



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

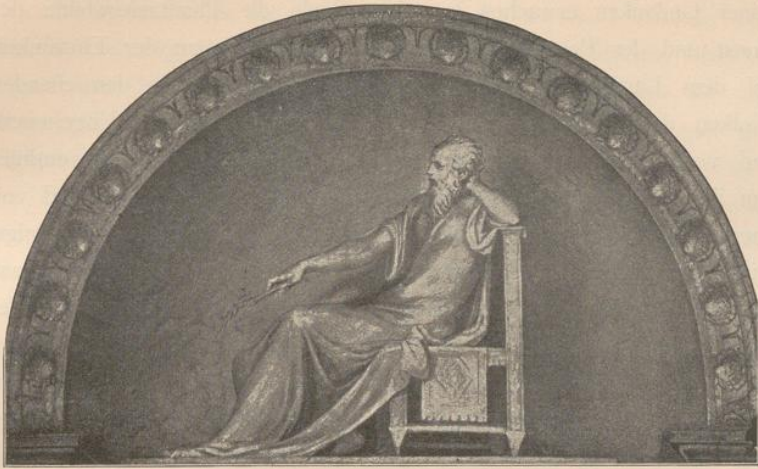
Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

VII. Schwere Übergangszeit.

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



Der Philosoph. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

VII.

SCHWERE UEBERGANGSZEIT.

PERIODE DER UMWANDLUNG. — *DIE RUHE IN AEGYPTEN* IN DEN UFFIZIEN. — LA ZINGARELLA. — *DIE MADONNA MIT DEN BEIDEN KINDERN* IM PRADO ZU MADRID. — *DIE HEILIGE FAMILIE MIT DEM H. JACOBUS* IN HAMPTON-COURT. — VERLOREN GEGANGENE BILDER. — *DAS TRIPTYCHON MIT DEM ERLÖSER*. — VERMUTHLICHE REISEN CORREGGIOS NACH CARPI UND NOVELLARA. — DAS GEMÄLDE VON ALBINEA UND *DER BEI DER GEFANGENNAHME CHRISTI FLIEHENDE JÜNGLING*.



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

Es giebt im Leben des Mannes eine Periode der Umgestaltung, eine qualvolle Zeit des Ueberganges, die Keiner durchlebt, ohne schwere seelische Leiden zu empfinden, ohne oft von tiefer Muthlosigkeit ergriffen zu werden, — die Zeit, in der er aufhört, Kind zu sein und beginnt, Mann zu werden. Ein unbestimmtes Sehnen nach Genuss erhält ihn in fort-dauernder Spannung, als ob ihm das Blut zu warm und mächtig durch die Adern strömte. Im Gegensatze zu der noch kindlichen Einfachheit

seiner Gedanken erwachen in seiner Seele die Phantasiegebilde der Kunst und der Poesie. Er fängt an, Geschmack an der Einsamkeit auf dem Lande und an der See zu finden, und in den eilenden Wolken des Himmels sieht er Formen von Gestalten, Ungeheuern und von Flüssen und schneebedeckten Bergen. Die Welt enthüllt ihm ihre Schönheiten und Genüsse; aber er ist traurig und wird von unerklärlichen Aengsten und unvernünftigen Heftigkeitsanfällen gepeinigt. Diese eigenthümliche Uebergangszeit findet man nun ebenso wie in der physischen und moralischen Entwicklung auch häufig in der ästhetischen Entwicklung mancher grossen Künstler, und dies ist gerade die leidenreiche Zeit, in der der Künstler von der Nachahmung Anderer zur Bildung der eigenen Persönlichkeit durchzudringen sich müht.

In Correggios Werken macht sich ein derartiger Uebergangsstyl ungefähr zwischen 1515 und 1518 bemerkbar, zwischen der Madonna mit dem h. Franciscus und der *Camera di S. Paolo* in Parma, und zwar sind die Werke dieser Periode in jeder Beziehung von geringer Bedeutung. Er entfernt sich nach und nach von dem kräftigen, starken Kolorit, von dem ekstatischen Ausdruck der Gesichter, der traditionellen Einfachheit der Composition, der Nüchternheit der Gewandbehandlung, kurz von den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der von ihm bewunderten und studirten Meister, um seinen eigenen Weg zu suchen. Aber natürlich kann er seine Strasse nicht sogleich finden. Er strebt danach, seiner Farbe mehr Weichheit, Durchsichtigkeit und Wärme zu geben, bringt aber nichts anderes zu Stande, als einen röthlichen Ton in der Dosso'schen Manier, er will den Gestalten und Gewändern die alte Steifheit nehmen und sie eine grössere Beweglichkeit gewinnen lassen, aber es glückt ihm noch nicht, alle Schwierigkeiten, die sich ihm bieten, zu überwinden, und oft scheint er verlegen, er möchte das mystisch beschauliche durch ein frei menschliches Leben ersetzen, aber er vermag noch nicht den poetischen Vorwürfen, die er schon findet, einen lebensvollen Ausdruck zu verleihen. Wir können nicht umhin, zuzugestehen, dass dies eine entschieden minderwerthige Epoche in Correggios Thätigkeit war und dass, wenn er nicht vorher und später besser gemalt hätte, sein Name mit denen so vieler anderer Emilianer jener Zeit in der Verborgenheit geblieben wäre.

Ein klarer Beweis für das Gesagte ist für uns die Thatsache, dass die *Ruhe in Aegypten*, die sich in den Uffizien in Florenz befindet, wegen ihrer Mängel und besonders wegen des Farbentones für eine Kopie gehalten und abwechselnd dem Barocci, Francesco Vanni und unglaublicher Weise sogar Alessandro Tiarini zugeschrieben worden ist!¹

Das Gemälde ist aber sicher Original und seine Geschichte bedeutend weniger verwickelt, als Meyer annahm. Für die Echtheit des Bildes wagen wir mit voller eigener Ueberzeugung, die wir in jahrelangem täglichem Zusammenleben mit Correggios Hauptwerken gewonnen haben, und in der wir durch das Urtheil Giovanni Morellis, Gustavo Frizzonis und anderer tüchtiger Kritiker bestärkt werden, einzutreten. Die Art der Pinselührung, besonders in der Angabe der Haare und in den Händen, der zart violette Ton im Gewande des h. Joseph, die Art, wie die Farbe auf der weissen Binde, die er am Gürtel trägt, hingezogen ist, die Unbestimmtheit gewisser Conturen, die von Kopisten nie nachgeahmt werden könnte, die Ursprünglichkeit des Gefühlsausdruckes, die in der Kopie, der immer etwas Gesuchtes anhaftet, nie so zum Ausdruck gebracht werden kann, wie im Original, in dem die unmittelbare Uebertragung der Empfindung aus der Seele des Schaffenden auf sein Werk stets unverkennbar bleibt, Alles dies hat uns zu der Ueberzeugung geführt, dass das Bild wirklich von Correggio selber herrührt. Auch der letzte schwache Zweifel, der uns etwa noch geblieben sein konnte, musste schwinden bei einem eingehenden Studium der Malweise der *Zingarella*, die von Meyer sehr mit Unrecht in die Zeit um das Jahr 1520 gesetzt worden ist.

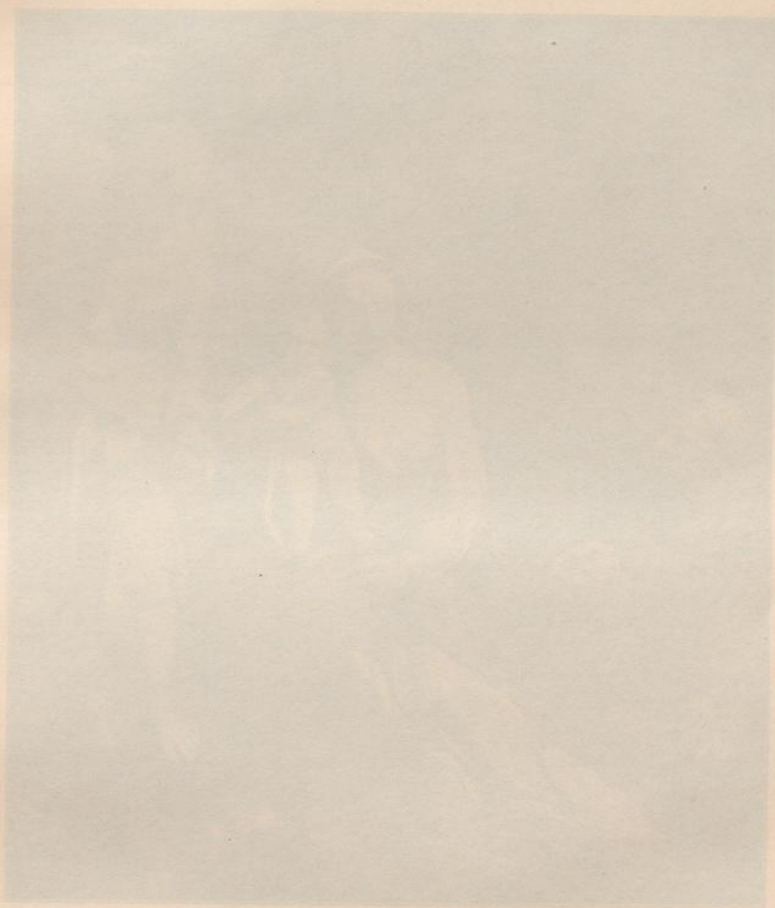
Es ist sogar merkwürdig zu beobachten, wie nicht nur der warme Ton der Farben, nicht nur die dunstig verschwimmende Landschaft, die ganz gleiche Behandlung des Laubwerkes, nicht nur die etwas geschwollenen Glieder der Figuren, sondern auch der Typus der Gesichter und gewisse Eigenthümlichkeiten der Gewandbehandlung charakteristische Merkmale für diese Periode bilden.

Die Madonna mit dem ovalen Antlitz, der etwas langen Nase und dem breiten Munde, das Christkind mit dem dreigetheilten Haar und einem besonders langen Haarbüschel, das ihm bis auf die Mitte

¹ LANZI, A. a. O. — MEYER, 99.

der Stirn fällt, sind die gleichen wie in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien, wie in der *Madonna mit dem Kinde zwischen Joseph und dem h. Jacobus* in der Gallerie von Hampton-Court und in der *Madonna mit dem Kinde und dem Johannesknaben* im Prado zu Madrid und, wie man nach den Kopien schliessen kann, auch in dem Gemälde von Albinea. Die drei letzten haben auch noch die Neigung des Kopfes gemeinsam. Die Jungfrau und das Christkind des Prado-Gemäldes sind sogar identisch mit denen aus dem Gemälde von Hampton-Court, wo auch noch im h. Jacobus der h. Joseph aus der *Ruhe in Aegypten* wiederholt ist. In den Gewändern ist die Linie des Halsausschnittes nicht mehr so scharf gezeichnet, wie in den Bildern vor dem h. Franciscus, aber auch noch nicht so unterbrochen vom Spiel des Mantels oder des Schleiers, wie bei der *Diana* in der Camera di S. Paolo und in den folgenden Gemälden. Solche Gewänder scheinen vielmehr Hemden zu sein, die der Maler in senkrechten Falten über die ganze Brust und die Aermel herabfallen lässt, eine Art der Gewandbehandlung, die er später durchaus verwarf, als er die Vorzüge einer grösseren Bewegung erkannt hatte. *Die Zingarella*, die h. Lucia aus dem Gemälde von Albinea und die Madonna in der *Ruhe in Aegypten* zu Florenz zeigen noch eine andere gemeinsame Eigenthümlichkeit in dem seltsamen Faltenwurf des Aermels, dessen oberer Theil auf den Vorderarm herabfällt und ihn wie eine Binde bedeckt.

Diese Vorliebe für bestimmte Farben, Typen, Bewegungen und Formen des Faltenwurfs charakterisiren klar und deutlich eine ganze Periode in der Entwicklung Correggios, die als solche für sich von der Kritik bis jetzt noch nicht beachtet worden ist, und die wir wohl eine *mühevoll*e nennen mussten, weil wir überzeugt sein können, dass sie für den Maler in der That eine solche war. Denn gerade zu jener Zeit muss er sich abgemüht haben in dem Suchen nach der eigenen Persönlichkeit, muss er oft verzagt haben in der Sehnsucht, in dem Drange, sie zu finden, und oft muss er, während er zu den alten Formeln seiner ersten Arbeiten zurückzukehren sich sträubte, verzweifelt haben, den neuen Gestaltungen volles Leben geben zu können, deren Erscheinung ihm durch die Seele zuckte, und die hinausstrebten zu freiem Fluge wie die frohe Schaar der Tauben aus dem Käfige.



Die heilige Familie in Aegypten

(FLORENZ, UFFIZIEN).

der Sonne fällt, und die gleichen wie in der *Fuhr in Ägypten* in den
 Bildern, wie in der *Madonna mit dem Kinde zwischen Joseph und*
dem h. Jacobus in der Gallerie von Hampton-Court und in der
Madonna mit dem Kinde und dem Johannesknecht im Prado zu
 Madrid und wie aus nach den Köpfen schliessen kann, auch in dem
 Gemälde von Albinea. Da diese letzteren haben auch noch die Neigung
 des Kopfes gemeinsam. Die Jungfrau und das Christkind des Prado-
 Gemäldes sind zwar ebenfalls mit denen aus dem Gemälde von
 Hampton-Court, wo noch Joseph im h. Jacobus der h. Joseph aus der
Fuhr in Ägypten verbunden ist. In den Gewändern ist die Linie
 des Halsanschlusses nicht mehr so scharf gezeichnet, wie in den
 Bildern von dem h. Franciscus, aber auch noch nicht so unterbrochen
 vom Spitz des Mantels oder des Schleiers, wie bei der *Diana* in der
 Camera di S. Paolo und in den folgenden Gemälden. Solche Gewänder
 scheinen vielmehr Hemden zu sein, die der Maler in senkrechten
 Falten über die ganze Brust und die Arme herabfallen lässt, eine
 Art der Gewandbehandlung, die er später durchaus verwarf, als er die
 Vorfälle einer grösseren Bewegung erkannt hatte. Die *Zugarella*,
 die h. Lucia aus dem Gemälde von Albinea und die *Madonna* in der
Ruhe in Ägypten zu Florenz zeigen noch eine andere gemeinsame
 Eigentümlichkeit in dem seltsamen Faltenwurf des Armels, dessen
 obere End auf dem Vorderarm herabfällt und ihn wie eine Hand bedeckt.

Diese Vorzüge der bestimmten Farben, Typen, Bewegungen und
 Formen des Bildnerstils charakterisieren klar und deutlich eine ganze
 Periode in der Entwicklung Correggios, die als solche für sich von
 der Kritik bis jetzt noch nicht beachtet worden ist, und die wir wohl
 die schönste nennen würden, und wir überzeugt sein können, dass
 sie für den Maler in der That eine solche war. Denn gerade zu
 jener Zeit muss er sich abgewandt haben in dem höchsten nach der
 eigenen Persönlichkeit, muss er sich verrückt haben in der Sehnsucht,
 in dem Drange: sie zu lassen, und oft muss er während er zu den
 alten Formen seiner ersten Arbeiten zurückzukehren sich bemühte,
 verzweifelt haben, den neuen ^{Weg} vollen Lebens geben zu
 können, deren Erscheinung ihn durch die Seele ruckte, und die
 Innensichten zu freier Pflanz wie die frühe Schaar der Tauben aus
 dem Käfig.



In der *Ruhe in Aegypten* der Uffizien, deren Vorwurf der Legende eines apokryphen Evangeliums entlehnt ist, liegt schon der Keim der *Madonna della Scodella*, aber gerade die Gleichheit des Gegenstandes wird unseren Lesern, welche die Abbildungen vor Augen haben, besser als unsere Worte es könnten, den Unterschied zwischen den Werken des noch unsicher hin und her tastenden Künstlers und des zur vollen Entfaltung aller seiner Fähigkeiten gelangten Meisters klar machen.

Die Madonna sitzt auf einer Bodenerhöhung neben dem Stamme einer starken Palme, der h. Joseph hat mit der Rechten einen Zweig herabgebogen und einige Datteln gepflückt, die er mit der anderen Hand dem Jesuskinde hinreicht, das, aufrecht auf den Knien der Mutter stehend, sich vorbeugt, um sie zu nehmen, aber nach einer ganz anderen Seite blickt, als ob es wenig Theil nähme an dem, was vorgeht. Der h. Franciscus von Assisi kniet auf der entgegengesetzten Seite, aber während in ihm die ekstatische Begeisterung erloschen scheint, die seine Gestalt in dem berühmten Dresdener Bilde beseelte, das wir oben beschrieben haben, ist den anderen jene festliche Fröhlichkeit, die sie in der *Madonna della Scodella* zeigen werden, noch fremd. Die Hände des Heiligen sind etwas hart gezeichnet, und der linke Arm der Madonna ist hässlich. Es fehlt natürlich nicht an in die Augen fallenden Vorzügen, besonders was die Composition betrifft, die schon frei aufgefasst ist und in der ein Hauch süßer Vertraulichkeit weht, aber im Ganzen lässt das Bild den Beschauer kalt.

Auch dieses Gemälde befand sich in S. Francesco in Correggio, in einer Kapelle der Familie Munari, wurde aber auf Befehl des Herzogs und unter Zustimmung der Klosterbrüder durch Boulanger entfernt und durch eine Kopie ersetzt, die sich noch heute in jener Stadt in S. Sebastiano befindet. Wie das Bild später nach Florenz gelangte, war schon Pungileoni bekannt, und seine Darstellung wird auch durch Venturi bestätigt. Im Jahre 1649 begab sich Geminiano Poggi dorthin, um es gegen ein *Opfer Abrahams* von Andrea del Sarto einzutauschen, das jetzt in Dresden aufbewahrt wird.¹

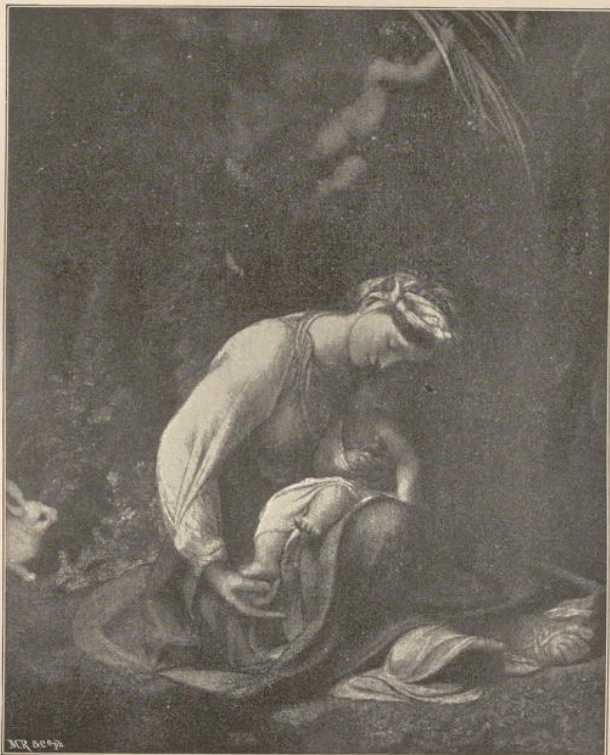
¹ PUNGILEONI, I, p. 46, 47, 71, 73; II, p. 74. — A. VENTURI, *Galleria Estense*, p. 242 u. ff. — Eine gute Kopie des Bildes befand sich in der 1894 in Parma veranstalteten Correggio-Ausstellung. S. *Catologo della Mostra correggesca in Parma* (Parma, 1894) n. 82, pag. 6.

Auch die *Zingarella* oder *Madonna del Coniglio* (Madonna mit dem Kaninchen), ein sicheres Werk Correggios im Museum zu Neapel, ist schön in der Composition und voller Poesie, steht aber in der Ausführung nicht auf der Höhe der meisten anderen Werke unseres Meisters, wenn man auch gern zugeben will, dass der schlechte Zustand des Gemäldes mit den vielen Rissen, die zum Theil wieder ausgebessert sind, und in die hier und da die Farbe wieder eingezogen ist, und mehrfache Retouchen den ursprünglichen Eindruck des Bildes etwas verändert haben werden.

In einem Waldesdickicht zwischen niederen Gesträuchen sitzt die Madonna mit gekreuzten Füßen im Grase. Durch ihre Haare ist eine weisse Binde *nach Zigeunerart* in mehrfachen Windungen geschlungen. Das Kleid ist rein weiss und der Mantel himmelblau. Das Kindchen lehnt auf ihrem Schosse, unter der Achsel von ihrer Linken festgehalten, auf die es zärtlich ein Händchen stützt. Die Rechte der Madonna umfasst das eine Füsschen des Kindes, wie auf dem Bilde von Sigmaringen. Das Kind schläft und die zärtlich über dasselbe gebeugte Jungfrau scheint halb zu schlummern. Ein Strahl warmer Dämmerung (wie in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien) beleuchtet ziemlich scharf die beiden Figuren. Indessen regt es sich rings um sie, ein Kaninchen betrachtet sie neugierig von der linken Seite her, und oben, im Schatten der Palmen, zieht ein stiller Chor von Engeln vorüber, die der Maler sonderbarer Weise auf grünliche, altbronzefarbene Töne abgestimmt hat, Töne, die einige seiner Schüler, besonders Francesco Maria Rondani, später nachgeahmt haben. Auf einem Zweige, beinahe über der Schulter der Madonna, sitzt ein Vöglein, das von dem Geräusch der durch die Palmen ziehenden Engel erwacht ist und neugierig um sich zu blicken scheint.

Aus dem Inventar der „*guardaroba*“ des Ranuccio Farnese, das 1587 aufgestellt wurde, geht hervor, dass die *Zingarella* jenem Fürsten gehört hat. Er vermachte sie später in seinem Testamente am 23. Juli 1607 seiner Schwester Margherita, die unter dem Namen Suor Maura Lucenia seit 1583 im Kloster S. Paolo in Parma lebte, als Herzog Vincenzo Gonzaga von Mantua sie, weil sie ihm keine Kinder schenkte, verstossen hatte. „Meiner durchlauchtigen Frau Schwester hinterlasse ich als rechtmässiges Vermächtniss und als

Zeichen der Zuneigung, welche ich immer für sie hegte und noch hege, die Tafel oder, wie man es gewöhnlich nennt, das „quadretto“ mit dem Abbilde der heiligen Jungfrau Maria, gemalt von der Hand des einstmals hochberühmten Malers Antonio von Correggio, genannt „la Cingarina“, welches sich jetzt mit allen meinen beweglichen Gütern in Aufbewahrung



Die Madonna mit dem Kaninchen, bekannt als „La Zingarella“, Museum zu Neapel.

bei dem Cavaliere Flaminio Zunti befindet.“¹ Nach dem Tode der Suor Maura blieb es jedoch nicht in dem Kloster, sondern gelangte an die Farnese zurück, in deren Sammlung es sich in der That noch nach einem Jahrhundert befand, um mit dieser im Jahre 1734 nach Neapel zu wandern, als Carl I. von Bourbon von der Herrschaft über

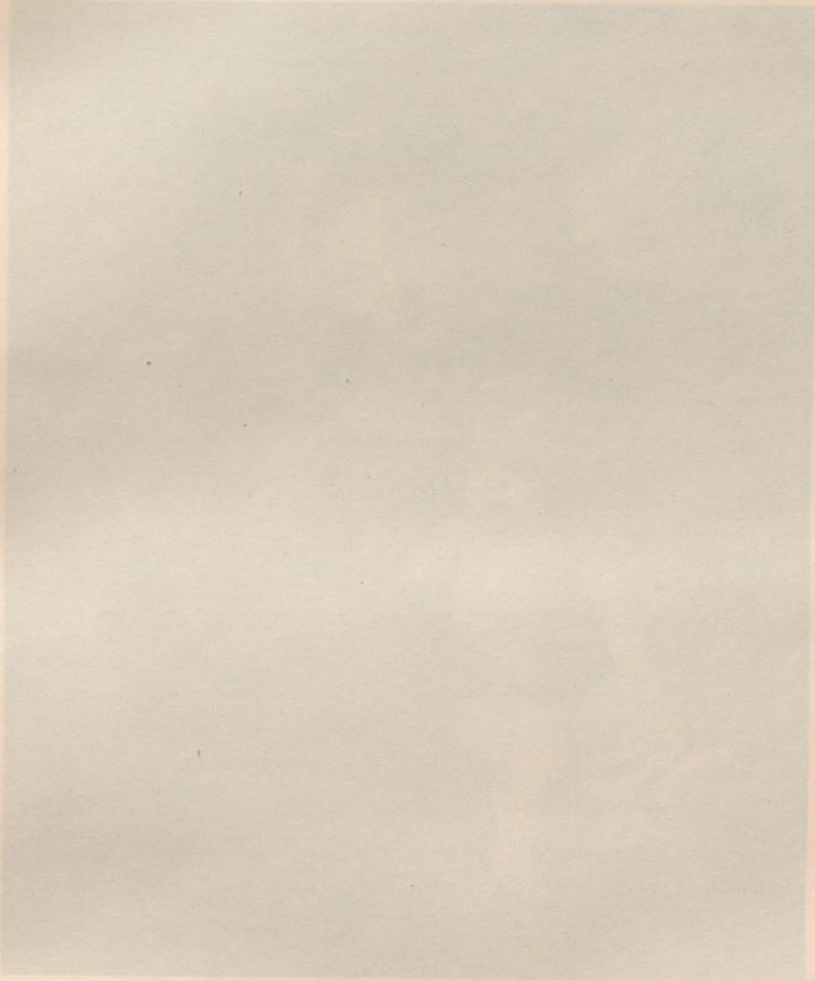
¹ MARTINI, *Studi intorno al Correggio*, 128. — C. RICCI, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli* (Trani, 1894) pag. 4 u. ff. — Das Bild ist auf Holz gemalt und misst 0,46 zu 0,37 Meter.

die beiden Sicilien Besitz ergriffen und seine Residenz nach Neapel verlegt hatte.¹

Wir haben oben wegen ihrer augenfälligen Verwandtschaft mit einander ein Bild im Prado in Madrid mit einem Gemälde der Gallerie von Hampton-Court zusammengestellt. Das Erste stellt eine am Eingange einer Grotte ruhig auf der Erde sitzende Madonna dar, die sich an der liebevollen Eintracht ihres göttlichen Sohnes mit dem kleinen h. Johannes erfreut. Das Kind sitzt auf ihrem Schosse und öffnet seine Arme dem h. Johannes, der sich mit gekreuzten Armen nähert, von der Jungfrau vorwärts geschoben und auf einem Zipfel ihres Gewandes schreitend. Die Ausführung dieses Gemäldes ist ein wenig roh und die Farben sind, wie schon gesagt, etwas zu warm; unschön sind auch der linke Arm des Christkinds und der Arm und die rechte Hand der Jungfrau, deren parallel gebogene Beine mit ihren fast plumpen Füßen wenig graziös gebildet sind. Aber wenn auch die Herrschaft über die Form noch nicht ganz erlangt ist, so besitzt doch auch hier schon die Poesie der kleinen Familienscene eine zauberhafte Anmuth. Feiner und zarter dagegen, von ganz Dossesker Wirkung, ist das andere Gemälde, das sich im Besitze der Königin von England in Hampton-Court befindet, und das aus der Sammlung Carls I. stammt. Das Jesuskind weicht in Stellung und Typus wenig von dem eben beschriebenen ab. Jedoch hält ihn die Mutter mit mehr Grazie auf den Armen, sie fasst mit der linken Hand unter seine Achsel und mit den Fingern der anderen eines seiner Füßchen. In ihrem Blicke, der auf den h. Jacobus gerichtet ist, liegt eine ruhige Aufmerksamkeit. Zur Rechten lehnt sich der h. Joseph, ein schöner, ernster Greis, hervor.²

¹ GIUSEPPE CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari di quadri* (Modena, 1870) pag. 52 u. 225. — Von diesem Bilde, das in einem Sonett des berühmten Cav. Marino besungen worden ist, giebt es eine Unzahl von Kopien, deren Verzeichniss nutzloser Weise drei oder vier Seiten beanspruchen würde. Eine, die sich in Casa Boscoli befand, wurde dem Parmigianino zugeschrieben, „hatte jedoch einen sehr dicken Farbenauftrag, um Correggio nachzuahmen.“ Eine anmuthige Nachahmung von Girolamo Mazzola-Bedoli befindet sich im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand. Ueber viele andere siehe PUNGILEONI, ZANI, *Enciclopedia artistica*, part. II, tom. VI, 20 und MEYER u. s. w.

² MARY LOGAN, *Guide to the Italian Pictures at Hampton-Court* (London, 1894) pag. 41. — *Exhibition of pictures etc.* p. 17. Die Tafel misst 2' 3" zu 1' 10" englisch.



Die heilige Familie

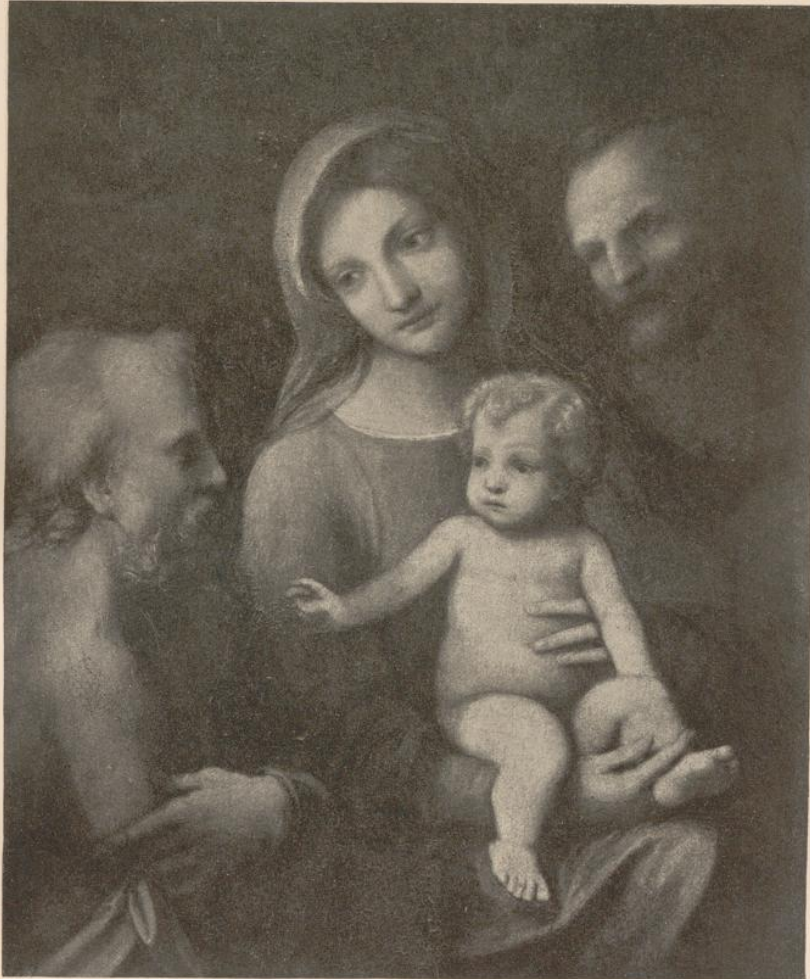
(HAMPTON COURT).

die letzten Socken Beute ergriffen und seine Residenz nach Neapel verlegt hätte.¹

Wie haben eben wegen ihrer auffälligen Verwandtschaft mit einander die Bild im Prado in Madrid mit einem Gemälde der Gallerie des Hampton-Court zusammengestellt. Das Erste stellt eine am Eingange zum Tempel stehende, auf der Erde sitzende Madonna dar, die sich an der rechten Brust ihres erwachsenen Sohnes mit dem kleinen h. Johannes berührt. Die Hand des aufrecht stehenden und öfnet seine Arme dem h. Johannes und dem mit gekrönten Armen stehenden, von der Madonna herab zu schweben und mit einem Zipfel ihres Gewandes umschlungen. Die Ausführung dieses Gemäldes ist ein wenig roh und der Ausdruck nicht von einem großen, etwas zu warm; unschön sind auch die Füße des h. Christophorus und der Arm und die rechte Hand des zweiten, nicht parallel gelegene Beine mit ihren fast pumpeu Füßen, die nicht schön geformt sind. Aber wenn auch die Herrschaft des Correggio noch nicht ganz erlangt ist, so besitzt doch auch hier schon die Kunst des Venedigen-Pantheons eine zauberhafte Anmut. Feiner und zarter als irgend, von ganz Dossescher Wirkung, ist das andere Gemälde, das sich im Besitz der Königin von England in Hampton-Court befindet, und die bei der Sammlung Carl I. stammt. Das Bild zeigt eine in Haltung und Typus wenig von dem eben beschriebenen ab. Jedoch hat die Mutter mit mehr Grazie auf den Armen, sie faßt mit der linken Hand sanft seine Achsel und mit den Fingern der rechten eines seiner Füße. In ihrem Blicke, der auf den h. Jacobus gerichtet ist, liegt eine sanftere Aufmerksamkeit. Zur Rechten lehnt sich der h. Joseph, ein schlichter, runder Greis, hervor.²

¹ Giovanni Caracci, *Storia di Mantova ed opera di questo* (Modena, 1874) pag. 127. — Die dieses Bild, die in einem Saale der berühmten Cav. Marino besaßen wurde ist, gibt es eine Anzahl von Kopien, deren Verzeichnis mittelst Weise des Bildes nicht beschrieben wurde. Eine die sich in Casa Borsole befindet, wurde dem Demagogo zugeschrieben. Jene jedoch einen sehr guten Verstand, die Correggio zugeschrieben sind. — Die h. Familie, die in Mantua im Jahre 1526 im Besitz der Königin von England war, wurde im Jahre 1532 von Carl I. gekauft. — Die h. Familie, die in Mantua im Jahre 1526 im Besitz der Königin von England war, wurde im Jahre 1532 von Carl I. gekauft.

² John G. Cooper, *Guide to the Royal Collection at Hampton Court Palace*, (1884) pag. 41. — *Journal des Savants*, t. 1, p. 17. — *The Tablet*, 1884, p. 17. — *ibid.*



Diesen Gemälden wäre der Zeit nach das Bildchen hinzuzufügen, welches das Datum 1517 trägt, das Dr. Henry Thode vor wenigen Jahren in Mailand aufgefunden hat, und das sich jetzt in der Gallerie von Frankfurt a. M. befindet. Es stellt die sitzende Maria mit dem Jesuskinde dar, die die Aufmerksamkeit des kleinen h. Johannes, der den Beschauer anblickt, auf das Christkind, auf das sie ihn hinweist, zu lenken sucht. Thode glaubt, dass dieses Bild kein anderes sei, als



Die Madonna mit den beiden Kindern. Im Prado zu Madrid.

dasjenige, das sich in der Gallerie des Herzogs von Modena befand und den Namen der *Madonna di Casalmaggiore* trug, weil es aus diesem von Francesco I. 1546 besetzten Orte weggeführt worden war. Von Modena soll es Ende des XVIII. Jahrhunderts nach Frankreich, von dort nach England, später noch einmal durch eine englische Dame nach Italien und endlich von Neuem ins Ausland gekommen sein.¹

¹ H. THODE, *Correggios Madonna von Casalmaggiore* (*Frankfurter Zeitung*, 1890, n. 151 und *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, XII — 1891 — p. 104 u. ff.) — VENTURI, *Galleria Estense*, pp. 245 u. 312.

Die anderen hervorragenden Gemälde, die unser Maler in diesem Zeitraume vollendete, sind leider verloren gegangen. Denn dass das sogenannte *Bildniss des Arztes* der Dresdener Gallerie, das abwechselnd für das Bildniss des Correggianers Lombardi, von dem wir schon gesprochen haben, oder für das des Arztes Grillenzoni in Modena ausgegeben worden ist, echt sei, wird hoffentlich niemand mehr behaupten wollen.¹ Schon Meyer vermisste darin Correggios Charakter.



Die Madonna mit den beiden Kindern. Städel'sches Kunstinstitut in Frankfurt a. M.

Es erschien ihm ohne Leben, wenig modellirt und von schwerem Ton. Morelli glaubt es dem Dosso Dossi zuschreiben zu sollen,² während

¹ SCANELLI, 285; RATTI, 109; MENGES, II, 162; TIRABOSCHI, 277; VENTURI, *Galleria Estense*, 136 u. 226 u. s. w.; PUNGILEONI (A. a. O., I, 36, II, 51 u. 199) erzählt, um die Echtheit des Bildnisses glaubhaft zu machen, dass Lombardi aus Dankbarkeit dafür Correggio ein Manuskript geschenkt habe, und scheint einer Anekdote Glauben zu schenken, der zu Folge das Bildniss im Jahre 1513 ausgeführt worden wäre.

² *Italian painters*, II, 158.

Wilhelm Lübke meint, dass es wohl von Lorenzo Lotto herrühren könne.¹ Jedenfalls brauchen wir uns, da es unmöglich für ein Werk Allegris gelten kann, mit seiner Geschichte nicht weiter aufzuhalten.

Ausser der *Madonna mit dem h. Franciscus*, der *Ruhe in Aegypten* und der *h. Martha*, die jetzt in Dresden, Florenz und London aufbewahrt werden, besass die Stadt Correggio einstmals noch andere Werke Allegris, unter ihnen eine *Herodias*, ein Triptychon und, wenn man den schon erwähnten Zeugnissen Glauben schenken darf, auch einige Fresken im Palaste oder in der Villa der Fürsten. Das Schicksal scheint es so gewollt zu haben, dass in seiner Heimath jede Spur des grossen Bürgers verschwinden sollte und dass sie, wie Urbino mit seinem Raffael, allein mit dem Ruhm seines Namens sich abfinden lassen musste.

Von dem Gemälde, das *die Herodias* darstellte, wie ihr der Henker das Haupt Johannes des Täufers darreicht, hat sich keine Spur mehr auffinden lassen. Antonioli schrieb 1785 an Girolamo Tiraboschi: „Es scheint sicher zu sein, dass es ihm von der Gräfin Veronica nach ihrer Rückkehr aus Brescia und nach der unheilvollen Katastrophe, die diese Stadt betraf, als sie von den Franzosen unter der Führung des grausamen Gaston de Foix im Sturm wieder erobert wurde, in Auftrag gegeben worden ist.“² In ihrer unsicheren Form und ohne die Unterstützung irgend einer Urkunde ist diese Nachricht aber nicht sehr glaubwürdig.

Andere haben angenommen, dass sich das Bild im Oratorium der Misericordia befunden habe. In einem Briefe, der die pseudonyme Unterschrift: *Pietro Rans da Berna* trägt, und der von Tiraboschi und Pungileoni angeführt wird, finden sich die folgenden Worte: „Ebenso werden zwei andere Bilder von demselben Autor in dem obenerwähnten Hospitale aufbewahrt, die, obgleich seine Erstlingswerke, doch sehr hoch geschätzt worden sind, bevor sie von unverständigen Beamten aus Furcht, dass sie fortgebracht werden könnten, mit einem Lack bedeckt worden waren, der ihnen ihre ganze Schönheit genommen hat.“ Das eine dieser Bilder war, wie man weiss, die *h. Martha*, heute im Besitz Lord Ashburtons, das andere, glaubt man, sei eben jene

¹ *Essai de l'histoire de l'art*, II, 296.

² BIGI, *Della vita e delle opere etc.*, 107.

Herodias gewesen. Gegen diese Annahme scheint aber das Zeugniß Brunorios zu sprechen, der, ohne auch nur mit einem Worte des Oratoriums Erwähnung zu thun, berichtet, dass das Gemälde den Herren von Correggio gehört habe, und dass es zu seiner Zeit im Besitze des Venezianer Nobile Grimani gewesen sein solle.¹ In der That befand sich die *Herodias* schon 1666 in Venedig und wird in dem damals angefertigten Verzeichnisse der für den Verkauf bestimmten Bilder aus dem Besitze Nicolo Reniers erwähnt; höchst wahrscheinlich kam es bei dieser Gelegenheit an die Familie Grimani.²

Unter den Bildern dieser Versteigerung war auch als Werk Correggios „ein auf dem Regenbogen sitzender, von einer Glorie von Engeln umgebener, nackter Heiland“ verzeichnet.

Diese Nachricht führt uns zur Betrachtung eines anderen Gemäldes Correggios.

Auf dem Hochaltar eben dieses Oratoriums von S. Maria della Misericordia befand sich ein Triptychon, in dessen Mitte Gott Vater dargestellt war und zu seiner Rechten der h. Bartholomäus, zur Linken Johannes der Täufer. Diese drei Bilder erregten 1612 das Verlangen Siro d' Austrias, des letzten Fürsten von Correggio, der wegen des Ankaufs mit dem Prior und dem Syndicus der Bruderschaft in Unterhandlung trat. Im Dezember dieses Jahres wurden sie von dem Maler Giacomo Borboni von Novellara abgeschätzt: „Nachdem ich sie aufmerksam betrachtet und nach bestem Wissen und Gewissen ihren Werth erwogen habe, erkläre ich, dass ich den Werth der genannten drei Bilder auf hundert schwere Dukaten (zu 8 Lire) für jedes schätze . . . wenn noch die Kopien selbiger Bilder obenein geliefert werden.“

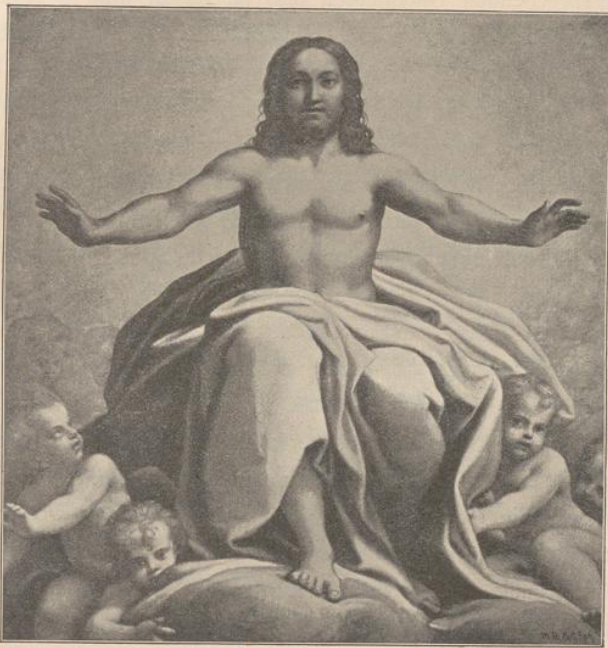
Das Geschäft wurde abgeschlossen. Allerdings machten die Correggianer Lärm und versuchten sich diesem Verkauf zu widersetzen, aber Siro und die Brüder der Misericordia fanden Mittel und Wege, die Einwilligung des Bischofs von Reggio zu erlangen „auf Befehl von Rom“ und die bezüglichen Akte und die Zahlungen im Herbste 1613

¹ PUNGILEONI, I, 58; II, 96 u. III, 274. — MARTINI, *Studi intorno al Correggio*, 72. — MEYER, 402.

² *Ordini e regole stabilite dagli Ill. sig. provveditori di comun li 8 dicembre 1666 in materia d' un lotto di quadri . . . di NICOLÒ RANIERI.*

zu erledigen.¹ Borboni fertigte die Kopie an, die das Original ersetzen sollte.

Tiraboschi nahm an, dass die Bilder, die im Besitze Don Siros sich befunden hatten, nach Mantua gelangt und bei der unheilvollen Plünderung dieser Stadt im Jahre 1630 zu Grunde gegangen wären. Dem ist aber nicht so. Als dieser Fürst seiner Herrschaft beraubt wurde, mit der Herzog Francesco I. von Modena vom Reiche belehnt wurde, suchte er von seinem Besitze so viel wie irgend möglich



Kopie nach Correggios Erlöser, von einem der Carracci. Rom. Vatican.

in Sicherheit zu bringen und wandte sich deshalb an die Fürsten von Novellara mit der Bitte, jene Bilder Correggios in ihrem Schlosse in Verwahrung zu nehmen. Die Uebergabe fand im Juni 1635 regelrecht

¹ TIRABOSCHI, VI, 255. — PUNGILEONI, I, 50—55; II, 82 u. ff.; III, 171 u. ff. *Intorno una pittura del Correggio rappresentante S. Giovanni esistente in Bologna* (Memorie originali italiane risguardanti le belle arti raccolte da M. A. GUALANDI, Serie II — Bologna, 1841 — p. 163 u. ff.) — BIGI, A. a. O. 45. — MARTINI, Studi, 67. — MEYER, 100 u. 375.

statt. Als aber neun Jahre später Don Siro, der sich damals in Mantua aufhielt, sie wieder verlangte, thaten die Herren von Novellara, als ob sie nicht hörten; auch eine zweite Aufforderung blieb, wie es scheint, erfolglos, so dass der arme Siro am 25. Oktober 1645 in Mantua starb, ohne wieder in ihren Besitz gelangt zu sein.

Von diesem Zeitpunkte an bis auf den heutigen Tag herrscht die grösste Unklarheit über das Schicksal der drei Theile des Triptychons. Auch der beste Wille, hier vollständige Klarheit zu schaffen, findet an den widersprechenden Nachrichten und an einem wahren Haufen von Ungenauigkeiten unüberwindliche Hindernisse. Die Ungewissheit, ob der mittlere Theil *Gott-Vater* oder den *Erlöser* darstellte, wie abwechselnd behauptet wird, und die vielen Kopien vom h. Johannes, die für Originale angesehen und in verschiedenen Katalogen als solche bezeichnet sind, lassen uns nicht zur Klarheit über jenes Werk Correggios kommen, da jetzt die Originale verloren sind.

Vom h. Bartholomäus verschwand bald jede Spur. Für den mittleren Theil des Triptychons hielt man längere Zeit ein Gemälde auf Leinwand, das den Erlöser mit ausgebreiteten Armen unter Engeln auf Wolken darstellte, auch *l'Umanità di Cristo* genannt wurde, und das der Kunsthändler Giuseppe Armano an den Grafen Marescalchi von Bologna, Minister Napoleons I., verkaufte. Dieses Bild jedoch, das sich seit 1832 in der Vaticanischen Gallerie befindet, und, wie es scheint, durch die päpstliche Regierung von Frankreich, wohin man es gebracht hatte, zurückgefordert worden war, ist ein spätes Werk der Bologneser Schule, mit grobem Pinselstrich, postosen Schatten von Terra rossa, wenig Mitteltönen und breiten Flächen. Meyer und Morelli rechnen es ganz richtig zur Schule der Carracci, Mündler hielt Lodovico für den Autor, er hätte aber wohl eher Annibale nennen können, dessen Farbgebung eine zartere und klarere ist und der sich auch längere Zeit eifrig mit dem Kopiren von Werken Correggios beschäftigt hat. Jedenfalls ist es nicht unmöglich, dass es sich um eine von Annibale gefertigte Kopie des Erlösers aus dem Triptychon handle, die Don Siro gekauft hatte. Der Graf Marescalchi schrieb 1815 an Pungileoni, dass Armano es in Venedig von der Familie Gritti gekauft hätte, nach deren Aussage es aus der Gallerie des Renier stammen sollte. Es lässt sich daher wohl annehmen, dass dies

Gemälde eben gerade jener *auf dem Regenbogen sitzende nackte Heiland* war, der zu den 1666 verkauften Gemälden gehörte.

Die Grafschaft Novellara blieb bis an den Tod des Grafen Filippo, der 1728 eintrat, bei einem Zweige der Familie Gonzaga und wurde dann für kaiserlichen Besitz erklärt. Carl VI. jedoch trat die Grafschaft als Entschädigung für eine namhafte Geldsumme, welche er ihm schuldete, an den Herzog von Modena ab. Die Gemäldesammlung, die sich im Schlosse befand, gelangte nun an die Schwester des Grafen Filippo Maria Ricciarda, die Gattin Herzog Alderanos Cibo von Massa, die, vielleicht weil sie so weit entfernt lebte, sich wenig um sie kümmerte und nicht verhinderte, dass sie beschädigt und in ihrem Bestande vermindert wurde. Noch schlimmer ging es damit im Jahre 1770, als Francesco III. das Schloss an die Gemeinde verkauft hatte und die Sammlung aus demselben entfernt wurde.

Nichts destoweniger waren zur Zeit der französischen Invasion noch viele jener Gemälde in Novellara vorhanden. Gerade dort kaufte 1797 ein gewisser Panelli einen Johannes den Täufer mit dem Kreuze, der dann in die Hände des Doktors Giuseppe Bianconi in Bologna überging.¹ Meyer bezweifelt bei der Besprechung der Echtheit des Bildes, dass es das zu dem Triptychon gehörige sei und zwar aus verschiedenen Gründen, vor Allem weil es sich unter den Bildern von Novellara ohne die beiden dazu gehörigen Theile befunden habe (d. h. den *Erlöser* und den *h. Bartholomäus*), auch weil der Katalog der Bilder aus dem Hause Gonzaga, in dem es erwähnt ist, wie er sagt, ein paar Jahre bevor Don Siro d' Austria sie deponirte, abgefasst worden sei und weil die Erwähnung des Preises zeige, dass die Gonzaga es gekauft und nicht zur Aufbewahrung erhalten hatten. Heute kann keiner dieser drei Gründe mehr für stichhaltig gelten. Der im Kataloge erwähnte Preis von hundert Goldgulden ist nicht ein Kaufpreis, sondern der *Schätzungswerth* des Bildes, dessen Angabe bei jedem solchen Inventarium nothwendig und gebräuchlich ist, in welcher Weise die Besitzthümer auch gesammelt sein mögen, auch ist der Katalog nicht vor 1635, dem Zeitpunkte des Siro'schen Depositums, wohl aber nach 1728, dem Todesjahre des Grafen Filippo abgefasst worden;² und

¹ Siehe die oben angeführte Schrift: *Intorno a una pittura del Correggio.*

² GIUS. CAMPORI, *Inventari e cataloghi*, 638 u 639.

schliesslich konnte der Johannes des Triptychons sehr gut allein und ohne die beiden anderen Bilder sich dort befunden haben, da das Triptychon, wie aus Urkunden hervorgeht, ursprünglich schon aus drei einzelnen Theilen bestand, die nur durch einen Rahmen zusammengehalten wurden, den Siro unzweifelhaft der Kirche liess, als er die Originale durch die Borboni'schen Kopien ersetzte.

Aber wenn einerseits die Gründe Meyers auch nicht genügen, um auszuschliessen, dass der einst im Besitze des Doktors Bianconi befindliche h. Johannes derjenige des Triptychons gewesen sein könne, so haben wir andererseits auch keine sicheren Beweise für diese Annahme; Thatsache ist nur, dass sich in Novellara ein Bild dieses Heiligen befunden hat, das Correggio zugeschrieben wurde, und dass dies Bild von einem gewissen Panelli angekauft worden ist, von dem es durch Erbschaft an Bianconi gelangte.



Der h. Johannes.
Seitenflügel von Correggios
verlorenem
Triptychon.

Andererseits kann es sich aber auch um eine Kopie dieses Theiles des Triptychons handeln, da ausser der auf Bestellung Siros von Borboni angefertigten noch viele andere hergestellt worden sind. Wir reproduciren hier einen Kupferstich von Colombini nach einer Kopie, die im vorigen Jahrhundert der Marchese Alfonso Tacoli Canacci besass, und die von ihm natürlich für das Original ausgegeben wurde.¹ Die langgestreckte Form des Originales, das diese Kopie wiedergibt, spricht schon an und für sich dafür, dass jenes Original in der That der Johannes des Triptychons gewesen sei, da man sich ein so langes und schmales Bild nur in Verbindung mit anderen denken kann, mit denen es ein architektonisches Ganze, wie es gerade ein Triptychon ist, gebildet hat.²

¹ *Catalogue raisonné des tableaux de A. TACOLI CANACCI à Florence* (Parma, 1796) p. 65.

² Auch Herr Enrico Cattini in Correggio besitzt ein gleiches Bild mit Johannes dem Täufer, das er 1885 von Herrn Napoleone Vernizzi kaufte, und das er, von verschiedenen Künstlern bestärkt, für das Original hält. (Es ist auf Leinwand, 0,35 m breit und 1,55 m hoch.) Siehe ALBERTO BORCIANI, *Per un quadro attribuito*

Zum Schlusse muss man leider zugeben, dass aus dem Dunkel und der Verwirrung der Nachrichten nur das Eine sicher hervorgeht, dass von diesem Werke unseres Malers kein einziger Theil sich erhalten hat.

Diesen ersten Werken, die Correggio in der Zeit zwischen seiner Rückkehr aus Mantua und seiner Uebersiedelung nach Parma ausgeführt hat, fügen die Historiker noch andere hinzu, welche er, ausserhalb seiner Vaterstadt, bei kurzen Ausflügen nach Carpi, Novellara und Albinea, einem Orte nicht weit von Reggio d'Emilia, gemalt haben soll. Nur das Gemälde von Albinea ist historisch beglaubigt, aber, wie wir sehen werden, führte er es in Correggio aus und brachte erst das fertige Bild dorthin. Tiraboschi spricht nach seiner Erinnerung von einem Bilde mit der Madonna, dem Jesuskinde und anderen Heiligen, das sich in der Kirche S. Nicolo in Carpi befand und Correggio zugeschrieben wurde, verwechselt es aber seltsamer Weise mit der jetzt in Dresden befindlichen *Madonna mit dem h. Franciscus*. „Es scheint wirklich,“ fährt er fort, „als ob unser Correggio bisweilen in Carpi gewohnt hätte, da bei der Abfassung einer gerichtlichen Urkunde am 19. Januar 1512 unter den Zeugen ein *Antonio Corregio* genannt wird.“¹ Dieser Beweis, den Tiraboschi vorbringt, ist so vollständig unzulänglich, dass er eigentlich gar nicht in Erwägung gezogen zu werden verdient. Wie viele Einwohner von Correggio mit dem so gewöhnlichen Namen *Antonio* mögen in die nahe Stadt Carpi gekommen sein oder sich dort aufgehalten haben. Da sowohl der Zuname als der Name des Vaters fehlt und er auch nicht als Maler bezeichnet ist, so kann man keine praktische Schlussfolgerung daraus ziehen.

Andererseits fehlen auch die Urkunden, um sicher feststellen zu können, dass er zwischen 1514 und 1518 im Schlosse von Novellara gearbeitet habe. Wir deuteten dies schon an und müssen uns jetzt ein wenig bei dieser Nachricht aufhalten.

al Correggio. (Reggio-Emilia, 1890.) — Wir haben dieses Gemälde aufmerksam geprüft, ohne zu irgend einem Schlusse gekommen zu sein, da es sich in einem äusserst traurigen Zustande befindet. Andere hielten einen h. Johannes in Carzeto di Soragna für ein Werk Correggios, aber die Sachverständigen schrieben es Parmigianino zu. — PUNGILEONI, I, 53.

¹ A. a. O. VI, 257.

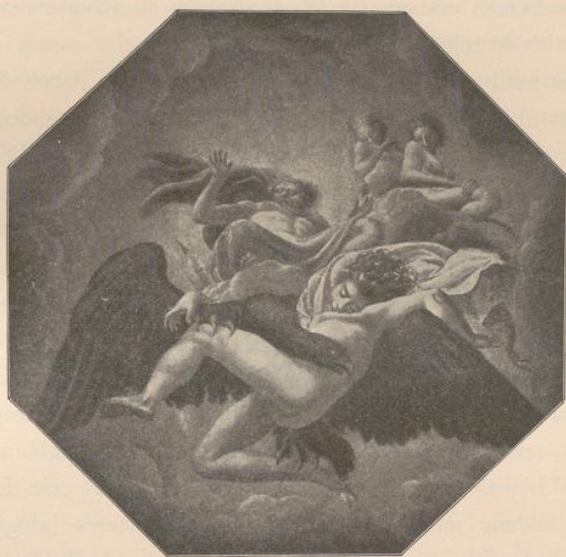
Vincenzo Davolio erzählt in seinen *Memorie storiche di Novellara*, deren Handschrift im Hause der Fabrici bewahrt wird: „In dem Schlosse wurden die Zeugkammer und die Zimmer des alten Thurmes in besseren Stand gesetzt und die malerische Ausschmückung von den Malern Messer Antonio und Messer Latino mit *zwei Gehülften*, die Alle aus Correggio stammten, fortgesetzt; das lässt sich den Geschäftsbüchern und unter anderen auch dem AA, No. 3 signirten Steuerbuche der Osteria von Novellara unter dem Titel: Guthaben des Giovanni Antonio dei Savi di Bagnolo, Inhabers der Markt-Osteria von Novellara, für welche jedes Jahr zwanzig Golddukaten in Gold bezahlt wurden, entnehmen. Auf Seite 171 liest man: *Ferner hat er zu bekommen zur Begleichung einer Rechnung von 1514, die beanstandet worden ist, für die Beherbergung der Maler Messer Latino und Antonio aus Correggio und ihrer Begleitung 2 Scudi 12. o.* Weiter unten wiederholt sich dieser Posten mehrfach.“ Diese Maler wären von Donna Caterina Torelli, der Wittve des Gian Pietro Gonzaga, dorthin berufen worden und hätten ausser anderen Gemächern auch ein Kabinet für Costanza da Correggio, die im Begriffe stand, sich mit dem Grafen Alessandro Gonzaga zu vermählen, ausgemalt.¹ Der Wortlaut der alten Urkunden selber erweckt nun aber den ersten Zweifel, dass Correggio einer jener beiden Maler gewesen sei. Es werden ausdrücklich ein Messer Antonio, ein Messer Latino und *zwei junge Gehilfen* (giovani) genannt. Diese Unterscheidung in Bezug auf das Alter nur der beiden Letzteren lässt, da unser Künstler 1514 erst zwanzig Jahre zählte, sofort darauf schliessen, dass jener Messer Antonio ein älterer Mann war. Unwillkürlich wird man deshalb an Antonio Bartolotti von Correggio denken, der gerade damals für den besten Künstler seiner Heimath gehalten wurde, und der eine Malerwerkstatt und Schüler hatte.

Die im Laufe von vier Jahren erfolgten Bezahlungen, die Davolio auf Grund von Dokumenten feststellt, beweisen, dass damals ein grosser Theil des Schlosses restaurirt und ausgeschmückt wurde und die Arbeit eine sehr langwierige gewesen sein muss. Nun finden

¹ BIGI, A. a. O. p. 9. — CELESTINO MALAGOLI, *Memorie storiche su Lelio Orsi* (Guastalla, 1892) p. 10.

wir Correggio gerade während dieser Zeit erstens sehr beschäftigt mit höchst bedeutenden Werken in seiner Vaterstadt, wie der *Madonna mit dem h. Franciscus*, der *Ruhe in Aegypten*, dem Triptychon des *Erlösers* u. a. m., ferner ausserhalb Correggios in einer ganz anderen Gegend als Novellara, in Albinea.

Aber, so wird man einwenden, wie kann man seine Thätigkeit dort noch leugnen wollen gegenüber einem so augenscheinlichen Beweise, wie dem Gemälde des *Ganymed*, das Allegri selbst in einem kleinen Gemache im Erdgeschosse am Ende der für Donna Costanza bestimmten Wohnräume gemalt hat?



Ganymed. Fragment einer Freske. Modena. Gallerie.

Davolio beschreibt die Gemälde dieses Kabinets folgendermassen: „Es stellte eine Laube dar, deren vier Wände durch Hermen in je drei Felder getheilt waren, bei einigen von diesen sind die Gesichter noch frisch und zart erhalten, es sind Porträts von jungen, damals lebenden Personen; ausserdem zieht sich überall hin ein wundervolles Geflecht von Wein, Stämmen, Zweigen, Laubwerk und Früchten aller Art, die zart und frisch und natürlich in allen nur denkbaren perspectivischen Ansichten dargestellt sind. In der Mitte der Wölbung sieht man durch einen Spalt den Himmel und mitten darin Jupiter mit Mantel,

Krone und Scepter, auf dem Adler sitzend, der mit zum Fluge ausgebreiteten Flügeln Ganymed mit sich fort trägt, der sanft mit dem Arm seinen Hals umfasst, während der übrige Körper zwischen den Beinen und unter den Flügeln sich ihm anschmiegt. Höher am Himmel hinauf erblickt man eine Göttin, die auf einem kleinen, von zwei weissen Tauben gezogenen Wagen entflieht. Das Ganze ist in der Verkürzung in Correggios Manier gemalt, und die Farben sind so frisch und natürlich erhalten, dass sie erst vor wenigen Jahren gemalt zu sein scheinen. Ein Paar Genien, die am Rande des Spaltes ebenfalls in Verkürzung angebracht sind, hängen so über dem Kopfe des Beschauers, dass man sie bei den Beinen erfassen zu können meint, so scheinen sie von der Wölbung sich loszulösen.“

Dieses mittlere Medaillon mit Ganymed schien daher der sichere Beweis, das „künstlerische Dokument“ dafür zu sein, dass der zwischen 1514 und 1518 erwähnte *Antonio* wirklich Allegri und nicht Bartolotti war. Glücklicher Weise ist dieses Stück des Fresko nicht zu Grunde gegangen. Im Jahre 1845 wurde es auf Befehl Herzog Francescos IX. von einem gewissen Giovanni Rizzoli della Pieve di Cento auf Leinwand übertragen und wird noch jetzt in der Gallerie zu Modena aufbewahrt.¹

In ihm den Styl Correggios sehen zu wollen, scheint mir schlechtweg ein Irrthum zu sein, es aber für ein Jugendwerk Correggios ausgeben zu wollen, beweist nur einen absoluten Mangel an Urtheil. Meyer und Andere nach ihm sahen ein, dass man die Dokumente nicht in Einklang mit dem Charakter des Gemäldes bringen konnte und setzten es daher in die Zeit um 1530, da sie in demselben die letzte Manier des Malers und eine gewisse Verwandtschaft mit den Gemälden in der Kuppel des Domes zu Parma zu erkennen glaubten.²

Es ist fraglos das Werk eines Malers, der Correggio viel gesehen und studirt hat, der aber auch die Werke Giulio Romanos gesehen und studirt hat, besonders die zwischen 1532 und 1534 entstandenen Gemälde des Palazzo del Te zu Mantua. In diesen tritt in der That die Vorliebe, eine Gestalt in voller Vorderansicht oder einen ermattet Hinsinkenden in Seitenansicht, so dass der Kopf über

¹ MALAGOLI, A. a. O. p. 10. — VENTURI, *Galleria Estense*, p. 438.

² MEYER, 242 u 355. — MARTINI, 301. — VENTURI, A. a. O.

die Schulter gewendet ist, in Verkürzung von unten sehen zu lassen, hervor, gerade so wie man dies beim Jupiter und den beiden Göttinnen in dem Medaillon in Modena beobachten kann. Von diesen allerleichtesten Arten der Verkürzung machte Giulio übermässigen Gebrauch, während Correggio sie zu vermeiden suchte. Andererseits ist die Gestalt des Ganymed verrenkt, ohne Grazie und erinnert in der Form an das sicilianische Wappen mit den drei laufenden Beinen. Auch durch diese Verrenkung einer in Seitenansicht gesehenen Gestalt sucht der Künstler seine Unfähigkeit, die Schwierigkeiten einer wirklichen Verkürzung zu überwinden, zu verbergen. Und dann, wie ist der Kopf auf der Brust aufgesetzt! Wo sieht man in diesem Fresko eine Hand, die so fein modellirt wäre, wie die der grossen und letzten Freskomalereien Correggios! Wie kann man nur die meisterhafte Leichtigkeit der Correggioschen Haarbehandlung mit den Haaren dieses Ganymed in Vergleich stellen! Wo findet sich endlich die durchsichtige alabasterne Farbe unseres Meisters!

Uns interessirt es hier nur zu beweisen, dass dieses Werk nicht von Correggio stammt. Wenn wir jedoch an Stelle seines Namens den eines anderen Künstlers einzusetzen hätten, würden wir mit voller Ueberzeugung Lelio Orsi von Novellara nennen, der 1511 geboren wurde und 1587 starb. Werke von ihm sind mehrfach dem Allegri zugeschrieben worden, wie gerade die Fresken, die von einer Mauer des oberen Casinos der Gonzaga, in der Nähe von Novellara, losgelöst worden sind und heute sich im Besitze von Frau Gérard in Wiesbaden befinden.¹ Abgesehen davon, dass er viel in seiner Heimath und zwar gerade für die Gonzaga arbeitete, und dass er Correggio nachahmte, lässt sich auch zwischen seinen beglaubigten Werken und diesem Ganymed eine ganz unleugbare Uebereinstimmung in Technik und im Ausdruck erkennen.

Von all den Reisen, die Correggio nach der Annahme oder Behauptung seiner Biographen gemacht haben soll, kann also nur allein

¹ ENRICO THODE, *Lelio Orsi e gli affreschi del „Casino di sopra“ presso Novellara* (*Archivio storico dell' arte*, III, Roma, 1891, p. 366 u. ff.) Auch an den dem Aufsatz Thodes beigegebenen Abbildungen können sich die Leser von der augenscheinlichen Aehnlichkeit dieser Gemälde mit dem Medaillon mit Ganymed überzeugen.

die nach Albinea thatsächlich stattgefunden haben. Die Geschichte des Bildes, das er für die Kirche jenes Ortes malte, soll hier an der Hand der Memoiren und der zahlreichen Originalurkunden, die jener Parochie gehören und uns vorgelegen haben, erzählt werden.

Albinea¹ liegt nur wenige Kilometer weit von Reggio d'Emilia entfernt, am Abhange eines der kleinen Hügel, die den Anfang der Apenninen zur Rechten des gewaltigen Pothales bezeichnen. Dort oben erhebt sich ein stilles Gehöft und eine kleine, mehrfach umgebaute Kirche, die aber schon seit dem XI. Jahrhundert erwähnt wird.

Die Historiker behaupten, dass Correggio zwischen 1517 und 1518 dort oben gewesen sei, um im Auftrage der Gemeinde ein Bild zu malen, und geben die Ueberlieferung, die sich auch in einer jener Aufzeichnungen findet, wieder, nämlich dass die Gemeinde selbst dem Maler als Honorar dreissig Soldi täglich bezahlte, während die Kirche die Auslagen für Leinwand und Farben beisteuerte und der Erzpriester Giovanni Guidotti di Roncopò für die Wohnung und die Beköstigung sorgte. Ein kürzlich im Archive von Reggio d'Emilia aufgefundener Brief,² der auch ziemlich genau den Zeitpunkt feststellt, in dem die Arbeit begonnen wurde, beweist jedoch, dass unser Maler sie in seiner Heimath ausführte. Unter dem 12. Mai 1517 bittet der Erzpriester den in Reggio ansässigen Alessandro Malaguzzi, er möge an Correggio schreiben und ihn zu überreden suchen, das Bild nach den Rathschlägen auszuführen, die Malaguzzi selber angegeben hätte, um der Malerei grössere Dauerhaftigkeit zu geben, vorausgesetzt, dass die Arbeit noch nicht schon so weit vorgeschritten sei, dass sie nicht mehr unterbrochen werden könne. Er thut noch in unbestimmter Weise einer Magdalena Erwähnung, von der wir gar keine Spur haben. Am 14. Oktober 1519 befand sich der Erzpriester in Correggio, wo er, nach der Zahlung von ferneren vier Dukaten, vom Maler Quittung über die ganze Schuld für das für seine Kirche gemalte Altarbild erhielt.³

Das Bild blieb bis 1647 an seiner Stelle, als es „mit Gewalt“ von den Vertretern der Gemeindeverwaltung von Albinea fortgenommen und Herzog Francesco I. übergeben wurde, *der Gefallen daran gezeigt hatte.*

¹ Es wird auch Binea und Binelia genannt.

² *Archivio storico dell' arte*, I (Roma, 1888) pag. 90.

³ PUNGILEONI, II, 109 u. ff.

Zuerst setzten die Vertreter der Gemeinde den Priester (einen gewissen Claudio Ghidini) von dem vom Herzoge ausgesprochenen Wunsche in Kenntniss und gaben ihm zu verstehen, dass sie ihn zu erfüllen willens wären. Ghidini widersetzte sich energisch und fragte sie, welches Recht die Gemeinde auf das Bild hätte. Er liess sich dann sogar zu heftigen Worten hinreissen und hielt mit seiner Meinung über die Plünderungen des Herzogs nicht zurück. Seine Aeusserungen wurden jedoch „von übelwollenden, gottlosen Leuten“ Francesco I. hinterbracht, der bei dem Bischofe von Reggio, einen Coccapani, über ihn Klage führte. Unterwürfig und demüthig wie er war, rief dieser den armen Priester nach Reggio und hielt ihn dort sieben lange Monate fest, in welcher Zeit das Gemälde mit *bewaffneter Hand* fortgenommen und nach Modena gebracht wurde, während auf dem Altare eine, wie gewöhnlich von Giovanni Boulanger angefertigte Kopie Aufstellung fand.

Der Herzog wünschte jedoch in etwas zweifelhafter Grossmuth, dass die Kirche in gewisser Weise entschädigt würde und befahl, dass ihr eine Schuldforderung von 7494 modenesischen Lire überwiesen werde, die er von der Gemeinde von Albinea zu fordern hatte. Offenbar überwies er gerade diese Schuldforderung, weil er sicher war, dass die Gemeinde sie ihm doch nie bezahlt haben würde, und ebenso ist es klar, dass diese ihm durchaus das Bild geben wollte, um sich endlich einmal von den fortdauernden Aufforderungen und Zwangsmassregeln, mit denen man sie zur Zahlung anzuhalten suchte, zu befreien, vielleicht auch in der Hoffnung, dass, nachdem die Sache einmal geschehen, alle sich schliesslich beruhigen würden.

Die Angelegenheit nahm aber einen ganz anderen Verlauf und zog sich, anstatt zur Ruhe zu kommen, mehr als ein Jahrhundert lang hin. Auf die unablässigen Betreibungen des Priesters hin musste sich die Gemeinde, die sich für unfähig erklärt hatte, die Summe herzugeben, dazu verpflichten, die Zinsen davon mit fünf Procent zu bezahlen, was sie wohl verstanden nicht lange that, und zwar genau bis zum Jahre 1671. Als in diesem Jahre die Kirche neu aufgebaut werden sollte, machte der neue Erzpriester, ein gewisser Muzzi, seine Rechte geltend, und die Gemeinde musste sich dazu verstehen, zu den Baukosten beizusteuern.

Aus den Dokumenten geht ferner hervor, dass Muzzi nun auf der Zahlung des ganzen Kapitals bestand, da er einige Erwerbungen zu

machen beschlossen hatte, um aus ihnen einige Einkünfte für die Instandhaltung der ganz armen Kirche ziehen zu können. Die Gemeinde erklärte sich zwar wieder für unfähig, alles herauszuzahlen, gab aber doch, um Prozesse und Exkommunikationen zu vermeiden, erst 1200 Silbermünzen zur Herstellung einer Monstranz und eines silbernen Hostienkelches, später tausend modenesisische Lire, um eine Madonna del Rosario zu kaufen und ihr einen Thron zu machen, auf dem sie bei den Prozessionen getragen werden konnte. Endlich gab die Gemeinde dem Drängen und den Drohungen des hartnäckigen Priesters nach und fasste den heroischen Entschluss, eine Steuer auf die Bauerngüter zu legen,



Die Kirche zu Albinea.

um damit die Schuld zu tilgen. Kaum aber waren 6460 modenesisische Lire zusammen gebracht, als sie im Jahre 1691, da sie bei der Kargheit der Mittel nicht wussten, wie die Quartiere für die Deutschen in Stand zu setzen, sich gezwungensah, diese Summe

dafür zu verwenden; und niemand dachte mehr daran, der Kirche Geld oder Zinsen zu zahlen.

Das rief nun aber von neuem den Zorn des Priesters, der damals der Parochie vorstand, hervor, und plötzlich erfolgte eine regelrechte Exkommunikation! Vergeblich suchte die Gemeinde im Jahre 1706 beim Papste die materielle und moralische Absolution nach. Man antwortete aus Rom: „Der Bischof von Reggio sollte die Bittsteller nur, wenn sie ihre ganze Schuld bezahlt hätten, absolviren.“

Diese hatte sich natürlich vermehrt, weil die Priester unter Anrechnung der Zinsen eine immer grössere Summe beanspruchten. Wie schwer es daher die Gemeindevertreter auch empfanden, exkommuniziert zu sein, so wussten sie doch keinen Ausweg zu finden.

Endlich dachten sie im Jahre 1732 daran, der Kirche einen Theil der Schuldforderung zu überweisen, welche die Gemeinde von dem Magistrat von Modena erhob für Einrichtung von Wohnungen und bezahlte Rechnungen, *unter der Bedingung, dass die Kirche ihr vollständige Absolution ertheile*. Sie suchte also, mit einem Worte, den Streich, den ihr Francesco I. gespielt hatte, als er das Bild fortnahm, ihrerseits auszuführen. Der Erzpriester willigte „unter Zustimmung seiner Vorgesetzten“ ein, und Rinaldo d'Este gab die Befehle wegen der nöthigen Zahlungen, aber (das Schicksal wollte es, dass die Kirche verlieren sollte!) es entstanden neue Kriegswirren und Alles zerschlug sich. Nun wandte sich der Erzpriester wieder gegen die Gemeinde, auf der während der Schuld die Exkommunikation geblieben war, und verlangte jetzt ein ganz bedeutendes Kapital, welches auch dadurch angewachsen war, „dass die besagte Kirche für andere Quartiere das Geld hergegeben hatte, das sich im Opferstock befand.“

Wie ist nun dieser endlose Streit entschieden worden? In den von uns durchforschten Papieren findet sich ein Gesuch an die *Quartiermeister* des Magistrats, in welchem der Erzpriester sich „mit aller Ehrerbietung an ihr christliches Mitleid wendet und sie anfleht, Befehl zu geben, dass die Kirche ohne weiteren Aufschub befriedigt werde, damit der Bittsteller mit diesem Gelde die Kirche wieder herstellen und verschiedene Schulden bezahlen könne, welche durch die nothwendige Instandhaltung der Kirche entstanden seien, die weder irgendwelches Vermögen, noch andere Einkünfte als die aus milden Gaben besitze.“

Da auch diese Bitte vergeblich war, verwandelte sich die Unterwürfigkeit in Zorn, so dass in einer Urkunde von 1741 die geforderte Summe schon auf nicht weniger als 15 827 modenesisische Lire angegeben wird, „welche durch kein göttliches noch menschliches Gesetz der armen, von ihren eigenen Kindern verrathenen und beraubten Kirche vorenthalten werden darf.“ „*Die Gemeinde* (so lautet der letzte Aufschrei) *wird vor Gottes Richterstuhl niemals freigesprochen werden!*“ Aber was sie vielleicht doch von Allem absolvirte und befreite, war die französische Revolution. —

In einigen der angeführten Dokumente wird angegeben, dass das Correggiosche Bild die *Geburt der Jungfrau Maria* dargestellt habe,

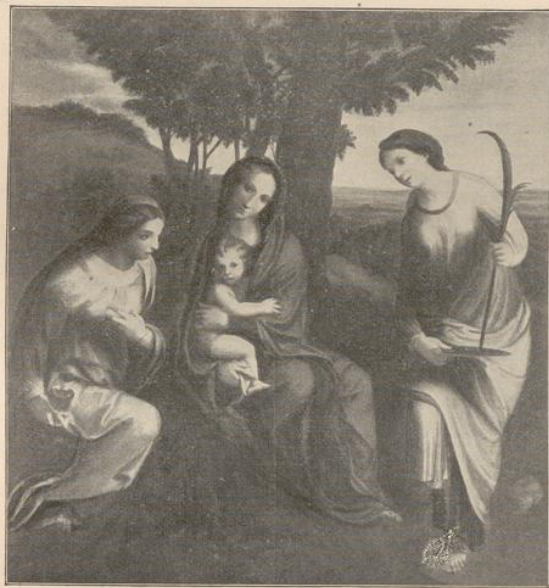
wodurch manche sich veranlasst fanden, die vorherrschende Meinung, dass es die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Lucia und Magdalena dargestellt habe, für falsch zu erklären. Unter anderen stellte Meyer fest, dass seit 1647 angegeben wird, dass es die *Geburt der Jungfrau Maria* darstellte und dass man daher auch nicht eine einzige Kopie davon kenne.¹ Wir müssen hier gleich bemerken, dass die Dokumente, welche den Gegenstand des Bildes so angeben, wohl die Streitigkeiten zwischen dem Erzpriester, dem Herzog und der Gemeinde erzählen, die bis in das Jahr 1647 hinaufreichen, aber doch bedeutend später entstanden sind. Das Gemälde stellte in der That die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Lucia und Magdalena dar. Die späte und falsche Bezeichnung ist gewiss daher entstanden, dass die Kirche der *Geburt der Jungfrau Maria* geweiht war. Der Name der Kirche hat also den Irrthum in Bezug auf den Gegenstand des Bildes veranlasst.

Das glauben wir aus neuen und werthvollen Nachrichten schliessen zu dürfen. Während des Krieges, den Ottavio Farnese auf Anstiftung Philipps II. von Spanien 1557 gegen den Herzog von Ferrara führte, eroberte er viele Schlösser im Reggianischen. Am 11. Oktober nahm er Canossa, am 15. November Bozzano, am Tage darauf Scandiano und Dinazzano. Am 4. Dezember begab er sich nach Quattro Castella und bedrohte von dort aus Albinea, welches er dann am 30. Dezember nach einem heftigen Kampfe, in dem mehr als tausend Streiter fielen, einnahm. Jeder Sieg hatte damals grosse Verwüstungen und Feuersbrünste im Gefolge; als die Einwohner von Albinea daher einsahen, dass sie sich nicht lange würden halten können, versuchten sie, ihre kostbarsten Besitzthümer in Sicherheit zu bringen. In der That brachten sie drei Tage vor der Einnahme des Platzes durch den Farnese das Bild nach Reggio, damit es dort bis zu gesicherteren Zeiten aufbewahrt werde. „Am 27. des Monats — so erzählt eine Chronik — gingen das Kapitel von S. Prospero und die

¹ MEYER, 87 u. 109. — Siehe auch PUNGILEONI, I, 70, 71 u. 94; II, 108 bis 113. — *Nuovo Diario sacro istoriografo reggiano* (Reggio, 1825) p. 106. — PAOLO OTTAVI, *Due quadri del Correggio (Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria modenesi e parmensi, Vol. I — Modena, 1863 — p. CXII.)* — MARTINI, 62 u. 70. — BIGI, 51 etc.

Geißelbrüder von S. Rocco den Leuten von Albinea, welche die *Madonna* nach S. Rocco brachten, entgegen.“¹

Die einfache Bezeichnung *Madonna* nun beweist, dass ihre Gestalt in dem Gemälde feierlich vorherrschte und dass es sich nicht um eine Composition handeln könne, in der ihre Figur von den Umstehenden in den Hintergrund gedrängt wurde, weil es sonst als *Geburt der Jungfrau Maria* bezeichnet worden wäre.



Kopie nach Correggios *Madonna von Albinea*. Brera. Mailand.

Es versteht sich, dass das Bild dann wieder auf seinen Altar zurückgebracht worden ist. Wir wissen, dass Francesco I. es dort fand, es mit sich fortnahm und durch eine Kopie von Boulanger ersetzen liess. In dem Rahmen von barocker Stuckverzierung mit grossen Schnörkeln und Figuren, der bei der Reconstruction der Kirche angebracht wurde, ist die Kopie den Urkunden zu Folge stets geblieben, und auch jetzt noch findet sie sich dort, wenn auch in sehr schlechtem Zustande.

¹ I. MALAGUZZI, *Alcune cose tratte dai Diari reggiani di ALFONSO VISDOMINI* (Reggio, 1881 — Per nozze Fornaciari — Valentini). Diese Nachricht verdanken wir der Güte des Prof. N. CAMPANINI.

Am Fusse einer Gruppe von Bäumen sitzt Maria und hält das Kind in den Armen. Zur Rechten steht die h. Lucia, die in einer Hand die Schlüssel mit den Augen, in der anderen die Märtyrerpalmte hält, zur Linken kniet Maria Magdalena, in der rechten Hand die kleine Vase haltend, die linke an die Brust legend, den Hintergrund bildet ein Hügel und wie gewöhnlich eine weit sich ausdehnende Ebene.

Dass es sich um die Kopie eines Bildes von Correggio handelt, ist fraglos. Auch Meyer hat das zugeben müssen, wenn er auch glaubte, dass das von Allegri für Albinea gemalte Bild die *Geburt der Maria* darstellte. Der Typus der Gesichter, die Falten der Gewänder, der Charakter der Composition, die Stellungen, die Landschaft, Alles stimmt zusammen, um es uns als eine Kopie nach einem Werke Correggios gerade aus der Periode, in welcher er auch die *Flucht nach Aegypten* der Uffizien und die *Zingarella* des Museums zu Neapel malte, erkennen zu lassen. Es existiren drei Kopien von diesem Bilde, eine in der Galleria del Campidoglio in Rom¹ und eine in der Brera in Mailand. In dieser letzteren ist auf einem Steine zu Füßen der h. Lucia auch die alte Unterschrift angebracht: ANTONIVS LÆTVS FACIEBAT. Dass Correggio seinen Namen in dieser Weise zu latinisiren pflegte, geht aus authentischen Dokumenten hervor, die wir weiterhin citiren werden.

Aus dieser Inschrift schlossen jedoch manche, dass das Bild das Original sei, unter anderen auch Otto Müндler, der sich dadurch mit den übereinstimmenden und wohlbegründeten Ansichten Morellis, Frizzonis und Meyers² selbst in Widerspruch setzt.

Das Original ist leider verloren, ebenso wie das des Bildes, das den Jüngling darstellte, der bei der Gefangennahme Christi auf dem Oelberge flieht. Im XVII. Jahrhundert befand es sich in der Galleria Barberini in Rom. Von dort wurde es nach England gebracht und

¹ A. VENTURI, *La Galleria del Campidoglio* (Roma, 1890) p. 39. Eine fernere Kopie wird von G. B. VENTURI (*Storia di Scandiano* — Modena, 1882 — pp. 129 bis 130) als in seinem Besitze befindlich erwähnt. Er giebt eine Abbildung danach.

² *Correggio*, 87.

verschwand.¹ Es sind jedoch, wie von dem Bilde von Albinea, verschiedene Kopien erhalten,² welche mehr als genug Anhaltspunkte gewähren, um es entschieden aus der Zahl der Jugendwerke Correggios auszuschliessen. Es ist sogar unerklärlich, dass die nackte Jünglingsgestalt mit den breiten und freibewegten Formen, der Ausdruck und Typus seines Gesichts, die schon viel breitere Faltengebung seines rothen Mantels, die lebhaftere Bewegung der Gestalt des Soldaten,



Der bei der Gefangennahme Christi fliehende Jüngling. Kopie nach Correggio, Gallerie in Parma.

endlich die ganze Composition, die sich schon von den traditionellen Formen entfernt, einen Kunstverständigen, wie Meyer, nicht abgehalten

¹ MENGS, II, 175. — TIRABOSCHI, VI, 284. — LANZI, A. a. O. — PUNGILEONI, I, 25; II, 39. — MEYER, 89 etc.

² Einige sind von MEYER verzeichnet, 394 u. 419. — Eine befindet sich in der Gallerie in Parma (N. 524), wohin sie 1854 mit der Galleria Rosa-Prati gekommen ist. Eine andere, die Lelio Orsi zugeschrieben wurde, befand sich in der Sammlung Roumegous (siehe den Katalog, Parma, 1804). Eine fernere wurde 1855 in der Accademia di Belle Arti derselben Stadt ausgestellt und für ein Werk der Bologneser Schule erklärt. (Atti dell' Accademia di Belle Arti. Handschrift, VI, 87.)

haben, diese Arbeit für im Jahre 1512 entstanden zu halten, während sie zweifellos wenigstens in das Jahr 1518, wenn nicht später, verwiesen werden muss.

Der Evangelist Marcus sagt in der Erzählung der Gefangennahme Christi auf dem Oelberge: „Und es war ein Jüngling, der folgte ihm nach, der war mit Leinwand bekleidet auf der blossen Haut; und die Jünglinge griffen ihn. Er aber liess die Leinwand fahren und floh bloss von ihnen.“¹ Diese Episode bildet die Hauptgruppe des Gemäldes. Im Hintergrunde sieht man Christus, der von Judas geküsst wird, und Petrus, der dem Malchus das Ohr abhaut. —

Wir schliessen hier den ersten Theil unserer Darstellung, weil Correggio in diesem Zeitpunkte das Feld seiner Thätigkeit wechselt und, tüchtig durch Studium und Erfahrung, sich zur vollen künstlerischen Individualität durchgearbeitet hat. Er ändert indessen seine Lebensweise nicht, die ganz der Arbeit gewidmet ist, ganz gesammelt und ohne moralische Erschütterungen. Sein Leben bietet daher nichts Dramatisches. Er war ein guter Mensch, lebte bescheiden in seiner Familie und ging auf in seiner Kunst. Keine kühne, heroische oder schlechte Unternehmung, keine leidenschaftliche oder unglückliche Liebe, kein schweres Unglück (wie sie die Biographen Michel Angelos und Benvenuto Cellinis zu erzählen haben) werfen einen, sei es auch trüben Lichtschein auf sein Leben.

Dies Alles gereicht Correggio gewiss zur Ehre, bereitet aber dem, der ohne die Hilfsmittel irgend welcher Episoden und Anekdoten seine Lebensgeschichte darzustellen und die psychologischen Elemente seines Wesens zu erforschen hat, um so grössere Schwierigkeiten.

¹ XIV, 51 u. 52.



Fragment einer Freske, von Correggio. Mr. L. Mond, London.