



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

VI. Die ersten Werke.

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



Eine Vestalin. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

VI.

DIE ERSTEN WERKE.

DIE MADONNA MIT DEM H. FRANCISCUS. —
JUGENDWERKE CORREGGIOS IN MAILAND,
PAVIA, MODENA, FLORENZ, MÜNCHEN,
SIGMARINGEN UND LONDON.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo.

Das erste Werk Correggios, von dem die Dokumente uns Kunde geben, ist das Altargemälde mit dem h. Franciscus. Ein gewisser Quirino Zuccardi hinterliess in seinem Testamente vom 4. Juli 1514 dem Kloster des h. Franciscus in Correggio ein Haus, das zur Deckung der Kosten eines Gemäldes für den Hauptaltar der Kirche verwendet werden sollte. Nicola Selli von Parma, der in Correggio lebende Erbe des Zuc-

cardi, zog es aber vor, das Haus zu behalten und statt dessen dem Frate Girolamo Catanei, dem Custos und Prokurator der Franciskaner,

fünf und neunzig Dukaten und vier und sechzig Soldi für die Ausführung des Bildes anzubieten. Der hochwürdige Custos beeilte sich, den Vorschlag anzunehmen und setzte den Zahlungstermin fest. Anderthalb Monate danach, am 30. August, begaben sich Catanei und Antonio Zuccardi und Tommaso Affarosi, die Rechtsbeistände des Klosters, mit einem Notar in das Haus des Malers, der kaum zwanzig Jahre alt war, um ihm das Gemälde in Auftrag zu geben. Ein anmuthiges Bild bietet unserer Phantasie dieser Akt der Kontraktabfassung. Die Verabredung und der Abschluss des Vertrages fanden in der bescheidenen Schlafstube unseres Antonio, im Erdgeschoße des Hauses, statt. Warum nicht in einem besseren Raume? Etwa im Kloster selbst oder im Hause des Notars oder im Rathhause? Der Grund ist klar. Wir sind überzeugt, dass er damals das Bild mit der h. Martha, von dem wir später sprechen werden, für die Kirche della Misericordia schon gemalt hatte, und dass hauptsächlich dies die Franciskaner veranlasst hatte, ihm diesen Auftrag zu ertheilen. Aber bei der Wichtigkeit der Sache war es doch nöthig, dass die Rechtsanwälte des Klosters, bevor sie endgiltigen Beschluss fassten, persönlich an einigen Entwürfen des Jünglings sich des guten Ausfalles des Werkes vergewisserten. Er musste ihnen daher die Zeichnungen und Entwürfe für das Bild vorlegen. Wir sehen im Geiste die stille Scene vor uns: die guten Anwälte des Klosters, die still da sitzen und die sanft lächelnden Madonnen und Heiligen betrachten, Correggio, der sie in gutes Licht rückt und in ihren Gesichtern zu lesen sucht, welchen Eindruck sie machen, endlich zur Seite Pellegrino Allegri voll inniger Befriedigung über die neue Ehre, die seinem Sohne angethan wird. In der That wird in dem Vertrage seine Anwesenheit erwähnt, da er für den noch minderjährigen Antonio seine Zustimmung geben musste. Aber nichts ist gesagt von einer anderen Person, die gewiss nicht fern war und vielleicht pochenden Herzens an der halbgeöffneten Thür lauschend stand: Bernardina Aromani, seine Mutter.

Dass die Anwälte des Klosters von seinen Arbeiten im höchsten Grade befriedigt waren, geht deutlich genug aus der Höhe der Summe (hundert Gold-Dukaten) hervor, die sie ihm für die Arbeit zubilligten, für die damalige Zeit eine ansehnliche Bezahlung für jeden Künstler, ganz besonders aber für einen am Anfange seiner Laufbahn stehenden

Jüngling. Ueber die feierlichst übernommene Verbindlichkeit wird vom Notar ein Aktenstück aufgesetzt. Fünfzig Dukaten werden ihm sofort ausgezahlt, den Rest soll er nach der Vollendung der Arbeit erhalten.

Nicht geringeres Interesse widmet man der Holztafel, auf der er malen sollte. In einem besonderen Kontrakte vom 4. Oktober wird sie Meister Pietro Landini in Auftrag gegeben, mit der Verpflichtung, sie noch im laufenden Monat fertig zu stellen.

Während dessen musste Correggio den Karton vorbereiten, um Anfang November das Gemälde sogleich auf der Tafel beginnen zu können.

Vom 24. März 1515 sind zwei Zahlungen verzeichnet. Die eine an Luca Ferrari für Eisentheile für den Rahmen und eine von zehn Dukaten an den Maler „für ein Tausend Goldblätter, die er für das Altarbild verwendet hat.“

Die Arbeit näherte sich schon dem Ende; noch wenige Tage guten Willens und das Bild ist fertig. Am 4. April erhält Antonio Allegri wirklich „die letzte Zahlung“, wobei Messer Tommaso Farosi, der Syndikus des Klosters, Messer Gian Ludovico Montesino, der Prediger-Bruder, Bruder Giacomo da Ceva und der Bruder-Vikar des Klosters gegenwärtig sind.

Es folgten noch einige andere Ausgaben für den Anstrich der Kapelle, für die Konstruktion von Gerüsten, für die Leinwand zur Bedeckung des Gemäldes und einige Bezahlungen an Landini, der die Tafel gemacht hatte, und an unseren Maler für die Lieferung von blauer Farbe für den Rahmen, sicher für den Hintergrund der Goldornamente.¹ Das grosse und bewunderungswürdige Werk ist also von dem Jünglinge thatsächlich in fünf Monaten ausgeführt worden!

Es blieb, eifersüchtig bewacht, bis 1638 an seinem Platze, als im März dieses Jahres der französische Maler Giovanni Boulanger, der wenige Tage vorher in die Dienste des Herzogs Francesco I. von Modena getreten war, in Correggio erschien. Er errichtete sich ein Gerüst hinter dem Hochaltar von S. Francesco, fertigte in wenigen Tagen eine Kopie des Bildes an und reiste wieder ab. Am 12. April

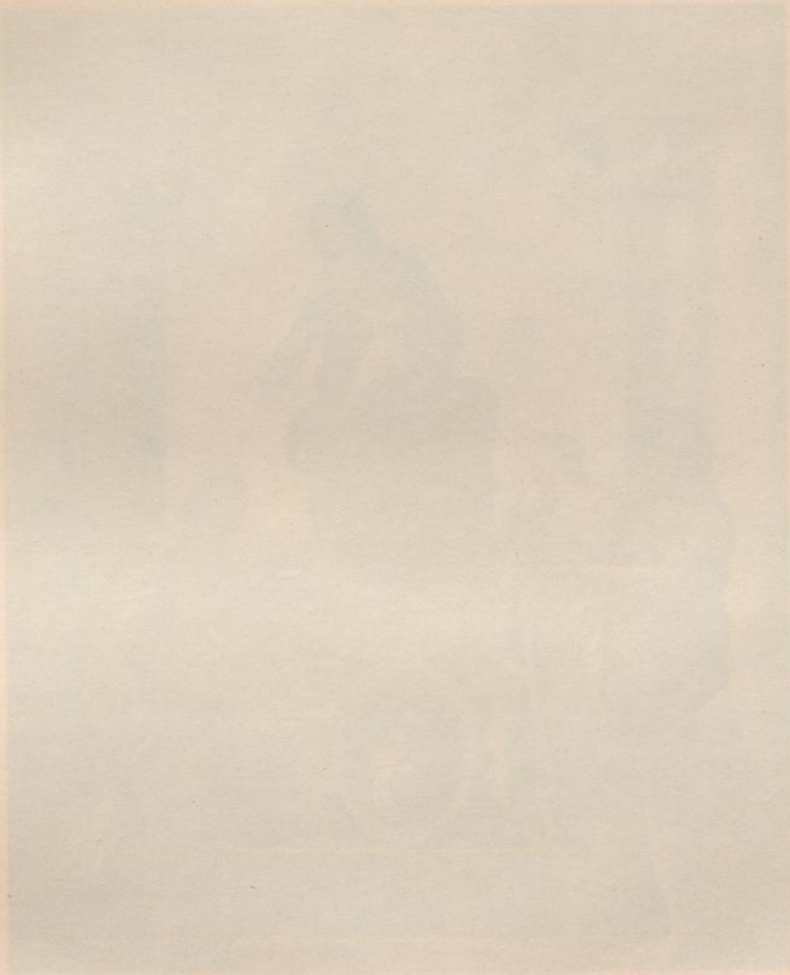
¹ TIRABOSCHI, VI, 253 u. 258; PUNGILEONI, II, 65—69. — TIRABOSCHI nahm irrthümlich an, das Bild wäre für die Minoriten der Osservanz von Carpi angefertigt worden.

jedoch verbreitete sich in Correggio das Gerücht, das Original sei entwendet und durch die Kopie von Boulanger ersetzt worden. Der ganze Ort ist in Aufruhr. Die Kirche füllt sich mit einer erregten Menge, die die Diebe verwünscht. Mit einem Male beginnt die Hauptglocke der Gemeinde zu läuten und die Aeltesten begeben sich, begleitet von einer grossen Menge Volkes, in das Vorzimmer des hochedlen Herren Annibale Molza, der Correggio als Statthalter des Herzogs von Modena regiert. Die Versammelten, Molza ausgenommen, befanden sich in gutem Glauben hinsichtlich des Urhebers des Diebstahls (denn



Kirche des Heiligen Franciscus zu Correggio.

so müssen wir es nennen). Sie erklären vor der Versammlung: „Da dieser Raub von dem Maler wahrscheinlich unter Beihülfe oder Mitwissen eines Klosterbruders ausgeführt, und da das Volk sich von dem Betrüge, der mit dem ihm so lieben und werthen Gemälde vorgenommen worden ist, überzeugt hat und den Vorfall als einen ganz besonderen Schmerz empfindet, so habe der Rath beschlossen, den hochedlen Herrn Statthalter unterthänigst zu bitten, seine wohlwollende Hilfe zu gewähren bei S. Durchlauchtigsten Hoheit, dass Sie als gütiger und huldreicher Herr vermöge Ihrer Autorität den Missethäter aufsuchen lassen möge!“ Die armen Correggianer, sie fielen geradezu dem Wolf in den Rachen! Boulanger und die Klosterbrüder hatten nur den Wunsch seiner Hoheit des Herzogs ausgeführt, der gewiss herzlich gelacht haben muss



Die Madonna mit dem h. Franciscus

(DRESDEN, GALLERIE).

Indem man sich in Gorgonio zum Gericht, das Oligast sei
 anwesend und durch die Kugel von Bondinger ersetzt worden.
 Die ganze Cav. la te Adhuc. Das Klischee füllt sich mit einer unregelmäßigen
 Menge die die Dichte vermindert. Mit einem Male beginnt die Haupt-
 glocke der Gemeinde so laut zu tönen und die Adressen begreifen sich, begleitet
 von einer großen Menge Volk, in das Vorzimmer des hochwürdigen
 Herren Anstalt. Man, der Gorgonio als Statthalter des Herzogs von
 Modona regiert. Die Versammelten, Nicht ausgenommen, befinden
 sich in großer Unruhe hinsichtlich des Urtheils des Richters.



Das Bild des Hofes in Gorgonio.

... erklären vor der Versammlung. Da
 diese Kund und dem Mitleid wahrscheinlich unter Begleitung oder Mit-
 wesen von Staatsräthen angeführt und die die Welt sich von dem
 Betrage, der zur Zeit in der Welt und weithin bekannt angenommen
 worden ist, die Menge hat und der Vorteil der diese ganz besonders
 Schmeichler erweisen, welche der Rath beschützen und beschützen. Hier
 Statthalter unterwirft er ihnen, seine willkürliche zu gewahren
 indessen es sich nicht zu scheuen, dass sie sich nicht als sich selbst
 Die Maßnahme mit dem A. Bonaventura, die gegenwärtig
 Indem man sich in Gorgonio zum Gericht, das Oligast sei
 anwesend und durch die Kugel von Bondinger ersetzt worden.
 Die ganze Cav. la te Adhuc. Das Klischee füllt sich mit einer unregelmäßigen
 Menge die die Dichte vermindert. Mit einem Male beginnt die Haupt-
 glocke der Gemeinde so laut zu tönen und die Adressen begreifen sich, begleitet
 von einer großen Menge Volk, in das Vorzimmer des hochwürdigen
 Herren Anstalt. Man, der Gorgonio als Statthalter des Herzogs von
 Modona regiert. Die Versammelten, Nicht ausgenommen, befinden
 sich in großer Unruhe hinsichtlich des Urtheils des Richters.



über die Demuth, mit der sie sich an ihn wandten! Molza berichtet das Vorgefallene, schliesst aber (das sollte wohl die Empfehlung sein, zu der er sich verpflichtet hatte!) mit den Worten, er könne gar nicht begreifen, warum die guten Leute ein solches Wehgeschrei über die Sache anstimmten!¹

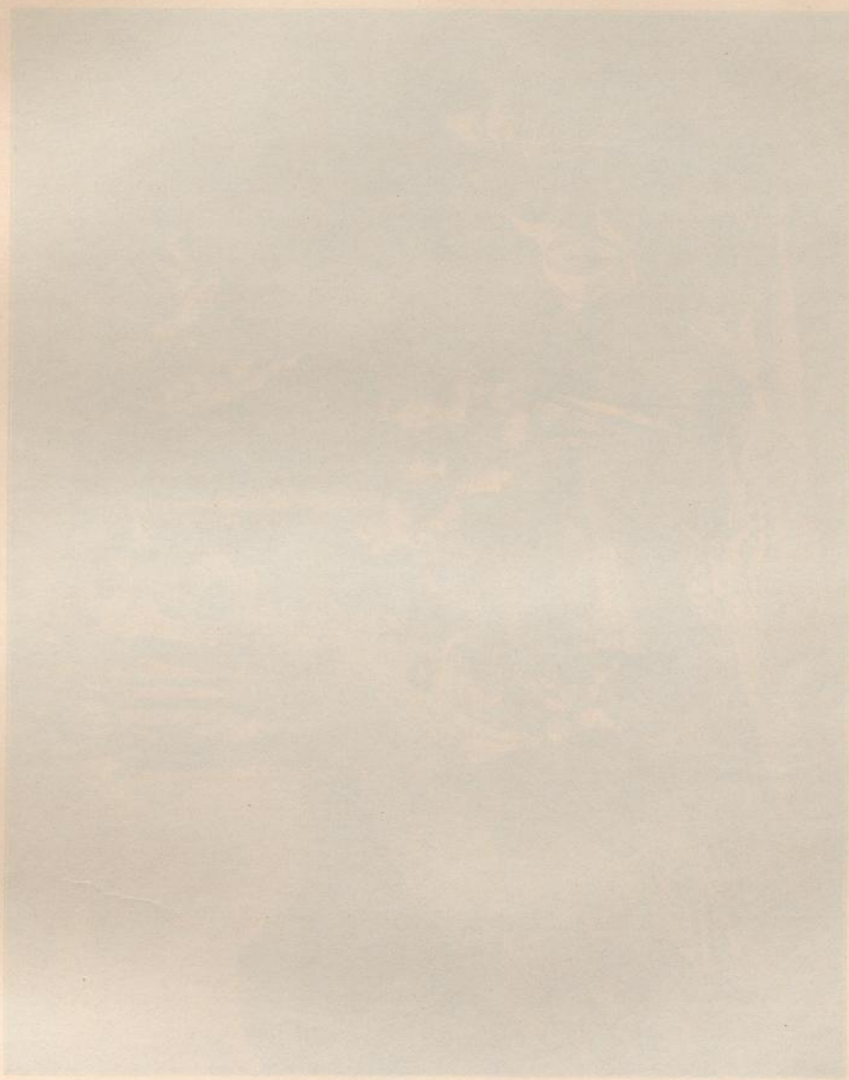
Das Gemälde wurde bald in der Estensischen Sammlung zur Schau gestellt, in der es aber wenig mehr als ein Jahrhundert blieb, nämlich bis es Francesco III. an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen verkaufte. Im Sommer 1746 wurde es mit anderen Werken Correggios, von denen noch die Rede sein wird, nach Dresden gebracht, wo es sich noch jetzt befindet. „Der Herzog stak tief in Schulden, sei es, dass er sie von Rinaldo übernommen hatte, dem die Erwerbung des Herzogthums Mirandola und des Markesats der Concordia schwere Lasten auferlegt hatte und den die dauernden Kriege nicht in Ruhe und Ordnung kommen liessen, sei es, dass er sie selbst hatte machen müssen, um neue Kriege führen zu können, oder in Folge der schlechten Verwaltung der Finanzen. Aber doch beging er mit dem Verkaufe der Perle seiner Gallerie, durch den er Modena und Italien um ein künstlerisches Erbtheil brachte, ohne einem Bedürfniss von zwingender Nothwendigkeit abzuhelfen, oder eine Wunde des Staates zu heilen, eine unwürdige That und hatte nicht verdient, dass man ihm schon bei seinen Lebzeiten ein bronzenes Reiterstandbild auf einem öffentlichen Platze errichtete. Wer weiss, wie viele an den Dresdener Verkauf gedacht haben mögen, als in der Zeit der französischen Revolution diese Statue verstümmelt durch die Strassen von Modena geschleift wurde!“¹ Doch wenden wir uns wieder dem Bilde selber zu.

Die Personen der Darstellung finden sich unter einer weiten Halle versammelt, von der man auf jeder Seite zwei Säulen mit jonischen Kapitälern sieht. Von dem Hintergrunde einer lichten Landschaft mit sanft abfallenden Hügeln hebt sich der sehr hohe Thron ab, auf dem die Madonna sitzt. Die untere Stufe zeigt an der Vorderseite in leichtem Chiaroscuro die Scenen des Sündenfalles in drei Gruppen, die durch die Baumstämme des Paradieses von einander geschieden sind. Auf dieser Stufe steht ein starker Säulenstumpf und auf diesem ein

¹ TIRABOSCHI, VI, 253—54. — MAGNANINI, 23.

¹ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena* (Modena, 1883) p. 320.

mit Rändern und Verzierungen fein gearbeiteter Marmorwürfel. Der Säulenstumpf wird zum grössten Theile durch ein ovales, von einer Guirlande umrahmtes Medaillon verdeckt, auf dem, grau in grau, die Figur Moses' mit den Gesetzestafeln dargestellt ist. Dieses Medaillon wird von zwei Putten gehalten, welche die erhobenen linken Arme auf den Würfel stützen und so wie zu einem Theile der Architektur werden, gleichsam als lebende Karyatiden. Von dem auf diesem Sockel stehenden Throne sieht man nur einen kleinen Theil der seitlichen Doppelsäulen, alles Uebrige wird von der Figur der Madonna und von ihren weiten Gewändern verdeckt. Maria sitzt mit den Beinen, die sie auf einen Schemel stützt, etwas nach links, während der Oberkörper und der Kopf nach rechts gewandt sind. Freundlich lächelnd bedeutet sie mit der einen Hand den h. Franciscus von Assisi, nieder zu knieen und das segnende Kind anzubeten, das sie mit der anderen Hand auf dem Schosse festhält. Der h. Franciscus beugt das Knie, indem er sein Gewand ein wenig aufhebt und wendet, wie beseligt von dem Anblicke, sein Antlitz voll süsser Milde dem Christkinde zu, während er mit der Linken an die Brust greift, wo ein Riss in der Kutte das Wundmal sehen lässt. Hinter ihm blickt aus dem Halbdunkel der h. Antonius von Padua mit dem Buche und der Lilie auf den Beschauer. Auf der anderen Seite, dicht neben dem Throne, auf dessen Unterbau sie sich mit dem rechten Arme stützt, erhebt die h. Katharina den von himmlischer Liebe erhellten Blick zu dem Kinde. Mit der Rechten hält sie das grosse Schwert und die Märtyrerpalme, mit der Anderen hält sie ihr Gewand, damit es ihr nicht auf den Fuss herabfalle, den sie auf die Nabe des Rades, neben dem die Krone liegt, gesetzt hat. Vornan steht, hoch aufgerichtet, Johannes der Täufer, mit einer Hand das lange Kreuz aus Rohr und den Mantel, den er über sein Ziegenfell umgeworfen hat, haltend, mit der anderen auf das Jesuskind deutend. Oben am Himmel tauchen aus den strahlenden Wolken im Kreise zehn Seraphim auf, während zwei Engel mit gefalteten Händen unter der Halle, in der Höhe der Kapitäle schweben; der eine beflügelte zeigt sich fast in Vorderansicht, während der Andere ohne Flügel von der Seite gesehen ist. Auf dem Reifen des Rades der h. Katharina befindet sich die Inschrift: „ANTONIVS DE ALEGRIS. P.“



Die Geburt Christi

(MILANO, CAV. BENSIGNO CRESPI).

mit Künsten und Kunstwerken fein gearbeiteter Marmorwürfel. Der Steinbogen wird zum goldenen Thron durch ein ovales, von einer Gabel aus verschieden Metallen bestehend, auf dem, grau in grau, die Figur Moses mit dem Gesetzstafeln dargestellt ist. Dieses Medaillon wird von zwei Putten gehalten, welche die erhabenen linken Arme auf den Würfel stützen und so die oberen Theile der Architektur werden, gleichsam als lebende Karyatiden. Von dem auf diesem Sockel stehenden Throne sieht man aus einem kleinen Thron der seitlichen Doppelsäulen, alles Untere und unter der Figur der Madonna und von ihren weiten Gewändern besteht. Man sieht mit den Beinen, die sie auf einen Sockel setzen, stehen auf, während der Oberkörper und der Kopf nach rechts gewandt sind. Freundlich lächelnd bedeutet sie mit der rechten Hand zum h. Franciscus von Assisi, nieder zu knien und das neugeborene Kind anzubeten, das sie mit der anderen Hand auf dem Schooße trug. Der h. Franciscus beugt das Knie, indem er sein Gewand ein wenig aufhebt und wendet, wie beseligt von dem Anblicke, sein Antlitz voll süßer Milde dem Christkinde zu, während er mit der Linken an die Brust greift, wo ein Riss in der Kutte das Wundmal sehen lässt. Hinter ihm blickt aus dem Halbdunkel der h. Antonius von Padua mit dem Buche und der Lilie auf den Beschauer. Auf der anderen Seite, dicht neben dem Throne, auf dessen Unterbau sie sich mit dem rechten Arme stützt, erhebt die h. Katharina den von himmlischer Liebe erhaltenen Blick zu dem Kinde. Mit der Rechten hält sie das große Schwert und die Märtyrerpalme, mit der Linken hält sie ihr Gewand, damit es ihr nicht auf den Foss herabfalle, den sie auf die Nähe des Rades, neben dem die Krone liegt, gesetzt hat. Vornan steht, hoch aufgerichtet, Johannes der Täufer, mit einer Hand das lange Kreuz aus Rohr und den Mantel, den er über sein Ziegenfell angeworfen hat, haltend, mit der anderen auf das Jesuskind deutend. Oben am Himmel tauchen aus den strahlenden Wolken im Kreise zehn Seraphim auf, während zwei Engel mit gefalteten Händen unter der Halle, in der Höhe der Kapitelle schweben; der eine belligeitig zeigt sich fast in Vorderansicht, während der Andere ohne Flügel von der Seite gesehen ist. Auf dem Reifen des Rades der h. Katharina befindet sich die Inschrift: „ANTONIVS DE ALEGRIS. P.“



Das Gemälde, in vielen Hinsichten von grösster Schönheit, muss als eine geradezu ausserordentliche Leistung erscheinen, wenn man bedenkt, dass Correggio es im Alter von zwanzig Jahren ausgeführt hat. Natürlich ist es nicht frei von Mängeln und lässt noch deutlich die verschiedenen Eindrücke, die der studirende Künstler in sich aufgenommen, erkennen; aber die Fehler sind so unbedeutend und die fremden Einflüsse durch so viele persönliche Züge in den Hintergrund gedrängt, dass das Werk den Ruhm, den es genießt, in vollstem Maasse verdient. Meyer sagt vortrefflich: „Vergleichen wir den zwanzigjährigen Correggio mit dem zweiundzwanzigjährigen Raffael, der das Sposalizio (in der Brera zu Mailand) malte, so sehen wir, wie in jenem weit entschiedener die Eigenthümlichkeit durchbrach. Das Sposalizio ist gleichsam nur ein geläuterter Perugino, die Madonna di S. Francesco geht auf zwei grosse Meister (Mantegna und Lionardo) zurück und verräth doch zugleich den neuen Meister.“¹

In Correggios Gemälde erinnert die Madonna zweifelsohne an Mantegna, und in dem Medaillon mit Moses lässt sich Costas Einfluss erkennen, aber weiter lässt sich nichts Sicheres entdecken. Mengs² wie Meyer³ haben allerdings nicht nur im Johannes (was vielleicht richtig ist) Lionardesken Typus zu erkennen geglaubt, sondern auch in der Madonna, die aber eine ganz andere künstlerische Herkunft und ganz anderen Charakter hat. Hinsichtlich des Ausdruckes der Köpfe weichen die Urtheile noch mehr von einander ab. Man hat mit einer fast metaphysischen Spitzfindigkeit Einflüsse der umbrischen und francesken Schule entdecken zu können geglaubt, die Correggio durch Vermittelung des Bianchi-Ferrari⁴ empfangen habe. Einer meint, der Kopf der h. Katharina zeige den Typus Francias,⁵ ein Anderer den Peruginos.⁶ Etwas von Perugino ist wirklich in ihm zu finden, das zwingt uns aber

¹ *Correggio*, 98.

² *Opere*, II, 161.

³ *Correggio*, 94.

⁴ Siehe oben p. 46 ff.

⁵ MORELLI, *Le opere dei maestri italiani* p. 122.

⁶ ALBERTO RÓNDANI, *Come visse il Correggio* in der NUOVA ANTOLOGIA, LII (Roma, 1894) pag. 45 u. „*Il Correggio*“, Aufsätze in der *Gazzetta di Parma* (Jahrg. 1890) No. 55 bis 343.

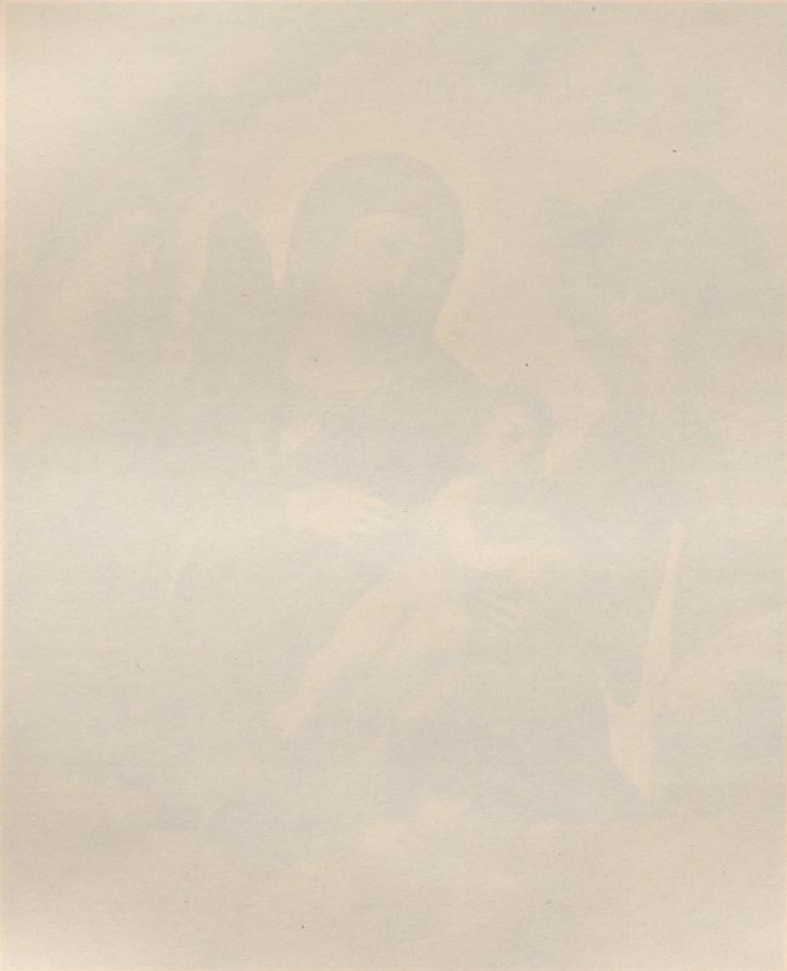
durchaus noch nicht zu der Annahme, dass Correggio einen Theil seiner Lehrzeit in Bologna verbracht habe (was schon oben für ausgeschlossen erklärt wurde), nur damit er gerade dort ein berühmtes Bild des umbrischen Meisters bewundern konnte, das sich noch jetzt dort befindet. Es ist bekannt, dass auch in Mantua schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Werke von ihm sich befanden, die Isabella von Este auf langes Drängen erhalten hatte.¹

Unter den auffallendsten Fehlern in Correggios Gemälde müssen wir die wirklich übermässige Länge des Körpers der Madonna vom Gürtel bis zu den Füßen erwähnen. Trotz unserer grenzenlosen Bewunderung dieses Gemäldes müssen wir doch zugeben, dass die Figur, wenn man sie sich stehend denkt, ungestalt erscheinen würde. Auch einige Verkürzungen wirken hart und ungelenk. Aber als Entschädigung dafür welche reichen Vorzüge! Die noch ganz quattrocentistische und traditionell einfache Composition ist durch eine leichte Abwechslung in der Haltung der einzelnen Figuren belebt. Wenn auch das Helldunkel und das Kolorit noch weit entfernt sind von der Vollendung der letzten Werke, so besitzen sie doch schon Durchsichtigkeit und eine überaus ansprechende und kräftige Wirkung. Die Luft bewegt sich frei um die gut modellirten Figuren. Das Licht ist meisterhaft über sie vertheilt und strahlt in voller Kraft auf die weite, einfache Landschaft, in der Meyer ebenfalls die Breite des Leonardesken Styles erkannte, während ihm das Vorbild der Ferraresen doch näher gelegen haben musste. Aber wenn diese Vorzüge und die skrupulöse Sorgfalt der technischen Ausführung schon bemerkenswerth sind im Werke eines Zwanzigjährigen, so muss der Ausdruck der Köpfe, in dem er den Besten seiner Zeit gleichkommt, wenn er sie nicht gar übertrifft, unsere Bewunderung erregen.

Welche anderen vor dem soeben beschriebenen oder gleichzeitig mit ihm entstandenen Werke Correggios sind noch erhalten?

Um ihre Spuren finden zu können, musste man natürlich vor Allem jenes erste sichere Werk aufmerksam studiren und seine künstlerischen Charakterzüge kennen lernen. Eine solche Untersuchung ist erst kürzlich von Giovanni Morelli angestellt worden, der den bekannten

¹ *Giornale di erudizione artistica*. Vol. II (Perugia, 1873) pp. 144 u 159.



Die Madonna mit dem Kinde und Engeln

(FLORENZ, UFFIZIEN).

darüber noch nicht in der Annahme, dass Correggio einen Theil seiner Lehrzeit in Bologna verbracht habe (was schon oben für ausgeschlossen erklärt wurde), nur damit er gerade dort ein berühmtes Bild des umbrischen Meisters bewundern konnte, das sich noch jetzt dort befindet. Es ist bekannt, dass nach in Mantua schon im Anfang des XVI. Jahrhunderts Werke von ihm sich befanden, die bald von Este auf lange Distanzen verschifft wurden.¹

Unter den weltlichen Figuren in Correggios Gemälden müssen wir die weiblich überaus schöne Länge des Körpers der Madonna von Garofoli bei den Figuren erwähnen. Trotz unserer gewöhnlichen Bewunderung dieses Gemäldes müssen wir doch zugeben, dass die Figur, wenn wir sie sich stehend denkt, ungestalt erscheinen würde. Auch diese Figuren wirken hart und unglücklich. Aber als Entschädigung haben wir solche reichen Vorzüge! Die noch ganz quattrocentistische und traditionell einfache Composition ist durch eine leichte Abweichung in der Haltung der einzelnen Figuren belebt. Wenn auch das Heldentum und das Colorit noch weit entfernt sind von der Vollendung der letzten Werke, so besitzen sie doch schon Durchsichtigkeit und eine überaus ansprechende und kräftige Wirkung. Die Luft bewegt sich frei um die gut modellirten Figuren. Das Licht ist matterhaft über sie vertheilt und strahlt in voller Macht auf die weite, einfache Landschaft, in der Meyer ebenfalls die Bewunderung der Leonardesken Schule erlangte, während ihm das Vorbild der Peruginer doch näher gelegen haben musste. Aber wenn diese Vorzüge und die skrupulöse Sorgfalt der technischen Ausführung schon bewundernswerth sind im Werke eines Zwanzigjährigen, so muss der Ausdruck der Köpfe, in dem er den Besten seiner Zeit gleichkommt, was er so nicht gar übertrifft, unsere Bewunderung erregen.

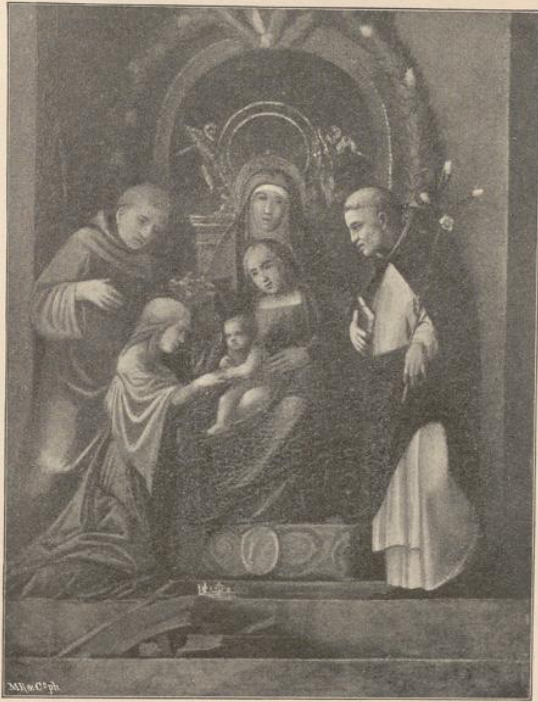
Werke anderer vor dem soeben beschriebenen ungefähr zeitig mit ihm entstandenen Werke Correggios sind noch erhalten.

Um ihre Spuren finden zu können, müsste man zunächst vor Allem jenes erste sichere Werk aufmerksam studiren und ^{die Merkmale mit dem Auge und Fingern} seinen charakteristischen Charakterzüge kennen lernen. Eine solche Untersuchung ist erst kürzlich von Giovanni Morelli dargestellt worden, der den bekannten

¹ *Storia di Mantova illustrata*. Vol. II (Perugia, 1871) pp. 128 ff. 133.



Jugendbildern unseres Malers noch eine kleine Anzahl hinzufügen konnte. Ich glaube jedoch nicht, dass die Entstehung irgend eines von ihnen bis in das Jahr 1511 zurückzusetzen sei, wie Morelli annimmt. Zum äussersten könnte man zugeben, dass sie im folgenden oder besser noch im Jahre 1513 gemalt seien, als Correggio sich in Mantua befand,



Die Vermählung der h. Katharina. Dr. G. Frizzoni, Mailand.

oder als er eben von dort zurückgekehrt war. In jedem dieser Bilder lässt sich neben den emilianischen Grundzügen ein Mantegneskes Motiv nachweisen.

Unser Freund Doktor Gustavo Frizzoni in Mailand besitzt ein kleines, theilweise zerstörtes Gemälde mit der *Vermählung der h. Katharina*, das sich früher in der Sammlung Costabili in Ferrara befunden hat. Die thronende Madonna, die sich sanft ein wenig auf die rechte Seite neigt, hält auf dem Schosse das Christkind, das mit einem Händchen die rechte Hand der h. Katharina ergriffen hat

und die andere ausstreckt, um ihr den Ring anzustecken. Neben der bescheiden knieenden Heiligen liegen auf den beiden Stufen die Krone, das Schwert und das zerbrochene Rad. Dicht neben ihr erhebt sich die Gestalt des h. Franciscus von Assisi, der aufmerksam das Jesuskind betrachtet, und auf der anderen Seite die des h. Domenikus mit Buch und Lilie. Die hinter der Jungfrau sitzende h. Anna hält segnend die Rechte über dem Haupte Katharinas. Den Hintergrund bildet eine Nische. „Die Form der Hand,“ sagt Morelli, „ist noch ganz die des Lorenzo Costa, die Lebhaftigkeit des Kolorits erinnert an Mazzolino, aber im Ausdruck und in der Haltung des h. Franciscus liegt schon ganz der zukünftige Correggio. Die Form und Verzierung des Thrones ähneln sehr dem Throne auf dem Dresdener Bilde.“¹ Diese Aehnlichkeit beschränkt sich, wohl verstanden, nur auf den unteren Theil, wo sich inmitten von Verzierungen ein kleines ovales Medaillon mit dem *Opfer Abrahams* befindet. Morelli sagt indessen nicht, dass die Rückwand des Thrones oberhalb ein Rund enthält, wie auf dem Bilde der Maria della Vittoria von Mantegna und dass sich um die Nische eine Guirlande von Zweigen und Früchten zieht, wie sie Mantegna mit Vorliebe anzubringen pflegte. Auch die feinen und langen Falten am Kleide der h. Katharina erinnern mehr an die des Mantegna.

In der Gallerie der Uffizien² befindet sich ein anderes ganz kleines Gemälde Correggios, das in den alten Inventaren Tizian zugeschrieben wurde, aber von einigen schon für ferraresischen Ursprungs erklärt worden war. Es ist Morellis Verdienst, dass es heute seinen richtigen Namen trägt. Auch durch seine vortreffliche Erhaltung ist das Bild ein wahres Kleinod.

¹ *Le opere dei maestri italiani*, 123. — Siehe auch MORELLI (LERMOLIEFF) *Italian painters* (London, 1892—93) I, 255 u. II, 148. CAMILLO LADERCHI (*Descrizione della Quadreria Costabili*, Ferrara, 1841, Part. III, p. 60) schreibt das Bild Fra Bartolomeo di San Marco zu und giebt an, dass es von Anderen ohne Weiteres für ein Werk Raffaels gehalten worden sei. Er fügt jedoch hinzu, dass „Herr Theophil Geysler aus Leipzig, ein Künstler und Kenner ersten Ranges, behauptet habe, es sei ein Bild aus der frühesten Zeit Correggios, ganz ähnlich anderen, von grösster Seltenheit, die er in einigen Sammlungen gesehen habe und, die für Kunstwerke von grösstem Werthe gehalten worden seien.“

² Num. 1002.

Auf weissen Wolken sitzt die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schosse, beide nach links gewandt. Beide lauschen voll Andacht den Tönen, die ein jugendlicher Engel, mit Flügeln und langen Locken, einer Viola entlockt. Hinter ihm öffnet ein anderer Engel die Lippen zum Gesange, den er auf der Zither begleitet. In der Höhe schwebt um eine Strahlenglorie ein Kranz von rosigen Engelsköpfen, wie auf dem Bilde des h. Franciscus. Die Farbe ist lebhaft, beinahe funkelnd in dem rothen Gewande der Jungfrau und ihrem kupfergrün gefütterten himmelblauen Mantel. Der Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Alle lauschen voller Aufmerksamkeit den Tönen der beiden Engel, „als ob nichts anderes ihre Seele berührte.“ Auch dieses Bild zeigt schon die besonderen Kennzeichen des Styles Correggios.¹ Dennoch finden wir, dass die Schleierfalten am Busen der Madonna und, wie schon gesagt, auch die Gestalt des Jesuskinds mit Typen Mantegnas in künstlerischer Beziehung stehen.

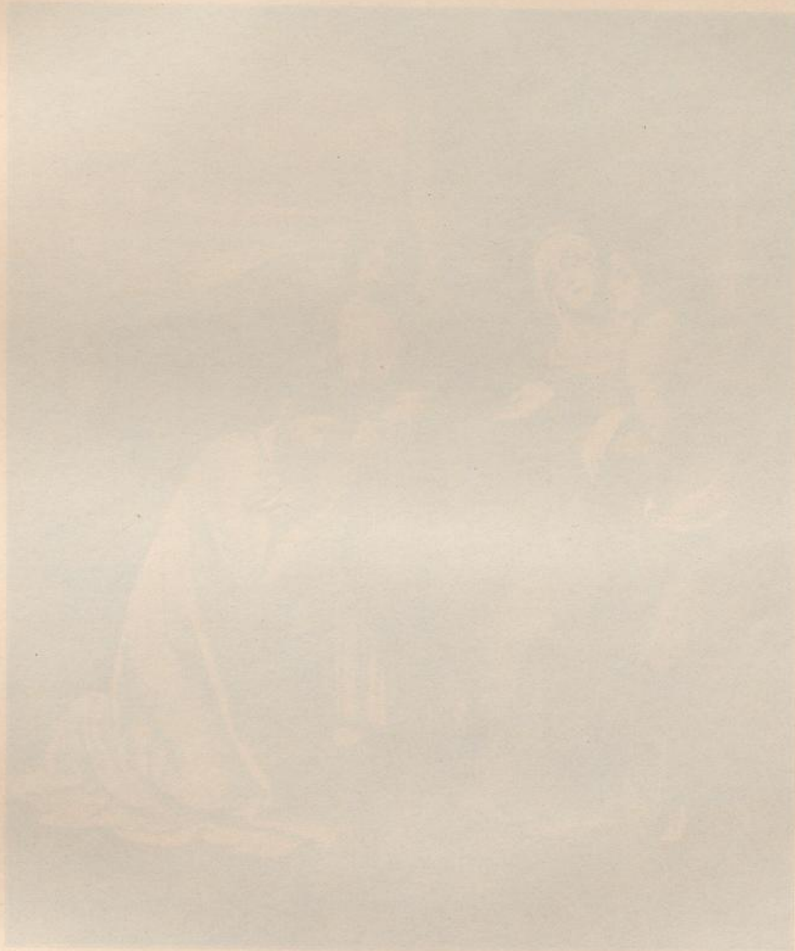
Viel interessanter noch ist unter den Werken dieser Periode *die Geburt Christi*, die sich bis vor wenigen Jahren unter der Bezeichnung „Schule des Dosso“ in London befand und jetzt dem Cav. Benigno Crespi in Mailand gehört.² Von diesem Bilde ist schon die Rede gewesen, als wir den Einfluss Mantegnas auf Correggio nachzuweisen suchten. Wir haben es jetzt eingehender zu betrachten. Vollständige Ruhe herrscht hier, und sanftes Morgenlicht ist über die Landschaft von wunderbarer Feinheit und poetischer Empfindung ausgegossen. Rechts erhebt sich die Ruine eines antiken Tempels, von dem eine Marmorsäule und Reste von Bogen und Mauerwerk stehen geblieben sind. Ein Stall aus Fachwerk und eine Krippe sind daran angebaut. Gleich hinter den Ruinen sieht man den Abhang eines Hügels, auf dem sich Baumstämme mit wenig Zweigen erheben, die sich im Winde biegen und zwischen denen helle Flecke des Himmels durchleuchten. Zwei Hirten ruhen zur Seite des vordersten, grössten Stammes. Jenseits des Thales erhebt sich ein anderer dunkler, bewaldeter Hügel und dahinter zieht sich eine weite Ebene hin, die dem Thale des Po gleicht, wie man es von den emilianischen Hügeln aus erblickt. Die Figuren

¹ MORELLI, *Italian painters*, II, 149.

² A. a. O., 150.

sind in der Manier des Dosso auf einer kleinen mit Gras und Sträuchern bewachsenen Wiese angeordnet. In der Mitte schläft das Jesuskind auf einem mit Linnen bedeckten Strohlager. Zu beiden Seiten knien anbetend die Madonna und die h. Elisabeth. Jene hat die Arme gekreuzt, diese hält auf dem linken Knie den h. Johannes, der sich zärtlich über Jesus neigt. Der h. Joseph steht, auf ein Fass gestützt, hinter der Jungfrau. Zwischen ihr und der h. Elisabeth, im Mittelgrunde, zeigt ein weissgekleideter, beflügelter Engel zwei Hirten, die sich voll Erstaunen über eine Hecke vorbeugen, das göttliche Kind, das vom Himmel durch goldene Strahlen beleuchtet ist. Zwei kleine Engel schweben auf dem dunklen Hintergrunde der Ruinen, beinahe über dem Haupte der Maria. Die Technik Correggios und die ihm eigenthümliche Empfindung sind in dieser *Natività*, die leider auch etwas gelitten hat, viel erkennbarer, als in den anderen beschriebenen kleinen Bildern. Durch die so zu sagen schulmässigen Anlehnungen, die in den fliegenden Engeln und in der Gruppe der h. Elisabeth und des Johannes (die *zweifellos* dem Bilde Mantegnas in S. Andrea zu Mantua entlehnt sind) sich erkennen lassen, und durch die Anklänge an Costas Manier in den nach unten weit ausgebreiteten Gewändern bricht sich die glänzende Persönlichkeit unseres Malers schon Bahn. Der Engel, der zu den Hirten spricht, strahlt von milder Anmuth, und die Jungfrau geht ganz auf in der Freude, einen solchen Sohn geboren zu haben. — Es fehlt natürlich nicht an fühlbaren Mängeln; die Verkürzungen zeigen eine gewisse Härte (man beachte z. B. die rechte Hand des Engels) und die Gewandbehandlung eine gewisse Kleinlichkeit; aber als Ganzes ist das Bild ein wahres Juwel. Die überaus lebhaften Farben sind ganz ferraresisch, wie in Frizzonis Gemälde, das schmelzartige Roth und Blau in den Gewändern der Madonna hat die Kraft des Costa, nachdem er sich unter dem Einflusse Francias umgebildet hatte. Die Farbentöne in den Gewändern der h. Elisabeth sind matter; sowohl in der Erfindung, wie auch ein wenig in der Farbe, zeigt diese Gestalt eine merkwürdige Aehnlichkeit mit Mantegna.

Die ovale Form der Köpfe, die weiten Gewänder mit den langen, feinen Falten, die Landschaft, die dichte Farbe lassen darauf schliessen, dass das Gemälde, das den *Abschied Jesu von seiner Mutter* darstellt, jetzt im Besitz von Mr. Robert Benson in London, zur selben Zeit wie



Christus nimmt Abschied von seiner Mutter

(LONDON, MR. R. E. BENSON).

... auf einem kleinen mit Gras und Strohern
 ... In der Mitte schließt das Jesukind
 ... Zu beiden Seiten knien
 ... h. Elisabeth. Jene hat die Arme
 ... den h. Johannes, der sich
 ... auf ein Fass gestützt,
 ... in Mittel-
 ... beflügelter Engel zwei Hosen, die
 ... das glühende Kind,
 ... durch goldene Strahlen beleuchtet ist. Zwei kleine
 ... auf dem dunklen Hintergrunde der Kulisse, beinahe
 ... der Jungfrau der Maria. Die Technik Correggios und die ihm
 ... die leider auch
 ... als in den andern beschriebenen
 ... Anlehnungen,
 ... in der Gruppe der h. Elisabeth und
 ... dem Bilde Mantegnas in S. Andrea zu
 ... durch die Anklänge an
 ... mit ausgebreiteten Gewändern
 ... unsere Malers schon Bahn.
 ... strahlt von milder Anmuth, und
 ... einen solchen Sohn geboren
 ... — Es fehlt natürlich nicht an fühlbaren Mängeln; die Ver-
 ... (man beachte z. B. die rechte
 ... und die Gewandbehandlung eine gewisse Kleinlichkeit;
 ... aber als Ganzes ist das Bild ein wahres Juwel. Die überaus lebhaften
 ... das schmelz-
 ... hat die Kraft
 ... unter dem Einflusse Francias ausgebildet
 ... Die Farbenreste in den Gewändern der h. Elisabeth sind matter;
 ... zeigt diese
 ... Die ewige Form der Köpfe, die weiten Gewänder mit den langen,
 ... die Landschaft, die nicht Farbe lassen, selbst schliessen,
 ... das Gemälde, das den *Stichtag* *Zeit* *von* *dem* *Malere* *darstellt*,
 ... seit im Besitz von Mr. Robert Benson in London, vor welcher Zeit wie



das Bild des Cav. Crespi entstanden sein muss. Wir neigen daher mehr der Ansicht Morellis zu als der J. P. Richters, der es in das Jahr 1517 setzt, d. h. zwei Jahre nach der Madonna des h. Franciscus und zwei Jahre vor den Fresken in S. Paolo in Parma, was wir für unmöglich halten. Die Formen und Farben der Werke *jener* Zeit werden wir bald kennen lernen.

Die erste Kunde von diesem Gemälde erhielt Tiraboschi Ende des XVIII. Jahrhunderts durch den Abbate Carlo Bianconi. „Es trägt in ganz ausgesprochener Weise den Correggesken Charakter zur Schau — schreibt er — man fühlt in Allem die Einfachheit und Grösse des Malers, aber es liegt etwas von der seinen ersten Arbeiten eigenen Trockenheit darin.“¹ Damals war es in Mailand im Besitze eines gewissen Rossi. Von dort kam es an die Familie Parlatore in Florenz. — Rechts sieht man den Theil eines Tempels mit einer Nische und einer jonischen Säule. Dahinter öffnet sich ein freundliches Thal, von einem Flusse durchströmt, der in das Galiläische Meer fließt, aus dessen ruhigem Wasserspiegel kleine Inseln emportauchen. Der Himmel ist in langen, hellen Streifen erleuchtet. Dieser Theil des Gemäldes ist sowohl landschaftlich wie architektonisch ganz dem des Cav. Crespi ähnlich.

Jesus neigt sich, mit auf der Brust verschränkten Armen, vor der Jungfrau, die von Angst und Schmerz überwältigt, in Magdalenens Armen ruht. Voll tiefsten Mitgefühls, mit gefalteten Händen, steht weiter zurück Johannes, als Zeuge der schmerzlichen Scene. Lebhafter und inniger Ausdruck liegt in der demüthigen Ergebung Jesu, unendlicher Schmerz in seinen Zügen, ja, man kann sagen, sogar in der Bewegung der schlanken, mageren Hände der Maria. Während die linke schlaff herabhängt, weist die rechte schüchtern nach oben, als wollte sie sagen: „*Erhebe dich und geh!*“

Die Malweise ist in ihren Elementen ferraresisch, aber die *Seele* ist schon ganz die des Allegri, wie in dem grossen Bilde der *heiligen Martha*, ebenfalls in London, im Besitze Lord Ashburtons.

¹ TIRABOSCHI, VI, 287. — LANZI, A. a. O. — MORELLI, II, 150. — FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, 356. — *Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna* (London, 1894) p. 16—17.

Die lebensgrossen Figuren sind ganz einfach angeordnet. Auf den beiden Seiten im Vordergrund sieht man den h. Petrus und den h. Leonardus; zwischen ihnen, etwas weiter nach hinten, die h. Martha und Maria Magdalena. Den Hintergrund bildet ein Waldesdickicht mit Laubwerk und dicken Baumstämmen, auf deren einem ein Specht emporklettert. Zu Füßen der h. Martha, die von sanftem Schmerze erfüllt scheint, krümmt sich ein kleiner, an einer Schnur befestigter Drache, den Petrus, stirnrunzelnd, aufmerksam betrachtet. Magdalenas Antlitz ist von einem freundlichen Lächeln belebt. Mit entzücktem Blicke, die Augen gen Himmel gerichtet, steht Leonardus da und hält in der Rechten die Fesseln seiner Gefangenschaft. So bringt jede der vier Gestalten ein anderes Gefühl zum Ausdrucke. Nur Morelli hat dieses Bild zu den Jugendarbeiten Correggios oder zu den vor der *Madonna des h. Franciscus* ausgeführten Werken gerechnet.¹ Alle anderen uns bekannten Biographen verweisen es in das Jahr 1518.²

Wir haben die feste Ueberzeugung, dass Morelli Recht hat. Die traditionelle Composition, die langen, schmalen, häufig geraden Falten der Gewänder, die Form der ziemlich mageren Hände, die Einfachheit und phantastische Naivität in der Darstellung des Drachens, der Typus der Gesichter, die Stellungen, ja sogar die Fehler, kurz Alles zusammen nöthigt uns, dieses Bild in eine Gruppe mit dem Frizzonischem und Crespischen zu rechnen. Die h. Martha ist die leibliche Schwester des h. Franciscus der *Vermählung der h. Katharina Frizzonis*. Die Entstehung dieses Gemäldes später als die des h. Franciscus in Dresden ansetzen, hiesse den Entwicklungsgang der Correggioschen Werke verwirren, uns unverständlich machen. Meyer, der das Gemälde in das Jahr 1518 setzt, geräth in der That schon in Verlegenheit, wie er diese grosse Einfachheit der Composition und der Formen mit der Grossartigkeit in Einklang setzen soll, mit der in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien der Gegenstand aufgefasst ist, die er für eine Kopie hält und die seiner Ansicht nach vor der h. Martha entstanden sein müsste.

¹ *Le opere dei maestri italiani*, 124. *Italian painters*, II, 152.

² PUNGILEONI, I, 59 u. ff. — BIGI, *Della vita e delle opere di A. A.* 52. — MEYER, 101—104, 365, 458. — RICHTER, *Correggio in „Kunst und Künstler“*, 10.

Man muss indessen zugeben, dass dieser chronologische Irrthum die Folge eines historischen ist, oder vielmehr eine Folge der falschen Auslegung einiger Dokumente, die wir kurz prüfen wollen.

Ein gewisser Melchiorre Fassi setzte durch testamentarische Bestimmung vom 16. Dezember 1517 die Kirche San Quirino in Correggio zu seiner Erbin ein, unter der Bedingung jedoch, dass eine Kapelle mit einem Altargemälde errichtet werde, auf dem die Heiligen Petrus und Leonardus, Martha und Maria Magdalena dargestellt wären. Die Kirche San Quirino, die drei Jahre vorher eingestürzt war, wurde um diese Zeit neu aufgebaut, aber die Arbeiten müssen sehr langsam fortgeschritten sein, da sie erst 1550 ganz vollendet wurde. Nachdem Fassi vergeblich gewartet hatte, dass seine Bestimmungen ausgeführt würden, erneuerte er am 29. August 1528 das Testament und setzte neben der Kirche S. Quirino auch die von S. Domenico als Erbin ein. Indem er die Verpflichtung, eine Kapelle zu errichten, wiederholte, bestimmte er, dass den Figuren der vier Heiligen auch noch die der Madonna hinzugefügt werden sollte. Aber damit noch nicht zufrieden, änderte er abermals seine Meinung und hinterliess in einem neuen Testamente Alles der Kirche und dem Hospital S. Maria della Misericordia, unter der Bedingung, dass auf ewige Zeit eine Messe an *seinem* Altare der h. Martha gelesen werde. Es existirte also dort schon ein Bild und dass es dasjenige Correggios war, wird durch die Zeugnisse verschiedener Schriftsteller, vor Allen des Chronisten Zuccardi, ausser Zweifel gestellt.

Man hat nun auch angenommen, dass Fassi im Jahre 1517 wirklich das Bild von unserem Maler hätte ausführen lassen und, da er es nicht auf einem Altare in S. Quirino aufstellen konnte, es statt dessen nach S. Maria della Misericordia gebracht hätte, mit dem Vorbehalt, später, 1528, ein anderes zu bestellen mit den gleichen Figuren und Hinzufügung der Jungfrau.

Dies hartnäckige Festhalten an dem Gegenstande des Gemäldes erklärt sich durch die besondere Verehrung des Fassi für diese vier Heiligen, an deren Schutz er glauben musste.

Die Muthmassung, dass das Bild dem Maler im Dezember 1517 übertragen und Anfang 1518 ausgeführt sei, ist vollständig aus der Luft gegriffen. Keine der angeführten Urkunden rechtfertigt direkt

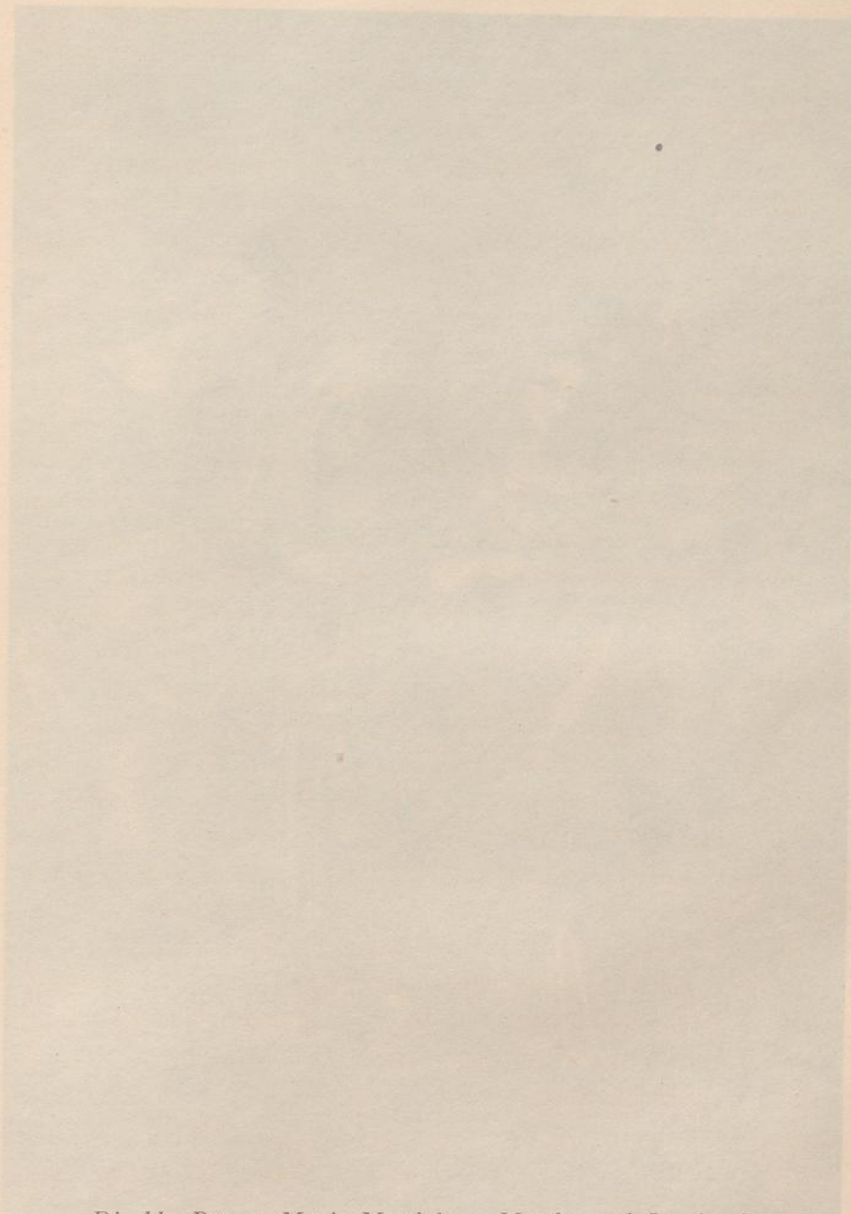
oder indirekt auch nur mit einem Worte diese Datirung. Ueberdies ist der Name eines Künstlers nicht angegeben.

Sicher wissen wir nur, dass Fassi im Jahre 1528 die 1517 getroffenen Bestimmungen erneuerte und unter anderen auch jene über die Bestellung eines Gemäldes.

Nun könnte man aber fragen, wie es sich erklären lasse, dass auf dem Altare della Misericordia sich in der That ein Bild mit den vier in der Urkunde erwähnten Heiligen befand? Die Erklärung ist leicht und natürlich. Fassi, der mit Correggio in Beziehung stand, wie daraus hervorgeht, dass man Beide als Zeugen bei einem Akte vom 14. Juli 1517 zusammen findet, hatte einige Jahre früher das Bild seines Altares in der Misericordia von ihm malen lassen. Als darauf die Kirche S. Quirino wieder aufgebaut wurde, bestimmte er wegen jener besonderen Verehrung für diese vier Heiligen, welche die Schriftsteller mit Recht bei Fassi angenommen haben, dass sie auf dem Altare des neuen Gotteshauses ebenfalls wieder dargestellt werden sollten. Da sich die Arbeit aber allzu lange hinzog, traf er die uns schon bekannten anderen Bestimmungen. Während also die Dokumente keine Bestätigung der bisher herrschenden Ansicht, dass das Bild sofort nach dem ersten Testamente gemalt sei, beibringen, zwingt uns die Malweise, die Zeit seiner Entstehung lange vor dem Jahre 1518 anzusetzen, dem Jahre, in welchem Correggio Werke ganz anderen, viel breiteren und sicheren Styls geschaffen hat. Das Bild blieb lange an seiner Stelle. Man erzählt sogar, dass man es aus Vorsicht mit einem dicken Firniss bedeckt und entstellt habe, um zu verhindern, dass es ebenfalls fortgebracht würde, wie die *Madonna des h. Franciscus* und die *Ruhe in Aegypten*.¹ Wenn diese von zahlreichen Schriftstellern wiedergegebene Nachricht wirklich wahr ist, dann kann man die Leute, die zu einem so thörichten Mittel griffen, nur bedauern, um so mehr als es ohne Erfolg blieb! Das Bild fand in der That ebenfalls den Weg über die Berge und über's Meer und erfreut jetzt nach seiner Säuberung andere Augen.

Auf diese Bilder, welche in der Dichtigkeit und Kraft der Farbe an Costas zweite Manier und an Francia erinnern, folgt eine kleine

¹ TIRABOSCHI, VI, 256. — PUNGILEONI, II, 93, III, 201 u. 275. — MARTINI, *Studi intorno al C.*, 72 etc.



Die hh. Petrus, Maria Magdalena, Martha und Leonhard

(SAMMLUNG LORD ASHBURTON).

oder lediglich auch nur mit einem Wort, diese Deutung. Leberdies ist der Name eines Künstlers nicht angegeben.

Sicher wissen wir nur, dass Passi im Jahre 1518 die 1517 getroffenen Bestimmungen erneuerte und unter anderem auch jene über die Herstellung eines Gemäldes.

Nun können wir aber fragen, wie es sich erklären lasse, dass auf dem Altare della Misericordia sich in der That ein Bild mit den vier in der Urkunde erwähnten Heiligen befand? Die Erklärung ist leicht und natürlich. Passi, der mit Correggio in Beziehung stand, wie dieses hervorgeht, dass man Beide als Zeugen bei einem Akt am 22. Juli 1517 anwesend findet, hatte einige Jahre früher das Bild schon einmal an der Misericordia von ihm malen lassen. Als darauf die Kirche in „großer“ wieder aufgebaut wurde, bestimmte er wegen einer veränderten Vorsetzung für diese vier Heiligen, welche die Schriftsteller überhaupt bei Passi angenommen haben, dass sie auf dem Altare der neuen Vorsetzung ebenfalls wieder dargestellt werden sollten. Da sich die Arbeit aber allzu lange hinzog, traf er die uns schon bekannten anderen Bestimmungen. Während also die Dokumente keine Bestätigung der bisher herrschenden Ansicht, dass das Bild sofort nach dem neuen Testamente gemalt sei, beibringen, zeigt uns die Malweise die Zeit seiner Entstehung lange vor dem Jahre 1518 an, sondern dem Jahre, in welchem Correggio Werke ganz anderen, viel freieren und anderen Stils geschaffen hat. Das Bild blieb lange an seiner Stelle. Man erzählt sogar, dass man es aus Vorsicht mit einem dicken Firnis bedeckt und einzelt habe, um zu verhindern, dass es ebenfalls fortgebracht würde, wie die *Madonna der A. Francesco* und die *Madonna in der Loggia*. Wenn diese von zahlreichen Schriftstellern wiederholte Nachricht wirklich wahr ist, dann kann man die Leute, die es eben in ähnlichen Mitleid gefühl, zur Entfernung, um so mehr als es ohne Erfolg blieb. Das Bild fand in der That ebenfalls den Weg über die Berge und über's Meer und erfuhr jetzt nach seiner Bestimmung andere Augen.

Auf diese Bilder, welche in der Dichtigkeit und Kraft der Farbe an Costa's andere Maler und an Frauncer's andere folgt, erweist sich nicht mehr irgend ein anderer Mensch als derjenige, welcher sie

aus dem Altare della Misericordia nach Mantua brachte.



Reihe anderer, die weniger bedeutend in der Composition, aber viel klarer, durchsichtiger und heller in der Farbe sind.

Als Erstes möchten wir den jugendlichen musicirenden *Faun* oder *Hirten* in der Münchener Gallerie erwähnen. Er sitzt auf einer Bodenerhöhung unter einigen Bäumen und bläst auf der Syrinx. Rechts unten sieht man eine Art von Laute und auf der anderen Seite, über die dichten Zweige hinaus ein Thal mit einem weidenden Thiere. Die Art, wie die Blätter gezeichnet sind, besonders die des einzeln stehenden Bäumchens auf der linken Seite ist allerdings sehr merkwürdig, aber doch lässt sie sich sehr wohl aus der Manier der Schule, in der Correggio seine erste Unterweisung erhielt, erklären. Diese und andere Eigenthümlichkeiten veranlassten Otto Mündler das Bild für ein Werk *Palma Vecchios* zu erklären; auch Morelli hielt es eine Zeit lang für venezianisch, ersetzte aber den Namen Palmas durch den des Lorenzo Lotto, mit dem unser Maler in der That einige Berührungspunkte hat, die wir aber, besonders in Bezug auf das Licht in gewissen Bildern, für zufällig halten. Aber Morelli selbst fand sich genöthigt, seine Ansicht wieder zu ändern und in diesem Gemälde gewisse Correggeske Formen anzuerkennen, wie z. B. den gebogenen Unterschenkel, die eigenthümliche Kräuselung der Haare und die langgezogenen Falten.¹

Pungileoni² sagt, „es habe sich in Casa Ravizzi in Correggio ein Bild befunden, das einen Hirten darstellte, der eben die Panflöte an die Lippen setzt.“ Man möchte zuerst glauben, dass es sich um den Münchener *Faun* handle, aber die Notiz stammt von Brunorio, der angiebt, dass das Bild die lebensgrosse Halbfigur eines die Schalmel blasenden Hirten dargestellt hätte. Wie man sieht, ist jede Möglichkeit einer Identität ausgeschlossen.

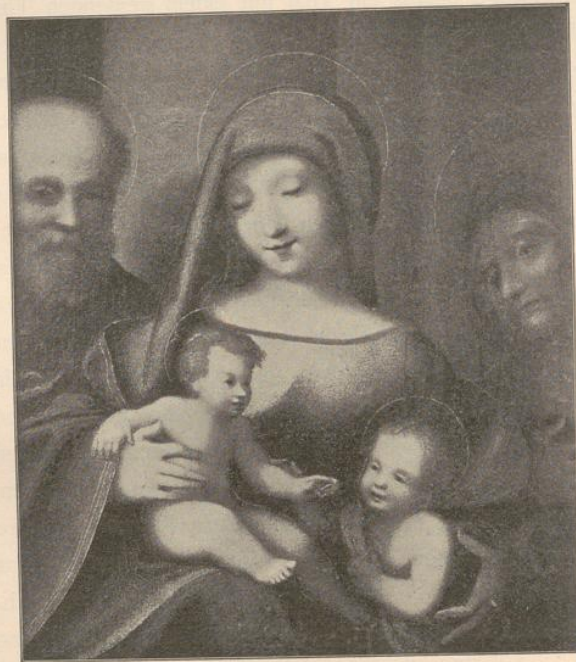
Eine grosse Aehnlichkeit mit einander zeigen zwei andere kleine Gemälde, die im Museo Malaspina in Pavia und im Museo artistico municipale von Mailand bewahrt werden. Ersteres hat durch schlechte Restaurirung und durch Uebermalungen sehr gelitten, das andere ist trotz der Uebertragung auf Leinwand noch in leidlichem Zustande. Der Typus des zarten, von einem leisen Lächeln belebten Gesichtes der

¹ MORELLI, *Italian painters* II, 198.

² A. a. O. I, 73; II, 114.

Madonna hat in beiden Bildern viel Aehnlichkeit mit dem im Bilde des h. Franciscus.

Das kleine Gemälde von Pavia gehörte der Familie Malaspina. Auf der Rückseite befindet sich in der That auf einem Stückchen Pappe das Wappen und der Name des Luigi Malaspina di Sannazaro. Die Jungfrau hält eine Hand unter die Achsel des Jesuskindes, das

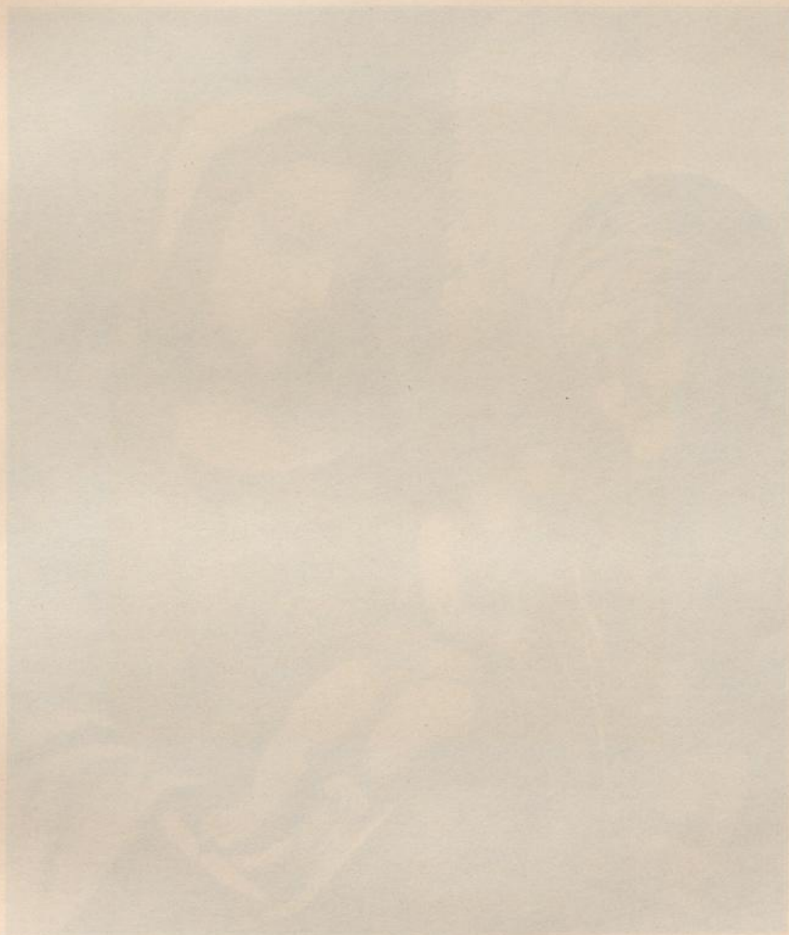


Madonna Malaspina. Galleria Malaspina. Pavia.

auf ihrem Schosse sitzt und sich dem kleinen freundlichen Johannes zuzuneigen scheint. Links erblickt man den h. Joseph und rechts die h. Elisabeth, die ganz Mantegneske Züge trägt.¹

Die alte Zuschreibung dieses Gemäldes an Francia und des kleinen in den Uffizien an einen ferraresischen Meister erregte die Aufmerksamkeit Morellis: „Es ist wirklich seltsam,“ sagt er, „dass von Correggios ersten Werken das in Florenz der ferraresischen Schule und das in Pavia dem Francia zugeschrieben wurden, aber kein

¹ Oelgemälde auf Holz; 0,21 cm breit, 0,27 cm hoch.

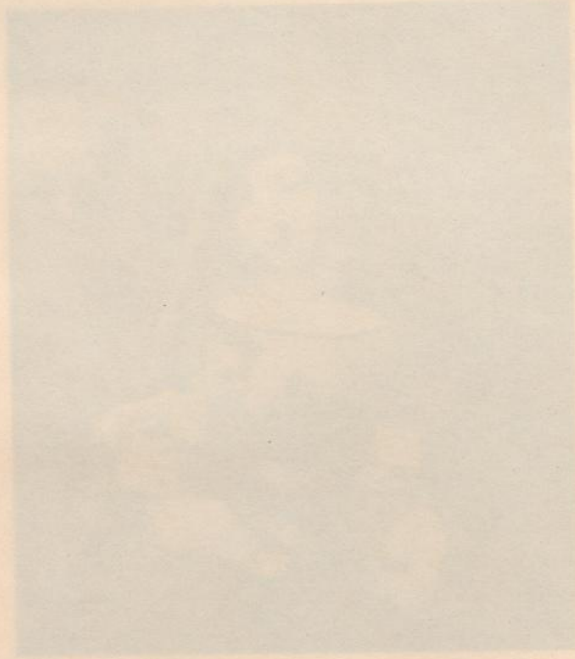


Die Madonna mit den beiden Kindern und h. Elisabeth

(SIGMARINGEN, SCHLOSS).

Malacca hat in einem Rahmen viel Ähnlichkeit mit dem im Bilde
des h. Eusebius.

Das kleine Gemälde von Pavia gehörte der Familie Malaspina.
Auf der Rückseite befindet sich in der That auf einem Stückchen
Papier das Wappen und der Name des Luigi Malaspina di Sarnano.
Die Jungfrau hält eine Hand über die Achsel des Jesuskinde, das



Madonna mit dem heiligen Eusebius. Pavia.

auf einem Schosse sitzt und sich über kleines freundliches Johannes
Jesuskinde lehnt. Links erblickt man den h. Joseph und rechts die
h. Elisabeth, die ganz Marienmächtig Züge trägt.²

Die alte Zuschreibung dieses Gemäldes an Praxiteles und des
kleinen in den Uffizien an einen ferraresischen Meister erregte die
Aufmerksamkeit von Vasari und A. F. Künzle.
Das Malereielement ist durch die handschriftliche Notiz
von Correggio eines seiner Werke aus der florentiner
Schule und das in Pavia dem Praxiteles zugeschrieben wurden, aber kein

² Originalgröße des Bildes 0,27 cm breit, 0,27 cm hoch.



einziges dem Mantegna.“¹ Offenbar glaubte Morelli hierin einen Beweis gegen die Ansicht, dass Mantegnas Werke einen Einfluss auf Correggio ausgeübt hätten, zu erblicken. In Wirklichkeit ist das Florentiner Bild viel beharrlicher als Werk Tizians bezeichnet worden. Aber, auch abgesehen von diesem Umstande, werden wir uns durch die Zutheilung des Bildes in Pavia an Francia nicht täuschen lassen; sie beweist nur, dass dem, der diese Benennung zuerst vorschlug, all und jede Kenntniss dieses Meisters fehlte. Die Grundzüge des ferraresischen Kunstcharakters sind in den Jugendwerken Correggios wohl erkennbar, besonders in der Weichheit der Umrisse und in der Farbe, sie sind bedingt schon durch sein eigenes Temperament, durch die Umgebung, in der er aufgewachsen war und durch den Einfluss der Meister, die er in der Heimath und in Mantua gefunden hatte. Das ist schon oben des längeren erörtert worden. Es liegt nun auf der Hand, dass diese Styleigenthümlichkeiten mehr als genügen, eine Verwechslung mit Mantegna auszuschliessen, der dazu viel zu persönlich und energisch, ja fast möchte man sagen zu derb und heftig im Ausdrucke seiner Gedanken ist. Aber wenn Mantegnas Einfluss auf Correggios Formenbildung auch gering war, so war er doch nichts weniger als bedeutungslos für die Entwicklung seiner Vorstellungskraft und seines Talentes und seiner Kühnheit in der Darstellung der Verkürzungen.

Das in den Verhältnissen etwas grössere Bild des Museo artistico in Mailand, das vorher in der Biblioteca Ambrosiana bewahrt wurde, stellt die Jungfrau sitzend dar. Auf ihren Knien hat sie das reizende Kind, welches seinen rechten Arm auf den linken des Johannesknaben lehnt und erstaunt das Kreuzchen betrachtet, das dieser ihm zeigt. Hinter den lichten Figuren hat der Maler die beschattete Seite eines Pfeilers gesetzt, dessen beleuchteter Theil mit Ornamenten geschmückt ist. Der dunkle Theil muss jedoch Veränderungen erfahren haben, da Correggio unmöglich einen so kräftigen, harten Ton angewandt haben kann, der in dem Bilde wie ein Loch wirkt. In der Mitte befindet sich etwas Laubwerk, hinter dem sich ein Thal mit einem Flusse, der einen Wasserfall bildet, ausbreitet. Die Madonna trägt, wie in dem Bilde von Pavia, einen Mantel, der ihr Haupt bedeckt und auf

¹ *Le opere dei maestri italiani*, p. 124, nota 1.

die rechte Wange weit vorgezogen ist, so dass er sie zum Theil beschattet.

Die Augen sind gleichfalls halb geschlossen und die oberen Augenlider gross und breit. Dies Gemälde, das einstmals den Grafen Bolognini gehörte, ist von der Tafel auf Leinwand übertragen und etwas zu stark gereinigt worden.

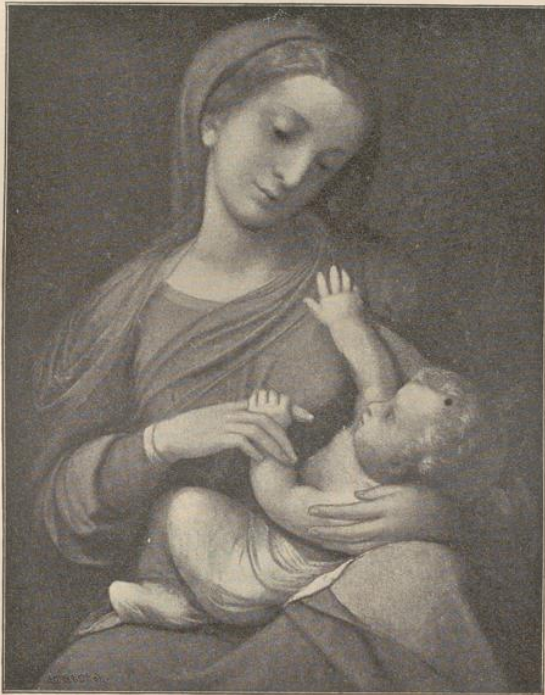


Madonna Bolognini. Museo artistico. Mailand.

Wie wir, wegen des gleichen Typus der Madonna, die beiden zuletzt beschriebenen Bilder nebeneinander stellen konnten, so auch zwei andere, deren eines in der Gallerie des Prinzen Leopold von Hohenzollern in Sigmaringen sich befindet, während das andere als Vermächtniss der Familie Campori in die Königliche Gallerie in Modena gelangt ist. Die Formen sind weniger hager. Das Antlitz der Jungfrau beginnt, sich besser abzurunden, die Wangen sind voller und die Nase weniger lang und weniger scharf geschnitten. Die Hände sind noch

immer sehr lang, haben aber etwas stärkere Finger. Schliesslich erscheinen auch die Kinder etwas kräftiger gebaut.

Die Madonna der Campori neigt das Haupt über ihr Söhnchen, das, die Beine in Linnen gewickelt, ausgestreckt auf ihrem Schosse liegt. Es fasst mit der Linken den Zeigefinger ihrer einen Hand und hebt die Rechte zu ihrer Schulter empor, als ob es den Wunsch aus-



Madonna Campori. Gemälde-Gallerie. Modena.

drücken wollte, auf den Arm genommen zu werden. So bringen die beiden Händchen in bewunderungswürdiger Weise die kindlichen Gefühle zum Ausdruck, für die Correggio ebenso feiner Beobachter wie unübertrefflicher Darsteller gewesen ist.

Dies Bildchen befand sich einstmals in dem sieben Meilen von Correggio entfernten Schlosse Soliera, das im Jahre 1599 von den Leuten Herzog Cesares nach der Ermordung des Besitzers Marco Pio erobert wurde. Im Jahre 1636, als der Kardinal Campori dieses Lehngut für

seinen Neffen Pietro kaufte, fand man das Gemälde in der Kapelle des Schlosses, und der Erste, der es als ein Werk Correggios erkannte, war der Maler Vincenzo Rasori.¹

Schöner und vollendeter ist das Bild in Sigmaringen, auf dem die Madonna nachdenklich vor einer Hütte aus grünem Laubwerk sitzend dargestellt ist. Sie hat den Sohn auf dem Schosse, der mit dem hängenden Bande am Kreuzchen des erstaunt dreinschauenden Johannesknaben spielt. Die h. Elisabeth, die auch hier wieder Mantegnesken Typus zeigt, wohnt voll Befriedigung der Scene bei.²

Dies sind die bis jetzt bekannten Bilder, die aller Wahrscheinlichkeit nach vor der Madonna des h. Franciscus in Dresden entstanden sind.

¹ *Monitore Toscano* vom 24. Dezember 1852. — *La Ghirlandina di Modena* (Modena, 1853) Num. 1. — MEYER, 379 etc. Das Bild (auf Holz in Oel, 0,45 cm breit, 0,58 cm hoch) hat etwas gelitten. Ausser anderen Beschädigungen ist auch die Uebermalung der Hand der Madonna zu erwähnen.

² MORELLI, *Italian painters*, II, 151. — FRITZ HARCK, *Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania*. (*Archivio storico dell'arte*, VI — Roma, 1893 — p. 390.)