



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

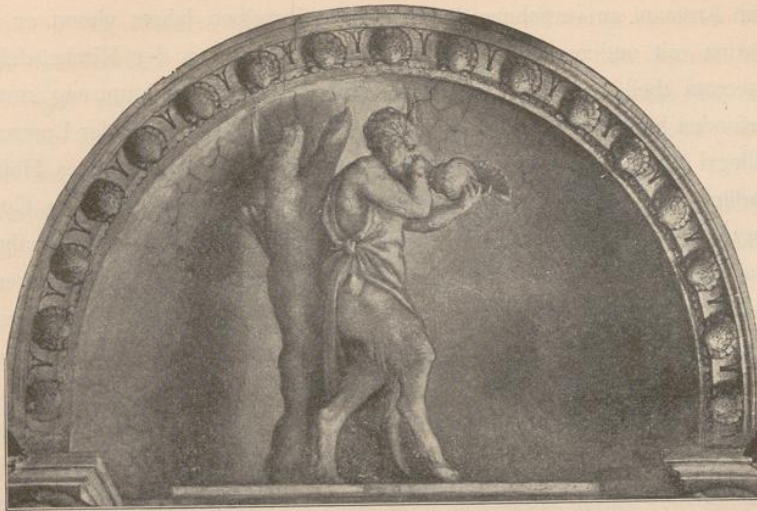
Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

XII. Die grossen Altargemälde.

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



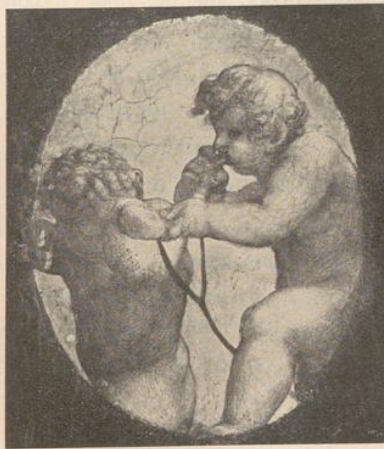
Ein Satyr. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XII.

DIE GROSSEN ALTARGEMÄLDE.

MADONNA MIT DEM H. SEBASTIAN. — MADONNA MIT DEM H. HIERONYMUS. — MADONNA DELLA SCODELLA. — DIE NACHT. — MADONNA MIT DEM H. GEORG.

In der Zeit zwischen 1524 und 1530, d. h. in den Jahren als er mit der Kuppel des Domes beschäftigt war, vollendete unser Antonio auch einige jener grossen Altartafeln, die heute in den Galerien von Dresden und Parma bewundert werden. Es war überhaupt eine Periode reichsten, herrlichsten Schaffens, von dem wir ihn nur wenig abgezogen sehen. Die biographischen Angaben sind daher sehr spärlich und von geringer Bedeutung.



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

Im Februar 1525 ist er in Correggio, wo er verschiedenen öffentlichen Verhandlungen beiwohnt und an den Podesta das Ersuchen richtet, einige Zeugen in seiner Angelegenheit mit

den Aromani zu vernehmen.¹ Im August desselben Jahres nimmt er in Parma mit anderen Künstlern an der Untersuchung der Kirche della Steccata theil, in der eine für gefährlich gehaltene Erschütterung stattgefunden hatte.² Im Jahre 1527, in dem sein Onkel, der Maler Lorenzo Allegri starb, kehrte er in die Heimath zurück, wo mit Gottes Hülfe endlich sein Streit mit den Aromani auf Geheiss Manfredos von Correggio zum Austrag kam. Sein eigener Vater, Pellegrino Allegri, nahm auf seinen Wunsch an den Gerichtsverhandlungen wegen der Angelegenheit betreffs der Güter seiner Frau Girolama Merlini theil. Im Sommer 1528 ist er von neuem in Correggio, wie der uns bekannte Brief bezeugt, in dem Veronica Gambarà der Isabella Gonzaga die von ihm gerade damals gemalte *Magdalena in der Wüste* beschreibt. Bald darauf starb seine Frau, und dieses traurige Ereigniss veranlasste, wie wir sehen werden, seine Rückkehr in die Heimath, wo er fast ausschliesslich die letzten vier Jahre seines Lebens verbrachte.

Wir haben gesehen, dass er während der Belagerung von Parma im Jahre 1521 zufällig abwesend war. So glücklich traf er es sechs Jahre später nicht beim Durchzuge der verwilderten Soldateska, die erst vom Connetable von Bourbon geführt wurde und dann ihn zur Plünderung von Rom mit sich fortriss. Im Februar 1527 zog sie dicht bei der Stadt vorbei, die bei dem Gedanken an Einbruch und Plünderung vor Entsetzen zitterte.³ Niemals war eine wilde Horde von Barbaren in Italien eingefallen, die mit solcher Zerstörungslust gegen die Menschen und ihr Eigenthum gewüthet hatte. Die Lanzknechte nahmen Männer und Kinder gefangen, um das Lösegeld für sie zu erhalten, vergewaltigten die Frauen, drangen sogar bis in die Klöster, brachen in die

¹ PUNGILEONI, II, 193.

² A. RONCHINI, *La Steccata di Parma (Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per Modena e Parma. — Vol. I. — Modena, 1863, p. 182)*. Unter diesen Künstlern sind zu erwähnen Alessandro und Battistone Chierici, Marc' Antonio Zucchi, G. F. d'Agrate, Bernardino da Erba, Architekten, Jacopo Filippo Gonzate, Statuengießer, G. F. Bonzagni, Medaillenschneider, Araldi und Anselmi, Maler. Correggio wird an erster Stelle genannt.

³ ANGELI, *Storia di Parma*, 514 und folg. — ANT. FRANCESCO DA VILLA, *Cronaca di Piacenza* (Parma, 1862), p. 106 und folg. — PIETRO BALAN, *Monumenta saeculi XVI historiam illustrantia* (Innsbruck, 1885), Vol. I. — *Lettere inedite di VIANESIO ALBERGATI al Senato bolognese* (Archivio di Stato die Bologna — 1526—27) etc. etc.

Häuser ein, raubten Alles, was sie fanden und äscherten sie dann ein. In den Kirchen zerschlugen sie die Bilder, stürzten die Statuen der Heiligen um, zerbrachen die heilige Hostie und verschütteten das geweihte Oel. Der Connetable selbst wird von ihrer Wuth bedroht, wenn er die grössten Unthaten einzuschränken versucht. Die Bauern werden verfolgt und auf ihrem Besitzthum getödtet, die Kaufleute ausgeplündert, die Gesandten mit wildem Geschrei und Drohungen zurückgeschickt. Mehrere unveröffentlichte Briefe im Archive von Bologna geben in wenig Worten ein erschreckendes Bild dieses Durchzugs. „Den Weg, den sie nahmen,“ so wird in dem einen erzählt, „kann man von hohen Punkten aus deutlich sehen, da sie ihn mit Feuer bezeichneten und alle Gebäude und Häuser, die sie vorfanden, niederbrannten. In der ganzen Ebene hatte man den traurigen Anblick von Rauch und Feuer, die Anzeichen davon, dass diese Barbaren hierhergekommen waren, um diese italienische Provinz zu zerstören und zu verwüsten, wie sie es schon in alten Zeiten gethan hatten.“ In einem zweiten Briefe heisst es: „Man sieht nichts weiter mehr als grossen Rauch am Tage und Feuer in der Nacht.“

— So musste auch Correggio aus den hohen Fensterchen der Domkuppel im weiten Thale des Po die düsteren Rauchsäulen aufsteigen sehen, welche sich auf dem Wege nach Ferrara oder Bologna zu verloren!

Die Bilder, die wir jetzt beschreiben werden, waren in den drei aemilianischen Städten Modena, Reggio und Parma zerstreut. Jetzt kann sich jedoch nur die letzte Stadt noch des Besitzes der ihrigen rühmen.

Die *Madonna mit dem h. Sebastian* wurde um das Jahr 1525 für die Bruderschaft des h. Sebastian in Modena ausgeführt. 1659 erlangte sie Herzog Alfonso III. für seine Gallerie, indem er als Entschädigung eine Kopie von Boulanger anbot und das Chorgewölbe der Bruderschaft von den Bolognesern Colonna und Mitelli mit Gemälden schmücken liess.¹ Zugleich mit den anderen von Francesco III. an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen, verkauften Kunstwerken gelangte es 1746 nach Dresden, wo es sich noch heute befindet.

¹ VASARI, VI, 471. — TIRABOSCHI, 276. — PUNGILEONI, I, 159 und II, 193. — VENTURI, *Galleria Estense*, 309, etc. Ueber die vier in Dresden aufbewahrten Bilder Correggios siehe HERMANN LÜCKE, *Die Königliche Gemäldegallerie zu Dresden* (München 1894).

In einem lichten Heiligenschein, umgeben von Engelsköpfchen, thront die Madonna in rosigem Gewande und himmelblauem Mantel auf den Wolken und hält sanft den nackten Jesusknaben, der rittlings auf ihrem linken Beine sitzt. Auf beiden Seiten erblickt man verschiedene kleine Engel. Von den ihr zunächst befindlichen neigt der eine das Köpfchen, um den schlafenden h. Rochus zu betrachten, der andere zeigt dem h. Sebastian das Christkind. Zwei andere Putten befinden sich zu ihren Füßen, als ob sie, wie lebende Karyatiden, die Wolken trügen oder als ob sie spielend darauf ritten. Die Linie der drei Heiligen stuft sich eigenthümlich von links nach rechts ab. Der h. Sebastian, „dessen Ausdruck und Stellung von wunderbarer Schönheit sind,“¹ steht aufrecht. Seine Hände sind an einen Baumstamm gebunden, aber er wendet sich seitwärts und blickt glücklich lächelnd auf den kleinen Jesus, der das Händchen ausstreckt, um ihn zu segnen. Der h. Geminian, in weissem Hemd, goldnem Chormantel und rothen Schuhen, kniet und wendet sich zu dem Beschauer zurück, indem er mit der erhobenen Rechten auf die Jungfrau mit dem Kinde deutet. Der h. Rochus, in türkisfarbenem Gewande und orange gelbem Mantel, dessen Beine allein beleuchtet sind, während der übrige Körper vom Wolkenschatten bedeckt ist, ruht friedlich von dem Leid aus, das ihn quält, ausgestreckt auf einer Bodenerhöhung, hinter der man ein Stückchen Landschaft erblickt. So ist das Licht hauptsächlich auf den Figuren des h. Sebastian und des h. Schutzpatrons von Modena concentrirt und schwächt sich in für das Auge wohlthuender Weise auf der zuletzt beschriebenen Gestalt ab. Auf der linken Seite des Bildes sitzt ein anmuthiges, lächelndes kleines Mädchen, das den h. Geminian beobachtet und im Begriffe steht, die Stadt Modena, die durch eine Gruppe von Gebäuden, unter denen sich der Dom mit seinem Thurme und ein Thor befinden, dargestellt ist, ihm zu übergeben, damit er sie beschütze.²

Das Gemälde zeigt heut wenig mehr von seiner ursprünglichen Frische. Während im Gegensatze zu beinahe allen anderen Bildern des Meisters die Geschichte seiner Wanderungen sich sehr einfach gestaltet, ist die Geschichte seiner Misshandlungen dafür eine recht lange

¹ SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*, 289.

² Eine Kopie vom Kopfe dieses Mädchens allein, die wahrscheinlich von Barrocci stammt, befindet sich in der Galleria Pitti in Florenz.

und schmerzliche. Gian Battista Spaccini erzählt, dass schon im Jahre 1611 Ercole Abba die Schäden, die ihm Ercole dell'Abate unüberlegter Weise zugefügt hatte, indem er es in die Sonne stellte, „damit die Farben sich besser vereinigten,“ wieder gut zu machen suchte. Der doppelten Misshandlung, die diese beiden Maler es erdulden liessen, fügte bald darauf der Bolognese Flaminio eine noch schwerere hinzu, indem er es beinahe ganz übermalte. Mengs erzählt ferner, dass es



Ansicht von Modena.

beim Transport einige Abschürfungen erlitt, die in Dresden wieder in Ordnung gebracht wurden.¹ In welchem Zustand es gerathen war, begreift man aus der Thatsache, das Palmaroli, als er es von den Uebermalungen befreite, einige Engelsköpfe entdeckte, die vollständig verborgen gewesen waren. Eine solche lange Reihe von Misshandlungen und Schädigungen muss natürlich schliesslich die ursprünglichen Farbentöne verändert, vor Allem die Schatten abgeschwächt und einzelne Gestalten, besonders die des h. Sebastian und des h. Geminian vergrößert haben.²

¹ *Opere*, II, 166.

² Die Beine und Hände des h. Sebastian sind ruiniert, grosse Theile vom Mantel

Ganz anders steht es mit der Erhaltung der sogenannten Madonna mit dem h. Hieronymus, die die Hauptzierde der Gallerie von Parma bildet.¹ Originaldokumente über das Jahr, in dem es bestellt oder bezahlt wurde, sind nicht mehr vorhanden, aber es scheint, dass der Schreiber der folgenden Erinnerungen, die Pungileoni im Archiv des Klosters von S. Antonio aufgefunden und veröffentlicht hat, diese Urkunden gesehen hat, wenn er nicht etwa seiner Phantasie die Zügel hat schliessen lassen: „Das berühmte Altarbild des h. Hieronymus wurde im Jahre 1523 von Donna Briseide Colla bestellt, die mit dem „verstorbenen“ hochachtbaren Orazio Bergonzi verheirathet war. Das besagte Gemälde wurde mit 400 Lire imperiali, die damals Goldmünzen waren, bezahlt, als dem mit der erwähnten Dame ausgemachten Preise. Da aber derselben das ausgezeichnete Werk, zu welchem Correggio sechs Monate gebraucht hatte, sehr gefiel, wollte sie ihm aus eigenem Antrieb ein Geschenk machen, das auf den Wunsch des hiernach gefragten Malers in zwei Wagen mit Holzbündeln, einigen Scheffeln Getreide und einem Schwein bestand.“²

Das Gemälde blieb auf seinem Altar in S. Antonio, ohne irgend welche Fährlichkeiten bestehen zu haben, bis man im Beginne des XVIII. Jahrhunderts mit der Zerstörung der alten Kirche begann, die in eine neue nach den Plänen Bibbias umgebaut werden sollte. In die Wohnung des Domherrn gebracht, „wurde es nun in eine Kiste verschlossen, deren Schlüssel in den Händen des Abts der Kirche oder seines Sachwalters verblieb.“³ Es scheint, als ob so viel Sorgfalt aus dem Sinne für Erhaltung hervorging, leider aber zwang, wie so oft, auch hier die Nothwendigkeit verhängnissvolle Massnahmen auf! Nach dem Tode des Kardinals Antonio Sanvitale, der die Kosten des Baues bestritten hatte, blieb dieser unfertig und roh liegen! Der Anstand erforderte seine Fertigstellung, aber wo sollte man die Gelder hernehmen?

des h. Gemimian sind übermalt, das Gesicht des h. Rochus ist verändert u. s. w. Kurz es gehört zu den Werken Correggios, die am meisten gelitten haben.

¹ Man hat mitunter dieses Altarbild im Gegensatze zu der jetzt in Dresden befindlichen „Nacht“ den „Tag“ nennen wollen. Diese modern akademische Bezeichnung hat aber keinen Anklang gefunden.

² A. a. O. I, 185 und II, 209. — TIRABOSCHI, VI, 268.

³ RUTA, *Guida di Parma*, (Parma, 1739) p. 1.



Die Madonna mit dem h. Hieronymus, genannt „Il Giorno“

[PARMA, GALLERIE].

Ganz anders steht es mit der Fiktion der sogenannten Madonna mit dem h. Hieronymus, die die Hauptstücker der Gallerie von Parma bildet. Originaldokumente über die Jahr, in dem es bestellt oder bezahlt wurde, sind nicht mehr vorhanden, aber es scheint, dass der Schreiber der folgenden Ermessungen, die Pergament im Archiv des Klosters von S. Antonio aufgehoben auf vorfindete hat, diese Urkunden gesehen hat, wenn er nicht etwa seine Phantasie die Zügel hat schlaffen lassen. „Das berühmte Altarbild des h. Hieronymus wurde im Jahre 1523 von Donna Priscilla Colli bestellt, die mit dem „gewährtesten“ hochachtbaren Grazio Berguso verheiratet war. Das besagte Gemälde wuete mit 200 Lire imperiali, des damals Goldmünzen waren, bezahlt, als nun mit der erwähnten Donna abgemachten Preise. Da aber derselben das ausgezeichnete Werk, so welchem Correggio sechs Monate gemacht hatte, sehr gefiel, so gab er aus eigenem Antrieb ein Geschenk dazuden, das auf den Wunsch des hiernach gefragten Malers in zwei Wagen mit Holzkübeln, halben Scheffel Getreide und einem Schwein bestand.“

Das Gemälde blieb auf seinem Altar in der Kirche, ohne irgend welche Fährlichkeiten bestehen zu haben, bis nach im Beginn des XVIII. Jahrhunderts mit der Zerstörung der alten Kirche begann, die in eine neue nach den Plänen Biblakens umgebaut werden sollte. In die Wohnung des Domherrn gebracht, wurde es in eine Kiste verschlossen, deren Schlüssel in den Händen des Herrn der Kirche oder seines Schwagers verblieb.“ Es scheint, als ob die Sorgfalt aus dem Sinne für Erhaltung hervorgegangen, denn es ist nicht, wie so oft, auch hier die Nothwendigkeit verhängen zu haben, auf Nach dem Tode des Cardinals Antonio Spinola, der die Erhaltung des Bildes bestritten hatte, blieb dieser unertig und nach dem Tode des Cardinals wurde seine Fertigstellung, aber wo sollte man es aufbewahren?

des h. Gemäldes und storniert, als Gemälde des h. Hieronymus in Veranlassung, dass es jetzt in der Gallerie von Parma, die am Schicksal griffen haben.

Man hat mehrere dieses Abbild im Gegenstand, die sich in den Gallerien befinden, welche den Namen des h. Hieronymus führen, jedoch sind diese Abbildungen, die sich in den Gallerien befinden, nicht die ursprüngliche, sondern nur Kopien.

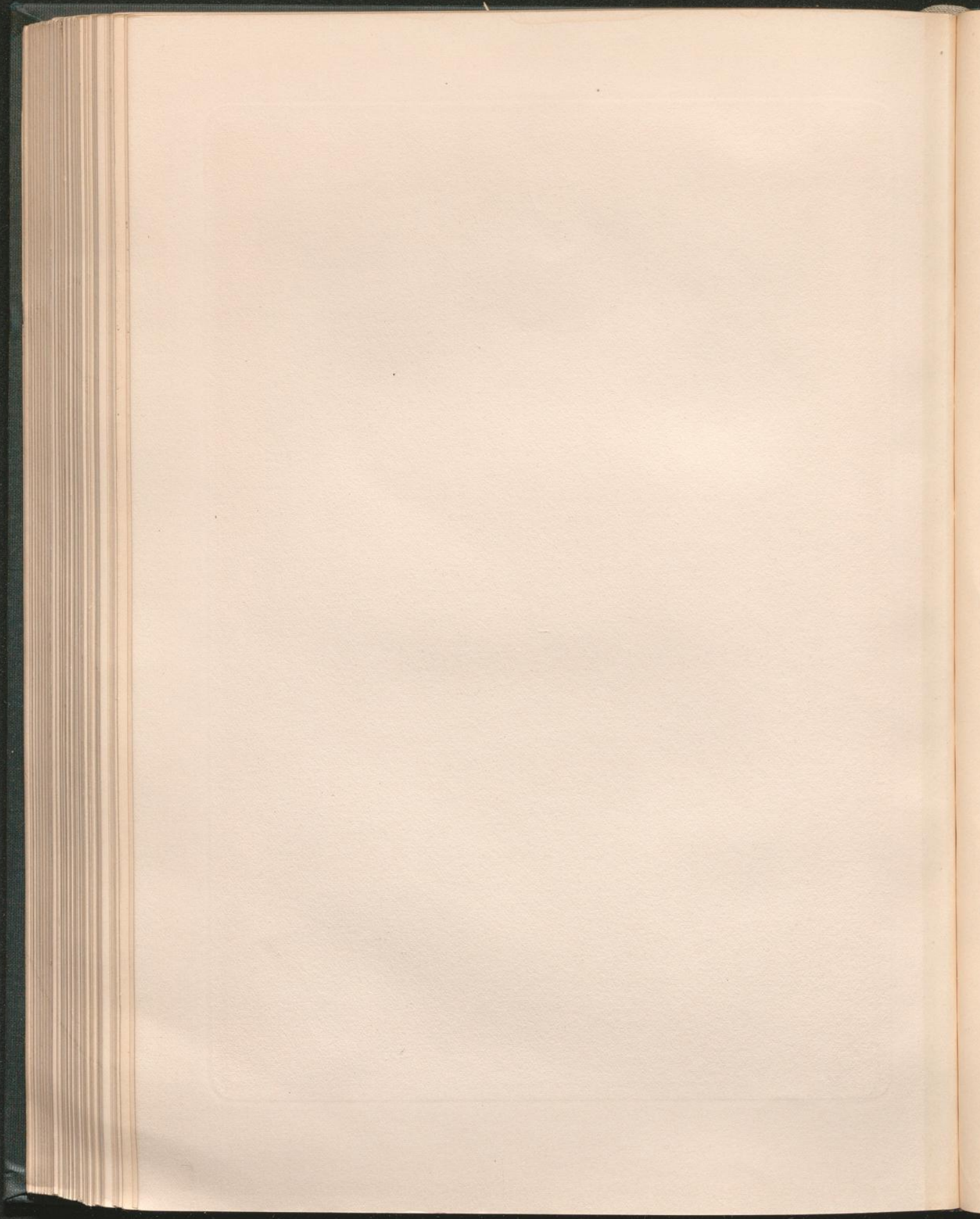
¹ A. S. O. I. 123 und II. 101. — *Parrocchia*, VI. 163.

² *Parrocchia*, VI. 163. — *Parrocchia*, VI. 163.

Das Madonna mit dem h. Hieronymus, genannt „Il Giorno“.

(Kontinuation)





Da kam einer der Präceptoren dieser Kirche auf den traurigen Gedanken, den Verkauf des h. Hieronymus vorzuschlagen. Glücklicherweise wurde der Handel nicht mit genügender Heimlichkeit betrieben, so dass Herzog Francesco Farnese davon erfuhr. In einem, damals an den Marchese Pier Luigi della Rosa gerichteten Briefe schreibt er: „Ich werde entschieden nicht erlauben, dass das Gemälde von S. Antonio aus meinen Staaten ausgeführt werde, Sie haben daher Monsu Crosat sehr gut geantwortet und müssen ihm das, was Sie ihm geschrieben, wiederholen. Wenn das Bild verkauft werden muss, dann werde ich es kaufen, und so wird man vielleicht die Kirche leichter fertig stellen können.“¹

Hiermit wurde die Sache zum Schweigen gebracht und man wartete geduldig, bis sie ganz in Vergessenheit gerathen wäre, um dann wieder darauf zurückzukommen. Inzwischen starb der Fürst.

Mehrere Jahre verstrichen, da tauchte das Gerücht auf, dass von Neuem Verhandlungen wegen des Verkaufes des Bildes zwischen dem Grafen Anguissola, Präceptor von S. Antonio, und einem ausländischen Herrscher angeknüpft seien. Die Einen sagten, der König von Portugal habe vierzigtausend ungarische Dukaten dafür geboten, Andere, dass das Anerbieten vom Könige von Polen ausginge, der vierzehntausend Zechinen dafür zahlen wolle. Die zweite Lesart ist gewiss die richtige. Wir wissen in der That, dass der König August III. von Polen und Kurfürst von Sachsen ungefähr drei Jahre früher dem Herzoge von Modena beinahe hundert berühmte Bilder abgekauft hatte, unter denen sich mehrere von Correggio befanden, und dass er fortfuhr, für seine hervorragende Gallerie in Dresden zu sammeln. In der ungedruckten Chronik eines Zeitgenossen heisst es unter dem 5. Dezember 1749: „Das Gemälde des berühmten Correggio in S. Antonio ist von seiner Stelle entfernt und als Depositum in die Kathedrale, d. h. in den Bau derselben gebracht worden, was allgemeines Staunen hervorgerufen hat, da es schon seit so vielen Jahren in den Händen der Präceptoren der Kirche S. Antonio gewesen ist, und zwar jetzt in denen des Abts Grafen Anguissola aus Piacenza, und man sagte sich, dass dies auf höheren Befehl geschehen sei, da man glaubte, er hätte mit dem Könige

¹ Archivio di Stato di Parma. — Carteggio Farnesiano. — E. SCARABELLI ZUNTI, *Documenti e Memorie di Belle Arti*, Handschrift im Museum von Parma. Vol. 1501 bis 1550.

von Polen verhandelt, der vierzehntausend Zechinen geboten habe, und tausend als Geschenk für den erwähnten gräflichen Abt; man wird ja sehen was mit der Zeit daraus wird. Für den Augenblick ist es in Sicherheit.“¹

Das Bild war auf peremptorischen Befehl und auf Kosten der Gemeinde aus der Sakristei von S. Antonio entfernt und mit offizieller Feierlichkeit in ein Kapitelzimmer des Domes gebracht worden,² wo es der grösseren Sicherheit wegen sofort in eine Art von Nische eingemauert wurde. Die Notare hatten die hierauf bezüglichen Urkunden aufgenommen.

Kaum sechs Jahre später, im August 1756, bestand ein französischer Maler, der es kopieren wollte, darauf, das Bild zu überstreichen, um es auf diese Weise leichter in die Zeichnung übertragen zu können. Die Domherren widersetzten sich, der Andere wollte seinen Willen haben, es kam von Erörterungen zu bösen Worten und der Maler wurde ohne viele Complimente an die Luft gesetzt. Er wandte sich nun an Guglielmo Dutillet, den Premier-Minister Don Philipps von Bourbon, Herzogs von Parma, der, als er die Sache erfuhr, ohne Weiteres befahl, dass das Gemälde nach Colorno gebracht werde.³ Mit peinlicher Sorgfalt von den Mönchen ausgemauert, in eine neue Kiste gethan, die mit vier Schlüsseln verschlossen war, wurde das Bild auf einer Tragbahre, unter Bedeckung von vier und zwanzig Grenadiern und gefolgt von zwei Deputirten der Gemeinde, von Parma nach der fürstlichen Villa gebracht.

Es blieb jedoch nur kurze Zeit dort, da es Philipp gefiel, es in den Saal der Königl. Akademie für Malerei bringen zu lassen. Dort befand es sich im Jahre 1764, als nach Fertigstellung der Kirche von S. Antonio das Collegium der Präceptoren darum einkam, es wieder zu erhalten und es „seiner alten Bestimmung zurück zu geben.“ Ein Schreiben des Kardinals Pietro Francesco Bussi an Clemens XIII. theilt uns mit, dass der Herzog sich bereit erklärte, es auszuhändigen, aber zu gleicher Zeit den Wunsch zu erkennen gab, es für die Summe von fünfzehnhundert Zechinen von den Präceptoren zu erwerben und überdies

¹ SGAVETTI, Cronaca, Handschrift im Archivio di Stato in Parma, II, 65.

² Archivio Comunale di Parma. — *Ragioneria — Ordinanzioni diverse* 1749—50, num. 403. — *Libro delle Spese ordinarie e straordinarie* etc. 1728—1751.

³ RATTI, 82 u. ff. — MARTINI, 153 u. ff. — Archivio Comunale di Parma. — *Libro di Spese dal* 1751—1756.

noch eine beträchtliche Summe zur Anschaffung eines Gemäldes als Ersatz für das erwähnte zu zahlen.“ Der Papst gestattete in einem Reskript vom 28. November den Verkauf des Bildes, das am 16. April 1765 durch eine von Dutillet unterzeichnete Anweisung bezahlt wurde.¹

Das berühmte Gemälde, das in der neuen Gallerie aufgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht war, schien nun, trotzdem die Anerbietungen vom Auslande durchaus nicht aufhörten,² gesichert zu sein, da wurde es bei den französischen Plünderungen im Jahre 1796 mit vielen anderen aus Parma entführt und nach Paris gebracht. Der arme Francesco Rosaspina, der gerade mit der Vorbereitung der Stiche der Bilder Correggios beschäftigt war, schrieb am 19. Mai dieses Jahres an den Abt Andrea Mazza: „Leider hatte ich den unheilvollen Verlust der einzigen Werke des grossen Correggio schon befürchtet, aber ich hatte noch immer nicht daran glauben mögen, weil ich an die engen Bande dachte, welche den Hof von Parma mit dem von Spanien vereinigen. Man muss wirklich glauben, dass die Fürsten heutzutage zu unserem Verderben die Fassung verloren haben und es versäumen, auf Dinge zu achten, die ein Jeder in niedrigerer Stellung nicht verfehlen würde zu bedenken und sich darauf vorzubereiten. Ich fühle mich derartig verwirrt, dass ich weder Sinn noch Lust habe zu essen. Welch' ein unersetzlicher Verlust für Parma! und Welch' ein Unheil für mich, das meine ganzen Lebenspläne zerstört!“³

¹ Ueber diesen Verkauf siehe: A. G. TONONI, *Corrispondenza tra il P. Paciaudi e Mons. Aless. Pisani vescovo di Piacenza*. (*Atti e mem. delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi* — serie III, Vol. V, Modena, 1888, p. 378 u. ff.) In den *Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentilshommes suédois* (Londres, 1764) pag. 178 des I. Bandes wird erzählt, dass die Farnese das Gemälde ihrer Sammlung einverleiben wollten, dass aber die Domherren es von seinem Platze entfernten und, indem sie es heimlich von einer Hand in die andere gehen liessen, 40 oder 50 Jahre den Nachforschungen des Herzogs zu entziehen verstanden hätten. Nach dem Tode Herzog Antonios hatten sie es auf seinen alten Platz zurückversetzt, der Infant hatte es aber von dort entfernen und in die Gallerie bringen lassen. Die Notiz endet mit den Worten: „Jetzt ist es unter Verschluss.“ Wie man sieht, haben die beiden Schweden die Geschichte etwas gefärbt.

² Im Jahre 1772 bot König Friedrich II. von Preussen 25 000 Zechinen. — RATTI, 82.

³ Archivio die S. Giovanni Evang. in der Biblioteca Palatina. — Busta 228.

Aber die politischen Bewegungen überstürzten sich und Alles demüthigte sich vor dem strahlenden Glanze Napoleons. Noch waren nicht acht Jahre vergangen und statt dem verlorenen Meisterwerke nachzutrauern, begrüßte man mit einer Fluth von Schmeicheleien das Geschenk, das Moreau Saint-Mery durch eine vom Kanonikus Gaetano Tedeschi ausgeführte Kopie des Bildes machte! Die Professoren der Akademie sprachen damals *den lebhaftesten Dank* aus für *das herrliche Geschenk* und nannten Saint-Mery einen *wohlthätigen Mäcen*, der das Zeugniß der schuldigen *Anerkennung* und *Dankbarkeit* verdiente. Sie schickten eine Kommission zu ihm, und der Graf Antonio Bertoli hielt ihm eine Rede voll von derartigen Huldigungen, dass man daraus hätte schliessen müssen, Parma müßte nicht weniger glücklich über die Kopie sein als Paris über das Original und ihm dafür die *Unsterblichkeit* in Aussicht stellen!¹

Glücklicherweise blieb die Kopie nur kurze Zeit an dem Orte, der dem Originale vorbehalten war. Durch den Vertrag von 1815 wurde es Italien zurückgegeben. Ende dieses Jahres wurde es nach Mailand gebracht und in den ersten Tagen des folgenden Jahres hielt es seinen Wiedereinzug in Parma und die Gallerie.²

Unter einem Baldachin, der an den Zweigen der Bäume befestigt das Bild wagerecht durchschneidet, sitzt die Madonna in rothem Gewande und blauem Mantel und hält, das Antlitz von glücklichem Lächeln überstrahlt, das Kind aufrecht auf dem Schosse, die eine Hand unter seiner Achsel, die andere an seinen Beinen. Das nach der linken Seite gewandte Kind ist ganz versenkt in den Anblick eines Buches, das der h. Hieronymus hält. Sein Gesichtchen ist von natürlicher Anmuth, ohne schön zu sein, mit den vollen Wangen, dem feinen Näschen, den vorstehenden Lippen, allen den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Kinder, die noch mit Lust die mütterliche Brust nehmen. Aber, was erstaunlicher wirkt in dieser kleinen Gestalt, ist der Ausdruck unbewussten Staunens und instinktiver Neugier, durch den seine zarten Arme und die auseinander stehenden Beinchen wie unbeweglich

¹ Atti dell'Accademia di Belle Arti, II, 33 u. 73.

² R. Archivio di Stato di Parma. — *Atti del Dicastero delle Finanze parmensi*. — Presidenza Magawly — Segreteria generale — 1815—16. — E. SCARABELLI ZUNTI, in den angeführten Urkunden.



Detail aus der Madonna mit dem h. Hieronymus

(PARMA, GALERIE)

Aber die eigentlichen Besorgungen überstürzten sich und Alles de-
 ubirte, was vor dem nahenden Glanze Napoleons. Noch waren
 nicht zehn Jahre vergangen und zwar schon vollkommen Meisterwerke nachzu-
 bringen, begünstigt man mit einer Fülle von Schmeicheleien das Geschenk,
 das Moroni Saint-Mary durch den 1807. Kanonikus Giustino Tedeschi
 eingeführte Kopie der *Isotta* schenkt. Die Professoren der Akademie
 sprachen durch den *insabitanen Consul* aus für das *kerliche Geschenk*
 und nannten Saint-Mary einen *würdevollen Mann*, der das Zeugnis
 der *schönen Überlieferung und Feinheit* verdiene. Sie schickten
 eine Kommission zu ihm, und der Graf Antonio Belich ließ ihm eine
 Fülle voll von demselben Huldfragen, dass man daraus hätte schliessen
 müssen, Parota müsse nicht weniger glücklich über die Kopie sein als
 Paris über das Original und ihm dafür die *Undenkbarkeit* in Aussicht
 stellen!

Glücklicherweise blieb die Kopie nur kurze Zeit zu dem Orte,
 der dem Original vorbehalten war. Durch den Vertrag von 1815 wurde
 es Italien zurückgegeben. Ende dieses Jahres wurde es nach Mailand
 gebracht und in den ersten Tagen des folgenden Jahres löst es seinen
 Wiedereinzug in Parma und die Gallerie?

Unter einem Baldachin, der an den Zweigen der Bäume befestigt
 das Bild wagerecht durchschneidet, sitzt die Madonna in ruhigem Ge-
 wande und bläulichem Mantel und hält das Antlitz von gelächtem Lächeln
 abgestrahlt, das Kind schreicht auf dem Schoße, die eine Hand unter
 seiner Achsel, die andere an seinen Reinen. Das nach der linken Seite
 gewandte Kind ist ganz versenkt in den Anblick eines Porches, das
 der h. Hieronymus hält. Sein Gesichtchen ist von natürlicher Anmuth,
 ohne schön zu sein, mit den runden Wangen, dem feinen Näschen,
 den vorstehenden Lippen, allen den charakteristischen Eigentümlich-
 keiten der Kinder, die noch mit Lust die mütterliche Brust nehen.
 Aber, was erstonlicher wirkt in dieser kleinen Gestalt, ist der Aus-
 druck unbewussten Staunens und insinktiver Neugier, durch den seine
 zarten Arme und die auseinander stehenden Beinschen wie unbeweglich

¹ Ann. dell'Accademia di Belle Arti, II, 41 u. 75.

² R. Archivio di Stato di Parma. — *Atti del Dicastero delle Belle Arti parvane*. —
 Presidenti Magagnoli — Segretario generale — 1815—16. — E. SCARABELLI ZUCCHI,
 in sua saggiabilità Urkunden.

Dieser Ort ist ein unvollständiges Bild von Parma



gemacht werden. Ein kleiner beflügelter Engel in gelbem Hemd steht vor ihm und blättert in dem Buche, als ob er ihm die miniirten Buchstaben zeigen wolle, ohne jedoch den Blick von ihm abzuwenden. Sein zurückgelehntes, von blonden Locken umrahmtes, im Profil gezeichnetes Antlitz, ist von unbeschreiblicher Lieblichkeit. Die Lippen sind geöffnet, als wollte er die *lächelnden Schmeichelwörtchen* sagen, mit denen man Kinder beruhigt. Vasari hat sehr treffend gesagt: „Er scheint so natürlich zu lachen, dass er jeden Beschauer zum Lachen bringt, und selbst kein melancholisch veranlagter Mensch kann ihn ansehen, ohne sich aufzuheitern.“¹ Die Hand, die die Seiten umblättert, ist etwas stark gekrümmt und hat einen sehr langen Zeigefinger, aber wir wollen nicht verschweigen, dass wir einmal für einen kurzen Moment die Hand eines Kindes sahen, welche in einem dicken Buche blätterte und denselben merkwürdigen Anblick darbot.

Die Figur des alten, auf der linken Seite aufrecht stehenden h. Hieronymus erscheint, trotzdem sie etwas unter Lebensgrösse ist, stattlicher durch ihre feierliche Würde und die vortreffliche perspectivische Wirkung. Oberkörper und Beine sind nackt, die Hüften von einem himmelblauen Tuche bedeckt, und ein rother Mantel ist über den Arm geworfen, auf den er das Buch gestützt hält. In der anderen, auf der Seite herabhängenden Hand trägt er eine, etwas aufgerollte Papierrolle. Nahe bei ihm kommt ein Stückchen vom Körper des symbolischen Löwen zum Vorschein.

Die gebräunten Farbentöne des nüchtern und trocken modellirten Heiligen stehen in herrlichstem Contrast zu den weichen Tönen der sämtlichen übrigen Figuren. Annibale Caracci vergleicht ihn mit dem h. Paulus in dem von Raffael gemalten Bilde der h. Caecilia und fragt in einem Briefe an Lodovico: „Ist dieser schöne greise Hieronymus nicht viel grossartiger und weicher zugleich (darauf kommt es hauptsächlich an) als der h. Paulus, der mir früher wie ein Wunder erschien und jetzt ganz hölzern und hart vorkommt?“

Auf der anderen Seite neigt sich die auf einer Bodenerhöhung halb knieende h. Maria Magdalena über das Jesuskind, nähert ihre Wange mit zartester Liebkosung seinem linken Beinchen und hebt den

¹ Vite, IV, 116.

kleinen Fuss in die Höhe, als ob sie ihn küssen wollte. Das Kind berührt indessen leicht mit einem Händchen die blonden Haare, welche ihr in Wellen auf die Schultern herabfallen. Sie ist von stolzer Schönheit, liebevoll im Ausdruck und nicht ohne jenen Hauch von Koketterie, der ihr ganzes Wesen charakterisirt und der sich auch in der Eleganz ihrer Kleidung ausdrückt, vor Allem aber in der Art, wie sie mit der linken, nervös zurückgebogenen Hand den gelben Mantel festhält.¹

Aber während sie sich in süssem Anbetung dem Jesuskinde hingiebt, hat ein hinter ihr stehender anmuthig lockiger Putto, den man für einen kleinen Johannes halten könnte, ihr Salbengefäss genommen, um es zu betrachten und daran zu riechen oder darin herumzustöbern; aber mit einer wirklich belustigenden Miene schielt er forschend nach der Heiligen hin, ob sie sich auch nicht plötzlich umdrehen und ihn für seine Neugier ausschelten werde.

Im Hintergrunde zieht sich ein breites Thal hin. Man erblickt darin einige Gestalten, eine Gruppe von Häusern, einen Wasserlauf, einen Bogen mit doppelten Säulen und ganz im Hintergrunde einen hohen Berg, hinter dem sich dunkle Wolkenstreifen zeigen. Seine Profillinie gleicht auf das Genaueste dem Monte Dosso, wie man ihn von Parma aus sieht. Vielleicht stellt der Bogen auf der linken Seite ein Thor dieser Stadt dar und jener Wasserlauf ihren Strom.

Das von uns soeben beschriebene Gemälde wird verdienstermassen als eines der besten Werke Correggios und der italienischen Kunst überhaupt geschätzt. Alles darin glänzt, athmet und lebt. Alles ist mit freiem Geiste und moderner Empfindung aufgefasst. Die Gestalt der Magdalena schlägt einen vollständig neuen Ton an, in der Verkürzung des Antlitzes und in der Bewegung der Hände und Füsse.

Die vollendete Ausführung ist mit durchsichtigen Farbenschichten und durch Aufeinandersetzung von immer helleren Tönen erzielt. Bei der Verkürzung eines Fingers an der einen Hand des h. Hieronymus und der Verlängerung der grossen Zehe am Fusse der Madonna hat der Maler lieber darauf verzichtet, die Verbesserungen, die er angebracht hat, zu verbergen, als dass er die Farbe dunkel und stark aufgetragen hätte. Unendlich viele zarte, durchsichtige Reflexe dringen

¹ Von dem Kopfe der Magdalena wird in der Albertina eine Zeichnung aufbewahrt. Es ist aber eine schlechte Kopie.



Engel aus der Madonna mit dem h. Hieronymus

(PARMA, GALLERIE).

kleiner Fingerring in die Höhe, als ob sie ihn küssen wollte. Das Kleid besteht aus einem Stück mit einem Hüchlein die Hände haltend, welche die sie Wulst auf die Schultern beauftragen. Sie ist von anderer Schönheit, besonders im Ausdruck und Blick über ihren Mund, von Kakerrie, der ihr ganzes Wesen durchströmt und der sich auch in der Eleganz ihrer Kleidung ausdrückt, vor allem aber in dem Blick, den sie mit der linken, etwas zurückgebohrten Hand dem Betrachter entgegen wirft.

Alles während sie sich in dieser Art der Schönheit hin- und her bewegt, hat sie unter ihr stehender umgeben, als ob man sie für einen kleinen Johannes halten könnte, der sich in der Gegenwart genommen, um sie zu betrachten und darauf zu rufen, wie sie sich selbst über-beru; aber mit einer wirklich behaglichen Miene, wie sie sich nach der Heiligen hin, ob sie sich nach nicht physisch gesehen und ihn für seine Neugier ausstehen werde.

Im Hintergrunde zeigt sich ein breites Thal da. Man erblickt darin einige Gebäude, eine Gruppe von Häusern, einen Wasserlauf, einen Bogen mit doppelten Säulen und ganz im Vordergrund einen hohen Berg, dessen dem sich dunkle Wolkenmassen zeigen. Seine Profilinie gleicht auf das Genaueste dem Monte D'Arso, wie man ihn von Parma aus sieht. Vielleicht stellt der Bogen auf der linken Seite ein Thor dieser Stadt dar und jener Wasserlauf einen Kanal.

Das von uns soeben beschriebene Gemälde zeigt sich vollkommen als eines der besten Werke Correggios und der italienischen Kunst überhaupt geschätzt. Alles darin glänzt, selbst die Luft. Alles ist mit feinem Geiste und moderner Empfindung versehen. Die Gestalt der Magdalena schlägt einen vollständig neuen Ton an, in der Verkürzung des Antlitzes und in der Bewegung der Hand mit Fingerring.

Die vollendete Ausführung ist mit durchsichtigen Farben gemalt und durch Aufeinandersetzung von immer helleren Tönen erzielt. Die Verkürzung eines Fingers an der einen Hand des A. Magdalenas und der Verlängerung der grossen Zehe am Fusse der Madonna hat der Maler daher darauf verachtet, die Verbesserungen, die er angebracht hat, zu verbergen, so dass er die Farbe dunkel und nicht aufgetragen hätte. Unendlich viele zarte, wertvolle Reibereien zeigen

¹ Von dem Kopfe der Magdalena wird in der Albertina von Zürich aufbewahrt. Es ist aber eine schlechte Kopie.



bis in die Schatten hinein und lassen der Luft freien Durchzug. Ohne diese meisterhafte Behandlung würde die leuchtende Mittelgruppe, in der das Körperchen des Jesuskindes, die Köpfe und Hände der Madonna und der Magdalena so nahe an einander gerückt sind, wie eine flache Fleischmasse wirken. So dagegen ist Alles deutlich und mittels durchsichtiger Töne von einander getrennt, ja der Arm der Magdalena scheint zugleich mit dem von ihr gehaltenen Beinchen des Puttos beinahe aus dem Bilde hervorzutreten. Die grosse Abwechslung in Composition und Farbe macht sich an den kleinsten Stellen geltend, als ob der Maler ganz besondere Sorgfalt darauf verwendet hätte. Die Haare sind in einer Weise gemalt, dass Vasari nicht müde wurde zu wiederholen, wie wunderbar locker sie ausgeführt seien, und dabei auf jedem Kopfe in Farbe und Anordnung verschieden. Sie sind kastanienbraun und wirr beim kleinen Johannes, lang, glatt, wellig und von hellem Blond bei der Magdalena, hell und kurz gelockt bei dem Jesuskinde, braun und in der Mitte gescheitelt bei der Madonna, dunkelblond und in langen Locken bei dem Engel, weiss und in Büscheln geordnet bei dem h. Hieronymus.

Ebenso sagte Vasari von dieser Altartafel, „dass sie in wunderbarer und staunenswerther Manier gemalt sei, dass die Künstler sie wegen des herrlichen Kolorits bewunderten und dass es unmöglich wäre, besser zu malen.“¹ Francesco Algarotti bekennt: „Der göttliche Genius Raffaels möge mir verzeihen, wenn ich ihm beim Anblicke dieses Bildes die Treue gebrochen und mich versucht gefühlt habe, Correggio im Geheimen zu sagen: *Du allein gefällst mir!*“²

Der Enthusiasmus der Alten, von dem wir einige Proben wiedergeben, hat sich bei den neueren Kunstschriftstellern durchaus nicht verringert. Burckhardt erklärt z. B. dieses Gemälde für ein wahres Wunder in Ausführung und Kolorit und für den vollendetsten Ausdruck einer unbefangenen glücklichen und heiteren Lebensauffassung. Die Magdalena, so fährt er fort, ist ganz ausserordentlich schön, in der Art, wie sie sich anschmiegt, zeigt sie die höchste Empfindung für weibliche Anmuth.³

¹ *Vite*, IV, 114.

² BOTTARI, *Lettere artistiche*, VII, 419.

³ *Cicerone*, p. 733 f.

Zugleich mit diesem Bilde wurde das nicht minder berühmte, unter dem Namen *Madonna della Scodella* bekannte Gemälde im Jahre 1796 nach Paris gebracht und kehrte 1815 nach Parma zurück, wo es in der Gallerie aufgestellt wurde. Auf der Basis seines wunderbar schönen architektonischen Rahmens liest man folgende Original-Inschrift:

DIVQ IOSEPPQ DEIPARAE VIRGINIS CVSTODI
FIDISS. COELITVSQ. DESTINATO HVIVSCE
ARAE COMVNI AERE ERECTORES DEVOTI
ALACRÈSQ. EREXERE MDXXX.
DIE II. IVNII.

Es muss gleich bemerkt werden, dass sich keine Urkunde irgend welcher Art über dieses Gemälde Correggios hat auffinden lassen, weder über die Bestellung, noch die Bezahlung desselben. Pungileoni beruft sich auf eine Aufzeichnung im Archive von S. Salvatore und giebt an, dass es *ungefähr* zwischen 1527 und 28 gemalt sei.¹ In jener Aufzeichnung heisst es weiter: „Es besteht die Tradition, dass es durch gesammelte Gaben bezahlt sei.“ Der Anonymus stellt also als Hypothese auf, was durch die oben angeführte Inschrift festgestellt ist. Er fügt noch hinzu, dass dies aus dem Testamente Cristoforo Bondinis hervorgehe, der zu diesem Zwecke im Jahre 1524 fünfzehn Lire imperiali hinterlassen habe. Er schliesst mit der Bemerkung, dass die Inschrift auf dem Rahmen des Gemäldes den „19. Juni 1530 angebe“, während wir gesehen haben, dass es der 2. Juni ist.

Die von Pungileoni citirte Nachricht kommt nicht nur etwas spät, sondern enthält auch einige Irrthümer, was nicht verhindert hat, dass fast alle Historiker Correggios ihre Daten angenommen und auch die Ausführung des Bildes noch weiter zurück verlegt haben. Meyer nimmt 1527 und 28 an,² Madame Mignaty 1526.³ Es fehlt nicht viel daran, dass man dieses vorgeschrittenste Werk für eine der ersten Arbeiten Correggios erklärte! Wir können aber auch nicht Tiraboschi⁴ und Baistrocchi⁵ Recht geben, die das Jahr 1530 als Datum des Werkes

¹ A. a. O. II, 198.

² *Correggio*, 311.

³ *La vita e le opere del Correggio*, 311.

⁴ A. a. O. VI, 270.

⁵ *Vite d'artisti* in der öfter citirten Miscellanea palatina no. 1106.

angeben. Sicher ist, dass das Bild am 2. Juni feierlich enthüllt wurde, und diese Aufstellung hat gewiss gleich nach seiner Vollendung und



Madonna della Scodella. In dem von Correggio gezeichneten Rahmen. Gallerie zu Parma.

nachdem es in den Rahmen gebracht war, stattgefunden, weil man damit weder das Fest des h. Joseph noch das der Madonna abgewartet haben wird. Man muss daher schliesslich annehmen, dass

das Bild während des Jahres 1529 und in der ersten Hälfte des Jahres 1530 gemalt worden ist.

Es blieb immer an seiner Stelle, dem ersten Altare an der linken Seite der Kirche zum h. Grabe in Parma, aber auch ihm drohte verschiedentliche Male die Gefahr, verkauft und fortgeschafft zu werden. Im Jahre 1754 schrieb ein Karmeliter-Mönch Scalzo aus Mantua an



Vorderansicht der Kirche S. Sepolcro in Parma.

den Sakristan, er hätte einen Käufer dafür. Dieser antwortete, dass der Abt geneigt sei, es zu verkaufen, dass man aber um die Zustimmung des Infanten einkommen müsse. Bei der Besprechung des Preises erwähnte er die von Anderen gemachten Angebote. Der General di Braon habe dreissigtausend Filippi zahlen wollen, der Senator Barbieri 600 000 parmenser Lire und der Priester Bianconi, Rektor an einer Kirche von Bologna 20 000 Zechinen.¹ Die Unterhandlungen mit dem Karmeliter Scalzo zogen sich bis 1756 hin, dann trat ein Still-

stand ein, und es war nicht mehr davon die Rede.²

Dass der Rahmen, aus dem das Gemälde 1796 herausgenommen und in den es 1893 wieder eingefügt wurde, von Correggio selbst gezeichnet worden ist, scheint uns ganz unzweifelhaft. Ein Künstler wie er konnte den Zierrath, der sein entzückendes Werk umgeben sollte, nicht ganz der Willkür eines Holzschneiders überlassen. Andere Künstler, wenn sie auch nicht so gross waren wie Correggio, legten Werth darauf, nicht nur das ganze Altarbild, sondern mitunter auch die Altäre selbst zu zeichnen. Girolamo Mazzola Bedoli hatte eine ebenso grosse Leidenschaft hierfür wie für das Malen. Ueberdies bemerken wir am Rahmen der *Madonna della Scodella* und besonders in dem Friese

¹ Auch dieser kaufte Bilder für August III. an.

² TIRABOSCHI, VI, 270 und 271.

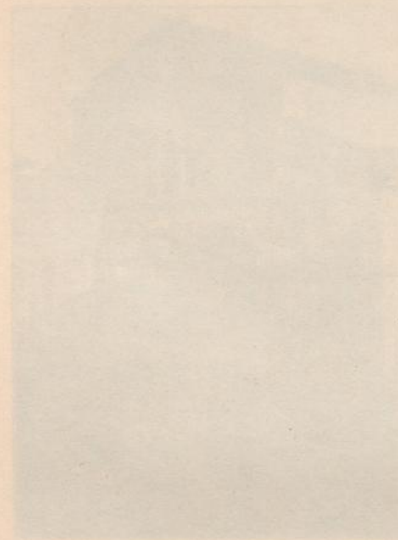


Die Madonna della Scodella

(PARMA, GALLERIE).

das Bild ...

Es blieb weiter ...



... einen ...

... und es war nicht mehr ...

... die ...

... in ...

Die Madonna della Sordella

GENERAL CATALOG



desselben die Lieblings-Motive Correggios, Muscheln, Füllhörner, Schädel und Kinderköpfe, ganz dieselben, die wir in den ornamentalen Theilen der Malereien in S. Paolo und im Dome wiederfinden.

Wer die Holzschnitzarbeit ausgeführt hat, ist nicht genau bekannt. Grosse Wahrscheinlichkeit hat wegen der Art der Ausführung und der Zeit nach der Name Gian Francesco Lucchis für sich, der in jener Zeit auch den Rahmen für die *Empfängniss Mariae* arbeitete, den er in derselben Schnitzweise mit dem gleichen Stucküberzug auf dem Holze und in der gleichen Art, das Gold aufzusetzen, ausführte.

Die meisten Geschichtsschreiber haben geglaubt und glauben noch, dass eine Episode aus der *Flucht nach Aegypten* den Gegenstand des Gemäldes bilde, während es eine Scene aus der *Rückkehr aus Aegypten* darstellt. Das Kind ist in der That schon ziemlich gross, und in seiner Mutter und in dem h. Joseph liegt eine Ruhe und ein Lächeln, dem alle Sorge und Furcht fern sind. Scannelli verstand vielleicht zuerst die Bedeutung richtig, denn er sagt: „Das Bild stellt die h. Jungfrau, das Christkind und den h. Joseph dar, wie sie aus Aegypten nach Nazareth zurückkehren, von wo sie der Verfolgung des Herodes wegen geflohen waren. Sie ruhen sich auf dem Wege inmitten eines Feldes aus, auf dem sich eine Dattelpalme befindet, von der der gute alte Joseph dem heiligen Kinde zu Liebe einige Früchte abpflückt.“¹

Der Gegenstand dieses Bildes, das von Vasari ein *göttliches Gemälde* mit *wunderbaren Gestalten* genannt wird,² ist der Legende eines apokryphen Evangeliums entlehnt, in dem erzählt wird, dass zu der von der Reise ermatteten heiligen Familie sich ein Palmbaum herniederbeugt und seine Früchte dargeboten habe, während die ausdörrte Erde sich geöffnet und eine klare Quelle habe hervorsprudeln lassen.³

Aus dem lebenswürdigen und anmuthigen Inhalte dieser Legende hat der Maler eine der süssesten Familienscenen entwickelt und allen Dingen rings umher Leben eingehaucht.

¹ Il Microcosmo, 275.

² Vite, VI, 472.

³ *De Infantia Salvatoris, Codex apocryphus Novi Testamenti collectus a J. A. FABRICIO* (Hamburg, I, 183). — MEYER, 203 u. ff. — G. FRIZZONI, *La Madonna della Scodella del Correggio* im *Archivio storico dell'Arte*, Ann. VII (Roma, 1894), pag. 292 u. ff.

Von dem Halbdunkel eines stillen Gehölzes heben sich die drei Gestalten der Jungfrau, des Kindes und des h. Joseph hell von der Frühlingssonne beleuchtet ab. Das apokryphe Evangelium sagt, dass der Palmbaum sich freiwillig beugte, aber der Maler nimmt an, dass seine Zweige durch eine Schaar von kleinen Engeln herabgesenkt werden, die auf dem Wolkendunst daherschweben, sich in dem oberen Halbkreis des Bildes zu schaffen machen, von oben auf die Zweige drücken oder sie in die Tiefe hinabziehen. Ihre blonden Haare flattern in der Luft, ihre nackten Körperchen sind von idealer Zartheit und bieten in den Schattenpartien die feinsten Reflexe. Von dem einen sieht man nur einen Theil des Gesichtes, aber seine klugen und lebhaften Augen genügen, um fröhlich zu stimmen. Wir wissen nicht, ob es dem Verlorengehen einiger zarter Tinten bei einer Reinigung des Bildes zuzuschreiben sei, sicher ist es jedenfalls, dass die Beine der beiden nach rückwärts gewandten Engel nicht ganz leicht auseinanderzuhalten sind. Erst nach langer sorgfältiger Betrachtung entdeckt man, dass es das rechte Beinchen des Engels mit den lichtblauen Flügelchen ist, das über das linke seines rückwärts geneigten Gefährten hinweggeht. Auch die Wolken haben ihre klaren Decktöne verloren, die ihnen eine perlartige Färbung verliehen haben müssen, und die jetzt mit ihrem übermässigen Himmelblau ein wenig aus dem Tone fallen.

Der h. Joseph, der mit der Linken die langen und spitzen Blätter der Palme in die Höhe hält, nähert sich mit einem langen Schritte dem Jesuskinde und bietet ihm die abgepflückten Datteln dar. Er sieht zufrieden und glücklich aus und hat nicht mehr — wie Meyer sehr richtig bemerkt — die gewohnte unterwürfige und mürrische Ernsthaftigkeit. Er fühlt sich wie befreit von der Last einer zweideutigen Stellung, spielt mit einem Worte nicht mehr die Rolle eines überflüssigen Zuschauers, es wird ihm endlich zum ersten Male die Huldigung eines eigenen Kultus in der Gesellschaft der beiden Personen, die ihn sonst zu verdunkeln pflegen, zu Theil.

Vom künstlerischen Standpunkte aus erinnert dieser schöne Greis an die Apostel in der Domkuppel, sowohl was die Mässigung in der Behandlung des Nackten betrifft als auch in dem übertrieben verwickelten Faltenwurf der blauen Gewänder und des orangefarbenen Mantels.



Detail aus der Madonna della Scodella

(PARMA, GALLERIE)

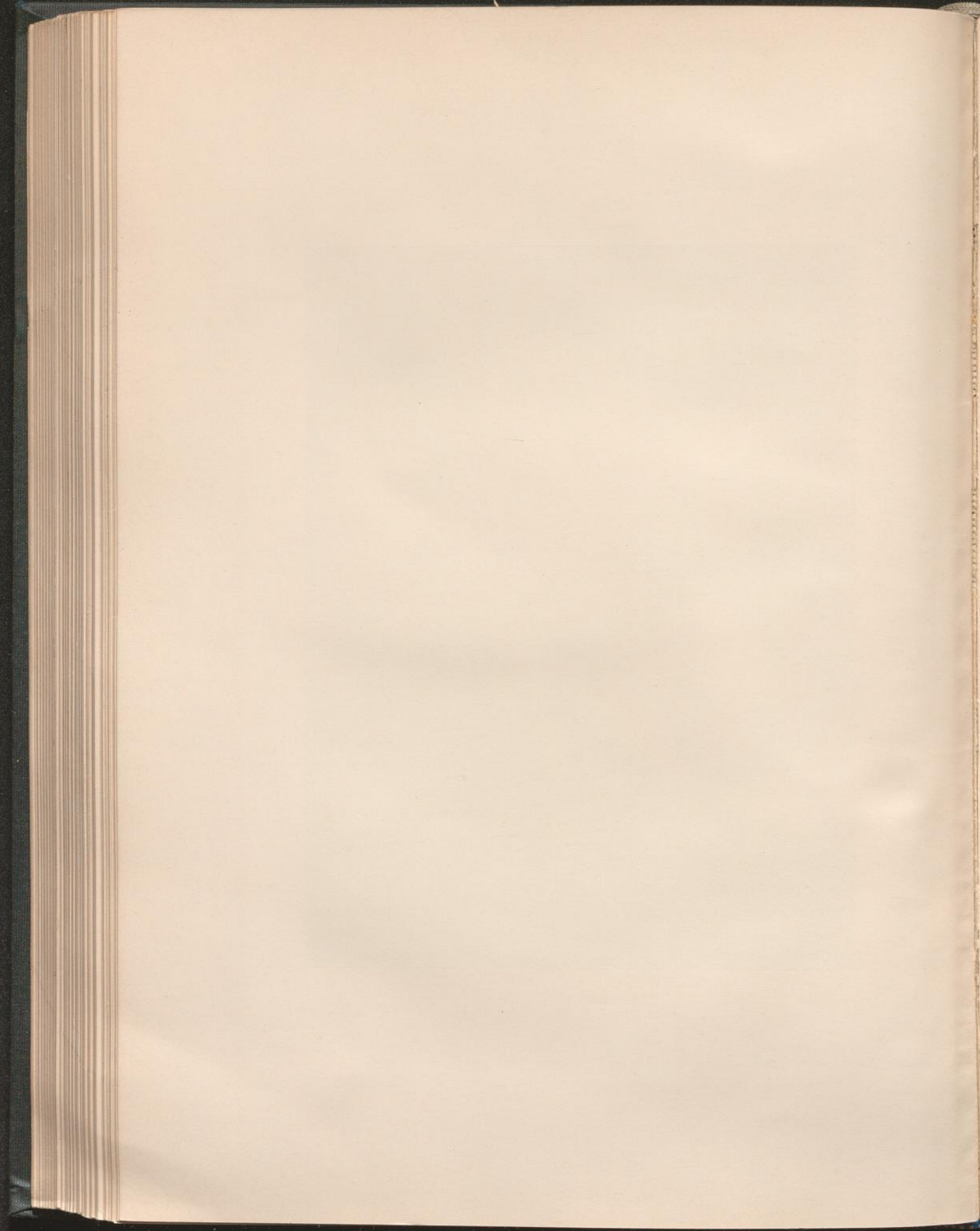
Von dem Aufsteigen vom milchigen Gelötze haben sich die drei
 Gestalten der Engel, des Michaels und des h. Joseph hell von der
 Dunkelheit abgehoben. Das apokryphe Evangelium sagt, dass
 die Engel in der Wüste herabsteigen, aber der Maler nimmt an, dass
 eine Gruppe von vier oder fünf von kleinen Engeln herabgesteht
 werden zu den Wolken hinaufschweben, sich in dem oberen
 Himmel der Höhe zu stellen machen, von oben auf die Zweige
 der Bäume zu den Toren anstreifen. Ihre blonden Haare flattern
 in der Luft, ihre nackten Körperchen sind von weißer Zartheit und
 liegen in der Verwirrung der feinsten Reflexe. Von dem einen
 steht man vor dem Kopf des Gesichtes, aber seine schwingen und lech-
 tenden Augen zeigen, um fröhlich zu stimmen. Wir wissen nicht, ob
 er dem Verkörperlichen einiger zarter Tönen bei einer Reinigung der
 Sinne ausschließen ist, sicher ist es jedenfalls, dass die Beine der
 beiden nach rückwärts gewandten Engel nicht ganz leicht auseinander-
 rücken und fast nach langer unglücklicher Heranziehung entdeckt
 man, dass es der rechte Beinchen des Engels mit dem heilblauen
 Flügelchen ist, das über das linke seines rückwärts gewandten Ge-
 löbtes hinwegweht. Auch die Wolken haben ihre klaren Decken
 verloren, die ihnen eine perlartige Färbung verliehen haben müssen,
 und die jetzt mit ihrer blauen Färbung zu schweben ein wenig aus der
 Feme fallen.

Der h. Joseph hat sich von dem Engel gelöst und spürt Blätter
 der Palme in die Höhe, er hat die beiden Engeln einen Schritt
 dem Jenseitigen und blickt über die abgewandten Flügel der. Er
 sieht zufrieden und glücklich aus und hat die Hände in der Höhe
 sehr richtig bemerkt — die gewünschte Ausdehnung und gewisse
 Erleuchtung. Er fühlt sich wie befreit von der Last einer ein-
 dringlichen Stellung, spielt mit einem Worte nicht mehr die Rolle eines
 überflüssigen Zuschauers, es wird ihm endlich aus einem Male die
 Huldigung eines eigenen Kultus in der Gesellschaft der beiden Personen,
 die ihn sonst zu verneken pflegen, zu Theil.

Vom künstlerischen Standpunkte aus erinnert dieser schöne Kreis
 an die Apostel in der Desakapel, sowohl was die Mischung in der
 Behandlung des Nackten betrifft als auch in dem übertrieben veredelteten
 Faltenwurf der blauen Gewänder und des orangefarbenen Mantels.

Abdruck aus der Zeitschrift "Die Kunst"





Jesus, ein Kind von vier oder fünf Jahren von schlanker, zierlicher Figur, mit feinen blonden Locken, die ihm bis auf die Schultern wallen, stützt sich auf ein Bein der Maria.¹ Während er seine Rechte in die Hand des h. Joseph legt, um die Datteln zu nehmen (der Contrast zwischen den beiden Fleischtönen ist sehr schön), biegt er sich mit liebevollem Ausdruck zur Mutter zurück und deutet zugleich auf die Schüssel (*scodella*), welche sie einem bekränzten Kinde, dem Sinnbilde der durch Zauber hervorgesprudelten Quelle, hinreicht, damit es sie mit Wasser fülle. Bei dieser Bewegung hält sie mit der Linken den gelben Schleier, der ihre Schultern bedeckt, fest, damit er nicht herabgleite, und lässt, indem sie ihn gegen das darunter befindliche rothe Gewand drückt, diese Farbe hindurchschimmern. Trotzdem ihre Aufmerksamkeit nach verschiedenen Seiten abgelenkt ist, betrachtet sie doch ihren Sohn mit einem so süßen Neigen des Hauptes und einem so warm empfundenen Lächeln, dass jeder Beschauer von inniger Rührung ergriffen wird.

In einiger Entfernung hinter dem h. Joseph ist ein Engel, dem die Haare über das Gesicht fallen, damit beschäftigt, den Esel an einen Baumstumpf zu binden.

Nicht nur in der oberen Gruppe der Engel, sondern auch in den Schattenpartien des Antlitzes der Jungfrau, auf dem Rücken des Kindes und an den Beinen des h. Joseph sind die Folgen einer übermässigen Reinigung zu bemerken. Dennoch ist es entschieden unrichtig, dass ein spanischer Malerlehrling, „welcher auf ein Pfand hin die Erlaubniss erhalten hätte, es zu kopiren, das Bild so barbarisch abgewaschen habe, dass kaum mehr Farbe auf der Tafel geblieben sei.“² Auch Mengs reinigte es wieder an einigen Stellen, aber mit der allergrössten Sorgfalt.³

Wir können jedenfalls wiederholen, dass im Verhältniss zu den vielen Wechselfällen, welche die Bilder Correggios zum grössten Theile haben erfahren müssen, dieses Gemälde sich in einem ganz zufriedenstellenden, ja man kann sagen guten Zustande befindet. Die

¹ Eine alte Kopie, nur von dem Kopfe des Jesuskindes, befindet sich im Museo Civico von Verona, wo es als Originalarbeit Correggios bezeichnet wird.

² G. N. D'AZARA, note al MENGES, II, 155.

³ RATTI, 80.

vollkommene Harmonie der Farben mag sich ein wenig verändert haben, aber der glänzende Schmelz derselben leuchtet noch immer mit bezaubernder Kraft. „Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, — schreibt Burckhardt — die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung machen das meisterhaft nach den Farben componirte Bild zu einem seiner Hauptwerke.“¹

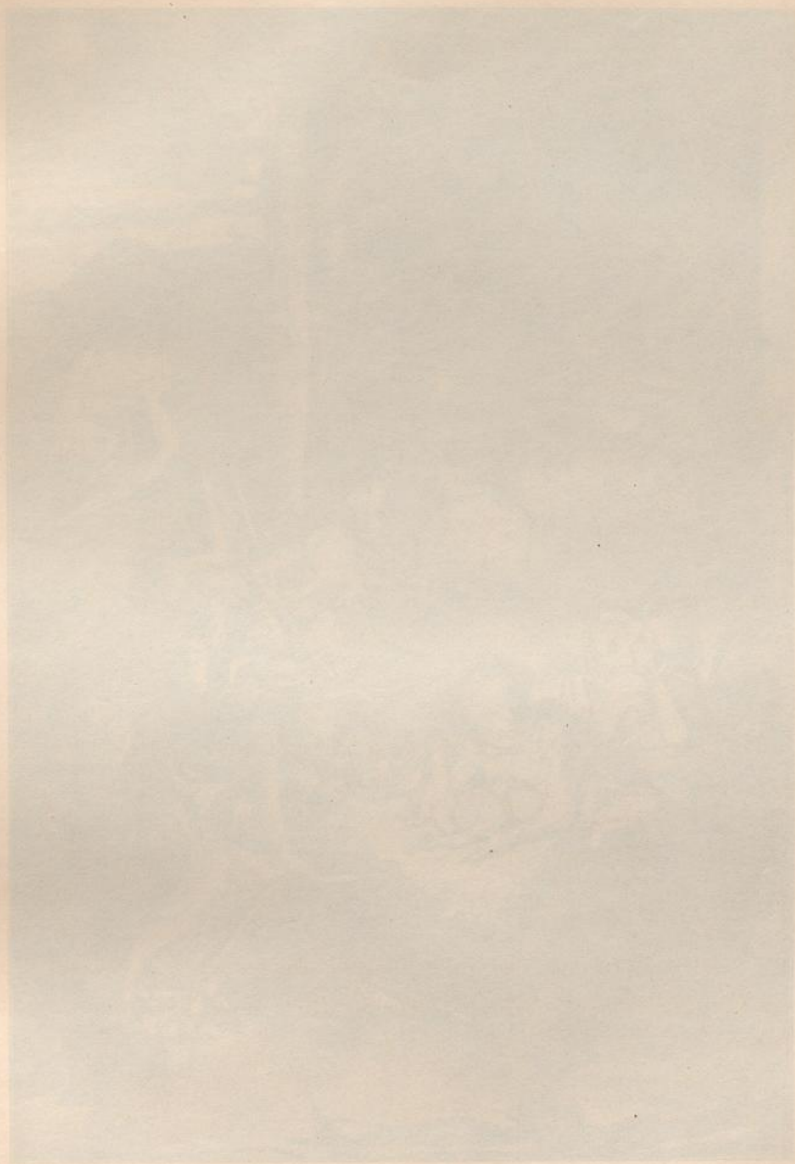
Die letzten beiden grossen Bilder, die wir jetzt beschreiben werden, befinden sich in Dresden und gelangten dorthin durch den schon mehrfach erwähnten Verkauf Herzogs Francesco III. von Modena an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen.

Die Geburt Jesu, die unter dem Namen „die Nacht“ Correggios berühmt ist, scheint auch nach einem apokryphen Evangelium entstanden zu sein, in dem erzählt wird, dass der h. Joseph bei der Rückkehr in den Stall von Bethlehem sah, wie der eben geborene Jesus seine Mutter mit einem göttlichen Lichte erleuchtet und umstrahlt habe.

Alle Gestalten des Gemäldes sind von dem Kinde erhellt, und auch über die oben schwebenden Engel hat das von ihm ausgehende Licht Macht, das in der Mitte wie ein Stern glänzt. Guido Reni, der später Correggio nachahmte, hatte den geistigen und malerischen Sinn einer solchen Centralisirung des Lichtschimmers nicht verstanden und malte seine *Geburt Jesu* in der Certosa von S. Martino zu Neapel, so dass die Glorie vom Himmel aus ihr Licht empfängt und die anbetenden Hirten vom Christkinde beleuchtet werden.

In Correggios Gemälde liegt das Kind in einem, in den Ruinen eines alten Gebäudes errichteten Stalle, auf einem Stroh- und Aehrenbündel, in einer aus rohem Holze hergestellten Krippe. Sein strahlendes Körperchen, das man in der Verkürzung von der Seite des Kopfes her erblickt, ist zum Theil in weisses Linnen gehüllt und ist von den zärtlich verschränkten Armen der Jungfrau umfangen, die es mit seligem Lächeln betrachtet. Sie trägt ein Unterkleid von schöner mattblauer Farbe, ein rothes Gewand und einen blauen Mantel. Der kleine Gott und die Mutter bilden den strahlenden Mittelpunkt des Bildes und scheinen von einem einzigen Glanz umfangen zu sein, „wie

¹ A. a. O. p. 733 e.



Studie zur Geburt Christi, genannt die Nacht

[LONDON, BRITISH MUSEUM].

vollkommenst Marmornähe der Farben mag sich vor wenig verändert haben, aber der gläserne Schein derselben leuchtet noch immer mit besonderer Kraft. — Das wunderbarste Licht in dem heimlichen Waldesinn, — schreibt Bernhardt, — die lebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Darstellung machen das Meisterstück nach dem *Enrico compositus* Bild zu einem seiner Hauptwerke.¹⁰⁴

Die letzten beiden grossen Bilder, die wir jetzt beschreiben werden, leiteten sich in Florenz aus und gelangten dorthin durch den oben zufällig erwähnten Verkauf Herzogs Francesco III. von Modena an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen.

Die *Geburtszeit*, die unter dem Namen *de Nativitate Correggio* bekannt ist, scheint nach nach einem apokryphen Evangelium entworfen zu sein, in dem erzählt wird, dass der hl. Joseph bei der Rückkehr in den Stall von Betlehem sah, wie der eben geborene Jesus unter Maria mit einem göttlichen Lichte erleuchtet und umgeben war.

Als Christus aus dem Kinde erhellt, und nach ihm die oben erwähnten Engel hat das von ihm ausgehende Licht Macht, das in der Materie wie ein Stern glüht. Guido Reni, der später Correggio nachahmte, hatte den geistigen und malerischen Sinn einer solchen Gemäldedarstellung des Lichtschimmer nicht verstanden und malte seine *Geburt Jesu* in der Certosa von S. Martino zu Neapel, so dass die Glorie vom Himmel aus ihr Licht empfängt und die stehenden Hirten vom Christkinde beleuchtet werden.

In Correggios Gemälde heisst das Kind in einem, in den Ruinen eines alten Gebäudes errichteten Stalle, mit einem Stroh- und Aehrenbündel, in einer aus rohem Holze hergestellten Krippe. Sein strahlendes Kbrparchen, das man in der Verkürzung von der Seite des Kopfes her erblickt, ist zum Theil in weisses Linnen gehüllt und ist von den zärtlich verschränkten Armen der Jungfrau umfassen, die es mit selbigen Lächeln betrachtet. Sie trägt ein Urtierkleid von schönem marthlaue Farbe, ein weisses Gewand und einen blauen Mantel. Der kleine Gott und die Mutter bilden den strahlenden Mittelpunkt des Bildes und scheinen von einem einzigen Glanz umgeben zu sein, wie

Stadts zur Geburt Christi,kennt die Nacht



es ihrer glühenden Liebe zukommt.“ Vor ihnen, auf der linken Seite stehen drei Gestalten und ganz unten blickt ein Hund hervor, von dem nur der Kopf beleuchtet ist. Die der Mitte am nächsten, einer Säule gegenüber stehende dieser drei Gestalten ist die einer jungen Hirtin. Auf die Krippe gestützt hält sie mit der Rechten einen Korb mit zwei Gänsen, die auch nach dem Kinde blicken, während sie die Linke erhebt, um ihr Gesicht vor dem allzu hellen Lichte zu schützen, das ihr die Augen blendet und die Muskeln des Gesichtes in einer so natürlichen und doch anmuthigen Weise zusammenzieht, dass die Schönheit desselben nicht davon beeinträchtigt wird. Neben ihr steht ein ebenfalls junger Hirt, der sich mit einer besonders ursprünglichen Bewegung, die dem Maler durch ein effektvolles Vertheilen von Licht und Schatten geglückt ist, nach einem alten Hirten mit struppigem Haar und Bart umwendet. Dieser trägt ein braunes Gewand, hat die Rechte erhoben, als ob er seine Mütze abnehmen wollte, und stützt die Linke auf einen langen Stab. Sie scheinen voll Staunen über das glorreiche Ereigniss zu sprechen. Ueber diesen eben beschriebenen Gestalten schweben zwischen den Wolken fünf Engel, die ebenfalls durch das Licht, das von dem Kinde ausgeht, wenn auch etwas weniger stark, beleuchtet werden. Mengs und Andere nehmen an, dass damit ausgedrückt sein solle, dass sie Geister und keine körperlichen Wesen seien.

Der Maler der Renaissance war entschieden nicht so tief in die Dogmatik des Mittelalters eingedrungen, sondern berechnete nur die Entfernungen und den malerischen Effekt, der für die Hirtengestalten ein starkes Halbdunkel verlangte, da sie sich im Mittelpunkte des Bildes befanden und nicht in einer oberen Ecke. Wir wissen, dass es den sentimental Seelen immer widerstrebt, wenn man die Eindrücke auf das Materielle zurückführt, aber wir wissen auch, dass eine ehrliche Kritik sich nicht dazu hergeben darf, jede akademische Vision gutzuheissen, um so mehr, wenn es sich um einen Künstler wie Correggio handelt, dessen Grösse nicht des Ruhmes des Theologen oder Philosophen bedarf.

In Bezug auf die Kühnheit der Verkürzungen und die lebhaftige Bewegung haben diese Engel mit denen aus der Domkuppel eine grosse Verwandtschaft. Drei von ihnen blicken fröhlich lächelnd auf das Jesuskind, die anderen Beiden scheinen die Hirten zur Anbetung

aufzufordern und sind viel energischer bewegt. Der Eine, von vorn gesehen, im rothen Gewande beugt sich mit betend gefalteten Händen vor, der Andere, vom Rücken aus gesehen, hat das eine Bein gestreckt, das andere gebeugt und die Arme ausgebreitet, als ob er fliegend einen Halbkreis beschreiben wollte, um unten die hinter ihm stehenden Hirten zu betrachten.

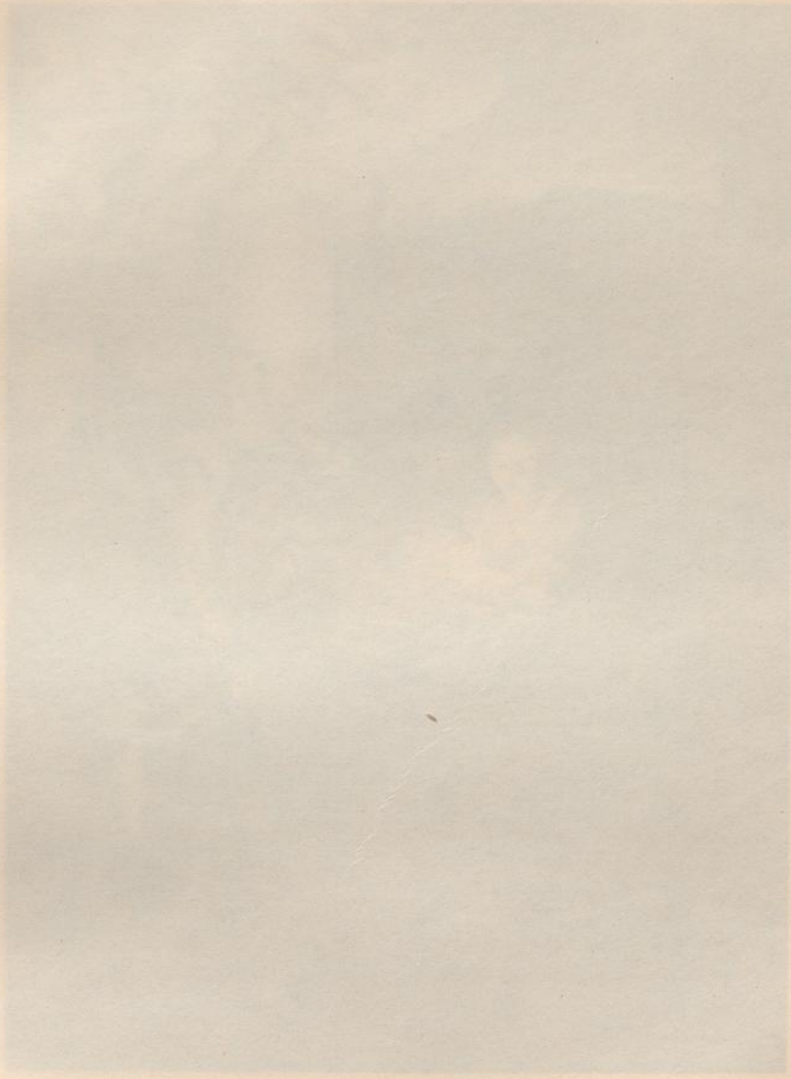
Auf dem Boden befinden sich, stufenartig geordnet, grosse Steine und hohe Gräser, deren grüne Töne in einem Halbdunkel voll zarter Reflexe verborgen sind. Sie dienen in bewunderungswürdiger Weise als Hintergrund für den hellen Lichtschein, der zwischen die Arme der Jungfrau hindurchfällt und Theile ihres Gewandes und Mantels in der Nähe des Knies beleuchtet, und für die Lichter, auf denen sich das Profil des alten Mannes abzeichnet, und die bis beinahe auf die Erde reichend eine Art von Koulisse bilden, welche dazu dient, die Entfernung zwischen den anderen Figuren festzustellen.

Hinter der Hauptgruppe, oder wie man zu sagen pflegt, auf dem zweiten Plan, bemüht sich der h. Joseph den Esel von der Krippe zu entfernen, die er, wie es scheint, zu berühren versucht, und ihn nach der Planke zu ziehen, über die hinaus man zwei andere Hirten mit Ochsen sieht. Im Hintergrunde öffnet sich ein weiter Horizont mit blauen Hügeln und einem zart dämmernden Himmel.

Die etwas herausgewachsenen Schatten, das Azurblau, das an den beleuchteten Stellen etwas gelitten hat, die durch den Verlust einer leichten, durchsichtigen Uebermalung etwas sehr gleichmässig gewordenen Fleischtöne und andere Spuren von Reinigung und Restaurirung, wie auch der hier und da zerstörte Firniss, lassen uns sicher nicht mehr die ganze ursprüngliche glänzende Heiterkeit dieser „Nacht“ geniessen,¹ von der Vasari so hingerissen war, dass er erklärte, „die Engel schienen eher vom Himmel herabgeregnet, als von der Hand eines Malers gemacht,“² und über die Scannelli sein

¹ Es schadet diesem Gemälde und den anderen Correggios, die sich in der Dresdener Gallerie befinden, nicht wenig, dass sie ringsum von anderen Bildern fast erdrückt werden und einen grell rothen Hintergrund haben. Es scheint uns, dass die Werke dieses grossen Meisters und seiner Schüler wohl in einem besonderen Saale mit dunkelgrau getönten Wänden einen besseren Platz finden könnten.

² Vite, IV, 117.



Die Geburt Christi, genannt die Nacht

(DRESDEN, GALLERIE).

unterworfen und sind viel weniger bewegt. Der Eine, von vorn gesehen, am rechten Gewände schaut sich mit beidseitig gefalteten Händen vor der Andern, vom Rücken aus gesehen, hat das rechte Bein gestreckt, das andere gekrümmt und die Arme ausgestreckt, als ob er fliegend einen Hälbkreis beschreiben wollte, das andere die hinter ihm stehenden Hirten zu betrachten.

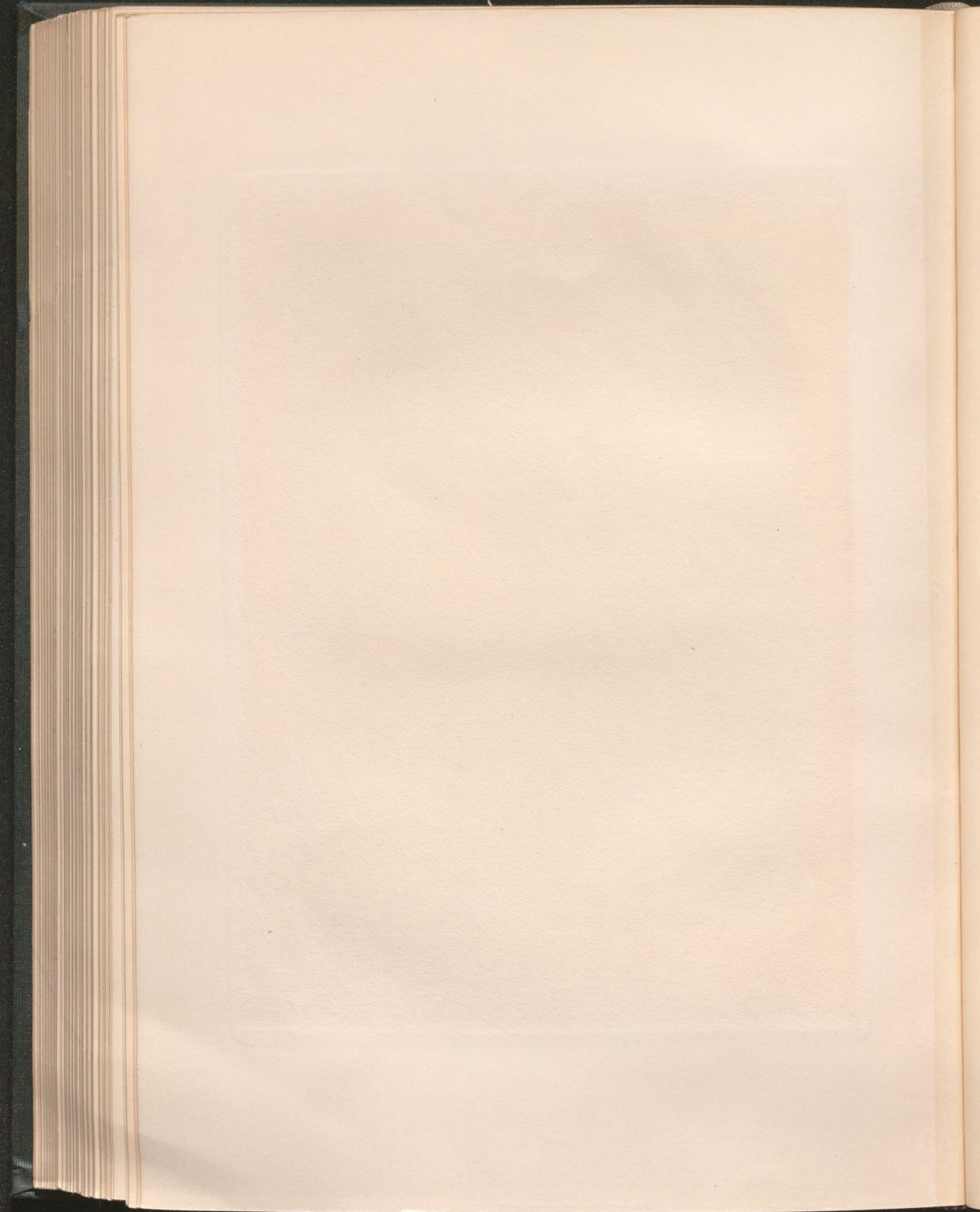
Auf dem linken Gewände steht regelmäßig geordnet, grosse Steine und hohe Felsen, deren erstes Paar in einem Halbkreis voll zarter Reflexe, nach rechts hin, die Augen in bewunderungswürdiger Weise zu Hülfsleistung für die beiden Lichtschein, der zwischen die Arme der beiden Vordersten und Theile ihres Gewandes und Mantels in der Mitte und Links hinläuft, und für die Läden, auf denen sich das Profil des oberen Mannes abzeichnet, und die bis beinahe auf die Erde hinab eine Art von Koullisse bilden, welche dazu dient, die Entfernung zwischen den anderen Figuren festzustellen.

Hinter der Hauptgruppe, oder wie man zu sagen pflegt, auf dem zweiten Plan, versucht sich der h. Joseph den Einfl von der Krippe zu entfernen, die er, wie es scheint, zu berühren versucht, und ihn nach der Platte zu ziehen, über die hinaus man zwei andere Hirten mit Ochsen sieht. Im Hintergrunde öffnet sich ein weiter Horizont mit blauen Hügeln und einem zart dämmernden Himmel.

Die etwas heranzuwachsenden Schichten, das Ansehen, das an den bezeichneten Stellen etwas gelüht hat, die durch den Verlust ihrer besten, durchdringenden Uebermalung etwas sehr gleichmässig gewordenen Fleschtöne und andere Spuren von Keimung und Reife, wie auch der hier und da gestreute Fleck, lassen uns schwer nicht nicht die ganze ursprüngliche glänzende Heiterkeit dieser *Nacht* gesehener, von der Vasari so hingekissen war, dass er erklärte: „die Engel stiegen eher vom Himmel herab, als von der Hand unter Mädes gemacht.“² und über die Scenall sein

Es sei nicht allein Gemälde, auf den andern Correggio, die sich in der Dresden Gallerie befindet, muss erang, das sie häufig von andern Bildern hat abgeleitet werden und eine ganz tolle Hingekissen haben. Es scheint mir, dass die Gemälde dieser Gallerie, die Vasari so hingekissen war, dass er erklärte: „die Engel stiegen eher vom Himmel herab, als von der Hand unter Mädes gemacht.“² und über die Scenall sein





Entzücken durch alle die pomphaften Wendungen, die ihm die Begeisterung des Seicento nur irgend eingeben konnte, ausdrückte.¹

Es fehlt jedoch auch diesem Bilde seine Legende nicht, wenigstens ging längere Zeit das Gerücht, „Correggio hätte, als er diese „Nacht“

Questa notte di man mia Jo Alberto pratoro faccio fare
 a ciascuno come io pmetto di dare am^{ro} fine^o dal co
 reggio pittor libbre due to otti di moneta uccchia reg
 gioma e qsto p pagamento d'una tavola e mi pmetto
 di fare tutta quella tua dove sia dipinto la
 nascita di s^{re} m^{re} e le figure attinte secondo
 le misure e grandezza e capeno nel disegno et mha
 puora qso m^{ro} ant^o di man sua In Reggio alli
 xuy di ott^o M. D. XXII
 Al 1^o giorno gli cotai p parte di pagamento libbre
 quaranta di moneta uccchia
 Et Jo Antonio luso dal correggio mi d'una
 ricognato al di o millesimo soprascritto quatro
 soprascritto et in segno di cio qvanto ho scritto
 di mia mano

Correggios Autograph, die Vereinbarung über sein Bild „Die Geburt Christi.“

dargestellt, auch gewollt, dass nur zur Nachtzeit oder bei Tage in künstlicher Dunkelheit bei Fackellicht, die Wunder des Bildes zur

¹ A. a. O. 295. — Siehe auch G. von BUQUOY, *Worte der Begeisterung vor der Nacht des Correggio* (1825). — Ueber die angeblichen Skizzen zu diesem Werke siehe MEYER, 308 u. folg. Eine bedeutende Zeichnung in grossen Zügen, aber mit

Erscheinung kommen sollten, denn nur auf diese Weise könnte man viele andere Hirtenfiguren, Frauen und Thiere, die mit soviel Kunst gemacht seien, dass ihnen nur das Leben fehlte, entdecken.“¹

Die Geschichte der Nacht ist sehr einfach. Alberto Pratoneri bestellte sie, um sie auf dem Altare seiner Kapelle in der Kirche S. Prospero zu Reggio-Emilia aufzustellen. Das Original des zwischen ihm und dem Maler aufgesetzten Vertrages wird im K. Staatsarchiv in Modena aufbewahrt. „Durch diese meine Handschrift bekunde ich, Alberto Pratoneri vor jedermann, dass ich verspreche, dem Meister Antonio da Correggio, Maler, zweihundert und acht Lire alter Münze von Reggio zu geben, und zwar als Bezahlung für eine Altartafel, welche er mir in aller Vortrefflichkeit zu machen verspricht, mit der Geburt unseres Herren und den dazu gehörigen Figuren, nach den Massen und Grössenverhältnissen, die sie in der Zeichnung haben, die mir Meister Antonio eigenhändig überbracht hat. In Reggio am XIII. Oktober MDXXII. Am genannten Tage zahlte ich ihm als Theil dieser Bezahlung vierzig Pfund alter Münze.“

Der Maler schrieb unter diese Erklärung Pratoneris mit eigener Hand: „Und ich, Antonio Lieto da Correggio bezeuge, das Gesagte am oben genannten Tage des oben genannten Jahres erhalten zu haben und habe als Zeichen dafür, dieses mit eigener Hand geschrieben.“²

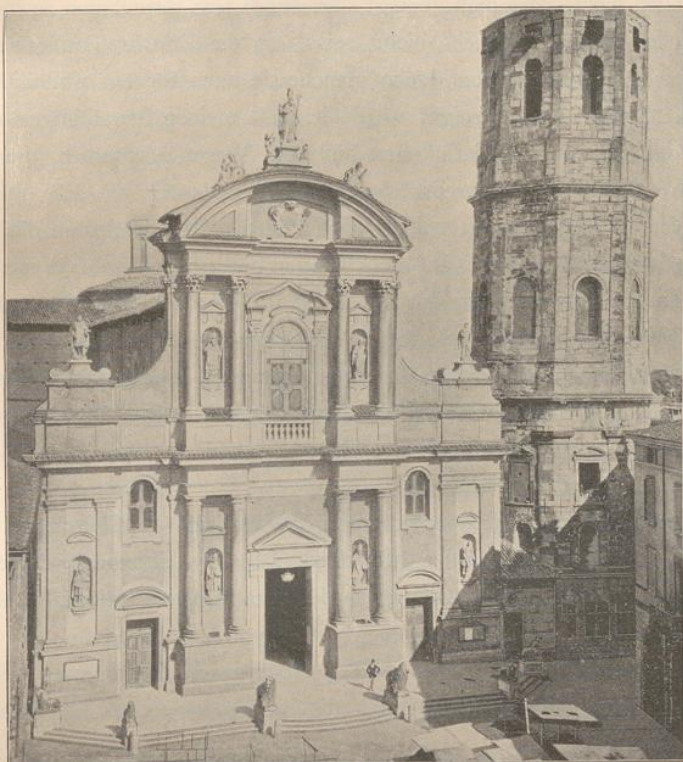
sehr vielen Veränderungen, wie eine Effektstudie, befindet sich im British Museum. Eine andere Zeichnung der *Natività* im Museum zu Weimar halten wir indessen nicht für ein Werk Correggios. Es ist eine spätere Arbeit aus der bologneser Schule. In diesem Museum wird auch ein, von unten nach oben beleuchteter Engelskopf aufbewahrt, den manche für eine Studie zu der *Nacht* halten!

¹ ALFONSO ISACCHI, *Relazione della Madonna di Reggio* (Reggio, 1619), p. 36. — Ratti, 103.

² GIUS. CAMPORI, *Relazione di un autografo del Correggio rinvenuto nell'Archivio palatino di Modena (Atti e mem. della R. R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi* (Modena, 1863. — Tom. I, pag. XXXIV u. ff.). Dieses Autograph, welches sich in den Büchern der Pratoneri gefunden hat, gelangte vielleicht zugleich mit dem Bilde an den Herzog Francesco I. von Este. (Siehe einen Brief GIUS. BIGELLINIS an den Padre Resta vom Jahre 1688 in der *Raccolta delle lettere artistiche*, herausgegeben von BOTTARI, III, 499). SEVERINO FABRIANI erklärt als Original-Dokument in seinem Werkchen *Lettera sopra un autografo di Antonio Allegri*

Aber das Bild wurde erst acht Jahre darauf vollendet und im Jahre 1530 auf dem Altare aufgestellt, wie aus der Inschrift hervorgeht, die Alberto und Gabriele in ihrer Kapelle einmauern liessen.¹

Noch war das XVI. Jahrhundert nicht zu Ende und schon richteten die Este ihr Augenmerk auf das Gemälde und machten die ersten Ver-



Ansicht der Kirche S. Prospero, Reggio.

suche, es an sich zu reissen. Man findet die Spuren davon in einem (Modena, 1833) eine in seinem Besitz befindliche sorgfältige und gelungene Nachahmung, die später an den Musiklehrer Antonio Gaudini und nach einander an Campori und die R. Biblioteca Estense übergang. — Siehe auch *La scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da GAETANO MILANESI* (Firenze, 1876) tav. 115.

¹ *Albertus et Gabriel Pratonerii haec de Hieronymi parentis optimi sententia fieri voluerunt ann. M. D. XXX.* Diese Inschrift ist auf dem Pfeiler zur Rechten der Kapelle Pratoneri in S. Prospero, der fünften von der rechten Eingangsthüre aus, angebracht.

Briefe, den Fulvio Rangoni am 27. Dezember 1587 aus Reggion an den Sekretär Alfonsos II. richtete: „Vor kurzem starb der Cavalier Pratoneri und bald darauf auch Messer Giulio, denen jene *Natività* von der Hand Correggios gehörte, die sich hier auf ihrem Altare in S. Prospero befindet; da sie nun im Besitze von zwei Minorennen bleibt, glaube ich nicht, dass man geneigt sein würde, sie fortnehmen zu lassen, abgesehen davon, dass ich nicht weiss, ob die Priester damit einverstanden sein würden, von denen manche sie auch für ein wahres Juwel halten. Nichts desto weniger werde ich mit meinen Bemühungen nicht aufhören, um die Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, die sich dem Wunsche Eurer Durchlaucht entgegen stellen.“¹

Wenig mehr als ein halbes Jahrhundert später erreichten die Este ihren Zweck, aber nicht auf dem langen und mühseligen Wege der Unterhandlungen, sondern durch Gewalt und Raub. Eine Anmerkung im *Buche der Verstorbenen* von S. Prospero sagt uns, dass das Bild im Mai 1640 auf Befehl des Herzogs Francesco in kirchenräuberischer Weise fortgenommen und nach Modena gebracht worden sei, zum ungläublichen Schmerze aller Bürger.²

Das Uebrige ist bekannt.

Die Madonna mit dem h. Georg befand sich im Oratorium oder *Schule* von S. Pietro Martire und wurde bei der Aufhebung derselben im Jahre 1880 in den Räumen des städtischen Hospitals untergebracht.³

Auf der kleinen, zarten und kostbaren, in Bister mit weisser Höhung ausgeführten Zeichnung, die ebenso wie das Gemälde in

¹ PAOLO OTTAVI, *Due quadri del Correggio* (oben angeführt) pag. CXI. — Siehe auch *La Relazione* di B. CATELANI in den *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, Anno I (Bologna 1862) pag. LXVI.

² *Libro dei Deputati della chiesa di S. Prospero di Reggio dal 1613 al 1654*. (Handschrift.) — Die Chronik ist in umgekehrter Zeitfolge geschrieben. — PUNGILEONI, der (II, p. 212) diese Notiz veröffentlicht, verwandelte sie in eine Huldigung für die Este und widmete einem von ihnen sein Werk über Correggio. Er liess die Worte „*quod sacrilegium Francisci Ducis nostri iussu perpetratum*“ aus. — Ueber die Geschichte dieses Bildes siehe ferner A. VENTURI, *R. Galleria Estense*, 226, 305, 318 und 346.

³ L. F. VALDRIGHI, *Aggiunta alle appendici e note al Dizionario storico etimologico delle cantrade e spazi pubblici di Modena*. (Modena, 1893) pp. 50 u. 51.

Dresden aufbewahrt wird, sieht man auch die Andeutung des architektonischen Rahmens mit zwei dorischen Säulen. Wenn dieser, wie Mengs¹ und Ratti² behaupten, weder aus Holz noch überhaupt in Reliefarbeit bestehend, sondern von Correggio selbst oder von einem seiner Schüler auf die Mauer gemalt war, dann gewinnt die von Pungileoni aufgestellte Hypothese, dass das Bild im Jahre 1532 vollendet wurde, grössere Wahrscheinlichkeit, da man aus Lancellottis Chronik erschen kann, dass gerade im Februar dieses Jahres das Oratorium ausgeschmückt wurde. Auf alle Fälle genügt uns diese sichere Thatsache, um in Uebereinstimmung mit den künstlerischen Kriterien feststellen zu können, dass das Bild ungefähr um 1531 gemalt worden ist.³

Wie eifersüchtig die Ordensbrüder dieses Werk behüteten, beweist, dass sie 1578 einem jungen Maler, Domenico Moni, die Erlaubniss verweigerten, es zu kopiren, indem sie erklärten, dass es schon zu viel Fährlichkeiten bestanden hätte, als sie Bartolomeo Passarotti und Francesco Madonnina gestattet hatten, Kopien davon anzufertigen. Aber all ihr Eifer war nutzlos gegenüber dem Willen und der Gewaltthätigkeit Francescos I. von Este, der 1649 das Gemälde an sich riss, ihnen ein ansehnliches Geschenk dafür versprach und eine Kopie, die von Guercino angefertigt wurde, der dabei willkürlich die Verhältnisse änderte, um den Figuren grösseren Spielraum zu geben!

Ein Vierteljahrhundert bevor das Gemälde an August III. verkauft wurde, war es von dem Esteschen Gesandten in Frankreich eigenmächtig dem Minister Dubois versprochen worden als Belohnung für seine Vermittelung bei der Ehestiftung zwischen Francesco d'Este und der Prinzessin Charlotte Aglae von Orléans und um gewisse politische Gefälligkeiten zu erlangen. Aber er hatte die Rechnung ohne den Wirth gemacht, denn der Herzog widersetzte sich auf das energischste, wie sehr sich der arme, in die Klemme gerathene Gesandte auch bemühte, ihm vorzustellen, dass die Interessen des Staates sehr viel mehr werth

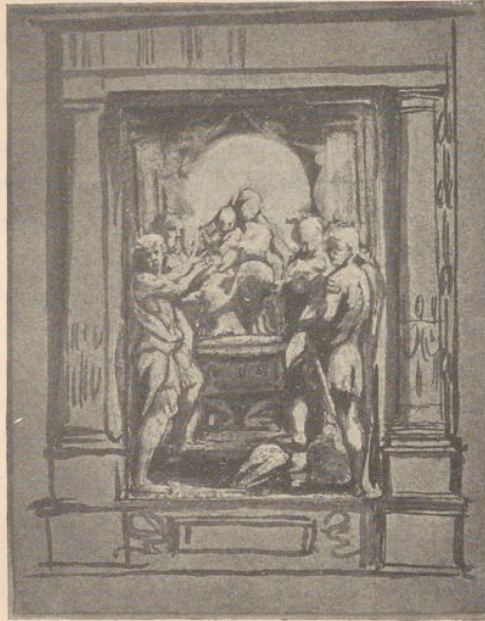
¹ *Opere*, II, 162.

² A. a. O. 94.

³ TOMMASINO de BIANCHI detto DE' LANCELOTTI, *Cronaca modenese* (Parma, 1865) III, 391. „Die Bruderschaft des Gotteshauses von S. Pedro Martire lässt ihre vor wenig Jahren neu erbaute Schule ausmalen.“ — PUNGILEONI, I, 2177 u. ff.; II, 235 u. ff. — MEYER, 211 u. 315. —

wären als die Farben, die Leinwand und der Ruhm Correggios und dass vielleicht die Sicherung von Mirandola von diesem Gemälde abhinge!¹

Vor einem Bogen, durch den man die Landschaft sieht, erhebt



Studien zur Madonna mit dem h. Georg. Florenz. Uffizien.

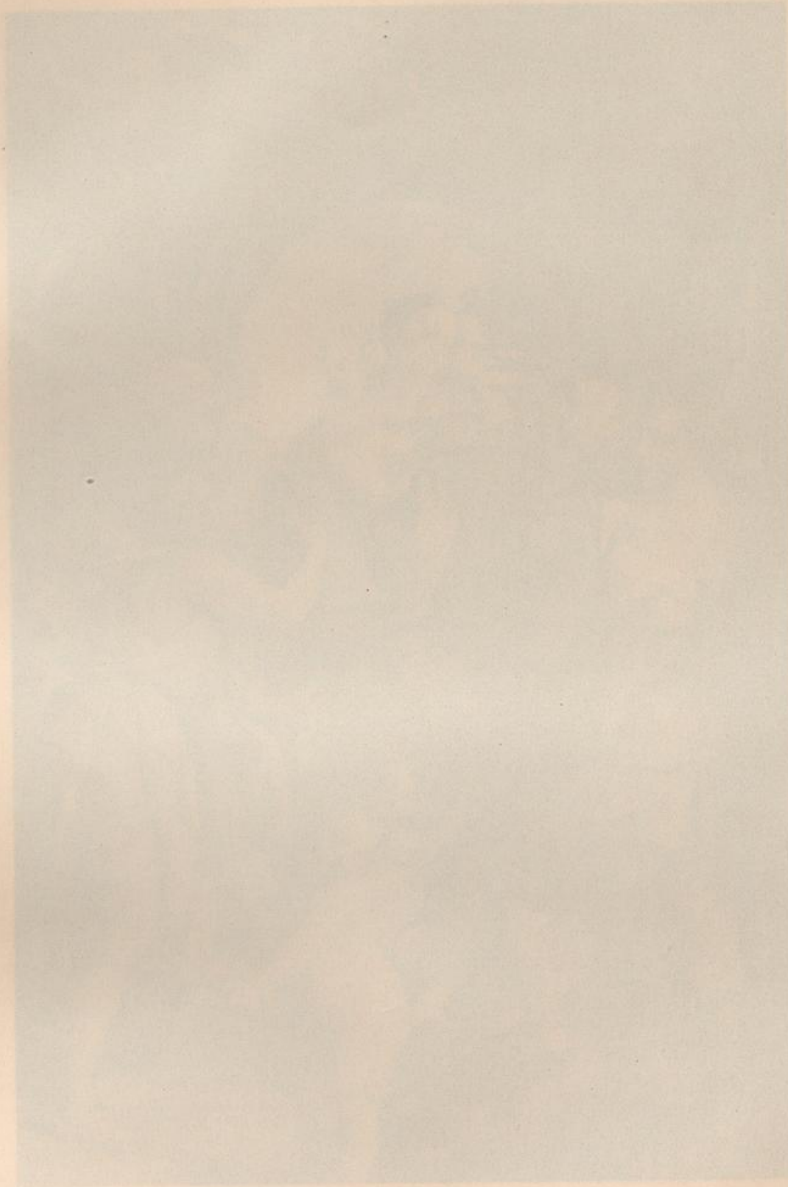
sich ein hoher Thron, auf welchem die Madonna in rothem Gewande und himmelblauem Mantel sitzt und das Kind in den Armen hält. Dieses streckt, mit lebhaftem Verlangen in Blick und Lächeln, die Arme nach einer thurmreichen Gruppe von Gebäuden aus, die Modena vorstellen sollen, und die der h. Geminian, in reichem Bischofsgewande, im Begriffe steht, aus den Armen des göttlich schönen Engels zu nehmen, der es trägt, und es dem Jesuskinde darzubieten.

Die in Jugend und Schönheit strahlende Jungfrau, mit auf die Schultern herabwallendem Haar, neigt das Haupt auf die andere Seite und schenkt ihre Aufmerksamkeit dem h. Petrus Martyr, der, auf die Kirche deutend, für die Gläubigen zu bitten scheint.²

Vor diesen beiden Heiligen stehen in ganzer Gestalt der h. Georg und Johannes der Täufer. Der Erste, in vollem Ritterschmuck mit silbernem Panzer und rothem Mantel, steht, halb von rückwärts

¹ VENTURI, *Galleria Estense*, 298 u. ff. Das Bild litt auf der Reise nach Dresden ein wenig und musste daher verschiedentlich restaurirt werden. Von den vier in Dresden befindlichen Gemälden ist es jedoch das am besten erhaltene.

² Er trägt das Messer im Haupte, aber es ist fast ganz von den Haaren bedeckt. Nur wenig ragt aus seinem schwarzen Mantel der Dolch, der ihm in die Brust gebohrt ist, hervor.



Die Madonna mit dem h. Georg

(DRESDEN, GALERIE).

... des ... und der ... und ...



... die Landschaft nicht, erhebt sich ein hoher Thron, auf welchem die Madonna in rothem Gewande und himmelblauem Mantel sitzt und das Kind in den Armen hält. Dieser streckt, mit lebhaftem Verlangen in Blick und Lächeln, die Arme nach einer thurmreichen Gruppe von Gebäuden aus, die Modena vorstellen sollen, und die der h. Geminian, in reichem Bischofsgewande, im Begriffe steht, aus den Armen des göttlich schönen Engels zu nehmen, der es trägt, und es dem Jesus-Mathe darzubringen.

Die in Jugend und Schönheit ansehende Jungfrau, mit auf die Schultern herabwallendem Haar, wendet das Haupt auf die andere Seite und schenkt ihre Aufmerksamkeit dem h. Petrus Martyr, der, auf die Kirche deutend, für die Gläubigen zu bitten scheint.¹

Vor diesen beiden Heiligen stehen in ganzer Gestalt der h. Georg und Johannes der Täufer. Der Erste, in vollem Ritterschmuck mit silbernem Panzer und rothem Mantel, steht, halb von rückwärts

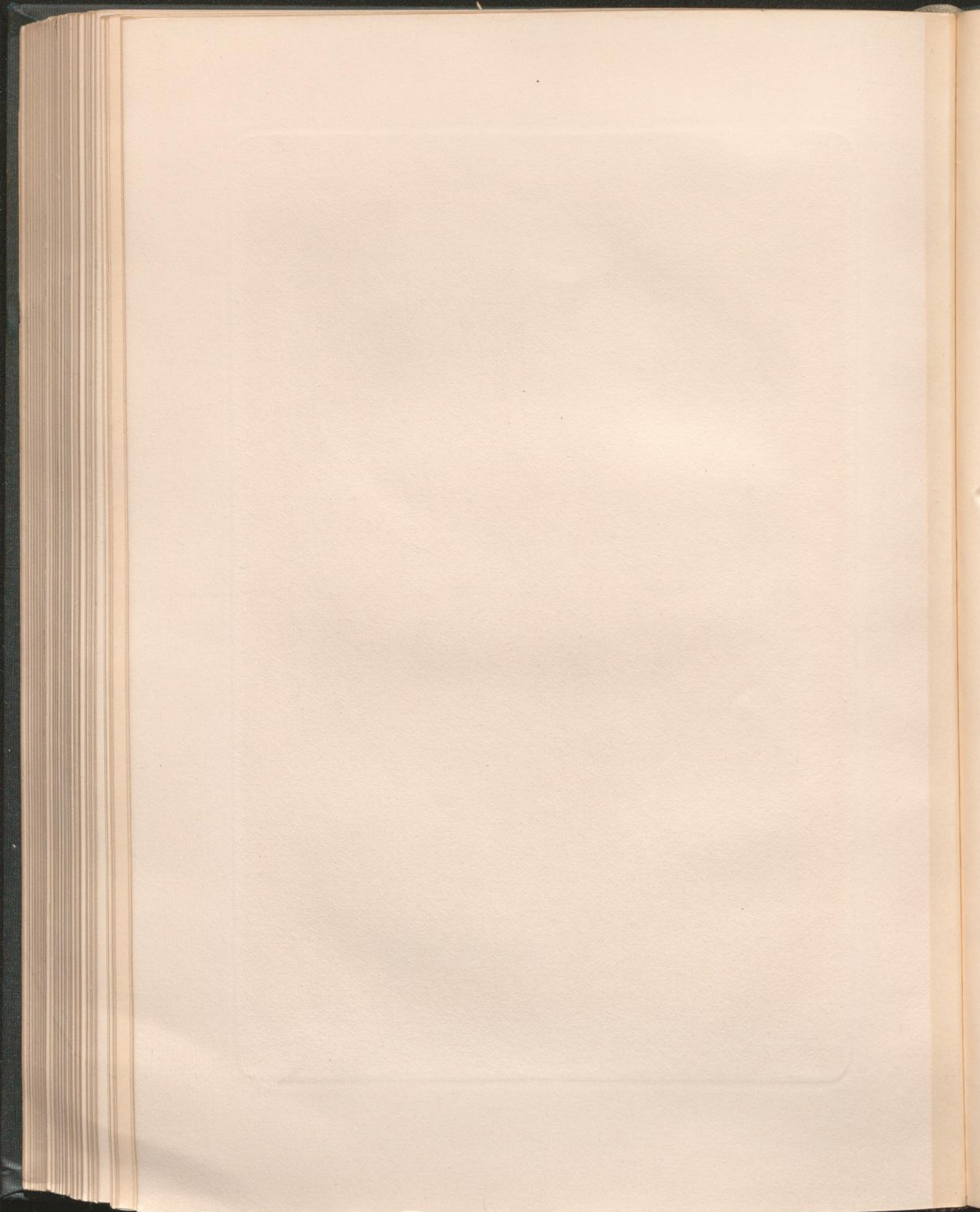
¹ Veyrner, *Gallien Reise*, 193 ff. ff. Das Bild ist auf der Fests nach Dresden abgetragen und wurde dort verschiedentlich restaurirt worden. Von den vier in Dresden befindlichen Gemälden ist es jedoch das am besten erhaltene.

² Es trägt die Mähne im Rücken, aber es ist fast ganz von dem Haare bedeckt. Nur wenig ragt der schön-schwarze Mantel der Duld, der über in die Brust gehet, zu hervor.

Der Madonna mit dem h. Georg

...





gesehen aber das Antlitz dem Beschauer zuwendend da. Es ist eine Heldengestalt mit offenem, kraftvollem Gesichtsausdruck und ruhiger, muthiger Stellung. Das Auge ist gross und ernst, die Stirn breit, der Bart ist kaum hervorgesprosst und das Haar voll und lockig. Ein jugendlich vornehmer, kräftiger Charakter. Die ruhige Art, mit der er die Linke an der Seite hält, die Rechte an der Lanze und einen Fuss auf dem abgehauenen Kopfe des Drachen, lässt die verborgene Tapferkeit erkennen, die bereit ist, sich im Kampfe zu entfalten. Sehr glücklich ist auch der Gedanke, den phantastisch gewundenen Drachenkörper fortzulassen, der auf dem Bilde nur Verwirrung hervorgebracht hätte und nothgedrungen auf sehr bescheidene Verhältnisse hätte beschränkt werden müssen. Der Maler hat nur den Kopf angebracht, der in seiner enormen Grösse den furchtbaren Umfang des erschlagenen Ungeheuers ahnen lässt.

Johannes der Täufer mit dem Kreuze wendet sich dem Beschauer zu und deutet mit der erhobenen Rechten auf die Jungfrau und das Jesuskind. Sein jugendlich kräftiger, schöner Körper ruht mit grosser Anmuth auf dem linken Beine, dessen Fuss die erste Stufe des Thrones betritt. Das Fell und der rothe Mantel, die mit einer Schnur um die Hüften befestigt sind, bewegen sich in reichen Falten und lassen die Arme und Beine fast gänzlich frei. Es liegt jedoch in ihm nichts mehr von dem streng ascetischen Wesen, das dem Vorläufer zukäme! Es ist ein schöner, anmuthiger, kräftiger, glücklicher Jüngling, mit dem Lächeln eines Faunes.



Studie von Putten zur Madonna mit dem h. Georg.
Florenz. Uffizien.

Vor dem Throne spielen vier Putten, von äusserst blühenden Formen, mit den Waffen des h. Georg. Einer, in der Mitte, versucht das Schwert aus der Scheide zu ziehen, während zwei Andere, weiter zurück, den Helm aufheben, um ihn dem Letzten auf den Kopf zu

setzen, der im Vorgefühl der Last, die ihm droht, sich an das Beinchen des Nachbars lehnt und sich mit komischer Anmuth zusammenkauert. Dieser Zwischenfall ergötzt auch den Engel, der das Modell der Stadt Modena trägt.

In Bezug auf diese Putten führt Scannelli einen sehr anmuthigen Ausspruch Guido Renis an, der, sobald er einen Modenesen traf, diesen zu fragen pflegte, „ob die Putten des Antonio von Correggio herangewachsen wären und ob sie sich noch immer in jenem Gemälde mit dem h. Petrus Martyr befänden, wo er sie verlassen hätte; denn da sie so lebendig und von blühendem Fleische wären, könnte er es nicht für möglich halten, dass sie immer in der gleichen Gestalt blieben.“¹

Diese Gruppen von Figuren heben sich durch meisterhaft vertheiltes Licht und Halbschatten vollkommen von einander ab und stehen in grösster Harmonie. Nur durch eine solche Durchsichtigkeit und Vertheilung der Luft zwischen den Körpern war es zu erreichen, dass solch eine Fülle von Dingen in voller Klarheit erscheint. Wir haben gesehen, dass Guercino in der Kopie des Gemäldes die Zwischenräume zu vergrössern sich genöthigt fühlte. Wie man sich übrigens denken kann, stimmen auch die architektonischen Theile mit dem Reichthum der anderen Formen überein. In den beiden Ecken oder seitlichen Ansätzen des Bogens, der sich nach vorn öffnet und in dessen Schlussstein sich ein Engelskopf befindet, treten hinter Blumengewinden zwei grau in grau gemalte Figuren, bei denen die Lichter gelb, als ob sie Gold nachahmen sollten, aufgesetzt sind, hervor, die in der Art von Karyatiden ein Geflecht von Strauchwerk und eine mantegneske Guirlande von Laub und Früchten, die wunderbar lebendig dargestellt ist, halten. Dieser Hintergrund stellt einen Theil eines viereckigen Raumes dar, der oben in einer kreisförmigen Oeffnung endigt, die von Laubgewinden beschattet wird.

Hinter dem Bogen sieht man schliesslich freies Feld, hier und da einen Baum oder ein Gebäude und in der Ferne die zarte Wellenlinie eines Hügels.

In diesem Gemälde, das man als das letzte Correggios ansehen muss, das einen religiösen Gegenstand darstellt, finden wir gewisse

¹ *Microcosmo*, 294.

Motive aus seinen ersten Werken, speziell aus der *Madonna mit dem h. Franciscus*, die er im Jahre 1515 vollendete, wieder. Es scheint, als ob die Seele des Künstlers einen Hauch von Schrecken vor seinen letzten malerischen Kühnheiten empfände und mit einem bedauernden Rückblick auf die Vergangenheit sich versucht fühlte, zu der traditionellen Einfachheit zurückzukehren. Aller Wahrscheinlichkeit nach führte er dies Gemälde in Correggio aus, wohin er sich, voll Trauer über den Verlust seiner Gattin und gekränkt durch die Spottreden und Kritiken, gegen das Ende des Jahres 1530 zurückgezogen hatte. Dort, bei seinen alten Eltern, in seinem bescheidenen aber friedlichen Häuschen, im Kreise seiner Kinder und Mitbürger, in der Nähe von Veronica Gambara, in der Stille der weiten, flachen Horizonte, musste er das Bedürfniss empfinden, die Ruhe seiner Seele und seiner Umgebung auch auf seine Werke zu übertragen und zu den alten Gebilden seiner Phantasie zurückzukehren.

Die Freiheit und Fülle der Form, die Kraft des Kolorits und die technische Macht konnten natürlich nicht zurückgehen, aber

man wird nicht leugnen können, dass die *Madonna mit dem h. Georg* unter den in diesem Kapitel beschriebenen Bildern das einfachste ist in Bezug auf die beinahe symmetrische und traditionelle Form. In dem im Hintergrunde geöffneten Bogen, in der regelmässigen Aufstellung



Die hh. Agathe, Antonius, Johannes der Täufer und Rochus.
Zeichnung von Correggio. Florenz. Uffizien.

der Heiligen, wie auch in gewissen Einzelheiten, z. B. dem Schemel unter den Füßen der Jungfrau und dem grau in grau gemalten Engel, der ihn, mit dem Rücken an den Sockel gelehnt, stützt, klingt eine entfernte Erinnerung an jugendliche Gedanken nach!¹

In der Gallerie der Uffizien wird eine entschieden echte Zeichnung Correggios aufbewahrt. Hier sieht man vor einem Hintergrunde von Gebüsch und Feldern auf den Seiten den h. Johannes mit dem Lamme und den h. Rochus sitzen, hinter ihnen steht die h. Agathe, mit den Brüsten auf einer Schüssel, und der h. Bischof Antonio mit dem Schweine zu seinen Füßen.

Man weiss nicht, ob Correggio jemals ein Bild mit diesen Heiligen ausgeführt hat. Es ist jedoch bekannt, dass er kurz vor seinem Tode dem Doktor Alberto Panciroli von Reggio versprochen hatte, ihm eine Altartafel zu malen, und dass er auf Rechnung davon fünf und zwanzig Goldscudi erhalten hatte, die der Vater des Malers am 15. Juni 1534 zurückerstatten musste.²

¹ Von den Putten, die unten spielen, besonders von dem, der das Schwert aus der Scheide zieht, befinden sich verschiedene Zeichnungen in Dresden und Florenz. Nur die in den Uffizien unter der Nummer 1949 F ist vielleicht echt. Im Louvre und der Albertina sind auch zwei ähnliche Madonnen mit Putten, die man für Studien zu dem Bilde mit dem h. Georg hält. Die im Louvre ist minderwerthig, aber wahrscheinlich stammt keins von den beiden von dem Meister selber. — Was die beiden Gestalten des h. Georg und des h. Petrus betrifft, so erklärte die Accademia di Belle Arti von Parma im Jahre 1847 ein damals im Besitze des Professors der Malerei Boucheron zu Turin befindliches Bild, das jetzt den Herren Janetti in Florenz gehört, für eine Wiederholung derselben. — Siehe CARLO MALASPINA, *Di un nuovo dipinto ad olio di A. A. da Correggio* im *Supplemento alla Gazzetta di Parma* no. 34 (28. April 1847) — und M. LEONI, *Belle Arti* im *Indicatore parmense*, Ann. I (1847) n. 13.

² TIRABOSCHI, VI, 297; PUNGILEONI, II, 252.