



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

XV. Geist und Styl Correggios.

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



Das Glück. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

XV.

GEIST UND STYL CORREGGIOS.



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

SEINE PERSÖNLICHKEIT. — SEINE KÜNSTLERISCHE ABSTAMMUNG. — SEINE COMPOSITIONSWEISE. — VERGLEICH ZWISCHEN CORREGGIO UND MICHELANGELO. — SEINE GEGENSTÄNDE. — DIE SKIZZEN. — DIE ZEICHNUNG. — DIE VERKÜRZUNGEN UND DIE ANSCHAUUNG DERSELBEN. — DIE EMPFINDUNG. — DIE GROSSEN ZEITGEMÄSSIGEN KÜNSTLER. — DAS GEDRÄNGE DER GESTALTEN. — RELIGIOSITÄT UND SINNLICHKEIT. — DIE NOTHWENDIGEN KENNZEICHEN DER KUNST. — CORREGGIOS TECHNIK. — DAS HELLDUNKEL. — DAS LICHT. — DAS COLORIT. — VERWANDTSCHAFT MIT LORENZO LOTTO. — DIE MATERIELLEN HILFSMITTEL. — DER GEBRAUCH DES PINSELS. — DIE CORREGGIOSITÄT UND DIE DÄMONISCHE MACHT.

Wir wissen, dass Ortensio Landi der Erste war, der auf die grosse künstlerische Persönlichkeit Correggios aufmerksam machte. Dass

die Kritik sich so lange in Unsicherheit über seine Lehrer befunden hat und erst kürzlich nach langem Schwanken im Stande gewesen ist, die Schule, der er angehört, festzustellen, beweist besser als irgend eine Versicherung aus alter oder neuer Zeit, dass in seiner Kunst die

individuellen Elemente das Erlernte überwiegen. Wenn wir den Entwicklungsgang der anderen grossen italienischen Maler in Betrachtung ziehen, finden wir sogar, dass es Wenige von ihnen wie Correggio verstanden haben, ihre eigenthümlichen Anlagen in so hohem Maasse auszubilden und die Welt der Dinge in einer so besonderen Weise und in so ganz eigenartigem Lichte darzustellen. In dieser Hinsicht ist er in der That nur mit Leonardo und Michelangelo zu vergleichen, und vielleicht fällt dieser Vergleich noch etwas zu seinen Gunsten aus, denn sicher sind die Einflüsse der toskanischen Kunst, besonders Verrocchios auf Leonardo und die der Kunst Jacopos della Quercia, Donatellos und Luca Signorellis auf Michelangelo viel fühlbarer als die Einflüsse der Ferraresen und Mantegnas auf Correggio. Raffael und Tizian brauchen hier gar nicht in Betracht gezogen zu werden, weil die Entwicklung der Formeln, die zu ihrer Manier führten, klar und bekannt sind.

Wieviel hat man dagegen über die künstlerische Entwicklung Correggios gestritten! Lange Zeit rechnete man ihn zur lombardischen Schule und glaubte, dass er mit Leonardo in Beziehung stehe, dann brachte man ihn vermittelst einer Veränderung der historischen Daten nach Mantua, in vollständige Abhängigkeit von Mantegna, dann erklärte es der akademische Klassicismus für undenkbar, dass er sich dem Einflüsse der römischen Vorbilder, d. h. Raffaels, Michelangelos und der Werke der Antike, entzogen haben sollte, dann endlich kam man durch eine kühne, glückliche Erkenntniss dahin, den Einfluss aller dieser Schulen abzuleugnen, um ihn der ferraresischen zuzutheilen. Allerdings hat Correggio die ganze Energie dieser Schule in sich aufgenommen und sie durch das Studium der grossen Werke Mantegnas noch verstärkt, um sich dann zu freiem, herrlichem Fluge zu erheben. Jene Einflüsse waren aber nur ein kräftiger Stützpunkt, von dem er sich aufschwingen konnte, um wie auf Flügeln dahin zu schweben. In der That muss man, um jene Einflüsse zu entdecken, seine Werke bis in die kleinsten Theile analysiren, man muss sie in den engen Grenzen eines Farbtones, einer Falte oder eines Typus suchen. Diese Nachforschung, die in den reifen Arbeiten eine Unmöglichkeit wäre, ist schon bei den Jugendwerken schwierig, weil die als traditionell oder schulmässig zu bezeichnenden Züge schon mit einem eigenartigen Ausdrücke verschmolzen sind.

Es scheint, als ob diese Unabhängigkeit Vasari irre gemacht hätte, so dass er nicht gleich die Möglichkeit einsah, ihn in die emilianische Schule einzureihen. Bevor er diese Gegend vollständig kennen gelernt und die Werke Correggios studirt hatte, war er unzweifelhaft der Ansicht gewesen, dass die Kunst dort ruhig in den quattrocentistischen Formeln weitergeschafft hätte und dass ihre Entwicklung nicht über die Werke Francias und Costas hinaus fortgeschritten wäre. In der Anschauung Vasaris, der in Rom oder Florenz lebte, war die Kunst der emilianischen Schulen veraltet. Das zeigt die von ihm erwähnte Legende, dass Francia sich bis zu Tode betrübt hätte, als er in der *h. Cäcilie* von Raffael die Verurtheilung seiner Kunst erblickte, und noch deutlicher eine Bemerkung, in der er seine Verwunderung nicht verhehlen kann, dass Correggio sich vollständig „der modernen Manier“ angeschlossen habe.¹ Diese Thatsache war ihm so unerwartet, dass er es beklagte, dass der Maler nicht in Rom gewesen sei, wo „er Wunder gethan und Manchem, der in seiner Zeit für gross gehalten wurde, zu schaffen gemacht hätte.“

Vasaris Bedauern ist natürlich von allen denen nicht getheilt worden, welche glaubten, dass die Originalität Correggios zum grössten Theile eine Folge der Isolirung, in der er gelebt hat, gewesen sei. Man hat deshalb auch angenommen, dass der Einfluss Michelangelos verhängnissvoll für ihn geworden wäre, und zum tausendsten Male hat man auf den Einfluss Michelangelos auf Raffael hingewiesen, wobei man, ebenfalls zum tausendsten Male, wieder vergessen hat, dass Raffael vor Allem ein assimilirendes Talent war. Wir meinen, die Kritik sollte endlich einmal von diesem leichten Spiel mit Hypothesen und bedingungsweisen Rückbeziehungen ablassen. Correggio hätte bei seinem starken Individualismus seine künstlerische Eigenart nicht leicht verändert, vielleicht hätte er sogar bei vielen die Einwirkungen der Michelangelesken *Furchtbarkeit* zu mildern vermocht. Die grossen geistigen Mittelpunkte vermögen es wohl, die sich assimilirenden Talente zu fördern oder zu verderben, aber nicht jene, die sofort eine besondere künstlerische Empfindung zum Ausdruck bringen. Aber wozu sollen wir noch weiter bei diesem Punkt verweilen? Bei den Entschlüssen der Menschen wirken eigenthümliche Geistesrichtungen mit und er

² *Vite* IV, 110.

gelangte in der That auf die *höchste Höhe* ohne nach Rom gegangen zu sein.

Es ist indessen sicher, dass er in Parma, fern von den unmittelbaren Einflüssen der antiken und modernen Welt, die in Rom übermächtig wirkten, besser seine Natürlichkeit bewahren und ganz frei Vorwürfe behandeln konnte, die seinen Anlagen entsprachen, d. h. komplicirt in der technischen Darstellung und mit einer grossen Fülle von Gestalten, mit grosser Kühnheit der Verschlingungen und grosser Sicherheit der Verkürzungen ausgeführt waren, aber einfach im Entwurf und einheitlichen Ideen entspringend.

Seine Compositionen verfolgen niemals eine hohe Entfaltung von Gedanken und Handlungen. Das Leben, das er in jedem Werke zur Darstellung bringt, ist nicht durch grosse Contraste leidenschaftlich erregt, sondern entwickelt sich harmonisch, höchstens ein wenig durch die Abstufungen eines gleichen Empfindens bewegt, und bleibt vollständig in den Grenzen der realistischen und historischen Beziehungen.

Leonardo brachte im Abendmahl die verschiedenen menschlichen Empfindungen, die der göttlichen Ergebung Christi gegenübergestellt sind, zum Ausdruck. Raffael fasste den Geist des päpstlichen Hofes der Renaissance in seiner wunderbaren theologischen und humanistischen Thätigkeit in den Gemälden der Stenzen zusammen; darum stellte er der *Disputa* die *Schule von Athen* gegenüber. Die Composition war mitunter sehr einfach, aber der geistige Sinn sehr tief. Bei Correggio sind die Gestalten mit mehr Bewegung und Lebhaftigkeit zusammengestellt oder zusammengedrängt, aber alles geht von einer Grundidee aus, von einem einzigen Gedanken. Hier sind keine verschiedenen Motive in einander verflochten, sondern ein einziges Motiv wird von tausend süssen Stimmen gesungen. In der Kuppel von S. Giovanni Evangelista ist es der Erlöser, der zwischen den Aposteln aufschwebt, in der des Domes die Jungfrau, die zwischen Engeln und Heiligen sich in die Höhe schwingt. Auch in diesen beiden gewaltigen Werken ist es die Grösse des *Malers*, die imponirt und Bewunderung erregt, während der Gedanke ein ganz einfacher, sofort zu erfassender bleibt.

Der Unterschied scheint noch grösser, wenn man Correggios Werk mit dem Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle vergleicht, wo das

Leben in seiner ganzen ernsten und verhängnisvollen Bedeutung, vom Schöpfungstage bis zum jüngsten Gerichte mit einer Art poetischer Vertiefung erforscht und erfasst ist, die zwischen biblischem und Danteschem Geiste hin und her schwankt.

Correggio hat jedoch mit Michelangelo die unmittelbare Auffassung seines Vorwurfes als Form gemeinsam. Bei Beiden ist der Gedanke von vornherein nicht nur ein psychischer, der dann mit Mühe und Arbeit mit Formen bekleidet wird, sondern er entsteht und entwickelt sich zugleich mit der plastischen Darstellung durch die mächtige Vorstellungskraft der Effekte und durch die meisterhafte Sicherheit der Hand. Alle Eindrücke, die ihre Seele empfängt, sind schon künstlerisch gestaltet. Hieraus entspringt die Individualität und Ursprünglichkeit des Styles. Jeder von ihnen lässt seinem Temperament und seiner besonderen Manier entsprechend die Gestalten aus seinem Geiste entstehen, verleiht ihnen besonderen Charakter, der zeigt, dass sie wohl der Natur nachempfunden, aber nicht durch unmittelbare Unterstützung von Modellen entstanden sind. Hierin liegt auch die Erklärung der Thatsache, dass keiner von ihnen Bildnisse gemalt hat, weder als einzelne kleine Bilder noch in die grossen Gemälde eingefügt, wie es Tizian, Raffael und viele Andere zu thun pflegten. Dass die Correggioschen Typen nicht direkt nach der Wirklichkeit entstanden, sondern erst durch seine Seele gingen und idealisirt daraus hervorkamen, scheint uns zum kleinen Theile auch eine *ethnologische* Beobachtung zu beweisen. Während wir auf den Strassen von Parma oft charakteristischen Erscheinungen begegnen, die an die Gestalten des genialen Parmigianino und Anselmis erinnern, treffen wir niemals correggeske Typen.

Man findet einen solchen ursprünglichen Zusammenhang zwischen der Form und dem Gedanken, gerade vermöge ihrer Gestaltungskraft, bei keinem Meister der Renaissance so wunderbar ausgedrückt wie bei Michelangelo und Correggio.

Aber (es braucht nicht erst gesagt zu werden) diese aus dem Innersten entspringende künstlerische Kraft, die beiden Helden gemeinsam war, hat nicht die geringste Aehnlichkeit ihrer Schöpfungen zur Folge gehabt. Zu viele andere Elemente kamen hinzu, um sie zu trennen; der Eine grossartig, gedankenreich, streng, der Andere einfach, klar und heiter.

In der gemässigten Menschlichkeit, in der er den nackten Körper darstellt, im Glanze des Kolorits wird Correggio den Vorrang vor Buonarroti behaupten, in der leichten Ungezwungenheit der Bewegung und der Durchsichtigkeit der Farbe Raffael übertreffen, aber er wird ihnen immer nachstehen müssen in Bezug auf die abwechslungsvolle und gedankenreiche Auffassung und die feierliche, vielseitige und ausdrucksvolle Grossartigkeit der Compositionen.

Wenn man aber dieses Alles auch zugiebt, d. h. die absolute Einfachheit der correngesken Entwürfe anerkennt, so muss man doch zugestehen, dass er sie mit meisterhafter Idealität auszuführen wusste und fast immer mit ungewöhnlicher Originalität und Breite der Linien.

Dennoch hat es Leute gegeben, die ausser der Grossartigkeit in den Correggioschen Compositionen auch die Harmonie vermissten. Vielleicht haben sie ihm seine Unabhängigkeit von den traditionellen symmetrischen Formen oder wenigstens von der akademischen Ehrbarkeit nicht verzeihen können!¹ Cochin warf ihm auch vor, dass er die Figuren der Apostel in der Kuppel von S. Giovanni zu gross gemacht und also nicht berechnet hätte, dass die Kuppel selber dadurch kleiner erscheinen würde. Aber der französische Reisende bedachte nicht, was Correggio sehr wohl berechnet hatte, dass sie bei der Dunkelheit der schlecht beleuchteten Kirche unsichtbar geblieben wären, wenn er sie kleiner gemacht hätte.²

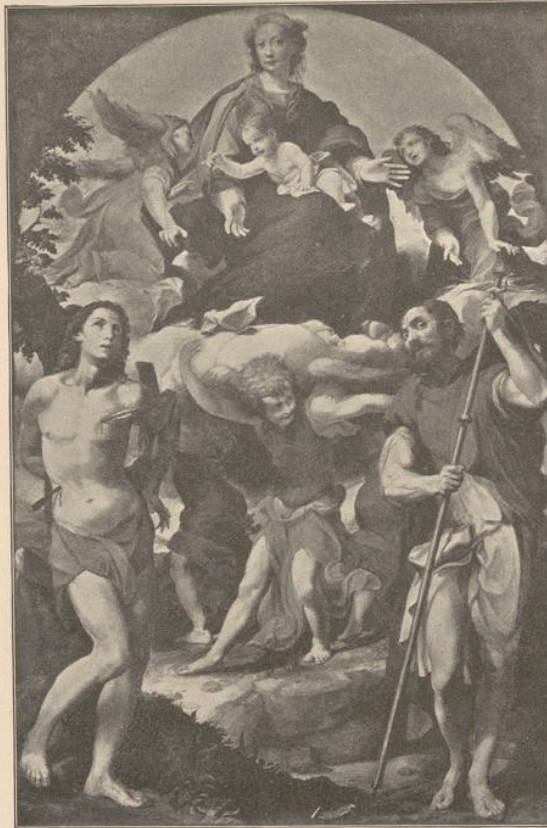
Es ist wahr, dass Correggio vor Allem *Maler* war, und unter den grossen italienischen Künstlern ist er auch der Maler par excellence. Aber die Erkenntniss dieser Wahrheit braucht nicht zu einer übertriebenen Missachtung seiner sonstigen Verdienste zu führen. Weiterhin wird von seiner Zeichenkunst die Rede sein. In Bezug auf seine Compositionen ging man so weit, sie „wenig interessant“, ja sogar „keine einzige wirklich schön“ zu nennen, und fügte noch hinzu, dass er „seine Gruppen gut zusammengestellt, aber seine Gemälde mehr um des schönen Effekts des Helldunkels wegen ausführte, als um des richtigen Ausdrucks der Dargestellten willen.“

So wurde Correggio der Vergötterung Raffaels geopfert!

¹ MENGES, *Opere*, I, 183.

² *Histoire des peintres de toutes les écoles* (Paris, 1876) — *Le Corrège* par PAUL ROCHERY.

Man dachte nicht an die wohl abgewogene und strenge Vertheilung der Kirchenväter und Evangelisten in den Zwickeln der Kuppel von S. Giovanni oder an die der Apostel in der Wölbung darüber,



Madonna und Kind, mit den hh. Sebastian und Rochus.
Von Anselmi. Parma. Gallerie.

nicht an die Lünette in derselben Kirche mit dem Evangelisten auf Pathmos, der so wundervoll in der ganzen Zusammenwirkung der Linien ist, vergass, dass die *Madonna mit dem h. Hieronymus* und die *Nacht* als ein Triumph bezeichnet werden müssen in ihrer Originalität, die im Gegensatze steht zu der veralteten, wenn auch neu belebten Gruppierung der Heiligen in seinem ersten und seinem letzten Gemälde, dem h. Franciscus und dem h. Georg.

Es ist klar, dass er nicht, wie behauptet wird, nur den malerischen Effekt im Auge hatte, sondern dass ein deutlich erkennbarer einheitlicher Gedanke ihn bei allen seinen künstlerischen Entschlüssen leitete. Dies zeigt sich auch deutlich darin, dass er die Nothwendigkeit empfand, allen Personen eine Thätigkeit zu geben und keine zwecklosen unbeschäftigten Gestalten in seinen Bildern anzubringen. Er verstand es meisterhaft, einem Bilde durch geschickte Stellungen der Personen eine einheitliche Stimmung zu geben, und dies muss um so merkwürdiger

erscheinen, als die Kunst zu seiner Zeit mit der Darstellung der Schönheit mehr die Harmonie der Linien als die des geistigen Gehaltes zu erreichen strebte. Die Zahl der nur des Effekts wegen vertheilten Füllfiguren in den grossen Werken seiner Zeit ist unendlich. Bei Correggio dagegen bewegt sich Alles. Der h. Joseph ist nicht mehr der gewohnte melancholische und schweigsame Eindringling, er lebt und nimmt an der Freude der Jungfrau Theil, pflückt Datteln für das Kind oder arbeitet abseits, die Engel geben sich nicht mehr der Beschaulichkeit oder stillen Zerstreungen hin, sondern suchen das Christkind zu erfreuen, blättern in Büchern, bieten Früchte dar oder helfen den Heiligen, indem sie die Zweige der Obstbäume herabbiegen oder den Esel an den Baumstamm festbinden. Die fröhlichen Putten, die überall sich herumtummeln, mühen sich bald, Modelle von Städten, Bücher, Bischofsstäbe und Bischofsmützen zu halten, bald spielen sie herum, untersuchen neugierig die Salbenbüchse der h. Magdalena oder legen die Waffen des h. Georg an.

Es ist klar, dass dieses intensive Leben, das harmonisch in allen Theilen zum Ausdruck kommen musste, ein mehr geistiges als technisches Element in die Composition brachte, und dass der Wunsch, es zu erreichen, in dem

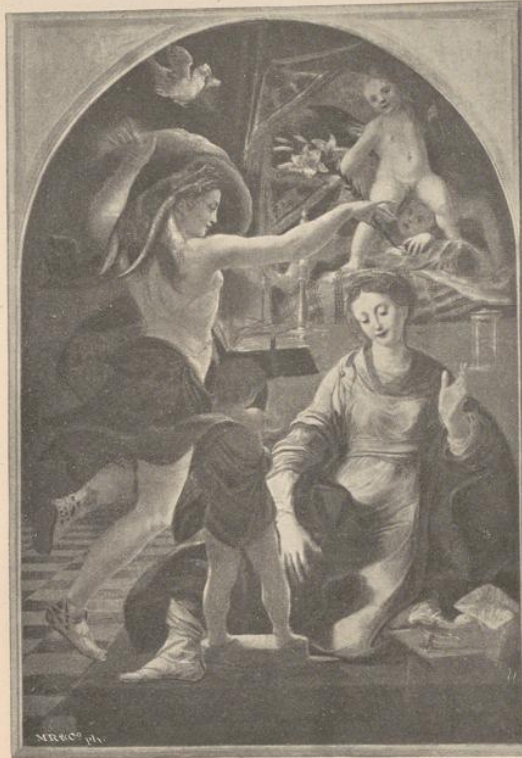


Die Madonna mit dem h. Zacharias. Von Parmigianino. Florenz. Uffizien.

Künstler ebenso lebendig war, wie die Sorge um den malerischen Effekt.

Es scheint daher fast, als ob die Kritik mitunter die Schönheit und Harmonie der Composition mit der Breite und Vertiefung der

Gegenstände verwechselt habe. Die Ideen, welche die Seelen an einem Hofe, wie dem römischen erregten, die Schöpfungen Michelangelos und Raffaels sind sicherlich von höherer Bedeutsamkeit und haben eine viel intensivere geistige Arbeit verlangt.



Die Verkündigung. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Neapel. Museum.

Der malerische Charakter der Kunst Correggios offenbart sich dagegen viel deutlicher in seinen Zeichnungen. Der Künstler hat in ihnen nie oder beinahe nie eine feine und sorgfältige Durchführung der Einzelheiten oder eine gewissenhafte und strenge Zeichnung der Umrisse erstrebt, sondern einfache Eindrücke festzuhalten gesucht, zu dem doppelten Zwecke, die Vertheilung der Figuren und die Wirkung von Licht und Schatten zu studiren.

Ursprünglich sind sie allerdings nicht sehr hoch geschätzt worden. Vasari, der einige besass, schrieb: „Wenn Antonio seine Werke nicht in der Vollkommenheit ausgeführt hätte, wie wir sie erblicken, so würden ihm seine Zeichnungen (obgleich sie auch die gute Manier, die Anmuth und Gewandtheit des Meisters zeigen) nicht den Namen unter den Künstlern verschafft haben, den er seinen ausgezeichneten Bildern verdankt.“¹ Natürlich stieg mit der Verbreitung des Ruhmes unseres Meisters auch die Nachfrage nach ihnen und ihr Werth. Im Anfange des XVIII. Jahrhunderts schrieb Giuseppe Pinacci: „Was die

¹ *Vite*, IV, 113.

Zeichnungen betrifft, so werden alle die von ersten Meistern geschätzt, zur Vervollständigung der Reihe d. h. alle antiken; zum Vergnügen und Studium aber nur die seit Mantegna, und die geschätztesten sind die von ausgeführten Werken, und wenn sie wohl erhalten sind. Was nun die Studien betrifft, wie Gewänder, Füße, Hände und andere nur angedeutete Dinge, so sind sie, wenn sie auch von bedeutenden Männern stammen, doch nur Studien für Maler und nicht besonders hoch geachtet, und zwar giebt es nur drei Künstler, von denen jede wirklich echte Zeichnung geschätzt wird, erstens ihrer Seltenheit wegen und dann wegen des grossen Namens ihrer Urheber, und dies sind Michelangelo, Raffael und Correggio. Jedes Stückchen Papier von ihnen ist werthvoll.¹

Beinahe zur gleichen Zeit rief Zanetti bei der Besprechung der Zeichnungen eines Kunstliebhabers aus: „Sie mit ihrem feinen Geschmacke werden beim Anblicke dieser bis in den Himmel erhobenen und gepriesenen Zeichnungen finden, dass es sich um Dinge handelt, die einen Werth von zwei Bajocchi besitzen, die man aber durch tausend Schwüre und Mein-eide gern zu Tizians, Correggios und Raffaels stempeln möchte.“² Diese Aenderung der Schätzung wurde aber auch herbeigeführt durch eine neue Richtung der Forschung und durch neue Gesichtspunkte,



Madonna und Kind mit Heiligen.
Von Giorgio Gandino del Grano. Parma. Gallerie.

¹ BOTTARI, II, 121.

² BOTTARI, II, 133.

welche die alten Sammler, die Zeichnungen nur als Mittel zum Studium ankauften, nicht gekannt hatten. Der Wunsch, Zeichnungen zu erwerben, in der Absicht, aus ihnen die ersten Gedanken des Künstlers und die Abweichungen, die er später eingeführt hat, kennen zu lernen, d. h. ihn bei dem Fortschreiten seiner Arbeit zu beobachten, macht sich erst im XVII. Jahrhundert geltend und muss sicher zu den Vorzügen dieses Jahrhunderts gerechnet werden, das ebenso viel Kunstverständnis besass wie es grosse Künstler aufzuweisen hat. In einem bisher unbekanntem kleinen Büchlein sagt der Jesuit Annibale Leonardello, durch einen Plinius'schen Gedanken angeregt: „Die Gemälde, die bedeutende Künstler unvollendet gelassen haben, werden hoch geschätzt und besonders beachtet, weil man in ihnen das entdeckt, was später nicht in Farben ausgedrückt wurde, sondern in der Einbildungskraft der verstorbenen Maler blieb. Diese skizzirten Bilder mit den unvollkommenen Linien, diese unterbrochenen Zeichnungen geben uns einen Einblick in das Schöne, das die geschickte Hand für die Vollendung des Werkes plante, und machen die verborgenen Gedanken klar, die dem Pinsel bis zur vollen Durcharbeitung zu bringen nicht vergönnt war.“¹

Aber die Nachlässigkeiten in seinen kleinen Skizzen und Erinnerungen, welche häufig genug durch die Züge unmittelbarsten Lebens und zaubernder Kraft aufgewogen wurden, sind ihm lange nicht so sehr vorgeworfen worden, wie die Art seiner Zeichnung in seinen grossen Werken. Vasari beschuldigt in der ersten Ausgabe seiner *Vite* Correggio indirekt nicht *profondamente* gezeichnet zu haben, denn er sagt, wenn seine Zeichnung so gut gewesen wäre wie seine Farbe, dann *würde er die Erde mit Erstaunen erfüllt und die Bewunderung des Himmels erregt haben*. Lodovico Dolce spricht sich noch deutlicher darüber aus: „Es ist wahr, dass er ein besserer Kolorist als Zeichner war.“²

Dieses Urtheil wurde von der Mitte des Cinquecento an fortwährend verbreitet und bei den Wiederholungen übertrieben bis zu Sandrart und Mengs hinauf, der sagte, dass die Zeichnung Correggios grossartig und anmuthig, aber wenig korrekt gewesen sei.³

¹ *Le vere sorti* (Venezia, 1684) p. 337.

² *Dialogo sulla pittura intitolato l'aretino* (Venezia 1557) p. 63.

³ *Opere*, I, 51.

Es ist aber merkwürdig, dass die, die ihm diesen Vorwurf gemacht hatten, später fast immer in gewissem Sinne bereut zu haben scheinen, diese Anklage ausgesprochen zu haben! Vasari unterdrückt in der zweiten Auflage seines Buches die harten Anspielungen und Mengs erklärte schliesslich, dass der gegen unseren Maler erhobene Vorwurf geringer Genauigkeit in der Zeichnung, streng genommen, *falsch* sei. „Es ist allerdings wahr, dass er nicht in der Form so einfache Gegenstände wählte wie die Antiken, die Muskulatur nicht so deutlich hervortreten liess wie Michelangelo, nicht so viel bewussten Prunk mit der Kenntniss des Nackten trieb, wie die florentiner Schule, aber abgesehen hiervon zeichnete er die Gegenstände, die er zur Darstellung bringen wollte, äusserst korrekt, und keines der wirklich von ihm herrührenden Werke bietet irgend welchen Anhaltspunkt für den Vorwurf der Ungenauigkeit in der Zeichnung.“¹

Nicht in derselben Weise können wir bei Dolce solche Widersprüche nachweisen, aber wenn ein Schriftsteller, sei es auch aus dem goldenen Zeitalter des Cinquecento, sagt, dass Correggio Giulio Romano höchstens im Kolorit und durch die Anmuth überträfe, dann können wir seine Ansicht ohne Weiteres auf sich beruhen lassen und müssen nur dagegen protestiren, dass man die herrlichen Apostelgestalten Correggios mit den harten, verzeichneten, schwerfälligen und langweiligen Riesenfiguren Giulios in Mantua in Vergleich stelle.

Man könnte vielleicht hie und da Ausstellungen machen wegen der grösseren oder geringeren Vollendung einzelner Theile einiger Figuren und z. B. den linken Arm des die Madonna krönenden Erlösers und den rechten der Danae zu klein finden, aber wenn es der Zweck der Kritik wäre, einen Künstler nicht nach dem Gesamtwert der Werke, sondern nach mit der Laterne gesuchten Kleinlichkeiten zu beurtheilen, dann würde kein Einziger vor ihr bestehen, weil Niemand auf der Welt ohne Fehler ist; nur die Rhetorik darf sich erlauben, Andrea del Sartos Werke für „fehlerfrei“ zu erklären.

Der Vorwurf wird noch ungerechter, wenn man nicht nur die theilweise Schwäche gewisser Einzelheiten und die Unklarheit gewisser Verkürzungen und Verschlingungen anführt, sondern auch die Unbestimmtheit der Umrisse und die Freiheit der Linien ohne gesuchtes

¹ II, 183.

anatomisches Studium und ohne peinliche Durchführung des Profils für Zeichenfehler nimmt. Wenn man dagegen, wie man zu thun verpflichtet ist, die gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers, die Correggio in den freiesten und eigenthümlichsten Bewegungen und den neuesten Stellungen seiner Gestalten bekundet, in Betracht zieht und beobachtet, mit welch' unendlicher Mannigfaltigkeit er die Probleme der Bewegung der Extremitäten löst, in tausenden der verschiedensten Stellungen und Ansichten von Händen und Füßen, dann muss man in der That staunen und zu der Ueberzeugung gelangen, dass nicht einmal Michelangelo sich so viele Probleme gestellt und siegreich gelöst hat.

In der That ist die Bewunderung so gross gewesen, dass sie zur Entstehung einer Legende Anlass gegeben hat. Scannelli, der sie zuerst erwähnt, sagt, dass zu seiner Zeit das Gerücht gegangen sei, dass Correggio sich von einem Freunde kleine plastische Modelle habe anfertigen lassen, und dass er nach diesen die Verkürzungen gemalt habe. Das Märchen wurde geglaubt und in der Folge mehrfach wiederholt. Der Bildhauer, den Scannelli einfach einen „intimen Freund“ nennt, „der in jener Zeit ziemlich gut in Relief arbeitete,“¹ wurde nicht lange darauf mit vollem Vor- und Zunamen als Antonio Begarelli bezeichnet.² Ratti seinerseits schmückte diese Erzählung so aus, dass nicht viel daran fehlte, dass man Begarelli für den Schöpfer der Domkuppel erklärt hätte! „Für alle Figuren — sagt er — machte er Correggio bekleidete Thonmodelle in Relief und konstruirte ihm sogar den um die Kuppel herumlaufenden Fries, damit er in allen Dingen die strengste Wirklichkeit wiedergeben könnte.“ Aber noch nicht genug damit. Der Maler Giuliano Traballese (der zwischen 1727 und 1812 lebte) soll, ebenfalls nach Ratti, als er in Parma studirte, eines dieser Modelle unter der Decke der Kuppel gefunden haben!³

Wer beobachtet, wie sich die Fähigkeit, die Verkürzungen zu beherrschen, nach Mantegnas Beispiel schon in den ersten Werken unseres Meisters offenbart, wie sie sich nach und nach in den Bildern

¹ *Microcosmo*, 275.

² MENGES, II, 140 u. 160; — TIRABOSCHI, 246 u. 319. — PUNGILEONI, I, 157, 171—73, 222 etc.

³ RATTI, 71—72.

und Fresken entwickelt und vergrössert, die der Domkuppel vorangingen, wer bedenkt, wie auch nicht eine der hundert und aber hundert Figuren der anderen gleich ist und vor Allem, von wie grosser Bedeutung das Helldunkel und die Abstufung der Farben für die Erreichung der Wirkung sind, der muss sich wirklich wundern, dass die kindische Fabel von den Thonmodellen, die reichlich hundert Jahre nach Correggios Tode zuerst vielleicht nur als Hypothese auftauchte, sich verbreiten und sogar von Künstlern für wahr gehalten werden konnte!

Es ist indessen sicher, dass er bei der Lösung des verwickelten Problems der Bewegungen überall durch seine grosse Gedächtniskraft und seinen inductiven Geist unterstützt worden ist. Mit seinem geistigen Auge erblickte er die nie erschauten Verkürzungen, als ob ein Cyklop vor ihm mit mächtiger Hand nackte Körper ergriffen und in die Höhe geschleudert hätte, um ihm Gelegenheit zu geben, ihre Stellungen nachzuahmen. Seine Grösse liegt darin, dass er, wie Vasari sagt, „der grösste Entdecker jeder nur denkbaren Schwierigkeit war.“¹

Ein wahres Genie ist der Künstler, der das, was er durch das Studium des Wahren gelernt hat, zu idealisiren weiss. Die Natur hat Formen und Töne, die mehr oder weniger mit der menschlichen Seele verwachsen sind. Manche Menschen sehen und hören nur mit den Sinnen, aber behalten nichts, andere behalten etwas, aber vergessen schnell, andere vergessen nicht, aber haben während der Arbeit die Bilder, die in ihrer Seele verborgen ruhen, nicht gegenwärtig. Nur den überlegenen Geistern entgeht nichts. Alle Beobachtungen dringen bei ihnen durch die Sinne in den Geist ein und bewegen sich unausgesetzt voller Klarheit vor ihren Augen, bereit, auf den Ruf des Künstlers ins Leben zu treten. Die Bilder des Lebens sind in solchen Geistern nicht unmittelbar durch das Wort, durch den Pinsel oder durch musikalische Noten eingepägt, wie in einem photographischen Apparat oder in einem Phonographen, oder wie mitunter bei modernen Künstlern durch die Betrachtung der eckigen Gliederpuppe. Die Bilder dringen statt dessen in ihre Seele, verwandeln sich dort in eine geistige Welt, die in fortwährender Bewegung, in einem fortwährenden Gährungsprozess begriffen ist.

¹ *Vite*, IV, III.

Wir wissen nicht, ob die Kritik sich jemals kleinlicher gezeigt hat als in dem Geschwätz des Phrasenhelden, der meinte, Dante hätte sich genaue Notizen über seine Beobachtungen der Naturerscheinungen gemacht und diese Zettel vor sich gehabt, um sie gelegentlich in Vergleiche oder bei der Ausführung von Aehnlichkeiten in der *göttlichen Komödie* in Verse zu bringen.

Die Erinnerungen und Bilder durchzitterten Dantes Geist. Sein Werk war ein fortdauerndes Inslebenrufen alles dessen, was die Betrachtung des Universums sein Herz hatte empfinden lassen. Beethoven schrieb, taub geworden, das Wunderwerk der neunten Symphonie, weil die Töne ihm nicht mehr von der äusseren Welt, sondern von der inneren eingegeben wurden, Galileo schien trotz seiner körperlichen Blindheit noch weiter in die Pfade des Himmels vorzudringen, indem er neue Gesetze erkannte.

Dies ist auch der Triumph der Kunst Correggios. Gerade durch die innerliche und psychologische Arbeit wusste er die bescheidensten Gegenstände auf eine lyrische Höhe zu erheben und sich durch sie den Weg zu den höchsten Idealen zu bahnen.

Wenn man sich nun aber wieder zu der Betrachtung der Legende herablassen will, muss man sich wirklich fragen, warum unser Maler die Hilfe Begarellis gebraucht haben soll, wenn er doch, wie dieselben Biographen hinzufügen, selbst auch Bildhauer gewesen ist? Aber die Verwirrung, die zu dieser letzten Behauptung geführt hat, verdient nicht einmal erwähnt zu werden, ebensowenig wie die Ansicht des Padre Resta, der ihn auch als Architekten thätig sein lässt.¹

Wie man sieht, begnügten sich nicht Alle damit, in Correggio nur den Maler sehen zu wollen. Man bedauerte, mit einem Worte, dass er nicht das Universalgenie anderer grosser Künstler der Renaissance besessen, die ihre geistige Kraft auf allen Gebieten mit Erfolg erprobt haben, wie Leon Battista Alberti, Leonardo und Michelangelo. Correggio dagegen, den die Natur nur zu einem vollkommenen Maler geschaffen hatte, folgte ganz seinem Berufe, ohne sich durch äussere Einflüsse ablenken zu lassen, und war ganz einem einzigen Ziele und Zwecke hingegeben.

¹ Siehe MENGES, II, 140; TIRABOSCHI, V, 245; PUNGILEONI, I, 177, II, 196, 206 etc.

Der vorherrschende Gefühlsausdruck in seinen Werken ist die Heiterkeit. Dies schliesst jedoch nicht aus, dass er bei der Darstellung des Schmerzes und des Ernstes nicht ebenso gut, ja vielleicht noch besser sein Ziel erreicht hätte wie die anderen zeitgenössischen Künstler. Die angstvolle Zusammenziehung der Züge der Maria, die schmerzliche Ergebung im Antlitze Christi, der asketische Glaube des h. Placidus, die Begeisterung Johannes des Täufers beweisen es zur Genüge. Aber was er zum vollendeten Ausdruck zu bringen weiss, ist der individuelle Schmerz, aber nicht die Tragik des Vorganges selbst. Ein Kopf, eine Gestalt, ja eine kleine Gruppe tragen den Stempel des Schmerzes, aber die Erregung theilt sich nicht ihrer Umgebung mit. Es scheint, als ob Correggio nicht das Herz gehabt hätte, lange bei traurigen Vorwürfen zu verweilen und versucht hätte, sie so schnell wie möglich aufzulösen. So in der *Kreuzabnahme* und im *Martyrium des h. Placidus*, die, trotzdem sie Gestalten von hervorragend mächtigem Ausdruck enthalten, doch im Ganzen zu den weniger erfreulichen Werken des Meisters gehören.

Aber welcher Schwung, welche Freudentöne, wenn er sich ganz dem triumphirenden Leben, dem Lächeln, der Trunkenheit hingeben kann.

Michelangelo, der immer Grossartige und Ueberlegene, lachte sehr selten und liess auch seine Gestalten sehr selten lachen. Als er die Statue Julius II. vollendet hatte, wurde er gefragt, ob er sie den Segen austheilend oder eine Verfluchung aussprechend dargestellt habe. Seinen hohen und edlen Geist erfüllten die Kämpfe, die zuerst Italien in Stücke zerrissen und dann zur Niederwerfung der Freiheit des Vaterlandes, zur Krönung Carls V. führten, durch die die Knechtschaft Italiens ihre feierliche Weihe empfing, mit Zorn und Verachtung. Er war der Künstler des Ernstes und Erhabenen.

Raffael bringt in der klassischen Ruhe der Formen seinen, von Melancholie verschleierten, engelhaften Charakter zum Ausdruck. Seine Madonnen scheinen häufig das Christuskind mit unendlicher Trauer zu betrachten, als ob sie das schmerzliche Ende schon voraussähen und von der Vision des Calvarienberges beängstigt würden.

Noch grössere Abwechslung der innersten Empfindungen bringt Leonardo, der von der Natur so hoch Begünstigte, zum Ausdruck. Ja ihm vor Allen war die Gabe verliehen, „das Lächeln innerer Glückseligkeit, die Anmuth der Seele darzustellen.“ Aber er wendet Herz und

Geist allen Problemen des Erkennbaren zu, möchte das Universum umfassen; er zeichnet Gebäude, erfindet Maschinen, studirt den Lauf des Wassers, die Bewegung des Lichtes, den Bau der Pflanzen, die



Die Jungfrau und der tote Heiland. Von Correggio. Fragment aus der Pietà. Parma. Gallerie.

Gewohnheiten der Thiere, die Anatomie des menschlichen Körpers, überall und in jedem Dinge sucht er das Schöne und sucht es mit technischer Vollendung darzustellen, gross in der Kunst, erkennt und erklärt er unendliche wissenschaftliche Probleme, „ein Dichter und

Prophet der Aesthetik und der Wissenschaft.“ Aber gerade dieses Universalgenies wegen theilt er seine Thätigkeit in zu viele Dinge und hinterlässt bei seinem Tode nur wenige, technisch und psychologisch herrlich ausgeführte Gemälde, in denen aber nicht so viele Körperbewegungen dargestellt sind und der seelische Ausdruck auch nicht so bis ins innerste entwickelt ist, wie es Correggio gelang.

Die innerliche Freude ist von Correggio in der That mit einem Zauber, einer Vollkommenheit und Ursprünglichkeit dargestellt worden, dass sie sich dem Betrachtenden mittheilt. Schon seit dem XVI. Jahrhundert bekunden dies Vasari, Annibale Carracci, Guido Reni, die meinten, dass seine Kindergestalten mit einer solchen Grazie und Natürlichkeit *athmen, leben und lachen, dass man unwillkürlich mit ihnen lachen muss.*

Diese Fülle von Kindergestalten, die er in jedem seiner Werke dargestellt hat, ist auch nur aus seiner Neigung entstanden, die Freude und Anmuth zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Keinem Maler ist es daher seitdem gelungen, diese kleinen Geschöpfe mit ähnlicher Natürlichkeit der Formen und des Ausdrucks, mit einer solchen Kenntniss ihrer unbefangenen einfachen oder anmuthig drolligen Stellungen zu malen, wie er es vermochte. Die Paläste und Kirchen von halb Europa wurden von diesen fröhlichen Schaaren bevölkert. In Bezug auf die Putten der Kuppel von S. Giovanni schreibt John Addington Symonds: „Correggio hat sie mit verschwenderischer Hand wie lebende Blumen in seinem Wolkenland ausgestreut, weil er nicht im Stande war, eine ernste und feierliche Musikweise aufrecht zu erhalten, sondern durch sein Temperament gezwungen war, seine Melodie mit Läufen und Trillern zu umspielen. Beim Anblick dieser Fresken kam mir der Gedanke, Correggio sei wie ein Mann, der, dem süssesten Flötenspiele lauschend, Phrase für Phrase, wie sie ihm durch den Geist drang, in lachende Gesichter, luftige Locken und wallenden Nebel übertrug. Mitunter drang eine grossartige Kadenz an sein Ohr und dann nahmen St. Peter mit den Schlüsseln oder St. Augustin mit der mächtigen Stirn oder die begeisterten Augen St. Johannes unter seinem Pinsel Form und Gestalt an. Aber die leichten Melodien kehrten wieder und Rosen- und Lilienantlitze blühten wieder für ihn aus den Wolken auf.“¹

¹ *Sketches in Italy* (Leipzig, 1883) p. 154.

Wir erwähnten schon, wie dieser ungezügelter Ausdruck lebendiger, warmer, mächtiger, schwindlicher Freude zu einem Uebermaass der Bewegung, so zu sagen zu dem *lärmenden Gedränge* in der Domkuppel geführt hat. Aber diese Beobachtung darf doch nur als subjectiver Eindruck angesehen werden, denn man kann doch sicherlich Correggio keinen Vorwurf daraus machen, dass er seiner Neigung folgte und seine Fähigkeit, seine *Virtuosität* zum Ausdruck brachte. Michelangelo übertrieb das Anatomische in seinen Bildern, weil er die Nothwendigkeit fühlte, die darin erlangte Vollkommenheit zu zeigen. Für Correggio war daher die Bewegung das, was für Buonarroti die plastische Vollendung war. Er konnte sich allerdings auch nicht enthalten, sie bei den Chiaroscuro anzuwenden, die Statuen oder Gruppen nachahmen sollten, und die bei dieser Gelegenheit ihre „statuarische Unbeweglichkeit“ verloren.

Aber das grösste Glück Correggios war, dass er den richtigen Ausdruck für die Lieblichkeit und Grazie fand, ohne die Grenze zu überschreiten und in das Elegante und Gezierte zu verfallen. Der kräftige und gesunde Körperbau seiner Gestalten bewahrte ihn davor, und die tüchtigen Maler der bologneser Schule zeigten, dass sie dies bemerkt hatten, als sie sich dagegen sträubten, Parmigianino mit Correggio zu vergleichen, und fanden, dass er diesem zu *fern* stehe, weil er die Grazie übertrieben und die *Reinheit der Bewegungen und die Schicklichkeit der Stellungen verändert* habe.

Die Uebertragung derselben kleinen Genien aus den heidnischen Darstellungen auch auf die Werke heiligen Inhalts, der bei den Einen wie bei den Anderen vorherrschende Ausdruck sanfter Heiterkeit und die gleiche Ausführung haben Correggio auch den Tadel eingetragen, dass er keinen gebührenden Unterschied zwischen den sündigen Göttern der antiken Welt und den Heiligen der neuen Religion gemacht und ihnen eine zu gleichmässige Lebenslust verliehen habe.

Die Verwirrung der Ausdrücke und die schwache Seite dieses Vergleiches sind einleuchtend.

Allerdings darf man in den Correggioschen Heiligen nicht Tiefe und Echtheit des religiösen Gefühls suchen. Kaum in seinen ersten Arbeiten, auf denen noch der zarte Duft der quattrocentistischen Kunst liegt, ist ein Zug asketischen oder beschaulichen Charakters zu entdecken.

Man könnte allenfalls eine Ausnahme in den Köpfen des h. Placidus und der h. Flavia erkennen, aber nirgends sonst, denn die dramatischen Gestalten selbst, wie auch die ohnmächtige Jungfrau, der todte Jesus und andere mehr erwecken in uns nicht das Gefühl der Anbetung, sondern das der Sympathie und des Mitleids mit dem menschlichen Schmerze. Man kann aber nicht Correggio allein für einen Fehler, oder, besser gesagt, für ein Gefühl verantwortlich machen, das nun einmal die ganze Kunst seiner Zeit charakterisirt, die aus einer ernsten, einfachen und leidenschaftlichen sich in eine sinnliche und höfische verwandelt hatte, vornehmlich durch die tausende von technischen Hilfsmitteln, die sie sich angeeignet hatte. Er war unzweifelhaft in „weltlichem Sinne *heiterer*“ als die anderen Künstler, brachte aber deshalb doch nicht eine skandalöse Neuerung in die Kunst! Das hohe und strenge Ideal Michelangelos und Raffaels, die ernste Grossartigkeit Tizians und Tintorettos, im Gegensatze zu der ungezwungenen Einfachheit, der naiven Natürlichkeit fast aller Correggioschen Gemälde, liessen es als eine Schuld erscheinen, dass er seine Gegenstände zu sehr ins Menschliche übertragen hat, während thatsächlich die ganze damalige Kunst zusammenwirkte, das Christenthum in das Weltliche zu übertragen.

Wenn sich Correggio aber auch in der Auswahl der seinem Geiste angemessenen Vorwürfe weniger als die Anderen an die christliche Empfindung gehalten hat, so wird man doch den Ausdruck seiner Madonnen keineswegs mit denen seiner Nymphen verwechseln wollen, das keusche Lächeln der Jungfrau in dem Gemälde mit dem h. Hieronymus z. B. mit dem sinnlichen der Danae, den ruhigen Schlummer der Zingarella mit dem wollüstigen Schläfe der Antiope. Der Unterschied ist klar und deutlich, aber der wird ihn gewiss nicht sehen, der, nachdem er die Trunkenheit der heidnischen Frauen betrachtet hat, sich den Madonnen zuwendet und, anstatt in jeder von ihnen die gute und sanfte Mutter zu suchen, das mystische und erhabene Geschöpf sehen will, „den festen Schluss des ewigen Rathes“ und die gewöhnliche, unnütze Frage nach dem moralischen Einflusse der Kunst aufwirft.

Die Kunst besteht vor Allem in der Form, und die Sinnlichkeit, die man manchen Malern vorwirft, wie der asketische Geist, den man bei Anderen lobt, sind häufig nur das Resultat des rein malerischen

Typus und der Technik. Wie viel Hymnen hat man zum Preise des sanften und mystischen Ausdrucks der Gemälde des XIV. Jahrhunderts angestimmt! Man hat sich jedoch lange Zeit nicht klar gemacht, dass diese Empfindung einzig und allein in den Formen und dem Kolorit Giotto's und seiner Schüler ihren Ursprung hat.

Als die junge Kunst noch nicht verstand, alle die Bewegungen, in denen die mächtige Kunst der Renaissance den menschlichen Körper darstellen sollte, zu erfassen, waren die naiven Künstler durch ihre Unerfahrenheit *gezwungen*, in ihren Gestalten eine gewisse Ruhe, einen idealen Frieden, in ihnen, wenn man so sagen darf, *chorartigen Massen* eine religiös harmonische Aufmerksamkeit vorherrschen zu lassen.

Die Künstler, von Masaccio an, würden es für einen Beweis von geringer Geschicklichkeit und von Mangel an Phantasie gehalten haben, zwei gleiche Gestalten darzustellen, Giotto und seine Schüler scheuten sich dagegen nicht, hundert Figuren zu malen, die sich alle nach derselben Seite neigten und die Arme gleichmässig ausgestreckt oder verschlungen hielten.

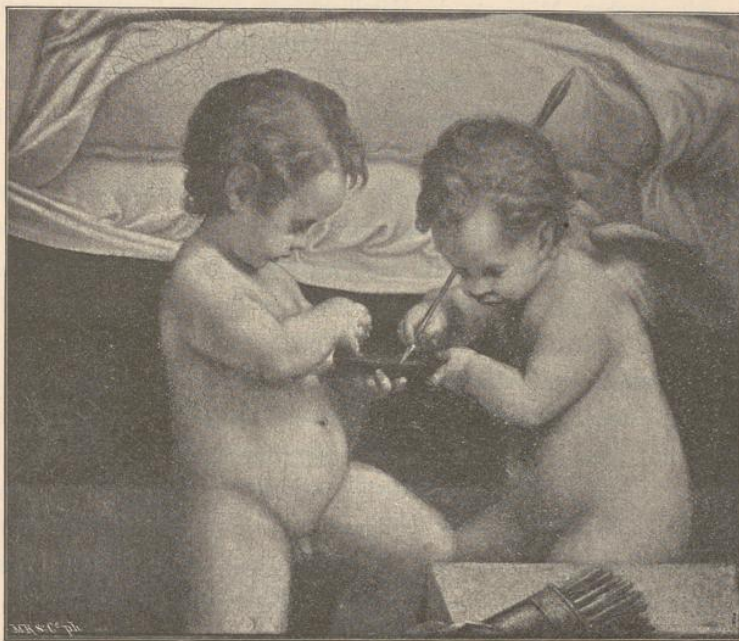
Auch die Gewänder waren nicht dem Körper entsprechend gefaltet, es machte sogar den Eindruck, als ob unter den Falten keine menschlichen Glieder verborgen wären. Die Figuren nahmen hierdurch einen ganz geisterhaften Ausdruck an, beinahe als ob sie schwebten und die Erde kaum berührten, bereit, sich bei der ersten Aufforderung des Himmels aufwärts zu schwingen.

Die mandelförmig geschnittenen Augen, ohne Augenstern und ohne den Lichtpunkt, der den Glanz und die Wölbung bezeichnet, erscheinen als tiefe, nachdenkliche Augen, in denen der Glaube jeden Wunsch weltlicher Begehrlichkeit erstickt hat.

Die Blässe der Fleischtöne ist durch Uebermalung auf mit Grün präparierten Grundflächen erreicht! Wie viele Leiden scheint sie zu verkünden, durch wie viele im Gebet verbrachte Nächte und strenges Fasten scheinen sie hervorgebracht zu sein!

Wenn nun die Kunst im Trecento mystisch erschien, weil die Unzulänglichkeit der Hilfsmittel, die nur langsam zu erreichen waren, ihr nicht die vollkommene Wiedergabe der Formen und des Ausdrucks gestattete, so ist es ganz natürlich, dass sie, nachdem sie diese erlangt hatte, weltlich wurde.

Das Volk wird allerdings schwerlich ein Bild der Renaissance als ein wunderthätiges verehren. Es sind die byzantinischen Gemälde oder die des Trecento, die der Wahrheit nicht so nahe kommen, ja, die man hässlich nennen kann, die für wunderwirkend gehalten werden. Sie erscheinen den Gläubigen um so wunderbarer, je mehr sie sich von der Wirklichkeit, von den normalen Eigenthümlichkeiten der Männer und Frauen entfernen. In dem was nicht menschlich erscheint, entdecken



Liebesgötter ihre Pfeile schärfend. Von Correggio. Fragment aus der Danae. Rom. Gallerie Borghese.

Viele das Ueberirdische, in dem was nicht natürlich ist, erblicken sie das Göttliche.

Nicht eine von den schönen, blühenden, sanft lächelnden und menschlichen Madonnen der Renaissance und am allerwenigsten die Correggios werden mit so vielen Gebeten und Weihgeschenken geehrt, wie manche von den steifsten und hagersten byzantinischen Figuren oder von den schläfrigen und bleichen Heiligen des Trecento.

Wie könnte man aber auch voraussetzen, dass die *Madonna della Scodella*, oder die mit dem h. Georg jene unbestimmte Empfindung von Melancholie hervorrufen könnte, die den echten Frieden offenbart?

Sie sind nichts anderes als herrliche und liebe Frauen, zärtliche und fröhliche Mütter, die ihren gesunden, heiteren Sohn lieblosen, der mit seinem Spiel beschäftigt ist. Ihr Antlitz verräth nicht durch seine Blässe die Spuren des Schmerzes, es ist, wie Vasari sagte, mit *Pinselstrichen von Fleisch* gemalt. Der Künstler wird die Schönheit anbeten, aber der Andächtige wird kalt bleiben vor diesen Bildern und vor diesen jugendlichen und liebevollen Frauengestalten, die ihm tausend gewohnte Momente des Familienlebens in die Erinnerung rufen.

Natürlich macht sich diese, allen Künstlern der Renaissance gemeinsame Neigung bei Correggio ganz besonders fühlbar durch die Genialität der Typen, die Heiterkeit des Ausdrucks und der Technik; seine Kunst entsprach eben nothwendigerweise den Eindrücken und den Bedürfnissen seiner Zeit, oder vielmehr ihrer innersten logischen Entwicklung. Wir glauben, man sollte endlich einmal aufhören, die Kunst als eine der vielen Kundgebungen *freier Willkür* anzusehen, als ob sie allein aus der persönlichen Initiative entstünde, sondern sollte sie als eine Blüthe betrachten, als eine unbewusste Hervorbringung des menschlichen Geistes, der ebenso wie die Erde seine Jahreszeiten hat.

Das Studium der Formen und der malerischen Eigenthümlichkeiten muss dem Studium des Ausdrucks vorangehen, damit man erkennen könne, wie viel davon unbewusst aus jenen entspringt, ohne absichtlich gesucht zu sein.

Wie Correggio durch seine Gesichtstypen, seine Zeichnung und den Zauber seines Kolorits in der anmuthigsten Weise die heiligen Vorwürfe ins Menschliche überträgt, so vergeistigt er andererseits durch sie die heidnische Sinnlichkeit.

Es lässt sich nicht leugnen, dass im Vergleiche mit den mythologischen nackten Gestalten Correggios die Tizians mit ihren üppigen und kräftigen Formen und der warmen Lebhaftigkeit des Kolorits beinahe gewöhnlich erscheinen.

Correggio dagegen vermag, trotzdem seine Gestalten in ihren Bewegungen und in ihrem Lächeln eine vollständige Hingebung an die Freuden der Liebe, die Wollust und Trunkenheit zeigen, doch eine Sinnlichkeit ohne Verderbniss, eine Sinnlichkeit, die beinahe unkörperlich erscheint, darzustellen. Es ist die jugendliche Anmuth der Gesichter; die unbefangene Grazie der Stellungen, die entzückende,

jungfräuliche Schlankheit der Gestalten, die weiche und zarte Tönung des Fleisches, die in der Jo, der Leda und Danae Mädchenercheinungen geschaffen haben, die den bis dahin unberührten Körper zum ersten Male der hohen Wonne der Liebe hingeben.

Burckhardt sagt, dass in streng technischer Beziehung Correggio die letzte und höchste Entwicklung der italienischen Malerei repräsentirt.

Was ihn in seiner Manier indessen vor Allen unterscheidet, ist das *Helldunkel*, das darzustellen sich so viele Künstler während des XVI. Jahrhunderts abgemüht haben, und das allein bei Leonardo und Giorgione zu einer hohen Entwicklung gelangt ist. Leonardo übersah in seinem Streben nach unbemerkbaren Abstufungen der Töne und inniger Verschmelzung der Farben beinahe den wesentlichen Charakter der Malerei, die nach seiner Ansicht nicht mehr harter und bestimmter Umrisse bedurfte, um plastisch zu wirken. Auch er versuchte das Spiel der Reflexe zur Darstellung zu bringen, aber es war Correggio vorbehalten, das Helldunkel auch in den Schattenpartien einzuführen, und dadurch eine Durchsichtigkeit zu erreichen, die in den Werken seines grossen Vorgängers fehlt und bei fast allen denen, die ihn später nachzuahmen gesucht haben. Denn die scharfe Abgrenzung des Lichtes gegen den Schatten gewann bald das Uebergewicht und keiner verstand es mehr so wie er, jedem Schatten den richtigen, mit seiner Farbe übereinstimmenden Ton zu geben. Mit wie leichten Abstufungen er in der That die plastische Wirkung zu erzielen wusste, erkennt man bei genauer Prüfung gewisser Tinten und Schatten, die in der chromatischen Farbenseala anderer berühmter Künstler (wir erinnern an Leonardo selbst und an Raffael) nur in den beleuchteten Stellen sich finden. Aber gerade durch dieses Halblight hat er einen grossen Theil der Grazie erreicht, die über die äussere Erscheinung seiner Menschengestalten ausgegossen ist.¹

¹ Um beurtheilen zu können, bis zu welcher Vollkommenheit Correggio in der Anwendung des Halbdunkels und der Reflexe gelangt war, möge der Besucher der Dresdener Gallerie die *Madonna mit dem h. Georg* mit der *Sixtinischen Madonna* vergleichen, die fraglos das schönste Gemälde Raffaels und in Bezug auf Ausführung und Idealität eines der wunderbarsten der Welt ist. Die Schatten in den Fleischpartien, besonders in den Händen und Füßen der Raffaelischen Madonna erscheinen

Durch seine Meisterschaft in der Verwendung des Helldunkels, der stetigen Verbindung von Hell und Dunkel, d. h. indem er vermied, ein starkes Licht hart neben einem tiefen Schatten zu stellen, erreichte er eine ungewöhnliche Kraft der Farbe, indem er die Töne über einander setzte. Das Licht verbreitete sich so zwischen den Gestalten und Gegenständen, die er malte, drang bis in die nebensächlichen und entfernten Theile und brachte die neue und vollkommene Täuschung hervor, dass alle von ihm geschaffenen Formen sich wirklich im Luftraume bewegten.

Die alten Biographen und Schriftsteller drückten, ohne diese besonderen Eigenthümlichkeiten näher zu erforschen, ihre ganze Bewunderung durch das Lob seines Kolorits und seiner Pinselführung aus. Vasari versicherte zuerst, dass „kein Künstler besser mit den Farben umzugehen verstanden, noch mit mehr Reiz und Relief gemalt habe als er: so gross war die Weichheit der Fleischtöne, die er malte, und die Grazie, mit der er seine Werke vollendete.“¹ Lomazzo hat die Bemerkung gemacht, die auf Domenichino einen grossen Eindruck machte, dass, wenn Jemand zwei Bilder von *höchster Vollendung* haben wollte, einen Adam und eine Eva, der Adam von Michelangelo gezeichnet und von Tizian gemalt, die Eva von Raffael gezeichnet und von Correggio gemalt sein müsste. Lomazzo fügt hinzu, dass „dies die besten Bilder sein würden, die jemals in der Welt gemalt wären.“¹

Diese Ansicht ist allerdings sehr anfechtbar, aber sie zeigt, dass unser Maler gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts hin für den glänzendsten Koloristen gehalten wurde. Baldinucci nannte kurz darauf seine Tinten bewunderungswürdig weich, wie hingehaucht,² ein Urtheil, das auch beim Auftreten der nachfolgenden kritischen Schulen in Geltung blieb.

Einige der stylistischen Eigenthümlichkeiten Correggios findet man bei anderen Künstlern Ober-Italiens wieder. Lanzi sagt mit Recht, dass er einige Beziehungen mit Giorgione entdeckt habe,³ der in der

im Vergleich zu denen Correggios beinahe ohne jede Durchsichtigkeit, so zu sagen wie aus *Kohle*.

¹ *Idea del tempio della pittura*, cap. XVII. — BOTTARI, II, 393.

² BOTTARI, II, 521.

³ A. a. O.

That nach den unumstösslichen Gesetzen der künstlerischen Entwicklung denselben Weg einschlagen musste wie Leonardo. Aber noch näher ist Lorenzo Lotto dem Ausdruck und dem Kolorit Correggios gekommen. Man kam deshalb sogar zu der Annahme, dass Lotto zuerst Schüler Leonardos gewesen sei und dass er sich später bemüht habe, Correggio nachzuahmen. Aber auch hier ist die Verwandtschaft für eine zufällige zu halten, oder besser gesagt für eine unabhängig aus den Bedingungen der Cultur und der gesetzmässigen Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks hervorgegangene.¹ Morelli schliesst mit den Worten, dass Correggio das beneidenswerthe Loos traf, aus den von Leonardo, Giorgione und später von Lorenzo Lotto berührten Saiten den reinsten und vollsten Klang hervorzulocken.²

Die funkelnde Wirkung der Lichter erweckte in der Seele der trübseligen Künstler der Barockzeit seltsame Muthmassungen über die Art, wie Correggio seine Tafeln für die Bemalung vorbereitet hätte. Auch im XVIII. Jahrhundert entstanden mehrere Legenden über seine Technik. Richardsons behauptete unter Anderem, dass Correggio bei seinen Gemälden eine Unterlage von Gold angewandt habe,³ und ein Maler gestand Lanzi, er glaube, „dass Correggio seine Gemälde am Feuer und in der Sonne erwärmt habe, damit die Farben sich gut vermischten und sich mit einer gewissen Gleichmässigkeit ausbreiteten, die sie mehr aufgegossen als einzeln aufgesetzt erscheinen liess.“

Die Bereitung des Malgrundes der Gemälde Correggios, der sehr dünn ist und aus dem feinsten Gips, gekochtem Oel und Lack zusammengesetzt ist, unterscheidet sich in Nichts von der der anderen sorgfältigen Meister seiner Zeit, ebensowenig wie der Bewurf der Mauern, der als Untergrund für die Fresken diene. Seine Pinselführung ist

¹ BERNARDO BERENSON, *Lorenzo Lotto* (London 1895) p. 325.

² *Italian painters*, II, 153.

³ PUNGILEONI, I, 20; II, 35. Gewisse silberartige Reflexe brachten die Kritiker darauf, das Licht Correggios *siderisch* zu nennen. Andere fanden diesen Ausdruck zu unbestimmt und versuchten ihn durch das Wort *dämmrig* deutlicher zu machen. Die beiden Bezeichnungen fanden Aufnahme und gefielen den Aesthetikern, die in der Unklarheit des Ausdruckes immer ein leichtes und willkommenes Feld für ihr Geschwätz finden!

von unendlicher Zartheit, sowohl bei den grossen wie bei den kleinen Werken. Die Töne sind durch Uebereinandersetzen feiner Farbenschichten erzielt oder durch Uebermalungen, die ihm gestatteten, die Zeichnung noch im Momente des Malens zu verbessern. Seine Abneigung dagegen, die Farben in dichten dunklen Massen aufzutragen, war jedoch so gross, dass er die Verbesserungen und Veränderungen nur so leicht übergang, dass sie sichtbar blieben, wie man z. B. an einem erhobenen Finger der rechten Hand Jesu in der *Kreuzabnahme* und an einem gekrümmten Finger an der linken Hand des h. Hieronymus sehen kann.

Es ist unzweifelhaft, dass er, der vor Allem Maler war, mit dem Pinsel nicht nur korrigirt, sondern auch viel gezeichnet hat. Man findet überaus viele Formen besonders an den Extremitäten, die der Maler nur durch einfache Farbenabstufungen dargestellt hat, ohne irgend eine bestimmte Zeichnung. Dies Hilfsmittel, das bei mittelmässigen Künstlern äusserst gefährlich sein würde, gestattete seinem Genius Weichheiten von ungeahnter Lieblichkeit hervorzubringen. Scannelli hat zwar Vasari vorgeworfen, dass er sich allzu ausführlich mit Kleinlichkeiten beschäftigt habe, aber jener hatte doch recht, wenn er in das höchste Erstaunen gerieth und an drei Stellen über die Art sich äusserte, wie Correggio die Haare gemalt habe, „so schön in der Farbe und mit vollendeter Sauberkeit geordnet und ausgeführt, dass man es nicht besser sehen kann,“ und so, *dass er die Art lehren konnte, wie man sie machen muss*. So heisst es in der Lebensbeschreibung, in der *Vorrede zum dritten Theile der Vite* hatte er aber schon gesagt: „Man kann die entzückende Lebendigkeit nicht beschreiben, die er in seinen Werken auszudrücken wusste, indem er die Haare auf seine besondere Weise strahlte, nicht in der feinen Manier, wie man es vor ihm zu thun pflegte, und die schwer, hart und trocken war, sondern mit einer weichen Fülle, so dass die Strähnen sich leicht abheben und wie von Gold erscheinen, schöner als die wirklichen Haare, welche von seinen gemalten übertroffen werden.“¹

Aber genug davon. Wollten wir noch weiter auf die Betrachtung der Eigenthümlichkeiten Correggios eingehen, so würden wir nur viele Dinge, die schon bei der Beschreibung der einzelnen

¹ IV. 12, 115 und 119.

Gemälde gesagt worden sind, wiederholen müssen und ein Unrecht gegen den Leser begehen, der gewiss einige derselben kennt und die Nachbildungen hier vor sich sieht.

Wir haben gesucht, uns nicht von der Vorliebe für den Gegenstand hinreissen zu lassen und haben skrupulös Alles verzeichnet, was für und gegen Correggio als Künstler und Mensch gesagt worden ist. Es war leicht eine Fülle von Lob auszusprechen, da es sich um die Prüfung der Werke eines Genius handelte, der so persönlich war, dass die Phrase von der „*Correggiosität* Correggios“ eine gewisse Berechtigung gewinnen konnte.

Auch die, welche seinen Formen am meisten Abneigung entgegenbringen, die strengen Bewunderer der florentiner Korrektheit und Ruhe, vermögen nicht, sich dem Zauber zu entziehen, der von den tausend wunderschönen Geschöpfen ausgeht, die sich lächelnd in dem strahlenden Lichte eines Frühlingmorgens umhertummeln.

Es ist eine *dämonische* Macht, wie Goethe sagte, die das Werk eines schöpferischen Geistes ausübt. Der Zauber der Form und die Trunkenheit der Bewegung und der Empfindung erwecken schliesslich eine Ergriffenheit, gegen welche



Madonna und Kind. Von Rondani. Neapel. Museum.

die Kritik und die Vernunft nichts mehr vermögen. Man vergisst alle Fehler und die von Staunen erfüllte Seele erkennt durch den eigenen freudigen Genuss die Grösse des Künstlers.