



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Antonio Allegri da Correggio**

**Ricci, Corrado**

**Berlin, 1897**

IV. Correggio in Mantua.

---

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



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 Entwicklung 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 hervorragenden Kenner der Malerei, dass ein solcher Meister schon von frühester Jugend an die gründliche Unterweisung des kenntnisreichen Mantegna genossen haben müsse.“<sup>1</sup> Ratti,<sup>2</sup> Mengs<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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 Weiterentwicklung 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,

<sup>1</sup> Pag. 275.

<sup>2</sup> A. a. O. 25 u. 27.

<sup>3</sup> *Opere*, I, 175.

<sup>4</sup> TIRABOSCHI, VI, 244. — Commentar zu *Vasari*, IV, 110.

<sup>5</sup> 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.



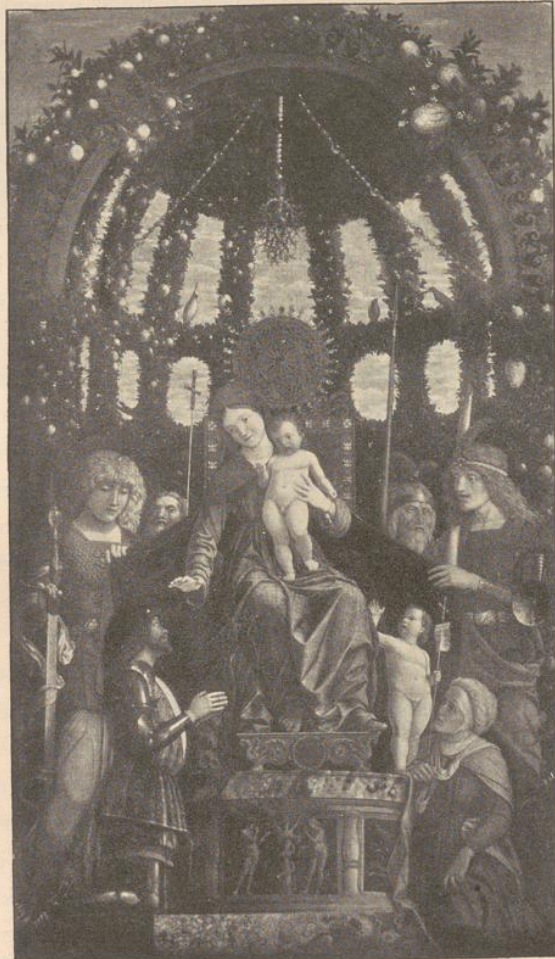
das von Correggio für die Kirche S. Francesco gemalt worden ist, und das sich jetzt in Dresden befindet. Ein bedeutender Kunsthistoriker will den Einfluss Mantegnas auf Correggio auch in dem köstlichen Gemälde im Besitze des Cavaliere Benigno Crespi in Mailand bemerken: „in den Köpfen der Putten, die 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 Allegrì 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;<sup>1</sup> 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,

<sup>1</sup> *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.<sup>1</sup>



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-

<sup>1</sup> ATILIO PORTIOLI, *La chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova. Atti e memorie dell'Accademia 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 Fusschemel, 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.<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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



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

h. Franciscus der Dresdener Gallerie.

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 sentimentalischen 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,<sup>1</sup> das schon im XVI. Jahrhundert sich im Besitze der Medici befand, hat Mantegna das Christkind dargestellt, wie es sich auf dem Schoosse der Mutter bewegt, um herabzusteigen und sich den Händen der Mutter, die es zurückhalten, zu entwenden 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

<sup>1</sup> No. 1025.



über der Thür in der *Camera degli Sposi* halten, die Vorläufer der Correggesken Genien sind.<sup>1</sup>

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<sup>2</sup> und jeder Zweifel muss endgiltig aufgegeben werden.

<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> 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 toten 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



Fragment aus Mantegnas Triumph Caesars. Nach einem Stich.

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.<sup>1</sup> Man sieht hier eine Schaar von Elephanten,

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> TIRABOSCHI, VI, 247—251.

<sup>2</sup> Opere, II, 142. — RATTI schliesst sich bekanntlich unbedingt Mengs an.



worden ist, von Meyer<sup>1</sup> 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 Kunstentwicklung 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

<sup>1</sup> *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.“<sup>1</sup> 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.“<sup>2</sup> Das Zeugniß Landis ist um so werthvoller, als man weiss, dass er als Gast des Rinaldo Corso in Correggio gewilt hat und ausser vielen Bekannten des Malers auch dessen Sohn Pomponio hat sehen können.<sup>3</sup>

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

<sup>1</sup> Opere, IV, 112.

<sup>2</sup> *Sette libri de' cathaloghi a varie cose appartenenti.* (Venezia, 1552) p. 493.

<sup>3</sup> PUNGILEONI, II, 103.



bezahlen konnte, ihm jenes Schild gemalt.<sup>1</sup> 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 ergibt, 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.<sup>2</sup> 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 Farbtöne, aber es lässt sich auch nicht der geringste Grund dafür an-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

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



Büste Mantegnas, Mantua. S. Andrea.



fühlen, das ihn an Bologna fesselte, er musste eine lebhaftere 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.<sup>1</sup> geschickt worden und war dort sogar Zeuge gewesen, als Alessandro Bentivoglio und Bonaparte Ghisleri beim Spiele in Streit geriethen.<sup>2</sup>

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,<sup>3</sup> 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, Edel-frauen 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 überhäufte, 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.<sup>4</sup>

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

<sup>1</sup> A. GHISELLI, *Memorie di Bologna*. Handschrift in der Biblioteca Universitaria von Bologna. X, 296.

<sup>2</sup> Archivio storico dell' Arte, V, 137.

<sup>3</sup> AD. VENTURI, *Lorenzo Costa* (*Archivio storico dell' Arte*) Tom. I (1889) p. 251.

<sup>4</sup> PUNGILEONI, II, 45. — C. D'ARCO, II, 79.



machen, dass in ihnen die Formen und Farbgebung 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.<sup>1</sup> 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 vorzusetzen; denn wir sehen, dass Correggio von Costa

<sup>1</sup> *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.<sup>1</sup>

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 Wittve geworden war, begab, nach Mantua flüchteten, den jugendlichen Maler mit sich geführt hätten.<sup>2</sup> Der gleichen Ursache wird die Rückkehr Correggios in seine Heimath zugeschrieben, als die Pest im Jahre 1513 auch nach Mantua gedrunken war.<sup>3</sup>

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,

<sup>1</sup> *Il libro dei colori* (Bologna, 1887) pag. VI u. ff.

<sup>2</sup> PUNGILEONI, I, 29 u 30.

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup> 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.“<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> PUNGILEONI, I, 33; II, 46—47. — CHARLES YRIARTE, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps*. (Gazette de Beaux-Arts, XIII, 195.)

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup>

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 Freskobildd zu, das sich über einem Bogen an der Piazza delle Erbe befand und Francesco Gonzaga neben dem Pferde, das ihn in der

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> Ein grosser Theil der anderen erwähnten Bilder in der Vorhalle von S. Andrea endlich rühren von Francesco Mantegna, dem Sohne des berühmten Paduaners, her.<sup>4</sup>

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

<sup>1</sup> *Dall'istoria ecclesiastica di Mantova*. (Mantova, 1615.) Teil II, 47, 49, 86 u 119.

<sup>2</sup> *Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Mantova* (Mantova, 1763) S. 35, 49, 50 u 54.

<sup>3</sup> CARLO D'ARCO, A. a. O. I, 60—62.

<sup>4</sup> 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 Kabinetts im alten Schlosse von Mantua gefunden.<sup>1</sup> 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,

<sup>1</sup> In dem oben angeführten Aufsätze 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 dünne 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!<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> 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.