

Volksbücher der Kunst

Correggio



Velhagen & Klafings Volksbücher Nr. 28

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Die Madonna des heiligen Franz. Gemälde in der
Galerie zu Dresden.

(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl, München.)

Welhagen & Klafings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Kreise des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlages nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der Farbendruck, ausgiebige Verwendung.

Correggio

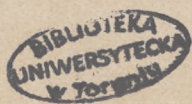
Von Dr. Valentin Scherer

Mit 27 Abbildungen
darunter 1 in farbiger Wiedergabe



1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing



1454142

D 157/21

Correggio.

Durch die italienische Renaissance wurde wie das gesamte Kulturleben so auch die bildende Kunst von den Fesseln einer veralteten Tradition befreit. Auf allen Gebieten beginnt ein frisches Streben, ein blühendes Wachstum, das in dem kurzen Zeitraum von etwa anderthalb Jahrhunderten den Weg von den ersten Anfängen zur höchsten Vollendung durchlaufen hat. Individuell in ihren Erscheinungsformen trägt diese Kultur doch den Stempel der Einheit; staatlich zersplittert und in oft kleine Gebiete getrennt, wird doch das ganze Land von einem gemeinsamen Geiste durchweht.

Die Gebundenheit eines typisierenden Schematismus abstreifend, war in der Kunst auch die Malerei zu einer freien Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit gelangt. Die Fülle der Einzelerrscheinungen lockte um so stärker, als man sich der Natur als einem neuentdeckten Reiche gegenüber sah, dessen Schönheit man allenthalben erkannte und im Bilde festzuhalten suchte. Da gewann jede, auch die kleinste Pflanze, das unscheinbarste Tier, das leblose Gestein eine wichtige Bedeutung. Inmitten all dieser Mannigfaltigkeit aber stand der Mensch, nicht mehr in der gemessenen Würde oder unfreien Haltung eines vergangenen Schönheitsideals, sondern als Besitzer dieser frohen Welt, als Herr seiner eigenen freiheitlichen Bewegung. Sein Verhältnis zu den ihm gleichgestellten Mitmenschen einerseits, zu der belebten und unbelebten Umgebung andererseits auszubilden und festzuhalten war das höchste Ziel dieser neuerwachten Kunst. Mit der Freude des Entdeckens macht sich die Frührenaissance an die Arbeit, um in der bunten Farbenerscheinung ebenso wie in der detaillierten Einzelform die eigenen neuen Kenntnisse zu verwerten. Immer schärfer tritt das Detail hervor, immer plastischer sucht man die Körper zu runden. Der flächenhafte Hintergrund erweitert sich zum deutlich hervorgehobenen Raum, zur scharf charakterisierten Landschaft, in deren Mitte sich der Mensch in ungezwungener Natürlichkeit bewegt.

Scherer, Correggio.

Rücksichtslos werden beide, Mensch und Natur, aufgefaßt.

So froh man sich aber in all diesen bisher unbekanntem Bahnen bewegte, so drängte doch die fortgeschrittene Kunst mit Notwendigkeit zu neuen Lösungen. Hatte die Wissenschaft der Perspektive den Künstler gelehrt, deren Grundsätze nach jeder Richtung hin zu verfolgen, hatte die intensive Beobachtung des Mikrokosmos dazu geführt, die Einzelerrscheinung in ihrer ganzen Körperlichkeit zu erfassen, so mußte man unbedingt danach trachten, die auseinanderstrebenden und eine allzugroße Gleichberechtigung ihres Daseins betonenden Teile zu einer höheren Einheit zusammenzufassen. Hatte die Buntheit der Farben den Maler erfreut und genötigt, ihre lokalen Werte zu beobachten und wiederzugeben, so mußte der geschultere Blick erkennen, daß auch in ihr gemeinsame Töne verborgen lagen, daß an Stelle schroffer Gegensätze weiche Übergänge traten, deren Hervorheben und Festhalten die Flucht der Erscheinungen zu ruhiger Wirkung bringen mußte. Hatte eine erregte Gebärden Sprache das innere Seelenleben verraten, so erkannte man, daß die Intensität des Gefühles auch bei äußerlich ruhigerer Haltung darzustellen war.

Damit beginnen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die neuen Bestrebungen, die auf den Errungenschaften der Frührenaissance basierend und deren Ausdrucksmittel verwertend, die Vereinheitlichung des Weltbildes anstreben. In ruhigen, großen Linien wird die Komposition durch die florentinisch-römische Kunst vereinfacht, während man in Venedig in dem Zauber und der Leuchtkraft eines Gesamttones das Mittel sieht, die Buntheit der Farbe zu mildern und das Kolorit trotzdem zu steigern. Aber auch damit waren noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft, die der Malerei zur Verfügung standen. Neue Perspektiven für die Kunst mußten sich ergeben, wenn neben die Farbe das Licht als ausschlaggebender Faktor trat. Nicht nur, daß sich die Gestalten wie bisher von ihrer Umgebung

abheben, ihre harten Umrisse beginnen sich infolge einer richtigen Beobachtung gegen den Hintergrund allmählich aufzulösen, die Luft, die sie umspielt, scheint auch hinter den Figuren sich weiter zu bewegen, das Licht durchdringt Natur und Menschen, um ihnen neues Leben zu verleihen und sie, was die Kompositionslinie und das Kolorit auf anderem Wege versucht hatte, zur Geschlossenheit zu verbinden.

Mit dem Ausgang der Frührenaissance beginnt diese Wirkung des Lichtes die Künstler stärker zu beschäftigen. Lionardo da Vinci schreibt seine diesbezüglichen Beobachtungen nieder und sucht erstmals in seiner Madonna in der Felsgrotte die neugefundenen Kenntnisse zugleich mit der Einheit der Kompositionslinie zu verschmelzen. Was er in seiner ruhigen, forschenden und experimentierenden Weise erkannt und durch sein geniales Schaffen geoffenbart hatte, das sollte in noch stärkerer Weise Antonio Allegri aus Correggio zum künstlerischen Prinzip erheben. Ihm wird das Licht bald zum alleinigen und ausschlaggebenden Gedanken, von dem aus er nicht nur neue Farbenwirkungen auszulösen, sondern auch bisher unbekannte Kompositionsgesetze zu entdecken vermochte. Was selbst der Hochrenaissance Willkür und Unruhe erschien, das wurde, unterstützt von einer vollständigen Beherrschung der perspektivischen und seelischen Ausdrucksmittel, durch das Licht glaubhaft gemacht, was auseinanderzufallen drohte, durch das gleiche Medium zu einer neuen Einheit zusammengeschweißt.

Über das äußere Leben des Künstlers aber, der dies geniale Werk schuf, wissen wir nur wenig Tatsächliches. Eine um so beredtere und persönliche Sprache aber führen, wie wir noch sehen werden, seine Bilder. Auch aus ihnen suchte man zu ergänzen, was an direkten Nachrichten fehlte, und so hat sich ein dichter Kreis von Legenden um des Künstlers Leben gezogen. Verarmung, Not und Elend, eheliches Unglück, und was sonst noch alles, sollen auf ihm gelastet und ihn zur Beute eigenmütiger Auftraggeber gemacht haben. Nur soviel ist an all diesem wahr, daß der Künstler, der im Jahre 1495 als Sohn achtbarer Eltern zu Correggio ge-

boren wurde, ein stilles und zurückgezogenes Leben geführt hat. Seine Jugend galt dem inneren Reifen, sein Mannesalter der künstlerischen Bewältigung neuer genialer Gedanken, einem rastlosen Schaffen, dessen Resultate wir noch heute bewundernd betrachten. Aus Dokumenten und Verträgen aber wissen wir, daß Correggio, dessen Arbeiten schon seine Zeitgenossen hochschätzten, für seine Werke angemessene Bezahlungen erhielt, daß er sich in keineswegs ungünstiger materieller Lage befunden hat, ja daß er auch mit den Herren seines Heimatstädtchens in näheren Beziehungen stand und bei wichtigen Angelegenheiten als Zeuge in ihrer Familie auftrat.

Wie viele Städte des damaligen Italiens besaß auch Correggio seinen adligen Herrn, dem Stadt und Gebiet zu eigen gehörten. Zu ohnmächtig, um in den großen politischen Fragen eine Rolle zu spielen und darauf angewiesen, es mit den Mächtigeren und Größeren zu halten, waren diese Fürsten andererseits doch bestrebt, ihrem Hofe einen gewissen Glanz zu verleihen und durch Förderung der Wissenschaften und Künste ihr eigenes Ansehen zu heben. So entstanden neben den großen Hauptstädten, wie Mailand, Rom, Florenz, Venedig, jene anderen Zentren, die, oft nur über ihre nächste Umgebung ihren Einfluß ausübend, doch zum Mittelpunkt des Kulturlebens jener Zeit wurden. Und wenn auch Correggio zu den kleinsten dieser Gebiete gehörte, so waren doch gerade in der Zeit Antonio Allegris die Blicke der geistigen Welt nach dem Städtchen gerichtet. Hielt doch dort seit dem Jahre 1508 die geistvolle Veronica Gambarà, als Gemahlin Sibertos X., Hof. Wochten auch die äußeren Mittel knapp sein und nur eine geringe Bewegungsfreiheit gewähren, so wußte sich diese Frau doch mit wissenschaftlich gebildeten Männern zu umgeben, und durch einen regen Briefwechsel, durch Besuche, die sie auswärts machte und selbst wieder empfing, stand sie im lebhaftesten Gedankenaustausch mit den bedeutendsten Männern ihrer Zeit. Karl V. hat sie zweimal besucht, Bembo und Ariosto haben ihr Verse gewidmet, Isabella von Este war ihr befreundet, und



☒ Maria mit dem Kinde und Engeln. Gemälde in den Uffizien zu Florenz. ☒

alle Zeitgenossen stimmten darin überein, daß sie eine der geistvollsten Frauen ihres Jahrhunderts sei. Noch heute schätzen wir in ihren Briefen ihre natürliche Unmittelbarkeit, wenn wir auch ihre gepriesenen Verse allzusehr als Nachahmung Petrarcas empfinden. Als besonders augenfälliger Zug wird an ihr das rückhaltlose Eintreten für ihre Freunde gepriesen. Zu diesen Freunden des Hauses aber gehörte auch der Maler, der noch

mehr als Veronica Gambara dazu beitrug, daß der Name Correggio in den weitesten Kreisen bis auf den heutigen Tag gekannt und geachtet ist.

Auch in Correggio hatte sich gegen Ende des fünfzehnten und zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts eine rege künstlerische Tätigkeit entfaltet. Kirchen und Kapellen wurden ausgemalt, Goldschmiede und namentlich flandrische Teppichwirker waren tätig, und im Jahre 1507 begann



☒ Der Abschied Christi von seiner Mutter. Gemälde im Besitz von Mr. R. A. Benson zu London. ☒

Francesca von Brandenburg, die Witwe des im Jahre 1504 verstorbenen Giberto, den Bau und die Ausschmückung ihres Palastes. Trotz allem aber erhob sich die Leistung der hier vorhandenen Künstler nicht über das Durchschnittsmaß. Und es war keiner darunter, von dem der junge Antonio wirklich bedeutende Eindrücke empfangen konnte. Vielleicht, daß er bei seinem Onkel Lorenzo, der eine Malerwerkstätte besaß, in die ersten Geheimnisse dieser Kunst eingeweiht wurde. Aber mehr als die Anfangsgründe konn-

ten es nicht sein, deren Kenntnis er hier erwarb.

Wenn sich über die erste Ausbildung des jugendlichen Correggio nichts Näheres feststellen läßt, so können wir doch mit Sicherheit die Einflüsse konstatieren, unter denen seine Kunst herangewachsen ist. Alte Traditionen lassen ihn im Jahre 1511 seine Vaterstadt verlassen, um sich vor der hier ausgebrochenen Pest zu flüchten. Mantua war das Ziel des jugendlichen Künstlers, und hier wirkten in den Zeiten von 1511 bis 1513 entscheidende Vor-



Die Ruhe auf der Flucht. Gemälde in den Uffizien zu Florenz.

bilder auf ihn ein. Glänzender als in dem kleinen Correggio, das trotzdem in Veronica Gambara einen geistvollen Mittelpunkt der Gesellschaft hatte, konnte sich in Mantua das Leben der Renaissance entfalten. Mochte auch der Herzog Francesco mehr dem Kriegshandwerk als den schönen Künsten geneigt sein, so boten die Bestrebungen seiner Gemahlin, der hochgebildeten Isabella, aus dem alledlen Haus der Este, den Künsten und Wissenschaften eine um so freiere Stätte. In dieser Persönlichkeit tritt uns das Ideal

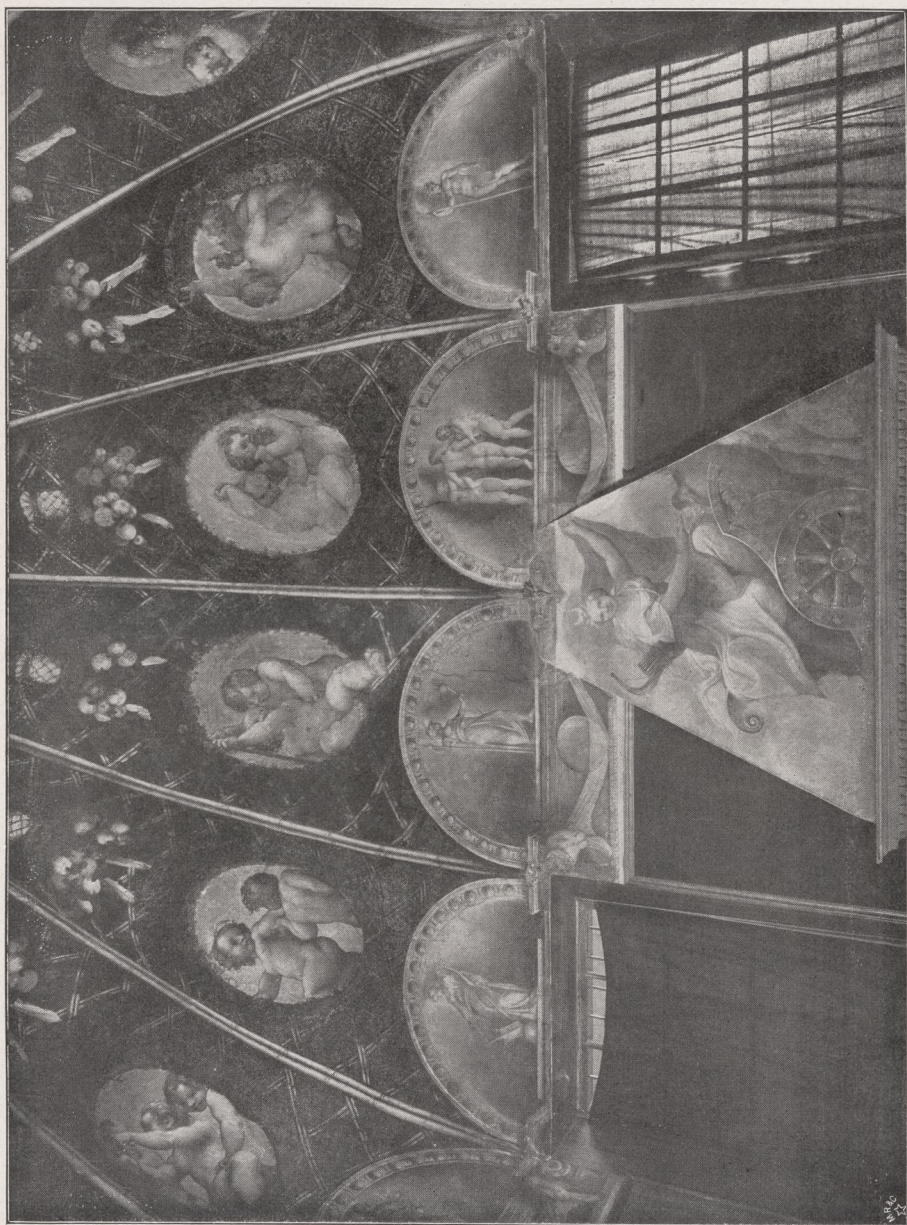
der durch die Renaissance zur Gleichberechtigung erhobenen und den Mittelpunkt der Geselligkeit bildenden Frau vielleicht am deutlichsten entgegen. Keine Dichterin, gleich einer Veronica oder Vittoria Colonna, hat sie doch ausgesprochenen Sinn für die wissenschaftlichen Studien ihrer Zeit, bringt sie den bildenden Künsten und der Musik ein lebhaftes Interesse entgegen. Wie sie ihre Gemächer mit symbolischen Notenzeichen und wissenschaftlichen Emblemen ausschmückt, antike Statuen, Münzen und Gemmen



Die Ruhe auf der Flucht, gen. die Singarella. Gemälde im Museum zu Neapel.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.

sammelt, kostbare Drucke und Manuskripte ihrer Bibliothek einverleibt, so will sie auch von den Werken der Malerei ständig umgeben sein. Von Lionardo sucht sie ein Gemälde zu erhalten, ein Perugino und Bellini, Lorenzo Costa und Mantegna müssen dazu beitragen, ihr Studio mit Gemälden zu schmücken. Die letzteren beiden aber waren in Mantua selber keine Fremden. Lorenzo Costa, das angesehene Mitglied der ferraresischen Malerschule, war nach dem Sturz der Bentivogli aus Bologna hierher übergesiedelt, und Mantegna hatte als Hofmaler der Gonzaga in Tafelbildern und Fresken deren Geschichte ebenso, wie ihren Ruhm

als Beschützer eines der größten Künstler der Frührenaissance verherrlicht. Was er in Padua begonnen, das hat er im Schloß der Gonzaga in der Camera degli Sposi vollendet. Während hier an den Wänden eine Reihe von Freskenbildern aus dem Leben der Gonzaga erzählen, scheint sich die Decke des Gemaches zu öffnen, und über eine balkonähnliche Balustrade blicken allerlei Gestalten in das Gemach hinein. Mit größter Natürlichkeit und zugleich anmutigster Wahrheit ist hiermit eine perspektivische Meisterleistung geschehen, deren würdiges Seitenstück zwei über der Türe befindliche, ein Wappen haltende Putten bilden. Ihre



Deckengemälde in San Paolo zu Parma. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.

plastische Deutlichkeit wird dadurch erhöht, daß die Beleuchtung ihrer Körper mit dem durch das Fenster einfallenden Lichte übereinstimmt, ebenso wie ihre ganze Stellung dem Augenpunkt des Beschauers angepaßt ist. Der Anblick dieses köstlichen Gemaches hat in dem jugendlichen Correggio bleibende Eindrücke hervorgerufen. Und ebenso stark war die Wirkung, die die im Jahre 1495 von Mantegna im Auftrage des Herzogs Francesco gemalte Madonna della Vittoria auf ihn ausübte. Unter einer dichten Laube sitzt auf hohem, reliefgeschmücktem Thron die Gottesmutter mit ihrem Kinde, umgeben von Heiligen, während sie ihre Hand wie zum Schutz über dem vor ihr niedergeknieten Herzog Francesco hält.

Waren es in erster Linie kompositionelle und perspektivische Motive, die Correggio aus dem Studium solcher Werke in sich aufzunehmen vermochte, so war für sein Kolorit der Einfluß eines Costa nicht ohne Wert. Auch die Ferraresen waren von dem Studium der Perspektive und rücksichtslosen Naturbetrachtung ausgegangen. Aber gerade durch Costa werden die Härten gemildert, und ein feineres Kolorit, eine intensivere Leuchtkraft der Farben zeichnet seine Gemälde aus. Die Wirkung des Lichtes aber auf die plastische und zugleich weiche Modellierung von Figuren und Landschaften hatte, wie wir oben sahen, in jener Zeit kein Künstler besser beobachtet und feiner wiedergegeben als Lionardo da Vinci. Er gerade mußte für die nach diesen Problemen hindrängende Natur Correggios von bleibender Bedeutung werden, obgleich wir nicht festzustellen vermögen, wann sich der Künstler in Mailand befunden hat. Daß ihm jedoch Werke Lionardos bekannt gewesen sind, ergibt sich unzweifelhaft schon aus der Betrachtung der frühesten Arbeiten Correggios.

Unter diesen begegnet uns als erstes großes Tafelbild die Madonna des heiligen Franziskus, die infolge eines Vermächtnisses im Jahre 1514 dem jugendlichen Meister in Auftrag gegeben und in fünf Monaten vollendet war. Das Bild, ursprünglich in der Franziskanerkirche zu Correggio aufgestellt und als kostbarer Schatz gehütet, kam später in

die Galerie des Herzogs von Ferrara und wanderte mit weiteren Gemälden Correggios und anderer bedeutender Meister im Jahre 1746 über die Alpen, um in der Sammlung des kunstsinigen Kurfürsten August von Sachsen, des Königs von Polen, in Dresden Ausstellung zu finden. Wenn wir schon in einer frühen Madonna der Uffizien und einer Geburt Christi bei Cavaliere Crespi in Mailand direkte Beziehungen Correggios zu seinen Lehrern erkennen können, so treten uns diese auch in dem großen Altarbild des Zwanzigjährigen entgegen. Darüber hinaus aber findet sich schon die Spur des selbständigen Künstlers und läßt uns das hohe Talent ahnen, das sich in teilweise fremder Hülle noch verbirgt. Auf einem hohen Marmorthron sitzt die Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoß. Ihre ganze Haltung erinnert an Mantegnas Madonna della Vittoria, von der auch Einzelheiten der Thronverzierung entlehnt sind. Mit verklärtem Antlitz schaut links der heilige Franziskus, der Aufforderung Mariens folgend, zu dem Christuskind empor, im Begriff, anbetend zur Verehrung niederzuzuknien. Hinter ihm Antonius in ruhiger, an den Vorgängen unbeteiligter Haltung. Die gleiche Innigkeit des Ausdrucks wie bei Franziskus begegnet uns in der rechts vom Thron befindlichen Katharina, die ebenfalls ganz in den Anblick des himmlischen Knaben versunken ist, während die vor ihr stehende markige Gestalt des Täufers den Beschauer anblickt und ihn mit einer Handbewegung zur Teilnahme an den Vorgängen auffordert. Unter einer Halle, deren hintere Säulen sichtbar sind, hat sich diese Versammlung zusammengefunden. Dahinter blickt man in eine ruhige Landschaft. Das Überirdische der Erscheinung wird durch eine in der Höhe strahlende Seraphimglorie, die wie eine helle Wolke in der Wölbung schwebt, charakterisiert. Große und einfache Linien herrschen in der Komposition. Klare, noch etwas harte Farben voller Leuchtkraft geben eine lebhaft wirkung und wenn Johannes und Antonius vielleicht zu unfrei erscheinen mögen, so verrät der intensive Ausdruck der beiden anderen Gestalten die innere Bewegung und tiefe Beseelung, die der



Deckengemälde in San Paolo zu Parma. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.

Künstler dem Werk einzulösen bemüht war. Es ist ganz natürlich, daß schon in Anbetracht der großen Dimensionen des Bildes das Konventionelle nicht überwunden sein konnte. Noch steht der Künstler zu sehr im Banne der Tradition, die er eher in Werken kleineren Umfanges, wie etwa dem schönen Abschied Christi von seiner Mutter bei Mr. Benson in London zugunsten größerer Selbständigkeit abzustreifen sucht. Hier gesellt sich zu der ergreifenden Innerlichkeit des Vorganges schon eine einheitlichere Beleuchtung, die den Gehalt der Szene wesentlich vertieft. In wortlosem Schmerz ist die Gottesmutter zusammengebrochen, als ahne sie das schwere Schicksal, dem der Sohn entgegengeht. Dieser selbst kniet vor ihr mit gesenkten Blicken, um den letzten mütterlichen Segen zum Scheidegruß zu erbitten.

Es würde den Rahmen dieser Darstellung bei weitem überschreiten, wollten wir die sämtlichen Werke des Künstlers aus seinen ersten Zeiten, in denen sein

Talent noch im Werden begriffen ist, auch nur annähernd behandeln. Zu viele Meinungsverschiedenheiten über Echtheit und Unechtheit erhaltener oder durch Nachrichten beglaubigter, aber nicht mehr sicher nachweisbarer Bilder erhöhen zudem die Schwierigkeit dieser mehr kunstkritisch interessanten Untersuchungen. Nur die wichtigsten Werke, die gleichsam eine Etappe in der Entwicklung darstellen, können uns hier beschäftigen. Von hohem Interesse dabei ist in erster Linie der Weg, der den Künstler aus den vorhandenen Schultraditionen hinüberführt zur Erkenntnis seines persönlichen Stiles und besonders der ihm eigentümlichen Farbgebung und Lichtwirkung. Schon im Dresdener Altarbild kann man hauptsächlich im Ausdruck der Gesichter den Einfluß Lionardos erkennen, der sich in der Folgezeit noch stärker bemerkbar macht, je mehr das Licht für den Künstler in den Vordergrund tritt. Um dessen feine Wirkung und Abtönung jedoch zu erreichen, war es auch für ihn notwendig, seine



Die drei Grazien. Lunettenbild in San Paolo zu Parma.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.



Diana. Wandgemälde am Kamin in San Paolo zu Parma.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.

Kompositionen aus dem hellen Tage in Räume zu bringen, in denen sich die Wirkung eines gebrochenen Lichtes stärker offenbaren konnte. Daher verlegt der Künstler jetzt gerne das gebotene Thema des Madonnenbildes in das Innere eines Waldes oder Gebüsches und wählt dazu in freiem Anschluß an die Legende Szenen, die diesem Bestreben entgegenkommen. So entstand die Ruhe auf der Flucht in den Affizien. Der anmutige und heitere Vorgang findet in einem Walde statt, in dem die Familie vor einem großen Palmenbaum Platz genommen hat. Joseph, der uns auch in anderen Darstellungen häufig als der geschäftige Helfer entgegentritt, hat von dem Baume einige Datteln gepflückt, die er dem Kinde darreicht. Dieses selber greift zwar danach, wendet aber den

Kopf nach einer ganz andern Richtung. Noch ist vieles in der Farbe und Komposition unausgeglichen, aber neben der intimen Auffassung des Vorganges ist doch die durch die Situation gebotene Änderung der malerischen Werte von Bedeutung. Noch lebhafter können wir dies in der sogenannten Zigeunermadonna in Neapel erkennen, die ihren Namen von der eigentümlichen Binde im Haare der Madonna erhalten hat. Auch hier ist das gleiche Waldesinnere vorhanden; nur daß die begleitenden Personen verschwunden sind und wir uns lediglich der Madonna und ihrem Kind gegenübersehen. Dies letztere ist im Schoße der Mutter eingeschlummert, liebevoll von ihr bewacht. Warmes Licht, durch die dichten Bäume gedämpft, liegt ruhig über der Szene, deren friedlicher Cha-



Die Himmelfahrt Christi. Fresko in der Kuppel von San Giovanni Evangelista zu Parma. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.

rafter noch durch ein in der Nähe hockendes Kaninchen gesteigert wird. Oben in den Zweigen schwebt eine Schar von Engeln, die in Bronzefarbe gehalten sind, als ob der Künstler sich gescheut habe, hier einen mit den Zweigen kontrastierenden hellen Ton einzufügen. In der Gewandung der Gottesmutter machen sich dagegen die helleren Töne entschieden bemerkbar, und man sieht deutlich, wie gerade diese Lichtprobleme den Künstler lebhaft interessieren. In all diesen Bildern findet sich ein Hang nach der genrehaften Auffassung des religiösen Problems. Es

hängt nicht nur mit den Gegenständen allein zusammen, sondern es gehört zu einem der Charakterzüge des Künstlers selbst und tritt, wie es schon auf der Affizienmadonna der Jugendzeit in dem musizierenden Engel und dem ganz ins Zuhören versunkenen Christkind vorhanden ist, bis in seine spätesten Werke hinein mehr oder weniger hervor. Ein menschlich liebenswürdiger Zug, der uns das Göttliche näher zu bringen sucht, ohne dabei den Eindruck der Erhabenheit zu verringern.

Aus dem intimen Schaffen, das wir in solchen Bildern beobachten können, aus

dem Suchen nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten wurde Correggio im Jahre 1518 durch einen großen Auftrag vor ganz neue künstlerische Probleme gestellt. Tafelmalerei und Heilsgeschichte verschwanden, im Fresko fand er ein neues Feld der Betätigung und in die Antike versetzte sich Geist und Vorstellung des Künstlers. Und doch ging der Auftrag von einer im religiösen Leben stehenden Persönlichkeit aus. Die Vorsteherin des Nonnenklosters von San Paolo zu Parma, Giovanna Piacenza, beschloß, eines ihrer Gemächer mit Fresken auszumähen zu lassen. Aber nicht die Geschichte vom Erlösungstod Christi oder irgendeiner Heiligen wollte sie dargestellt sehen, mehr Freude versprach sie sich von der Schilderung jener Welt, die man in der Renaissance neu belebt hatte, und der man so unendlich viel Anregung verdankte. Ein äußeres Motiv mochte hinzutreten. Giovanna Piacenza führte in ihrem Wappen drei Halbmonde, und so lag für jene Zeit und deren Hang zum symbolischen Spiel der Gedanke an Diana, die Göttin des Mondes und der Jagd, nicht allzufern. Es mag uns Heutigen befremdlich genug erscheinen, wenn wir uns die Nonnen jenes Klosters in der heidnischen Fabelwelt vorstellen. Aber man dachte damals über das Klosterleben und die Beschäftigung mit der Antike wesentlich anders. Und wenn wir hören, wie Bischöfe und Kardinäle ihre Gemächer mit antiken Statuen füllten und sich in die Gedankengänge römischer Schriftsteller vertieften, wie ein Papst Leo X. bei seinem Krönungszug durch Rom überall mit antiken Triumphbögen gefeiert wurde, ein Julius II. die Idee zu seinem Grabmal den rein heidnischen Monumenten entnahm und ein Michelangelo in seinem Jüngsten Gericht Christus in Gestalt eines apollinischen Jünglings darstellte, wenn wir lesen, wie man in den griechischen Philosophen die Vorbereiter der christlichen Weltanschauung erkennen wollte, und wie man die Götter des Olymp mit Christus und den heiligen Scharen zu friedlicher Gemeinsamkeit verschmolz, so darf es uns auch nicht wundernehmen, wenn eine Nonne ihre Klosterräume mit antiken Bildern schmücken ließ.

So entstand in dem Gemache der Abtissin das fröhliche Spiel, das wir noch heute an der Decke und an den Wänden bewundern. Über dem Kamin des Zimmers bemerken wir die auf einem antiken von Hirschen gezogenen Wagen sitzende Diana mit dem Halbmond im Haar. In lichten Farben strahlt ihr Gewand, Anmut und Heiterkeit verraten ihre Bewegungen und ihr dem Beschauer zugewendetes Antlitz. Die Decke des Gewölbes aber hat der Maler mit Ausnützung der natürlichen Rippenkonstruktion zu einer dichten grünen Laube umgeschaffen, in deren Mittelfeldern wir, durch medaillonartige Ausschnitte gleichsam ins Freie blickend, einen fröhlichen Jagdzug beobachten können. Aber es sind keine erwachsenen Persönlichkeiten, die unser Blick trifft, sondern im heiteren Spiele drängen sich muntere Putten an den Öffnungen vorbei. In sich abgeschlossen und doch in einem inneren Zusammenhang stehend, führen uns die einzelnen Medaillons von den ersten Vorbereitungen bis zum Halali über die erfolgte Jagdbeute, als ob sich das ganze Treiben hinter der Laube abspiele und wir durch die Ausschnitte zu ungesesehenen Teilnehmern dieses schelmischen Spieles gemacht würden. Atmet schon hier alles antike Lebensfreude und Daseinsbejahung, so werden in den zwischen den Rippen gelegenen, in die Gewölbe hineinragenden Wandteilen in Chiaroscuro einzelne Gegenstände aus der Antike dargestellt. Szenen aus der Mythologie, Allegorien verschiedenster Art fesseln hier den Beschauer, alles in der Weise behandelt, daß sich die Gestalten von ihrem nischenartigen Hintergrund plastisch abzuheben scheinen. Da erblickt man die drei Grazien, die Bestrafung der Juno, Minerva, Ceres, die drei Parzen an der Arbeit, dann wieder Jünglings- und Männergestalten, Allegorien der Jungfräulichkeit und anderes mehr, ähnlich wie wir es auch auf antiken Gemmen und Münzen zu sehen gewohnt sind, aber frei, umgearbeitet und in natürlichster Weise dem Standorte angepaßt. Ein Fries von Widderköpfen, Tüchern, kostbaren Gefäßen und Perlensträngen schließt die antiken Szenen nach unten ab. Die Ekstase des Dresdener



Die Heiligen Johannes und Augustinus. Fresko in San Giovanni zu Parma.
Nach Paolo Toschis Zeichnung. Photographie von Anderson, Rom.

Altarbildes, die dämmernde Ruhe der Zingarella sind verschwunden, eine andere Seite seines Wesens entfaltet Correggio. In freier Natürlichkeit entwickeln sich hier zum erstenmal an einer monumentalen Aufgabe seine Kräfte. Und doch vermögen wir den Zusammenhang mit seiner früheren Periode zu erkennen, denn in der traulich gemütvollen Auffassung des Religiösen liegt zum Teil der gleiche Zug verborgen, der uns hier entgegentritt. Keine rauschende Allegorie eines Götterzuges, keine Szene olympischer Hoheit wird hier verwirklicht, sondern eine genrehafte Umbildung der antiken Welt vorgenommen, deren muntere Puttengestalten die eigentliche Handlung tragen, während deren Hauptvertreter in den Linnenbildern in keinem engeren Zusammenhang zueinander stehen. Trotzdem versteht es der Künstler, seinem Werke einen monumentalen Charakter zu verleihen. Kühne Verkürzungen, scharf beobachtetes plastisches Hervorheben besonders in den Nischenbildern, helle und

lebendige Farbkontraste, alles das ist hier mit hoher Meisterschaft behandelt. Wohl liegen die Vorbilder klar zutage: nur wer sich in das Wesen mantegnesken Stiles eingearbeitet, wer das Laubgehege der Madonna della Vittoria, die Putten und Decke der Camera degli Sposi in Mantua geschaut hatte, konnte dieses Werk geschaffen haben. Aber es ist keine einseitige Anlehnung, kein slavisches Nachahmen, sondern überall wird die Selbständigkeit des Künstlers deutlich, der in der Erfassung des Stoffes, wie in der Farbgebung die einseitige Schärfe des Quattrocentisten vermeidet und weichere Töne, wärmere und lebenswärmere Modellierungen anstrebt.

An einem Werke profanen Inhalts hat sich das monumentale Können Correggios erstmals geoffenbart. Es war nur natürlich, daß man in Parma selbst den Künstler mit neuen Aufträgen festzuhalten suchte, die seiner jetzt bekundeten Begabung im Fresko entgegenkamen. Die Stellen aber, die hierfür allein in Be-

tracht kamen, waren kirchliche Gebäude, in denen das Profane dem Religiösen zu weichen hatte. Aber hatte Correggio nicht schon längst bewiesen, mit welcher Wärme und Innigkeit des Gefühles er diese Stoffe erfaßte? Mußte nicht seine Phantasie, vor große Aufgaben gestellt, auch den religiösen Vorwurf mit gleicher Meisterschaft bewältigen? Die nächste große Arbeit des Künstlers sollte hierfür den Beweis bringen. Schon im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts herrschte in dem Benediktinerkloster San Giovanni Evangelista das rege Bestreben, die einfachen Räume der Kirche und des Klosters mit Fresken, Bildwerken, Malereien und kunstgewerblichen Arbeiten auszuschnücken. Zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts steigerte sich noch diese künstlerische Tätigkeit und im Jahre 1520 trat man mit Correggio in nähere Verhandlungen, die bald zu einem festen

Vertrag führten. Kuppel und Apsis der erweiterten Kirche, die Längswände, Archivolten und Pfeiler und „jeden anderen Raum“ sollte er mit seinen Fresken zieren. Trotz der Ungunst der Zeiten hatte man einen solchen gewaltigen Plan gefaßt und ihn auch wirklich zur Durchführung gebracht. Correggio mußte jedoch die schon begonnene Arbeit unterbrechen, denn es galt in der Vaterstadt allerlei Privatgeschäfte zu erledigen, die man in jenen Tagen besser durch persönliches Erscheinen als durch Vertretung abwickelte. Kurz vorher, jedenfalls noch im Jahre 1520, hatte sich der Künstler zudem in Correggio verheiratet, schon im Jahre 1521 wird ihm ein Sohn, Pomponio, geboren.

Im Jahre 1522 beginnen wieder die Zahlungen für seine Arbeit in der Benediktinerkirche, bis er im Jahre 1524 Generalquittung ausstellt, womit wir zugleich einen Termin für den Abschluß



Zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelbau in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung. Photographie von Anderson, Rom.

besitzen. So unscheinbar die Kirche von außen ist, desto wunderbarer ist der Eindruck, den der Beschauer im Innern empfängt, wenn er sich der Kuppel nähert und unter sie tretend die eigenartige Vision miterlebt, die der Künstler hier im Bilde festgehalten hat. Gleich wie für den Evangelisten Johannes, der nach der Tradition auf Patmos seine apokalyptischen Verzückungen niederschrieb und der hier, ein Greis, abseits von den übrigen und tiefer sitzend dargestellt ist, erweitert sich auch für uns der enge Raum der Kuppel zum weiten Himmelsgewölbe. Unser Blick dringt bis in die geheimnisvollsten Fernen und sieht die schwebende Gestalt des in weiße Gewänder gekleideten Erlösers, umgeben von einer Engelglorie, die ihn mit ihrem Licht umflutet und die Vergebenheit weit aus der Sphäre des

Menschlichen durch diesen Zauber des Lichtes heraushebt. Weiter unten hat sich im Kreise die Schar der elf Apostel auf Wolken niedergelassen, eine würdige Versammlung ernster Männer, deren heroische Erscheinung fast an antike Götter erinnert. Nur wenig beteiligen sie sich an dem in der Kuppelwölbung sich abspielenden Vorgang, ihre ruhige Gelassenheit scheint anzudeuten, daß ihnen der Anblick des Ewigen zur alltäglichen Gewohnheit geworden ist. Um sie her aber treiben muntere Engel ihr lustiges Spiel. Sei es, daß sie einzelne der großen Gestalten an ihren Gewändern gefaßt haben, sei es, daß sie sich mit den Wolken, auf denen diese sitzen, zu schaffen machen und so die Verbindung der in Gruppen von je zwei Figuren angeordneten und voneinander getrennten



☉ Johannes der Evangelist auf Patmos und zwei Apostel. Detail aus dem Kuppelgemälde in San Giovanni zu Parma. Nach Paolo Toschis Zeichnung. ☉



Die Krönung Mariä. Bruchstück des Wandgemäldes einst in der Tribuna von San Giovanni.
In der Bibliothek zu Parma.

Apostel herstellen. Durch ihr emsiges Treiben bringen sie ein reizvolles Leben in die himmlische Erhabenheit und diese selbst unseren irdischen Gedanken, unserm menschlichen Fühlen näher. In einem tiefer angebrachten Fries erblickt man die Evangelistensymbole in einer merkwürdigen Auffassung, die je zwei dieser apokalyptischen Tiere in vertrautem, herzlichem, fast möchte man sagen in gemütlichem Zusammensein wiedergibt. Schließlich finden sich in den Zwickeln die vier Kirchenväter Ambrosius, Augustinus, Hieronymus und Gregorius je mit einem der vier Evangelisten und deren symbolischen Tieren in engerem Gedankenaustausch. Auch hier mildern dienende Putten den Ernst der Szene schon durch ihr bloßes Vorhandensein. In den Gewandfarben der Apostel dominieren die lichten Töne Blau und Grün, was zur Steigerung dieser übernatürlichen Vision dient. In den einzelnen Figuren selbst aber ist trotz des vorhandenen breiten Freskenstiles eine Durchmodellierung und ein Sineinanderarbeiten der Töne erreicht, wodurch

Scherer, Correggio.

der Eindruck des Plastischen gesteigert und zugleich die scharfe Umrißlinie zugunsten weichsten Tones aufgehoben wird. Nicht zuletzt haben wir hierin die Wirkung zu suchen, die, rein malerisch betrachtet, dieses wunderbare Werk auf uns ausübt. Zu diesem Malerischen tritt die Kühnheit und Gewalt der Komposition. Die in merkwürdiger Verkürzung behandelte Gestalt Christi hat in der zwingenden Weise, wie sie losgelöst frei in der Kuppel zu schweben scheint, fast etwas Erschreckendes. Trotzdem ist nichts von Übertriebenheit zu beobachten, und die künstlerische Ruhe wird durch die herrlichen Apostelfiguren noch bedeutend gesteigert. Auch ihre Gestalten sind in mannigfacher Verkürzung, jedoch noch nicht so gesehen, daß sie völlig auf den Augenpunkt des Beschauers berechnet wären, sondern dem ganzen Gedankeninhalt des Bildes entsprechend eben als die Vision des Johannes auf Patmos aufgefaßt. Der Reichtum der Farben und deren lichte Behandlung hat allerdings im Laufe der Jahrhunderte durch den Kerzenrauch stark

gelitten, und auch die Bitterungseinflüsse sind nicht spurlos an dem Gemälde vorübergegangen. Zudem bieten die schmalen Fenster nur eine ungenügende Beleuchtung dar. Doch ist letzterem Übelstande dadurch abgeholfen, daß man durch geschickt angebrachte elektrische Lampen das Dämmerlicht erhellte und den Anblick des Werkes in einer früheren Generationen unbekanntem Maße ermöglicht hat.

Was in den Fresken der Stanza di San Paolo vorbereitet war, das hat sich hier vollendet. Zwar ist die antike Heiterkeit verschwunden, aber doch bemerken wir in den Putten den Zusammenhang, den der Künstler mit der froheren Natürlichkeit sucht. Die gegebene Kuppel aber hat sich nicht nur zu einer festlichen Laube umgestaltet, sie hat sich zum Himmelsgewölbe selbst erweitert. Die architektonische Form wird dabei durch die Apostel und deren ruhig strenge Anordnung noch festgehalten und damit eine bedeutsame Zwischenstufe zwischen Illusion und Wirklichkeit erreicht. Die antifikische Fröhlich-

keit aber ist einer inneren Erregung gewichen. Jedoch nicht die übertriebene schwärmerische Verzücktheit eines weichen Gemütes, sondern die leidenschaftliche tiefe Bewegung, die kraftvoll geniale Begeisterung einer starken Künstlerseele redet hier zu uns. Mag die Erzählung, daß Correggio beim Anblick der Raffaelschen Cäcilie ausgerufen haben soll: „Anch' io sono pittore“ (auch ich bin ein Maler) auch in das Reich der Fabel gehören, mit diesem Werke hat sich Correggio würdig neben die großen Meister der italienischen Renaissance gestellt. Und angesichts dieser Schöpfung erhebt sich die Frage, ob nicht ein direkter Zusammenhang zwischen Correggio und Raffaels Gemälden in den Stanzen des Vatikans bestehe. Zwar fehlen unmittelbare Nachrichten darüber, daß Correggio in Rom gewesen sei, und die angeblichen dokumentarischen Beweise hierfür konnten vor der wissenschaftlichen Kritik nicht standhalten. Trotzdem aber hat die alte Tradition, die einen Romaufenthalt des Künstlers annimmt, sehr



Johannes der Evangelist. Wandgemälde in San Giovanni zu Parma.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.



Die Madonna della Scala. Wandgemälde in der Galerie zu Parma.

viele Wahrscheinlichkeiten für sich. Eine Reihe von Motiven aus der Disputa Raffaels werden auch auf den Fresken von San Giovanni sichtbar, und darüber hinaus verbindet ein innerer Zusammenhang die Apostel der Domkuppel mit den in Wolken sitzenden Himmelsgestalten des Raffaelschen Stanzbildes.

Leider nur in Bruchstücken auf uns gekommen ist die Krönung der Maria im Beisein von Heiligen und Engelchören, die in der Tribuna der Kirche dargestellt war. Sie fiel einem im Jahre 1586 erfolgten Erweiterungsbau zum Opfer, und wir vermögen uns nur aus Kopien C. Arretusis und Annibale und Agostino



Die Himmelfahrt der Maria. Kuppelgemälde im Dom zu Parma.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

Caraccis eine ungefähre Vorstellung von der Komposition des Ganzen zu machen. Von dem ursprünglichen Werke Correggios hat sich neben zerstreuten Einzelheiten nur das Mittelbild Christus und Maria in der Bibliothek zu Parma erhalten. Hier wirkt namentlich die demütige und doch heheitsvolle Bewegung in Haltung und Antlitz der Madonna, die lichte Farbengebung auf den Beschauer. Die übrigen Malereien in der Kirche gehen auf Gehilfen Correggios zurück, und nur noch in einem Werke vermögen wir die eigenhändige, zugleich aber auch höchst vollendete Arbeit des Meisters zu erkennen. Über einer Tür-

lünette des linken Seitenschiffes erblicken wir nochmals den Evangelisten Johannes, dem die ganze Kirche geweiht ist. Sein jugendlich schönes Antlitz glüht in der höchsten Ekstase über die Offenbarung, die ihm zuteil wird. Im nächsten Augenblick wird er das Erlebte niederschreiben mit einer Feder, die der ihm beigegebene Adler, ein in größter Natürlichkeit und anmutiger Kraft lebendig beobachtetes Tier, sich mit dem Schnabel aus dem Gefieder zieht. In warmen roten und violetten Tönen erstrahlt die Gewandung des Apostels. Ursprünglich befanden sich in dieser Kirche noch zwei in Öl gemalte Bilder, die jetzt die Galerie zu Parma



Der heilige Hilarius. Wandgemälde an einem Gewölbezwickel der Kuppel des Doms zu Parma.
Nach Toschi's Zeichnung. Photographie von Anderson, Rom.

schmücken: das Martyrium des heiligen Placidus und seiner Gefährten, ein Vorwurf, dem selbst die künstlerische Gestaltungskraft Correggios nicht gewachsen sein konnte, und eine Beweinung Christi, in der wir die Verklärung des höchsten Schmerzes durch das milde Licht, das über die Hauptgestalten fließt, erkennen dürfen. In die Zeit dieser Fresken fällt

auch eine Madonna, die sich anfänglich an der Innenseite eines Lozes von Parma befunden hat. Bei einem Umbau gelangte sie in eine eigens dafür errichtete Kapelle, von der sie, wenigstens teilweise, in die Galerie von Parma übertragen wurde. Von besonderer Schönheit und Innigkeit ist der Ausdruck des Verhältnisses von Mutter und Kind, wäh-



Apostel und Genien. Untere Gruppe aus der Himmelfahrt der Maria in der Kuppel des Domes zu Parma.
Nach Toschis Zeichnung.

rend die Zartheit und lichte Modellierung der Farben schon auf die nächste große Arbeit hinweist, die Correggio in Parma auszuführen hatte.

Noch während der Künstler in der Kuppel von San Giovanni Evangelista beschäftigt war, im November 1522, schlossen die Bauherren des Domes, dessen Wände bisher ohne größeren Schmuck geblieben waren, mit dem jetzt so berühmten Meister einen Vertrag zur Ausmalung der Kuppel, des Presbyteriums und der Domapsis. Der dafür stipulierte Preis von 1000 Goldgulden, zu dem noch die Lieferung von Hilfsmitteln und reichlichem Blattgold von Seiten der Bauverwaltung hinzukam, zeigt zur Genüge, wie man auch nach der materiellen Seite hin den Künstler zu befriedigen suchte und widerlegt alle die Gerüchte von der rücksichtslosen Ausnützung der Notlage, in der sich dies große Talent befunden habe. Nur der eigentliche Kuppelraum selbst wurde von des Künstlers Hand ausge schmückt, die Malereien der beiden anderen Räume, sowie die sonstigen großen Pläne der Kirchenverwaltung blieben unausgeführt. Die Kuppel

aber zeigt bis auf den heutigen Tag den großen Flug, den die Phantasie des Malers nahm und zugleich den äußersten Gipfel seines gewaltigen monumentalen Könnens.

Wie in der Kirche von San Giovanni Evangelista trägt auch hier der Vorwurf einen visionären Charakter; wie dort, so wird auch hier die Gebundenheit des gegebenen Raumes durchbrochen und der Blick in die Unendlichkeit des Himmels gewölbes gelenkt. Nur daß hier alles in rücksichtsloser Perspektive, in einer die himmlischen Vorgänge mit höchstem Realismus wiedergebenden Weise behandelt ist. Hoch in den Lüften, in den achteckigen Feldern des Tambours stehen die Apostel, vor deren Augen sich eben die Himmelfahrt der Gottesmutter vollzieht. Nur eine niedere Marmorbrüstung trennt sie von der gewaltigen Tiefe nach der Innenseite der Kuppel, während sich hinter ihnen eine Balustrade hinzieht und gewissermaßen den Raum nach außen hin abschließt. Teils in Paaren, teils einzeln stehen die riesigen Gestalten, in deren Bewegung sich in verschiedenster Weise die Erregung über den unbegreiflichen



Apostel und Genien. Untere Gruppe aus der Himmelfahrt der Maria in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Toschis Zeichnung.
Photographie von Anderson, Rom.



Maria mit dem Kinde und Johannes. Gemälde in der Galerie zu Budapest.



Vorgang widerspiegelt. Schwere, faltenreiche Gewänder umgeben die Körper, deren einzelne Teile wieder in blühender Nacktheit hervortreten. Ein kühnes Spiel der Linien, aber zugleich auch eine gewisse Unruhe herrscht in dieser Versammlung, und doch ist dies nur der Auftakt zu dem, was sich noch höher in den Lüften abspielt. Noch aber eilt unser Blick nicht in die himmlische Sphäre,

sondern mit freudigem Staunen weilt das Auge auf den herrlichen Jünglingsgestalten, die sich an der Balustrade zu schaffen machen. Schon in den Zwickeln bei den Schutzheiligen der Stadt befinden sich, ein beliebter Vorwurf des Künstlers, Engelgestalten, die teils mit den frommen Vätern, teils mit sich selber beschäftigt die Heiterkeit himmlischen Behagens ausströmen. Fast zu laut erscheint uns ihr

Gebaren, das auch dadurch merkwürdig ist, daß einzelne über die Pfeiler hinweg mit gegenüberbefindlichen Kameraden in Beziehung zu stehen scheinen. Zur höchsten Vollendung erhebt sich dies scheinbar spielerische Wesen in den prächtigen Gestalten der Balustrade. Mögen sie in ruhiger Haltung, lässig hingestreckt von der Arbeit ausruhen, mögen sie Weihrauch streuen oder die Flammen der Kandelaber anfachen, immer ist ihre Bewegung, das herrliche Spiel ihrer Glied-

maßen von höchstem, anmutsvollstem Reiz. Die Flammen ihrer Kandelaber, die Wolken ihrer Weihrauchgefäße aber steigen empor in das Blau des Aethers und vermischen sich mit dem dichten Gewölke himmlischer Heerscharen, das den Raum der Kuppel füllt, um die nach oben schwebende, in helles Blau gekleidete Maria zu empfangen. Sie hat die Arme ausgebreitet und den Blick begeistert aufwärts gerichtet, von wo ihr als grüßender Bote ein jugendlich schöner Engel jäh



Maria das Christkind anbetend. Gemälde in den Uffizien zu Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.



Die Verlobung der heil. Katharina und des heil. Sebastian. Gemälde im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.

entgegenstürzt. Um sie her wogt ein unentwirrbares Gedränge musizierender und singender Engel, die in den Wolken mit emporsteigen, sowie eine unendliche Schar von Gestalten des Alten und Neuen Testaments, die sämtlich dem Vorgang beiwohnen wollen. Alles ist eingetaucht in den höchsten Glanz himmlischen Lichtes, das in den Gestalten lebt und sich um sie her breitet. Die hellsten und weichsten Töne, die höchste, malerische Kunst des Meisters im Verschmelzen der Übergänge, im Arbeiten aus dem Lichte heraus entfalten hier ihre vollste Wirkung. Dazu tritt die Beherrschung der Perspektive in rücksichtslofester Wahrheit, daß dem Antestehenden fast schwindelt, und die Er-

zählung, wonach Besucher sich erst durch Befühlen der gemalten Brüstungsteile überzeugen ließen, daß diese nicht in wirklichem Marmor beständen, durchaus glaubhaft erscheint. Alles ist jetzt auf die volle Unteransicht berechnet und soll den Beschauer in die Meinung versetzen, als stünden da oben wirklich in plastischer Lebendigkeit die Apostelgestalten, als schaue man wirklich in dem Himmelsgewölbe die unendliche Schar von Geistern, die doch nur der Phantasie und dem Pinsel des Künstlers entstammten. Aber trotz all dieser geradezu beispiellosen Beherrschung der malerischen und perspektivischen Mittel, trotz der ekstatischen Begeisterung, die durch das Ganze



Die Geburt Christi, gen. die Nacht. Gemälde in der Galerie zu Dresden.

weht, erleben wir nicht die hohe künstlerische Befriedigung, die uns die Kuppel von San Giovanni Evangelista gewährt, vermögen wir nicht mehr in die lauten Lobeshymnen der Correggioanbeter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts einzustimmen. Ist doch hier ein Allzuviel der Bewegung gegeben, freilich hervorgegangen aus der vollendeten Beherrschung aller Kunstmittel, liegt doch in der täuschenden Perspektive ein Überschreiten der wahrhaft höchsten künstlerischen Vollendung. Von hier aus gehen die Anregungen zu den perspektivischen Kunststücken, die in der Folgezeit an die Stelle wahrer Kunst gesetzt wurden. Und es ist kein Zufall, daß gerade die Caracci vor diesem Werke in begeisterte Bewunderung versanken. Was Correggio noch mit der vollen Genialität seiner Persönlichkeit beseelt hatte, was bei ihm ein schrankenloses Sichausleben in einer alles beherrschenden und bewältigenden Kunst bedeutete, das wurde für die Nachahmer bald nur zur leeren äußeren Form. Nicht daß wir hieraus gegen Correggio einen Vorwurf erheben dürften, — kein Künstler ist für seine Nachahmer verantwortlich, — aber wir sehen eben auch bei ihm schon eine Übersteigerung, die uns nicht zu dem reinsten künstlerischen Genuß, sondern viel eher zu einem verwirrten Staunen über das Dargestellte gelangen läßt. Im Streben, die unbegreiflichen Vorgänge, die sich im Herzen des religiösen Gläubigen zu körperlichen Gestalten verdichteten, mit endlichen Mitteln für das Auge im sinnfälligen Bilde darzustellen, den begrenzten Raum völlig aufzuheben und uns glauben zu machen, den Himmel selber und seine Gestalten zu sehen, griff der Künstler zu all den Mitteln perspektivischer Täuschung, zu einem Gedränge von sich schiebenden, überstürzenden Figuren, ohne daß es ihm gelungen wäre, den nur der Phantasie begreiflichen Vorgang in die reale Wirklichkeit zu versetzen.

An den großen Wandflächen der Kuppelgewölbe hatte Correggio seinen Stil zu monumentaler Höhe gesteigert und damit die äußersten Wirkungen erzielt. Aber trotz aller überirdischen Visionen hatte er auch die schlichte Natürlichkeit, ja einen

fast schalkhaften Humor in den zahlreichen Engeln und Putten, die die heiligen Vorgänge begleiten, zu äußern versucht, eine merkwürdige Verbindung höchsten religiösen Gefühles mit genrehaften Zügen, die doch keineswegs die Einheit des Ganzen stören. War uns die gleiche Auffassung und das gleiche Bestreben, das Menschliche im Göttlichen zu suchen, schon in seinen früheren Bildern begegnet, so herrscht dies gleichermaßen in den späteren Tafelgemälden, in denen der Künstler diese Züge noch freier entwickeln konnte, ohne dadurch der Hoheit des Stoffes Eintrag zu tun. Eine trauliche Innigkeit, ein gemütvoller Zauber liegt über diesen Gemälden. Sei es, daß das Kind, dem die Mutter eben die Brust gereicht hat, wie auf dem Budapester Gemälde, sich von ihr weg einem lieblichen Engelknaben zuwendet, sei es, daß Maria, wie auf dem Bild der Affizien, anbetend und doch zugleich voll zärtlicher Liebe vor dem Kinde niederkniet, das ihre innigen Gedanken zu erwidern scheint. Eine klare Morgenstimmung herrscht auf dem Gemälde, und in dem Beleuchtungsproblem des Kindes haben wir die Vorstufe zu der bekannten Nacht zu erkennen. Noch genrehafter wird die Auffassung in der Madonna della Cesta, wo das lebhaft bewegte Kind seine starke Teilnahme an den äußeren Vorgängen bekundet und in einem verloren gegangenen Gemälde, in welchem die Madonna ihrem Söhnchen ein Hemd überstreift. Dieses Genrehafte findet sich auch in der Auffassung einzelner Heiligen, die in den erhaltenen Exemplaren allerdings heute mit Recht dem Künstler aberkannt werden. Die größte Bewunderung unter diesen Darstellungen hatte einst die in einem Buch lesende Magdalena der Dresdener Galerie dem achtzehnten Jahrhundert eingefloßt. In einen kostbaren edelsteingeschmückten Rahmen gefaßt, befand sie sich lange Zeit in den Privatgemächern des Königs August III. und wurde mit besonderer Sorgfalt gehütet und gehegt. Aber die glatte Manier des Bildes trägt doch zu wenig den Stempel Correggiester Meisterschaft.

Wie der intime Reiz eines an sich fast genrehaften Vorganges zugleich zum edel-



Die Ruhe auf der Flucht, gen. die Madonna della Scodella. In der Galerie zu Parma.
Nach einer Originalphotographie von C. Naya, Venedig.



sten Ausdrücke inneren Gefühles wird, das lehrt die Verlobung der heiligen Katharina, die der Künstler wiederholt, am bedeutendsten in dem im Louvre befindlichen Gemälde, dargestellt hat. Die erhabene Würde der vornehmen Gestalt der Katharina, das wunderbare Spiel der Hände und der beseelte Ausdruck der herrlichen Köpfe wird noch gesteigert durch die Weichheit der Modellierung und durch das fein abgewogene Licht, das die Gestalten umflutet. Durch seine ganze Auffassung sowohl, wie durch die künstlerische Behandlung steht das Werk im engsten Zusammenhang mit den großen Altarbildern, die der letzten Schaffensperiode des Meisters angehören. Eine etwas eigentümliche Anordnung der drei heiligen Figuren zeigt die Dresdener Madonna mit dem heiligen Sebastian, Geminian und Rochus, die in stehender, sitzender und liegender Haltung vor der auf Wolken thronenden Gottesmutter angebracht sind. Wenn dieses Gemälde viel von seinem ursprünglichen Glanze eingebüßt hat, so erstrahlt in um so hellerem Lichte die Madonna mit dem heiligen Hieronymus und der heiligen Magdalena in Parma. Von besonderer Schönheit ist die Gestalt der sich an das Christkind schmiegenden Magdalena, von lieblichem Ausdruck das Antlitz der Maria. Der lichte Reiz der zarten Farbengebung wird durch die dunkleren Fleischtöne des Hieronymus noch gesteigert. In plastischer Deutlichkeit und doch größter Weichheit heben sich die Gestalten voneinander ab, eine prächtige Landschaft, Erinnerungen an die Gegend von Parma, bildet den Hintergrund. Aber auch hier hat der Künstler durch leichte, genrehafte Züge die erhabene Göttlichkeit in das Menschliche umgesetzt: mit einer gewissen Neugierde beschäftigt sich das Christkind mit dem Buche, und ein kleiner Engel hinter Magdalena ist eifrig um das Salbgefäß der Heiligen bemüht.

Die landschaftliche Umgebung, in der sich diese Versammlung zusammengefunden hat, und die doch nur den Hintergrund für die feierliche Szene bildet, wird noch einmal zum beherrschenden Faktor in der Madonna della Scodella. Wieder werden wir, gleichwie auf manchem früheren

Gemälde, in das Innere eines Waldes geführt. Auf der Rückkehr aus Ägypten hat die heilige Familie Rast gemacht und Joseph dem Christkind einige Früchte von der Dattelpalme gepflückt. Engeln gestalten haben deren Zweige herabgebogen und machen sich an dem Baum zu schaffen. Mit mildem Lächeln blickt die Gottesmutter auf ihr Kind, das die Früchte in Empfang nimmt und sich nach der Schale wendet, mit der Maria das nach der Legende aus der Erde quellende, hier durch einen bekränzten Engel personifizierte Wasser auffängt. Alles Genrehafte ist hier ins Erhabene gesteigert, von besonders ausdrucksvoller Bewegung die edle Gestalt des Joseph. Der dunkle Hintergrund dient auch hier dem Künstler dazu, das feine Spiel des warmen Lichtes in und um seine Gestalten desto lebendiger zu veranschaulichen. Im vollen Besitze der neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die ihm dieses Mittel bietet, und die er in seinen großen Fresken schon zur Darstellung gebracht hatte, steigert er in der im Jahre 1530 vollendeten Geburt Christi in Dresden diese Wirkung des Lichtes, indem er es zugleich zum ausschlaggebenden Mittelpunkt seiner Komposition macht und zur Verklärung des übernatürlichen Vorganges zu benutzen strebt. Ein wunderbarer Schein geht von dem in der Krippe liegenden Kinde aus, überflutet die Gestalt der in seligem Mutterglück lächelnden Maria, läßt eine Hirtin geblendet die Hand vor die Augen legen und durchglüht noch eine von der Höhe herabschwebende Engelwolke. Voll erregter Teilnahme stehen die herbeigeeilten Hirten als Zeugen des unbegreiflichen Wunders. Nur ein Künstler, der die Technik des Lichtes so beherrschte wie Correggio, konnte es wagen, mit einer solchen Kühnheit in der menschlichen Gestalt des Kindes die Lichtquelle für das ganze Gemälde zu erblicken und aus ihm heraus die Einheitlichkeit der Komposition ungezwungen festzuhalten. War es hier die eigentümliche Lichtwirkung, in deren auch von Correggio bisher noch nicht wiedergegebener Auffassung die Szene gipfelte, so wird in dem letzten Altargemälde des Künstlers, der Madonna mit dem heiligen Georg, die sich jetzt ebenfalls in Dresden



Die Madonna mit dem heiligen Hieronymus, gen. der Tag.
Gemälde in der Galerie zu Parma.



Die Madonna mit dem heiligen Georg. Gemälde in der Galerie zu Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

befindet, die Erregtheit zugunsten größerer Ruhe gemeistert. Freilich ist auch der Vorgang ein anderer; denn es handelt sich nur um ein einfaches Existenzbild. Fast möchte man annehmen, daß Correggio sich mit diesem Gemälde, in dem er all die Vorzüge seiner Technik, die ganze Skala seiner lichten Farben, den ganzen Zauber inneren Ausdrucks beherrscht, zu einer höheren Abgeklärtheit emporgearbeitet habe. Erinnerungen an frühere Zeiten leben auf, das muntere Spiel der Engel, die die Rüstungsteile des Heiligen tragen, ist nicht vergessen, alles aber steht zugleich unter dem Gedanken einer schlichten, in großen Linien wirkenden Komposition.

Neben den religiösen Stoffen jedoch, denen des Künstlers größte Arbeiten gewidmet waren, stand die antike Welt und ihr weitab vom Religiösen liegender Vorstellungskreis. Schon in den Fresken der Stanza di San Paolo war sie dem Künstler lebendig geworden und hatte ihn zu einer der anmutvollsten und heitersten Kompositionen begeistert. Jener Zeit entstammen noch zwei Tafelbilder, welche den Künstler mit den antiken Sagenstoffen beschäftigt zeigen. In der Schule des Amor wird gleich dem Puttenzug der Stanza di San Paolo der dem Künstler so tief eingewurzelte Hang zum Genrehaften völlig in den Vordergrund gerückt. Mit drolligem Eifer ist der kleine Gott bemüht, unter der Anweisung Merkurs die Buchstaben einer Inschriftrolle zu entziffern, während seine in ewiger Schönheit strahlende Mutter sich an dem freundlichen Bilde erheitert. In Jupiter und Antiope sehen wir zum erstenmal von Correggio einen jener freien Stoffe behandelt, deren heitere Sinnlichkeit nur auf dem antiken Boden Gestalt gewinnen konnte. Die schlafende Nymphe wird von dem Gotte als einem jugendlichen Satyr überrascht, ihr blühender Körper steht in wirkungsvollem Kontrast zu der dunklen Gestalt des tierartigen Gottes. Und doch ist hier nur erst angedeutet, was in den späten Gemälden zur höchsten Vollendung geführt werden sollte. Es scheint uns fast nicht erklärlich, daß ein Künstler, der für das religiöse Gefühl einen so innigen und tiefen

Ausdruck fand, der die Wunder der christlichen Heilsgeschichte durch das Licht einer neuen Offenbarung uns zuzuführen suchte, zugleich die Wonnen irdischen Genusses in vollendetster Weise zur Darstellung bringen konnte. Aber das Gefühlsleben der Menschen jener Zeit war in vielem anders als das unsrige. Eine eigentümliche Beweglichkeit des Geistes, ein uns Nordländern stets fremdes Verhältnis zur natürlichen Sinnlichkeit, deren edle Einfachheit aus so manchem Kunstwerk der Renaissance zu uns redet, ließen in des Künstlers Seele Raum nicht nur für eine einzige, wengleich große Gedanken- und Gefühlsreihe. Und auch beim Beschauer waren scheinbar entgegengesetzte Eindrücke beliebt und natürlich. Sogar ein Karl V., ein Philipp II., deren oft düstere und fanatische Religiosität uns genugsam bekannt ist, hatten besondere Freude an den Darstellungen von Liebeszenen aus der Mythologie. Sie, die die Ketzer in ihren Landen mit Feuer und Schwert verfolgten, um allein den wahren Glauben aufzurichten, umgaben sich mit Bildern, die nur in dem heiteren Reiche antiker Sinnenfreudigkeit ihren gedanklichen Ursprung hatten. Und so sind auch, soviel wir wissen, die Gemälde Correggios bestimmt gewesen, als Geschenke des Herzogs Federigo von Gonzaga für Karl V. zu dienen. Nach Madrid gebracht, kamen sie infolge merkwürdiger Schicksale von dort über Italien teils nach Wien, teils nach Berlin; nur eines, die Danaë, befindet sich heute noch in Italien. Der bekannte Vorwurf ist in seinem ganzen Reiz erfaßt und durch die Meisterschaft der Lichtbehandlung zu einer reinen künstlerischen Wirkung erhoben. Gott Amor selber ist herbeigeeilt, und muntere Putten schärfen ihre Pfeile in neckischem Spiel. Ein schweres Geschick hatte einst die jetzt in Berlin befindliche Leda mit dem Schwan bedroht. Ihr ehemaliger Besitzer, der frömmelnde Ludwig von Orleans, war in einem Anfall übertriebener Moral dem köstlichen Gemälde mit dem Messer zu Leibe gegangen und hatte den Kopf daraus weggeschnitten. Es kam später durch Vermittelung verschiedener Hände an Friedrich den Großen und bildet heute, wengleich ergänzt, eine kostbare Zierde

des Kaiser Friedrich-Museums. Auch hier ist der heikle merkwürdige Vorgang in seiner vollen Natürlichkeit wiedergegeben, aber selbst der hohen Kunst Correggios ist es nicht gelungen, uns über das Unnatürliche völlig hinwegzutäuschen. Desto höher steht die Io in der Wiener Gemäldegalerie. Der wunderbare Gegensatz des in höchster Liebesekstase hingegossenen weiblichen Körpers zu dem in dunkler Wolkengestalt genahnten Jupiter läßt sich durch Worte nicht beschreiben. Die halb tierische, halb menschliche Gestalt des Gottes erscheint trotz der Dunkelheit durchglüht von einem Licht, das die Rundung und Plastizität der Gestalt hervorhebt und deren Umrisse doch wieder sich verflüchten läßt. Fast etwas Unheimliches spricht aus diesem Gebilde, in dem sich doch zugleich auch die erhabene Gottheit offenbart. Gleich ihr ist der Körper der Io von einer Schönheit und einem Schmelz der Farben, von einer Weichheit der Modellierung, die des Künstlers Fähigkeit in ihrer vollen Höhe zeigen. Durch all diese Eigenschaften gewinnt der rein sinnliche Vorgang eine Größe und eine Vergeistigung, die ihn weit über das Irdische hinaushebt. Kein niedriger Gedanke stört den künstlerischen Eindruck, dessen der Beschauer beim Anblick dieses Bildes teilhaftig wird. Wie in seinen religiösen

Gemälden, so ist es auch hier dem Künstler gelungen, durch die Kraft des Lichtes das Wunder menschlich begreiflich zu machen und doch wieder den Vorwurf aus der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit hinauszuhoben.

Mitten aus diesem reichen Schaffen wurde Correggio durch einen frühen Tod am 5. März 1534 gerissen. Vom Seicento als das größte Genie gefeiert, von den Sammlern des achtzehnten Jahrhunderts als begehrenswertester Meister geschätzt, trat er später eine Zeitlang vor den übrigen Künstlern der Hochrenaissance fast in den Hintergrund. Auch ihm machte man zum Vorwurf, was seine Schüler und Nachbeter nur an Außerlichkeiten von ihm gelernt hatten. Heute aber dürfen wir sagen, daß er unbedenklich zu den größten Malern nicht nur der Renaissance, sondern aller Zeiten zu rechnen ist. In der Behandlung des rein Malerischen, in der Beobachtung einer auf das Hell dunkel und seine Durchbildung gegründeten Technik hat er der Kunst neue Wege geöffnet. Durch den Zauber des Lichtes, dessen eigentümliche Wirkung er nach allen Seiten zu beobachten und darzustellen sucht, und das um seine Gestalten flutet und sie selber belebt und beseelt, hat er den malerischen Reiz erhöht und auf seine Weise die höchsten Probleme der Kunst zu lösen versucht.



Biblioteka Główna UMK



300052075569



Verlag von Belhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.
Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.

Hanns von Sobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.

Paul Oskar Höder für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.

Johannes Höffner für Klassische Literatur und Philosophie.

Dr. Walter Schoenichen für Naturwissenschaften.

Von Belhagen & Klasings Volksbüchern sind bis jetzt erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Janßen.

Tizian. Von Fr. S. Meißner.

Napoleon. Von Walter von Bremen.

Blücher. Von Prof. Dr. A. Berger.

Schiller. Von Johannes Höffner.

Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff.

Beethoven. Von Gustav Thormälius.

Capri und der Golf von Neapel. Von
U. Harder.

Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn.

Dürer. Von Fr. S. Meißner.

Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.

Luitpold, Prinz-Regent von Bayern.
Von Arthur Schleitner.

S. v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.

Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero.

Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflugt-Hartung.

Holbein. Von Fr. S. Meißner.

Scheffel. Von Ernst Boerschel.

Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.

Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.

Watteau. Von Dr. Georg Biermann.

Deutsch-Südwestafrika. Von Gustav Uhl.

Rethel. Von Ernst Schur.

Riviera I: Nervi und Rapallo. Von
Victor Dittmann.

Frans Hals. Von Alfred Gold.

Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Seyd.

Raffael. Von Dr. Ernst Diez.

Das Telephon. Von Ernst Niemann.

Correggio. Von Dr. Valentin Scherer.

Paul Heyse. Von Helene Raff.

Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.

Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel.

Es schließen sich unmittelbar an:

Friedrich Ludwig Jahn. Von Prof. Dr.
Karl Brunner.

Ibsen. Von Alfred Wien.

Kaiser Friedrich-Museum. Von Ernst
Schur.

Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walter
Schoenichen.

Millet. Von Dr. Ernst Diez.

Friedrich der Große I. Von Dr. M. Hein.

Michelangelo. Von Dr. Hans Janßen.

Mozart. Von Gustav Thormälius.

Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel.

Fritz Reuter. Von Walter Kohl.

Chodowiecki. Von Dr. Frida Schottmüller.

Moderne Lyrik. Von Frida Schanz.

Robert Schumann. Von Dr. W. Kleefeld.

Herder. Von Johannes Höffner.

Goethes Faust. Von Karl Stredler.

Der Große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens.

Teniers. Von Dr. Eduard Pfließsch.

Leonardo da Vinci. Von Dr. Ernst Kühnel.

Samoa. Von Richard Deelen.

Dickens. Von A. Rutari.

Haydn. Von Gustav Thormälius.

Liszt. Von Paul Bekker.

Memling. Von Dr. phil. S. S. Josten.

== Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig. ==

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.

des Kaiser Friedrich-Museums. Auch hier ist der heikle merkwürdige Vorgang in seiner vollen Natürlichkeit wiedergegeben, aber selbst der hohen Kunst Correggios ist es nicht gelungen, uns über das Unnatürliche völlig hinwegzutäuschen. Desto höher steht die So in der Wiener Gemäldegalerie. Der wunderbare Gegensatz des in höchster Liebesekstase hingegossenen weiblichen Körpers zu dem in dunkler Wolfengestalt genahnten Jupiter läßt sich durch Worte nicht beschreiben. Die halb tierische, halb menschliche Gestalt des Gottes erscheint trotz der Dunkelheit durchglüht von einem Licht, das die Rundung und Plastizität der Gestalt hervorhebt und deren Umrisse doch wieder sich verflüchten läßt. Fast etwas Unheimliches spricht aus diesem Gebilde, in dem sich doch zugleich auch die erhabene Gottheit offenbart. Gleich ihr ist der Körper der So von einer Schönheit und einem Schmelz der Farben, von einer Weichheit der Modellierung, die des Künstlers Fähigkeit in ihrer vollen Höhe zeigen. Durch all diese Eigenschaften gewinnt der rein sinnliche Vorgang eine Größe und eine Vergeistigung, die ihn weit über das Irdische hinaushebt. Kein niedriger Gedanke stört den künstlerischen Eindruck, dessen der Beschauer beim Anblick dieses Bildes teilhaftig wird. Wie in seinen religiösen

Gemälden, so ist es auch hier dem Künstler gelungen, durch die Kraft des Lichtes das Wunder menschlich begreiflich zu machen und doch wieder den Vorwurf aus der Sphäre der gemeinen Wirklichkeit hinauszuhoben.

Mitten aus diesem reichen Schaffen wurde Correggio durch einen frühen Tod am 5. März 1534 gerissen. Vom Seicento als das größte Genie gefeiert, von den Sammlern des achtzehnten Jahrhunderts als begehrenswerter Meister geschätzt, trat er später eine Zeitlang vor den übrigen Künstlern der Hochrenaissance fast in den Hintergrund. Auch ihm machte man zum Vorwurf, was seine Schüler und Nachbeter nur an Außerlichkeiten von ihm gelernt hatten. Heute aber dürfen wir sagen, daß er unbedenklich zu den größten Malern nicht nur der Renaissance, sondern aller Zeiten zu rechnen ist. In der Behandlung des rein Malerischen, in der Beobachtung einer auf das Hell dunkel und seine Durchbildung gegründeten Technik hat er der Kunst neue Wege geöffnet. Durch den Zauber des Lichtes, dessen eigentümliche Wirkung er nach allen Seiten zu beobachten und darzustellen sucht, und das um seine Gestalten flutet und sie selber belebt und beseelt, hat er den malerischen Reiz erhöht und auf seine Weise die höchsten Probleme der Kunst zu lösen versucht.



Biblioteka Główna UMK



300052075569



Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.
Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
w Toruniu

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.

Hanns von Zobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.

Paul Oskar Höcker für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.

Johannes Höffner für Klassische Literatur und Philosophie.

Dr. Walter Schoenichen für Naturwissenschaften.

Von Velhagen & Klasing's Volksbüchern sind bis jetzt erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Janßen.

Tizian. Von Fr. S. Meißner.

Napoleon. Von Walter von Bremen.

Bücher. Von Prof. Dr. A. Berger.

Schiller. Von Johannes Höffner.

Theodor Körner. Von Ernst Kammerhoff.

Beethoven. Von Gustav Thormälius.

Capri und der Golf von Neapel. Von
H. Garder.

Eugen Bracht. Von Dr. Max Osborn.

Dürer. Von Fr. S. Meißner.

Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.

Luitpold, Prinz-Regent von Bayern.
Von Arthur Achleitner.

H. v. Jügel. Von Dr. Georg Biermann.

Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero.

Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflugl-Harttung.

Holbein. Von Fr. S. Meißner.

Scheffel. Von Ernst Boerschel.

Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.

Richard Wagner. Von Ferdinand Pfohl.

Watteau. Von Dr. Georg Biermann.

Deutsch-Südwestafrika. Von Gustav Uhl.

Rethel. Von Ernst Schur.

Riviera I: Nervi und Rapallo. Von
Victor Ottmann.

Frans Hals. Von Alfred Gold.

Feuerbach. Von Prof. Dr. Ed. Seyd.

Raffael. Von Dr. Ernst Diez.

Das Telephon. Von Ernst Niemann.

Correggio. Von Dr. Valentin Scherer.

Paul Heyse. Von Helene Raff.

Der Südpol. Von Schulrat Karl Kolbach.

Moderne Bühnenkunst. Von Eugen Zabel.

Es schließen sich unmittelbar an:

Friedrich Ludwig Jahn. Von Prof. Dr.
Karl Brunner.

Ibsen. Von Alfred Wien.

Kaiser Friedrich-Museum. Von Ernst
Schur.

Tierriesen der Vorzeit. Von Dr. Walter
Schoenichen.

Millet. Von Dr. Ernst Diez.

Friedrich der Große I. Von Dr. M. Hein.

Michelangelo. Von Dr. Hans Janßen.

Mozart. Von Gustav Thormälius.

Ludwig Dettmann. Von Dr. Fr. Deibel.

Fritz Reuter. Von Walter Kuhl.

Chodowiedki. Von x-rite colorchecker CLASSIC

Moderne Lyrik

Robert Schum

Herder. Von

Goethes Fau

Der Große Ku

Teniers. Von

Leonardo da L

Samoa. Von

Dickens. Von

Haydn. Von

Liszt. Von P

Memling. Von

== Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise v

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die
Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf
zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.



Biblioteka Główna UMK



300052075569

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1454142

Den Lesern dieses Volksbuches, die sich in Correggios
Lebensgang und Werk weiter vertiefen wollen, sei
warm empfohlen:

Correggio,

Von Henry Thode.

Mit 95 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.

Preis 3 Mark.

Verlag von Velhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.