



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Antonio Allegri da Correggio

Ricci, Corrado

Berlin, 1897

XIII. Die mythologischen und allegorischen Bilder.

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



Die Keuschheit. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XIII.

DIE MYTHOLOGISCHEN UND ALLEGORISCHEN
BILDER.

ANTIOPE. — DIE SCHULE AMORS. — EREIGNISSE IN CORREGGIO. — ARBEITEN FÜR FEDERICO II. GONZAGA UND IHRE GESCHICHTE. — JO. — DANAE. — LEDA. — GANYMED. — DAS LASTER UND DIE TUGEND. — JUPITERS LIEBSCHAFTEN.

Die mythologischen und allegorischen Bilder Correggios sind, wie man annehmen muss, zum grössten Theile in seinen letzten Lebensjahren entstanden. Zwei von ihnen stammen jedoch schon aus den Jahren 1521 oder 1522, die *Schule Amors* und die *Antiope*, die sich seit 1630 in der Gallerie der Herzöge von Mantua befanden.

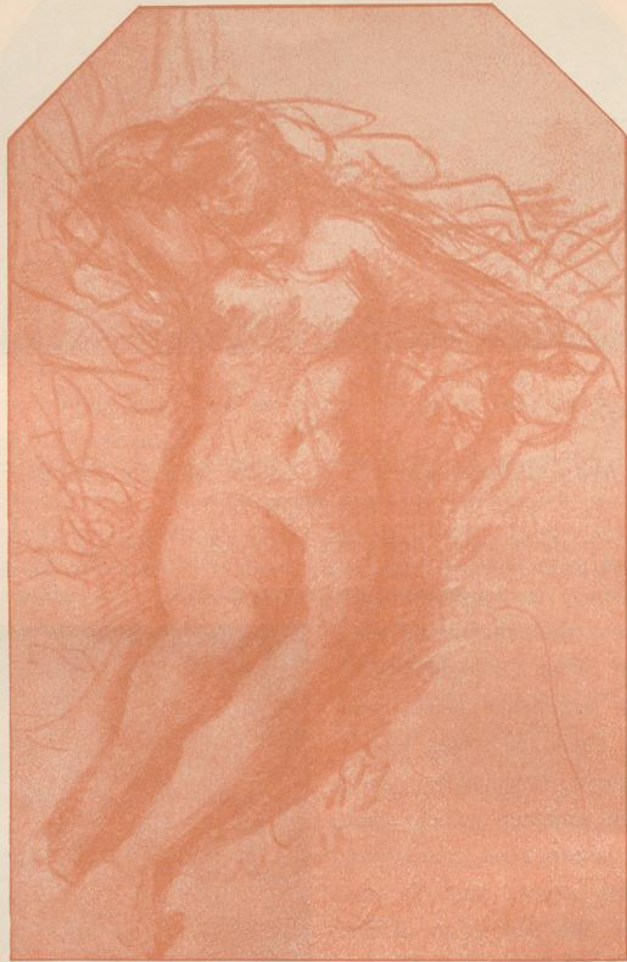
In dem 1627 aufgestellten Inventarium ihrer Gemälde ist das der *Antiope* fälschlich als „Venus mit dem schlafenden Cupido und einem Satyr“ beschrieben.¹



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

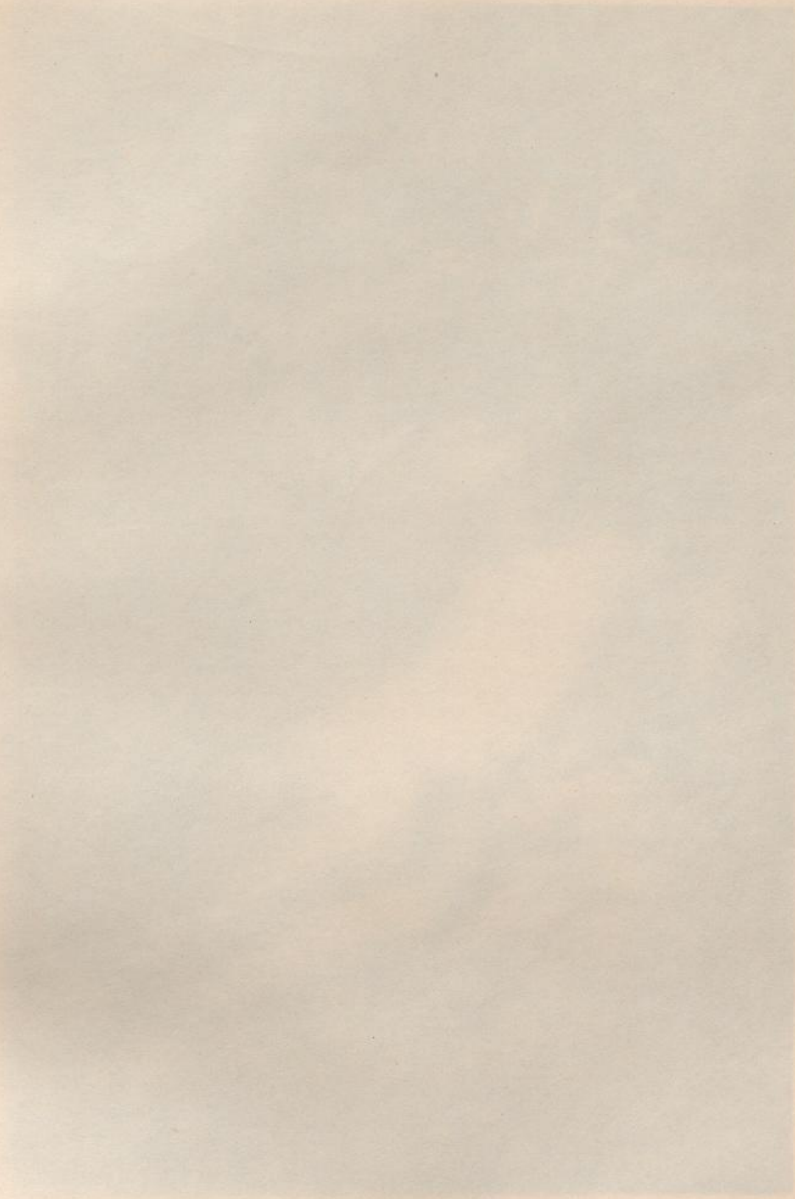
¹ D'ARCO, A. a. O. II, 153.

Unter einer dichten Baumgruppe ist Antiope in Lebensgrösse, vollständig nackt auf einem, über eine Bodenerhöhung ausgebreiteten Leintuche hingestreckt liegend dargestellt. Sie hält den rechten Arm



Studie zur Antiope. Zeichnung von Correggio. Windsor. Königl. Bibliothek.

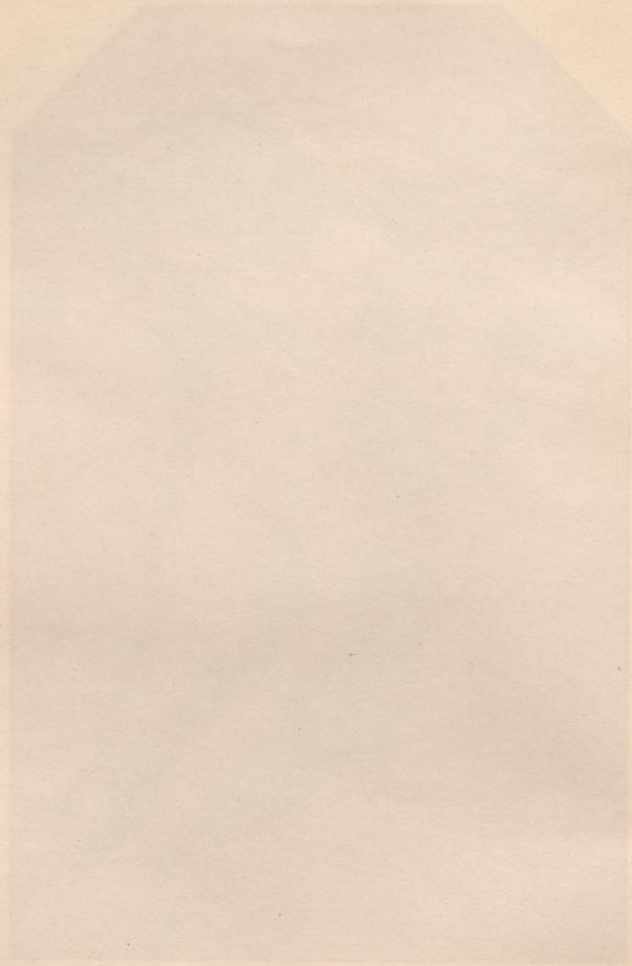
unter dem Haupte, das ein wenig erhoben ist, so dass man den gestreckten Hals sehen kann, der von einem Büschel blonder Haare eben nur berührt wird. Mit der vollen Entwicklung des Oberkörpers steht die Verkürzung der etwas gekrümmten Beine in seltsamen Contrast, aber die Kühnheit der Zeichnung ist mit solcher modernen Energie



Antiope

(PARIS, LOUVRE).

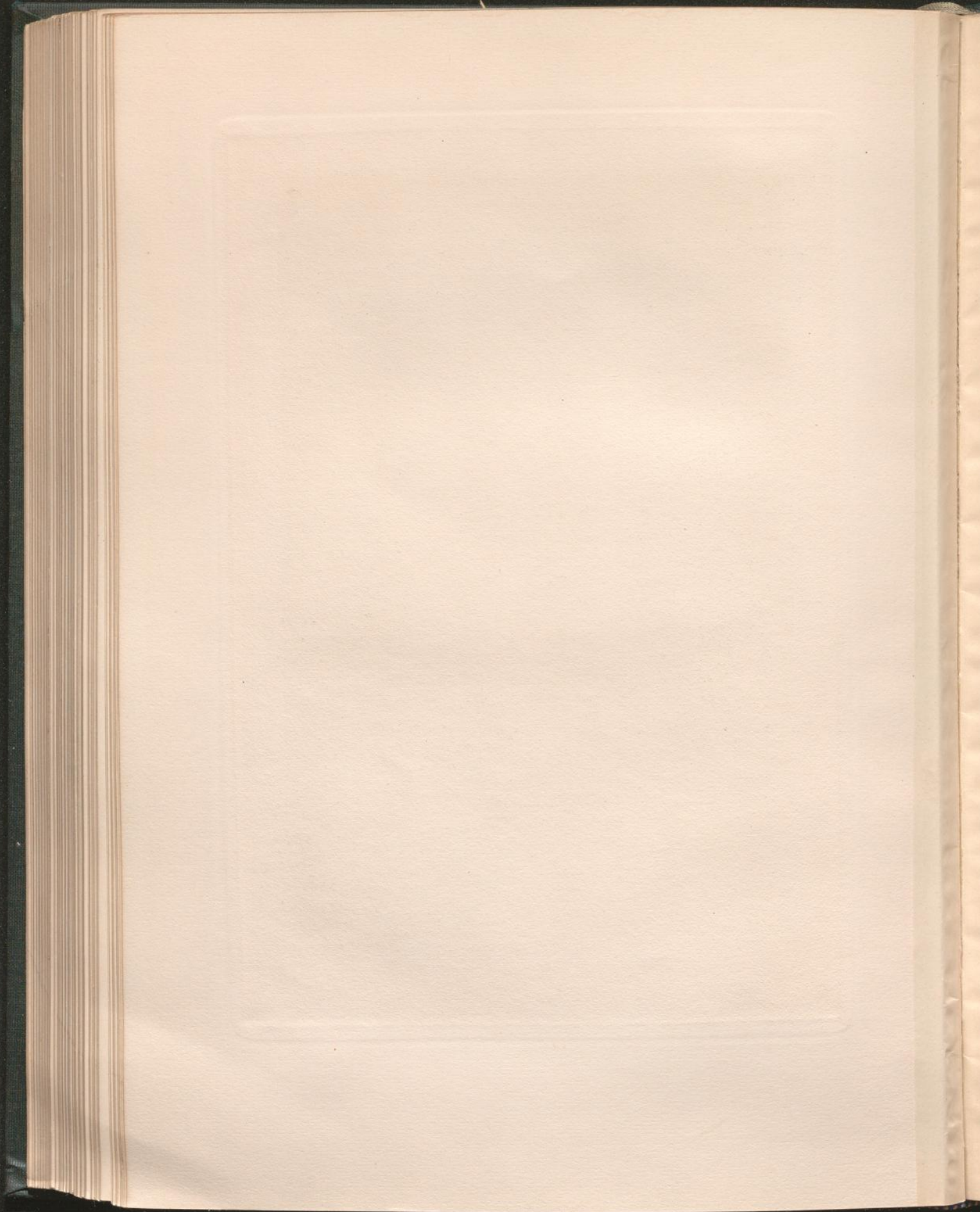
Das ist eine kleine Zeichnung in Lebensgröße, die eine Frau zeigt, die eine Bodenplatte ausgetreten hat. Sie hält den rechten Arm



Zeichnung einer Frau, die eine Bodenplatte ausgetreten hat. (Vergleiche Figur 11)

unter dem Haupte, das ein wenig erhoben ist, so dass man den gestreckten Hals sehen kann, der von einem Büschel blonden Haare eben nur berührt wird. Mit der vollen Entwicklung des Oberkörpers steht die Verkürzung der etwas gekrümmten Beine in seltsamen Contrast, aber die Kultheit der Zeichnung ist mit solcher modernen Energie





durchgeführt, dass sie in allen Jahrhunderten die berühmtesten Bewunderer gefunden hat. Es genügt, unter ihnen Rembrandt zu erwähnen und Guercino, der sie in seiner in der Gallerie Pitti zu Florenz aufbewahrten *Susanna* nachahmte. Sie schläft, aber ihr herrlicher, weicher und warmer, nackter Körper scheint von Schauern sehnsuchtsvoller Träume durchbebt zu sein.¹

Bekannt ist der Mythos, dass Antiope, die Tochter des Königs Nykteus von Theben und der Nympe Polyxo, in Griechenland ihrer Schönheit und ihrer Abenteuer wegen gefeiert wurde und dass Jupiter sich, um sie zu verführen und zu besitzen, in einen Satyr verwandelte.

Es ist zu bemerken, dass Correggio, oder wer hierin sein Beirath war, zwei hervorragende Gestalten der Mythologie irriger Weise zu einer vereinigt hat. Der Bogen unter der linken Hand der Antiope und der grosse, hinter ihr liegende, mit Fell bedeckte Köcher lassen erkennen, dass er die von Jupiter geliebte Antiope nicht für die Tochter des Nykteus gehalten hat, sondern für die von Mars geborene Amazonenkönigin gleichen Namens.

Auch ist Jupiter nicht in einen hässlichen und abstossenden, borstigen Satyr verwandelt. Die behaarten Bocksbeine beeinträchtigen in keiner Weise die lachende Anmuth seiner Erscheinung. Man könnte ihn wegen der vorherrschenden menschlichen Schönheit „ein schönes Ungeheuer“ nennen. Er nähert sich, hält mit beiden Händen das Linnen empor, welches die weiche Frauengestalt bedeckte, und betrachtet sie im Vorgefühl der Liebeswonne. Die dunkeln Fleischtöne seines Körpers, die im Schatten mit durchsichtigen Reflexen wie bestreut sind, bilden einen herrlichen Contrast zu den hellen Tönen der vom vollen Lichte beleuchteten Antiope und des nahe bei ihr auf einem Löwenfelle schlummernden Cupido. Der kleine beflügelte Gott mit den üppigen Formen ist ganz in süssen Schlaf versunken. Seine Fackel hat er auf die Erde fallen lassen.²

¹ Eine feine Studie zu dieser Antiope befindet sich in der Bibliothek von Windsor Castle.

² Eine dem Correggio zugeschriebene Zeichnung im Louvre stellt eine nackte, liegende, von Putten und Amoretten umgebene Frauengestalt dar, die genau dieselbe Stellung hat wie der Cupido.

Im Jahre 1625 sandte Karl I. von England seinen Musiklehrer Nicola Lenier, in dessen künstlerischen Geschmack er volles Vertrauen setzte, nach Italien, damit er ihm dort gute Gemälde suche und kaufe. Dieser setzte sich gleich nach seiner Ankunft dort mit einem Bilderhändler, Namens Daniele Nys, in Verbindung und veranlasste diesen,



Zeichnung einer ruhenden weiblichen Figur, mit Kindern.
Correggio zugeschrieben. Paris. Louvre.

ihm einige Bilder aus der Sammlung von Mantua zu verschaffen. Unter den damals von Nys an Lenier gerichteten Briefen befindet sich einer vom 27. April 1628, in dem er berichtet, dass er mit D. Vincenzo II. Gonzaga nicht lange vor dessen Tode über den Verkauf eines grossen Theiles seiner Gallerie einen Vertrag abgeschlossen habe. Er fügt ferner hinzu, dass, sobald sich in Mantua die Nachricht von diesem Handel verbreitet hatte, die Bürgerschaft sich so darüber erregt und in einer Weise dagegen protestirt habe, dass der Herzog erschrocken sei und

gern die doppelte Summe gegeben haben würde, um nur den Kontrakt rückgängig zu machen. Aber die Verträge waren abgeschlossen, und es war nicht rathsam, einem Könige von England gegenüber sein Wort zurückzunehmen. Unter den Gemälden, die Thomas Brown, der Kapitän der *Margherita*, im Jahre 1628 nach London brachte, befanden sich Correggios *Antiope* und die *Schule Amors*.¹

Nach der Enthauptung Karls I. beschloss das Parlament die Veräusserung seiner Kunstschatze, die in drei Versteigerungen in den Jahren 1649, 1650 und 1653 vor sich ging. Die *Antiope* ging nun in den Besitz des Banquiers Jabach in Köln über, eines grossen

¹ NOEL SAINSBURY. *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist.* (London, 1859) 288 u. ff. — MEYER, 236 u. 337.

Kunstliebhabers, der in Paris lebte. Von ihm kaufte es der Kardinal Mazarin für fünf und zwanzig tausend Lire und seine Erben überliessen es Ludwig XIV. Jetzt wird es im Louvre aufbewahrt.

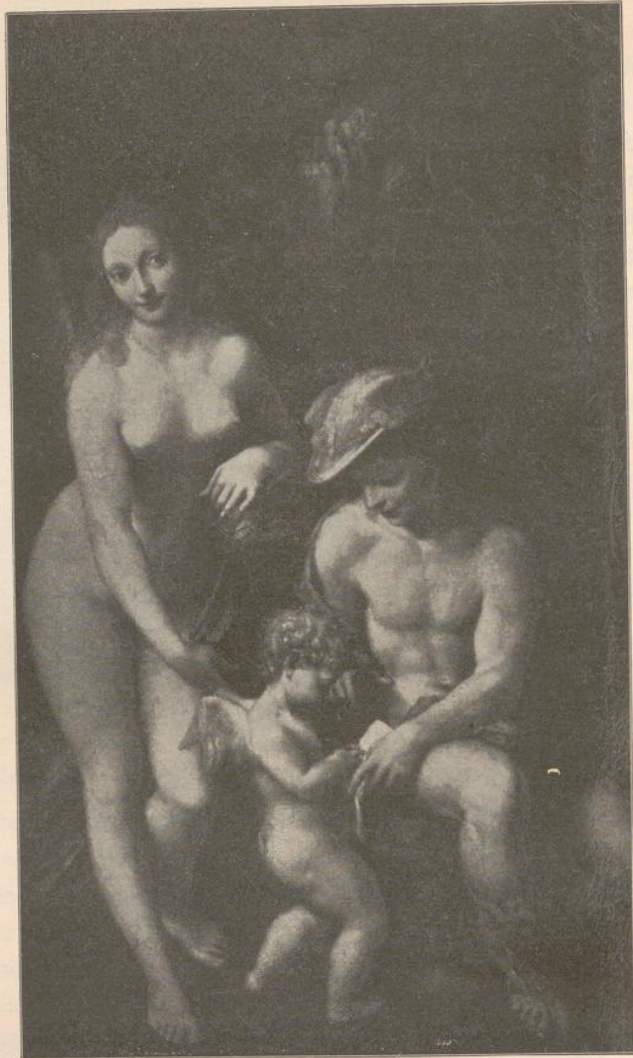
Bis zur Zerstreuung der Sammlung Karls I. sind die Schicksale der *Schule Amors* ganz die gleichen wie die der *Antiope*, d. h. sie befand sich in der Gallerie des Herzogs von Mantua, in deren Inventarium vom Jahre 1627 sie erwähnt wird,¹ dann gehörte es dem Könige von England und gelangte beim Verkaufe seiner Besitzthümer nach Spanien mit dem Herzoge von Alba, der es für achthundert Lire gekauft hatte. Es gehörte in der Folge dem Principe della Pace, aber nur kurze Zeit, denn als er im Jahre 1808 während der Besetzung Madrids durch die Franzosen seine Sammlungen verkaufte, ging es an Murat über, der es nach Italien zurückbrachte und in seinem Palaste in Neapel aufstellte. Allein die Irrfahrten dieses armen Bildes, das zwei Jahrhunderte lang in der Welt umher geworfen worden war, waren noch nicht zu Ende! Die Exkönigin von Neapel, Carolina Bonaparte, brachte es nach Wien und verkaufte es an den Marquis von Londonderry, welcher es schliesslich zusammen mit dem schon beschriebenen *Ecce Homo* und anderen Bildern an die englische Regierung abtrat.²

Die langen Jahre, die endlosen Reisen und die keineswegs glücklichen Uebermalungen haben die ursprüngliche Lebendigkeit des Bildes beeinträchtigt, aber man merkt noch immer die Absicht des Malers, einen besonderen Lichteffect durch den Gegensatz der leuchtenden Fleischtöne zu den dunkeln Tinten des waldigen Hintergrundes zu erreichen, in dem auch nicht das kleinste Fleckchen Himmel zu sehen ist. Venus, die aufrecht stehend mit dem rechten Arme auf dem

¹ D'ARCO, A. a. O. 152. Später befand sich im Palazzo Gonzaga di Novellara eine, dem Parmigianino zugeschriebene Kopie. Es war vielleicht eines der Bilder, die der Herr von Correggio im Jahre 1636 dem Grafen Alessandro Gonzaga anvertraut hatte (siehe *Lettere del Principe di Correggio* im Archivio Comunale von Novellara und G. CAMPORI, *Cataloghi ed inventari* 639) und vielleicht auch dasselbe, welches später Odescalchi und dem Herzoge von Orléans gehörte. (MENGES, II, 150; TIRABOSCHI, VI, 279 etc.)

² MENGES, II, 178; MEYER, 238 und 340; F. W. BURTON, im angeführten Katalog p. 5; M. COMPTON HEATON, 61; FRIZZONI, *Arte italiana*, 357 etc.

Vorsprung eines Baumstammes lehnt und in der Linken den Bogen hält, blickt gerade aus. Ihr Körper ist voll und blühend, aber ihr Antlitz



Die Erziehung des Cupido. Von Correggio. London. National-Galerie.

ist nicht so zart und schön, wie es der Göttin der Freuden zukäme. Der Maler hat den idealen Typus noch nicht ganz erreicht, und diese Venus gleicht, einige kleine Veränderungen abgerechnet, den correggesken

Madonnen im Prado und Hampton-Court, der Diana in der Camera di S. Paolo und, soviel man aus den erhaltenen Kopien schliessen kann, auch der *Madonna von Albinca*. Die ausgebildeterere und feinere Technik veranlasst uns jedoch, es in eine spätere Zeit zu verweisen und das bis jetzt vorgeschlagene Datum 1522 anzunehmen. Sehr merkwürdig ist es, dass der Maler der Venus Flügel gegeben hat, wie er es auch bei den Parzen that, vielleicht um dadurch den Charakter der Göttlichkeit der Gestalt noch deutlicher zu machen, oder weil er ihren märchenhaften Ursprung kennzeichnen wollte.

Vor ihr sitzt, beinahe völlig nackt, mit Flügeln an den Füßen, nur mit einem um die Schultern flatternden Mantel und dem Flügelhut auf dem Haupte, Mercur und hält in der, auf ein Knie gestützten Linken ein langes, mit Schriftzügen bedecktes Papier, die Amor zu lesen bemüht ist.

Wir wohnen also einer Familienscene bei aus der glücklichen Zeit, in der Mercur die Liebe und Gunst der Göttin noch genoss und sie zur Mutter des Hermaphroditos machte. Uebrigens hätte Cupido keinen besseren Lehrmeister finden können als Mercur! Aber man kann nicht annehmen, dass er ihn irgend eine der Wissenschaften gelehrt habe, als deren Erfinder er gilt. Dieser Schelm hat keine Zeit, schwierige Dinge zu lernen! Er lässt sich höchstens die Zeit, eine anmuthige Fabel zu lesen, denn wir wissen ja, dass man auch die Fabeln zu den Erfindungen Mercur's zählt. Auf alle Fälle wird das, was er am besten zu lehren und Amor am besten zu lernen verstand, wohl die Gewandtheit, List und Schelmerei gewesen sein.

Mercur ist hier sehr jugendlich dargestellt, aber wie die Grazien in der Camera di S. Paolo ist er kräftig und stark geworden. Er hat nicht mehr die schlanke, zarte Körperform, mit der gewöhnlich sein leichter und schneller Flug ausgedrückt wurde. Es fehlt seiner Kraft jedoch nicht an Grazie, die sich in der Art zeigt, wie er lächelnd das Antlitz zu seinem kleinen Schüler herabbeugt.¹

Cupido mit den kaum hervorgesprossenen Flügelchen und den blonden Locken ist die reizendste Figur des Bildes. Die Stellung, die er einnimmt, um besser lesen zu können, ist entzückend. Um mit

¹ Eine kleine Zeichnung dieses Mercurkopfes befindet sich in der Gallerie der Uffizien in Florenz.

den Augen näher an das Papier heranzukommen, beugt er sich ein wenig auf die Kniee und folgt mit dem Zeigefinger der Rechten den Buchstaben mit einer ergötzlichen Aufmerksamkeit.

Mengs beschreibt ihn sehr anmuthig: „Der Cupido hat lockige Haare, die so wunderbar gemalt sind, dass man die Haut darunter zu



Kopf Merkurs. Von Correggio. Zeichnung in den Uffizien in Florenz.

sehen glaubt und die auf das feinste ausgeführt sind, ohne trocken zu erscheinen. Seine Flügelchen sind wie bei jungem Geflügel, wo die zarte Haut hindurch scheint und der Kiel der Federn. Ueberall, wo Correggio Flügel gemalt

hat, hat er sie mit derselben Meisterschaft wie bei diesem Gemälde angebracht, indem er sie unmittelbar hinter den Schultern ansetzte, so dass sie sich so gut mit dem Fleische vereinigen, dass sie wirklich wie ein zu dem oberen Schultertheile gehöriges Glied erscheinen; der verstorbene Herzog, dem das Bild gehört, hatte daher wohl Recht, als er einmal zu mir sagte, die Flügel dieses Cupido seien so gut angebracht, dass, wenn es möglich wäre, dass ein Kind mit Flügeln geboren würde, es sie auch nicht in anderer Weise haben könnte.“

Das Fresko in der Camera di S. Paolo und die beiden Gemälde der *Antiope* und der *Schule Amors* sind die einzigen noch vorhandenen mythologischen Werke, die vor seiner grossen Arbeit in der Domkuppel entstanden sind. Alle anderen müssen für später als 1530 entstanden erklärt werden, und zwar wurden sie in Correggio vollendet, nachdem er aus den schon angedeuteten Gründen Parma für immer verlassen hatte.

In der That lässt sich kein einziges Dokument mehr auffinden, das seine Anwesenheit in jener Stadt bezeugt, während sein Aufenthalt

in der Heimath durch viele bezeugt wird. Am 30. November 1530 schliesst er dort den Kaufvertrag über ein Bauerngut ab, das ihm Lucrezia Pusterla, die Wittve des Giovanni Cattanio aus Mantua, für 195 Scudi und 10 Soldi überlässt.¹ Im Herbste 1532 und Anfang 1533 wohnt er verschiedenen notariellen Verhandlungen bei. Im September desselben Jahres kauft er dort einige Morgen Landes.² Schliesslich ist er am 24. Januar 1534 als Zeuge bei der Feststellung der Mitgift der Chiara di Correggio zugegen, die sich mit einem Sohne der Veronica Gambara vermählte.³

Man kann sich wohl denken, dass er sich mitunter von dort entfernt habe, sei es, um seine Interessen in Parma noch wahrzunehmen, oder um sich wegen des Bildes des h. Petrus Martyr oder aus anderen Gründen nach Modena zu begeben. Wir sagen nur, dass während der letzten drei Jahre seines Lebens Correggio wieder sein gewohnter Aufenthalt wurde, wohin er auch seine Kinder brachte, damit sie unter der liebevollen Obhut der Grosseltern stünden. Hier hatte er Geschäfte von gewisser Wichtigkeit und Güter, die durch neue Ankäufe vergrössert waren, hier tröstete ihn die liebevolle Aufmerksamkeit der Fürsten von Correggio, besonders der Gambara, und hier wurde er vielleicht vor Allem durch ein gewisses Gefühl von körperlicher Schwäche festgehalten, das den Beistand seiner Familie und die Stärkung durch die heimathliche Luft nöthig machte.

Beinahe drei Jahre lang durfte er so zwischen Arbeit und häuslichem Behagen getheilte, gute und ruhige Stunden erleben, wenn auch die Ereignisse in seiner Heimath nicht immer günstig verliefen. Man kann sogar sagen, dass der Zufall in diesem kurzen Zeitabschnitt geradezu merkwürdige Schicksale auf eine so kleine Stadt wie Correggio gehäuft hat.⁴

Im Mai des Jahres 1531 gab der Tod der Gattin Paolo Brunorios den Anlass zu vielem Gerede. Sie hatte harmlos in Modena gelebt, als ihr Gatte sie plötzlich nach Correggio brachte, sie dort verliess, um sich nach Roccabianca zurückzuziehen. Von plötzlicher und geheimnissvoller Krankheit befallen, starb die arme Frau kurz darauf.

¹ PUNGILEONI, II, 231.

² M. A. MIGNATI, 393. — PUNGILEONI, II, 250—251.

³ PUNGILEONI, I, 247; II, 251.

⁴ LANCILLOTTI, Cronaca III, 246, 260—362; IV, 32, 38 etc.

Mit diesem Ereignisse stand sicherlich die mehrfache Anwesenheit Don Pietro Zappatas, des Gouverneurs von Modena, in Correggio unmittelbar darauf in Verbindung. Aber viel grösseres, allgemein fühlbares Unheil sollte wenige Tage darauf die Stadt verwüsten. Am 27. Juni wurde das spanische Heerlager unter der Führung des Marchese del Vasto in der Nähe von Modena aufgeschlagen. Man begriff sofort seine Absicht, in Correggio und den umliegenden Orten Rast zu machen. Unter seiner Führung standen mehr als fünfzehntausend Soldaten, oder besser gesagt *Räuber*, die zweitausend Frauenzimmer schlimmster Sorte mit sich zogen. Die Bemühungen des Gian Francesco von Correggio nützten nicht das geringste, und der grösste Theil derselben liess sich mit ihrem Führer daselbst nieder. Um das Land zu retten, wurden viele Verhandlungen zwischen dem kaiserlichen Statthalter und dem Marchese del Vasto gepflogen, aber sehr bald machte sich nicht nur der Mangel an Wein, sondern der viel ernstere an Brot fühlbar. Die Bäcker von Modena weigerten sich zuerst, etwas zu bringen, mussten sich aber den Versprechungen und Drohungen fügen, denn die Soldaten kündigten ihnen an, dass sie sich ihrer Stadt nähern würden. Was die Unterkunft betraf, so gestattete die warme Jahreszeit, dass sie vor den Thoren von Correggio lagerten. Der Chronist schreibt, dass sie dort *wie die Thiere* zusammen gedrängt lagerten. Sie hatten jedoch nicht die Absicht, die ganze Zeit ihres Aufenthalts melancholisch hinzubringen. Ihre Spiele, Feste und wüsten Schwelgereien nahmen kein Ende, zum immer grösseren Ruin des Landes.

Im Juli kam es durch ihre Aufreizung in einem Correggio nahen Flecken, S. Martino in Rio, zu einem furchtbaren, unheilvollen Zweikampf zwischen Ser Gonzales de Villena de Mandria und Ferdinando de Valle de Alba. Die Erwartung und Neugier waren so gross in der ganzen Aemilia, dass am Tage des Kampfes mehrere Tausend Personen bis von Modena und Bologna herzuströmten. Gonzales ging als Sieger daraus hervor und wurde von den Soldaten im Triumphe umhergetragen, während die Kinder grüne Zweige streuten und die Menge Beifall rief. Man konnte sich indessen keine abscheulichere Art vorstellen, den Sieg zu erringen. Er warf den Feind zu Boden, indem er ihn mit dem Kopf unter den Bauch stiess, und als er dann über ihm kniete, biss er ihm die Nase mit den Zähnen ab und füllte

ihm Mund und Ohren mit Staub. Der Marchese del Vasto war anwesend und klatschte Beifall. Neue grosse Orgien folgten, zu ungeheurem Schaden der erschöpften Stadt und zum Kummer Veronicas, als der Marchese die Nachricht erhielt, dass seine Gattin ihm einen Sohn geboren hatte. Der Chronist schreibt: „Sie feiern Triumphe und Feste, weil sie sich von unserem Eigenthum nähren, wenn sie es von dem ihrigen nehmen müssten, würden sie keine so grossen Feste veranstalten?“

Als sich der Marchese del Vasto darauf in das Königreich Neapel begab, um seine Frau zu besuchen und sein Kind zu sehen, begannen die Soldaten, als nun die Disciplin, die sie noch ein wenig im Zaum gehalten hatte, sich ganz aufgelöst hatte, die Häuser in den Dörfern und Städten auszuplündern. Als der September herangekommen war, machten sie Vorbereitungen, um die Rückkehr ihres Feldherrn mit einem neuen Zweikampf zu feiern.

Sforza und Pirro Colonna, die mit einander kämpfen sollten, befanden sich schon in Correggio, und die Menge war wie beim ersten Male von allen Seiten herbeigeströmt, da kam trotz aller Anmeldungen der Marchese nicht an, Alles wurde aufgeschoben und die Kämpfer trennten sich.

Er langte erst am 2. Oktober an, um noch fast zwei Monate in der unglückseligen Stadt zu bleiben. Endlich begab er sich am 23. November mit der Artillerie nach Borgo S. Donnino und am Tage darauf folgte ihm das ganze Heer.

Im Juli 1532 besuchte der Kardinal de' Medici, Legat im Lager, Veronica Gambaras Hof und im Dezember Carl V.¹ Auch dies verursachte keine geringen Kosten; aber sie erschienen weniger drückend, weil sie wegen des Ansehens des Ortes auferlegt wurden und um Jemanden zu feiern, „der das Gesicht eines Freundes trug.“

Aber kehren wir zu unserm Maler und zu seinen Werken zurück. Vasaris Zeugniß (der sich vielleicht auf Giulio Romano verliess) und einige, kürzlich veröffentlichte Briefe von Baghirolli beweisen, dass er in der letzten Zeit beinahe ausschliesslich für Federico II. Gonzaga arbeitete.

Bei der Wiedergabe der Nachrichten über einige Bilder, die der Herzog von Correggio habe malen lassen, „um sie an den Kaiser zu

¹ Siehe die angeführte Chronik IV, 38 und 125.

schicken,“ hat Vasari irrtümlicher Weise die Darstellung dreier Gemälde auf zwei zusammengedrängt.

Vasari schreibt: „Das eine war eine nackte Leda und das andere eine Venus, mit solcher Weichheit der Farben und Schatten in den Fleischtönen, dass es nicht mehr Farbe, sondern Fleisch zu sein schien. Auf dem einen befand sich eine wunderbare Landschaft, es gab nie einen Lombarden, der dergleichen besser gemacht hätte als er, und dazu Haar von solcher Schönheit der Farbe und vollendeter Zierlichkeit der Ausführung, dass man es nie besser sehen kann. Einige Amoretten waren darauf, welche auf einem Steine ihre Pfeile probirten, die mit grosser Geschicklichkeit aus Gold und Blei verfertigt waren; was aber der Venus die grösste Anmuth verlieh, war ein klares durchsichtiges Wasser, das über einige Steine plätscherte und ihre Füsse badete.“¹

In diesem Abschnitt erinnert Vasari zum Theil an die *Leda*, dann an die *Jo*, zu deren Füssen gerade das Wasser über die Steine rinnt, die er aber eine *Venus* nennt, schliesslich auch an die *Danae*, auf welche er indirekt anspielt, indem er die beiden ihre Pfeile schärfenden Putten beschreibt.

Dass diese drei Gemälde für Gonzaga ausgeführt und von ihm an Carl V. geschenkt wurden, kann man unbedingt glauben. Giorgio Vasari war in der Lage es zu wissen, während wir nicht in der Lage sind, ihn zu widerlegen. Hierzu kommt, dass hier auch zum ersten Male von ihrer Existenz in Spanien die Rede ist.

Lomazzo sagt in seinem *Trattato dell'arte della pittura*², dass die Bilder der *Jo* und der *Danae*, die sich zu seiner Zeit bei dem Bildhauer Leone Leoni in Mailand befanden, diesem von seinem Sohne Pompeo aus Spanien geschickt worden wären. Er sagt davon: „dass die Lichter so wunderbar aufgesetzt wären, dass sicherlich kein anderer Maler ihm in Bezug auf Farbe und Licht gleichkommen könnte,“ und dieses Lob wiederholt er, natürlich in übertriebener Weise, auch in Versen.³

Leone Leoni war in Spanien von Carl V. und Philipp II. sehr begünstigt worden und hatte dort hoch gerühmte Werke ausgeführt. Sein

¹ *Vite*, IV, 115.

² (Milano 1584) p. 212.

³ *Rime* (Milano, 1587) p. 98.

Sohn Pompeo hatte sich, dem väterlichen Rath und Beispiel folgend, dort niedergelassen, seinerseits die Gunst Philipps II. durch verschiedene grossartige Werke erworben und war dort im Jahre 1610 gestorben.¹

Meyer stellt es als unsicher hin, ob er die beiden Bilder Correggios als Geschenk vom Könige oder durch Ankauf aus der Sammlung Perez, wie Urlichs annimmt, erhalten habe.²

Von grosser Bedeutung ist diese Frage allerdings nicht, sie scheint uns aber durch die Daten selbst beantwortet zu werden. Perez, der Staatssekretär und Günstling Philipps II., fiel 1579 in Ungnade. Sechs Jahre darauf, im Jahre 1585, als er eine starke Geldbusse leisten musste, entschloss er sich zum Verkaufe seiner Sammlung, die zum grossen Theile sequestrirt wurde und in den königlichen Schatz überging. Nun war aber schon ein Jahr vorher das Werk Lomazzos veröffentlicht worden, das die *Jo* und die *Danae* als in Mailand befindlich beschrieb. Wenn man nun bedenkt, wie lange Zeit dazu gehörte, bis Gegenstände aus Madrid nach Mailand gelangen konnten, wenn man an die Zeit denkt, die Lomazzo anwenden musste, um sein Trattato zu schreiben, und Paolo Gottardo Ponzio, um ihn zu drucken,³ dann wird man zu der Annahme gezwungen, dass Pompeo Leoni die beiden Bilder schon viel früher erhielt, als Perez daran gedacht haben konnte, seine Sammlung zu verkaufen. Die wahrscheinlichste Annahme bleibt daher die, dass Philipp II. sie dem italienischen Bildhauer als freundliche Huldigung oder als Belohnung für irgend ein Werk verehrt habe.

Im Jahre 1600 kam Graf Khevenhiller, der sich energisch um die Vergrösserung der Gemäldesammlung Kaiser Rudolfs II. bemühte

¹ VASARI, VII, 535 u. ff. — *Les arts italiens en Espagne* (Roma, 1825). — Ueber Leoni sind vor nicht allzulanger Zeit zwei Studien erschienen, von CARLO CASATI (Milano 1884) und von CARLO DALL'ACQUA (*Archivio Storico dell'Arte*, II, 73). Der letztere stellt fest, dass nicht Arezzo sondern Menaggio die Heimath dieses Künstlers gewesen ist.

² CORREGGIO, 344 u. ff. — L. URLICHS, *Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolfs II.* (*Zeitschrift für bildende Kunst* 1870, p. 83).

³ Man erfährt in der That aus einem Briefe von D. SANCIO DE GEBARA E PADILLA, der dem Trattato selbst vorangedruckt ist, dass derselbe schon 1582 verfasst worden ist!

(der ein ebenso leidenschaftlicher Liebhaber der Kunst, wie der Alchymie und Astrologie war), auf den Gedanken, mit Leoni wegen Ankaufs der beiden Bilder zu verhandeln. Die Unterhandlungen zogen sich ein wenig in die Länge, aber endlich wurde der Kontrakt abgeschlossen und die Bilder nach Prag gebracht. Nur bis zu diesem Punkte hatten die *Jo* und die *Danae* das gleiche Schicksal, später trennten sich ihre Wege gänzlich, wie wir sehen werden.

Derselbe Graf Khevenhiller hatte, während er 1585 als Rudolfs Gesandter in Madrid war, in der Perezschen Sammlung den *pfeilschnitzenden Cupido* Parmigianinos gesehen und einen *Ganymed*, der damals demselben Meister zugeschrieben wurde. Als er jedoch von seinem Herrscher den Auftrag erhielt, sich um den Ankauf dieser Bilder zu bemühen, waren sie schon in den königlichen Schatz übergegangen, und er musste sich damit begnügen, Kopien von ihnen zu senden (1587), unter denen sich die sehr bemerkenswerthe der *Jo* befand, die jetzt in Berlin ist. Natürlich beruhigte er sich nicht mit diesem ersten unbedeutenderen Ankauf und brachte es mit seinem Eifer und seiner Beharrlichkeit schliesslich dahin, dass er im Jahre 1603 mit anderen Bildern die *Leda* und den erwähnten *Ganymed* nach Prag schicken konnte, nachdem der König sie von dem spanischen Maler Eugenio Caxes hatte kopiren lassen.

Blieben nun alle diese Bilder längere Zeit in Prag beisammen?

Im Inventar des Schatzes und der Kunstsammlung dieser Stadt, das ungefähr im Jahre 1621 aufgestellt wurde, ist weder die *Jo* noch der *Ganymed* mehr erwähnt. Höchst wahrscheinlich waren sie nach Wien gebracht worden, wo sie sich in der That im Jahre 1702 befanden, wo 1724 Apostolo Zeno mit unbestimmten Andeutungen auf sie hinzuweisen scheint,¹ und wo sie auch heute noch in der Gemäldesammlung zu sehen sind.

Die *Danae*, die *Leda* und die Kopie der *Jo*, die indessen in Prag geblieben waren, wurden von den Schweden mit der bei der Eroberung dieser Stadt im Jahre 1648 gemachten Kriegsbeute nach Stockholm gebracht.

Die Legende, dass Sebastian Bourdon, der Hofmaler Christinens von Schweden in den Jahren 1653—54 die *Danae* und *Leda* entdeckt

¹ *Lettere* (Venezia, 1752) II, 329.



fo

(WIEN, KUNSTHISTOR. MUSEUM).

Die Bilder waren nämlich Lackmalen der Kunst, wie der Maler von Prag sagte, mit dem Gestecke, wie kaum wegen dessen die Lackbilder zu verkaufen. Die Unterschuldigen zogen sich so wenig in die Länge, aber endlich wurde der Kontrakt abgeschlossen, und die Bilder nach Prag gebracht. Nur bis zu diesem Punkt gelang die *Jo* und die *Genoa* des gleichen Schicksal, später kamen sie zum Wege glücklich, wie wir sehen werden.

Derselbe Graf Khrenviller hatte, während er 1585 als Rudolf's Gesandter in Mailand war, in der Turinischen Sammlung den *ffilioschottens Capelle Parmigianino's* gesehen und einen *Goyusius*, der damals zwischen Meistern zugeschrieben wurde. Als er jedoch von seinem Herrscher den Auftrag erhielt, sich um den Ankauf dieser Bilder zu bemühen, waren sie schon in den königlichen Schatz übergegangen und er konnte sich damit begnügen, Kopien von ihnen zu senden (1587), was denn auch die sehr bemerkenswerte der *Jo* befand, die jetzt in Posse ist. Natürlich beruhigte er sich nicht mit diesem ersten unbedeutenden Ankauf und brachte es mit seinem Eifer und seiner Beharrlichkeit schließlich dahin, dass er im Jahre 1603 mit anderen Bildern die *Genoa* und den erwählten *Goyusius* nach Prag schicken konnte, nachdem der König sie von dem spanischen Maler Eugenio Caser hatte kopieren lassen.

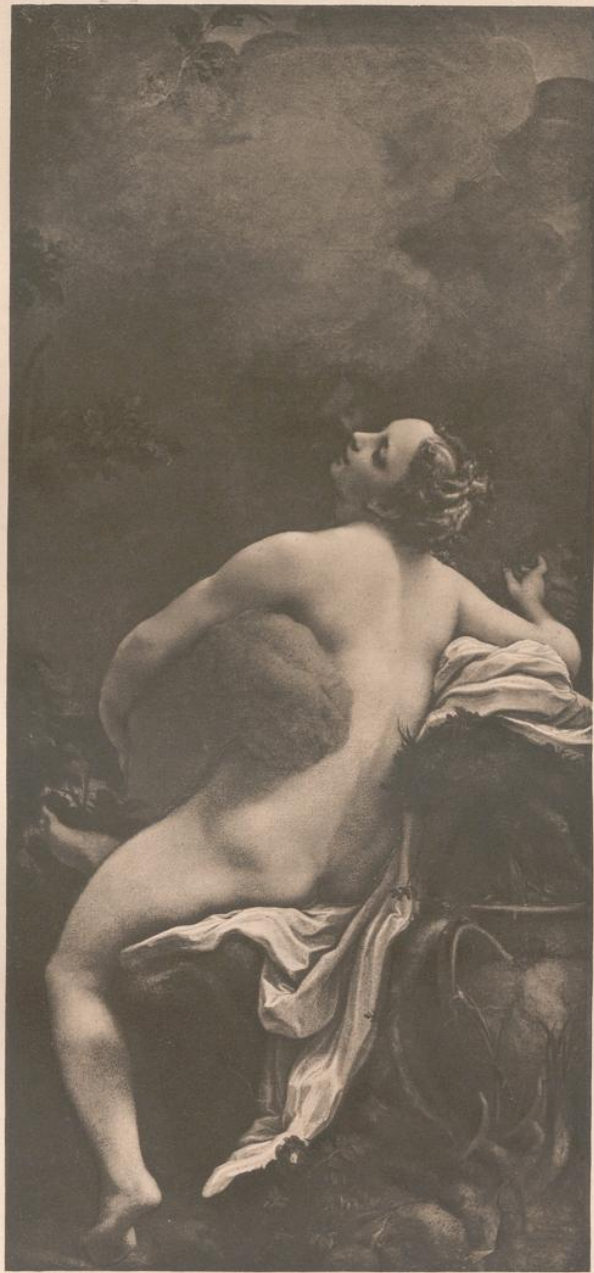
Blieben nun alle diese Bilder längere Zeit in Prag beisammen?

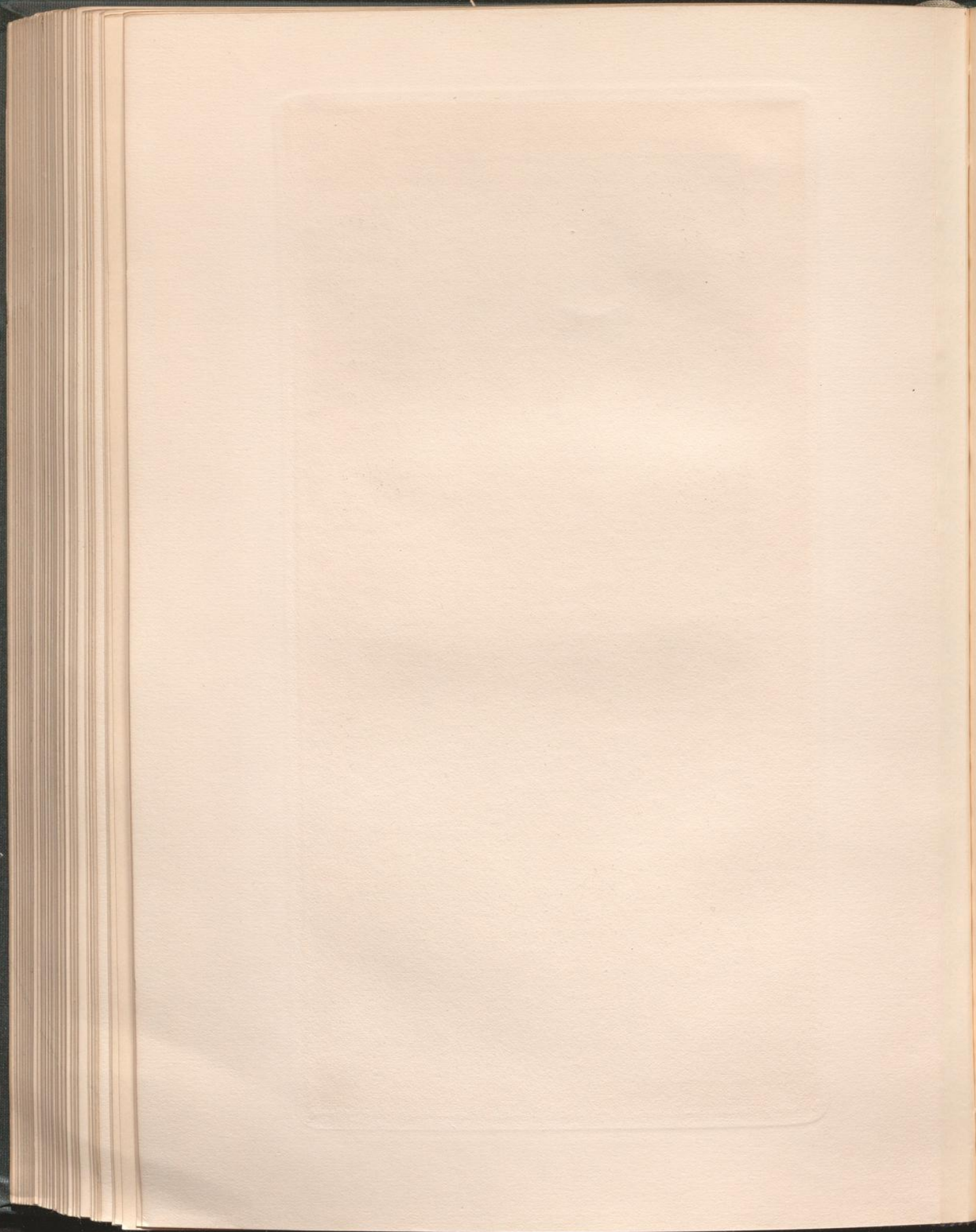
Im Inventar des Schatzes und der Kunstsammlung dieser Stadt, das ungefähr im Jahre 1621 aufgestellt wurde, ist weder die *Jo* noch der *Goyusius* mehr erwähnt. Höchst wahrscheinlich waren sie nach Wien gebracht worden, wo sie sich in der That im Jahre 1701 befanden, wie 1717 Apostole Zeno mit unbestimmten Andeutungen auf sie hinweisen scheint, und wo sie auch heute noch in der Gemäldesammlung zu sehen sind.

Die *Genoa*, die *Lada* und die Kopie der *Jo*, die indessen in Prag geblieben waren, wurden von den Schweden mit der bei der Eroberung dieser Stadt im Jahre 1648 gemachten Kriegsbeute nach Stockholm gebracht.

Die Legende, dass Sebastian Bourdon, der Hofmaler Christianens von Schweden in den Jahren 1653-54 die *Genoa* und *Lada* entdeckt

¹ *ibid.* (Prag, 1714) II, 319.





habe, die als Fenster eines Stalles verwendet worden seien, dem sie Schutz gegen Wind und Wetter bieten sollten, ist schon von Meyer widerlegt worden, der ihre Geschichte durch einige Bemerkungen Winckelmanns und einige Briefe des Grafen Tessin an den Kronprinzen Gustav von Schweden aufzuklären versucht hat.¹

Dagegen ist es richtig, dass in einem Verzeichnisse der Kunstsammlungen Christinens, in der Bibliothek zu Stockholm, das 1652 aufgestellt und 1653 wieder durchgesehen worden ist, die *Danae* und die *Leda* unter den Nummern 81 und 82 erwähnt werden. — Ihre weitere Geschichte ist sehr einfach. Christine bringt mit vielen anderen Bildern die *Danae*, die *Leda* und die Kopie der *Jo* nach Rom und hinterlässt sie später dem Kardinal Decio Azzolini. Sein Neffe, der Marchese Pompeo, überlässt sie Don Livio Odescalchi, Herzog von Bracciano, dessen Erben sie an den Herzog von Orléans, den Regenten von Frankreich, verkaufen.²

Sein Sohn Ludwig, der von den Skrupeln einer thörichten ascetischen Strenge befallen war, fand sie obscön, und sein Beichtvater, der Abbé de Sainte Geneviève, bestärkte ihn, um ihm mit diesen Wallungen eines verkehrten Schamgefühls zu schmeicheln, in seiner Ansicht und reizte ihn dazu an, sie zu zerstören. Das Messer wird in das Fleisch gestossen, dem eine meisterhafte Kunst Leben verliehen hat, die Köpfe der *Leda* und *Jo* werden ausgeschnitten.

Wer war es wohl, der sie damals vor noch grösserer Zerstörung, vielleicht gar durch Feuer errettete? Charles Coypel, der erste Maler des Königs von Frankreich, der die erhaltenen Theile an sich brachte oder sie auf seine Bitten und Vorstellungen vom Herzoge erhielt. Viele glauben, dass er, nachdem er sie ein wenig in Ordnung gebracht hatte, Carle Vanloo und später Boucher darum ersucht habe, die Köpfe neu zu malen und sich nach ihrer Weigerung an einen gewissen Deslyen gewandt habe. Andere sagen dagegen, dass Coypel selbst die fehlenden Stellen ersetzt habe. Jedenfalls sind die damals gemalten Köpfe nicht mehr zu sehen, auf der alten Kopie der *Jo* wurde er von Prudhon in Paris und auf der *Leda* später von Schlesinger ersetzt.

¹ *Correggio*, 350.

² MENGS, II, 146. — TIRABOSCHI, 62.

Bei der Versteigerung von Coypels künstlerischem Nachlasse (1725) wurden sie von dem Sammler Pasquier erworben. Nach dessen bald darauf erfolgtem Tode gelangten sie durch Vermittelung des Grafen d'Epinaïlle an Friedrich den Grossen. Im Jahre 1806 wurden sie als Kriegsbeute nach Paris gebracht, acht Jahre darauf wieder zurück-erstattet und 1830 in der Berliner Gallerie aufgestellt, wo sie sich noch heute befinden.¹

Die *Danae* dagegen, die den Misshandlungen Ludwigs von Orléans entgangen war, kam mit der Sammlung der Familie nach London, wo sie an den Herzog von Bridgewater verkauft wurde. Im Jahre 1816 gelangte sie an Henry Hope für den Preis von 183 Pfund Sterling, hierauf, um das Jahr 1823, nach Paris, wo sie einen anderen Käufer fand, der sie schliesslich dem Fürsten Borghese abtrat. Dieser brachte sie nach Rom, um sie in seiner berühmten Gallerie aufzustellen, in der sie noch heute eine der wertvollsten Zierden bildet.²

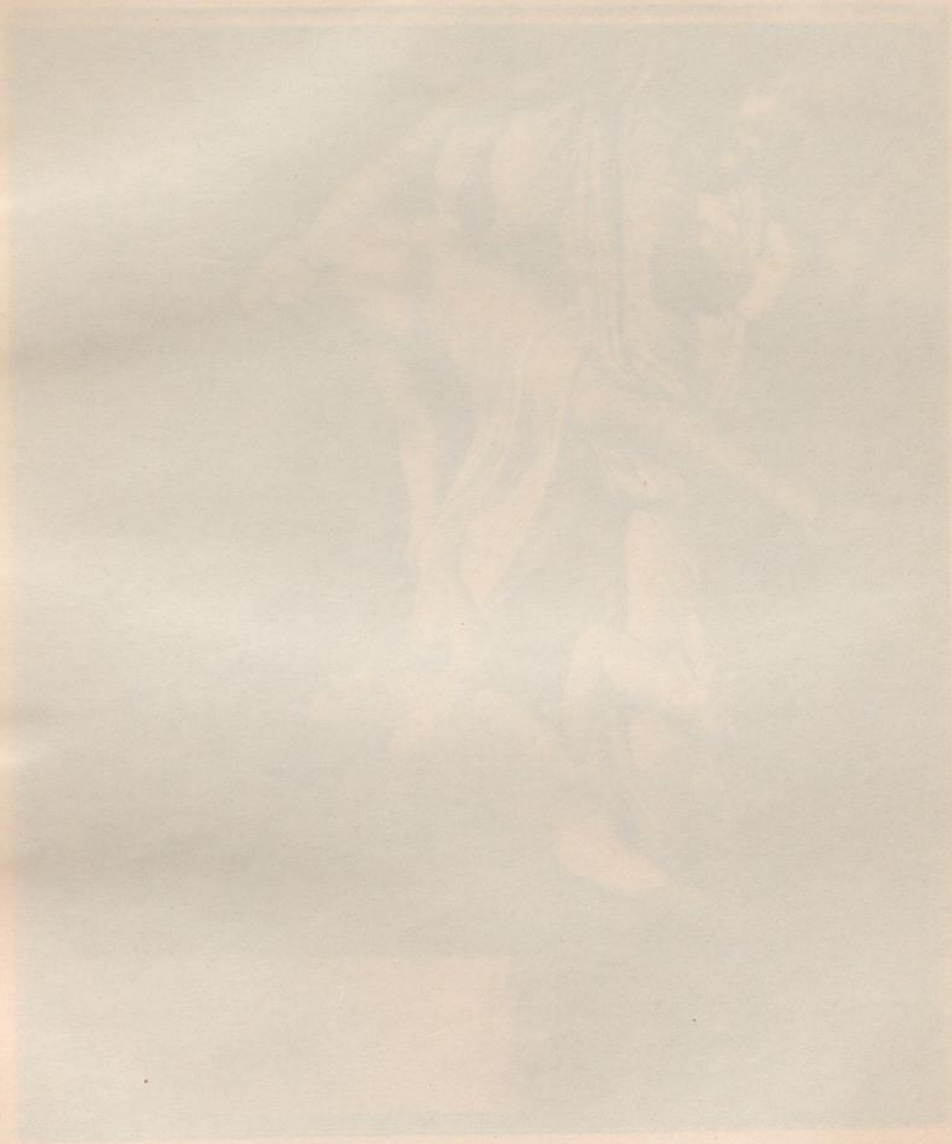
Es scheint uns, dass in dieser kurz andeutenden und zusammenfassenden Darstellung die Geschichte der mythologischen Bilder Correggios viel von der scheinbaren Verwirrung verliert, die sie in anderen Biographien darbietet, in denen die Geschichte jedes Bildes einzeln erzählt und wiederholt wird.

Ïo, eine Nymphe in Thessalien und Priesterin im Tempel der Juno, kehrte von einem Besuche bei ihrem Vater zurück, als sie Jupiter erblickt, der, hingerissen von ihrer jugendlichen und stolzen Schönheit, als Herrscher der Welt und des Donners ihr seine Leidenschaft enthüllt. Von seinem Liebesantrag erschreckt, flieht *Ïo* in die arkadischen Gefilde, aber Jupiter verfolgt sie, erreicht sie, umhüllt sie mit dichtem Nebel und in eine Wolke verwandelt, oder von ihr verhüllt, umarmt er sie. Diesen Augenblick süssester Hingebung hat Correggio mit unbeschreiblicher Kunst, Kraft des Ausdrucks und moderner Empfindung darzustellen gewusst.

Ïo sitzt etwas zurückgelehnt auf einer kleinen Bodenerhöhung, über welche mit „gesuchter Nachlässigkeit“ ein weisses Linnen

¹ MEYER, 347. — BODE, *K. Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde*, (Berlin, 1891) p. 2 und 3.

² G. MORELLI, *The Borghese Gallery — Italian painters*, I, 226. — A. VENTURI, *Museo e Galleria Borghese*, (Roma, 1893) p. 94.



Dance

(ROM, GALLERIE BORGHESE).

Bei der Verfertigung des 1597 veröffentlichten Nachlasses (1792) wurden sie von dem römischen Künstler geschnitten. Nach dessen Tod wurde ein zweites Exemplar durch Vermittlung des Grafen Farnese in Florenz in Auftrag gegeben. Im Jahre 1805 wurden die als Klavierplatte nach Paris geschickt, acht Jahre darauf wieder zurück-geführt und in der Bibliothek des Königs in Paris aufgestellt, wo sie sich noch heute befinden.¹

Die Theresienkaiserin, die im Michaelisjahre 1787 von Orléans nach Wien kam, ließ sich die Sammlung von Gemälden nach London, wo sie in ihre Wohnung am Burggraben verbracht wurde. Im Jahre 1792 schickte sie die Correggio für den Preis von 100 Pfund Sterling, wozu sie das Jahr 1811 nach Paris, wo sie einen anderen Künstler beschuldigte, die Zeichnung dem Fürsten Borghese abtrat. Dieser brachte sie nach Rom, wo sie in seiner berühmten Gallerie aufgestellt, in der sie sich heute noch als wertvollsten Zierrat bildet.²

Es werden nunmehr in dieser hier zusammengefaßten Geschichte die Geschichte der mythologischen Bildergattung und von der selbstständigen Bedeutung verhandelt, die sie in anderen Biographien darstellt, in denen die Geschichte jedes Bildes einzeln erzählt und wiederholt wird.

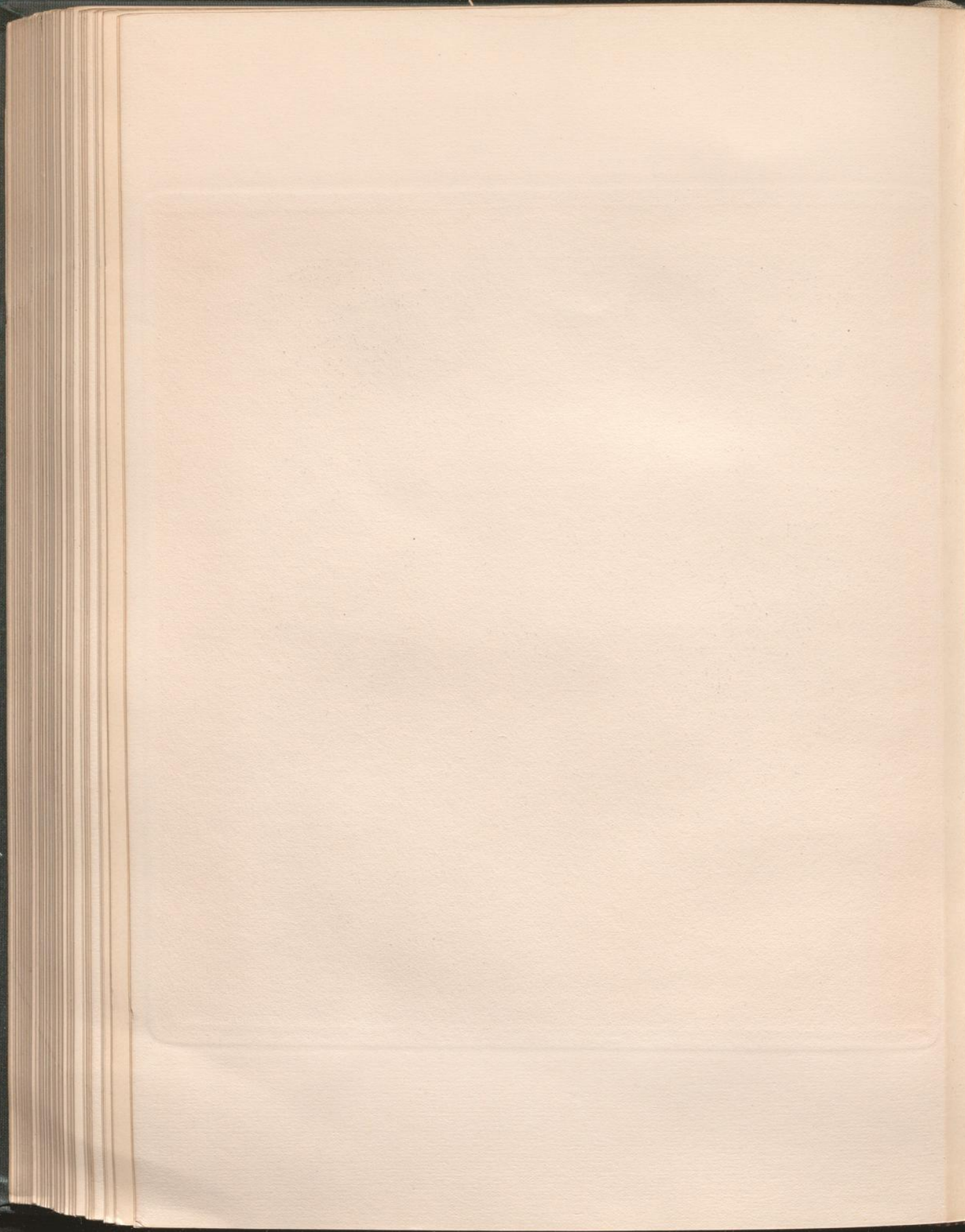
So eine Nymphe in Thessalien und Priesterin im Tempel der Juno, kehrt aus einem Bannort bei ihrem Vater zurück, als sie Jupiter erblickt, der, umgeben von einer unendlichen und stolzen Schaar von Herrscher der Welt und des Donners für seine Leidenschaft entzückt. Von seinem Entzücken erschreckt, flücht sie in die uralten schattigen Grotten, aber Jupiter verfolgt sie, erreicht sie, umhüllt sie mit dicken Nebel und in eine Wolke verwandelt, oder von ihr verführt, umarmt er sie. Diesen Aspekt dieses Hingebens hat Correggio mit unbeschreiblicher Kunst, Kraft der Anschauung und moderner Empfindung dargestellt gezeigt.

Es sind etwas zurückgekehrt auf einer kleinen Botschaft, aber welche mit „geschickter Nachlässigkeit“ ein weises Lächeln.

¹ Murat, 147. — *Revue d'Art et d'Archéologie*. — *Bibliothèque Nationale de France*. (Paris, 1801) p. 100.

² G. Moxham, *The Borghese Gallery*. — *Italian paintings*, I, 226. — *K. Wehner, Kunst- und Gallerie-Besichtiger*, (Kempten, 1822) p. 34.





geworfen ist. Sie ist vom Rücken gesehen, aber der Kopf mit den schmachtenden Augen ist zurückgewandt und der Mund öffnet sich wie eine Blume dem Kusse Jupiters, dessen Antlitz sich leicht von den grauen Wolken abhebt. Das blonde, in Zöpfe geflochtene Haar ist hoch aufgesteckt und lässt die schöne, glänzende Stirn frei. Aber alle Theile dieses bezaubernden nackten Körpers beben vor Wonne. An dem erhobenen rechten Fuss ist die grosse Zehe ausgestreckt, während die anderen in entgegengesetzter Bewegung zurückgebogen sind, der auf den Boden gestützte linke Fuss krümmt sich, die rechte Hand scheint sich furchtsam zu schliessen, der linke Arm greift umher und sucht die Wolke an sich zu drücken, in der man ausser dem Gesichte auch die Hand des Gottes erblickt, die unter ihrer Achsel zum Vorschein kommt.

Ein Bäumchen lässt hier und da seine Zweige durch die zarten Rauchwolken hindurchscheinen. Hinter *Jo*, neben der Erhöhung, an die sie sich mit den Hüften lehnt, steht ein grosser Krug, unter dem zwischen Steinen ein klares Wasser fliesst. Es soll damit vielleicht der Fluss Inachos angedeutet sein, von dem die glückliche Nymphe abstammte. Auf der rechten Seite streckt ein Hirsch den Kopf vor, um seinen Durst in der Fluth zu löschen.

Es ist in der That bemerkenswerth, in wie vollkommener Art der Künstler das Problem gelöst hat, die Gestalt der *Jo* fast ganz enthüllt zu zeigen, während sie doch scheinbar in der Umarmung des in eine Wolke verwandelten Jupiter ruht. Ihre lebensgrosse Figur nimmt fast das ganze Bild ein. Dennoch fühlt man in der geheimnissvollen Andeutung des Antlitzes und der Hand des Gottes und in dem langsamen Wallen der den Himmel verhüllenden Wolken die ganze reizvolle und bestimmte Feierlichkeit der mythologischen Fabel.¹

Die jetzt in der Villa Borghese bewahrte *Danae* ist das einzige mythologische Bild Correggios, das in Italien geblieben ist. Die lieb-reizende Tochter des Akrisios, mit den nackten jungfräulich zarten Formen neigt das Haupt Cupido zu, der, am Fusse des Brautbettes sitzend, das weisse Linnen emporhebt, das sie zum Theil bedeckt, damit sie ganz den goldenen Regen in sich aufnehmen könne, in den Jupiter sich verwandelt hat, und der sie zur Mutter des Perseus machen

¹ Ein alter Maler verwandelte diese *Jo* in eine schlafende *Diana*, die Correggio zugeschrieben wurde. G. D. D. Sornique hat sie gestochen.

wird. Zwei wunderbar anmuthige Amoretten stehen unten rechts, eifrig damit beschäftigt, die Spitzen der Pfeile zu schärfen, mit denen ein neben ihnen stehender Köcher gefüllt ist. Von einem hohen Fenster aus sieht man ein zerfallenes Gebäude und sanft abfallende Hügel.

Danae ist nicht so sinnlich erregt wie *Jo*. Ihre Wollust ist nicht bis zur Trunkenheit gesteigert, sondern behält etwas Vergeistigtes in der reinen, unbefangenen und zarten Ruhe der Formen, es liegt etwas von klassischer Würde in ihr, was ihr einen Zauber verleiht, der mit Worten unmöglich wieder zu geben ist. Die Ausführung trägt nicht wenig zu der Anziehungskraft dieses Gemäldes bei, denn die Farbentöne sind so wunderbar gemischt und von einer solchen Flüssigkeit, „dass sie nicht wie mit dem Pinsel aufgetragen erscheinen, sondern als ob sie, wie das Wachs im Feuer, zusammen geschmolzen wären.“ Die Verhältnisse der Lichter, die beinahe unmerklich aus der Stufenleiter der Töne hervorgehen, sind in wunderbarer Weise in Gleichmass zu den übrigen Theilen des Bildes gebracht. Es scheint, als ob in der Gestalt der *Danae* kaum Farbe vorhanden wäre, so sehr verbirgt ihr herrlicher Körper, der würdig ist, mit der Venus von Milo verglichen zu werden, wenn man ihn ganz in der Nähe betrachtet, dem Auge die verschiedenen anatomischen Flächen, die sich jedoch sofort deutlich abzeichnen, wenn der Beschauer den richtigen Standpunkt zur Betrachtung des ganzen Gemäldes gefunden hat. Dann zeigt der nackte Körper, der durch blasse Goldtöne gehoben wird, auf dem weissen Leintuche nach und nach die verschiedenen Flächen der Modellirung. Auf dem lächelnden Köpfchen erhebt sich eine weiche Masse goldigen Haares, von denen ihr ein Büschel auf die Schultern herabfällt. Mit dieser vollendeten Schönheit scheinen jedoch die Arme nicht überein zu stimmen; der rechte ist wirklich übermässig lang und stark und der linke hebt sich mit übertriebener Krümmung vom Oberkörper ab.

Cupido blickt in die Höhe, auf die Wolken und das herabregnende Gold, gleichsam als ob er die Gegenwart des Gottes anbetete und das Griechenmädchen überrede, ihn fröhlich in ihrem Schoosse zu empfangen und sich beglückt zu fühlen durch die Liebe, die sie dem Vater der Götter eingeflösst. Das weiche Fleisch seines linken Beines verbreitert sich durch den Druck auf das Bett, auf dem er sitzt.

Leda

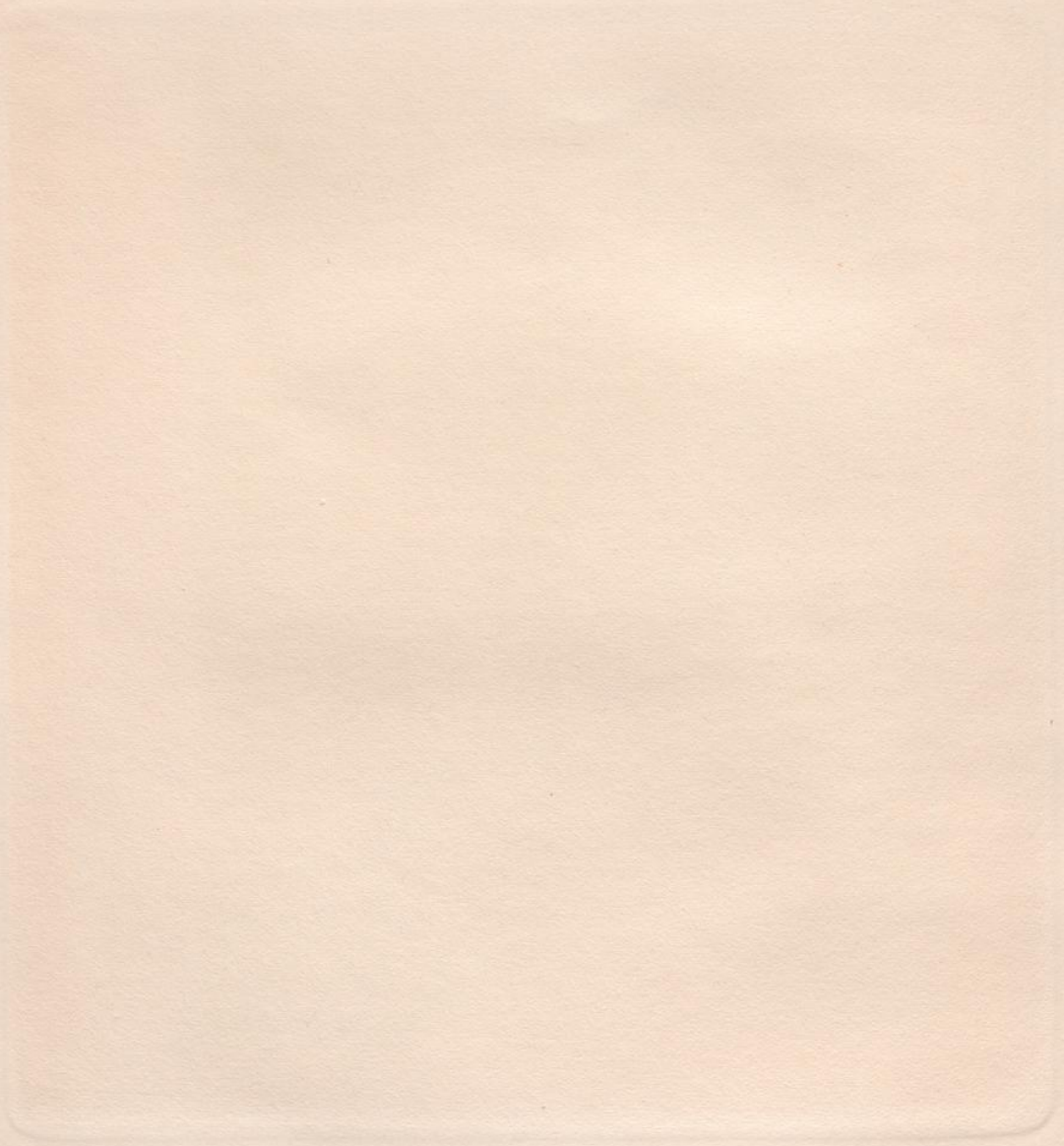
(BERLIN, GEMÄLDE-GALLERIE).

und diese wunderbar bewegliche Abwechslung stehen unter weichen, nicht durchdringender, die Spitzen der Pfeile zu schärfen, nur wenn ein solcher durch schwarze Kisten gefüllt ist. Von einem hohen Punkte aus sieht man ein herrliches Gebäude und nach abfallende Hügel.

Diese ist nicht zu verstehen, wie die ihre Wollust ist nicht für die Trunkenheitsgeister, sondern behält etwas Vergessenes in der einen, unerschrocken und vollen Ruhe der Formen, es liegt etwas die Unwissenheit wieder in Sie, was ihr einen Zauber verleiht, der mit Worten nicht zu erklären ist. Die Ausführung trägt zwar wenig in der Färbung dieses Gemäldes bei, denn die Farben sind durchgänglich gemischt und von einer solchen Flüssigkeit, dass sie nicht nur mit dem Fingergelb erscheinen, sondern als ob sie, wie die Wollust in Feuer, zusammen geschmolzen wären. Die Färbung der Kisten, die besetzt unmerklich aus der Stufenleiter der Luft hervorgehen, sind in wunderbarer Weise in Gleichmaß zu den übrigen Farben des Bildes gemischt. Es scheint, als ob in der Gestalt der Venus keine Farbe vorhanden wäre, so sehr verbirgt die herrliche Körper, die göttlich ist, mit der Venus von Milo verglichen zu werden, wenn man sie aus in der Nähe betrachtet, dem Auge die verschiedenen ungleichen Flächen, die sich jedoch sofort deutlich abzeichnen, wenn der Beschauer den richtigen Standpunkt zur Betrachtung des ganzen Gemäldes gefunden hat. Dann zeigt der nackte Körper, in dem diese Gestalt gemischt wird, auf dem weissen Leinwand auch und auch die verschiedenen Flächen der Modellierung. Auf dem höchsten Gipfel des Kopfes steht eine weiche Masse goldenen Haares, von dem sie bis zum Büchel auf die Schultern herabfällt. Mit dieser vollen Form scheinen jedoch die Arme nicht überein zu stimmen; die rechte ist wirklich überraschend lang und stark und der Bogen hebt sich mit überraschender Krümmung vom Oberkörper ab.

Erstlich blickt in die Höhe, auf die Wolken und das herabregnende Gold, gleichsam als ob er die Gegenwart des Gottes anbetete und das Gleichgewicht überredete, ihn höflich in ihrem Schoosse zu empfangen und sich glücklich zu fühlen durch die Liebe, die sie dem Vater der Götter ungelöst, das weiche Fleisch seines linken Beines verbreitert sich durch den Druck auf das Bett, auf dem er sitzt.





Auf dem Schooss der *Danae* concentrirt sich das Hauptlicht; alles ist in der That so gruppirt, dass diese Concentration des Lichtes nicht gestört werde. Die Wolke in der Höhe ist, trotzdem der Gott sich in ihr befindet, von ruhiger gelblicher Färbung, als ob das Gold, mit dem sie angefüllt ist, sie mit seinen Reflexen färbte, der Himmel ist sanft verschleiert, die Flügel Cupidos haben trotz der Schillerfarben zarte matte Töne, sogar die beiden kleinen Putten unten haben, um nichts von dem umliegenden Glanze in Anspruch zu nehmen, rosigere, wärmere Tinten.

Und doch haben die Bilder der *Jo* und *Danae*, die so voll Glanzes und voll Leben zu sein scheinen, nicht mehr die ursprüngliche Kraft und Schönheit bewahrt. Die *Jo* hat an der linken Seite am meisten gelitten, die *Danae* ist durch unendlich viele Risse geschädigt und hat ein restaurirtes Knie. Ihre Schäden sind aber zu ertragen, wenn man an den Zustand denkt, in den die *Leda* gerathen ist, die jetzt so sorgsam in der Berliner Gallerie gehütet wird. Abgesehen von dem durch Schlesinger erneuerten Kopf sind noch verschiedene Restaurirungen daran zu beklagen, besonders an den Stellen, wo die Leinwandstücke zusammengefügt sind.

Unter einer grossen Baumgruppe, auf einer Bodenerhöhung, die in den Eurotas hineinragt, ist *Leda* sitzend dargestellt. Wie bei der *Danae* hebt sich ihr Fleisch leuchtend von dem darunter liegenden Linnen ab. Mit dem einen Arme stützt sie sich auf den Boden, mit dem anderen hält sie den Flügel eines wollüstigen Schwanes fest, der sich an ihren Leib drückt, den Schnabel, begierig nach Küssen, ausgestreckt und ihr mit dem Halse in sinnlicher Weise die Brust streichelt. Dennoch nennt sie Lübke: „die unschuldigste ihrer Art“, denn die anmuthige Schönheit ihres Körpers bewirkt, wie bei der *Danae*, dass ihre Wollust gemässigt und züchtig erscheint. Der neue Kopf erscheint, wenn man die Schwierigkeit bedenkt, die Hand an ein Correggiosches Bild zu legen, ziemlich gelungen, aber sein Lächeln ist gesucht und kalt, ohne die geistige Belebung, die im Antlitz der *Jo* und *Danae* bebt, so dass es gewiss nicht unangebracht wäre, wenn man ihn nach dem Vorbilde der alten, in Madrid aufbewahrten Kopie zu erneuern versuchen wollte.¹

¹ PEDRO DE MADRAZO, *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. (Madrid, 1876) p. 139.

In der Behandlung des Gegenstandes hat sich der Maler wenig oder gar nicht an die Fabel gehalten. *Leda*, die Tochter des Königs Thespius von Aetolien und Gattin des Königs Tyndareus von Sparta, fand solches Gefallen bei Jupiter, dass er beschloss, sich in einen Schwan zu verwandeln, um sie zu überraschen, während sie sich arglos im Eurotas badete, und sich an ihre Brust zu stürzen, als ob er vor seiner in einen Adler verwandelten Helfershelferin Venus flüchtete.

In Correggios Gemälde ist das Vorgehen Jupiters im Mythos nicht auf *Leda* beschränkt, sondern auch auf die Gefährtinnen ausgedehnt, die sich mit ihr im Bade befinden. Die Schwäne sind für Alle ein Anlass zu wollüstigem Spiel.

Auf der rechten Seite, wo der Fluss in den Schatten des Gebüsches tritt, macht ein reizendes junges Mädchen, das bis an die Kniee im Wasser steht, lächelnd eine abweisende Bewegung, vielleicht die letzte schamhafte vor der Hingebung, gegen einen Schwan, der es, mit den Füßen schwimmend und mit den ausgebreiteten Flügeln rudern, voll zügelloser Begierde verfolgt. Ein anderes liebliches Geschöpf verlässt das Bad und wendet sich, schon mit einem Knie das Ufer berührend, die Augen noch von Erregung leuchtend, zu dem Schwan zurück, der es im Fluge verlässt, um ihm seinen Dank für die Freude auszudrücken, die er ihm bereitet hat. Am Lande stehen zwei ganz bekleidete Mädchen. Das eine, in himmelblauem Obergewand, mit den Händen auf die Anhöhe gestützt, blickt neugierig lachend auf den Schwan, der schwimmend es angreifen will, das andere, rothgekleidete, hebt mit den Armen ein weisses Leintuch in die Höhe, um das eben aus dem Wasser steigende Mädchen darin einzuhüllen. Auf der anderen Seite feiert man die flüchtigen Freudenstunden mit Musik. Cupido hat den Köcher bei Seite gelegt und schlägt die Zither, während vor ihm zwei kleine Putten auf rohen Hörnern blasen. Der eine sitzt auf der Erde und der andere richtet sich mit einer so kindlich anspruchsvollen Bewegung auf, dass man darüber lachen möchte.

Unzweifelhaft muss dieses Gemälde, trotz der Schäden, die es erlitten, wegen der Fülle der Vorgänge, der grossen Anzahl und Abwechslung der Figuren und der Bedeutung der Landschaft, als das hervorragendste unter Correggios mythologischen Bildern angesehen werden. Die weiblichen Formen haben die volle Schönheit und Anmuth der Zeit, in der

sich der Körper noch in der blühenden jungfräulichen Kraft befindet und zum ersten Male von den Schauern der Liebe durchbebt wird. Eine vergeistigte Sinnlichkeit, so müssen wir wiederholen, liegt darin, die weder vor noch nach ihm irgend ein anderer Maler auszudrücken vermocht hat.¹

Das letzte Bild, mythologischen Inhalts, das uns noch zu beschreiben bleibt, ist der *Ganymed*, über den wir ganz merkwürdige Beobachtungen mitzutheilen haben.

Er scheint in der That Anfangs nicht für ein Werk Correggios gehalten worden zu sein, da er von Madrid nach Prag als Werk Parmigianinos gelangt ist. Der erste, der einen *Ganymed* Correggios erwähnte, war Ottonelli, um die Mitte des XVII. Jahrhunderts; aber unglücklicher Weise giebt er nicht die geringste Beschreibung davon und deutet auch weder den Ort an, wo er sich befand, noch seinen Besitzer.²

Aber das sonderbarste ist, dass dieser *Ganymed* nichts weiter ist als die glatte Wiederholung einer jugendlichen Engelsfigur im Dome von Parma in einem Zwickel der Kuppel gerade unter dem h. Bernhard. Diese — wie wir glauben — bis jetzt nicht bemerkte Thatsache bietet, insofern es sich um Correggio handelt, eine sehr seltsame Anormalität dar, da es der erste Fall wäre, dass wir eine Gestalt von dem Maler mit vollkommener Genauigkeit, aber zum Schaden (warum sollen wir es verschweigen) des richtigen Gefühls wiederholt sehen. Denn vieles, was bei dem Engel wohl motivirt erscheint, ist es bei dem *Ganymed* nicht mehr. Um die Biegung der Arme nicht verändern und die rechte Hand nicht zeigen zu brauchen, hat der Maler *Ganymed* nicht so dargestellt, dass er von dem, den Jupiter vorstellenden Adler erfasst und in die Höhe gezogen erscheint, sondern im Gegentheile ihn zu ergreifen und sich an ihm mit der Gelassenheit eines Luftschiffers festzuhalten scheint. Die Krallen des Adlers packen ihn wohl, aber an den Kleidern, die sich ihm hierbei also straff unter die Achseln empor

¹ Ueber die *Leda* der Sammlung Rospigliosi, die ihrerseits lange Zeit für ein Originalbild Correggios gegolten hat, siehe: ANTONIO COPPI, *Notizie di un quadro del Correggio (Dissertazioni dell' Accad. Romana di Archeologia)*, Roma, 1821, XIII, 129—40.

² *Trattato della pittura* p. 155.

ziehen müssten, was aber nicht der Fall ist. Die Lichter auf dem Körper sind bei dem Engel und dem *Ganymed* in ganz gleicher Weise



Der Raub des Ganymed. Von Correggio. Wien. Kunsthist. Museum.

weniger bedeutenden Werke des Meisters zu rechnen sei, so ist es wohl gestattet, einen Zweifel an seiner Originalität laut werden zu lassen.

angebracht, aber man begreift nicht, woher der linke Arm des *Ganymed* den gleichen lichten Streifen zeigt, während er doch zum grössten Theile durch den Hals und Kopf des Adlers beschattet sein müsste. Aber am meisten fällt auf, dass, während die Gewänder des Engels richtig hinter ihm in die Höhe flattern, indem er in schräger Richtung vom Himmel herniederschwebt, dieselbe Bewegung der Gewänder beim Ganymed wiederholt ist, wo sie widersinnig ist, da er in aufsteigender Bewegung dargestellt ist. Das physikalische Gesetz der Luftbewegung hätte Correggio nicht entgangen sein können, der es in allen Fällen gewissenhaft berechnete. Wenn man noch dazu nimmt, dass das Bild in alten Zeiten Parmigianino zugeschrieben worden ist, was Meyer dadurch erklärt, dass dieses Bild unter die

Im Museum zu Weimar befindet sich eine mit der Feder und in Bister ausgeführte Zeichnung, die nur den einzigen Unterschied aufweist, dass die Gruppe des Adlers mit dem jugendlichen Phrygier gegenseitig dargestellt ist. Aber sobald man sie als Vorbereitung für das Gemälde ansehen wollte, würde die Annahme der Echtheit desselben noch hin-fälliger erscheinen. Diese Zeichnung rührt entschieden nicht von Correggio her. Wir wollen uns aber wohl hüten, dasselbe Urtheil mit der gleichen Sicherheit über das Gemälde auszusprechen, das unbestreitbare Vorzüge besitzt.

Der in den Olymp zurückkehrende Adler, der mit der Zunge zärtlich einen Arm des schönen Sohnes des Troas leckt, das feine, anmuthige Profil desselben, der ganz moderne Zauber der von oben gesehenen Landschaft, der weisse Hund, „der sich wirklich zu recken scheint, als wollte



Studie zum Ganymed. Weimar. Museum. *H. M. C.*

er voller Angst seinem Herrn folgen,¹ alles dies bildet ein Ganzes von ausdrucksvoller und genialer Kühnheit. Auch die Farbe ist kräftig, glänzend und durchsichtig.

¹ MENGS, II, 150.

Aber dies Alles genügt nicht, um den Zweifel zu entfernen, der durch die oben mitgetheilten Beobachtungen in uns erweckt wurde, dass der schöne Engel in der Kuppel einen der Schüler oder Arbeitsgefährten Correggios dazu veranlasst haben könne, ihn in einen *Ganymed* zu *verwandeln*.

„Aber“ — wird man einwenden — „warum kann man nicht annehmen, dass dieser Gedanke dem Maler selbst gekommen sei?“ — Aus einem Grunde, der uns äusserst einfach und überzeugend erscheint! Ein Maler wie der unsrige würde nicht sich selber so sklavisch wiederholt haben, besonders nicht, wo sein gesunder Menschenverstand und sein Kunstsinn einige Veränderungen gefordert hätten.

Nichtsdestoweniger möchten wir dem Zeugnis so vieler Kritiker gegenüber, obgleich das Bild in alten Zeiten für das Werk des Parmigianino gehalten wurde, keine bündige Behauptung auszusprechen wagen. Das Werk kann sehr wohl von Correggio sein, aber es scheint uns die Möglichkeit nicht ausgeschlossen zu sein, dass es sich um eine, von einem geschickten Schüler, wie beispielsweise Michelangelo Anselmi, ausgeführte Umgestaltung seines Engels handeln kann.¹

Unter den letzten sicheren Werken Correggios sind noch die beiden Temperagemälde auf Leinwand zu erwähnen, die im Louvre aufbewahrt werden, und die sich durch die Genialität der Typen und die Freiheit und Leichtigkeit der Bewegungen auszeichnen.

Sie gehörten ursprünglich zu den Kunstwerken, die sich im Besitze der Isabella d'Este befanden, und sind in einer, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts abgefassten Beschreibung folgendermassen gekennzeichnet: „Zwei Gemälde von der Hand des verstorbenen Antonio da Correggio, in deren einem die Geschichte Apollos und Marsyas' dargestellt ist, in deren anderem die drei Tugenden abgebildet sind, d. h. die Gerechtigkeit, die Mässigung und die Kraft, die ein Kind belehren, wie es die Zeit nützen müsse, um später mit dem Lorbeer gekrönt zu werden und die Palme zu gewinnen.“²

¹ Man darf nicht vergessen, dass verschiedene Bilder Parmigianinos, Rondanis und besonders Anselmis in früherer Zeit und auch noch jetzt Correggio zugeschrieben worden sind. — Alle diese Bemerkungen über den Ganymed waren schon geschrieben, als uns Hugo von Tschudi seine Schrift: *Correggios mythologische Darstellungen* zur Kenntniss brachte, die in den *Graphischen Künsten* (Wien, 1880) veröffentlicht ist.

² CARLO D'ARCO, a. a. O. II, 134. — MEYER, 354.

Wie die *Antiope* kamen sie 1628 in den Besitz Karls I. von England und später an den Banquier Jabach. Das Bild mit der *Tugend* gelangte in die Sammlung des Kardinals Mazarin und in der Folge in die Ludwigs XIV., das Gemälde mit der Darstellung des *Lasters* wurde von Jabach selber im Jahre 1671 an den König verkauft.

Das *Laster* sitzt am Fusse einer Baumgruppe und windet sich, um die Bänder abzureissen, die es an die Stämme fesseln. Von den drei Frauengestalten, die es umgeben, und die kleine gewundene Schlangen in den Haaren tragen, nähert ihm die eine ein paar zügelnde Vipern, die sie in der Hand hält, die zweite betäubt sein Gehör, indem sie mit voller Kraft in eine Pfeife bläst, die dritte fesselt seine Füße. Mengs sagt, die erste sei das *Gewissen*, das es peinigt, die dritte die *Gewohnheit*, die es fesselt, die zweite die *Freude*, die es mit Tönen umschmeichelt. Indessen wird das Laster von keiner so belästigt, wie von dieser *Freude*, die ihm in die Ohren pfeift! Es ist daher wahrscheinlicher, dass diese das Gewissen vorstellt, das es mit dem scharfen Gezisch des Vorwurfs peinigt und die mit Schlangen bewaffnete Gestalt die *Leidenschaft*, während, wie schon gesagt, die dritte, die es fesselt, die *Gewohnheit* ist. — Unten kommt die halbe Figur eines schalkhaften kleinen Satyrs zum Vorschein, der eine Weintraube in der Hand hält.

Drei andere weibliche Figuren umgeben die *Tugend*, die bewaffnet dasitzt und mit den Füßen einen Drachen niedertritt. Der beflügelte *Ruhm* schwebt über ihr, um sie mit Lorbeer zu krönen. Auf der einen Seite sitzt eine Frauengestalt als Sinnbild der irdischen und göttlichen Wissenschaften, die mit der Linken auf den Himmel deutet und mit der anderen einen Compass über einen Globus hält, ein kleiner Putto steht neben ihr. Auf der anderen Seite befindet sich eine edle Gestalt, in Profil gesehen, die mit dem Zügel, dem Schwert, dem Löwenfell und der in ihrem Haar verflochtenen Schlange die vier Kardinaltugenden darstellt: die Klugheit, die Gerechtigkeit, die Stärke und die Mässigung. Oben schweben in einer lichten Aureola drei spielende und singende Mädchengestalten vorbei. Im Hintergrunde zieht sich jenseits einer von Zweigen geflochtenen Wand ein breites Thal hin.

Ein unvollendetes Gemälde in Tempera mit derselben Composition befindet sich in der Gallerie Doria Pamfili in Rom. Der untere Theil

ist auch in Farben ziemlich ausgeführt, aber von den drei oberen Mädchengestalten sind zwei kaum in den Umrissen angedeutet. Bis vor wenigen Jahren hat Niemand an der Echtheit dieses Bildes gezweifelt.



Das Laster. Eine Allegorie von Correggio. Paris. Louvre.

durchsichtig und an einigen Stellen von porzellanartigen Tönen. Er brachte indessen die Hypothese vor, dass es eine von den (unvollendet gebliebenen) Kopien der werthvollsten Stücke aus der Sammlung des Banquiers Jabach sein könnte, die dieser selbst, wie Mariette¹ verrathen

¹ P. J. MARIETTE, *Abecedaire publié par PH. DE CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON* (Paris 1854—56). — G. MORELLI, *The Doria — Pamfili Gallery (Italian painters)*, I, 312—314.

Man hielt sie für eine sichere Wiederholung Correggios, und dies war auch die Ansicht von Personen wie Mengs, Mündler und Meyer, der sie für „unzweifelhaft original“ erklärte.

Diese friedliche Uebereinstimmung wurde jedoch von Morelli gestört, der ein wahres Wespenest von Muthmassungen aufstörte. Die Leinwand schien ihm ganz modern zu sein, die Falten der Gewänder roh und schwer, die Haare rau und schlecht ausgeführt, das Kind neben der *Tugend* abstossend und geziert, das Kolorit wenig

hat, von Jean Baptiste und Michel Corneille, von Pesne, Massé und Rousseau hatte herstellen lassen.

Ueber verschiedene andere, Correggio zugeschriebene Bilder symbolischen oder mythologischen Gegenstandes hier zu sprechen, halten wir für nutzlos, weil die Untersuchungen darüber entweder überreif oder noch zu wenig reif sind.¹

Sicher ist indessen, dass unser Maler in den letzten Monaten seines Lebens damit beschäftigt war, für Gonzaga mehrere Kartons mit *Jupiters Liebschaften* anzufertigen, die vielleicht als Vorbilder für Teppiche dienen sollten. Nach dem Tode Correggios suchte Federico vergeblich den Statthalter von Parma, Alessandro Caccia zu veranlassen, ihm von den Erben die Zahlung von fünfzig Dukaten zu erwirken, die ihm, da er die Kartons nicht erhalten hatte, zurückerstattet werden müssten.

Der erste Brief des Herzogs, vom 12. September 1534, beginnt mit der Behauptung: „Meister Antonio Correggio, der Maler, arbeitete vielfach

¹ Als Werke Correggios waren eine *Venus, die Cupido den Bogen entreisst*, und eine *Charitas* gefeiert. PUNGILEONI (II, 117) erwähnt auch eine *Circe*. Bei den



Die Tugend. Eine Allegorie von Correggio. Paris. Louvre.

für mich,“ dies wird auch durch das Zeugnis Vasaris bestätigt, der erzählt, dass die oben beschriebenen mythologischen Bilder gerade für Gonzaga gemalt worden seien. Letzterer bestand darauf, dass man die angefangenen Stücke suche, sequestriere und ihm zuschicke. „Es sind die meinigen“ — ruft er aus — „und Niemand kann sonst ein Recht darauf haben.“

Caccia antwortete ihm fünf Tage darauf, dass alles Suchen nach ihnen vergeblich gewesen sei, und dass man in Correggio suchen müsste, wohin der Maler selbst oder auch seine Kinder alle Sachen gebracht hätten, mit Ausnahme zweier Kisten, in denen aber nichts aufzufinden gewesen wäre. Einen Monat darauf drang der Herzog von Mantua von neuem darauf, dass Caccia bei Scipione Montino della Rosa Nachforschungen anstellen sollte: „da er gehört hätte, dass sie sich in dessen Händen befänden.“ — Der Statthalter antwortete darauf mit der Versicherung, dass dieser sie nicht habe, und dass er sich von Anfang an an den Cavaliere della Rosa gewandt habe, der ihm wiederholt versichert hätte, dass er nicht wüsste, wo sie wären.¹

Der arme Caccia war dem Wolf in den Rachen gefallen, indem er die Kartons von dem forderte, der sie vielleicht besass, und hatte ihm so die gute Gelegenheit geboten, sie zu verbergen. Auf diese Weise erhielt Federico Gonzaga die Zeichnungen nicht zurück und wahrscheinlich auch nicht einmal das Geld!

Gebrüder *Minghetti*, Keramikern in Bologna, befindet sich ein schönes Bild auf Leinwand, *Narcissus und Echo* darstellend, das von Manchen Correggio zugeschrieben wird.

¹ W. BRAGHIROLI, *Dei rapporti di Federico Gonzaga con A. A. da Correggio* (*Giornale d'erudizione artistica* — Perugia, 1872) I, 329 u. ff.