



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Antonio Allegri da Correggio**

**Ricci, Corrado**

**Berlin, 1897**

XVI. Correggios Schüler und sein Ruhm.

---

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



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

## XVI.

### CORREGGIOS SCHÜLER UND SEIN RUHM.

FRANCESCO MARIA RONDANI. — MICHELANGELO ANSELMI. — PARMIGIANINO. — GIROLAMO BEDOLI-MAZZOLA. — GIORGIO GANDINO DEL GRANO. — BERNARDINO GATTI, DETTO IL SOIARO. — LELIO ORSI DA NOVELLARA. — GIOVANNI GIAROLA. — POMONIO ALLEGRI. — DIE NACHHAMMER UND BEWUNDERER. — DIE CARRACCI. — DIE VERHEERLICHUNG CORREGGIOS.

Wir haben uns bemüht, alle die Personen, die zu Correggio in



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

Beziehung getreten sind, lebendig zu schildern und alle hauptsächlichen Ereignisse aufzuführen, deren Zeuge er gewesen ist. Aber wir haben bisher, ausser bei zufälligen Gelegenheiten, nicht von seinen Schülern gesprochen, noch von denen, die durch die Berührung mit ihm eine künstlerische Umgestaltung erfahren haben.

Correggios Aufenthalt in Parma hat dort eine grosse künstlerische Umwälzung zur Folge gehabt, die noch nicht nach Gebühr gewürdigt worden ist. Eine ganze Phalanx von jungen Lernbegierigen folgte den Spuren seines Genius und brachte so Werke hervor, die durchaus

nicht zu verachten sind und beweisen, wie sehr man sich getäuscht hat, wenn man behauptete, dass er keine Schule gebildet habe.

Den Stand der Malerei in Parma bis ungefähr um das Jahr 1520 haben wir oben betrachtet. Zuerst folgte sie ganz bescheiden den cremoneser Künstlern, empfing dann durch den Einfluss der venezianer und bologneser Kunst einen gewissen Reiz und neue Belebung und brachte ernste und würdige Arbeiten hervor, aber nur auf dem Wege der Nachahmung.

Es wirkte hier also nicht ein lokales Kunstempfinden, ein selbständiger Geschmack, es handelte sich einfach um eine Importation von Gedanken und Formeln, die man nicht nur ausserhalb der Stadt, sondern sogar ausserhalb der ganzen Gegend aufgesucht hatte.

Welchen Eindruck und welche Wirkung daher der Jüngling aus Correggio hervorbringen musste, der mit kaum vier und zwanzig Jahren das Zimmer der Aebtissin Giovanna Piacenza ausmalte, haben wir schon gesagt. Weder Temperelli noch Araldi, ja nicht einmal der alte Mazzola wurden mehr mit grösseren Werken beauftragt, während ihre Schüler, selbst wenn sie in der Familie aufgewachsen waren, ihre Schule verliessen, um sich der Betrachtung der neuen lachenden Offenbarungen des Genius hinzugeben.

Schon seit dem Jahre 1518 hatten sich verschiedene Jünglinge in den alten Schulen in der Kunst ausgebildet, sie begnügten sich aber bescheidenerweise damit, ihre Zeichnung etwas zu verbessern und ihre Farbe zu beleben. Girolamo Mazzola-Bedoli, Giorgio Gandino del Grano, Francesco Maria Rondani, Parmigianino und verschiedene Andere, die mit Correggio gleichaltrig oder fast gleichaltrig waren, zögerten keinen Augenblick, die alten Lehrer zu verlassen und seiner Kunst mit dem ganzen Enthusiasmus der Jugend und des Glaubens zu folgen. *Incipit vita nova.*

Diese Künstler sind, mit Ausnahme von Francesco Mazzola, wenig bekannt. Man trifft ihre Werke in den Gallerien von halb Europa an; sie tragen aber entweder die prunkenden Namen Correggios und Parmigianinos, oder sie sind nur mit bescheidener Unbestimmtheit der *Schule von Parma* zugeschrieben.

So ist auch die Geschichte ihres Lebens nahezu unbekannt oder durch eine Unzahl von Irrthümern entstellt, die wir versuchen werden, auf Grund von Dokumenten richtig zu stellen.

In engster Beziehung zu Correggio stand, wie wir schon gesehen haben, Rondani, der auch in der Geschichte als sein Mitarbeiter bei verschiedenen Werken bezeichnet wird. Er war im Jahre 1490 in Parma geboren und also einige Jahre älter als Correggio. Wiederholt hat man, wir wissen nicht, auf Grund welcher Urkunden, behauptet, dass er im



Die Madonna mit dem Kind, den hh. Augustinus und Hieronymus.  
Von Rondani. Parma. Gallerie.

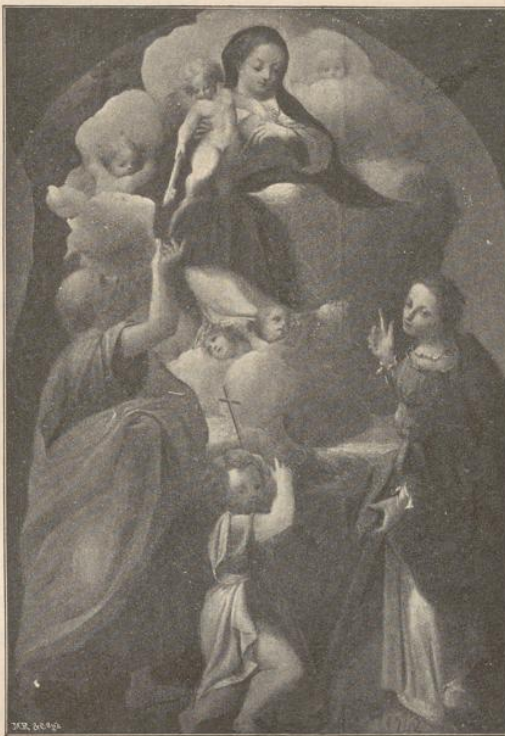
Jahre 1548 gestorben sei. Sicher ist nur, dass er Ende November dieses Jahres noch gelebt hat. Er wird zuerst mit seinen Geschwistern in einem Testamente aus dem Jahre 1504 erwähnt, darauf 1512 als Zeuge, aber ohne die Bezeichnung als Meister oder Maler. Später findet man ihn bei der Ausschmückung des Schlosses von Torchiera und in S. Giovanni Evangelista, wo Correggio ihn den von ihm selbst gezeichneten Fries ausmalen liess, beschäftigt. Im Jahre 1522 verpflichtete er sich den Bauverwaltern des Domes gegenüber, einen Theil des Querschiffes auszumalen, führte aber die Arbeit nicht aus. Zwei Jahre darauf malte er indessen verschiedene Wappen im Palaste des Statthalters. Er kehrte dann wieder zu der Arbeit bei den Benediktinern zurück und malte verschiedene Bilder im Klostergang der Novizen, welche die Wunder ihres Heiligen darstellten, und restaurirte dann andere im Refektorium und schmückte in der Kirche die

Die Madonna mit dem Kind, den hh. Augustinus und Hieronymus. Von Rondani. Parma. Gallerie.

Bogenwölbungen einer Kapelle aus. Zwischen 1527 und 1531 malte er al fresco die Wände der Kapelle Centoni im Dome, arbeitete dann in S. Alessandro und in Gemeinschaft mit Anselmi an der Ausschmückung der Gewölbe des der Empfängniss geweihten Oratoriums in S. Francesco. Nur wenige Bilder von ihm sind erhalten geblieben.

Einige bezeichnete er mit seinem vollen Namen, auf anderen brachte er nur die drei Schwalben seines Wappens an. Er hielt sich so gut er konnte an die Manier Correggios, ist aber oft plump in der Zeichnung und nachlässig in der Ausführung. Seine Farbe ist nicht ohne Lebendigkeit, seine Zeichnung nicht ohne eine gewisse Breite und seine landschaftlichen Hintergründe zeigen ein nicht gewöhnliches Talent.<sup>1</sup>

Er blieb jedoch nicht nur hinter seinem Meister, sondern auch hinter Michelangelo Anselmi beträchtlich zurück, der einen grossen Vorsprung vor ihm dadurch hatte, dass er in der toskanischen Schule ausgebildet war, ehe er sich an Correggio anschloss.



Die Madonna und das Kind, umgeben von Heiligen.  
Von Rondani. Neapel. Museum.

<sup>1</sup> Der grösste Theil der in diesem Kapitel erwähnten Notizen ist der werthvollen und schon öfter citirten ungedruckten Sammlung von Urkunden von E. SCARABELLI ZUNTI entnommen, die im Museum in Parma aufbewahrt wird. — Siehe auch ROMUALDO BAISTROCCHI, *Notizie dei pittori che lavorarono in Parma* (Handschrift), und BERTOLUZZI, *Descrizione della cappella della Concezione* (Handschrift: Miscellanea n. 1106 der Biblioteca Palatina) etc.

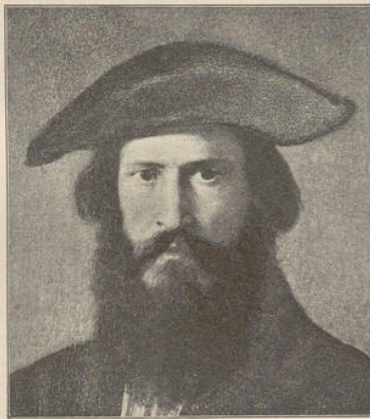
Er war 1491 in Lucca geboren, während sein aus Parma stammender Vater sich dort in der Verbannung befand. Von Lucca gelangte er, ebenfalls mit der Familie, ungefähr im Jahre 1500 nach Siena. Dort machte er seine ersten Versuche in der Malerwerkstatt Sodomas und blieb auch dort, als sein Vater im Jahre 1505 nach Parma zurückkehren konnte. In Siena befindet sich von ihm eine wenig schöne *Heimsuchung*, die er für die Bruderschaft von Fonte Giusta gemalt hat. Der lange Aufenthalt in dieser Stadt hat ihm den Namen des *senesischen* Michelangelo verschafft. Er muss, wie Correggio, ungefähr um das Jahr 1518 nach Parma gekommen sein. Die ältesten Urkunden, die von ihm Nachricht geben, stammen in der That aus dem April 1520. Sie bezeichnen ihn als Einwohner von Parma und beziehen sich auf eine Schenkung, die ihm sein Oheim Francesco Anselmi machte, und auf die Mitgift der Ippolita Gaibazzi, die damals seine Gattin geworden war.

Correggios Genie übte einen bestimmenden Einfluss auf ihn aus. Unter seinen ersten Arbeiten in Parma sind die Rippen des Hauptschiffes von S. Giovanni Evangelista zu erwähnen, die er, wie wir gesehen haben, im Auftrage Correggios ausmalte. Von dieser Zeit an arbeitete er unermüdlich weiter, so dass Gemälde und Fresken von ihm in allen hauptsächlichen Kirchen Parmas, ebenso wie in italienischen und ausländischen Gallerien zu finden sind. In den Jahren 1538—1539 war er in Busseto, wo er die Kapelle der Empfängnis in der Hauptkirche mit Fresken ausschmückte. Gaye veröffentlichte eine Bittschrift von ihm aus dem Jahre 1544, in der er die Signoria von Siena um eine Unterstützung angeht, und aus der wir entnehmen können, dass er den Beinamen Scalabrino hatte, was so viel bedeutet wie Wunderling. Man hat geglaubt, dass es sich hier um eine andere Persönlichkeit gleichen Namens handele, aber es ist nicht unmöglich, dass er an den Ort, in dem er seine Jugend verlebt hatte, zurückgekehrt war, um sein Glück zu versuchen. In dieser Bittschrift nennt er sich Michelangelo *alias* Scalabrino. Es kommt noch hinzu, dass in den vielen parmensischen Dokumenten, die sich auf ihn beziehen, zwischen den Jahren 1542 und 1546 wirklich eine Lücke vorhanden ist. Nach Parma zurückgekehrt, starb er dort 1554. Er ist einer der besten unter den Nachfolgern Correggios, ja vielleicht sogar der Beste zu

nennen wegen seiner anmuthigen Lebendigkeit, seiner glänzenden, warmen Farbengebung und der Sauberkeit seiner Zeichnung. Mitunter ist jedoch eine übermässige Bewegung oder vielmehr Verdrehung der Gestalten und in ihren Gewändern die kleinliche, gequälte und gewundene Faltengebung zu tadeln.<sup>1</sup>

Diese beiden Künstler, Rondani und Anselmi, sind die Einzigen, die nachweislich von Correggio mit irgend einer Arbeit beauftragt und zur Unterstützung bei Theilen von geringerer Wichtigkeit herangezogen worden sind.

Unter den vielen Anderen, die sich unter der Herrschaft seiner Kunst bildeten, ist der Berühmteste Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, der im Februar 1503 in Parma geboren wurde. Durch den Tod seines Vaters Filippo, im Alter von zwei Jahren Waise geworden, lernte er das Zeichnen und Malen in der Werkstatt, in der seine Oheime Pier Ilario und Michele arbeiteten. Er stellt daher auch wieder einen der vielen Fälle der Erblichkeit künstlerischer Fähigkeiten dar. Mit herrlichen Anlagen begabt, malte er mit sechzehn Jahren eine jetzt verloren gegangene *Taufe Christi*. Gerade an diesem Wendepunkte seines Lebens kam Correggio nach Parma und wirkte bestimmend auf die Ausbildung des hervorragenden Jünglings. Derselbe wusste jedoch durch sein Talent und seinen Fleiss eine scharf hervortretende persönliche Ausdrucksweise zu erreichen, die ihn nicht als einen blossen Schüler oder Nachahmer Correggios erscheinen lässt. Man weiss, dass seine Fresken an den Bogenwölbungen von S. Giovanni Evangelista, von denen man einige noch heute bewundern kann, bis in das Jahr 1522 zurückreichen und dass er sie ausführte, als er kaum von Viaduna zurückgekehrt war, wohin ihn seine Verwandten



Selbstporträt Parmigianinos. Florenz. Uffizien.

<sup>1</sup> BAISTROCCHI und BERTOLUZZI in der angeführten Handschrift. (Miscellanée 1106.) — G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI*. (Firenze, 1839) II, 325. — MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*. (Leipzig, 1870) II, 86.

geschickt hatten, damit er den Kriegsgefahren, von denen wir oben gesprochen haben, fern bliebe. Er hatte es ausserdem übernommen, ein Kreuzgewölbe im Dome zu malen, aber da die Vorbereitungen beim Bau sich verzögerten, konnte er seine Ungeduld nicht länger bemeistern und begab sich nach Rom, um die Werke Raffaels und Michelangelos zu sehen. Im Jahre 1523 ging er in der That dorthin und brachte einige Werke mit sich, die er Clemens VII. vorlegen wollte, der gerade damals zum Papst gewählt worden war. Er blieb mehrere Jahre in



Die Vermählung der h. Katharina. Von Parmigianino. Parma. Gallerie.

Rom, wo er sich mit Malerei wie mit Liebesabenteuern beschäftigte. Er war sehr schön und scheint, wenn man der Tradition Glauben schenken will, der berühmten Courtisane Antea sehr gefallen zu haben.

Die Gefahren, denen er bei der schrecklichen Plünderung ausgesetzt war, zwangen ihn abzureisen. Vasari erzählt in der That, dass er dabei beinahe sein Leben eingebüsst hätte, „weil er beim Beginn der Plünderung so eifrig bei der Arbeit war, dass er, als die Soldaten in die Häuser drangen und in dem seinigen schon einige Deutsche waren, sich trotz des Lärms, den sie machten, nicht von seiner Arbeit rührte; sie überraschten ihn dabei und waren so starr bei dem Anblick seines Werkes, dass sie ihn als Ehrenmänner, die wohl sie sein mussten, darin fortfahren liessen.“



Auf dem Heimwege hielt er sich in Bologna auf, wo er verschiedene Gemälde ausführte und von wo er, nach der Krönung Karls V., dessen Bildniss er malte, nach Parma zurückkehrte. Hier übernahm er im Mai des Jahres 1531 die Ausmalung der Decke des Presbyteriums, wie der Wölbung der Apsis und der Kuppel der Steccata, aber er arbeitete nur wenig und missmuthig daran, immer abgelenkt durch sein ungeduldiges Temperament und „durch die alchymistischen Studien, die er begonnen hatte.“ Es entstanden daher verschiedene Streitigkeiten zwischen ihm und dem Kirchen-Vorstande, so dass er schliesslich voll Zorn Parma verliess. In dieser Zeit nahmen ihn die Sanvitale im Schlosse von Fontanellato gastlich auf, wo er an der Decke eines kleinen Zimmers den Mythos von Diana und Actaeon in Fresko malte. Im Jahre 1535 erneuerte er den Vertrag über die Ausmalung der Steccata und nahm die Arbeit wieder auf. Aber es entstanden sofort neue, erbittertere Streitigkeiten, so dass er weder durch Konzessionen, die man ihm machte, noch durch freundliche Vermittelungen zur Erfüllung seiner Pflichten angehalten werden konnte. So hat er von dem grossen Werke, zu dessen Ausführung er sich verpflichtet hatte, nur wenige Figuren vollendet: Moses, Aaron, Adam, Eva und die drei klugen Jungfrauen. Erbittert über die Drohungen des Kirchen-Vorstandes und vielleicht auch voll Zweifel, ob er mit einem so ausgedehnten Gemälde neben den beiden Kuppeln Correggios würde bestehen können, entfernte er



Porträt der Antea. Von Parmigianino. Neapel. Museum.



Mütter Spenden darbringend.  
Fragment aus der Empfängnis Mariae.  
Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Parma. Gallerie.

sich in fluchtähnlicher Eile nach Casalmaggiore, wo er nach kurzer Krankheit im Alter von nur sieben und dreissig Jahren starb.<sup>1</sup>

Man hat ihm mit Recht vorgeworfen, dass seine Figuren zu lang und zu affektirt seien. Albani sagte von ihm, „er hätte nur danach gestrebt, Nymphen darzustellen.“ Niemand kann ihm indessen eine seltene Geschicklichkeit im Zeichnen abstreiten, die von Paolo Veronese so hoch bewundert wurde, und viel Geschmack in der Auswahl seiner anmuthigen Typen und eine fröhliche Lebendigkeit in der Farbengebung. Die Gewänder, in denen er die Antiken nachzuahmen suchte, sind von ausserordentlicher Leichtigkeit. Prachtvoll sind auch die vielen von ihm ausgeführten Porträts, die sich durch Vornehmheit und Natürlichkeit auszeichnen.

Girolamo Bedoli war aus Bedulla, einem Oertchen in der Gemeinde von Viadana gebürtig; er heirathete im Jahre 1529 Pier Ilario Mazzolas Tochter Caterina Elena. Nachdem er durch diese Heirath Mitglied der Familie der Maler Mazzola geworden war, arbeitete er mit ihnen zusammen und nahm später für immer ihren Zunamen an. Die Zahl der Gemälde dieses braven und fleissigen Künstlers ist überaus gross.

<sup>1</sup> VASARI, V, 217 u. ff. — BAISTROCCHI, *Notizie dei pittori*. — AFFÒ, *Vita del*

Man findet ihrer in Parma und anderen Städten Italiens, wie auch im Auslande, und zwar werden sie häufig Parmigianino oder seiner Schule zugeschrieben. Parma besitzt jedoch den grössten Theil seiner Oel- und Freskogemälde, deren man in beinahe allen Hauptkirchen, in Privathäusern und in der Kgl. Gallerie antrifft. Er starb im Jahre 1569 im Alter von ungefähr siebenzig Jahren.<sup>1</sup> Wenn er auch hinter

Correggio und Parmigianino, nach denen er sich gebildet hatte, zurück blieb, so besass er doch eine gewisse Originalität der Composition, der Typen und besonders der Farbe. Im Vergleich zu Parmigianino erscheint er weniger vollkommen in der Zeichnung, dafür aber auch weniger affektirt und geziert. Merkwürdig ist auch, dass einige seiner Gestalten ganz offenbar Statuen Antonio Begarellis nachahmen. Seine Farbe ist



Die h. Clara. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Neapel. Museum.

durchsichtig und weich, mitunter aber auch etwas matt wegen der

*graziosissimo Francesco Mazzola detto il Parmigianino* (Parma, 1784). — *Sketches of the lives of Correggio and Parmigianino* (London, 1823) 221 u. ff. — LUIGI SANVITALE, *Memorie intorno alla Rocca di Fontanellato* (Parma, 1857). — A. RONCHINI, *La Steccata di Parma*. — E. FAELLI, *Bibliografia mazzoliana* (Parma, 1884) etc.

<sup>1</sup> VASARI, V, 235—241; VI, 486—491. — BAISTROCCHI, A. a. O. RONCHINI *Due quadri di Girolamo Mazzola* (*Atti e memorie della R. Deput. di Storia Patria per l'Emilia* — Nuova Serie, VII, part. I. — Modena, 1881).

übertriebenen Anwendung von zarten, schillernden Tinten, die an Perlmutter erinnern.

Sein Hauptwerk ist ohne Frage die „*Empfängnis*“, die überhaupt zu den besten Werken der parmenser und emilianischen Schule aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts zu rechnen ist.



St. Robert, Abt von Chaise-Dieu. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Parma. Gallerie.

Hier macht sich Correggios Einfluss besonders in dem durchsichtigen Kolorit geltend, das Halbtöne und Schatten von wirklich idealer Zartheit enthält. Die peinliche Genauigkeit der Umrisse, die etwas übertriebene Länge der Figuren und die feinen, geschlängelten Falten der Gewänder erinnern indessen wieder an Parmigianino. Einige Jünglingsgestalten wieder zeigen auffallende Aehnlichkeit mit den Terrakotten, die Begarelli für die Benediktiner von S. Giovanni Evangelista modellirt hatte. Der Gesamteindruck ist aber, trotz der peinlich sorgfältigen Ausführung von tausend Einzelheiten und der Ueberfülle der Figuren, doch nicht kleinlich oder unruhig, wengleich das Gemälde durch die allzstarke Reinigung seine

ursprüngliche Lebendigkeit zum Theil eingebüsst haben muss und an einigen Theilen vollständig ruinirt ist. Die vornehme Schönheit der Gesichter, besonders der weiblichen, erfreut noch immer das Auge des Beschauers.

Giorgio Gandino del Grano wurde Ende des XV. Jahrhunderts in Parma geboren und starb dort im Jahre 1538. Man weiss wenig von seinem Leben und seinen Werken, die sehr selten sind. Er hat den Einfluss Correggios erfahren, ist aber, obwohl auch er ein guter Künstler war, doch in Bezug auf Durchsichtigkeit der Farbe und Einfachheit der Composition weit hinter ihm zurück geblieben. Gandinos Gemälde zeigen etwas holzartige und rohe Farbentöne und übermässig gewundene Formen in der Faltengebung und Mangel an Mass und Ordnung in der Composition, wie man an seinen Bildern in der Gallerie

von Parma und in dem in der Casa Scotti zu Mailand befindlichen sehen kann, das, wie wir gesehen haben, Correggio selber zugeschrieben wurde. Das Auge sucht in ihnen vergeblich nach einem Ruhepunkte, weil jeder Raum zwischen den Figuren mit allen nur möglichen Gegenständen angefüllt ist. Gewisse Züge lassen jedoch deutlich erkennen, dass er nicht unempfänglich für die Einflüsse der nahen lombardischen Schule geblieben war. Im Jahre 1534, kurz nach dem Tode Correggios, wurde er mit der Fortsetzung der Malereien im Dome beauftragt und mit der Dekoration der Decke des Presbyteriums und der Apsis; aber er starb, wie schon gesagt, kurz darauf, ohne die Arbeiten auch nur begonnen zu haben, sein Sohn musste die 250 Lire imperiali, die man ihm im Voraus gegeben hatte, zurückerstatten.

Unter den Schülern oder Nachfolgern Correggios in Parma wird von Vielen auch Bernardino Gatti angeführt, nach der Kunst seines Vaters, der Thonkrüge anfertigte, *il Soiaro* genannt. Er wurde ungefähr um das Jahr 1500 in Cremona geboren. Wenn man bedenkt, dass zwischen dieser Stadt und Parma dauernde Beziehungen bestanden, dass Soiaro ungefähr gleichaltrig mit Correggio war, dass er seinen künstlerischen Charakter offenbar in Nachahmung Correggios entwickelt hatte, und dass er später in Parma mit verschiedenen Arbeiten von denselben Bauverwaltungen beauftragt wurde, für die Correggio und Parmigianino gearbeitet hatten, gleichsam, als ob er ihnen schon von Alters her Beweise seiner Kunst gegeben hätte, so wird man nicht umhin können, die Ansicht der alten Schriftsteller als wohlbegründet anzuerkennen.

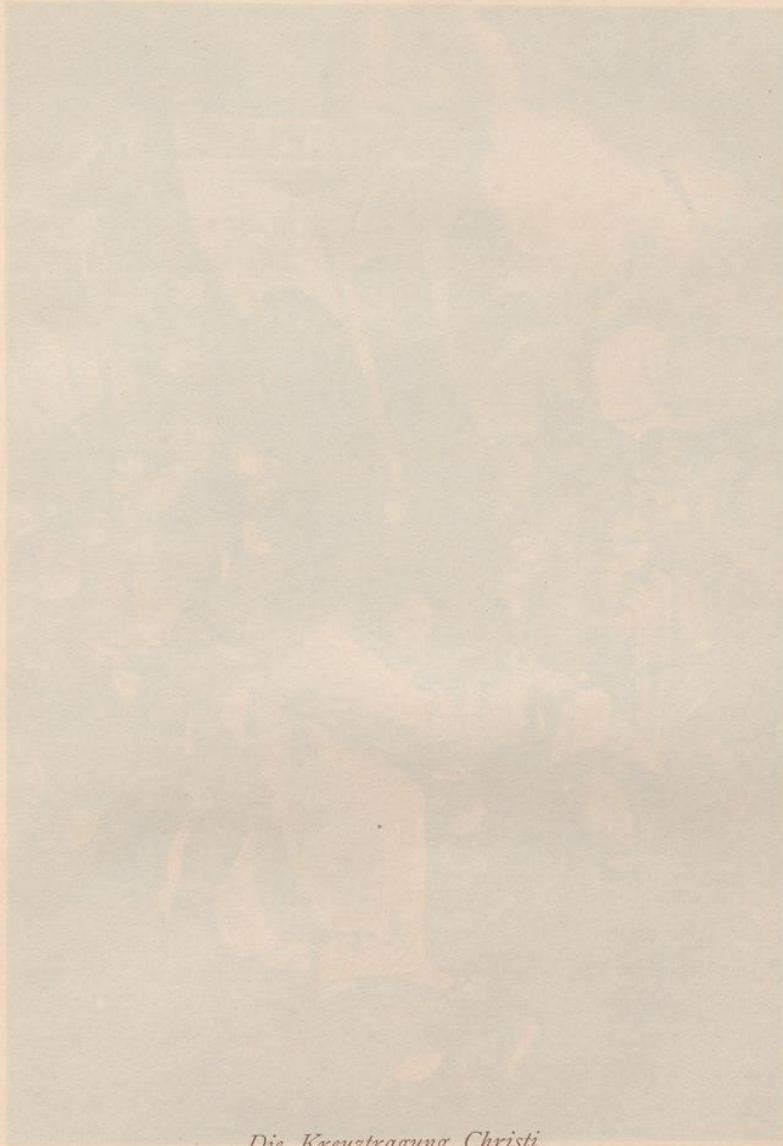
In der That, wollte man behaupten, dass Soiaro sich in Parma erst im Jahre 1560 aufgehalten habe, um die Fresken der Steccata auszuführen, dass er vorher nicht dort gewesen oder nur durchgereist sei, dann wäre es geradezu unerklärlich, dass er sich in seinen Werken als ein so treuer Nachfolger der Formen und Farben Correggios zu erkennen giebt, dass sogar Gemälde und Zeichnungen von ihm in früherer Zeit und auch noch heute diesem Letzteren zugeschrieben werden. 1560 stand Soiaro schon in vorgerücktem Alter, d. h. er war ungefähr sechzig Jahre alt, und das ist nicht mehr das Lebensalter, in dem ein Künstler sich eine Manier bildet oder sie verändert, in dem vorliegenden Falle um so weniger, als Gatti in der Lombardei

gelebt und mit einem Maler wie Pordenone in Beziehung gestanden hatte. Er arbeitete in seiner Heimath, in Pavia, Piacenza und Parma, wo er wegen der Arbeiten für die Steccata und verschiedener Gemälde wegen lange Zeit blieb. Er starb 1575 in hohem Alter. Man erzählt sich, dass er in den letzten Jahren mit der linken Hand gemalt habe, weil seine rechte von einer Lähmung befallen gewesen sei. Seine Werke sind merklich schwächer als die Correggios, aber man kann ihnen eine gewisse Anmuth und Liebenswürdigeit der Formen nicht absprechen, ebensowenig gutes Kolorit und Leichtigkeit in der Verwendung des Helldunkels, Vorzüge, die ihren Ursprung aus der correngesken Kunst verrathen.<sup>1</sup>

Dies sind die Künstler, die auf Grund geschichtlicher Nachrichten oder auf wahrscheinliche Schlüsse hin mit Correggio in Parma in Beziehung gebracht werden können. Aber wie viele Andere, deren Namen wir nicht kennen, oder, wenn wir sie kennen, doch mit keinem erhaltenen Werke in Verbindung bringen können, mögen durch die Betrachtung und das Studium seiner Schöpfungen und durch seinen Rath ihre Malweise ausgebildet haben!

Eines der sonderbarsten und bedeutendsten Werke der correngesken Schule, die uns erhalten sind, ist eine Kreuztragung, die in der Gallerie von Parma aufbewahrt wird. In der Mitte schreitet Christus in weissem Gewande, unter der Last des Kreuzes gebeugt, und blickt mitleidsvoll auf seine Mutter, die ohnmächtig in den Armen der h. Maria Magdalena ruht. Im Vordergrunde erheben einige Soldaten die Hände gegen den h. Johannes, um ihn gewaltsam zu entfernen, und schreien ihm zu, sich nicht Jesu zu nähern, den ein Henker, mit einer Faust zum Schläge ausholend, vorwärts stösst. Im Hintergrunde befindet sich eine Schaar von Soldaten, viele mit Helm und Lanze bewaffnet und zwei zu Pferde. Einer von ihnen, auf einem dunkelfarbigen Pferde, trägt eine eiserne Rüstung und hält in der Rechten eine Fahne, ein Anderer, von hinten gesehen, auf einem Schimmel, deutet mit dem erhobenen Arme nach Golgatha. Der Himmel ist von grossen weissen Wolken bedeckt.

<sup>1</sup> VASARI, VI, 494. — G. AGLIO, *Le pitture e le sculture della città di Cremona* (Cremona, 1794) 18, 27, 52, 155, 159 etc. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi* (Cremona, 1872). — B. SORESINA VIDONI, *La pittura cremonese descritta* (Milano, 1824). — LENZI, *Storia pittorica*. (Bassano, 1795—1796) II, 319.



*Die Kreuztragung Christi*

(PARMA, GALLERIE).

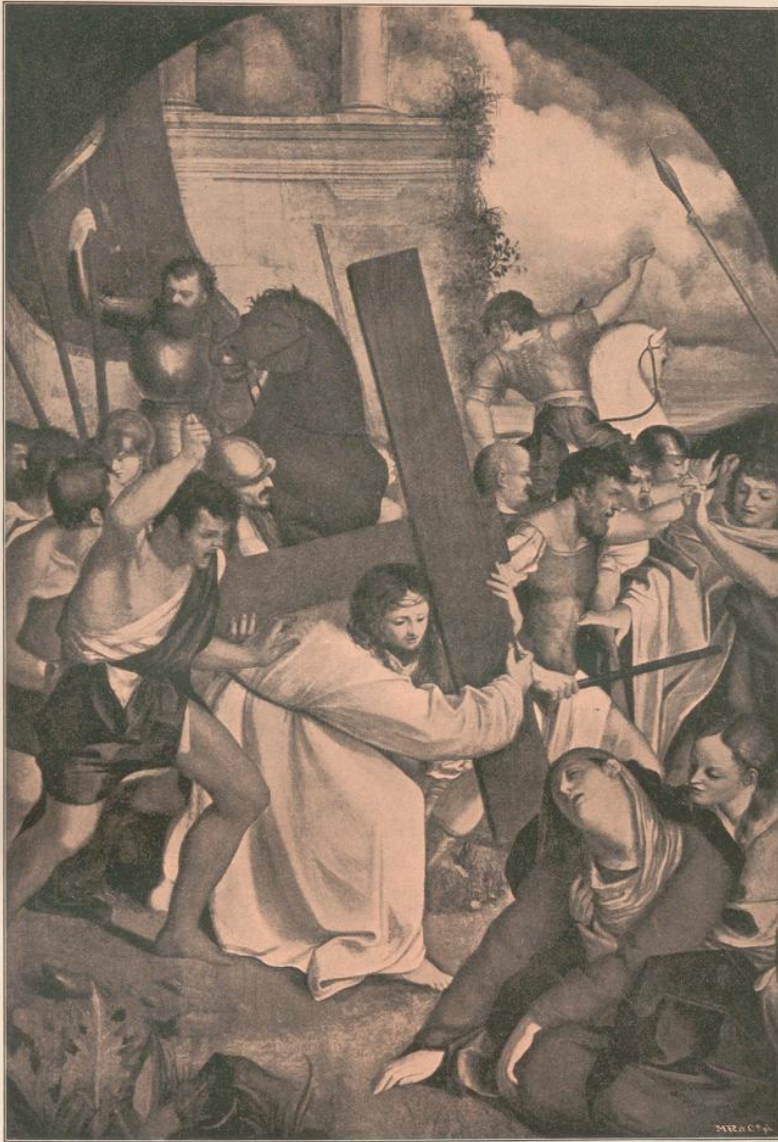
geliebte und ein großer Maler wie Fontana in Bologna geworden  
 hätte. Er arbeitete in seiner Heimath, in Parma, Reggio und Piacenza,  
 wo er wegen der Arbeiten für die Strozzata und zwei Kirchen Gemälde  
 wegen langer Zeit blieb. Er starb 1575 in Parma. Man erzählt  
 sich, dass er in den letzten Jahren mit der Lähmung kämpfte, die er  
 wohl seine rechte von einer Lähmung befallen gewesen ist. Seine  
 Werke sind merklich schwächer als die Correggios, aber man kann  
 ihnen eine gewisse Ananath und Lieblichkeit anerkennen, die ihnen nicht  
 abgehen, ebensowenig guten Kolorit und Glanz, nur die Ver-  
 wendung des Hell dunkels, Vorzüge, die sich aus der  
 überregenen Kunst verriihen!

Dies sind die Künstler, die auf Grund gewisser Nachrichten  
 oder auf wahrscheinliche Schlüsse hin mit Correggio in Zusammenhang  
 gebracht werden können. Aber wir wissen nicht, ob diese Namen  
 wir nicht kennen, oder, wenn wir sie kennen, ob wir sie kennen er-  
 haltenen Werke in Verbindung bringen können, und durch die  
 Betrachtung und das Studium seiner Schöpfungen sich durch seinen  
 Rath ihre Malweise ausgebildet haben!

Eines der wunderbarsten und bedeutendsten Werke der Correggioschen  
 Schule, die uns erhalten sind, ist eine Kreuztragung, die sich in der Gallerie  
 von Parma aufbewahrt wird. In der Mitte sieht man den todtgeworfenen  
 Gewand, über der Last des Kreuzes gehend, der sich schmerzvoll  
 auf seine Mutter, die ohnmächtig in den Armen eines Mannes, der die Last  
 last ruht. Im Vordergrund erhebt sich ein Mann, der die Hand gegen  
 den h. Johannes, um ihn geschweigt zu werden, und sich nicht Jesu zu nähern,  
 ausbreitend, vorwärts schreit. Im Hintergrund sieht man die Schaar  
 von Soldaten, viele mit Helm und Lanze bewaffnet, die den Todten  
 einen Weg bahnen, auf dem der Leichnam des H. Johannes, der seine  
 Rührung und Nahe in der Ferne eine Fackel, die den Weg weisen  
 gesehen, wie einem Schimmel, immer mit dem H. Johannes, der nach  
 Golgatha. Der Himmel ist von grauen Wolken bedeckt.

Die Kreuztragung Christi  
 (Parma, Gallerie) — 1524  
 (Parma, Gallerie) — 1524







Dieses Werk wurde erst Anselmi und später Correggio zugeschrieben. Da Erba erklärte es für eine *erste Arbeit* des Letzteren, während Algarotti darin seine *zweite Manier* zu erkennen glaubte, d. h. dass es gemalt sei, als der Maler von der mantegnesken Manier zu seiner eigenen überging.<sup>1</sup> Derartige Ansichten konnten jedoch nur zu einer Zeit vorgebracht werden, als man die verschiedenen Entwicklungsphasen der Malweise Correggios noch nicht genau erkannt hatte; heute ist es nicht mehr möglich, dem Künstler dieses Gemälde zuzuschreiben, das neben guten Eigenschaften in der Composition und leuchtenden Farbentönen, grosse Fehler in der Zeichnung aufweist und einen auffallenden Mangel an Grazie und wenig Durchsichtigkeit in den Schatten zeigt. Andererseits sind aber die charakteristischen Typen Anselmis auch nicht darin zu finden, weder die strahlenden Augen, noch seine genaue Zeichnung der Hände und Füsse, die er virtuosenhaft in den verschiedensten Bewegungen darstellt, als ob er es sich besonders schwierig machen wollte, noch ist vor Allem der krystallhelle, durchsichtige Ton der Tinten und die geschlängelte Form der Falten der Gewänder darin zu finden.

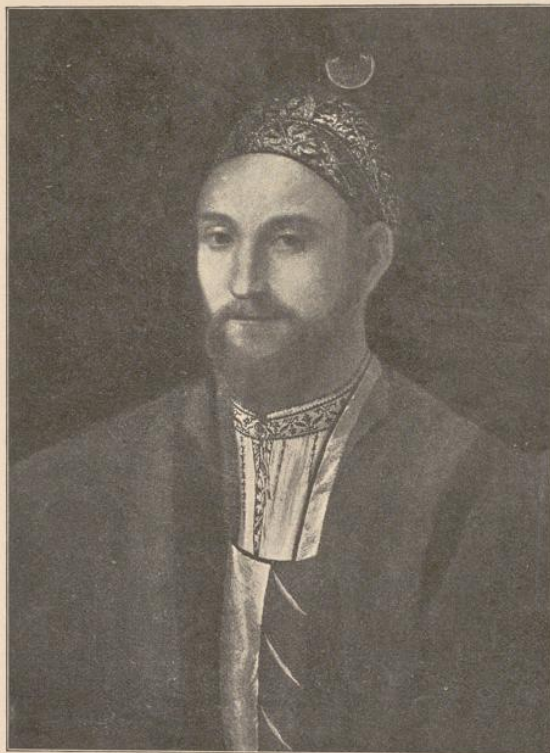
Der Autor dieses Werkes hat sich eben bisher noch nicht ermitteln lassen. War es einer der Künstler, die in den Urkunden jener Zeit erwähnt werden? Oder hat das Werk den Namen des Schöpfers überlebt? Dieselben Fragen könnte man in Bezug auf ein anderes Gemälde derselben Gallerie wiederholen, das muthmassliche Porträt des Nicolò Maria Quirico Sanvitale, das Stanislao Campana und Paolo Toschi durchaus Correggio zuschreiben wollten, der aber, wie wir gesehen haben, niemals Bildnisse gemalt hat. Wenn es auch gewisse, ihm eigene Farbentöne enthält, so schliesst doch die Schüchternheit und Nüchternheit des Ausdrucks und die Faltengebung von vornherein diese gewagte Zuschreibung aus.

Der Gruppe von Schülern, die sich in Parma nach der Ansicht der Biographen um Correggio scharten, wollen einige noch einen weiteren Kreis von Künstlern hinzufügen, die ihn in der Heimath bei der Arbeit gesehen und zum Lehrer gehabt hätten.

Da er immer nur kurze Zeit in Correggio anwesend war und meist ausserhalb sich aufgehalten hat, da es ferner unwahrscheinlich

<sup>1</sup> BOTTARI, *Raccolta di lettere*, VII, 420.

ist, dass er in den letzten drei Jahren seines Lebens, als es mit seiner Gesundheit schon sehr schlecht stand und er mit Arbeiten für den Herzog von Mantua überlastet war, Schüler um sich versammelt hätte, und da endlich auch das Alter dieser Schüler selbst wenig zu dieser



Bildniss des Nicolò Quirico Sanvitale. Schule des Correggio. Parma. Gallerie.

Annahme stimmt, so können wir den Erzählungen gewisser Schriftsteller nur wenig Glauben schenken, so bestimmt und bündig in der Form sie auch vorgebracht worden sind.

Höchstens könnte man mit Lelio Orsi und Giovanni Giarola eine Ausnahmefälle machen.<sup>1</sup> Bei ihnen widersprechen wenigstens die Daten nicht dieser Annahme. Sie könnten sich nach dem Jahre 1530 unserem Maler genähert haben, ob-

gleich man tatsächlich von beiden nur Nachrichten aus der Zeit nach dem Tode Correggios besitzt.

Es scheint uns ferner durchaus unwahrscheinlich, dass Antonio Bernieri, ein guter correggeser Miniaturmaler, unter Correggios Leitung

<sup>1</sup> Ueber Orsi siehe: TIRABOSCHI, VI, 493; PUNGILEONI, II, 212; H. THODE, *Lelio Orsi*, A. a. O.; F. MALAGUZZI, *Alcune lettere di Lelio Orsi* (*Archivio Storico dell'Arte*, IV, 370); C. MALAGOLI, *Memorie storiche di L. Orsi* etc. Ueber Giarola siehe: TIRABOSCHI, VI, 431; PUNGILEONI, I, 276, II, 272; BIGI, *Notizie di A. A., di A. Bartolotti e di altri pittori* etc. 79; F. MALAGUZZI, *Notizie di artisti reggiani*, 39.

studirt und sich nach ihm gebildet habe. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass er erst im Jahre 1516 geboren wurde, eine Nachricht, die zum Glück eine Unzahl von Missverständnissen aus der Darstellung der Geschichte beseitigt hat. Da er in den Urkunden ebenso wie unser Maler *Antonio da Correggio* genannt wird, so würden, wenn er, wie den Namen, auch das Alter mit Correggio gemeinsam gehabt hätte, Irrthümer und Verwirrungen unvermeidlich gewesen sein!<sup>1</sup>

Aus der Reihe seiner Schüler scheiden wir auch den aus, der immer als der Erste unter ihnen bezeichnet wird, nämlich seinen Sohn Pomponio. Geboren am Ende des Jahres 1521, war er erst zwölf und ein halbes Jahr alt, als sein Vater starb. Es war ein grosses Unglück für ihn, da dieser ihn sicher von der Malerei abgebracht hätte!

Pomponio wohnte bis zum Jahre 1550 in Correggio, wo ihm 1546 die Ausmalung einer Kapelle in S. Quirino aufgetragen wurde. Nach diesem Jahre finden wir ihn in Reggio. Die Urkunden, aus denen hervorgeht, dass er nach Parma zurückgekehrt sei, stammen alle aus der Zeit nach 1558. Vielleicht aus Rücksicht oder Verehrung für das Andenken Correggios und auch aus Mitleid, da er sein väterliches Erbtheil verschwendet hatte, wurde ihm immer Unterstützung gewährt. Er malte die Wölbung der Kapelle del Popolo im Dome (1560—1562), für die Gemeinde (1564—1565 und 1584), war bei der Herrichtung der Hochzeit Alessandro Farneses mit Maria von Portugal (1565) und des Leichenbegängnisses des einen im Jahre 1577 und der anderen 1593, in welchem Jahre er zum letzten Male erwähnt wird, thätig.<sup>2</sup>

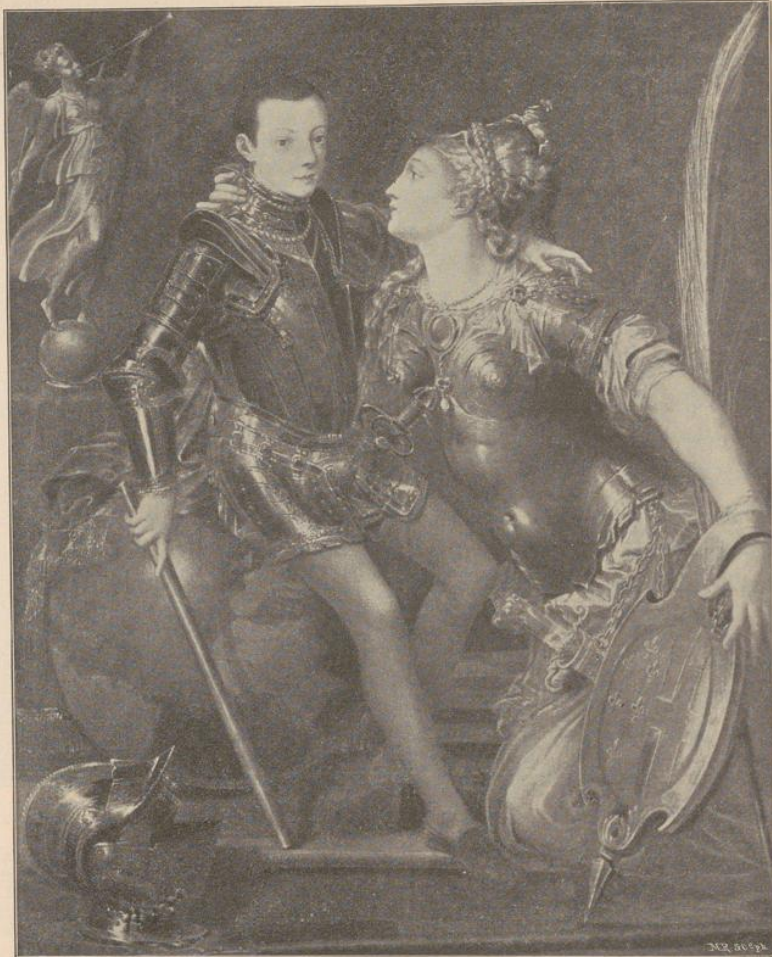
Er verfertigte andere Gemälde im Dom und für die Kirche von S. Cecilia, S. Vitale, S. Francesco u. a. m. Auch in der Pfarrkirche S. Trinità sieht man auf einem Altare an der linken Seite eine Madonna mit dem Kinde von ihm. Ueber seine äusserst mittelmässige Kunst lässt sich wenig sagen. Die grossen Eigenschaften der Kunst des Vaters sind bei ihm zersetzt oder abgeschwächt. Seine Farbe ist grau, aschfarbig, seine Zeichnung erbärmlich, seine Composition sehr dürftig.

<sup>1</sup> TIRABOSCHI, VI, 327; PUNGILEONI, I, 276, II, 271; BIGI, A. a. O., 71; MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, III, 659.

<sup>2</sup> NICOLA TACOLI, *Memorie di Reggio di Lombardia*, III, 495 e seg.; BAISTROCCHI, *Notizie dei pittori*; TIRABOSCHI, VI, 290; PUNGILEONI, II, 262 u. ff.; BIGI, 63; MEYER, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, I, 481; CORREGGIO, 261 etc.

Aus dem ganzen Schiffbruch bleibt kaum ein wenig Lächeln in den Gesichtern übrig.

Aber nicht alle seine Zeitgenossen hatten aus Rücksicht auf den



Allegorische Darstellung. Parma umarmt Alessandro Farnese. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Neapel. Museum.

Ruhm des Vaters Nachsicht mit ihm. Die von ihm, mit Hilfe anderer bescheidener Künstler in der Kirche von S. Bartolomeo in Busseto ausgeführte Arbeit wurde offen von dem venezianer Maler Pietro Dal Pozzo hart getadelt, der den Bauherren rieth, ihm nicht die ganze kontraktlich festgesetzte Summe auszuzahlen, da in dem ganzen Bilde

„sich auch nicht eine Figur befinde, die richtigen Umriss, Ausdruck, Muskeln oder Relief besässe!“<sup>1</sup>

Wir haben gesagt, dass, als alle jene Künstler, die zu Correggios Zeit und an den Orten, in denen er lebte, thätig gewesen waren und seinen unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss erfahren hatten, gestorben waren oder sich zerstreut hatten, auch die Erinnerung an ihn verschwunden wäre, und dass die Bewunderung für seine Werke sich sehr vermindert hätte. Man muss sich indessen wohl hüten, zu glauben, dass unser Maler beinahe vergessen und seine Arbeiten missachtet und vernachlässigt worden wären.

Dass nur so wenige Schriftsteller und Geschichtsschreiber sich im XVI. Jahrhundert mit ihm beschäftigt haben, im Vergleiche zu den Tausenden, welche die anderen grossen Künstler der Renaissance gepriesen haben, hat allerdings einen grossen Irrthum über die Meinung, die die Künstler, die ein halbes Jahrhundert später lebten, von ihm hatten, veranlasst. Sicher ist freilich, dass kein Zeitgenosse ihn erwähnt.



Madonna und Kind, mit dem h. Johannes als Kind.  
Von Pomponio Allegri. Parma. Gallerie.

<sup>1</sup> *Dichiarazione autentica di PIETRO DAL POZZO*, Handschrift. Die Urkunde wurde von dem Grafen L. F. Valdrighi der Gallerie von Parma geschenkt.

Ariost, der sogar in derselben Gegend gelebt, der Fürsten und Frauen von Correggio besungen hat, der im Jahre 1531 in dieser Stadt der Gast des Marchese del Vasto gewesen ist,<sup>1</sup> unterlässt es, ihn da zu nennen, wo er im XXXIII. Gesange des *Orlando furioso*

Leonardo und Mantegna, Gian Bellini, die beiden Dossi, Michelangelo, Raffael und Tizian erwähnt.

Dieses Stillschweigen scheint uns jedoch kein Beweis dafür zu sein, dass seine Werke nicht geschätzt wurden. Sie mussten es sein, aber in einem beschränkten



Die Fabel von Diana und Actaeon.  
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

Kreise von Bewunderern, da Correggio seine Werke in einem so wenig bedeutenden Orte ausgeführt hatte, der ihm nicht einen Ruf verschaffen konnte, wie Rom und Venedig, oder auch Mantua und Ferrara. Schliesslich war Ariost ein Dichter und nicht ein Maler und konnte sehr wohl, da er nur einige Künstler rühmend erwähnen wollte, nur

die schon weit berühmten gewählt haben, oder er folgte der Meinung der grossen Menge und beschränkte seine selbständige Wahl auf die Erinnerung an die beiden Dossi, weil sie, wie er, in Ferrara am Hofe der Este lebten.

Wenn man auch die Thatsache, dass Vasari



Die Fabel von Diana und Actaeon.  
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

<sup>1</sup> PUNGILEONI, der dies mittheilt (II, 241), ist ebenfalls erstaunt (234), dass der Marchese del Vasto Tizian berief, während doch Correggio dort war! Die Gründe der Einladung sind nicht genauer angegeben und es fehlt daher jede Veranlassung zu dieser Verwunderung.



nur wenig über sein Leben in Erfahrung bringen konnte, als einen Beweis dafür ansehen will, dass die Bewunderung für Correggio bei den Ueberlebenden sich sehr bald abgeschwächt habe, so scheint uns dies doch nur ein sehr schwacher Beweis zu sein. Sein ruhiges, ganz der Arbeit gewidmetes, zurückgezogenes Leben, dass ohne heroische und gefährvolle Ereignisse verlief, erklärt sehr wohl, dass wenig von ihm erzählt wurde, und dass so in Ermangelung der Kenntniss von That-sachen sehr bald die Legenden sich bildeten.

Bemerkenswerth ist es aber doch, dass auch ausser Ariost Andere, die kurz darauf schrieben, ihn nicht erwähnen, wie z. B. ein gewisser Mazzocchi, Sekretär am bischöflichen Hofe, der von Parma aus an den Kardinal Alessandro Sforza schreibt, oder Leandro Alberti in seiner *Descrizione di tutta Italia*.

Welche Bedeutung kann es aber haben, wenn solche geistlichen Herren, die nur darauf ausgehen, phantastische Erzählungen über die Entstehung der Stadt zu sammeln, und ängstlich besorgt sind, keinen Bericht über die Wunder der Heiligen oder die Erwähnung irgend einer kostbaren Reliquie zu vernachlässigen, sich wenig um Maler und Bilder bekümmern?

Wir sehen andererseits, dass der Herzog von Mantua gleich nach Correggios Tode voll Eifer die Zeichnungen von den *Amori di Giove* zurückverlangte, dass man die Kuppel des Domes von Parma aussen



Die Fabel von Diana und Actaeon.  
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.



Die Fabel von Diana und Actaeon.  
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

mit Blei bedecken liess, um die Fresken zu erhalten, dass man ferner bei den Arbeiten an den neuen Wällen den Theil der Mauer, auf dem jene Madonna, die später *della Scala* genannt wurde, gemalt war, in Sicherheit zu bringen suchte, dass die Mönche der Annunziata die Mauer, auf der er die *Verkündigung* gemalt hatte, umrahmen, ausschneiden und aus einer Kirche in die andere übertragen liessen. Diese Thatsachen, die in gewisser Weise die rücksichtslose Erweiterung des Chores von S. Giovanni durch die Benediktiner wieder aufwiegen können, beweisen klar und deutlich, dass die Werke Correggios schon in den ersten Jahren nach seinem Tode mit einer Art Verehrung betrachtet worden sind.

Bald darauf beginnen aber auch die Geschichtsschreiber und Schriftsteller ihrer Bewunderung Ausdruck zu geben. Landi nennt ihn im Jahre 1552 „einen ausgezeichneten Maler, der mehr von der Natur als von irgend einem Meister gebildet sei,“ und fügt hinzu: „Keiner malte besser als er die Kinder, keiner besser die Gewänder und die Haare.“<sup>1</sup> Fabio Segui verfasste zwei Epigramme auf ihn, die Vasari herausgab.<sup>2</sup>

Lodovico Dolce sagt, dass Giulio Romano „im Kolorit und in der Anmuth der Malweise von Antonio da Correggio übertroffen sei, dem anmuthigsten Meister, von dem in Parma Gemälde von so grosser Schönheit zu sehen seien, dass man sie nicht besser wünschen könnte,“<sup>3</sup> und rechnete ihn an einer anderen Stelle zu den berühmtesten Männern seines Jahrhunderts.<sup>4</sup> Zur selben Zeit empfahl auch Antonio Francesco Doni einem Messer Simone Carnesecchi, der sich nach Parma begeben wollte, es nicht zu versäumen, die Werke von Correggio zu betrachten,<sup>5</sup> und Lamo gab (um 1560) seiner enthusiastischen Bewunderung des *Noli me tangere* Ausdruck.

Um diese Zeit, und zwar im Jahre 1550, waren aber schon die *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten*

<sup>1</sup> Sette libri di cataloghi, 493.

<sup>2</sup> Vite, IV, 120.

<sup>3</sup> *Dialago sulla pittura*, p. 63.

<sup>4</sup> Vita del invittissimo e gloriosiss. imperador Carlo Quinto (Venezia, 1561), p. 171. — *Libri toe nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme* (Venezia, 1565), 68.

<sup>5</sup> BOTTARI, *Raccolta di lettere*, III, 350.

von Vasari in Florenz bei Lorenzo Torrentino im Druck erschienen, in denen Correggios Werke, mit Ausnahme einiger kleiner Ausstellungen an der Zeichnung, mit jedem nur denkbaren Lobe gepriesen werden und der Maler „ganz vorzüglich“ (singolarissimo) und ein „herrliches Genie“ genannt wird. In den Jahren, die zwischen dieser ersten und der zweiten Auflage der *Vite* verstrichen, hatte Vasari verschiedene Werke Correggios wieder gesehen; bei der Neubearbeitung der Biographie schränkt er nun dieses Lob nicht etwa ein, sondern erhöht es noch und schliesst mit den Worten, dass der Maler „die moderne Manier so sehr studirte, dass er in wenigen Jahren vermöge seiner Naturanlagen und durch die Uebung in seiner Kunst ein seltener und bewunderungswürdiger Künstler wurde.“

Andere Stellen aus Vasari sind im Laufe unseres Buches angeführt worden, aber seine Schlussbemerkung fasst alle zusammen: „Man könnte noch viel von seinen Werken sagen, aber da von den ausgezeichnetsten Männern unserer Kunst alles, was man von ihm sieht, für ein göttliches Werk gehalten wird, so will ich mich nicht weiter darüber verbreiten.“<sup>1</sup>

In welchem Ansehen der Meister während der vierzig Jahre, die seinem Tode folgten und in denen er, wie behauptet wird, ganz vergessen und missachtet gewesen sein soll, gestanden hat, geht am besten aus der ganz offenkundig hervortretenden Neigung vieler berühmter Künstler hervor, ihn nachzuahmen, ja sogar ihn zu kopiren. Eine lange Reihe von Malern und Gemälden hätten wir aufzuzählen, wenn wir alle Spuren der Kunst Correggios bis auf die Carracci verfolgen wollten, denen das Verdienst gebührt, seinen Ruhm erneuert zu haben. Es könnte genügen, zum Beweise hierfür Federico Barocci anzuführen, der, obgleich er in derselben Stadt wie Raffael geboren war und sich durch das Studium seines grossen Mitbürgers ausgebildet hatte, sich mit liebevollem Eifer den Werken Correggios zuwandte, um sie zu kopiren und Vorwürfe daraus zu wiederholen. Es scheint uns aber auch wichtig, darauf hinzuweisen, dass schon vor den Carracci die Hineigung der bologneser Maler zu Correggios Kunstweise sich geltend gemacht hatte und dass die Vorliebe für seine Formen schon bei der Gründung ihrer grossen Schule ganz klar und deutlich hervorgetreten war.

<sup>1</sup> A. a. O., IV, 118.

Allerdings haben Biagio Pupini dalle Lame, Girolamo Marchesi, Innocenzo da Imola, Bagnacavallo und einige wenige Andere, nachdem sie kaum dem Einflusse Francias sich entzogen hatten, sich ganz der Nachahmung der Formen Raffaels hingegeben; aber schon ihre unmittelbaren Nachfolger haben sich dem Studium Correggios zugewandt. Orazio Sammachini, Lorenzo Sabbattini, Procaccini, Passarotti, Nicolò dell'Abate, ja man kann sagen, alle Bolognesen und Modenesen,



Madonna und Kind mit Heiligen. Von Passarotti.

die um die Mitte dieses Jahrhunderts blühten, gaben sich dem Zauber des Kolorits und der Zeichnung Correggios hin. Wir kennen Werke von ihnen, die nicht als eine blosse Nachahmung, sondern als ein vollständiges Plagiat zu bezeichnen sind. Im Martyrium der h. Petrus und Paulus von Nicolò Abate (jetzt in Dresden) zeigt die Glorie eine Anlehnung an Pordenones Gemälde in Cortemaggiore, die Mittelgruppe mit dem Henker, der im Begriffe steht, den h. Paulus zu tödten, ist aber vollständig Correggios Gemälde mit dem h. Placidus entnommen.

Bartolomeo Passarotti war jedoch unter Allen derjenige, der in der Weichheit der Typen und der Farbe sich ihm am meisten näherte.

In der Gallerie von Bologna befindet sich ein Jugendbildchen von ihm mit der Madonna, dem Kinde und verschiedenen Heiligen, die im Schatten eines Gebüsches vertheilt sind und in dem correggeske Töne, Typen und Motive bemerkbar sind, ebenso wie in seinem grossen Altargemälde in S. Giacomo in Bologna, wo die Gestalten der Jungfrau, Christi und Johannes des Täufers dem Bilde mit dem h. Georg entlehnt sind.

Der Thätigkeit dieser ersten Nachahmer ist keine grosse Bedeutung beigelegt worden, weil sie gesammelt, ohne Geräusch und individuell arbeiteten. Die Carracci indessen, die das Studium der Correggioschen Werke zu einer Methode erhoben, ihn kopirten und von ihren Schülern kopiren liessen, in ihrer Akademie und in ihren Schriften seinen „reinen und erhabenen Styl“ priesen, zu seinen Gunsten tausend Diskussionen mit den Fürsprechern der toskanischen Schule führten, haben so seinen Ruhm und den Kultus seiner Werke verbreitet und populär gemacht, der vorher mit gleicher Wärme im Geiste Weniger genährt worden war.

In ihnen kommt also jene Richtung nach den Kunstformen Correggios hin, die schon seit einigen Jahrzehnten, gewissermassen durch eine geschichtliche Nothwendigkeit, immer stärker sich geltend gemacht hatte, in ganz entschiedener Weise zum Ausdruck. Was thaten denn eigentlich die Carracci, als sie so dem Beispiel einiger ihrer Vorgänger folgten? Sie gingen über die zersetzten Formeln der Michelangiolisten hinweg, versuchten sie also zu beseitigen, indem sie wieder an dem Ausgangspunkte der Michelangiolisten selber, im besonderen bei Correggio und Tizian einzusetzen strebten. Sie bewiesen in der That grossen Scharfblick, indem sie nach Kunstformen suchten, die dem Geschmacke der Zeit entsprachen, aber noch nicht durch den Gebrauch und Missbrauch abgenutzt waren; denn wir müssen annehmen, dass, wenn beispielsweise jene Nachahmer anstatt der Michelangeloschen Formen die Correggioschen oder Tizianschen wiederholt und nach und nach abgeschwächt hätten, schliesslich die Rückkehr zu Michelangelesken Formen als eine Wiederbelebung der Kunst erschienen wäre.

Dass diese Nothwendigkeit damals wirklich empfunden wurde,

wird, glauben wir, durch die Thatsache bewiesen, dass selbst in Toscana, das seiner Kunstweise so feindlich gegenüberstand, einige Künstler sich unserem Meister zuwandten und gleichsam eine „Transfusion des Blutes“ in die Adern ihrer Kunst von ihm erflchten. Lodovico Cardi da Cigoli, Gregorio Pagani und Cristoforo Allori wurden ihren Meistern untreu und suchten Correggio etwas von seinem Helldunkel, seiner Grazie und seiner Leuchtkraft abzulernen.

Es wäre nutzlos und würde zu viel Zeit und Raum beanspruchen, wollten wir die Zeugnisse über Correggios Ruhm vom Jahre 1580 an bis heute sammeln. Die Bewunderung hatte sich in Enthusiasmus verwandelt. Die Künstler betrachteten seine Werke wie ihr Evangelium, die Sammler kamen von allen Seiten, um seine Werke um jeden Preis zu erstehen, plünderten die Altäre mit Gewalt oder wogen seine Bilder mit Gold auf. Die Schriftsteller ergehen sich mit besonderer Befriedigung in hyperbolischen Phrasen über ihn.

Meyer wendet dagegen ein, dass auch damals das Studium seiner Werke nur praktisch und technisch war, und sich niemand um seine Verhältnisse und Schicksale gekümmert habe.

Aber welche Bedeutung konnte die Kenntniss der Lebensgeschichte des Malers für die besitzen, die sich, vielleicht auch von den Angaben Vasaris befriedigt, der unmittelbaren Bewunderung seiner Werke hingaben? Oder kann es für uns von Wichtigkeit sein, dass Lomazzo in der armseligen rhetorischen Phantasie seines „tempio della pittura“ zu den Künstlern, die die sieben Säulen jenes Tempels bilden, unsern Correggio nicht rechnet? Hat er ihn nicht selber als unübertroffen im Kolorit und im Licht, als übermenschlichen Maler gepriesen und ihn wegen seiner Kenntniss der Regeln der Proportion der Körper würdig genannt, den Antiken an die Seite gestellt zu werden?

Im Jahre 1580 brach Annibale, der noch an die Legende von Correggios Armuth glaubte, in die Worte aus: „Ich möchte wahnsinnig werden und weine innerlich, wenn ich nur an das Unglück des armen Antonio denke, dass ein so grosser Mensch, wenn man überhaupt Mensch sagen kann und nicht vielmehr fleischgewordener Engel, sich hierher in ein Land verlieren musste, wo er

nicht erkannt und bis in den Himmel erhoben wurde und wo er unglücklich sterben musste!<sup>1</sup>

Frate Giovanni Malazappi nennt ihn im selben Jahre „den ausgezeichnetsten Maler Antonio da Correggio, hochberühmt unter allen den andern Künstlern Italiens;“<sup>2</sup> Borghini erklärte ihn für „ganz hervorragend, ausgezeichnet und wunderbar.“<sup>3</sup>

Armenini,<sup>4</sup> Alessandro Tassoni,<sup>5</sup> Gian Battista Leoni,<sup>6</sup> kurz alle Schriftsteller und Gelehrten nannten ihn einen der glorreichsten Helden der Malerei.

Von nun an wurden sein Ruhm und seine Verdienste nicht mehr bestritten. Wir verzichten daher darauf, andere Zeugnisse aus Werken des 17. und 18. Jahrhunderts anzuführen. Die Künstler strömten nach Parma, um seine Kuppeln zu sehen. Sein Einfluss begann sich über halb Europa zu verbreiten. Meyer sagt, dass die Einwirkung seiner Kunstweise sich nicht nur in Italien, sondern auch in Tyrol sowie in Mittel- und Süddeutschland in religiösen Bildern wie in den Dekorationen bemerkbar macht, und dass seine lachenden Kindergestalten die französischen und deutschen Paläste verschönen.<sup>7</sup>

So haben im verflossenen Jahrhundert, wie auch in unserem jetzigen, die Reisenden, die über Italien schrieben, kaum je versäumt, Parma zu besuchen, zu dem einzigen Zwecke, die Werke Correggios zu sehen. Als Fürst Metternich 1817 dorthin kam, um die Erzherzogin Marie Louise von Oesterreich zu besuchen, bekümmerte er sich wenig um sie, um ihre Regierung, ihre Minister oder ihre Bitten für Napoleon, der auf Sankt Helena schmachtete. Von dieser seiner Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit geben uns seine Memoiren den Beweis. Die kaltsinnige Politik und die engherzige Berechnung der Convenienz haben hier dem Auge und dem Herzen das Wort lassen

<sup>1</sup> BOTTARI, I, 122.

<sup>2</sup> In dem schon angeführten *Croniche della Provincia di Bologna*.

<sup>3</sup> *Il Riposo* (Firenze, 1585) p. 374.

<sup>4</sup> *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587) p. 12.

<sup>5</sup> *Pensieri diversi* (Carpi, 1620), lib. X, cap. XIX.

<sup>6</sup> BOTTARI, V, 53.

<sup>7</sup> CORREGGIO, 7.

müssen: „Diese Stadt ist die Wiege Correggios. Die Säle und Mauern sind mit seinen Meisterwerken bedeckt. Man kann sich nichts Bezaubernderes vorstellen als Alles, was er Jahrhunderten hinterlassen hat, die so unglücklich sind, ihm nicht nachahmen zu können aber wenigstens das Glück haben, ihn bewundern zu können!“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Mémoires, documents et écrits divers laissés par le PRINCE DE METTERNICH.*  
Tom. III (Paris, 1881) p. 50.



Kopf des toten Christus.  
Von Mantegna. Mailand. Brera.