



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Antonio Allegri da Correggio**

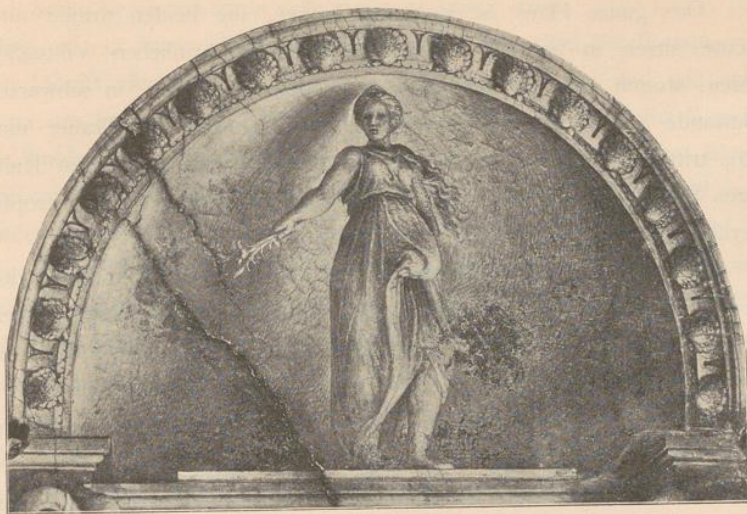
**Ricci, Corrado**

**Berlin, 1897**

XIV. Correggios Tod.

---

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



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

XIV.

CORREGGIOS TOD.

CORREGGIOS ENDE. — VORGEBLICHE BILDNISSE  
CORREGGIOS. — SEIN CHARAKTER. — SEIN GRAB  
UND SEINE DENKMÄLER. — DIE GESCHICHTE  
EINES SCHÄDELS.

Der notarielle Akt vom Jahre 1514, durch den die Bevollmächtigten der Franciskaner Correggio sein erstes grosses Bild, das des h. Franciscus, auftrugen, wurde in dem eigenen Häuschen des Malers, in seinem im Erdgeschoss gelegenen Schlafzimmer aufgesetzt.

In diesem Hause, vielleicht in demselben Stübchen, wo ihm die ersten Visionen der Kunst zugelächelt hatten, starb er im Alter von kaum vierzig Jahren, nach fünfjähriger Witterschaft, am 5. März 1534 beim ersten Hauche des Frühlings, im Hause seiner Eltern.



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

Das ganze Haus ist in tiefer Trauer, die beiden armen alten Leute sitzen in Schmerz versunken in ihrem ärmlichen Viktualienladen, stumm einander anblickend. Veronica Gambarà, in schwarzem Gewande (sie legte nach dem Tode ihres Gatten die Trauer nicht ab), tritt bei ihnen ein, um sie zu trösten. Sie kennt den Ruhm ihres Sohnes und weiss, welche Worte ihre Herzen wie Balsamtropfen berühren.<sup>1</sup>

Aber warum nur beklagen es so manche, dass Correggio dort gestorben ist, wo er als Kind lebte, fern von der lärmenden Welt, während um das Lager des sterbenden Raffael Kardinäle in leuchtenden Gewändern, vornehme Herren und Schüler sich drängten?

Die Pracht gehört nicht in die letzte Stunde. Ein deutscher Dichter meint, dass dem sterbenden Genius im letzten Momente vor dem Scheiden das süsseste Bild zulächeln müsse, das ihm zu schaffen vergönnt gewesen ist. Oh, wenn Correggio im Todeskampfe der Engel erschienen wäre, den er auf dem Bilde des h. Hieronymus gemalt hat, wie er Christus anlächelt, dann muss er selig gestorben sein!

Am nächsten Tage, einem Freitage, wurde die Messe für ihn gelesen und er darauf in das Grab gesenkt. Ein Jahr später liess sein Vater zu seinem Andenken wieder eine Messe lesen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Pellegrino Allegri starb am 1. März 1542 und drei Jahre darauf starb seine Frau, Bernardina Piazzolli degli Aromani.

<sup>2</sup> In dem Rechnungsbuche der Sakristei von S. Francesco in Correggio liest man: Im Jahre 1534 im Monate März, am 6<sup>ten</sup> Tage, einem Freitage, wurde die Messe vom Padre Fra Pedre gelesen, wofür entrichtet sind: L. —, 9, —; Am besagten Tage für das Begräbniss des M<sup>o</sup>. Antonio de Alegri, des Malers L. —, soldi 13, den. 8; Am 9<sup>ten</sup> Tage, einem Montage, wurde der „Septimo“ des Todestages des Malers M. Antonio Alegri gehalten für: L. —, sold. 13, den. 8; Am 10<sup>ten</sup> Tage, einem Dinstage, das Todtenamt des Obigen für Lire —, soldi 13, den. 8. — „Im Jahre 1535, am 8. März, einem Montage, wurde eine Messe gelesen, die *Doman* detto Alegro halten liess: am 9<sup>ten</sup> Tage, einem Dinstage, wurde eine Messe für den Obigen gehalten.“ In der Abschrift des ANTONIOLI, die MAGNANINI veröffentlicht hat, ist (pag. 81) die Notiz über den „*Settimo*“ ausgelassen, die TIRABOSCHI (VI, 298) und PUNGILEONI (II, 251) bringen. Dieser entnimmt auch aus dem Einnahme- und Ausgabebuche der Bruderschaft von S. Sebastiano: „Zan Antonio Massaro hat erhalten am 6. März für den Tod des mastro Antonio de *Doman* einen Giulio und eine Kerze. L. —, 8, 4. An anderer Stelle ist schon gesagt worden, dass *Doman* der Zuname von Correggios Vater war.

Seine Krankheit kann nicht lange gedauert haben. Wir haben gesehen, wie er kaum einen Monat vorher als Zeuge bei der Festsetzung der Mitgift der Chiara von Correggio anwesend war und wie sein Vater am folgenden 15. Juni dem Messer Alberto Panciroli von Reggio 25 Goldscudi zurückerstattete, die der Maler schon für eine Altartafel erhalten hatte, an deren Ausführung er durch seinen Tod verhindert wurde, der kurz nach Empfang dieses Geldes eintrat.

Vasari theilt eine eigenthümliche Legende mit: „da er in Parma eine Auszahlung von sechzig Scudi in Hellern erhalten, hätte er diese selbst nach Correggio tragen wollen und sich zu Fuss auf den Weg gemacht. Bei der grossen Hitze, die herrschte, wäre er von der Sonnengluth in Schweiss gerathen, und hätte, um sich zu erfrischen, Wasser getrunken, worauf er sich zu Hause mit sehr starkem Fieber hätte zu Bett legen müssen, von dem er nicht wieder aufgekommen sei.“<sup>1</sup>

Offenbar ist das eine Fabel. Die von dem Maler für Parma ausgeführten Werke waren damals vollendet und schon seit einigen Jahren bezahlt, auch befand er sich entschieden nicht in so kümmerlichen Verhältnissen, dass er den mehr als vierzig Kilometer langen Weg zwischen Parma und Correggio zu Fuss hätte zu machen brauchen, da er sich doch, wie wir gesehen haben, Pferde zu verschaffen pflegte. Auch haben ausserdem die Urkunden bewiesen, dass er sich schon einige Zeit in seiner Heimath befand. Aber die lustige Seite der Geschichte ist die, dass es *eine so grosse Hitze war, dass er von der Sonnengluth in Schweiss gerathen sei*. Nun ist aber leider im Thale des Po im Februar der Winter noch sehr hart, die Winde wehen rau, das Wasser ist von einer Eisdecke verhüllt und Schnee bedeckt die Berge!

Ueber die körperliche Erscheinung Correggios haben wir nicht die geringste sichere litterarische oder künstlerische Andeutung. So viel man weiss hat ihn kein einziger alter Geschichtsschreiber nach persönlicher Bekanntschaft beschrieben, kein Maler seiner Zeit hat ihn gezeichnet oder gemalt, kein Bildhauer modellirt. Es ist allerdings wahr, dass man jetzt häufig Bilder zu sehen bekommt, von denen behauptet

<sup>1</sup> *Vite* IV, 119.

wird, dass sie „sein ähnliches Abbild seien“, die aber nicht den kleinsten Beweis der Echtheit bieten. Man hat demgegenüber das Zeugnis Vasaris, das in diesem Falle von grossem Gewichte ist. „Ich habe alle Mühe angewandt,“ so sagt er, „um ein Porträt von ihm zu erlangen, aber da er selbst keines gemacht hat und niemals von Anderen gemalt worden ist, da er immer in bescheidenen Verhältnissen gelebt hat, habe ich keines auffinden können.“<sup>1</sup>

Hiernach würde es sich wenig lohnen, eine genaue Untersuchung aller vorhandenen gemalten und gestochenen Porträts anzustellen. Wer Lust hätte, sich damit zu beschäftigen, könnte sich an Ratti<sup>2</sup>, Lanzi<sup>3</sup>, Pungileoni<sup>4</sup> und Meyer<sup>5</sup> wenden, die alles hierauf Bezügliche zusammengestellt haben.

Als vorherrschende Typen sind die beiden folgenden zu erwähnen: der eine geht von einem, dem Dosso Dossi zugeschriebenen Bilde aus, der andere von einem Freskogemälde im Dome von Parma von Lattanzio Gambara.

Das erste stellt ihn jugendlich mit langem blondem Barte und einem kleinen runden Baret dar und wird vorzugsweise in modernen Werken abgebildet, es wurde zuerst in Rattis *Notizen* über Correggio reproducirt, der schreibt: „Das von mir am Anfange dieses Buches wiedergegebene Bild ist nach einem Porträt kopirt, das ich selbst in Händen gehabt habe, und das auf einer Tafel von Nussbaumholz mit sehr viel Verständniss und Sauberkeit gemalt war. Es wurde in Genua von einem englischen Herrn für acht Zechinen gekauft, auf der Rückseite las man die wahrscheinlich in derselben Zeit niedergeschriebene Inschrift: *Retratto de maestro Antonio da Correggio fatto per mano de Dosso Dosso*. Ich habe immer die Kopie davon aufbewahrt, da ich das Original selbst nicht erlangen konnte.“ Wir wissen nicht, ob die im Besitze Rattis befindliche Kopie dieselbe gewesen sei, die Mengs angefertigt hatte.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> *Vite* IV, 118.

<sup>2</sup> A. a. O. 72.

<sup>3</sup> *Storia pittorica*, II, 305.

<sup>4</sup> A. a. O. I, 254 u. ff.; II, 141 u. 254 u. ff.

<sup>5</sup> *Correggio*, 25 u. ff.; 453 u. ff.

<sup>6</sup> *Opere*, II, 200: annotazione di G. M. D'AZARA.

Es ist jedoch sicher, dass diese Inschrift durchaus keine geschichtliche Wahrscheinlichkeit für sich hat; sie ist ganz im Geschmacke der gewöhnlichen, verhältnissmässig modernen Inschriften gehalten, durch die man von jeher den Bildern Werth zu verleihen gesucht hat.

Eine andere Serie von verschiedenen Bildern stammt, wie wir schon gesagt haben, von einem Fresko Gambaras her. Im Innern des Domes, rechts vom Haupteingange, malte er einen Mann in Profil mit dunklem Barte, einer Adlernase und hoher, ein wenig kahler Stirn. Aber abgesehen davon, dass Lattanzio geboren wurde, als Correggio schon todt war, und erst viele Jahre später im Dome malte (1568 bis 1573), wie konnte er darauf kommen, unsern Maler, der, wie wir wissen, im jugendlichen Alter von vierzig Jahren gestorben war, in diesem alten runzligen Greise darstellen zu wollen, der wenigstens sechzig Jahre alt zu sein scheint?<sup>1</sup>

Die Geschichte wird in der Phantasie irgend eines Sakristans entstanden sein, der nach Gründen suchte, den Fremden länger festzuhalten und ihm mehr Trinkgeld abzulocken!

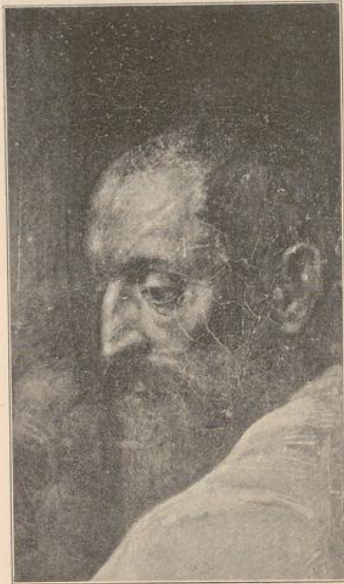
Es hat jedoch nicht an Leichtgläubigen gefehlt, die es in verschiedenen Werken reproducirt haben! Auch den elenden, kahlen, gebeugten Mann, der im Stich in einigen Ausgaben des Vasari zu erblicken ist, kann man nur für eine noch gealtertere Nachbildung dieser von Gambarara gemalten Figur halten. Lanzi erklärt allerdings, dass er aus einer Sammlung von Zeichnungen des Padre Resta stamme, betitelt *Galleria portatile*, aber dies schliesst die von uns angenommene Abstammung nicht aus.

Ausser diesen beiden Typen, oder vielmehr ausser diesen beiden Ansteckungsheerden, von denen sie ausgingen, treten noch andere Bildnissformen sporadisch auf, d. h. die Bilder, welche im Hirn einiger Künstler, auch zu unserer Zeit, entstanden sind, die sich vornahmen, einen Correggio nach ihrem Geschmack zu schaffen oder glaubten, ihn in dem Typus irgend eines Unbekannten zu entdecken, der sie aus einer verräucherten Leinwand heraus anblickte.

Zu diesen *sporadischen* Formen rechnen wir auch das Bild in der ersten bologneser Ausgabe des Vasari, die 1648 begonnen wurde, ferner dasjenige, welches sich in der Gallerie des Palazzo del Giardino

<sup>1</sup> TIRABOSCHI, 272 u. 301, 302.

in Parma befand, und das ihn nach der Beschreibung mit schwarzem Barte, schwarzem Gewande und Spitzenkragen darstellte,<sup>1</sup> auch das von Isaac Bullart im Jahre 1682 veröffentlichte,<sup>2</sup> sowie dasjenige aus der Gallerie von Tours, das, wie behauptet wurde, von Tintoretto gemalt



Angeblisches Bildniß Correggios.  
Von Lattanzio Gambara. Kathedrale in Parma.

sein soll, während es aus einer Abtei von Turenne stammte,<sup>3</sup> ferner hundert andere bis auf den äusserst anmuthigen Stich von Agostino Marchesi aus dem Jahre 1855.

Den vielen durch Legenden und aus der Phantasie entstandenen Porträts konnte man noch diejenigen hinzufügen, die wahrscheinlich durch eine Verwechslung für Bildnisse Correggios gehalten worden sind. Schon Meyer hält die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, dass der Dosso zugeschriebene *Antonio da Correggio* Bernieri sein könne. Ein anderes Beispiel liefert das Bild, das d'Azara in der *Vigna della Regina* zu Turin mit der Inschrift *Antonio Allegri da Correggio* gesehen haben will, während nach Lanzis Ausspruch sich die falsche Inschrift *Antonius Correggius* darauf befunden hätte.<sup>4</sup> Dieses Bild, das sich allerdings im Palaste des Königs von Sardinien, in der Nähe von Turin befand, der die *Vigna della Regina* genannt wird, und aus der Gallerie des Marchese di Monferrato stammte, sollte, wie man sagte, nach einem in Parma befindlichen, authentischen Bilde kopirt sein!! Antonioli jedoch, der eine Kopie von Tiraboschi davon erhalten hatte,<sup>5</sup> erklärte, dass es nicht das Bild unseres Malers sondern das eines Antonio da

<sup>1</sup> G. CAMPORI, *Cataloghi ed inventari* etc. 270.

<sup>2</sup> *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres* (Paris, 1862).

<sup>3</sup> *Atti dell' Accad. di Belle Arti di Parma* Handschrift VII, 16, 25, 35 u. 36.

<sup>4</sup> MENGS, *Opere*, II, 200. — LANZI, a. a. O.

<sup>5</sup> VI, 301.

Correggio, Rektors von S. Martino<sup>1</sup> sei, in welchem Falle (da es mehrfach reproducirt und auch in der zweiten sienesischen Ausgabe des Vasari, 1791—94, veröffentlicht wurde) die Figur eines guten Priesters der des ruhmvollen Künstlers untergeschoben wäre! Dies genügt. Die historischen Scherze sind wie die *brioche*s, die man nicht heilen kann, ohne sie zu vermehren. Ein moderner Biograph hat sich noch gemüssigt gesehen, mit der Geschichte dieses Bildes eine Magd in Verbindung zu bringen, die um das Jahr 1530 Correggio an Stelle seiner Gattin als Modell gedient hätte. Nach seinem Tode und dem Tode seiner Eltern wäre sie in ihren Heimathsort zurückgekehrt und hätte das Bildniss des Malers mitgebracht, das später in die Vigna della Regina gekommen wäre!<sup>2</sup>

Wir wollen uns wohl hüten, dem Leser alle diese vorgeblichen Bildnisse Correggios vor die Augen zu stellen. Die übergrosse Verschiedenheit der Typen könnte nur eine aufrichtige Heiterkeit hervorrufen.

Wir wollen uns daher darauf beschränken, nur ein angebliches Bildniss Correggios wiederzugeben, welches bisher noch nie veröffentlicht wurde, obgleich es keine geringe Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Es ist nur eine Skizze, die aber zweifellos aus der correngesken Schule stammt. Die Art der Pinselführung und die Farbentöne erinnern an Girolamo Bedoli. Es hat die gleichen Grössenverhältnisse wie ein anderes von Parmigianino, das in gleicher Weise begonnen ist und aus



Angebliches Bildniss Correggios.  
Schule von Parma. Parma. Gallerie.

<sup>1</sup> MEYER, 25—26.

<sup>2</sup> MAGNANINI, 116. Diese Fülle von Hypothesen hat ihren Ursprung in der einfachen Thatsache, dass Pellegrino Allegri in seinem Testamente vom 19. November 1538 seiner Dienerin Margherita di Jacopo di Raimondo aus Villa Sala im Distrikt Turin zwanzig Goldskudi hinterliess, *pro benemerentiis et servitiis*.



der Gallerie Rossi stammt, die im Jahre 1851 an die R. Pinacoteca von Parma verkauft wurde. In den alten Katalogen ist es bezeichnet: „Bildniss, das, wie angenommen wird, Correggio darstellt.“<sup>1</sup> Es scheint ein nach der Erinnerung gezeichnetes Bild zu sein, aber es ist mit künstlerischer Lebendigkeit und vollem Verständniss ausgeführt.

Ueber den moralischen Charakter unseres Malers besitzen wir keine andere Nachricht als die Worte Vasaris, aus denen alle anderen Versionen abgeleitet sind: „Er war von sehr schüchterner Gemüthsart — sagt er — und quälte sich sehr, unter unaufhörlichen Anstrengungen die Kunst für seine Familie nutzbar zu machen, die ihm zur Last lag; auch war er durch natürliche Güte dahin gelangt, dass er viel schwerer als nöthig, den Druck jener Leidenschaften empfand, die die Menschen gewöhnlich zu bedrücken pflegen. Er war in der Kunst sehr schwermüthig und fühlte die Anstrengungen, die sie verursacht, sehr stark.“ Dann heisst es weiterhin: „Antonio, dem seine Familie schwer zur Last lag, wünschte unaufhörlich zu sparen und war dadurch so *geizig* (*misero*) geworden, wie man es nur irgend sein kann.“<sup>2</sup>

Diese von Vasari mitgetheilten Nachrichten sind unzweifelhaft übertrieben, aber wir können doch nicht die Ansicht Meyers<sup>3</sup> und Morellis<sup>4</sup> theilen, dass es ihm Vergnügen gemacht hätte, Märchen zu verbreiten, nur, weil er in der Darstellung der Lebensgeschichte des Künstlers ausführlicher sein zu müssen glaubte oder sie unterhaltender machen wollte. Es ist sogar geradezu schändlich, wenn d'Azara die Biographie Correggios eine „unwürdige“ nennt.<sup>5</sup>

Es ist das Schicksal seiner „Lebensbeschreibungen der Künstler“ gewesen, zu gleicher Zeit von den Kritikern schlecht behandelt und doch dabei recht häufig benutzt und ausgebeutet zu werden. Einer warf dem Vasari Irrthümer in Daten und Ereignissen vor, ein anderer hält ihn für unglaubwürdig, weil er die toskanischen Künstler mit Vorliebe gelobt hat, dieser beschuldigt ihn, Anekdoten und Geschichtchen erfunden zu haben, um die Lektüre seines Buches anziehend zu machen,

<sup>1</sup> *Archivio della R. Galleria di Parma*, C, II.

<sup>2</sup> *Vite*, IV, 110 u. 119.

<sup>3</sup> *Correggio*, 14 u. 28.

<sup>4</sup> *Le opere dei maestri italiani* etc. 21.

<sup>5</sup> Mengs, *Opere*, I, XCVII.

jener verachtet ihn, weil er den Namen irgend eines ausserordentlichen Municipallichtes verschwiegen hat, schliesslich nennt ihn einer einen ebenso mageren Kritiker wie Maler.

Armer *Giorgetto Vasellario dipintore aretino* (wie dich Benvenuto Cellini nannte), wie hast du es nur fertig gebracht, unter einem solchen dichten Steinhagel weiter zu leben?

Die wirkliche Wahrheit ist, dass diese Vorwürfe zum grössten Theil weder gerecht noch anständig sind.

Man beschuldigt ihn, bei der Darstellung besonders der Anfänge der neu erwachenden Kunst in grosser Unordnung vorgegangen zu sein. Die in den Archiven verborgenen Nachrichten konnte er doch nicht kennen, und Schriften über Kunst waren ebenso selten wie voll von Fehlern in den Angaben. So war er dazu gezwungen jede, auch die unsicherste und unbestimmteste Tradition aufzunehmen. Wenn er sie den Lesern ohne Weiteres aufschichtete, so muss man wohl bedenken, dass die Grundsätze einer historischen Kritik damals noch nicht allzu klar festgestellt waren.

Es fehlt nicht an Gründen, welche die grössere Ausführlichkeit rechtfertigen, mit der er die toskanische Kunst und ihre Meister behandelte. In Toskana geboren, besuchte er allerdings zweimal viele der Hauptstädte Italiens, hielt sich aber beinahe dauernd in Florenz auf. Er hatte auf diese Weise Musse, Nachrichten über toskanische Meister und ihre Werke aufzusuchen und konnte seine Freunde veranlassen, ihm bei diesem Werke zu helfen. Bei seinem kurzen Aufenthalte in anderen Theilen Italiens und bei der Schwierigkeit der Verbindungen konnte er jedoch von anderen Orten nicht ebenso reichliche Nachrichten erhalten. Er beklagt sich in der That selbst mitunter, so wenig über Künstler schreiben zu können, denen er gern eine eingehendere Behandlung gewidmet hätte. Allerdings stellten in einigen Provinzen andere Personen für ihn Nachforschungen an, wie Gian Battista Grassi, der ihm ausführliche Mittheilungen über die Künstler in Friaul sandte, aber man kann sich leicht denken, dass die Leistungen wie die Methode seiner *höflichen und liebenswürdigen* Freunde doch gering waren im Vergleich zu den seinigen. Wenn man nun auch wirklich an manchen Stellen der *Vite* eine gewisse Bevorzugung der Toskaner verspürt, so ist damit doch immer noch nicht bewiesen, dass sie wirklich aus

Lokalpatriotismus entstanden sei oder nicht vielmehr aus einer grösseren, uninteressirten, aufrichtigen Sympathie für die grosse toskanische Kunst, unter deren Einfluss er aufgewachsen und ausgebildet war, und die er Gelegenheit hatte, in ihrer ganzen herrlichen und harmonischen Entwicklung zu studiren.

Warum sollte er nun, nachdem er in so enthusiastischen Ausdrücken von Correggio gesprochen hatte, unliebsame Eigenthümlichkeiten erfinden, nur um des Vergnügens willen, ihn filzig und geizig erscheinen zu lassen? Warum beklagte sich Vasari in ähnlichen Fällen, statt moralische Charakterbilder nach seinem Geschmack zu entwerfen, vielmehr darüber, dass ihm keine Notizen zu Gebote ständen? Warum hat er sie dann nicht auch erfunden? Warum stellt er mitunter ein trockenes Verzeichniss der Werke anderer Meister auf, von denen keine biographischen Erinnerungen aufzufinden waren und fügt nicht lieber Erfindungen und Lügen hinzu, um die Monotonie der Beschreibung zu unterbrechen? Mit einem Worte, wir müssen annehmen, dass die von ihm erzählten Anekdoten über einzelne Künstler zu seiner Zeit wirklich im Munde der Leute gewesen sind, wie das auch heut zu Tage noch der Fall ist.

Zum Schlusse sagt uns Vasari ja auch, dass Correggio gut und schüchtern war, sehr in Anspruch genommen von seiner Familie und seiner Arbeit und durch Eindrücke leicht bestimmbar. Dies alles muss auf Wahrheit beruhen. Ferner fügt er hinzu, dass er sehr geizig war; vielleicht übertrieben in diesem Punkte seine Berichterstatter, oder er selbst trug vielleicht, so zu sagen, die Farben ein wenig zu stark auf. Die Fabel seiner grossen Armuth entstand aus der unrichtigen Auslegung der folgenden Stelle: „Er wünschte ohne Unterlass zu sparen und war daher so geizig (*misero*) geworden, wie nur möglich,“ wobei Vasari das Wort *misero* in der Bedeutung von *geizig* gebraucht und nicht in der Bedeutung von *arm*, wie sehr deutlich aus dem Sinne des ganzen Satzes hervorgeht.

Bei der Wiederholung dieses Irrthums gelangte man, wie dies immer geschieht, zur Uebertreibung, und es fehlte nicht viel daran, dass Annibale Carracci, Scannelli, Giuseppe Bigellini und mehrere Andere ihn als des Hungertodes gestorben beklagten. Natürlich musste hierauf eine Reaktion eintreten, so dass, als man aus sicheren Quellen erfahren

hatte, dass er Häuser und Grundstücke besass, seine Armuth in unberechenbarem Reichtum und seine bescheidene Abkunft in uralte adlige Abstammung verwandelt wurden.<sup>1</sup>

Dass er geizig gewesen sei, können wir nicht glauben, weil er einen langen Rechtsstreit um eine Erbschaft mit einem gutwilligen Vergleich abschloss. Dass er aber sehr zu sparen wünschte, kann man wohl begreifen. Vielleicht hatte er eine Ahnung von seinem frühen Tode und wünschte, dass seine Familie nicht in zu bescheidenen Verhältnissen zurückbliebe; vielleicht war es der Wunsch, dass seine Töchter (von denen zwei später in zartem Alter starben) einmal nicht ohne Heirathsgut in die Ehe treten sollten und sein Sohn Pomponio nicht nur auf seiner Hände Arbeit angewiesen sein sollte, vielleicht war es die von den bescheidenen, sparsamen und auf ihre Interessen sehr bedachten Eltern ererbte Neigung, die einen Sinn für kluge Sparsamkeit in ihm erweckt hatten. Von einigen Leuten wurde das falsch aufgefasst, die ihn hauptsächlich schon aus dem Grunde für geizig hielten, weil mitunter sonderbarer Weise angenommen wird, dass ein Künstler originell, unordentlich, verschwenderisch und phantastisch sein müsse!

Dass andererseits seine Gemüthsart von einer leichten Traurigkeit umwölkt oder, wie Vasari sagt, *schwermüthig* war, kann man nicht mit der Bemerkung widerlegen, dass seine Kunst, ungebunden und ursprünglich, heiter und fröhlich war. Nicht immer spiegelt sich der psychologische Charakter eines Künstlers in seinem Werke wieder. Es besteht mitunter ein vollkommener Gegensatz zwischen dem Wesen eines Mannes und den Schöpfungen seines Geistes. Wie viele heitere oder sanfte Charaktere wissen, sobald sie die Feder ansetzen, nur trübsinnige oder heftige Gedanken ihrem Herzen und ihrem Hirn abzurufen! Wie viele stille und traurige Charaktere haben schlagenden Witz und eine lebendige, sprühende Form des Ausdruckes zur Verfügung!

<sup>1</sup> MENGES (II, 138 u. 144) und PUNGILEONI (I, 248) fügten den Gründen für die Behauptung, dass seine ökonomische Lage eine gute gewesen sei, sogar den hinzu, dass Correggio schöne Tafeln benutzte, auf denen er mit schönen Farben malte. TIRABOSCHI (VI, 240) weist ganz richtig auf die Haltlosigkeit dieser Bemerkung hin, weil der Reichtum seiner Gemälde nicht einen Schluss auf seine Lebensverhältnisse, sondern nur auf den Geschmack und die Prachtliebe derer, die sie ihm auftrugen, zulässt.

Es fehlte aber auch nicht an Gründen, dass seine Traurigkeit sich in den letzten Jahren steigerte, vor Allem durch den Tod seiner Frau. Demnach scheint uns die Phrase Vasaris, „dass er sich über Gebühr betrübe über das Ertragen der Last jener Leidenschaften, welche gewöhnlich die Menschen bedrücken“ sehr richtig und klar. Ganz der Arbeit hingegeben und immer mit ganzer Seele den wunderbaren Phantasiegestalten seines Genius zugewandt, ganz versunken in die Schönheiten, die sein Pinsel hervorzauberte, muss es ihm als ein grosses Unglück erschienen sein, wenn ihn ab und zu eine kleine Unannehmlichkeit dazu zwang, sich von der Kunst- und Götterwelt los zu reissen und mit den anderen Menschen zu streiten. Während er in seiner Bescheidenheit vielleicht nicht nach Lob verlangte, glauben wir doch, dass er in ungewöhnlichem Masse die beissende Kritik fürchtete und sich von ihr verletzt fühlte, mochte sie auch noch so thöricht und unsinnig sein. Der Scherz des Domherrn so kurz nach der Enthüllung der Domkuppel muss entsetzlich bitter für ihn gewesen sein.

In dieser stillen Bescheidenheit, in dieser beinahe furchtsamen Empfindsamkeit liegt entschieden der Grund, warum er nie gesucht hat, sich mit den anderen grossen Künstlern seiner Zeit in den grossen Mittelpunkten der italischen Cultur zu messen. Zurückhaltend, mit seinem Loose zufrieden, ohne Ehrgeiz, fühlte er vielleicht niemals eine Spur von Neid bei den Erfolgen seiner Zeitgenossen und dachte vielleicht nie daran, dass er ihnen gleich stand, ja sie durch das strahlende Licht und das Lächeln in seinen Bildern noch übertraf.

Seine reine Seele begnügte sich mit der liebevollen Bewunderung seiner Schüler und Freunde, und seine Wünsche und seine Thatkraft vereinten sich ganz in der ruhigen und beharrlichen Ausübung seiner Kunst. Francesco Algarotti schrieb im Jahre 1761 an Antonio Maria Zarotti: „Und wenn es dir an Glück fehlt, warum willst du dich nicht deiner Tüchtigkeit freuen? Die Tüchtigkeit ist schliesslich doch kein eitler Name, sondern verschafft dir deinen Lebensunterhalt und hält dich den ganzen Tag über angenehm beschäftigt. So dachten auch Correggio und Barroccio, von denen der eine sich nicht von Parma entfernte, noch der andere von Urbino; und sie waren zufriedener und glücklicher in ihrer Lebensweise als die ersten Maler der Könige.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> BOTTARI, *Raccolta di lettere*, VII, 475.

Das Grabmal Correggios in S. Francesco wurde wenig später als ein Jahrhundert nach seinem Tode zerstört. Es befand sich unter einer äusseren Kapelle an der Seite der Kirche, nach dem Kreuzgange des Kirchhofs zu, und wurde im Jahre 1641 bei Gelegenheit von Arbeiten, die an der Kirche ausgeführt wurden, vernichtet. Tiraboschi erzählt auf das Zeugniß eines Briefes des Padre Resta vom 30. November 1695 hin, dass, als bei dieser Gelegenheit die Grabnische Correggios umgebaut wurde, „seine Gebeine an einen anderen Ort gebracht wurden, und zwar vielleicht dahin, wo sich jetzt die Kapelle des h. Giuseppe da Copertino befindet oder neben der Seitenthür, welche vom Portikus aus in die Kirche führt.“<sup>1</sup> Aber der Chronist Bulbarini giebt hierüber in seiner Randglosse zur Zuccardischen Chronik genauere Angaben: „Im äusseren Klostergang von S. Francesco, wo das Wunder der das Sakrament anbetenden Mauleselin gemalt ist, befand sich eine Kapelle, wie ein Zimmer mit einem Altar, dessen Gemälde jetzt in der Kapelle der Arrivabeni aufgestellt ist, und zu Füßen dieses Altars war ein Grabmal mit einem Holzdeckel, auf dem die Worte *Antonius de Allegris pictor* eingegraben waren. Die Kapelle wurde zerstört und die in dem Grabe befindlichen Knochen des Todten nicht weit entfernt davon begraben, d. h. unter dem anderen Wunder des durch ein Glas zertrümmerten Marmorsteines,<sup>2</sup> wo sich jetzt die Gedächtnis tafel der Conti befindet. So hat mir eine Persönlichkeit erzählt, die das zum Theil selbst gesehen, zum Theil von Leuten gehört hat, die es gesehen haben.“<sup>3</sup>

Wohin die Gebeine des Malers, wahrscheinlich vermischt mit denen anderer Mitglieder seiner Familie, im Jahre 1641 gebracht wurden, wusste man also sehr wohl. Die von Pungileoni angeführte Inschrift, die mit den Worten beginnt: *Antonii Allegri ossa translata anno domini MDCXLI ibi nobiliorem expectant tumulum* zeigt dies sehr deutlich, wie es auch die Thatsache beweist, dass die Grabschrift, welche man 1647 zu Ehren Correggios von Girolamo Conti in Marmor meisseln liess, ursprünglich an dem Ort eingemauert wurde, wohin die Knochen gebracht worden waren. Erst in der zweiten Hälfte des

<sup>1</sup> VI, 299.

<sup>2</sup> Er meint das Bild, das ein Wunder des heiligen Antonius darstellt.

<sup>3</sup> PUNGILEONI, III, 43.

vorigen Jahrhunderts wurde sie in den Seiten-Portikus von S. Francesco gebracht. Man muss daher annehmen, dass die Mönche, als sie um ein Stückchen Knochen der Gebeine des Malers gebeten wurden, nur um eine Entheiligung des Ortes zu vermeiden, erklärten, sie wüssten



Correggios Statue. Von Agostino Ferrarini.  
Parma. Piazza.

nicht, wo er begraben sei. Die Geschichte, die Contarelli in Erfahrung gebracht hatte, und die Tiraboschi mittheilt, lautet: „Ein österreichischer Offizier, der während des letzten italienischen Krieges hier im Quartier lag,<sup>1</sup> bat, hingerissen vom Zauber der Kunst Correggios, um ein Stückchen Knochen, um es in einen Ring fassen zu lassen, in der Meinung, dass die Gebeine zu Füßen der Steintafel ruhten. Die Antwort der Mönche lautete aber damals, dass sie eine Ausgrabung des Bodens erlaubt haben würden, aber nicht genau die Stelle wüssten, wo sie lägen.“<sup>2</sup>

Aber die schamlose Komödie, ein Grab um einer sentimentaln Ostentation willen zu entweihen, wurde im Jahre 1786 aufgeführt, als Ercole III. Herzog von Modena, um es der Akademie von S. Luca in Rom nachzuthun, die den Schädel Raffaels unter Glas aufbewahrt, befahl, dass der Correggios ausgegraben und in die modenesische Akademie gebracht werde! Mit welcher Gewissenhaftigkeit die Sache ausgeführt wurde, geht aus zwei von Bigi veröffentlichten Dokumenten hervor, die wir nicht umhin können, wiederzugeben.<sup>3</sup>

Am 22. Juni 1786 schrieb der Graf Vincenzo Fabrizi, Statthalter von Carpi und Correggio, an den Grafen Munarini, Minister des Herzogs von Modena: „Im Augenblicke, in dem ich das geehrteste Schreiben Eurer Excellenz erhalte, kann ich Ihnen schon in Bezug auf den

<sup>1</sup> Wahrscheinlich während des österreichischen Erbfolgekrieges und vielleicht nach der Schlacht von Camposante sul Panaro, im Jahre 1743.

<sup>2</sup> PUGLEONI, III, 43.

<sup>3</sup> *Della vita e delle opere certe ed incerte di A. A.* p. 96 u. 97.

berühmten Maler Antonio Allegri berichten . . . . . Schon seit den ersten Monaten meiner Amtsführung gab ich mich den Forschungen nach diesem grossen Manne hin, aber man weiss sicher nur, dass er im ersten Kloster gange der Minori Conventuali begraben worden ist, man hat aber niemals Theile seines Körpers auffinden oder irgend welche Spuren davon entdecken können, da seine Gebeine mit den anderen Leichnamen, welche unterschiedslos in dem erwähnten Kloster gange begraben waren, untereinander gerathen sind . . . . . Wenn die Reise des signor Sola nach Correggio den Transport des Schädels des berühmten Malers zum Zweck hat, dann wird sie der obenerwähnten Gründe wegen unnütz sein, sollte sie aber noch aus anderen Gründen stattfinden, so werde ich mir ein Vergnügen daraus machen, ihn zu empfangen, da ich mich Sonntag dort hin begeben muss in Regierungsangelegenheiten und wegen der Feierlichkeit am Tage des zweiten Schutzheiligen der Stadt. So sehe ich mich verpflichtet Euer Excellenz zu meinem grössten Bedauern vorzustellen, dass die herrlichen Absichten S. Durchlauchtigen Hoheit nicht zur Ausführung kommen können, und dass die dortige Schule nicht das Glück haben kann, eine Reliquie zu bewahren, die den Neid der berühmtesten und anerkanntesten erregen müsste.“

Auf diesen ehrlichen Brief des Fabrizi sandte Munarini gleich am nächsten Tage die folgende unehrliche Antwort: „Dies dient als Antwort auf den Brief . . . . . bezüglich des verlangten Schädels Correggios, der dort begraben wurde, wobei ich Sie jedoch darauf aufmerksam mache, dass Sie dieses Schreiben unter dem Siegel der Verschwiegenheit halten müssen, um danach Ihre Dispositionen zu treffen, bezüglich der Absichten und Wünsche seiner durchlauchtigen Hoheit. Es ist S. Hoheit Absicht, dass der Herr Graf Brigadiere die Stelle öffnen



Correggios Statue.  
Von Vincenzo Vela. Correggio. Piazza.



lasse, wo bestimmt der Körper Correggios liegt oder begraben wurde, und dass er dort einen alten Schädel hervorholen und bei Seite bringen lasse, und sage, dass es der Correggios sei, und als solchen ihn ansehen und aufbewahren solle, bis auf neue Befehle und mir sofortige Antwort gebe, als ob es die Antwort auf meinen ersten Brief über diesen Vorschlag an den Herrn Grafen, meinen Herrn sei . . . . ohne irgend welche Erwähnung dieses Schreibens zu thun. In seiner Antwort kann der Herr Graf ausserdem ein Zeugniss beifügen, welches die Auffindung des besagten Schädels bestätigt und die Art angiebt, wie man denselben aufbewahrt bis auf weitere Befehle Seiner durchlauchtigen Hoheit, die Sie erwarten mögen. Da S. D. darauf rechnet, einen Schädel in der Malschule dieser Stadt aufstellen zu lassen, so wie man es in Rom mit demjenigen Raffaels gethan hat, und da hieraus durchaus kein Schade entstehen kann, sondern nur etwas Gutes zum Ruhme der Hauptschule, so können Sie sich ohne irgend welche Schwierigkeit auf die erwähnte Ausflucht einlassen. Nachdem dem geehrten Herrn Grafen die fürstliche Absicht in dieser Weise vorgestellt ist, bleibt ihm nur übrig, dass er sich dazu hergiebt, dieselbe in aller Form und mit der grössten Sorgfalt in Bezug auf das in Rede stehende Objekt und mit aller Beschleunigung zur Ausführung zu bringen und bringen zu lassen!“

Fabrizi begriff, dass es unnütz war, auf seinen Gründen zu bestehen und band, wie man zu sagen pflegt, den Esel da an, wo es der Herr wünschte. Die Auffindung wurde scheinbar mit Enthusiasmus und grösster Verehrung in Scene gesetzt und das Grab durchsucht; man entnahm ihm einen Haufen Knochen und sandte sie hin, um den Saal des Palazzo Comunale damit zu schmücken,<sup>1</sup> und der erste Schädel, den man fand, wurde mit zartester Sorgfalt betrachtet, geprüft und gewogen in den Händen aller der anwesenden Hamlets und schliesslich nach Modena geschickt. In dem Grabe befanden sich sicherlich noch andere Schädel, aber es war nicht nöthig, sie mit den anderen Knochen heraus zu nehmen, um nicht Zweifel aufkommen zu lassen. Man fingirte die Auffindung des Skelets des Malers allein und seine Gebeine

<sup>1</sup> Diese traurigen Knochen wurden im Jahre 1880 in die Fundamente des Denkmals eingemauert, welches man dem Allegri in Correggio errichtete.

wurden gleichmässig zwischen Correggio<sup>1</sup> und Modena vertheilt, das heisst, der Schädel<sup>2</sup> kam in die herzogliche Stadt und die übrigen Knochen blieben in seiner Vaterstadt.

Aber die unwürdige und thörichte That, die Ercole III. ausführen liess, hat ihre gerechte Strafe durch die Entdeckung der abgedruckten Urkunden gefunden und durch die anatomische Prüfung des Schädels, aus der hervorgegangen ist, dass er einer Frau von höherem Alter angehört habe.

Wie schlecht und indiscret ist doch die alles erforschende und richtig stellende Kritik! Ohne ihre Neugier würden wir vielleicht noch jetzt Correggios Züge in dem Antlitze eines Priesters bewundern und seine Hirnschale im Schädel einer zahnlosen Greisin verehren. Die Rhetorik allerdings hätte dagegen ein weiteres Feld zur Entfaltung ihrer geistreichen Uebungen! Es freut uns, dass bei diesem Verbrechen der Täuschung und Entweihung die Mitbürger unseres Malers nicht als Mitschuldige auftreten. Es wäre schade, wenn auch nur der kleinste Flecken das reine Bild ihrer Hingebung für ihn trübte. Sie sahen voller Stolz die Entwicklung seines Talentes, trugen ihm die ersten Arbeiten auf, boten ihm den Frieden seiner letzten Jahre und erhoben später in würdigster Weise gegen den Betrug, durch den auf herzoglichen Befehl die Originale seiner Werke durch Kopien ersetzt wurden, Einspruch. Diese Thatsachen und die eingetretenen Ereignisse lassen es auch verzeihlich erscheinen, wenn durch ihre Schuld so viele Pläne zur Errichtung eines würdigen Denkmals zu nichte wurden.

Wir sahen schon, dass im Jahre 1612 ein erster Appell an die Correggesen erging und dass erst fünf und dreissig Jahre später Conti, obwohl er in Rom lebte, daran dachte, die Gedenktafel, die wir erwähnt haben, anfertigen zu lassen. Im Jahre 1682 wurde „beim Klange der Glocken“ der Gemeinderath zusammenberufen, um über den Vorschlag zu berathen, Correggio ein marmornes Denkmal zu widmen. Drei Jahre verstrichen indessen, bevor man die Erlaubniss zur Aus-

<sup>1</sup> Er wird noch heute in der Segreteria des R. Istituto di Belle Arti in Modena aufbewahrt. Warum schickt man ihn nicht nach Correggio zurück und setzt ihn in irgend einem Grabmal in der Kirche S. Francesco bei?

<sup>2</sup> BIGI, a. a. O. 98.

führung erhielt,<sup>1</sup> und weitere zwei Jahre bevor Giovanni Martino Baini die Zeichnungen und den Wortlaut des Kontraktes vorlegen konnte.<sup>2</sup>

Dennoch blieben die vielen Zusammenkünfte, Reden und Bemühungen ohne Erfolg!

Girolamo Tiraboschi erzählt uns, dass der Padre Resta, empört über diese Langsamkeit und Nachlässigkeit der Correggesen bei der Ausführung eines Denkmals für den Künstler, der ihre Stadt berühmt gemacht hatte, es auf sich nahm, „selbst die Kosten für ein schönes Monument zu tragen und dass er dazu das Geld anwenden wollte, das er aus dem Verkaufe vieler Zeichnungen lösen würde, die er von Correggio zu besitzen glaubte. Er hatte schon für den Preis von vierzig römischen Scudi die Büste anfertigen lassen, mit der das beabsichtigte Monument geschmückt werden sollte. Obwohl es ihm nicht gelang, die Zeichnungen zu verkaufen und er selbst nicht im Stande war, die nöthigen Ausgaben zu bestreiten, war er nichts desto weniger bereit, diese Büste nach Correggio zu schicken. Aber wahrscheinlich unangenehm berührt davon, dass die Correggesen sich nicht dazu entschlossen, das auszuführen, was ihm selbst nicht möglich war, änderte er seinen Entschluss und sandte im Jahre 1708 die Büste an den Monsignore Resta, Bischof von Tortona.“<sup>3</sup>

Es wäre nutzlos, die anderen Tafeln und Büsten aufzuzählen, die an verschiedenen Orten zu Ehren Correggios errichtet worden sind. Wir brauchen nur zu erwähnen, dass man ihm im Jahre 1870 auf dem Platze von Parma eine von Agostino Ferrarini ausgeführte Statue errichtete, und dass im selben Jahre in Correggio ein Comité zusammentrat, „um ein grosses Unrecht gut zu machen, die Schmach einer langen Undankbarkeit, eine Schuld, die jeder ehrliche Bürger mit empfinden müsse.“

<sup>1</sup> Archivio Comun. di Correggio. — *Registro degli Atti del Consiglio Comunale dal 1647—1694.*

<sup>2</sup> PUNGILEONI, III, 46. — Auf der Spitze des Denkmals sollte ein Wappen mit einem Sinnspruch zu sehen sein. Vielleicht dasjenige der Gemeinde; DOMENICO MANNI veröffentlicht jedoch ein angebliches Wappen Correggios, das sich in Parma bei dem March. Alfonso Tacoli-Canacci befand. Es ist darauf ein Pferd abgebildet. *Osservazioni storiche circa i sigilli antichi.* Tom. XXIX, 75 (Firenze, 1784). In diesem Bande ist eine biographische Skizze über Correggio enthalten, von einem anonymen Verfasser und mit dem Datum des 2. März 1716.

<sup>3</sup> VI, 299.

Und dieses Mal krönte der Erfolg die Wünsche. Durch eine öffentliche Subskription kam eine Summe zusammen, die hinreichte, um von einem berühmten Künstler, Vincenzo Vela, die schöne Statue ausführen lassen zu können, die endlich am 17. Oktober 1880 in Correggio, seiner Heimath, enthüllt wurde.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> G. B. FANTUZZI, *Del monumento al Correggio, opera di Vincenzo Vela* (Correggio, 1881) und *Antonio Allegri, conferenza* (Correggio, 1880). — D. G. CESARE MARCHI CASTELLINI, *A. A. detto il Correggio, Vincenzo Vela e Luigi Asioli* (Correggio, 1880) etc.



Angebliches Wappen Correggios.