



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

X. Minder bedeutende Werke.

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



Ino Leukothea. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

X.

MINDER BEDEUTENDE WERKE.

ECCE HOMO. — JESUS AUF DEM OELBERGE. — JESUS UND MARIA VON MAGDALA. — DIE MAGDALENEN. — DIE LESENDE H. CATHARINA. — DER H. JOSEPH UND DER H. HIERONYMUS.

In diesem Zeitpunkte in Correggios Leben wird es recht schwierig, ohne die Hilfe von Urkunden die genauen Daten seiner Gemälde festzustellen. Er hat sich jetzt seinen Styl gebildet, seine Gefühlsweise zum Ausdruck gebracht und seine Individualität vollkommen klar gelegt. Wie nun aber die Schwierigkeiten, die zeitliche Folge der Werke festzustellen, zunehmen, so vermindert sich andererseits das Interesse der Kritik, die wohl die fortschreitende Entwicklung eines Künstlers mit Eifer verfolgt, sich aber mit Recht gleichgültiger verhält, wenn sie einer vollendeten Kunstform gegenüber sich darauf beschränken muss, die einzelnen Werke zu prüfen.



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

Wir haben gesehen, dass Allegri seine Arbeit an den Fresken in S. Giovanni Evangelista unterbrochen hat und vom Juli 1521 bis zum Frühling des folgenden Jahres in Correggio lebte. Augenscheinlich konnte er sich in dieser Zeit von ungefähr neun Monaten, gewaltsam fern gehalten von seinen grossen Arbeiten in Parma und in fortwährender Erwartung, zu ihnen zurückzukehren, nur mit Malereien von geringerer



Figur eines Apostels von Correggio.
Studie zur Kuppel der Kathedrale in Parma. Wien. Albertina.

Man nimmt allgemein an, dass das Original des *Ecce Homo*, von dem verschiedene alte Kopien existiren¹, das Gemälde sei, das sich in der National-Gallerie in London befindet.

¹ Eine befand sich im Palazzo Comunale in Rimini, eine andere in der Galleria Estense in Modena, eine dritte in der Pinakothek in Parma u. s. w.

Bedeutung beschäftigen, wie z. B. dem *Ecce Homo*, dem *Noli me tangere* oder *Christus in Gethsemane*, die uns besondere Berührungspunkte in Bezug auf Technik und Ausdruck mit den beiden für den Padre Placido del Bono ausgeführten Gemälden zu haben scheinen.

Wie dem aber auch sein mag, wir werden erst diese minderwerthigen Bilder besprechen, um dann zur Kuppel des Domes von Parma überzugehen, zu den grossen, für diese Stadt, sowie für Modena und Reggio ausgeführten Altargemälden und schliesslich zu den mythologischen Gegenständen.



Ecce Homo

(LONDON, NATIONAL-GALLERIE).

Wir haben gesehen, dass Allegri seine Arbeit an den Fresken in der Basilika von Correggio bis zum Juli 1527 bis zum Ende des Jahres in Correggio lebte. Angenommen kommt er sich in dieser Zeit nur ungefähr einen Monat, gewöhnlich fern gehalten von seiner grossen Werkstatt in Parma und in fortwährender Erwartung, zu Hause zurückzukommen, die mit Mäcenen von vorzüglicher

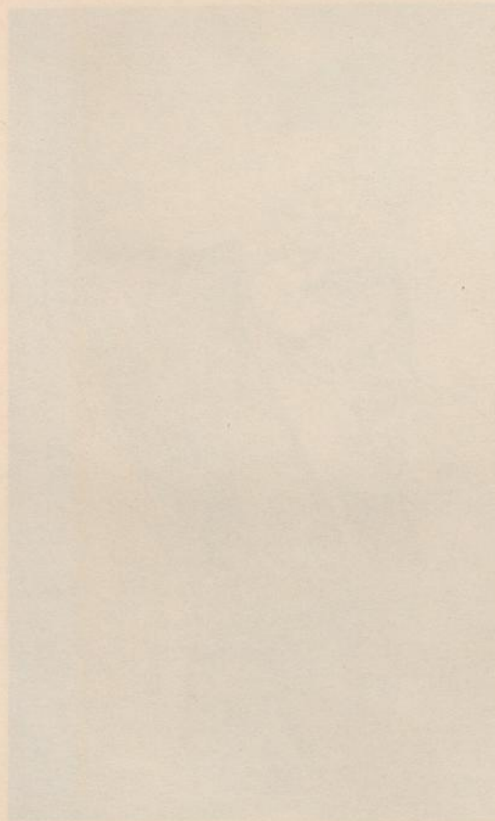


Fig. 10. Allegri, Correggio, 1527.
Die Basilika von Correggio, Fresken. (Vgl. Abb. 10.)

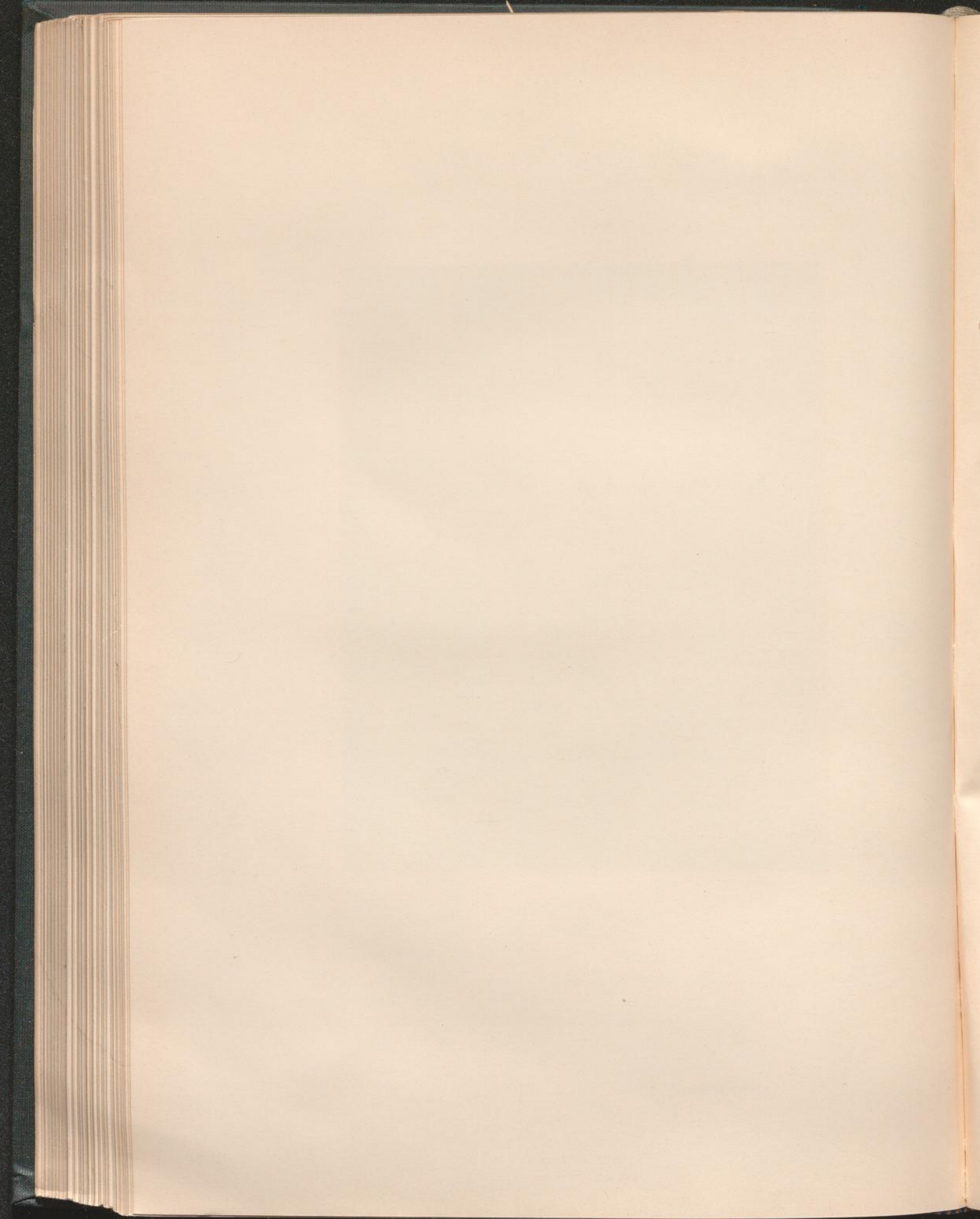
Beachtung beschäftigen, wie z. B. dem *Exce Homo*, dem *Neuf au tancer* oder *Christus in Gelbmanen*, die uns besondere Betrachtungspunkte in Bezug auf Technik und Ausdruck mit den beiden für den Padre Flacido del Bono angeführten Gemälden zu haben scheinen.

Wie dem aber auch sein mag, wir werden mit diesem minderwertigen Bilder besprechen, um dann zur Kuppel des Domes von Parma überzugehen, zu den grossen für diese Stadt, sowie für Modena und Reggio angeführten Altarmälden und schliesslich zu den mythischen Gegenständen.

Man nimmt allgemein an, dass das Bild des *Exce Homo*, von dem verschiedene alte Kopien existieren, das Gemälde sei, das sich in der National Gallery in London befindet.

Esse befand sich im Palazzo Cosulich in Rom, eine andere in der Galleria Farsetti in Modena, eine dritte in der Basilika in Parma u. s. w.





Rechts von Christus, dem die Hände gebunden sind, und der die Dornenkrone auf dem Haupte trägt, erblickt man Pilatus, der ihn dem Volke zeigt. Auf der anderen Seite befindet sich ein Soldat. Unten auf der linken Seite des Bildes sinkt die Madonna ohnmächtig in die Arme der h. Maria Magdalena.

Die Figuren sind alle in einen kleinen Raum zusammengedrängt. Von Jesus sieht man wenig mehr als die halbe Gestalt, von der Jungfrau und Pilatus nur die halbe, von Magdalena einen Theil des Kopfes und eine Hand, von dem Soldaten nur das Gesicht. Dennoch fehlt es der Handlung nicht an Grossartigkeit und Klarheit. Die ohnmächtigé Madonna steht im Ausdruck derjenigen aus der *Kreuzabnahme* nach, ist aber dafür um so schöner. Der Schmerz entstellt sie weniger. Wenn man sich im Geiste beide Figuren in der Folge der Passionszeit vorstellt, so sieht man zuerst die vom Schmerz niedergebeugte Mutter vor sich, die noch durch die Hoffnung und die körperliche Energie aufrecht gehalten wird, dann aber die von höchster Qual verzehrte Mutter, für die es auf Erden keinen Trost mehr giebt. Malerisch ist dieser letzte psychologische Zustand glücklich, mit Kühnheit und Unbefangenheit zum Ausdrucke gebracht, aber was heute dem Philosophen und Gelehrten gefällt, konnte nicht ebenso die alten Maler ansprechen, für die bei einer Nachahmung der Correggioschen Werke die unüberwindliche Schwierigkeit immer darin bestand, in ihre Nachahmungen oder Kopien die Empfindung des Originals zu übertragen. Beweis dafür ist, dass man von der Madonna des *Ecce Homo* ziemlich gute Kopien findet, während von der in der *Kreuzabnahme* auch nicht eine einzige leidliche nachzuweisen ist. Daher nahmen die Künstler, die sich besonders an dem Studium der correggesken Formen zu bilden suchten (vor Allen Annibale Carracci und Lanfranco), häufig als Madonmentypus die vor der Qual oder dem Tode ihres Sohnes ohnmächtig hinsinkende Jungfrau aus dem *Ecce Homo* an.

Der Ausdruck Christi ist weniger tief. Es ist nicht der Schmerz, der aus dem Bewusstsein des menschlichen Elends entspringt, sondern der ganz persönliche Schmerz eines Leidenden, der nicht im Stande ist, mit der eigenen Energie die äusseren Kundgebungen des Leidens auch in Mienen und Geberden zu beherrschen.

Die Geschichte des Originals ist wie die vieler anderer Bilder Correggios ein wahres Dickicht von Widersprüchen und Ungenauigkeiten.

Sicher ist jedoch, dass es zuerst den Grafen Prati von Parma gehört hat, bei denen es Agostino Carracci fand (der es 1587 in Kupferstich wiedergab), und später, um die Mitte des XVII. Jahrhunderts,



Kinderstudie. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Chatsworth.

Scannelli.¹ Als Mengs das *Ecce Homo* in der Gallerie Colonna in Rom sah, versicherte er ohne Weiteres, dass es dasselbe Bild sei, das den Prati gehört habe,² aber man weiss nicht, ob seine Behauptung eine andere Begründung besass, als die Thatsache, dass sich im XVI. und XVII. Jahrhundert ein ähnliches Gemälde bei dieser Familie befunden hat.

Andererseits ist in dem 1627 aufgestellten Inventarium der Gallerie des Herzogs von

Mantua ein zweites *Ecce Homo* von Correggio als Original verzeichnet,³ und auf ein anderes in der Casa Salviati in Florenz macht ebenfalls Scannelli aufmerksam.⁴ Wie man sieht, wurden um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wenigstens drei *Ecce Homo* für sichere Werke Correggios ausgegeben. Um die Geschichte des Bildes ganz klar nennen zu können, müsste niemals ein Zweifel über das Original und die Kopien entstanden sein. Statt dessen veranlasst die ewige Manie der Sammler, den Werth ihrer Waare durch eine Ueberfülle grosser Namen erhöhen zu wollen, dass sich auf ein Gemälde die Geschichte verschiedener Exemplare häuft.

Wir lassen hier anhangsweise die Legende folgen.

Tiraboschi erzählt im Widerspruche mit Mengs, dass das *Ecce Homo*, das von den Prati mit der ganzen Erbschaft an die Marchesi

¹ Microcosmo, 276 u. 280.

² *Opere*, II, 173. — Siehe auch RAMDOHR, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, II, 85.

³ D'ARCO, *Artisti Mantovani*, II, 160.

⁴ A. a. O. 284.

della Rosa übergegangen war, ihnen von Ludwig XIV. durch einen, eines Ehrenmannes unwürdigen Betrug genommen wurde, „denn, als der Marchese das Bild an Ludwig XIV. auf seinen Wunsch geschickt hatte, kehrte nach Parma nur eine Kopie zurück; und diese Kopie oder Wiederholung ist wahrscheinlich diejenige, die sich in Casa Colonna befindet.“¹

Affò wiederholt die Nachricht von dieser Betrügerei und versichert, dass zu seiner Zeit in Parma das Gerücht verbreitet gewesen sei, der Marchese hätte das Gemälde nach Frankreich geschickt, „um eine hohe Persönlichkeit zu befriedigen,“ hätte aber nur eine Kopie an Stelle seines Originals zurück erhalten.

Aber diese ganze Fabel, die auf mündlichen, von Tiraboschi und Affò gesammelten Ueberlieferungen aufgebaut war, wurde 1810 von Angelo Mazza dementirt, der Pungileoni mittheilte, dass der Marchese Prati (wie aus seinem Testamente vom Jahre 1680 hervorgeht) dieses und andere Gemälde für fünf- oder sechstausend Zechinen verkauft habe, um die Schulden, mit denen sein väterliches Erbtheil belastet war, bezahlen zu können. Dieses Testament ist nicht erhalten, aber ein fünf Jahre früher ausgestelltes Aktenstück des Grafen Federico Prati bestätigt, dass das *Ecce Homo* sich noch im Besitze der Familie befand, als Ludwig XIV. schon seit zwei Dritteln eines Jahrhunderts todt war.

Aber wenn diese Mittheilungen, nach Pungileoni, auch genügen, um die auf diesen Herrscher bezügliche Anekdote zu widerlegen, so werfen sie doch durchaus kein Licht auf die weitere Geschichte des Gemäldes und „lassen es unsicher, ob es in den Besitz der Marchesi



Kinder-Studie.

Zeichnung. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Chatsworth.

¹ V, 284.

Rosa oder in den der Baiardi übergegangen, und ob es wirklich dasjenige sei, auf welches die Gallerie Colonna so stolz war.“¹ Pungileonis Zweifel stammt ebenfalls von Mazza her, der doch

kein Dokument auffinden konnte, das bewiesen hätte, dass der Marchese Prati dieses und andere Gemälde wirklich, wie angenommen wurde, an die Colonna verkauft habe.

Die Muthmassungen ermangeln schliesslich nicht jeder Begründung, aber ein wirklicher Beweis hat sich bis jetzt nicht auffinden lassen.

Dass das jetzt in London befindliche Bild das der Colonna ist, steht fest. Sie verkauften es an Simon Clarke, der es, da er es nicht aus Italien entfernen konnte, Joachim Murat, dem damaligen Könige von Neapel abtrat. Darauf kam es von dessen Wittwe, Carolina Bonaparte, im Jahre 1834



Kinder-Studie. Sammlung des Herzog von Devonshire. Chatsworth.

an den Marquis von Londonderry und schliesslich an die National-Gallerie.²

Der Erste, der Zweifel an der Echtheit dieses Bildes erhob, war Viardot³, und nicht wenige traten seiner Meinung bei. Man hat das Kolorit reizlos und die Schatten etwas zu dunkel gefunden, aber Waagen, Frizzoni⁴ und Andere mehr setzten dies Alles auf Rechnung

¹ A. a. O. I, 118 u. 119; II, 162.

² MEYER, 357; RICHTER, 27; CAMPTON HEATON, 31; F. W. BURTON, *Catalogue* p. 6.

³ *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique* (Paris, 1843) 231.

⁴ *Arte italiana del Rinascimento*, 358.

der Veränderung der Farben und der übermässigen Reinigungen und Restaurierungen, denen dieses Gemälde ausgesetzt gewesen ist.

Ein wahrer kleiner Schatz ist „*das Gebet Jesu im Olivengarten auf dem Berge bei Gethsemane*“, das in Apsley House aufbewahrt wird. Jesus, der Petrus und die beiden Söhne Zebedäi (Johannes und Jacobus) bei sich hat, beginnt beunruhigt und schwer beängstigt zu werden. Er sagt: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod, bleibt hier und wachet mit mir.“ Er entfernt sich eine Steinwurfweite von ihnen und wirft sich betend nieder: „Mein Vater, ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie Du willst.“ Darauf erhebt er sich, kehrt zu seinen Jüngern zurück und, da er sie eingeschlafen findet, sagt er zu Petrus: „Schläfst du? Vermöchtest du nicht eine Stunde zu wachen? Wachet und betet, dass ihr nicht in Versuchung fallet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.“ Und er geht hin und betet; aber als er noch zweimal zu den Jüngern zurückkehrt und sie immer in Schlaf versunken findet, ruft er aus: „Ach, wollt ihr nur schlafen und ruhen? Es ist genug, die Stunde ist gekommen. Siehe, des Menschen Sohn wird überantwortet in der Sünder Hände. Der mich verräth ist nahe.“

Die Evangelisten Matthäus und Marcus geben diese Erzählung fast mit denselben Worten wieder, Johannes erwähnt sie kaum, aber Lucas fügt hinzu, dass ein Engel vom Himmel erschien und ihn tröstete, „und es kam, dass er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiss wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde.“

Das kleine Gemälde Correggios stellt die tröstende Erscheinung des Engels dar. Er ist fliegend genah und schwebt nun mit wunderbarer Leichtigkeit in der Luft. Trotzdem er das trostreiche Wort von künftiger Seligkeit verkündet, kann er doch die Empfindung des Mitleids nicht zurückhalten. Sein Antlitz ist zugleich beglückt und schmerzerfüllt und dieser Ausdruck entspricht ganz seinen Bewegungen, denn er deutet mit der einen Hand gen Himmel und mit der anderen auf das Kreuz und die Dornenkrone. Jesus, strahlend in seinem Heiligenscheine, mit einem einfachen langen weissen Gewande bekleidet, breitet sanft die Arme aus und richtet den Blick und das Antlitz, aus dem die Spuren des überstandenen Todeskampfes

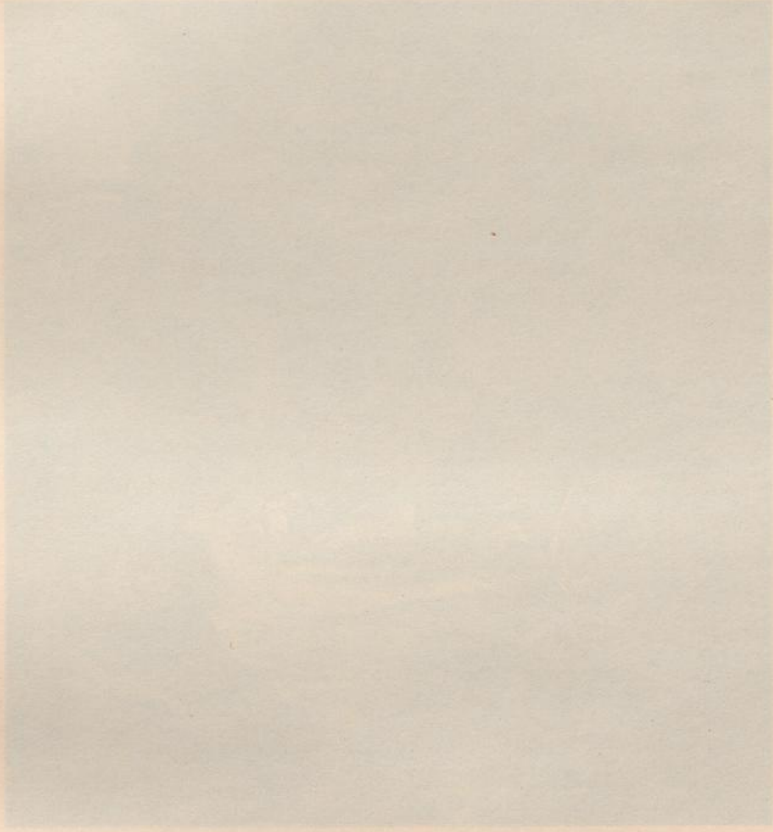
verschwinden, gen Himmel. Rings umher herrscht Ruhe und Dunkel, die Gräser und die nächsten Gebüsch sind kaum von dem göttlichen Lichte beleuchtet und die schlafenden Apostel liegen noch tiefer im Dunkel, jeder andere Lichtstrahl erstirbt im Dickicht der Zweige. Aber von fern her kommen die von Judas angeführten Soldaten herbei, kaum sichtbar beim matten Widerschein der Fackeln, und im Hintergrunde, über den Bergen, dämmert in zartem Lichte der Morgenhimmel.

Dieses Gemälde ist nicht nur seines poesievollen Ausdrucks wegen berühmt, sondern auch wegen der Meisterschaft, mit der das Helldunkel verwendet ist und wegen der miniaturartigen Feinheit der Ausführung. Mengs schreibt in einem, im März 1776 an Antonio Ponz gerichteten Briefe: „Beim ersten Anblick unterscheidet man nur Christus mit dem Engel und die klare Luft, während alles Uebrige im nächtlichen Dunkel bleibt, betrachtet man es aber genauer, dann bemerkt man, wie wunderbar die Umgebung abgetönt ist und wie nach und nach auch die entfernteren Gegenstände unserem Auge sichtbar werden. Die, welche den Herren gefangen nehmen wollen, sind kaum zu unterscheiden, auch ist kein Pinselstrich an den Bäumen bemerkbar bis zu dem Orte, an dem sich die Jünger befinden, aber je mehr die Dinge sich dem Lichtquell nähern, fängt man an Blätter und Gräser, einen Baumstamm mit der Dornenkrone und das auf der Erde liegende Kreuz zu unterscheiden. Der Glanz in Christi Antlitz beleuchtet das Gemälde, aber der Heiland selbst erhält das Licht von oben, wie vom Himmel her und strahlt es selbst wieder auf den Engel aus.“¹

Das kleine Bild hat auch seine Legenden. Lomazzo hat sich das Vergnügen gemacht, sie zusammenzustellen; er erzählt, dass Correggio „seine Arbeiten sehr gering schätzte, dass er einst, um einen Apotheker in seiner Heimathstadt zu bezahlen, ihm ein Bild mit dem im Garten betenden Christus malte, das er mit allem Fleisse ausführte für die Summe von vier oder fünf Scudi.“² Es ist klar, dass diese sonderbare Anekdote mehr in der unrichtigen Tradition, dass Correggio in

¹ BOTTARI, *Raccolta di lettere artistiche*, VI, 320. — Siehe auch FRIZZONI, A. a. O. 359.

² *Idea del tempio della Pittura* (Milano, 1590), p. 115.



Christus im Garten zu Gethsemane

[LONDON, ARSLEY HOUSE].

verschwinden, der Himmel rings umher herrscht Ruhe und Dunkel, die Gräber und die meisten Gebäude sind kaum von dem göttlichen Licht beleuchtet und die schlafenden Apostel liegen noch tiefer im Dunkel, jeder andere Lichtstrahl verstreut im Dickicht der Zweige. Aber von fern her kommt die von Jesus angeführten Soldaten herbei, kaum sichtbar vom matten Widerschein der Fackeln, und im Hintergrunde über den Bergen, dümmert in zornem Licht der Morgenhimmel.

Diese Gemälde ist nicht nur wegen gewisser Ausdruckszüge beliebt, sondern auch wegen der Mäßigkeit, mit der das Heiligste dargestellt ist und wegen der meisterhaften Feinheit der Ausführung. Mengs schreibt in einem, im Jahr 1776 an Antonio, des gemalten Brude: „Beim ersten Anblick unterscheidet man nur Jesus mit dem Engel und die klare Luft, während alles Uebrige im nächtlichen Dunkel bleibt, betrachtet man es aber genauer, dann bemerkt man, wie wunderbar die Dargestellte abgetrennt ist und wie nach und nach auch die entfernteren Gegenstände unserem Auge sichtbar werden: Die, welche den Herren getragen schenken wollen, sind kaum zu unterscheiden, auch ist kein Eisenblech an den Bäumen bemerkbar bis zu dem Orte, an dem sich die Träger befinden; aber welche die Dinge sich dem Lichtquell nähern. Rings umher an Blätter und Gräser, deren Bewuchs mit der Herodessee und dar auf der Erde liegende Kreise zu unterscheiden. Der Blick in Christi Antlitz betrachtet das Gemälde, aber der Heiligst selbst strahlt das Licht von oben, wie vom Himmel her und strahlt es selbst wieder auf den Engel aus.“¹⁾

Das Gemälde hat auch seine Legende. Ginzani hat sich die Vorgänge gesucht, er vermuthet, er erzählt, dass Correggio seine Arbeiten sehr gering schätzte, dass er einst, im Laden eines Apothekers in seiner Heiligstadt zu besetzen, das ein Bild mit dem im Garten liegenden Christus machte, das er mit allem Firnis geschürte für die Summe von vier oder fünf Scudi.²⁾ Es ist klar, dass diese sonderbare Anekdote mehr in der unrichtigen Tradition, dass Correggio in

¹⁾ Mengs, *Annali di arte veneta*, VI, 382. — Siehe auch Pignori, *Art. G.* 337.

²⁾ *Storia del tempo della Pittura* (Milano, 1740), p. 194.



grosser Armuth lebte, ihren Ursprung hat, als in der anderen Fabel, dass er selbst seine Kunst äusserst gering schätzte.

Es ist auch ausgeschlossen, dass er es im Jahre 1520 für den Grafen Claudio Rangoni ausgeführt habe, wie Ludwig Anton David in einem Briefe an Muratori vom 4. April 1705 angiebt: „Es wurde mir,“ so schreibt er, „von einem befreundeten Professor mitgetheilt, dass ihm vor vielen Jahren der Marchese Bonifazio Rangoni ein Ausgabebuch seines Ahnherrn, des Grafen Claudio Rangoni gezeigt habe, der zur Zeit Correggios gelebt hat. In diesem Buche ist ein Posten von 45 modenesischen Lire verzeichnet für ein Gemälde, auf dem ein Christus im Garten dargestellt war, von dem besagten Correggio im Jahre 1520 ausgeführt und im Monat März bezahlt.“¹ Meyer bemerkt sehr richtig, dass die Angabe dieses Datums in einem Ausgabebuche, das mehr als ein halbes Jahrhundert jünger ist, sehr verdächtig erscheinen muss.² Aber wir haben noch ganz andere Gründe, um sie unter die gewöhnlichen Märchen zu verweisen, die sich um Correggios Werke gebildet haben. Vor Allem hat sich dieses Buch nie finden lassen. Dann war Graf Claudio Rangoni im Jahre 1520 erst zwölf Jahre alt, „ein Alter, das wohl dem eines Auftraggebers oder Mäcens nicht entspricht.“ Schliesslich ist in einem Briefe (den wir sogleich näher prüfen werden), der wirklich von einem Rangoni (Fulvio) stammt und von diesem Bilde handelt, auch nicht die mindeste Andeutung vorhanden, dass es selbst oder eine Wiederholung oder Kopie davon jemals in Modena in seinem Hause oder in dem seiner Eltern existirt habe.

Die *wahre* Geschichte erzählt uns zuerst Vasari, der angiebt, dass das Gemälde sich zu seiner Zeit in Reggio d'Emilia befunden habe, und der es „das köstlichste und schönste Werk, das man von ihm sehen könnte“ nennt.³

Der eben erwähnte Brief von Fulvio Rangoni vom 16. März 1584 bestätigt und erweitert die Vasarische Mittheilung, wir erfahren daraus, dass es in jener Stadt im Besitz des Francesco Maria Signoretti gewesen ist, der, wie man weiss, zur Berufsgenossenschaft der Aerzte

¹ G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite* (Modena, 1866), p. 539.

² *Correggio*, 333.

³ *Vite*, IV, 117.

gehörte. Es wird in demselben weiter erzählt, dass der Bildhauer Pompeo Leoni einige Jahre früher, als er Ankäufe für den König von Spanien zu machen suchte, über den Ankauf des Bildes verhandelt habe, aber schliesslich wegen der festen Forderung von fünfhundert Scudi zurückgetreten sei, und dass dies dem Herzog Alfonso II. d'Este, der den Wunsch hegte, eine grössere Gemäldesammlung in seinem Schlosse zu Ferrara anzulegen, mitgetheilt worden sei.¹

Sechs Jahre darauf theilt uns Lomazzo mit, dass das Bildchen für vierhundert Scudi an Pirro Visconti verkauft worden sei, wodurch seine Identität mit dem Gemälde, das Sandrart ungefähr um das Jahr 1628 in Modena sah, ausgeschlossen wird.²

Von Visconti ging das Original für siebenhundertfünfzig Doppie an den Marchese di Caracena, Statthalter von Mailand über, der es im Auftrage des Königs Philipp IV. von Spanien ankaufte.³ Nach der Schlacht von Vittoria wurde es im Wagenkasten Joseph Bonapartes von einem Obersten des Herzogs von Wellington aufgefunden, der sich mit ritterlicher Grossmuth beeilte, es dem König Ferdinand VII. zurückzusenden. Aber dieser wollte ihm auch nicht nachstehen und machte es dem Herzoge selbst zum Geschenk. Jetzt bildet es den hauptsächlichsten Schatz von Apsley House.

Auch das *Noli me tangere* im Museum des Prado zu Madrid wird von Vasari zweimal als im Besitz der vornehmen Familie Hercolani in Bologna befindlich erwähnt.⁴ Diese Nachricht wird von Pietro Lamo in seiner *Graticola di Bologna*, die ungefähr um das Jahr 1560 geschrieben ist, bestätigt: „Im Hause des Grafen Augustino

¹ A. VENTURI, *Della provenienza di due quadri del Correggio* (*Arte e Storia* — Firenze, 1884 — Ann. III, n. 4).

² Sandrart sah gewiss eine der vielen alten Kopien. Die in der National-Gallerie in London aufbewahrte (aus der Sammlung Angerstein stammend) ist von einiger Bedeutung und ebenso die in der Gallerie der Uffizien in Florenz unter der Nummer 1088 ausgestellte. Von der Londoner Kopie wird mitunter behauptet, dass sie eine Wiederholung sein könnte. Siehe wegen anderer Kopien PUNGILEONI, I, 101; MEYER, 335, f.; MARTINI, 209 und: *Lettera sopra un dipinto del Correggio rappresentante Cristo nell'orto* (Milano, 1801).

³ MENGS, II, 177; RATTI, 120; TIRABOSCHI, 280; MEYER, 150, 33 u. folgende; RICHTER, 26; CAMPTON HEATON, 32 u. s. w.

⁴ Vite, IV, 116 u. VI, 470.

Arcolano befindet sich ein sehr schöner Christus im Garten mit der ihm zu Füßen knieenden Magdalena, von der Hand des ausgezeichneten M. da Coregio.¹

Nachdem es später an die Kardinäle Aldobrandini und Ludovisi übergegangen war, wurde das Bild von D. Ramiro Nunes de Gusman Herzog von Medina de las Torres als Geschenk für Philipp IV. nach Spanien gebracht. Carl II. stellte es in der Vorsakristei des Eskurials auf.²

Das Lob Vasaris, der es zuerst als „wunderschönes Werk“ rühmt, dann als „so gut und weich gemalt, dass man es sich schöner nicht vorstellen könne,“ hat in Meyer den Glauben erweckt, dass das Madrider Bild nicht das Original sei, sondern ein anderes, ähnlichen Gegenstandes, das aus der Sammlung der Königin von Schweden in die Gallerie Orléans und von dort nach England gelangte.³

Meyers Zweifel sind nicht stichhaltig. Das schöne, auf Leinwand gemalte Bildchen mit den Figuren in halber Lebensgrösse, das sich jetzt im Prado befindet, muss als echt anerkannt werden, wie sehr es auch durch Uebermalungen gelitten hat, die durch José Mandrazo wieder entfernt wurden, der ihm aber leider auch eine übermässige Reinigung hat angedeihen lassen.

Jesus mit auf die Schultern herabfallendem Haar und mit einem Mantel, der, um die linke Schulter geschlagen, ihm an den Seiten herabfällt und die Beine bedeckt, blickt, sich umwendend, auf Magdalena und weist auf den Himmel. Magdalena, in reicher Kleidung, ist im Begriff niederzuknien und erhebt sehnsuchtsvoll das Antlitz zu ihm. Auf der Erde sieht man Gärtnerwerkzeuge. Weiterhin ragen Felsen und Bäume empor, über die hinaus man ein breites Thal mit einigen Gebäuden erblickt.

Gustavo Frizzoni sagt: „Wie sehr man in diesem Werke auch noch die ersten Anfänge seiner unabhängigen und von jeder traditionellen Manier freien Kunstweise spüren mag, so glänzt darin doch schon das volle Licht, das er der Luft und der ihn umfluthenden Sonne geraubt zu haben scheint, und die ganze Leidenschaft, die

¹ Bologna, 1844, p. 13.

² VASARI, VI, 116, nota 2; MENGES, 179; PUNGILEONI, I, 103—104; II, 115.

³ Correggio, 135 u. folg., 356 u. folg.

in den belebten Gesichtern nicht weniger zum Ausdruck kommt, als in den dramatischen Bewegungen. Sicherlich hätte es Niemand so wie Correggio verstanden, die sehnstichtige Begeisterung darzustellen, mit der diese Magdalena sich vor dem göttlichen Meister niederwirft, der ihr an dieser Stelle in so heiterer und glänzender Gestalt erscheint, inmitten einer Landschaft, die an dem Glanz und der Heiterkeit dieser Erscheinung theil zu nehmen scheint. Wir können daher, in Uebereinstimmung mit Morelli die Zweifel an der Echtheit dieses Werkes nicht berechtigt finden, die der letzte Biograph Correggios, der verstorbene Dr. Julius Meyer, erhoben hat. Wenn es ein Bild giebt, das trotz aller Schäden, die es durch wechselvolle Schicksale und besonders durch eine übermässige Säuberung erlitten, doch den Stempel seines unverfälschten Ursprungs bewahrt hat, so ist es unserer Ansicht nach das hier erwähnte *Noli me tangere*.¹

Correggios Kunst, die so voll zärtlicher Schmeichelei und Schönheit ist, schien immer besonders geeignet für die lebendige und anmuthige Darstellung der Gestalt der h. Maria Magdalena. Er wiederholte sie in der That mehrfach in seinen Gruppenbildern und stellte sie auch als Einzelgestalt dar. Aber während jene beinahe sämmtlich erhalten geblieben sind, sind alle Gemälde, auf denen die holde Sünderin allein dargestellt war, verloren gegangen. Wir haben gesehen, dass er ein solches Bild im Jahre 1517 für den Erzbischof Giovanni Giudotti di Roncopò von Albinea gemalt hat. Elf Jahre später, am 3. September 1528 schrieb Veronica Gambarà an die Marchesa Isabella, um ihr von einem *Meisterwerk* zu berichten, das Correggio damals eben vollendet hatte, und das eine Magdalena darstellte:² „Ich würde glauben müssen, meine Pflicht gegen Euer Durchlaucht schlecht zu erfüllen, wenn ich Euch nicht Mittheilung machte von dem Meisterwerk der Malerei, das unser Meister Antonio soeben beendet hat, da ich sehr wohl weiss, dass Euer Durchlaucht sich als feine Kennerin solcher Dinge sehr daran erfreuen wird. Dasselbe stellt die Magdalena in der Wüste in einer schaurigen Höhle dar, wo sie Busse thun will. Sie kniet auf der rechten Seite,

¹ *I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid. (Archivio Storico dell'Arte. — Ann. VI, Roma 1893, pag. 313.)*

² WILLELMO BRAGHIROLI, *Dei rapporti di Federico II Gonzaga con Antonio Allegri da Correggio. (Giornale d'erudizione artistica. — Perugia 1894, vol. I, 325.)*



Noli me tangere

(MADRID, MUSEO DEL PRADO).

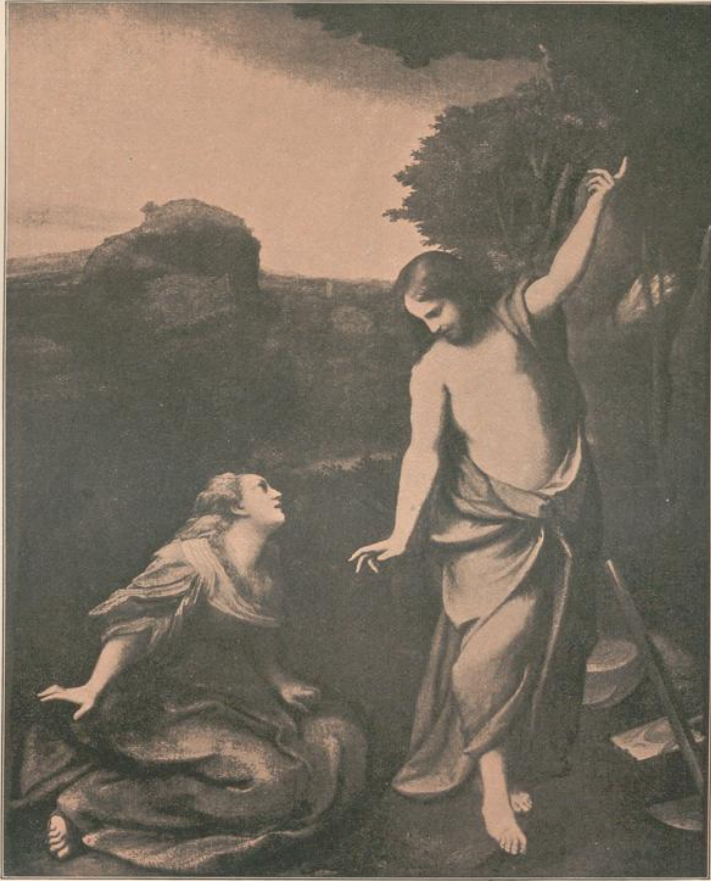
in den weltlichen Gemälden nicht weniger zum Ausdruck kommt, als in den kirchlichen Bewegungen. Sichtlich führt es Niemand so wie Correggio vorwärts, die schalkhafte Begeisterung darzustellen, mit der diese Magdalena sich vor dem göttlichen Meister niederkniet, der ihr an dieser Stelle in schillernder und glänzender Gestalt erscheint, inmitten einer Landschaft, die an dem Glanz und der Heiterkeit dieser Erscheinung nicht zu erblassen scheint. — Wie können daher, in Uebereinstimmung mit Morelli'sch. Zweck in der Fabel des dieses Werkes nicht bewährte, heißt es, der keine Biograph Correggio's, der verstorbenen Dr. J. J. M. ... weisheit hat. Wenn es ein Bild gibt, das trotz aller ... durch wechselnde ... und besonders durch eine ... Staubung erfüllt, doch den Stempel seines unvergänglichen ... besitzt hat, so ist es ... Ansicht nach die hier ... Bild ...

Correggio's Kunst, die so voll irdischer Schwärmerei und Schönheit ist, schien immer besonders geeignet für die lebendige und anmuthige Darstellung der Gestalt der h. Anna Magdalena. Er wiederholte sie in der That mehrfach in seinen Frescotalabern und stellte sie auch als Einzelgestalt dar. Aber während viele beinahe sämmtlich erhalten geblieben sind, sind alle Gemälde, aus denen die holde Sünderin allein dargestellt war, verloren gegangen. Wir haben gesehen, dass es ein solches Bild im Jahre 1517 für den Hochadel Giovanni Giordani di Mantova von Allinea gemalt hat. Im Jahre 1528, am 3. September 1528 schrieb Vincenzo Cambiari an die Marchesa Isabella, um ihr von einem Meisterwerk zu berichten, das Correggio damals eben vollendet hatte und das eine Magdalena darstellte. Ich werde Ihnen mitteilen, welche Pflanz gegen Euer Durchlaucht schreiben so erstatte, wenn ich Euch nicht Mittheilung ändere von dem Meisterwerk des Malerei, das unser Meister Antonio sehen beudet hat, in ich sehr wohl weiß, dass Euer Durchlaucht sich als Ihre Kennerin solcher ... Kunst erweisen wird. Dasselbe stellt die Magdalena in der ... in einer schattigen Höhle dar, wo sie ...

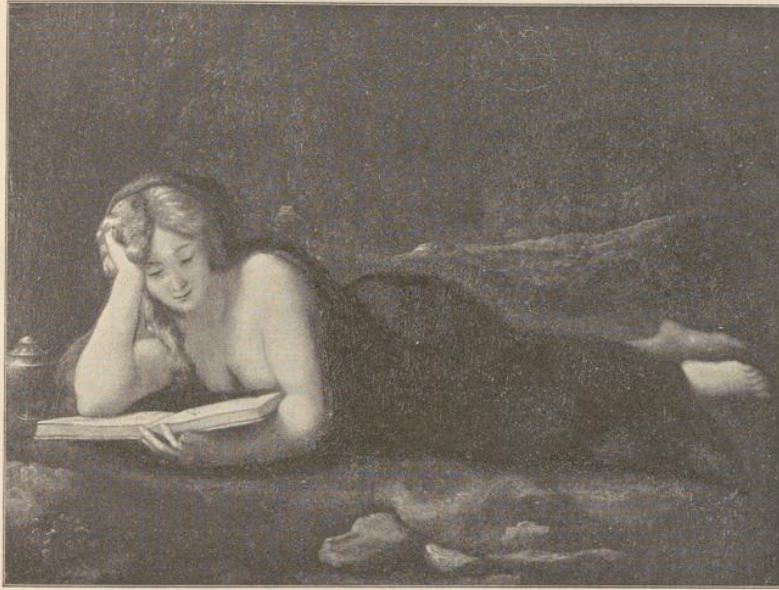
donata dal ...

V. J. ... della ... in Mantova. ... Roma 1891, pag. 113.

Vincenzo Brancati, *Die ... di Correggio ...* ...



die gefalteten Hände zum Himmel erhoben, als ob sie Vergebung ihrer Sünden erflehen wollte, ihre schöne Geberde, der edle und tiefe Schmerz, der durch sie ausgedrückt wird und ihr wunderschönes Gesicht erregen das Staunen und die höchste Bewunderung der Beschauer. In diesem Werke hat er die ganze Grösse der Kunst, deren er Meister ist, zum Ausdruck gebracht.“



Die lesende Magdalena. Früher Correggio zugeschrieben. Dresden. Gallerie.

Die beiden Bilder sind seit Jahrhunderten verloren, ja es wird ihrer sogar nirgends Erwähnung gethan als in den beiden Briefen des Giudotti und der Gambara.

Wir müssen wieder einmal von dem festen Vorsatze, fälschlicher Weise Correggio zugeschriebene Bilder nicht ausführlich zu besprechen, abweichen, weil die Berühmtheit der Dresdener Magdalena, die die neue Kritik unserm Maler nachsichtslos abspricht,¹ uns dazu zwingt, ein wenig bei ihr zu verweilen.

¹ GIOV. MORELLI, *Italian painters*, II, 158. — V. LÜBKE, *Essai d'Histoire de l'Art*, II, 254. Siehe auch KARL WOERMANN, *Katalog der K. Gemäldegallerie zu Dresden* (Dresden, 1887) p. 81.

Morelli, der sich kühn an die schwere Aufgabe gewagt hat, gegen jeden Enthusiasmus und jede Tradition aufzutreten, hat nachgewiesen, dass diese Magdalena nicht vor dem XVIII. Jahrhundert entdeckt worden sei, dass sie in ihrer Gelecktheit und Koketterie überhaupt nicht das Werk eines Italieners, sondern das eines Ausländers aus dem Ende des XVII. oder Anfang des XVIII. Jahrhunderts sei, dass vor dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts kein Maler auf Kupfer gemalt habe, dass das betreffende Bild in allen Einzelheiten an Adriaen van der Werff erinnere, dessen Kunstweise es offenbar zeige. Das Kolorit, besonders das schillernde und schreiende Ultramarin des Mantels, die Eigenthümlichkeiten der Landschaft (besonders das Laub und die minutiöse Ausführung der Steine des Bodens), die Eigenthümlichkeiten der Figur, wie z. B. die langen Fingernägel, deren Spitze auffallend licht hervortritt, ja sogar die Risse und Sprünge sind ganz dieselben wie in den van der Werff'schen Gemälden.

Von leichtem Zweifel befallen fügt er hinzu: „Man wird vielleicht zugeben müssen, dass, wenn dieses Bild auch nicht von van der Werff selbst herrührt, es wenigstens von einem Zeitgenossen oder von einem seiner Mitbürger, jedenfalls aber nicht von einem Italiener, und noch viel weniger von einem Italiener aus den ersten drei Decennien des XVI. Jahrhunderts gemalt ist.“ Er schliesst jedoch nicht aus, dass es eine Ende des XVII. Jahrhunderts von einem Nordländer aber nach einem Original aus der Schule der Carracci angefertigte Kopie sei.

Uns scheint nun die Ansicht Morellis nur soweit annehmbar, als er die Magdalena Correggio abspricht, aber nicht insofern er sie van der Werff zuschreibt.

In Reggio d'Emilia existirt indessen eine Kopie nach dem Bilde, die in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angefertigt ist, und in diese Zeit muss man auch die in den Uffizien setzen, selbst wenn man sie dem Bronzino absprechen will. Aber wenn man auch nicht grosses Gewicht auf hypothetische Daten legen kann, so darf man doch das kürzlich aufgefundene und veröffentlichte Gesuch eines Malers Simon Lelmi aus Città di Castello nicht unbeachtet lassen, der im Jahre 1682 um die Erlaubniss bat, die Magdalena Correggios kopiren zu dürfen. „Dies ist das erste Mal“ — so schreibt Venturi — „dass wir dieses berühmte Gemälde, das Morelli jetzt Adriaen van

Die h. Katharina, lesend

(HAMPTON COURT).

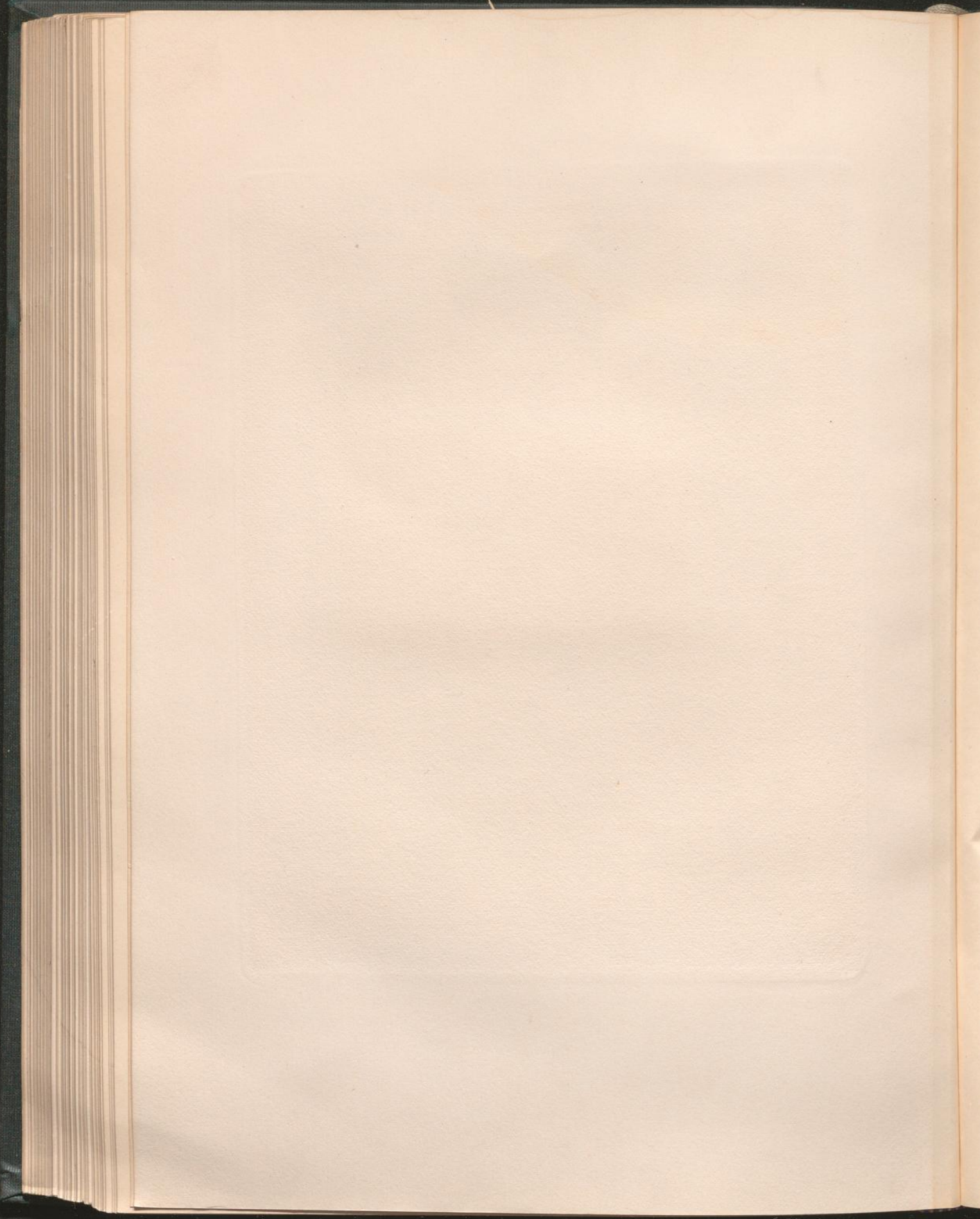
Wesf. der sich nicht an die schwere Aufgabe gewagt hat, gegen
 jenen Entschluß und jede Tradition aufzutreten, hat nachgewiesen,
 dass diese Magdalena nicht aus dem XVIII. Jahrhundert entlehrt worden
 ist, dass die in ihrer Gelehrtheit und Keckheit überhaupt nicht das
 Werk eines Italiens, sondern die eines Ausländers aus dem Ende
 des XVII. oder Anfang des XVIII. Jahrhunderts ist, dass vor dem
 Ende des sechzehnten Jahrhunderts kein Meister auf Kupfer gemalt habe,
 dass das meiste Bild in allen Einzelheiten im Einklang mit der Weiff
 erweise dessen Karzevich zu allen Zeiten ist. Das Kolorit, besonders
 das schillernde und schwebende Umriss der Mantele, die Eigen-
 thümlichkeiten der Landschaft (besonders die Felsen und die minutöse
 Ausbildung der Steine, des Bodens), die Eigenschaften der
 Figur, wie z. B. die magna Fingergröße, deren Instanz auffallend sehr
 hervortritt, die Größe der Hände und Sprünge sind ganz dieselben wie
 in den für die Weiff erweise gemalten Gemälden.

Von diesem Gesicht befehlen einige Meist. Man wird vielleicht
 angehen müssen, dass, wenn dieses Bild nicht von van der Weiff
 selbst herrührt, es wenigstens von einem Zeitgenossen oder von einem
 seiner Schüler, jedenfalls aber nicht von einem Italiener, und noch
 viel weniger von einem Italiener aus dem ersten oder Decennium des
 XVI. Jahrhunderts gemalt ist. Es scheint jedoch nicht aus, dass
 es eine Kopie des XVII. Jahrhunderts von einem Kopist oder nach
 einem Original aus der Schule des Carracci angefertigte Kopie sei.

Das scheint nun die Ansicht Manches der Sache unzulässig, als er
 die Magdalena Correggio abspricht, aber nicht versteht er sie van der
 Weiff herab.

In Reggio d'Emilia existirt indessen eine Kopie nach dem Bild,
 die in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angefertigt ist, und in
 diese Zeit muss man sich die in des Uffizien setzen, selbst wenn
 man sie dem Decennio zusprechen will. Aber wenn man sich nicht
 dieses Gesicht auf historische Daten legen kann, so thut man
 sich das kürzlich angegebene und veröffentlichte Gesicht eines
 Malers Simon Leoni aus Città di Castello nicht unbeachtet lassen. Er
 wurde 1683 um die Zeit, als die Magdalena Correggio
 kopirt zu werden. Das ist ein sehr Mal. — so schreibt Venturi
 in diesem dieses berühmte Gemälde, das Morelli jetzt Adriaen van





der Werff zuschreibt, erwähnt finden. Das oben angeführte Dokument würde die Ansicht des berühmten Schriftstellers sehr in Zweifel ziehen.“ Wenn man im Jahre 1682 in Modena ein Gemälde für das Werk Correggios hielt, so muss es sich allerdings wenigstens schon einige Jahre dort befunden haben. Nimmt man nur zehn Jahre an, so wäre der holländische Maler damals dreizehn Jahre alt gewesen, und ein Bild wie diese Magdalena, wenn es auch nur eine Kopie wäre, kann ein Maler in diesem Alter wohl nicht machen.

Aber wenn man schliesslich auch auf die hoffnungslose Hypothese zurückgreift, dass das Bild vom Herzoge von Modena in demselben Jahre angekauft sei,

aus dem das Ersuchen des Lelmi stammt, so muss man immer bedenken, dass van der Werff „erst drei und zwanzig Jahre zählte, und dass es überhaupt nicht denkbar ist, dass damals ein Bild des jungen nieder-



Der h. Joseph. Nach einem Stich in der Biblioteca Palatina. Parma.

ländischen Malers als Werk Correggios bezeichnet worden sei.“¹

Dagegen wird dem Meister eine lesende h. Catharina, die in der Gallerie von Hampton-Court ausgestellt ist, nicht abgesprochen. Mrs. Mary Logan verweist es in Correggios letzte Lebensjahre und findet es im höchsten Grade reizvoll, beinahe modern durch den Ausdruck des zarten und feinen Antlitzes und den Charakter der Malerei, aus der jede Spur von Archaismus verschwunden ist.²

Wir können schliesslich auch nicht mit Stillschweigen übergehen, dass in einem Bande der Kgl. Bibliothek von Parma, in dem viele alte und neue Stiche nach Werken unseres Künstlers zusammengestellt sind, sich

¹ A. VENTURI, *La R. Galleria Estense*, pp. 290—291, 308, 359.

² *The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court etc.* 41. In der Gallerie in Dresden befindet sich eine gute alte Kopie nach diesem Gemälde, in der die Heilige durch Hinzufügung eines Drachens in eine h. Margeritha verwandelt ist.

zwei alte Stiche nach zwei Bildern, Gegenstücken, befinden, die der Katalog als werthvoll bezeichnet.

Das eine stellt den h. Joseph dar, der umgeben von Tischlerwerkzeugen auf der Erde ausgestreckt liegt und sich bei der Erscheinung zweier Engel, auf den linken Ellbogen gestützt, aufrichtet,¹ das andere den h. Hieronymus in der Wüste, der ein Krucifix betrachtet, das ein Engel auf einem gabelförmigen Baumstamme hält, während an seinem Haupte zwei Putten zum Vorschein kommen, die ihn neugierig anschauen.²

In den beiden Stichen ist unverkennbar correggesker Einfluss zu spüren,



Der h. Hieronymus. Nach einem Stich in der Biblioteca Palatina. Parma.

auch würde die übertrieben empfindsame und barocke Behandlung des Nackten nicht hinreichenden Grund zu Zweifeln an der Echtheit der Originale bieten, weil der, entschieden aus der bologneser Schule hervorgegangene

Kupferstecher sehr

wohl seine eigene Ausdrucksweise in sie hineingetragen haben kann. Der Vergleich mancher alten Stiche mit den Correggioschen Originalen zeigt allerdings, wie sehr es die Secentisten verstanden, auch die zartesten und feinsten Theile seiner Werke empfindsam und gequält erscheinen zu lassen. Die beiden kleinen Putten hinter dem h. Hieronymus mit ihrer unbefangenen Neugier, der aufmerksame kleine Engel, der das Kreuz hält und den Kopf zurückbiegt, der Typus des Heiligen selbst, die anderen Engel, die mit glücklichen und gewagten Verkürzungen auf den h. Ioseph zukommen und dessen eigene Gesichtszüge, Alles zeigt unverkennbar die Kunstweise der letzten Werke Correggios.

¹ Num. 3027.

² Num. 3110. — In dem im Jahre 1627 angefertigten Inventarium der Bilder des Herzogs von Mantua (d'ARCO, a. a. O. II, 161) wird Correggio ein h. Hieronymus zugeschrieben, aber in halber Figur und mit dem Schädel.

Aber wie kann man ohne die Originale diese Frage lösen? Es gab zu viele Schüler und Nachahmer Correggios, die seine Formen sich zum Vorbilde nahmen, und die Muskulatur konnte auch in dem Originalgemälde so scharf gezeichnet gewesen sein. Der breite und tiefe Schnitt des Stiches erinnert überdies an eine Lieblingsmanier der bologneser Schule.

Uns, die wir die Werke einiger Maler aus der Zeit um das Jahr 1600 vor Augen haben, erscheint dieser Zweifel und diese Vorsicht aber immer noch nicht genügend. So wäre z. B. in diesen beiden Stichen nichts zu entdecken, was der ersten Manier Giovanni Lanfrancos widerspräche.