und studirte, so geht das ebenso sicher aus der Art, wie er die Dekorationen und Verkürzungen auffasste und die Gestalten dem Beschauer in voller Realität wie im Raume und an ihrem Platze erscheinen zu lassen beabsichtigte, hervor.[1]

Das schwierige Problem des Augenpunktes ist von Correggio schon in der Wölbung der Camera di S. Paolo in Parma in Angriff genommen und gelöst worden. Man wird aber unmöglich voraussetzen können, dass er mit ungefähr vier und zwanzig Jahren im Stande gewesen sei, dies ohne die Hilfe vorangegangener Errungenschaften zu erreichen. Correggio entwickelte das Problem mit der ganzen Grazie seines Talents und der ihm eigenen Empfindung; aber ohne einen Vorläufer, der ihm so zu sagen die Wege geebnet, wäre er nicht im Stande gewesen, so früh eine solche Herrschaft über die perspectivischen Hilfsmittel und eine so eingehende Kenntniss des menschlichen Körpers zu erlangen, um mit solcher Kühnheit und mit so unerschöpflichem Reichthum von Variationen die plastischen Effekte von hunderten von Bewegungen und Geberden zur Darstellung bringen zu können. Von diesem Gesichtspunkte aus muss es geradezu unmöglich erscheinen, dass er hierbei von den Kunstformen der Ferraresen und Florentiner ausgegangen sei. Einige waren der Ansicht und sind es noch, dass Correggio die Werke Melozzos da Forli gesehen habe; es ist aber unbegreiflich, dass man diese Hypothese trotz der zahlreichen, geradezu unüberwindlichen historischen Schwierigkeiten, die sich ihr entgegenstellen, noch aufrecht erhalten will, zumal wenn man bedenkt, dass Correggio Gelegenheit hatte, die künstlerischen Ideen und Formen

[1] Meyer, p. 72.

Mantegnas, dessen Werke er ohne Zweifel in seiner Jugend studirt hat, in sich aufzunehmen. —

Dass Correggio in Rom gewesen sei, ist zuerst vom Padre Sebastiano Resta[1] und von Mengs angenommen worden, von diesem aus einer Art von akademischer Voreingenommenheit, von jenem aus persönlichem Interesse! Er besass nämlich einige Zeichnungen nach Raffael'schen Werken, die er als Arbeiten Correggios verkaufen wollte. Es musste also bewiesen werden, dass unser Maler, um sie zu studiren und zu kopiren, in Rom gewesen war. Mengs seinerseits dachte, als er sich für die Annahme dieser Reise erklärte, nicht einmal daran, sie durch Beziehungen zur Kunst Melozzos zu erklären, sondern fand die Nothwendigkeit dafür einfach in seinem Verhältnisse zu den Klassikern.[2] Wie konnte jemals ein genialer Künstler versäumt haben, die dort angesammelten Werke der griechischen und römischen Kunst zu betrachten? Wie hätte er die Sehnsucht überwinden können, Rom zu sehen, wo mit Raffael und Michelangelo die Kunst den höchsten Gipfel der Vollendung erreicht hatte? Diese Voraussetzung machte ihn so voreingenommen, dass er in den Bildern Allegris Erinnerungen an antike Statuen zu entdecken glaubte. In dem von römischen Soldaten verfolgten Jüngling in der „Gefangennahme Christi", einem Gemälde Correggios, das nur durch verschiedene Kopien bekannt ist, sah Mengs eine Nachahmung des einen Sohnes des Laokoon aus der berühmten, im Jahre 1506 aufgefundenen Gruppe. Eine solche Zusammenstellung mag zeigen, wie sehr die akademische Grille auch einen so tüchtigen Künstler täuschen konnte!

Später ersetzte die Kritik, um zu beweisen, dass Correggio in Rom gewesen sei, die allzu „praktischen" Gründe Restas und die klassischen Mengs' durch andere, scheinbar gute, künstlerischen Charakters. Man sagte: Allegri lernte die Kunst der Verkürzung von Marco Melozzo; das Hauptwerk Melozzos befand sich aber in der Kirche von Santi Apostoli in Rom, folglich müsste Allegri in Rom gewesen sein. Diese Ansicht, die von vielen Kunsthistorikern, von Padre Della Valle an bis auf Cavalcaselle und Burckhardt verfochten

---

[1] Tiraboschi, VI, 247—251.

[2] Opere, II, 142. — Ratti schliesst sich bekanntlich unbedingt *Mengs* an.

worden ist, von Meyer[1] aber sofort bekämpft wurde, zählt noch immer viele Anhänger, wenn auch Burckhardt sie aufgegeben zu haben scheint, wie man aus den späteren Ausgaben seines *Cicerone* schliessen kann. Ganz besonders merkwürdig ist es dann aber, dass diese Ansicht auch von denen vertheidigt wurde, welche die Verwandtschaft zwischen Mantegna und Melozzo aus Beziehungen, aus einer Art von Verkehr zwischen den beiden Schulen, den Ansuino da Forlì vermittelt hätte, erklären wollten. Es ist klar, dass, wenn man den Zusammenhang dieser beiden Meister zugiebt, das Beispiel des Einen von ihnen, also das Mantegnas allein, Correggio sehr wohl genügen konnte. Die besten Kenner stimmen nun aber jetzt darin überein, dass Melozzo von Piero della Francescas Lehren ausgegangen sei und dass seine Verwandtschaft mit Mantegna durchaus auf einer gewissen Aehnlichkeit der künstlerischen Anlagen beruht und vor Allem auf den Resultaten einer gleichartigen Kunstentwickelung und der gleichzeitigen Erscheinung oder Entdeckung gewisser Formeln in verschiedenen Kunstschulen.

Wenn man aber, um die Hypothese, dass unser Maler nach Rom gegangen sei, aufrecht zu erhalten, zu allerlei Scheingründen seine Zuflucht nehmen musste, so giebt es demgegenüber eine Ueberfülle von Nachrichten und Beweisen dafür, dass er niemals dort gewesen ist.

Im XV. und XVI. Jahrhundert muss eine Reise nach Rom für unumgänglich nothwendig für die Künstler gegolten haben, theils um der dort aufbewahrten antiken Schätze willen, theils weil dort die neue Kunst durch das Zusammenwirken eines ganzen Heeres von Meistern und durch die Gunst der Päpste, Cardinäle und Fürsten einen wunderbaren Aufschwung genommen hatte. Die Künstler mussten daher fortwährend von dem Wunsche beseelt gewesen sein, ja es als ein dringendes Bedürfniss empfunden haben, in die ewige Stadt zu pilgern, um zu sehen, was die vergangene und die gegenwärtige Cultur dort an Herrlichkeiten zusammengehäuft hatten. Rom wurde von den Künstlern gewissermassen als eine Hochschule angesehen, zu der Viele nur durch tausend Entbehrungen und Mühseligkeiten zu gelangen vermochten. Für die Biographen war daher dieser Umstand im Leben eines Künstlers immer von grossem Interesse und gab stets den Anlass zu einer Reihe von

---

[1] *Correggio*, p. 74—75.

Betrachtungen über seinen Kunststyl. So versäumt es Vasari nicht, sich auch in Bezug auf Correggio über diesen Punkt auszusprechen und zu beklagen, dass er nicht nach Rom gegangen sei, wo „die antiken und die guten modernen Werke sich befanden.“ Er fügt hinzu: „Wenn Antonio die Lombardei verlassen und sein Talent in Rom hätte entwickeln können, dann hätte er Wunder gethan und Vielen, die zu seiner Zeit für gross galten, zu schaffen gemacht.“[1] Den gleichen Eindruck machte diese Thatsache auf Ortensio Landi, der schon im Jahre 1552 versicherte, dass Correggio „jung gestorben sei, ohne dass er Rom hätte sehen können.“[2] Das Zeugniss Landis ist um so werthvoller, als man weiss, dass er als Gast des Rinaldo Corso in Correggio geweilt hat und ausser vielen Bekannten des Malers auch dessen Sohn Pomponio hat sehen können.[3]

Diese beiden Zeugnisse, die wenige Jahre nach dem Tode unseres Malers niedergeschrieben worden sind, werden durch die Beobachtung bestätigt, dass seine Malweise durchaus keine Einflüsse der römischen Schule erkennen lässt, dass nicht die geringste Nachricht über ihn in jenem Mittelpunkt, in dem er doch gewiss nicht unbemerkt hätte geblieben sein können, sich auffinden, nicht die geringste Beziehung zwischen ihm und einem der dort wirkenden Künstler sich entdecken lässt. Es wird behauptet, dass ein Wirthshausschild, auf dem ein Bauer, der ein schwer beladenes Maulthier, dem ein kleinerer Maulesel folgt, am Halfter nach sich zieht, gemalt war, sich an einer Schänke in der Via Flaminia, nahe bei Rom, befunden habe. Diese sehr mittelmässige und, nach den Stichen und Kopien zu urtheilen, lange nach Correggios Zeit entstandene Arbeit wurde ihm zugeschrieben, um einen Anhaltspunkt zu bieten für die Fabel, dass er beinahe bettelnd nach Rom gekommen sei, um sich an den göttlichen Werken der Antike zu begeistern und die der grossen Meister, die dort arbeiteten, zu bewundern. Abgemattet von der Reise hätte er sich in einem ärmlichen Wirthshause auf der einsamen Strasse einige Zeit ausgeruht und, da er den Wirth für Wohnung und Speise nicht

---

[1] Opere, IV, 112.

[2] *Sette libri de' cathaloghi a varie cose appartenenti.* (Venezia, 1552) p. 493.

[3] Pungileoni, II, 103.

bezahlen konnte, ihm jenes Schild gemalt.[1] Ein solches Bild kann nicht einmal im Scherze als Werk Correggios besprochen werden, und schon aus diesem Grunde können wir die sentimentale Legende auf sich beruhen lassen.

Also weder die ästhetischen Kriterien, noch die Traditionen, noch die Legenden sind auch nur im geringsten im Stande, die Thatsache, die Vasari und Landi berichten und die sich auch aus der Betrachtung seiner Werke ergiebt, in Frage zu stellen. Correggio hat niemals Rom gesehen! Das lässt sich zum Ueberfluss auch den Urkunden entnehmen. Will man nicht etwa annehmen, dass er vor seinem achtzehnten oder neunzehnten Jahre dort hingegangen sei, so ist nach dem Jahre 1513 seine Anwesenheit in Correggio und Parma durch Urkunden so bestimmt, dass für eine Reise nach Rom und einen längeren Aufenthalt dort durchaus keine Zeit übrig bleibt. Dennoch lässt ihn der Padre Resta (immer zu dem Zwecke, gewisse Zeichnungen von ihm an den Mann zu bringen) ausser vielen anderen Kreuz- und Querzügen durch Italien auch eine Reise nach Mailand unternehmen, um dort die Werke Bramantes und Leonardos zu kopiren.[2] Diese Angabe musste denen sehr gelegen kommen, die Correggio zu den Künstlern der lombardischen Schule rechneten und in seiner Art des Kolorirens eine einfache Abklärung *(chiarificazione)* der leonardesken Manier erblickten. Fraglos muss Correggio Werke Leonardos gesehen haben; das beweist seine Art der malerischen Modellirung und der Abstufung der Farbentöne, aber es lässt sich auch nicht der geringste Grund dafür an-

---

[1] Pungileoni (I, 26—28, II, 39) theilt mit, dass das Bildchen aus der Sammlung der Königin von Schweden in die des Fürsten Odescalchi, ebenfalls in Rom, dann in die des Herzogs von Orleans in Paris und später in die Sammlung Stafford in London übergegangen sei. Ratti (34, 35) seinerseits beschreibt eine runde Holztafel, einen Fassboden, auf dem ein Wirth, „der einige Maulthiertreiber in sein Gasthaus führt," gemalt sei und das sich ebenfalls im Besitze des Fürsten Odescalchi befinde, vielleicht eine etwas veränderte Kopie nach jenem ersteren, wenn nicht das Original. G. Bigi erzählt, wir wissen nicht, nach welcher Quelle, dass Correggio jenes Bild im Jahre 1513 für einen gewissen Giulio Farini gemalt habe und dass es später von einem Diener des Cardinals Uberto Gambara, des Bruders der Veronica, nach Rom gebracht worden sei. (Della vita e delle opere di A. A. p. 41.) — Siehe auch Pietro Martini, *Studi intorno al Correggio* (Parma, 1865) p. 55, 56.

[2] Tiraboschi, VI, 249. — Bottari, *Lettere pittoriche* III, 488.

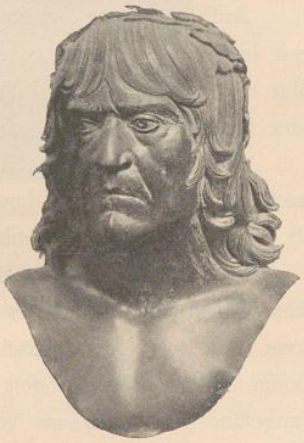
führen, dass er die lombardische Hauptstadt besucht habe und bei dem grossen Leonardo selber in die Schule gegangen sei.

Wenden wir uns also wieder nach Mantua zurück, wo Correggio in Wirklichkeit seine künstlerische Ausbildung vollendet hat.

Andrea Mantegna und Lorenzo Costa sind die Meister, deren Einwirkung auf Correggio sich von den allgemeinen und unbestimmten künstlerischen Einflüssen, die seine Jugendwerke erkennen lassen, scharf abhebt. Von anderer Seite ist auf Anklänge an den Styl Dosso Dossis hingewiesen worden; aber, wie man sieht, verlassen wir, abgesehen von Mantegna, damit nicht das Kunstgebiet von Ferrara, in dem unser Maler erwachsen war. Von einem künstlerischen Einflusse Lionbrunos endlich kann durchaus nicht die Rede sein.

Wo hat er aber ganz besonders Gelegenheit finden können, die Werke Mantegnas zu bewundern und mit Lorenzo Costa und Dosso Dossi in Beziehung zu treten?

Wir haben gesehen, dass diejenigen Werke Mantegnas, die Correggio eingehend studirt und verwerthet hat, sich in Mantua befanden. Folgen wir nun ein wenig jenen beiden ferraresischen Meistern.



Büste Mantegnas, Mantua. S. Andrea.

Mantegna starb am 13. September 1506. Wenige Tage später mussten die Bentivoglio vor den Soldaten Julius' II. und vor der beginnenden Empörung ihrer Unterthanen nächtlicher Weile aus Bologna flüchten. Unter den Malern, so zu sagen den „Hofmalern" Giovannis II. nahmen, wie man weiss, Francia und Costa den ersten Rang ein. Der Erstere war in Bologna geboren, hatte dort sein Haus, seine Familie, seine Goldschmiede- und Maler-Werkstatt und eine grosse Anzahl von Schülern. Es lag deshalb nicht in seinem Interesse, die Stadt zu verlassen. Der Ferrarese Costa dagegen musste, obgleich auch er mehr als zwanzig Jahre dort gelebt und in der Arbeit für die Bentivoglio Ruhm und Geld erworben hatte, mit ihrem unheilvollen Falle, mit der Zerstörung des Palastes samt seinem Freskenschmucke, den er mit so grosser Liebe entworfen und ausgeführt hatte, das Band zerrissen

fühlen, das ihn an Bologna fesselte, er musste eine lebhafte Abneigung dagegen empfinden, im Dienste der Feinde in Bologna zu bleiben. Costa hatte überdies am Hofe der Bentivoglio nicht nur als Künstler, sondern auch als Freund und Rathgeber eine Rolle gespielt. So war er mit Anderen als Gesandter zu dem neu erwählten Papste Julius II.[1] geschickt worden und war dort sogar Zeuge gewesen, als Alessandro Bentivoglio und Bonaparte Ghisileri beim Spiele in Streit geriethen.[2]

In einem solchen Augenblicke musste es dem Costa sehr erwünscht sein, dass ihn die Gonzaga an die Stelle Mantegnas nach Mantua beriefen. Dort finden wir ihn in der That kurz darauf, um das Jahr 1507,[3] im Palazzo di S. Sebastiano mit der Ausführung eines Gemäldes, das die Apotheose Francesco Gonzagas vor dem Altare des Herkules auf dem „Berge der Ewigkeit" darstellte, beschäftigt, für ein Kabinet Isabellas malte er dann eine Darstellung, in der am Ufer eines Flusses die Fürstin, umgeben von ihrem Gefolge von Musikern, Dichtern, Edelfrauen und Kavalieren, von Amor gekrönt wird, und endlich eine mythologische Scene mit Apollo, Venus, Amor, Orpheus und Mercur.

Auf die übrigen Arbeiten, die Costa in Mantua ausführte, brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Er blieb am Hofe der Gonzaga, die ihn mit Geschenken und Wohlthaten überhäuften, bis an seinen Tod, der am 10. März 1535, also ein Jahr nach dem Correggios, eintrat.

Was endlich Dosso betrifft, so ist urkundlich festgestellt, dass er sich im Jahre 1512 in Mantua aufhielt, um für eben jenen Palast von S. Sebastiano ein Bild „mit elf menschlichen Figuren" zu malen.[4]

Die Schlussfolgerung, die allein aus allen bisherigen Beobachtungen und Nachrichten abgeleitet werden kann, liegt klar und einfach vor uns und kann jeder kritischen Voreingenommenheit Stand halten. Es kann als feststehend angenommen werden, dass in den von Correggio ungefähr von 1512 an vollendeten Jugendarbeiten Erinnerungen an Werke Mantegnas, die sich in Mantua befanden, sich auffallend bemerkbar

---

[1] A. Ghiselli, *Memorie di Bologna.* Handschrift in der Biblioteca Universitaria von Bologna. X, 296.

[2] Archivio storico dell' Arte, V, 137.

[3] Ad. Venturi, *Lorenzo Costa (Archivio storico dell' Arte)* Tom. I (1889) p. 251.

[4] Pungileoni, II, 45. — C. D'Arco, II, 79.

machen, dass in ihnen die Formen und Farbengebung der ferraresischen Schule, im besonderen Costas und Dosso Dossis, die gerade damals in Mantua thätig waren, sich deutlich erkennen lassen. Aus dem Zusammentreffen dieser Thatsachen müssen wir daher schliessen, dass Mantua die Stadt war, in der Antonio Allegri (vielleicht nachdem er vorher den dürftigen Unterricht seines Oheims Lorenzo genossen hatte) studirt und seine künstlerische Ausbildung vollendet hat; und zwar muss sein Aufenthalt dort in die Zeit zwischen 1511 und 1513, also in sein siebzehntes bis neunzehntes Lebensjahr, fallen, während der die urkundlichen Nachrichten über seine Anwesenheit in Correggio nichts verlauten lassen. Vom 12. Januar 1511, an welchem Tage er bei einer

Das Schloss der Gonzaga in Mantua.

Taufe Pathe stand, bis zum Sommer 1514 geschieht in der That seiner nicht Erwähnung. Ohne Zweifel studirte er in dieser Zeit in Mantua.

Meyer glaubt, dass Correggio dort nicht in nähere Beziehungen zu den Künstlern getreten sei, sondern dass er nur nach ihren Werken studirt habe.[1] Wir können uns dieser Ansicht nicht anschliessen. Um Motive und Eindrücke von Mantegna zu gewinnen, genügte allerdings die Betrachtung seiner Werke; in Bezug auf Costa fühlt man sich jedoch versucht, eine wirkliche Unterweisung und einen unmittelbaren Einfluss vorauszusetzen; denn wir sehen, dass Correggio von Costa

[1] *Correggio*, p. 74.

nicht nur gewisse Formen angenommen hat, sondern seine Art, die Farben zu verwenden und ihnen jenen Schmelz zu verleihen. Wir wissen, dass die Herstellung der *toni cromatici*, der Halbtöne, mit einem Worte, die Geheimnisse des Kolorits, das damals grosse Schwierigkeiten bereitete, und für das jeder Meister und jede Schule eine besondere und eifersüchtig gehütete Methode besass, sich nicht durch die Betrachtung allein erlernen liessen. Es ist bekannt, dass Bandinelli Andrea del Sarto bat, sein Bildniss zu malen, nur um seine Farbenbehandlung ausfindig machen und um ihm etwas von der Mischung der Töne absehen zu können. Andrea, der dies wohl merkte, fand Mittel und Wege, die Neugier Baccios zu täuschen und erzählte öffentlich die missglückte List, die allgemein als eine unanständige Handlungsweise verurtheilt wurde.[1]

Im Jahre 1511 wurde die Stadt Correggio von der Pest befallen, die grosse Verheerungen anrichtete. Unter vielen Anderen starben damals auch die Maler Giovanni di Pietro und Bernardino di Lucchino und der französische General Carlo d'Amboise. Voll Schrecken über die Heftigkeit der Seuche suchten sich Viele durch die Flucht zu retten. Nun berichten die correggianer Geschichtsschreiber Antonioli, Bulbarini und Pungileoni, dass einige der Herren, die, während Veronica sich zu ihrer Mutter, die eben Wittwe geworden war, begab, nach Mantua flüchteten, den jugendlichen Maler mit sich geführt hätten.[2] Der gleichen Ursache wird die Rückkehr Correggios in seine Heimath zugeschrieben, als die Pest im Jahre 1513 auch nach Mantua gedrungen war.[3]

Der Ursprung dieser Nachrichten hat sich nicht ermitteln lassen. Wahrscheinlich beruhen sie nur auf mündlicher Ueberlieferung, die, wie gewöhnlich, auf dem Wege von einem Biographen zum anderen die Geltung einer Thatsache erlangt hat. Wenn man nun auch nicht der Angabe Glauben schenken will, dass die beiden Pestilenzen in Correggio und Mantua der Grund zu den Reisen Correggios gewesen seien, und wenn die historischen Quellen auch nicht genau angeben, wie und wann er in die Stadt der Gonzaga gekommen sei, so lässt sich nichtsdestoweniger doch seinen Werken mit Sicherheit entnehmen,

[1] *Il libro dei colori* (Bologna, 1887) pag. VI u. ff.

[2] Pungileoni, I, 29 u 30.

[3] A. a. O. I 35; II, 51.

dass er um 1513 schon dort gewesen sein und die Werke Mantegnas, der 1506 gestorben war, und die Costas und Dossos, die dort noch lebten und wirkten, studirt haben müsse.

Die Annahme verschiedener Schriftsteller, dass ausser den erwähnten Meistern auch Lorenzo Lionbruno Einfluss auf Correggio ausgeübt habe, entbehrt jeder Grundlage.[1] Als unser Maler sich nach Mantua begab, was sicheren Nachrichten zufolge um 1511 geschah, war Leonbruno noch nicht zwei und zwanzig Jahre alt und erhielt damals und auch noch längere Zeit danach seine Arbeitsaufträge nicht direkt, sondern durch Vermittelung Costas, oder wie die Dokumente sagen: *per relazione* oder *de commissione*. Er stand augenscheinlich noch am Anfange seiner Laufbahn und wurde in der That auch noch zehn Jahre später (als Correggio schon die Camera di S. Paolo in Parma gemalt hatte und an der Kuppel von S. Giovanni arbeitete) mehr für ein vielversprechendes Talent als für einen wirklich fertigen und grossen Künstler gehalten. Am 10. März 1521 schrieb der Marchese Federico von Mantua an Baldassare Castiglione: „Da wir das treffliche Talent kennen, welches unser Maler, Meister Lorenzo Lionbruno, besitzt, und da wir an seinen Werken sehen, welch' guten *Anfang* er in seiner Kunst genommen hat, der *hoffen* lässt, dass es ihm *gelingen werde*, sich in diesem Berufe auszuzeichnen, haben wir beschlossen, es ihm an nichts fehlen zu lassen, damit er die *erhoffte Vollkommenheit erreiche*, da er damit auch uns und unserem Vaterlande Ehre machen *wird*. Und weil wir dafür halten, dass es ihm *sehr nützen* könne, wenn er nach Rom ginge, da er dort viele sehr nachahmenswerthe Dinge wird sehen können, so haben wir ihn hierzu veranlasst und ihm die Mittel gegeben, sich dorthin zu begeben und einige Zeit dort zu verweilen."[2] Es ist also gar nicht daran zu denken, dass dieser Mann ein Jahrzehnt vorher mit den Bildern, welche er im Auftrage Costas ausführte, einen unmittelbaren Einfluss auf Correggio hätte ausüben können, der wenig jünger als er, aber doch eine Künstlernatur ganz anderen Schlages war. Als Correggio nach Mantua kam, mühte sich Lionbruno noch mit seinen

[1] Pungileoni, I, 33; II, 46—47. — Charles Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps.* (Gazette de Beaux-Arts, XIII, 195.)

[2] Girolamo Prandi, *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno.* (Mantova, 1825.)

allerersten Anfänger-Arbeiten ab und sollte Werke von einiger Bedeutung schaffen, erst als Correggio schon seit geraumer Zeit Mantua verlassen hatte. Die stylistische Verwandtschaft, die sich etwa in den Jugendwerken der beiden Künstler erkennen liesse, muss einzig und allein daraus erklärt werden, dass beide eine mächtige Einwirkung der Kunst Mantegnas erfahren und der Kunstrichtung Costas sich angeschlossen haben.

Die Augenfälligkeit dieser Beobachtungen überhebt uns der Nothwendigkeit, zu ihrer weiteren Stütze noch die auf Correggio und seine Fresken in Mantua bezüglichen Urkunden, die dort vorhanden gewesen oder noch vorhanden sein sollen, in Erwägung zu ziehen. Schon Landi versichert auf das Zeugniss Leopoldo Voltas hin, dass in den Büchern der Bauhütte von S. Andrea sein Name verzeichnet sei; die eingehenden Nachforschungen, die Pasquale Coddé auf Veranlassung Pungileones angestellt hat, haben jedoch die Angabe Voltas *nicht* bestätigt.[1]

Seit Donesmondi sind ausserdem noch verschiedene Gemälde in Mantua Correggio zugeschrieben worden. Jener Geschichtsschreiber beginnt damit, dass er die Fresken, die sich in der Vorhalle von S. Andrea in Mantua befanden, unserm Meister zutheilt. Mit ruhiger Sicherheit erzählt er, dass Correggio dort einen h. Andreas und einen h. Longinus gemalt habe in der Manier „seiner ersten Periode, in der er Mantegna nachahmte," eine Himmelfahrt Christi mit den zwölf Aposteln im Kreise ringsum „in seiner weicheren und breiteren Manier" und endlich die Grablegung Christi „in einer anderen, noch schöneren Manier als die vorhergehenden," so dass die Kunstverständigen staunten, wie „von derselben Hand drei Gemälde so verschiedener Art herrühren konnten!" Nachdem er so sein berechtigtes Erstaunen über ein solches Wunder genügend zum Ausdruck gebracht hat, fährt er damit fort, dass er seine Hand auch in den vier Evangelisten in den Zwickeln der kleinen Kuppel in der ersten Kapelle zur Linken in S. Andrea zu erkennen glaubt und in einigen Engeln, die grau in grau über dem Fenster gemalt sind! Aber noch nicht genug damit! Er schreibt ihm auch ein Freskobild zu, das sich über einem Bogen an der Piazza delle Erbe befand und Francesco Gonzaga neben dem Pferde, das ihn in der

[1] Pungileoni, I, 13. — C. d'Arco, II, 240—41.

Schlacht am Taro gerettet hatte, vor der Jungfrau knieend darstellte, und ferner ein Bild, das sich in der Kirche S. Maria della Vittoria befindet.[1]

Alle diese Zuschreibungen nahm Giovanni Cadioli an und fügte seinerseits noch hinzu, dass auch das mittlere Rund an der Wölbung der *Camera degli Sposi* mit den Putten und Frauenfiguren, die sich an eine Balustrade lehnen oder sich darüber hinausbiegen, von Correggio herrühren müsste.[2]

Es wäre lächerlich, wollte man eine derartige Reihe von naiven Behauptungen widerlegen, die auch nicht im mindesten durch irgend eine Urkunde unterstützt werden, mehrfach sogar in der bündigsten Form durch sie widerlegt werden. Das Rund in der *Camera degli Sposi* ist eine der sichersten und bewundernswürdigsten Arbeiten Mantegnas, das Bild, das sich einstmals in der Kirche S. Maria della Vittoria befand und jetzt im Museum bewahrt wird, weist auch nicht eine einzige Eigenthümlichkeit des Correggioschen Styles auf und wird mit gutem Grunde für das Werk der mantuaner Maler Giovanni und Costantino Medici gehalten.[3] Ein grosser Theil der anderen erwähnten Bilder in der Vorhalle von S. Andrea endlich rühren von Francesco Mantegna, dem Sohne des berühmten Paduaners, her.[4]

Aber derartige nichtsnutzige Zuschreibungen, denen weder eine streng kritische Forschung, noch etwa neu aufgefundene Urkunden zum Grunde liegen und die nur dazu dienen, die geschichtliche Wahrheit zu verdunkeln und die richtige Erkenntniss eines Künstlers noch mehr zu verwirren, erscheinen immer von neuem in geräuschvoller Weise auf dem Gebiete der Kunstforschung unter dem Namen von *Entdeckungen*. Man kann sogar mit dem Dichter sagen „während die Eine reift, sprosst die Andere."

Gestern waren es einige Deutsche, welche die Hand Leonardos in bescheidenen Gemälden zu entdecken glaubten, die man im Mailänder

---

[1] *Dall' istoria ecclesiastica di Mantova.* (Mantova, 1615.) Teil II, 47, 49, 86 u 119.

[2] *Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Mantova* (Mantova, 1763) S. 35, 49, 50 u 54.

[3] Carlo d'Arco, A. a. O. I, 60—62.

[4] Tiraboschi, VI, 244.

Castell aufgefunden hatte; heute ist es Charles Yriarte, der seinen Bewunderern mittheilt, er habe eine bisher unbekannte Arbeit Correggios in der Dekoration eines Kabinets im alten Schlosse von Mantua gefunden.[1] Auf Yriartes Frage: „In welchem Zeitpunkte mag Correggio dieses Freskobild ausgeführt haben?" antworten wir ohne Schwanken und mit ruhigem Gewissen: „Niemals!"

Die Dekoration dieses kleinen Saales folgt in der Eintheilung der achteckigen Form der Decke; in jedem Felde derselben sind zwei Putten dargestellt und zwischen ihnen eine Tafel mit Symbolen und Sinnsprüchen. In der Mitte ist eine Art von Balkon gemalt, wie in der *Camera degli Sposi*, mit geflügelten Genien auf der Balustrade

Freske im Schlosse zu Mantua.

und einem frei fliegenden in der Mitte. In den Sockeln sind die Welttheile symbolisirt und endlich in den Lünetten, zur Seite der Gesimse der antiken Schränke, befinden sich grau in grau gemalte Figuren.

In welche Zeit man auch dies Gemälde setzen mag, mit der Kunst Correggios hat es weder die Zeichnung, noch die Verhältnisse, weder die Art der Verzierungen, noch die Färbung oder den Charakter der Figuren, also mit einem Worte nichts, aber auch absolut nichts gemein. Vergebens würde man nach einem Werke Correggios suchen, in dem,

[1] In dem oben angeführten Aufsatze in der *Gazette des Beaux-Arts* und in *„Affreschi del Correggio nel Castello di Mantova"*. Brief an G. B. Intra in der Zeitung *„La Perseveranza"* (Milano, 10. April 1895 — Jahrg. XXXVII, n. 12753).

wie dort, die Haare auf einem Grunde von fast roher terra rossa eingezeichnet wären oder die Augen von dunklen Linien umrändert, die Beine so dürre wären und eine so gequälte Profillinie, eine so übermässig stark angegebene Muskelbildung zeigten, in dem sich Gestalten von solcher Länge und in so affektirten Stellungen fänden. Auch die Bildung der Füsse, mit den langen, schmalen Zehen, mit dem etwas hochstehenden grossen Zehen ist hier grundverschieden von der gedrungenen und kurzen Fussform der Putten Correggios. Die Verkürzung ist oft fehlerhaft. Von den beiden Putten im östlichen Felde hat der eine einen unverhältnissmässig kurzen Arm, der andere ein paar rhachitische Beine. Die Figur am Sockel links vom Fenster ist so zusammengequetscht, dass sie beinahe buckelig scheint. Nicht ein einziges unter den vielen Kindern ähnelt den gesunden, kräftigen und genialen Correggios. Sie haben das Aussehen der wohlgesitteten und affektirten Kinder, welche die Hofetiquette für den edlen Beruf der Pagen zu erziehen wusste.

Die banale Verzierung mit den Löwenköpfen, die sich von einem schweren gelben Hintergrunde abheben, die Zeichnung der Blätter, die mit einer dicken Linie scharf umrändert sind, ganz im Gegensatze zu der Art Correggios, den Drücker in der Mitte des Blattes aufzusetzen und nach dem Rande hin unbestimmt verlaufen zu lassen, ebenso die Art, wie die Lichter in den einfarbigen Theilen der Malerei aufgesetzt sind, und die fehlerhafte Perspective der ganzen mittleren Balustrade mit ihren armseligen Formen gestatten ebensowenig wie die Gestalten, Correggios Namen mit dieser Malerei in Verbindung zu bringen.

Es ist allerdings richtig, dass diese Fresken durch Verfall und ungeschickte Restauration sehr gelitten haben, aber der Charakter der Arbeit ist nicht ganz verschwunden und lässt trotz aller Zerstörung und Uebermalung doch noch ein Urtheil über ihren wirklichen Werth zu. In den kleinen leidlich erhaltenen Theilen ist in den Fleischpartien eine rosige Farbe mit einer leisen Spur von Violett vorherrschend, ein Farbenton, der sich unter Correggios warmen und alabasterähnlichen Farben nicht findet.

Yriarte indessen hat den Muth zu schreiben: „Beim ersten Anblicke dieser kleinen Gestalten mit den lebhaften Bewegungen, mit den frischen Fleischtönen, voller Weichheit und Leuchtkraft, konnten wir uns nicht

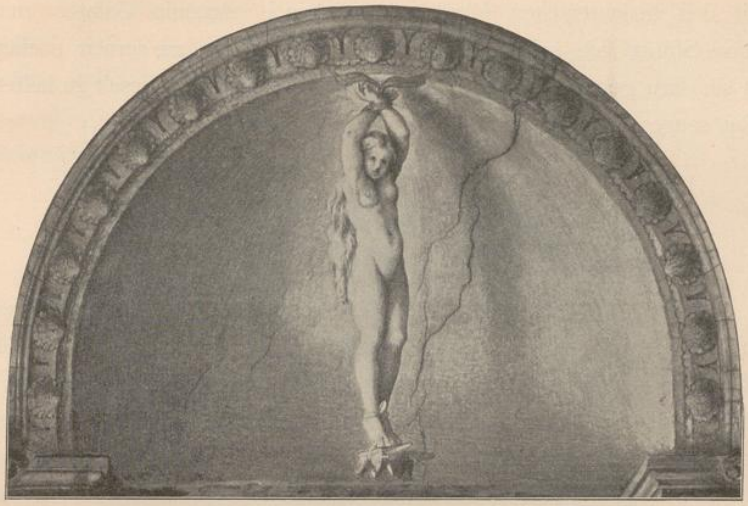
enthalten auszurufen: Correggio ist in seiner Jugend hierher gekommen und hier ist der Beweis seines Aufenthaltes!" Jeder Kenner, fügt er in seinem Briefe hinzu, der die wesentlichen künstlerischen Charakterzüge der italienischen Meister begriffen hat, wird darin die Hand, die Grazie, ja die Seele des grossen Künstlers erkennen.

Glücklich er, dass er so viele schöne Dinge darin sehen konnte! Wir haben leider nur das gesehen, dass gerade die Hand, die Grazie und die Seele Correggios diesem Bilde fehlen![1]

Correggio hat allerdings für die Gonzaga von Mantua gearbeitet, aber in seinen letzten Lebensjahren und keine Freskowerke.

---

[1] Stefano Davari hat überdies nachgewiesen, dass der Theil des Gebäudes, in dem sich jenes Kabinet befindet, erst 1531 erbaut worden ist und dass die Gemälde von Ippolito Costa oder Rinaldo Mantovano herrühren könnten. Siehe: La palazzina annessa al castello di Mantova e i supposti dipinti del Correggio. Im Archivio storico lombardo. Jahrg. XXII. Mailand 1895. Heft VI.



Die bestrafte Juno. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

V.

DIE BEIDEN FÜRSTINNEN.

VERONICA GAMBARA. — IHRE BEZIEHUNGEN ZU CORREGGIO UND ZUM HOFE VON MANTUA. — ISABELLA D'ESTE.

Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Man kann die Renaissance nicht verstehen, bemerkt sehr richtig Jacob Burckhardt, ohne die bedeutungsvolle Stellung zu kennen, welche die Frauen, die damals zur vollen Entwickeluug ihrer Individualität gelangt waren, in ihr einnahmen. Sie wurden in allen Wissenschaften unterrichtet wie die Männer. „Vom Augenblicke an, wo man die neo-latinische Kultur als den schönsten Schmuck des Lebens betrachtete, war kein Grund mehr vorhanden, dass man nicht auch die Mädchen damit schmücken sollte.“ Als Gattinnen und Fürstinnen eines Hofes mussten sie sich

mit den bedeutendsten Männern umgeben.[1] Antonio Galateo rieth Bona Sforza, sie solle zuerst die Männer kennen zu lernen suchen, da sie dazu geboren sei, sie an ihren Triumphwagen gefesselt zu halten. Man sang von der Frau:

Uns're Königin soll sie werden,
Sie allein verdient die Krone,
Weil Apoll den Trank der Götter
Ihr gebracht vom Helikone.[2]

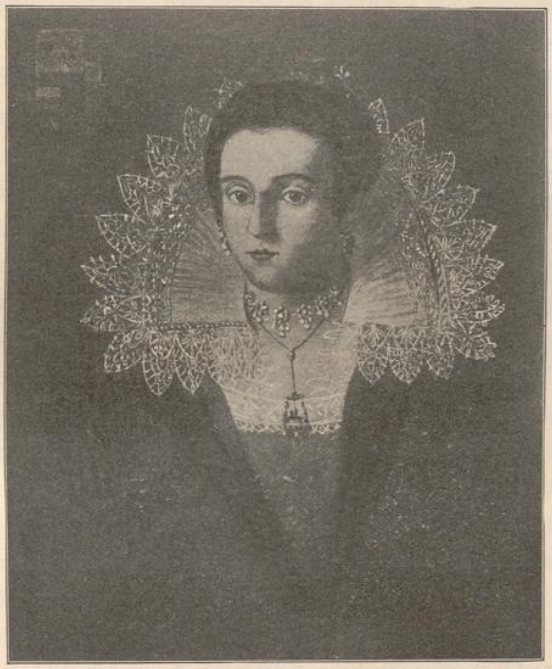
In der That ist die Zahl der Dichterinnen und gelehrten Frauen überaus gross gewesen, und was Bandello von der Gräfin Cecilia Gallerana Bergamini, der „anmuthigen und tugendhaften Frau" sagt, kann man auf die Mehrzahl von ihnen anwenden. „Die hochgesinntesten und edelsten Geister halten sich in ihrer Gesellschaft auf. Die Männer des Schwertes sprechen über Kriegskunst, die Musiker singen, die Architekten zeichnen, die Philosophen streiten über die Gesetze der Natur und die Dichter rezitiren ihre Verse oder die Dichtungen Anderer." Ein grosser Theil dessen, was die Renaissance geschaffen, ist deshalb als das Werk jener Frauen anzusehen, nicht so sehr, weil durch sie erst das Haus seine Würde und seinen Schmuck erhielt, als vielmehr weil durch sie Künstler und Gelehrte so wirksame Anregungen empfingen. Die Anerkennung, welche man ihnen schuldig war, scheint ihren höchsten Ausdruck zu finden in dem Kusse, den Michelangelo, das strenge Haupt tief gesenkt, auf die Stirn der todten Vittoria Colonna drückte.

Wenige Gegenden haben so viele ausgezeichnete Fürstinnen hervorgebracht oder zu ihren Gästen zählen dürfen, wie die Emilia und die Romagna. Auch Isabella Gonzaga, die so zu sagen der vollkommenste Typus der Frau der Renaissance ist, entstammte der durch ihre tragischen Schicksale berühmten Familie der Este, aus der den grossen Fürstenhäusern Italiens die vorzüglichsten und gebildetsten Gattinnen zugeführt wurden. Während so in Mantua der Hof der Isabella den höchsten Glanz um sich verbreitete, kam Veronica, die Tochter des Gian Francesco Gambara und der Alda Pio da Carpi, als Gattin des Giberto nach Correggio.

[1] Die Cultur der Renaissance. *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia* (Firenze, 1876) Tom. II, 165 u. ff.

[2] A. Vernarecci, *Ottaviano De' Petrucci* (Bologna, 1882) p. 95.

Was ihrem Gesichte, voll Güte im Ausdruck, an Schönheit und Anmuth fehlte, wurde durch eine herrliche Gestalt, hohen Geist und Bildung und eine süsse Stimme aufgewogen. Sie schrieb Sonette und lateinische Verse und war, da sie träge war und sich selten Bewegung machte, eine unermüdliche Leserin geworden. Sie liebte daher die Bücher



Muthmassliches Bildniss der Veronica Gambara.

und hatte eine gute Bibliothek gesammelt. Die Launen ihres häufig wechselnden Geschmackes zu befriedigen, verlangte sie in den anmuthigsten Briefen, die nichts von „der langweiligen, beinahe klösterlichen Strenge an sich haben, die den Briefen der Colonna eigen ist,“[1] Blumen, Parfums, Schmucksachen, Wagen, Spielsachen für ihre Kinder, Lavendel, Seidenstoffe u. s. w. „Ich möchte Plüsch aus Florenz haben,“ schreibt sie, „da ich der flandrischen, französischen und englischen Stoffe überdrüssig bin.“[2] Um elegantes Schuhzeug zu erhalten, wandte sie

[1] R. Renier, *Giornale storico della letteratura italiana*, XIV (Torino, 1889) p. 441.

[2] Veronica Gambara, *Rime e lettere, raccolte da Felice Rizzardi* (Brescia, 1759) p. 161.

sich mit einem gewissen umständlichen Eifer an ihre Tochter Costanza, welche an einen Gonzaga von Novellara verheirathet war.[1] Für Schmucksachen hatte sie eine übermässige Leidenschaft. Ihre Schwiegertochter Chiara sollte schönere als alle anderen Damen besitzen. Als sie sie daher einmal nach Mantua schicken musste, fand sie Mittel, ihr noch andere Schmucksachen leihweise zu verschaffen, damit sie hinter Niemandem zurückzustehen brauchte.

Rinaldo Corso entwarf von ihr, ohne einige harte Wahrheiten zu verschweigen, folgendes geniale Bild: „Wenn ihr Gesicht so wolgeformt gewesen wäre, wie ihre übrigen Körpertheile, hätte sie für vollkommen schön und anmuthig gelten können bis in ihr hohes Alter. Aber ihr Gesicht, wenn es auch nicht hässlich war, war doch niemals anmuthig, ein Mangel, der aber reichlich aufgewogen wurde durch die sanfte und schlichte Beredtsamkeit, die ihrem Munde noch viel reicher als ihrer Feder entströmte, so dass Jeder, der sich mit ihr über irgend einen Gegenstand unterhalten hatte, mit dem Wunsche schied, bald wieder zurückkehren und ihr zuhören zu können. Ihre Körperfülle verdankte sie ihrer sitzenden Lebensweise, aber dennoch erhielt sie sich die grösste Zeit ihres Lebens gesund, lebte sehr lange und las und schrieb immer ohne die Hilfe einer Brille. Sie hatte eine grosse Scheu vor der Zugluft und suchte sich sehr dagegen zu schützen; sie ass und trank gut, aber kein frisches Obst oder ähnliche Speisen. An Spielen fand sie keinen Gefallen, sondern nur am Studium und an der Unterhaltung im Freundeskreise über ernste Dinge. Sie war freundlich und leutselig zu Personen

Wappen der Veronica Gambara

[1] Ferd. Rossi-Foglia, *Cenni biografici intorno a V. G. di Rinaldo Corso e lettere della stessa* (Correggio, 1884) p. 28. Das muthmassliche Bildniss der Gambara, das hier abgebildet ist, befindet sich im Besitze des Herrn Federico Gianotti in Correggio. In einem kleinen Schilde in einer Ecke des Bildes sieht man das Wappen der Gambara und das der Herren von Correggio vereinigt. Einige Schriftsteller haben Zweifel an dem Costüm erhoben und es für späteren Ursprunges erklären wollen. Solche Kragen aber, wie ihn die auf dem Bilde dargestellte Person trägt, waren schon zwischen 1520 und 1530 in Mode. Mc. P. Quintry spricht von ihnen schon in einem 1527 herausgegebenen Tractat über die Kunst der Herstellung solcher mit der Nadel gestickter Spitzen für jene Kragen. Der Graf *L. A. Gandini*, der auf diesem Gebiete Autorität ist, bestätigt mir dies.

jeden Geschlechts, jeder Stellung und jeden Alters und von ernstem und zugleich liebenswürdigem Wesen. Den Kindern, denen (wie die Schrift sagt) das Himmelreich gehört, erwies sie sehr gern Liebkosungen. Niemals zornig, und wenn es geschah, leicht wieder beruhigt und unendlich sanft und milde bei persönlichen Beleidigungen. Bei bürgerlichen Streitigkeiten war sie besorgt, den Frieden zu erhalten und sehr geschickt, ihn herbeizuführen. In der Erziehung ihrer Kinder zu hochherziger Gesinnung und in der Aufrechterhaltung der Einigkeit unter ihnen besass sie ein bewunderungswürdiges Geschick und hätte in Wahrheit allen anderen Frauen, welche herrschen und Kinder haben, vor allem denen, die in ihrem Hause den Unfrieden wie eine erbliche Krankheit haben, als Vorbild dienen können. Wer an ihr etwas aussetzt, tadelt, dass sie ihre Freunde und Diener mit übertriebener Güte geliebt und vertheidigt habe, Schmeicheleien zugänglich und leichtgläubig gewesen sei. Aber doch durften ihre Lieblinge nicht im Vertrauen auf ihre Gunst fehlen, sie verstand nur nicht, sich von ihnen abzuwenden, wenn sie gefehlt hatten. Ebenso hatte ihre Leichtgläubigkeit keinen anderen Grund, als dass sie nach ihrem eigenen Herzen die der anderen beurtheilte und geneigt war, jeden für so gut zu halten, wie sie sich selber fühlte, ohne dass sie jedoch zu leichtgläubig gewesen wäre. Dass sie Schmeicheleien zugänglich war, hatte bei ihrer grossen Bescheidenheit nur in der Zärtlichkeit ihrer eigenen Natur seinen Grund. Alles dies sind jedoch Fehler, die eher auf ein reines und aufrichtiges Gefühl als auf ein andersartiges schliessen lassen, denn ohne Fehl kann keiner durch dieses Leben wandeln. In ihrem Style war sie rein und anmuthig und verstand sich auf die Prosa nicht weniger als auf die Poesie.“[1]

Aus den lobenden Phrasen des guten Cinquecentisten lässt sich doch entnehmen, dass Veronica die Lobreden liebte und eine eifrige Beschützerin und Vertheidigerin Derer war, die ihr zu schmeicheln und sie geschickt zu behandeln wussten. Er lässt auch durchblicken, dass sie sich mitunter der Heftigkeit und dem Zorne hingab. Alles dieses nimmt nach unserer Meinung ihrer Erscheinung nichts, sondern hebt sie sogar noch, weil es sie uns historisch glaubwürdiger erscheinen

[1] Rinaldo Corso, *Vita di Giberto terzo di Correggio colla vita di Veronica Gambara* (Ancona, 1566).

lässt. Nur zu häufig hat leider die Uebertreibung, mit der die Biographen die Tugend ihrer Helden schilderten und noch schildern, in uns Zweifel an der Wahrheit ihrer Darstellung erweckt. Die Herrin eines Hauses, wie das der Correggio, die gezwungen war, sich abwechselnd mit ihren Familienangelegenheiten und mit der Regierung zu beschäftigen und mit gefährlichen politischen Geschäften zu befassen, zumal in einer Zeit, wie jener, konnte unmöglich den ruhigen Gleichmuth des Geistes einer guten Haushälterin besitzen. Die plötzlichen Ausbrüche des Zornes mussten ihre volle Berechtigung haben und ihre ganze Persönlichkeit in's volle Licht treten lassen.

Ihre Empfänglichkeit für Lobeserhebungen wird man entschuldigen müssen, wenn man bedenkt, dass sie sowohl eine Gelehrte wie eine Fürstin war. Die gebildeten und machthabenden Frauen sind nie von Eitelkeit frei gewesen. Veronica, die alle Vorzüge solcher Frauen in hohem Maasse besass, musste wohl auch ihrer Fehler theilhaftig sein. Sicher jedoch kann man ihr die höchste aller Tugenden nachrühmen: die Wahrhaftigkeit. Gerade die Hartnäckigkeit, mit der sie ihre Freunde auch in schlechter Sache vertheidigte, zeigt die Aufrichtigkeit ihres Gefühls und die Treue ihrer Zuneigung. Wir dürfen nicht vergessen, dass man in jener Zeit dem politischen und persönlichen Interesse Alles zu opfern gewohnt war, sogar das Leben der Freunde und Brüder!

Als Schriftstellerin gehört Veronica entschieden zu den bedeutendsten des XVI. Jahrhunderts. Ihre Verse entwickeln sich natürlich, beinahe immer nach den Petrarca'schen Vorschriften, aber sie zeigen doch auch oft einen frischen, ungebundenen Zug, eine individuelle Ausdrucksweise. Ihre Briefe, die bis jetzt nur in vielen kleinen Schriften[1] zerstreut veröffentlicht worden sind, sind hoch geschätzt und als *werthvoll* bezeichnet worden wegen ihres heiteren, ungezwungenen Tones, ihrer Eleganz, ihrer geistreichen Bosheit, die den grossen Damen der Renaissance so gefiel, und wegen der bemerkenswerthen Einzelheiten über historische Ereignisse und Sitten, die sie enthalten.

Das lebhafte Verlangen, über Wissenschaft und Kunst zu reden, der Wunsch, geistreiche Leute um sich zu haben, denen sie ihre eigenen

[1] Ausser den angeführten Werken siehe auch: Quirino Bigi, *Sopra la celebre contessa Matilde e. V. G.* (Mantova, 1859). — Emilio Costa, *Sonetti amorosi di V. G.* (Parma, 1890) und *Una lettera inedita di V. G. (Giornale storico della letteratura*

Gedanken mittheilen und von denen sie sich huldigen und sich bewundern lassen konnte, endlich die Nothwendigkeit, am eigenen Hofe den Glanz aufrecht zu erhalten, der die benachbarten Fürstenhöfe berühmt machte, veranlasste Veronica, verschiedene Künstler und Gelehrte um sich zu versammeln und sie zu einer Art von Akademie zu vereinen. Den ersten Platz in ihr hatte Gian Battista Lombardi oder Marchesini, ein Naturforscher, Arzt und Philosoph von Ruf. Nachdem er im Jahre 1486 Lehrer der Logik in Bologna und im Jahre 1490 Lehrer der Medizin in Ferrara gewesen war, wurde er von den Herren von Correggio in die Heimath zurückberufen, dort von ihnen zu verschiedenen wichtigen Staatsdiensten verwendet und bis an seinen Tod, der im September 1526 erfolgte, mit liebevoller Aufmerksamkeit behandelt.[1] Ausser ihm verkehrten in Veronicas Hause der hochgelehrte Ippolito Merlo, der Rechtsgelehrte Sigismondi Augustoni, Rinaldo Corso, der später ihre Lebensgeschichte schrieb und der Arzt Annibale Camilli. Dieser Letztere wurde im Jahre 1515 zu Bologna von Veronica dazu angeregt, ihr eine Probe seiner Studien zu senden und widmete ihr im folgenden Jahre einige kleine philosophische Schriften, in denen er ihr Lob verkündet und erklärt, dass er Alles ihrer Protektion verdanke.

An alle Diese, welche die gewöhnliche Gesellschaft der Fürstin bildeten, schlossen sich ferner die Verehrer und berühmten Freunde, die mitunter von auswärts kamen, um sie wieder zu sehen, wie Ariosto, Bembo, Molza, Cappello, Mauro, Antonio Bernardi da Mirandola und zweimal, im Jahre 1530 und 1532, sogar Carl V.

So konnte sie sich in ihrer Sehnsucht nach gebildeter, anmuthiger Unterhaltung und in ihren berechtigten Ansprüchen als gelehrte Frau wohl befriedigt fühlen.

Sie hatte oft Ginevra Rangoni bei sich, die Gattin des Gian Galeazzo, die nach 1517 eine zweite Ehe mit Luigi Gonzaga geschlossen hatte, und konnte mit Cassandra, der Tochter des grossen Feldherrn Bartolomeo Colleoni, in stetem Verkehr bleiben. Letztere hatte sich, als sie im Jahre 1508 nach dem Tode Nicolòs da Correggio

italiana, IX). — A. E. Mortara, *Epistole edite per nozze Fadigati-Visioli* (Casalmaggiore, 1852). — Vittorio Cian, *Primizie epistolari di V. G. (nell' Intermezzo*, rivista — Torino, 1890 — n. 12) u. s. w.

[1] Pungileoni, II, 34 u. fl.

Wittwe geworden war, mit ihrer Tochter Isotta in ein von ihrem Gatten gegründetes Kloster zurückgezogen. Später folgte ihnen auch ihre andere Tochter, Beatrice, nachdem sie ihren Gatten Nicolò Sanvitale verloren hatte, aus Parma dorthin. Sowohl Beatrice (die von Ariosto unter dem Namen *Mamma* gefeiert wird), wie ihre Schwester Isotta erheiterten die Einsamkeit der Klosterzelle durch Dichtung und Gesang. Man kann daher wohl mit Ariost wiederholen:

O sagt, was seh' ich hier für schöne, kluge Frauen,
O sagt, welch ed'le Herrn verherrlichen den Strand!
Ja, ew'gen Dank muss ich den Freunden weihen
Für freud'gen Willkomm, den ich bei der Rückkehr fand!
Mamma, Ginevra und die And're aus Correggio
Seh ich am Hafendamm, sie treten weit hervor;
Veronica Gambara lieb wie jene
Dem Phöbus und der heiligen Aeonen Chor.[1]

Ausser dem unsterblichen Lobgesange des grossen ferraresischen Dichters wurden noch viele andere an Veronica gerichtet, von Vittoria Colonna, Casio, Sannazaro, Trissino, Ruscelli, Lilio Giraldi, Bernardo Tasso, der sie „den Ruhm des weiblichen Geschlechts" nennt, Bandello dal Varchi, der ihre Sprache für „süss und beredtsam" erklärt, Dolce, Bembo, Molza und Giovanni della Casa. Possevino nennt sie später die *italienische Sappho*. Carl V. sagte, dass er sie aus vielen Gründen liebte, vor Allem aber „ihrer Tugend und ihres Rufes wegen."

Aber die Staatssorgen und die Nothwendigkeit, im gesellschaftlichen Leben würdig aufzutreten, verhinderten sie nicht daran, sich mit wahrhaft idealer Hingebung ihren Kindern zu widmen. In ihrem Sohne Ippolito, der die militärische Laufbahn eingeschlagen hatte, für Carl V. kämpfte und beim Falle von Florenz zugegen war, rief sie die Erinnerung an den Ruhm seiner Vorfahren, deren einer über die Heldengrösse der alten Römer geschrieben hatte, wach, ihren Sohn Girolamo, der zur Prälatenwürde vorbereitet wurde, erinnerte sie daran, dass Azzo di Correggio von Petrarca, den er zum Archidiakonus von Parma ernannt hatte, verehrt worden war. Veronica sollte indessen nicht die Genugthuung erleben, ihn im Kardinalsgewande zu sehen, das er erst nach ihrem Tode anlegen konnte. Er hatte den

[1] Orlando furioso, XLVI, 3.

Geist und den im Grunde guten und rechtschaffenen, aber zeitweise hochfahrenden und heftigen Charakter der Mutter geerbt. Er war bevollmächtigter Minister des Hauses Farnese beim Congresse von Gent und hatte nach dem Tode Pius' V. sogar Aussicht gehabt, Papst zu werden. Ausschliesslich seine Treue gegen den Hof von Spanien war es, die ihm alles verdarb, wenn auch schon sein Liebesverhältniss zu Claudia Rangoni, der er gerathen hatte, sich der Verheirathung mit einem Verwandten durch die Flucht zu entziehen, bei Vielen sein Ansehen erschüttert hatte.

Veronica ruhte damals schon seit längerer Zeit im Grabe. Am 13. Juni 1550 war sie gestorben, „am Tage darauf" — so erzählt Rinaldo Corso — „wurde ihre Leiche in die Kirche S. Domenico, ausserhalb Correggios, gebracht (in der fast alle Fürsten von Correggio begraben waren), mit einem Oliven- und einem Lorbeerzweige im Munde, einem würdigen Sinnbilde ihres Wesens."

Der Leser, der in einem anderen Kapitel erfahren hat, wie viele Künstler in Correggio thätig waren und jetzt gesehen hat, welch' reiches geistiges Leben an seinem Hofe herrschte, mag nun selber urtheilen, ob unser Maler wirklich in einem „einsamen Marktflecken" aufgewachsen sei, oder nicht vielmehr in einem Orte, der ihm die vorzüglichste Anregung zur Entwickelung aller seiner Fähigkeiten bieten konnte.

Als im Jahre 1508 die Gambara als vierundzwanzigjährige junge Frau nach Correggio kam, war Correggio erst vierzehn Jahre alt, liess aber an untrüglichen Zeichen schon seine ungewöhnlichen Anlagen erkennen. Personen, die mit Interesse die frühzeitige Entwickelung dieses erhabenen Genies verfolgten, machten die Fürstin auf ihn aufmerksam, die grosse Hoffnungen auf ihn setzte und ihn häufig in ihre Nähe zog. Wenn wir nicht durch die starren Gesetze der positiven Kritik, die ohne urkundliche Beweise auch nicht die natürlichsten und einfachsten Vorgänge in der Welt als Thatsachen anzuerkennen gestatten, zu sehr eingeschüchtert wären, und wenn wir noch in der schönen Zeit lebten, wo man manchmal wenigstens, ohne Vorwürfe fürchten zu müssen, seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen konnte, dann würden wir wohl in den ersten Madonnen mit den beiden Kindern Jesus und Johannes, die Correggio in den Jahren 1512—1514

malte, jenen Madonnen mit nicht schönem, aber anmuthig lächelndem Gesichte, die gute Veronica erkennen mögen, die gerade um diese Zeit ihre Söhne, deren erster im Januar 1510, der zweite im Februar 1511 geboren war, als Kinder zärtlich in ihre Arme schliessen konnte. Aber wir wollen diese Gebilde unserer Phantasie sorgfältig verbergen und zur Wirklichkeit zurückkehren.

Thatsache ist, dass zwischen den Fürsten, Gambara einbegriffen, und Correggio die besten und innigsten Beziehungen dauernd bis zu seinen letzten Lebenstagen bestanden haben. Im Jahre 1521 erscheint er, um die Schenkungsakte, durch welche sein mütterlicher Oheim, Francesco Aromani, ihm alle seine bewegliche und unbewegliche Habe überliess, legalisiren zu lassen, im Palaste vor Manfredo. Wir müssen zugeben, dass die Anwesenheit dieses Herrn bei der Abfassung einer gerichtlichen Urkunde in seinem Hause für eine einfache Handlung der Justiz-Verwaltung angesehen werden kann, die als solche kein Beweis für seine intimen Beziehungen zu dem Maler wäre. Andere Dokumente lassen jedoch eine solche Auffassung nicht zu. Im Jahre 1525 tritt er unter den Zeugen auf, die bei der Veröffentlichung eines auf Befehl Manfredos und der Veronica Gambara, die beide ebenfalls anwesend sind, von Gasparo Porta ausgefertigten Eintreibungs-Mandates gegenwärtig sind. Im Jahre 1532 wohnt Correggio der Niederschrift des gerichtlichen Aktes bei, in dem Manfredo Paolo Brunorio zu seinem Prokurator ernennt, um von Carl V. die Investitur seiner Lehnsgüter wieder zu erlangen. Hier erscheint er also als Zeuge bei einer Angelegenheit von grosser Wichtigkeit und höchstem Interesse für den Fürsten. Noch sicherer aber lässt sich auf eine grosse Herzlichkeit ihrer Beziehungen schliessen aus seiner Anwesenheit als Zeuge bei der am 24. Januar 1534 im Palaste des Fürsten stattfindenden Abfassung der Urkunde, durch welche der Chiara di Gianfrancesco da Correggio, die sich mit Ippolito, dem Sohne Gibertos und Veronica Gambaras, verlobte, zwanzigtausend Goldscudi als Mitgift überwiesen wurden.[1] In der feierlichsten und freudigsten Stunde ihres Lebens, bei der Verlobung ihres Erstgeborenen mit seiner Cousine also war es der gute und grosse Maler, dem die erlauchte Herrin vor Fürsten und Heerführern den Vorzug gab, indem sie ihn als Zeugen in ihren

[1] Pungileoni, I, 239 u 247; II, 127, 192—193 u. 251.

Palast lud. Sicher fühlte seine Seele niemals stärker als in diesem Augenblicke die Süssigkeit einer festen Freundschaft, die nicht nur in der Güte des Herzens, sondern auch in der Bewunderung und in der Liebe zur Kunst ihren Ursprung hatte. Die Muse und der Künstler traten vereint heran, als glückliche Verheissung für das junge Liebespaar!

Man hat auch angenommen, dass Correggio Veronica Gambara nach Bologna begleitet habe, wohin sie sich verschiedene Male begab, wo sie mehrere Freunde hatte und ganz sicher im Jahre 1515 bei der Begegnung Franz' I. mit Leo X. anwesend war.

Man erzählt auch, dass Allegri bei dieser Gelegenheit vor dem Gemälde der *heiligen Cecilia* von Raffael ausgerufen habe: „Sono pittore anch'io!" Diese Anekdote hält jedoch der Chronologie nicht Stand, weil 1515 jenes Gemälde sich noch nicht in Bologna befand. Man könnte dem entgegenhalten, dass unserem Maler dieses Wort bei einem späteren Aufenthalte in derselben Stadt entschlüpft sein könnte, zumal es auch wahrscheinlicher ist, dass er jenen Ausspruch nicht in jugendlichem Alter, sondern als er selber schon grosse Werke vollendet hatte, gethan habe. Jedenfalls ist es nicht glaublich, dass er, dauernd in der Nähe von Bologna lebend, niemals diese Stadt besucht und die Meisterwerke der Kunst, welche dort aufbewahrt wurden, nicht gesehen haben sollte, wie sich auch kaum annehmen lässt, dass er von Correggio aus nie nach Ferrara gekommen sei, wo die Wiege seiner Kunst stand, und von Parma aus nach Piacenza, wo die Kirche des h. Sixtus das göttlichste Werk Raffaels in sich barg.[1]

Die Gambara war, wie es scheint, im Jahre 1527 wieder in Bologna, später sicher im Frühling 1529, um ihren Bruder Uberto zu besuchen, der damals Gouverneur dieser Stadt war,[2] darauf einige Monate später zur Krönung Carls V. und noch verschiedene andere Male.

Nichtsdestoweniger, wenn es auch wohl möglich ist, dass Correggio mit Veronica nach Bologna gegangen sei und wahrscheinlich sogar *sicher* ist, dass er Werke Raffaels gesehen habe, müssen uns doch historische und moralische Gründe veranlassen, jene Geschichte ohne Weiteres in die Welt der Fabeln zu verweisen. Eine solche Prahlerei

[1] Die Madonna mit dem Kinde, dem h. Sixtus und der h. Barbara, jetzt in Dresden.

[2] V. G., *Rime e lettere*, 166.

lag gar nicht in dem zurückhaltenden, bescheidenen Charakter Correggios! Wer aber doch noch einen sicheren Beweis dafür verlangen sollte, dass die niedliche Anekdote aufgegeben werden müsse, bedenke, dass der Erste, der sie erzählte, der Padre Resta war![1]

Ueber die Werke, die unser Maler für die Fürsten und besonders für die Gambara ausgeführt hat, ist man vollständig im Ungewissen. Wir werden sehen, dass er wahrscheinlich eine *Herodias* für sie malte. Der Chronist Lucio Zuccardi, der in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts lebte, sagt auch, dass er im Palaste ausserhalb von Correggio gemalt habe, wo Carl V. Wohnung nahm. Die Notiz ist von Tiraboschi aufgenommen worden, der noch hinzufügt, dass er dort in jugendlichem Alter auf Befehl der Veronica gearbeitet habe.[2] Pungileoni dagegen, der vielleicht sich enger an die Chronik des Zuccardi anschliesst, hat diese Arbeit in die letzten Jahre Correggios verwiesen. Er hat dort allerdings einige Zimmer ausgeschmückt, aber erst gelegentlich der Ankunft Carls V., d. h. kurz vor dem März 1530, als derselbe sich das erste Mal dorthin begab, oder kurz vor dem Jahre 1532, als er wieder dorthin zurückkehrte.[3] Dieser Palast, der sich im östlichen Theile des Ländchens erhob, wurde jedoch 1557 aus strategischen Gründen während des Krieges Pauls IV.[4] vollständig zerstört. Die Beweise, deren die modernen Geschichtsschreiber bedurft hätten, um feststellen zu können, zu welcher Zeit jene Gemälde ausgeführt worden seien, fehlten also schon zur Zeit des Zuccardi, auf dessen Notiz sich Alle berufen.

Es ist auch behauptet worden, dass unser Maler in dem von Francesca von Brandenburg errichteten Rathhause, das zum Theil noch existirt, gearbeitet habe. Man sollte aber meinen, dass, wenn er wirklich Fresken von einiger Bedeutung dort ausgeführt hätte, diese doch wohl erhalten worden wären, oder dass doch wenigstens eine bestimmte Erinnerung an sie in den Schriften eines Historikers zu finden sein würde. Es haben sich allerdings noch geringe Ueberreste von

---

[1] Tiraboschi, VI, 252; Pungileoni, I, 61; Bottari, *Raccolta di lettere* VI, 381.

[2] A. a. O. II, 123 u. VI, 252—53.

[3] A. a. O. I, 245; II, 232.

[4] Tiraboschi, II, 123.

Malereien in jenem Palaste erhalten, aber man kann sie unter keinen Umständen Correggio zuschreiben. Die schon beschriebenen Dekorationen des oberen Saales wurden 1508 ausgeführt und zwar höchst wahrscheinlich von Cesare da Reggio; dagegen sind die Dekorationen des im Erdgeschoss gelegenen Saales, auf der linken Seite, unmittelbar neben dem Eingange des Palastes, wahrscheinlich aus späterer Zeit; jedenfalls verdienen sie nicht als seine Werke besprochen zu werden, wenn man auch sieht, dass eine ungeschickte Hand sie durch Uebermalung mit Oelfarbe *vollständig verdorben* hat.

Wenn auch kein grosses Kunstwerk, müssen sie ursprünglich doch lebendig und dekorativ gewirkt haben, mit ihrem Fries, der von einer fröhlichen Schaar spielender Putten gebildet wird, und mit dem gewohnten Motive des Balkons in der Mitte der Wölbung, durch deren Oeffnung man in die leuchtende Himmelsweite zu blicken glaubt. Noch von anderen, heute verschwundenen Bildern spricht Pungileoni, scheint ihnen aber keine grosse Bedeutung beilegen zu wollen. Kurz, es existiren über die Arbeiten, die Correggio für seine Fürsten ausgeführt haben könnte, nur unbestimmte Nachrichten und noch unbestimmtere Muthmassungen. Jedenfalls aber geht aus allem diesem hervor, dass, wenn unser Maler auch für sie beschäftigt war, es sich nur um wenig bedeutende Arbeiten gehandelt haben kann.

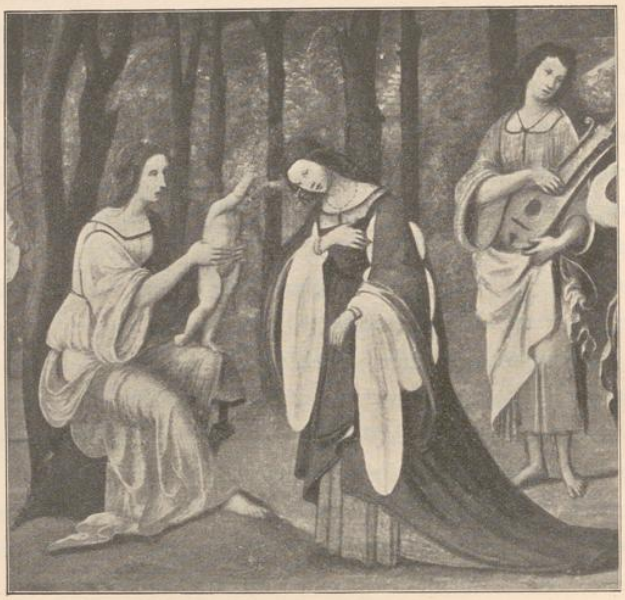
Der Hof, mit dem die Herren von Correggio die engsten Beziehungen unterhielten, war der der Gonzaga, und Isabella d'Este war die Frau, der die Gambara die grössten Aufmerksamkeiten erwies. Es ist auch bemerkenswerth, dass das älteste schriftliche Dokument Veronicas, das bis jetzt bekannt geworden ist, in einem Briefchen besteht, das sie am 1. Februar 1503, kaum achtzehnjährig, an Isabella richtet, fast in ängstlicher Erregung, dass sie einer so grossen Dame auf ein Anschreiben, mit dem sie von ihr beehrt worden war, antworten durfte. Sie sagt, dass sie sich „unfähig fühle dem hohen Unternehmen gegenüber" zu danken, wie es der „Göttlichkeit, die auf ihr ruhe" angemessen sei. Sie dankt ihr für eine solche Wohlthat und nennt sich ihre „Dienerin in Ewigkeit".[1]

Aber mit der Zeit verschwinden zwischen den beiden Frauen, die dazu geschaffen waren, sich zu verstehen und zu lieben, die

[1] Renier, A. a. O. 442.

Höflichkeitsformeln und der Ton in den Briefen der Veronica hört auf, so unterwürfig zu sein. Renier sagt, dass „die Correspondenz zwischen ihnen eine sehr lebhafte gewesen sein müsse, und dass wir Grund haben, anzunehmen, dass die wenigen Briefe, die uns aus jener Zeit erhalten sind, nur ein schwaches Abbild von ihr geben."

Isabella, die schon seit ihrer Kindheit gefeiert und vergöttert worden war, wurde bei ihrem Einzuge in Mantua als sechzehnjährige



Lorenzo Costa. Isabella Gonzaga. Aus einem Gemälde im Louvre.

Braut mit Enthusiasmus von allen Bürgern und von reichlich siebzehntausend Fremden, die herbeigeströmt waren, um sie zu sehen, begrüssst.[1] Sie wurde für die vollkommenste Jungfrau Italiens gehalten und in der That war sie „das vollkommenste Exemplar jener herrlichen Blume, welche die Frau in der Renaissance war."[2] In Ferrara, auf der Hochzeit der Lucrezia Borgia, überstrahlte sie alle Fürstinnen. Sie

[1] A. Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetha Gonzaga* (Torino, 1893).

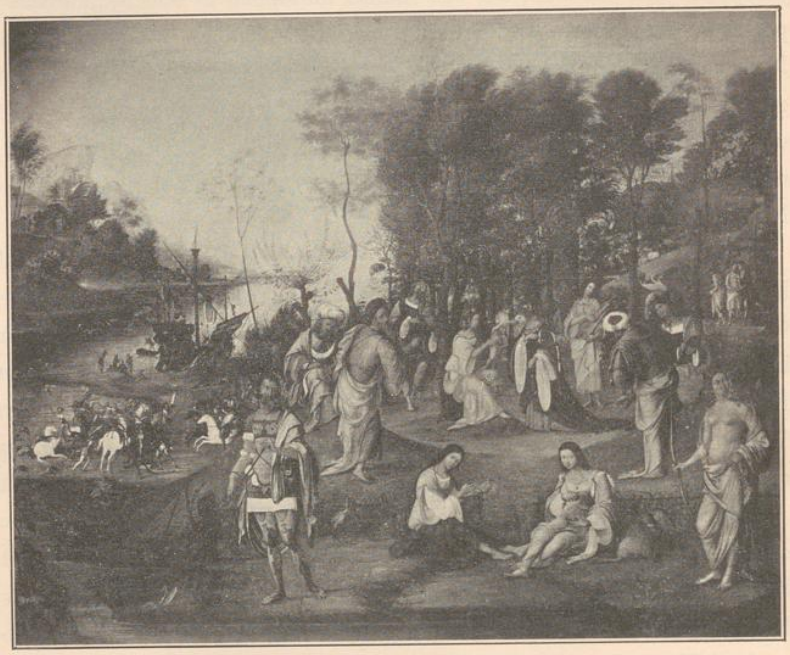
[2] Pio Rayna, *L'Orlando innamorato del Boiardo,* in seinem Buche: *La vita italiana nel Rinascimento* (Milano, 1893) p. 325.

besass das lebhafteste Interesse für Kunst; sie konnte sich nicht darüber beruhigen, dass ein Kunsthändler ihr ein paar unechte Statuetten als antik verkauft hatte, sie schrieb Briefe über Briefe, um Bilder von berühmten Malern zu erhalten, Majoliken aus Castel Maggiore und Schmucksachen. An ihrem Hofe strömten Maler, Bildhauer, Architekten, Instrumentenmacher und Musiker zusammen, unter ihnen der berühmte Jacopo da San Secondo, der von Raffael im Apollo in seinem „Parnass" porträtirt sein soll. Als sie vom Herzog Valentino den Cupido des Michelangelo zum Geschenk erhalten hatte, verschaffte sie sich einen griechischen Cupido, um ihn als Seitenstück dazu aufzustellen. Sie unterhielt Beziehungen zu Gian Bellino, Leonardo da Vinci, Buonarroti, und auf ihre Veranlassung brachte Baldassare Castiglione Giulio Romano nach Mantua.

Welch' ein Glanz von Kunst und Poesie war um sie verbreitet! Mit welcher Erregung der Seele mussten Künstler und Gelehrte ihre Gemächer betreten! Mit welcher Vergötterung sie bewundern! Wir können uns im Geiste die kleinen Zimmer vorstellen mit den vergoldeten Decken, die auf das zierlichste kassettirt und geschmückt sind, wie ein Werk der Goldschmiedekunst, mit kleinen Schilden mit Musiknoten und der Devise: *Nec spe, nec metu.* Die Wände sind oben mit Teppichen und Bildern von berühmten Malern bedeckt, für die sie selbst den Gegenstand und die Grösse angegeben hat, unten mit Intarsien mit perspectivischen Ansichten und mit Musikinstrumenten. Rings umher auf den Tischen und Schemeln Bronzen, Medaillen, Marmorwerke, Keramiken, Stoffe, Bücher, Violen und Lauten und überall Sträusse von frischen, duftenden Blumen. Für Jeden, der mit ihr von Kunst und Wissenschaft sprechen oder ihr etwas zeigen konnte, kannte sie keine Etikette. Zu durstig ist ihr Auge nach allem Schönen und ihr Geist zu begierig, Alles kennen zu lernen! Die Künstler und Gelehrten drängen sich um sie, sie fühlen den Zauber ihrer Person und nennen sie eine der Pieriden, die von Jupiter der neuen gebildeten Welt geschenkt ist. In den Stunden der Einsamkeit liest sie die antiken Dichter und Geschichtsschreiber und die Schriften, welche ihre Bewunderer ihr geschickt haben, oder die sie selbst aus Neugier aufgesucht hat, sie betrachtet ihre Schätze, schreibt an ihre Freunde, um neue zu gewinnen, dann berührt sie, wie zur Erholung, die Tasten

ihres Claviers, während Auge und Geist über die unendlich weite und stille Fläche des Wassers und der Gefilde schweifend ausruhen.

Das Verhältniss der Höfe von Mantua und Correggio gestaltete sich indessen zu einem freundschaftlich innigen. Borso von Correggio schlichtet einen Streit zwischen Isabella und ihrem Gatten und diese hält den Erstgeborenen der Veronica über die Taufe.



Lorenzo Costa. Allegorie auf den Hof der Isabella von Este. Im Louvre.

Bis zum Jahre 1508 hatte sich auch Nicolò da Correggio sehr häufig am Hofe von Mantua eingefunden, „der die Waffen liebte, die Galanterie, die Künste und die luxuriöse Pracht. Er war seiner Zeit ein kluger Unterhändler, bei den Damen beliebt wegen der eleganten Gewandtheit seiner Manieren, bei den Fürsten wegen seines Verstandes, seiner Geschicklichkeit und Kühnheit, bei dem Publikum wegen seiner Freigebigkeit und seines glänzenden Auftretens bei kriegerischen Schauspielen.“[1] Er war in vielen Kunstangelegenheiten ihr Rathgeber gewesen,

[1] A. Luzio e R. Renier, *Nicolò da Correggio* (*Giornale storico della letteratura italiana,* vol. XXI u XXII).

wählte für sie Lieder aus, um sie in Musik zu setzen und sandte ihr die seinigen, diktirte Hirtenlieder, Scherzgedichte und Sonette, Uebersetzungen aus dem Virgil, erfand Inschriften für Medaillen und lieh ihr Tragödien. Er selbst spielte eine Leyer, die ihm der berühmte Musiker Atalante Migliorotti geschickt hatte.

Dieses kräftige, tiefe Verständniss für das Leben in allen seinen ästhetischen Kundgebungen hatte er aus denselben Quellen geschöpft wie Isabella, nämlich am Hofe von Ferrara, in der Unterhaltung mit Decembrio, Teofilo Calcagnini, Boiardo und anderen Philosophen und Dichtern. Es erklärt sich daher, dass er die gleichen Ideale und Bestrebungen hatte, wie seine Verwandte Isabella. Seine Mutter stammte aus der Familie der Este und hatte die gleiche Leidenschaft für Luxus und Eleganz. Glänzend und fröhlich bei ihren Gesellschaften wurde sie die *Königin der Feste* genannt und verdiente, dass man beinahe sprichwörtlich von ihr anführte:

Wer das Paradies auf Erden schauen will,
Sehe Donna Beatrice auf einem Feste.

Zu gleicher Zeit mit Nicolò lebte bei den Gonzaga ein Geistlicher aus Correggio, eine sonderbare Gestalt von Berichterstatter, der Isabella auf dem Laufenden erhielt von Allem, was an Vorgängen in Kunst und Wissenschaft zu seiner Kenntniss kam, der aber auch nicht versäumte, Klatschgeschichten zu sammeln.

Auf Nicolò und diesen Priester folgte in der Freundschaft der Gonzaga Brachino Croce, ebenfalls aus Correggio, der wegen seiner Geschäftsklugheit und Beredtsamkeit gerühmt wird.[1]

Dauernd und herzlich waren also die Beziehungen zwischen Correggio und Mantua, die durch eine bequeme Strasse mit einander verbunden waren. Wie hätte also Veronica Gambara der für alles Neue interessirten Isabella nicht mitgetheilt haben sollen, welches Staunen die ersten malerischen Probestücke des jungen Allegri erregten? Wie uns Rinaldo Corso gesagt hat, hatte Veronica die Kinder *nur allzu gern*, sie liebte auch die Kunst und befand sich in herzlichem Einverständniss mit der Marchesa von Mantua, der sie öfter ihre eigenen Kinder schickte, und bei der auch andere aus Correggio häufig sich befanden. Ist dies nicht der natürlichste Weg, auf dem Allegri nach Mantua gelangen konnte?

[1] D'Arco, A. a. O. II, 97.

Wir haben an der Hand von Urkunden sein intimes Verhältniss zu dem fürstlichen Hause seiner Heimath festgestellt und haben gesehen, dass sich bei correggianer Geschichtsschreibern die Tradition erhalten hatte, dass die Fürsten von Correggio, als sie sich während der Pest nach Mantua flüchteten, den Jüngling mit sich nahmen. Aber nun taucht zwischen diesen zweifelhaften und unsicheren Beweisgründen ein „sicherer und eindrucksvoller" Beweis auf, der erklärt und überzeugt. Veronica schreibt über Correggio und eines seiner Bilder an Isabella und nennt ihn mit einem Vorwort, das ganz besonders herzlich klingt und das rege Interesse der beiden Frauen für den Maler zeigt, „*unsern Antonio*".

Unser Antonio! — Am Anfange des XVI. Jahrhunderts herrschte noch nicht die von Spanien zu uns gelangte hyperbolische Sentimentalität. Auch unter Personen derselben Familie, besonders in den grossen Häusern, wurden vertrauliche Bezeichnungen wenig angewendet. Man fand es sehr liebenswürdig, dass Isabella Eleonore von Correggio *unsere* Eleonore nannte.

Indem Veronica und die Marchesa von Mantua Correggio den *unsern* nannten, nahmen sie gewissermassen einen Theil seines Ruhmes für sich in Anspruch. Und sie hatten das Recht dazu! Die Frauen haben mitunter vor den Männern das feine Verständniss für das Genie voraus. Sie, die den zarten Körper des Kindes zu pflegen verstehen, wissen auch die Entwickelung der Seele zu leiten, und wie sie mit leichter Hand die Wunden eines leidenden Körpers zu heilen vermögen, so wissen sie auch balsamgleiche Worte für die seelischen Schmerzen zu sagen. Schwester Celeste ist die schönste Gestalt in Galileos Umgebung. Vielleicht können sie, die der äusseren Welt ferner stehen, sich eher den Glauben an die Menschheit bewahren. Gewiss ist, dass die Männer, die in der Heftigkeit des täglichen Kampfes skeptisch und misstrauisch werden, es für unter ihrer Würde halten, sich um geringe Wesen und Vorgänge, die ihnen geringfügig erscheinen, zu kümmern, die aber doch oft Keime einer herrlichen Zukunft enthalten. Wer weiss, ob die Grazie und das Lächeln in den Gemälden *unseres* Antonio nicht die „*erste Wurzel*" in der Grazie und dem Lächeln gehabt haben, mit welchen ihn bei seinen ersten Versuchen zwei so hochideale und gute Fürstinnen ermunterten und unterstützten!

Eine Vestalin. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

VI.

DIE ERSTEN WERKE.

DIE MADONNA MIT DEM H. FRANCISCUS. — JUGENDWERKE CORREGGIOS IN MAILAND, PAVIA, MODENA, FLORENZ, MÜNCHEN, SIGMARINGEN UND LONDON.

Putten. Freske in der Camera di San Paolo.

Das erste Werk Correggios, von dem die Dokumente uns Kunde geben, ist das Altargemälde mit dem h. Franciscus. Ein gewisser Quirino Zuccardi hinterliess in seinem Testamente vom 4. Juli 1514 dem Kloster des h. Franciscus in Correggio ein Haus, das zur Deckung der Kosten eines Gemäldes für den Hauptaltar der Kirche verwendet werden sollte. Nicola Selli von Parma, der in Correggio lebende Erbe des Zuccardi, zog es aber vor, das Haus zu behalten und statt dessen dem Frate Girolamo Catanei, dem Custos und Prokurator der Franciskaner,

fünf und neunzig Dukaten und vier und sechzig Soldi für die Ausführung des Bildes anzubieten. Der hochwürdige Custos beeilte sich, den Vorschlag anzunehmen und setzte den Zahlungstermin fest. Anderthalb Monate danach, am 30. August, begaben sich Catanei und Antonio Zuccardi und Tommaso Affarosi, die Rechtsbeistände des Klosters, mit einem Notar in das Haus des Malers, der kaum zwanzig Jahre alt war, um ihm das Gemälde in Auftrag zu geben. Ein anmuthiges Bild bietet unserer Phantasie dieser Akt der Kontraktabfassung. Die Verabredung und der Abschluss des Vertrages fanden in der bescheidenen Schlafstube unseres Antonio, im Erdgeschosse des Hauses, statt. Warum nicht in einem besseren Raume? Etwa im Kloster selbst oder im Hause des Notars oder im Rathhause? Der Grund ist klar. Wir sind überzeugt, dass er damals das Bild mit der h. Martha, von dem wir später sprechen werden, für die Kirche della Misericordia schon gemalt hatte, und dass hauptsächlich dies die Franciskaner veranlasst hatte, ihm diesen Auftrag zu ertheilen. Aber bei der Wichtigkeit der Sache war es doch nöthig, dass die Rechtsanwälte des Klosters, bevor sie endgiltigen Beschluss fassten, persönlich an einigen Entwürfen des Jünglings sich des guten Ausfalles des Werkes vergewisserten. Er musste ihnen daher die Zeichnungen und Entwürfe für das Bild vorlegen. Wir sehen im Geiste die stille Scene vor uns: die guten Anwälte des Klosters, die still da sitzen und die sanft lächelnden Madonnen und Heiligen betrachten, Correggio, der sie in gutes Licht rückt und in ihren Gesichtern zu lesen sucht, welchen Eindruck sie machen, endlich zur Seite Pellegrino Allegri voll inniger Befriedigung über die neue Ehre, die seinem Sohne angethan wird. In der That wird in dem Vertrage seine Anwesenheit erwähnt, da er für den noch minderjährigen Antonio seine Zustimmung geben musste. Aber nichts ist gesagt von einer anderen Person, die gewiss nicht fern war und vielleicht pochenden Herzens an der halbgeöffneten Thür lauschend stand: Bernardina Aromani, seine Mutter.

Dass die Anwälte des Klosters von seinen Arbeiten im höchsten Grade befriedigt waren, geht deutlich genug aus der Höhe der Summe (hundert Gold-Dukaten) hervor, die sie ihm für die Arbeit zubilligten, für die damalige Zeit eine ansehnliche Bezahlung für jeden Künstler, ganz besonders aber für einen am Anfange seiner Laufbahn stehenden

Jüngling. Ueber die feierlichst übernommene Verbindlichkeit wird vom Notar ein Aktenstück aufgesetzt. Fünfzig Dukaten werden ihm sofort ausgezahlt, den Rest soll er nach der Vollendung der Arbeit erhalten.

Nicht geringeres Interesse widmet man der Holztafel, auf der er malen sollte. In einem besonderen Kontrakte vom 4. Oktober wird sie Meister Pietro Landini in Auftrag gegeben, mit der Verpflichtung, sie noch im laufenden Monat fertig zu stellen.

Während dessen musste Correggio den Karton vorbereiten, um Anfang November das Gemälde sogleich auf der Tafel beginnen zu können.

Vom 24. März 1515 sind zwei Zahlungen verzeichnet. Die eine an Luca Ferrari für Eisentheile für den Rahmen und eine von zehn Dukaten an den Maler „für ein Tausend Goldblätter, die er für das Altarbild verwendet hat."

Die Arbeit näherte sich schon dem Ende; noch wenige Tage guten Willens und das Bild ist fertig. Am 4. April erhält Antonio Allegri wirklich „die letzte Zahlung", wobei Messer Tommaso Farosi, der Syndikus des Klosters, Messer Gian Ludovico Montesino, der Prediger-Bruder, Bruder Giacomo da Ceva und der Bruder-Vikar des Klosters gegenwärtig sind.

Es folgten noch einige andere Ausgaben für den Anstrich der Kapelle, für die Konstruktion von Gerüsten, für die Leinwand zur Bedeckung des Gemäldes und einige Bezahlungen an Landini, der die Tafel gemacht hatte, und an unseren Maler für die Lieferung von blauer Farbe für den Rahmen, sicher für den Hintergrund der Goldornamente.[1] Das grosse und bewunderungswürdige Werk ist also von dem Jünglinge thatsächlich in fünf Monaten ausgeführt worden!

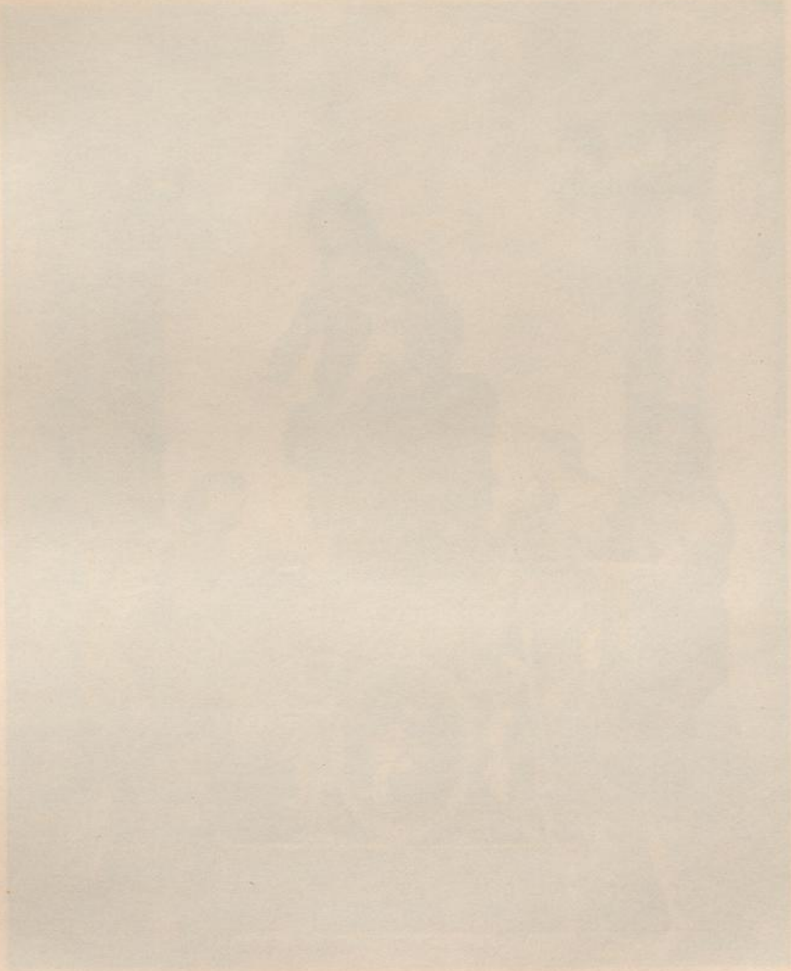
Es blieb, eifersüchtig bewacht, bis 1638 an seinem Platze, als im März dieses Jahres der französische Maler Giovanni Boulanger, der wenige Tage vorher in die Dienste des Herzogs Francesco I. von Modena getreten war, in Correggio erschien. Er errichtete sich ein Gerüst hinter dem Hochaltar von S. Francesco, fertigte in wenigen Tagen eine Kopie des Bildes an und reiste wieder ab. Am 12. April

[1] Tiraboschi, VI, 253 u. 258; Pungileoni, II, 65—69. — Tiraboschi nahm irrthümlich an, das Bild wäre für die Minoriten der Osservanz von Carpi angefertigt worden.

jedoch verbreitete sich in Correggio das Gerücht, das Original sei entwendet und durch die Kopie von Boulanger ersetzt worden. Der ganze Ort ist in Aufruhr. Die Kirche füllt sich mit einer erregten Menge, die die Diebe verwünscht. Mit einem Male beginnt die Hauptglocke der Gemeinde zu läuten und die Aeltesten begeben sich, begleitet von einer grossen Menge Volkes, in das Vorzimmer des hochedlen Herren Annibale Molza, der Correggio als Statthalter des Herzogs von Modena regiert. Die Versammelten, Molza ausgenommen, befanden sich in gutem Glauben hinsichtlich des Urhebers des Diebstahls (denn

Kirche des Heiligen Franciscus zu Correggio.

so müssen wir es nennen). Sie erklären vor der Versammlung: „Da dieser Raub von dem Maler wahrscheinlich unter Beihülfe oder Mitwissen eines Klosterbruders ausgeführt, und da das Volk sich von dem Betruge, der mit dem ihm so lieben und werthen Gemälde vorgenommen worden ist, überzeugt hat und den Vorfall als einen ganz besonderen Schmerz empfindet, so habe der Rath beschlossen, den hochedlen Herrn Statthalter unterthänigst zu bitten, seine wohlwollende Hilfe zu gewähren bei S. Durchlauchtigsten Hoheit, dass Sie als gütiger und huldreicher Herr vermöge Ihrer Autorität den Missethäter aufsuchen lassen möge!“ Die armen Correggianer, sie fielen geradezu dem Wolf in den Rachen! Boulanger und die Klosterbrüder hatten nur den Wunsch seiner Hoheit des Herzogs ausgeführt, der gewiss herzlich gelacht haben muss



Die Madonna mit dem h. Franciscus

(DRESDEN, GALLERIE).

über die Demuth, mit der sie sich an ihn wandten! Molza berichtet das Vorgefallene, schliesst aber (das sollte wohl die Empfehlung sein, zu der er sich verpflichtet hatte!) mit den Worten, er könne gar nicht begreifen, warum die guten Leute ein solches Wehgeschrei über die Sache anstimmten![1]

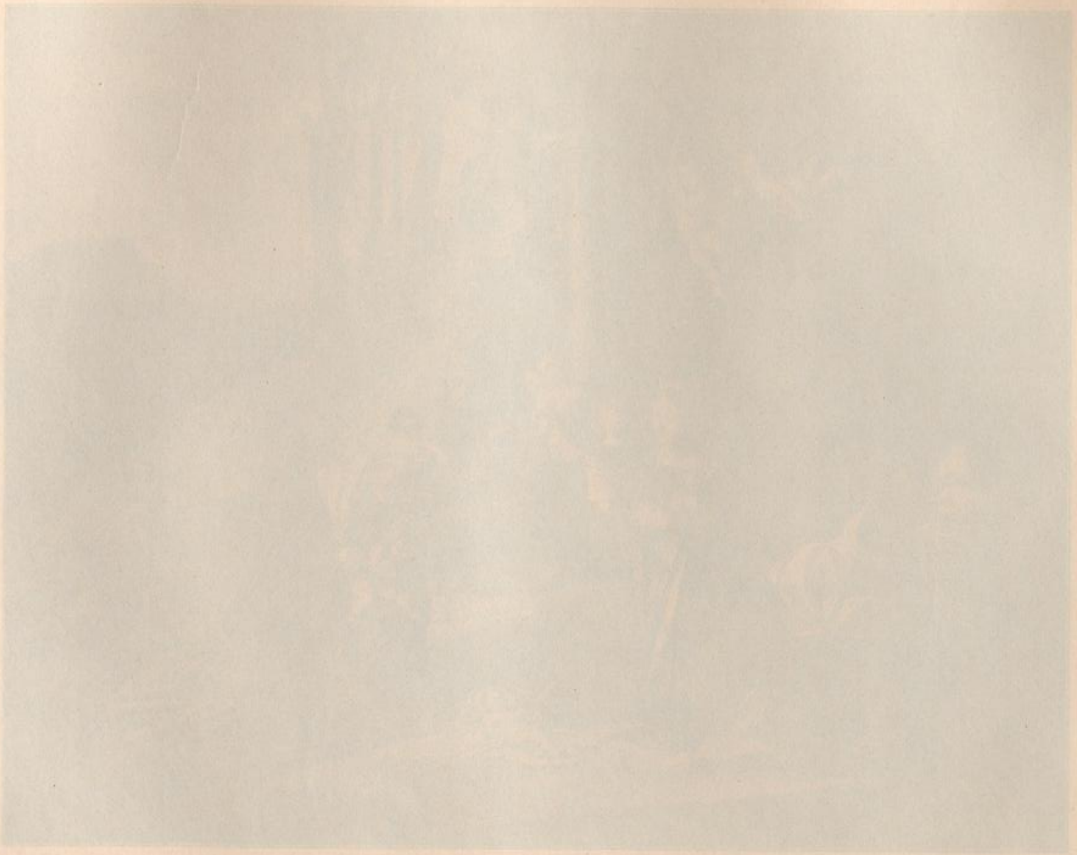
Das Gemälde wurde bald in der Estensischen Sammlung zur Schau gestellt, in der es aber wenig mehr als ein Jahrhundert blieb, nämlich bis es Francesco III. an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen verkaufte. Im Sommer 1746 wurde es mit anderen Werken Correggios, von denen noch die Rede sein wird, nach Dresden gebracht, wo es sich noch jetzt befindet. „Der Herzog stak tief in Schulden, sei es, dass er sie von Rinaldo übernommen hatte, dem die Erwerbung des Herzogthums Mirandola und des Markesats der Concordia schwere Lasten auferlegt hatte und den die dauernden Kriege nicht in Ruhe und Ordnung kommen liessen, sei es, dass er sie selbst hatte machen müssen, um neue Kriege führen zu können, oder in Folge der schlechten Verwaltung der Finanzen. Aber doch beging er mit dem Verkaufe der Perle seiner Gallerie, durch den er Modena und Italien um ein künstlerisches Erbtheil brachte, ohne einem Bedürfniss von zwingender Nothwendigkeit abzuhelfen, oder eine Wunde des Staates zu heilen, eine unwürdige That und hatte nicht verdient, dass man ihm schon bei seinen Lebzeiten ein bronzenes Reiterstandbild auf einem öffentlichen Platze errichtete. Wer weiss, wie viele an den Dresdener Verkauf gedacht haben mögen, als in der Zeit der französischen Revolution diese Statue verstümmelt durch die Strassen von Modena geschleift wurde![1]“ Doch wenden wir uns wieder dem Bilde selber zu.

Die Personen der Darstellung finden sich unter einer weiten Halle versammelt, von der man auf jeder Seite zwei Säulen mit jonischen Kapitälen sieht. Von dem Hintergrunde einer lichten Landschaft mit sanft abfallenden Hügeln hebt sich der sehr hohe Thron ab, auf dem die Madonna sitzt. Die untere Stufe zeigt an der Vorderseite in leichtem Chiaroscuro die Scenen des Sündenfalles in drei Gruppen, die durch die Baumstämme des Paradieses von einander geschieden sind. Auf dieser Stufe steht ein starker Säulenstumpf und auf diesem ein

[1] Tiraboschi, VI, 253—54. — Magnanini, 23.

[1] A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena* (Modena, 1883) p. 320.

mit Rändern und Verzierungen fein gearbeiteter Marmorwürfel. Der Säulenstumpf wird zum grössten Theile durch ein ovales, von einer Guirlande umrahmtes Medaillon verdeckt, auf dem, grau in grau, die Figur Moses' mit den Gesetzestafeln dargestellt ist. Dieses Medaillon wird von zwei Putten gehalten, welche die erhobenen linken Arme auf den Würfel stützen und so wie zu einem Theile der Architektur werden, gleichsam als lebende Karyatiden. Von dem auf diesem Sockel stehenden Throne sieht man nur einen kleinen Theil der seitlichen Doppelsäulen, alles Uebrige wird von der Figur der Madonna und von ihren weiten Gewändern verdeckt. Maria sitzt mit den Beinen, die sie auf einen Schemel stützt, etwas nach links, während der Oberkörper und der Kopf nach rechts gewandt sind. Freundlich lächelnd bedeutet sie mit der einen Hand den h. Franciscus von Assisi, nieder zu knieen und das segnende Kind anzubeten, das sie mit der anderen Hand auf dem Schosse festhält. Der h. Franciscus beugt das Knie, indem er sein Gewand ein wenig aufhebt und wendet, wie beseligt von dem Anblicke, sein Antlitz voll süsser Milde dem Christkinde zu, während er mit der Linken an die Brust greift, wo ein Riss in der Kutte das Wundmal sehen lässt. Hinter ihm blickt aus dem Halbdunkel der h. Antonius von Padua mit dem Buche und der Lilie auf den Beschauer. Auf der anderen Seite, dicht neben dem Throne, auf dessen Unterbau sie sich mit dem rechten Arme stützt, erhebt die h. Katharina den von himmlischer Liebe erhellten Blick zu dem Kinde. Mit der Rechten hält sie das grosse Schwert und die Märtyrerpalme, mit der Anderen hält sie ihr Gewand, damit es ihr nicht auf den Fuss herabfalle, den sie auf die Nabe des Rades, neben dem die Krone liegt, gesetzt hat. Vornan steht, hoch aufgerichtet, Johannes der Täufer, mit einer Hand das lange Kreuz aus Rohr und den Mantel, den er über sein Ziegenfell umgeworfen hat, haltend, mit der anderen auf das Jesuskind deutend. Oben am Himmel tauchen aus den strahlenden Wolken im Kreise zehn Seraphim auf, während zwei Engel mit gefalteten Händen unter der Halle, in der Höhe der Kapitäle schweben; der eine beflügelte zeigt sich fast in Vorderansicht, während der Andere ohne Flügel von der Seite gesehen ist. Auf dem Reifen des Rades der h. Katharina befindet sich die Inschrift: „ANTONIVS DE ALEGRIS. P.“



Die Geburt Christi

(MAILAND, CAV. BENINGNO CRESPI).

Das Gemälde, in vielen Hinsichten von grösster Schönheit, muss als eine geradezu ausserordentliche Leistung erscheinen, wenn man bedenkt, dass Correggio es im Alter von zwanzig Jahren ausgeführt hat. Natürlich ist es nicht frei von Mängeln und lässt noch deutlich die verschiedenen Eindrücke, die der studirende Künstler in sich aufgenommen, erkennen; aber die Fehler sind so unbedeutend und die fremden Einflüsse durch so viele persönliche Züge in den Hintergrund gedrängt, dass das Werk den Ruhm, den es geniesst, in vollstem Maasse verdient. Meyer sagt vortrefflich: „Vergleichen wir den zwanzigjährigen Correggio mit dem zweiundzwanzigjährigen Raffael, der das Sposalizio (in der Brera zu Mailand) malte, so sehen wir, wie in jenem weit entschiedener die Eigenthümlichkeit durchbrach. Das Sposalizio ist gleichsam nur ein geläuterter Perugino, die Madonna di S. Francesco geht auf zwei grosse Meister (Mantegna und Lionardo) zurück und verräth doch zugleich den neuen Meister.“[1]

In Correggios Gemälde erinnert die Madonna zweifelsohne an Mantegna, und in dem Medaillon mit Moses lässt sich Costas Einfluss erkennen, aber weiter lässt sich nichts Sicheres entdecken. Mengs[2] wie Meyer[3] haben allerdings nicht nur im Johannes (was vielleicht richtig ist) Lionardesken Typus zu erkennen geglaubt, sondern auch in der Madonna, die aber eine ganz andere künstlerische Herkunft und ganz anderen Charakter hat. Hinsichtlich des Ausdruckes der Köpfe weichen die Urtheile noch mehr von einander ab. Man hat mit einer fast metaphysischen Spitzfindigkeit Einflüsse der umbrischen und francesken Schule entdecken zu können geglaubt, die Correggio durch Vermittelung des Bianchi-Ferrari[4] empfangen habe. Einer meint, der Kopf der h. Katharina zeige den Typus Francias,[5] ein Anderer den Peruginos.[6] Etwas von Perugino ist wirklich in ihm zu finden, das zwingt uns aber

---

[1] *Correggio*, 98.

[2] *Opere*, II, 161.

[3] *Correggio*, 94.

[4] Siehe oben p. 46 ff.

[5] Morelli, *Le opere dei maestri italiani p. 122.*

[6] Alberto Róndani, *Come visse il Correggio* in der Nuova Antologia, LII (Roma, 1894) pag. 45 u. „*Il Correggio*“, Aufsätze in der *Gazzetta di Parma* (Jahrg. 1890) No. 55 bis 343.

durchaus noch nicht zu der Annahme, dass Correggio einen Theil seiner Lehrzeit in Bologna verbracht habe (was schon oben für ausgeschlossen erklärt wurde), nur damit er gerade dort ein berühmtes Bild des umbrischen Meisters bewundern konnte, das sich noch jetzt dort befindet. Es ist bekannt, dass auch in Mantua schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Werke von ihm sich befanden, die Isabella von Este auf langes Drängen erhalten hatte.[1]

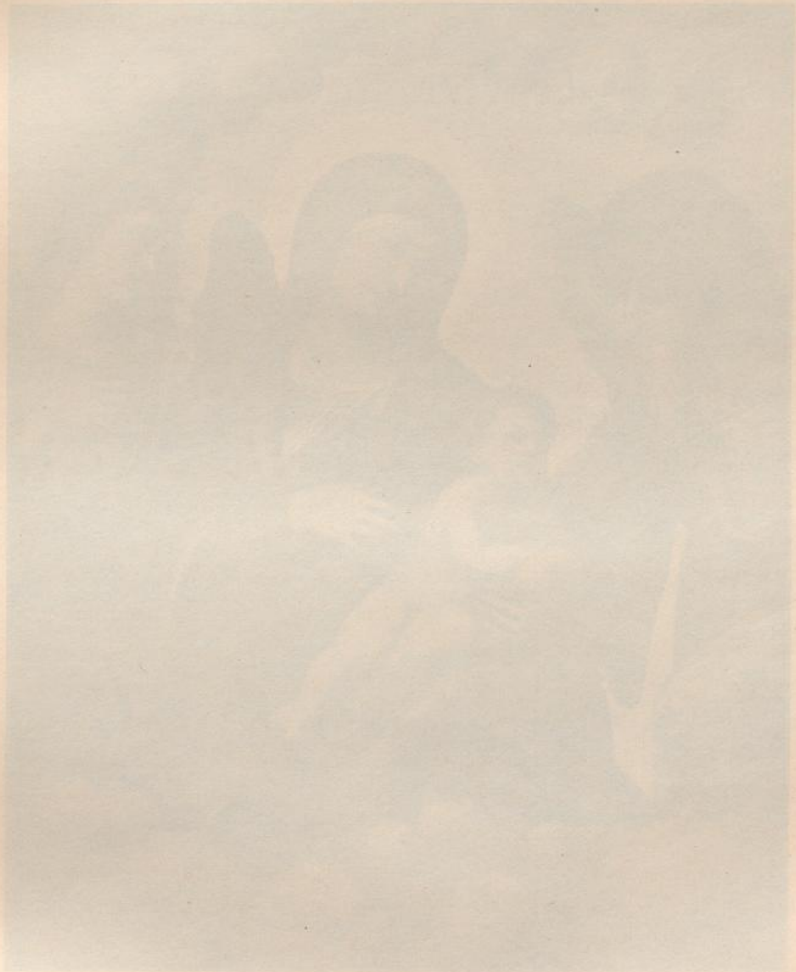
Unter den auffallendsten Fehlern in Correggios Gemälde müssen wir die wirklich übermässige Länge des Körpers der Madonna vom Gürtel bis zu den Füssen erwähnen. Trotz unserer grenzenlosen Bewunderung dieses Gemäldes müssen wir doch zugeben, dass die Figur, wenn man sie sich stehend denkt, ungestalt erscheinen würde. Auch einige Verkürzungen wirken hart und ungelenk. Aber als Entschädigung dafür welche reichen Vorzüge! Die noch ganz quattrocentistische und traditionell einfache Composition ist durch eine leichte Abwechselung in der Haltung der einzelnen Figuren belebt. Wenn auch das Helldunkel und das Kolorit noch weit entfernt sind von der Vollendung der letzten Werke, so besitzen sie doch schon Durchsichtigkeit und eine überaus ansprechende und kräftige Wirkung. Die Luft bewegt sich frei um die gut modellirten Figuren. Das Licht ist meisterhaft über sie vertheilt und strahlt in voller Kraft auf die weite, einfache Landschaft, in der Meyer ebenfalls die Breite des Leonardesken Styles erkannte, während ihm das Vorbild der Ferraresen doch näher gelegen haben musste. Aber wenn diese Vorzüge und die skrupulöse Sorgfalt der technischen Ausführung schon bemerkenswerth sind im Werke eines Zwanzigjährigen, so muss der Ausdruck der Köpfe, in dem er den Besten seiner Zeit gleichkommt, wenn er sie nicht gar übertrifft, unsere Bewunderung erregen.

Welche anderen vor dem soeben beschriebenen oder gleichzeitig mit ihm entstandenen Werke Correggios sind noch erhalten?

Um ihre Spuren finden zu können, musste man natürlich vor Allem jenes erste sichere Werk aufmerksam studiren und seine künstlerischen Charakterzüge kennen lernen. Eine solche Untersuchung ist erst kürzlich von Giovanni Morelli angestellt worden, der den bekannten

---

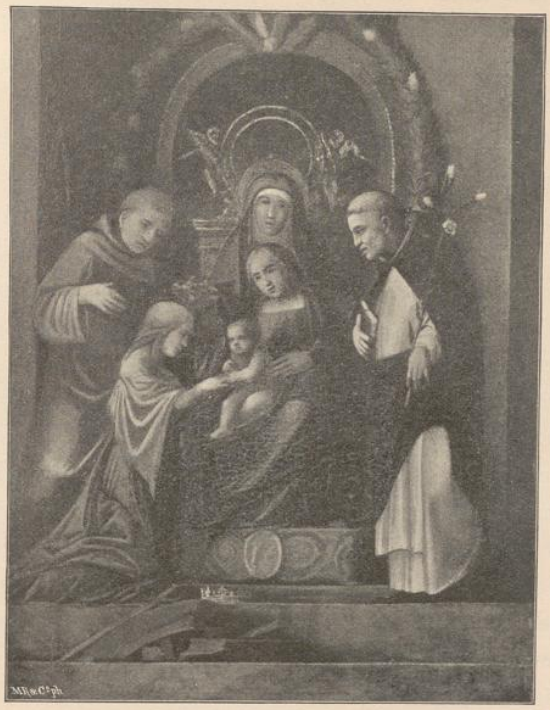
[1] *Giornale di erudizione artistica.* Vol. II (Perugia, 1873) pp. 144 u 159.



Die Madonna mit dem Kinde und Engeln

(FLORENZ, UFFIZIEN).

Jugendbildern unseres Malers noch eine kleine Anzahl hinzufügen konnte. Ich glaube jedoch nicht, dass die Entstehung irgend eines von ihnen bis in das Jahr 1511 zurückzusetzen sei, wie Morelli annimmt. Zum äussersten könnte man zugeben, dass sie im folgenden oder besser noch im Jahre 1513 gemalt seien, als Correggio sich in Mantua befand,



Die Vermählung der h. Katharina. Dr. G. Frizzoni, Mailand.

oder als er eben von dort zurückgekehrt war. In jedem dieser Bilder lässt sich neben den emilianischen Grundzügen ein Mantegneskes Motiv nachweisen.

Unser Freund Doktor Gustavo Frizzoni in Mailand besitzt ein kleines, theilweise zerstörtes Gemälde mit der *Vermählung der h. Katharina*, das sich früher in der Sammlung Costabili in Ferrara befunden hat. Die thronende Madonna, die sich sanft ein wenig auf die rechte Seite neigt, hält auf dem Schosse das Christkind, das mit einem Händchen die rechte Hand der h. Katharina ergriffen hat

und die andere ausstreckt, um ihr den Ring anzustecken. Neben der bescheiden knieenden Heiligen liegen auf den beiden Stufen die Krone, das Schwert und das zerbrochene Rad. Dicht neben ihr erhebt sich die Gestalt des h. Franciscus von Assisi, der aufmerksam das Jesuskind betrachtet, und auf der anderen Seite die des h. Domenikus mit Buch und Lilie. Die hinter der Jungfrau sitzende h. Anna hält segnend die Rechte über dem Haupte Katharinas. Den Hintergrund bildet eine Nische. „Die Form der Hand," sagt Morelli, „ist noch ganz die des Lorenzo Costa, die Lebhaftigkeit des Kolorits erinnert an Mazzolino, aber im Ausdruck und in der Haltung des h. Franciscus liegt schon ganz der zukünftige Correggio. Die Form und Verzierung des Thrones ähneln sehr dem Throne auf dem Dresdener Bilde."[1] Diese Aehnlichkeit beschränkt sich, wohl verstanden, nur auf den unteren Theil, wo sich inmitten von Verzierungen ein kleines ovales Medaillon mit dem *Opfer Abrahams* befindet. Morelli sagt indessen nicht, dass die Rückwand des Thrones oberhalb ein Rund enthält, wie auf dem Bilde der Maria della Vittoria von Mantegna und dass sich um die Nische eine Guirlande von Zweigen und Früchten zieht, wie sie Mantegna mit Vorliebe anzubringen pflegte. Auch die feinen und langen Falten am Kleide der h. Katharina erinnern mehr an die des Mantegna.

In der Gallerie der Uffizien[2] befindet sich ein anderes ganz kleines Gemälde Correggios, das in den alten Inventaren Tizian zugeschrieben wurde, aber von einigen schon für ferraresischen Ursprungs erklärt worden war. Es ist Morellis Verdienst, dass es heute seinen richtigen Namen trägt. Auch durch seine vortreffliche Erhaltung ist das Bild ein wahres Kleinod.

---

[1] *Le opere dei maestri italiani*, 123. — Siehe auch Morelli (Lermolieff) *Italian painters* (London, 1892—93) I, 255 u. II, 148. Camillo Laderchi (*Descrizione della Quadreria Costabili*, Ferrara, 1841, Part. III, p. 60) schreibt das Bild Fra Bartolomeo di San Marco zu und giebt an, dass es von Anderen ohne Weiteres für ein Werk Raffaels gehalten worden sei. Er fügt jedoch hinzu, dass „Herr Theophil Geyser aus Leipzig, ein Künstler und Kenner ersten Ranges, behauptet habe, es sei ein Bild aus der frühesten Zeit Correggios, ganz ähnlich anderen, von grösster Seltenheit, die er in einigen Sammlungen gesehen habe und, die für Kunstwerke von grösstem Werthe gehalten worden seien."

[2] Num. 1002.

Auf weissen Wolken sitzt die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schosse, beide nach links gewandt. Beide lauschen voll Andacht den Tönen, die ein jugendlicher Engel, mit Flügeln und langen Locken, einer Viola entlockt. Hinter ihm öffnet ein anderer Engel die Lippen zum Gesange, den er auf der Zither begleitet. In der Höhe schwebt um eine Strahlenglorie ein Kranz von rosigen Engelsköpfen, wie auf dem Bilde des h. Franciscus. Die Farbe ist lebhaft, beinahe funkelnd in dem rothen Gewande der Jungfrau und ihrem kupfergrün gefütterten himmelblauen Mantel. Der Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Alle lauschen voller Aufmerksamkeit den Tönen der beiden Engel, „als ob nichts anderes ihre Seele berührte.“ Auch dieses Bild zeigt schon die besonderen Kennzeichen des Styles Correggios.[1] Dennoch finden wir, dass die Schleierfalten am Busen der Madonna und, wie schon gesagt, auch die Gestalt des Jesuskindes mit Typen Mantegnas in künstlerischer Beziehung stehen.

Viel interessanter noch ist unter den Werken dieser Periode *die Geburt Christi*, die sich bis vor wenigen Jahren unter der Bezeichnung „Schule des Dosso“ in London befand und jetzt dem Cav. Benigno Crespi in Mailand gehört.[2] Von diesem Bilde ist schon die Rede gewesen, als wir den Einfluss Mantegnas auf Correggio nachzuweisen suchten. Wir haben es jetzt eingehender zu betrachten. Vollständige Ruhe herrscht hier, und sanftes Morgenlicht ist über die Landschaft von wunderbarer Feinheit und poetischer Empfindung ausgegossen. Rechts erhebt sich die Ruine eines antiken Tempels, von dem eine Marmorsäule und Reste von Bogen und Mauerwerk stehen geblieben sind. Ein Stall aus Fachwerk und eine Krippe sind daran angebaut. Gleich hinter den Ruinen sieht man den Abhang eines Hügels, auf dem sich Baumstämme mit wenig Zweigen erheben, die sich im Winde biegen und zwischen denen helle Flecke des Himmels durchleuchten. Zwei Hirten ruhen zur Seite des vordersten, grössten Stammes. Jenseits des Thales erhebt sich ein anderer dunkler, bewaldeter Hügel und dahinter zieht sich eine weite Ebene hin, die dem Thale des Po gleicht, wie man es von den emilianischen Hügeln aus erblickt. Die Figuren

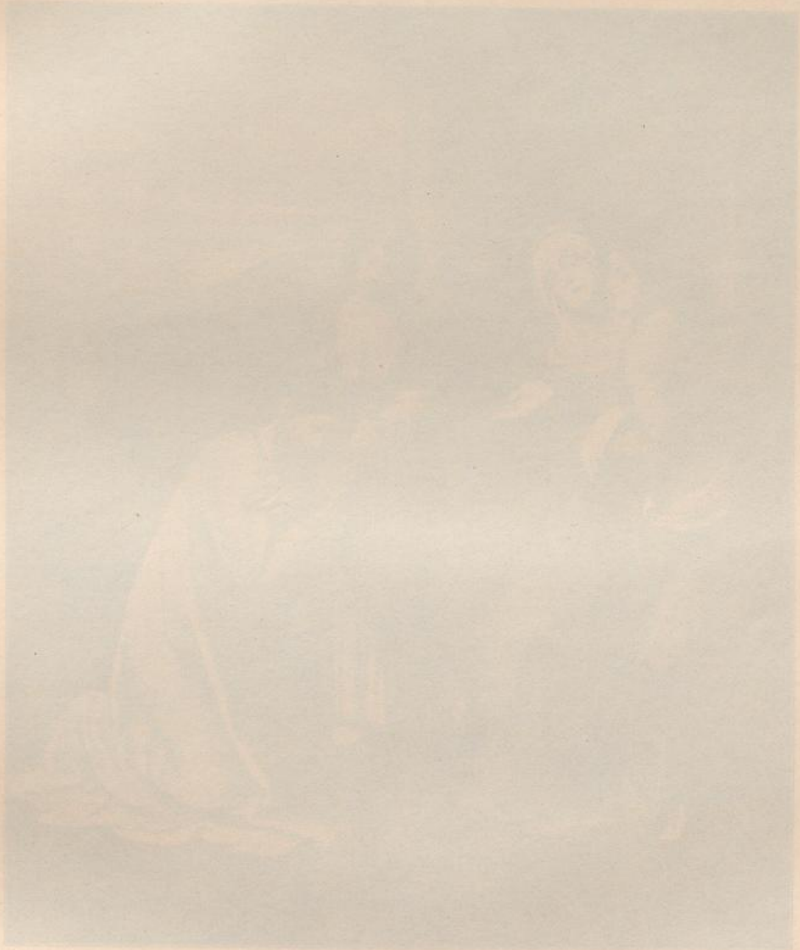
---

[1] Morelli, *Italian painters*, II, 149.

[2] A. a. O., 150.

sind in der Manier des Dosso auf einer kleinen mit Gras und Sträuchern bewachsenen Wiese angeordnet. In der Mitte schläft das Jesuskind auf einem mit Linnen bedeckten Strohlager. Zu beiden Seiten knieen anbetend die Madonna und die h. Elisabeth. Jene hat die Arme gekreuzt, diese hält auf dem linken Knie den h. Johannes, der sich zärtlich über Jesus neigt. Der h. Joseph steht, auf ein Fass gestützt, hinter der Jungfrau. Zwischen ihr und der h. Elisabeth, im Mittelgrunde, zeigt ein weissgekleideter, beflügelter Engel zwei Hirten, die sich voll Erstaunen über eine Hecke vorbeugen, das göttliche Kind, das vom Himmel durch goldene Strahlen beleuchtet ist. Zwei kleine Engel schweben auf dem dunklen Hintergrunde der Ruinen, beinahe über dem Haupte der Maria. Die Technik Correggios und die ihm eigenthümliche Empfindung sind in dieser *Natività*, die leider auch etwas gelitten hat, viel erkennbarer, als in den anderen beschriebenen kleinen Bildern. Durch die so zu sagen schulmässigen Anlehnungen, die in den fliegenden Engeln und in der Gruppe der h. Elisabeth und des Johannes (die *zweifellos* dem Bilde Mantegnas in S. Andrea zu Mantua entlehnt sind) sich erkennen lassen, und durch die Anklänge an Costas Manier in den nach unten weit ausgebreiteten Gewändern bricht sich die glänzende Persönlichkeit unseres Malers schon Bahn. Der Engel, der zu den Hirten spricht, strahlt von milder Anmuth, und die Jungfrau geht ganz auf in der Freude, einen solchen Sohn geboren zu haben. — Es fehlt natürlich nicht an fühlbaren Mängeln; die Verkürzungen zeigen eine gewisse Härte (man beachte z. B. die rechte Hand des Engels) und die Gewandbehandlung eine gewisse Kleinlichkeit; aber als Ganzes ist das Bild ein wahres Juwel. Die überaus lebhaften Farben sind ganz ferraresisch, wie in Frizzonis Gemälde, das schmelzartige Roth und Blau in den Gewändern der Madonna hat die Kraft des Costa, nachdem er sich unter dem Einflusse Francias umgebildet hatte. Die Farbentöne in den Gewändern der h. Elisabeth sind matter; sowohl in der Erfindung, wie auch ein wenig in der Farbe, zeigt diese Gestalt eine merkwürdige Aehnlichkeit mit Mantegna.

Die ovale Form der Köpfe, die weiten Gewänder mit den langen, feinen Falten, die Landschaft, die dichte Farbe lassen darauf schliessen, dass das Gemälde, das den *Abschied Jesu von seiner Mutter* darstellt, jetzt im Besitz von Mr. Robert Benson in London, zur selben Zeit wie



Christus nimmt Abschied von seiner Mutter

(LONDON, MR. R. H. BENSON).

das Bild des Cav. Crespi entstanden sein muss. Wir neigen daher mehr der Ansicht Morellis zu als der J. P. Richters, der es in das Jahr 1517 setzt, d. h. zwei Jahre nach der Madonna des h. Franciscus und zwei Jahre vor den Fresken in S. Paolo in Parma, was wir für unmöglich halten. Die Formen und Farben der Werke *jener* Zeit werden wir bald kennen lernen.

Die erste Kunde von diesem Gemälde erhielt Tiraboschi Ende des XVIII. Jahrhunderts durch den Abbate Carlo Bianconi. „Es trägt in ganz ausgesprochener Weise den Correggesken Charakter zur Schau — schreibt er — man fühlt in Allem die Einfachheit und Grösse des Malers, aber es liegt etwas von der seinen ersten Arbeiten eigenen Trockenheit darin.“[1] Damals war es in Mailand im Besitze eines gewissen Rossi. Von dort kam es an die Familie Parlatore in Florenz. — Rechts sieht man den Theil eines Tempels mit einer Nische und einer jonischen Säule. Dahinter öffnet sich ein freundliches Thal, von einem Flusse durchströmt, der in das Galiläische Meer fliesst, aus dessen ruhigem Wasserspiegel kleine Inseln emportauchen. Der Himmel ist in langen, hellen Streifen erleuchtet. Dieser Theil des Gemäldes ist sowohl landschaftlich wie architektonisch ganz dem des Cav. Crespi ähnlich.

Jesus neigt sich, mit auf der Brust verschränkten Armen, vor der Jungfrau, die von Angst und Schmerz überwältigt, in Magdalenens Armen ruht. Voll tiefsten Mitgefühls, mit gefalteten Händen, steht weiter zurück Johannes, als Zeuge der schmerzlichen Scene. Lebhafter und inniger Ausdruck liegt in der demüthigen Ergebung Jesu, unendlicher Schmerz in seinen Zügen, ja, man kann sagen, sogar in der Bewegung der schlanken, mageren Hände der Maria. Während die linke schlaff herabhängt, weist die rechte schüchtern nach oben, als wollte sie sagen: *„Erhebe dich und geh!“*

Die Malweise ist in ihren Elementen ferraresisch, aber die *Seele* ist schon ganz die des Allegri, wie in dem grossen Bilde der *heiligen Martha,* ebenfalls in London, im Besitze Lord Ashburtons.

---

[1] Tiraboschi, VI, 287. — Lanzi, A. a. O. — Morelli, II, 150. — Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento,* 356. — *Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna* (London, 1894) p. 16—17.

Die lebensgrossen Figuren sind ganz einfach angeordnet. Auf den beiden Seiten im Vordergrunde sieht man den h. Petrus und den h. Leonardus; zwischen ihnen, etwas weiter nach hinten, die h. Martha und Maria Magdalena. Den Hintergrund bildet ein Waldesdickicht mit Laubwerk und dicken Baumstämmen, auf deren einem ein Specht emporklettert. Zu Füssen der h. Martha, die von sanftem Schmerze erfüllt scheint, krümmt sich ein kleiner, an einer Schnur befestigter Drache, den Petrus, stirnrunzelnd, aufmerksam betrachtet. Magdalenas Antlitz ist von einem freundlichen Lächeln belebt. Mit entzücktem Blicke, die Augen gen Himmel gerichtet, steht Leonardus da und hält in der Rechten die Fesseln seiner Gefangenschaft. So bringt jede der vier Gestalten ein anderes Gefühl zum Ausdrucke. Nur Morelli hat dieses Bild zu den Jugendarbeiten Correggios oder zu den vor der *Madonna des h. Franciscus* ausgeführten Werken gerechnet.[1] Alle anderen uns bekannten Biographen verweisen es in das Jahr 1518.[2]

Wir haben die feste Ueberzeugung, dass Morelli Recht hat. Die traditionelle Composition, die langen, schmalen, häufig geraden Falten der Gewänder, die Form der ziemlich mageren Hände, die Einfachheit und phantastische Naivität in der Darstellung des Drachens, der Typus der Gesichter, die Stellungen, ja sogar die Fehler, kurz Alles zusammen nöthigt uns, dieses Bild in eine Gruppe mit dem Frizzonischen und Crespischen zu rechnen. Die h. Martha ist die leibliche Schwester des h. Franciscus der *Vermählung der h. Katharina* Frizzonis. Die Entstehung dieses Gemäldes später als die des h. Franciscus in Dresden ansetzen, hiesse den Entwickelungsgang der Correggioschen Werke verwirren, uns unverständlich machen. Meyer, der das Gemälde in das Jahr 1518 setzt, geräth in der That schon in Verlegenheit, wie er diese grosse Einfachheit der Composition und der Formen mit der Grossartigkeit in Einklang setzen soll, mit der in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien der Gegenstand aufgefasst ist, die er für eine Kopie hält und die seiner Ansicht nach vor der h. Martha entstanden sein müsste.

---

[1] *Le opere dei maestri italiani*, 124. *Italian painters*, II, 152.

[2] Pungileoni, I, 59 u. ff. — Bigi, *Della vita e delle opere di A. A.* 52. — Meyer, 101—104, 365, 458. — Richter, *Correggio in „Kunst und Künstler"*, 10.

Man muss indessen zugeben, dass dieser chronologische Irrthum die Folge eines historischen ist, oder vielmehr eine Folge der falschen Auslegung einiger Dokumente, die wir kurz prüfen wollen.

Ein gewisser Melchiorre Fassi setzte durch testamentarische Bestimmung vom 16. Dezember 1517 die Kirche San Quirino in Correggio zu seiner Erbin ein, unter der Bedingung jedoch, dass eine Kapelle mit einem Altargemälde errichtet werde, auf dem die Heiligen Petrus und Leonardus, Martha und Maria Magdalena dargestellt wären. Die Kirche San Quirino, die drei Jahre vorher eingestürzt war, wurde um diese Zeit neu aufgebaut, aber die Arbeiten müssen sehr langsam fortgeschritten sein, da sie erst 1550 ganz vollendet wurde. Nachdem Fassi vergeblich gewartet hatte, dass seine Bestimmungen ausgeführt würden, erneuerte er am 29. August 1528 das Testament und setzte neben der Kirche S. Quirino auch die von S. Domenico als Erbin ein. Indem er die Verpflichtung, eine Kapelle zu errichten, wiederholte, bestimmte er, dass den Figuren der vier Heiligen auch noch die der Madonna hinzugefügt werden sollte. Aber damit noch nicht zufrieden, änderte er abermals seine Meinung und hinterliess in einem neuen Testamente Alles der Kirche und dem Hospital S. Maria della Misericordia, unter der Bedingung, dass auf ewige Zeit eine Messe an *seinem* Altare der h. Martha gelesen werde. Es existirte also dort schon ein Bild und dass es dasjenige Correggios war, wird durch die Zeugnisse verschiedener Schriftsteller, vor Allen des Chronisten Zuccardi, ausser Zweifel gestellt.

Man hat nun auch angenommen, dass Fassi im Jahre 1517 wirklich das Bild von unserem Maler hätte ausführen lassen und, da er es nicht auf einem Altare in S. Quirino aufstellen konnte, es statt dessen nach S. Maria della Misericordia gebracht hätte, mit dem Vorbehalt, später, 1528, ein anderes zu bestellen mit den gleichen Figuren und Hinzufügung der Jungfrau.

Dies hartnäckige Festhalten an dem Gegenstande des Gemäldes erklärt sich durch die besondere Verehrung des Fassi für diese vier Heiligen, an deren Schutz er glauben musste.

Die Muthmassung, dass das Bild dem Maler im Dezember 1517 übertragen und Anfang 1518 ausgeführt sei, ist vollständig aus der Luft gegriffen. Keine der angeführten Urkunden rechtfertigt direkt

oder indirekt auch nur mit einem Worte diese Datirung. Ueberdies ist der Name eines Künstlers nicht angegeben.

Sicher wissen wir nur, dass Fassi im Jahre 1528 die 1517 getroffenen Bestimmungen erneuerte und unter anderen auch jene über die Bestellung eines Gemäldes.

Nun könnte man aber fragen, wie es sich erklären lasse, dass auf dem Altare della Misericordia sich in der That ein Bild mit den vier in der Urkunde erwähnten Heiligen befand? Die Erklärung ist leicht und natürlich. Fassi, der mit Correggio in Beziehung stand, wie daraus hervorgeht, dass man Beide als Zeugen bei einem Akte vom 14. Juli 1517 zusammen findet, hatte einige Jahre früher das Bild *seines* Altares in der Misericordia von ihm malen lassen. Als darauf die Kirche S. Quirino wieder aufgebaut wurde, bestimmte er wegen jener besonderen Verehrung für diese vier Heiligen, welche die Schriftsteller mit Recht bei Fassi angenommen haben, dass sie auf dem Altare des neuen Gotteshauses ebenfalls wieder dargestellt werden sollten. Da sich die Arbeit aber allzu lange hinzog, traf er die uns schon bekannten anderen Bestimmungen. Während also die Dokumente keine Bestätigung der bisher herrschenden Ansicht, dass das Bild sofort nach dem ersten Testamente gemalt sei, beibringen, zwingt uns die Malweise, die Zeit seiner Entstehung lange vor dem Jahre 1518 anzusetzen, dem Jahre, in welchem Correggio Werke ganz anderen, viel breiteren und sicheren Styls geschaffen hat. Das Bild blieb lange an seiner Stelle. Man erzählt sogar, dass man es aus Vorsicht mit einem dicken Firniss bedeckt und entstellt habe, um zu verhindern, dass es ebenfalls fortgebracht würde, wie die *Madonna des h. Franciscus* und die *Ruhe in Aegypten.*[1] Wenn diese von zahlreichen Schriftstellern wiedergegebene Nachricht wirklich wahr ist, dann kann man die Leute, die zu einem so thörichten Mittel griffen, nur bedauern, um so mehr als es ohne Erfolg blieb! Das Bild fand in der That ebenfalls den Weg über die Berge und über's Meer und erfreut jetzt nach seiner Säuberung andere Augen.

Auf diese Bilder, welche in der Dichtigkeit und Kraft der Farbe an Costas zweite Manier und an Francia erinnern, folgt eine kleine

[1] Tiraboschi, VI, 256. — Pungileoni, II, 93, III, 201 u. 275. — Martini, *Studi intorno al C.*, 72 etc.

Die hh. Petrus, Maria Magdalena, Martha und Leonhard

(SAMMLUNG LORD ASHBURTON).

Reihe anderer, die weniger bedeutend in der Composition, aber viel klarer, durchsichtiger und heller in der Farbe sind.

Als Erstes möchten wir den jugendlichen musicirenden *Faun* oder *Hirten* in der Münchener Gallerie erwähnen. Er sitzt auf einer Bodenerhöhung unter einigen Bäumen und bläst auf der Syrinx. Rechts unten sieht man eine Art von Laute und auf der anderen Seite, über die dichten Zweige hinaus ein Thal mit einem weidenden Thiere. Die Art, wie die Blätter gezeichnet sind, besonders die des einzeln stehenden Bäumchens auf der linken Seite ist allerdings sehr merkwürdig, aber doch lässt sie sich sehr wohl aus der Manier der Schule, in der Correggio seine erste Unterweisung erhielt, erklären. Diese und andere Eigenthümlichkeiten veranlassten Otto Mündler das Bild für ein Werk *Palma Vecchios* zu erklären; auch Morelli hielt es eine Zeit lang für venezianisch, ersetzte aber den Namen Palmas durch den des Lorenzo Lotto, mit dem unser Maler in der That einige Berührungspunkte hat, die wir aber, besonders in Bezug auf das Licht in gewissen Bildern, für zufällig halten. Aber Morelli selbst fand sich genöthigt, seine Ansicht wieder zu ändern und in diesem Gemälde gewisse Correggeske Formen anzuerkennen, wie z. B. den gebogenen Unterschenkel, die eigenthümliche Kräuselung der Haare und die langgezogenen Falten.[1]

Pungileoni[2] sagt, „es habe sich in Casa Ravizzi in Correggio ein Bild befunden, das einen Hirten darstellte, der eben die Panflöte an die Lippen setzt.“ Man möchte zuerst glauben, dass es sich um den Münchener *Faun* handele, aber die Notiz stammt von Brunorio, der angiebt, dass das Bild die lebensgrosse Halbfigur eines die Schalmei blasenden Hirten dargestellt hätte. Wie man sieht, ist jede Möglichkeit einer Identität ausgeschlossen.

Eine grosse Aehnlichkeit mit einander zeigen zwei andere kleine Gemälde, die im Museo Malaspina in Pavia und im Museo artistico municipale von Mailand bewahrt werden. Ersteres hat durch schlechte Restaurirung und durch Uebermalungen sehr gelitten, das andere ist trotz der Uebertragung auf Leinwand noch in leidlichem Zustande. Der Typus des zarten, von einem leisen Lächeln belebten Gesichtes der

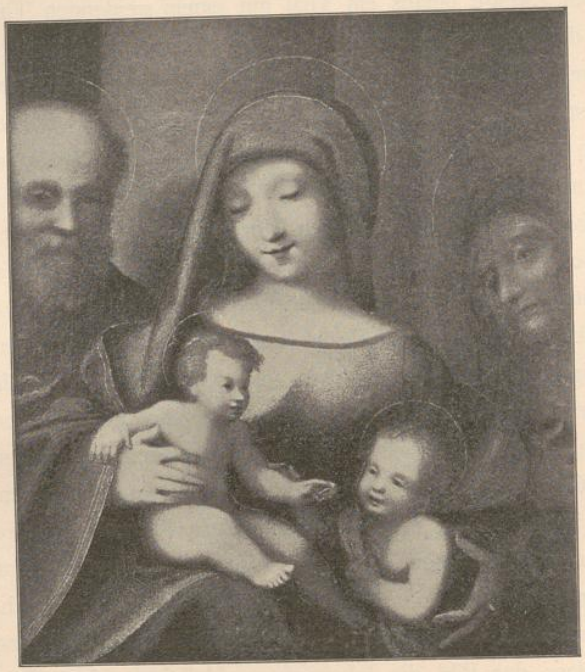
---

[1] Morelli, *Italian painters* II, 198.

[2] A. a. O. I, 73; II, 114.

Madonna hat in beiden Bildern viel Aehnlichkeit mit dem im Bilde des h. Franciscus.

Das kleine Gemälde von Pavia gehörte der Familie Malaspina. Auf der Rückseite befindet sich in der That auf einem Stückchen Pappe das Wappen und der Name des Luigi Malaspina di Sannazaro. Die Jungfrau hält eine Hand unter die Achsel des Jesuskindes, das

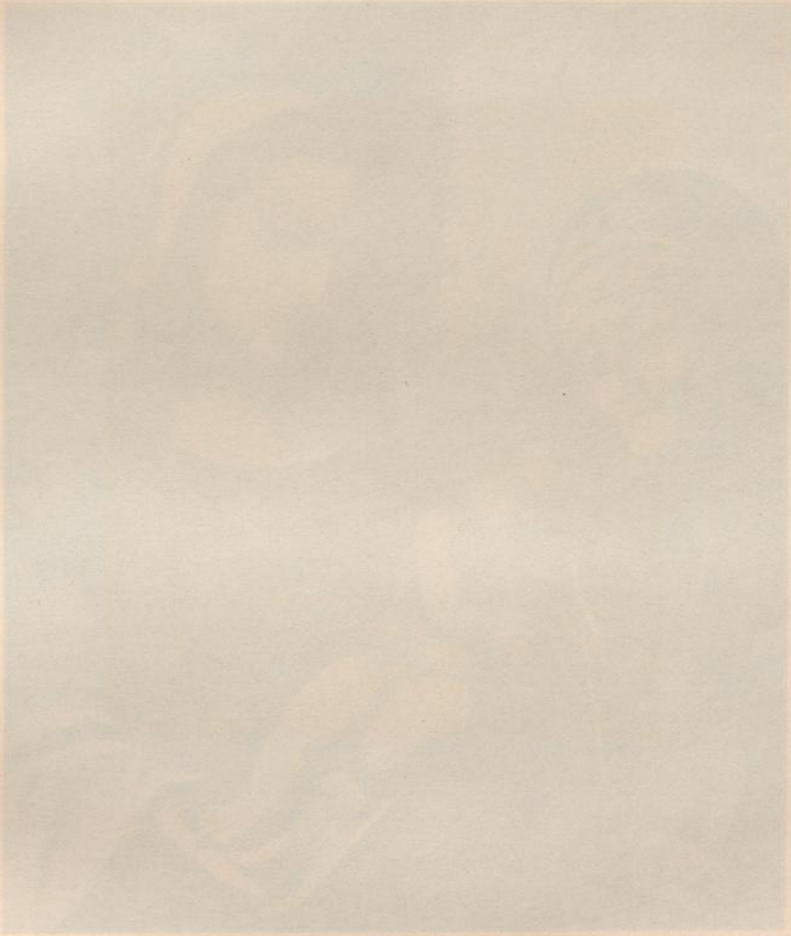


Madonna Malaspina. Galleria Malaspina. Pavia.

auf ihrem Schosse sitzt und sich dem kleinen freundlichen Johannes zuzuneigen scheint. Links erblickt man den h. Joseph und rechts die h. Elisabeth, die ganz Mantegneske Züge trägt.[1]

Die alte Zuschreibung dieses Gemäldes an Francia und des kleinen in den Uffizien an einen ferraresischen Meister erregte die Aufmerksamkeit Morellis: „Es ist wirklich seltsam," sagt er, „dass von Correggios ersten Werken das in Florenz der ferraresischen Schule und das in Pavia dem Francia zugeschrieben wurden, aber kein

[1] Oelgemälde auf Holz; 0,21 cm breit, 0,27 cm hoch.



Die Madonna mit den beiden Kindern und h. Elisabeth

(SIGMARINGEN, SCHLOSS).

einziges dem Mantegna."[1] Offenbar glaubte Morelli hierin einen Beweis gegen die Ansicht, dass Mantegnas Werke einen Einfluss auf Correggio ausgeübt hätten, zu erblicken. In Wirklichkeit ist das Florentiner Bild viel beharrlicher als Werk Tizians bezeichnet worden. Aber, auch abgesehen von diesem Umstande, werden wir uns durch die Zutheilung des Bildes in Pavia an Francia nicht täuschen lassen; sie beweist nur, dass dem, der diese Benennung zuerst vorschlug, all und jede Kenntniss dieses Meisters fehlte. Die Grundzüge des ferraresischen Kunstcharakters sind in den Jugendwerken Correggios wohl erkennbar, besonders in der Weichheit der Umrisse und in der Farbe, sie sind bedingt schon durch sein eigenes Temperament, durch die Umgebung, in der er aufgewachsen war und durch den Einfluss der Meister, die er in der Heimath und in Mantua gefunden hatte. Das ist schon oben des längeren erörtert worden. Es liegt nun auf der Hand, dass diese Styleigenthümlichkeiten mehr als genügen, eine Verwechselung mit Mantegna auszuschliessen, der dazu viel zu persönlich und energisch, ja fast möchte man sagen zu derb und heftig im Ausdrucke seiner Gedanken ist. Aber wenn Mantegnas Einfluss auf Correggios Formenbildung auch gering war, so war er doch nichts weniger als bedeutungslos für die Entwickelung seiner Vorstellungskraft und seines Talentes und seiner Kühnheit in der Darstellung der Verkürzungen.

Das in den Verhältnissen etwas grössere Bild des Museo artistico in Mailand, das vorher in der Biblioteca Ambrosiana bewahrt wurde, stellt die Jungfrau sitzend dar. Auf ihren Knien hat sie das reizende Kind, welches seinen rechten Arm auf den linken des Johannesknaben lehnt und erstaunt das Kreuzchen betrachtet, das dieser ihm zeigt. Hinter den lichten Figuren hat der Maler die beschattete Seite eines Pfeilers gesetzt, dessen beleuchteter Theil mit Ornamenten geschmückt ist. Der dunkle Theil muss jedoch Veränderungen erfahren haben, da Correggio unmöglich einen so kräftigen, harten Ton angewandt haben kann, der in dem Bilde wie ein Loch wirkt. In der Mitte befindet sich etwas Laubwerk, hinter dem sich ein Thal mit einem Flusse, der einen Wasserfall bildet, ausbreitet. Die Madonna trägt, wie in dem Bilde von Pavia, einen Mantel, der ihr Haupt bedeckt und auf

[1] *Le opere dei maestri italiani*, p. 124, nota 1.

die rechte Wange weit vorgezogen ist, so dass er sie zum Theil beschattet.

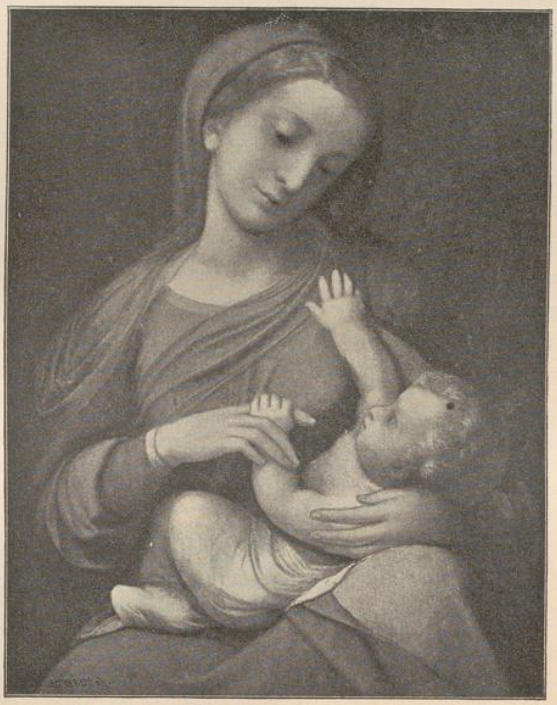
Die Augen sind gleichfalls halb geschlossen und die oberen Augenlider gross und breit. Dies Gemälde, das einstmals den Grafen Bolognini gehörte, ist von der Tafel auf Leinwand übertragen und etwas zu stark gereinigt worden.

Madonna Bolognini. Museo artistico. Mailand.

Wie wir, wegen des gleichen Typus der Madonna, die beiden zuletzt beschriebenen Bilder nebeneinander stellen konnten, so auch zwei andere, deren eines in der Gallerie des Prinzen Leopold von Hohenzollern in Sigmaringen sich befindet, während das andere als Vermächtniss der Familie Campori in die Königliche Gallerie in Modena gelangt ist. Die Formen sind weniger hager. Das Antlitz der Jungfrau beginnt, sich besser abzurunden, die Wangen sind voller und die Nase weniger lang und weniger scharf geschnitten. Die Hände sind noch

immer sehr lang, haben aber etwas stärkere Finger. Schliesslich erscheinen auch die Kinder etwas kräftiger gebaut.

Die Madonna der Campori neigt das Haupt über ihr Söhnchen, das, die Beine in Linnen gewickelt, ausgestreckt auf ihrem Schosse liegt. Es fasst mit der Linken den Zeigefinger ihrer einen Hand und hebt die Rechte zu ihrer Schulter empor, als ob es den Wunsch aus-



Madonna Campori. Gemälde-Gallerie. Modena.

drücken wollte, auf den Arm genommen zu werden. So bringen die beiden Händchen in bewunderungswürdiger Weise die kindlichen Gefühle zum Ausdruck, für die Correggio ebenso feiner Beobachter wie unübertrefflicher Darsteller gewesen ist.

Dies Bildchen befand sich einstmals in dem sieben Meilen von Correggio entfernten Schlosse Soliera, das im Jahre 1599 von den Leuten Herzog Cesares nach der Ermordung des Besitzers Marco Pio erobert wurde. Im Jahre 1636, als der Kardinal Campori dieses Lehngut für

seinen Neffen Pietro kaufte, fand man das Gemälde in der Kapelle des Schlosses, und der Erste, der es als ein Werk Correggios erkannte, war der Maler Vincenzo Rasori.[1]

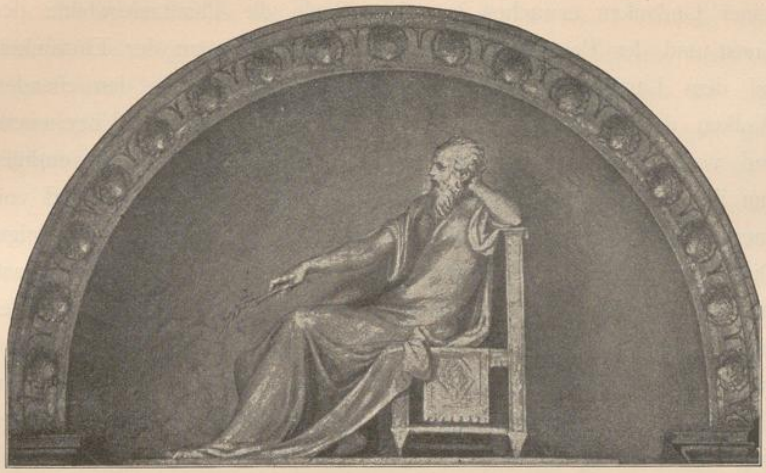
Schöner und vollendeter ist das Bild in Sigmaringen, auf dem die Madonna nachdenklich vor einer Hütte aus grünem Laubwerk sitzend dargestellt ist. Sie hat den Sohn auf dem Schosse, der mit dem hängenden Bande am Kreuzchen des erstaunt dreinschauenden Johannesknaben spielt. Die h. Elisabeth, die auch hier wieder Mantegnesken Typus zeigt, wohnt voll Befriedigung der Scene bei.[2]

Dies sind die bis jetzt bekannten Bilder, die aller Wahrscheinlichkeit nach vor der Madonna des h. Franciscus in Dresden entstanden sind.

---

[1] *Monitore Toscano* vom 24. Dezember 1852. — *La Ghirlandina di Modena* (Modena, 1853) Num. 1. — MEYER, 379 etc. Das Bild (auf Holz in Oel, 0,45 cm breit, 0,58 cm hoch) hat etwas gelitten. Ausser anderen Beschädigungen ist auch die Uebermalung der Hand der Madonna zu erwähnen.

[2] MORELLI, *Italian painters*, II, 151. — FRITZ HARCK, *Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania. (Archivio storico dell'arte*, VI — Roma, 1893 — p. 390.)



Der Philosoph. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

VII.

SCHWERE UEBERGANGSZEIT.

PERIODE DER UMWANDLUNG. — *DIE RUHE IN AEGYPTEN* IN DEN UFFIZIEN. — LA ZINGARELLA. — *DIE MADONNA MIT DEN BEIDEN KINDERN* IM PRADO ZU MADRID. — *DIE HEILIGE FAMILIE MIT DEM H. JACOBUS* IN HAMPTON-COURT. — VERLOREN GEGANGENE BILDER. — *DAS TRIPTYCHON MIT DEM ERLÖSER.* — VERMUTHLICHE REISEN CORREGGIOS NACH CARPI UND NOVELLARA. — DAS GEMÄLDE VON ALBINEA UND *DER BEI DER GEFANGENNAHME CHRISTI FLIEHENDE JÜNGLING.*

Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Es giebt im Leben des Mannes eine Periode der Umgestaltung, eine qualvolle Zeit des Ueberganges, die Keiner durchlebt, ohne schwere seelische Leiden zu empfinden, ohne oft von tiefer Muthlosigkeit ergriffen zu werden, — die Zeit, in der er aufhört, Kind zu sein und beginnt, Mann zu werden. Ein unbestimmtes Sehnen nach Genuss erhält ihn in fortdauernder Spannung, als ob ihm das Blut zu warm und mächtig durch die Adern strömte. Im Gegensatze zu der noch kindlichen Einfachheit

seiner Gedanken erwachen in seiner Seele die Phantasiegebilde der Kunst und der Poesie. Er fängt an, Geschmack an der Einsamkeit auf dem Lande und an der See zu finden, und in den eilenden Wolken des Himmels sieht er Formen von Gestalten, Ungeheuern und von Flüssen und schneebedeckten Bergen. Die Welt enthüllt ihm ihre Schönheiten und Genüsse; aber er ist traurig und wird von unerklärlichen Aengsten und unvernünftigen Heftigkeitsanfällen gepeinigt. Diese eigenthümliche Uebergangszeit findet man nun ebenso wie in der physischen und moralischen Entwickelung auch häufig in der ästhetischen Entwickelung mancher grossen Künstler, und dies ist gerade die leidenreiche Zeit, in der der Künstler von der Nachahmung Anderer zur Bildung der eigenen Persönlichkeit durchzudringen sich müht.

In Correggios Werken macht sich ein derartiger Uebergangsstyl ungefähr zwischen 1515 und 1518 bemerkbar, zwischen der Madonna mit dem h. Franciscus und der *Camera di S. Paolo* in Parma, und zwar sind die Werke dieser Periode in jeder Beziehung von geringer Bedeutung. Er entfernt sich nach und nach von dem kräftigen, starken Kolorit, von dem ekstatischen Ausdruck der Gesichter, der traditionellen Einfachheit der Composition, der Nüchternheit der Gewandbehandlung, kurz von den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der von ihm bewunderten und studirten Meister, um seinen eigenen Weg zu suchen. Aber natürlich kann er seine Strasse nicht sogleich finden. Er strebt danach, seiner Farbe mehr Weichheit, Durchsichtigkeit und Wärme zu geben, bringt aber nichts anderes zu Stande, als einen röthlichen Ton in der Dosso'schen Manier, er will den Gestalten und Gewändern die alte Steifheit nehmen und sie eine grössere Beweglichkeit gewinnen lassen, aber es glückt ihm noch nicht, alle Schwierigkeiten, die sich ihm bieten, zu überwinden, und oft scheint er verlegen, er möchte das mystisch beschauliche durch ein frei menschliches Leben ersetzen, aber er vermag noch nicht den poetischen Vorwürfen, die er schon findet, einen lebensvollen Ausdruck zu verleihen. Wir können nicht umhin, zuzugestehen, dass dies eine entschieden minderwerthige Epoche in Correggios Thätigkeit war und dass, wenn er nicht vorher und später besser gemalt hätte, sein Name mit denen so vieler anderer Emilianer jener Zeit in der Verborgenheit geblieben wäre.

Ein klarer Beweis für das Gesagte ist für uns die Thatsache, dass die *Ruhe in Aegypten*, die sich in den Uffizien in Florenz befindet, wegen ihrer Mängel und besonders wegen des Farbentones für eine Kopie gehalten und abwechselnd dem Barocci, Francesco Vanni und unglaublicher Weise sogar Alessandro Tiarini zugeschrieben worden ist![1]

Das Gemälde ist aber sicher Original und seine Geschichte bedeutend weniger verwickelt, als Meyer annahm. Für die Echtheit des Bildes wagen wir mit voller eigener Ueberzeugung, die wir in jahrelangem täglichem Zusammenleben mit Correggios Hauptwerken gewonnen haben, und in der wir durch das Urtheil Giovanni Morellis, Gustavo Frizzonis und anderer tüchtiger Kritiker bestärkt werden, einzutreten. Die Art der Pinselführung, besonders in der Angabe der Haare und in den Händen, der zart violette Ton im Gewande des h. Joseph, die Art, wie die Farbe auf der weissen Binde, die er am Gürtel trägt, hingezogen ist, die Unbestimmtheit gewisser Conturen, die von Kopisten nie nachgeahmt werden könnte, die Ursprünglichkeit des Gefühlsausdruckes, die in der Kopie, der immer etwas Gesuchtes anhaftet, nie so zum Ausdruck gebracht werden kann, wie im Original, in dem die unmittelbare Uebertragung der Empfindung aus der Seele des Schaffenden auf sein Werk stets unverkennbar bleibt, Alles dies hat uns zu der Ueberzeugung geführt, dass das Bild wirklich von Correggio selber herrührt. Auch der letzte schwache Zweifel, der uns etwa noch geblieben sein konnte, musste schwinden bei einem eingehenden Studium der Malweise der *Zingarella*, die von Meyer sehr mit Unrecht in die Zeit um das Jahr 1520 gesetzt worden ist.

Es ist sogar merkwürdig zu beobachten, wie nicht nur der warme Ton der Farben, nicht nur die dunstig verschwimmende Landschaft, die ganz gleiche Behandlung des Laubwerkes, nicht nur die etwas geschwollenen Glieder der Figuren, sondern auch der Typus der Gesichter und gewisse Eigenthümlichkeiten der Gewandbehandlung charakteristische Merkmale für diese Periode bilden.

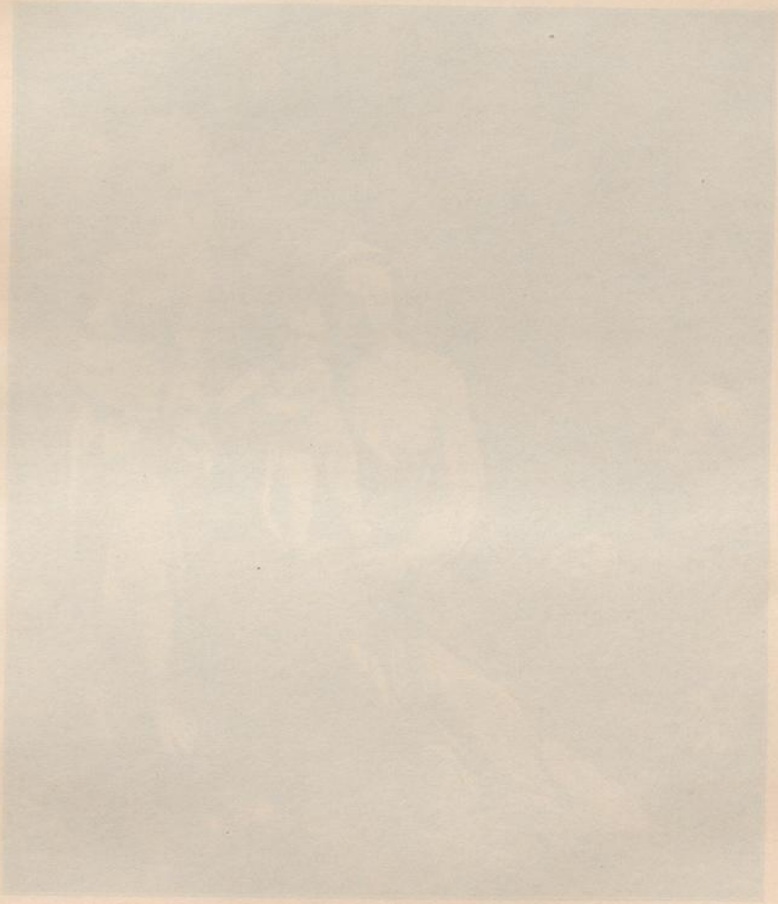
Die Madonna mit dem ovalen Antlitz, der etwas langen Nase und dem breiten Munde, das Christkind mit dem dreigetheilten Haar und einem besonders langen Haarbüschel, das ihm bis auf die Mitte

---

[1] Lanzi, A. a. O. — Meyer, 99.

der Stirn fällt, sind die gleichen wie in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien, wie in der *Madonna mit dem Kinde zwischen Joseph und dem h. Jacobus* in der Gallerie von Hampton-Court und in der *Madonna mit dem Kinde und dem Johannesknaben* im Prado zu Madrid und, wie man nach den Kopien schliessen kann, auch in dem Gemälde von Albinea. Die drei letzten haben auch noch die Neigung des Kopfes gemeinsam. Die Jungfrau und das Christkind des Prado-Gemäldes sind sogar identisch mit denen aus dem Gemälde von Hampton-Court, wo auch noch im h. Jacobus der h. Joseph aus der *Ruhe in Aegypten* wiederholt ist. In den Gewändern ist die Linie des Halsausschnittes nicht mehr so scharf gezeichnet, wie in den Bildern vor dem h. Franciscus, aber auch noch nicht so unterbrochen vom Spiel des Mantels oder des Schleiers, wie bei der *Diana* in der Camera di S. Paolo und in den folgenden Gemälden. Solche Gewänder scheinen vielmehr Hemden zu sein, die der Maler in senkrechten Falten über die ganze Brust und die Aermel herabfallen lässt, eine Art der Gewandbehandlung, die er später durchaus verwarf, als er die Vorzüge einer grösseren Bewegung erkannt hatte. *Die Zingarella,* die h. Lucia aus dem Gemälde von Albinea und die Madonna in der *Ruhe in Aegypten* zu Florenz zeigen noch eine andere gemeinsame Eigenthümlichkeit in dem seltsamen Faltenwurf des Aermels, dessen oberer Theil auf den Vorderarm herabfällt und ihn wie eine Binde bedeckt.

Diese Vorliebe für bestimmte Farben, Typen, Bewegungen und Formen des Faltenwurfs charakterisiren klar und deutlich eine ganze Periode in der Entwickelung Correggios, die als solche für sich von der Kritik bis jetzt noch nicht beachtet worden ist, und die wir wohl eine *mühevolle* nennen mussten, weil wir überzeugt sein können, dass sie für den Maler in der That eine solche war. Denn gerade zu jener Zeit muss er sich abgemüht haben in dem Suchen nach der eigenen Persönlichkeit, muss er oft verzagt haben in der Sehnsucht, in dem Drange, sie zu finden, und oft muss er, während er zu den alten Formeln seiner ersten Arbeiten zurückzukehren sich sträubte, verzweifelt haben, den neuen Gestaltungen volles Leben geben zu können, deren Erscheinung ihm durch die Seele zuckte, und die hinausstrebten zu freiem Fluge wie die frohe Schaar der Tauben aus dem Käfige.



Die heilige Familie in Aegypten

(FLORENZ, UFFIZIEN).

In der *Ruhe in Aegypten* der Uffizien, deren Vorwurf der Legende eines apokryphen Evangeliums entlehnt ist, liegt schon der Keim der *Madonna della Scodella*, aber gerade die Gleichheit des Gegenstandes wird unseren Lesern, welche die Abbildungen vor Augen haben, besser als unsere Worte es könnten, den Unterschied zwischen den Werken des noch unsicher hin und her tastenden Künstlers und des zur vollen Entfaltung aller seiner Fähigkeiten gelangten Meisters klar machen.

Die Madonna sitzt auf einer Bodenerhöhung neben dem Stamme einer starken Palme, der h. Joseph hat mit der Rechten einen Zweig herabgebogen und einige Datteln gepflückt, die er mit der anderen Hand dem Jesuskinde hinreicht, das, aufrecht auf den Knien der Mutter stehend, sich vorbiegt, um sie zu nehmen, aber nach einer ganz anderen Seite blickt, als ob es wenig Theil nähme an dem, was vorgeht. Der h. Franciscus von Assisi kniet auf der entgegengesetzten Seite, aber während in ihm die ekstatische Begeisterung erloschen scheint, die seine Gestalt in dem berühmten Dresdener Bilde beseelte, das wir oben beschrieben haben, ist den anderen jene festliche Fröhlichkeit, die sie in der *Madonna della Scodella* zeigen werden, noch fremd. Die Hände des Heiligen sind etwas hart gezeichnet, und der linke Arm der Madonna ist hässlich. Es fehlt natürlich nicht an in die Augen fallenden Vorzügen, besonders was die Composition betrifft, die schon frei aufgefasst ist und in der ein Hauch süsser Vertraulichkeit weht, aber im Ganzen lässt das Bild den Beschauer kalt.

Auch dieses Gemälde befand sich in S. Francesco in Correggio, in einer Kapelle der Familie Munari, wurde aber auf Befehl des Herzogs und unter Zustimmung der Klosterbrüder durch Boulanger entfernt und durch eine Kopie ersetzt, die sich noch heute in jener Stadt in S. Sebastiano befindet. Wie das Bild später nach Florenz gelangte, war schon Pungileoni bekannt, und seine Darstellung wird auch durch Venturi bestätigt. Im Jahre 1649 begab sich Geminiano Poggi dorthin, um es gegen ein *Opfer Abrahams* von Andrea del Sarto einzutauschen, das jetzt in Dresden aufbewahrt wird.[1]

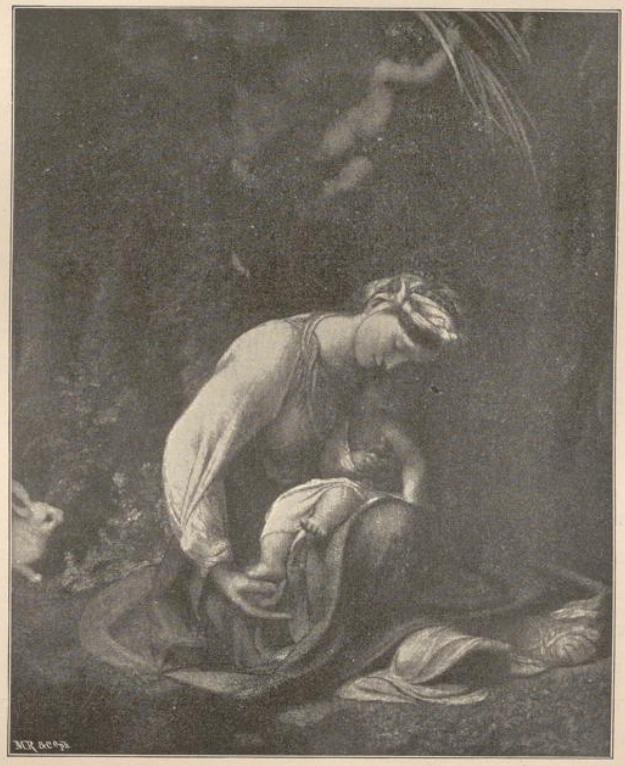
[1] Pungileoni, I, p. 46, 47, 71, 73; II, p. 74. — A. Venturi, *Galleria Estense*, p. 242 u. ff. — Eine gute Kopie des Bildes befand sich in der 1894 in Parma veranstalteten Correggio-Ausstellung. S. *Catologo della Mostra correggesca in Parma* (Parma, 1894) n. 82, pag. 6.

Auch die *Zingarella* oder *Madonna del Coniglio* (Madonna mit dem Kaninchen), ein sicheres Werk Correggios im Museum zu Neapel, ist schön in der Composition und voller Poesie, steht aber in der Ausführung nicht auf der Höhe der meisten anderen Werke unseres Meisters, wenn man auch gern zugeben will, dass der schlechte Zustand des Gemäldes mit den vielen Rissen, die zum Theil wieder ausgebessert sind, und in die hier und da die Farbe wieder eingezogen ist, und mehrfache Retouchen den ursprünglichen Eindruck des Bildes etwas verändert haben werden.

In einem Waldesdickicht zwischen niederen Gesträuchen sitzt die Madonna mit gekreuzten Füssen im Grase. Durch ihre Haare ist eine weisse Binde *nach Zigeunerart* in mehrfachen Windungen geschlungen. Das Kleid ist rein weiss und der Mantel himmelblau. Das Kindchen lehnt auf ihrem Schosse, unter der Achsel von ihrer Linken festgehalten, auf die es zärtlich ein Händchen stützt. Die Rechte der Madonna umfasst das eine Füsschen des Kindes, wie auf dem Bilde von Sigmaringen. Das Kind schläft und die zärtlich über dasselbe gebeugte Jungfrau scheint halb zu schlummern. Ein Strahl warmer Dämmerung (wie in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien) beleuchtet ziemlich scharf die beiden Figuren. Indessen regt es sich rings um sie, ein Kaninchen betrachtet sie neugierig von der linken Seite her, und oben, im Schatten der Palmen, zieht ein stiller Chor von Engeln vorüber, die der Maler sonderbarer Weise auf grünliche, altbronzefarbene Töne abgestimmt hat, Töne, die einige seiner Schüler, besonders Francesco Maria Rondani, später nachgeahmt haben. Auf einem Zweige, beinahe über der Schulter der Madonna, sitzt ein Vöglein, das von dem Geräusch der durch die Palmen ziehenden Engel erwacht ist und neugierig um sich zu blicken scheint.

Aus dem Inventar der „*guardaroba*“ des Ranuccio Farnese, das 1587 aufgestellt wurde, geht hervor, dass die Zingarella jenem Fürsten gehört hat. Er vermachte sie später in seinem Testamente am 23. Juli 1607 seiner Schwester Margherita, die unter dem Namen Suor Maura Lucenia seit 1583 im Kloster S. Paolo in Parma lebte, als Herzog Vincenzo Gonzaga von Mantua sie, weil sie ihm keine Kinder schenkte, verstossen hatte. „Meiner durchlauchtigen Frau Schwester hinterlasse ich als rechtmässiges Vermächtniss und als

Zeichen der Zuneigung, welche ich immer für sie hegte und noch hege, die Tafel oder, wie man es gewöhnlich nennt, das „*quadretto*“ mit dem Abbilde der heiligen Jungfrau Maria, gemalt von der Hand des einstmals hochberühmten Malers Antonio von Correggio, genannt „*la Cingarina*“, welches sich jetzt mit allen meinen beweglichen Gütern in Aufbewahrung



Die Madonna mit dem Kaninchen, bekannt als „La Zingarella“, Museum zu Neapel.

bei dem Cavaliere Flaminio Zunti befindet.“[1] Nach dem Tode der Suor Maura blieb es jedoch nicht in dem Kloster, sondern gelangte an die Farnese zurück, in deren Sammlung es sich in der That noch nach einem Jahrhundert befand, um mit dieser im Jahre 1734 nach Neapel zu wandern, als Carl I. von Bourbon von der Herrschaft über

[1] Martini, *Studi intorno al Correggio,* 128. — C. Ricci, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli* (Trani, 1894) pag. 4 u. ff. — Das Bild ist auf Holz gemalt und misst 0,46 zu 0,37 Meter.

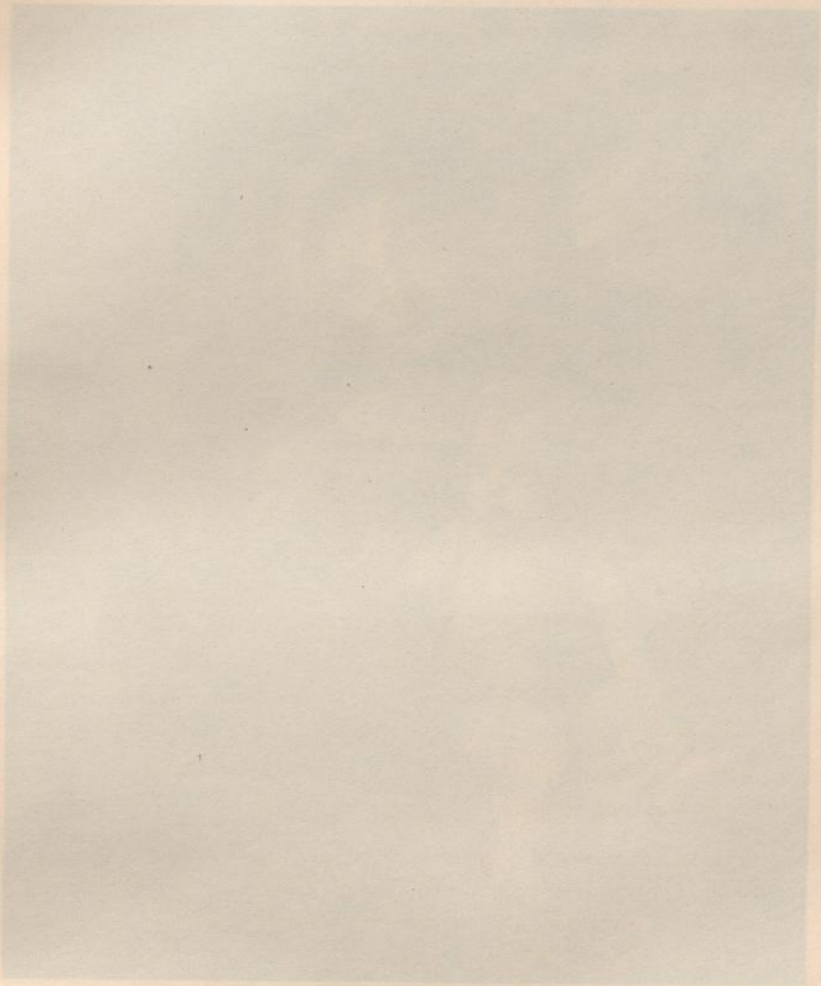
die beiden Sicilien Besitz ergriffen und seine Residenz nach Neapel verlegt hatte.[1]

Wir haben oben wegen ihrer augenfälligen Verwandtschaft mit einander ein Bild im Prado in Madrid mit einem Gemälde der Gallerie von Hampton-Court zusammengestellt. Das Erste stellt eine am Eingange einer Grotte ruhig auf der Erde sitzende Madonna dar, die sich an der liebevollen Eintracht ihres göttlichen Sohnes mit dem kleinen h. Johannes erfreut. Das Kind sitzt auf ihrem Schosse und öffnet seine Arme dem h. Johannes, der sich mit gekreuzten Armen nähert, von der Jungfrau vorwärts geschoben und auf einem Zipfel ihres Gewandes schreitend. Die Ausführung dieses Gemäldes ist ein wenig roh und die Farben sind, wie schon gesagt, etwas zu warm; unschön sind auch der linke Arm des Christkindes und der Arm und die rechte Hand der Jungfrau, deren parallel gebogene Beine mit ihren fast plumpen Füssen wenig graziös gebildet sind. Aber wenn auch die Herrschaft über die Form noch nicht ganz erlangt ist, so besitzt doch auch hier schon die Poesie der kleinen Familienscene eine zauberhafte Anmuth. Feiner und zarter dagegen, von ganz Dossesker Wirkung, ist das andere Gemälde, das sich im Besitze der Königin von England in Hampton-Court befindet, und das aus der Sammlung Carls I. stammt. Das Jesuskind weicht in Stellung und Typus wenig von dem eben beschriebenen ab. Jedoch hält ihn die Mutter mit mehr Grazie auf den Armen, sie fasst mit der linken Hand unter seine Achsel und mit den Fingern der anderen eines seiner Füsschen. In ihrem Blicke, der auf den h. Jacobus gerichtet ist, liegt eine ruhige Aufmerksamkeit. Zur Rechten lehnt sich der h. Joseph, ein schöner, ernster Greis, hervor.[2]

---

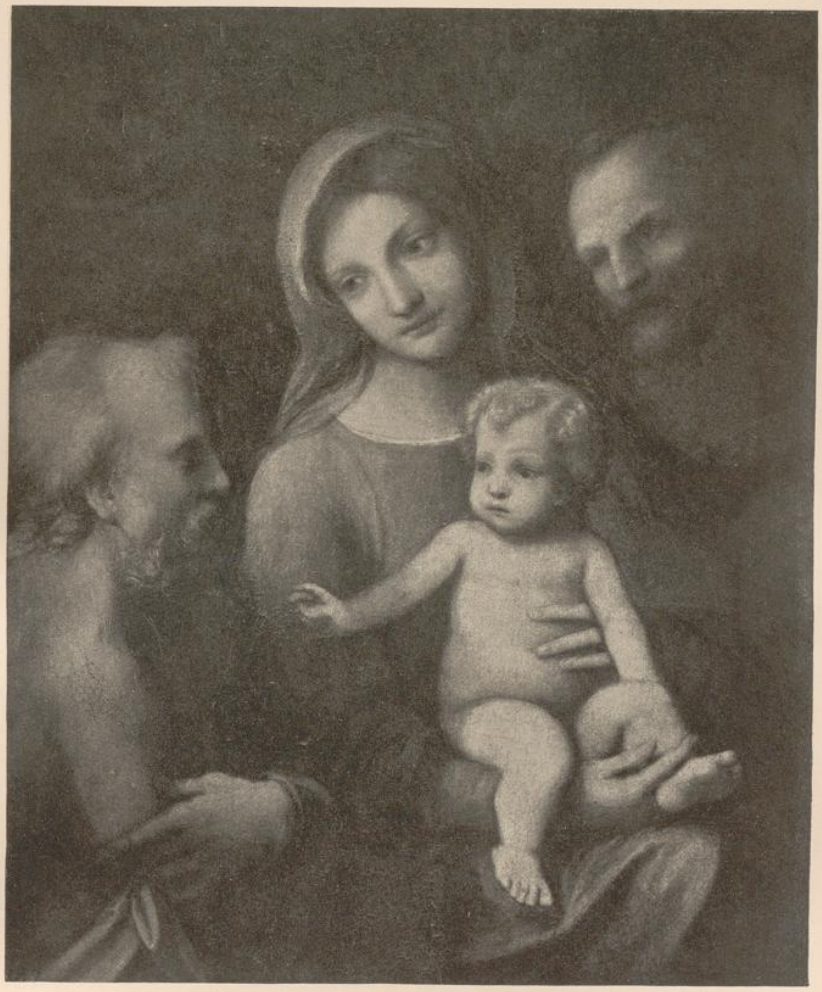
[1] Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari di quadri* (Modena, 1870) pag. 52 u. 225. — Von diesem Bilde, das in einem Sonett des berühmten Cav. Marino besungen worden ist, giebt es eine Unzahl von Kopien, deren Verzeichniss nutzloser Weise drei oder vier Seiten beanspruchen würde. Eine, die sich in Casa Boscoli befand, wurde dem Parmigianino zugeschrieben, „hatte jedoch einen sehr dicken Farbenauftrag, um Correggio nachzuahmen." Eine anmuthige Nachahmung von Girolamo Mazzola-Bedoli befindet sich im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand. Ueber viele andere siehe Pungileoni, Zani, *Enciclopedia artistica*, part. II, tom. VI, 20 und Meyer u. s. w.

[2] Mary Logan, *Guide to the Italian Pictures at Hampton-Court* (London, 1894) pag. 41. — *Exhibition of pictures* etc. p. 17. Die Tafel misst 2' 3" zu 1' 10" englisch.



Die heilige Familie

(HAMPTON COURT).



Diesen Gemälden wäre der Zeit nach das Bildchen hinzuzufügen, welches das Datum 1517 trägt, das Dr. Henry Thode vor wenigen Jahren in Mailand aufgefunden hat, und das sich jetzt in der Gallerie von Frankfurt a. M. befindet. Es stellt die sitzende Maria mit dem Jesuskinde dar, die die Aufmerksamkeit des kleinen h. Johannes, der den Beschauer anblickt, auf das Christkind, auf das sie ihn hinweist, zu lenken sucht. Thode glaubt, dass dieses Bild kein anderes sei, als

Die Madonna mit den beiden Kindern. Im Prado zu Madrid.

dasjenige, das sich in der Gallerie des Herzogs von Modena befand und den Namen der *Madonna di Casalmaggiore* trug, weil es aus diesem von Francesco I. 1546 besetzten Orte weggeführt worden war. Von Modena soll es Ende des XVIII. Jahrhunderts nach Frankreich, von dort nach England, später noch einmal durch eine englische Dame nach Italien und endlich von Neuem ins Ausland gekommen sein.[1]

[1] H. Thode, *Correggios Madonna von Casalmaggiore (Frankfurter Zeitung*, 1890, n. 151 und *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, XII — 1891 — p. 104 u. ff.) — Venturi, *Galleria Estense*, pp. 245 u. 312.

Die anderen hervorragenden Gemälde, die unser Maler in diesem Zeitraume vollendete, sind leider verloren gegangen. Denn dass das sogenannte *Bildniss des Arztes* der Dresdener Gallerie, das abwechselnd für das Bildniss des Correggianers Lombardi, von dem wir schon gesprochen haben, oder für das des Arztes Grillenzoni in Modena ausgegeben worden ist, echt sei, wird hoffentlich niemand mehr behaupten wollen.[1] Schon Meyer vermisste darin Correggios Charakter.

Die Madonna mit den beiden Kindern. Städel'sches Kunstinstitut in Frankfurt a. M.

Es erschien ihm ohne Leben, wenig modellirt und von schwerem Ton. Morelli glaubt es dem Dosso Dossi zuschreiben zu sollen,[2] während

[1] Scanelli, 285; Ratti, 109; Mengs, II, 162; Tiraboschi, 277; Venturi, *Galleria Estense*, 136 u. 226 u. s. w.; Pungileoni (A. a. O., I, 36, II, 51 u. 199) erzählt, um die Echtheit des Bildnisses glaubhaft zu machen, dass Lombardi aus Dankbarkeit dafür Correggio ein Manuskript geschenkt habe, und scheint einer Anekdote Glauben zu schenken, der zu Folge das Bildniss im Jahre 1513 ausgeführt worden wäre.

[2] *Italian painters*, II, 158.

Wilhelm Lübke meint, dass es wohl von Lorenzo Lotto herrühren könne.[1] Jedenfalls brauchen wir uns, da es unmöglich für ein Werk Allegris gelten kann, mit seiner Geschichte nicht weiter aufzuhalten.

Ausser der *Madonna mit dem h. Franciscus*, der *Ruhe in Aegypten* und der *h. Martha*, die jetzt in Dresden, Florenz und London aufbewahrt werden, besass die Stadt Correggio einstmals noch andere Werke Allegris, unter ihnen eine *Herodias*, ein Triptychon und, wenn man den schon erwähnten Zeugnissen Glauben schenken darf, auch einige Fresken im Palaste oder in der Villa der Fürsten. Das Schicksal scheint es so gewollt zu haben, dass in seiner Heimath jede Spur des grossen Bürgers verschwinden sollte und dass sie, wie Urbino mit seinem Raffael, allein mit dem Ruhm seines Namens sich abfinden lassen musste.

Von dem Gemälde, das *die Herodias* darstellte, wie ihr der Henker das Haupt Johannes des Täufers darreicht, hat sich keine Spur mehr auffinden lassen. Antonioli schrieb 1785 an Girolamo Tiraboschi: „Es scheint sicher zu sein, dass es ihm von der Gräfin Veronica nach ihrer Rückkehr aus Brescia und nach der unheilvollen Katastrophe, die diese Stadt betraf, als sie von den Franzosen unter der Führung des grausamen Gaston de Foix im Sturm wieder erobert wurde, in Auftrag gegeben worden ist.“[2] In ihrer unsicheren Form und ohne die Unterstützung irgend einer Urkunde ist diese Nachricht aber nicht sehr glaubwürdig.

Andere haben angenommen, dass sich das Bild im Oratorium der Misericordia befunden habe. In einem Briefe, der die pseudonyme Unterschrift: *Pietro Rans da Berna* trägt, und der von Tiraboschi und Pungileoni angeführt wird, finden sich die folgenden Worte: „Ebenso werden zwei andere Bilder von demselben Autor in dem obenerwähnten Hospitale aufbewahrt, die, obgleich seine Erstlingswerke, doch sehr hoch geschätzt worden sind, bevor sie von unverständigen Beamten aus Furcht, dass sie fortgebracht werden könnten, mit einem Lack bedeckt worden waren, der ihnen ihre ganze Schönheit genommen hat.“ Das eine dieser Bilder war, wie man weiss, die *h. Martha*, heute im Besitz Lord Ashburtons, das andere, glaubt man, sei eben jene

[1] *Essai de l'histoire de l'art*, II, 296.

[2] Bigi, *Della vita e delle opere etc.*, 107.

Herodias gewesen. Gegen diese Annahme scheint aber das Zeugniss Brunorios zu sprechen, der, ohne auch nur mit einem Worte des Oratoriums Erwähnung zu thun, berichtet, dass das Gemälde den Herren von Correggio gehört habe, und dass es zu seiner Zeit im Besitze des Venezianer Nobile Grimani gewesen sein solle.[1] In der That befand sich die *Herodias* schon 1666 in Venedig und wird in dem damals angefertigten Verzeichnisse der für den Verkauf bestimmten Bilder aus dem Besitze Nicolo Reniers erwähnt; höchst wahrscheinlich kam es bei dieser Gelegenheit an die Familie Grimani.[2]

Unter den Bildern dieser Versteigerung war auch als Werk Correggios „ein auf dem Regenbogen sitzender, von einer Glorie von Engeln umgebener, nackter Heiland" verzeichnet.

Diese Nachricht führt uns zur Betrachtung eines anderen Gemäldes Correggios.

Auf dem Hochaltar eben dieses Oratoriums von S. Maria della Misericordia befand sich ein Triptychon, in dessen Mitte Gott Vater dargestellt war und zu seiner Rechten der h. Bartholomäus, zur Linken Johannes der Täufer. Diese drei Bilder erregten 1612 das Verlangen Siro d'Austrias, des letzten Fürsten von Correggio, der wegen des Ankaufs mit dem Prior und dem Syndicus der Brüderschaft in Unterhandlung trat. Im Dezember dieses Jahres wurden sie von dem Maler Giacomo Borboni von Novellara abgeschätzt: „Nachdem ich sie aufmerksam betrachtet und nach bestem Wissen und Gewissen ihren Werth erwogen habe, erkläre ich, dass ich den Werth der genannten drei Bilder auf hundert schwere Dukaten (zu 8 Lire) für jedes schätze . . . . wenn noch die Kopien selbiger Bilder obenein geliefert werden."

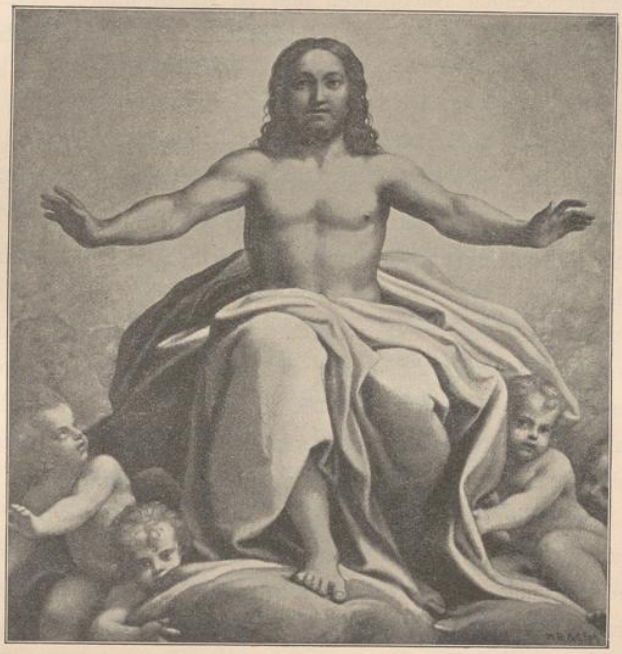
Das Geschäft wurde abgeschlossen. Allerdings machten die Correggianer Lärm und versuchten sich diesem Verkauf zu widersetzen, aber Siro und die Brüder der Misericordia fanden Mittel und Wege, die Einwilligung des Bischofs von Reggio zu erlangen „auf Befehl von Rom" und die bezüglichen Akte und die Zahlungen im Herbste 1613

[1] Pungileoni, I, 58; II, 96 u. III, 274. — Martini, *Studi intorno al Correggio*, 72. — Meyer, 402.

[2] *Ordini e regole stabilite dagli Ill. sig. proveditori di comun li 8 dicembre 1666 in materia d'un lotto di quadri . . . di* Nicolò Ranieri.

zu erledigen.[1] Borboni fertigte die Kopie an, die das Original ersetzen sollte.

Tiraboschi nahm an, dass die Bilder, die im Besitze Don Siros sich befunden hatten, nach Mantua gelangt und bei der unheilvollen Plünderung dieser Stadt im Jahre 1630 zu Grunde gegangen wären. Dem ist aber nicht so. Als dieser Fürst seiner Herrschaft beraubt wurde, mit der Herzog Francesco I. von Modena vom Reiche belehnt wurde, suchte er von seinem Besitze so viel wie irgend möglich



Kopie nach Correggios Erlöser, von einem der Carracci. Rom. Vatican.

in Sicherheit zu bringen und wandte sich deshalb an die Fürsten von Novellara mit der Bitte, jene Bilder Correggios in ihrem Schlosse in Verwahrung zu nehmen. Die Uebergabe fand im Juni 1635 regelrecht

[1] Tiraboschi, VI, 255. — Pungileoni, I, 50—55; II, 82 u. ff.; III, 171 u. ff. *Intorno una pittura del Correggio rappresentante S. Giovanni esistente in Bologna (Memorie originali italiane risguardanti le belle arti* raccolte da M. A. Gualandi, Serie II — Bologna, 1841 — p. 163 u. ff.) — Bigi, A. a. O. 45. — Martini, Studi, 67. — Meyer, 100 u. 375.

statt. Als aber neun Jahre später Don Siro, der sich damals in Mantua aufhielt, sie wieder verlangte, thaten die Herren von Novellara, als ob sie nicht hörten; auch eine zweite Aufforderung blieb, wie es scheint, erfolglos, so dass der arme Siro am 25. Oktober 1645 in Mantua starb, ohne wieder in ihren Besitz gelangt zu sein.

Von diesem Zeitpunkte an bis auf den heutigen Tag herrscht die grösste Unklarheit über das Schicksal der drei Theile des Triptychons. Auch der beste Wille, hier vollständige Klarheit zu schaffen, findet an den widersprechenden Nachrichten und an einem wahren Haufen von Ungenauigkeiten unüberwindliche Hindernisse. Die Ungewissheit, ob der mittlere Theil *Gott-Vater* oder den *Erlöser* darstellte, wie abwechselnd behauptet wird, und die vielen Kopien vom h. Johannes, die für Originale angesehen und in verschiedenen Katalogen als solche bezeichnet sind, lassen uns nicht zur Klarheit über jenes Werk Correggios kommen, da jetzt die Originale verloren sind.

Vom h. Bartholomäus verschwand bald jede Spur. Für den mittleren Theil des Triptychons hielt man längere Zeit ein Gemälde auf Leinwand, das den Erlöser mit ausgebreiteten Armen unter Engeln auf Wolken darstellte, auch *l'Umanità di Cristo* genannt wurde, und das der Kunsthändler Giuseppe Armano an den Grafen Marescalchi von Bologna, Minister Napoleons I., verkaufte. Dieses Bild jedoch, das sich seit 1832 in der Vaticanischen Gallerie befindet, und, wie es scheint, durch die päpstliche Regierung von Frankreich, wohin man es gebracht hatte, zurückgefordert worden war, ist ein spätes Werk der Bologneser Schule, mit grobem Pinselstrich, postosen Schatten von Terra rossa, wenig Mitteltönen und breiten Farbenflächen. Meyer und Morelli rechnen es ganz richtig zur Schule der Carracci, Mündler hielt Lodovico für den Autor, er hätte aber wohl eher Annibale nennen können, dessen Farbengebung eine zartere und klarere ist und der sich auch längere Zeit eifrig mit dem Kopiren von Werken Correggios beschäftigt hat. Jedenfalls ist es nicht unmöglich, dass es sich um eine von Annibale verfertigte Kopie des Erlösers aus dem Triptychon handele, die Don Siro gekauft hatte. Der Graf Marescalchi schrieb 1815 an Pungileoni, dass Armano es in Venedig von der Familie Gritti gekauft hätte, nach deren Aussage es aus der Gallerie des Renier stammen sollte. Es lässt sich daher wohl annehmen, dass dies

Gemälde eben gerade jener *auf dem Regenbogen sitzende nackte Heiland* war, der zu den 1666 verkauften Gemälden gehörte.

Die Grafschaft Novellara blieb bis an den Tod des Grafen Filippo, der 1728 eintrat, bei einem Zweige der Familie Gonzaga und wurde dann für kaiserlichen Besitz erklärt. Carl VI. jedoch trat die Grafschaft als Entschädigung für eine namhafte Geldsumme, welche er ihm schuldete, an den Herzog von Modena ab. Die Gemäldesammlung, die sich im Schlosse befand, gelangte nun an die Schwester des Grafen Filippo Maria Ricciarda, die Gattin Herzog Alderanos Cibo von Massa, die, vielleicht weil sie so weit entfernt lebte, sich wenig um sie kümmerte und nicht verhinderte, dass sie beschädigt und in ihrem Bestande vermindert wurde. Noch schlimmer ging es damit im Jahre 1770, als Francesco III. das Schloss an die Gemeinde verkauft hatte und die Sammlung aus demselben entfernt wurde.

Nichts destoweniger waren zur Zeit der französischen Invasion noch viele jener Gemälde in Novellara vorhanden. Gerade dort kaufte 1797 ein gewisser Panelli einen Johannes den Täufer mit dem Kreuze, der dann in die Hände des Doktors Giuseppe Bianconi in Bologna überging.[1] Meyer bezweifelt bei der Besprechung der Echtheit des Bildes, dass es das zu dem Triptychon gehörige sei und zwar aus verschiedenen Gründen, vor Allem weil es sich unter den Bildern von Novellara ohne die beiden dazu gehörigen Theile befunden habe (d. h. den *Erlöser* und den *h. Bartholomäus*), auch weil der Katalog der Bilder aus dem Hause Gonzaga, in dem es erwähnt ist, wie er sagt, ein paar Jahre bevor Don Siro d'Austria sie deponirte, abgefasst worden sei und weil die Erwähnung des Preises zeige, dass die Gonzaga es gekauft und nicht zur Aufbewahrung erhalten hatten. Heute kann keiner dieser drei Gründe mehr für stichhaltig gelten. Der im Kataloge erwähnte Preis von hundert Goldgulden ist nicht ein Kaufpreis, sondern der *Schätzungswerth* des Bildes, dessen Angabe bei jedem solchen Inventarium nothwendig und gebräuchlich ist, in welcher Weise die Besitzthümer auch gesammelt sein mögen, auch ist der Katalog nicht vor 1635, dem Zeitpunkte des Siro'schen Depositums, wohl aber nach 1728, dem Todesjahre des Grafen Filippo abgefasst worden;[2] und

[1] Siehe die oben angeführte Schrift: *Intorno a una pittura del Correggio.*

[2] Gius. Campori, Inventari e cataloghi, 638 u 639.

schliesslich konnte der Johannes des Triptychons sehr gut allein und ohne die beiden anderen Bilder sich dort befunden haben, da das Triptychon, wie aus Urkunden hervorgeht, ursprünglich schon aus drei einzelnen Theilen bestand, die nur durch einen Rahmen zusammengehalten wurden, den Siro unzweifelhaft der Kirche liess, als er die Originale durch die Borboni'schen Kopien ersetzte.

Aber wenn einerseits die Gründe Meyers auch nicht genügen, um auszuschliessen, dass der einst im Besitze des Doktors Bianconi befindliche h. Johannes derjenige des Triptychons gewesen sein könne, so haben wir andererseits auch keine sicheren Beweise für diese Annahme; Thatsache ist nur, dass sich in Novellara ein Bild dieses Heiligen befunden hat, das Correggio zugeschrieben wurde, und dass dies Bild von einem gewissen Panelli angekauft worden ist, von dem es durch Erbschaft an Bianconi gelangte.

Der h. Johannes. Seitenflügel von Correggios verlorenem Triptychon.

Andererseits kann es sich aber auch um eine Kopie dieses Theiles des Triptychons handeln, da ausser der auf Bestellung Siros von Borboni angefertigten noch viele andere hergestellt worden sind. Wir reproduciren hier einen Kupferstich von Colombini nach einer Kopie, die im vorigen Jahrhundert der Marchese Alfonso Tacoli Canacci besass, und die von ihm natürlich für das Original ausgegeben wurde.[1] Die langgestreckte Form des Originales, das diese Kopie wiedergiebt, spricht schon an und für sich dafür, dass jenes Original in der That der Johannes des Triptychons gewesen sei, da man sich ein so langes und schmales Bild nur in Verbindung mit anderen denken kann, mit denen es ein architektonisches Ganze, wie es gerade ein Triptychon ist, gebildet hat.[2]

[1] *Catalogue raisonné des tableaux de* A. Tacoli Canacci *à Florence* (Parma, 1796) p. 65.

[2] Auch Herr Enrico Cattini in Correggio besitzt ein gleiches Bild mit Johannes dem Täufer, das er 1885 von Herrn Napoleone Vernizzi kaufte, und das er, von verschiedenen Künstlern bestärkt, für das Original hält. (Es ist auf Leinwand, 0,35 m breit und 1,55 m hoch.) Siehe Alberto Borciani, *Per un quadro attribuito*

Zum Schlusse muss man leider zugeben, dass aus dem Dunkel und der Verwirrung der Nachrichten nur das Eine sicher hervorgeht, dass von diesem Werke unseres Malers kein einziger Theil sich erhalten hat.

Diesen ersten Werken, die Correggio in der Zeit zwischen seiner Rückkehr aus Mantua und seiner Uebersiedelung nach Parma ausgeführt hat, fügen die Historiker noch andere hinzu, welche er, ausserhalb seiner Vaterstadt, bei kurzen Ausflügen nach Carpi, Novellara und Albinea, einem Orte nicht weit von Reggio d'Emilia, gemalt haben soll. Nur das Gemälde von Albinea ist historisch beglaubigt, aber, wie wir sehen werden, führte er es in Correggio aus und brachte erst das fertige Bild dorthin. Tiraboschi spricht nach seiner Erinnerung von einem Bilde mit der Madonna, dem Jesuskinde und anderen Heiligen, das sich in der Kirche S. Nicolo in Carpi befand und Correggio zugeschrieben wurde, verwechselt es aber seltsamer Weise mit der jetzt in Dresden befindlichen *Madonna mit dem h. Franciscus.* „Es scheint wirklich," fährt er fort, „als ob unser Correggio bisweilen in Carpi gewohnt hätte, da bei der Abfassung einer gerichtlichen Urkunde am 19. Januar 1512 unter den Zeugen ein *Antonio Corrigio* genannt wird."[1] Dieser Beweis, den Tiraboschi vorbringt, ist so vollständig unzulänglich, dass er eigentlich gar nicht in Erwägung gezogen zu werden verdient. Wie viele Einwohner von Correggio mit dem so gewöhnlichen Namen *Antonio* mögen in die nahe Stadt Carpi gekommen sein oder sich dort aufgehalten haben. Da sowohl der Zuname als der Name des Vaters fehlt und er auch nicht als Maler bezeichnet ist, so kann man keine praktische Schlussfolgerung daraus ziehen.

Andererseits fehlen auch die Urkunden, um sicher feststellen zu können, dass er zwischen 1514 und 1518 im Schlosse von Novellara gearbeitet habe. Wir deuteten dies schon an und müssen uns jetzt ein wenig bei dieser Nachricht aufhalten.

---

al Correggio. (Reggio-Emilia, 1890.) — Wir haben dieses Gemälde aufmerksam geprüft, ohne zu irgend einem Schlusse gekommen zu sein, da es sich in einem äusserst traurigen Zustande befindet. Andere hielten einen h. Johannes in Carzeto di Soragna für ein Werk Correggios, aber die Sachverständigen schrieben es Parmigianino zu. — PUNGILEONI, I, 53.

[1] A. a. O. VI, 257.

Vincenzo Davolio erzählt in seinen *Memorie storiche di Novellara*, deren Handschrift im Hause der Fabrici bewahrt wird: „In dem Schlosse wurden die Zeugkammer und die Zimmer des alten Thurmes in besseren Stand gesetzt und die malerische Ausschmückung von den Malern Messer Antonio und Messer Latino mit *zwei Gehülfen*, die Alle aus Correggio stammten, fortgesetzt; das lässt sich den Geschäftsbüchern und unter anderen auch dem AA, No. 3 signirten Steuerbuche der Osteria von Novellara unter dem Titel: Guthaben des Giovanni Antonio dei Savi di Bagnolo, Inhabers der Markt-Osteria von Novellara, für welche jedes Jahr zwanzig Golddukaten in Gold bezahlt wurden, entnehmen. Auf Seite 171 liest man: *Ferner hat er zu bekommen zur Begleichung einer Rechnung von 1514, die beanstandet worden ist, für die Beherbergung der Maler Messer Latino und Antonio aus Correggio und ihrer Begleitung 2 Scudi 12. 0.* Weiter unten wiederholt sich dieser Posten mehrfach.“ Diese Maler wären von Donna Caterina Torelli, der Wittwe des Gian Pietro Gonzaga, dorthin berufen worden und hätten ausser anderen Gemächern auch ein Kabinet für Costanza da Correggio, die im Begriffe stand, sich mit dem Grafen Alessandro Gonzaga zu vermählen, ausgemalt.[1] Der Wortlaut der alten Urkunden selber erweckt nun aber den ersten Zweifel, dass Correggio einer jener beiden Maler gewesen sei. Es werden ausdrücklich ein Messer Antonio, ein Messer Latino und *zwei junge Gehilfen* (giovani) genannt. Diese Unterscheidung in Bezug auf das Alter nur der beiden Letzteren lässt, da unser Künstler 1514 erst zwanzig Jahre zählte, sofort darauf schliessen, dass jener Messer Antonio ein älterer Mann war. Unwillkürlich wird man deshalb an Antonio Bartolotti von Correggio denken, der gerade damals für den besten Künstler seiner Heimath gehalten wurde, und der eine Malerwerkstatt und Schüler hatte.

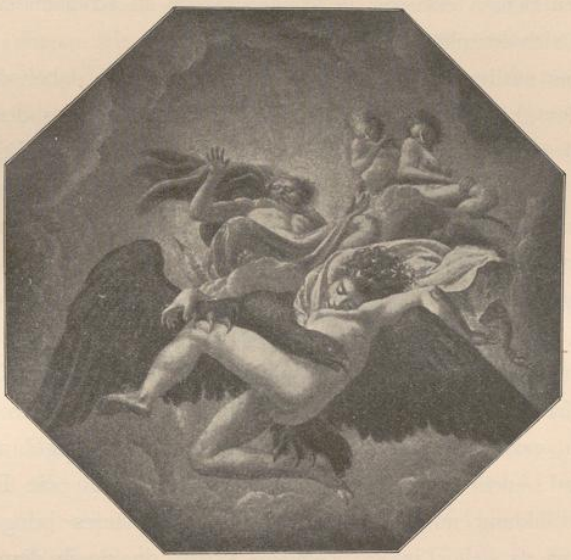
Die im Laufe von vier Jahren erfolgten Bezahlungen, die Davolio auf Grund von Dokumenten feststellt, beweisen, dass damals ein grosser Theil des Schlosses restaurirt und ausgeschmückt wurde und die Arbeit eine sehr langwierige gewesen sein muss. Nun finden

---

[1] Bigi, A. a. O. p. 9. — Celestino Malagoli, *Memorie storiche su Lelio Orsi* (Guastalla, 1892) p. 10.

wir Correggio gerade während dieser Zeit erstens sehr beschäftigt mit höchst bedeutenden Werken in seiner Vaterstadt, wie der *Madonna mit dem h. Franciscus*, der *Ruhe in Aegypten*, dem Triptychon des *Erlösers* u. a. m., ferner ausserhalb Correggios in einer ganz anderen Gegend als Novellara, in Albinea.

Aber, so wird man einwenden, wie kann man seine Thätigkeit dort noch leugnen wollen gegenüber einem so augenscheinlichen Beweise, wie dem Gemälde des *Ganymed*, das Allegri selbst in einem kleinen Gemache im Erdgeschosse am Ende der für Donna Costanza bestimmten Wohnräume gemalt hat?



Ganymed. Fragment einer Freske. Modena. Gallerie.

Davolio beschreibt die Gemälde dieses Kabinets folgendermassen: „Es stellte eine Laube dar, deren vier Wände durch Hermen in je drei Felder getheilt waren, bei einigen von diesen sind die Gesichter noch frisch und zart erhalten, es sind Porträts von jungen, damals lebenden Personen; ausserdem zieht sich überall hin ein wundervolles Geflecht von Wein, Stämmen, Zweigen, Laubwerk und Früchten aller Art, die zart und frisch und natürlich in allen nur denkbaren perspectivischen Ansichten dargestellt sind. In der Mitte der Wölbung sieht man durch einen Spalt den Himmel und mitten darin Jupiter mit Mantel,

Krone und Scepter, auf dem Adler sitzend, der mit zum Fluge ausgebreiteten Flügeln Ganymed mit sich fort trägt, der sanft mit dem Arm seinen Hals umfasst, während der übrige Körper zwischen den Beinen und unter den Flügeln sich ihm anschmiegt. Höher am Himmel hinauf erblickt man eine Göttin, die auf einem kleinen, von zwei weissen Tauben gezogenen Wagen entflieht. Das Ganze ist in der Verkürzung in Correggios Manier gemalt, und die Farben sind so frisch und natürlich erhalten, dass sie erst vor wenigen Jahren gemalt zu sein scheinen. Ein Paar Genien, die am Rande des Spaltes ebenfalls in Verkürzung angebracht sind, hängen so über dem Kopfe des Beschauers, dass man sie bei den Beinen erfassen zu können meint, so scheinen sie von der Wölbung sich loszulösen."

Dieses mittlere Medaillon mit Ganymed schien daher der sichere Beweis, das „künstlerische Dokument" dafür zu sein, dass der zwischen 1514 und 1518 erwähnte *Antonio* wirklich Allegri und nicht Bartolotti war. Glücklicher Weise ist dieses Stück des Fresko nicht zu Grunde gegangen. Im Jahre 1845 wurde es auf Befehl Herzog Francescos IX. von einem gewissen Giovanni Rizzoli della Pieve di Cento auf Leinwand übertragen und wird noch jetzt in der Gallerie zu Modená aufbewahrt.[1]

In ihm den Styl Correggios sehen zu wollen, scheint mir schlechtweg ein Irrthum zu sein, es aber für ein Jugendwerk Correggios ausgeben zu wollen, beweist nur einen absoluten Mangel an Urtheil. Meyer und Andere nach ihm sahen ein, dass man die Dokumente nicht in Einklang mit dem Charakter des Gemäldes bringen konnte und setzten es daher in die Zeit um 1530, da sie in demselben die letzte Manier des Malers und eine gewisse Verwandtschaft mit den Gemälden in der Kuppel des Domes zu Parma zu erkennen glaubten.[2]

Es ist fraglos das Werk eines Malers, der Correggio viel gesehen und studirt hat, der aber auch die Werke Giulio Romanos gesehen und studirt hat, besonders die zwischen 1532 und 1534 entstandenen Gemälde des Palazzo del Te zu Mantua. In diesen tritt in der That die Vorliebe, eine Gestalt in voller Vorderansicht oder einen ermattet Hinsinkenden in Seitenansicht, so dass der Kopf über

[1] Malagoli, A. a. O. p. 10. — Venturi, *Galleria Estense*, p. 438.

[2] Meyer, 242 u 355. — Martini, 301. — Venturi, A. a. O.

die Schulter gewendet ist, in Verkürzung von unten sehen zu lassen, hervor, gerade so wie man dies beim Jupiter und den beiden Göttinnen in dem Medaillon in Modena beobachten kann. Von diesen allerleichtesten Arten der Verkürzung machte Giulio übermässigen Gebrauch, während Correggio sie zu vermeiden suchte. Andererseits ist die Gestalt des Ganymed verrenkt, ohne Grazie und erinnert in der Form an das sicilianische Wappen mit den drei laufenden Beinen. Auch durch diese Verrenkung einer in Seitenansicht gesehenen Gestalt sucht der Künstler seine Unfähigkeit, die Schwierigkeiten einer wirklichen Verkürzung zu überwinden, zu verbergen. Und dann, wie ist der Kopf auf der Brust aufgesetzt! Wo sieht man in diesem Fresko eine Hand, die so fein modellirt wäre, wie die der grossen und letzten Freskomalereien Correggios! Wie kann man nur die meisterhafte Leichtigkeit der Correggioschen Haarbehandlung mit den Haaren dieses Ganymed in Vergleich stellen! Wo findet sich endlich die durchsichtige alabasterne Farbe unseres Meisters!

Uns interessirt es hier nur zu beweisen, dass dieses Werk nicht von Correggio stammt. Wenn wir jedoch an Stelle seines Namens den eines anderen Künstlers einzusetzen hätten, würden wir mit voller Ueberzeugung Lelio Orsi von Novellara nennen, der 1511 geboren wurde und 1587 starb. Werke von ihm sind mehrfach dem Allegri zugeschrieben worden, wie gerade die Fresken, die von einer Mauer des oberen Casinos der Gonzaga, in der Nähe von Novellara, losgelöst worden sind und heute sich im Besitze von Frau Gérard in Wiesbaden befinden.[1] Abgesehen davon, dass er viel in seiner Heimath und zwar gerade für die Gonzaga arbeitete, und dass er Correggio nachahmte, lässt sich auch zwischen seinen beglaubigten Werken und diesem Ganymed eine ganz unleugbare Uebereinstimmung in Technik und im Ausdruck erkennen.

Von all den Reisen, die Correggio nach der Annahme oder Behauptung seiner Biographen gemacht haben soll, kann also nur allein

---

[1] Enrico Thode, *Lelio Orsi e gli affreschi del „Casino di sopra" presso Novellara (Archivio storico dell' arte,* III, Roma, 1891, p. 366 u. ff.) Auch an den dem Aufsatze Thodes beigegebenen Abbildungen können sich die Leser von der augenscheinlichen Aehnlichkeit dieser Gemälde mit dem Medaillon mit Ganymed überzeugen.

die nach Albinea thatsächlich stattgefunden haben. Die Geschichte des Bildes, das er für die Kirche jenes Ortes malte, soll hier an der Hand der Memoiren und der zahlreichen Originalurkunden, die jener Parochie gehören und uns vorgelegen haben, erzählt werden.

Albinea[1] liegt nur wenige Kilometer weit von Reggio d'Emilia entfernt, am Abhange eines der kleinen Hügel, die den Anfang der Apenninen zur Rechten des gewaltigen Pothales bezeichnen. Dort oben erhebt sich ein stilles Gehöft und eine kleine, mehrfach umgebaute Kirche, die aber schon seit dem XI. Jahrhundert erwähnt wird.

Die Historiker behaupten, dass Correggio zwischen 1517 und 1518 dort oben gewesen sei, um im Auftrage der Gemeinde ein Bild zu malen, und geben die Ueberlieferung, die sich auch in einer jener Aufzeichnungen findet, wieder, nämlich dass die Gemeinde selbst dem Maler als Honorar dreissig Soldi täglich bezahlte, während die Kirche die Auslagen für Leinwand und Farben beisteuerte und der Erzpriester Giovanni Guidotti di Roncopò für die Wohnung und die Beköstigung sorgte. Ein kürzlich im Archive von Reggio d'Emilia aufgefundener Brief,[2] der auch ziemlich genau den Zeitpunkt feststellt, in dem die Arbeit begonnen wurde, beweist jedoch, dass unser Maler sie in seiner Heimath ausführte. Unter dem 12. Mai 1517 bittet der Erzpriester den in Reggio ansässigen Alessandro Malaguzzi, er möge an Correggio schreiben und ihn zu überreden suchen, das Bild nach den Rathschlägen auszuführen, die Malaguzzi selber angegeben hätte, um der Malerei grössere Dauerhaftigkeit zu geben, vorausgesetzt, dass die Arbeit noch nicht schon so weit vorgeschritten sei, dass sie nicht mehr unterbrochen werden könne. Er thut noch in unbestimmter Weise einer Magdalena Erwähnung, von der wir gar keine Spur haben. Am 14. Oktober 1519 befand sich der Erzpriester in Correggio, wo er, nach der Zahlung von ferneren vier Dukaten, vom Maler Quittung über die ganze Schuld für das für seine Kirche gemalte Altarbild erhielt.[3]

Das Bild blieb bis 1647 an seiner Stelle, als es „mit Gewalt" von den Vertretern der Gemeindeverwaltung von Albinea fortgenommen und Herzog Francesco I. übergeben wurde, *der Gefallen daran gezeigt hatte.*

---

[1] Es wird auch Bineia und Binelia genannt.

[2] *Archivio storico dell' arte*, I (Roma, 1888) pag. 90.

[3] Pungileoni, II, 109 u. ff.

Zuerst setzten die Vertreter der Gemeinde den Priester (einen gewissen Claudio Ghidini) von dem vom Herzoge ausgesprochenen Wunsche in Kenntniss und gaben ihm zu verstehen, dass sie ihn zu erfüllen willens wären. Ghidini widersetzte sich energisch und fragte sie, welches Recht die Gemeinde auf das Bild hätte. Er liess sich dann sogar zu heftigen Worten hinreissen und hielt mit seiner Meinung über die Plünderungen des Herzogs nicht zurück. Seine Aeusserungen wurden jedoch „von übelwollenden, gottlosen Leuten" Francesco I. hinterbracht, der bei dem Bischofe von Reggio, einen Coccapani, über ihn Klage führte. Unterwürfig und demüthig wie er war, rief dieser den armen Priester nach Reggio und hielt ihn dort sieben lange Monate fest, in welcher Zeit das Gemälde mit *bewaffneter Hand* fortgenommen und nach Modena gebracht wurde, während auf dem Altare eine, wie gewöhnlich von Giovanni Boulanger angefertigte Kopie Aufstellung fand.

Der Herzog wünschte jedoch in etwas zweifelhafter Grossmuth, dass die Kirche in gewisser Weise entschädigt würde und befahl, dass ihr eine Schuldforderung von 7494 modenesischen Lire überwiesen werde, die er von der Gemeinde von Albinea zu fordern hatte. Offenbar überwies er gerade diese Schuldforderung, weil er sicher war, dass die Gemeinde sie ihm doch nie bezahlt haben würde, und ebenso ist es klar, dass diese ihm durchaus das Bild geben wollte, um sich endlich einmal von den fortdauernden Aufforderungen und Zwangsmassregeln, mit denen man sie zur Zahlung anzuhalten suchte, zu befreien, vielleicht auch in der Hoffnung, dass, nachdem die Sache einmal geschehen, alle sich schliesslich beruhigen würden.

Die Angelegenheit nahm aber einen ganz anderen Verlauf und zog sich, anstatt zur Ruhe zu kommen, mehr als ein Jahrhundert lang hin. Auf die unablässigen Betreibungen des Priesters hin musste sich die Gemeinde, die sich für unfähig erklärt hatte, die Summe herzugeben, dazu verpflichten, die Zinsen davon mit fünf Procent zu bezahlen, was sie wohl verstanden nicht lange that, und zwar genau bis zum Jahre 1671. Als in diesem Jahre die Kirche neu aufgebaut werden sollte, machte der neue Erzpriester, ein gewisser Muzzi, seine Rechte geltend, und die Gemeinde musste sich dazu verstehen, zu den Baukosten beizusteuern.

Aus den Dokumenten geht ferner hervor, dass Muzzi nun auf der Zahlung des ganzen Kapitals bestand, da er einige Erwerbungen zu

machen beschlossen hatte, um aus ihnen einige Einkünfte für die Instandhaltung der ganz armen Kirche ziehen zu können. Die Gemeinde erklärte sich zwar wieder für unfähig, alles herauszuzahlen, gab aber doch, um Prozesse und Exkommunikationen zu vermeiden, erst 1200 Silbermünzen zur Herstellung einer Monstranz und eines silbernen Hostienkelches, später tausend modenesische Lire, um eine Madonna del Rosario zu kaufen und ihr einen Thron zu machen, auf dem sie bei den Prozessionen getragen werden konnte. Endlich gab die Gemeinde dem Drängen und den Drohungen des hartnäckigen Priesters nach und fasste den heroischen Entschluss, eine Steuer auf die Bauerngüter zu legen, um damit die Schuld zu tilgen. Kaum aber waren 6460 modenesische Lire zusammen gebracht, als sie im Jahre 1691, da sie bei der Kargheit der Mittel nicht wussten, wie die Quartiere für die Deutschen in Stand zu setzen, sich gezwungen sah, diese Summe dafür zu verwenden; und niemand dachte mehr daran, der Kirche Geld oder Zinsen zu zahlen.

Die Kirche zu Albinea.

Das rief nun aber von neuem den Zorn des Priesters, der damals der Parochie vorstand, hervor, und plötzlich erfolgte eine regelrechte Exkommunikation! Vergeblich suchte die Gemeinde im Jahre 1706 beim Papste die materielle und moralische Absolution nach. Man antwortete aus Rom: „Der Bischof von Reggio sollte die Bittsteller nur, wenn sie ihre ganze Schuld bezahlt hätten, absolviren.“

Diese hatte sich natürlich vermehrt, weil die Priester unter Anrechnung der Zinsen eine immer grössere Summe beanspruchten. Wie schwer es daher die Gemeindevertreter auch empfanden, exkommunizirt zu sein, so wussten sie doch keinen Ausweg zu finden.

Endlich dachten sie im Jahre 1732 daran, der Kirche einen Theil der Schuldforderung zu überweisen, welche die Gemeinde von dem Magistrat von Modena erhob für Einrichtung von Wohnungen und bezahlte Rechnungen, *unter der Bedingung, dass die Kirche ihr vollständige Absolution ertheile.* Sie suchte also, mit einem Worte, den Streich, den ihr Francesco I. gespielt hatte, als er das Bild fortnahm, ihrerseits auszuführen. Der Erzpriester willigte „unter Zustimmung seiner Vorgesetzten" ein, und Rinaldo d'Este gab die Befehle wegen der nöthigen Zahlungen, aber (das Schicksal wollte es, dass die Kirche verlieren sollte!) es entstanden neue Kriegswirren und Alles zerschlug sich. Nun wandte sich der Erzpriester wieder gegen die Gemeinde, auf der während der Schuld die Exkommunikation geblieben war, und verlangte jetzt ein ganz bedeutendes Kapital, welches auch dadurch angewachsen war, „dass die besagte Kirche für andere Quartiere das Geld hergegeben hatte, das sich im Opferstock befand."

Wie ist nun dieser endlose Streit entschieden worden? In den von uns durchforschten Papieren findet sich ein Gesuch an die *Quartiermeister* des Magistrats, in welchem der Erzpriester sich „mit aller Ehrerbietung an ihr christliches Mitleid wendet und sie anfleht, Befehl zu geben, dass die Kirche ohne weiteren Aufschub befriedigt werde, damit der Bittsteller mit diesem Gelde die Kirche wieder herstellen und verschiedene Schulden bezahlen könne, welche durch die nothwendige Instandhaltung der Kirche entstanden seien, die weder irgendwelches Vermögen, noch andere Einkünfte als die aus milden Gaben besitze."

Da auch diese Bitte vergeblich war, verwandelte sich die Unterwürfigkeit in Zorn, so dass in einer Urkunde von 1741 die geforderte Summe schon auf nicht weniger als 15827 modenesische Lire angegeben wird, „welche durch kein göttliches noch menschliches Gesetz der armen, von ihren eigenen Kindern verrathenen und beraubten Kirche vorenthalten werden darf." „*Die Gemeinde* (so lautet der letzte Aufschrei) *wird vor Gottes Richterstuhl niemals freigesprochen werden!*" Aber was sie vielleicht doch von Allem absolvirte und befreite, war die französische Revolution. —

In einigen der angeführten Dokumente wird angegeben, dass das Correggiosche Bild die *Geburt der Jungfrau Maria* dargestellt habe,

wodurch manche sich veranlasst fanden, die vorherrschende Meinung, dass es die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Lucia und Magdalena dargestellt habe, für falsch zu erklären. Unter anderen stellte Meyer fest, dass seit 1647 angegeben wird, dass es die *Geburt der Jungfrau Maria* darstellte und dass man daher auch nicht eine einzige Kopie davon kenne.[1] Wir müssen hier gleich bemerken, dass die Dokumente, welche den Gegenstand des Bildes so angeben, wohl die Streitigkeiten zwischen dem Erzpriester, dem Herzog und der Gemeinde erzählen, die bis in das Jahr 1647 hinaufreichen, aber doch bedeutend später entstanden sind. Das Gemälde stellte in der That die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Lucia und Magdalena dar. Die späte und falsche Bezeichnung ist gewiss daher entstanden, dass die Kirche der *Geburt der Jungfrau Maria* geweiht war. Der Name der Kirche hat also den Irrthum in Bezug auf den Gegenstand des Bildes veranlasst.

Das glauben wir aus neuen und werthvollen Nachrichten schliessen zu dürfen. Während des Krieges, den Ottavio Farnese auf Anstiftung Philipps II. von Spanien 1557 gegen den Herzog von Ferrara führte, eroberte er viele Schlösser im Reggianischen. Am 11. Oktober nahm er Canossa, am 15. November Bozzano, am Tage darauf Scandiano und Dinazzano. Am 4. Dezember begab er sich nach Quattro Castella und bedrohte von dort aus Albinea, welches er dann am 30. Dezember nach einem heftigen Kampfe, in dem mehr als tausend Streiter fielen, einnahm. Jeder Sieg hatte damals grosse Verwüstungen und Feuersbrünste im Gefolge; als die Einwohner von Albinea daher einsahen, dass sie sich nicht lange würden halten können, versuchten sie, ihre kostbarsten Besitzthümer in Sicherheit zu bringen. In der That brachten sie drei Tage vor der Einnahme des Platzes durch den Farnese das Bild nach Reggio, damit es dort bis zu gesicherteren Zeiten aufbewahrt werde. „Am 27. des Monats — so erzählt eine Chronik — gingen das Kapitel von S. Prospero und die

[1] Meyer, 87 u. 109. — Siehe auch Pungileoni, I, 70, 71 u. 94; II, 108 bis 113. — *Nuovo Diario sacro istoriografo reggiano* (Reggio, 1825) p. 106. — Paolo Ottavi, *Due quadri del Correggio (Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria modenesi e parmensi*, Vol. I — Modena, 1863 — p. CXII.) — Martini, 62 u. 70. — Bigi, 51 etc.

Geisselbrüder von S. Rocco den Leuten von Albinea, welche die *Madonna* nach S. Rocco brachten, entgegen.“ [1]

Die einfache Bezeichnung *Madonna* nun beweist, dass ihre Gestalt in dem Gemälde feierlich vorherrschte und dass es sich nicht um eine Composition handeln könne, in der ihre Figur von den Umstehenden in den Hintergrund gedrängt wurde, weil es sonst als *Geburt der Jungfrau Maria* bezeichnet worden wäre.

Kopie nach Correggios Madonna von Albinea. Brera. Mailand.

Es versteht sich, dass das Bild dann wieder auf seinen Altar zurückgebracht worden ist. Wir wissen, dass Francesco I. es dort fand, es mit sich fortnahm und durch eine Kopie von Boulanger ersetzen liess. In dem Rahmen von barocker Stuckverzierung mit grossen Schnörkeln und Figuren, der bei der Reconstruction der Kirche angebracht wurde, ist die Kopie den Urkunden zu Folge stets geblieben, und auch jetzt noch findet sie sich dort, wenn auch in sehr schlechtem Zustande.

[1] I. Malaguzzi, *Alcune cose tratte dai Diari reggiani di* Alfonso Visdomini (Reggio, 1881 — Per nozze Fornaciari — Valentini). Diese Nachricht verdanken wir der Güte des Prof. N. Campanini.

Am Fusse einer Gruppe von Bäumen sitzt Maria und hält das Kind in den Armen. Zur Rechten steht die h. Lucia, die in einer Hand die Schüssel mit den Augen, in der anderen die Märtyrerpalme hält, zur Linken kniet Maria Magdalena, in der rechten Hand die kleine Vase haltend, die linke an die Brust legend, den Hintergrund bildet ein Hügel und wie gewöhnlich eine weit sich ausdehnende Ebene.

Dass es sich um die Kopie eines Bildes von Correggio handelt, ist fraglos. Auch Meyer hat das zugeben müssen, wenn er auch glaubte, dass das von Allegri für Albinea gemalte Bild die *Geburt der Maria* darstellte. Der Typus der Gesichter, die Falten der Gewänder, der Charakter der Composition, die Stellungen, die Landschaft, Alles stimmt zusammen, um es uns als eine Kopie nach einem Werke Correggios gerade aus der Periode, in welcher er auch die *Flucht nach Aegypten* der Uffizien und die *Zingarella* des Museums zu Neapel malte, erkennen zu lassen. Es existiren drei Kopien von diesem Bilde, eine in der Galleria del Campidoglio in Rom[1] und eine in der Brera in Mailand. In dieser letzteren ist auf einem Steine zu Füssen der h. Lucia auch die alte Unterschrift angebracht: ANTONIVS LÆTVS FACIEBAT. Dass Correggio seinen Namen in dieser Weise zu latinisiren pflegte, geht aus authentischen Dokumenten hervor, die wir weiterhin citiren werden.

Aus dieser Inschrift schlossen jedoch manche, dass das Bild das Original sei, unter anderen auch Otto Mündler, der sich dadurch mit den übereinstimmenden und wohlbegründeten Ansichten Morellis, Frizzonis und Meyers[2] selbst in Widerspruch setzt.

Das Original ist leider verloren, ebenso wie das des Bildes, das den Jüngling darstellte, der bei der Gefangennahme Christi auf dem Oelberge flieht. Im XVII. Jahrhundert befand es sich in der Galleria Barberini in Rom. Von dort wurde es nach England gebracht und

---

[1] A. Venturi, *La Galleria del Campidoglio* (Roma, 1890) p. 39. Eine fernere Kopie wird von G. B. Venturi *(Storia di Scandiano* — Modena, 1882 — pp. 129 bis 130) als in seinem Besitze befindlich erwähnt. Er giebt eine Abbildung danach.

[2] *Correggio, 87.*

verschwand.[1] Es sind jedoch, wie von dem Bilde von Albinea, verschiedene Kopien erhalten,[2] welche mehr als genug Anhaltspunkte gewähren, um es entschieden aus der Zahl der Jugendwerke Correggios auszuschliessen. Es ist sogar unerklärlich, dass die nackte Jünglingsgestalt mit den breiten und freibewegten Formen, der Ausdruck und Typus seines Gesichts, die schon viel breitere Faltengebung seines rothen Mantels, die lebhafte Bewegung der Gestalt des Soldaten,

Der bei der Gefangennahme Christi fliehende Jüngling. Kopie nach Correggio, Gallerie in Parma.

endlich die ganze Composition, die sich schon von den traditionellen Formen entfernt, einen Kunstverständigen, wie Meyer, nicht abgehalten

[1] Mengs, II, 175. — Tiraboschi, VI, 284. — Lanzi, A. a. O. — Pungileoni, I, 25; II, 39. — Meyer, 89 etc.

[2] Einige sind von Meyer verzeichnet, 394 u. 419. — Eine befindet sich in der Gallerie in Parma (N. 524), wohin sie 1854 mit der Galleria Rosa-Prati gekommen ist. Eine andere, die Lelio Orsi zugeschrieben wurde, befand sich in der Sammlung Roumegous (siehe den Katalog, Parma, 1804). Eine fernere wurde 1855 in der Accademia di Belle Arti derselben Stadt ausgestellt und für ein Werk der Bologneser Schule erklärt. (Atti dell' Accademia di Belle Arti. Handschrift, VI, 87.)

haben, diese Arbeit für im Jahre 1512 entstanden zu halten, während sie zweifellos wenigstens in das Jahr 1518, wenn nicht später, verwiesen werden muss.

Der Evangelist Marcus sagt in der Erzählung der Gefangennahme Christi auf dem Oelberge: „Und es war ein Jüngling, der folgte ihm nach, der war mit Leinwand bekleidet auf der blossen Haut; und die Jünglinge griffen ihn. Er aber liess die Leinwand fahren und floh bloss von ihnen.“[1] Diese Episode bildet die Hauptgruppe des Gemäldes. Im Hintergrunde sieht man Christus, der von Judas geküsst wird, und Petrus, der dem Malchus das Ohr abhaut. —

Wir schliessen hier den ersten Theil unserer Darstellung, weil Correggio in diesem Zeitpunkte das Feld seiner Thätigkeit wechselt und, tüchtig durch Studium und Erfahrung, sich zur vollen künstlerischen Individualität durchgearbeitet hat. Er ändert indessen seine Lebensweise nicht, die ganz der Arbeit gewidmet ist, ganz gesammelt und ohne moralische Erschütterungen. Sein Leben bietet daher nichts Dramatisches. Er war ein guter Mensch, lebte bescheiden in seiner Familie und ging auf in seiner Kunst. Keine kühne, heroische oder schlechte Unternehmung, keine leidenschaftliche oder unglückliche Liebe, kein schweres Unglück (wie sie die Biographen Michel Angelos und Benvenuto Cellinis zu erzählen haben) werfen einen, sei es auch trüben Lichtschein auf sein Leben.

Dies Alles gereicht Correggio gewiss zur Ehre, bereitet aber dem, der ohne die Hilfsmittel irgend welcher Episoden und Anekdoten seine Lebensgeschichte darzustellen und die psychologischen Elemente seines Wesens zu erforschen hat, um so grössere Schwierigkeiten.

[1] XIV, 51 u. 52.

Fragment einer Freske, von Correggio. Mr. L. Mond, London.