



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Antonio Allegri da Correggio**

**Ricci, Corrado**

**Berlin, 1897**

XI. Die Kuppel des Domes von Parma.

---

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



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

## XI.

### DIE KUPPEL DES DOMES VON PARMA.

DIE MADONNA DELLA SCALA. — DIE VERKÜNDIGUNG. — DIE DOMKUPPEL. — DIE ZWICKEL UND DIE BALUSTRADE. — MARIÄ HIMMELFAHRT. — DER SCHARFSINN EINES DOMHERRN. — ZEICHNUNGEN. — BERÜHMTHEIT DES WERKES.



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

Bevor Correggio die Fresken in der Domkuppel zu Parma begann, musste er zwei kleinere Aufträge ausführen, die *Madonna della Scala* und die *Verkündigung*.

Meyer nimmt an, dass diese beiden Arbeiten wahrscheinlich 1520 gemacht worden seien, d. h. vor oder während der Inangriffnahme der Arbeiten in S. Giovanni Evangelista. Die Mischung der Tinten, die vollkommene Verschmelzung des Hell-dunkels, ohne die geringste Schraffirung, die Form der Hände mit den langen Fingern, die in fortlaufenden und gebogenen Linien, ohne hervortretende Gelenke gezeichnet sind, der Typus der Madonna in der Verkündigung und der des Putto, der sich

seinen kräftigen Gefährten in der Camera di S. Paolo und in der Kuppel von S. Giovanni gegenüber sehr verfeinert hat, alles dies scheint uns dagegen malerisch und daher auch chronologisch diese beiden Arbeiten in die nächste Nähe der Fresken des Domes zu rücken; sie müssen also ungefähr aus dem Jahre 1524 stammen.

Ueber den Ort, an dem die *Madonna della Scala* sich zuerst befunden hat, sind verschiedene Ansichten ausgesprochen worden. Man hat gesagt, dass sie auf der äusseren Façade des östlichen Thores von Parma ausgeführt worden sei und, dass man sie, um sie zu erhalten, von der Mauer losgelöst und in ein eigens dazu gebautes Oratorium gebracht habe; andere haben behauptet Correggio habe sie auf die Wand des Hauses eines Freundes gemalt, das an der Mauer in der



Die Madonna della Scala. (Madonna auf der Treppe.)  
Freske von Correggio. Parma. Gallerie.

Nähe der Kirche S. Michele erbaut gewesen sei, und wieder Andere, dass es im Innern eines zum Thorgebäude gehörenden Zimmers sich befunden habe.<sup>1</sup>

Vasari sagt, dass Correggio „über einem Thore der Stadt eine Madonna mit dem Kinde im Arme gemalt hat, die durch die schöne Ausführung der Farbe im Fresko geradezu Staunen erregt und dem Maler das höchste Lob und die grösste Anerkennung von durchreisenden

<sup>1</sup> RUTA, *Guida di Parma*, 72; RATTI, 76. Siehe auch PUNGILEONI, II, 161 und MARTINI, 108 und 113.

Fremden, die noch nichts anderes von ihm gesehen hatten, eingetragen hat.“<sup>1</sup> Die Worte Vasaris, der auf der Reise jenes Thor passirte und das Bild 1542 sah,<sup>2</sup> d. h. zwölf Jahre bevor es in den kleinen Tempel gebracht wurde, scheinen uns jede weitere Erörterung überflüssig zu machen. Das Gemälde befand sich offenbar weder im Hause eines Privatmanns, noch in einem Zimmer jenes Thorgebäudes, was auch durch andere Thatsachen und Schlüsse bewiesen wird.

Nach Plänen von Parma vor dem Jahre 1812 ist die kleine Kirche S. Maria della Scala wirklich am Fusse der Mauer, gegenüber der via S. Michele verzeichnet, dort wo sich, ehe Paul III. die Stadt mit neuen Befestigungswerken versah, das Thor befand. Die Bezeichnung *della Scala* hat ihren Ursprung von den Stufen, die man ersteigen musste, um zu dem Bilde zu gelangen, das sich gerade über der Mauer, oder dem Wall befand.

Während der auf Befehl Pauls III. ausgeführten Arbeiten wurden die Thore von den Mündungen der Strassen entfernt und starke Bastionen an ihrer Stelle errichtet. Die Einführung der Artillerie veranlasste die militärischen Architekten zu der Massnahme, die Ausgänge der langen und breiten Strassen zu schliessen und durch Befestigung zu schützen, dafür aber die Thore an versteckteren Stellen zu öffnen, wo ihnen Häuser oder Mauern gegenüber standen. Als daher das alte Thor von S. Michele geschlossen und ein neues nach Norden zu geöffnet wurde, sollte bei der Errichtung der Bastion die Mauer erhalten bleiben, auf der Correggio die Madonna gemalt hatte.

Wenn man andererseits annehmen will, dass sie sich in einem Privathause befunden habe, dann muss man auch voraussetzen, dass dieses Haus an der Stadtmauer gelegen habe! Aber wie wäre es denkbar, dass die frei fortlaufenden Wälle von einem Gebäude unterbrochen worden wären, das nicht der Stadt, sondern einem Privatmanne gehörte? Wie kann man vor Allem voraussetzen, dass sich gerade an dieser Stelle, gegenüber der prächtigen via Aemilia, ein einfaches Häuschen befunden habe, während historisch feststeht, dass bis zum Jahre 1545 das Thor sich hier befunden hat?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vite, IV, 114.

<sup>2</sup> Vite, VI, 670.

<sup>3</sup> B. ANGELI, *Storia di Parma*, p. 13 und 531.

Man kann aber auch nicht vermuthen, dass das Stück Mauer, auf dem die Madonna gemalt war, von einer anderen Stelle hierher versetzt worden sei, denn als man es im Jahre 1812 in den Palazzo Pilotta überführte, war keine Spur daran zu erkennen, die auf einen vorhergegangenen Transport hätte schliessen lassen; man musste sogar den Theil der darunter befindlichen Mauer, der mit den Fundamenten bis in die Bastionen hinab reichte, absägen.

Die ganze Geschichte ist demnach höchst einfach. Correggio führte sein anmuthiges Werk auf der inneren Seite des östlichen Thores von Parma aus, wo es mit dem göttlichen Kinde dem Vorübergehenden, der die Stadt verliess und sich auf die Reise begab, wie eine freundliche Vorbedeutung zulächelte. Als andere Zeitverhältnisse es der Sicherheit wegen erheischten, dass an dieser Stelle ein Wall errichtet werde, veranlasste die Bewunderung für das schöne Werk verschiedene Bürger, sich zusammen zu thun, um durch Sammlungen und mit Beihilfe der Bruderschaft von S. Michele es durchzusetzen, dass dieses Mauerstück in Ehren gehalten und in einer Kapelle untergebracht wurde, wo es als Bild für den Hauptaltar dienen konnte. Die Erlaubniss zur Bildung einer Bruderschaft und zur Ausführung dieser Arbeit war nicht leicht zu erreichen, und einer von ihnen, der in Rom wohnte, und später ein Vermächtniss dafür stiftete, musste sich sehr darum bemühen. Erst im Frühjahr 1555 konnte der Notar Cristoforo Dalla Torre endlich die Stiftungsurkunde abfassen.

Die Kapelle wurde später von Tinti dekorirt und von ihm und Malosso aus Cremona mit zwei Bildern an den Seitenaltären versehen; sie musste aber 1812 fallen, um der Barriera von S. Michele Platz zu machen. Auch diesmal rettete der hohe Kunstwerth das Gemälde,



Zeichnung zur Madonna della Scala.  
Weimar. Museum.

das, von Eisenreifen zusammengehalten, in die Gallerie überführt wurde, wo es sich noch heute befindet.<sup>1</sup>

Wer hat nun aber Correggio dieses Gemälde in Auftrag gegeben? Keiner Nachricht lässt sich entnehmen, dass die Gemeinde, der das Thor gehörte, es bestellt hätte. Dagegen ist es eine bekannte Thatsache, dass ein Privatmann sehr wohl die Erlaubniss erhalten konnte, einen monumentalen Bau, oder Theile eines solchen, aususchmücken.



Jungfrau und Kind. Zeichnung. London. British Museum.

Im Weimarer Museum wird eine Skizze der *Madonna della Scala* aufbewahrt, die, wie die Kopie derselben, die sich in der Kirche von Fiorenzuola d'Arda befindet, die ganze Figur darstellt. Am Originalfresko fehlt leider der untere Theil des Bildes, der wahrscheinlich zur Zeit des Transportes in die Gallerie entfernt wurde, entweder, weil nur noch wenige Spuren von Farbe an dieser Stelle vorhanden waren,

<sup>1</sup> PIETRO DE LAMA, *Atti dell' Accademia e del Museo Parmensi*, Handschrift im R. Museo di Parma, I, 186, 202, 217 und 230. — Siehe *Madonna della Scala*, Urkunden des Archivio della R. Pinacoteca di Parma. Posiz. II. — Der Transport wurde von Pietro Bicchieri besorgt.

oder weil er die Anbringung der eisernen Reifen und den Transport selbst noch viel mehr erschwert hätte.

Auf der Zeichnung in Weimar, die unverkennbare correggeske Züge aufweist, sieht man nun zu Füßen der auf den Stufen eines Tempels sitzenden Madonna ein leeres Wappenschild mit einer Bischofsmütze darüber. Wenn die Zeichnung, wie es den Anschein hat, original ist, wer könnte dann der Bischof gewesen sein, der das Fresko bestellte? Natürlich denkt man zuerst an den Bischof von Parma, damals Alessandro Farnese (der später unter dem Namen Paul III. Papst wurde),<sup>1</sup> aber bei näherer Ueberlegung scheint es seltsam, dass er, der nicht einmal in Parma wohnte, wo er Vertreter hielt, sich um solche Dinge gekümmert habe. Dagegen scheint es nicht ohne Bedeutung zu sein, dass gerade gegenüber der Kirche S. Michele, ganz nahe jenem Thore, Nicolò Urbani da Bracciano vom Orden der Eremiten von Sant' Agostino, Bischof von Lidda und Weihbischof eben des Alessandro Farnese gewohnt hat.<sup>2</sup>

Das von den Armen der Mutter zärtlich umschlungene Kind und diese selbst, die sich liebevoll lächelnd zu ihm herniederbeugt, bilden die schönste und zugleich ungezwungenste Linie, die man sich denken kann.<sup>3</sup>

Das Kind ist das echte Knäblein, von dem Dante sagt:

„Und wie das Kindlein, wenn's die Milch genossen,  
„Zur Brust, aus der es trank, die Arme reckt,  
„Von Liebesgluth auch aussen übergossen.“

Man hat oft beklagt, dass dieses Fresko so viel von seinem früheren Glanze verloren habe. Uns scheint es fast ein Wunder, dass es überhaupt erhalten geblieben ist, nachdem es mehr als dreissig Jahre lang allen Unbilden der Witterung ausgesetzt gewesen, nachdem die Gläubigen Löcher darin gemacht hatten, um auf den beiden Köpfen eine erhabene silberne Krone zu befestigen und rund herum Amulette und

<sup>1</sup> GIOV. ALLODI, *Serie cronologica dei Vescovi di Parma* (Parma, 1856) II, 11.

<sup>2</sup> FRANCESCO CHERBI, *Le grandi epoche della chiesa vescovile di Parma* (Parma, 1835—1839) Vol. II, p. 312. — Das Haus des Urbani war im vorigen Jahrhundert im Besitz der Familie Bernini, die das in Marmor gemeisselte Wappen dieses Bischofs mit der Mitra und den beiden Buchstaben NE (*Nicolaus Episcopus*) noch aufbewahrte.

<sup>3</sup> In einer Rothstiftzeichnung des Meisters im Louvre, in der die Caritas mit drei Putten dargestellt ist, stimmt derjenige, den sie mit der linken Hand festhält, in den Umrisslinien mit dem Bambino der *Madonna della Scala* überein.

Weihgeschenke anzuhängen, und nachdem es schliesslich von seiner Stelle entfernt und nach dem Palazzo Pilotta gebracht worden ist, wobei es beinahe durch die ganze Stadt geschleppt werden musste.

Ganz zerstört und ohne die geringste Hoffnung auf eine Auferstehung ist indessen die in Fresko gemalte Lünette, die Correggio in Parma in der Kirche der Padri dell'Annunziata ausführte, die 1546 abgerissen wurde, um einer Festung oder einem Schlosse Platz zu machen, das Pier Luigi Farnese sich erbauen liess.<sup>1</sup>

Bei dieser Gelegenheit erzählt uns Vasari, dass die Mönche „die Mauer rings herum mit eisenbeschlagenem Holzwerk einfassen liessen und sie nach und nach loslösten, so dass die Malerei erhalten blieb und von ihnen in demselben Kloster an einer gesicherten Stelle wieder eingemauert werden konnte.“<sup>2</sup> Als sie später eine neue Kirche in dem Stadttheile Capo di Ponte wieder aufbauten, wurde das Fresko links vom Eingange angebracht, „wo die vornehme Familie der Aiani einen Altar errichtete.“<sup>3</sup>

Im Jahre 1832 sprach die Akademie von Parma den dringenden Wunsch aus, dass es von dort entfernt würde, um einer grösseren Beschädigung vorzubeugen.<sup>4</sup> Aber erst im Jahre 1875 wurde derselbe erfüllt. Der Transport, der in den ersten Tagen des folgenden Jahres stattfand, gab ihm schliesslich den Gnadenstoss.<sup>5</sup>

Jetzt befindet sich dieser traurige Ueberrest in der Gallerie von Parma, aber es ist kaum noch etwas von dem blonden Kopfe des Engels oder von dem demüthig guten Antlitz der Maria zu entdecken. Man sieht noch leichte Spuren von zwei kleinen Engeln, aber ihre

<sup>1</sup> ALESS. SANSEVERINO pag. 23 seiner *Notizie storiche artistiche* (Handschrift im Kgl. Museum in Parma) sagt von diesem Fresko, „es gehört rechtmässiger Weise der Casa Scutellari.“

<sup>2</sup> *Vite* IV, 114.

<sup>3</sup> FRA GIOVANNI FRANCESCO MALAZAPPI DA CARPI, *Croniche della Provincia di Bologna dei Frati Minori Osservanti* composte nel 1580. — Handschrift im Archiv der Provinz in Bologna, fol. 170. — BAISTROCCHI, *Notizie dei pittori* Handschrift in der Miscellanea No. 1106 der Kgl. Bibl. in Parma. — RUTA, *Guida* p. 19.

<sup>4</sup> Atti dell' Accad. di Belle Arti, Handschrift III, 131.

<sup>5</sup> *La Madonna Annunziata* Urkunden im Archiv der Pinacoteca. Posizione III. — A. RONDANI sprach von diesem Werke in *l'Art.* (Paris, 1876) Tom. VI, 73 und in der *Gazetta d'Italia* (Venezia, 1876) num. 84.



Gestalten sind verwischt. Um aus den übriggebliebenen Farbflecken noch etwas herauserkennen zu können, muss man die alten Stiche zu Hilfe nehmen, die uns den Engel zeigen, wie er sich auf einer Wolke, in der vier kleine Putten spielen, zum Fluge anschickt, die Rechte zum Himmel erhebt und mit der Linken auf den heiligen Geist deutet, der mit ausgebreiteten Flügeln über dem Haupte der Madonna schwebt.



Ansicht der Kathedrale von Parma.

Sie kniet vor einem Betschemel, auf dem ein Buch liegt, und wendet das Haupt nach rückwärts und senkt keusch die Augen auf den Boden nieder.<sup>1</sup>

Gehen wir nun aber zu dem umfangreichsten Werke Correggios über.

Beinahe bis zum Ende des XV. Jahrhunderts bewahrte die Kathedrale von Parma im Innern die Schmucklosigkeit, die für die romanischen Kirchen charakteristisch ist. Auf den Altären befanden sich

<sup>1</sup> Im Louvre befindet sich eine correggeske Röthel-Zeichnung, die schon quadriert ist und eine Annunziata darzustellen scheint. Die Madonna der Lünette stimmt jedoch nicht mit dieser Zeichnung überein, wohl aber eher mit einer Zeichnung in der Ambrosiana in Mailand, die Correggio zugeschrieben wird, aber als die Arbeit eines Schülers oder Nachahmers anzusehen ist.

natürlich Tafeln oder Triptychen, auch an den Wänden der Kapellen sah man einige Fresken, die von frommen Personen gestiftet waren, auch



Innenansicht der Kathedrale von Parma.

das Querschiff war zum grössten Theile ausgeschmückt,<sup>1</sup> aber die Kirche

<sup>1</sup> In den Urkunden von 1522, durch die Parmigianino und Anselmi die Ausmalung eines Theiles des Querschiffes übertragen wurde, heisst es: „*removendo illas picturas quae sunt de praesenti*“ oder „*de praesenti existentes*.“

in ihrem weiten Umfange, die Wölbungen der drei Schiffe, die Wände des Hauptschiffes, die Kuppel und das Presbyterium waren in gleichmässig grauem, ruhigem Tone gehalten, so dass die architektonischen Linien zu vollster Geltung kommen. Keine Spur muss mehr von den Bildern vorhanden gewesen sein, die einst die Façade geziert hatten und an die uns Fra Salimbene erinnert, wenn er erzählt, wie Guidolino da Enzo in Zorn gerathen wäre, wenn er sah, wie die Gassenbuben sich damit vergnügten, mit Steinen danach zu werfen.<sup>1</sup> Aber gegen das Jahr 1500 fühlte man inmitten des Glanzes der Renaissance die Nothwendigkeit, die Kathedrale in Bezug auf Schmuck und Pracht nicht hinter den anderen Kirchen der Stadt, die sich nach und nach verschöneren, zurückstehen zu lassen. Man fing an, sie mit Bildern von Zarotti, Caselli und Araldi und mit Skulpturen von Gian Francesco d'Agrate und Filippo und Damiano da Gonzate zu schmücken, auch an einem köstlichen Altarbilde von Gian Battista Cima da Conegliano konnte man sich erfreuen, aber bei der Grösse und Bedeutung des Tempels erschien diese künstlerische Ausstattung recht bescheiden und spärlich.

Die überraschende Prachtentfaltung in dem reichen und eleganten Kloster von S. Paolo, der schnell entstandene wunderbare Schmuck des Klosters und der Kirche von S. Giovanni Evangelista, die unmittelbar folgenden Arbeiten in S. Maria della Steccata bestimmten schliesslich die Bauverwalter des Domes, nun ohne alles Zögern die Ausschmückung auch ihrer Kirche mit Gemälden zu veranlassen, damit sie nicht hinter den anderen zurückstehe.

Am 3. November 1522 gaben sie Correggio, der in S. Giovanni arbeitete, die Freskogemälde der Kuppel, des Presbyteriums und der Apsis in Auftrag, achtzehn Tage später wurden die Kontrakte mit Parmigianino für die Ausschmückung des Querschiffes, der Decke, des Kreuzgewölbes und der Nische des Altars der *Natività*, mit Rondani für die Decke, das Kreuzgewölbe und die Nische der Kapelle Bernieri, genannt *del Ferro*, mit Anselmi für die Decke und das Kreuzgewölbe der Kapelle Martini aufgesetzt. Am 20. Dezember trugen sie schliesslich Araldi die Malerei zweier Abtheilungen an der Decke des Hauptschiffes auf.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> In der angeführten Chronik p. 363.

<sup>2</sup> MARTINI veröffentlichte alle diese Kontrakte als *Studi intorno al Correggio*, 170 u. ff.

Leider ist nur der kleinste Theil dieser Arbeiten vollendet worden oder erhalten geblieben. Parmigianino, Rondani und Araldi thaten nichts. Der Erstere begab sich vielmehr nach Rom.<sup>1</sup>

Correggio führte die Kuppel aus, fing jedoch die Fresken im Presbyterium und in der Apsis nicht einmal an. Zwei Jahre nach seinem Tode wurde Giorgio Gandino del Grano damit beauftragt. Aber auch dieser starb ohne damit begonnen zu haben, und Alles ging auf Girolamo Mazzola Bedoli über. Auch von den, dem Anselmi zugewiesenen Arbeiten (der 1548 die Malereien der Kapelle del Popolo und der beiden Kreuzgewölbe des grossen Schiffes übernahm) gingen einige durch Verfall oder Feuchtigkeit zu Grunde, andere wurden wieder verdeckt und übermalt, andere wurden gar nicht ausgeführt, wie die in der Kapelle del Popolo, die einige Jahre darauf von Pomponio Allegri gemalt wurden.

Am 3. November 1522 setzte also der Notar Stefano Dodi in Gegenwart der Domherren von Parma, Pascasio Beliardi und Galeazzo Garimberti, des Scipione della Rosa, *Eques auratus*, aller Bauverwalter und dreizehn anderer Geistlichen den Vertrag mit maestro *Antonio da Corigio pittore presente e stipulante* auf. „Besagter maestro Antonio,“ so sagt der Kontrakt, „sei verpflichtet auf seine Kosten die ganze Fläche des Chores, die Kuppel mit ihren Bögen und Pfeilern, ohne die Seitenkapellen und gerade auf den Hauptaltar zu den Fries und die Gewölbezwickel und die Nischen mit den Seitenwänden und alles, was von der Mauer in der Kapelle zu sehen ist, bis zum Fussboden hinab, ungefähr 150 Ruthen im Quadrat, mit Gemälden zu verziern, nach gegebenen historischen Vorwürfen, die natürliche Farben, Bronze oder Marmor nachahmen sollten, je nachdem es ihr Platz, die Würde des Gebäudes und die Schönheit der Malerei erforderten.“

„Andererseits sollen die Herren Bauverwalter verpflichtet sein und versprechen hierdurch, dem besagten maestro Antonio hundert Dukaten Gold zur Verzierung der Gemälde und als seinen Lohn für die besagten Malereien tausend Dukaten in Gold zu geben, ihm auch die fertigen Gerüste und den Kalk zur Glättung der Wände zu liefern.“

<sup>1</sup> Liber debitorum et creditorum Fabricae Ecclesiae Maioris Parmensis una cum recepto et expenso. Handschrift im Archiv der Fabbrica des Domes. Jahr 1551, fol. 1.

Die eigenhändige Erklärung Correggios, auf die hin der Vertrag abgefasst wurde, und die noch heute diesem beigefügt ist, lautet: „Nach-

Visto diligente il lavoro de povera cosa sol, co' v. s. mi par' giacendo a quello di parire et è pigliando quanto tutto il core, la cupella co' suoi andri, e pili, et la capella (lavorali) et dirito andando al sacramento, fassa, crocifera e nicchia co' lo sponde et co' di dimuro si uota in la capella infino al pavimento, et trovarlo circa al 150, ponce a quadro da ornar di pittura et quello istorie mi sono date de mirono et il uno et il brodo et il mammo secondo nichiro et i suoi loci et il douor de la f. r. et la ragione et ungh. de ella pittura et io amio speso de 100 ducati de oro infolio et de colori et de l'ultima smaltado et sono quella douo io pingere sopra. Et si parra co' honore et del loco et nostro fare per manco de ducati <sup>1000</sup> ~~1000~~ de oro, et co' il comode de questo cofe.

- 1 prima de i ponti
- 2 de lo infiorature
- 3 de lo calcino de smaltado et de lo infiorature
- 4 de raccomandare o capella d'oro per fare li disegni

Correggios Autograph, die Vereinbarung über Herstellung der Fresken der Kathedrale enthaltend.

dem ich sorgfältig die auszuführende Arbeit erwogen habe, über die ich mit Euren Herrlichkeiten, da es Ihnen so gefällt, nun verhandeln will,

erkläre ich, dass, wenn die ganze Fläche des Chores, die Kuppel mit ihren Bogen und Pfeilern, ohne die Kapellen und gerade auf den Hauptaltar zu, der Fries, die Kreuzgewölbe und die Nische mit den Wänden und Alles was von Mauern in der Kapelle zu sehen ist, bis auf den Fussboden hinab, was ungefähr 150 Ruthen in Quadrat beträgt, Alles mit Gemälden verziert werden soll, zu denen mir die Gegenstände angegeben werden, die das Leben, Bronze oder Marmor nachahmen sollen, je nachdem es der Ort, die Bestimmung des Baus und die Schicklichkeit und Schönheit der Malerei selber verlangen und zwar auf meine Kosten bei Lieferung von 100 Dukaten in Blattgold, der Farben und Herstellung der letzten Kalkglasur, auf die ich malen werde, so könnte ich es zur Ehre des Ortes und unserer eigenen nicht für weniger als 1000 Dukaten in Gold machen und zwar müssen mir zur Verfügung stehen: 1. die Gerüste, 2. die Inserbature, 3. der Kalk, um noch ausser den Inserbature zu glasiren, 4. ein Zimmer oder eine geschlossene Kapelle, um die Zeichnungen anzufertigen.“<sup>1</sup>

Wie würdevoll klingen die Worte Correggios „so könnte ich es zur Ehre des Ortes und *unserer* eigenen nicht für weniger als 1000 Dukaten in Gold machen!“ Er kannte also wohl seinen eigenen Werth und wusste dies auszudrücken! Er achtete sein eigenes Werk nicht gering, wie eine falsche Tradition behauptete! Dieses innere Bewusstsein wirklicher Verdienste, diese unbefangene Einfachheit sie zu offenbaren sind ebenso schön und bewunderungswürdig, wie die ausgedachte Demuth jener *Charlatane der Bescheidenheit* und die Prahlereien der Kleinen und der Enttäuschten hässlich und lästig sind.

Die Ziffer von 1000 Dukaten steht über einer ausgestrichenen von 1200. Noch seltsamer ist die Urkunde darüber. Sie theilt eine zwischen Correggio und den Bauverwaltern stattgefundenen Besprechung mit. Während er die Ausdehnung und Schwierigkeit der Arbeit und die für die Ausführung derselben erforderliche Zeit betont, erklären

<sup>1</sup> *Archivio Notarile di Parma*. Vertrag abgefasst von Stefano Dodi. Unter dem Datum. AFFO, *Vita del Parmigianino*, 30; TIRABOSCHI, VI, 264; PUNGILEONI, II, 182; MARTINI, 170; MEYER, 462 etc. Wir haben uns der Original-Dokumente bedient und sind daher nicht in gewisse schwere Lesefehler verfallen, wie sie PUNGILEONI, MARTINI und MEYER verbreitet haben, welche u. A. das Wort „*calcina*“ gelesen, wo „*l'ultima*“ steht, den Namen „*Arria*“ wo es „*Arrianus*“ heisst u. s. w.



*Mittelpunkt der Kuppel der Kathedrale zu Parma.*

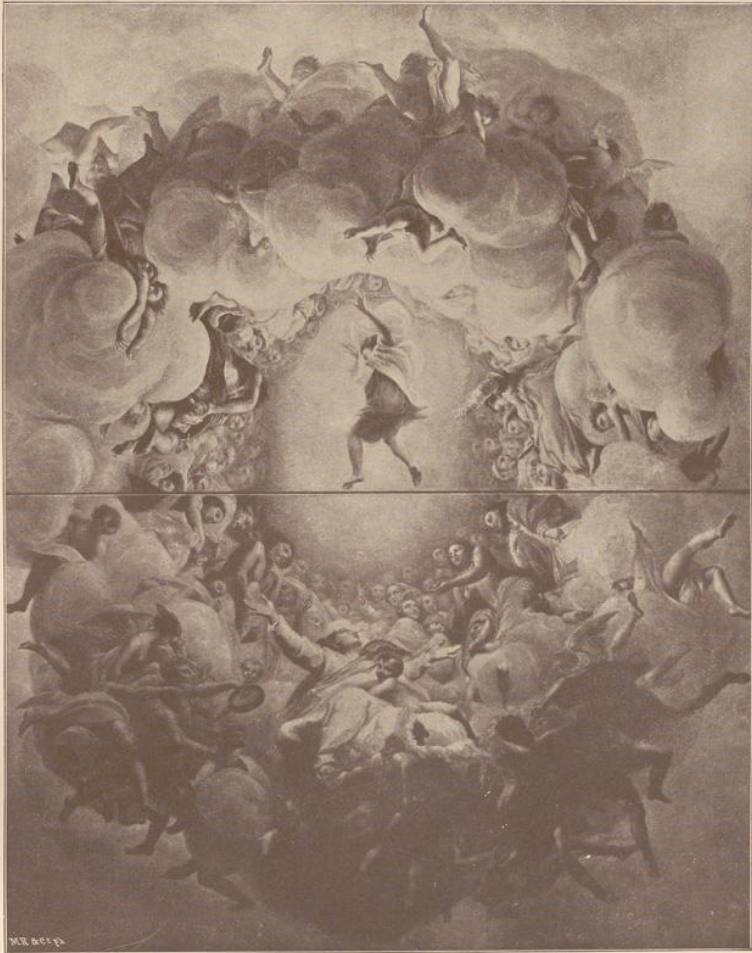
erklärte ich, dass, wenn die ganze Fläche des Chores, die Kuppel mit  
ihren Bögen und Pfeilern, aber die Kapellen und gerade auf den  
Hauptachsen, der Fries, die Kreuzgewölbe und die Nische mit den  
Wänden und Altar aus vier Mauerwerk in der Kapelle zu sehen ist, bis  
auf den Pausenbau bis zur Höhe von 100 Kubikfuß in Quader be-  
trägt. Alles mit Gestein versehen werden soll zu denken mit die  
Gegensatz angetrieben werden, die die Laube, Bronze oder Marmor  
nachahmen sollen, je nachdem es der Ort, die Bestimmung des Bau  
und die Schönheit und Schönheit der Malerei selber verlangen und  
Zeit auf jeden Fall bei Lieferung von 100 Dukaten in Blutgold  
der Farbe und Herstellung der letzten Kalkfarbe, auf die ich malen  
werde, so könnte ich es im Jahr des Ortes und unserer eigenen nicht  
für weniger als 1000 Dukaten in Gold machen und zwar müssen wir  
zur Verfügung haben: 1. die Größe, 2. die Intimität, 3. der Maß,  
um noch besser den Absichten zu genügen, 4. ein Zimmer oder eine  
geschlossene Kapelle, um die Zeichnungen anzufertigen.

Wie wunderbar können die Worte Erzbischof zu hören! Er ist  
für die Idee des Ortes und unserer eigenen nicht für weniger als  
1000 Dukaten in Gold machen! Er kann also wohl noch ein  
Wort und seine Idee zusammenfassen! Er schenkt sein eigenes Werk  
nicht gering, wie die Größe, die Schönheit, die Intimität, die  
Bestimmung wirklicher Verdienste, diese unbedingten Anforderungen  
zu erfüllen und dabei schön und bewundernswürdig zu sein,  
die ihm die Ehre und die Würde der Kirche zu verschaffen, die  
Präsenz der Kirche und der Erzbischof zu sein.

Die Idee von 1000 Dukaten, die ich über meine Angelegenheiten  
zu tun habe, nach welchem ich zu verstehen habe, dass ich  
nachdem ich meine Angelegenheiten mit dem Erzbischof  
und dem Papst, die Schwierigkeit und die Wichtigkeit der  
Idee, nach der Ausführung nach dem Erzbischof zu sein.

Die Idee, die ich über meine Angelegenheiten zu tun habe,  
nachdem ich meine Angelegenheiten mit dem Erzbischof  
und dem Papst, die Schwierigkeit und die Wichtigkeit der  
Idee, nach der Ausführung nach dem Erzbischof zu sein.





M. R. 1842



ihm die Anderen, dass die dem Bau zur Verfügung stehenden Mittel keine grössere Ausgabe gestatten. Aber wie kann der gute Maler dem Zureden Scipione della Rosas widerstehen und dem Gedanken an die Myriaden von Engeln und Heiligen, die er in der leuchtenden Wölbung sich tummeln lassen kann? Er bleibt einige Zeit in Gedanken versunken, dann ist sein Widerstand überwunden, er ergreift die Feder wieder, streicht unter den aufmerksamen Blicken aller Anwesenden die „1200“ zweimal durch und setzt die Zahl 1000 darüber!

Wie wir gesehen haben, hatte er jedoch noch viel in S. Giovanni Evangelista zu arbeiten. Die Bauverwalter brauchten daher die vorher erforderliche Ausbesserung der Kuppel nicht zu beschleunigen. Erst im Jahre darauf und zwar genau am 23. November 1523 gaben sie Messer Jorio da Erba den Auftrag, sie zu restauriren, sowohl von Innen wie von Aussen, mit Einschluss der kleinen Säulen und Pfeiler an der äusseren Gallerie, und sie innen abzuschaben, „alles abzuklopfen“ und sie zu glätten. Bei der Abfassung des Vertrages, die damals durch Galeazzo Piazza vorgenommen wurde, war ausser Scipione Montino della Rosa auch Alessandro Araldi anwesend.<sup>1</sup>

Die erste Bezahlung, die Correggio erhielt, ist unter dem 29. November 1526 verzeichnet. Er bestätigt, in Gegenwart von D. Nicolò dei Gotti, Sohn des Rolando, Syndikus und Prokurator der Bauverwalter der Hauptkirche von Parma sechs und siebenzig Dukaten in Gold und dreizehn soldi imperiali als erste Theilzahlung des für die Malerei der Kuppel ausbedungenen Lohnes von 275 Dukaten erhalten zu haben.<sup>2</sup>

Ein anderes Dokument bezeugt, dass ihm am 17. November 1530 weitere hundert fünf und siebenzig Dukaten in Gold als Rest einer zweiten Rate des ausgemachten Preises gegeben wurden. Doch nun genug davon!<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Archivio della Fabbrica del Duomo, Caps. I, num. 11.

<sup>2</sup> Archivio Notarile di Parma. — Akten des Galeazzo Piazza, nach dem Datum. In diesem Dokumente ist die Strasse von Parma angegeben, wo Correggio wohnte: *Dominus Antonius Alegris fil. Domini Pelegrini de Corigia pictor Vicinie S. Johannis Evangelistae pro burgo anteriori seu Pischario*. — Eine Abschrift dieses Aktenstückes befindet sich auch im Archivio della Fabbrica del Duomo, Caps. I, num. 13.

<sup>3</sup> Archivio della Fabbrica del Duomo, Caps. I, num. 17. — PUNGILEONI (I, 233) und nach ihm viele Andere fügen hinzu, dass Antonio in den Dombüchern auch im Februar 1531 erwähnt sei, aber er bezeichnet weder das Buch noch die Stelle. Es wird sich wohl um eine Verwechslung handeln.

Der Verlust vieler Bücher und Urkunden des Archivs der „Fabbrica del Duomo“ macht eine genaue Darstellung der Geschichte dieser Correggio'schen Fresken unmöglich. Ausser den wenigen angeführten

Urkunden findet sich nur eine Erwähnung von 1551 im Buche der Schuldner und Gläubiger der Kirche, in der gesagt wird, dass die Erben unseres Malers hundert vierzig zuviel erhaltene Lire imperiali zurückerstatten mussten, da er gestorben war, ehe er die Arbeit an der Kuppel vollendet hatte.<sup>1</sup>



Correggio.  
Putto an einer Bogenwölbung in der  
Kathedrale von Parma.

Betrachten wir die Kuppel in ihrer ganzen Ausdehnung mit einem raschen Blicke.

In den Zwickeln sieht man vier Heilige auf den Wolken sitzen, zwischen denen Engel sich bewegen. Die zwölf riesengrossen Gestalten der Apostel, die erstaunt der Himmelfahrt der Jungfrau beiwohnen, stehen aufrecht auf dem achteckigen Rahmen, an den Seiten der runden Fenster und vor einer fingirten Balustrade. Auf dieser erheben sich acht grosse Kandelaber, an jeder Ecke einer, zwischen denen sich neun und zwanzig Jünglinge bewegen.

Einige sitzen, andere haben sich ausgestreckt, wieder andere stehen aufrecht oder richten sich empor, sie unterhalten sich mit einander, blicken in die Höhe, reichen sich Schalen oder Zweige dar, oder streuen Weihrauch in die auf den Kandelabern brennenden Flammen, die Andere neu anfachen. Ueber ihnen schwebt eine weite Wolken-schicht, dann folgt ein grosser Kranz von Figuren, eine wunderbare Guirlande von Engeln und Heiligen, die sich um die Jungfrau Maria drängen, die zum strahlenden Himmel emporsteigt, von wo ein jugendlicher Engel ihr entgegen schwebt.

Betrachten wir nun die einzelnen Theile. Ueber den Kapitälern der Pfeiler, welche die Kuppel tragen, und in den Bogenwölbungen, die von

<sup>1</sup> Im oben angeführten *Liber debitorum et creditorum*, fol. 1.



*Der h. Hilarius*

(ZWICKEL IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE IN PARMA).

Das Verzeichnis dieser Bücher und Urkunden des Archivs der „Fabbrica di S. Maria“ stellt eine genaue Durchsicht der Geschichte dieser Kunstgenossenschaft dar.



Das Innere der Kuppel von S. Maria in der Basilika von Paderborn.

Außer den wenigen angeführten Urkunden findet sich nur eine Erwähnung von 1577 im Rechte der Schulden und Gültigkeiten der Kirche, in der gesagt wird, dass der Erbe unseres Malers hundert vierzig scudi erhaltenen Lire imperiale zurückzahlen musste, da er gestorben war, ehe er die Arbeit an der Kuppel vollendet hatte.

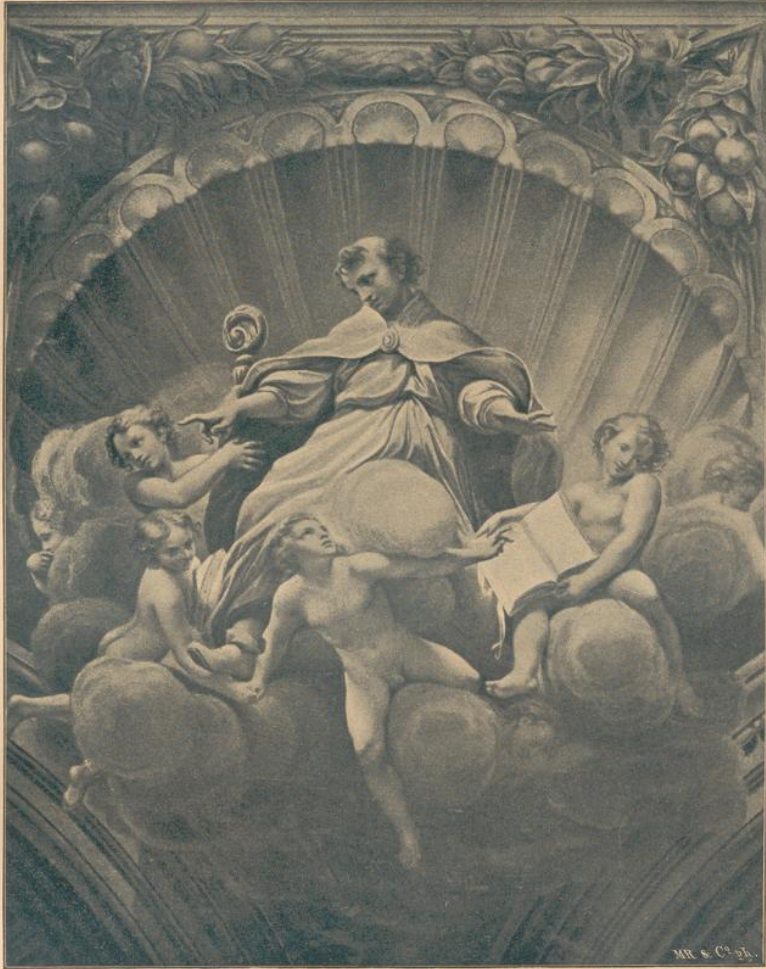
Betrachten wir die Kuppel in ihrer ganzen Ausdehnung mit einem raschen Blicke.

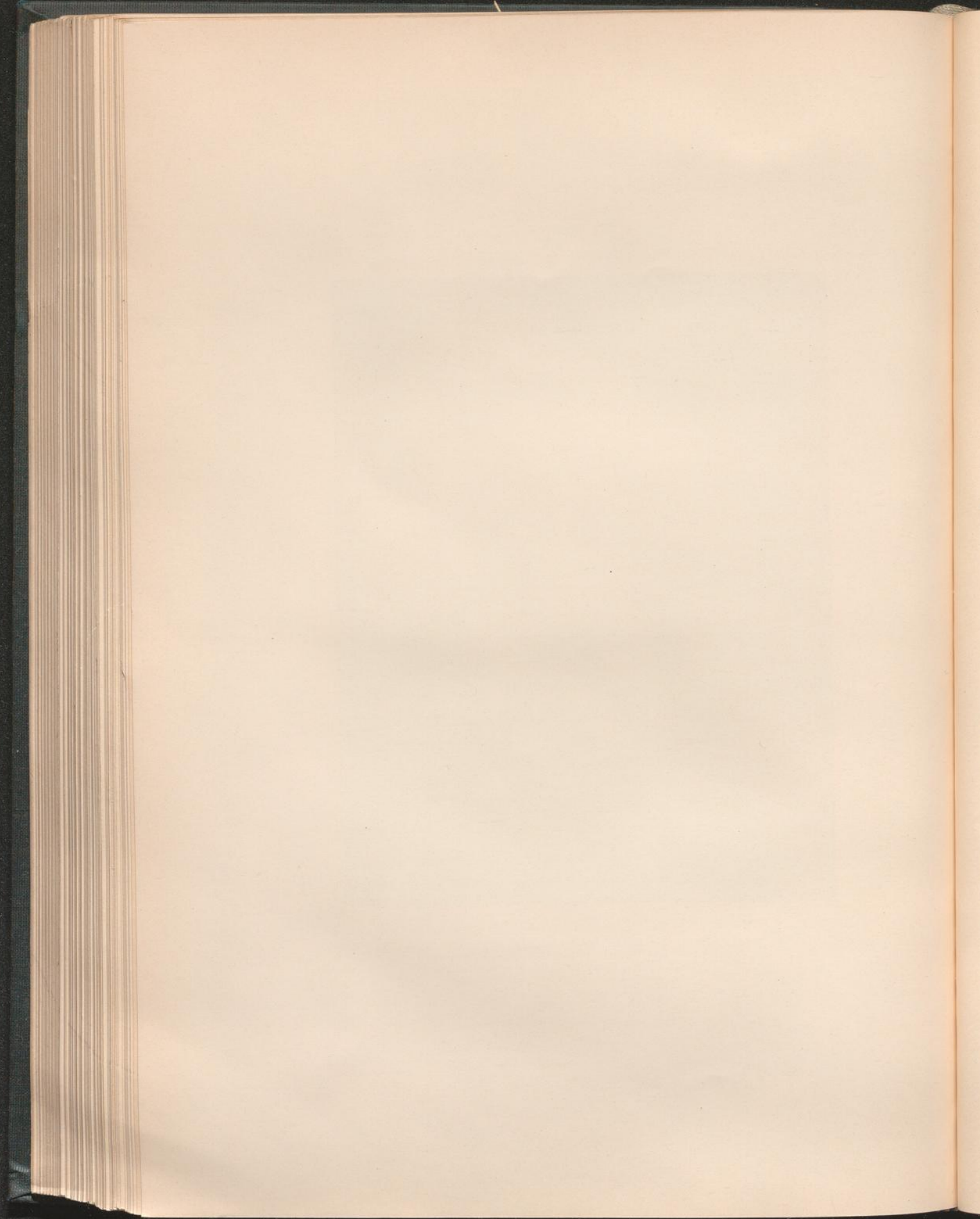
In den Zwickeln sieht man vier Heilige auf den Wolken sitzen; zwischen denen Engel sich bewegen. Die zwölf riesengroßen Gestalten der Apostel, die erstarrt der Himmelfahrt der Jungfrau bejubeln, stehen aufrecht auf dem achteckigen Rahmen, an den Seiten der runden Fenster und vor einer feinen Balustrade. Auf dieser ruhen sich acht große Kandelaber, an jeder Ecke einer, zwischen denen sich neun und zwanzig Jungfrauen bewegen.

Einige sitzen, andere haben sich angeworfen, wieder andere stehen aufrecht oder stützen sich auf, sie umarmen sich gegenseitig, blicken in die Höhe, reihen sich Schalen oder Zweige dar, oder streuen Weihrauch in die auf den Kandelabern brennenden Flammen, die Andere neu anstrichen. Ueber ihnen schwebt eine weiße Wolkenschicht, dann folgt die grosse Kranz von Figuren, eine wunderbar Gürtelnde von Engeln und Heiligen, die sich um die Jungfrau Maria drängen, sie zum strahlenden Himmel emporsteigt, von wo ein jugendlicher Engel ihr entgegen schwebt.

Betrachten wir nun die einzelnen Theile. Über den Kapitälern der Pfeiler, welche die Kuppel tragen, und in den Bogenschwüngen, die von

Im dem angeführten Verzeichnisse sind folgende Urkunden, Nr. 1.







einer Greckborte eingefasst sind, lehnen verschiedene, grau in grau gemalte Figuren. Die der Bogenwölbung nächst dem Presbyterium sind von Girolamo Mazzola Bedoli, alle Anderen aber von Correggio. Sie heben sich in lichtgelblichem Tone und bisterfarbenen Schatten von einem Hintergrunde mit symmetrischen Ornamenten ab und stellen sechs Jünglinge mit flatternden Gewändern dar, die Laubkränze tragen. Die tadellose Erhaltung dieses Theiles der Malerei zeigt noch die Saftigkeit und Verschmelzung der correngesken Technik in ihrer ganzen Meisterschaft. Das zarte, weiche Kolorit, das weniger warm ist als dasjenige in den Chiaroscuro der Kuppel von S. Giovanni, zeigt wie fein der Sinn des Malers für harmonische Farbenabstufungen war, denn der ganze Ton der Domkuppel ist weniger dunkel gehalten als der der anderen.

Die Falten der Stoffe haben vielleicht ein wenig von der früheren Gebundenheit verloren und die Geberden sind nicht frei von einer gewissen Geziertheit, aber die nackten Theile sind mit grosser Schönheit und Mässigung durchgeführt und von wunderbarer Lebendigkeit. Die konkaven Zwickel hat Correggio wie geöffnete Kammuscheln gestaltet und die Zacken rund herum mit anderen Muscheln geschlossen, welche einen Reif bilden, ähnlich wie in den Lünetten von S. Paolo.

Unter diesen Zwickeln, die man hier auch Nischen nennen könnte, schweben Wolken, wie Weihrauchduft; klar zeichnet sich die obere Profillinie ab, dann färben sie sich nach der Mitte zu leicht violett und sind unten, wo die Bogen zusammen-treffen, dunkel und grau. Auf ihnen bewegt sich eine fröhliche Schaar von Kindern und Jünglingen und sitzen die Schutzheiligen von Parma.

In dem Zwickel zur Rechten des Beschauers, wenn er sich der Apsis zuwendet, befindet sich der h. Bischof Hilarius in weissem Hemd und gelbem Messgewand, der mit ausgebreiteten Armen nach unten blickt



Correggio.  
Putto an einer Bogenwölbung in der  
Kathedrale von Parma.

und auf den Hauptaltar deutet. Einer der sieben, wie unter ihm vorbeiziehend dargestellten Jünglinge wendet das Antlitz empor, um ihn zu betrachten und drückt einem seiner Gefährten die Hand. Andere um ihn herum halten den Bischofsstab, die Mitra und das Buch.



Correggio.  
Putto an einer Bogenwölbung in der  
Kathedrale von Parma.

In dem anderen Zwickel erblickt man sechs, zum Theil in den Wolken versteckte Engel. Einer, der rittlings auf einem schwebenden Globus sitzt, blickt in die Kirche hinab, ein zweiter betet mit gefalteten Händen, zwei Andere, rückwärts gebeugt, zeigen auf den jugendlichen blonden Johannes den Täufer, der auf den Armen, in dem hochgenommenen rothen Mantel, ein weisses Lamm trägt.

Unter der in Profilstellung sitzenden strengen Gestalt des h. Bernardo degli Uberti, der die Rechte auf der Brust und das aufgeschlagene Buch auf den Knien hält, befinden sich zwei nackte Mädchengestalten in der ersten Jugendblüthe. Die eine, die mit in der Luft schwebenden Füßen zierlich dasitzt, wird von den vorbeiziehenden Wolken umkost, die andere mit den goldenen Flechten nähert sich ihr von rückwärts mit den Bewegungen eines ruhig Schwimmenden. Zwischen Beide ist ein Engel herabgestiegen, dessen kleiner grüner Mantel im Winde flattert; er breitet die Arme aus und wendet den Kopf über die linke Schulter dem Beschauer zu. Wir werden weiterhin noch mehr von ihm sprechen müssen, wenn wir ihn in der Gestalt des Ganymed wiederfinden. Aber worauf blickt, was sieht und worüber lacht dieser vor dem sitzenden Engel stehende entzückende kleine Putto, dessen Körper ganz in den Wolken verborgen ist? Er steht in Einverständniss mit dem Engel aus dem gegenüberliegenden Zwickel, der dem h. Hilarius das Messgewand und den Bischofsstab hält und, sich seitwärts wendend, ihm zulächelt. Ach, ihr Schelme! kann euch nicht einmal das geheimnissvolle Schweigen der Kirche in Zucht halten?!

Sieben andere Engel sind um den Apostel Thomas, einen heiteren Greis mit weissem Haar und Bart, der in einen langen gelblichen Mantel gehüllt ist und in der Linken ein Stück von einer Lanze hält, versammelt. Sie tragen ihm die Flasche, die Lilie, einen Palmenzweig und andere Symbole. Eine feierliche Aufmerksamkeit scheint diese Gruppe zu beherrschen, die weniger fröhlich und lachend ist als die anderen.

In den Ecken, die durch die Biegung der vier Zwickel gebildet werden, hängen, von gewundenen Schleiern gehalten, üppige Guirlanden von Laub und Früchten, wie Weintrauben, Äpfel, Birnen, Granatäpfel, Mispeln, Pignenzapfen und dicke Rettige, die mit „grosser Feinheit“ und mit einer erstaunlichen Abwechslung in Form und Farbe dargestellt sind. Endlich sieht man auf den Seitenflächen des Achtecks, zwischen den Zwickeln und um die kleinen Fenster des Tamburs herum Helldunkelmalereien in verschiedenen Tönen. Ein wenig kalt wirkt die Verzierung der vier Oeffnungen, mit Zweigen und einer in die Höhe blickenden Sphinx, warm dagegen die Seitenfelder mit den Ornamenten und Putten, die auf Delphinen reiten und gebogene Füllhörner tragen, oder als kleine kräftige Herkulesse einer Schlange den Kopf zusammenpressen.<sup>1</sup> Obgleich die Composition nur zwei, mit einander abwechselnde Muster darbietet, bringt die freie geniale Pinselführung, die physiognomische Verschiedenheit und gewisse leichte Unterschiede in der Biegung eines Armes, Beines oder Kopfes doch bei jedem Putto einen besonderen Ausdruck hervor, die durch die Helldunkelmalerei durchaus nicht den Eindruck von Skulpturen machen, sondern ebenso lebhaft wirken wie die farbigen.



Correggio.  
Putto an einer Bogenwölbung in der  
Kathedrale von Parma.

<sup>1</sup> Der Kopf eines dieser kleinen Putten auf dem nach Süden liegenden Felde ist in schmähtlicher Weise übermalt worden.

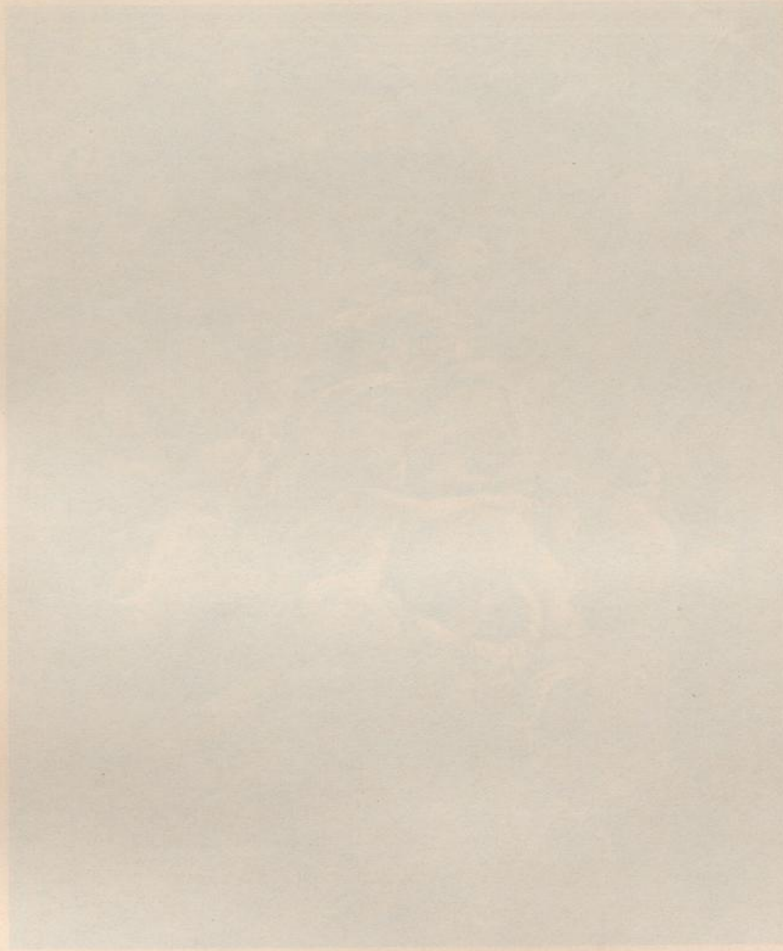
Ueber einem schmalen Rahmen von vergoldetem Bruchstein hat Correggio einen zweiten sehr breiten aus nachgeahmtem Marmor gemalt, der so reliefartig wirkt, dass auch das aufmerksamste Auge dadurch getäuscht wird. Erst wenn man in die Kuppel hinaufsteigt und ihn ganz in der Nähe betrachtet, bemerkt man, dass er gemalt ist. Zur Erreichung dieses Eindruckes hat sehr beigetragen, dass er mit der obersten Linie des Rahmens ein wenig die Rundung der kleinen Fenster bedeckt hat, die von unten gesehen wirklich in ihn hineinzureichen scheinen. Aber hauptsächlich kommt dieser Kunstgriff den Figuren zu gute. Indem er einen grösseren oder kleineren Theil der Beine der Apostel sehen lässt, hat er für die Bewegung dieser Figuren einen vollständigen Effekt erzielt, da sie so mehr oder weniger nahe dem Abgrunde zu stehen scheinen. Allerdings konnte er sie in denselben Stellungen auch über einem erhabenen Rahmen darstellen, aber dann wären sie dem unten stehenden Beschauer von verschiedenen Gesichtspunkten aus mehr oder weniger verdeckt erschienen. Der Maler,



Correggio.  
Putto an einer Bogenwölbung in der  
Kathedrale von Parma.

der diese schlechte Erfahrung mit der Figur des alten Johannes in der zuerst gemalten Kuppel gemacht hatte, war sofort auf den Einfall gekommen, auch den Rahmen zu malen, wodurch dieser Uebelstand beseitigt und eine von jedem Gesichtspunkte aus vollkommene Perspective erzielt wurde.

Im Gegensatze zu vielen bedingungslosen Bewunderern Correggios scheinen uns diese riesenhaften Gestalten nicht alle von gleicher Schönheit und Kraft zu sein. Ja, wenn wir sie auch als den weniger gelungenen Theil des ganzen grossen Werkes betrachten wollen, können wir uns doch nicht ohne ein gewisses Bedauern die Erscheinung der Apostel in der Kuppel von S. Giovanni vor die Seele rufen. Am auffälligsten erscheint uns hier, dass die nackten Theile noch immer mit der gewohnten Mässigung modellirt, mit einem Worte in keiner Weise



*Der h. Bernhard*

(ZWICKEL IN DER KUPFEL DER KATHEDRALE IN PARMA).

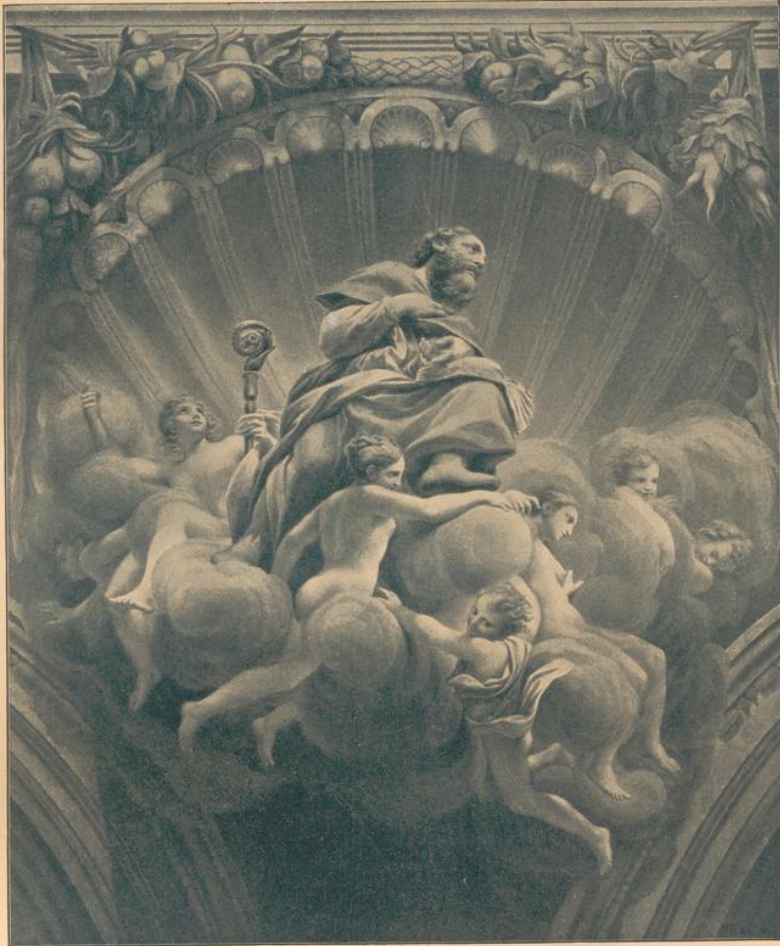
... diese schalen Rahmen von verpolirtem Bruchstein hat ...



... durch das ...

... diese ...

In Gegensatz zu vielen ...





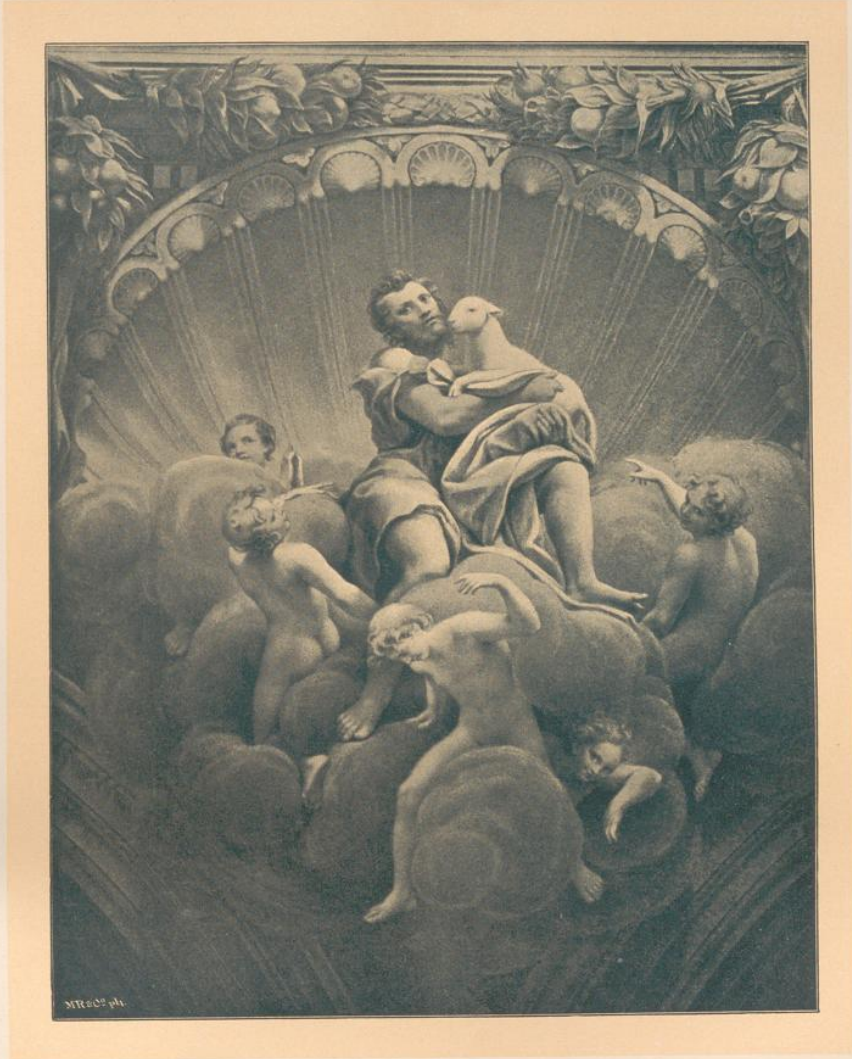


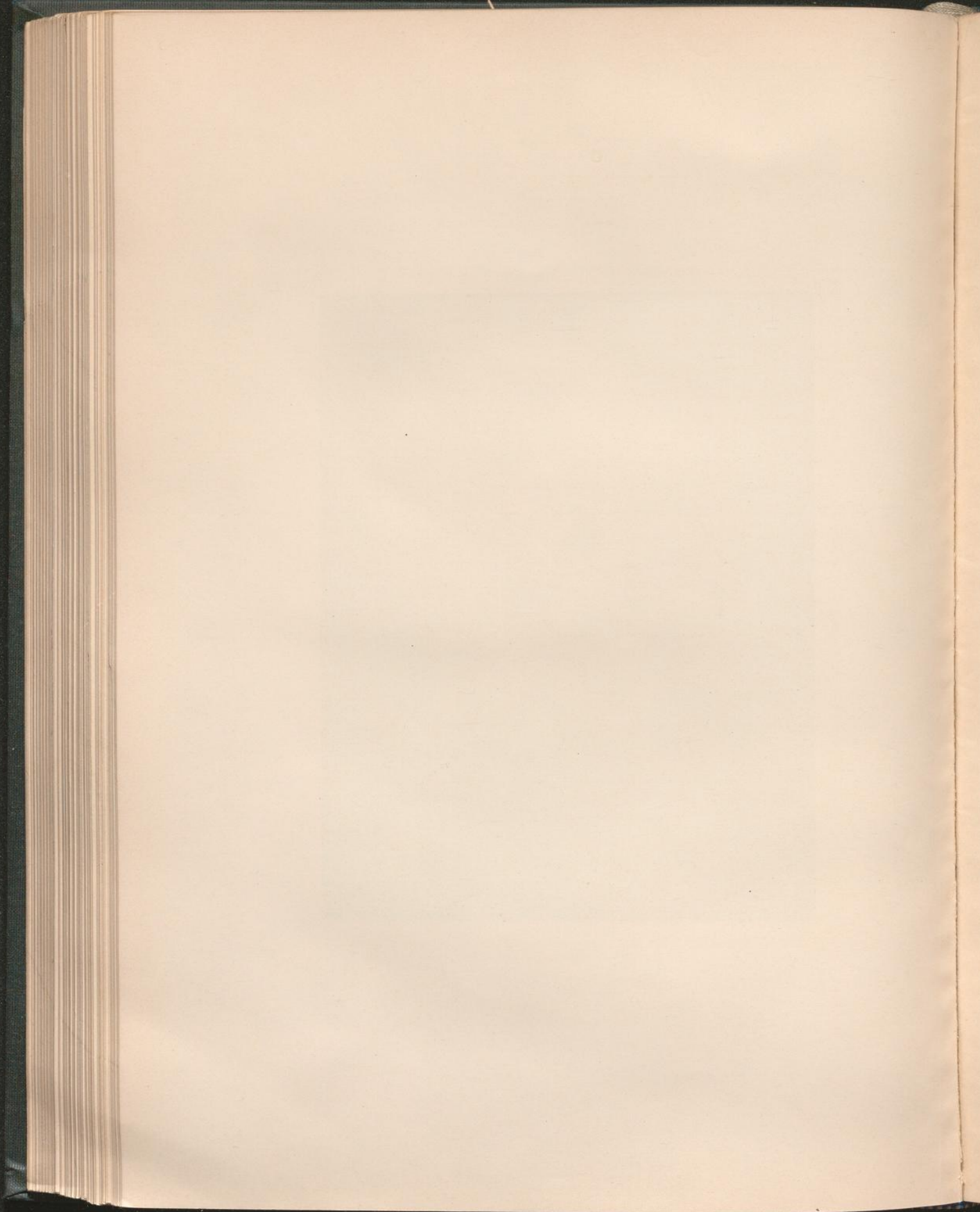


*Johannes der Täufer*

(ZWICKEL IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE IN FARMA).

Verzeichnis der Bücher  
des Herrn Dr. Johann Baptist  
Fischer





in das Barocke übergegangen sind, während die Stellungen und die Gewänder in Unordnung ausgeartet sind.

In der That haben manche von ihnen jede Haltung verloren. Aus der üppigen, pomphaften, flatternden Fülle der Gewänder treten nackte Körpertheile hervor, die zu klein sind, als dass der Blick des Beschauers bei den nothwendigen Verkürzungen sofort und „naturgemäss“ die Bewegung erfassen und verstehen könnte. Dieser Fehler macht sich am meisten in den einzeln stehenden Aposteln fühlbar. Die Nothwendigkeit, zwölf Gestalten auf ein Achteck zu vertheilen, hat den Maler dazu gezwungen, acht von ihnen zu vier Paaren zu gruppieren und die übrig bleibenden vier einzeln zu lassen. Dies erklärt, warum gerade diese letzten die lebhafteste Bewegung zeigen und am unruhigsten wirken. Sie müssen allein den ganzen Raum ausfüllen, während in den anderen Fällen schon die Zusammenstellung zweier Figuren eine grössere Würde der Stellung und eine grössere Ordnung der Gewänder verlangt hat. Einige sehr schöne Gruppen befinden sich darunter, wie die der beiden in die Höhe blickenden Apostel, die sich bei der Hand halten, und die andere des im Profil dargestellten Apostels, der sich mit würdevoll ausgestreckter Rechten nähert, gefolgt von seinem alten Gefährten, der die Arme ausbreitet.

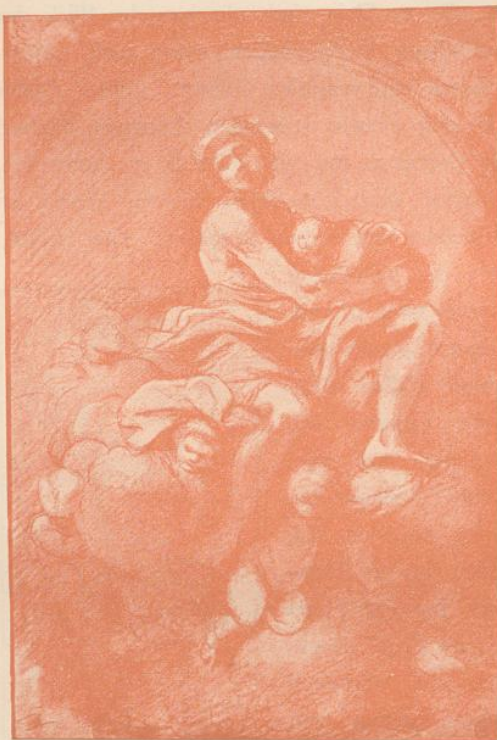
Aber wenn unsere Bewunderung für diese, stets mit mächtiger Technik und voll Lebenswahrheit ausgeführten Gestalten auch eine nur bedingte ist, so ist sie um so ursprünglicher und enthusiastischer für die beinahe nackten Jünglinge, die auf der Balustrade stehen und sich vom Azurblau des Himmels oder von den grauen Wolken abheben.

In den verschiedensten Stellungen sind sie hingestreckt, sitzen sie oder lehnen sie zurück, stehen sie aufrecht oder erheben sich, tragen



Correggio.  
Putto an einer Bogenwölbung in der  
Kathedrale von Parma.

grosse metallene Gefässe, Kelche oder kleine Becken, werfen mit vollen Händen Harze in das Feuer auf den Candelabern, schüren die Wohlgerüche in den Rauchgefässen an, riechen an ihre vom Weihrauch noch bestaubten Hände, werfen Wachholderzweige in die knisternde

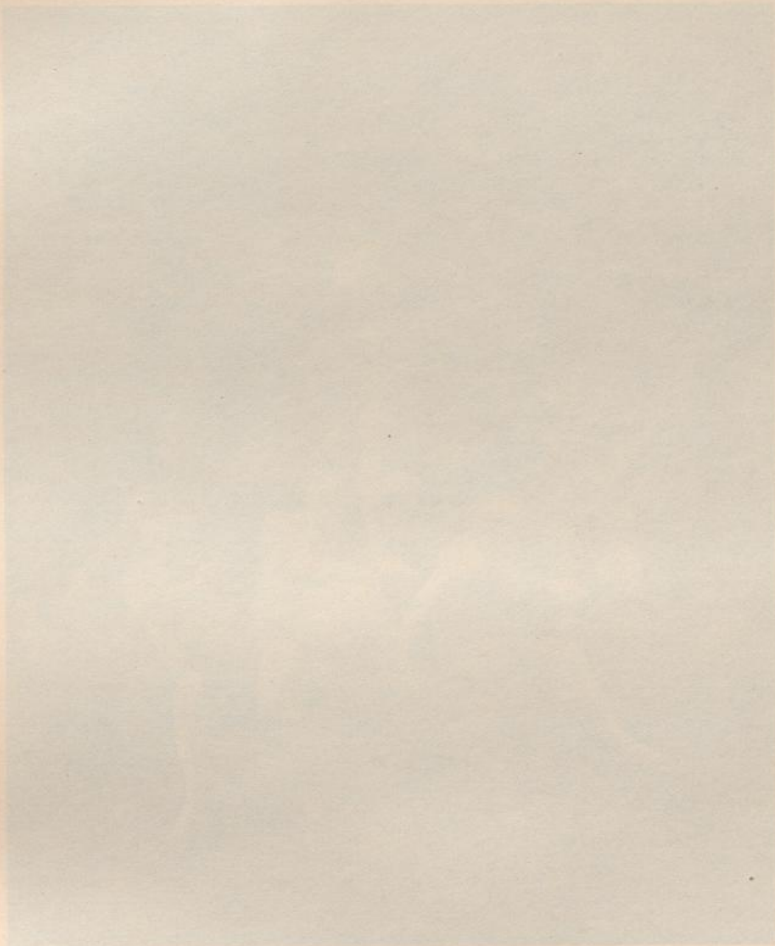


Studie zu dem Zwickelfeld mit dem h. Johannes.  
Von Correggio. Paris. Louvre.

Flamme, plaudern mit einander, blicken in die Kirche hinab, neigen sich hinaus, um in den Himmel zu sehen. Alle von herrlicher Schönheit, scheinen sie froh beglückt durch den Auftrag, die Freudenfeuer zu unterhalten und unter dem Glorienschein der aufsteigenden Maria unendliche Wolken von duftendem Weihrauch aufsteigen zu lassen.

Aber die ruhige Stellung der Figuren in den Zwickeln und die lebhaft, fröhliche Bewegung dieser auf der hohen Gallerie vertheilten Jünglingsgestalten

nimmt ein plötzliches Ende und verwandelt sich in einen mächtigen, schwindligen Flug, in ein ungestümes Gedränge um die Madonna, die in rosenrothem Gewande und weitem himmelblauen Mantel, einen gelben Schleier an der Brust, mit ausgebreiteten Armen aufwärts schwebt, den Blick auf den in goldigem Lichte strahlenden Himmel gerichtet. Die Engel und Putten mit ihren blühenden Körpern begleiten jauchzend und frohlockend ihren Flug. Einige spielen die Mandoline, die Laute, die Becken, das Tambourin, die Flöte, die Pfeife, andere singen ihr fröhliches Hosianna! Wieder andere umarmen sich im Freudentaumel, küssen sich und drängen sich rund herum um die



*Der h. Thomas*

(ZWICKEL IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE IN PARMA).

gesch. metallene Glocken, Kessel oder Klöber broken, werfen mit vollen Händen Harn in der Feuer auf den Erdboden, schüren die Waldgräber in den Rasenflächen an, rufen an ihm vom Wellrauch nach benutzten Hände, werfen Wälderzweige in die knisternde

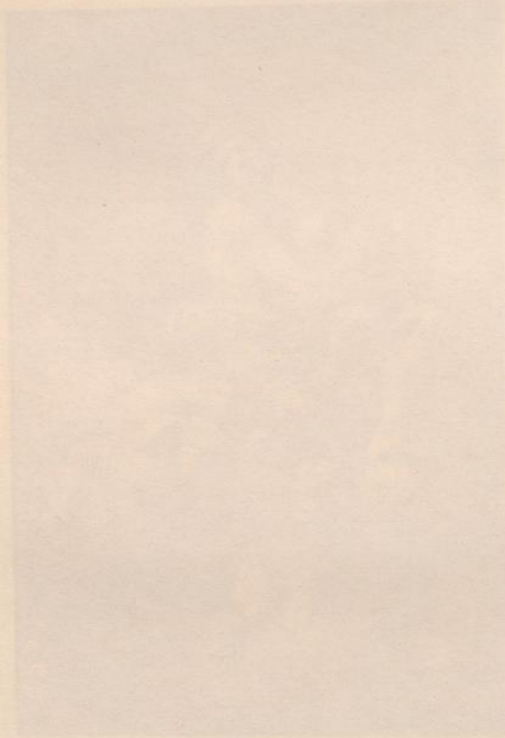


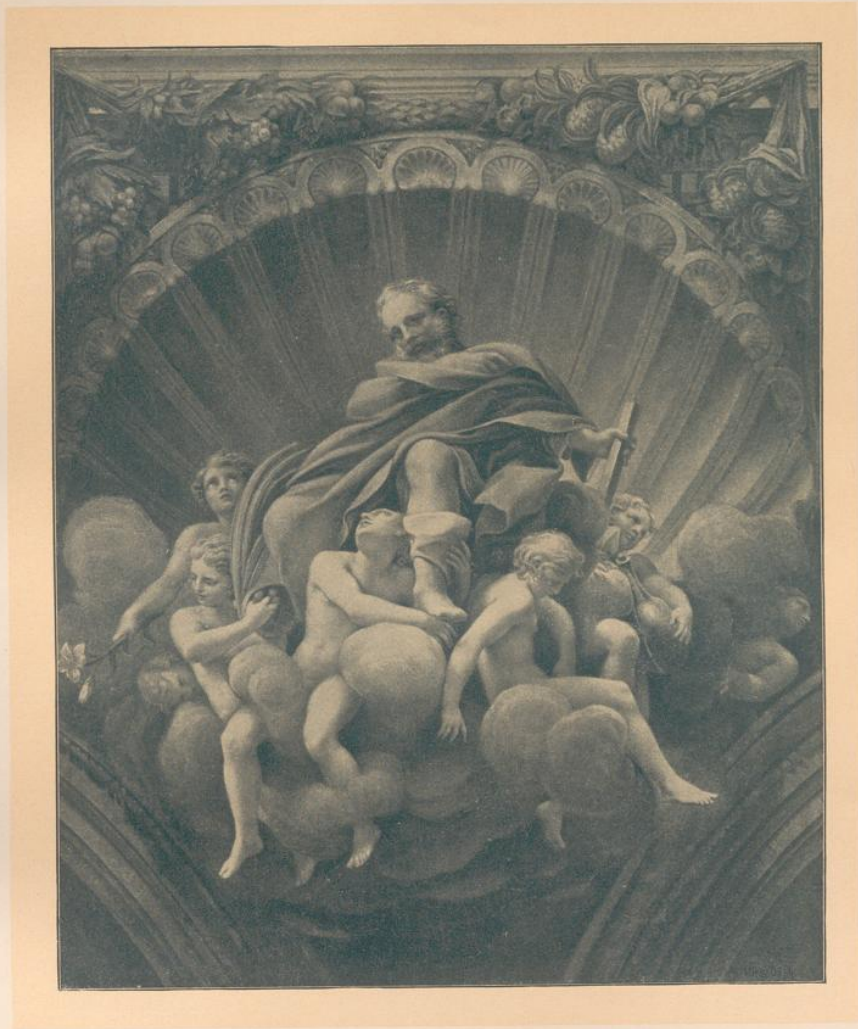
Bild nach dem Original von Carl von Piloty.  
Die Geburt Christi. Berlin, 1850.

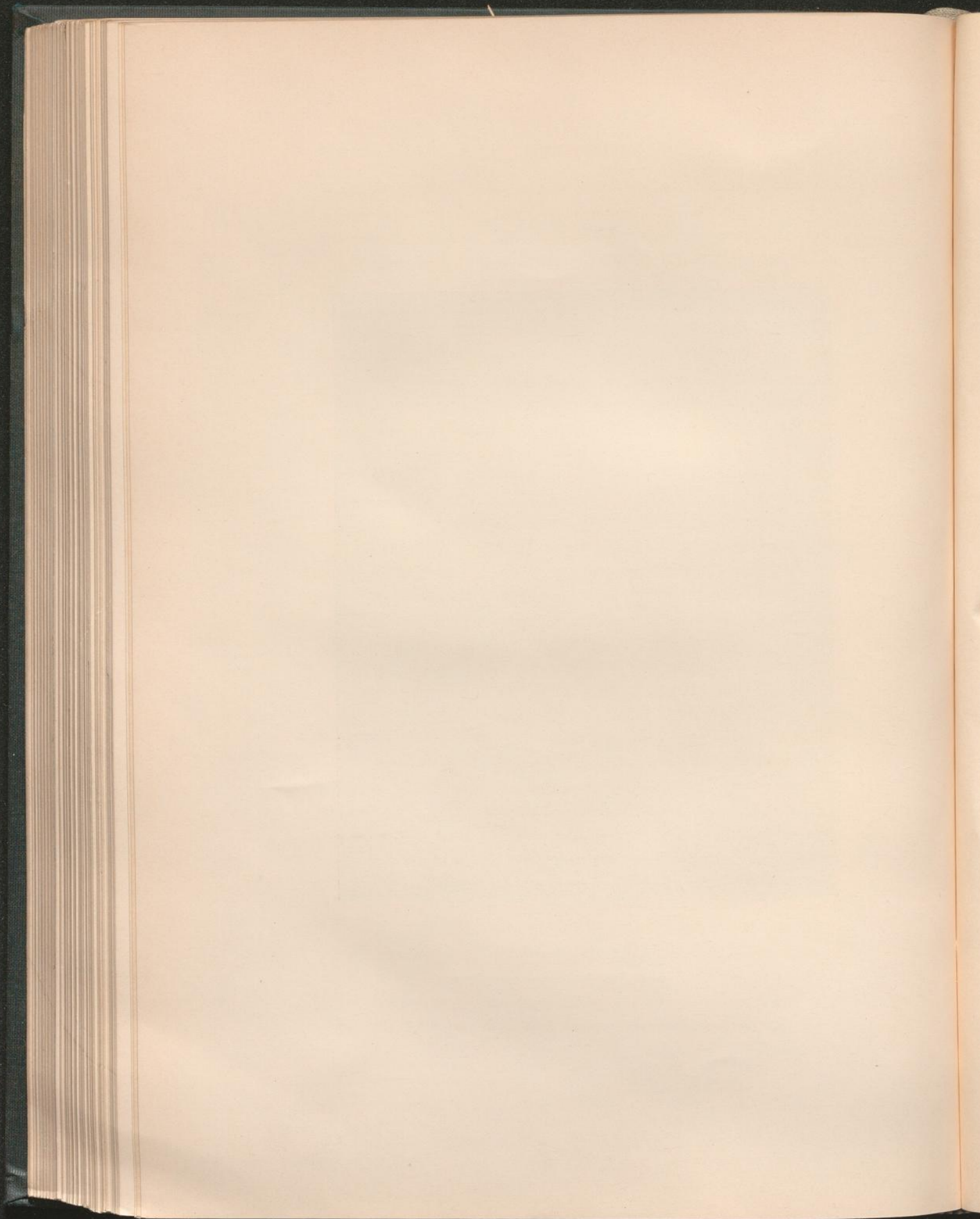
nimmt ein plötzliches Ende und verwandelt sich in einen mächtigen, schwebeligen Flug, in ein ungerichtetes Gedränge um die Madonna, die in rosarottem Gewande und weitem himmelblauen Mantel, einen gelben Schleier an der Brust, mit ausgestreckten Armen aufwärts schwebt, den Blick auf den in goldigen Licht strahlenden Himmel gerichtet. Die Engel und Putten mit ihren üblichen Körpern begleiten jubelnd und schwebend ihren Flug. Einige spielen die Mandoline, die Laute, die Violine, die Orgel, die Flöte, die Fiedel, andere singen ihr trübliches Hosanna! Woher andere umhören sich um Freudentaumel, küssen sich und drängen sich rund herum um die

Flamme, plaudern mit einander, blicken in die Erde hinab, neigen sich hinaus, um in den Himmel zu sehen. Alle mit heidnischer Schönheit, schauen sie froh beglückt durch den Aufzug, die Freudentaumel an ausschalten und unter dem Glorianschein der aufsteigenden Maria unerschütterlich Wolken von rauchendem Wellrauch schweben zu lassen.

Aber die ruhige Haltung der Figuren in den Sockeln und die lebendige, froliche Bewegung dieser auf der hohen Höhe vertheilten Junglingsgestalten







Madonna, sie spielen auf den Wolken umher, tauchen mit den Köpfchen hinein und unvermuthet wieder heraus, strahlend, mit ausgebreiteten Armen, beinahe toll vor Freude. Einige unter ihnen sind von wirklich unübertrefflicher Schönheit und Anmuth. Ihre Augen blitzen, ihre Mündchen lachen, die blonden Haarbüschel flattern in der Luft bei der raschen Bewegung, und ihre Körper zittern und beben. Auf der Seite der Wolkenguirlande, gegenüber der Jungfrau, sind die Engel spärlicher vertheilt und man sieht sie in ganzer Verkürzung aufsteigen, wobei sie die Wolken in beinahe senkrechter Linie durchschneiden, als ob sie der Wunsch beseelte, noch vor ihr im Himmelreich anzukommen und an ihrer Begegnung mit dem Einen und Dreieinigen Theil zu nehmen.

Oben in der Höhe sitzt eine zahlreiche Versammlung von Heiligen und Seeligen im Kreise und wohnt anbetend der Himmelfahrt der Maria und der sie begleitenden Engelschaaren bei. Auch fehlt es neben dem Ausdrücke der Freude nicht an kühnen Andeutungen an die biblische Tragödie. Eva zeigt in der ausgestreckten rechten Hand der aufschwebenden Madonna den Apfel, mit dem sie sündigte. „Steig' empor zu Gott,“ scheint sie auszurufen, „oh mystische Taube. Du hast meine Schuld gesühnt, Du hast die Erbsünde wieder gut gemacht!“ — Und in der Menge erblickt man Abraham mit Isaak, und Judith, die das blutlose Haupt des Holofernes mit sich trägt.

Abraham erinnert daran, dass der Gehorsam gegen Gott bis zum Verbrechen gehen muss, Judith, dass das Verbrechen für den Glauben heilig ist. Auch David hält das riesige, bleiche Haupt Goliaths an den Haaren, um zu bezeugen, dass keine menschliche Kraft dem bewaffneten Arme des Himmels zu widerstehen vermag.

Die Masse der Gestalten wird immer dichter, je mehr sie sich in den goldigen Wolken verlieren. Man erblickt Greise mit weissem Haar, Männer in Rüstungen und leichten Mänteln, Jungfrauen, die Häupter von Schleiern verhüllt, und nackte Kinder. Einer faltet die Hände im Gebet, ein anderer hebt sie zum Himmel empor, dieser deutet mit dem Finger, jener spricht mit seinem Nachbar, ein anderer ist in begeisterte Betrachtung versunken oder begrüsst schliesslich die ersehnte Ankunft der Mutter Gottes.

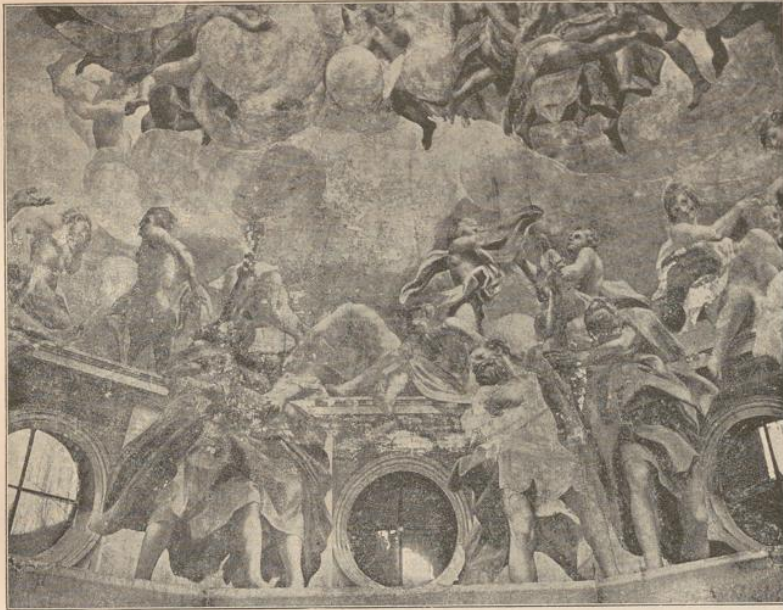
Und inmitten dieser ganzen Menge schwebt oder stürzt sich vielmehr ein Bote Gottes ihr entgegen, der aus der Höhe auf



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.



Correggio. -Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.

sie niederblickt und die Arme mit zärtlich anbetender Bewegung ausbreitet.<sup>1</sup>

Je länger man das Gemälde von den kleinen Fenstern aus betrachtet, um so stärker wird die Seele von staunender Bewunderung erfüllt. Man glaubt beinahe unter der Wölbung fröhliche Stimmen zu vernehmen und würde sich nicht wundern, wenn die Spitze der Kuppel sich öffnete und alle Engel und Heiligen in raschem Taubenfluge sich hinauf in den Himmel schwingen.

Die Ausführung dieser kolossalen Freskomalerei ist noch feiner und zarter als die in der Kuppel von S. Giovanni. Alle Schraffurlinien in den Figuren sind verschwunden, und nur sehr selten findet man noch vereinzelt eine Linie zur Verstärkung über den Schattenstellen.

Die Fleischtöne haben viel von den röthlichen Abstufungen verloren, dafür aber eine viel harmonischere Entwicklung der alabasternen Tinten angenommen, die sich bis zu beinahe weissen Lichtern steigern. Die Schatten sind ohne übertrieben tiefe Töne erreicht und zeigen eine bezaubernde Durchsichtigkeit, ein Spiel von Reflexen, die die Modellirung ebenso klar erkennen lassen wie an den beleuchteten Theilen und den Eindruck hervorrufen, als ob zwischen den verschiedenen Figuren freie Luft wehe. In dieser Beziehung steht Correggio unerreicht da; und das kann man mit um so grösserer Sicherheit behaupten, als diese Wirkung auch heute noch hervorgerufen wird, trotzdem die Kuppel ganz schmutzig von Staub und Rauch ist und ganze Theile abgefallen oder zerstört sind.

Wenn aber auch anzunehmen ist, dass die Gestalten durch diese Zerstörungen viel von der ursprünglichen plastischen Wirkung verloren haben, so vermag uns dies doch nicht zu überzeugen, dass das Werk auch in seiner ersten Frische vollkommen klar und verständlich erschienen sein kann.

Seine grosse Leichtigkeit, jedes perspectivische Problem der menschlichen Gestalt im Geiste zu lösen, und sein nicht geringeres Talent, Empfindungen und Gestalten zum Ausdruck zu bringen, seine

<sup>1</sup> Einige haben diesen Engel beschrieben, als ob er im Begriffe sei, aufwärts zu schweben, anstatt herabzusteigen, ohne zu bedenken, dass die Gewänder ihm am Körper herabhängen, oder über seinem Kopfe, von unten nach oben getrieben, flattern. Daraus geht hervor, dass er im Herabsteigen die Luft durchschneidet.

vollständige Herrschaft über eine glänzende Technik als Zeichner und Kolorist verführten ihn, bei dieser Arbeit die Schranken zu durchbrechen und seiner Phantasie und seiner Hand zu sehr freies Spiel zu lassen. Aber sicher sind solche Uebertreibungen nur überlegenen Geistern möglich, einem Dante, der in seinem *Paradise* sich zu sehr in theologische Geheimnisse und in die Metaphysik vertiefte, oder



Gruppe der die gen Himmel fahrende Jungfrau umgebenden Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.

einem Wagner, der in seinen letzten Werken zu viele Empfindungen in der Welt der Harmonien suchte. Aber wenn ein Künstler sich mit seinen aussergewöhnlichen Fähigkeiten nicht mehr an dem unmittelbaren Ausdruck eines künstlerischen Gedankens genügen lässt, sondern sich darin gefällt, in virtuosenhafter Weise zu schaffen und Schwierigkeiten zu überwinden, dann wird er, auch wenn er seinen Zweck vollständig erreicht, wohl Bewunderung und Erstaunen in der Seele Anderer erwecken, aber schwerlich jene innere Befriedigung, jenes süsse Wohlbehagen, das die massvoller ausgeführten Werke erregen. Wir sagten daher schon, dass die Fresken von S. Giovanni Evangelista als das Meisterwerk Correggios anzusehen seien. Es ist das vollkommene

Gleichmaass zwischen dem Vorwurf und der Ausführung, die allen ewigen Gesetzen der Kunst entsprechende Einfachheit der ruhigen, heiteren und ausdrucksvollen Form, die uns in diesem Werke überrascht. Sicherlich erscheinen die Fresken des Domes in Bezug auf die überwundenen Schwierigkeiten, die geradezu wunderbare Schönheit vieler Figuren, das Lächeln, die Farbe und das Licht, das sie belebt, noch bedeutend hervorragender, aber das übermässige Gedränge der Gestalten, die überflüssige Verwicklung so vieler menschlicher Gliedmassen, die sich nach allen Richtungen hin bewegen, bringen Verwirrung hervor. Wir haben mit der Schwierigkeit der *Entzifferung* zu kämpfen, können nur mit Mühe einen Körper ganz aus seiner Verwicklung mit den über ihm liegenden herauserkennen, und bei dieser Aufgabe wird das erste Gefühl des Staunens über das undeutliche Gewühl von so vielen Formen bald durch das Streben, die einzelnen Theile zu erkennen, ersetzt werden, so dass man schliesslich mehr mit der Betrachtung der Einzelheiten als mit der des ganzen Werkes beschäftigt ist.

Man erzählt sich, dass ein Kanonikus des Domes, als das Gemälde eben enthüllt war, gesagt habe, dass es ihm wie ein Ragout von Fröschen (*guazzetto di rane*) vorkäme. Tiraboschi beeilt sich, diese Tradition „eine lächerliche Fabel“ zu nennen,<sup>1</sup> aber die Seltsamkeit des Ausdrucks und eine Aeusserung Bernardino Gattis, genannt il Soiaro, lassen uns mit Sicherheit annehmen, dass diese Worte historisch sind. Gatti, der die Kuppel der Steccata ausgemalt hat, sagt in einem, nur fünf und zwanzig Jahre nach Correggios, seines Meisters Tode geschriebenen Briefe, indem er auf übelwollende Kritiken über diesen grossen Künstler wegen der Arbeit an der Kuppel hinweist: „Und Ihr wisst ja, was Correggio im Dome gesagt wurde!“<sup>2</sup>

Durch diese Aeusserung fand unser Maler eben nur die Anerkennung, die Allen beschieden ist, die ihren Zeitgenossen an Kraft und Genie überlegen sind. Die Menge gesteht es nur höchst ungern ein, eine Sache nicht zu verstehen, die sich über das Gewöhnliche erhebt. Sie lehnt sich gegen die, welche nicht auf ihrem Niveau bleiben, auf, ist aber dann um so geneigter, sie nach dem Tode in den Himmel

<sup>1</sup> A. a. O., VI, 265.

<sup>2</sup> Affo, *Il Parmigiano servitor di Piazza*, p. 25.



zu erheben, wenn der, seinen Körper überlebende Gedanke des Künstlers sich mühsam Bahn gebrochen hat. Correggio musste sich, im Bewusstsein dessen, was er geschaffen hatte, furchtbar verletzt fühlen, mehr vielleicht durch die lächerliche Form und den Witz der Redensart, als durch die Kritik selber. Das scheint aus Soiaros Worten hervorzugehen und auch aus der Thatsache, dass der Künstler die anderen Arbeiten in der Kirche nicht wieder aufnahm, sondern von dieser Zeit an beinahe ausschliesslich in Correggio lebte. Der Name des Kanonikus, welcher die Enthüllung eines unsterblichen Werkes mit jener Redensart begrüsst hat, ist zum Glücke für ihn nicht der Nachwelt überliefert worden. Die Ehrentitel, die er verdient hat, und ein nicht gerade beneidenswerther Nachruhm würden ihm nicht vorenthalten geblieben sein. Aber wenn man von jedem poetischen Werke eine lustige Parodie und von jedem schönen Gesicht eine scherzhafte Karikatur machen kann, warum soll man denn auch nicht zugeben, dass dieses „*Froschragout*“ eine ganz glückliche Erfindung ist, dessen würdig, der bei dem vergeblichen Versuch, eine gänzliche Verwickelung von Gliedmassen zu entwirren, in Gedanken ein Gericht vor sich sah, das er sehr liebte?

Wir wissen nicht, ob die anderen Domherren seine Ansicht getheilt haben. Sicher ist jedoch, dass die witzige Unwissenheit des einen in der Tradition ein Vorurtheil gegen Alle wach gerufen hat.

Daher stammt auch die Fabel, „dass sie beschlossen hätten, noch ehe Correggio die Arbeit vollendet hatte, sie gänzlich zu vernichten.“<sup>1</sup> Von diesem Sakrilegium hätte sie Tizian zurückgehalten, der mit



Eva. Von Correggio. Studie zu dem Fresko in der Kathedrale in Parma. London. British Museum.

<sup>1</sup> TIRABOSCHI, VI, 265. — PUNGILEONI, I, 211 und 212.

Carl V. nach Parma gekommen war, und von dem man erzählt, dass er, nachdem er die Kuppel lange Zeit schweigend und unbeweglich betrachtet hatte, ausgerufen hätte: „*Kehrt sie um, füllt sie mit Gold, und sie ist doch noch nicht nach ihrem vollen Werthe bezahlt.*“ In dieser Weise häufen sich die Legenden um dieses Werk.



Die Erhöhung. Von Correggio. Studie zu dem Fresko in der Kathedrale zu Parma. Dresden, Gallerie.

Es ist allerdings eine Fabel (wie wir weiterhin sehen werden), dass sich Correggio, um so viele Verkürzungen richtig darzustellen, mit einigen von Begarelli in Thon modellirten Figuren geholfen hätte, wie es auch eine Fabel ist, dass Christine von Schweden, die nicht glauben wollte, dass der obere Rahmen gemalt sei, ein Gerüst habe errichten lassen, um hinaufzusteigen

und sich durch die Berührung mit der Hand zu überzeugen.<sup>1</sup>

Die Sorgfalt, die die Bauverwalter auf die Erhaltung und den Schutz der Kuppel verwandten, zeigt, dass, wenn auch die Schönheit des Gemäldes nicht sofort vollkommen geschätzt wurde, es doch nicht lange dauerte, bis ihr eine würdige Anerkennung zu Theil wurde.

In der That sehen wir, dass man schon im Jahre 1533 damit begann, sie aussen mit Kupfer- und Bleiplatten zu belegen und, dass die Ausbesserungsarbeiten sich bis in das Jahr 1539 hinstreckten.<sup>2</sup>

Wir stellen jetzt einige Mittheilungen über die Zeichnungen und Kartons zusammen, die Correggio für diese Kuppel angefertigt hat. Schon Vasari behauptete, einige Zeichnungen in Rothstift von seiner Hand mit Friesen mit wunderschönen Putten und andere als Ornamente

<sup>1</sup> Aus der *Scorta della pittura* von FRANCESCO PASINI, nach der Handschrift citirt von PUNGILEONI, II, 228.

<sup>2</sup> Archivio della Fabbrica del Duomo. Caps. I, num. 22 und 41.

in diesen Gemälden ausgeführte Friese mit Darstellungen von Opferhandlungen nach der Antike zu besitzen.<sup>1</sup>

Vasari scheint ebenso wie die Fresken in S. Giovanni und im Dome auch die Zeichnungen für diese beiden Gemälde mit einander verwechselt zu haben. In der That sieht man diese Opferhandlungen „nach der Antike“ im Friese des Langschiffes von S. Giovanni.

Im Louvre befinden sich allerdings drei, dem Correggio zugeschriebene Skizzen zu einem Friese mit Putten, aber sie sind in keiner der erhaltenen Malereien ausgeführt.<sup>2</sup>

Pungileoni,<sup>3</sup> Meyer,<sup>4</sup> Venturi<sup>5</sup> und Andere mehr erwähnen noch andere Zeichnungen, deren Spuren und Verbleib sich aber zum grössten Theile nicht verfolgen lassen.

Im Louvre wird eine Zeichnung des Zwickels mit der Figur Johannes des Täuflers aufbewahrt, in Wien die Gestalt eines Apostels,<sup>6</sup> in der Dresdener Gallerie ein erster Entwurf der Assunta mit zwei Engeln, in der königlichen Bibliothek von Windsor-Castle eine saubere, herrliche Zeichnung der Adamsgruppe, sowie von Abraham und Isaak. Verschiedene Zeichnungen von Putten befinden sich in der



Adam, Abraham und Isaak. Von Correggio. Studie zur Kuppel der Kathedrale in Parma. Schloss zu Windsor. Königl. Bibliothek.

<sup>1</sup> Vite, IV, 113.

<sup>2</sup> In der Gallerie der Uffizien zu Florenz wird unter der Nummer 1947 eine Federzeichnung zu einem Friese mit Putten, die Correggio zugeschrieben wird, aufbewahrt. Sie scheint uns aber von Lorenzo Sabbatini herzuführen.

<sup>3</sup> A. a. O., II, 201 und folg.

<sup>4</sup> Correggio, 416 und folg.

<sup>5</sup> La R. Galleria Estense, 377.

<sup>6</sup> FRANZ WICKHOFF, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*. I. Theil. Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, XII. Band, 1891).

Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth, aber sie lassen sich wegen der häufigen Veränderungen, die der Künstler vorgenommen hat, nicht mit den in den Fresken ausgeführten identificiren.<sup>1</sup>

Man hat sich kürzlich in Paris der Entdeckung von fünfzehn grossen Kartons in eben so vielen Durchzeichnungen gerühmt, die 1754 von



Studie, zu einer Verkündigung.  
Correggio zugeschrieben. Paris. Louvre.

einer Signorina Basseporti für die Summe von achttausend Lire angekauft sein sollen.<sup>2</sup> Wir halten uns nicht bei dieser Mittheilung auf, weil wir mit Bestimmtheit wissen, dass nach den Carracci, während der Restaurirungen und Reinigungen der Kuppel, noch verschiedene andere Künstler ganze Theile des Freskos in der Grösse der Originale auf Papier übertragen haben und Andere, wie Girolamo da Carpi, Barocci, Sabbatini, Passerotti u. s. w., Theile davon in Oel kopirten oder Figuren und Ideen ihm ent-

lehnt haben, zu denen die sechs Skizzen zu rechnen sind, welche aus dem Besitz der Marchese Aldrovandi in den eines gewissen Carlo

<sup>1</sup> Die Rothstiftzeichnung der Assunta mit einigen unter ihr angebrachten Engeln, die ebenfalls in Chatsworth bewahrt wird, ist eine späte und schlechte Kopie. In Chatsworth befinden sich noch andere, Correggio zugeschriebene Zeichnungen, die aber sicher nicht von ihm herrühren. So zeigt z. B. das Martyrium einer Heiligen die Eigenthümlichkeiten der Werke des Giorgio Gandino del Grano. Die Profilgestalt eines in die Höhe blickenden Apostels ist eine von Bernardino Gatti für die Kuppel der Steccata angefertigte Studie. Die Correggio zugeschriebenen Zeichnungen in der Bibliothek von Windsor sind auf Parmigianino und Girolamo Mazzola zurückzuführen. Im Louvre ist auch eine halbnackte Frau mit drei Putten als Correggios Werk bezeichnet, während es nur eine Studie von Parmigianino für seine h. Agathe ist. Es ist unnütz, von den paar hundert anderen Zeichnungen zu sprechen, die mit staunenswerthem Leichtsinne auf seinen Namen getauft wurden!

<sup>2</sup> *Archivio Storico dell'Arte*, III (Roma, 1890), p. 413.

Zanichelli übergangen,<sup>1</sup> und der auf Papier gemalte kolossale Kopf eines Kindes, der in der Gallerie der Uffizien zu Florenz ausgestellt ist.

Diese Ueberfülle von Kopien in Farbe und Zeichnung beweist, wie schnell der Ruhm des vortrefflichen Werkes sich verbreitet hatte. Vasari schrieb zuerst darüber: „Es scheint fast unmöglich, nicht nur dass er diese Gemälde mit ihrer wunderbaren Gewandbehandlung und der Gestaltung, die er ihnen gab, mit der Hand ausgeführt habe, sondern selbst in der Phantasie ausgedacht habe.“ Er fügt hinzu, dass Girolamo Carpi „die wundervolle Verkürzung der von einer Schaar von Engeln umgebenen, zum Himmel aufschwebenden Madonna als ein hervorragendes Werk erschienen sei.“<sup>2</sup>

Den höchsten Ausdruck der Bewunderung fanden jedoch die Carracci. Am 18. April 1580 schrieb Annibale an Agostino: „Ich konnte es nicht unterlassen sofort hinzugehen, um die grosse Kuppel zu sehen, die Ihr mir so oft gerühmt habt; ich blieb starr vor Erstaunen, als ich ein so grosses Werk sah, so wohl verstanden in allen Theilen, so trefflich von unten nach oben gesehen, mit so grosser Kraft und doch zugleich mit



Kopf eines Knaben. Kopie nach Correggio. Florenz. Uffizien.

<sup>1</sup> G. GIORDANI, *Sopra sei dipinti ad olio del Correggio*. — Brief an den Cav. Pietro Martini (Bologna, 1865). — Brief des Signor Carlo Zanichelli im Archivio der R. Galleria zu Parma.

<sup>2</sup> Vite, VII, 471.

so viel Verständniss, so viel Anmuth und in einem Kolorit ausgeführt, das wie wirkliches Fleisch erscheint. O Gott, weder Tibaldo, noch Nicolino,<sup>1</sup> ja, ich möchte sagen, nicht einmal Raffael selbst sind im Stande, dies zu machen!“

Von dieser Zeit an wurde Parma für die zahlreiche Schaar der Maler aus der bologneser Schule das Ziel einer fortdauernden, für unumgänglich gehaltenen Pilgerschaft und die Domkuppel galt als das Meisterstück der italienischen Kunst, der Typus, dem jeder Maler von Bedeutung nacheifern musste. Scannelli fand, „dass hier in Vollkommenheit Alles zusammengefasst sei, was sonst die besten Meister nur im einzelnen geboten hätten.“<sup>2</sup>

Auch in dem folgenden Jahrhunderte verringerte sich die Begeisterung durchaus nicht, so dass Gianbattista Tiepolo bei ihrem Anblick fast seinen Glauben an Tizian und Paolo Veronese erschüttert fühlte und Mengs diesen Zusammenklang der Lobpreisung in den Worten ausdrückte: „Es ist die schönste aller Kuppeln, die je vor oder nach ihm gemalt wurden.“<sup>3</sup> Ludwig Tieck, der berühmte und fruchtbare deutsche Dichter, schreibt von Correggio: „Welcher Genius hat dir so viele Schätze aufgeschlossen? Alle Bilder der Welt traten vor dich hin und warfen sich dir liebend in die Arme. Welch ein festliches Gewirr, wenn die lachenden Engel dir die Palette reichten, und erhabene Geister in ihrer ganzen edlen Art wie Modelle vor dir standen! Niemand sage, er habe Italien gesehen, niemand rühme sich, er kenne die erhabenen Geheimnisse der Kunst, wenn er dich nicht gesehen hat und deinen Dom, oh Parma!“

<sup>1</sup> Pellegrino Tebaldi und Nicolò dell' Abbate.

<sup>2</sup> *Il Microcosmo della pittura*, 18.

<sup>3</sup> *Opere*, II, 158.