



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1903

G. Correggio und seine Nachfolger

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80723](#)

nehmen konnte, ist er in den Kirchen und Galerien der westlichen Lombardei mit zahlreichen Fresken und Altarbildern vertreten. Das Gebiet seiner Heimat — er war zu Valduggia in Piemont geboren, lange Zeit in Varallo, seit 1528 in Vercelli und etwa seit 1536 in Mailand thätig — hat er niemals verlassen, ebenso wenig das des kirchlichen Altarbildes. Seine grossen Fresken — Cyklus der Passion in der Franziskanerkirche zu Varallo 1507—13, anderes, namentlich eine grosse Kreuzigung in den Kapellen des Sacro Monte daselbst, Himmelfahrt Mariä in S. Cristoforo zu Vercelli (1532—38), andere Fresken in Arona, Saronno und Mailand — leiden an oft eintöniger und überfüllter Komposition und sind nicht frei von Reminiscenzen an Perugino, Lionardo, Raffael u. a.; aber die grossartige Schönheit vieler Einzelgestalten, der leidenschaftliche Empfindungsausdruck sichern ihnen eine bedeutende Wirkung. Die Tafelbilder zeigen ihn als zarten Seelenmaler, namentlich des Weibes, und seine blonden Madonnen, im Anfang zart, schlank, ätherisch, später von derberer Lebensfülle, ebenso wie seine Engel, gehören zu den holdseligsten der oberitalienischen Kunst (Fig. 272).

G. Correggio und seine Nachfolger

Seine edelste Blüte trieb der von Lionardo ausgestreute Samen auf dem an malerischem Können so fruchtbaren Boden Oberitaliens in der Kunst *Correggios*, des grossen Meisters, der am konsequentesten ein von dem plastisch-realistischen Stil des Quattrocento völlig verschiedenes Kunstideal ausgebildet hat. Mögen Raffael, Andrea del Sarto, Soddoma, Dosso u. a., abgesehen von den Venezianern, noch so feine Reize des Kolorits und der Beleuchtung entfalten, der erste, welcher diese Elemente der Komposition zur Grundlage seines Schaffens machte, war Correggio. Er knüpft damit entschiedener als irgend ein anderer Meister an die feine Tonmalerei und die Poesie des Lichts bei Lionardo an, dessen Schöpfungen seine Auffassungsweise gleichsam vorbereitet haben. Aber Correggio geht weiter als Lionardo. Mit der kühnen Einseitigkeit des bahnbrechenden Genies sieht er die Schönheit nicht mehr in der Form, sondern nur in der farbigen Lichterscheinung. Die Konsequenzen, die er hieraus zog, wirkten umwandelnd nicht bloss auf die malerische Technik, sondern auf die ganze Empfindungsweise namentlich der religiösen Kunst. Die Einzelgestalt verlor notwendig an Bedeutung und Würde, da sie fortan nur im Rahmen des malerischen Ganzen mitsprechen sollte, das mit strengem Realismus den wirklichen Bedingungen des Raums und der Beleuchtung entsprechend dargestellt wurde. Das Heilige erscheint profaniert, indem es sich den Gesetzen des Sehens unterwirft, mit dem Licht zugleich zieht eine natürlich-heitere Weltstimmung in den Himmel ein.

Aber die Künstlergrösse Correggios beruht doch noch mehr auf anderen entscheidenden Eigenschaften, nämlich der Glut, Poesie und Tiefe seines Empfindens. Er war ein Träumer und suchte in den unerschöpflichen Wirkungen des Lichts und der Farbe nur das adäquate Ausdrucksmittel für den Ueberschwang der poetischen Gefühle, welche seine Seele erregten. Mit der feinsten Empfindung für alle sinnlichen Reize und einer jauchzenden Freude am Leben vermischt sich ihm das schwärmerische Pathos religiöser Devotion, die ekstatische Gebärde kraftloser Hingabe, die süsse Wollust des Entzagens. Eine weiblich sensitive Art des Fühlens macht ihn zu dem grössten Lyriker unter den italienischen Malern. Männlich kräftige Gefühle darzustellen ist ihm nicht gegeben, wohl aber hat kein anderer wie er das naive Lächeln der Jugend, die kokette Anmut des Weibes, das kindlich heitere Spiel drolliger Engelsknaben zu schildern gewusst. Ein Strom liebenswürdiger Wärme geht durch alle seine Werke und lässt sie als Ausdruck persönlicher Empfindung erscheinen. Correggio ist, trotz alles hyper-

sensiblen und oft koketten Wesens, subjektiv wahr und ehrlich — und dies unterscheidet ihn von allen Nachahmern, die selten ein Maler so zahlreich wie er gefunden hat.

Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass er auf die Malerei seiner Zeit auflösend und in einem bestimmten Sinne verderblich gewirkt hat, denn die objektive Wahrheit und Einfachheit der älteren Kunst wurde durch ihn definitiv zerstört. An Stelle des architektonisch abgewogenen Aufbaus der Komposition trat die malerische Willkür, an Stelle der Ruhe und Ordnung die schwungvolle Bewegung, als deren Leitmotiv er die Diagonale auch in das kirchliche Altarbild eingeführt hat. Correggio lässt sich hinsichtlich der kunstgeschichtlichen Bedeutung seines Schaffens mit Michelangelo vergleichen; beide waren die von den Fesseln der Ueberlieferung freiesten, an durchaus neuen Intuitionen reichsten Künstler ihrer Zeit, beide haben durch die Macht ihres Beispiels zerstörend auf die Renaissancekunst gewirkt und wesentlich dazu beigetragen, die Entfesselung subjektiver Willkür in der Kunst des Barock vorzubereiten. Während aber Michelangelo, der Natur seines Genius entsprechend, bei allem Subjektivismus der Form die Strenge und Hoheit des künstlerischen Gesetzes in der Gesamtgestaltung seiner Werke mit voller Reinheit wahrte, überschritt Correggio in seiner begeisterten Hingabe an die Poesie des Lichts auch diese Schranke und überlieferte die Komposition der zügellosen Kraft einer tief erregten, nach immer neuen Reizen des rein malerischen Schauens verlangenden Zeit.

Antonio Allegri (1494—1534), nach seinem Geburtsort gewöhnlich nur *Correggio* genannt¹⁾, ging in seinen Anfängen sicher aus der ferraresisch-bolognesischen Malerschule hervor, mag er auch vielleicht mit Unrecht als Schüler des bereits 1510 verstorbenen *Francesco Bianchi* in Modena bezeichnet werden. Seine Jugendwerke zeigen ebensoviel Verwandtschaft mit *Lorenzo Costa*, *Dosso*



Fig. 273 Die Madonna des heil. Franciscus von Correggio

¹⁾ *Jul. Meyer*, Correggio. Leipzig, 1871. — *C. Ricci*, Antonio Allegri da Correggio, deutsche Ausg., Berlin, 1897. — *H. Thode*, Correggio. Bielefeld und Leipzig, 1898. — Vergl. auch *J. Strzygowski*, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Strassburg, 1898.

Dossi und Francesco Francia, wie sie das Studium Mantegnas, insbesondere seiner Fresken in Mantua wahrscheinlich machen. Die Halbfigur der Madonna in

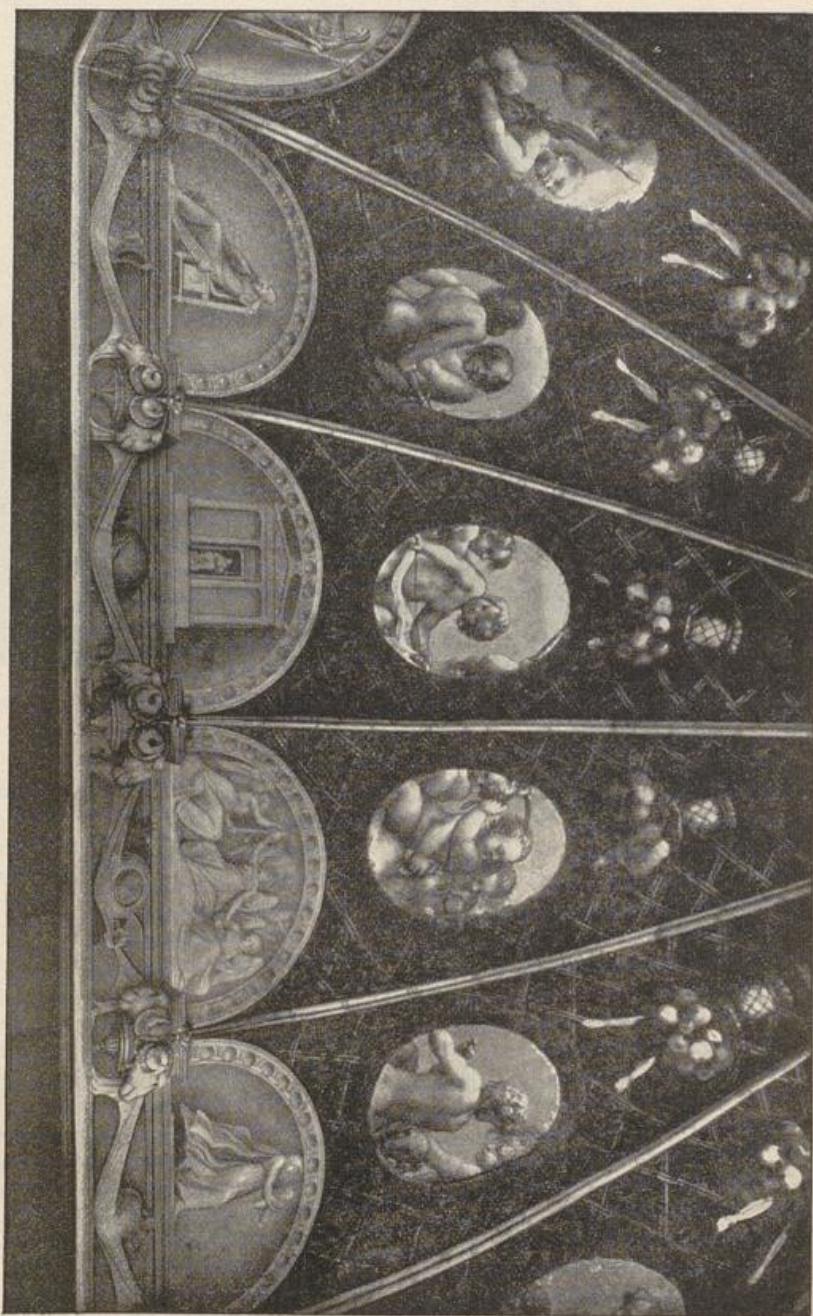


Fig. 274 Teil der Deckenfreskos in S. Paolo zu Parma von Correggio

Wolken mit zwei musizierenden Engeln (Uffizien), die schöne Geburt Christi in der Galleria Crespi zu Mailand, und der gefühlssinnige Abschied Christi

von seiner Mutter in der Sammlung Benson zu London (ca. 1516) verraten in Komposition und Typen noch vielfach Abhängigkeit von älteren Meistern, gehören aber durch die zarte Zurückhaltung im Ausdruck und die feine Poesie der Lichtstimmung zu den eindrucksvollsten Gemälden des Meisters. Mit grösserer Entschiedenheit bezeugt die Ruhe auf der Flucht (Uffizien) das Streben nach

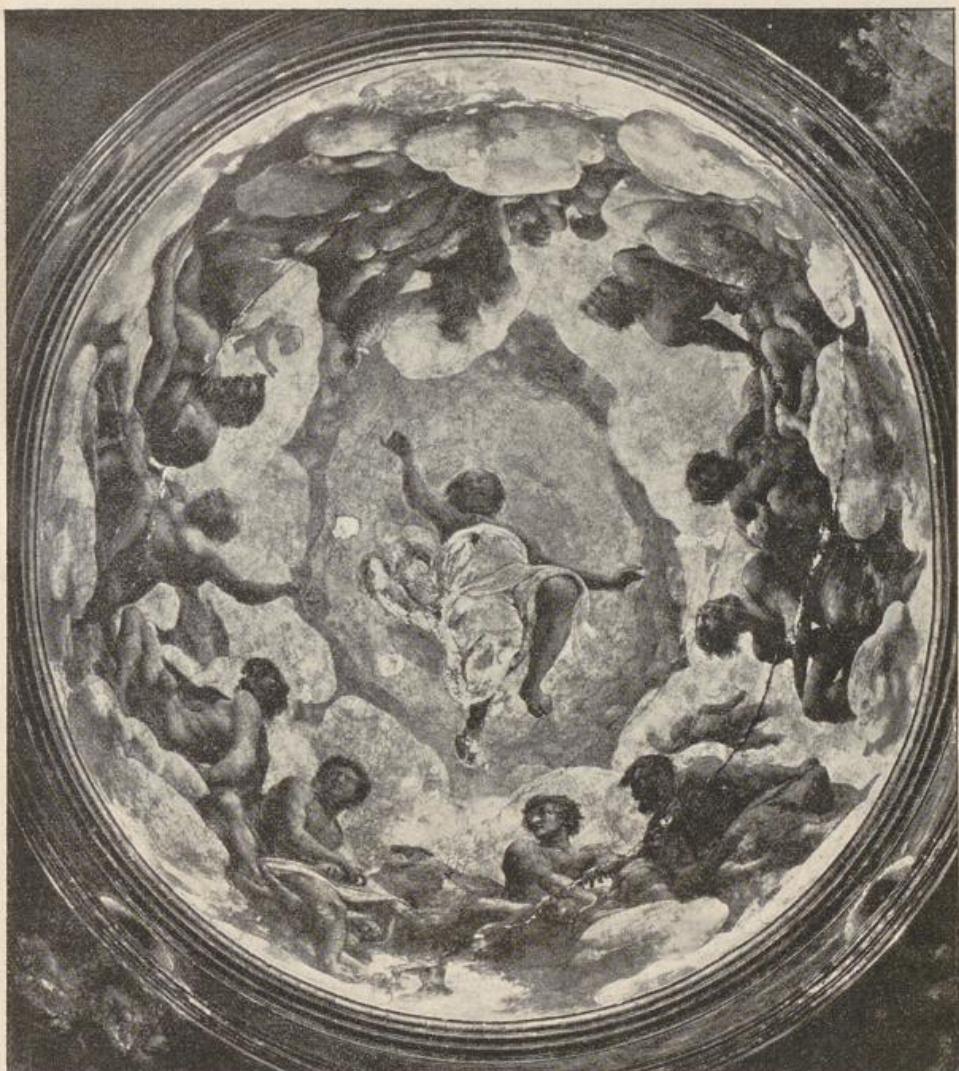


Fig. 275 Kuppelgewölbe in S. Giovanni Evangelista zu Padua von Correggio

neuer Auffassung: die klar ausgeprägte Diagonallinie, in welcher sich hier die Komposition unter scharf von oben einfallendem Licht entfaltet, wirkt eigen-tümlich erregend. Dass für das feierliche Altarbild Correggio sich erst allmählich von dem traditionellen Schema losmacht, zeigt in lehrreicher Weise die Madonna mit dem hl. Franciscus in Dresden (1514) (Fig. 273). In strengem Dreiecks-

aufbau, an Mantegna und an Leonardo zugleich erinnernd, entfaltet sich die Komposition; aber die schwärmerische Verzücktheit der in der Diagonale korrespondierenden Heiligen, der Lichtäther zwischen den mächtigen Säulen, die geistvolle Anordnung der die Grenze zwischen hell und dunkel überfliegenden Engelchen, bedeuten einen weiteren Schritt vorwärts. Die volle Freiheit errang *Correggio* in den monumentalen Aufgaben, welche ihm seit 1518 ziemlich ununterbrochen an die Stadt Parma fesselten. Zuerst galt es hier ein Gemach der Aebtissin im Kloster S. Paolo mit Fresken zu schmücken. Correggio wählte bezeichnenderweise eine ganz aus antiken Motiven gebildete Dekoration: am Mantel des hohen Kamins die Jagdgöttin Diana, in den Halbkreisbögen am Fuss des Gewölbes antike Statuetten und Reliefs, die Decke selbst als ein Laubendach



Fig. 276 Apostel aus der Himmelfahrt Mariä in der Domkuppel zu Parma von Correggio

mit ovalen Oeffnungen gestaltet, durch welche man ein vorüberziehendes Ge- wimmel von Putten mit Jagdtrophäen etc. zu erblicken meint: das Ganze, unter sichtlicher Anregung durch Mantegnas Mantuaner Fresken, der naiv liebenswürdige Versuch einer auf volle perspektivische Täuschung berechneten Nachahmung wirklicher Laubenarchitektur mit dem Durchblick auf eine ideale Wolkenregion (Fig. 274). Ungleich kühner sind dieselben Prinzipien in der Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma (1520—23) zur Anwendung gebracht (Fig. 275). Hier wird mit der Illusion eines wirklichen Aufblicks in Himmels- höhen Ernst gemacht. Im Centrum der Kuppel schwebt Christus, in kühner Verkürzung von unten gezeichnet; die Apostel, würdevoll auf Wolken gelagert, umgeben ihn wie ein Kranz, von reizenden Engelsputten umspielt. In den Zwickeln der Kuppel sind ähnlich die Evangelisten und Kirchenväter gruppiert. Zum erstenmal ist hier die Architektur völlig ignoriert zu Gunsten einer frei malerischen Versinnlichung des — als Vision des unten lagernden Evangelisten Johannes ge-

dachten — Vorgangs, wobei nur die derben, gestopften Säcken ähnlichen Wolken noch allzu deutlich an die materielle Schwere der lastenden Körper erinnern.

Diesem ersten folgenschweren Beispiel, das über verwandte Anläufe Melozzos und Mantegnas weit hinausgeht, folgte in der Kuppel des Doms (1526—30) die Himmelfahrt Mariä, welche das gleiche Prinzip mit bewusster Konsequenz bis zu Ende durchgeführt zeigt. Hier stehen vor einer gemalten Balustrade, welche den Tambour der Kuppel bezeichnet, die zwölf Apostel, über ihnen, auf dem Rande der Balustrade, die lebensfreudigsten, holdseligsten Jünglingsengel, Weihrauch spendend und Kandelauber entzündend, wie Zeugen und Teilnehmer an dem himmlischen Festaktus. In der Kuppelwölbung aber fährt, inmitten eines unentwirrbaren Gedränges schwiebender Begleiter, Maria selbst mit ekstatischer Bewegung zur himmlischen Helle empor, aus welcher eine einzelne Gestalt — Christus selbst oder ein Engel? — sich loslöst, um ihr bewillkommend entgegenzustürzen. Auch hier füllen Heiligen-gestalten, von Engeln auf Wolken getragen, die Kuppelwickel.

Der rauschende Festjubel in dieser Komposition, die Fülle jugendlicher Schönheit in den Engeln, die ganze Summe bewundernswerten Könnens in den vielen hundert leidenschaftlich bewegten und in den schwierigsten Verkürzungen gezeichneten Gestalten lässt den Beschauer wohl selbst die Entwürdigung vergessen, welcher grade das Heiligste durch die ganze Art dieser Darstellung ausgesetzt ist. Denn natürlich sieht man im Wesentlichen einen Wirrwarr von Beinen und Leibern, aber kaum etwas von geistiger oder seelischer Charakteristik. Correggio konnte nicht malen, was für ihn nicht existierte; seine Phantasie lebte in der Vorstellung einer rein sinnlichen Welt voll blühender Körperschönheit, aufgeregter Lust und strahlenden Lichts. Jedenfalls hat er in seinen Kuppelfresken mit genialer Sicherheit ein künstlerisches Ideal verwirklicht, das den Anspruch auf Gleichberechtigung mit allen voraufgegangenen Formen der Deckenmalerei erheben konnte und der Folgezeit als ein hinreissendes Vorbild erschien.

Die Entfaltung seines eigenen Wollens und Könnens in diesen grossen Aufgaben der Monumentalmalerei giebt auch den gleichzeitigen Tafelbildern ihren Charakter, vor allem den grossen Altargemälden in den Galerien in Dresden



Fig. 277 Kopf der hl. Katharina aus Correggios „Tag“ in Parma

und Parma. — Das alte Schema der Komposition ist jetzt völlig gesprengt durch die neue Rechnung nach malerischen Werten. In dem vollen Lichtstrom, der über die Gestalten gleitet, leuchtet das blühende Fleisch der jugendlichen Heiligen und Engel, der feuchte Schimmer verzückt blickender Augen, die helle Farbenpracht der Gewänder freudig auf; ja in der *Geburt Christi* (s. g. „Nacht“, in Dresden, nach 1522) ist der Körper des göttlichen Kindes selbst wie durchglüht von diesem himmlischen Glanze zum Mittel- und Ausgangspunkt der gesamten Lichtwirkung gemacht. Wolken von Engeln, wie auf den Kuppelfresken in voller Untensicht gegeben, schweben darüber, und in schwungvoller Diagonale, wie in der Ruhe auf der Flucht (s. g. *Mad. della Scodella*, in Parma), rauscht die Komposition zu ihnen empor. Das Visionäre herrscht in den Gestalten; voll zitternder Hingabe schmiegt die hl. Katharina (im s. g. „Tag“, in Parma, Fig. 277) ihr prachtvolles Haupt an den Körper des Christuskindes, mit hysterischem Lächeln, mit verzücktem Augenaufschlag locken und winken die Heiligen (*Mad.* mit dem hl. Georg in Dresden). Zu wundervoller Ruhe abgeklärt erscheint diese Sehnsucht in der Begegnung Christi mit Maria Magdalena (Madrid), die auch durch die herrliche Abendlandschaft eines der vollendetsten Werke des Meisters ist, während das *Martyrium* der Heiligen Placidus und Flavia (Parma) wieder im Ausdruck hysterischer Verzücktheit bis an die letzte Grenze geht. — Anmutig und liebenswürdig, zumeist auf den Ausdruck jungen Mutterglücks beschränkt, sind die kleineren Madonnenbilder Correggios, wie sie in den Galerien zu Florenz, Neapel, London, Paris, Budapest u. a. sich erhalten haben.

1530 kehrte Correggio nach dem Tode seiner Gattin zu dauerndem Aufenthalt nach seinem Geburtsort zurück, und hier erst scheint, zumeist für den fürstlichen Hof des benachbarten Mantua, die Mehrzahl jener mythologischen Bilder entstanden zu sein, die einen besonderen Ruhmestitel des Meisters ausmachen: die *Schule Amors* (London), *Jupiter und Antiope* (Paris), *Io* (Wien), *Leda* (Berlin), *Danaë* (Gal. Borghese in Rom — Fig. 278) u. a. Die köstliche Naivität der Darstellung, die Meisterschaft in der Behandlung des Lichts und insbesondere des Nackten bewährt er auch hier im höchsten Grade; ja sein feiner Kultus der sinnlichen Schönheit feiert in diesen Schöpfungen, welche mit keiner Tradition in Widerspruch zu geraten brauchten, erst seinen wahren Triumph. Niemals ist die Unbefangenheit der Antike in der Verkörperung höchsten Sinnengenusses mit so viel schalkhafter Anmut und Liebenswürdigkeit vereinigt worden, wie in diesen Gemälden.

Der ungeheure Einfluss Correggios auf die Entwicklung der malerischen Anschaugung und Technik machte sich im allgemeinen erst lange nach seinem Tode, im 17. und 18. Jahrhundert, geltend. Auf die eigenen Zeitgenossen, soweit sie den nur in engem, lokalem Bezirke thätigen Meister überhaupt kennen lernten, konnte ein Mann von so subjektivem Geschmack nur ähnlich wirken, wie der andere grosse Eismeister der italienischen Renaissance, Michelangelo: als Verführer zu äusserlicher Manier. Unter den Schülern und Nachahmern Correggios in Parma ist daher auch nur einer von Interesse, weil er wenigstens als Porträtiast hervorragende Qualitäten bewahrt und seinerseits wieder auf andere Künstler eingewirkt hat, *Francesco Mazzola*, gen. *Parmegianino* (1503—40). Der Hauptstrom der Entwicklung aber fliesst in einem anderen Bette: nicht die Licht-, sondern die Farbenpoesie, wie sie in der altfestigten Schule Venedigs fortblühte, weist der Malerei zunächst ihre leuchtende Bahn.

H. Die venezianische Malerei des XVI. Jahrhunderts.

Ohne Licht keine Farbe — und umgekehrt! Aber doch besteht zwischen diesen beiden Faktoren des höchsten Augengenusses auch ein Gegensatz: das Licht