



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

IX. Die Fresken von S. Giovanni Evangelista.

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



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

IX.

DIE FRESKEN VON S. GIOVANNI EVANGELISTA.

DAS KLOSTER UND DIE KIRCHE. — BESTELLUNGEN AN CORREGGIO. — DIE BELAGERUNG VON PARMA. — DIE FRESKEN IN DER KUPPEL UND IN DER APSIS. — AUSSCHMÜCKUNG DES KIRCHENSCHIFFS. — DIE LÜNETTE MIT DEM H. JOHANNES. — S. PLACIDUS UND S. FLAVIA. — DIE KREUZABNAHME.

In den ersten Monaten des Jahres 1520 kehrte unser Maler nach Parma zurück. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die sichere Aussicht, wegen der Arbeiten für die Benediktinermönche lange Zeit in dieser Stadt bleiben zu müssen, wo ihm das trauliche Beisammensein mit Eltern und Verwandten fehlte, ihn veranlasst habe, seine Verheirathung, die bestimmt in diesem Zeitraume stattgefunden hat, zu beschleunigen. Seine Braut war Girolama Merlini, die im Frühjahr 1503 geboren und daher, als sie sich mit Correggio verheirathete, kaum siebzehn Jahre alt war. Sie war die Tochter des Kriegsmannes Bartolomeo Merlini de Braghetis, der sieben Monate nach ihrer Geburt



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

gestorben war, und der Antonia Bellesia, die aus einer reichen Bauernfamilie stammte. Pungileoni wundert sich, dass sie im Juni 1518, noch unverheirathet, ein Testament machte, in dem sie ihren Onkel Giovanni und ihre Tante Lucia Merlini zu Erben einsetzte.¹

Man wird indessen leicht auf die Vermuthung geführt, dass sie von schwächerer Gesundheit war, was durch die Thatsache bestätigt wird, dass sie, noch sehr jung, um das Jahr 1529 starb. Man weiss nichts von ihr; es wäre daher zwecklos, die Ansichten derer wiederzugeben, die von der Empfindsamkeit ihres Herzens und der Schönheit ihrer Erscheinung fabelten. Höchstens lässt die geniale Erscheinung eines neuen Typus in den nach dem Jahre 1518 gemalten Madonnen Correggios darauf schliessen, dass die Liebe ihren Theil an der Wahl und der hohen Idealität dieser Physiognomie gehabt habe.²

Wir sehen nicht ein, warum man später die Ansicht Pungileonis, dass die Hochzeit im Jahre 1520 stattgefunden habe, bestritten hat. Jedenfalls steht fest, dass Correggio am 26. Juli 1521 die Mitgift von 251 Dukaten erhielt, welche der, *von ihm schon geheiratheten*, Girolama in Ländereien zugewiesen waren. Das Ueberzeugendste aber ist doch, wenn die Kritik nicht etwa grotesker Weise eine Frühgeburt aus der Luft greifen will, oder einen vor der feierlichen Vermählung begangenen Fehltritt, der Geburtsschein ihres Erstgeborenen Pomponio (vom 3. September 1521), der beweist, dass sie schon vor Ablauf des Jahres 1521 verheirathet gewesen sind.

Ausser diesem Sohne, von dem weiterhin die Rede sein wird, hatte Correggio noch drei Töchter von ihr: Francesca Letizia, geboren am 6. Dezember 1524, Caterina Lucrezia, am 24. September 1526 und kaum ein Jahr später Anna Geria.³ Die beiden Letzten starben sehr

¹ PUNGILEONI, I, 105; II, 150—51. — MAGNANINI, 58 und 61. — Die Brüder Bartolomeo und Giovanni Merlini heiratheten die Schwestern Antonia und Lucia Bellesia.

² Im *Inventarium* der Bilder der Gallerie Farnese, das ungefähr 1680 aufgestellt wurde, ist verzeichnet: „Eine auf einem römischen Sessel sitzende Frau in weissem Gewande, schwarzem Ueberkleide mit gelb und schwarzen Aermeln, sie hält die Rechte auf die Lehne des Sessels und in der Linken ein Buch. Man sagt, es sei das von Correggio selbst gemalte Bildniss seiner Gattin.“ Diese Nachricht hat nicht den geringsten Werth. Siehe G. CAMPORI, *Cataloghi ed inventari*, p. 297.

³ Siehe die *Registri battesimali* des Baptisteriums von Parma, nach den Daten.

früh, während die Erste ziemlich lange lebte und Pompeo Brunorios Gattin wurde.

Ein Versehen des Priesters, der am 5. Oktober 1527 im *Libro battesimale* den Namen der zwei Tage vorher geborenen Anna Geria verzeichnete, hat den Irrthum veranlasst, dass Correggio seine erste Frau verloren und eine zweite geheirathet habe. Der gute Priester hat, als er den Namen der Mutter des Kindes eintrug, *Jacobina* anstatt *Girolama* geschrieben. Dies genügte Mengs¹ und seinem unvermeidlichen Nachfolger Carlo Giuseppe Ratti,² die geschichtlichen Thatsachen zu verändern. Ratti schmückte sie sogar noch weiter aus, indem er sagte, dass er nach dem Verluste der ersten Frau die zweite genommen hätte, „verliebt in ihre Schönheit, deren er später bald genug überdrüssig geworden sei.“ Wenn man auch noch dem Padre Maurizio Zappata Glauben schenken wollte, der eine Girolama, Tochter des Pier Ilario Mazzola erfand, um sie mit Correggio zu verheirathen,³ dann hätte unser Maler fast mit Muhamed II. wetteifern können! Glücklicherweise werden alle diese Fabeln durch ein Dokument vom 20. März 1528 zerstört, in dem Girolama Merlini als noch lebend genannt wird. In diesem übernimmt der Vater des Malers, Pellegrino Allegri, die Verpflichtung, die Güter der Schwiegertochter und des abwesenden Sohnes zu verwalten.⁴

Das Kloster und die Kirche von S. Giovanni Evangelista präsentiren sich äusserlich wenig vortheilhaft. Die Façade der Kirche, die in den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts vollendet wurde, zeigt unschöne Linien, die Seite des anstossenden Klosters mit den gewundenen Barockornamenten erscheint schwerfällig, die anderen Aussenmauern sind nackt und düster. Aber wie in einer eben dem Meere enthobenen Perlmutterchale, verbirgt sich unter dieser rauhen Aussenseite ein wahres Wunder von Formen und Farben. Im Innern des Klosters, in den Hallen und Sälen ist ein vollendeter Schmuck von Ornamenten und Gemälden erhalten geblieben. Die Schiffe der Kirche erheben sich, leicht von Pfeilern getragen, deren Cannellirung unten von

¹ Opere, II, 137.

² A. a. O. p. 128.

³ TIRABOSCHI, VI, 242. — PUNGILEONI, II, 8.

⁴ TIRABOSCHI, VI, 242. — PUNGILEONI, I, 200 u. s. w.

erhaben gearbeiteten oder gemalten Inschriften unterbrochen ist, den Abschluss der Kapitäle bildet üppiges Blattwerk. Das Chorgestühl ist in Schnitzwerk und Tarsia gearbeitet, die Träger der Wölbungen, die Friese, die Kapellen, die Altäre, die Kuppel und die Tribuna, Alles strahlt in vergoldeter Reliefarbeit und in Farben. Kein Winkel ist dem schmuckfrohen Sinne der Besteller oder der ausführenden Künstler entgangen. Eine ganze Phalanx von vortrefflichen Künstlern hat ein halbes Jahrhundert lang sich bemüht, den Kunstsinn der Benediktiner zu befriedigen.

Aus den Urkunden ihres Archivs, die uns vorliegen, geht hervor, dass sie seit den letzten zwanzig Jahren des XV. Jahrhunderts mit der vollständigen Umgestaltung und künstlerischen Erneuerung ihrer Gebäude aufs eifrigste beschäftigt waren. Sie empfanden augenscheinlich den lebhaften Wunsch, das dringende Bedürfniss, ihr Kloster nicht hinter den anderen zurückstehen zu lassen. So arbeiten in jener Zeit Meister aus Como, Reggio und Pontremoli für sie, während Antonio d'Agrate lange Reihen von Säulen für die Klostergänge bearbeitet und Ornamente für Thüren und Fenster in Stein meisselt. Während Guglielmo di Tolosa neue Glocken giesst, schnitzt Meister Damiano die Schreine „für die Paramenten aus Goldstoff“, Damiano da Moile miniirt und bindet schöne Chorbücher, Antonio und Gian Giacomo da Barceto sticken Chormäntel und Messgewänder, Jacopo Loschi malt das Banner und Meister Alessio verschiedene Altargemälde.

Mit dem Beginne des XVI. Jahrhunderts vermehrt sich die Arbeit. Ein Keramiker Giovanni modellirt die Terracottagesimse, ein Deutscher Meister Wilhelm malt die Glasfenster, Cesare de Reggio dekorirt die Wölbung der Sakristei. Inzwischen taucht der Plan auf, die Kirche zu erweitern. Meister Bernardino da Torchiara hatte schon vor dem Beginne dieser Arbeit (1510) Beweise seiner Kunst als Architekt an Werken von nicht geringem Umfange gegeben. Kaum hatten er und Pietro Cavazzolo den Bau begonnen, so helfen schon einige hervorragende Familien der Stadt durch Beiträge, oder indem sie Plätze für Gräber oder die kaum errichteten Kapellen ankaufen. Das Werk schreitet nun schneller fort. Antonio d'Agrate ist immer bei der Ausarbeitung der feinsten Ornamente beschäftigt, während er die geräuschvolle Schaar von Steinhauern dirigirt, die den Bruchstein zu grossen Pfeilern,

Simsen, Säulenreihen, Altarsteinen, Taufsteinen und Brunneneinfassungen des Klosters verarbeiten.

Der Wunsch, das Werk zu vollenden, lässt die Arbeit eifrig fortschreiten. Das Innere der Kirche ist noch mit einem ganzen Wald von Balken, Gerüsten, Stricken erfüllt und schon beginnt man mit der Ausschmückung derselben. Cesare da Reggio arbeitet vielleicht am Fries des Querschiffes, Pietro Ilario und Michele Mazzola schmücken



Innere von S. Giovanni Evangelista. Parma.

die Kapelle der Zangrandi mit Fresken, die jetzt verschwunden sind, und Marc' Antonio Zucchi endlich, ein „Meister der Perspektive“, verziert das gesammte Chorgestühl mit Schnitzwerk und Intarsien.¹

Heute wird das Kloster als Kaserne verwendet und befindet sich in einer sehr traurigen Verfassung. Regen, Hagel und Wind haben die wenigen Ueberreste von Gemälden und Skulpturen zerstört, so

¹ Wir haben die Bücher und Papiere des Archivs von S. Giovanni Evangelista, die jetzt in die Kgl. Bibliothek von Parma übergegangen sind, genau geprüft. Von einigen der hier erwähnten Künstler findet man Nachrichten auch in der *Storia di Parma* von ANGELO PEZZANA (Parma, 1837—1859).

dass kaum noch die fein wie Kameen gearbeiteten Marmorverzierungen an der Thür und an den Fenstern des Kapitelsaales unberührt geblieben sind. Die Brunneneinfassung ist zerstoßen und mit Moos bedeckt, der Springbrunnen sendet nur noch einen schwachen Wasserstrahl empor, die baufälligen Arkaden bedürfen hier und da sogar der Stütze roher Holzstreben. Die Klosterwölbungen, in denen feierlich der Klang der Gebete und der Orgel, die einst von Polidoro oder von Domenico della Musa gespielt wurde, erscholl, wiederhallen jetzt von lauten Trompetenstößen und Soldatenstimmen. In den Sälen, Corridoren und Zellen sind viele Fresken mit dickem Kalk übertüncht



Apostel und Engel.

Studie für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista. Albertina. Wien.

worden und die schöne, von Ercole Pio und Antonio Paganino mit grotesken Bildern geschmückte Bibliothek harret noch immer dessen, der sie ihrer heutigen Benutzung als Magazin entziehe und ihr ihre alte vornehme Bestimmung wiedergebe! Glücklicherweise hat die Kirche nicht solche Beschädigungen zu erleiden gehabt. Mag auch die Zeit einen dichten Schleier über die Malereien und Vergoldungen geworfen haben, und mögen auch berühmte Werke Correggios und Francias aus ihren Kapellen entfernt worden sein, so ruft doch die gute Erhaltung der architektonischen Gestalt der Kirche, die man der Sorgfalt der städtischen, staatlichen und kirchlichen Behörden verdankt, die höchste Bewunderung der Besucher hervor, und nicht weniger die Fresken Correggios, Parmigianinos und Rondanis, die Gemälde Temperellis, Anselmis, Girolamo Mazzolas, die kostbaren Terracotten Antonio Begarellis, die sich früher im Kloster befanden.

Nach Vollendung der Kirche, 1519, tünchte Bernardino di Torchiara die Wände des Hauptschiffes und die Kuppel.

Wann mag nun Correggio seine Arbeit dort begonnen haben?

Aus den noch erhaltenen Klosterbüchern geht hervor, dass er vor dem 6. Juli 1520 keine Bezahlung erhalten hat. Unter diesem Datum wurden ihm dreissig Golddukatun überwiesen, „als Beginn der Bezahlung für die Ausmalung der Kuppel,“¹ für die die Mönche sich verpflichtet hatten, ihm nach und nach bis zu hundert und dreissig Golddukatun auszahlend, als vereinbarten Preis für diese Arbeit.

Die Reihe der auszuführenden Gemälde ist dann im Folgenden so angegeben: Die Tribuna der Apsis hatte er für fünf und sechzig Dukaten auszumalen, den Fries und die Rahmen für fünf Dukaten zu vergolden oder vergolden zu lassen,² die Schäfte der Pfeiler der Kuppel selbst und die Ornament-Füllungen darunter für sechs Dukaten zu verzieren und endlich den Fries um den ganzen Kirchenraum, d. h. um das Hauptschiff mit den Pfeilern, die Archivolten *und jeden anderen Raum* für sechs und sechzig Dukaten, wie es mit dem Padre Basilio für das Allerheiligenfest des Jahres 1522 ausgemacht war. Die Gesamtsumme, die er von den Benediktinern für alle Fresken erhielt, belief sich demnach auf zweihundert zwei und siebzig Dukaten.

In dem Verzeichniss der nach und nach erfolgten Zahlungen, die auf der gegenüberliegenden Seite angegeben sind, findet man, dass er im April 1521 sechs Dukaten und ein Füllen erhielt, das acht Dukaten kostete.

Andere Zahlungen fanden ferner 1522 zwischen dem 18. April und 19. Mai und zwischen dem 28. dieses Monats und dem 28. Juli statt. 1523 empfing er weitere Summen am 20. Januar, 13. März und 8. Juni. Endlich erhielt er am 4. Januar 1524 fünf und zwanzig Dukaten und die letzten sieben und zwanzig einige Tage später, so dass er die definitive Quittung ausstellen konnte: „Ich, Antonio Lieto aus Correggio, Maler, habe am 23. Januar 1524 von D. Giovanni Maria da Parma, Mönch und Kellermeister des Klosters S. Giovanni Evangelista in Parma, 27 schwere Golddukatun im Namen

¹ Archiv von S. Giov. Evangelista in Parma in der Biblioteca Palatina Buch No. 306 von 1519—1528, fol. 85 und 86. — Siehe auch fol. 189 des Buches No. 313.

² PUNGILEONI (II, 173—74), MEYER (460) und Andere haben in den Dokumenten gelesen „*cupola grande*“ anstatt „*capela grande*“. Dies ist ein schwerwiegender Irrthum, da er dazu führt, die *Apsis* mit der *Kuppel* zu verwechseln, die dort *cuba* genannt ist.

des besagten Klosters erhalten als Bezahlung und Rest meines Lohnes für die in der besagten Kirche ausgeführten Gemälde und erkläre mich daher für zufrieden und befriedigt und gänzlich bezahlt, in Anwesenheit des D. Onorio, Mönches in dem besagten Kloster, und als Zeugnis hierfür habe ich das Gegenwärtige mit eigener Hand niedergeschrieben.“¹

Unter den vielen Arbeiten finden wir weder die Lünette mit dem heil. Johannes, der die Apokalypse schreibt, noch die Bilder mit der



Die Kuppel und der Thurm
von S. Giovanni Evangelista in Parma.

Kreuzabnahme und dem heil. Placidus, von denen wir noch sprechen werden, erwähnt eben so wenig wie einige, jetzt verlorene Fresken, die verschiedene Historiker ihm zugeschrieben haben.

Gestützt auf die Behauptung des Padre Mazza, die zuerst von Tiraboschi² erwähnt wird, die aber durch kein Dokument bewiesen ist, dass Correggio schon 1519 im Kloster gearbeitet habe, hat Pungileoni³ dem Casapini Glauben geschenkt, der Correggio ohne Weiteres die Gemälde in der Kuppel des Dormitoriums zuteilte, in denen die Verklärung des h. Benediktus dargestellt war. Besser begründet ist die Zuschreibung der mit Putten und Laubwerk dekorierten Nische in der Nähe des Novizengartens, die Meyer aber

irgend einem Schüler zuteilen zu müssen glaubt.⁴

Die grau in grau gemalten kleinen Putten und Büsten der Bogenwölbung kann man jedenfalls nicht für ein Werk des Meisters halten.

¹ Das Buch, das diese Quittung und andere Bemerkungen über Correggios Werk enthielt, ist jetzt verloren. Glücklicherweise befindet sich ein Auszug daraus bei PUNGILEONI, II, 170—171.

² A. a. O. VI, 259.

³ A. a. O. I, 90; II, 126.

⁴ MEYER, 129 u. 130. Die von RATTI mitgeteilte Nachricht, dass Correggio in frühester Jugend in Parma gewesen sei und *beinahe als Hausgenosse* bei den Benediktinern gelebt habe, ist unter die Fabeln zu verweisen. (PUNGILEONI, II, 130.)

Sie sind schlecht gezeichnet und ungeschickt in den Stellungen, aber trotz der Zerstörung und der Restaurierungen kann man doch nicht absolut ausschliessen, dass er die Putten in der Nische selber, die in einer mantegnesken Verschlingung von Zweigen spielen, gemalt habe. Die Verkürzungen sind mit Sicherheit behandelt, die Formen blühend, die Köpfechen lächelnd und die Augen lebhaft. Der Kopf des Kindes auf der rechten Seite, das in die Höhe blickt, ist vollständig correggesk. Das Fresko ist ausgebessert und in unwürdig schmutzigem Zustande, es müsste erst gereinigt werden, ehe man irgend ein Urtheil darüber abgeben kann.

Padre Baistrocchi giebt noch an, dass Allegri, während er in Parma thätig war, mit seinem Schüler Francesco Maria Rondani auch in der reichen Abtei von Torchiara gewesen sei, für die auch Marc' Antonio Zucchi die kostbaren Geräthe verfertigt hat, die jetzt im R. Museo d'Antichità aufbewahrt werden. Er fügte als Beweis hinzu: „In einem Gemache dieser Abtei, dem ersten neben der Eingangspforte, ist ein anmuthiger Fries mit kleinen Putten gemalt, die eine Ziege zum Opferaltar führen, während andere eine Schwalbe in der Hand halten.“¹



Kloster von Torchiara, bei Parma.

Aus diesen, jetzt zerstörten Bildern, die später Rondani zugeschrieben wurden,² kann man schliessen, dass Correggio sich darauf beschränkte, die Arbeit vorzubereiten oder seinen Schülern bei der Arbeit zu helfen.

Die Fresken in S. Giovanni Evangelista konnten nicht so schnell und ununterbrochen, wie es die Mönche und der Maler selbst gewünscht hätten, ausgeführt werden, wegen der verschiedenen Familienangelegenheiten, die Letzteren belästigten, und wegen der politischen Ereignisse, die mit der Gewalt eines Orkans über Parma hereinbrachen.

¹ Siehe die Biographien von Correggio u. Rondani in: *Notizie dei pittori* etc. Handschrift in der Miscellanea No. 1106, in der R. Biblioteca Palatina zu Parma.

² PUNGILEONI, I, 91; II, 130 u. 131.

Nachdem Franz I. durch den berühmten Kampf am 13. September 1515 das Herzogthum Mailand erobert hatte, fielen auch Parma und Piacenza in seine Hände. Leo X., der sich erst scheinbar in sein Geschick ergeben hatte, im innern Herzen aber den Verlust dieser beiden hervorragenden Städte nicht verschmerzen konnte, verband sich schliesslich 1521 mit Carl V., den Florentinern und dem Herzoge von Mantua mit der Abmachung, dass ihm gestattet sein sollte, sie wieder an sich zu bringen und auch Ferrara den Este zu entreissen. Diese Verträge und ihre Ausführung blieben jedoch nicht so verborgen, dass Lautrec, der General-Gouverneur des Königs von Frankreich in der Lombardei, nicht davon Kunde erhalten hätte. Er verstärkte daher die Besatzung von Parma und besetzte Busseto und den Staat Cristoforo Pallavicinos.

Der Anführer der Verbündeten Prospero Colonna ging nun sogleich auf Parma los. Ende Juli schlug er sein Heerlager schon an der Enza-Brücke auf. Aber die Franzosen hielten sich zu sehr in der Defensive, als dass es ihm möglich gewesen wäre, einen Schlag zu versuchen. Sie befestigten die Stadt, indem sie 5000 italienische Fusssoldaten unter Federigo Gonzaga, dem Herren von Bozzolo, und 400 Lanzenräger unter Tommaso Fois, dem Herren von Lescuns, zusammenbrachten. Der Versuch der Verbündeten missglückte natürlich und sie wandten sich daher mit ihrer Hauptkraft gegen Mailand, das sich ergab. Da Cremona sich nun auch gegen das französische Joch auflehnte, sahen sich die Königlichen gezwungen, von Parma aus dort hinzueilen. Kaum aber war Parma von Vertheidigern entblösst, als Vitello Vitelli mit einer kleinen Schaar Päpstlicher auf dem Wege von Modena nach Piacenza daran vorbeizog. Die Bürger sahen ihn beinahe wie einen Boten vom Himmel an, der sie von den französischen Bedrückern befreien konnte, und riefen ihn hinein. So kam Parma wieder an den Papst, der darauf Francesco Guicciardini sandte, um ihren Treueschwur zu empfangen und sie zu regieren.

Aber das Unheil war noch nicht zu Ende. Federigo Gonzaga, dem der Rückweg abgeschnitten war, versuchte einen kühnen Schlag, indem er unerwartet am 20. Dezember vor den Thoren der Stadt erschien und sie mit Artillerie zu bestürmen begann. Bei den ersten

Schüssen wurden die Parmigianer von Schrecken befallen und waren sogar, trotz der muthvollen Ermahnungen des Gouverneurs, nahe daran, die Uebergabe zu beschliessen. Aber die Erinnerung an die vergangenen Qualen und das Beispiel der kleinen Besatzung, die den Belagerern Stand hielt, erweckten neues Vertrauen und mit dem Vertrauen kühnen Muth. Die Vornehmen, das Volk, der Clerus, ja selbst die Frauen eilen auf die Mauern und kämpfen mit antikem Heroismus, bis Federigo Gonzaga, besiegt und entmuthigt durch die erlittenen Verluste, einen fluchtartigen Rückzug antritt.¹

Correggio befand sich während dieser Ereignisse nicht in Parma. Diejenigen, welche gedacht haben, dass er in die Heimath zurückgekehrt sei, um sich den Gefahren der Belagerung zu entziehen, haben Unrecht und thun seinem Namen wenig Ehre an! Er flüchtete nicht. Der Vergleich der Daten beweist uns, dass er beim Ausbruche des Krieges schon in Correggio war, wo er natürlich bis zum Abschluss der Ereignisse blieb.

Im April 1521 erhielt er, wie wir gesehen haben, von den Benediktinern einige Summen für seine Arbeiten und ein Füllen und Mitte Mai das Diplom als Bruder und geistiger Genosse der Cassinensischen Congregation. In dieser sogenannten „*lettera graziosa*“ wird er „*egregius Vir Magister Antonius Lactus de Corigia*“ genannt.² Im Juli, vor Prospero Colonnas Erscheinen am Ufer des Enza, befand er sich schon auf heimathlichem Boden, wo am 26. dieses Monats die Mitgift seiner Frau gerichtlich festgestellt wurde.

Und dort wurde auch am 13. September Pomponio geboren; am 18. September erklärt er, dass er den Francesco degli Affarosi erteilten Auftrag, ihn in seinem Prozesse gegen Romanello degli Aromani, der ihm den Besitz der von seinem mütterlichen Oheim ererbten Güter streitig machte, zu vertreten, zurückziehe. Am 8. November ist er dort Zeuge

¹ FR. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*. Libro XIV, Cap. II—IV. — BUONAVENTURA ANGELI, *Storia di Parma* (Parma, 1591), Lib. V, 482—510. — L. A. MURATORI, *Annali d'Italia*, unter dem Jahr 1521. — AMADIO RONCHINI, *La Steccata di Parma e Diploma di cittadinanza ad uno dei difensori di Parma nel 1521 (Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie parmensi)* I, 175—179; VIII, 405 u. ff.

² TIRABOSCHI, VI, 263.

bei einem von Nicolò Mazzucchi ausgefertigten notariellen Akte, und dort wurde ihm endlich durch den Rechtsspruch des Richters Sigismondo Augustoni von Correggio der Besitz der von Francesco Aromani erhaltenen Güter zugesprochen. Dieser Rechtsspruch wurde jedoch von dem anderen Richter, Ascanio Merli, für unanwendbar erklärt, der Prozess annullirt und Correggio in die Kosten verurtheilt.¹

Mit dem Schlusse des Jahres endeten auch in Parma die Unruhen und Gefahren, aber man findet keine Nachricht darüber, dass unser Maler sich sofort wieder dorthin begeben habe. Es ist auch nicht sehr wahrscheinlich, dass er im Winter seine Arbeit in einer so



Thür und Fenster im Kapitelhaus von San Giovanni Evangelista.

dunklen Kirche wie die von S. Giovanni wieder aufgenommen hätte, wo Kälte und Feuchtigkeit der Fresko-Malerei unendliche Schwierigkeiten und Hindernisse in den Weg legen mussten. Wir haben in der That gesehen, dass die Bezahlungen erst mit dem 18. April 1522 wieder beginnen und

den ganzen Sommer über fort dauern. In diesem Jahre, in dem er eine grosse Thätigkeit entfaltet haben muss, und zwar im Herbst erhielt er den Auftrag für zwei Werke von hoher Bedeutung, von denen weiterhin die Rede sein wird. Wir meinen die *Nacht*, deren wegen er sich am 14. Oktober in Reggio befand, und die Fresken in der Kathedrale von Parma, die ihm am 2. November übertragen wurden. Dies zeigt, welch warmes Lob und welche hohen Erwartungen seine Arbeiten für die Benediktiner hervorriefen. Zu Anfang des Jahres 1523 zwangen ihn die Interessen der Familie, sich von Neuem nach Correggio zu begeben, wo er am 26. Januar, bei der Theilung der Güter zwischen seiner Frau und ihrem Oheim, Giovanni Merlini,

¹ PUNGILEONI, I, 128; II, 150 u. 167; III, 60. — Handschriftliche Notizen von ANTONIOLI im Archive von Correggio.

gegenwärtig war.¹ Er konnte jedoch bald zu der friedlichen Thätigkeit in Parma zurückkehren, das er allen Nachrichten zu Folge nicht vor Anfang des Jahres 1525 verlassen hat.

Im Communal-Archiv von Novellara wird ein an den Grafen Alessandro Gonzaga gerichteter Brief aufbewahrt, in dem er sich ein Pferd zu leihen wünscht, mit dem Versprechen, es schleunig wieder zurück zu stellen. Der Brief trägt das Datum „Correggio, 15. März 1524“ und ist von einem Antonio da Correggio unterschrieben. Man

ff^o 5^o Contra alicadondomy haurer de bñigno de uno caualo
 mando ad vestra. gñ. 5^o pugnando quella veglia
 d'ist' contenta de impietarami quel curche liardo
 non quelo et caualcha vna. 5^o in quello altro
 Et ad quella me aricomando si fra due giorni
 Ne lo remandato darre in Corregio ad i 5. Et
 marcij .xx. 5. 1524

Antonio da Correggio

Dokument mit der Unterschrift Antonios da Coreza vom 15. März 1524.

hat es bis jetzt für ein unbestreitbares Schriftstück unseres Malers gehalten und als solches in der 1894 in Parma veranstalteten Correggio-Ausstellung zur Schau gestellt. Aber durch die genaue Vergleichung dieser Urkunde mit zwei authentischen Autographen von ihm sind wir zu der Ueberzeugung gekommen, dass es nicht seine Handschrift ist, wenn es sich auch um den gleichen Namen handelt. Wir haben schon die Wahrscheinlichkeit eines ähnlichen Irrthums angedeutet bei der Erwähnung einer auf einen Antonio da Correggio bezüglichen Urkunde, der sich 1512 in Carpi befand. Man muss ausdrücklich bemerken, dass es sich in beiden Fällen nicht um den correggesken

¹ TIRABOSCHI, VI, 239. — PUNGILEONI, I, 86. — MAGNANINI, 100 u. 118.

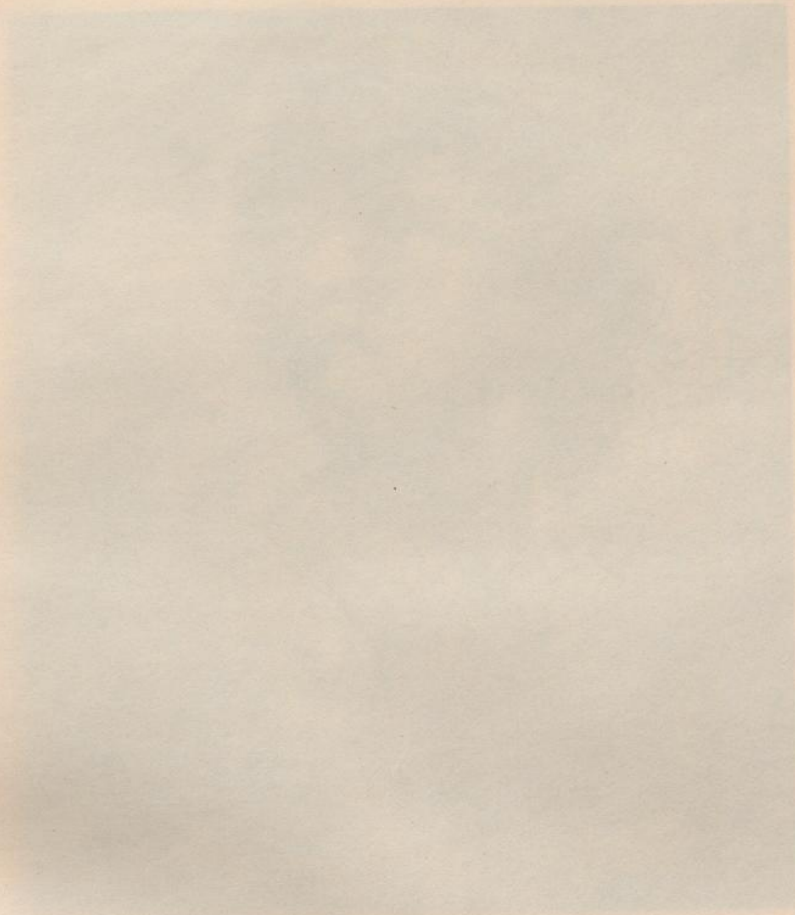
Miniaturmaler Antonio Bernieri handeln kann, weil dieser 1512 noch nicht geboren war und im Jahre 24 erst acht Jahre zählte.¹ Die Tatsache jedoch, dass er später von Manchen wegen des gleichen Namens *Antonio da Correggio* mit unserem Maler verwechselt wurde, zeigt, wie



Gesamt-Ansicht der Kuppel von San Giovanni Evangelista.

leicht der gleiche Irrthum sich bei Anderen ereignen konnte, die denselben Namen trugen und in der gleichen Stadt geboren waren. Für uns hat es wenig Bedeutung, zu wissen, wer den Gonzaga von Novellara um ein Pferd gebeten hatte, Antonio Allegri war es nicht, und

¹ TIRABOSCHI, VI, 301, 302 u. 327. — PUNGILEONI, I, 271; II, 246, 268 u. 271. BIGI, Notizie di A. A. etc. pp. 71—78.



Kopf eines Apostels

(FRESKE IN DER KATHEDRALE IN PARMA).

...wenn die ... 1572 noch ... acht Jahre ... Die That ... wegen des gleichen Namens ... verwehrt wurde, zeigt, wie



Die ...

... nicht der gleiche ... derselben Namen ... Für ... wer den Gonzaga von ... hatte, Antonio Allegri war es nicht, und

... 1782 ... 1782 ... 1782 ...



das genügt uns. Nach der mühevollen Feststellung so vieler Daten gehen wir nun zu den Werken selber über.

Dante Alighieri vergleicht in der Schilderung seines Abstieges zu den Giganten im neunten Kreise des *Inferno* die mit dem halben Körper über den Rand des Abgrundes ragenden Riesen mit den Thürmen, die aus der Ringmauer des alten sienesischen Schlosses Montereccione emporragen. Die Vorstellung des göttlichen Dichters wird in uns lebendig, wenn wir die Kuppel der Benediktiner-Kirche betrachten. Man möchte mit lauter Stimme die Worte wiederholen:

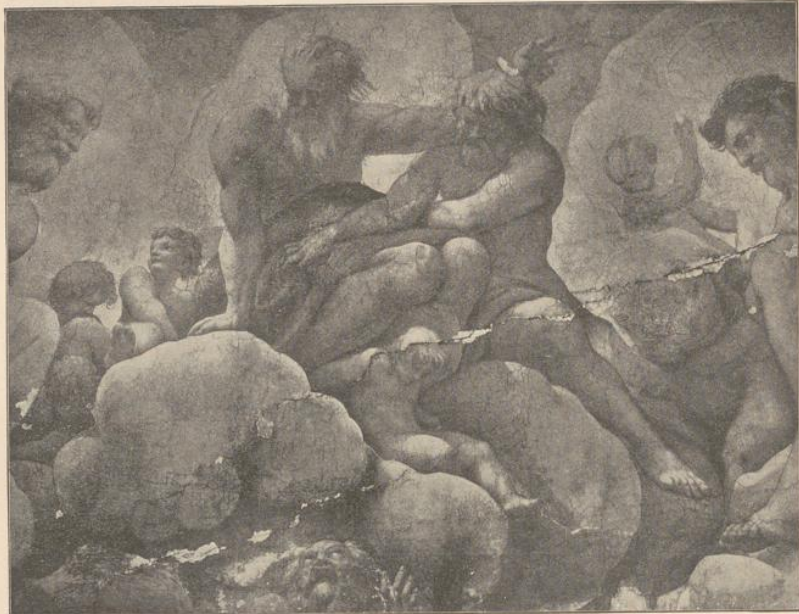
„Gleichwie Monterecciones Zinnen Rund
Zahlreiche Thürme ringsum mächtig krönen.“

Die gigantischen Gestalten von elf Aposteln, in doppelter Lebensgrösse, sitzen rund umher in verschiedenen Gruppen auf den Wolken und sind durch eine lebhafte Schaar blühender Engel mit einander verbunden. In der Mitte schwebt der Erlöser, von einer strahlenden Glorie kleiner Engel umgeben, die sich nach der goldigen Höhe zu abstufen, zum Himmel empor, zu dem der Evangelist von Pathmos auf den Knien staunend und anbetend aufblickt.

Mit diesen wenigen Worten ist die Darstellung der Kuppel in ihrer ganzen grossartigen Einfachheit geschildert. Aber die Betrachtung ihrer einzelnen Theile würde einen beträchtlich grösseren Raum beanspruchen. Gewaltig durch die Herrschaft über die Formen und den Ausdruck und des Zaubers der Farbe und der Empfindung Meister, bricht unser erst sechs und zwanzigjähriger Künstler die Fesseln, die bis dahin der Malerei auferlegt waren, und unternimmt es, zum ersten Male mit einer einzigen Composition eine riesige Wölbung zu füllen. Vor seiner Zeit war die Malerei ruhig an den Stellen geblieben, welche die Ornamentik ihr anwies, die Künstler nahmen sogar gern ihre Hilfe in Anspruch und theilten die Wölbung und Kuppeln in Abschnitte, die sie wie einzelne Gemälde ausmalten.

Wie hätte er aber in abgesonderten und begrenzten Feldern die *Furchtbarkeit* des Vorwurfs auszudrücken vermocht? Wie hätte er durch einzelne, durch Rahmen getrennte Gestalten von Heiligen in ascetischer Ruhe, in unbeweglicher Extase die gewaltige Entzückung der Apokalypse wiedergeben können?

Der alte h. Johannes, dessen Haar und Bart so „weiss wie schneeige Wolle“, dess' Blick voll feurigen Glanzes, steht auf dem Gipfel des Berges Pathmos und sinnt über das Buch, das auf den Flügeln des symbolischen Adlers ruht. Er denkt an Jesus, an seine Apostelgefährten, die vor ihm dahingegangen sind. Er allein ist geblieben von den Helden, die die Worte des Messias sammelten und in alle Welt



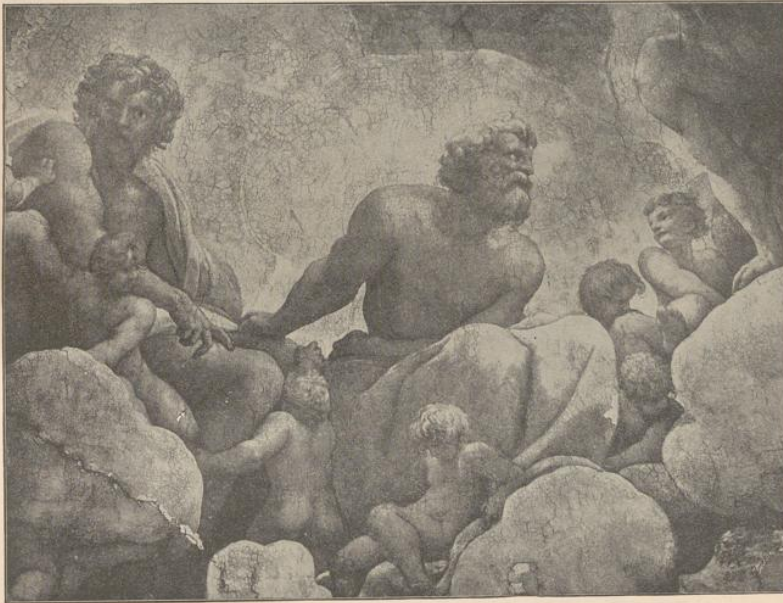
Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

verbreiteten. Aber in seinem entzückten Geiste wird der Gedanke zur Vision, er sieht sie Alle im strahlenden Himmel wieder, sinkt auf die Knie, streckt die zitternden, runzligen Hände in die Höhe und erblickt den emporsteigenden Gott. Dieser „gleich einem Menschensohne und ist in einen bis auf die Füße herabreichenden weissen Mantel gehüllt,“¹ weil es heisst, „wer überwindet, der soll mit weissen Kleidern angelegt werden,“² seine Augen „gleich einer Feuerflamme,“ seine Füße sind gleich wie Messing, das im Ofen glüht, seine Stimme ist wie gross Wasserrauschen.“

¹ Offenbarung Johannis, I, 13.

² Offenbarung Joh. III, 5.

Die Köpfe des Erlösers und des h. Johannes haben mantegneske Züge, sind aber viel breiter gezeichnet und gemalt. Sie gleichen einander, obgleich der eine von der reinen Freude beseelt, die Erde und den Tod hinter sich gelassen zu haben, und der andere von Staunen über einen unnatürlichen Vorgang erfüllt ist. Die Gestalt des h. Johannes hat jedoch einen ungünstigen Platz erhalten. Sie steht hinter dem

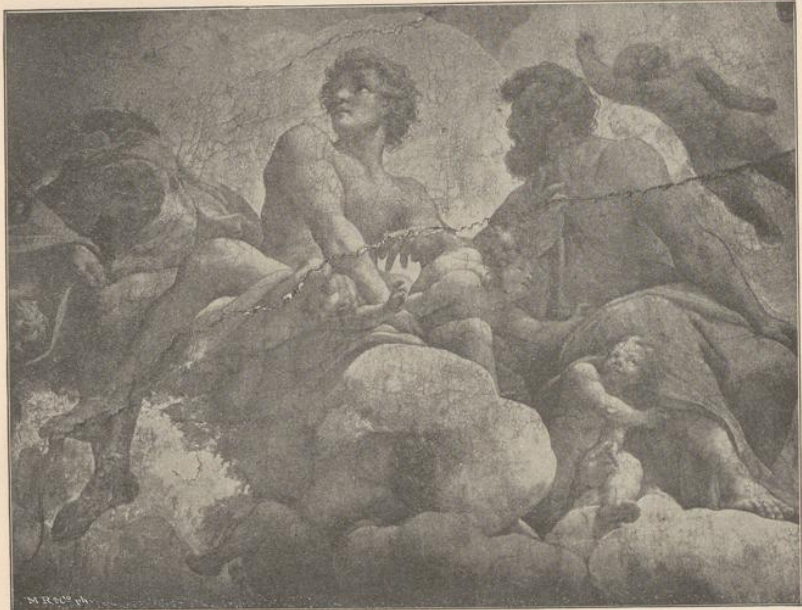


Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

Beschauer, wenn er die Jesusgestalt vom perspectivischen Punkte aus betrachtet. Da sie ausserdem mit den Füßen auf dem Rahmen steht, so wird sie von diesem beinahe ganz verdeckt. Aus diesen Gründen entgeht sie den meisten Beschauern. Die beiden alten Apostel, die in den Wolken gerade über dem h. Johannes sitzen, sind durch die Verschlingung ihrer Arme und einen grünen Mantel, der über die Kniee beider gebreitet ist, zu einer plastischen Gruppe vereinigt. Der Putto, der mit erhobenem linken Arme unter ihnen steht, ist aufs engste mit der Composition verbunden. Links von ihnen sitzen oder stehen in den Wolken drei schöne kräftige kleine Engel. Nur von einem von ihnen ist die ganze Figur zu sehen, die sich durch die Neuheit der

Geberde und den Ausdruck der Befriedigung im Gesichte auszeichnet. Der folgende Apostel neigt das Haupt vor, indem er seine Gefährten betrachtet, aber sein rechter Arm ist nach rückwärts gebogen und berührt das Bein eines vierten Apostels.

Durch diesen Kunstgriff und durch die geniale Einschlebung eines Putto, der von hinten gesehen, sich zwischen sie zu drängen sucht,



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

hat der Maler die Einsamkeit dieser mächtigen Gestalt, so zu sagen, unbemerkt gemacht. Da es elf Apostel sind, die sich im Kreise erheben, so musste, wenn sie in Gruppen von je Zweien geteilt wurden, nothwendiger Weise dieser eine wie isolirt bleiben. Den gelblichen Mantel, der seine Kniee bedeckt und weit über die Wolken hernieder wallt, benutzt ein anderer Schelm mit langen blonden Locken, der ihn über sich gezogen hat und sich mit beiden Händen an ihm festhält, als Spielzeug. Die folgende Figur, mit dichtem kastanienbraunen Haar, die sich braun von dem hellen Grunde abhebt, schaut scharf nach vorn und deutet auf den h. Johannes. Ein halb hingestreckter Engel folgt seinem Wink und betrachtet den Evangelisten, während ein anderer

sich erhebt und ihm zutraulich ein Händchen auf die Schulter legt. Der nächste Apostel richtet den lebhaften Blick auf den Erlöser und lässt sich in seiner Betrachtung nicht durch den Putto stören, der sich an seinen himmelblauen Mantel geklammert hat. Unter ihm vergnügen sich zwei Engel damit, in die Wolken einzutauchen.

In dem freien Himmelsraume, der diese Gruppe von der nächsten

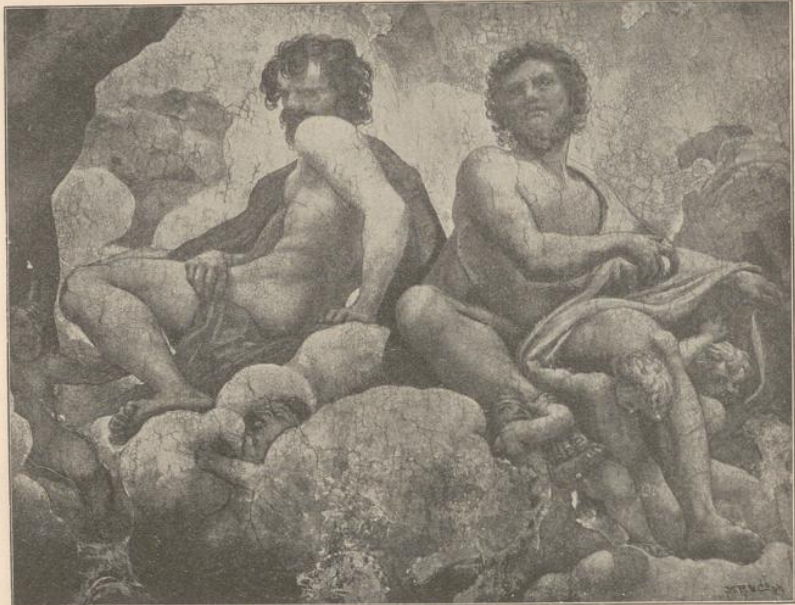


Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

trennt, schwebt ein von dunstigem Lichte verschleierter Engel, und jenseits erblickt man die Gestalten von zwei Giganten, die einen der schönsten Theile des Gemäldes bilden. Der erste, im Profil dargestellte, mit braunem, wirrem Haar und Bart, in einen weiten grünen Mantel gehüllt, erhebt die Hand und spricht zu dem jungen, ganz nackten Apostel, der mit der Feierlichkeit einer antiken Gottheit auf dem gelben Mantel sitzt, den leicht schwebende Engel unter ihm ausgebreitet haben. Mit dem linken Ellbogen stützt er sich auf die Schulter eines kleinen Engels, der die Last empfindet und sich damit hilft, dass er sich auf ein anderes Kind lehnt, das sich unter dem Gewicht niederbeugt. Das apollinische Köpfchen mit den blonden Locken, dem lebensvollen Auge,

die würdige Geberde und die massvolle Modellirung des Nackten, ohne anatomische Uebertreibung, die vollendeten Proportionen, machen diese Gestalt zu einem Schönheitsideal, das sich den besten Werken der antiken Skulptur an die Seite stellen lässt.¹

Andere, zwischen den grossen Figuren stehende, sitzende oder sich fröhlich unter den Wolken umher tummelnde Engel beleben den ganzen

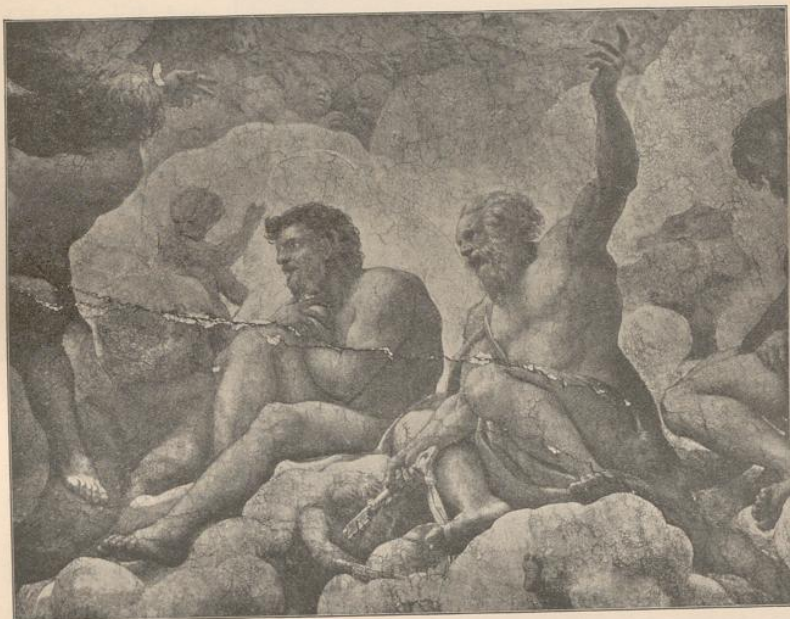


Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

Kreis, wie die Blumen eine Guirlande. Zu Füßen und zwischen den Beinen des anderen Apostels mit dem röthlichen Haar und den rosigen Fleischtönen, und unter seinem himmelblauen Mantel sind Andere gruppiert, die harmlos herum spielen, wie die Putten um die antike symbolische Statue des Nil. Einer von ihnen hat sich ihm ohne Weiteres an seinen Fuss gehängt und blickt in die Höhe. Das sanfte Antlitz des Mannes

¹ Von diesem Apostel und dem darunter stehenden Engel befindet sich eine bemerkenswerthe Skizze Correggios in Röthel im Louvre. Bei der Uebertragung in das Fresko veränderte der Maler die Kopfhaltung der Hauptfigur. Eine andere Zeichnung, die eine Gruppe von drei Aposteln und mehrere Engel auf Wolken darstellt, befindet sich in der Albertina. Man kann wohl annehmen, dass diese Skizze für die Kuppel entworfen worden sei, dass sie aber in der Folge durch andere Gestalten ersetzt worden ist.

scheint Wohlgefallen an dem Spiele auszudrücken, im Gegensatz zu seinem strengen in Profil gesehenen, neben ihm sitzenden Nachbar mit dem zerzausten Haar, der die eine Hand auf dem Schosse liegen lässt, die andere nach rückwärts aufstützt, als wollte er sich herabbeugen, um den h. Johannes zu betrachten. Nach derselben Richtung wie er sitzen schliesslich die beiden letzten Kolossalfiguren. Der h. Petrus mit weissem



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

Haar und Bart, in gelbem Mantel, der ihn wenig bedeckt, hält in der Rechten den goldenen Schlüssel und die Linke zum Himmel erhoben, als wollte er den aufsteigenden Christus dem Evangelisten von Pathmos zeigen; diesem hat sich auch der ganz nackte h. Paulus zugewendet, der in sich gekehrt dasteht, das Kinn in die Hand gestützt. Die Putten, die sich auch ihnen nähern, blinzeln fröhlich durch die Wolken, aber sie drängen sich nicht mit der gewohnten lustigen Dreistigkeit heran und berühren auch nicht ihre Körper. Vielleicht flösst die Strenge der beiden Apostelfürsten ihnen Respekt ein.

Die Dunkelheit, in der diese Kuppel, die von dem Lichte, das durch die vier kleinen Löcher hineindringt, wenig oder gar nicht erleuchtet wird, mehr als drei und ein halbes Jahrhundert lang gehüllt

geblieben ist, hat zur Folge gehabt, dass ihr Werth, und wenn wir so sagen dürfen, auch der Correggios nicht in vollem Masse anerkannt worden ist. Allerdings haben Paolo Toschi und seine Schüler wie alle anderen Fresken Correggios auch dieses zuerst in Aquarell und dann im



Studie zu einem Apostel von Correggio. Paris. Louvre.

Stich reproducirt, aber so sehr man auch ihre wirklich vortreffliche Arbeit bewundern mag, besonders wenn man bedenkt, dass sie bei gewissen, halb zerstörten Theilen diese nicht sowohl reproduciren, als reconstruiren mussten, so lässt sich doch nicht leugnen, dass sie häufig anstatt die Linien und den Ausdruck der Originale auf das allergenaueste

wiedergeben, ihren individuellen Ausdruck und ihren Schulstyl hineingetragen haben. Es ist so in dieses Reproductionswerk ein akademischer Hauch gedungen, der Alles versüsslicht und mildert, und der Correggio den arkadischen Beinamen des *pittor delle grazie* eingetragen hat. Thatsächlich besitzt Italien aus der Renaissance wenig Werke von grösserer Macht der Empfindung und Ausführung als diese Kuppel.

Die Gestalten der Apostel und des Erlösers haben bei aller Grossartigkeit das richtige Verhältniss der Muskeln, ohne in das Schwächliche, Langgestreckte zu verfallen. Michelangelo erreichte die Kühnheit und Muskelkraft dadurch, dass er die anatomische Zeichnung übertrieben hervorhob, und schuf damit eine Schule, die, wie Benvenuto Cellini von Bandinelli sagte, damit endigte, dass sie statt Figuren *Säcke mit Melonen* machte. Correggios gemässiger Sinn erreicht die

Kraft und die *Furchtbarkeit* ohne die Schönheit und Würde zu verändern. Hier ist keine unpassende Stellung, keine Bewegung, die nicht den *hohen Geistern* entspräche, die Gottes Wort verbreiteten. Wenn die nackten Gestalten auch die steife und schüchterne Haltung, die dem vierzehnten Jahrhundert eigen war, verloren und sich in höchster Kraft entwickelt haben, so fehlt ihnen doch keineswegs die ihnen zukommende hohe Würde.

Der Schwarm der nicht mehr anämischen und mystisch ruhigen Kinder steht durch die Kraft ihrer gesunden, blühenden Formen in vollkommener Harmonie mit jenen Kolossen. Diese kleinen Körper bewegen, tummeln und verschlingen sich in vollkommenem Einklange mit den ruhigen Giganten, grade weil sie schon übereinstimmende Formen zeigen, die hoffen lassen, dass sie, herangewachsen, ebenso mächtig und stark sein werden.

Die Fleischtöne, die so saftig sind, als ob unter der gemalten Epidermis das Blut flösse, der Glanz in den Augen der ernstesten Apostel, der lebhafteste Blick und das Lächeln der unruhigen Putten, der Lufthauch, welcher ihre blonden Locken flattern lässt, die langen Bärte, das Haar und die Mäntel der Heiligen, Alles vereint sich, um das *Feuer*

des Lebens in dieser wunderbaren *Vision* zur Erscheinung zu bringen.

Aber erst jetzt ist es gestattet, sie in ihrer ganzen Herrlichkeit zu bewundern und zu geniessen. Wie wir schon gesagt haben, musste sich dreihundertsiebzig Jahre lang das Auge des Beschauers abmühen, um



Correggio. Die Symbole der Evangelisten.
Studie für die Kuppel von San Giovanni Evangelista in Parma. Paris. Louvre.

in dem drückenden Halbdunkel der Kirche Farben und Formen zu erkennen; da tauchte 1894 der Gedanke auf, durch einen Kranz von mehr als hundert unter dem Gesims verborgenen kleinen elektrischen Lampen das Meisterwerk zu erleuchten und zu enthüllen. Die Idee wurde von Giovanni Mariotti aufgegriffen und verfochten, dem man die Ausführung des Planes verdankt, so dass heute jeder Verehrer Correggios sich an dem Anblick dieses Werkes ergötzen kann. Das allmählig auftauchende Licht „erscheint wie ein leuchtendes Stückchen Himmel, der sich unerwartet in der heiligen Dunkelheit der Kirche öffnet“ und „wenn das Licht zu schwinden und zu erlöschen beginnt, dann scheint es, als ob Christus, die Apostel, Sankt Johannes, die Engel, die Wolken, ja, die ganze Vision sich in das blaue Firmament verlören, von wo sie sich uns kurz vorher genaht hatten, um unsere Seele mit Staunen und Freude zu erfüllen.“¹

In den vier Stücken des Frieses zwischen den kleinen Fenstern hat Correggio zwischen Bändern und Verzierungen die Symbole der Evangelisten grau in grau gemalt. „Es waren, wie man in der Offenbarung liest, vier Thiere. Das erste war gleich einem Löwen, das zweite gleich einem Kalbe, das dritte hatte ein Antlitz wie ein Mensch und das vierte glich einem fliegenden Adler.“ — Diese Symbole erscheinen hier nicht unbeweglich und isolirt wie in den früheren Skulpturen und Bildern, sondern sie sind je zu zweien in zärtlicher Vertraulichkeit zusammengestellt. Zuerst umarmt der Engel des h. Matthäus zärtlich den Adler des h. Johannes. In einer anderen Abtheilung drückt der Adler seinen Schnabel auf das Maul des beflügelten Kalbes des h. Lucas, das sanftmüthig still hält. Dann sieht man dieses wieder mit dem Löwen des h. Marcus, an dessen Kopf es zärtlich den seinigen reibt. Schliesslich erscheint wieder der Engel, der den Löwen liebkost.²

¹ E. PANZACCHI, *Il Correggio* (in *Natura ed Arte* Milano, 1894. — Anno III, nn. 18 u. 21) — Ein anderer Artikel desselben Verfassers findet sich in dem Bande *Al rezzo* (Roma, 1882) pp. 115—123.

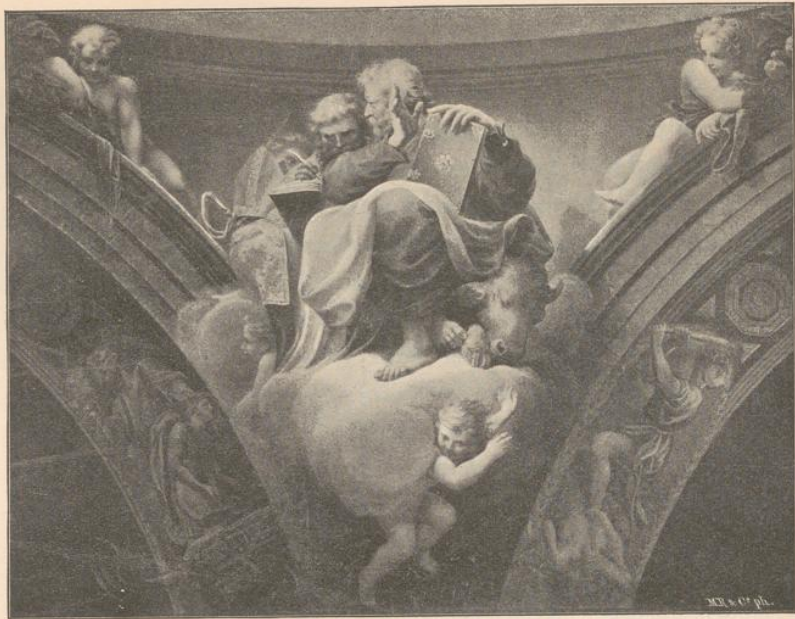
² Von den beiden Gruppen mit dem Engel befindet sich die Zeichnung im Louvre. Im *Catalogue sommaire des dessins, pastels etc.* (Paris, o. Jahr.) ist der Bedeutung oder der Beziehung zu den Gemälden nicht Erwähnung gethan. Es heisst einfach „*Enfant ailé assis, tenant un aigle. Enfant tenant un lion ailé.*“ Die andere Zeichnung eines Apostels aus der Kuppel wird nur: „*Étude d'homme nu porté par un ange*“ genannt. Ein solcher Katalog ist, wie man sieht, ziemlich überflüssig.

Correggios Geist, der Allem Leben und Bewegung verleihen möchte, offenbart sich auch in diesem Fries, der für den unten stehenden Beschauer fast ganz verdeckt ist.

Die bisher beschriebenen Fresken, die wir in allen Theilen in der Nähe geprüft haben, zeigen eine bedeutend breitere und entwickeltere Technik als die in der Camera di S. Paolo. Die leuchtenden Stellen sind fast durchweg auf den dunklen Grund aufgesetzt und nur an kleinen Stellen sind die Schatten durch Schraffirung verstärkt. Die Fleischtöne, besonders in den Gesichtern, sind durch eine vollständige Verschmelzung der Farben auf der Palette hervorgebracht und ohne die Drücker, wie sie Tizian und seine Nachfolger liebten. Hier ist keine Unterbrechung der Töne, keine breiten, fetten und einzeln bemerkbaren Pinselstriche, sondern Continuität der Abstufungen und der verschwimmenden Farbentöne, wie in der Wirklichkeit. Dennoch verlieren diese Cyklopengesichter und Gestalten, die so fein gearbeitet sind wie die kleinen Figuren auf den Oelbildern, nichts von der nothwendigen Energie, und erscheinen, wenn sie auch sichtlich beschädigt sind, doch auch in der Entfernung nicht flau.

Durch zwei Drittel der Wölbung geht ein handbreiter Sprung. Einige Theile der Malerei sind durch ein dichtes Netz von Rissen vom Grunde losgelöst und verdorben, andere sind bis auf den Mauerputz zerstört. Zu diesen Uebeln, die man hier und da bemerkt, kommt noch eines, das das Ganze entstellt. Der Qualm des Weihrauchs und der Fackeln, besonders bei den grossen Trauerfeierlichkeiten, die unter der Kuppel stattfinden und mehrere Tage währen, und bei denen tausende von Wachskerzen ununterbrochen brennen, hat das ganze Gemälde mit einem öligen Schleier umhüllt, die Schattenparthien gebräunt und die Lichter verlöscht. Wenn man nur mit der Hand über die Malerei streift, so wird diese schwarz, während die Farbe klar wird und ihre ursprüngliche Frische zeigt.

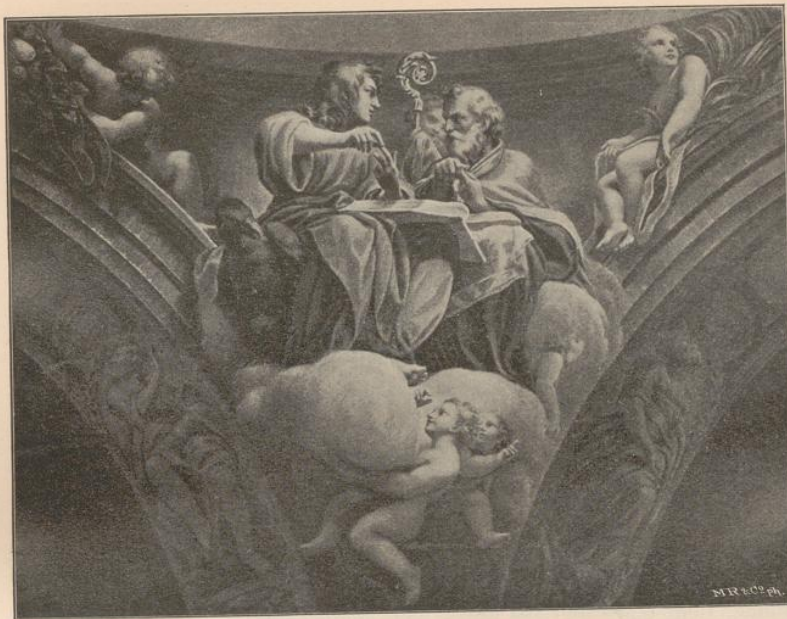
Eine gute und gewissenhafte Reinigung, die schon in Erwägung gezogen wird, könnte der ganzen oberen Wölbung zu grossem Vortheil gereichen. Von den Gemälden der Gewölbezwikel wird aber leider nur wenig mehr zu retten sein, da sie in Folge der durch die darüberliegenden Fenster eingedrungenen Feuchtigkeit mit einer weissen Schicht von Salpeter und Schimmel bedeckt sind und breite Strecken pulverisirter



Correggio. Die hh. Lucas und Ambrosius.



Correggio. Die hh. Marcus und Gregorius.
Gewölbezwickel der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.



Correggio. Die hh. Johannes und Augustinus.



Correggio. Die hh. Matthäus und Jeremias.
Gewölbezwickel der Kuppel von S. Giovanni Evangelista. Parma.

Farbe aufweisen. Die erhaltenen Theile legen aber noch Zeugniß ab von dem ehemaligen Glanze. In den acht Ecken, die durch das Zusammentreffen der Bögen mit dem Frieße gebildet werden, sind acht kleine Putten auf dem Gesims ausgestreckt oder hängen an Palmenzweigen und an Laub- und Fruchtguirlanden, sie sind von einer erhabenen Formenschönheit und ihre Antlitze vom süssesten Lächeln durchstrahlt. Wir können uns nicht erinnern, jemals schönere Geschöpfe gesehen zu haben! In jedem der Zwickel ist ein Evangelist und ein Kirchenvater dargestellt, die in Unterhaltung mit einander begriffen auf den Wolken sitzen, und zwischen denen sich fröhliche Putten herumtummeln. Unter der Mitte der Kuppel stehend, dem Hauptschiff zugewendet, sieht man im linken Gewölbezwickel den h. Lucas auf dem Kalbe sitzen. Er trägt ein himmelblaues Gewand und einen violetten Mantel, hält die eine Hand auf das auf seinem Schosse ruhende Buch und die andere an's Ohr, um sich nicht von dem Geräusche stören zu lassen, während der h. Ambrosius in weissem, reich mit Gold gesticktem Bischofsgewande, dem ein Engel die Mitra hält, ihm vorliest, was er geschrieben hat. Im rechten Zwickel sitzt der h. Marcus, in ein mattbraunes Gewand und hellblauen Mantel gekleidet, die Rechte auf dem Rücken des röthlichen, brüllenden Löwen gestützt und ein Buch in der Linken, neben dem h. Gregorius, der in päpstlichem Gewande, den Blick zum Himmel gerichtet, vor dem Niederschreiben auf das Wort lauscht, das ihm der heilige Geist in's Ohr flüstert. Der Putto neben ihm hält die Tiara und das Kreuz.

Weniger von der Feuchtigkeit und dem Salpeter zerstört sind die gegenüber liegenden Zwickel. In dem einen sitzt neben dem Adler der jugendliche h. Johannes, dem die blonden Locken bis auf die Schultern herabfallen. Er trägt ein hellblaues Kleid, einen rothen Mantel und hat ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien. Er stellt, sie an den Fingern erzählend, dem h. Augustinus Fragen, der mit der Geberde diese Aufzählung wiederholt, wobei er ihn aufmerksam betrachtet. Augustinus trägt ein goldenes Messgewand über dem grünlichen Hemd, der Putto hält ihm die Mitra und den Bischofsstab.

Ein Engel, in lichtgrünlichem Gewande mit himmelblauen Flügeln hält vor dem h. Matthäus ein dickes Buch, während dieser sich nach rückwärts wendet, um zu sehen, was der alte h. Hieronymus schreibt.

Dieser hat einen kahlen Kopf und langen weissen Bart. Sein Kardinalshut wird von dem auf dem Sims ausgestreckten Putto gehalten und nicht wie gewöhnlich von dem Pagen, dessen Stelle der symbolische Engel eingenommen hat. Auch hier sind die Farbentöne der Gewänder zart und vertrieben.

Die Mässigung, welche wir bei den nackten Gestalten der Wölbung erwähnten, bemerken wir auch in diesem Theile der Kuppel in der Behandlung der Stoffe. Nicht weniger feierlich als die Apostel sind diese Gelehrten und Evangelisten, mit ernster Stirn und nachdenklichem Auge, Denker, die die theologischen Geheimnisse erforschen. Ein gleicher Adel der Stellungen ist nur in einigen Gruppen der *Disputa del Sacramento* von Raffael zu finden, mit dem Correggio sich hier in Bezug auf den Vorwurf und die Auffassung desselben begegnet.

Schliesslich hat der Maler unter den vier grossen in Kassetten eingetheilten Bogenwölbungen innerhalb der acht ovalen Guirlanden mehrere Figuren in Chiaroscuro, in einer Art von Sepiaton gemalt, die fast nie studirt und oft sogar nicht einmal betrachtet, oder seinen Schülern zugeschrieben worden sind, aber zweifellos von ihm selbst herrühren. Man erblickt den *h. Joseph* mit dem blühenden Stab, *Moses*, der erstaunt die Flamme betrachtet, die auf dem Dornbusch brennt, ohne ihn zu verzehren, *Elias* auf dem feurigen Wagen, *Daniel*, der unberührt zwischen den Flammen schwebt, die aus dem Ofen steigen, zu dem er verdammt wurde, weil er die Goldstatue, die der König Nebucadnezar hatte anfertigen lassen, nicht hatte anbeten wollen, *Jonas*, der von dem Wallfisch an's Ufer gespien ist, von dem man nur den riesigen Kopf sieht, *Simson*, der die Flügel des Thores von Gaza auf den Berg gegenüber von Hebron trägt, *Abrahams Opfer* und schliesslich *Kains* Brudermord.

Aus diesen plastischen Formen in ruhig wirkenden Stucktönen und aus den Gesimsen von nachgeahmtem Marmor entwickeln sich die Farben der Zwickel harmonisch in kräftigen, aber nicht harten oder übermässig starken Tönen, mit augenscheinlich beabsichtigter Vermeidung des Roth, das man nur an wenigen, von einander entfernten Stellen und noch dazu fast immer in gedämpftem Tone bemerkt. Statt dessen überwiegt das Himmelblau in verschiedenen Schattirungen und das ihm im chromatischen Werthe verwandte Grün. Aber gerade durch das

Vorherrschen dieser kalten dunkeln Töne gewinnen die Fleischpartien der Putten und Giganten an Kraft und Macht, und die Klarheit der Wolken und das Gold des Himmels, zu dem Christus aufsteigt, nehmen Glanz und Durchsichtigkeit an.

In der Kuppel des Domes von Parma wird Correggio eine noch grössere Technik zeigen und mit unerreichbarer Intuition die seltsamsten und schwierigsten Verkürzungen des menschlichen Körpers beherrschen, er wird die grösste Lebenswahrheit und das strahlendste Lächeln hervorbringen, aber durch das allzu grosse Gedränge der Figuren, durch



Chorstühle in San Giovanni Evangelista zu Parma.

die übermässigen Verdrehungen der Körper und die wallenden Gewänder, die schon zu faltenreich und bewegt sind, wird er mitunter etwas ungestüm und verworren erscheinen.

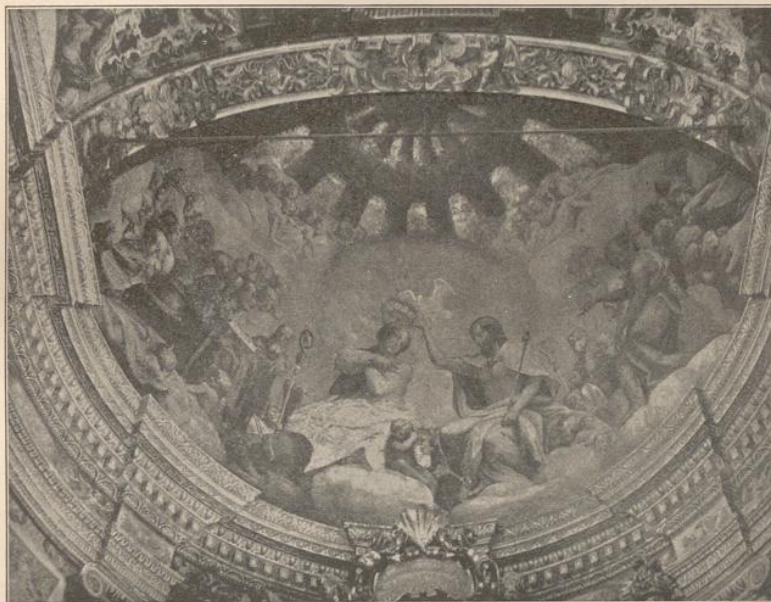
Es wird dem Beschauer vorkommen, als habe er nicht Augen und Auffassungskraft genug, um Alles zu bewundern und zu verstehen; aber wenn er sich glücklich fühlen, ein inneres Wohlgefühl und süsse Freude empfinden will, dann wird er zur Betrachtung der Kuppel von S. Giovanni zurückkehren. —

Unter den Geldanweisungen, die Correggio für die Arbeiten in der Kirche, die denen in der Kuppel folgten, erhielt, erscheint sogleich die für die *grosse Kapelle* oder Tribuna. Heute jedoch steht an Stelle des Originalfreskos, von dem nur noch wenige Ueberreste erhalten sind, eine Kopie.

Im Jahre 1586 beauftragten die Benediktiner-Brüder den bologneser Maler Cesare Aretusi, der kurz vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts geboren war, eine Kopie davon anzufertigen. Im folgenden Jahre wurde die ganze Apsis zerstört, um die Kirche zu erweitern, und Cesare übertrug die Kopie unter Beihilfe von Ercole Pio und Giovanni Antonio Paganino auf die Wand der neuen Apsis. Malvasia¹ und

¹ *Felsina pittrice* (Bologna, 1844) I, 250, II, 80.

Ruta¹ erzählen, dass Aretusi seinerseits Agostino und Annibale Caracci damit beauftragt hatte, die Kopie des Originals zu verfertigen, von der sechs Jahre früher Annibale verschiedene Zeichnungen gemacht hatte.² Das wird sich in der That so verhalten. Im Palazzo del Giardino zu Parma sah man bis 1734 verschiedene grosse carraceske Gemälde auf Leinwand, die gerade die Apsis von S. Giovanni wiedergaben.³



Apsis von San Giovanni Evangelista von Cesare Aretusi, nach Correggio.

Sie befinden sich jetzt im Museum zu Neapel und müssen uns in der That zu der Annahme veranlassen, dass sie zu dem von Malvasia und Ruta erwähnten Zwecke gedient haben, weil die Figuren nicht einzeln oder in bestimmten Theilen dargestellt sind, oder so, dass sie

¹ *Guida ed esatta notizia ai forestieri delle pitture che sono nelle chiese di Parma* (Parma 1752) p. 57.

² Diese Zeichnungen werden in der Gallerie zu Parma aufbewahrt. Andere befinden sich im Erzbischöflichen Palaste derselben Stadt. Siehe auch BOTTARI, *Lettere artistiche*, II, 253 u. 306, VII, 371, und CAMPORI, *Cataloghi ed inventari*, 242 und 244.

³ MALVASIA, A. a. O. I, 356.

ein selbständiges Gemälde bildeten, sondern ganze Theile aus dem Gemälde wiedergeben, so dass an den Rändern Stücke von unterbrochenen Figuren zu sehen sind. Als gewissermassen erschöpfender Beweis kann auch gelten, dass Agostino und Annibale Caracci gerade 1586 in Parma sich aufhielten.¹

Aber wie sehr hatte in der kurzen Zeit der Kunstsinn schon an Kraft verloren! Wie waren die Benediktiner gegen ihre Vorgänger aus der Art geschlagen! Und doch hat der Vandalismus, mit dem sie ein solches Kunstwerk niederrissen, um nicht irgend eine Bequemlichkeit bei den grossen heiligen Ceremonien zu entbehren, neben scharfem Tadel doch auch Vertheidiger gefunden.

Unter ihnen befindet sich sogar ein Biograph Correggios! „Da das Volk — so schreibt Pungileoni — nach der frommen Sitte jener Tage sich drängte, den heiligen Handlungen beizuwohnen, so mussten die Mönche der gebieterischen Nothwendigkeit weichen und den Chor weiter zurückschieben, um der andächtigen Menge Platz zu schaffen.“ Aus diesem einzigen Grunde zerstörten sie ein Meisterwerk! Man begreift nicht, dass sie nicht lieber daran dachten eine Seitenkapelle an die Apsis auf dem Terrain der Küchengärten anzubauen! — Aber die Gründe, die jener Geschichtsschreiber anführt, werden noch schlechter, wenn er, um den Fehler zu entschuldigen, hinzufügt, dass man sehr froh sein konnte über die Kopie Aretusis, weil sie sehr schön war, „dass es nicht an solchen fehlte, die glaubten, dass ihr ursprünglicher Erfinder selber die letzte Hand angelegt hätte!“²

In einem grossen goldigen Heiligenschein sitzt Christus, in einen weissen Mantel gehüllt, auf den Wolken, das Scepter in der Linken, und hebt die Rechte in die Höhe, um einen Kranz von funkelnden Sternen auf das Haupt der Jungfrau zu setzen, die ein rothes Gewand und einen himmelblauen Mantel trägt. Sie neigt ihm sanft und freundlich das Haupt entgegen und hat die Arme über der Brust gekreuzt. Zu beiden Seiten dieser Gruppe tauchen in halber Figur der h. Benedikt

¹ MALVASIA, A. a. O. I, 268—270. — In der Gallerie zu Parma befindet sich ein von Agostino für die Nonnen von S. Paolo gemaltes Bild, auf dem die Jahreszahl 1586 verzeichnet ist. Es giebt auch einen Kupferstich von ihm aus dem Jahre 1587, der das *Ecce Homo* Correggios wiedergiebt, das sich damals in Parma befand.

² A. a. O. I, 135 u. ff., II, 175 u. ff.

und der h. Maurus auf, neben denen sich je ein kleiner Engel befindet, die Bischofsstab und die Mitra halten. Auf der rechten Seite folgt die feierliche, knieende Gestalt Johannes des Täufers mit dem Kreuze. Dicht neben ihm umarmt ein Engel das mystische Lamm. An der entgegengesetzten Seite befindet sich, ebenfalls knieend, der Evangelist Johannes mit dem Buche und dem Kelche in der Hand und dem Adler zu seinen Füßen. Zwischen allen diesen Figuren bewegen sich fröhliche Engel, die sich hinter den beiden Johannesgestalten zu einem singenden und spielenden Chor gruppieren. Ueber dem Ganzen breitet sich eine Wolkenschicht, aus deren Seitenumrandungen wieder zwei Reihen von Engeln hervortauchen. In der Höhe ist der blaue Himmel in einem mantagnesken *Motive* von acht concentrischen Zweigrippen durchschnitten, die durch ein halbkreisförmiges Feston von Früchten und Zweigen festgehalten werden.

Zum grössten Theile unverdient erscheint uns das Lob, das Aretusi für diese Kopie ertete, die wohl im Totaleindruck genügen kann, aber einer näheren Prüfung ihre Schwäche nicht verbergen kann. Wenn man sie mit den beiden Original-Mittelfiguren des Erlösers und der Madonna vergleicht, die aus der Zerstörung gerettet wurden und die sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Parma befinden, dann merkt man sofort, dass ihr der freundliche Ausdruck, das sanfte Lächeln im Antlitz der Jungfrau fehlt, wie unförmig die Nase Christi und wie hart die Modellirung seiner Brust geworden ist.¹ In den beiden seitlichen Engelgruppen sind einige Köpfe von Aretusi und seinen Mitarbeitern geradezu falsch und entstellt gezeichnet. Es genügt, sie mit den Kopien der Caracci zu vergleichen und vor Allem mit anderen erhaltenen Fragmenten des Originals, die, wie die Gruppe der beiden Hauptfiguren, der Zerstörung entgangen sind und sich im Besitze des Herrn Mond in London befinden.

Mengs und Tiraboschi erzählen, dass einige einzelne Stücke in die Hände von Privatpersonen kamen, und dass sich zu ihrer Zeit drei verschiedene in Rom im Besitze des Marchese Rondanini befanden.²

¹ Von der Gestalt der Jungfrau giebt es eine sehr schöne Skizze in Rothstift von Correggio, mit einer kleinen Veränderung des Ausdrucks, im Louvre. Vielleicht ist es dieselbe, die sich im vorigen Jahrhundert in Modena befand. S. TIRABOSCHI, VI, 289.

² MENGS, II, 153. — TIRABOSCHI, VI, 261.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dies eben die Fragmente seien, die Herr Mond kürzlich beim Verkauf der Gallerie Dudley erstanden hat, und die Lord Ward gehört hatten.

Zu den Arbeiten für das Hauptschiff, für den Fries, die Pilasterfüllungen, die Gewölberippen und die Gewölbebögen lieferte Correggio nur die Kartons oder bereitete höchstens ein Stück als Probe vor. Dass er im November 1522 durch Vertrag die Verpflichtung übernahm,



Der h. Johannes der Täufer. Kopie der Caracci nach Correggio. Parma. Gallerie.

sie für den Preis von sechs und sechzig Dukaten fertigzustellen, schliesst nicht aus, dass er hierbei, als einer Arbeit von minderer Bedeutung, auch seine Mitarbeiter und Schüler beschäftigt habe.

Die Hand des Rondani ist in der Malerei des Frieses ganz deutlich zu erkennen, ebenso wie die des Anselmi in den Gewölberippen, wie sehr sich auch Baistrocchi¹ und Tiraboschi² auf Urkunden

berufen, um als ihren Schöpfer einzig und allein Correggio hinzustellen. Dieses Mal muss man sich beinahe ganz mit Padre Resta einverstanden erklären, der meint, dass unser Maler den Fries des Gesimses nur gezeichnet und dass Rondani ihn gemalt habe.³

Die Composition dieses Frieses mit seiner genialen Vereinigung von farbigen und grau in grau gemalten Figuren ist ganz und gar

¹ *Vite d'Artisti* in der Miscellaneen Handschrift No. 1106 in der Königlichen Bibliothek zu Parma.

² A. a. O. VI, 261.

³ *Indice del Parnasso dei pittori* p. 68.

correggesk. In jedem Felde zwischen den Candelabern (auf deren Kapitälern zwei Putten Tafeln mit verschiedenen Devisen halten), sieht man auf jeder Seite die grosse, in Farben ausgeführte Gestalt einer Sibylle oder eines Propheten. In der Mitte wiederholen sich regelmässig zwei grau in grau gemalte Darstellungen. Die eine stellt eine Versammlung von Personen bei einem Grabmal dar, die andere eine Menge, die dem Opfer eines in den Flammen eines Altars brennenden Lammes beiwohnt.

Eine aufmerksame Prüfung aller zwölf Felder des Frieses lässt uns jedoch muthmassen, dass eines von ihnen wahrscheinlich ganz von Correggio selbst ausgeführt ist. Es ist das vierte auf der rechten Seite. Allerdings hatte es der Schüler nicht schwer, wenn der Meister ihm die Zeichnung lieferte und ihm an Ort und Stelle auch ein Muster in Farben vorbereitete, nach dem er sich in Bezug auf die Farbentöne und den Effekt richten konnte. In diesem einen Felde ist nichts von der etwas groben rondanesken



Die Krönung der Jungfrau nach Correggio. Studie zur Apsis von San Giovanni Evangelista. Paris. Louvre.

Ausführung zu bemerken. Die Sibyllen sind auffallend schön, gut gezeichnet, mit strahlenden Augen, die Eine begeistert, die Andere lächelnd. Das Chiaroscuro zeigt nicht mehr die derben Pinselstriche, sondern ist weicher verschmolzen und hat ruhigere Farbentöne.

Unserer Ansicht nach war die Ausführung der ornamentalen Dekoration ganz ausschliesslich Anselmi, einem bedeutend gewissenhafteren und gebildeteren Künstler als Rondani, überlassen worden. Sie wirkt vielleicht etwas kalt und enthält eine übergrosse Anzahl von kleinen Frauengestalten, Tritonen und Thieren, die zwischen dem Laubwerk, den Gefässen und Waffen angebracht sind, ist aber fein und sorgfältig ausgeführt.

Wenn die Kritik sich gezwungen sehen musste, die Ausführung dieser letzten Fresken Correggio abzusprechen, obwohl sie ihm doch sicher in Auftrag gegeben waren, so kann sie dagegen mit freudiger Bereitwilligkeit die wunderbare Lünette über der kleinen Thür neben dem Altar im linken Querschiffe als sein Werk anerkennen. — Der noch jugendliche Evangelist Johannes, dem die in der Mitte gescheitelten langen Haare bis auf die Schultern herabwallen, sitzt, in ein Gewand von verblasstem Violett gekleidet, einen rothen Mantel um die Beine geschlagen, auf dem Architrav neben einem geschnitzten Schemel, auf dem zwei Bücher liegen, von denen das eine mit vergoldetem Schnitt und rothem Sammeteinband versehen ist. Er ist im Begriff, auf einer langen, entfalteten Rolle zu schreiben, die er auf dem Schoße hält. Aber sein Blick schweift geheimnissvoll in die Höhe, wie verloren in dem weiten Raume, aus dem die Stimme herabdringt: „Ich weiss deine Werke und deine Liebe und deinen Glauben und deinen Dienst und deine Geduld!“ Das Erstaunen dieses wunderbar schönen, sanft erhobenen Antlitzes ist in dem ein wenig geöffneten Munde und den flammenden Augen ausgedrückt, deren Pupillen nach rechts in die Höhe gerichtet sind. Der Adler steht nicht nur als unbewegliches Symbol vor ihm, er erfasst mit dem Schnabel die Hauptfeder seines einen Flügels. Einige haben gemeint, er sei damit beschäftigt, sich das Gefieder zu putzen und zu glätten. Der Gedanke ist sehr gewöhnlich und Correggio muss wohl etwas ganz anderes damit haben ausdrücken wollen! — Unzweifelhaft hatte er Gelegenheit gehabt, einen wirklichen, lebendigen Adler zu sehen und zu studiren. Das zeigt die Genauigkeit der Formen und die Leichtigkeit und Abwechslung der Stellungen, in denen er ihn an fünf Mal in dieser Kirche allein wiederholt hat. Es ist nicht mehr der traditionelle Adler der Kunst, in der steifen heraldischen Gestalt, wie er bis dahin von den Künstlern dargestellt worden ist und wie ihn selbst Raffael in seinem Gemälde der h. Caecilia abgebildet hat, es ist das wirkliche Thier in allen seinen Körpertheilen und in der ganzen starken und wilden Eleganz seiner Bewegung. Der Adler hat die Gewohnheit, sich mitunter eine Feder aus dem Flügel zu ziehen. So thut es auch der Adler des h. Johannes in dem feierlichen Augenblicke, als dieser Zeugniß von Gott ablegt und seinen Ruhm und seine Herrschaft von Ewigkeit

Der Evangelist Johannes

(PRESSE IN SAN GIOVANNI IN PARRA).

Wenn die Kirche sie gezwungen haben mußte, die Ausführung dieser beiden Fresken Correggio abzusprechen, obwohl sie ihn doch sehr in Auftrag gegeben waren, so kann sie dagegen mit freudiger Bereitwilligkeit die wunderliche Episode über der Thüre neben dem Altar im linken Querflügel als sein Werk anerkennen. — Der noch jugendliche Correggio lebte in dem die in der Nähe geschiedenen letzten Jahre, bis zu der Belagerung herab, nicht in ein Gewand von reichlicher Stoffe gekleidet, einen hohen Mantel um die Beine geschlungen. Er trug Kniehosen neben einem geschlossenen Schurz, auf dem ein Adler, der mit dem Fuß auf dem ausgebreiteten Schwanz und reglos nach rechts und links verfährt ist, zu sehen war. Er trug den Begriff, auf einer hohen, schmalen Kiste zu schreiben, die er vor dem Schöße hält. Aber auch diese Episode ist geheimnisvoll in der Weise, wie verloren in dem 16. Jahrhundert, was man die Silbige Handlung: „Ich weis deine Werke nicht, denn du hast und deinen Glauben nicht deinen Dienst und deine Gerechtigkeit.“ Diese Fresken dieses Correggio sind schön, mit erhobenem Ansehen ist in dem ein wenig geübtes Munde und den zarten, zarten, zarten, deren Papir, das rechts in die Höhe verläuft sind. Der Adler steht nicht auf dem Schwanz, die Hauptfeder seines rechten Flügels. Einige Jahre verbrachte er sich mit der Beschäftigung, sich an die Götter zu setzen und zu gehen. Die Fresken sind sehr schön. Der und Correggio muß wohl sehr viele Jahre damit haben zugebracht wollen! — Inzwischen ist die Freskenmalerei geblieben, einen wirklichen lebendigen Adler zu malen, zu studieren. Das zeigt die Genauigkeit der Formen und die Feinheit von Abwechslung der Stellungen, in denen er ihn zu malen hat. Diese Kirche allein wiederholt hat. Es ist nicht mehr ein Werk, das die Kunst in der steifen berallischen Geart, wie es bei den von den Künstlern dargestellt worden ist und wie ihm selbst malen, sondern Gemälde der h. Ursula abgebildet hat, es ist das einzige, das in allen seinen Körperstellen und in der ganzen starkten und feinen, feinen, feinen Bewegung. Der Adler hat die Gewohnheit, sich selbst ein Weib aus dem Fluge zu ziehen. So hat er auch die Stelle, des h. Johannes in dem 16. Jahrhundert, die diese Fresken von Gott ablegt und seinen Ruhm und seine Herrschaft von Ewigkeit



zu Ewigkeit verkündet. Der Adler bemüht sich, die Feder mit dem Schnabel herauszuziehen, weil es sich gebührt, dass die göttlichen Worte, die den sieben Gemeinen in Asien gesandt werden sollen, mit der Feder geschrieben werden, die sich am höchsten zum Himmel erhebt.

Ausser diesem grossen Schatze von Fresken besass die Kirche noch zwei Oelbilder auf Leinwand, die sich jetzt in der Gallerie von Parma befinden.

Sie schmückten die Wände der fünften Kapelle zur Rechten, in der man heute zwei dunkle und schlechte Kopien erblickt,¹ und sind, wie man annimmt, von Padre Placido del Bono aus Parma bestellt worden. Dieser stammte aus Cassano, war Beichtvater Pauls III. und Begründer dieser Kapelle.² Sie blieben bis 1796 an ihrer Stelle, in welchem Jahre sie mit der ersten Beute der französischen Plünderungen nach Paris gebracht wurden, von wo sie dann nach dem Vertrage von 1815 wieder nach Parma zurückkehrten.³ Es ist jedoch kaum zu glauben, dass die Mönche nicht im vorigen Jahrhundert versucht hätten, sie fortzunehmen und zu verkaufen. Dass sie aber diese Absicht nicht haben ausführen können, verdankt man den an die Herzöge gerichteten Reklamationen der Familie Del Bono.⁴

Placidus, der Sohn des Patriziers Tertullus, verlässt, bewegt von der Rede und Aufforderung des h. Benedictus, die Reichthümer und Bequemlichkeiten seines Hauses. Ihm folgen nach Messina, wohin er sich begeben hatte, um die Lehre dieses Heiligen zu verbreiten, seine Schwester Flavia und seine Brüder Euty chius und Victorinus. Aber während ihre Thätigkeit viele Nachfolger findet, bricht in Sizilien eine furchtbare, barbarische Horde ein, die nicht nur das Eigenthum, sondern auch die Gewissen zu vergewaltigen sucht. Die vier, von heroischem Glauben gestärkten Geschwister schrecken weder die

¹ Nach diesen beiden Bildern wurden viele Kopien gemacht, von denen sich zwei im Prado in Madrid befinden.

² J. AFFO, *Il Parmigiano servitore di Piazza* (Parma, 1796), p. 85. — PUNGILEONI, I, 149, II, 187 etc.

³ In Paris und später in Parma wurden diese beiden Bilder gereinigt und auch etwas in der Farbe aufgefrischt. Sie sind jedoch in leidlich gutem Zustande, da die Restaurirungen sich auf nebensächliche Theile beschränkt haben.

⁴ E. SCARABELLI ZUNTI, *Documenti e memorie die Belle Arti parmigiane*. Handschrift im R. Museo d'Antichità in Parma.

Drohungen noch das Märtyrerthum, dem sie heiteren Sinnes entgegen gehen, weil es sie schneller dem Himmel zuführt.¹

Dieser Gegenstand, der auf dem einen dieser beiden Bilder dargestellt ist, dürfte wohl von D. Placido del Bono selbst ausgewählt sein, wegen seiner Verehrung für die Lehren des h. Benediktus und zu gleicher Zeit für den Heiligen, dessen Namen er trug.



Studie zum Martyrium der hh. Placidus und Flavia von Correggio. Paris. Louvre.

Im Louvre wird eine Röthelzeichnung von Correggio aufbewahrt, in der wir eine von dem Gemälde stark abweichende Studie der Composition besitzen.²

Der Vergleich zwischen dieser ersten Idee und dem vollendeten Werke ist nicht ohne Bedeutung, weil er klar zeigt, wie unser Meister sich mehr und mehr von der symmetrischen Anordnung zu entfernen und der Handlung Bewegung und Abwechselung zu verleihen suchte.

¹ *Acta Sanctorum* unter dem 5. Oktober. — GIOVANNI CROISET, *Le vite dei Santi* (Venezia, 1728) III, 205.

² Auch diese Zeichnung befand sich im vorigen Jahrhundert in Modena. — TIRABOSCHI, VI, 288.



Martyrium der hl. Placidus, Flavia, Eutychius und Victorinus

(PARMA, GALLERIE).

Diebstahls nach der Martyrdom, denn sie heftigen Sinnes entgegen gehen, weil sie so schnell dem Himmel aufsteigt.¹

Dieser Gegenstand, der auf dem einen dieser beiden Bilder dargestellt ist, dürfte wohl von St. Pierre del Reno selbst ausgewählt sein, wegen seiner Verdichtung für die Lebens des St. Benediktus und zu gleicher Zeit für den Heiligen, dessen Name er trug.



St. Pierre del Reno, St. Benediktus im Kloster, um 1500.

Im Louvre wird eine Kopie der Zeichnung von Correggio aufbewahrt, in der wir eine von dem Gernard zwei verschiedenen Stellen der Composition besitzen.²

Der Vergleich zwischen dieser ersten Idee und dem vollendeten Werke ist nicht ohne Bedeutung, weil er klar zeigt, wie diese Gruppe sich mehr und mehr von der symmetrischen Anordnung zu entfernen und der Handlung Bewegung und Abwechslung zu verschaffen suchte.

¹ *Acta Sanctorum* unter dem 2. Oktober. — *Giornale Letterario*, 22. Nov. 1787, S. 122.

² Nach dieser Zeichnung befindet sich im vorigen Jahrbuch in Modena. — *Trattato*, 72, 154.

Wundermann von der Königl. Bibliothek in Berlin



In der Skizze befindet sich der Engel, der die Palme und den Märtyrerkranz darreicht, vollständig im Mittelpunkte der Darstellung. Eutychius und Victorinus, die enthauptet dicht neben einander gebeugt knieen, bilden, mit den abgeschlagenen Köpfen neben sich, mit der gleichmässigen Biegung des Rückens, dem Blutstrahl, der ihrem Halse entströmt und den gleichmässig auf dem Rücken gefesselten Armen, eine gezwungene Linie nach Art der Karyatiden. Wir werden sehen, wie sehr diese beiden Figuren und die des Engels auf dem Gemälde gewonnen haben. Während ein Henker, der gegen den Hals des h. Placidus zu einem Schwerthiebe ausholt, sich hinter den Rücken des Heiligen gestellt hat, also an die für die Ausführung seines ruchlosen Amtes unbequemste Stelle, bohrt ein Anderer das Schwert in die Brust der neben ihm stehenden Flavia.

Auf dem Bilde ist Alles verändert. Am Fusse eines Berges, zwischen Eichen und Gebüsch, durch die das helle Tageslicht fällt, bietet der h. Placidus knieend, mit auf der Brust gekreuzten Armen, den entblösten und schon durch einen Streich verletzten Hals dem Henker dar. Dieser hebt, dem Beschauer den Rücken wendend, das Schwert mit dem rechten Arme empor, von dem er den Aermel abgestreift hat, der hinter ihm herabhängt. Auf der anderen Seite blickt die h. Flavia, ebenfalls knieend, heiter zum Himmel empor und bietet, die Arme ausbreitend, als ob sie ein ersehntes Martyrium willig auf sich nehme, ihre Brust einem zweiten Henker dar, der, mit seiner Gestalt sie weit überragend, ihre Haare gefasst hat und ihr das Schwert unter die rechte Brust stösst. Die Körper des Eustychius und Victorinus liegen enthauptet auf der Erde, blutlos und bleich, der eine neben der h. Flavia, der andere jenseits auf einer Bodenerhöhung. Ein Engel nähert sich von rechts her in leichtem Fluge und bringt die Symbole des Märtyrerthums.

Trotz vieler Schönheiten im Einzelnen befriedigt das Gemälde doch nicht vollständig. Es liegt etwas Gesuchtes und Gezwungenes in den Figuren der Henker, besonders in dem, der über der h. Flavia steht und dessen Körperformen armselig und kümmerlich sind. Wenig angenehm wirkt auch der Faltenwurf der Stoffe und die Vertheilung der Farben, die in der Gruppe des h. Placidus matt und in der der Flavia äusserst lebhaft sind. So verliert auch die Landschaft, die zur

Linken in fast klarem Himmelblau strahlt, in den verwischten Tönen des Vordergrundes ihre ganze Wirkung. Aber die Grösse des Meisters zeigt sich wieder in dem Kopfe des Heiligen, der den Ausdruck sanfter Ergebung trägt und mit einer bezaubernden Verschmelzung der Töne ausgeführt ist, in der vornehmen Schönheit der Hände, deren eine,



Die Kreuzabnahme von Correggio. Parma. Gallerie.

fast ganz im Schatten liegend, von der Sonne hell beleuchtete Finger zeigt, und ebenso im Lächeln und in dem entzückten Blicke der Heiligen, schliesslich in dem anmuthigen oben schwebenden Engel.

Burckhardt sagt, dass dieses Bild allerdings bemerkenswerth ist wegen der Ausführung, wegen des Glanzes der Sommerlandschaft und des wunderbar gelungenen Ausdrucks des beseligten Martyriums der jugendlichen Heiligen, dass aber das schrecklich Dramatische der Scene völlig verfehlt sei.¹

¹ Cicerone VI. Aufl. H, p. 733.

Allerdings bietet das Gemälde im Totaleindruck durchaus keine dramatische Erregung, aber man kann doch nicht sagen, dass ihm ein Zug starker Empfindung, die bei Künstlern der Renaissance nichts weniger als gewöhnlich ist, fehle. Diesen Eindruck ruft die Wunde hervor, die den Hals des Märtyrers schon mit Blut gefärbt hat, die zeigt, dass die Todesstrafe ihn nicht mit einem Schlage von der Erde nimmt, sondern ihm eine lange Qual bereitet. Auch die Verkürzung des entfernt liegenden verstümmelten Leichnams seines einen Bruders mit dem nackten Oberkörper, den auf die Beine zurückgestreiften Kleidern und der starr zusammengekrampften Linken, als ob er im Toteskampfe damit in den Boden gekratzt hätte, ist von einer bewunderungswürdigen tragischen Kraft.

Viel schöner als das eben beschriebene Bild ist jedoch das andere mit der *Kreuzabnahme*. Burckhardt selber hat es ein „*Wunderwerk der äusseren Harmonie*“ genannt. Wir verstehen jedoch nicht, warum er, nachdem er den tiefen Ausdruck in Jesu Haupt und in der ganzen Gestalt der Jungfrau anerkannt hat, sagt, dass die Darstellung „durch ihren Ernst nicht innerhalb Correggios Talent“ liege, und nicht bedenkt, dass, wenn man der Geistesrichtung der Kunst jener letzten Periode der Renaissance Rechnung trägt, dieser Gegenstand selten mit grösserer Wahrheit behandelt worden ist. Sicherlich muss die wunderbare Schönheit der nackten Christusgestalt, die auf dem Bahrtuch ausgestreckt und von dem klaren Lichte eines kaum von Gewitterwolken aufgehellten Himmels beleuchtet ist, sofort die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken und ihn zu ästhetischen Betrachtungen veranlassen. Aber wer sich nach dem ersten Eindruck der Prüfung der einzelnen Theile hingiebt, wird finden, dass das Leichenantlitz noch den Ausdruck des tragischen Toteskampfes zeigt und, dass in dem krampfhaft zusammengezogenen, von den Nägeln durchbohrten Händen und Füßen noch die überstandene Angst und Qual nachzittert. Sein Haupt ruht auf dem Schosse der Jungfrau, aber diese sinkt ohnmächtig zurück, das Antlitz von tödlicher Blässe übergossen, mit halb erloschenen Augen und mit vom furchtbaren Schmerze verzogenem Munde. Burckhardt selbst giebt die machtvolle Wahrheit dieser Gestalt zu. Man sieht auch, sagt er, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert.¹

¹ Der Hauptschaden, den das Bild erlitten hat, besteht gerade in einem Riss in der linken Hand der Jungfrau, den unglücklicher Weise im Jahre 1792

Die anderen Gestalten sind nicht ebenso schön, auch die Bewunderung, die ihnen im XVII. Jahrhundert gezollt wurde, kann ihren künstlerischen Werth nicht erhöhen. Maria Cleophas, die sich von links herüberbeugt, ist mehrfach von den Carracci nachgeahmt worden,¹ während Magdalena den Enthusiasmus Guercinos und Scannellis² hervorrief, die meinten, dass in ihr der höchste Schmerz mit der höchsten Schönheit verbunden sei, ohne dass das eine dem anderen Abbruch thäte! Aber das, was jene guten Alten als ursprünglich und wahr bewunderten, erscheint uns heute eher als etwas gekünstelt. Allerdings ist die reich gekleidete Magdalena, die mit verschlungenen Händen, zurückgelehntem Antlitz und auf die Schultern fallendem blonden Haar auf die Erde gesunken ist, eine anziehende Erscheinung, aber wer sich hiermit nicht begnügt, sondern den Ausdruck prüft, der wird bald herausfinden, dass ihr Schmerz ein oberflächlicher, nicht tiefgehender ist. Wir sprechen nicht weiter über die Maria im schwarzen Gewande, die die Madonna unterstützt, oder über Joseph von Arimathia, der mit der Zunge und den Nägeln von der am Kreuze lehenden Leiter steigt, weil sie dem Gemälde durchaus nicht zum Vortheil gereichen.

Meisterhaft behandelt ist indessen der ruhige, unbestimmte Hintergrund, der wie ein von kürzlichem Regen getränkter Wald erscheint, dessen Feuchtigkeit in der Sonne verdampft.

der Maler Giuseppe Turchi verursacht hat, als er es wieder an die Stelle brachte, von der er es entfernt hatte, um es zu kopiren. Siehe A. ROMANI, *Caso miserando occorso a un quadro del Correggio* in der Zeitschrift *Per l'Arte*, Ann. VI (Parma, 1894) No. 19.

¹ Es genügt, auf das Gemälde Agostinos, *La Madonna delle Convertite* genannt, in der Pinakothek von Bologna und das von Annibale für die Kapuziner von Parma gemalte Bild, das sich jetzt in der Gallerie dieser Stadt unter No. 169 befindet, hinzuweisen.

² FR. SCANNELLI, *Il Microcosmo della pittura*, p. 277. — C. G. RATTI, A. a. O. 61.