



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

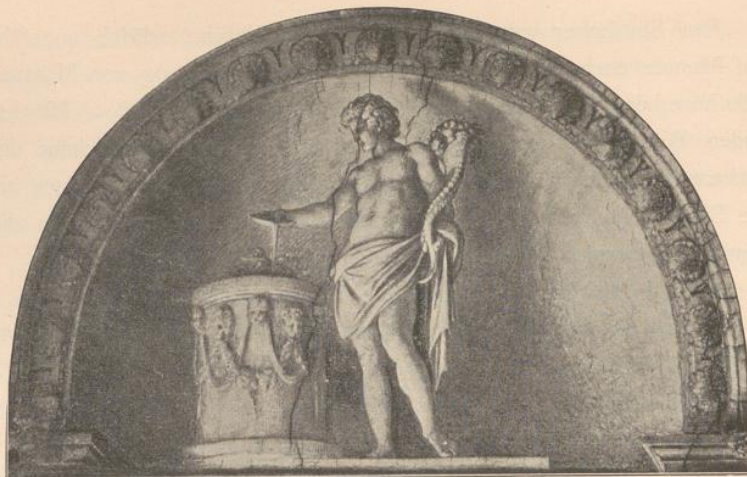
Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

III. Correggios Lehrer.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63520](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63520)



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 Beredsamkeit 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 dazu nimmt, 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 gedungen 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 Säulenkapitälern 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 Uicino *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 Testaments, 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 kassetirten 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 verathen. 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 Grottesken 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 Gambarà 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 Szenen, 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 Entwicklung 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 modenensische 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 Vedriani¹ überging, verbreitete sich sogleich und fand, wiewohl sie von Tiraboschi,² Pungileoni³ 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 modenener 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 Bianco Frare, ein ausgezeichnete 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 vervollkommen.“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. MENGES, *Opere*, Tom. II. (Bassano 1780) pag. 139 u. ff. — TIRABOSCHI (VI, 244) und PUNGILEONI (II, 9) ferner erzählen uns, welche lustige Verwechslung 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 unbekanntere 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 Entwicklung 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 Entwicklung 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 offenbarten 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 vervollkommen 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 Kinder gestalten 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 her stammt, 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. Meyer² 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.