



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Antonio Allegri da Correggio**

**Ricci, Corrado**

**Berlin, 1897**

VIII. Die Camera Di S. Paolo.

---

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



Tempel des Jupiter. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

### VIII.

### DIE CAMERA DI S. PAOLO.

PARMA. — KÜNSTLER IN PARMA VOR CORREGGIO. — CORREGGIO IN PARMA. — DAS KLOSTER UND DIE CAMERA DI S. PAOLO. — GIOVANNA PIACENZA UND SCIPIONE MONTINO. — DIANA. — DIE VERMÄHLUNG DER H. CATHARINA. — DIE STILLENDEN MADONNA. — DIE MADONNA DELLA CESTA UND DIE ANBETUNG.

Parma ist nach Bologna die grösste Stadt, die sich an der prächtigen Strasse erhebt, die der Consul Marcus Aemilius Lepidus von Rimini nach Piacenza führte. Von einer solchen Verkehrsader durchschnitten, durch die immer das Leben fluthete, kann sie sich einer wechselvollen und bewegten Geschichte rühmen, in deren Blättern unbestreitbarer Ruhm verzeichnet ist.

Beim Wiederaufleben des italienischen Geistes, als man kaum die Nöthe des XI. Jahrhunderts überwunden hat, ist sie die erste unserer Städte, die einen Künstler hervorbringt, der nach neuen Idealen strebt und sich von den ärmlichen



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

byzantinischen Formen entfernt, schon neue sieht und natürlichere, auch anmuthigere Gestalten zur Darstellung bringt: Benedetto Antelami, der wohl verdiente, dass man ihm die Stelle anweist, die ihm in der Geschichte der Kunst zukommt; denn eher als auf Nicolo Pisano ist auf ihn das Wiedererwachen der italienischen Skulptur zurückzuführen.<sup>1</sup> Man verdankt ihm den Bau und die Ausschmückung des herrlichen Baptisteriums von Parma und die Verzierung der Hauptfront des Domes von Borgo San Donnino.

Aber ebenso wie Antelami die menschlichen Formen im starren Marmor zu beleben versucht, sucht Fra Salimbene die schwerfällige,



Ansicht von Parma.

in barbarischem Latein geschriebene und mit philosophischen Abhandlungen überladene Chronik durch die frische Schilderung von Personen und Ereignissen neu zu beleben. In der That tritt aus den Seiten seiner Chronik das XIII. Jahrhundert viel klarer und lebendiger hervor, als aus den diplomatischen Urkunden. Der Geist der Gesellschaft, der erwacht und die Fesseln bricht, die ihn bis dahin in einem Kerker von Aberglauben und Verderbtheit festgehalten hatten, die Rückkehr zu einem freien, heiteren Leben, die Mannigfaltigkeit der Mönchsklöster, die, aus Opposition gegen die Gewaltthätigkeiten der Fürsten entstanden, bald in Vereinigungen von Abenteurern und lustigen Brüdern ausarten, alles dies, sowie die ganzen religiösen und bürgerlichen

<sup>1</sup> Eine gute Studie über die *Sculpturen des B. Antelami in Borgo S. Donnino* verdankt man G. B. Toschi (*Archivio storico dell' arte*, I, 14 u. ff.); eine vollständige Monographie wäre jedoch nothwendig.

Kämpfe, alle die weltlichen Spitzfindigkeiten und die mystischen Thorheiten jener Zeit pulsiren wunderbar lebendig in dem Buche Fra Salimbenes, das zu den sonderbarsten und bedeutendsten Werken der italienischen Litteratur gehört.

Zugleich mit diesen Kundgebungen der Kunst und Litteratur entwickelte sich andererseits ein streng wissenschaftliches Studium an der Universität von Parma, aus der Männer hervorgingen wie Giovanni Buralli, der unter dem Namen Fra Giovanni da Parma ein berühmter



Kathedrale und Baptisterium. Parma.

Lehrer an der alten Universität von Paris war, und wie Bartolomeo da Parma, der Verfasser vieler astronomischer Werke, der noch heute als „einer der klarsten und weisesten Gelehrten betrachtet wird, die Italien im XIII. Jahrhundert besass.“<sup>1</sup>

Die Geschichte der Malerei ihrerseits reicht bis zu einem Everardo zurück, der in einer Urkunde von 1068 erwähnt wird. Wie aus den

<sup>1</sup> GIOVANNI MARIOTTI, *Memorie e documenti per la storia della Università di Parma nel Medioevo* (Parma, 1888).

Bildern, die noch im Baptisterium, im Dome und anderen Kirchen erhalten sind, und aus einer Anzahl von Urkunden hervorgeht, hatte Parma von dieser Zeit an eine ununterbrochene ansehnliche Reihe von Malern aufzuweisen. Man kann jedoch nicht sagen, dass vor Correggio eine Schule dort bestanden habe. Es herrschte nicht einmal, wie in Bologna, ein besonderer Typus vor, der sich in dieser Stadt zur Schule des Francia ausbildete. In Parma dagegen konnte sich, trotzdem viele gute Meister, die aber zwischen verschiedenen Richtungen hin und her schwankten, hier thätig waren, nicht ein bestimmter Kunstcharakter ausbilden, der einen Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen könnte.

Vielleicht war die geographische Lage der Stadt eine der wesentlichsten Ursachen dieser Erscheinung. Der Einfluss der ferraresischen und bolognesischen Kunst, der in wenig wirkungsvoller Form nach Parma gelangte, wurde zuerst durch die lombardische und besonders die cremonesische, damals auf ziemlich niedriger Stufe stehende Kunstschule bekämpft und dann durch eine starke und plötzlich eindringende venezianische Strömung aus dem Felde geschlagen.

Während daher in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nichts über die Thätigkeit ferraresischer Künstler in Parma bekannt ist, und nur ein Bartolomeo Roseto da Modena und ein Giacomo Antonio da Reggio namhaft gemacht werden, begegnet man dagegen verschiedenen lombardischen Künstlern, wie dem Maler Francesco Tacconi,<sup>1</sup> dem Baumeister Lorenzo, dem Bildhauer Antonio d'Agrate, alle aus Mailand, einem Baumeister Antonio Fasolo aus Piacenza und den Malern Giacomo Rovazzi aus Borgo S. Donnino und Giovanni aus Pavia.

Aber, wie schon erwähnt, war bis 1490 in der Kunst der Einfluss der cremoneser Schule vorherrschend. Augenscheinlich veranlasste eine gewisse Vorliebe die Parmigianer, Kunstwerke, besonders Bildschnitzarbeiten in Cremona zu bestellen, oder Künstler von dorthier zu berufen. Schon im April 1358 bestellte ein gewisser Francesco Frigeri dort eine *Grablegung Christi* mit in Holz geschnitzten Figuren, die lange in der Krypta des Domes von Parma bewahrt worden ist. Nach 1450 finden wir dann in Parma die Maler Francesco Tacconi

<sup>1</sup> Ein bezeichnetes Gemälde dieses Künstlers befindet sich in der National-Gallerie in London.

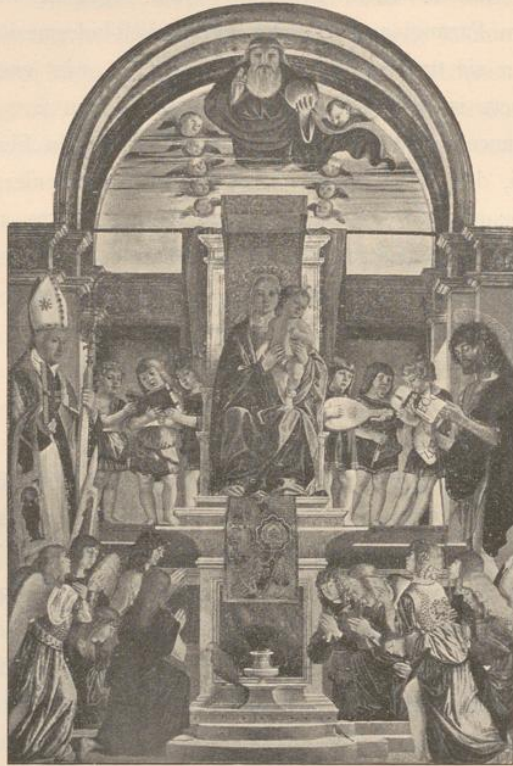
und Benedetto Bembo, die Baumeister Aguccio und Maffeo Bagarotti, den Holzschneider Tommaso Sacchi, sämmtlich aus Cremona;<sup>1</sup> dorthin stammten auch die Meister, die zu jener Zeit in den Palästen in Parma malten, wie die ansehnlichen Reste ihrer Werke, die sich in den von Pier Maria Rossi erbauten Schlössern von Torchiara und Roccabianca erhalten haben, beweisen. Man begegnet allerdings hier und da einem Parmigianer, der der ferraresisch-bolognesischen Schule angehört, aber sie treten entweder sehr spät auf, wie jener Lodovico, der bei Francia in der Schule war, oder sie lebten fern von Parma, wie Gian Francesco Maineri, der seinen Wohnsitz in Ferrara hatte.<sup>2</sup> Jacopo Loschi, der, obwohl nur ein mittelmässiger Künstler, doch lange Jahre eine besuchte Werkstatt in Parma besass, hatte sich indessen nach der cremoneser Schule gebildet, von ihm und vielleicht auch von Tacconi da Cremona hatten die alten Mazzola ihre erste Ausbildung empfangen; nach Temperellis Rückkehr aus Venedig suchten sie jedoch ihre Formgebung und ihr Kolorit unter seinem Einflusse zu vervollkommen.

Cristoforo Caselli, genannt de' Temperelli, war ohne Frage vor Correggios Ankunft der beste Künstler in Parma und zählte zu den besten der ganzen Gegend. Geboren um die Mitte des XV. Jahrhunderts hatte er sich schon vor dem Jahre 1488 nach Venedig begeben, um in der Schule Gian Bellinis zu studiren und war dort auch noch nach Vollendung seiner Ausbildung lange Zeit geblieben. Dass er dort in Achtung gestanden hat, geht aus der Thatsache hervor, dass ihn der Rath aufforderte, im Saale des *Maggior consiglio* mit Alvise Vivarini, Lattanzio da Rimini, Vincenzo da Treviso und Francesco Bissuol zu malen. 1494 arbeitete er noch an den Fresken des Palazzo ducale (die später bei der Feuersbrunst von 1577 zu Grunde gegangen sind) und an anderen Gemälden, die ihm ein ziemlich grosses Ansehen verschafften, so dass ihn in der Heimath Francesco Maria Grapaldo in seinem Werke *De partibus aedium* feierte. Der Vertrag, in dem er sich verpflichtete, das Altargemälde für das *Consorzio dei vivi e dei morti* zu malen, beweist, dass er im Frühling 1496 schon in Parma

<sup>1</sup> E. SCARABELLI ZUNTI, *Documenti e memorie di Belle arti parmigiane*, Handschrift im R. Museo d'Antichità di Parma.

<sup>2</sup> A. VENTURI, *G. F. de' Maineri* (*Archivio storico dell' Arte*, I, 88).

war. Wir glauben jedoch nicht, dass er schon endgiltig dorthin übersiedelt war. Er kehrte wieder nach Venedig zurück und blieb noch wenigstens bis in das Jahr 1498 daselbst. Sicher ist, dass er erst im folgenden Jahre mit Arbeiten in seiner Heimath beschäftigt erscheint, die er dann bis zu seinem Tode im Jahre 1521 nicht mehr verlassen hat.



Die thronende Madonna mit Heiligen. Von Caselli-Temperelli, früher im Consorzio zu Parma.

Gleichfalls in der venezianer Schule ausgebildet hatten sich Giovanni Pietro Zarotti, von dem nur ein Bild aus dem Jahre 1496 vorhanden ist, und Josafat Araldi, von dem wenige Notizen, die nicht über 1520 hinausreichen, und ein höchst merkwürdiges Gemälde erhalten sind. Sie beide und Temperelli mussten nach ihrer Rückkehr von Venedig mit den frischen Eindrücken der Bellinischen Schule einigen Einfluss auf Alessandro Araldi ausüben. Letzterer jedoch, der bis 1528 lebte, entlehnte, man kann wohl sagen, alles, was er konnte,

den berühmtesten Meistern seiner Zeit. In der von ihm in Fresko ausgemalten Decke eines Gemaches in S. Paolo wiederholte er mit kleinen Veränderungen Compositionen von Raffael, Francia, Costa und Anderen, während er in der Zelle der h. Catharina Pinturicchio nachgeahmt hatte. Die Gallerie von Parma besitzt von ihm eine grosse Kopie nach Leonardos Abendmahl. Kurz er wusste sich alles zu Nutze zu machen und suchte sich auf dem Laufenden zu erhalten, indem er mit viel Liebe und gutem Willen (soweit er dazu im Stande war) den neuen Formen, welche die Kunst geschaffen hatte, folgte.



Die h. Catharina vor den Gelehrten. Von Araldi.

Aber wie sehr sich diese letztgenannten Künstler und andere unbedeutendere auch abmühten, die Würde der parmigianischen Kunst aufrecht zu erhalten, so machte sich doch in der Stadt ein lebhaftes Unbehagen, ein Gefühl der Demüthigung geltend, sich mit malerischen Formen begnügen zu müssen, die schon im Verfall begriffen waren und, durch das Bewusstsein von dem niedrigen Stande der künstlerischen Leistungen angeregt, der lebhafte Wunsch fühlbar, ein höheres Ideal zu erreichen und sich auf den Standpunkt der anderen grossen Nachbarstädte, wie Bologna, Ferrara und Mantua zu erheben. Daher streckt Parma beim Erscheinen des Cinquecento beinahe flehend die



Arme aus, um etwas Neues zu erlangen, beruft Künstler oder bestellt Kunstwerke. Dieser herzlichen Einladung leisten Folge Francia aus Bologna und Gian Battista Cima aus Venedig, die Meisterwerke voll Schönheit und Anmuth senden, und Cesare da Reggio und Francesco da Cotignola, die herbeieilen, um dort zu arbeiten; aber die ersteren beiden kehren sofort in ihre Heimath und in ihre Werkstatt zurück, die Letzteren hält man nicht fest, da ihre Leistungen nicht weniger mittelmässig sind, wie die der parmigianer Künstler. Man erwähnt auch eine flüchtige Erscheinung Leonardos im Jahre 1514, aber er führte dort keine Arbeit aus. Irrthümlicher Weise haben einige Historiker, wie Jansen und Milanesi, angenommen, dass auch Sodoma sich 1518 dorthin begeben habe.<sup>1</sup>

Ganz besonders gereicht es aber Parma in der Renaissance zur Ehre, dass die Bestrebungen, in der Kunst einen ehrenvollen Platz zu erringen, ganz und gar von seinen Bürgern ausgehen. Es dankt seinen Ruhm in der Kunst nicht einer thatkräftigen Familie, wie die Bentivoglio, die Este oder die Gonzaga es waren, die ihren Stolz in der Begünstigung von Wissenschaft und Kunst suchten, sondern seiner Gemeindeverwaltung, seiner Geistlichkeit, seinen Klöstern, seiner Bevölkerung. Wenig macht es für sie aus, dass die politischen Verhältnisse häufig sich verändern, dass ihr daher die Vortheile einer gleichmässigen, dauernden Macht fehlen. Die Stadt, die gelernt hat, für sich selbst zu sorgen, wird ihren künstlerischen Ruhm zu erhalten verstehen, auch wenn rings umher Alles in Verfall zu gerathen beginnt.

Im Jahre 1499 fällt Parma Ludwig II. zu, aber in Folge des Bündnisses zwischen Maximilian und Julius II. geht es in den Besitz des Papstes über. Nach seinem Tode unterwirft es sich Mailand, dann Leo X. (1513), dem es Franz I. entreisst. Aber der Papst, der sich mit Carl V. verbündet hat, erwirbt es (1521) wieder zurück

<sup>1</sup> Das Missverständniss ist durch die Namensgleichheit des berühmten Verceseler Malers mit einem bescheidenen parmigianer Künstler entstanden, der auch Giovanni Antonio Bazzi hiess, und den die Urkunden als Bewohner von Parma bezeichnen, wo er sich auch 1511 und 1521 befand, während Sodoma sich an ganz anderen Orten aufhielt. Siehe G. FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, 151 — G. CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, p. 58. — E. SCARABELLI ZUNTI, Documenti. In der schon angeführten Handschrift.

und sendet Francesco Guicciardini als Statthalter. Es vergehen kaum sechs Jahre, da überfällt es der Connetable von Bourbon mit seiner verwilderten Soldateska. Aber nur kurze Zeit hält er sich dort. Clemens VII. erobert es zurück, und es bleibt päpstliches Eigenthum bis Paul III. Farnese seine Familie damit belehnt.

Bis 1545 also wurde Parma nie von einer dauerhaften Regierung beherrscht, und Machiavelli lehrt, dass Herren, die ihres Bleibens nicht sicher sind, mehr plündern als schenken. Die Bürger jedoch, die bleiben und ihre Heimath lieben, suchen sie auch inmitten aller politischen Wirren zu verschönern. Sie errichten die beiden herrlichen Kirchen von S. Giovanni Evangelista und S. Maria della Steccata, die von Bernardino und von Giovanni Francesco, Vater und Sohn aus Torchiara, ausgeführt wurden, sie schmücken die Hauptfront von S. Sepolcro neu aus, bauen das Oratorio della Concezione in der Franciskanerkirche wieder auf, erweitern die Klöster von S. Giovanni und S. Paolo, richten einen wahren Wald von Gerüsten um die neu entstehenden Bauwerke, an den Wänden und unter den Kuppeln auf, damit die Maler und Bildhauer alles mit Zierwerk und Gestalten schmücken könnten.

Gerade im Augenblicke des wärmsten Enthusiasmus kommt, wie ein guter Geist, Correggio nach Parma. Warum soll man also beklagen, dass er nicht lieber in Rom oder in einer anderen grossen Stadt thätig gewesen ist? Das ruhige heitere Parma, das zwischen fruchtbaren Feldern sich erhebt, mit der Aussicht auf die duftigen Hügel, von denen die Ströme herniederfliessen, umgeben von Landhäusern und Schlössern, bot unserem Maler ausser dem, seinem Temperamente so entsprechenden süssen Frieden, ein viel weiteres Arbeitsfeld als jemals einem Künstler sich geöffnet hat. Man giebt ihm Tafelgemälde und die Ausschmückung grosser Säle in Auftrag, man lässt ihm Musse, die fröhlichen Phantasiegebilde seines Genius in der erhabenen Weite von zwei Kuppeln Gestalt gewinnen zu lassen. Was konnten Michelangelo und Raffael in Rom mehr thun, Leonardo in Mailand und Tizian in Venedig?

Die Biographen stimmen in der Angabe des Jahres, in dem Correggio nach Parma berufen wurde, nicht ganz überein. Einige geben das Jahr 1518, andere 1519 an. Auch herrscht einiger Zweifel darüber, ob

er von den Benediktinermönchen in S. Giovanni Evangelista oder von der Aebtissin Giovanna Piacenza von S. Paolo berufen worden sei.<sup>1</sup>

Eine Urkunde, durch welche diese Fragen endgiltig entschieden werden könnte, giebt es leider nicht, aber wir glauben, dass die geschichtlichen Nachrichten und die Betrachtung der Technik der Werke genügende



Die Verkündigung, die hh. Catharina und Sebastian. Lodovico da Parma oder Araldi zugeschrieben. Parma. Gallerie.

Anhaltspunkte gewähren für die Annahme, dass Correggio 1518 nach Parma gekommen ist und zwar um im Kloster von S. Paolo zu arbeiten.

In den ersten Monaten dieses Jahres finden wir ihn in der Heimath. Er erscheint als Zeuge bei einem notariellen Akt im Januar und hält am 17. März ein Kind über die Taufe<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> PUNGILEONI, I, 76 u. f. — MEYER, III — MARTINI, 73 — RIETHER, 15 u. f. — RONDANI, *Come visse il C.*, 45 etc.

<sup>2</sup> PUNGILEONI, II, 115, 116.

Dann hat man das ganze Jahr hindurch keine weitere Nachricht von ihm.

Wo war er? Was that er in dieser Zeit? Die ersten Bezahlungen, die Correggio für einige seiner Arbeiten im Kloster oder in der Kirche S. Giovanni Evangelista erhielt, datiren aus dem Jahre 1520 und währen bis 1524. Nun liefert eine Vergleichung der physiognomischen Typen, der Farbentöne, die Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und vor allem der Technik der Fresken in S. Giovanni und jener in S. Paolo mit absoluter Sicherheit den Beweis, dass die letzteren zuerst ausgeführt worden sind. Da er im Jahre 1519 verschiedene Geschäfte in der Heimath hatte, wo man ihn ziemlich häufig anwesend findet, so sind wir geneigt anzunehmen, dass er die Fresken in der Camera von S. Paolo zwischen April und Dezember 1518 ausgeführt, sich dann nach Correggio begeben hat, um das ganze Jahr 1519 dort zu bleiben und erst 1520, auf Einladung der Benediktiner, nach Parma



Das Wappen der Stadt Parma. Lille, Museum.

zurückzukehren. Es steht in der That fest, dass er am 18. Januar 1519 in Correggio sich aufgehalten hat, wo er als Zeuge bei der notariellen Feststellung der Mitgift, die Oliva Chierici dem Bruder seiner Mutter, Francesco Aromani, in die Ehe bringen sollte, auftritt; vierzehn Tage später erhält er von demselben Oheim ein Haus im Borgo Vecchio mit Hausgeräth und mehreren Morgen Landes zum Geschenk. Im September ist er am 4. und 15. beim Notar Francesco Alfonso Bottini bei gerichtlichen Verhandlungen gegenwärtig und endlich finden wir ihn,

wie wir schon gesehen haben, Mitte Oktober noch dort, wie er dem Erzpriester von Albinea über sein ganzes Guthaben für die Altartafel seiner Kirche quittirt.<sup>1</sup>

Aus diesen Gründen müssen wir annehmen, dass er einen grossen Theil des Jahres 1518 in Parma zugebracht hat, um im Kloster S. Paolo zu malen, und beinahe das ganze folgende Jahr in Correggio, in Erwartung neuer Arbeiten. Padre Affò und Martini glauben, dass diese Fresken 1518 ausgeführt seien, auch aus dem Grunde, weil die Aeb-



Kreuzgang im Kloster von S. Paolo in Parma.

tissin Giovanna schon seit 1519 wegen ihres traurigen Gesundheitszustandes ihr Schlafzimmer nicht mehr verliess, wo sie auch die Versammlungen abhielt, die sonst im Chor oder in anderen Theilen des Klosters stattzufinden pflegten. „Man ist gezwungen anzunehmen, sagt Affò, dass die Gemälde vorher zu Ende geführt worden seien.“<sup>2</sup> Aber dieser Beweis hat für sich allein keinen Werth, da die Aeb-  
tissin in diesem Jahre sehr gut einen anderen Theil des Klosters bewohnt oder ihr Bett in dem anstossenden, schon seit 1514 von Araldi dekorirten  
Zimmer aufgestellt haben konnte. Viel stichhaltiger erscheinen uns daher die zuerst dargelegten Gründe.

Dass ferner unser Maler nicht wegen anderer Arbeiten, sondern gerade wegen der für S. Paolo nach Parma berufen worden ist, scheint uns aus den Beziehungen hervorzugehen, deren sich in Correggio Bartolomeo und der Cavalier Scipione Montino della Rosa, „ein sehr feiner

<sup>1</sup> PUNGILEONI, II, 109, 110, 127 und 146.

<sup>2</sup> IRENEO AFFÒ, *Ragionamento sopra una stanza dipinta da Antonio Allegri da Correggio nel monastero di S. Paolo in Parma.* (Parma, 1794) pp. 56. 57. — MARTINI, 76.

Mann und Liebhaber der schönen Künste,“ Schwager und Verwalter der Aebtissin, die auch ihrerseits Bekannte in jener Stadt hatte, rühmen konnten.

Donna Giovanna Piacenza, Tochter des edlen Parmigianers Marco und der Agnese Bergonzi, wurde gleich nach dem am 25. April 1517 erfolgten Tode ihrer Tante Orsina Bergonzi zur Vorsteherin des Klosters gewählt. Ihre erste Handlung bestand darin, Garimberti „die Verwaltung der Güter, die ihm von Orsina ganz überlassen worden war,“ zu entziehen und sie dem Cavaliere Scipione anzuvertrauen. Hieraus entstanden heftige Streitigkeiten, die bald in blutige Konflikte ausarteten und einem Garimberti das Leben kosteten, der von Scipione ermordet wurde. Dem Kloster S. Paolo selber verursachten diese Ereignisse nicht geringe Belästigung, da die Justizbeamten, überzeugt, dass Montino sich dort versteckt hielt, das Kloster vom Boden bis zum Keller durchsuchen wollten. Aber auch damit war die Sache noch nicht erledigt. Man liest in der Chronik eines Zeitgenossen, dass ein gleicher Einbruch im Jahre 1516, auf denselben Verdacht hin, von dem Gouverneur der Stadt, dem Grafen Francesco Torelli, wiederholt wurde, der bei dunkler Nacht die Pforten des Klosters sprengte und Verwirrung und Schrecken unter den furchtsamen Nonnen erregte.

Nun ist es grade der Cavaliere Scipione, der Verwandte und Schützling der Giovanna Piacenza, der unter allen Parmigianern damals und später in den engsten Beziehungen mit Correggio stand.

In der That war er der Verwalter der Güter der Aebtissin, die Correggio die Gemälde ihres Gemaches in Auftrag gab, und ebenso gehört er auch zu den Bauverwaltern der Kathedrale, die ihm die Malereien der Kuppel und der Apsis übertrugen. Aber damit noch nicht genug. Als unser Maler stirbt und einige Zeichnungen unvollendet hinterlässt, die der Herzog von Mantua bestellt hatte, verlangt dieser, dass man die Entwürfe dazu bei Scipione aufsuche, was den besten Beweis für die zwischen ihnen bestehenden intimen Beziehungen liefert.

Pungileoni hat gefunden, dass schon im Jahre 1502 Nicolò de Correggio den apostolischen Protonotar Bartolomeo Montino, der auch bei der Verzichtleistung auf das Patronatsrecht des Hauses Correggio über die Kirche Sant Antonio in Parma anwesend war, zu seinem

Procurator ernannte. Ferner geht aus den Taufregistern des Domes dieser Stadt hervor, dass verschiedene Mitglieder der Familien Correggio und Montino, unter ihnen der Cavaliere Scipione, gemeinsam Kinder aus dem Hause Fontanelli über die Taufe hielten, von denen eines am 16. September 1511 von Giovanna Piacenza, der Aebtissin von S. Paolo in Parma selber aus der Taufe gehoben wurde.<sup>1</sup>

Diese ihre intimen Beziehungen und die häufige Anwesenheit Beider in Correggio, grade in den Jahren als Allegri zum Jüngling heranreifte und seine künstlerische Ausbildung abschloss, legen den Gedanken nahe, dass Scipione und die Aebtissin es gewesen seien, die seine Berufung nach Parma veranlasst haben; was uns dann weiter zu der Annahme führen muss, dass grade durch die Fresken in der Camera von S. Paolo die Benediktiner bewogen worden seien, ihn mit der Ausmalung ihrer eigenen Kirche zu beauftragen.

In den ersten beiden Dritteln des XVI. Jahrhunderts war das Leben in den Frauenklöstern weit entfernt von der Strenge, zu der das Concil in Trient sie zurückzukehren zwang, und von der heutigen Stille und Armuth. Die Leichtigkeit, mit der die reichen Familien ihre schönen und blühenden Töchter dort einschlossen, hatte schliesslich dazu geführt, dass aus ihnen geräuschvolle Damengesellschaften wurden, denen die Freuden des Lebens besser gefielen als die Kasteiungen und mystischen Betrachtungen. Ihre Zellen waren weder still noch düster, sondern mit den tausend Gegenständen ausgeschmückt, welche die Renaissance herzustellen wusste, und durch Licht und Blumen, Gesang und Spiel erheitert. Mit den Vergnügungen fand auch die Liebe ihren Eingang, die oft sentimentale Schmerzen oder heftige Kämpfe mit sich brachte. Die anmuthigen Schwestern verweilten lange zu leichtem Geplauder an den Fenstergittern, nahmen verstohlen Geschenke und Botschaften von draussen an und versenkten sich, in ihre Zimmer zurückgekehrt, gerührt in die Lektüre der Liebessonette, die sie heimlich empfangen und am Busen verborgen hatten. Aber diese innere Sammlung war nur eine kurze. Von neuem zurückgerufen, widmeten sie sich wieder der Unterhaltung. Es kamen Besuche von Damen oder eleganten

<sup>1</sup> A. a. O. I, 75; II, 115. — Man darf nicht vergessen, dass auch Oliva Chierici, die Gattin Francesco Aromanis, Correggios Onkel mütterlicherseits, aus Parma stammte.

Abbate, der Musiklehrer stellte sich ein, eine ganze Schaar vornehmer Herren machte die Runde durch alle Klöster der Stadt, um die berühmten Schönheiten aufzusuchen. Von strenger, langweiliger Stille war niemals die Rede! Aus den Zellen klangen die Töne des Clavicembalo oder der Gesang fröhlicher Madrigale. In den Klostergängen hörte man nur Streitereien und Klatschereien, lustiges Lachen über Eifersucht und Spott, oder bei der Erzählung einer pikanten Anekdote.

Warum sollten sie auch verzweifeln, da ja die Welt sie nicht vergass? Ueberschütteten Verwandte, Freunde und Bewunderer sie nicht mit den schönsten Geschenken? Erhielten sie nicht die Bücher des beliebtesten Modedichters, Stoffe, parfümirte Handschuhe, Schmucksachen und Confekt? Wurde ihnen nicht ebenso wie den freien Damen durch das poetische Lob begeisterter Verehrer geschmeichelt? Und wenn die Leidenschaft ihr Herz zu heftig bewegte, wussten sie sich nicht zu rechter Zeit süßen Trost zu verschaffen?

Der Leser wird diese Schilderung nicht für zu romantisch gefärbt halten, wenn er auch nur eine jener über das italienische Klosterleben des Cinquecento bekannt gewordenen Urkunden gelesen hat.<sup>1</sup> Die Art und auch die Ausdehnung dieses Buches legen uns die Verpflichtung auf, die Erzählung der frivolen und skandalösen Dinge zu vermeiden, welche die Frauenklöster in wirklichen Aufruhr brachten, so dass die kirchlichen und staatlichen Behörden sich verpflichtet fühlten, dagegen einzuschreiten. Es wurden Prozesse oder eine Art von *Untersuchungen* eingeleitet, Aufsichtskommissionen ernannt, die widerspänstigsten und zanksüchtigsten Schwestern bestraft und das ganze Kloster einen Monat lang unter strenge Disciplin gestellt — dann liess natürlich die Strenge allmählich nach und das heitere, ausgelassene frühere Leben nahm wieder seinen Fortgang.

Das Kloster von S. Paolo in Parma war gerade ein solcher Sammelplatz feuriger Geister, die voll offenen Sinnes für die Reize der Renaissance für die Kunst schwärmten und an allen Kämpfen des Lebens Theil nahmen.

<sup>1</sup> *Vita della madre Felice Rasponi* (Bologna, 1883). — A. BORGOGNONI, *Studi di letteratura storica* (Bologna, 1891) p. 263 u. ff. — ARVÈDE BARINE, *Portraits de femmes* (Paris, 1894) etc.



Wir haben schon gesehen, dass die sanften Nonnen zweimal aufgestört wurden, weil man einen „sehr galanten“ Cavalier bei ihnen versteckt glaubte oder wusste.

Die Gemeinde von Parma brachte, nachdem sie sich der päpstlichen Regierung ergeben hatte, unter anderen an Julius II. und Leo X. gerichteten Bittschriften auch die vor, dass die Nonnen der Stadt gezwungen werden sollten, Klausur zu halten und ihre unordentliche, mit den Regeln in Widerspruch stehende Lebensweise aufzugeben. Sie erlangten es für einige Klöster, aber nicht für das von S. Paolo, so dass die Gemeinde im Jahre 1524 von Clemens VII. eine bestätigende Entscheidung wegen der Klausur nachsuchen musste. Die Nonnen von S. Paolo nahmen das aber sehr übel auf, so dass die vernünftigsten Leute der Stadt und Monsignore Guidiccione selber sich lange und energisch bemühen mussten, damit nicht ein ernster Skandal entstehe und die Nonnen sich wenigstens scheinbar unterwarfen. Ueber den Verzicht auf die Vergünstigungen, die Donna Giovanna Piacenza genoss, wollten sie sich jedoch auf kein Zugeständniss einlassen. In Zukunft sollten die Aebtissinnen von einem Jahr zum andern erwählt werden, aber für sie sollte alles beim Alten bleiben. Es sollte ihr eine besondere Summe zur Verfügung stehen, die Benutzung ihrer Wohnung und andere Vorrechte. Die Erörterungen, Belästigungen und Drohungen hatten jedoch die arme Aebtissin aufs tiefste erschüttert, mit deren Gesundheit es schon sehr schlecht stand, und waren vielleicht nicht die letzte Ursache, dass sie nur um wenige Tage die am 28. August 1524 feierlich verhängte Klausur überlebte.

Wenn man sieht, welcher Geist in jenem Kloster herrschte, dann kann man sich in der That nicht wundern, dass Giovanna veranlasste oder zuliess, dass ihr Gemach mit Bildern mythologischen Inhalts ausgeschmückt wurde.

Schon Maria Benedetti, die 1471 bis 1486 Aebtissin war, hatte in einem Zimmer des Klosters einen Fussboden aus Terracotta-Platten anfertigen lassen, auf denen Bilder von Damen und Rittern, brennende oder durchbohrte Herzen und sentimentale Sinnsprüche angebracht waren, wie z. B.: *Solo in te spero, Rosa* (Nur auf Dich hoffe ich, Rose) oder *Caro il mio tesoro* (Lieb ist mir mein Schatz).

Wir sehen im Geiste die Ankunft des jungen kaum vier und zwanzigjährigen Correggio in Parma, sehen ihn in das Kloster von S. Paolo







*Die Kuppel der Camera di San Paolo*

(1831.)



treten, hören seine Unterredung mit der Aebtissin. Sie will nichts Religiöses oder Strenges. Gealtert und kränkelnd, wie sie ist, wünscht sie nur, dass ihre letzten Jahre so wenig beschwerlich wie möglich seien. So soll denn ihr Gemach sich mit einer Schaar von Kindern, die durch die Ranken einer Laube lächelnd hindurchblicken, bevölkern, Diana, die jugendliche Jägerin, Apollo, Minerva und die Grazien sollen eintreten! — Die Arbeit schreitet fort. Die Schwestern nähern sich vom Klosterhofe her den Fenstern des Zimmers, ein wenig neugierig, den Maler und auch die Fresken zu sehen. Ach! wenn doch diese schönen Kinder, die so fröhlich an der Wölbung tanzen, lebendig werden, herabsteigen und mütterliche Liebkosungen in ihren Armen und an ihrer wogenden Brust suchen könnten. Der jugendliche, schon vom Zauber des Ruhmes berauschte Künstler blickt lächelnd auf sie, während sie sich nachdenklich entfernen!

Nachdem die reformirende Bewegung begonnen hatte und zur nothwendigen Vertheidigung der Kirche das Concil von Trient zu Stande gekommen war, um die Disciplin zu verschärfen und die religiösen Uebungen neu zu beleben, wurde der Zutritt zu den Räumen des Klosters zuerst schwierig und sehr bald darauf ganz unmöglich. Mit dem Aufhören der Beziehungen zur Aussenwelt kam dieses Werk Correggios beinahe in Vergessenheit, und es ist geradezu merkwürdig, dass es während der ascetischen Kundgebungen des sechzehnten Jahrhunderts nicht einer der vielen Aebtissinnen in den Sinn gekommen ist, so viel Nacktheiten und anmuthige Gottheiten zu vertilgen. Das Bewusstsein des Schatzes, den sie besaßen, hielt sie vielleicht von einem solchen Sakrilegium ab!

Es wurde kaum noch ab und zu erwähnt und dann nur mit unbestimmten und zweifelvollen Aeusserungen. Padre Affò glückte es nur, kurze Anmerkungen von Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts darüber zu sammeln, unter denen wir zuerst Padre Maurizio Zappata erwähnen, der grade im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, dann den anonymen Verfasser der 1725 gedruckten „Nota delle più famose pitture delle chiese di Parma“,<sup>1</sup> ferner Tiraboschi, (der sich in

<sup>1</sup> Ragionamento etc. pag. 8 u. ff. — Ueber die Camera di S. Paolo besitzen wir andere spezielle Studien. GHERARDO DE ROSSI, *Pitture di A. A. esistenti nel monastero di S. Paolo* (Parma 1800). — 34 Tafeln mit Text. — Descrizione di una

seinen Schriften auf den Maler Antonio Bresciani bezieht), Ratti und andere spätere Biographen Correggios.

Wir sind indessen in der glücklichen Lage, das kostbare Zeugnis eines Mannes, der im Cinquecento selbst gelebt hat, zum ersten Male zu veröffentlichen. In dem ungedruckten Diario parmigiano des Smeraldo Smeraldi, eines Mathematikers und Wasserbaumeisters von gutem Ruf, findet sich ein „Besuch im Kloster S. Paolo in Gesellschaft des Cesare von Ferrara und Anderer am 1. August 1598“ beschrieben. Er spricht folgendermassen von der Camera des Correggio: „Wir gingen darauf die Zimmer zu besichtigen, welche die Frau Fürstin bewohnte. Dann liess man mich das Gemach sehen, das Meister Antonio da Correggio ausgemalt hat, es enthält eine Wölbung von Weinlaub und Früchten und mit Ovalen, in denen viele wunderschöne Kindergestalten in den verschiedenartigsten Bewegungen und Stellungen dargestellt sind, in den Lünetten sind kleine Darstellungen in Chiaroscuro gemalt und darunter zieht sich ein Gesims hin, an dem Tücher befestigt sind mit verschiedenen Schalen, Krügen und anderem Geschirr darin, aus wunderschön nachgeahmtem Silber.“<sup>1</sup>

Das Gemach ist beinahe viereckig.<sup>2</sup> Wie ursprünglich die Wände dekoriert waren, ist nicht bekannt, aber wahrscheinlich waren sie mit sogenannten „arazzi a verdura“ bekleidet. Die Ornamente der drei Thüren sind zierlich in Sandstein gearbeitet und zeigen im Fries das Wappen der Aebtissin (drei Mondsicheln in diagonaler Stellung), ihre Initialen IO. PL. und an einer Thür das Motto: „*Omnia virtuti pervia*“, „das, wie Affò sagt, deutlich zeigt, wie unerschrocken sie dafür eintrat, dass Jedermann der Eingang in das Kloster und in ihre Zimmer frei sein sollte.“ Diese Thüren haben jedoch mehrmals ihren Platz wechseln müssen, als ungefähr um das Jahr 1560 neben dem Gemache ein Refektorium erbaut wurde, das diesem das Licht nahm,<sup>3</sup> und 1856, als, um es zu erleuchten, die grosse westliche, von zwei Säulen getragene Eingangspforte geöffnet wurde.

pittura di A. A. detto il C. — BERTOLUZZI, Handschrift in der Bibliothek in Parma (Caps. A. A. II, 3703).

<sup>1</sup> Handschrift in der Biblioteca Palatina di Parma (No. 535), fol. 81. — Mittheilung des Herrn Abbate Luigi Barbieri.

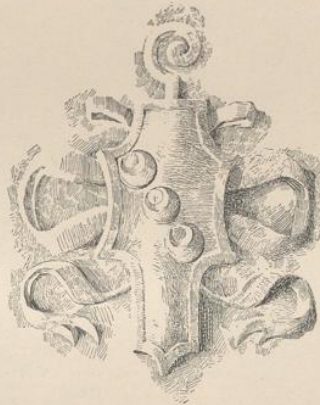
<sup>2</sup> 6,50 × 7,00 m.

<sup>3</sup> BAISTROCCHI, Notizie di pittori. Handschrift in der Bibliothek in Parma. n° 1106.

Der Kamin nimmt jedoch noch seinen ursprünglichen Platz ein und die Ornamente an den Seiten-Konsolen und am Fries, auf dem die Worte *Ignem gladio ne fodias* (Fache das Feuer nicht mit dem Schwerte an) eingemeißelt stehen, sind wohl erhalten.

Vom Sims der Wände steigen bis zur Mitte der Wölbung sechzehn Rippen empor, die ebensoviele Lünetten bilden. Diese sind mit Correggios Fresken bedeckt, denn der Maler hat natürlich seine Composition dem Organismus der Wölbung selbst angepasst; er hat eine Laube dargestellt, die durch die aufsteigenden Laubrippen sich in sechzehn Ovalen öffnet, hinter denen eine bunte fröhliche Schaar von nackten Kindern wie auf einer äusseren Gallerie sich tummelt.

Die einzelnen Rippen entlang steigen zwei Stäbe in die Höhe, die sich in einer Scheibe oder einem Kranze treffen, in dem das vergoldete Wappen der Piacenza leuchtet, umgeben von einem Gewinde von zusammengedrehten rosigen Schleiern, die Sträusse von Früchten tragen, die in jedes der Felder herabhängen. Jede Rippe löst sich nach unten in Tropfen von erhaben gearbeiteten goldenen Blättern auf.



Wappen der Aebtissin Giovanna Piacenza.

Um die Lünetten herum zieht sich, grau in grau gemalt, ein mit Muscheln gezielter Reif, der auf Kapitälern zu ruhen scheint, die von je zwei Widderköpfen gebildet sind, von deren gewundenen Hörnern Schnuren von kostbaren Juwelen, Bernstein und Perlen herabhängen. Zwischen diesen Kapitälern, die die Tropfen der Rippen zwischen sich einschliessen, endlich hängen im Raum des Frieses unter den Lünetten in Form von Festons angebrachte Tücher herab, die Schüsseln, Vasen, Krüge, eine Flasche und ein Beil tragen.

Die Kindergestalten in den Medaillons sind alle mit irgend etwas beschäftigt, ihre Bewegung durch einen Zweck oder eine Empfindung motivirt. Es scheint sogar manchmal eine gewisse Beziehung zwischen den Kindergruppen der einzelnen Medaillons zu bestehen. Wir wollen versuchen, ihr Vorhaben zu belauschen, indem wir bei denen an der Seite des



Kamins beginnen. (I) Eines von ihnen will in das Innere der Laube dringen. Es hat schon das rechte Bein vorgeschoben und sucht sich von einem Gefährten los zu machen, der es schüchtern, mit äusserst graziöser Kraftanstrengung des ganzen Körpers zurückhält. Der Grund, warum das erste Kind auf das Geflecht von Ranken und Blättern steigen will, liegt in dem Wunsche, Früchte aus dem darüber hängenden Strauss



Kindergruppen von der Camera di San Paolo, nach Correggio.  
Weimar. Museum.

zu nehmen, nach dem Beispiele der Putten auf dem nächsten Medaillon (II), von denen sich der Eine kühn erhebt, während der Andere ihm den Apfel zeigt, den er wählen soll. Nun folgen zwei Putten, die einen schweren Stein tragen (III). Der Eine mit einer Gerte in der Linken und dem Mantel auf der Schulter hebt den Stein auf seinen Kopf, während Schulter an Schulter mit ihm, ein guter Freund ihm behilflich ist, ihn im Gleichgewicht zu erhalten. So enig sind die folgenden Putten nicht (IV), denn der, welcher die Maske erwischt hat, wird von

einem reizenden Spitzbuben bedrängt, der ihm folgt und sie ihm aus der Hand zu reißen sucht. Dieser Streit erregt die Aufmerksamkeit des einen Putto auf dem nächsten Medaillon (V), aber nicht die seines Gefährten, welcher zu sehr mit der Liebkosung eines schönen weissen Hundes mit guten, klugen Augen beschäftigt ist. Jetzt sind wir bei den kleinen Kriegern angelangt. Ein Kind nimmt einen Pfeil aus dem Köcher (VI), während sein Freund ihm zuflüstert, wem er

ihn geben soll. Andere mühen sich ab, eine grosse, schwere Lanze zu handhaben (VII) oder den Bogen zu spannen (VIII). Noch schwerer haben es jedoch die Folgenden, eine Gruppe quält sich damit ab, einen grossen Hofhund zurückzuhalten, damit er sich nicht auf ein schüchternes, ängstliches Hündchen stürze, das zwei andere Putten beschützen (X). Aber nun ist es Zeit, dass die Jagd beginne, die Hörner ertönen. Ein Putto setzt wirklich das Horn an die Lippen, das an einer Schnur seinem Nachbar um die Schulter hängt, der aber sich energisch seine Rechte zu wahren und es ihm wieder vom Mund zu nehmen sucht. Ein anderer Putto bläst indessen schon und zwar so fürchterlich, dass er zwei andere dazu zwingt, sich die Ohren zuzuhalten (XI und XII). Von heiterster Befriedigung ist der hübsche Putto erfüllt, der triumphierend den Kopf eines Hirsches in die Höhe hält (XIII), den andere mit Kränzen schmücken wollen (XIV). An diesem feierlichen Krönungsakte möchte auch ein Putto aus dem vorletzten Medaillon sich betheiligen (XV), aber sein Gefährte sucht ihn zu den Andern beiden zu ziehen, welche sich um eine Stange streiten, mit der sie auf die Jagd nach den Früchten gehen wollen (XVI).<sup>1</sup>

Diese Einheit des Vorwurfs und den Zusammenhang dieser kindlichen Szenen untereinander hat man nie recht beachtet, während sie, wie wir sehen werden, zu den charakteristischsten Eigenthümlichkeiten der Correggioschen Compositionsweise gehören. Die Putten sind schon in ihrer ganzen Kraft entwickelt, die Verkürzungen mit Meisterschaft überwunden, aber doch kann man eine gewisse schwerfällige Plumpheit bei einigen von ihnen nicht verkennen, eine Plumpheit, die sich in der Kuppel von S. Giovanni zum Theil und vollständig in der des Domes verliert. Einige sind schon von idealer Schönheit, aber von etwas zu lebhafter Farbe, auch zeigt ihr Lächeln noch nicht die ganze Fröhlichkeit, der sich die Putten in den folgenden Werken hinzugeben wissen.

<sup>1</sup> Im Museum zu Weimar wird eine Zeichnung in Röthel von fünf von diesen Medaillons gezeigt, unter denen sich wohl dreimal das Monogramm ANT. befindet. — Diese Wiederholung des Monogramms Correggios, der überhaupt nur zwei Jugendarbeiten bezeichnet hat, überzeugt uns nicht sehr von der Echtheit der Zeichnung, die, während sie keine Abweichung von den Bildern aufweist, Ungenauigkeiten und eine grosse Plumpheit zeigt. Man betrachte nur den Kopf des Putto, der den Stein aufhebt, und den sitzenden Putto mit der Stange in der Hand.

Nichtsdestoweniger ist jedoch die Composition in ihrer Gesamtwirkung ausserordentlich geistreich.

Der wunderbarste Theil dieser Fresken sind jedoch ohne Zweifel die Chiaroscuro, die in der Schönheit der Ausführung und der Form unseres Wissens in jenem Jahrhundert von Niemandem übertroffen worden sind.

Den Lünetten hat der Maler den Anschein von Nischen gegeben, in denen Statuetten einzeln oder in Gruppen aufgestellt sind, die wir in derselben Reihenfolge wie die Medaillons kurz beschreiben wollen.

I. Die *Grazien*. Das „Motiv“ ist das der antiken Gruppe, die aber durch einen ganz modernen Geist belebt ist. Es sind nicht mehr die in klassischer Ruhe vereinten drei anmuthigen weiblichen Figuren, sondern drei schöne, blühende freie Gestalten in verschiedenen, ungewungenen Stellungen, mit frei im Winde flatternden Haaren. Man braucht jedoch nicht nothwendig anzunehmen, dass Correggio hier eine antike Skulptur nachgeahmt habe. Das „Motiv“ war ein zu seiner Zeit sehr gewöhnliches, auch als Sinnbild und für Medaillen verwendet, wie z. B. in der Medaille des Giovanni Pico della Mirandola. — II. *Adonis*, der mit der erhobenen Rechten eine Lanze hält. — III. *Bonus Eventus*. Ein Jüngling mit einem Mantel um die Hüften, einem Füllhorn in der Linken, der im Begriffe steht, Wasser in das Feuer zu giessen, das auf einem Opferaltar brennt, der mit Basreliefs verziert ist. — VI. Die *Erde*, eine in feierlicher Ruhe sitzende Figur, die sich mit dem linken Ellbogen auf einen Steinblock stützt. Sie ist in weite Gewänder gehüllt, die in eleganten und einfachen Falten hernieder wallen, und hält ein Füllhorn in der einen Hand, in der andern einen Skorpion, während auf ihrem Haupte eine kleine Schlange sich aufbäumt. Zu ihren Füßen steht ein Korb mit Aehren.<sup>1</sup> Die Erde in ihrer vielfachen thierischen und vegetabilischen Fruchtbarkeit, bringt gute und nützliche Dinge hervor, welche durch die Aehren und Früchte symbolisch angedeutet werden, und giftige wie die Natter und den Skorpion. —

<sup>1</sup> Eigenthümlich ist der Irrthum MEYERS (n. 119), der den Skorpion mit einem Apfel und den Korb mit Aehren mit einem Fruchtkorbe verwechselt hat! — Andere meinten, dass diese Figur den *Sommer* darstelle, erklärten die Schlange auf ihrem Kopfe für einen Rüssel und den Skorpion für ein Zeichen des Thierkreises, ohne daran zu denken, dass er dem Oktober entspricht.

V. Die *Bestrafung der Juno*. Sie ist in der Höhe mit gebundenen Händen aufgehängt und trägt einen goldenen Amboss an den Füßen, als Gewicht, das ihre Strafe noch verschärft. Im XV. Buche der *Ilias* erinnert Jupiter Juno drohend daran, dass er diese Strafe schon an ihr vollstreckt habe. Die kleine Gestalt hat gradezu herrliche Formen und erweckt durch den gebogenen Schatten, welchen sie in die Nische wirft, durchaus die Illusion einer Relieffigur. — VI. *Vestalin*, ganz in weite Gewänder gehüllt, mit der Fackel in der linken Hand und der Patera in der Rechten, mit der sie Wasser in das Feuer eines runden Altars giesst. — VII. In dem bequem auf einem Stuhle ruhenden Greise haben manche das Sinnbild der *Ruhe* erkennen wollen, andere das des *Nachdenkens*, wieder andere die einfache Gestalt eines *Philosophen*. Er hält eine Aehre in der Rechten. — VIII. *Jupiter-Tempel* in dorischem Styl. Durch die offene Thür sieht man die Statue des Gottes. Der architektonische Theil ist meisterhaft mit wenigen leichten Strichen behandelt. — IX. Die *Parzen*, auf einem waldigen Berge sitzend. Clotho hält den Rocken, Lachesis dreht den Faden, Atropos schneidet ihn mit der Scheere ab und wickelt die kurzen Enden auf die Spindel. Diese Composition bietet noch eine besondere Eigenthümlichkeit. Die Parzen sind jung und haben Flügel. Welches war der Gedanke des Malers oder dessen, der ihn ihm angegeben hat? Vielleicht der, dass das Leben engelhaft schön ist, wie alles was uns von den Göttern kommt, schön in der Stunde seiner Geburt, in seiner Entwicklung und seinem Ende? — X. Eine graziös daherschreitende Frau, mit vom Winde bewegten Schleiern bekleidet. Sie hält ein anmuthiges Kind in den Armen. Einige haben sie für Vesta gehalten, die Jupiter als Kind pflegt, Andere für Ino Leukothea, die Ernährerin des Bacchus. — XI. *Ceres* mit der Fackel und dem Apfel. — XII. Ein *Satyr*, der sich an einen Baumstumpf lehnt, an dem die Panflöte hängt. Er ist in Profil gesehen und blässt in eine Meer-muschel, um ihr Töne zu entlocken. — XIII. Die *Keuschheit*, die in der rechten Hand eine Taube trägt und mit der linken leicht die Schleiergewänder aufhebt, unter denen sich die Formen ihres blühenden Körpers abzeichnen. Man kann sich keine grössere Anmuth der Linien vorstellen, keinen schöneren Effekt der Durchsichtigkeit der Schleier. — XIV. Die *Jungfräulichkeit* mit einer Lilie in der Hand.

— XV. Die *Göttin des Glückes*, mit dem Füllhorn in der Linken, das auf einem Globus ruhende Steuerruder in der Rechten. — XVI. *Minerva* im Profil, mit dem Helm auf dem Haupte, Fackel und Speer in den Händen.

Alle diese bezaubernden Chiaroscuri werfen, von unten beleuchtet, nach oben und nach hinten in die Nischen duftige Schatten, die so zerfließen, dass die Figuren wirklich wie plastisch erscheinen. Sie stimmen materiel zwar mit antiken Darstellungen überein, sind aber selbständig und mit einer durchaus neuen, ganz persönlichen Empfindung umgestaltet. Wir erwähnten dies schon bei der Schilderung der *Grazien* und der *Parzen*. Nun ist noch hinzuzufügen, dass auch für andere Chiaroscuri die Vorbilder in antiken Münzen und Medaillen gefunden worden sind, dass man aber niemals eine vollkommene Übereinstimmung hat nachweisen können. Gherardo Rossi<sup>1</sup> und nach ihm auch Meyer sagen, dass die Fortuna von einer Vespasianischen Denkmünze stamme, welche die Inschrift trägt *Fortunae Reduci*, den *Bonus Eventus* findet man ähnlich auf einer Neronischen Medaille mit den Worten *Genio Augusti*, die *Vestalin* erinnert an eine Figur auf einer Medaille der Domitia mit dem Wahlspruch *Divi Caesaris mater*, *Ceres* gleicht nach Martini derjenigen, welche man auf vielen Münzen erblickt, aber diese Nachahmungen sind durchaus nicht streng durchgeführt, wenn es auch klar ist, dass der Maler durch die alten Vorbilder inspirirt worden ist. Affò will uns mit der Voreingenommenheit des Gelehrten beweisen, dass es in Parma zur Zeit Correggios nicht an Münzen und Kameensammlern gefehlt habe, er erinnert an Taddeo Ugoletto, Bernardo Bergonzi, Giorgio Anselmi und Prati Baiardi;<sup>2</sup> aber dieser Nachweis muss überflüssig erscheinen, wenn man daran denkt, dass in jedem vornehmen Hause der Renaissance antike Gegenstände angekauft wurden und dass Correggio die Sammlungen der Herren von Correggio und der Isabella Gonzaga gesehen hatte.

Wie dem aber auch sei, wir theilen nicht die Ansicht Martinis, dass die Auswahl seiner Gegenstände in enger Beziehung zu dem Orte, für den sie geschaffen waren, stände. Wir wüssten dann weder das Auftreten des Satyrs, der die Meermuschel bläst, noch die Grazien,

<sup>1</sup> Descrizione di una pittura 33, 37 und 39.

<sup>2</sup> Ragionamento, 45.

Adonis, die Ernährerin des Bacchus, Juno u. s. w. zu erklären. Der Biograph hat sich vielleicht durch die Anwesenheit der Vestalin, der Keuschheit und der Jungfräulichkeit, irre führen lassen, welche mit dem Leben der Nonnen einige — wenigstens ideale Beziehungen hatten.

Der dekorative Entwurf dürfte nicht an eine strenge Vorschrift gebunden gewesen sein. Das, was dem Ganzen, so zu sagen, die *Stimmung* gab, war die auf dem Mantel des Kamins dargestellte Diana. Diese Gestalt, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als Sinnbild



Diana. Freske in der Camera di San Paolo.

der Sittsamkeit, sondern als Personificirung des Mondes, des Wappenzeichens der Aebtissin, gewählt war, zog einen Schwarm fröhlicher Kinder mit Jagdgeräthschaften nach sich und den ganzen heidnischen Hofstaat ihrer olympischen Gefährten. Die Mondsichel, die so häufig auf den Thüren und in der Mitte der Wölbung sich findet, glänzt in der That auch im blonden Haar der Diana, die mit dem wehenden himmelblauen Schleier und dem umgehängten Bogen auf dem Rande einer Biga sitzt, die von zwei Hirschen gezogen wird, von denen aber nur ein kleiner Theil zu sehen ist. Der Gesichtstypus der Diana ist genau derselbe wie der der Madonna auf der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien und auf den Bildern im Prado und in Hampton-Court. Die Färbung ist übermässig

warm gehalten, besonders in den Putten, die noch nicht den zart alabasternen Fleischton der späteren Werke haben. Die Falten der Gewänder sind, wenn auch bewegter als in den ersten Bildern, doch noch einfach, lang und fein, es mangelt ihnen noch der kühne Wurf. Uns scheinen diese Eigenthümlichkeiten zu genügen, um diesen Bildern ihre chronologische Stellung anzuweisen, auch wenn ein bemerkenswerthes technisches Element, das, soviel ich weiss, Allen entgangen ist, die über Correggio geschrieben haben, nicht augenscheinlich bewiese, dass die Fresken der Camera di S. Paolo allen anderen dort erhaltenen vorangegangen sein, und daher als seine ersten Arbeiten in Parma angesehen werden müssen. Nach dem Beispiel Mantegnas, aus dessen Camera degli Sposi er gewissermassen die Anregung zu seiner Composition geschöpft hat, behandelt er die Freskomalerei mit festen und kurzen Pinselstrichen, er setzt nicht die Lichter auf die Schattenstellen auf, sondern die Schatten auf den hellen Untergrund. Im Fleisch setzt er nach und nach immer dichtere Farben übereinander. In allen folgenden Fresken, auch in den bald darauf in S. Giovanni ausgeführten, geht er beinahe vollständig von dieser Pinselführung ab und mischt die Farben auf der Palette und auf den Wänden selber. Auch das Chiaroscuro nimmt andere Töne an. Die blassgelblichen Striche und Punkte, die er des Reliefs wegen den Muscheln im Kranze um die Lünetten und den Widderköpfen gegeben hat, gehen später in die Töne des Hintergrundes über, so dass sie wie Stuck wirken.

Das eben beschriebene Werk hat an verschiedenen Stellen gelitten. Die Zweige der Laube, besonders um die Medaillons herum, sind schlecht restaurirt, so dass die Blätter wie Farbenklexe aussehen, auch der Himmel, der hinter den Putten in mildem, klarem Blau leuchtete, das ins Grünliche hinüberspielte, ist jetzt, mit Ausnahme weniger kleiner Stellen, von einer dicken aschgrauen Farbe bedeckt, die entfernt werden müsste. Endlich hat das ganze Fresko seitwärts von dem alten Kaminrohr durch die Feuchtigkeit gelitten, die bei Regen und Schnee von oben her eindrang.

Welcher Farbenglanz muss ursprünglich die ganze Wölbung erfüllt haben! Mit welchem Staunen muss die vollendete Arbeit von der Aebtissin und den Nonnen begrüsst worden sein, von Sorio d'Erba, der dieses Gemach und die anstossenden Zimmer erbaut, und von Francesco

*Die Vermählung der h. Katharina*

(PARIS, LOUVRE).









d'Agrate, der die Verzierungen in Steinarbeit ausgeführt hatte! Welche Befriedigung musste Scipione Montino della Rosa bei diesem Anblick empfinden!

Es lässt sich aber wohl denken, dass die Maler bei dieser Ueberaschung nicht in den gleichen Jubel ausbrachen, besonders Temperelli und Araldi nicht, die mit einem Male ihre Werke herabgesetzt und ihre Anstrengungen als nutzlos erkannten. Vor Allem Araldi, der Maler des Klosters von S. Paolo, der wenige Jahre vorher den Chor der Kirche (1510)<sup>1</sup> und das Zimmer neben dem von Correggio ausgeschmückten in Fresko mit einem Netz von Ornamenten, grotesken kleinen Szenen und dunkeln allegorischen Compositionen sorgfältig ausgemalt hatte (1514).

Giorgio Vasari erzählt, dass Francia, als er die *heilige Cäcilie* von Raffael sah, „nicht gemalt, nein lebend — erschreckt und tief erschüttert durch den Eindruck, den die Schönheit des Bildes auf ihn gemacht hatte, sich wenige Tage darauf zu Bett gelegt habe, ganz ausser sich darüber, dass er beinahe nichts in der Kunst geleistet habe, im Vergleich zu dem, was er und andere von ihm geglaubt hatten, und dass er vor Schmerz und Melancholie gestorben sei.“<sup>2</sup> Die historischen Daten lassen diese Geschichte unmöglich erscheinen, aber sie behält wie ein biblisches Gleichniss Geltung und charakterisirt die Gefühle, welche die alten Künstler Ausgangs des XV. Jahrhundert empfanden, wenn sie die Werke der neuen Generation sahen!

Als die Ausschmückung<sup>3</sup> der Camera di S. Paolo beendet war, musste sich Allegri in seine Heimath begeben, das ganze Jahr 1519 dort bleiben und, wie schon gesagt, um 1520 nach Parma zurückkehren,

<sup>1</sup> Handschriftliche Chronik des LEONE SMAGLIATI. — BAISTROCCHI, *Notizie di pittori*. Handschrift in der Biblioteca Palatina von Parma, n. 1006.

<sup>2</sup> *Vita dei più eccellenti pittori* etc. III. 546.

<sup>3</sup> Die Camera Correggios wurde zugleich mit der Araldis und anderen anstossenden Zimmern am 16. November 1810 von der Gemeinde von Parma der Kgl. Akademie der schönen Künste übergeben. 1834 fand eine Besprechung statt über einige Arbeiten, die ausgeführt werden sollten, um die Säle von den übrigen abzusondern. Elf Jahre später, nachdem die Arbeiten am Eingang und im westlichen Vorsaal beendet waren, wurde an den Wänden der von Luisa Maria von Bourbon gestiftete rothe Sammet befestigt. Siehe die handschriftlichen Atti della R. Accad. di Belle Arti: tomo II, 105; III, 188 und 193. Archiv der R. Galleria di Parma (M, I), unter dem Titel: *Camera di S. Paolo*.

um die Arbeiten in S. Giovanni Evangelista zu übernehmen. Meyer meint, dass unser Maler in diesem Zeitraum wenig gearbeitet haben könne, da er durch häufige Reisen zwischen Parma und Correggio abgezogen worden sei.<sup>1</sup> Aber es haben sich thatsächlich verschiedene Urkunden vom Januar bis Oktober gefunden, die seine Anwesenheit in Correggio beweisen, aber nicht eine einzige, aus der hervorginge, dass



Fragment aus der Geschichte des h. Jacobus, von Mantegna.  
In der Capella degli Eremitani, Padua.

er in Parma sich aufgehalten habe. Die Nachricht, die der Abbate Mazza Tiraboschi betreffs einer 1519 von den Benediktinern an Correggio geleisteten Zahlung mittheilte, ohne Tag und Monat anzugeben, ist in den Klosterbüchern nicht gefunden worden, was uns zu der Annahme veranlassen muss, dass es sich um einen Irrthum handele.<sup>2</sup> Sicher jedoch muss er in der Zeit mit kleineren Arbeiten beschäftigt gewesen

sein. Vasari sagt in der That, dass er „Gemälde und andere Bilder für viele Herren in der Lombardei ausführte.“<sup>3</sup> Armenini<sup>4</sup>

<sup>1</sup> CORREGGIO, 132.

<sup>2</sup> Der Irrthum stammt vielleicht daher, dass die Ausgaben für Gemälde Correggios von den Mönchen in einem Buche, das den Zeitraum von 1519 bis 1528 umfasst, verzeichnet waren.

<sup>3</sup> A. a. O. IV, 115.

<sup>4</sup> G. B. ARMENINI, *De veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587) p. 188.

versichert ihrer mehrere gesehen zu haben, die sehr geschätzt gewesen seien, obgleich es nicht unwahrscheinlich ist, dass schon zu jener Zeit ihm einige Werke seiner Schüler und Bewunderer zugeschrieben worden seien.

In der That zählt man bis auf den heutigen Tag so viele entschieden unechte Bilder zu den in jener Lebensperiode entstandenen Werken Correggios, dass, wenn wir sie alle beschreiben und besprechen sollten, dieses Buch zu seinem und der Leser Schaden eine übermässige Ausdehnung erhalten würde.<sup>1</sup> Es genüge die Angabe, dass man beim Durchblättern der *Akten der Academia di Belle Arti in Parma* eine erstaunliche Anzahl von Bildern erwähnt findet, denen die nachgesuchte Beglaubigung als Werke Correggios verweigert worden ist. Auch uns werden noch beinahe täglich mit der grössten Prätension solche Bilder gezeigt, da kaum ein Werk seiner Schüler existirt, das man ihm nicht zugeschrieben hätte, abgesehen von hunderten von Kopien, Nachahmungen und Fälschungen. Mengs erzählt sogar, dass Sebastiano Ricci behauptete, er wollte sich anheischig machen, ein eigenes Bild als Werk Correggios zu verkaufen. Doch glaube man nicht, dass nur Privatleute so leichtfertig mit der Zuschreibung von Bildern verfahren. Auch in den öffentlichen Gallerien prahlt man in unverantwortlicher Weise mit berühmten Namen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> MEYER (a. a. O. 132 u. ff.) erwähnt unter diesen das Gemälde mit der Madonna, dem Kinde, den Schutzheiligen von Parma und verschiedenen Engeln, das früher dem Herzoge Melzi gehörte und sich jetzt in Casa Scotti in Mailand befindet, und das von der Academia di Belle Arti von Parma und von Pungileoni für echt erklärt worden ist (I, 92—93, II, 135). Wir wollen nur bemerken, dass es zweifellos ein Werk des Giorgio Gandino del Grano ist. Ueber den *Apollo und Marysas*, in der Eremitage zu Petersburg, führt MEYER, nachdem er seine Geschichte wiedergegeben hat, die Ansicht MUENDLERS an, der es dem Florentiner Rosso zuschreibt. — Eine Zeitlang hielt man auch den *Amor, welcher den Bogen schnitzt*, eins der bekanntesten Bilder von Parmigianino, für einen Correggio (S. Pungileoni, I, 114, II, 159), ebenso den *Gang zum Kalvarienberge*, der zuerst dem M. A. Anselmi zugeschrieben wurde, während er in der That weder von dem Einen noch von dem Anderen ist.

<sup>2</sup> A. a. O., II, 171. — TIRABOSCHI, 258. — Noch heute sind im Museo Nazionale in Neapel unter Correggios Namen fünf Bilder ausgestellt, während nur die *Zingarella* wirklich sein Werk ist. C. RICCI, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana* etc. (7—10). Auch in den Uffizien wurde ein Kopf des enthaupteten Johannes

Gehen wir nun zu den Werken über, die unser Antonio gleich nach dem Jahre 1518 vollendet haben muss. Von einer kleinen Vermählung der h. Catharina, in der die Heilige knieend dargestellt ist, mit der Palme in der rechten Hand und dem Schwerte neben ihr, wie sie eben im Begriff ist, den Ring von dem Jesuskinde zu empfangen, das auf den Knien der Mutter sitzt, giebt es verschiedene Wiederholungen oder Kopien. Um einen modernen Ausdruck zu benutzen, könnten wir sagen, dass die meisten Stimmen für ihre Echtheit die Exemplare erhalten haben, die sich im Museo Nazionale in Neapel, im Besitz des Herrn Paolo Fabrizi in Rom<sup>1</sup> und in dem des Doktor Joseph Theodor Schall in Berlin<sup>2</sup> befinden. Wir glauben nun im Gegensatz zu Meyer, dass das Bildchen in Neapel ohne Weiteres als eine Kopie von Carracci bezeichnet werden muss. Man findet in ihm nicht mehr den feinen, leichten Pinselstrich Allegris, die Durchsichtigkeit der Fleischtöne und die zarten Schatten; der Pinsel ist breit, beinahe grob aufgesetzt, die Farbe zu dick aufgetragen, wie es Correggio nicht in den grössten Bildern, ja nicht einmal bei den Kolossalfiguren seiner Fresken zu thun pflegte. Wer die kleinen Bilder Carraccis aufmerksam betrachtet hat, besonders das, welches in den Uffizien die Nummer 1007 trägt, wird leicht zu der Ansicht gelangen, dass das *Sposalizio di S. Caterina* von Neapel entschieden eine der vielen Kopien ist, die Annibale nach Correggio angefertigt hat. Im *Inventarium* der farnesischen Gallerie in Parma, aus der das Gemälde stammt, ist sowohl ein beglaubigtes Exemplar wie eine Kopie verzeichnet, und grade diese letztere ist es, die sich jetzt in Neapel befindet.<sup>3</sup> Die Composition in (der nicht einmal in die parmigianer Schule gehört) als Correggio bezeichnet, und die Kopie eines Putto aus der Kuppel des Domes von Parma. Ein anderer Putto in der Gallerie Pitti zu Florenz stammt aus dem in Dresden befindlichen Gemälde des h. Sebastian. — Wir ersparen dem Leser weitere Anführungen.

<sup>1</sup> RICHTER. A. a. O. 24.

<sup>2</sup> In der Kgl. Bibliothek zu Turin befindet sich eine Zeichnung des *Sposalizio di S. Caterina*, die auch MORELLI Correggio zuweist (*Italian painters*, II, 148). Sie zeigt einige Eigenthümlichkeiten des Meisters, aber auch manche sonderbare Mängel.

<sup>3</sup> In der *Eremitage* in Petersburg befindet sich ein anderes *Sposalizio di S. Caterina*, das lange Correggio zugeschrieben wurde und aus der Gallerie des Grafen von Brühl, Ministers König August III. von Polen, dorthin gelangt ist. Auf der

ihrer ganzen traulichen Einfachheit ist von einer entzückenden Feinheit der Empfindung. Der milden Gemüthserrregung der h. Catharina entspricht die unbefangene Geberde des Kindes, das mit einem Händchen den Ringfinger ihrer Linken erfaßt hat und sich zu der Mutter wendet, als ob es sie fragen wollte: „Ist dies der Finger, auf den ich den Ring stecken soll?“ Und die Mutter lächelt zustimmend. In der Stellung der Figuren, besonders in dem kühnen Spiel der drei vereinigten Hände (die Jungfrau hält die beiden vereinten der mystisch Vermählten) liegt schon der Keim zu jenem andern bezaubernden *Sposalizio di S. Caterina*, das sich im Louvre zu Paris befindet. Wir glauben wegen der Typen, der Ausführung, der Art, wie die Haare behandelt sind, der Form der Falten und der Hände mit den dünnen Fingern, vor Allem aber wegen der goldigen und durchsichtigen Fleischtöne, dass dieses Bild erst nach dem Jahre 1522 ausgeführt ist und sicher nicht, wie Meyer<sup>1</sup> und fast alle späteren Biographen denken, zwischen 1517 und 1519. Der Vorwurf des Bildes veranlaßt uns jedoch es hier zu besprechen. Wir beginnen mit der Wiedergabe der anmuthigen Beschreibung Téophile Gautiers: „Das Christkind sitzt auf dem Schosse der Mutter, die es der h. Catharina den Ring an den Finger stecken lässt. Dies bildet den entzückendsten Strauss von Händen, den jemals ein Maler im Mittelpunkte eines Gemäldes zusammengestellt hat. Man könnte denken, sie seien von Lilien gemacht, so rein und zart und edel sind sie mit den feinen, an den Spitzen etwas zurückgebogenen Fingern. Die liebevolle Begeisterung im Antlitz der Heiligen, die sich mit ganzer Seele für die Ewigkeit dem ahnungslosen Kinde vermählt, ist bewundernswürdig zum Ausdruck gebracht. Hinter der Heiligen sieht man einen h. Sebastian von wunderbarer Schönheit stehen, dem die Pfeile, die er als Symbol seines Märtyrerthums in der Hand hält, das Aussehen eines Amors geben. Im Hintergrunde entdeckt man einige

Rückseite der Tafel liest man: *Laus Deo: per Donna Matilde d'Este Antonio Lieto da Correggio fece il presente quadro per sua divozione anno 1517.* Die Inschrift ist apokryph. Es hat keine Matilde d'Este im ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts gelebt. Schon MENGES (II, 170) und TIRABOSCHI (VI, 258) bezweifelten es. Waagen bestritt entschieden, dass das Bild von Correggio herrühre, dem es jetzt Niemand mehr zuschreibt. (MEYER, 106 und VENTURI, La R. Galleria Estense, 322.)

<sup>1</sup> Correggio 322.



Scenen, die das Märtyrerthum der beiden Heiligen darstellen, aber diese Nebenhandlungen, die der damalige Gebrauch sehr wohl noch zuliess, sind in kleinen Dimensionen leicht skizzirt und verlieren sich im Schatten und ziehen in keiner Weise die Aufmerksamkeit vom Hauptgegenstande ab. Unter dem zarten ambrafarbenen Schleier, den die Zeit über das Gemälde gebreitet hat, erkennt man ein frisches silbriges Kolorit, bläu-



Die Vermählung der h. Catharina von Correggio. Signor Paolo Fabrizi. Rom.

liche Reflexe, Perlmuttertöne und die ganze Stufenleiter von bezaubernden Uebergangstönen, die in dem Geheimniss des Helldunkels verborgen liegen.<sup>1</sup>

Wenn auch die weniger vorgeschrittene Entwicklung der Formen auf diesem Bilde mit Sicherheit auf eine frühere Entstehungszeit des-

<sup>1</sup> Guide de l'amateur au Musée du Louvre (Paris, 1882). — G. LAFENESTRE et E. RICHTEBERGER. *Le Musée National du Louvre* (Paris, 1893) p. 45. — Das Gemälde ist 1,02 hoch, 1,05 breit.

selben schliessen lässt, so zeigt es doch eine gewisse Verwandtschaft mit der *Madonna mit dem h. Hieronymus*, von der wir weiterhin sprechen werden. Der kleine Körper des Jesuskindes ist in der gleichen Art modellirt, der aufmerksame Ausdruck seines Gesichtes, vor Allem aber die Stimmung der Landschaft, in der eine knieende Gestalt sichtbar ist, sind genau dieselben. Das Gemälde ist seit alter Zeit hoch gepriesen



Die Vermählung der h. Catharina. Correggio zugeschrieben. Museum zu Neapel.

worden. Vasari erzählt, dass Girolamo da Carpi, der sich nach Modena begeben hatte, um einige Werke Correggios zu sehen, „voller Bewunderung bei ihrem Anblick gewesen sei, dass ihn eines darunter aber ganz starr vor Staunen gemacht habe. Es war dies ein grosses Gemälde vortrefflichster Art, welches unsere liebe Frau darstellt, mit dem Kinde auf dem Schosse, das sich mit der h. Catharina vermählt, einen h. Sebastian und andere Figuren, von so schönem Gesichtsausdruck,

dass sie im Paradiese gemacht zu sein scheinen; auch kann man keine schöneren Haare und Hände sehen, oder eine reizvollere und natürlichere Farbe. Girolamo erhielt von dem Besitzer des Bildes, dem mit Correggio sehr befreundeten Doktor Messer Francesco Grillenzoni, die Erlaubniss, es zu kopiren, was er mit dem denkbar grössten Fleiss gethan hat.<sup>1</sup>

Ueber dieses Bild entstand später eine Legende. Tiraboschi<sup>2</sup> und verschiedene Andere glaubten mit Sandrart, dass Correggio dieses Bild als Geschenk für eine mitleidige Frau, eine gewisse Catharina, gemalt habe, die ihm in einer schweren Krankheit liebevoll beigestanden hatte. Der Vorwurf des Bildes, oder besser gesagt, der Name der Heiligen brachten Sandrart oder seine Gewährsmänner auf diese rührende Geschichte. Da aber in dem Bilde auch ein h. Sebastian vorkommt, wollte Ratti es sich nicht nehmen lassen, die Namensanspielungen fortzusetzen und erzählte, dass diese Catharina die Gattin eines Mannes gewesen sei, „der Sebastian hiess.“ Er schweigt jedoch von Correggios Krankheit und dem Beistande der guten Frau und sagt statt dessen, dass das Bild den beiden Gatten geschenkt wurde, weil er es ihnen verdankte, dass ihm die Ausführung des Gemäldes von der Confraternità di S. Pietro Martire in Modena aufgetragen wurde.<sup>1</sup> Aber das Sprichwort sagt ganz richtig: die Lügen sind wie die Kirschen, eine zieht viele nach sich. Pungileoni hielt es für seine Pflicht, eine neue Geschichte zu erfinden; da er entdeckt hatte, dass Correggio eine Schwester, Namens Catharina besessen hat, die einen gewissen Vincenzo Mariani geheirathet hat, erzählte er, dass der Maler dieses Bild gemalt habe, um es ihnen am Hochzeitstage zu schenken. Schade nur, dass der Ehemann nicht Sebastian hiess! Wenn Pungileoni auch das genaue Datum dieser Hochzeit nicht wusste, so kannte er dafür um so bewunderungswürdiger die Gefühle der dabei betheiligten Personen. Er schreibt: „Der Kummer, den Antonio bei der Trennung von seiner Schwester empfand, kann am besten an der bis aufs äusserste zarten Empfindsamkeit seiner Seele ermessen werden. Ein gutes Herz wie das seine musste ihr seine Liebe und Dankbarkeit auf die beste Weise zeigen, die ihm zu

<sup>1</sup> Vite, VI, 470.

<sup>2</sup> A. a. O. VI, 277—78.

<sup>3</sup> A. a. O. p. 49.

Gebote stand, d. h. durch ein Bild, das auch in der Entfernung immer von ihm zu ihr sprach. Wer das Frauenherz kennt und besonders dasjenige einer Frau, die sich schwer von den Ihrigen trennte, kann sich vorstellen, wie sehr sie sich danach geseht haben muss, diese Erinnerung an den Bruder zu besitzen.<sup>1</sup> Aber der gute Pungileoni, der so beflissen war, der Welt die vertrautesten Beziehungen Correggios klar



Die Vermählung der h. Catharina. J. Th. Schall, Berlin.

zu legen, wusste doch wenig davon im Verhältniss zu Bigi, der diese Hochzeit mit einer Fülle ausserordentlich rührender Einzelheiten erzählt; unter anderen beschreibt er auch, wie das junge Mädchen, das der Maler später geheirathet hat, unter den Zuschauern erscheint, und wie er sich bei der kirchlichen Feierlichkeit in sie verliebt.<sup>2</sup> Und doch ist Bigi etwas entgangen, was Albana Mignaty erzählt, dass nämlich

<sup>1</sup> A. a. O. I. 98; II, 136, 138, 141. PUNGILEONI glaubte auch, dass Correggio in der *Zingarella* seine Frau dargestellt habe.

<sup>2</sup> *Della vita e delle opere* etc. 15.

sechs junge Mädchen aus Liebesgram um den Maler den Schleier hätten nehmen wollen!<sup>1</sup>

Auch um andere Bilder Correggios haben gewisse Biographen eine Unzahl von sentimentalen Anekdoten gebildet, aber wir führen nur diese eine als Beispiel an, um uns nicht auf zu viele Phantastereien einzulassen. Die Geschichte des Gemäldes wurde von Adolfo Venturi auf Grund von Urkunden richtig gestellt: „Es wurde für die Familie Grillenzoni gemalt, die im XVI. Jahrhundert durch ehrenvolle Traditionen, Reichthum und Bildung zu den ersten Familien von Modena gehörte. Giovanni Grillenzoni, der Bruder des von Vasari erwähnten Messer Francesco, war Mitglied



Zeichnung zur Vermählung der h. Catharina, Correggio zugeschrieben. Königliche Bibliothek, Turin.

der berühmten *Accademia*, in der vom Geiste der Reformation erregte Glaubensstreiter zuerst die Stimme erhoben, und von der aus sich in Modena die Liebe zur Litteratur und zu edlen Studien verbreitete. Als begeisterten Liebhaber der Künste widmete ihm Castelvetro ein Gedicht, *Pictura* betitelt, in dem die Bilder beschrieben wurden, mit denen nach seinem Wunsche Grillenzoni einen seiner Säle ausschmücken sollte, um die seltene und bewunderungswürdige

Eintracht zu verbildlichen, die in seiner zahlreichen Familie herrschte. Das Bild blieb bis 1582 im Besitze der Grillenzoni, in welchem Jahre es durch Vermittelung des Kardinals Luigi d'Este an Caterina Nobili Sforza, contessa di Santa Fiora abgetreten wurde. Bottari und Meyer glaubten, das Bild habe dem Kardinal selber gehört, aber neu aufgefundene Dokumente beweisen, dass dieser es nur von den Grillenzoni für die Urenkelin Julius III. erbat, in deren Besitz es der Kanzler Kaiser Rudolphs II. Coradusz im Jahre 1595 sah.<sup>2</sup> Nachdem es durch mehrere Hände gegangen war, befand es sich im Jahre 1650 in der

<sup>1</sup> A. a. O. p. 294—95.

<sup>2</sup> Il pittor delle grazie. — VENTURI hat dieses Bild ausführlich besprochen in „*Un quadro del Correggio*“ (Modona, 1882), wieder abgedruckt in der Zeitschrift: *Arte e Storia* (Firenze, 1894 — Anno III, n. 3).

Gallerie des Kardinals Antonio Barberini, der es dem Kardinal Mazarin schenkte,<sup>1</sup> von dessen Erben es in das Museum Ludwigs XIV. übergang.<sup>2</sup> Früher als das *Sposalizio di S. Caterina* im Louvre sind nach unserer Ansicht die *Madonna del latte*, die *Madonna della cesta* und die *Adorazione* entstanden.

Ueber das erstgenannte Bild herrscht eine grosse Unsicherheit, die durch die vielen alten Kopien und die zahllosen widersprechenden Nachrichten entstanden ist.

Die sanft lächelnde Madonna reicht dem Christuskinde die linke, von Gewändern und Schleiern entblösste Brust, aber das Kind, das ein Händchen auf ihre Schulter gelegt hat, macht sich davon los und greift nach der Frucht, die ihm ein geflügelter Engel, wie auf dem Budapester Bilde, oder ein h. Johannes, wie auf dem Petersburger Bilde, darreicht. Domenico Ottonelli erwähnt 1652 in seinem *Trattato della pittura* ein gleiches Bild,<sup>3</sup> dessen Spuren man aber nicht historisch verfolgen kann, so dass uns die Grundlagen fehlen, um seine Identität mit einem der heut existirenden feststellen zu können. Als Ottonelli es sah, war es im Besitz eines gewissen Gottifredo Periberti, an den es gelangt war, nachdem es vorher den Aldobrandini, der Prinzessin Rossano, ihrer Erbin, und dem Kardinal di S. Giorgio gehört hatte. Später erzählt der Padre Resta im *Indice del Parnaso dei pittori*,<sup>4</sup> indem er sich wie gewöhnlich rühmt, die Zeichnung dazu besessen zu haben, dass sich ein Exemplar, das früher Muzio Orsini besessen hatte, beim Marchese del Carpio befände und ein anderes „in einer alten römischen Familie.“ Dass ein solches Bild einmal dem Marchese del Carpio gehört hat, geht aus einem Kupferstiche von Teresa del Po hervor.<sup>5</sup> Ueber den Verbleib des zweiten dagegen giebt

<sup>1</sup> MENGES, Opere, II, 150.

<sup>2</sup> MEYER, 105 u. 322. — V<sup>te</sup> BOTH DE TAUZIA. *Notice des Tableaux du Musée National du Louvre* (Paris, 1892) p. 36. — LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *Le Louvre* p. 45.

<sup>3</sup> ODOMENIGICO LELONOTTI (Anagramm), *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro composto da un Teologo e da un pittore*. (Firenze, 1652) p. 155. — PUNGILEONI, II, 128.

<sup>4</sup> Perugia, 1787 pag. 63.

<sup>5</sup> PUNGILEONI, II, 128. — Es wird auch angegeben, dass es nach Spanien und England gelangt sei.

es keine sicheren Urkunden, wenn es nicht etwa das Bild ist, das Mündler 1844 in Rom bei einem Conte Cabral sah, der mit Unterstützung des Fürsten Torlonia einen Bilderhandel trieb.<sup>1</sup> Um die Verwirrung hier jedoch nicht zu vergrößern, erwähnen wir nur, dass die zwei bekanntesten Exemplare, die sich den Ruhm der Echtheit streitig machen, das auf Holz gemalte in der Eremitage von Petersburg<sup>2</sup> und das auf Leinwand in Budapest,<sup>3</sup> das aus der Esterházy'schen Sammlung stammt, sind. Wenn man Nagler glauben will, dann hätte das erste Bild einem Könige von Spanien gehört, dessen Namen er aber nicht nennt. Dieser hätte es seinem Beichtvater gegeben, der es den Jesuiten vermacht hätte. Auf diese Weise wäre es nach Rom gelangt und von einem gewissen Cavaceppi angekauft und — hier nähern wir uns der Wahrheit, — wieder an den Maler Giovanni Casanova (einen Bruder des berühmten Abenteurers) für wenig Geld verkauft worden, da es ganz von Firnis und Schmutz bedeckt war. Casanova reinigte es sehr geschickt und zeigte es als eine von ihm gemachte Entdeckung, und erregte damit in der Kunstwelt viel Aufsehen. Es sprachen u. A. Mengs<sup>4</sup> und Winckelmann darüber, der in seinem Tagebuche am 16. Juli 1774 bemerkt: „Casanova hat in Rom ein Gemälde von Correggio entdeckt, das Niemand kannte, da es von Schmutz bedeckt war. Er hat es angekauft und gereinigt und ist dadurch zum Besitzer eines der schönsten Bilder von der Welt geworden. Im nächsten Monat begibt er sich nach Dresden.“<sup>5</sup> Das that er auch wirklich, um seine Stellung als Direktor der Akademie der schönen Künste anzutreten. Nagler fügt hinzu, dass Mengs es von ihm für die Kaiserin Catharina II. von Russland gekauft habe.

Diese ganze Erzählung erschien Meyer zweifelhaft, besonders weil Mengs nach dem Jahre 1760 nicht mehr in Dresden war. Wenn er daher auch nicht leugnen kann, dass der Kontrakt durch Vermittelung oder durch Correspondenz abgeschlossen sein könnte, so spricht er

<sup>1</sup> MEYER, 142 u. ff. und 329 u. ff.

<sup>2</sup> WAAGEN, Die Gemäldesammlung in der K. Eremitage zu St. Petersburg (München, 1864).

<sup>3</sup> KAROLY PULSZKY, *A. Képgyűjtemény leirő lejtroma.* (Budapest, 1888) p. 7.

<sup>4</sup> Opere, II, 176.

<sup>5</sup> *Figurine Casanoviane* (*Nuova rassegna* — Roma, 1893 — Ann. I, n. 7).



*Madonna del Latte*

(BUDAPEST).



es keine sicheren Gründe, wenn es nicht etwa das Bild ist, das Mascher 1824 in Rom bei einem Conte Cabral sah, der mit Unterstützung des Fürsten Todona einen Bilderhandel trieb.<sup>1</sup> Um die Verwirrung hier jedoch nicht zu vergrößern, erwähnen wir nur, dass die zwei bekanntesten Exemplare, die sich den Ruhm der Echtheit streitig machen, die im Haag gemacht in der Eremitage von Portofino<sup>2</sup> und die auf Livorno in Florenz,<sup>3</sup> die aus der Escherichschen Sammlung stammte sind. Wenn man Nagler glauben will, dann hätte das erste Bild einem Künstler von Florenz gehört, dessen Namen er aber nicht nennt. Dieser hätte es seinen Reichthümer gegeben, der es den Jesuiten verschafft hätte. Auf diese Weise wäre es nach Rom gelangt und von einem jesuitischen Cavalier angekauft und — hier hätten wir uns der Weisheit — wieder an den Maler Giovanni Casanova (einen Bruder des berühmten Abentheurers) für wenig Geld verkauft worden, da es ganz von Farnis und Schmutz bedeckt war. Casanova reinigte es sehr geschickt und zeigte es als eine von ihm gewachte Entdeckung, und erregte damit in der Kunstwelt viel Aufsehen. Es sprachen z. A. Mengs<sup>4</sup> und Winkelmann darüber, der in seinem Tagebuche am 18. Juli 1774 bemerkt: „Casanova hat in Rom ein Gemälde von Correggio entdeckt, das Niemand kannte, da es von Schmutz bedeckt war. Er hat es angekauft und gewaschen und ist dadurch zum Besitzer eines der schönsten Bilder von der Welt geworden. Im nächsten Monat begibt er sich nach Dresden.“<sup>5</sup> Das that er auch wirklich, um seine Stellung als Direktor der Akademie der schönen Künste anzutreten. Nagler fügt hinzu, dass Mengs es von ihm für die Kaiserin Catharina II. von Russland gekauft habe.

Diese ganze Erzählung erweckt Meyer zweifelhaft, besonders weil Mengs nach dem Jahre 1760 nicht mehr in Dresden war. Wenn er daher auch nicht bezagen kann, dass der Kontrakt durch Vermittelung oder durch Correspondenz abgeschlossen sein könnte, so spricht er

<sup>1</sup> Meyer, 147 u. ff. und 329 u. ff.

<sup>2</sup> 141088; Die Gemäldesammlung in der K. Eremitage zu St. Petersburg (München, 1862).

<sup>3</sup> Kavalir Pissare, *A. Escherichs Sammlungen* (Budapest, 1888) p. 1.

<sup>4</sup> Opera, II, 170.

<sup>5</sup> *Agrippa Graevianus* (Meyers Jahrbuch — Bonn, 1893) — Ann. I, 2, 11.





doch seine Meinung dahin aus, dass doch eher das Budapester Bild das von Casanova entdeckte sein könne, wofür auch der Engel an Stelle des kleinen Johannes zu sprechen scheine. In diesem Falle würde das Petersburger Bild die Geschichte erlebt haben, die früher von dem Budapester erzählt wurde, und wäre dem Herzoge Crivelli als Erbstück von seinem Onkel zugefallen, der Kardinal war und es als Geschenk



Madonna del latte, Correggio zugeschrieben, Petersburg, Eremitage.  
Mit Erlaubniss der Kaiserl. Hofbuchhandlung, H. Schmitzdorff, St. Petersburg.

vom Könige Carl V. von Spanien erhalten hätte. Von diesem Letzteren soll in der That nach Waagen das Petersburger Bild stammen. Die Wanderungen aller dieser Bilder, die zahllosen Kopien, von denen auch die vielen, theils sehr abweichenden Stiche Zeugniß ablegen, andererseits der Mangel an fortlaufenden und genauen Urkunden lassen noch kein sicheres Urtheil zu. Es haben sich Vertheidiger der Echtheit jedes der beiden Bilder gefunden. Wir haben das Budapester Bild zweimal gesehen. Es hat etwas gelitten, aber die Zeichnung scheint uns so vortrefflich, das Licht so zart vertheilt, das Helldunkel so fein verschmolzen,

vor Allem aber der Ausdruck der Gestalten so heiter und ruhig, dass wir glauben, dass es für das Werk des Meisters gehalten werden muss. Dagegen überzeugt uns das Bild der Eremitage, soviel man aus einer prachtvollen, grossen Photographie von Braun schliessen kann, nicht vollständig. Der nackte Körper des Christkindes zeigt in den Umrissen eine etwas gequälte Krümmung der Linien, der linke Fuss ist beinahe unnatürlich klein und in den Beinen ist das Helldunkel in etwas ge-



Madonna und Kind mit Heiligen. Skizze von Correggio. Wien. Albertina.

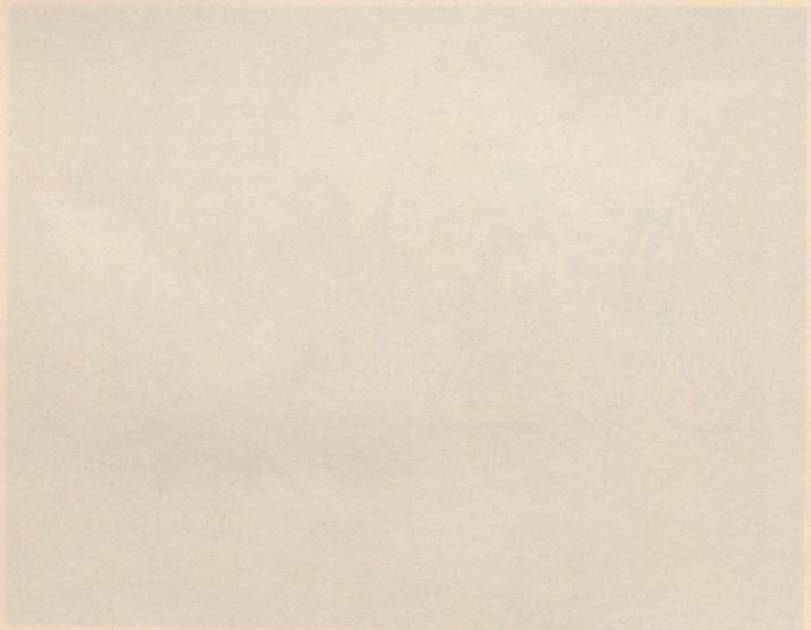
suchter Weise herausgebracht. Auch ist der Typus der Madonna nicht ganz correggesk, die Nase ist beim Ansatz der Augenbrauen zu breit und die Nasenlöcher etwas zu stark gebogen. Ihr Lächeln grenzt beinahe an eine Grimasse. Da wir aber das Original nicht gesehen haben, müssen wir mit dem entscheidenden Urtheil zurückhalten und nur bemerken, dass auch Meyer die Echtheit des Bildes nicht zu verbürgen wagte.

Indessen wird wohl Niemand der bisher noch nicht bemerkten Thatsache, dass in der Federzeichnung, in der Correggio den ersten Gedanken dieser anmuthigen Gruppe festgehalten hat, die Figur, welche die Früchte darreicht, kein Johannes ist, wie auf dem Bilde der

*Die Madonna della Cesta*

(LONDON, NATIONAL-GALLERIE).

... die Linien ... des Christkindes zeigt in den Umrissen ... der linke Fuss ist bei ... das Halbkreuz in etwas ge...



Madonna mit Kind im Harnisch. Nach Correggio. Wien, 1870.

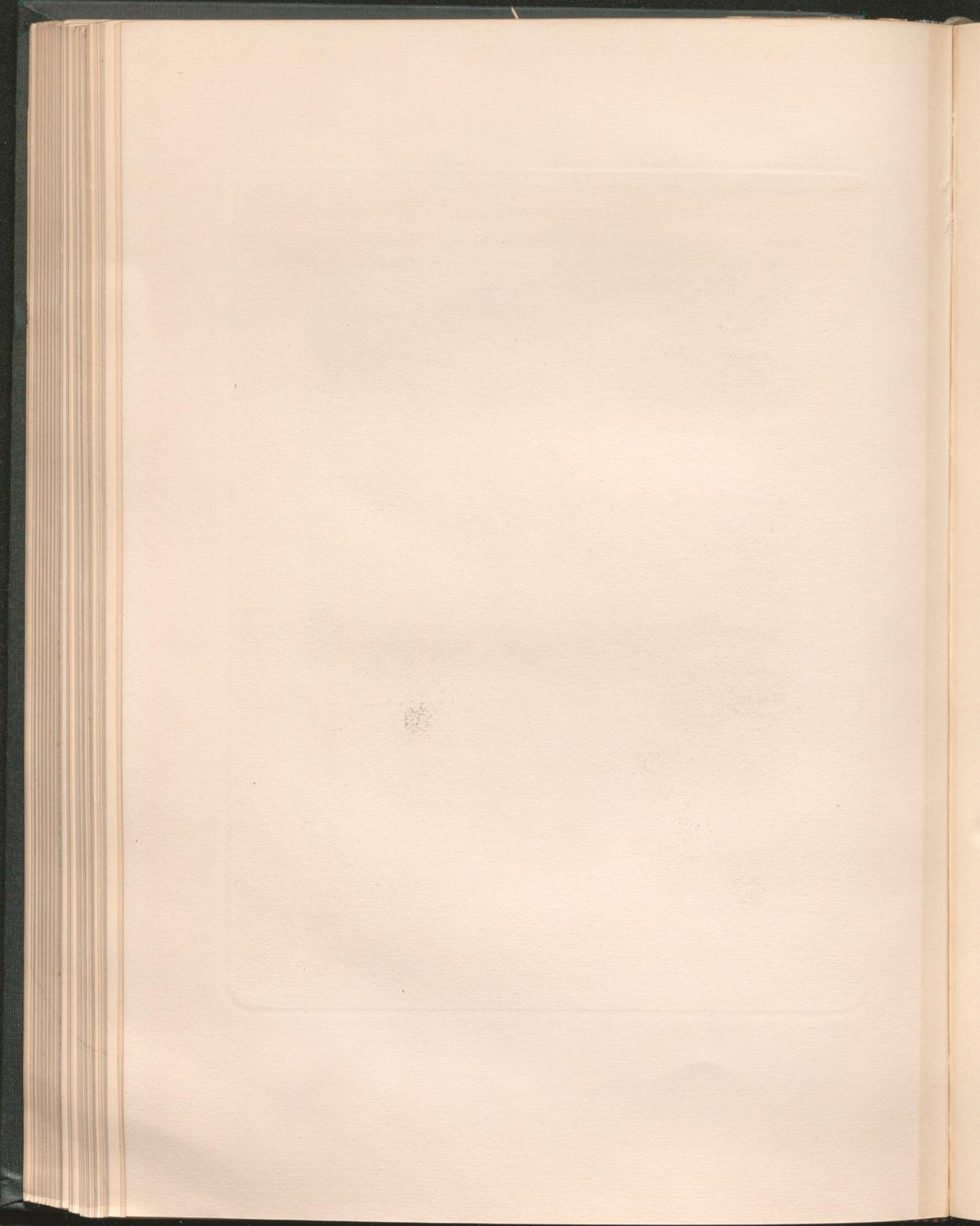
suchter Weise herangebracht. Auch ist der Typus der Madonna nicht ganz correkt; die Nase ist beim Ansatz der Augenbrauen zu breit und die Nasenfläche etwas zu stark gebogen. Die Lächeln grenzt beinahe an eine Grimasse. Da wir aber das Original nicht gesehen haben, müssen wir mit dem entscheidenden Urtheil zurückhalten und nur bemerken, dass auch Meyer die Echtheit des Bildes nicht zu verborgen wagte.

Indessen wird wohl Niemand der bisher noch nicht bemerkt hat, dass in der Federzeichnung, in der Correggio den ersten Gedanken dieser ungewöhnlichen Gruppe festgehalten hat, die Figur, welche die Frucht darstellt, dem Johannes ist, wie auf dem Bilde der

Die Madonna heißt Maria







Eremitage, sondern ein geflügelter Engel, wie auf dem Gemälde in Budapest, eine gewisse Bedeutung absprechen wollen.

Diese kostbare und sicher echte Zeichnung, die in Wien aufbewahrt wird, und in der die Figuren von verschiedenen Seiten mit freien kühnen Strichen skizzirt sind, veranlasst uns noch zu einer anderen Betrachtung. Ausser Skizzen von Gruppen, die theils für überhaupt nicht ausgeführte oder für verloren gegangene Bilder bestimmt waren, findet man darin die Idee zu dem h. Joseph, der ganz von seiner Zimmermannsarbeit in Anspruch genommen ist, für das Gemälde der *Madonna della cesta*. Dies bestätigt in gewisser Weise die fast von Allen getheilte Ansicht, dass dieses Bild aus derselben Zeit stamme, wie die *Madonna del latte*. Identisch sind in der That (wenn man für die Vergleichung von dem Budapester Bilde ausgeht) der Typus der Jungfrau und des Kindes, der Faltenwurf, der schon anfängt, ein wenig runder zu werden, die Halbtöne und die Vertheilung der Lichter. Die individuellen malerischen Fähigkeiten des Meisters kommen hier in der Zeichnung, in der Farbe und in der Empfindung zur vollsten Geltung. In einer schönen Gegend mit Bäumen und den Ruinen eines grossen Tempels sieht man den h. Joseph im Hintergrunde mit dem Hobeln eines Holzstückes beschäftigt. Die Madonna sitzt im Vordergrunde, ein Arbeitskorb mit Geräth für weibliche Arbeiten steht zu ihren Füßen. Sie beschäftigt sich damit, dem Kinde das Jäckchen über das Hemd zu ziehen. Ein Aermchen hat sie schon drin, aber das liebe Kind ist so ungeberdig und windet sich so, um sich von den mütterlichen Händen zu befreien, dass das Hemd in Unordnung geräth. Maria lächelt und scheint scherzhaft zu sagen: „Aber, mein Kind, lass dich doch anziehen!“

Dieses kleine Bild, dieser kleine Schatz *von wunderbarer Zartheit*, wie Mengs<sup>1</sup> es nennt, das einen unübertrefflichen Zauber von *Licht, Lächeln* und *Lebhaftigkeit* zeigt, wie Frizzoni<sup>2</sup> schreibt, wurde von Carlos IV. von Spanien seinem Lehrer D. Emanuele Godoy principe de la Peace geschenkt, bei dem es unter überflüssiger Reinigung zu leiden hatte. Während der französischen Invasion in Spanien kam es in den Besitz des englischen Malers Wallace, der

<sup>1</sup> *Opere*, II, 177 — V. PUNGILEONI, I, 111.

<sup>2</sup> *Arte italiana del Rinascimento*, 356—57.

es 1813 vergeblich für 1200 £ zum Verkauf anbot. Es befand sich jedoch in der Sammlung Lapeyrière, als diese im April 1825 in Paris zur Versteigerung kam. Damals erwarb es Nieuwenhuys der Aeltere, der es bald darauf der Londoner National-Gallerie überliess. So erzählt Meyer die Geschichte des Gemäldes.<sup>1</sup> Aber F. W. Burton sagt in seinem letzten Kataloge dieser Gallerie etwas einfacher, dass es 1813 von Herrn Buchanam nach England gebracht und 1825 von C. I. Nieuwenhuys für die National-Gallerie angekauft worden sei.<sup>2</sup>

Manche sind der Ansicht, dass dies das Gemälde sei, das Vasari als im Besitz des Cavaliere Baiardi in Parma befindlich er-



Die Madonna Bianconi. Nach dem Stich.

wähnt, „ein wunderbar schönes Bild von der Hand Correggios, auf dem die Madonna dem Christuskinde ein Hemdchen anzieht.“<sup>3</sup>

Diese Erwähnung ist jedoch von verschiedenen Biographen auf das Bildchen bezogen worden, von dem der Abbate Carlo Bianconi, Sekretär der Accademia di Belle Arti in Mailand, eine Skizze auf getöntem Papier zu besitzen behauptete, die, wie er versicherte, sich einst in der Sammlung der Este befunden hätte.<sup>4</sup> Von einem ähnlichen Bilde sind Kopien und Stiche vorhanden, aber das Ori-

ginal ist verloren. Es stellt die Madonna auf der Erde sitzend dar, wie sie dem Kinde das Hemdchen anzieht, während der h. Joseph ihm Kirschen darbietet. Die Composition und die Typen scheinen, soweit

<sup>1</sup> Correggio, 138 u. 326.

<sup>2</sup> *Description and historical catalogue of the pictures in the National Gallery*, (London, 1892) p. 6.

<sup>3</sup> *Vite*, VI, 477.

<sup>4</sup> TIRABOSCHI, VI, 285–86. — PUNGILEONI, II, 155. — M. A. GUALANDI, *Memorie originali italiane*, Serie II, 171.

*Die Anbetung der Jungfrau*

(FLORENZ, UFFIZIEN).

es 1722 angeblich im Verkauf zum Verkauf gelangt. Es befindet sich  
 heute in der Sammlung von ... als diese im April 1825 in Paris  
 die Verkaufsstelle war. ... erwähnt es Nieuwenhuys der Aeltere  
 der es zum ersten Mal in der ... National-Galerie überlieferte. 'So  
 richtig ist die Beschreibung des Gemäldes'. Aber E. W. Burton  
 sagt es nicht. Diese ... dieser ... Galerie etwas ...  
 ... dieser ... nach England gebracht und  
 ... für die National-Galerie angekauft wor-  
 den.

... dass dies ein Gemälde sei, das  
 ... in Paris befindlich ist  
 ... ein ... schönes

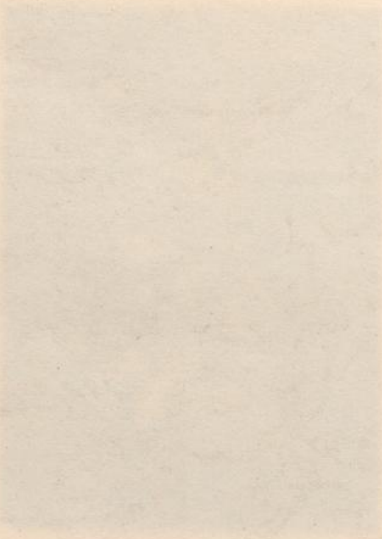


Bild von der Hand Correggios,  
 auf dem die Madonna dem Christus  
 Kinde ein Hemdchen anzieht.  
 Diese Erzählung ist jedoch von  
 verschiedenen Biographen auf die  
 Bildhauer bezogen worden, von  
 dem der Abbate Carlo Blannoni,  
 Schriftf. der Accademia di Belle  
 Arti in Mailand, eine Skizze auf  
 gelbem Papier zu besitzen be-  
 hauptete, die von er vergrößerte  
 sich eines in der Sammlung der  
 ... befunden hätte. Von einem  
 ... sind Kopien und  
 ... vorhanden, aber das Ori-  
 ... auf der Rede wird, daß  
 ... während der ...  
 ... die Typen scheinen, soweit

... in der ...  
 ...  
 ...





man das nach dem Stich beurtheilen kann, correggesk zu sein, aber man kann nicht allein darauf hin ein ernstes Urtheil fällen.

Die Leichtigkeit, mit der man viele nahezu unanständige Bilder für echt hat ausgeben wollen, steht in eigenthümlichem Gegensatze zu der Strenge, mit der später sichere Werke des Meisters in Zweifel gezogen wurden. Unter diesen am meisten bestrittenen befand sich eine Zeitlang jenes Gemälde, das die *das Jesuskind anbetende Jungfrau* darstellt.

Cosimo II. de' Medici hatte es vom Herzoge von Modena zum Geschenk erhalten und 1617 in der Gallerie von Florenz aufgestellt.<sup>1</sup> Vielleicht hat Mengs, ohne es zu wollen, den Zweifeln Thür und Thor geöffnet, da er es mit *geringerer Kraft* als gewöhnlich ausgeführt und etwas gesucht in der Composition und Gewandung nennt.<sup>2</sup> Meyer verhehlt seinerseits nicht „den fast allzu zierlichen Charakter der ganzen Darstellung“ und die „fast übergrosse Zartheit“ des Kolorits, glaubt aber doch alle Eigenschaften des Meisters, besonders die lebhafte Bewegung darin zu sehen.



Die Barmherzigkeit. Paris. Louvre.

Die auf einer Stufe knieende Madonna öffnet die Hände, um das Kind anzubeten, das vor ihr auf einem mit Linnen bedeckten Strohbündel liegt. Den Lichtpunkt des Gemäldes bilden das hellstrahlende Kind und Kopf und Hände der Madonna, aber in dieser sind die Halbtöne nicht verschmolzen und gleichmässig. Die Falten sind breit aber etwas mühsam gezeichnet und das Roth des Gewandes bildet keinen vollen Einklang mit dem Himmelblau des mit blassem Grün gefütterten Mantels. Am wenigsten angenehm wirkt indessen

<sup>1</sup> VASARI, Vite, IV, 118, Anm. 1.

<sup>2</sup> Opere, II, 173.



in diesem Bilde das Kolorit, doch wie sehr wird es aufgewogen durch die bezaubernden Reize der lebensvollen Composition! Das in vollkommener Verkürzung dargestellte Kind streckt mit unbewusster Bewegung ein Aermchen der Mutter entgegen, die sich mit süssestem Lächeln zu ihm hernieder beugt und die wunderbar schönen Hände öffnet, die noch deutlicher als das Antlitz ihr inneres Gefühl zum Ausdruck bringen: „gibt es etwas Schöneres in der Welt als Dich?“

Der Hintergrund des Bildes, der ein wenig kalt wirkt, im Vergleich zu den warmen Tönen, die über die Figur der Jungfrau ausgegossen sind, ist modern aufgefasst. Wir befinden uns in einem verfallenen Tempel, mit einer grossen Säule an der linken Seite, an deren Basis ein Holzscheid lehnt. Auf der rechten Seite sieht man die Ueberreste einer Treppe, deren Stufen mit zerbröckelten Steinen und wild wachsenden Pflanzen bedeckt sind. Weiter hinaus zieht sich ein dunstiger Hintergrund mit Hügeln und Bäumen hin, darunter eine schlanke Palme, die sich im Winde biegt. Wenn man auch in Erwägung ziehen muss, dass das Bild mit der Zeit nachgedunkelt ist, so muss man doch zugeben, dass dem Meister die Farbengebung hier nicht besonders glücklich war; der etwas gesuchte Effekt des Morgenlichtes ist wahrscheinlich nicht zum richtigen Ausdruck gelangt.

Aber Horaz hat warnend gesagt: *quandoque bonus dormitat Homerus!*